

seria de autor
T.S. ELIOT

T.S. ELIOT

eseuri alese

critica literară

Traduceri de
Petru Creția și Virgil Stanciu

Prefață de
Ștefan Stoenescu

HUMANITAS
fiction

Volum coordonat de DENISA COMĂNESCU

Redactor: Andreea Răsuceanu

Coperta: Angela Rotaru

Tehnoredactor: Manuela Măxineanu

Corectori: Elena Dornescu, Patricia Rădulescu, Cristina Jelescu

DTP: Emilia Ionașcu, Carmen Petrescu

Tipărit la C.N.I. Coresi S.A.

T. S. ELIOT

SELECTED ESSAYS. LITERARY CRITICISM

Copyright © The Estate of T.S. Eliot. First published in 1932.

This translation made from the edition first published in English in 1999

by Faber and Faber Limited.

All rights reserved.

© HUMANITAS FICTION, 2013, pentru prezenta versiune românească

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

ELIOT, THOMAS STEARNS

Eseuri alese: critica literară / T.S. Eliot; trad.: Petru Creția, Virgil Stanciu;

Pref.: Ștefan Stoescu. – București: Humanitas Fiction, 2013

ISBN 978-973-689-606-4

I. Creția, Petru (trad.)

II. Stanciu, Virgil (trad.)

III. Stoescu, Ștefan (pref.)

82.09

EDITURA HUMANITAS FICTION

Piața Presei Libere 1, 013701 București, România

tel. 021/408 83 50, fax 021/408 83 51

www.humanitas.ro

Comenzi online: www.libhumanitas.ro

Comenzi prin e-mail: vanzari@libhumanitas.ro

Comenzi telefonice: 0372 743 382, 0723 684 194

NOTĂ ASUPRA EDIȚIEI

Eseistica lui T.S. Eliot a impus concepte noi, care-și exercită influența și în zilele noastre, modernizând critica literară și așezând în centrul ei autonomia estetică a textului. În acest al doilea volum din seria de autor „T.S. Eliot“, sunt selectate 28 de eseuri literare, scrise în perioada 1917-1961 și apărute în: *Selected Essays (Eseuri alese)*, London, Faber & Faber Ltd., 1932; *The Use of Poetry and the Use of Criticism (Utilitatea poeziei și utilitatea criticii)*, London, Faber&Faber Ltd., 1933; *On Poetry and Poets (Despre poezie și poeți)*, London, Faber&Faber Ltd., 1957; *To Criticize the Critic and other Writings (Să-l criticăm pe critic și alte scrieri)*, London, Faber&Faber Ltd., 1965; *Selected Prose of T.S. Eliot*, Edited with an Introduction by Frank Kermode (*Opere alese în proză de T.S. Eliot*, editate cu o introducere de Frank Kermode), London, Faber&Faber, 1975.

Nucleul volumului de față l-au constituit cele 20 de eseuri traduse de Petru Creția, cu o prefață de Ștefan Stoescu, în volumul T.S. Eliot, *Eseuri*, Editura Univers, București, 1974. Aceștia le-am adăugat opt eseuri esențiale pentru viziunea critică a lui Eliot, printre care *Ezra Pound: metrica și poezia sa și Ulise, ordine și mit*, care apar în versiunea semnată de Virgil Stanciu. Noua prefață a lui Ștefan Stoescu dezvoltă strălucit tema receptării lui T.S. Eliot–criticul literar și a modificării perspectivei asupra acestuia în timp.

Urmându-l pe Frank Kermode în ordonarea textelor, am împărțit eseurile în două categorii, dispuse fiecare în ordine cronologică. Partea întâi a volumului cuprinde „essays of generalization“, în cuvintele lui Kermode, eseuri definitorii despre concepte, teme, categorii estetice. Partea a doua se concentrează pe „appreciations of individual authors“,

include eseuri dedicate unor mari autori tratați separat sau în perechi complementare/contrastante, unor opere de anvergură sau unor grupări literare care și-au lăsat amprenta incontestabil asupra poeziei în special și a literaturii în general.

De remarcat faptul că T.S. Eliot a fost adeptul revizuirilor (în sens lovinescian), uneori chiar drastice. Cele două eseuri despre Milton din această parte, *Milton I* (1936) și *Milton II* (1947), îl demonstrează.

DENISA COMĂNESCU

CRITICA LITERARĂ
Partea întâi

REFLECȚII DESPRE *VERS LIBRE**

Ceux qui possèdent leur vers libre y tiennent: on n'abandonne que le vers libre.

DUHAMEL ET VILDRAC

O doamnă, vestită în ceroul ei restrâns pentru acuratețea informațiilor literare de ultimă oră, mi se plânge de o apatie nesfârșită: „De când sunt la modă rușii, nu mai pot citi nimic altceva. L-am terminat pe Dostoievski și nu știu cu ce să continui“. I-am atras atenția că marele prozator rus îl admira mult pe Dickens; prin urmare, poate că avea să-i placă și acest autor. „Dar Dickens este un sentimental; Dostoievski e un realist.“ Am reflectat la amorurile Soniei și ale lui Raskolnikov, dar m-am ferit să insist și i-am propus *It Is Never Too Late to Mend (Nu e prea târziu ca să reparați)*. „Dar victorienii nu se mai pot citi deloc!“ În timp ce eu extrăgeam virtuți din ideea că Dostoievski este creștin, iar Charles Reade doar pios, doamna adăugă că nu mai putea citi decât poezie în *vers libre*.

Lumea presupune că *vers libre* există. Se presupune că *vers libre* este o școală; că el constă în anumite teorii; că grupul sau grupurile de teoreticieni fie vor revoluționa, fie vor descuraja poezia, dacă atacurile lor asupra pentametrelor iambice au cât de cât succes. *Vers libre* nu există, și a sosit vremea ca această născocire absurdă să fie dată uitării, cum s-a întâmplat și cu *élan vital* și cei optzeci de mii de ruși.

Când o teorie despre artă se învechește, îți dai de obicei seama că o artă de doi bani a făcut obiectul unei intense popularizări. Teoria care a vândut marfa poate fi absolut falsă, poate fi confuză și imposibil de elucidat, sau poate nici n-a existat vreodată. O fi stârnit o revoluție mitică și o fi produs câteva opere de artă care ar fi, poate, mai reușite dacă ar aduce cu sine mai puține teorii revoluționare. Asemenea revoluții sunt cvasiinevitabile în societatea modernă. Un artist

* Articol publicat în *The New Statesman*, 3 martie 1917. (N. ed. orig.)

dă – poate fără să se gândească – peste o metodă nouă, în sensul că este esențial diferită de metoda oamenilor mărginiți din jur, dar diferită în tot, în afară de esență, de metoda oricăruia dintre marii săi predecesori. Noutatea se îmbină cu neglijarea; neglijarea provoacă un atac; atacul cere o teorie. Într-o societate ideală, ne putem imagina cum Noul cel bun crește firesc din Vechiul cel bun, fără a fi nevoie de polemică și de teorie; aceasta ar fi o societate cu o tradiție vie. Într-o societate indolentă, precum cele de acum, tradiția cade mereu în superstiție și se simte nevoia stimulentei violente al noutății. Acesta este un lucru rău pentru artist și școala sa, care pot fi îngrediți de teorie și limitați de polemică, dar artistul se poate consola oricând pentru erorile sale la bătrânețe, spunându-și că, dacă n-ar fi luptat, n-ar fi realizat nimic.

Vers libre nu are nici măcar scuza unei polemici: este un strigăt belicos de eliberare, iar în artă nu există libertate. Și, deoarece așa-zisul *vers libre* bun e orice, dar nu „liber“, el poate fi apărat cu mai mult succes sub altă etichetă. Tipuri specifice de *vers libre* pot fi justificate prin alegerea conținutului sau a metodei de a mânui conținutul. Sunt conștient că mulți scriitori de *vers libre* recurg la astfel de inovații și că noutatea alegerii și manipulării materialului se confundă – dacă nu chiar în mințile lor, atunci în ale multor cititori – cu noutatea formală. Dar ceea ce mă interesează aici nu este imagismul, care este o teorie despre ce materiale să folosești; mă preocupă doar teoria formei prozodice în care este turnat imagismul. Dacă *vers libre* este o formă prozodică autentică, va avea o definiție pozitivă. Dar el poate fi descris numai prin definiții negative: (1) absența structurii; (2) absența rimei; (3) absența metricii.

Cea de-a treia caracteristică poate fi respinsă cu ușurință. Nu-mi dau seama ce fel de stih ar fi acela care nu poate fi scandat. Până și în revistele populare americane, ale căror rubrici de poezie sunt invadate azi de *vers libre*, versurile sunt de regulă explicabile prin terminologia prozodiei. Orice vers poate fi divizat în picioare și accente. Metrica mai simplă constă în repetarea unei singure combinații, poate o silabă lungă și una scurtă, sau una scurtă și una lungă, repetate de cinci ori. Nu există, însă, nici un motiv ca în cadrul aceluiași vers să nu

întâlnim repetiții de mai multe feluri; ca să nu existe versuri (cum sunt) divizibile doar în picioare de tipuri diferite. Cum poate exercițiul gramatical al scandării să facă mai inteligibil un vers de soiul acesta? Numai izolând elementele care se ivesc și în alte versuri, iar unica rațiune de a proceda astfel este producerea de efecte similare în altă parte. Dar repetarea efectului este o problemă de structură.

Scandarea ne spune foarte puțin. Probabil că nu se câștigă mult de pe urma unui sistem prozodic elaborat, de pe urma eruditelor complexități ale metricii swinburniene. La Swinburne, după ce este identificat trucul și erudiția este apreciată, efectul este într-o câțva diminuat. Când elementul-surpriză, datorat nefamiliarizării urechii englezești cu un anumit metru, se tocește și este înțeles, încetezi să mai cauți ceea ce nu poți găsi la Swinburne: versul inexplicabil, cu muzicalitatea de nereprodus prin alte cuvinte. Swinburne își stăpânește mulțumitor tehnica, ceea ce înseamnă mult, dar nu o stăpânește în așa măsură încât să-și poată lua libertăți față de ea, ceea ce înseamnă totul. Dacă metrica lui Swinburne ascunde ceva promițător pentru poezia engleză, probabil că acest ceva stă pitit mult mai departe de punctul până la care Swinburne a dezvoltat această metrică. Dar versul cel mai interesant compus deocamdată în limba noastră a fost realizat fie luând o formă foarte simplă, bunăoară pentametru iambic, și distanțându-se constant de ea, fie neluând nici un fel de formă și aproximând constant una foarte simplă. Acest contrast dintre fixitate și flux, această nepercepută evadare din monotonie este însăși viața poeziei.

Îmi vin în minte două fragmente de poezie contemporană ce ar putea fi socotite *vers libre*. Le reproduc pe ambele, pentru frumusețea lor:

*Once, in finesse of fiddles found I ecstasy,
In the flash of gold heels on the hard pavement.
Now see I
That warmth's the very stuff of poesy.
Oh, God, make small
The old star-eaten blanket of the sky,
That I may fold it round me and in comfort lie.*¹

Aceasta este o poezie completă. Celălalt fragment este o parte dintr-un poem mult mai lung:

*There shut up in his castle, Tairiran's!
She who had nor ears nor tongue save in her hands,
Gone – ah, gone., untouched, unreachable!
She who could never live save through one person,
She who could never speak save to one person,
And all the rest of her a shifting change,
A broken bundle of mirrors...!*²

Este evident că farmecul acestor versuri n-ar exista fără sugerarea constantă a pentametrelui iambic și măiestrită lui evitare.

La începutul secolului al șaptesprezecelea, în special în poezia lui John Webster, în unele privințe un tehnician mai șiret decât Shakespeare, găsim aceeași recunoaștere constantă a regularității și aceeași fugă constantă de ea. Webster scrie mult mai liber decât Shakespeare, și că neglijența nu e un defect al său se vede din faptul că transferă această libertate și versurilor sale. Nu neg că există și neglijență, dar neregularitatea neglijenței poate fi detectată imediat după neregularitatea deliberării. În *The White Devil (Diavolul alb)*, Brachiano, care își dă duhul, și Cornelia, acum nebună, rup deliberat limitele pentametrelui:

*I recover, like a spent taper, for a flash
and instantly go out.*

Cover her face; mine eyes dazzle; she died young.

*You have cause to love me, I did enter you in my heart
Before you would vouchsafe to call for the keys.*

*This is a vain poetry: but I pray you tell me
If there were proposed me, wisdom, riches, and beauty,
In three several young men, which should I choose?*³

Acestea nu sunt versuri neglijente. Efectul de neregularitate sporește prin folosirea de stihuri scurte și prin ruperea versurilor prin

dialog, ceea ce le schimbă cantitativ. Multe versuri în drama acelei epoci sunt compromise de accentul regulat:

I loved this woman in spite of my heart. (The Changeling)
I would have these herbs grow up in his grave. (The White Devil)
Whether the spirit of greatness or of woman...
*(The Duchess of Malfi)*⁴

Acuzația generală de decadentă nu e o opțiune. Tourneur și Shirley, despre care, sper, se va recunoaște că au atins aproape limita inferioară a declinului tragediei, au metrica mult mai regulată decât Webster ori Middleton. Tourneur era gata să șlefuiască un vers cu iambi frumoși chiar și cu prețul de a amputa o propoziție de lângă substantiv, iar în *Atheist's Tragedy (Tragedia ateului)* încheie două versuri din cinci cu prepoziția „of“.

Putem, deci, formula lucrurile după cum urmează: năluca unui metru simplu trebuie să se ațină după perdea și în cadrul versurilor celor mai „libere“; să înainteze amenințător când picotim și să se retragă când ne trezim. Or, libertatea nu este autentică decât dacă este văzută pe fondul unei limitări artificiale.

A nu sesiza simplul adevăr că puțină limitare artificială este necesară, cu excepția momentelor de intensitate primară, este, după mine, o eroare capitală, chiar și la un distins poet de talent ca domnul E.L. Masters. *The Spoon River Anthology (Antologia de la Spoon River)* nu este material de intensitate primară; e poezie reflexivă, nu imediată; autorul e un moralist, mai puțin un observator. Materialul seamănă atât de mult cu al lui Crabbe, încât te întrebi de ce a apelat la o altă formă. Crabbe este, în ansamblu, cel mai intens dintre cei doi poeți: acut, direct, necruțător. Folosește un material prozaic, nu în sensul că i-ar fi stat mai bine în proză, ci în sensul că necesită o formă prozodică mai simplă și relativ rigidă, pe care Crabbe i-a și imprimat-o. Domnul Masters ar avea nevoie de o formă prozodică mai rigidă decât oricare din cei doi poeți contemporani citați adineauri, iar epitafurile sale suferă de lipsa ei.

Suficient despre metrică. Nu poți scăpa de ritm – poți doar să-l stăpânești. Dar, dacă există, evident, posibilitatea de a scăpa de rimă, *verslibriștii* nu sunt câtuși de puțin primii care au ieșit din peșteră.

*The boughs of the trees
Are twisted
By many bafflings;
Twisted are
The small-leafed boughs.
But the shadows of them
Is not the shadow of the mast head
Nor of the torn sails.*

*When the white dawn first
Through the rough fir-planks
Of my hut, by the chestnuts,
Up at the valley-head,
Came breaking, Goddess,
I sprang up, I threw round me
My dappled fawn-skin...⁵*

Cu excepția inflexiunilor mai umane din cel de-al doilea fragment, observatorul grăbit nu va observa că primul îi aparține unui contemporan, iar cel de-al doilea lui Matthew Arnold.

Nu minimalizez contribuția poeților moderni la explorarea potențialității versurilor nerimate. Ei demonstrează forța unei Mișcări, utilitatea unei Teorii. Ceea ce n-au putut obține, independent unul de celălalt, nici Blake, nici Arnold, se realizează în zilele noastre. „Versul alb“ este unicul vers nerimat acceptabil în limba engleză – inevitabilul pentametrul iambic. Urechea englezului este (sau a fost) mai sensibilă la muzicalitatea versului, mai puțin dependentă de recurența sunetelor identice, în acest metru decât în oricare altul. Nu e în curs de desfășurare nici un fel de campanie împotriva rimei. Dar nu este exclus ca devotamentul excesiv față de rimă să fi tocit urechea modernă. Repudierea rimei nu înseamnă un salt către facil; dimpotrivă, impune limbii o tensiune mult mai serioasă. De cum se înlătură efectul reconfortant al rimei, succesul sau eșecul alegerii cuvintelor și a structurii propoziției devin mai evidente. Când se înlătură rima, poetul este măsurat imediat cu standardele prozei. Când se înlătură rima, țâșnește din cuvânt multă muzică eterică, muzică ciripită până acum fără a fi sesizată în

vastitatea prozei. Când orice rimă a fost interzisă, multor Shagpats* li s-a smuls peruca.

Și este cât se poate de posibil ca această eliberare de rimă să fie o eliberare a rimei. Izbăvită de misiunea pretențioasă de a propti versuri șchioape, rima poate fi aplicată, cu un efect sporit, acolo unde este mai mare nevoie de ea. Întâlnim deseori pasaje într-un poem nerimat care cer rimă pentru un efect special, pentru o subită tensionare, pentru insistența cumulativă sau pentru o schimbare abruptă de ton. E sigur, totuși, că versul rimat formal nu-și va pierde din importanță. Nu e nevoie decât de apariția unui satirist – nu există specie de geniu mai rară – ca să avem dovada că distihul eroic nu și-a pierdut ascuțișul de când l-au inventat Dryden și Pope. Nu sunt la fel de sigur în ceea ce privește sonetul. Dar decăderea structurilor formale complicate nu are nici o legătură cu apariția lui *vers libre*. El s-a instalat cu mult înainte. Astfel de forme nu vor evolua până la perfecțiune decât în societățile strâns unite și omogene, societăți de talia celor care au produs corurile grecești, lirica elisabetană, *canzone*-ul trubadurilor. Cât despre *vers libre*, conchidem că nu este definit de absența structurii sau de absența rimei, pentru că și altor versuri le lipsesc acestea; că nu este definit de inexistența metrului, de vreme ce până și cel mai prost vers poate fi scandat; mai conchidem că discrepanța dintre Versul Conservator și *vers libre* nu există, întrucât există doar versuri bune, versuri rele și haos.

Traducere de VIRGIL STANCIU

* Aluzie la romanțul comic-oriental *The Shaving of Shagpat* (*Bărbierirea lui Shagpat*) de George Meredith. (N. tr.)

TRADIȚIA ȘI TALENTUL PERSONAL

I

Se vorbește rareori despre tradiție în publicistica engleză, cu toate că numele ei e uneori invocat pentru a-i deplânge absența. Nu ne putem referi la „tradiție“ sau la „o tradiție anume“; cel mult folosim adjectivul spunând că poezia cuiva e „tradițională“ sau chiar „prea tradițională“. Cuvântul apare doar, poate, când și când, în câte o formulare reprobatoare. Dacă nu, e vag laudativ, sugerând că opera aprobată ar fi o plăcută reconstituire arheologică. Cu greu poate fi făcut dulce acest cuvânt auzului unui englez fără această comodă referire la certitudinile liniștitoare ale științei arheologice.

Desigur, cuvântul acesta nu prea are șanse să apară în judecățile noastre despre scriitorii în viață sau despre cei din trecut. Fiecare națiune, fiecare neam are nu numai un spirit creator, ci și un spirit critic propriu; și uită chiar în mai mare măsură deficiențele și limitele spiritului său critic decât pe acelea ale capacității sale creatoare. Cunoaștem, sau credem a cunoaște, judecând după enorma cantitate de scrieri critice care au apărut în franceză, spiritul critic sau metoda critică a francezilor; din toate acestea conchidem doar (atât de nesăbuiți suntem) că francezii sunt „mai critici“ decât noi, și uneori ne și împăunăm puțin, deducând din faptul acesta că francezii ar fi mai puțin spontani. Poate că așa și sunt; n-ar trebui să uităm însă că spiritul critic este tot atât de firesc ca și răsuflarea și că nu are ce ne strica să exprimăm ce se petrece în mintea noastră când citim o carte care ne impresionează, nici să facem critica procesului critic al minților noastre. Ceea ce ar putea rezulta de aici ar fi tendința de a insista, atunci când lăudăm un poet, asupra acelor aspecte ale operei sale care îl fac să semene cel mai puțin cu oricare alt poet. În aceste aspecte sau laturi

ale operei lui pretindem a găsi ceea ce e individual, ceea ce este esență specifică la omul acela. Insistăm cu satisfacție asupra diferenței dintre poet și predecesorii lui; în special la predecesorii lui imediați ne străduim să găsim ceva care să poată fi izolat de rest pentru a fi gustat. Pe câtă vreme, dacă abordăm un poet fără această idee preconcepută, vom descoperi deseori că nu numai cele mai bune, dar și cele mai personale părți ale operei lui ar putea fi socotite tocmai acelea în care poezii dispăruți, predecesorii lui, își manifestă cel mai viguros perenitatea. Și nu mă refer la perioada influențabilă a adolescenței, ci la aceea a deplinei maturități.

Totuși, dacă singura formă de tradiție, de transmitere din generație în generație, ar consta în a urma metodele generației imediat premergătoare, păstrându-ne orbește sau cu timiditate în limitele reușitelor ei, „tradiția“ ar fi ceva cu totul nerecomandabil. S-au văzut multe asemenea curente naive, imediat dispărute; și noutatea e mai bună decât repetarea. Tradiția e ceva cu o semnificație mult mai largă. Ea nu poate fi moștenită și, dacă vrei s-o ai, trebuie s-o dobândești printr-o grea strădanie. Ea presupune, în primul rând, un simț al istoriei de care, aș spune, cu greu s-ar putea lipsi cineva pentru a rămâne poet dincolo de vârsta de douăzeci și cinci de ani; iar simțul istoriei presupune perceperea trecutului nu numai ca trecut, dar și ca prezent; simțul istoriei te obligă să scrii având nu numai generația ta în sânge, dar și sentimentul că întreaga literatură europeană de la Homer și, în cuprinsul ei, întreaga literatură a țării tale au o existență simultană și alcătuiesc o ordine simultană. Acest simț al istoriei – care este simțul atemporalului și al temporalului totodată și, de asemenea, al temporalului și al atemporalului în unitatea lor – este ceea ce îl face pe un scriitor să fie legat de tradiție. Și ceea ce face, totodată, ca scriitorul să fie pe deplin conștient de locul lui în timp, de propria lui contemporaneitate.

Nici un poet, nici un artist, în oricare dintre arte, nu înseamnă nimic singur. Însemnătatea lui, felul în care e privit, e felul în care e privită legătura lui cu poezii sau artiștii dinaintea lui. Nu poate fi prețuit singur; trebuie plasat, în contrast și spre comparație, printre cei dispăruți. Socotesc că acesta este un principiu de critică nu numai istorică, ci și estetică. Necesitatea de conformare, de integrare, nu e ceva unilateral; ceea ce se întâmplă când e creată o operă nouă e ceva ce se

întâmplă simultan tuturor operelor de artă care au precedat-o. Monumentele existente alcătuiesc împreună o ordine ideală care este modificată prin apariția unei opere noi (într-adevăr noi). Înainte de apariția noii opere ordinea existentă este completă; iar, pentru ca ordinea să subziste și după apariția a ceva nou, este necesar ca *întreaga* ordine existentă să sufere o schimbare, fie ea cât de mică; și astfel relațiile, proporțiile, valorile fiecărei opere de artă față de întregul unei literaturi sunt revizuite; tocmai în aceasta constă concordanța dintre vechi și nou. Oricine admite această idee a unei ordini, a unei structuri a literaturii europene, a literaturii engleze, nu va socoti că e absurd ca prezentul să modifice trecutul în aceeași măsură în care el însuși este călăuzit de trecut. Iar poetul care e conștient de acest lucru va fi conștient și de toate greutățile și răspunderile care îi revin.

Într-un sens anume, el va fi conștient și de faptul că trebuie negreșit să fie judecat după normele trecutului. Am spus judecat, nu amputat; nu judecat ca fiind tot atât de bun, sau mai bun sau mai puțin bun decât cei dinaintea lui; și, desigur, nu judecat după canoanele criticilor din trecut. E vorba despre o judecată, o comparație în care două elemente sunt măsurate unul prin celălalt. A se conforma pur și simplu trecutului ar însemna de fapt, pentru noua operă, a nu se conforma nicidecum; ea nu ar mai fi nouă, deci nu ar fi o operă de artă. Și noi nu afirmăm categoric că noul este mai valoros atunci când își găsește un loc; dar faptul că își găsește un loc este o probă a valorii lui – o probă, e drept, care nu poate fi folosită decât încet și cu precauție, fiindcă nici unul dintre noi nu suntem judecători infailibili ai conformității. Spunem: pare a fi conform, și este poate personal, sau pare a fi personal, și s-ar putea să fie conform; dar cu greu putem afirma că e așa, și nu altminteri.

Pentru a ajunge la o expunere mai clară a relațiilor dintre poet și trecut: el nu poate nici considera trecutul ca o bucată amorfă, ca o masă nediferențiată, nici nu se poate forma exclusiv după una sau două preferințe personale sau după o singură perioadă aleasă de el. Primul caz e inadmisibil, al doilea e o importantă experiență de tinerețe, al treilea e un adaos plăcut și foarte indicat. Poetul trebuie să fie conștient de curentul principal, care e departe de a curge întotdeauna pe vadul marilor reputații. Poetul trebuie să fie pe deplin conștient de

faptul evident că arta nu devine niciodată mai bună, dar că materia artei nu e niciodată exact aceeași. Trebuie să fie conștient de faptul că spiritul european – ca și spiritul propriei lui țări, un spirit pe care cu timpul învață să-l socotească mult mai important decât propriul său spirit –, este unul în schimbare, că această schimbare este o dezvoltare care nu pierde nimic în calea ei, care nu duce la perimarea nici a lui Shakespeare, nici a lui Homer, nici a desenelor rupestre ale desenatorilor magdalenienilor. Să fie conștient de faptul că această dezvoltare, rafinare poate, complicare neîndoielnic, nu este, din punctul de vedere al artistului, un progres. Poate nici măcar din punctul de vedere al psihologului sau nu în măsura în care am crede; poate sunt întemeiate în cele din urmă doar pe o complicare a economiei și a tehnicii. Dar deosebirea dintre prezent și trecut este că prezentul conștient are conștiința trecutului într-un fel și într-o măsură pe care propria conștiință de sine a trecutului nu le vedește.

Cineva a spus: „Scriitorii trecutului sunt departe de noi pentru că noi *știm* cu mult mai mult decât știau ei“. Tocmai: îi știm pe ei.

Știm foarte bine care este obiecția curentă la ceea ce constituie neîndoielnic o parte a programului meu pentru *le métier* de poet. Obiecția este că doctrina aceasta cere o cantitate ridicolă de erudiție (pedanterie), pretenție care poate fi respinsă dacă ținem seama de viețile poeților din oricare panteon. Se va afirma chiar că prea multe cunoștințe înăbușă sau pervertesc sensibilitatea poetică. Noi continuăm totuși să credem că un poet trebuie să aibă exact atâtea cunoștințe cât să nu impieteze asupra receptivității și lenei lui, amândouă necesare, dar totodată că nu este de dorit să reducem cunoștințele la ceea ce poate lua forme utile pentru un examen, pentru conversația de salon sau pentru alte feluri, și mai pretențioase, de manifestare publică. Unii sunt în stare să absoarbă spontan învățătura, cei mai lenți trebuie să asude pentru a o dobândi. Shakespeare a adunat mai multe cunoștințe istorice fundamentale din Plutarh decât ar putea cei mai mulți să adune din întregul British Museum. Un lucru asupra căruia trebuie insistat este că poetul are datoria să-și dezvolte sau să dobândească conștiința trecutului și că el trebuie să continue a-și dezvolta această conștiință de-a lungul întregii lui cariere poetice.

Are loc astfel o permanentă renunțare la ceea ce este poetul într-un anumit moment, în favoarea a ceva mai de preț. Progresul unui artist

CUPRINS

<i>Prefață</i> de Ștefan Stoenescu	5
<i>Notă asupra ediției</i> de Denisa Comănescu	23

CRITICA LITERARĂ

Partea întâi

REFLECȚII DESPRE *VERS LIBRE*

(„Reflections on <i>Vers Libre</i> “, 1917; din vol. <i>To Criticize the Critic</i>), trad. Virgil Stanciu	27
--	----

TRADIȚIA ȘI TALENTUL PERSONAL

(„Tradition and Individual Talent“, 1919; din vol. <i>Selected Essays</i>), trad. Petru Creția	34
--	----

FUNCȚIA CRITICII

(„The Function of Criticism“, 1923; din vol. <i>Selected Essays</i>), trad. Petru Creția	43
--	----

MUZICA POEZIEI

(„The Music of Poetry“, 1942; din vol. <i>On Poetry and Poets</i>), trad. Petru Creția	54
--	----

CE ESTE POEZIA MINORĂ?

(„What Is Minor Poetry?“, 1944; din vol. <i>On Poetry and Poets</i>), trad. Petru Creția	69
--	----

CE ESTE UN CLASIC?

(„What Is a Classic?“, 1944; din vol. <i>On Poetry and Poets</i>), trad. Petru Creția	85
---	----

POEZIA ȘI DRAMA

(„Poetry and Drama“, 1951; din vol. <i>On Poetry and Poets</i>), trad. Petru Creția	105
---	-----

CELE TREI GLASURI ALE POEZIEI	
(„The Three Voices of Poetry“, 1953;	
din vol. <i>On Poetry and Poets</i>), trad. Petru Creția	124
HOTARELE CRITICII	
(„The Frontiers of Criticism“, 1956;	
din vol. <i>On Poetry and Poets</i>), trad. Petru Creția	139
SĂ-L CRITICĂM PE CRITIC	
(„To Criticize the Critic“, 1961;	
din vol. <i>To Criticize the Critic</i>), trad. Virgil Stanciu.	156

CRITICA LITERARĂ

Partea a doua

EZRA POUND: METRICA ȘI POEZIA SA	
(„Ezra Pound: His Metric and Poetry“, 1917;	
din vol. <i>To Criticize the Critic</i>), trad. Virgil Stanciu.	175
HAMLET ȘI PROBLEMELE LUI	
(„Hamlet and His Problems“, 1919;	
din vol. <i>Selected Essays</i>), trad. Petru Creția	196
BEN JONSON	
(„Ben Jonson“, 1919; din vol. <i>Selected Essays</i>),	
trad. Petru Creția	202
POEȚII METAFIZICI	
(„The Metaphysical Poets“, 1921;	
din vol. <i>Selected Essays</i>), trad. Petru Creția	215
ANDREW MARVELL	
(„Andrew Marvell“, 1921;	
din vol. <i>Selected Essays</i>), trad. Petru Creția	226
JOHN DRYDEN	
(„John Dryden“, 1921;	
din vol. <i>Selected Essays</i>), trad. Petru Creția	239
ULISE, ORDINE ȘI MIT	
(„Ulysses, Order and Myth“, 1923;	
din vol. <i>Selected Prose of T. S. Eliot</i> ,	
ed. Frank Kermode, 1975), trad. Virgil Stanciu	250
DANTE	
(„Dante“, 1929;	
din vol. <i>Selected Essays</i>), trad. Petru Creția	254

BAUDELAIRE	
(„Baudelaire“, 1930; din vol. <i>Selected Essays</i>), trad. Petru Creția	290
ARNOLD ȘI PATER	
(„Arnold and Pater“, 1930; din vol. <i>Selected Essays</i>), trad. Petru Creția	301
WORDSWORTH ȘI COLERIDGE	
(„Wordsworth and Coleridge“, 1932; din vol. <i>The Use of Poetry and the Use of Criticism</i>), trad. Virgil Stanciu	313
SHELLEY ȘI KEATS	
(„Shelley and Keats“, 1933; din vol. <i>The Use of Poetry and the Use of Criticism</i>), trad. Virgil Stanciu	326
IN MEMORIAM	
(„In Memoriam“, 1936; din vol. <i>Selected Essays</i>), trad. Virgil Stanciu	338
MILTON I	
(„Milton I“, 1936; din vol. <i>On Poetry and Poets</i>), trad. Petru Creția	348
YEATS	
(„Yeats“, 1940; din vol. <i>On Poetry and Poets</i>), trad. Virgil Stanciu	357
JOHNSON, CRITIC ȘI POET	
(„Johnson as Critic and Poet“, 1944; din vol. <i>On Poetry and Poets</i>), trad. Petru Creția	369
MILTON II	
(„Milton II“, 1947; din vol. <i>On Poetry and Poets</i>), trad. Petru Creția	404
DE LA POE LA VALÉRY	
(„From Poe to Valéry“, 1948; din vol. <i>To Criticize the Critic</i>), trad. Petru Creția	421
<i>Traducerea versurilor citate</i>	437