

ADRIAN DINU RACHIERU

Universitatea din Timișoara  
(România)

**INTERBELICUL BASARABEAN  
ȘI POEZIA DE TRANZIȚIE  
(Voci feminine)**

„Topind” într-o recentă carte (1) studii mai vechi (precum, să zicem, *Poezia condiției feminine*, în *Metaliteratură*, vol. I, 2001 ori articolele – numeroase – consacrate Magdei Isanos, adunate în volum; vezi 2), Aliona Grati revine spectaculos în actualitate. *Privirea Euridicei*, interesată de vocile feminine ale segmentului interbelic basarabean, radiografiază o epocă și pune în discuție, aplicat, „metamorfozele” liricii, fructificând, desigur, și eforturile altor exegeți înrolați temeinic (Al. Burlacu, Alina Ciobanu-Tofan, Vasile Badiu ș.a.). Ceea ce se cuvine numaidecât remarcat privește orizontul larg în care se mișcă autoarea, fără a se limita la un examen strict filologic, analizând doar calapodul tradiționalist ori retorica paseistă, dominând peisajul liric, „sindromul paradisiac” fiind asaltat, se știe, de pusee înnoitoare. Interesată, așadar, de *ideocritică* (probată temeinic), Aliona Grati privește cu ochi sociologic frământările acelor ani și încearcă un examen reparatoriu; dar nu de pe baricadele feminismului agresiv. „Explicând” titlul, d-na Grati invocă un tablou al lui Cervelli în care „protagoniștii” (Orfeu / Euridice) privesc, cu expresii diferite, *într-o singură direcție*. E sugerată, astfel, *reîntâlnirea și complementaritatea* perspectivelor, chestiune care merită, cred, un scurt popas.

\*

Dacă supraproducția lirică a segmentului interbelic, conectată la un imaginar edenic, se revărsa într-o *Arcadie sămănătoristă* (cum nota Al. Burlacu), se cuvine imediat să remarcăm, pe urmele altora, desigur, decalajul „enorm” dintre ardoarea etică a protagoniștilor și precaritatea estetică a producțiunilor, manevrând un limbaj rudimentar, sincer, colorat emoțional, negreșit. De fapt *eclectismul* ar defini perioada în discuție, intersectată și fecundată de varii curente, involburând și scrisul feminin. Cum pe atunci nu se manifestau, virulent, feminismul radical, studiile de gen, machismul, scriitura lesbiană, homosexuală etc. și cum nu putea fi invocată probator experiența de gen, „funcționa” (inclusiv valorizator) *gheto-ul sexului*. Or, stereotipiile sexiste circulă cu putere dominatoare încă. Spre deosebire de feminism (care, ca ideologie, este esențialmente plural, derivat din experiență și dorind, ieșind din pasivism și resemnare, a stopa opresiunea masculină), studiile de gen evidențiază zgomotos că *diferența* este un produs social. Concept relațional, așadar, dezvoltând asimetriile și ierarhiile (încetățenite, dinamitate), genul – o categorie binară, de fapt – probează „cantitatea” de masculinitate / feminitate „descoperită” într-o persoană (cf. Ann Stoller). Nici imaginarul feminin nu lucrează, se știe, fără impurități. Vrem a spune că nu există *sexe pure*, că întâlnim o poezie „efeminată” (scrisă de bărbați) după cum masculinizarea, prin infuzia mesajului viril, e de aflat, în procente variabile, firește, și în lirica feminină. Dar psihocritica, îmbrățișând cu fervoare disocierile, le transformă în „metafore obsedante”, vorba lui Ch. Mauron. Oferindu-ne o doctă plimbare prin hățiturile acestor interminabile dezbateri, Aliona Grati ne reamintește că arhetipologia manevrează feminitatea și masculinitatea (animus / anima) ca modele culturale. Și că, respectând viziunea tradițională, din perspectivă hormonală (nu structurală), există, inevitabil, *o scriitură a femeilor*, cu un evident specific. Tradiția misoginiei, excesul de autoritate,

falocrația au trezit, în replică, tentații puriste; iar valorificarea spiritualității feminine cunoaște, deseori, o „insistență virilă” (1, p. 15) și apasă pe conștientizarea diferențelor. *Abordarea gender* nu mizează însă pe apartenența biologică, ci pe acest concept văzut ca un construct socio-cultural, deschizând calea recuperării omului total, înțelegând că sexele sunt complementare. Și se pot re-găsi. Omul, spunea un filosof, nu este Adam, *el este Adam și Eva*. Adevărat, în „jocul postmodern de inventare a eului” (1, p. 187) *amestecul sexelor* pare facil, stimulând o identitate monden-mobilă, multiplă, departe de *fixitatea* cerută de alte vremi.

Chiar dacă Ana Blandiana ne asigură că „poezie feminină nu există” și că adevărata distincție, axiologic vorbind, e între poezie și nonpoezie, evantaiul imaginarului feminin se răsfrânge scriptural, dincolo de convenții, colorându-se temperamental. Există, neîndoios, un *cifru specific al feminității*. Aliona Grati ne atrage atenția că mulți bărbați (ilustruți ori ba) au eșuat în tentativa de a descoperi „tainele sufletului feminin”. Această șansă rămâne, suntem preveniți, la îndemâna *femeilor-autoare* a căror sensibilitate poate marca, inconfundabil, textul literar prin mesaj, structură, stil. Adică, finalmente, printr-o viziune specifică. Părăsind însă dulcegăriile și intimismul lejer, pelteaua sentimentaloidă ca pecete definitorie. Mai ales că perifericul statut al liricii feminine, exploatat – lungă vreme – prin șirul conotativ al „eternului feminin” (abstras din real) a suportat, în ultimele decenii, asalturile deconstructivismului și insurecția lirică a valului optzecist. Dacă vorbim însă de „consacrarea feminității” în Basarabia anilor ’20-’30 (cum își propune dna Grati, contextualizând cu ochi sociologic peisajul liric), ne reîntoarcem în *etapa promisiunilor*, descifrând acele „frumoase posibilități” și latențe, abia înfiripând o tradiție. Dincolo de stereotipuri tematice și configurații specifice, există un *sentimentalism de fond* al literaturii basarabene (idilism naiv, romantism dulceag, otrava nostalgiei, mioritism, orizont închis, regionalism cultural etc.) hrănind, paradoxal, *eroismul rezistenței*, cum nota M. Cimpoi în a sa *Istorie deschisă*... Segmentul interbelic impune prin invazia femeilor-poete (peste douăzeci, conform listei dnei Grati), implicit prin anvergura scrisului feminin, ilustrat prin eforturile literare ale basarabencelor și, desigur, a volumelor publicate. Cercetând *background-ul* acestei „explozii”, configurația socioculturală a epocii, cu rol modelator, propunându-ne un excurs savant (așezând sub lupă „fenomenul etern-femininului”), semnatarea studiului în discuție conchide că avem de-a face cu o *poezie de tranziție*, pregătind saltul de la convenția tradiționalistă la cea reformatoare. Edificând, așadar, premisele unei *mitopo(i)eticități feminine* (1, p. 134) care, prin estetism și intelectualizare, se va lepăda de blamatul „romantism feminin”: o poezie de pension ori de confort domestic, izbucnită din nevoi confesive pe coarda emotivității și erotismului, de o „legănare visătoare” (ar fi zis G. Călinescu), sfârșind, prin limbajul siropos, într-un naufragiu estetic. Trebuie însă imediat să mai observăm că multe nume (dintre cele care au stârnit interesul exegetei) nu s-au bucurat de longevitate. Sub spectrul tragismului, spectacolul existențial desfășoară virtualități rețezate; e vorba de vieți premature frânte și destine neîmplinite (Magda Isanos, Olga Vrabie, Lotis Dolenga).

Pe linia unor mai vechi preocupări (2), Aliona Grati chestionează „odiseea ființială” (1, p. 33) a Magdei Isanos, pornind de la o observație esențială: avem de-a face cu „o sinceritate a ființei în sens ontologic” (1, p. 45), „fremătarea feminină” (cf. Ion Rotaru), fluidul afectiv, exuberanța fiind controlate, constituind o *nouă „convenție” a feminității* (1, p. 126). Încât poeta, „una dintre cele mai înzestrate vlăstare” (nota, entuziast, Camil Baltazar), confesivă, parțial îndatorată biografismului, eliberând în text „două voci” (auctorială și abisală), construindu-și volumul cu o deliberată ordonare a textelor, multiplicându-și eul prin dizolvare (contopire panteistă), pare a anunța tocmai *criza identității*. Și pare a sprijini o mai veche afirmație a lui Nicolae Manolescu care vedea în Magda Isanos „cea mai profundă poetă a literaturii române”. Din păcate, același N. Manolescu, revizuiindu-se, nu ezită a o expedia acum pe lista *autorilor de dicționar*

(3, p. 882). Sub „aripile bogate” ale clipei, M. Isanos – confruntată cu „presimțirea morții” – e încercată de un „zbucium polarizant” (1, p. 92), exegeta notând că împăcarea cu moartea este „doar un rol” (1, p. 83): „oamenii se nasc, oamenii s-acopăr cu moarte ...”. Așadar, „sub tutela autoritară a îngerului morții” (1, p. 90), dizolvându-se într-o „lume cosmicizată”, poeta profetizează, își face tragicul suportabil, contemplându-și postumitatea: „zburăți, cântece, zburăți departe / scuturați-mă de pământ și de moarte” (v. *Acuma cântecul s-a sfârșit*).

Aliona Grati cercetează riguros lanțul simbolic apa-femeia-țărâna-sufletul-poezia (stimulând o germinație cosmică), crede că oglinda ar fi un simbol central al acestei lirici după cum apa (ca simbol obsesiv) ar reprezenta marca „feminității structurale” a acestui univers, tentat de acvatic (ca „substanță a morții”). Chiar dacă Magda Isanos ar fi un „pictor al fluidelor” (1, p. 115), *grădina celestă* (și, desigur, derivatele: livada, pădurea, codrul) confirmă ca spațiul poetic e „dictat de imaginație” (1, p. 67), încurajând visătoarea și protejând, în dezacord cu realitatea imediată, esența sacrală a poeziei.

Dar, până la Magda Isanos, scrisul feminin din Basarabia a produs o poezie minoră, muzeistică, fără „curaj avangardist” (1, p. 32). Totuși o imagistică a femininului (ca „lume aparte”) e de aflat în această inegală ofertă a unor voci „răzlețe”, cu potențial, impunând prin „autenticitate emotivă” (1, p. 32), prin temeritate și intensitate, râvnind – într-un ciudat melanj – sincronizarea. Și întemeind, astfel, o tradiție, folosind un calapod sămănătorist și livrând, de regulă, o spovedanie lacrimogenă (versificată). Aliona Grati face un gest integrator și, lepădându-se de povara prejudecăților, cercetează *metamorfozele* liricii feminine, selectând numele reprezentative ale interbelicului basarabean, meritând – măcar – un popas.

Judecând *mizele* criticului, i-am putea reproșa, în surdina, amicalmente, interesul pentru acești autori minori (femei-autoare) care, afirmă răsplat d-na Grati, *au pregătit* apariția Magdei Isanos. „Revizitându-i” (cu o vorbă la modă), scotocind arhivele, transferând în pagina exegetică, cu vervă analitică și observații de finețe, ecoul acestor re-lecturi, semnatarea volumului *Privirea Euridiceii* parează posibila noastră obiecție: în fond, studiul scriitorilor minori, asigurând fundalul, vestind noul concept de poeticitate, evidențiază asemănările (1, p. 188). Sunt, bineînțeles, „nume sacrificate de istorie”, autori mumificați ori uitați sau, reluând sintagma manolesciană, „autori de dicționar”. Doar cu bunăvoință putem accepta validarea lor estetică. Iar diagnoza dnei Grati, revigorând memoria culturală, oferă judecăți credibile.

\*

## MAGDA ISANOS ȘI „CÂNTECUL VIETII”

„Nu știu, eu sorb cântecul sau el mă soarbe”

Cu „tristeți de călător”, râvnind un „snop de soare”, trecând de la revoltă la împăcare, și-a însoțit zborul frânt pe cerul literaturii *Magda Isanos*. Disponibilitățile de mare poetă, cum observase Constantin Ciopraga, au explodat sub semnul urgenței, omagiind frenetic viața și încercând a învinge disperarea. Evident, suferința, boala, infirmitatea, sentimentul sfârșitului iminent i-au acutizat sensibilitatea și au grăbit maturizarea poetei, arzând etapele. Dar spaimele existențiale și „trena morții” nu închipuie tablouri apocaliptice, nu hrănesc disperări expuse în vitrină și nu sunt trase într-un estetism rece. Mai degrabă o rugă despletită, iscată, e drept, de o „grabă nevrotică” (Alex Ștefănescu) se insinuează în aceste versuri elogiind „zarea pământului verde” și nădăjduind într-o existență prelungită postum („ca și cum aș sta lângă vatră”).

Cu prospețime și fragede uimiri, poeta descoperă „sensul luminos al lumii”. Exaltările ei se cheltuie spontan, lasă senzația improvizăției, desfășoară o simplitate patetică. Totuși, să nu uităm, exuberanța – împinsă la temperatura incandescenței – este controlată, iar tragismul răscolitor (invocând o situație-limită) conduce spre o rezolvare panteistă, stingând angoasele până la blagianul „capăt de cale”. Această contopire cu lumea vegetală induce, s-a spus, o viziune mioritică; cea care „se învață a muri” speră că va dăinui în ierburi și flori, veghind la liniștea lumii. Bineînțeles, nucleul dramatic al acestei poezii, tema / teama călătoriei spre *dincolo*, bolile care o asaltează cheamă în sprijin un energetism testamentar, scutit de povara suavităților și dulcegăriilor. Poeta va mărturisi: „Sufletu-mi arde de o flacăra înfricoșată”. Iubirea-maladie, bolile, apăsarea singurătății nu obstrucționează gândul că frumusețea și binele vor domni în lume. Animată de stări contrarii, în conflict, poeta „cu buze reci-fierbinți” inocentează *lumea-grădină* (cf. Aliona Grati), cântă omul primordial, cel „fără timp și fără vină”, pământul „fecundat de soare” și invocă „beția de lumină”. Acest freamăt extatic, de o cuceritoare senzualitate suavă, dezvăluie un suflet liliac, ancorând într-o „deltă de vise” și ascultând „orga pădurilor”. Candoarea evlavioasă a poetei îmbracă tonuri tandre, materne; confesivă, risipind afecțiuni și „arzând” mărturisitor, cucerită de o „naivă mirare”, Magda Isanos produce / secretă un lirism natural, doldora de vise vegetale, tutelate de o divinitate răsfântă în miracolul vieții, de frapantă prospețime. Intimismul, biograficul coabitează cu această explozie vegetală, procurând o stare de fericire pe suport panteist. Pădurea, de pildă, e un loc tămăduitor, resacralizat sub veghea „ochiului de lumină”; simbolul apei, valorizat feminin, ne însoțește calmând motivul anxios al propriei dispariții, dizolvând șirul de antinomii prin trecerea în vegetal, visând reîntoarcerea.

Cu fruntea „lângă cer”, gustând „bucuria de-a fi tânăr sub soare”, ea dovedește o vitalitate copleșitoare, contagioasă, îmbătută de spectacolul naturistic. Precum în poemul testamentar dedicat „femeii care iubea primăvara”; acolo, grădina paradisiacă (o livadă întomnată) poartă deja însemnele morții. Chiar dacă viața „sună înalt”, poeta știe prea bine că „n-o să fim a doua oară”. Conștientizează, așadar, *trecerea*, suportă dureros tirania limitelor, are conștiința sfârșitului aflându-și odihna în „pământul cald”. Fiindcă oamenii „s-acopăr cu moarte”... Acest *destin comun* („vom cădea sub coasă”, avertizează un vers din *Iarba*) îngăduie comuniunea cu natura; iarba e „sora cea bună”, încât poeta refuză, cu un gest orgolios, „raiul trist”. Contopirea panteistă îi rezervă o beatitudine cosmică, alungând tenebrele morții. Se amăgește că o răzvrătire post-mortem ar fi cu putință: „și-oi scoate chip de floare, / din pământ, / obrazul tinereții de-altădată” (v. *La marginea cimitirului*). Fiindcă, aflăm, „în flori își deschid morții fereștile” (v. *Flori*). Cea plecată va miroși a țărână, crede că în „pământul cald” îi va fi bine; totuși, o interogație o stăpânește terifiant: „Tu, ochi, cum ai să rabzi să nu le vezi?”. Reîntoarcerea e interzisă așadar, chiar un poem recapitulativ lansează interdicția: *Copilul meu, să nu mă cauți*.

Obsedată de certitudinea morții, poeta cere un răgaz (v. *Doamne, n-am isprăvit*). Din păcate, nu s-a putut bucura de el. Și dacă doar destinele frânte sunt cele împlinite (credea Cioran), atunci putem conchide că în scurtul popas pământesc Magda Isanos și-a împlinit destinul poetic. Celebritatea nu se datorează faptului că a murit tânără (cum insinuează Marian Popa), deși nu negăm că accidentul biologic intră în ecuația valorizării. Nici tentativa de politizare a acestei lirici, încercându-se o recuperare pe linie ideologică, n-a prea avut sorți de izbândă. Încât, departe de capcanele poeziei „leneșe”, îndatorată unui feminism dulceag, Magda Isanos dezvoltă – nota M. Cimpoi – un *blagianism de fond*, vidat, e drept, de substanță metafizică ori tensiune vizionară. Fără elogiile inflaționiste, urmele sale scriptice, eliberând o jubilație senzorială, durează și vor subjugă, suntem convinși, și sensibilitatea receptivă a viitoarelor cohorte de cititori.

Scrisă sub iminența morții, când lumina „fuge” și o „mână misterioasă” alungă florile, cântând, cu exuberanță senzorială, *grădina* ca metaforă a paradisului sufletesc

și spațiu securizant (cum demonstra, temeinic, Aliona Grati), reinterpretând simboluri eminesciene, poezia Magdei Isanos, fără a se înscrie în orizontul metafizic dar și fără a suferi de „naivism”, vorbește convingător, cu vibrație orfică, despre bucuria „de-a fi tânăr sub soare”. Cu sete de viață, așadar, îngemănând luciditatea cu pasionalitatea, poeta, tumultuoasă pe alocuri, rostindu-și spaimile și repudiind dulcemiile, știa prea bine că *moartea e „marele popas”*.

\*

## O CONFESIVĂ FANTEZISTĂ: OLGA VRABIE

„Viața-mi este basm neisprăvit”

Ca mare promisiune a literelor basarabene, Olga Vrabie (n. la 11 noiembrie, 1902, Bălți) a purtat o corespondență („uimitoare”, zice Diana Vrabie), marele critic recunoscându-i „sensibilitatea fină”, „imaginația delicată” și recomandându-i lecturi stăruitoare pentru a se „împrieteni” cu limba. Profesorul Gh. Năstase, cercetând *fondul Ibrăileanu*, a dat la iveală acest lot epistolar, poeta dovedindu-se o „elevă recunoscătoare”. A urmat Liceul de fete „Gehņške” din Bălți, tatăl Dumitru Vrabie (în documente: Vraghie sau Dimitrie Andreevici Vrabie) fiind și primar al orașului (în 1918) și mai apoi senator. În 1920 se înscrie la Facultatea de litere a Universității ieșene, dar traseul existențial se curmă brusc, poeta sfârșind la Mănăstirea Văratice (14 august 1928). Cum literatura basarabeană este o literatură a proiectelor nerealizate (constata M. Cimpoi), nici Olga Vrabie, măcinată de boală, nu și-a împlinit destinul în pofida celui start mai mult decât promițător, debutând la „Viața Românească”, vegheată de profesorul G. Ibrăileanu. Delicatul critic, cercetându-i manuscrisele, îi sugera „oarecare corecturi” și îi ceea să scrie „de-a dreptul” în românește; fericită și neîncercătoare parcă, juna poetă se întreba în decembrie 1919: *Mă vei chema?*

Olga Vrabie, încercată de o iubire sfioasă și de chinul așteptării, eminesciani-zează într-un decor floral, într-un stil adolescentin, cu reverii basmice. Dar lirica sa, de combustie sinceră, e împovărată iute de presentimentul morții, insinuat în „seri pustii și reci”. Acea „durere fără nume” nu anihilează, totuși, jocul fantezist, chemând un „elf bălai și zâna albă” (*Din poveste*, 1921) ori dialogul cu raza (e drept, „cea din urmă”). Ne instalăm într-un univers intim, cotropit de vrajă, versurile sale delicate, grefate pe o predispoziție romantică vorbind despre „doruri ne-nțelese” și „vise albe”, aparținând unui „suflet amorțit”. Prea scurta-i existență nu i-a îngăduit să explodeze liric, spărgând tiparele. Captivă a propriilor senzații (cum bine o definea Aliona Grati), cea considerată a fi „un crin al Basarabiei” (R. Marent, în „Viața Basarabiei”, nr. 7-8/1939) a rămas o confesivă („Eu aș vrea să-și spun durerea toată”; v. *Chemare*) și o fantezistă, uitând – părelnic – de lume pentru a se refugia într-o feerică „țară de poveste” (printre copii, flori, stele) ori în pădurea „robotă de vrajă”, erotizată. Conservându-și ingenuitatea, ea confirmă un vechi diagnostic aplicat poetelor rămase în țarcul „emoțiunii sentimentale” (E. Lovinescu), imune cumva la adierile noului, înviorând peisajul liric. Neoromantismul feminin, sedus de „mirajul fericirii” propune în avalanșă versuri tandre, suave, orbitând în universul domestic ori animate de exaltări panteiste. Sentimentul apropiatului sfârșit (în cazul Vrabie) acutizează această emisie lirică (rămasă la nivelul unui lamento melancolic, fără răbufniri și răscoliri vizionare împinse la limita suportabilului), chemând – protector – sentimentul maternității (ocrotitoare, firește: „inima mamei se zbate nebună”). Căinându-și soarta, poeta, îndrăgostită de vis, nu face totuși din drama personală o temă obsesivă, de inventariere maniacală. Sufletul îi pare deja „o pasăre ucisă”, viața,

câtă a fost, îi întărește ideea neîmplinirii. Iar o tentativă de recuperare, inițiată de Carmen Gabriela Andreescu, cea care, la Iași, în 1997, îngrijea *Opera completă*, a rămas fără ecou. Să fie vorba de o *nedreptate* (cum nota, mâhnit, în 1939, același R. Marent), perpetuată până azi?

\*

## LOTIS DOLËNGA ȘI „GONDOLA FANTEZIEI”

„Și voi cânta haotic, ireal,  
Miragiul unei fericiri prea mari”

O „animistă pasională” (cf. M. Cimpoi) s-a vădit a fi Lotis Dolënga, o romanțioasă căutând fără istov „miragiul fericirii”. Profesoară de franceză la Liceul de fete din Bălți (până în iunie 1940 când s-a retras la București), Lotis Dolënga (n. 10 septembrie 1905, la Brătușeni, jud. Bălți), poetă și prozatoare, a dat o operă bogată (în română, rusă, franceză), puțin cunoscută, semnând Elisabeta Eliad / Eliade. Informațiile sumare nu îngăduie risipirea enigmelor biografice (castelul Szysko, ascendența boierească). Cercetând arborele genealogic al celei care „își va lega destinul de orașul Bălți” (cf. Diana Vrabie), Gh. Bezviconi evidențiază rădăcinile lituaniene, studiile în Franța și, negreșit, bogatele lecturi ale poetei, ca exponentă a unei dinastii de intelectuali, sfârșind la București, în 1961. Debuta în 1929 cu placheta *Le Luth brisé*, apărută la Editura „Carmen Sylva” din București. A mai publicat în franceză *L'idylle d'un poète*, *À l'Inconnu*, și ele apărute la București, în 1929. În românește a publicat volumele: *Simfonia amurgului* (1937), *Petale de crizanteme* (1937), *Cartea ultimelor vise* (Bălți, 1940), *Picături de tristețe* (București, 1940), *Slove de jar* (București, 1941), *Flori albastre* (1942). În ediția a doua a plachetei *Simfonia amurgului* (1941), Lotis Dolënga anunța alte câteva lucrări: *Lotusul alb* (tragedie în versuri, în limba română) și *Les Griffes de l'Aigle*, *Le livre qu'il ne lira jamais* (*Jade et Cristal*), *La Bessarabie pittoresque* (roman-reportaj).

În limba rusă a editat, tot în prolificul an 1937, placheta *Zavitki hrizantem*, anunța și alte lucrări (*Narkozî i Astral*, *Zolotaia scazka*).

Iată, așadar, un palmares impresionant cantitativist judecând, dezvăluind o feminitate caldă, cochetând cu vagul simbolist, altoit însă pe o evidentă fibră romantică (fundaluri nocturne, morbidețe, extaze, himere, miraje), închipuind tablouri scaldate de „ape ireale” și magice lumini. Ambianța misterioasă, cu ornamentație basmică pendulează între grandilocvență și bizarerie. O nostalgică deci, devoalând „urme” ale simbolismului grefate pe lugubru romantic, Lotis Dolënga era o prezență sensibilă, grațioasă, degajând noblețe, cu ochii „plini de gânduri și de taine” (cum mărturisea Irina Stavschi). N. Costenco vedea în această poezie cu „tristeți nelămurite”, intrată „pe poarta zilelor pustii”, *struna feminizată a lirei lui Minulescu*. Invocând „noaptea vrăjilor ce mint”, luna-submarin, „domnița țărilor de mit” ori „sărutul astral”, „vedeniile de ascet” ori „vijeliile cadentate”, slovele „pictate cu sânge” etc., poeta ne face părtași la *zbuciumul* său. Arsenalul basmic, reminiscentele romantice (magi și crai, bufnițe, stafii, tenebre) coexistă cu gesturile simbolice. Astfel de antinomii (cf. Al. Burlacu) o îndreptățeau pe Aliona Grati să considere că avem de-a face, abia schițată, cu o criză a identității eului poetic. Acest „zbucium polarizator” (1, p. 171), stimulat de „mâna unor rele-ursitoare” (v. *Nocturnă*), izvodea, „în minte de chin”, râvnind, sub platoșa metaforismului, o *țară-himeră*, un cânt ireal, curgând – ne încredințază poeta – haotic.

Ca prozatoare, Lotis Dolënga încerca, ispășită de tehnicile narative moderne, calapodul jurnalului intim. Veritabil dosar existențial, romanul din 1937, *În ghearele vulturului. De la Mayerling la Fort-Belvedere. Jurnalul unui arhiduce* (cum suna

titlul complet), punea în pagină o „mișcătoare tragedie” a arhiducelui Rudolf, sperând că va servi ca lecție pentru „alți nenorociți”. Diana Vrabie descoperă aici „mărci ale autenticității”. Al. Burlacu, dimpotrivă, cercetând textul inundat de o sentimentalitate copioasă, va denunța naivitățile, ucigând farmecul autenticității. Oricum, acele însemnări în travesti (cu slăbiciunile și erorile protagonistului, notând, cu sinceritate, impresii fugare, spontane), urmând a fi clasate de un prieten și lăsate drept mărturie, vorbesc tot despre temperamentul poetei; atrasă de un exotic ținut intangibil, cultivând efecte sonore, râvnind un țărnam albăstru („numit ideal”), piramide, castele, caravane etc. În fond, însăși poezia este „o metaforă a călătoriei” (1, p. 168) iar poeta – ca un trist Columb – rătăcește „pe mări de deznădejde”, îmbarcată pe „gondola fanteziei”. Fie că denunță infernul pribegiei chemând în sprijin alintul doinelor (v. *Doina pribegiei*), fie că, înconjurată de năluci amăgitoare, se proiectează pe un „afundiș de cer”, zestrea acestei poete interbelice (interesând un grup fidel de cercetători precum: Al. Burlacu, Alina Ciobanu, Iurie Colesnic, Diana Vrabie și, nu în ultimul rând, Aliona Grati) este definitoriu sigilat de o tristețe distilată, surdinizată, invocând un „mistic vis postum”. Și confirmând că, agitată de tendințe reformatoare, viața literară basarabeană cunoștea în epocă o „osmoză bizară”, amalgamând tendințe contradictorii.

\*

### LIUBA DIMITRIU ȘI „MISTICISMUL FLORAL”

„Și știi ce lung e-al nopții drum”

Suspectată de „emfază misionară” (1, p. 155), eruptivă într-o primă etapă a fulgerătoarei sale traiectorii lirice, cuprinsă de febrile elanuri adolescente și cultivând, pe un ton imnic, un mesianism à la Goga (cum s-a spus), *Liuba Dimitriu* (Dimitrieva), născută la 1 ianuarie 1901 în Ciucur-Mingir, județul Tighina, dintr-un tată bulgar și o mamă grecoaică (Vasilisa), a surprins, întâi, prin stăpânirea „tainelor limbii” (recunoștea Ovid Densusianu). Graiul era „fagure muiat în lapte / Din sânul veșnic cald al Romei” (v. *Graiul neamului*) veghind, alături de zeitățile protectoare, soarta neamului: Nistrul ca „bătrân straje”, doinirile Oltului, satul arhetipal și izvoarele eterne, mângâiate de visul gliei și valurile de lumină pogorâte peste un ținut edenizat și, deopotrivă, greu încercat de vitregiile Istoriei.

Urmează însă, rapid, o repliere spre interioritate (observa Aliona Grati), cu irizări simboliste și gingășii florale, având ca simbol tutelar funestul crin. Chiar un *misticism floral* (1, p. 157) prezidează încercările din urmă, de o tiranică luciditate, în care „plouă numai crini” (v. *Rugăciunea din urmă*), vorbind despre frumusețe, puritate și, inevitabil, perisabilitate. Ca simbol-cheie, evidențiind întinse lecturi din lirica franceză și ciudate echivalențe (crin / poezie), acest „simbol ambiguu” vestește implacabilul sfârșit, odată cu încheierea unui ciclu vegetal. *Cea din urmă primăvară* (scrisă la Tg. Neamț în martie 1970) sună testamentar, invocând „lutul nătâng” și, firește, nelipsitele „grădini cu crini”. Poeta trăiește sub „narcoza crinului” (nota Mihai Cimpoi), înstăpânind fiorul thanatic. Plecată pe „al nopții drum” (m. 22 martie 1930) după o existență măcinată de boli și pelerinaje pe la mănăstiri și sanatorii, Liuba Dimitriu, îngrijorată că harpa-i va ajunge „pe mâini sărace”, n-a apucat să-și vadă volumul tipărit. *Crinii Basarabiei*, apărut postum (același M. Cimpoi indică anul 1931) dezvoltă pomenitul „misticism floral”; iar un vers precum „Dar crinii or-înflori / Când n-oi mai fi” o anunță pe Magda Isanos...

\*

Sub beneficiu de inventar putem consemna și alte (câteva) voci lirice, fără relief pregnant. *Olga Crușevan-Florescu* (O. Cantacuzino), născută la 5 iunie 1896 la Pistruieni-Orhei, cântă, pe un ton idilic, viața la țară ca oază tihnită, închipuind „suite bucolice”, cu pigment local și viziune arcadică, palide „spectacole vergiliene” (spunea M. Cimpoi), de certă monotonie și redundanță, cu o puzderie de „basarabenisme” (cf. Aliona Grati). Traducătoare încercată, cu un doctorat la Lausanne, autoarea – înainte de a muri (1975, la București) – reușise să publice două volume (*Crugul anului*, 1971; *Roata anului*, 1973), glorificând o existență mirifică, aglomerând imagini recurente, fără tragismul acumulărilor.

Și învățătoarea *Elena Dobroșinschi-Malai* (n. 11 martie 1898, la Chișinău), urmând Școala eparhială, cade într-un descriptivism plat, viziunea pastorală, cu inevitabile infuzii melancolice, coabitând cu tentativele epopeice (v. *Fiica lui Decebal*), toate încercările – subsumate „poeticii văzului” – fiind sigilate de „insuficiență” (nota sever A. Grati). Chiar dacă volumele ivite (*Picături de rouă*, 1920; *Melodia mahnirii*, 1932; *Murmur de izvoare*, 1940) combină istoriile sacre cu asaltul gândurilor negre (amprentate de „deșarte păreri”) și vădesc, pe alocuri, infiltrații de poezie modernă (v. *Pilotul*, *Corabia*).

Cu lăudabilă ardoare culturală s-a înregimentat efortului emancipator *Elena Vasiliu-Hasnas*, semnatara unui volum de proze scurte (1930); exercițiile sale lirice sunt tutelate de un simbol al „nădejzii mute” (crizantema albă), vorbind despre un „calvar neterminat”. Și *Crisanta Olteanu*, slăvind catedrala din Bolgrad (ca „izvor de duh sublim”) și, îndeosebi, *Ecaterina Cavarnali-Davidoglu* (n. la 20 noiembrie 1918, tot la Bolgrad-Ismail) merită o consemnare lapidară. Mai cu seamă că, debutând la 15 ani (!), Ecaterina Cavarnali, trecută prin cenaclul lui T. Nencev și, după refugiul la București (1944), pe la faimoasa școală de literatură, va scoate singurul volum (*Cântece târzii*, 1998) în chip de „optzecistă”, cu ecouri de tardosimbolism, în „registru mărunt, feminist” (M. Cimpoi).

Mai putem adăuga acestui pomelnic și numele actriței *Corina Constantinescu* (n. 16 noiembrie 1919, la Nisporeni de Jos, jud. Lăpușna), cu un volum la activ (*Versuri*, 1938), în regim imitativ-confesiv. Încropind, pe fundal eminescian, un dialog epistolar cu doruri și lacrimi „fără nume”, depășind, sub „tutela plitudinii” (1, p. 181), „povestea vieții”, ea poartă și „însemne” simboliste. Iar Aliona Grati îi dedică chiar patru pagini!

*Lidia Constantinescu* (ignorată, cu teme, de A. Grati, de vreme ce primele colaborări datează abia în 1978) văzuse lumina zilei la Cimișlia (n. 7 ianuarie 1933). Se va stabili în România în cumplitul an 1940 și, interesată de lumea copilăriei, va oferi stihuri pentru cei mici, îndeosebi. Totuși volumul din 1998 (*Treci, inimă, Prutul*; prefață: Iurie Colesnic) înseamnă, remarca Georgeta Adam, „o uliseeană întoarcere la Ithaca, acasă”, motiv de a-l semna, măcar, consfințind – ca urmă scripturală – un dor fără sațiu.

\*

Elogiind strădaniile dnei Grati, nu putem încheia fără a semna câteva neglijențe; de la erorile de cules, cu nume regretabil stâlcite (Hagiu în loc de Hangiu, Elizaveta în loc de Elisabeta Isanos, de pildă) la altele, și ele reparabile într-o viitoare ediție. Sunt mici inadvertențe pe care semnatara studiului are obligația a le lămurii. Volumul (postum) al Liubei Dimitriu a apărut în 1930 (cum zice Aliona Grati) sau în 1931 (cum indică M. Cimpoi)? Pseudonimul poetei Lotis Dölenga a fost Elisabeta Eliade sau Elizabeta Eliad (cf. A. Grati)? Apoi: de ce O. Balzac (p. 24)? Și de ce *Opera completă* a poetei Olga Vrabie, îngrijită de Carmen G. Alexandrescu, apare odată la Editura Timpul (p. 205) și, în alt loc (p. 138), la Editura Safir? În fine, dacă e să fim cârcotași nu putem ocoli o altă (măruntă?) observație.

Tabloul lui W. Slewinski (*Femeie pieptănându-se*), reprodus pe copertă, nu numai că nu slujește titlul (splendid!) dar, dimpotrivă, „împiedică” privirea feminină, obstrucționată. Ceea ce nu împietează însă asupra meritelor, indiscutabile, ale cărții (modestă ca ținută grafică): o demonstrație strânsă, coerentă și riguroasă, altoită pe un eșafodaj ideocritic remarcabil. Probând că avem în Aliona Grati o analistă de forță.

#### NOTE

1. Aliona Grati, *Privirea Euridicei (Lirica feminină din Basarabia. Anii '20-'30)*, Institutul de Filologie al A.Ș.M., Chișinău, 2007.
2. Aliona Grati, *Magda Isanos. Eșeu despre structura imaginarului*, Editura Prut Internațional, Chișinău, 2004.
3. Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Editura Paralela 45, Pitești, 2008.