

Traian Demetrescu – gestul estetic

Angelo MITCHIEVICI

Universitatea „Ovidius” din Constanța, Facultatea de Litere

The „Ovidius” University of Constanța, Faculty of Letters

Personal e-mail: angelo_kane@yahoo.com

Traian Demetrescu – The Aesthetic Gesture

The symbolist Romanian poet Traian Demetrescu wrote a few articles and an essay discussing the limits of aesthetics and poetry outside of the poem itself. The writer captures poetic moments, in Laurent Jenny's terms, preceding the writing of the poem or simply existing outside of it. It confers to some situations and objects the attribute of poeticity; consequently, a series of objects appear to him as endowed with a sort of poetic expressiveness. Traian Demetrescu thus realizes the widening of the perception of the poem at the moment when the Romanian culture stepped into the first modernist stage at the end of the 19th century.

Keywords: Romanian pre-war literature, symbolism, Traian Demetrescu, poetic vs. prosaic, aesthetic gesture, pre-war aesthetic



Gestul frumos

Generația simbolistă din care face parte Traian Demetrescu, Tradem, deschidea o perspectivă nouă a modernității în lumea finiseculară românească. O nouă sensibilitate care colora altfel tardoromantismul căruia Eminescu îi precizase un apogeu se simte discret în poezia congenerilor lui Traian Demetrescu. Ceea ce a trecut neobservat până acum în opera sa este felul în care poezia devine gest, felul în care lumea îi apare scriitorului marcată de un semn poetic. Este vorba de a descoperi poezia în vecinătate, care este deopotrivă cea a lumii, a banalului și a poemului deopotrivă.

În articolul „Gestul frumos” publicat în ziarul *Adevărul*, numărul din 13 decembrie 1893, avem o interesantă punere în scenă a unei investiri a gesticulației cu putere poetică. Autorul articolului trimite la afirmația unui scriitor francez, „un poet decadent”, afirmație pe care o socotește scandaloașă, cu privire la „gestul” făcut de anarhistul Auguste Vaillant, acesta aruncase o bombă în Parlamentul francez. Este vorba nu de ceea ce simbolizează gestul, ci chiar de forma de arc a brațului care se destinde în aruncare. Astfel de gesturi atletice erau recuperabile din marile opere ale

artiștilor plastici, spre exemplu cele două capodopere ale sculpturii grecești, *Discobolul* lui Miron sau *Laocoon și fiii săi*, sculptură realizată de Hagesandros, Polydoros și Athanadoros. În opinia scriitorului francez, mișcarea reprezintă „le beau geste” (frumosul gest), iar scriitorul este pus în fața unui astfel de manifest estetic care recalifică gestul criminal, gest socotit ca atare și de care se distanțează poetul român se delimitează polemic. Anarhistul francez care aruncase bomba în Parlament în decembrie 1893 își însoțise gestul cu strigătul: „Moarte burgheziei! Viață lungă anarhiei!”. Auguste Vaillant fusese condamnat la moarte și ghilotinat. Alexandru Bogdan-Pitești, marele mecena al artiștilor grupați în jurul Tinerimii artistice, fusese se pare expulzat tot pentru un gest „artistic”: urcase pe eșafod, luase capul anarhistului Vaillant din coșul în care se rostogolise și îl sărutase în văzul publicului. Reală sau nu, anecdota se cuvine a fi citită în contextul semnificației pe care autorul francez al articolului îl acordă „gestului frumos”.

Traian Demetrescu vede în calificativul estetic pe care-l conferă scriitorul francez acestui gest o sensibilitate estetică, cea a „decadenților”, și implicit o formulă poetică. Gestul ar fi unul estetic, Traian Demetrescu respinge însă această estetică care cauționează crima,

descoperindu-i valențe estetice. Există în ce privește estetica decadentă o serie întreagă de rezoluții care asociază actului crud o frumusețe care evacuează reflecția morală. În acest sens poate fi consultat eseuul remarcabil și emblematic al lui Oscar Wilde, *Pană, creion și otravă. Un studiu în verde*, avându-l în centrul său pe Thomas Griffiths Wainwright, un estetic și rafinat criminal.¹ Cine sunt acești „decadenți sau simbolști” cu „o originalitate bizară”? „Ei cer artei emoțiuni rafinate, nemaisimțite, nepotrivite mulțimii. Și de aici iată-i pierzându-se în rătăcirii ce-i fac neînțeleși și ridiculi. Iar, uneori par odioși și bizari.”² Ei sunt, în opinia criticii „un produs bolnăvicios și anormal al bătrânei civilizațiuni din Franța.”³ Ei sunt autorii unor gesturi duse la extrem pe care le încorporează sferei esteticii printr-o lărgire a cadrului perceptiv, de reflecție cu privire la poetic.

„Le beau geste” fixează deopotrivă o estetică și poietică, configurând poezia care se desprinde dintr-o anecdotică crudă, ceea ce avea să devină la Mateiu I. Caragiale mai târziu sublimatul estetic al unui „fait divers atroce” în nuvela *Remember*. În chestiune este chiar sursa poeziei, noua sensibilitate încurajează căutarea ei în zone obscure, umbroase, selectând ceea ce Hugo Friedrich avea să numească categorii negative. Poezia lui Charles Baudelaire, Maurice Rollinat, Jules Laforgue etc. speculează această sursă nouă de expresivitate poetică care decurge din ceea ce majoritatea literaților la jumătatea secolului XIX refuzaseră ca antipoetic: macabrul, ordurierul, degenerarea, patologia, *psychopatia sexualis* etc. *Le beau geste* al anarhistului Vaillant asociază crima și sublimul într-o formă poetică care era populară în imaginarul revoluționar al anarhiștilor ruși de la Bakunin la Kropotkin, primul exaltând ideile criminale ale unui student obscur pe nume Neceaev, un tânăr anarhist pus pe fapte mari și căruia îi dedică *Catehismul revoluționar*. *Le beau geste* constituie și un gest revoluționar elucidat fără rest de cuvintele anarhistului care opune sistemului de valori prestabilit, oficial, cel al burgheziei, bunul plac al unei dezordini creatoare și distructive deopotrivă. Gestul generic al oricărei revoluții era în concepția lui Bakunin distrugerea. Traian Demetrescu respingea investirea estetică a gestului, refuzat din perspectiva unei dimensiuni morale, însă, introducea în discuție gesticulația și expresivitatea ei punând față în față două poetici ale gesticulației.

Totodată, Traian Demetrescu refuza să includă în sfera esteticii expresivitatea gestului retoric al oratorilor de profesie, politicieni, avocați etc. precum și pe cel ludic, teatral al artiștilor, al actorilor. Gesticulația feminină este pusă pur și simplu între paranteze ca un fapt de psihologie erotică (există însă o sferă mult mai largă a gesticulației feminine unde erotismul stă în ordinea secundarului), însă excluderea se poate ghici și aici prin ceea ce constituie numitorul comun al

acestei gesticulații. Toate gesturile puse în discuție sunt studiate, artificiale, căutate, edificate prin intermediul unor strategii particulare. Traian Demetrescu propune un gest estetic de semn opus, plasat în sfera autenticității, gestul genuin, desprins de studiul lui, desfăcut de pretext și de performativitatea exersată teatral. Prin urmare, este vorba de gestul care nu se vede pe sine ca gest, care nu se autocontemplă, care nu este pus în scenă, care nu decurge din autostilizare. Unde se află aceste gesturi? „Dar gesturile cele mai firești, cele mai simple, cele mai expresive le-am remarcat la țaranii noștri.”⁴ Un astfel de gest este unul care acompaniază salutul, iar nu salutul propriu-zis. „În zilele de muncă plec la câmp. Bătrânii rămași acasă îmi dau ziua bună în cale; și liniștita mișcare a mâinei drepte, pentru a-și netezi pletele, după ce și-au descoperit capul, e plină de bunătate și de prietenie.”⁵ La fel este gestul care indică o direcție, simplu și detașat, calm. Lipsa regiei este definitorie în toate aceste „gesturi frumoase”. Toate intră în categoria banalului, ele nu au nimic din performanța teatrală, din studiul care să le consacre unei reprezentări, unei valorizări coregrafice. Traian Demetrescu le descoperă nota estetică care vine din naturalețea lor, din expresivitatea lor involuntară, dacă am folosi termenul lui Eugen Negrici. Ele devin o sursă de frumusețe, o resursă a poeticului în act și nu în discurs. Însă, scriitorul lărgeste acest cadru de percepție al gesticulației. „Lângă o margine de pădure, țaranii cosec iarba. Fășăitul ritmic al coaselor, când retează iarba, e nespuse de muzical. La oarecare distanță, crezi că sunt niște coarde atinse în mod regulat de vârful fin și ușor al unui deget. Aceea ce hotărăște această armonie e brațul îndemânatic și mlădios al țaranului. O! Frumosul gest al cositului!”⁶

Scriitorul trece de la gestul care se vede, gestul vizibil al cositului, la partea sa invizibilă, cea care se aude. Mișcarea ajunge într-o notă distinctă ca un pizzicato, un ciupit de coarde, o notă instrumentală. Intrat în invizibil, prin muzică gestul intră și în poezie. Poezia gestului lui o reprezintă efectul sonor, muzicalitatea pe care o reclamă, a unei note discrete și în același timp armonioase. Scriitorul nu o percepe ca zgomot, ci ca pe un efect eufonic, melodic. Gestul a devenit simfonic, Traian Demetrescu îi descoperă dimensiunea poetică. Spre deosebire de gesturile care acompaniază salutul țaranilor, acesta dobândește prin reverberație foșnetul, un sunet armonic și natural deopotrivă. Sursele poeticului se află în acest lirism al elementelor, pe care romanticii îl descopereau, șoptul apei, freământul frunzișului, foșnetul ierbii, troznetul lemnului care ard în sobă etc. Ceea ce descoperă Traian Demetrescu în expresivitatea gesticulației țărănești este dimensiunea ei arhetipală, în acord cu tipul de poezie naivă pe care o teoretiza Schiller în eseuul său *Poezia naivă și sentimentală*, o poezie în afara oricărei conștiințe poetice. Ceea ce este însă interesant la Traian Demetrescu constă în înțelegerea ei ca gesticulație

poetică în afara oricărei tangențe cu lumea textului.

Merită să revedem un fragment din *Remember* al lui Mateiu I. Caragiale în ceea ce privește această poezie a elementelor și a resurselor pe care le mobilizează în sfera poeticului. „E înăscută în mine, drojdie de străvechi eres, o iubire păgână și cucernică pentru copacii bătrâni. Lor le datoresc inspirații mult nobile și grave, fiindcă nu cred să se afle pe lume viers omenesc sau cântare meșteșugită care să mă miște mai viu ca tainicul freamăt ce-l deșteaptă frunzișul lor la vântul serii.”⁷

Gestul s-a prelungit în sunet, mișcarea frunzelor dă acest *beau geste* arhetipal, lirismul fiind generat de vântul care străbate frunzișul și-l face să foșnească. Ne aflăm în fața unei gesticulații poetice, însă poezia este în forța cu care decurge din mișcarea naturală, „firească”, neregizată, mișcare care devine gestul poetic prin excelență, „viersul”, „cântarea” care stă în afară oricărui meșteșug. Gestul poetic este transcris în felul următor: „tainicul freamăt ce-l deșteaptă frunzișul lor la vântul serii.” Căruia i se asociază o imagine indirectă, aceea a „bătrâneții” arborilor seculari.” Vechimea dă nota particulară a gestului. Regăsim la Cioran aceeași emoție poetică, același lirism discret al elementelor, care evidențiază aceeași capacitate de a încorpora elementul în ordinea poeticului prin înregistrarea unor mișcări discrete, fine, microarmonii insolite, vibrații la limita tăcerii. „Mă gândesc deodată la zilele acelea din Carpați, când, în liniștea ireală, ascultam freamătul ierbii sub o adiere imperceptibilă.”⁸ Alt exemplu venit de data aceasta din proza lui Traian Demetrescu vine să sprijine ideea: „Mă ispitesc zilnic nu știu ce nostalgie adâncă de singurătate, de odihnă, de uitare, nostalgie pe care mi-o aduce întotdeauna cerul de mai.”⁹

Să ne întoarcem la Traian Demetrescu și la acest gest ca „moment poetic” care precede poezia fără a se transforma obligatoriu în text poetic, precizând doar o stare poetică. Starea poetică este prefigurată de plimbarea prin pădure evaluată în termenii unei sensibilități religioase care face apel la metafora mascată: pădurea a devenit un templu. În același sens funcționează „religiozitatea” pentru Mateiu Caragiale pentru a configura apariția unui moment poetic. „Întru puțin, sfios, pe sub o boltă de stejari bătrâni și simt un fel de religiozitate de templu. Mă afund liniștit pe cărări așternute cu covoare de frunze. E o tăcere care-ți umple sufletul de un extaz ce te fură. Peste tot o sălbăticie măreață, ce te face să visezi la vremuri primitive, biblice. Din când în când un fâlfâit de aripi, un țipăt de pasăre, căderea unei crengi uscate înflorează o clipă odihna maiestuoasă a copacilor.”¹⁰ Sfiala, extazul, măreția alcătuiesc crescendo-ul unei stări poetice care instituie momentul poetic. Sensibilitatea poetică este generată de acest sentiment al „vechimii” arborilor care transcede vârsta „biologică” către relevanța arhetipală, „biblică”, „primitivă”. Sursa poeticului este această vechime atemporală intermediată de prezența arborilor

seculari, încadrat emoțional de patetic și peripatetic romantic. Pădurea s-a transformat într-o cameră de rezonanță unde cel mai mic zgomot reverberează, produce o vibrație, devine un sunet singular, amplificat, intens. Fiorul este cel al sunetului natural, efectul de ecou pe care-l creează, dar totodată el scandează și vibrația poetică.

Scriitorul asumă incapacitatea de a raționaliza această sensibilitate, însă gestul său e mai curând retoric. Cum am putea defini senzațiile care vizează infinitezimale, imponderabile precum o vibrație, un fior, un ecou etc.? Incapacitatea este dublată de imposibilitatea care decurge din evanescența, fragilitatea lor constitutivă, dar și din faptul că rezonază într-un strat mai „adânc” al ființei, al psihismului abisal, fiind prin urmare inaccesibile „analizei”. Există totuși posibilitatea nu a înregistrării, ci a transferului într-un limbaj intermediar, cel al artei, fie ea pictură sau muzică. Nu și literatură. Descoperirea acestei imposibilități este și locul infirmării sale prin intermediul gestului poetic. În locul literaturii, al poeziei se află acest gest care recunoaște acest registru al inefabilelor, îl certifică, ne asigură asupra acestor prezențe. Sentimentul de dizolvare face parte din acest gest. O altă modalitate a gestului poetic o constituie convocarea poeziei cu majusculă, a autorităților în materie de transfer poetic. Două nume stau aici ca mărturie a puterii de a transpune inefabilul în cuvinte: Virgiliu și Eminescu. „Cântecul”, substitutul pentru poezie, forma cea mai veche a ei constituie instanța de mediere prin care pădurea „vorbește”, articulează verbul poetic. Poezia elementelor identifică o voce prin care să se facă traductibilă, iar această voce este cea a poeziei eminesciene sau a bucolicelor virgiliene.

„Niciodată n-am putut să-mi definesc bine senzațiile care le simt în singurătatea unei păduri. Ele sunt prea adânci, prea tainice și mi se pare peste putință a le analiza, a le nota în vibrațiunea lor adevărată. Un pictor poate le-ar traduce prin culori; un muzicant, prin sunete; cuvintele le-ar falsifica. (...) Ca niște note dintr-un cântec vechi, ca niște adieri de poezie virgiliană, pare că pădurea îmi șoptește aceste versuri din dulcele Eminescu:

„O! Rămâi, rămâi la mine,
Te iubesc atât de mult!”¹¹

Poezia obiectelor

Nu este o noutate devenirea poetică a obiectelor, altfel spus, consacrarea lor în calitate de obiecte poetice. Sintagma virgiliană, sunt *lacrimae rerum*, se cuvine a fi citită într-un cadru mai extins, cel al lui sunt *lacrimae litterarum*, care invocă o dimensiune esențială a poeziei dintotdeauna așa cum remarcă William Marx, și anume capacitatea ei de a mobiliza „les pouvoirs de consolations”¹². Parnasiienii vor transfera ideii de

poeticitate ideea de articitate a obiectului, ca rezultat al unui artizanat superior din care decurge o reprezentare aproape muzeală a obiectelor. Însă nu la acest fapt se referă Traian Demetrescu atunci când descoperă poezia „lucrurilor”, ci la felul în care obiectele intră în rezonanță cu o sensibilitate poetică și mai mult chiar, la existența unei latențe, a unei resurse de poeticitate, a unei contaminări cu uman a lor: „În general lucrurile mi s-au părut că exprimă dureri și melancolii aproape omenești. Ca și cum aceste corpuri inerte ar avea un suflet. O cruce de biserică veche, înclinată într-o parte; un dulap cu cărți acoperite de praf și de fire de păianjen; un arbore tăiat, zăcând cu crengile întinse pe pământ; frunzele care se scutură toamna, o icoană cu zugrăveala ștersă, atârnată în odaia unei familii de săraci, o casă dărâmată, o candelă de mormânt, neagră de fum, etc., sunt atâtea lucruri care au aspectul lor de tristețe particulară (s.n.), ca niște figuri omenești.”¹³

Putem vorbi de un animism poetic care transcende articitatea corpurilor „inerte”, de o intrinsecă expresivitate care mobilizează nu doar senzitiv, ci și afectiv. Nota bene, Traian Demetrescu nu se referă la subiectul poetic, la reverberația afectivă pe care lucrurile sau mai precis anumite lucruri, obiecte o au în prezența unei sensibilități capabile să o „înregistreze”. În aceste sens, putem remarca că toate lucrurile enumerate de Traian Demetrescu au numitorul comun al degradării, al învechirii, al ieșirii din sfera utilității, din circuitul funcțional. El le redescoperă ca obiecte poetice, astfel că gestul se află în sensibilitatea celui care reclamă de la aceste obiecte o *état d'âme*, dar poetul sugerează că gestul investirii cu poeticitate este precedat de o sferă sensibilă, o aură a obiectualului. Gestul poetic prin excelență este investirea cu emoție, afect, propria emoție, propriul afect o lume a inertelor. Însă Traian Demetrescu merge mult mai departe, gestul estetic este aici reconfigurat prin aceea că scriitorul sugerează poeticul ca o formă de imanență. Cu alte cuvinte, poezia se află în obiecte, ca o latență, ca o posibilitate actualizabilă, ca o proprietate metafizică omologabilă în anumite circumstanțe. Aceste obiecte duc o existență poetică în afara poemului, în ele există un potențial de dizlocare care produce un efect poetic sau ceea ce scriitorul numește sibilinic o „tristețe particulară”.

Sunt două mișcări și două gesturi contrare, unul care reifică, transformă în obiect ceea ce este viu sau constată acest fapt, și o privire care animă, care încarcă de vitalitate ceea ce este inert. Ambele gesturi exprimă două forme de gesticulație estetică. Suprarealiștii văd din uman doar mecanismul, privirea lor e prozaică, de aici construcțiile mecanomorfe, scriitorii romantici văd cu precădere afectul, sensibilul, vibrația unei emotivități. Ceea ce este semnificativ la Traian Demetrescu este o interesantă observație speculativă, obiectele par să iradieze o anume emoție, sunt însuflețite, aspectul lor, forma care reprezintă corespondentul expresivității

estetice generează o vibrație „particulară”. Gestul se află aici, nu într-o imagine dispartă, ci în acest tablou de anticariat al lucrurilor care configurează o sensibilitate afină. Fără să realizeze, inconștient, scriitorul construiește un tablou cu acest obiecte, dar un tablou care nu mai este o natură moartă. Iar în acest moment poetic, în acest „tablou” se află datele poemului.

Poetic și prozaic

În *Intim*, scriitorul schițează câteva notații pe marginea unei stări captată într-un moment crepuscular, „orele triste”, într-un decor de natură. „E o tăcere atât de desăvârșită, atât de adâncă, încât ai putea auzi ecoul unui suspin, cum zice așa de poetic marele Flaubert.”¹⁴ Avem un moment poetic unde tăcerea constituie spațiul de rezonanță propice înregistrării celei mai mici vibrații, a celui mai fin sunet, pe care Traian Demetrescu îl împrumută poeziei: suspinul. Suspînul este nota distinctă din care se alimentează orice lirism. Poezia romantică l-a supralicitat generând inflație lacrimală, efuzionisme facile. În cazul de față, referința nu este nici una genuină, nici expresia romanțării, ci constituie o unitate minimală a melodicului, limita audibilului, substanță de contrast pentru o muzică paradoxală, aceea a tăcerii. Distincția poartă semnătura „marelui” Flaubert. Însă Gustave Flaubert nu este poet, ci prozator. Dar accesul la poezie nu este rezervat în exclusivitate poezilor, din moment ce poeticul este recuperabil din momentul poetic, din gestul poetic, circulând nestigherit în afara textului poetic. În cazul de față, el se regăsește la un prozator, în proză. Poetic și prozaic sunt două noțiuni în afara textului genurilor literare care ele consacra. Ele sunt stări, momente care pot figura separat, pot constitui premisele organizării ulterioare a unui poem sau a unui roman, dar fără ca acest fapt să fie obligatoriu. Însă ceea ce constatăm, ele există în relație, poeticul nu mai exclude prozaicul, mai multe ele se constituie ca vase comunicante. Caragiale era alergic la un anumit tip de poezie, poezia simbolistă și deopotrivă la literatura romantică în întregul ei, iar această idiosncrazie față de lirism pare confirmată de exaltarea dimeniunii prozaice care minează orice tentativă a edificării sublimului. În textele sale evacuează poeticul sau îl parodiază, îl tincturează ironic, îl devastează, îl compromite. Traian Demetrescu surprinde un gest poetic în proza lui Flaubert, gest care înscrie o formă de sensibilitate afină, o singularitate, o nuanță, o fragilitate, o emoție particulară. În *La vie esthétique*, Laurent Jenny remarca frecvența unor cuvinte precum „poezie”, „poem” sau „poetic” descoperind un fel de „poezie narativă” și o relevanță poetică a unor atitudini, gesturi, chipuri în contextul unui epic robust. „Si on cherche l'unité de ces moments définis comme „poétiques” aussi bien par Balzac que par Baudelaire, on la trouve dans la perception synthétique des péripéties

d'une existence: toutes les tensions, les conflits irrésolus qui forgent une destinée, apparaissent soudain résumés par un geste, une attitude où ils culminent et se figent en s'éternisant. Il y a donc un effet-tableau du moment poétique (proche du sublime)."¹⁵

Distincția dintre poetic și prozaic ca atitudini devine importantă într-o societate care recunoaște prestigiul informării culturale în educație, o societate în care clasa de mijloc se dezvoltă și ia în considerație tot mai mult legitimarea culturală. De la bun început există un dezacord între poetic și societate, iar apariția acestei figuri particulare a poetului introduce o primă disociere. Poetul și societatea se găsesc în dezacord, mai precis atitudinea poetică este una a inadecvării în plan social, chiar dacă recunoscută, admirată și uneori elogiată. Poemul eminescian certifică acest raport de inadecvare. Ce înseamnă însă o atitudine poetică? Trebuie spus că nici în acest caz nu funcționează concidența dintre atitudinea poetică și asumarea condiției de poet. Romanul lui Traian Demetrescu, *Cum iubim*, reflectă această distincție esențială prin intermediul unuia dintre personaje, Aldea: „Firește: poezii adevărați sunt poeți în toată viața lor; dar orice om poate fi poet odată în viața lui. (...) Poet, în înțelesul cunoscut, nu fusese niciodată, pentru că nu produsese nici o operă; dar în unii oameni pare a exista un suflet de poet, genial și mare poate ca al „celorlalți”, dar care rămâne totdeauna tăcut.”¹⁶

Avem o distincție între poezia ca text, poetul ca scriitor de poezie, și poetul virtual, poetul unui moment poetic, nu autorul unui text, ci al unui gest singular. Diferența dintre moment, respectiv gest și text se află aici, în aceea că gestul este nu trece în paginile unei cărți, nu se transformă în text. O altă formă de existență a poeziei ține de marcarea unei sensibilități poetice ca permanență, dar care nu este transcrisă, ocazionând o gesticulație poetică. Personajul lui Traian Demetrescu este emblematic în acest sens. Aldea studiază pictura fără să devină pictor, ia lecții de muzică, de violoncel fără să devină muzician, scrie literatură, poezie, impresii, nuvele, dar nu devine scriitor, nu publică. În schimb, profesează ca avocat. Într-un mod schematic, care face parte din pedagogia faptului ilustrativ, poeticul și prozaicul se confruntă prin intermediul a două personaje care stabilesc contraste decisive. Unul are toate înzestrările poeticului de la sensibilitate și gesticulație la discurs și informație culturală, iar celălalt înregistrează ca deficit toate aceste trăsături, fiind în schimb extrem de bine inserat social, în mediul de afaceri al vremii. Cel de-al doilea personaj încarnează prozaicul prin câteva trăsături constitutive: 1. lipsa totală de apetență pentru orice fapt de cultură și pentru orice reprezentare sau manifestare a poeticului; 2. adecvare la acele aspecte ale socialului care constituie cu precădere universul mercantil al evaluării realului; 3. incapacitatea de a sesiza nuanța, subtilitatea, conotația

etc.

Fiecare are o bibliotecă la purtător, gestul recitării, gestul omologării, legitimării și recunoașterii prin lectură constituie un gest estetic. Poezia și proza se înfruntă nu de pe poziția genurilor literare, nici a unor atitudini exclusiv estetice, ci a unor forme sociale care le încorporează ca poetic și prozaic. Poezia ca și filozofia pot câștiga pe spații restrânse victorii de etapă, dar pierd războiul pentru că prozaicul reprezintă o formă de acord cu realul, pe când poeticul sau filozoficul ca expresie a idealității reprezintă condiția inadecvării la real. Poeticul este tolerat pentru că el reprezintă o formă de elevație, poezia reprezintă arta socotită cea mai avansată în secolul XIX, pe când romanul are renume îndoielnic. Romanul va câștiga bătălia pentru suprașterie literară abia în secolul XX. De aceea convin formulele adulterate poetic, poemele în proză. Ceea ce este interesant la Traian Demetrescu ține de faptul că cele două romane ale sale pun în scenă această confruntare dintre poetic și prozaic, nu dintre poezie și proză. Zona prozaicului este asigurată de angajamentul politic, în sens larg, în viața cetății. Dimensiunea poeticului se legitimează prin atitudinea visătoare, sensibilitatea exacerbată, trăsături care creează profilul elevat al unui personaj născut sub nimbul eșecului. Poemul nu poate fi transpus în proza vieții și implicit a romanului, el rămâne autentic doar în spațiul care-i este consacrat. De altfel, deriziunea prozaicului apare acolo se conjugă terestru zonele eterate ale poeziei.

Gestul poetic rămâne un gest estetic în măsura în care afirmă această superioritate a artei prin contrast cu existențele care nu o cunosc, având capacitatea orfică de a vrăji societatea, de a o mesmeriza, chiar dacă preț de o clipă.

Momentul poetic – poema existențială

Laurent Jenny se referă explicit la intrarea vieții în poem ca un moment privilegiat al izbucnirii artei în viață. „L'une des formes du surgissement de l'art dans la vie, c'est la saisie d'un moment de vie „en poème””¹⁷. Teoreticianul francez vorbește de un „moment-poem” care precede scrierea lui sau care rămâne suspendat, fără a deveni niciodată poemul-text, „un poème à l'état inchoatif”¹⁸. *Intim*, volumul de notații al lui Traian Demetrescu, surprinde tocmai această devenire-poem care nu ajunge poem, sesizează poeticul dictat de circumstanțe și imprimat în sensibilitatea celui care privește. Este modul prin care Traian Demetrescu accede la poezie și ne face cunoscută poezia acolo unde înainte nu era nimic. La rândul său, Paul Valery se referă la rolul capital jucat de emoție în degajarea poemului dintr-un complex al trăirii poeticului ca o „inventie prin emoție” (*l'invention par l'emotion*). Tot Jenny atrage atenția asupra faptului că nu există antecedentă a momentului poetic, mijloacele noastre de expresie sunt deja angajate

în construcția mentală a momentului poetic. Este vorba de un fel de disponibilitate sensibilă care la finele secolului XIX, în linia esteticii romantice, dobândește o dimensiune maladivă, ca exces de sensibilitate, ca hipersensibilitate. Ultransensibilul este un mod pe care-l întâlnim în gesticulația poezilor finiseculari. A fi poet nu înseamnă numai a scrie poezie, ci reprezintă un mod de a fi. Traian Demetrescu identifică rezultanta acestei sensibilități în nota pesimistă care rezonază cu această dimensiune maladivului pe care o dezvoltă orice hipersensibilitate. „Desigur o mare parte din pesimismul unui om provine și din această excesivă sensibilitate față de lucrurile din natură. Din această cauză, adeseori, sensibilitatea atinge un grad de dezvoltare aproape maladiv.”¹⁹ Ceea ce surprinde Traian Demetrescu în această proză de notații pe care o intitulează *Intim* este o fluiditate a experienței poeticului. Nu este un eseu propriu-zis, ci un volum de impresii, de confesiuni, din care se desprinde reflecția cu privire la poezie, la poetic. Este una dintre cele mai interesante reflecții în epocă, lipsită însă de sistematica unei articulări teoretice. Este evidentă precaritatea instrumentarului poetic al unui scriitor la finele secolului XIX. Însă interesul său nu este să dezvolte o teorie, ci să ne facă, la rândul nostru, sensibili la experiența poeticului ca stil de viață.

Observația, sesizarea poeticului ține de felul în care lasă să se imprime emoția pe care o provoacă un detaliu. Poeticul nu mai este căutat în text, el trăiește deplin în afara textului, se articulează printr-un hors-texte virtual. Poema se „scrie” vizual, asemeni unui aranjament floral care dă numele unei arte japoneze: ikebana. Naratorul din *Intim* realizează momentul poetic instanțiat de prezența pe masă a unui buchet de trandafiri albi ofiliți. Nota bene, nu vederea florilor proaspete într-o grădină sau pe câmp, nu aranjamentul floral, nu fragranța lor, ci prezența lor stinsă pe masa de lucru configurează momentul poetic. Buchetul de trandafiri cunoaște eclipsa vegetalului, mai suavă decât cea a cărnii, dar și mai rapidă, și acest fapt provoacă reflecția. Poema nu se naște din punerea în poem la masa de lucru, ci din momentul poetic, din sesizarea a ceea ce a trecut, și-a trecut clipa profitabilă pentru etalarea frumuseții. „Poema de petale” nu va fi transcrisă direct în poem, ci momentul poetic pe care-l ocazionalizează constatarea că ea a trecut. Din poemă decurg asocierile care ar trebui să constituie poemul, articularea lui e virtuală, se înfățișează ca un câmp de posibilități printr-o serie de analogii. Albul florii este asociat cu paliditatea unui ten de fecioară, dar și cu anemia. Lumina soarelui le pune într-o lumină care sugerează fragilitatea, efemeritatea florii, și de aici, pe un alt plan, tranzitoriul, deșertăciunea recuperabilă din orice existență. Poemul se află anticipat în toate aceste constatări, îi trebuie doar o formă pentru a se coagula. Ei bine, această formă nu mai vine, pentru că tot ceea ce contează este sesizarea virtualităților, posibilelor și

nu edificarea poemului ca atare. „Florile pe care le-am cules stau veștejite pe masa mea de lucru. Era un frumos buchet de trandafiri albi – o poezie de petale. Paliditatea lor seamănă cu figurile unor copile anemice. Lumina soarelui, străbătând printr-un transparent verde, răsfărâge asupra lor o umbră sfoasă și tristă, care le dă un înțeles de deșertăciune de mormânt.”²⁰

Poema care se constituie ca virtualitate, ca moment-poetic înregistrează capacitatea poeticului de a subîntinde teritorii nebănuite de existență, de a capta expresivități, de a releva surse ascunse care generează sentimentul poetic. Avem un exemplu în această reprezentare a unui întreg segment al existenței ca fiind de factură poetică. „O! Anii mei petrecuți în această veche și sărăcăcioasă locuință părintească!... O poezie dureroasă pe care am trăit-o în muțenia pereților. Aici sunt ca un paj uitat într-un castel. Pereții aceștia nu-mi spun nimic. Pereții unei case vechi au o limbă tăcută, pe care o înțeleg cei singuratici. Nimic nu este mai expresiv ca zidurile unei ruine. Cine nu rămâne uimit și pe gânduri în fața lor!”²¹ „Poema dureroasă” este acea parte a existenței consubstanțială profilului ruinist al unei locuințe modeste, unde sentimentul locuirii este asociat capacității de a intra în dialog cu locuința ca atare reprezentată metonimic de pereții ei, de a înțelege limbajul „zidurilor”, poezia lor. Tocmai această disponibilitate sensibilă face posibilă înregistrarea acestui limbaj secret sau cel puțin discret, cel al pereților unei case vechi sau ai unei ruine. Ruinele au dobândit expresivitate poetică, însă ne aflăm dincolo de meditația la ruine ca sursă a poeticului la romanticii români de la Grigore Alexandrescu și Dimitrie Bolintineanu la Eminescu. Doris Mironescu remarcă în poezia ruinistă românească și alte mize, detectând la Eminescu, spre exemplu, o reflecție de sensibilitate decadentă cu privire la sensul istoriei: „Scopul istoriei, deci, se arată a fi ruina.”²² În jurul ruinelor apare acest halou poetic, de sensibilitate romantică, care precede constituirea poemului, transformat în „meditație”.

Într-un alt episod, un țăran bețiv care se confesează îi trezește lui Traian Demetrescu compasiunea și lamentația sa dobândește un caracter poematic: „Cuvintele acestui dezmoștenit mă atingeau ca o poveste plângător șoptită. Ele îmi evocau poema umilițiilor, ale căror vieți alcătuiesc un lung șir de muncă, nevoi, de sărăcie.”²³ Povestea, ridicată ulterior la rangul de „istorie”, transmite ceva nu prin adevărul ei, ci prin lirismul confesiunii, prin ceea ce ea are poetic. Putem vedea că aici conceptul de poem atașat unui moment poetic devine unul extrem de încăpător, dilatația sa poate îngloba o categorie socială pe care o desemnează eufemic scriitorul ca fiind al „umilițiilor”, cei care vor deveni în cântecul Internaționalei „oropsiți ai sorții”. Nu va fi vorba aici de articula numai decît un poem sau de un poem virtual, ci de forța cu care lirismul coagulează o istorie, transmite mesajul unei

întregi umanități subclasate, descalificate. Este aici prin intermediul lirismului și o formă de înnobilare, de transfigurare, de sublimare poetică a unui episod care are valențele accidentalului, ale faptului divers. Ridicarea accidentului la nivelul unei categorii, aceea a poeticului, generează supraimpresionarea lirică necesară ipostazierii sale ca gest emblematic. În același timp, debutul modernității poetice se înscrie cu simbolizări precum Traian Demetrescu în ceea ce Radu Vancu desemna prin categoria „filo-umanilor”.²⁴ Înțelegerea poeziei ca decurgând dintr-un gest, dintr-un moment poetic ancorat nu într-o dimensiune abstractă, ci într-o emoție circumstanțiată de un fapt cotidian, încărcat de umanitate conduce poeticul în direcția teoretizată cu acribie de Radu Vancu.

Suferința este purtătoare, bună conducătoare de lirism, amplificarea ei conduce la lacrimă, forma poetică pură. Gestul ia aici forma unui discurs care nu e la început liric, dar care devine prin lacrimă poem, și anume „poveste plângător șoptită.” Gestul confesiunii-poveste care amestecă plânsul și șoapta este ceea ce generează „poema umilinților”. Aici el apare ca o intensificare a relaționării empatice. Poezia se naște acolo unde există o percepție poetică.

Cuprinderea în gest al momentului poetic coregrafiat sensibil o regăsim într-un decupaj erotic. Iubita parcurge distanța infimă dintre ea și iubitul ei într-un mod memorabil. „Între ei era o depărtare de doi pași, dar Irena făcu din acest drum o poemă de mers gingaș, înfiorător de voluptuos.”²⁵ Nu este vorba cătuși de puțin de o figură coregrafică, dar dansul pașilor este cel care ocazionalizează sesizarea lor ca gesticulație poetică. În joc nu sunt cuvinte, ci expresivități care-și caută registrul potrivit. Poema este forma potrivită, cea în măsură să înregistreze acest gest al dăruirii. Nu îl vedem cu ochii noștri, dar pecetea poeticului îl scoate din banal și îl înregistrează ca act poetic, un *beau geste*, este drept, de cu totul altă factură decât arcul pe care-l descrie brațul anarhistului Vaillant când aruncă bomba în Parlamentul francez.

Note:

1. Oscar Wilde, *Decăderea minciunii*, traducere și note de Magda Teodorescu, prefață de Mircea Mihăieș, Editura Polirom, Iași, 2001
2. Traian Demetrescu, *Scrieri alese*, cuvânt înainte de C.D.Papastate, Editura pentru Literatură, București, 1968, p.330.
3. Idem.
4. Ibidem, p.331.
5. Idem.
6. Ibidem, p.332.
7. Mateiu I.Caragiale, *Opere*, ediție, studiu introductiv, note, variante și comentarii de Barbu Cioculescu, prefață de Eugen Simion, Editura Univers Enciclopedic, București, 2001, p.36.
8. Emil Cioran, *Caiete II 1966-1968*, traducere din franceză

de Emanoil Marcu și Vlad Russo, Ediția a II-a, Humanitas, București, 2010, p.142.

9. Traian Demetrescu, *Scrieri alese*, p.239.
10. Ibidem, p.251.
11. Idem.
12. William Marx, *L'adieu à la littérature. Histoire d'une dévalorisation XVIIIe-XXe siècle*, Les Édition de Minuit, Paris, 2005, p.120.
13. Traian Demetrescu, *Scrieri alese*, p.253.
14. Ibidem, p.254.
15. Laurent Jenny, *La vie esthétique. Stases et flux*, Éditions Verdier, Paris, 2013, p.23.
16. Traian Demetrescu, *Scrieri alese*, p.372.
17. Laurent Jenny, op.cit., p.19.
18. Ibidem, p.20.
19. Traian Demetrescu, *Scrieri alese*, p.253, 254.
20. Ibidem, p.253.
21. Ibidem, p.242
22. Doris Mironescu, *Un secol al memoriei. Literatură și conștiință comunitară în epoca romantică*, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, 2016, p.110.
23. Traian Demetrescu, *Scrieri alese*, p.259.
24. Radu Vancu, *Elegie pentru uman. O critică a modernității poetice de la Pound la Cărtărescu*, Humanitas, București, 2016.
25. Traian Demetrescu, *Scrieri alese*, p.450.

Bibliography:

- Mateiu I. Caragiale, *Opere / Works*, ediție, studiu introductiv, note, variante și comentarii de Barbu Cioculescu, prefață de Eugen Simion, Editura Univers Enciclopedic, București, 2001
- Emil Cioran, *Caiete II 1966-1968 / Notebooks II 1966-1968*, traducere din franceză de Emanoil Marcu și Vlad Russo, Ediția a II-a, Humanitas, București, 2010
- Traian Demetrescu, *Scrieri alese / Selected Works*, cuvânt înainte de C.D.Papastate, Editura pentru Literatură, București, 1968
- Laurent Jenny, *La vie esthétique. Stases et flux / The Aesthetic Life. Stances and Flux*, Éditions Verdier, Paris, 2013
- William Marx, *L'adieu à la littérature. Histoire d'une dévalorisation XVIIIe-XXe siècle / The Farewell to Literature. History of a Devaluation 18th-20th Centuries*, Les Édition de Minuit, Paris, 2005
- Doris Mironescu, *Un secol al memoriei. Literatură și conștiință comunitară în epoca romantică / A Century of Memory. Literature and Communitary Conscience in the Romantic Age*, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, 2016
- Radu Vancu, *Elegie pentru uman. O critică a modernității poetice de la Pound la Cărtărescu / Elegy for the Human. A Critique of Poetic Modernity from Pound to Cărtărescu*, Humanitas, București, 2016
- Oscar Wilde, *Decăderea minciunii / The Decay of Lying*, traducere și note de Magda Teodorescu, prefață de Mircea Mihăieș, Editura Polirom, Iași, 2001