

Vlad Ioviță (25 decembrie 1935, s. Cocieri, Dubăsari – 23 iunie 1983, Chișinău), prozator, scenarist și regizor de cinema din R. Moldova. Licențiat al Școlii de Coregrafie „A. Vaganova” din Leningrad (1954), lucrează în trupa de balet a Teatrului Moldovenesc Muzical-Dramatic „A.S. Pușkin”. După absolvirea Cursurilor Superioare de Scenaristică din Moscova (1964), se consacră filmului, ajungând secretar al Comitetului de conducere al Uniunii Cineaștilor din R. Moldova (1981-1983).

Debutează ca regizor de filme documentare cu pelicula *Fântâna* (1967), urmată de *Măștile iernii noastre* (1968) și *Dansuri de toamnă* (1983). Realizează filmele artistice *Nuntă la palat* (1969) și *Dimitrie Cantemir* (1973); semnează scenariile filmelor *Se caută un paznic* (1967) și *Durata zilei* (1974).

Debut editorial cu volumul de nuvele *Răsul și plânsul vinului* (1965), urmat de *Dincolo de ploaie* (1970), *Trei proze* (1971), *Friguri* (1982) și, postum, *Un hectar de umbră pentru Sahara* (1984).

Foarte apreciat și ca prozator, și ca cineast, în 1976 i se decernează Premiul de Stat al RSS Moldovenești.

Vlad
IOVIȚĂ

Dincolo de ploaie

Proză

*Ediție îngrijită și prefață
de Andrei ȚURCANU*

POLISALM

Editura Polisalm
Bd. Petru Zadnipru, nr. 15/2, of. 23, MD2044, mun. Chișinău
Email: polirom.md@gmail.com
Tipar: Bons Offices

Aprobat de Comisia de selecție pentru editarea cărții naționale și editat
cu contribuția Ministerului Culturii al Republicii Moldova.

Descrierea CIP a Camerei Naționale a Cărții
Ioviță, Vlad.

Dincolo de ploaie: Proză / Vlad Ioviță; ediție îngrijită și prefață de Andrei Țurcanu. –
[Chișinău]: Polisalm, 2025 (Bons Offices). – 450, [1] p.

Cu contribuția Ministerului Culturii al Republicii Moldova.

ISBN 978-9975-3678-8-2.

821.135.1(478)-3

1-77

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

Într-un articol din „România literară”, Ion Simuț remarca 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 narrative și 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 pastașa drușiană 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 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 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 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 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 răsfața „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 drușianism rudimentar, pe care încearcă a le eluda prin accente mai apăsate de senzațional, 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 distincție urbanitate intelectuală. Specificitatea habitatului rural și semnele particulare ale provenienței 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 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, tătăzuirile 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 îmbâcsită 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 combustiile și frustrările primei iubiri adolescente, reprimată cu violență de un sentiment accentuat al pudorii, și tribulațiile triumphiurilor 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 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 fășnind 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 decorați. 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.

— 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. Frumoașă. Credeam că ai să vii bătrână, că ai să vii șchiopătând. Te visam venind în cărje. 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? Cat 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 glonte de din plămânu meu a ruginit cu totul... Nu mai poate rămâne în plămâni. Vrea să iasă. Glonte de lui tată-tău... Vrea să iasă... Vino și scoate-l.” Nani, a cărui identitate adevărată o cunosc doar două femei, Magda, 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 pătimasă pe care i-a purtat-o toți acești ani. O patimă bolnavă, din care cauză o vedea în visele sale revenind bătrână, șchiopătând, în cărje, 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”. Pentru Magdalena ea semnifică salvarea de anxietățile și fascinațiile ambigue ale violului și revenirea la timpul „ritmic și clar” al ceasului tatei, simbol al încheierii vechii controversă dintre cei doi, Nani și tata – cine a ucis somnul uriaș, monstrul adâncurilor Nistrului? – și imaginea victoriei echilibrului firesc al vieții: „...Deschid ochii și... și văd în celălalt capăt al mesei capul tău, culcat pe brațe. Părul cărunț îți

este răvășit, haina ruptă pe umeri. O dără subțire de sânge s-a pre-lins prin mâneca hainei pe masă... și s-a închegat. Ceasul tatei, îl recunosc imediat, lucește în băltoaca de sânge. Tic-tac-ul lui sună ritmic și clar. Cred că el m-a trezit.”

Puterea unor blesteme năprasnice îl urmărește și pe Simion, personajul din „Un hectar de umbră pentru Sahara”, și el parte al unor triumphiuri amoroase ambigue, cu urmări adiacente malefice – o boală feroce căreia medicinei nu-i pot stabili cauzele și identitatea, dar care recidivează odată cu hazardul unor noi întâmplări și se acutizează cu eșecul încercărilor ieșirii din înlănțuirile ei neîndurătoare. 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 al unei existențe simple și ingenuie, tonalitatea generală a nuvelei emană un sentiment vag, apoi tot mai accentuat, de neliniște, prefigurează mereu pericole iminente, excесе 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, imprezizibilă, 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?), colcând 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”, găsiind în „vălurirea solemnă

a Nistrului⁴ niște ritmuri eterne care fac parte din „fatumul basarabeano-transnitrean”⁵. Or, după nuvela „Dans în trei”, Vlad Ioviță mizează pe subordonările condiției umane, pe determinările interioare ale personajelor, nicidecum pe asocieri mitice și provocări istorice ori civilizaționale. De aceea e de-a dreptul pueril să identifiți prezența pe malul Nistrului de 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, puhoaiile ce vin din amonte și evenimentele tragice ce se apropie, evenimente care 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, ca și viața sa. Tatăl său mai crede că el nu a murit, că a plecat iarăși în lumea largă. E procedeul predilect al lui Ioviță. Mihai Cimpoi îl consideră un deznăscut. De fapt însă, Simion, poreclit Strigoii, fuge mereu de ceva, mai întâi de Cristina, prima sa dragoste, apoi de acasă etc. Fuge, rămânând tot mai puternic legat de bezna unui fatum lăuntric chinuitor, căutând o ieșire din labirintul de echi-vocuri și ingerințe magice ale vieții sale. „Dacă am putea ieși din amintirile noastre. Dacă le-aș putea lăsa aici pe ale mele, aici, pe această insulă, în acest nisip” – cugetă Magdalena, venită în satul copilăriei 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 simbolizată de pânda unei șerpoaice, s-a accentuat și s-a desfăcut în plăgi oribile și transe din străfundurile ființei. Exorcizarea de blestemele care i-au provocat maladia fiind imposibilă, moartea înseamnă salvarea sa de suferințele trupului. E un nod în textul nuvelei care vine, cumulativ, cu încă un echivoc,

4 *Ibidem.*

5 Mihai Cimpoi. *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia*, Chișinău, Editura Litera, 2003, p. 199.

să dea un sens înalt acestei morți. Un incident al hazardului ar fi lipsit nuvela de deschiderile 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 gândurilor ascunse: „Tănase sări în picioare fript. Și mai tranti 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.” Rămânem în zona ambiguităților lui Vlad Ioviță, Filip ar putea fi/este fructul dragostei lui Simion și Elenei. Oricum, același fatum îl mână și pe el: „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.” O fugă de sine ajunsă, la capătul unor suferințe fizice insuportabile, ofrandă anonimă unui dor de ducă salvat?

Andrei ȚURCANU

UN HECTAR DE UMBRĂ
PENTRU SAHARA

Dans în trei

Cu uși, cu ferești – ziua, fără uși, fără ferești – noaptea, când noaptea-i fără lună, fără stele...

Trei de-a lungul – fără uși, trei de-a curmezișul – fără ferești...

Când luminile nu mai ard în ferești, blocurile n-au uși, n-au ferești...

Mergeam printre blocuri, printr-un labirint de blocuri: blocuri – la stânga, blocuri – la dreapta, blocuri – în urmă și în față blocuri...

Când felinarele nu ard, de ce nu ard, dacă sunt, dacă este vreunul în cartierul acesta? Când felinarele nu ard, străzile n-au nume; când asfaltul e moale, topit de căldură, pașii n-au glas.

Și noaptea era fără lună, fără stele, și felinarele nu ardeau, și eu nu-mi auzeam pașii în noapte, pe asfalt. Dar nu pentru că asfaltul era moale, nu pentru că era topit de căldură. Pașii nu mi-i auzeam pentru că așa e felul meu de a pași, fără zgomot. „Pășește fără zgomot, îmi spuneau cândva profesorii de dans, altfel n-ai să auzi muzica.”

Zi-i bună ziua, îmi spuneam, simțind că trec pe lângă vreunul. Nu-l vedeam. Umblam pe coridoarele școlii cu capul plecat, ca și cum m-aș fi temut să nu-mi cadă ceva de sus în cap: vreun tablou, vreo fotografie. Pereții coridoarelor erau plini cu fel de fel de tablouri și fotografii, cu diferite panouri și schițe, cu afișe publicitare în toate limbile și cu nenumărate articole de ziar, fiindcă Frol Ilici, directorul, declarase: „Școala noastră trebuie să devină, concomitent, și un muzeu al artei coregrafice.”

Deschide gura, îmi spuneam, gura pecetluită deschide-o și salută, căci nu e frumos să treci pe lângă un profesor și să nu-l saluți, mai ales dacă e un profesor de-al tău. Și chiar de n-ar fi unul de-al tău, tot trebuie să-l saluți. Altfel vei fi dăscălit până ce îți vor da lacrimile.

„Ia te uită, plânge”... se va mira dumnealui sau dumneaei, văzând că-ți ascunzi ochii și va întinde mâna să te netezească pe cap. Și fiindcă ție nu-ți place să fii mângâiat de mână străină, îți vei retrage brusc capul de sub mâna lui sau a ei, și atunci ea sau el va suspina amintindu-și de război, de părinții care nu s-au întors la vatră și, prin urmare, și de copiii cei fără de „șapte ani de acasă”.

Dacă nu poți deschide gura, îmi spuneam, apleacă-ți capul. Dacă nu-l poți apleca, îmi spuneam, dacă nu-l poți apleca mai mult, mai întâi ridică-l, apoi apleacă-l. Poți să nu te uiți în ochii lui, știu că e foarte greu să te uiți în ochii celui care se așteaptă salutat. Poți să te uiți peste umărul lui, la vreo fotografie din perete, la Petipa, să zicem, ori la Nijinski. La cine vrei. Poți să te uiți la cine vrei, numai la dânsul nu. Numai de dânsul să nu dai cu ochii, pentru că în spatele lui poate fi tot el, fotografia lui și, dacă ochii tăi se vor întâlni cu ochii lui din fotografie, obrazul îți va plesni de rușine și te vei mustra, zicându-ți:

— Uite, vezi, Hadibadi, e viu încă, e lângă tine, dar l-au pus de acum alături de Nijinski. Sau chiar lângă Petipa.

Și vei coborî privirea la pământ ca omul vinovat, nu ca cel care salută.

Frol Ilici era director de școală abia de câțiva ani. Nu-și avea chipul expus în nicio ramă deci. Puteam să mă uit peste umărul lui fără sfială și să-l salut, prin urmare, oriunde l-aș fi întâlnit, numai la toaletă nu. Uneori se întâmpla s-o șterg de la vreo lecție și să mă ascund la toaletă, căci diriginta noastră, căutându-ne, numai acolo nu își permitea să intre. Dând peste mine, Frol Ilici se lovea cu palmele roz peste șoldurile sale nu tocmai de balerin și, uitându-se la poziția picioarelor mele nu tocmai coregrafică, ofta:

— Nu vrei să te civilizezi, Hadibadi, și basta!

Apoi închidea ușa pe care, din motive pedagogice, nu o deschidea niciodată în timpul recreației și, cercetând localul cu ochi de inspector sanitar, tușea în pumn:

— Așteaptă-mă pe coridor, Hadibadi.

Ieșeam.

Salută-l, Hadibadi, îmi spuneam eu, așteptându-l. Zi-i bună ziua de cum va ieși, altfel îți va căuta nod în papură, se va lega de ceva numaidecât, va găsi de ce să se lege. Uită-te în jurul tău, pe jos. Nu e nimic în preajma ta: vreo hârtiuță, vreun muc de țigară, vreun chibrit? Dacă este ceva, deretică iute, să nu te pună el s-o faci, fiindcă lui n-o să-i placă cum te apleci și cum ridici tu ceea ce va spune el să ridici. Și, supărat, va pocni din degete ca din castaniete și va exclama: „Ni gras, ni elevas, ni râba, ni measo”*, vorba lui Petipa.

Marius Petipa a fost un mare maestru de balet, îți va explica apoi, a fost un francez venit la Petersburg din Franța, de la Paris. Nu știa rusește, bineînțeles. Pe urmă a prins el câte ceva. Dar să cunoască limba rusă la perfecție n-a izbutit nici până la moarte, pentru că pe atunci, Hadibadi, în școala noastră învățau numai copii de moșieri și fabricanți, care vorbeau mai mult franțuzește și care înțelegeau, desigur, ce vrea de la ei profesorul lor. Iar de se întâmpla totuși ca vreunul mai tont, vreun oarecare Sidorov, Petrov sau Ivanov să nu priceapă, franțuzul striga: „Sidorof, Petrof sau Ifanof, ti tanțui kak moi korof”**. Și îl ardea cu bastonul mai jos de spate. După asta Sidorov, Petrov sau Ivanov se dumirea imediat ce-i aia „gras” și „elevas”. „Gras” înseamnă grație, Hadibadi, iar „elevas” provine de la elevator. Elevatorul e un fel de macara. Iar macaraua știi ce e? Un mecanism care ridică greutateți. Tu, Hadibadi, n-ai să poți ridica niciodată greutateți, mă refer la greutateți vii, balerine, pentru că nu ești în stare să ridici o hârtiuță – dai cu nasul peste ea când te apleci s-o ridici. Și asta pentru că nu știi cum

* *Ni gras, ni elevas, ni râba, ni measo* (rus.) – Nu știi de unde să-l iei.

** *Ti tanțui kak moi korof* (rus.) – Nu dansa ca vaca mea.