CZU:821.135.1(478).09-3
https://doi.org/10.52505/1857-4300.2025.1(324).01

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

Andrei ȚURCANU

Doctor habilitat în filologie
E-mail: andrei.turcanu@sti.usm.md
ORCID: https://orcid.org/0009-0006-9710-8190
Institutul de Filologie Română „Bogdan Petriceicu-Hasdeu" al USM (Chișinău)

Vlad Ioviță's Prose: from Rural Contingency to Existential Crises

Abstract

Vlad Ioviță's true vocation is discovered with the publication of *Trei proze* (1971). The novella *Se caută un paznic* included in this volume is a first attempt at literary dystopia in our country, the author using humor and irony to unveil an artificial system with congenital cracks, powerless in the face of the impetuous energy of the authentic man. The other two novels and the writings published later focus on the existential crises of characters caught in the tribulations of erotic triangles. *Blestemele* and the poetry of eros, with their tumultuous challenges, are marked by an ambiguity always on the edge between violence and purity through the dramatic and at the same time lyrical interference of fatal passions and anguish, of impetuous love and death as cathartic liberation. Love as a raging demon with twists of exorcization raises Vlad Ioviță's narratives to the tension of an unmistakable style. The narrative voices of the hypersensitive characters interspersed with the cold and neutral authorial instance, endowed with a heightened sense of visual metaphor, turn a prose of admirable intellectual finesse.

Keywords: rural, urban, ambiguity, interiorization, intellectual thread, modernity, existential crises, anguish, flash-backs, flash-forwards, cinematic metaphor, scriptor.

Rezumat

Adevărata vocație a lui Vlad Ioviță se descoperă odată cu apariția cărții *Trei proze* (1971). Nuvela *Se caută un paznic* inclusă în acest volum este o primă încercare de distopie literară la noi, autorul folosind umorul și ironia pentru deconspirarea unui sistem artificial, cu fisuri congenitale, neputincios în fața energiei de nestăpânit a omului autentic. Celelalte două nuvele și scrierile publicate mai târziu se concentrează asupra crizelor existențiale ale unor personaje prinse în tribulațiile unor triunghiuri erotice. *Blestemele* și poezia erosului, cu tumultoasele lor provocări, sunt marcate de o ambiguitate situată mereu la limita dintre violență și puritate prin interferența dramatică și, deopotrivă lirică, a pasiunilor fatale și angoaselor, a dragostei impetuoase și a morții ca eliberare cathartică.

Dragostea ca demonie năvalnică, cu răsuciri de exorcizare, ridică narațiunile lui Vlad Ioviță la tensiunea unui stil inconfundabil. Vocile narative ale personajelor hipersensibile în intercalare cu instanța auctorială rece și neutră, înzestrată cu un simț accentuat al metaforei vizuale, girează o proză de o admirabilă finețe intelectuală.

Cuvinte-cheie: rural, urbanitate, ambiguitate, interiorizare, filon intelectual, modernitate, crize existențiale, angoase, flashbackuri, flashforwarduri, metafora cinematografică, scriptor.

Într-un articol din *România literară*, Ion Simuț remarca în proza basarabeană „mulți nuveliști și povestitori buni" (Simuț 2004, p. 8). 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 confrații de condei, majoritatea 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 un prilej pentru ieșirea din sfera procedeelor narative și a atmosferei etnofolclorice curente din literatura vremii.

Proza lui Vlad Ioviță se maturizează și-și afirmă identitatea prin trecerea, la început ezitantă, apoi tot mai sigură, de la pastișa druțiană cu simbolismele unei ruralități de baladă (bătrâni hieratici, locuri, întâmplări și semne ce țin de o tipologie destinală) și de la proza sfidării nonconformiste și a ruperii din inerția 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 a ambianței 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 pedagogic, văzută cu o degajare superioară și sarcastică de personajul principal, învățătorul de matematică, Radu Negrescu, prezentată, în paralel, cu tribulațiile

erosului înfiripat între el și colega sa, Viorica Vrabie, transcrise într-un jurnal intim. Atitudinea distantă și ironia caustică față de meschinăria forfotei colective a personajului narator, alături de stilistica introspectiv-patetică a jurnalului celor doi „în fața dragostei", conferă romanului lui Aureliu Busuioc o tentă accentuat intelectualistă, care depășește 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 pedagogic, 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), metaforic vorbind, rupe ruralul de ruralitatea sa local-obiectuală și îl transferă literar în sfera imaginarului general-uman al miticului arhetipal ori/și în subiectivitatea jocului caleidoscopic al conștiinței în stare de criză, cu interferențele și schimbările dinamice ale fractalilor ei temporali. 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, în altă parte a globului pământesc, în Columbia, Gabriel García Márquez scrie și publică *Un veac de singurătate*. Chiar și la o privire sumară asupra acestor două cărți, observăm 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 imaginarul 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 rurale" 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 citadinismul ideologic, dar rezultatul era unul contrar, susținea

ideologia oficială cu un argument în plus, cel al eticii seculare, devenită „plămadă" bună și sprijin potrivit în efortul de edificare a unui nou, vorba lui Aristotel, „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 pastișele unui druțianism general, pe care încearcă a le eluda prin accente mai apăsate de senzațional, violență, ciudățenie a personajelor, cărora Alexandru Burlacu le regăsește sursa în neorealismul filmului italian. Scriitorul, specifică el, „mizează pe singularitatea situației, pe bizareriile unor eroi sau pe violența lor comportamentală" (Burlacu 2024, p. 274). La aceste dominante, ce țin de caracterul întâmplărilor și personajelor prozei lui Ioviță, se adaugă eleganța unor tușe umoristice, prin care excelează *Se caută un paznic* și, mai cu seamă, respingerea efuziunilor auctoriale în favoarea unor flash-uri imagistice, pline de poezie. Trebuie remarcat faptul că, 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 istorică, împovărată 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* găsim personaje și spații rurale tradiționale, în toate, narațiunea se remarcă printr-o inconfundabilă interiorizare modernă a scriiturii, care impune prozei lui Ioviță o distinctă urbanitate intelectuală. Specificitatea habitatului rural și semnele particulare ale proveniență sociale a personajelor sunt estompate de complexitatea perspectivei auctoriale și punctelor de vedere narative. Modernitatea cu filonul ei intelectual caracteristic se insinuează, astfel, la nivelul *stilului*, unul mai complex și mai profund decât cel al spațiului

și timpului contingenței reale. Ioviță a înțeles perfect la ce trebuie să renunțe și ce priorități artistice are în față. Într-o convorbire 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" (Cimpoi 1992, p. 9).

Intuiția scriitorului a țintit 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 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, indici ai 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, *„blestemul" erosului* fiind esența și cauza lor primă. (Deși, am putea spune, ghilimelele sunt de prisos, dacă ne gândim la pasiunea bătrânului Cioran pentru admiratoarea sa de 35 de ani, Friedgard Thoma, pe care a numit-o „blestemul meu indispensabil"). Prin gestul hotărât de părăsire a teatrului cu atmosfera sa îmbâcsită de bârfe și preocupări meschine și angajarea la Facultatea de Coregrafie a școlii muzicale în calitate de profesor de dans clasic, Hadibadi se rupe din pânza chinuitoare a dragostei față de Magdalena, o pasiune fatală, încercuită între combustiile erotice actuale, frustrările primei iubiri adolescentine, reprimate cu violență de un sentiment accentuat al pudorii, rănit de comportamentul lipsit de tact pedagogic al profesoarei de literatură și tribulațiile triunghiurilor 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 impetuozitatea de o tandrețe sălbatică a bărbatului cuprins de dorință i s-a deschis cu un amestec înfrigurat 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. În 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 o presimțire a morții: „Cald ca și atunci. Încă un fluture. Nu-i urmări zborul. Stai. Nu ridica privirea. Fluturele iese de sub poalele vișinilor. Tu rămâi sub vișini. Încotro te duci? Stai! Oprește-te. Nu ridica 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 obrajii. Nu, nici obrajii. Obrajii 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 obrajii tăi supți, 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.

— Știam că ai să vii, ai continuat după o pauză. Te-am așteptat. Te aștept de mulți ani. Bine că ai venit. În sfârșit ai venit. Frumoasă. Credeam că ai să vii bătrână, că ai să vii șchiopătând. Te visam venind în cârje. Erai tare urâtă în visurile mele. Bine că ești așa cum ești – frumoasă și tânără. Iată-mă. Nu mi-e frică. Pot să merg chiar acum. Sunt gata. Ori peste un ceas, două, când vrei… Numai nu la noapte, nu pe întuneric. Mai bine acuma, pe lumina asta dulce… Te duci? Stai… Nu te du. Când te întorci? Cât îmi mai lași? O zi, două, cât să te aștept? Voi fi tot aici, pe gard. Aici am să te aștept. Vino… Aici ai să mă găsești. Dar să nu mă iei prin somn, pe întuneric. Vreau să mai văd o dată lumina zilei, vișinii, albinele și pe tine. Mireasa

mea, moartea mea. Întoarce-te repede, că glontele din plămânul meu a ruginit cu totul… Nu mai poate rămâne în plămâni. Vrea să iasă. Glontele lui tată-tău… Vrea să iasă… Vino și scoate-l." (Ioviță 2024, p. 106, 107).

Nani, a cărui identitate adevărată o cunosc doar două femei, Maga, sora sa, posesoare a unor calități de vrăjitoare, și Magdalena. Acum, când i s-a prezis moartea apropiată, are două dorințe, să-i fie recunoscută de toată lumea identitatea adevărată și să-i mărturisească Magdalenei iubirea pătimașă, pe care i-a purtat-o în toți acești ani. O patimă bolnavă, din care cauză o vedea în visele sale, revenind bătrână, șchiopătând, în cârje, urâtă. O dragoste fatală nu poate sfârși decât cu moartea celui suferind, căreia frumusețea și tinerețea Magdalenei îi transmite un suflu extatic de mântuire cathartică. Moartea este, pentru Nani, slobozirea din umbrele cumplite ale trecutului său plin de crime abominabile, inclusiv aceea de a-și fi ucis fratele și a-i fi însușit identitatea de nebun, povara cea mai grea a vieții sale, care, îi spune sora sa, „te-a făcut să înduri atâta batjocură și rușine" (*Ibidem*, p. 134). Pentru Magdalena, aceasta semnifică salvarea de anxietățile și fascinațiile ambigui ale violului și revenirea la timpul „ritmic și clar" al ceasului tatei, simbol al încheierii vechii controverse dintre cei doi, Nani și tata – cine a ucis somnul uriaș, monstrul adâncurilor Nistrului? – și imagine a victoriei echilibrului firesc al vieții: „Deschid ochii și… și văd în celălalt capăt al mesei capul tău, culcat pe brațe. Părul cărunt îți este răvășit, haina ruptă pe umeri. O dâră subțire de sânge s-a prelins prin mâneca hainei pe masă… și s-a închegat. Ceasul tatei, îl recunosc imediat, lucește în băltoaca de sânge. Tic-tacul lui sună ritmic și clar. Cred că el m-a trezit." (*Ibidem*, p. 134). Puterea unor blesteme năprasnice îl urmărește și pe Simion, personajul din textul *Un hectar de umbră pentru Sahara*, și el parte a unor triunghiuri amoroase ambigue, cu urmări adiacente malefice – o boală feroce, ale cărei cauze și identitate medicii nu le pot stabili, dar care recidivează odată cu hazardul unor noi întâmplări și se acutizează pe măsură ce încercările de a scăpa din înlănțuirile ei neîndurătoare eșuează. Deși vorbele și comportamentul dezinvolt, sfidător al Lucicăi, nepoata lui moș Ștefan, tatăl lui Simion, și procedurile „medicale" – laptele scurs direct din sânul fiicei în ochii moșneagului, blocați de cataractă – introduc în text o notă degajată de poznă adolescentină și spiritul de autenticitate frustă a unei existențe simple și ingenue, tonalitatea generală a nuvelei emană un sentiment vag, apoi tot mai accentuat, de neliniște, prefigurează mereu pericole iminente, excese brutale, reacții impulsive de violență, catastrofe naturale. Râul Nistru, la Beșleagă simbol al unei măreții geologice, permanență mitică seculară, apă cu adâncuri reci și ispită maladivă pentru omul în derută existențială, la Ioviță e o prezență nestatornică, imprevizibilă, capricioasă, amenințătoare, gata să se reverse cu toate impuritățile din amonte peste lumea din aval. Tăcerea sa e înșelătoare. În anii de secetă, adâncurile Nistrului scot la iveală ruinele unor case cuprinse de apă la construcția hidrocentralei. De acolo iese la suprafață insula miraculoasă a copilăriei lui Simion (să fie oare

aceeași cu insula Magdalenei și una cu o insulă reală a copilăriei autorului?), colcăind de șerpi, cu omniprezența unei stăpâne magice a locului, o șerpoaică ce înfricoșează și, concomitent, fascinează ca o vrajă malefică irezistibilă. Mihai Cimpoi citează din *Un hectar de umbră pentru Sahara*: „În jur era liniște, o liniște a râului, mare, atotcuprinzătoare, liniște care înghite și zgomot de motor, și strigătul de lăstun, și cuvântul din cântec", găsind în „vălurirea solemnă a Nistrului" (Cimpoi 1992, p. 8) niște ritmuri eterne, care fac parte din „fatumul basarabeano-transnitrean" (Cimpoi 2003, p. 199). Or, după nuvela *Dans în trei*, Vlad Ioviță mizează pe subordonările condiției umane, pe determinările destinale ale personajelor, nicidecum pe asocieri mitice și provocări istorice ori civilizaționale. De aceea, e de-a dreptul pueril să identifici prezența pe malul Nistrului, lângă satul Aninuși, a unor șnapani de la Soroca cu „invazia străinilor". Liniștea gravă a râului, care absoarbe orice zgomot, anunță, prin contrast, la modul simbolizării artistice, puhoaiele ce vin din amonte și evenimentele tragice care se apropie, evenimente ce vor culmina cu moartea și dispariția lui Simion în valurile tulburi și aluviunile apelor dezlănțuite.

Și moartea feciorului lui Ștefan al Salomeii, invalidul din Aninușii de dincolo, este învăluită în umbrele unor ambiguități, la fel ca și viața sa. Tatăl lui mai crede că el nu a murit, că a plecat iarăși în lumea largă. E procedeul predilect al lui Ioviță. Mihai Cimpoi îl consideră, în mod arbitrar, „un dezrădăcinat". De fapt, Simion, poreclit Strigoiul, fuge mereu de cineva sau de ceva, mai întâi de Cristina, prima sa dragoste, apoi de acasă etc. Fuge, rămânând tot mai strâns legat de bezna unui *fatum* lăuntric chinuitor, căutând o ieșire din labirintul de echivocuri și ingerințe magice între care se zbate viața sa. „Dacă am putea ieși din amintirile noastre. Dacă le-aș putea lăsa aici pe ale mele, aici, pe această insulă, în acest nisip." (Ioviță 2024, pp. 89-90) – cugetă Magdalena, venită în satul copilăriei ca să scape de angoasele sale. Boala lui Simion e mai gravă, a intrat adânc în carne. Cu anii, după alte experiențe marcate de aceeași magie demonică, ce îi bântuie existența, simbolizată de aparițiile inopinate ale încolăcirilor de șerpi și, îndeosebi, de pânda omniprezentă a unei șerpoaice, s-a accentuat și s-a desfăcut în plăgi oribile și transe iscate din străfundurile ființei. Eliberarea de puterea malefică a blestemelor care i-au provocat maladia fiind imposibilă, doar moartea înseamnă salvarea sa de suferințele trupului. E un nod în textul nuvelei care vine, cumulativ, cu încă un echivoc, să dea un sens profund acestei morți. Un incident al hazardului ar fi lipsit narațiunea de deschiderile simbolice ale ambiguităților subterane, rămânând o moarte banală. Filip, pe care a vrut să-l salveze Simion, este fiul lui Tănase și al Elenei. Cu doar puțin timp înainte de întâmplarea fatală, înfuriat să afle că feciorul său vrea să plece în lume, Tănase își dă frâu liber gândurilor ascunse: „Tănase sări în picioare fript. Și mai trânti o dată ulciorul de masă. Și strigă că de vină e numai Simion. El l-a momit pe Filip. El i-a sucit mințile. El, fiindcă vrea să i-l ia. Da. Să i-l ia

și să i-l ducă. Tot așa precum în ’57 a vrut să i-o ia pe Ileana. Dar nu. Cum nu i-a dat-o atunci pe Ileana, tot așa n-o să i-l dea acum pe Filip. Filip îi feciorul lui. Nu a’ lui Simion. Măcar că îi seamănă lui Simion. Și la ochi… și la toate.” (*Ibidem*, p. 195). Rămânem în zona ambiguizărilor narative ale lui Vlad Ioviță. Filip *ar putea să fie/este* fructul dragostei lui Simion și a Elenei. Oricum, același *fatum* îl mână și pe dânsul: „Băiatul s-a interesat și a zis că și el vrea să vadă lumea, că s-a săturat de satul ista, că s-ar duce undeva, fie cât de departe, dar să fie mai departe de casă… Oriunde. Numai să se ducă.” (*Ibidem*, p. 194). Așadar, *tatăl* moare pentru a-și salva *fiul*? Sau, într-o interpretare simbolică, fuga de sine a tatălui ajuns la capătul unor suferințe fizice teribile, jertfită, anonim, dorului de ducă al fiului?… O devenire întru devenire și reîntoarcerea aceluiași?… O închidere în strânsorile cercului de viață dominat de magia funestă a unor blesteme?… Ori, poate mai degrabă, o moarte care pune capăt energiilor malefice ale acestor blesteme? Simion a fost înghițit de mâlul valurilor dezlănțuite ale râului. Fără ca moartea lui să poată fi confirmată cu certitudine de cineva, aceasta este, totuși, una reală. Un blestem mai mare – stihia apelor produsă de intervenția calculelor „inginerești” ale omului în forțele naturii – a trecut neîndurător peste Simion, luând în tumultul devastator și haosul necrozant al maledicțiilor sale destinale. În urmă a rămas doar catharsisul (cvasi mioritic) – substituirea morții cu presupozițiile unei alte noi plecări în lumea largă. Maestru al echivocului, autorul lasă narațiunea deschisă pentru multiple exerciții hermeneutice.

O parabolă a iubirii puternice, pătimașe, cu toate componentele reprezentative ale prozei de maturitate a lui Ioviță, semnalate de Alexandru Burlacu (singularitatea situației, bizareriile unor eroi, violența lor comportamentală), e ușor de constatat și în nuvela *Năzdrăvanii*. Istina, femeia „mică, uscățivă”, consumată timpuriu într-o existență anodină, Paulina, bufetiera de la barul din sat, posesivă, fără prejudecăți în relația cu bărbații, și, între ele, Zaharia, bărbatul Istinei, furat de Paulina, alcătuiesc pe parcurs un triunghi erotic ce se ridică la semnificațiile unei fatalități pasionale aprige, pline de dramatism și poezie pură. A fost de ajuns ca Paulina să-i arunce Istinei în obraz un singur cuvânt – „stearpă” –, pentru ca din străfundurile agonice ale dragostei neîmplinite a acestei femei comune, neînsemnate și umile să se declanșeze, cu o forță stihială nebănuită, demonia unui blestem.

„Bărbații tăceau ca la mort.

— Hai acasă, deschise ea gura într-un târziu.

Dar Zaharia n-o auzise. Nici ea nu-și auzise glasul și închise gura, ca peste o clipă s-o deschidă iar.

— Hai acasă, și iar să nu se audă. «Trebuie să mă duc acasă, își spunea, acasă.».

— Asta-i mână la tine, își auzise deodată glasul. Mână de bărbat. Uită-te și tu. Parcă-i de copil. Uitați-vă și voi. Mână de copil bolnav. I se văd toate osișoarele. Parcă a zăcut la pat o viață întreagă. Bărbat. Ce poți face tu cu mâna asta! Poți ridica

o piatră, un sac? Paharul, da. Paharul poți să-l ridici, știu. Dar să ridici mâna și să lovești un bărbat să-l doară, știi? Ori măcar o femeie? Uite, pe Paulina, bunăoară. Nu, pe Paulina nu trebuie, că o să-i zboare țigara din gură și mâine n-o să-ți dea să bei pe datorie. Dă mai bine în muierea ta. Lovește-o o dată, să urle de durere, să știe că are bărbat, să vadă toată lumea că are cine-o bate. Dă! Dă! striga și, fiindcă el nu se îndura să ridice mâna și să lovească, i-o ridicase ea cu mâna ei și i-o zvârlise în sus moartă. Dar sus, în vârful zborului, mâna lui zvâcnise deodată și, după ce rămăsese o clipă nemișcată în văzduh, venise înapoi fulger.

… Văzuse stele în ochi. Apoi întunericul negru, lumină, și în lumină se văzuse pe ea după asta. Frumoasă… Mamă, așa de frumoasă cum nu se mai văzuse niciodată până atunci… Nici în vis măcar.

— Să se usuce, șoptise, coborându-și privirea spre mâna bărbatului.

… Nu din pricina vinului băut nu-l țineau picioarele când se ridicase în picioare, ci din pricina vinului nebăut, a paharului pe care el i-l dăduse ei mai înainte și pe care ea îl băuse după ce spusese «să se usuce». «Fiți sănătoși» spuse, după ce spusese «să se usuce». Și asta îl muiase, îl năucise până într-atât încât nu nimerise ușa când poruncise spre ușă. Iar mai târziu – casa. Cică n-o găsise. Cică pe locul unde era nu găsise nici urmă de casă și pornise înapoi, spre mijlocul satului, dar în curând văzuse că și satul dispăruse, că dincolo de întuneric e tot întuneric, nicio lumină, întuneric și viscol." (*Ibidem*, pp. 212-213).

Scena reprezintă un crescendo comportamental de o intensitate la limită, dozat de scriitor cu o măiestrie desăvârșită. Mutenia colectivă a celor prezenți, ca și liniștea râului din textul *Un hectar de umbră pentru Sahara*, care anunță revărsarea din amonte a puhoaielor, prevestește izbucnirile provocatoare ale Istinei și tot ce urmează până la imprecația finală și momentul de întunecare a conștiinței bărbatului și de inhibiție a facultăților sale de orientare în spațiu. Peste întâmplările și peripețiile de mai departe se așterne deja magia puterilor supranaturale demonice atribuite Istinei de către cei din jur. În aceeași noapte de iarnă, rătăcind drumul spre casă, Zaharia are ghinionul de a fi rămas cu o mână beteagă (mâna blestemată de soția sa) după ce a căzut și a petrecut o noapte întreagă, într-o stare de groază paralizantă, împreună cu o lupoaică, în groapa din marginea satului, pregătită pentru aceasta de multă vreme. După cele întâmplate, Istina capătă în ochii sătenilor, pe lângă meteahna de *stearpă*, și stigmatul de *piază-rea*. Femeile își ascund copiii de ochii ei, „să nu-i deoache". În economia nuvelei însă, saltul din banalitatea condiției sale umile și anonime înseamnă proiecția narațiunii în parabola unui arhetip feminin, a unei condiții umane insolite, cea a femeii care, brusc, are revelația haloului ei neobișnuit de frumusețe („… și în lumină se văzuse pe ea după asta. Frumoasă… Mamă, așa de frumoasă cum nu se mai văzuse niciodată până atunci… Nici în vis măcar." (*Ibidem*, p. 213)), a femeii în care s-au trezit „demonii" provocatori ai erosului, care se vrea cu disperare iubită și care se vede aievea împlinită în dragoste,

cu fructul unui copil în burtă. Pe Zaharia i l-a furat Paulina, femela alfa, cu care acesta a și plecat în lumea largă. În „liniștea smintită" a dimineților, Istina își aude plânsul lăuntric de femeie care nu poate naște fără atingerea bărbatului. Odată cu plânsul, încep metamorfozele ei imaginare. Se face floare în mijlocul lanului de grâu, o floare a soarelui de o frumusețe ostentativă, în care e sublimat, recuperatoriu, visul de împlinire maternă, asociat cu poezia unui erotism seducător și dorințe năvalnice de dăruire: „își aude din nou plânsul în urechi și bătăile pruncului în pântec. El o înjunghie. El n-o lasă.

— Lasă-mă… i se roagă. Sloboade-mă!

Trebuie să se ducă la câmp. Odată cu răsăritul soarelui încă trebuia să ajungă în lanul de grâu, să se facă floare acolo, în mijlocul lanului. Se face floare în fiecare dimineață. Floarea-soarelui…

Naltă și mândră. Mai înaltă și mândră de cum vruse. Mai frumoasă decât își închipuise că ar fi putut să se facă.

… Stă și surâde. Și întoarce capul ba într-o parte, ba în alta, după mersul combinei, după bărbatul de pe combină, care îi bărbatul ei. «Vino», îl cheamă când vine. «Vino», când se duce. «Vino și rupe-mă, smulge-mă».

Combina vine, combina se duce.

… Și lanul de grâu devine tot mai îngust, iar ea, floarea-soarelui, tot mai ademenitoare. Acum o vede și el, bărbatul. N-o poate ajunge, totuși. Deocamdată nu. Dar are să o ajungă până la urmă. O să întindă mâna și o s-o ajungă. Că el, nebunul, așa face – întinde mâna și smulge." (*Ibidem*, pp. 210-211).

Nu e greu de sesizat, în aceste scene simbolice de înaltă poezie (dar și în altele, similare, din nuvelele analizate mai sus), tensiunea dramatică a unor *pas de deux*-uri existențiale produse în interiorul triunghiurilor erotice de bază, care nu sunt decât versanți în diversele poziționări ale dragostei. E o tensiune care se acumulează treptat într-o dublă confruntare – *agonică*, internă, dezagregantă până la prăbușirile personajelor în paroxism anxios și obsesii mecanice sau până la înghițirea acestora de tumultul elementelor primare, și *agonală*, ce ține de confruntarea cu *celălalt*, de înverșunările sfidării, de febrilitatea emulației și catharsisul depășirilor. Etalărilor de senzualitate provocatoare ale Istinei în frumusețea simbolică a florii-soarelui din mijlocul lanului de grâu copt, Zaharia le răspunde, bravând, cu sfruntarea handicapului său. În fiecare seară el smulge floarea cu mâna beteagă, mâna asupra căreia ea a aruncat blestemul „să se usuce!", o smulge din mersul tractorului, pentru a demonstra tuturor că e sănătoasă, și i-o duce, ofrandă a dragostei sale, Paulinei.

Stările de criză existențială la Vlad Ioviță poartă însemnele unor exuberante demonii dionisiace, răsucindu-se progresiv în lungi și contorsionate sesiuni de exorcizare. Scene de un erotism senzual în alternanță cu accese subite de angoasă se proiectează pe imaginarul unor spații de un exotism straniu, tulburător. Insula

sălbatică de pe Nistru, inundată de o vegetație abundentă, colcăind de șerpi, în *Magdalena*, tăinuiește faptele sinistre, de contrabandist, ale lui Nani, iar peste ani, devine locul revederii de către acesta a femeii pe care a violat-o în adolescență, a așteptat-o ani la rând cu o patimă bolnavă și care a revenit cu chipul frumos al morții sale. În textul *Un hectar de umbră peste Sahara*, insula e stăpânită de magia unei șerpoaice regale. În ambianța ei originară se drăgostesc Simion și Cristina, aici îi moare vaca, ființa ce asigura supraviețuirea familiei în condițiile foamei de după război, aici se înnoadă firul reîntâlnirii cu Tănase, rivalul său de altădată din triunghiul erotic al nuvelei (obișnuit pentru proza de maturitate a lui Ioviță), bărbatul celor două femei care l-au iubit și pe care le-a iubit într-o stranie ambiguitate. Pentru personajele afectate de criza existențială această luxurie primordială, încărcată de magia vitalității debordante, în exces, nu e nici pe departe izolare și relaxare. Insula e zona unde se declanșează continuumul temporal al narațiunii, în care trecutul, prezentul și viitorul (eventual/probabil/prezis) se regăsesc în fluxul unic al trăirilor și acțiunilor curente, rememorate sau anunțate de personaje „sterpe", cu puteri de anticipație magice. Dintre umbrele întunecoase și din mâlurile insulei apar vedenii ale trecutului – șerpi (și șerpoaica mistică), fluturi uriași – simboluri destinale ale unor demonii existențiale obsesive, imagini bizare, de o vehemență infernală, ale vieții și morții.

Apa fiind principiul de temelie din care ia ființă (ori în care dispare) acest spațiu elastic al distorsiunilor vegetale și reptiloide, e cazul să amintim că, în viziunea cercetărilor simbologice, este simbolul „energiilor inconştiente, puterilor nedesluşite ale sufletului, al motivaţiilor secrete şi necunoscute" (Chevalier, Gheerbrant 1994, p. 116). În confuzia zemurilor primare și a nămolului vâltorilor de apă din jurul insulei, se întrevăd vitalitatea oarbă a destinului, excesele condiției umane, efortul epuizant al unor personaje aflate sub incidența unor pasiuni tulburătoare, atroce, a unor „blesteme", a unei traume din copilărie, în căutarea ieșirii din cercul propriului fatum. Magdalena vrea să se elibereze de fascinația/frica bolnavă a violului din adolescență, vrea să uite, nu să-și amintească. Nani e decis să se debaraseze, chiar cu prețul morții iminente, de identitatea falsă, preluată printr-o crimă abominabilă (l-a ucis pe fratele său geamăn, Iacob Nebunul) și să revină la numele său adevărat. „Eu nu-s cel care sunt, eu îs cel care am fost", afirmă el într-o îngânare inversă vorbelor Domnului din Scriptură. Simion caută leacul pentru cangrena care îi macină trupul, ținând să scape și de porecla de demult, *Strigoiul*, cu stigmatul implicit al acesteia.

Altceva e apa-ploaie, apa-rouă, apa care curge rece peste trupul înfierbântat de nădușelile nopților de vară din *Dans în trei*, în consonanță artistică cu miracolul resuscitării iubirii inocente adolescentine, suprimate de bădărănia indiscretă, nesăbuită a profesoarei de literatură. „Eu sunt ca Venus… Mi-e destul să fac un duș rece și redevin fecioară." E replica Magdalenei care face un duș în ploaia de

la balcon. Mai devreme Hadibadi trăise cu intensitatea unei revelații revenirea din străfundurile ființei a primelor sale emoții de dragoste: „genunchiul lipit de al Magdalenei iar, ca la școala din Leningrad.

— Hadibadi, îi aud vocea într-un târziu. Și tot atunci simții fiorul de altădată, susurând în mine ca un ecou de chiot. Se întoarse când nu-l mai așteptam, când uitasem de el cu totul. Venise. Pe ce căi știute numai lui? Pentru cât timp? Clipa! Oprește-o dacă poți. Îmbrățișeaz-o cât nu s-a sfârșit, cât mai dăinuie. Mai dăinuie încă. De-ar ține cât ploaia asta încaltea. Ploaia mai plouă!". După plecarea iubitei, același ritual al îmbăierii în transparențele ploii, refăcut însă în imaginație, devine pentru el soluția analgezică pentru suferințele pierderii irevocabile: „Și ploaia răpăia monoton. O vedeam cu ochii închiși: dungi albe, raze de lumină, de mângâiere. Mă scăldam în ploaie, în ploaia pe care o auzeam. «De nu s-ar termina, de-ar curge cât mai mult, până dimineața…»" (Ioviță 2024, pp. 45-46). Vlad Ioviță este un dionisiac al stărilor de criză. Stihiile ce bântuie personajele sale se află în rezonanță cu stihiile elementelor, dar nu într-o relație artistică, specifică pentru proza vremii, de alegorizare ilustrativă sau de generalizare simbolistică, ci ca registre sinonime de viață, ca exuberanță a preaplinului, ca demonism al ravagiilor naturale ori ca blesteme-maladii, ca boli care le apasă destinul cu o forță orgisiacă. De altfel, Thomas Mann observa că boala este „formă dezmățată a vieții". Această degringoladă a prisosului stihial în debordanță sau/și în suferință pune în lumină interconexiunea universală, strânsă a unor semnificații existențiale comune, ca în această scenă de dinaintea venirii puhoaielor dezlănțuite ale Nistrului, care îl vor înghiți pe Simion: „… râul scăzuse cu vreo câțiva metri. O fâșie de nămol negru, lucitor, se lățea acuma între malul verde al costișei și apa plumburie a râului. Norul greu, același, de aceeași culoare cu apa, stătea nemișcat între cer și apă, și razele soarelui nu-l puteau destrăma, nu-l puteau străbate. Ziua părea noapte luminoasă, iar oamenii ieșiți la vânătoare de pește, care cu volocul, care cu ciorpacul, care cu minciogul, unii cu o foaie de celofan, alții cu o bucată de pânză, cu o cămașă, cine cu ce avea la îndemână, iar de nu avea, cu mâna goală, oamenii păreau niște ființe stranii, mai mult acvatice decât terestre, ființe apărute după retragerea apei de la fundul fluviului, din nămol. Ropotul din care urechea lui Simion în curtea babei Fevronia prinsese doar niște crâmpeie se auzea acuma deslușit și aducea a muget. Când veneau apele mari, umflându-se înfricoșătoare, gata să iasă din maluri, să se reverse în grădini, să înece grădinile și satele și tot ce li se nimerește în cale, Nistrul mugea din adâncuri ca un taur bolnav." (*Ibidem*, pp. 199-200).

Tensiunea sinonimiei stihiale, dincolo de care transpare și sensibilitatea vulnerabilă a unui/unor narator(i) introvertit(ți), se manifestă artistic în suprapunerile compoziționale, în febrilitatea stilistică și, ca timbru personal al lui Vlad Ioviță, în tonalitățile anxioase, cu irizări de imagini cathartice ale textului. Narațiunile se desfășoară într-o discontinuitate sincopată, cu acumulări rapide, agitate de detalii și

gesturi curente, în care se intercalează flashbackuri, cu rememorarea unor fapte și întâmplări din trecut, sau flashforwarduri, cu jocul personajelor de a imagina scene viitoare, cu dialoguri ipotetice, și a prevesti eventualele desfășurări ale acțiunii. În prim-plan se află, bineînțeles, vocile narative ale protagoniștilor triunghiurilor erotice: interiorizate, atinse de vulnerabilitățile ingrate ale destinului, suferind de un excedent de sensibilitate, oscilând între impetuozitatea și dramatismul pasiunii-rană și abulia blestemului-boală. Dar, în mod constant, dincolo de aceste voci, se resimte un *scriptor* detașat și neutru, o instanță vizuală cvasimecanică, în care recunoaștem obiectivul camerei de filmat și prezența regizorului Vlad Ioviță. Cu această prezență, în text se insinuează discret metafora cinematografică. Nu ca îndrumare morală sau ca reacție afectivă la crizele existențiale ale personajelor. Prozatorul se mulțumește să răsfire peste labirintul fatalității lor un distinct parfum poetic, o boare cathartică, în transparențele căreia angoasele se ambiguizează oximoronic (Magdalena își resimte frica violului din adolescență „Vie până la durere. Până la vrajă. Până la fascinație. Vie și dulce.” (*Ibidem*, p. 99)), devin, parcă, mai suportabile, lasă deschise alte zarișt de împlinire a erosului.

Referințe bibliografice:

BURLACU, Alexandru. Vlad Ioviță, neorealistul. În: *Trecutul prezent. Secvențe literare*, Chișinău, Editura UNU, 2024.

CHEVALIER, Jean și GHEERBRANT, Alain. *Dicţionar de simboluri*, I-III, Bucureşti: Ed. Artemis, 1994, I.

CIMPOI, Mihai. Viața lui – o zbatere continuă, flacără aprinsă. *Basarabia*, 1992, septembrie.

CIMPOI, Mihai. *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia*, Chișinău: Editura Litera, 2003.

IOVIȚĂ, Vlad. *Dincolo de ploaie*. Chișinău: Editura Cartier, 2024. ISBN 9789975367882.

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

Notă: Articol elaborat în cadrul subprogramului de cercetare 010301 „Perspective interdisciplinare asupra fenomenelor de confluență și de confruntare în domeniile lingvistic, literar și folcloric în spațiul basarabean ca limes civilizațional și frontieră geopolitică”, Institutul de Filologie Română „Bogdan Petriceicu-Hasdeu” al USM.

Primit: 10.01.2025
Acceptat: 05.05.2025