

Lidia Vianu

Scenarii lirice moderne

T.S. Eliot și Paul Valéry

1977



T.S. Eliot

Paul Valéry

CONTEMPORARY
LITERATURE PRESS



<http://editura.mttlc.ro>
The University of Bucharest. 2015

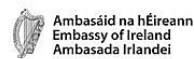


Contemporary Literature Press

Editura pentru studiul limbii engleze prin literatură

Director
Lidia Vianu

Executive Advisor
George Sandulescu



The online Publishing House of the University of Bucharest

ISBN 978-606-8592-95-4

© **Lidia Vianu**

© Universitatea din București

Corectură: Violeta Baroană, Ana Maria Țone

Postare: Simona Sămulescu

Publicitate: Violeta Baroană

Această carte a fost încheiată în anul 1977, și a fost publicată de Editura Universității București în anul 1983. Ea reprezintă o teză de doctorat susținută în anul 1978. Bibliografia de la sfârșitul volumului este bibliografia inițială, datată 1977.

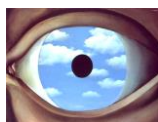
Lidia Vianu

Scenarii lirice moderne

T. S. Eliot și Paul Valéry



<http://editura.mttlc.ro>
The University of Bucharest. 2015



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

1

Cuprins

Lidia Vianu	For us there is only the trying	p. 2
Introducere		p. 4
I. Viața spirituală a unei epoci (1871-1965)		p. 5
II. Lirism filosofic		p. 12
III. Creația și spiritul critic al poezilor		p. 19
	Tradiția, continuitate incitantă	p. 20
	Lectura disciplinată și lectura privilegiată	p. 23
	Critica literară	p. 27
IV. Lirism dramatic		p. 42
	<i>Reunirea familiei</i>	p. 45
	<i>Omor în catedrală</i>	p. 59
	<i>Cocktail Party</i>	p. 69
	<i>Omul de încredere și Consilierul</i>	p. 76
	Valéry, Eliot și spiritul dramatic	p. 86
V. Lirismul elocvent și lirismul mut		p. 97
	T.S. Eliot: Lirism evocator	p. 99
	Prufrock și alte observații	p. 100
	Poeme – 1920	p. 122
	Tărâm Pustiu	p. 130
	Oameni găunoși	p. 145
	Miercurea Cenușii	p. 147
	Marina	p. 157
	Versuri pentru Cuscaraway și Mirza Murad Ali Beg	p. 158
	Patru Cvartete	p. 160
	Poezia eliberată (Paul Valéry) și poezia eliberatoare (T.S. Eliot)	p. 168
Încheiere		p. 220
Bibliografie. 1977		p. 223
	T.S. Eliot	p. 224
	Paul Valéry	p. 229
	Studii generale	p. 232



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

2

Lidia Vianu

For us, there is only the trying

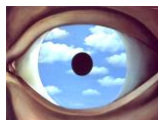
Această carte despre Eliot și Valéry a văzut lumina tiparului în anul 1983, la șase ani după ce fusese terminată și susținută ca teză de doctorat. Am petrecut mulți ani din viața mea cu doi autori care nu se puteau politiza. Am avut noroc. A fost un refugiu de zile mari. Între *The Waste Land* și fascinantele *Caiete* ale lui Valéry, m-am simțit cu adevărat privilegiată.

Acest prim volum al meu este doar o schiță. Acum văd clar lucrul acesta. Adevărata mea carte despre Eliot a venit abia în anul 1984. Valéry așteaptă încă, și tare mă tem că nu sunt eu omul cel mai indicat să-i facă dreptate.

Am ezitat peste treizeci de ani cu republicarea acestui volum. El vine acum, la sfârșit de carieră, să-mi arate de unde am pornit. Cu gândul la drumul pe care am mers și totuși n-am mers—critica literară—, revăd cuvintele lui Eliot și înțeleg retrospectiv totul mult mai bine:

„So here I am, in the middle way, having had twenty years —
Twenty years largely wasted, the years of *l'entre deux guerres*
Trying to learn to use words, and every attempt
Is a wholly new start, and a different kind of failure
Because one has only learnt to get the better of words
For the thing one no longer has to say, or the way in which
One is no longer disposed to say it. And so each venture
Is a new beginning, a raid on the inarticulate
With shabby equipment always deteriorating
In the general mess of imprecision of feeling,
Undisciplined squads of emotion. And what there is to conquer
By strength and submission, has already been discovered
Once or twice, or several times, by men whom one cannot hope
To emulate — but there is no competition —





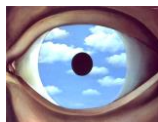
Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

3

There is only the fight to recover what has been lost
And found and lost again and again: and now, under conditions
That seem unpropitious. But perhaps neither gain nor loss.
For us, there is only the trying. The rest is not our business."

[„East Coker”, *The Four Quartets*]





Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

4

Introducere

Apropierea lui T.S. Eliot de Paul Valéry se face, în lucrarea de față, din punct de vedere al lirismului lor filosofic. Am ales din gândirea, universul, opera acestor doi poeți, esești și dramaturgi reprezentativi ai secolului XX, argumente care să le definească personalitatea lirică: am analizat, așadar, lirismul gândirii, dramaturgiei și poeziei lor.

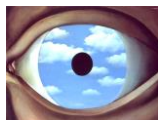
Apropierea a fost posibilă întrucât, în ciuda deosebirilor de suprafață, lirismul lui T.S. Eliot și Paul Valéry plonjează spre aceleași profunzimi, fiind, în esență, un lirism filosofic.

Am pornit, din motive ușor de înțeles, de la opera lui T.S. Eliot, metoda comparatistă fiind folosită pentru a pune în lumină timbrul lui personal, printr-o confruntare cu cultura europeană, sintetizată de inteligența lui Paul Valéry. După o prezentare paralelă a ideilor lor critice, strâns și semnificativ legate de practica lor poetică, urmează un studiu amănunțit al dramei lui Eliot și Valéry. Analizate fiecare în parte, piesele de teatru apar marcate de tehnica lor poetică; ceea ce le apropie este un lirism pseudo-dramatic. Elementele lirice descoperite în critică și teatru anticipează analiza creației poetice, centrul lucrării. Am considerat că T.S. Eliot este personajul principal al acestei lucrări întrucât poezia este centrul de greutate al activității lui creatoare, pe când la Valéry poezia este performanța creației.

Traducerea versurilor lui T.S. Eliot este o traducere de lucru, în care citatele din alte limbi au fost lăsate în original, pentru a ilustra tehnica „ecourilor”, folosită de Eliot ca o punte către cultura europeană. Nu sunt traduse versurile lui Paul Valéry, deoarece pe de o parte franceza este mai accesibilă decât altă limbă străină, iar pe de altă parte, cu greu am putea traduce rigoarea frumoasă și rece a poemelor.

Lista bibliografică de lucrări parcurse cuprinde trei secțiuni: opere de și despre T.S. Eliot, opere de și despre Paul Valéry, și studii generale de teorie, critică și istorie literară, utile pentru înțelegerea conceptului de lirism și a culturii în care s-au integrat autorii studiați.

Intenția lucrării a fost să interpreteze viziunea lirică inovatoare a lui T. S. Eliot, printr-o comparație iluminatoare (nu exhaustivă) cu dispoziția lirică a lui Paul Valéry.



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

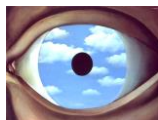
5

I

Viața spirituală a unei epoci **(1871-1965)**



<http://editura.mttlc.ro>
The University of Bucharest. 2015



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

6

Paul Valéry (30 octombrie 1871 – 20 iulie 1945) și T.S. Eliot (26 septembrie 1888 – 4 ianuarie 1965) au remarcat în egală măsură gustul secolului XX pentru experimentul literar; l-au văzut apărând, l-au definit critic, au cultivat inovația. Eliot a făcut acest lucru fără rezerve, Valéry a încercat s-o împace cu tradiția, să o tempereze. În 1945, cândva după 9 mai, zi în care s-a întâlnit cu André Gide și T.S. Eliot la Paris, în ultimele luni de viață, Valéry a scris „Ultima Verba”, cea mai potrivită definiție a poziției lui în literatură:

„Oprește! Oprește-te! Învingător, în acest moment așa de înalt al victoriei. Păstrează tăcerea un timp și întreabă-te ce să crezi despre această culme, ce trebuie să crezi cu adevărat.

E ca o dorință exprimată, un legământ, un act fără întoarcere, un monument al sufletului, și ca o rugăciune solemnă pe care trebuie s-o rostești, s-o împuternicești în numele morților și al viilor, pentru ca acest moment tăcut, atât de frumos, să nu piară ca atâtea altele.

Declară înăuntrul tău și gravează-ți în suflet:

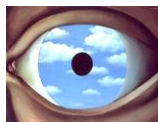
Fie ca niciodată să nu vină ziua când amintirea acestei clipe de victorie să se însoțească cu tristețea, cu o întoarcere funestă spre bucuria prezentă; fie ca niciodată, retrăind, să nu-ți vină în minte cuvintele grele:

La ce bun?” (II, 1159)¹

Prevăzând astfel că literatura se va întoarce în locuri pe unde a mai fost, Valéry a demascat falsa originalitate, suspectând dorința autorilor de a lua prin surprindere fiind altfel decât ceilalți. Eliot, creatorul unui mod poetic, n-a acuzat dorința de noutate, dar a avertizat pe scriitori că literatura de calitate se face numai scriind „cu simțul trecutului și al viitorului în oase.” Pentru amândoi, literatura era o căutare gravă, îndoită, o scufundare în cultură pentru a găsi, fără mândrie, ceva uitat; o lume în care nimic nu mai este nou, dar totul se înnoiește.

Reprezentativi pentru vremea lor, Valéry și Eliot au gustul explorării, se apropie de fenomenul literar din mai multe perspective. Eliot este poet, dramaturg, eseist și critic literar; pe lângă toate acestea, Valéry face o incursiune în roman

¹ Paul Valéry, Oeuvres, 2 volume, Bibliothèque de la Pléiade, Editions Gallimard, 1960.



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

7

(*Monsieur Teste*) și, la vremea când romanul de analiză descoperea „fluxul conștiinței”, el dezvoltă până la perfecțiune o tehnică de observare și notare sugestivă, cât mai exactă a gândurilor. Despre nici unul nu se poate spune că a fost numai poet sau numai eseist: activitatea lor se constituie ca o sumă de tatonări care se completează între ele. Opera lor este reprezentativă pentru epocă și îi apropie tocmai fiindcă este fragmentară.

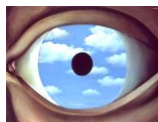
Spre sfârșitul secolului XIX, romanul englez părăsește tiparul lui Defoe, Dickens, Thackeray, căutând alte variante epice. De atunci întoarce, cu excepția romancierilor încă legați de tradiția victoriană (George Meredith, Thomas Hardy, Arnold Bennett, John Galsworthy), fiecare roman tinde să aducă ceva neîncercat în peisajul literar (H.G. Wells, Rudyard Kipling, Richard Aldington, William Golding, E.M. Forster, Graham Greene, Robert Graves, etc.). Ca expresie a acestei căutări, se constituie tehnica interiorizării personajului, practică în Anglia de Joseph Conrad, D.H. Lawrence, Virginia Woolf, James Joyce, Aldous Huxley.

Teatrul englez trece de la Oscar Wilde și G.B. Shaw la violența tinerilor furioși (John Osborne, Harold Pinter) și la drama absurdă (Samuel Beckett). Poezia o rupe și ea cu tradiția. Concizia ei urmărește să stârneasă, să pună la încercare puterea de a înțelege (W.B. Yeats, Dylan Thomas).

În literatura americană a acestei perioade, poezia este cel mai curajos experimentatoare; romanul și teatrul sunt mai degrabă caracterizate de forță decât de inovație epică.

Spiritul literar francez, mai mobil decât cel englez, se îndreaptă în mai multe direcții, trece prin simbolism, suprarealism, existențialism, absurd; contestatarea este mai puternică, avem de-a face cu „noul” roman, „noua” critică, „anti”-teatrul. Scriitorii care l-au precedat și l-au înconjurat pe Paul Valéry au orientările cele mai diverse: Alphonse Daudet, Émile Zola, Guy de Maupassant, Anatole France, Marcel Proust, François Mauriac, André Gide, Romain Rolland, Antoine de Saint Exupéry, André Maurois, Henry de Montherlant, André Malraux, Albert Camus, Jean Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Jean Giraudoux, Jean Cocteau, (românul) Eugène Ionesco, Rimbaud, Verlaine, Claudel, Apollinaire, Jules Laforgue, Saint John-Perse, Stéphane Mallarmé.

Critica literară a lui Valéry, mai restrânsă decât a lui Eliot, se ocupă atât de scriitori contemporani ori apropiați în timp (Verlaine, Nerval, Mallarmé, Emile Verhaeren, Henri Bremond, Marcel Proust, Bergson), cât și de predecesori (Villon,



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

8

Bossuet, Stendhal, Hugo, Baudelaire, Flaubert, Descartes). Valéry operează o deschidere a orizontului critic: el face mai degrabă o filosofie a criticii decât critică în sine, în vreme ce Eliot face critică aplicată, își impune părerile argumentându-le pe text, redescoperă opere date uitării și infirmă unele noi, instaurează o nouă modă în gustul literar. El readuce astfel în prim plan poezii metafizici (John Donne), scrie despre Lancelot Andrews, Niccolo Machiavelli, F.H. Bradley, Charles Baudelaire, Goethe, Irving Babbitt, John Milton, Swinburne, Christopher Marlowe și ceilalți dramaturgi elisabetani, Shakespeare, Ben Jonson, William Blake, Dante, John Dryden, William Wordsworth, S.T. Coleridge, P.B. Shelley, John Keats, Virgil, Samuel Johnson, G.G. Byron, Rudyard Kipling, W.B. Yeats, E.A. Poe, Ezra Pound, și Valéry însuși.

Există în activitatea critică a lui T.S. Eliot și Paul Valéry câteva teme comune: amândoi se opresc asupra relației literare a lui Baudelaire cu Poe, asupra lui Goethe, discută pe scurt spațiul american, se ocupă pe larg de spiritul european contemporan, definind starea literaturii în prima jumătate a secolului XX.

În „Situation de Baudelaire” (I, 598), Valéry afirmă că, dacă Baudelaire nu poate fi considerat cel mai bun poet francez, el este cu siguranță cel mai important, întrucât a creat o școală europeană: influența lui a depășit granițele Franței. *Les Fleurs du Mal* a fost tradusă, spune Valéry, în majoritatea limbilor europene, ceea ce i se pare a fi fără precedent în istoria literaturii franceze. Calitatea esențială atribuită de Valéry lui Baudelaire este clasicismul, pe care îl definește ca o reacție de opoziție la imperfecțiunea cultivată de romantici: romantismul, spune Valéry, l-a împins pe Baudelaire să se definească opunându-i-se, a trezit în el „dorința de perfecțiune, — mistică ‘artei pentru artă’ — exigența observației și notațiilor impersonale; într-un cuvânt, dorința de a oferi o substanță mai solidă și o formă mai savantă și mai pură.”

Când face versuri și când scrie despre poezie, Valéry este partizanul formelor bine gândite, în care nici un cuvânt nu apare de prisos ori la întâmplare. În eseul „Trei meditatori între știință și filosofie” (1947), Ion Zamfirescu îl caracterizează în acest sens:

„Pentru a deveni poetul spiritului, el își creează o lume proprie de singurătate și exercițiu spiritual, se înlănțuie fără îndurare cu rigorile perfecțiunii formale, se încăpățânează să creadă că ordinea matematică a elementelor posedă o frumusețe dublată de o filosofie pătrunzătoare și, în cele din urmă, își impune datoria de a dovedi — folosindu-se de arta cea mai delicată — că numai spiritul profund înrobite disciplinei este în stare, pe drept cuvânt, să se bucure de o libertate infinită.”



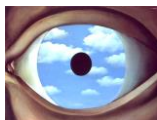
Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

9

Din articolul lui Valéry despre Baudelaire se desprinde că „poezia pură”, intelectualizarea, ordonarea substanței lirice a versurilor după legi raționale, este, în cele din urmă, o intransigență față de cuvânt. Respirând aerul poeziei secolului XX, Valéry recomandă căutarea lucidă și exclusivă a cuvântului potrivit, „puritatea” însemnând pentru el concizia absolută. Legătura binefăcătoare pe care el o descoperă între Baudelaire și Poe constă în faptul că Baudelaire, sensibilizat de „Principiul poetic” al lui Poe, a ripostat modului literar romantic, impunând (drum pe care avea să-l urmeze și Mallarmé) o poezie considerată de Valéry superioară, pentru că în ea lirismul este dominat de gândire; o poezie clasică, în care cuvântul întâi semnifică și după aceea evocă, o poezie pură și perfectă în sensul că rațiunea poetică este de neclintit, voința lucidă a autorului este suverană, creatorul a plănuit fiecare efect, lectura este îngăduită de el. I se interzice cu desăvârșire cititorului să improvizeze. Imaginația romantică dezlănțuită, spre satisfacția lui Valéry, a fost învinsă de luciditatea clasică, prin care haosul se transformă în armonie matematic construită.

Pe Eliot nu-l interesează luciditatea poetică exaltată de Valéry. El analizează, în „Baudelaire în epoca noastră”, traducerea lui Baudelaire în engleză, făcută de Arthur Symons. Ca și Valéry, Eliot observă că nici un cuvânt nu este folosit de Baudelaire la întâmplare și îl acuză pe traducătorul englez de a fi scăzut calitatea poemelor, împrumutându-le un ton declamator, folosind rime goale, vorbe inutile. Valéry îl recomandă pe Baudelaire pentru puritatea (luciditatea) versurilor lui. Eliot își alege și el ce i se potrivește, laudându-l pe poetul francez pentru virtutea umilinței. Cele două studii despre Baudelaire, al lui Eliot și al lui Valéry, devin astfel autoportrete. Amândoi se folosesc în critică de orice prilej pentru a-și justifica temperamentul poetic.

În 1948, T.S. Eliot a ținut la Washington prelegerea „De la Poe la Valéry”, în care discuta considerațiile făcute de Valéry în „Situation de Baudelaire.” Eliot examinează influența lui Poe asupra lui Baudelaire, Mallarmé și Valéry. Concluzia lui este că toți trei au văzut în Poe ceea ce au vrut ei să vadă și, anume, ideea poeziei pure, a cărei carieră, susține Eliot, s-a încheiat odată cu Valéry. El demonstrează că poezia lui Poe, redusă ca volum și imatură, este departe de idealul poemului lucid elaborat de francezi și susține că cei trei poeți în chestiune, necunoscând suficient limba engleză, au fost induși în eroare de principiile poetice pe care Poe le-a exprimat în proză, dar nu le-a aplicat în versuri. Spre deosebire de intelectualul Valéry, amator de



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

10

generalizări, Eliot, sentimental și particularizator, combate poezia pură. După părerea lui, oricât de perfect alese ar fi cuvintele unui poem, este nevoie de un subiect, o poveste vie care să le închege, de ceva din afara limbajului, care să umanizeze cuvintele. Poezia poate ajunge la o stare pură, dar nu este indicat să rămână acolo. Eliot o concepe ca pe o trecere ciclică:

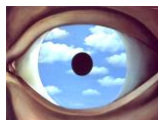
„A nu fi conștient de, ori a fi total indiferent la stil, în faza de început, ori la subiect, în faza de sfârșit, înseamnă a ieși definitiv de pe tărâmul poeziei; căci pentru cine nu vede decât subiectul, poezia încă n-a apărut; pentru cine nu vede decât stilul, poezia s-a stins.

Această intensificare a conștiinței de sine – sau, mai bine zis, a atenției față de limbaj – are ca țintă teoretică ceea ce am putea numi poezia pură. Consider că aceasta este o țintă de neatins, întrucât, după mine, poezia este poezie atâta vreme cât se menține, într-un anumit grad, ‘impură’, adică atâta vreme cât subiectul ei are o valoare în sine.”

După cum recunoaște el însuși, Eliot își apără aici propria poezie, atât de diferită de a lui Valéry, caracterizat de el drept poetul cel mai deliberat lucid din câți există. Ni se propune să considerăm că pe Valéry îl interesează procesul de creare a poemului și nu poemul în sine; ni se sugerează că Valéry este un excelent observator și critic al creației, mai puțin, însă, un creator. Arta lui poetică, îl dezaprobă Eliot, a mers prea departe: mintea lui, „care se joacă cu ideile fiindcă este prea sceptică pentru a crede în ceva”, i-a subminat poezia, a înghițit-o.

Răsturnând demersul pe care Valéry, la fel cum făceau Baudelaire și Mallarmé, susține că l-a învățat de la Poe, Eliot afirmă că teoriile unui poet trebuie să izvorască din ceea ce scrie, și nu invers. Luciditatea rece, calculul cuvintelor, înăbușirea lirismului la care aspira Valéry, îi apar lui Eliot ca o catastrofă, „o încordare crescândă împotriva căreia mintea și nervii omului se vor revolta.” În „Lecția lui Valéry”, Eliot împrumută starea de spirit echilibrată a acestuia din „Ultima Verba”, se folosește deci de arma lui Valéry: el încearcă să ne convingă că orice exagerare a rolului, a independenței cuvântului duce la sufocarea poeziei. El îl plasează astfel pe Valéry în aventura ciclică a poeziei:

„Țelul adevărat al romanticului este să se împlinească în clasic, cu alte cuvinte, orice limbă, pentru a-și păstra vitalitatea, trebuie în permanență să se îndepărteze și să



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

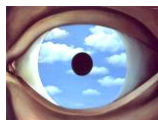
11

se întoarce apoi către sine; dar fără îndepărtare nu există întoarcere, iar reluarea drumului înapoi este la fel de importantă ca punctul de sosire. Trebuie să ne întoarcem acolo de unde am plecat, însă călătoria a modificat punctul de plecare: astfel, locul pe care l-am părăsit și cel în care revenim sunt identice și totuși diferite. La Valéry, ampla curbă a romantismului reîntâlnește clasicul. Acum alți călători trebuie să reia drumul, și nu generația următoare sau cea de după ea vor fi cele ce-i vor da de capăt. Iar fiecare nouă călătorie este într-un fel mai anevoioasă decât precedenta. Însă numai așa se pot menține vii marile limbi europene; și dacă ele izbutesc să-și conserve vitalitatea, atunci Europa nu-i sfârșită.”²

Această neîncredere în exagerări, identică cu a lui Valéry, nu l-a ferit totuși pe Eliot de excesul romantic de lirism sentimental în poezie, așa cum nu l-a ferit nici pe Valéry de excesul de luciditate și răceală clasică. Temperamentul lor poetic nu s-a lăsat abătut de viziunea critică, ceea ce demonstrează că, între meditație și lirism, pentru Eliot și Valéry la început a fost totuși poezia.

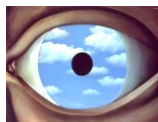


² Traducere de G. Ciocîltea, Secolul 20 nr. 10-12, 1971.



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry
12

II. Lirism filosofic



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

13

Lirismul analitic al lui Paul Valéry și T.S. Eliot pătrunde misterul lumii, aduce din profunzime un elan întregitor, călăuzit, la Eliot, de umilință și blândețe evlavioasă, iar la Valéry de curiozitatea incisivă a filosofiei. Ei au ceea ce Tudor Vianu numește, în *Filosofie și Poesie*, „aptitudinea pentru totalitate.” Amândoi opun în cultură o rezistență necesară față de ideea recentă de „specializare” a criticului literar. Pe amândoi îi îngrijorează lipsa de perspectivă, fărâmițarea spiritului contemporan. Tudor Vianu nota în 1942:

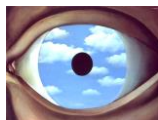
„În mijlocul îmbucătățirii generale a specialităților moderne, au rămas totuși trei puncte de observație a totalității, trei ferestre îndreptate către perspectivele cele mai largi: religia, filosofia, arta.”

Pentru a-și întări sentimentul unității textului în poezie, Eliot caută instinctiv, nu pragmatic, sprijinul, intensitatea concentrării religioase, iar Valéry pe acela cuprinzător, generalizator al filosofiei. Trebuie să adăugăm, însă, că lirismul și arta lor se apropie de taberele vecine fără a le cotropi și nici nu se lasă invadate de ele. Poezia lor nu este nici religioasă, nici filosofică, în final. Orice intervenție din afara lirismului îl adâncește, îl individualizează, dar versul rămâne vers, nu se schimbă în rugăciune ori în definiție: rolul lui este să sugereze.

În comparație cu acei poeți care sunt preocupați exclusiv de evocarea sentimentului, Eliot și Valéry au totuși o valență în plus: lirismul lor nu este descriptiv, gândirea îl scoate din starea de observație. Poemul se constituie ca o dezbatere: lirismul se îndoiește de sine, se străduiește să se înțeleagă. Această intelectualizare a lirismului îl face contestatar. Fără a aspira să închege un sistem filosofic în poezie, Eliot și Valéry sunt poeți cu idei. Ei pot fi caracterizați cu următoarea remarcă a lui Tudor Vianu:

„Ideea se constituie... numai ca un mod special de adâncire a viziunii. S-ar spune că poetul nu pornește de la ideea, pe care vrea s-o comunice într-o intenție deliberată, ci o găsește în drumul său și se mulțumește s-o sugereze.” (*Filosofie și poezie*)

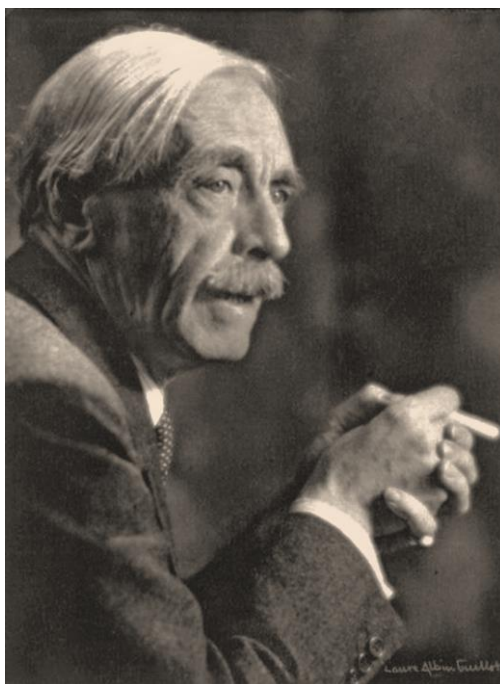
Conștienți de forța unificatoare a poeziei într-un peisaj spiritual divizat, Eliot și Valéry își iau în serios rolul de mesageri ai totalității. Orice emoție este dublată în



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

14

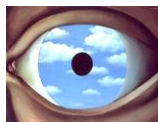
opera lor de o idee care o lărgeste, o generalizează. Modul lor poetic este lirismul filosofic.



Creația este, în concepția lui Paul Valéry, un proces disciplinat, în care afectivitatea și intelectul, profunzimea plină de surprize obscure și luciditatea clarificatoare își dispută întâietatea. Starea de poezie, afirmă Valéry, se cultivă lucid, este stârnită și menținută printr-un efort disciplinat. La aceeași concluzie ajungea Brâncuși când afirma că mai greu decât creația în sine este să te pui în starea de a crea. Valéry vede în primul rând starea de poezie ca pe este o stare de veghe, umilă, vizitată uneori de inspirația spectaculoasă, o stare imperfectă, stigmatizată de îndoiala că scânteia așteptată nu există. Această așteptare pregătitoare, voința lucidă de a crea, este pentru Valéry mai importantă decât opera în sine, devenită, în viziunea lui, un accident azvârlit afară din sfera gândirii. Pasionantă în actul creației, este pentru el acea „răbdătoare nerăbdare” (II, 1301), intervalul în care luciditatea caută și domină.

Misterul operei îl revoltă pe Valéry. Cu toate că orizontul lui este sentimentul neputinței, măsura lui este beția puterii, un delir al lucidității:

„Dacă ar fi să scriu — spune el —, aș prefera de o mie de ori să scriu pe deplin conștient și cu întreaga mea luciditate, ceva slab, decât să creez, favorizat de o transă, în afara



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

15

mea, o capodoperă dintre cele mai frumoase.” (I, 690).

Valéry are oroare de vag, el vrea o putere sigură, precisă, constantă. Poezia lui apare, astfel, ca un pumn de fier într-o mânăușă de catifea.

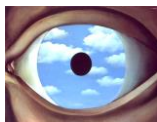
Poetul hotărăște ascetic, clasic, „exigența este resursa ta” (I, 408). Deviza lui, preluată de la Leonardo da Vinci, rămâne până la sfârșit „hostinato rigore.” Poezia lui Valéry este o înfruntare intelectuală semeață: poetul își caută obstacole fără încetare. „O dificultate de netrecut – spune el – este un soare” (II, 795). Efortul este mândria lui Valéry. Îmbătat de el poetul lasă mai la o parte opera. De fapt nimic nu se încheie, creația este o cursă tragică, pe timpul căreia Valéry propune, „Să disperăm un timp” (I, 408). „Poemul – conchide el în cele din urmă – este execuția lui.”

Discutând conceptul modern de poezie, Eugen Simion îl caracterizează astfel pe Paul Valéry:

„Într-un veac în care ideea de ordine este (cel puțin în artă) depreciață, Valéry pune spiritului său o perucă clasicistă și vorbește cu obstinație de reguli, efort în poezie, pentru a ne sili să primim sugestia că arta nu este produsul spontaneității confuze, arta este o libertate disciplinată, arta este o rigoare mândră. Sugestia haosului trebuie să vină dintr-un clar sentiment al armoniei, informul nu poate fi în poezie decât metafora spiritului obsedat de geometria universului. A semnifica este a ordona, a scrie este a elimina soluțiile facile, a supune (și a te supune) unui delir al lucidității. Prin aceasta clasicul Valéry este un spirit eminamente modern pentru că vrea să înțeleagă totul, să cunoască și să stăpânească imposibilul, incontolabilul. Voința lui de claritate și precizie într-un domeniu al ambiguității (care este acela al artei) îi conferă un destin tragic.”³

Activitatea esențială pentru Valéry este „a face”, verb care dă lucidității coșmarul monștrilor de dincolo, o stârnește, o revoltă, o aduce în stare de delir. Delirul lucidității este sinonim cu virtuozitatea poetului, care ar trebui să fie „omul mijloacelor” (I, 1350) într-o asemenea măsură încât să atingă condiția absolută (Mallarmé fiind dat ca exemplu) de a gândi poezia. În poem, Valéry vede alegerea arbitrară, zidirea lucidă care l-au precedat: îl interesează puterea poetului și ignoră

³ Revista „Luceafărul”, nr. 794, 16 iulie 1977. Eugen Simion: *Timpul trăirii, timpul mărturisirii*, Cartea Românească, București, 1977, p. 284.



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

16

victoria lui, pentru că, decide el, „arta și eforul ne îmbogățesc” (I, 51).

Eliberarea de îndoială este căutată de Valéry în cuvinte, „ochii spiritului” (I, 1040). Ele sunt văzute în general ca obstacole și rareori, cu regret, care revelații. De cele mai multe ori, poetul caută lucid cuvântul care să răspundă stării lui confuze. Acesta este un timp fericit, în care ideea se formează, înțelegerea invadează, se călește. Alteori cuvântul apare ca o surpriză suspectă, dezvăluind o idee coaptă de mult. Cuvântul este, așadar, în viziunea lui Valéry, un agent al ideii: el canalizează luciditatea, o pune la încercare, îi rezistă și în cele din urmă o eliberează în poem. Terorizat de acea arie profundă a poemului pe care intelectul nu ajunge s-o domine, Valéry comentează într-o lumină nefavorabilă ideea că poetul doar sugerează și nu definește, afirmând cu revoltă:

„Un lucru nu are valoare decât în măsura în care scapă puterii noastre de a-l exprima.” (II, 1125)

Înhămând cuvântul la procesiunea lucidității, Valéry îl investește cu puterea de a deveni un obstacol fertilizator, dar refuză să-i recunoască și puteri magice. Odată trecut în poem, obstacolul devine mister și cuvântul capătă în ochii lui Valéry o condiție înșelătoare, nesatisfăcătoare. Cuvântul-obstacol, cuvântul căutat este un crez ferm, luminos. Cuvântul găsit este îndoielnic și neinteresant. A face, pentru Valéry, înseamnă a prelungi încheștarea, a te bucura de ea, amânând la nesfârșit s-o închei.

Din această imagine a cuvântului ca agent al lucidității și nu ca emisar al profunzimilor obscure, magice, reiese că poezia apărută de Valéry este o poezie clară, limpede. Obscuritatea, incoerența verbală, pe care Eliot încearcă să le justifice, tocami pentru că simte că ele există în versurile lui, sunt respinse de Valéry. Eliot se străduiește să demonstreze că limbajul poetului merită să fie învățat cu răbdare, prin lecturi repetate, în vreme ce Valéry se teme că ceea ce nu este clar de la bun început poate să se dovedească în cele din urmă a fi o impostură:

„Ni se pare – spune el – că reflectăm asupra sensului, când de fapt nu facem decât să-l căutăm” (II, 593).

Idealul lui Valéry este versul aparent simplu și senin, întins ca o punte fragilă, sub care colcăie adâncimi. Poezia îi apare astfel lui Valéry ca o putere negativă. Poetul în cele din urmă trebuie să știe cum să rămână mut. Literatura, spune el, încearcă „să



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

17

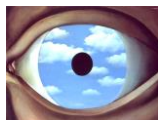
creeze prin cuvinte sentimentul că aceste cuvinte nu ne ajung” (I, 374). Iată-l așadar pe Valéry lângă marea roată a cuvintelor, torcând cu mare plăcere o poezie de care se declară nemulțumit, pentru că, până la urmă, nu spune lucrurilor pe nume.

Între putere și neputință, sfâșiat de acea „sumbră sete de limpezime” (I, 97), Valéry este în poezie propriul său personaj. În fiecare operă observarea de sine (ideea) înfruntă emoția, dar n-o biruie. Valéry se vede silit în final a exalta (ca în „Tânăra Parcă”) unitatea, coexistența lor. Dar, de câte ori afectivitatea rezistă lucidității, Valéry se refugiază înapoi în elementul lui preferat. Lirismul lui filosofic este o neliniște care îi readuce pe frunte nimbul imaterial de limpezime: câtă vreme mintea își fabrică praguri lucide, Valéry se examinează pe sine cu seninătate.

Poemul este cu atât mai pur, adică mai apreciat de Valéry, cu cât este mai gândit. El propune o artă poetică a jocului. Forma apare ca o „decizie motivată” (II, 1212), o sumă de alegeri intelectuale, arbitrare, dispuse într-o armonie geometrică a minții, nu a sufletului. Valéry, așadar, definește poezia ca „jocul suprem al transmutării ideilor” (I, 633). Accentul cade pe rolul ideii. Lirismul lui Valéry este amenințat de o inteligență care vrea să sfâșie misterul emoției.

Mai ferit de această disociere a ideii de sentiment, mai puțin sfâșiat între minte și suflet, mai împăcat cu misterul lumii, Eliot vede în poezie un echivalent sensibil al ideii. Ceea ce îl preocupă este nu atât transpunerea ideii (păstrarea ei, deci, cu orice preț), cât topirea ei într-o formă lirică. Lirismul lui este mai rotunjit, mai stabil, mai echilibrat. În „East Coker”, el descrie astfel prezența ideii și a emoției în poezie prin cuvânt:

„Iată-mă deci la jumătatea drumului (...)
Încercând să deprind folosirea cuvintelor, și fiecare încercare
Este mereu un debut, un nou fel de eșec
Fiindcă învățăm să îmblânzim cuvintele
Pentru ceva ce nu mai este nevoie să fie rostit, ori într-un fel în care
Nu mai suntem dispuși a-l exprima. Așa că fiecare aventurare
E un nou început, un raid împotriva inarticulatului,
Cu unelte ponosite, care se tocesc mereu,
În neorînduiala generală a impreciziei simțirii,
NedisCIPLINATE divizii de emoții. Iar ceea ce este de cucerit,
Prin forță și supunere, a mai fost descoperit
O dată, de două ori, de mai multe ori, de oameni cu care nici nu visezi

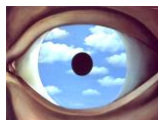


Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

18

Să te măsoari — dar nu este vorba aici de întrecere —
E numai lupta de a recâștiga ce s-a pierdut,
S-a găsit, s-a pierdut iar și iar; în împrejurări
Ce par acum neprielnice. Nu ne așteaptă, poate, nici câștig, nici pierdere.
Partea noastră este să încercăm. Restul nu ne privește.”

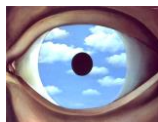
Lirismul analitic al lui Paul Valéry cercetează fără odihnă elementele care alcătuiesc ființa umană: el instituie supremația gândirii. Eliot propovăduiește cultul pentru misterul ființei: umilința neclintită a lirismului lui este înțeleaptă, liniștitoare. Ea întregește lumea, o vindecă, o eliberează de spaima descompunerii.



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry
19

III

Creația și spiritul critic al poezilor



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

20

Tradiția, continuitate incitantă

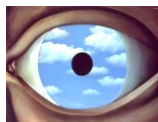
La o lectură comparată a eseurilor lui T.S. Eliot și Paul Valéry, se remarcă atitudinea lor asemănătoare față de opera literară, atitudine reprezentativă pentru neliniștea experimentatoare a secolului XX: amândoi văd în operă, înainte de toate, un demers, o activitate. Lectura acestei opere este o înaintare dificilă: sensul se dezvăluie după ce lectorul, ca și creatorul, face din fiecare cuvânt un obstacol depășit. Concizia autorului inițiază lectura, o deprind cu starea de veghe și efort disciplinat.

Opera este o încordare, un demers pentru lector. Acesta se vede silit să participe într-un mod personal la textul literar. Concizia autorului pune în valoare tocmai personalitatea lectorului. Sugestiile poetului se retrag mereu mai mult către tăcere, incitând lectura să le urmărească, să le clarifice, să le întregască. Cu toată împotrivirea lui Eliot și Valéry, lectura astfel trezită înaintază încet către independență, către un joc al ei propriu: întâi este „activă”, apoi se specializează și în cele din urmă se declară chiar creatoare (critica literară). Textul pendulează între autor și lector, incitându-i pe amândoi.



Eliot înțelege prin „tradiție” în literatură fondul de opere păstrate din generație în generație, și caracteristica acestui fenomen i se pare a fi continuitatea. Lectorul alege din această tradiție o sumă de experiențe literare și le organizează într-un sistem propriu de lectură, având în comun cu ceilalți lectori unica lege pe care tradiția o impune, și anume înrudirea dintre momentele ei, sentimentul totalității, continuitatea.

Eliot și Valéry explică acest sentiment al continuității spirituale prin imaginea unui timp neîntrerupt. Sistemul prezent de lectură are, pentru ei, două aripi: una trecută, alta viitoare. Lectura este o permanentă conviețuire a trei momente relative, care trec, mereu în aceeași direcție, din unul într-altul, adunându-se toate într-un trecut vast, o tradiție de foste opere prezente și viitoare. În „Tradiție și talent



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

21

individual”, Eliot dezvoltă această idee care a făcut epocă, și anume că tradiția este nu numai trecută, dar și prezentă și viitoare. El recomandă sistemului de lectură să folosească o metodă asemănătoare cu a lui Mendeleev: să acorde, adică, importanță operelor încă necreate, să fie receptiv și îngăduitor cu ce este nou, să observe că linia tradiției se prelungește și în viitor. Tradiția este o transformare neîncetată, o înglobare a fiecărui nou moment într-o configurație care își schimbă forma, cu fiecare moment nou. Eliot descrie așadar tradiția literară ca pe o ordine simultană de opere, în care coloana nouă este îndrumată de cea veche, iar cea veche se repliază, mereu modificată de tot ce apare nou. Valéry completează imaginea momentului viitor, remarcând:

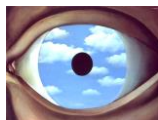
„Am învățat infinit mai mult de la discipolii și succesorii noștri, decât de la cei care ne-au fost maștri.” (II, 479)



Oprindu-se cu precădere la momentul trecut al tradiției, Eliot și Valéry arată că acesta se află în puterea sistemului de lectură. Ei aprobă fenomenul „influenței” în creație (Valéry), al „imitației” (Eliot), cercetând relația creatorului cu operele deja create. Eliot afirmă că rolul predecesorilor este să sugereze ce s-ar mai putea face și ei n-au făcut, să-i stârneasă pe scriitorii prezenți. Mai hotărât decât Valéry, el își afirmă dreptul de a fi incitat, de a contribui la tradiție inovând.

Eliot are de apărat o poezie inovatoare, care pune la încercare spiritul lectorului și caută să și-l facă complice. Văzută în această lumină, toată critica lui „de atelier” are o solidă rațiune de a fi. S-a disputat deseori seriozitatea unor teorii ale lui Eliot, cum ar fi exprimarea emoției în artă prin formula corelativului obiectiv, împrumutul de imagini de la alți autori, „depersonalizarea” artistului, ideea că mintea poetului este un simplu catalizator și altele. În realitate, aceste teorii au ca scop nu atât să definească fenomenul literar, cât să construiască sistemul de lectură al lui Eliot, să-i incite creația și s-o explice. Știind că poezia lui întâmpină rezistență din partea lectorului, considerațiile lui critice nu puteau fi altfel decât angajate, partizane, ele diferind total de pendularea precaută a lui Valéry.

Eliot se declară partizanul noului. Teoria lui împacă tradiția cu inovația. Ceea



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

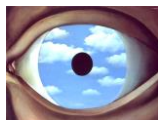
22

ce vede el în tradiție este un proces dublu de păstrare și modificare a valorilor, o continuitate incitantă. El se concentrează să demonstreze că lectorul trebuie să fie sensibil la ambele fețe ale acestei continuități incitante, că sistemul lui de lectură trebuie să se constituie ca o replică originală la o astfel de incitare. Pledoaria este menită să ne convingă că dificultatea unui nou mod poetic trebuie înfruntată, nu ocolită. În eseurile lui găsim afirmația că sensul unui poem este o arie de interferență între autor și lector, pe care inerția lectorului o degradează. El acuză pe cei care se baricadează cu prejudecăți ale generațiilor anterioare, dar uită că acele generații, la vremea lor, s-au zbatut pentru dreptul de a vedea altfel decât predecesorii lor. A aprecia noul este o obligație. Lectorul are totul de câștigat sau totul de pierdut. În cazul în care câștigă, își va aduce contribuția la tradiția incitantă. Dacă pierde, amenință existența, continuitatea aceleiași tradiții. Pasivitatea sistemului de lectură este amenințătoare; cei care amputează opera citind-o cu prejudecăți periclitează o verigă a tradiției.

Eliot se declară, așadar, în favoarea unui lector întreprinzător, dar nu atotștiutor, care să aibă gustul pentru dificultate al creatorului contemporan, dar să nu i se substituie în găsirea de obstacole. Acest lector trebuie să-și pună toată energia în înțelegerea operei, și să se lase, docil, călăuzit de ea. Soarta autorului inovator se apropie de cea a lui Aeneas, în viziunea lui Eliot:

„Aeneas însuși este, de la început până la sfârșit, un om ‘sortit’, un om care nu este nici aventurier, nici carierist (...), un om care își împlinește destinul nu silit de o decizie arbitrară, și desigur fără stimulentele gloriei, ci încredințându-și voința unei forțe superioare ascunse în spatele zeilor, care îi va sta de-a curmezișul ori îl va călăuzi. Ar fi preferat să rămână în Troia, dar devine un exilat, ba chiar ceva mai mareț, mai semnificativ decât un exilat; el este exilat pentru un scop mai înalt decât poate el ști, dar pe care îl recunoaște: și nu este, în înțelesul omenesc, un om fericit sau cu noroc.”

Nu este exclus ca și Aeneas să-și fi pus, nu o dată, întrebarea duplicitară a lui Valéry, „La ce bun?”, dar Eliot nu interpretează acest moment ca esențial pentru existența lui. Invocând, ca și Valéry, spectacolul favorit al neputinței creatorului, Eliot ajunge la altă concluzie: el își împinge lectorul pe urmele unui autor care nu știe el însuși încotro se duce. Valéry vrea să vadă până departe și rămâne pe loc, cu ochii în zăre. Eliot înaintează, dar în întuneric. Ceea ce îi leagă este sentimentul că orice drum îndreptat înainte este îndreptătit, pentru că tradiția este o continuitate incitantă.



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

23

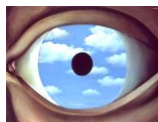
Lectura disciplinată și lectura privilegiată

Eugen Simion începea un articol citând o afirmație a lui Jean Paul Sartre – „Pentru lector totul este de făcut și totul este deja făcut” –, și o comenta astfel: „...opera, în arhitectura ei gravă, condiționează libertatea interpretării noastre.”

Valéry a descurajat de multe ori încercările de a filosofa asupra literaturii, iar Eliot a mărturisit deschis că nu-l atrag investigațiile sofisticate în această direcție. Totuși, nici unul dintre ei nu se multumește să scrie ori să citească un poem: creația și lectura devin pentru Eliot și Valéry personajele unui roman de analiză psihologică.

Valéry începe prezentarea aventurilor lecturii, decretând că cel care citește „ trăiește un moment perfect” (I, 732). Lectura ar fi, deci, un tip de activitate care își este suficientă, nu cere o disciplină marginală, explicativă. Faptul că Valéry cercetează totuși misterele lecturii este cea mai bună dovadă că Valéry-lectorul, ca și Valéry-poetul, sunt de fapt două măști puse în slujba vocației lui reale, aceea de gânditor. Atâta vreme cât mecanismul lucidității lui funcționează, Valéry se simte bine în orice ipostază. După ce a examinat spiritul creator, a cărui realizare este „forma eficace” (I, 585), Valéry nu șovăie să urmărească efectul acestei forme. La acest punct, raționamentul lui Valéry se bifurcă: el analizează pe rând lectura disciplinată, dependentă de autor, și lectura privilegiată, dornică de independență creatoare, pentru ca, în final, să le împace pe amândouă într-o teorie unică.

Pentru a argumenta dependența lectorului față de autor, Valéry invocă disciplina lecturii. El spune că există un geniu al lecturii, așa cum există un geniu al creației. Dar, în vreme ce autorul lucrează prin concentrare de-a lungul unui interval oarecare de timp, forma creată de el acționează asupra lectorului dintr-odată. Condiția celor doi diferă: starea de lectură este un alt fel de tensiune decât starea de creație. Eliot afirmă chiar că cele două n-au nimic comun. Valéry le leagă: un autor este genial, spune el, atunci când îl face și pe lector să aibă geniu. Geniul lecturii înseamnă, din această perspectivă, apropierea lectorului de operă într-o stare de receptivitate, cu hotărârea de a a-l urma pe autor. Având în vedere că tot ce poate face autorul este de fapt să-l conducă pe lector spre „iluzia clarității” (I, 722), opera nu este o revelație, ci



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

24

o educare a lectorului, o inițiere — nu atât în lumina creației, cât în efortul și disciplina ei. Lectura disciplinată este varianta clasică a lecturii: ea acceptă inovația și dificultățile instituite de spiritul altcuiva.

Dar Valéry nu putea rămâne multă vreme în umbra unei alte inteligențe: el își rezervă întotdeauna dreptul de a gândi independent. Gânditorul francez propune spiritului să țină un jurnal zilnic, în care, atunci când este cazul, să noteze ca o penitență: „Astăzi nu am făcut altceva decât să mă supun.” Se poate citi și altfel decât disciplinat. Eliot remarcă și el acest lucru, dar cu mâhnire, atunci când recunoaște că opera este o arie de interferență: ea nu este nici ceea ce a conceput autorul, nici ceea ce interpretează lectorul: în lupta lor pentru întâietate, creatorul și lectorul transformă opera într-o incertitudine.

„Orice operă literară este în orice clipă expusă inițiativei lectorului” (II, 407), recunoaște Valéry. În loc să se oprească la momentul perfect al lecturii, sau să-l prelungească după indicațiile autorului, lectorul poate prinde gustul de a fi mai pătrunzător decât autorul, de a interpreta în manieră proprie. Eliot consideră că orice interpretare este îndreptățită, dar că importantă este sursa acestor interpretări: ceea ce simte lectorul în prezența operei. Orice interpretare este, pentru el, o ipoteză neverificabilă. Enervat de scrisorile primite de la exegeții poeziilor lui, care îi ofereau fiecare o interpretare nouă, Eliot închide exasperat subiectul spunând: Toți inventează enigma de dragul de a o dezlega.

Aici este punctul în care Valéry se desparte de Eliot, apărând dreptul la lectura privilegiată, afirmând că a înțelege opera altfel decât a conceput-o autorul este un lucru lăudabil și înseamnă de fapt a o re-crea. Exclamând, „Eroarea mea este adevăratul autor” (I, 374), Valéry devine avocatul frondei în critica literară, uitând că, oricât am încerca s-o argumentăm, lectura privilegiată este în cea mai mare măsură condiționată, supusă operei.

Iată de ce Eliot nu greșește când face din reacția lectorului la contactul direct cu opera argumentul lui principal. Esențială este experiența operei, restul îi apare lui Eliot ca o suprastructură, captivantă, este drept, dar șubredă, discutabilă. Critica literară este justificată în măsura în care nu trădează opera. Ea își poate permite să fie, cum a definit-o Jean Pierre Richard, „infidelitate provocatoare”, cu condiția să nu-și ignore atribuția esențială, aceea de „fidelitate mediatore.” Teoria lui Eliot asupra lecturii se sprijină pe conceptul de emoție, sinonim cu „momentul perfect” al lui Valéry.



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

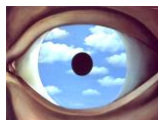
25

Lectorul lui Eliot este un introvertit sentimental; se refugiază în ceea ce simte și greu poate fi făcut să subscrie unei teze raționale, exterioare emoției. Dacă Valéry face din lectură o investigație rafinată, un prilej de a înlănțui idei subtile, Eliot își alege să apere rațiunea de existență a lecturii, emoția. Extrovertit, Valéry trece rapid peste participarea emotivă a lectorului, ca peste o plăcere primitivă. Eliot, mai puțin gânditor și mai angajat ca poet, stăruie îndelung asupra ei, ba o și măsoară, punându-i în discuție autenticitatea. Prima grijă mărturisită a lui Eliot când citește ceva nou este să-și lase timp să reacționeze, să dea frâu liber emoției, să iasă deschis în întâmpinarea autorului prin ceea ce simte, fără intenții ascunse, adică fără speculații intelectuale. Autenticitatea lecturii măsoară independența emoției față de intelect, a cărui activitate, susține Eliot, trebuie amânată.

Înțelegerea este pentru Eliot un proces care viciază lectura dacă încearcă să preceadă emoția. A înțelege înseamnă a ști exact ce ai simțit în fața operei, dar această autoanaliză se poate face numai după consumarea emoției. Așadar, Eliot nu exclude explicarea lecturii, dar mai întâi vrea să se asigure că această lectură are un fundament solid. El distinge două faze în evoluția unui lector. Prima, și care nu poate lipsi, este participarea emotivă, identificarea cu opera. Emoția autentică asigură toată evoluția ulterioară a lectorului. Ceea ce urmează emoției este o detașare critică. Lectorul trece de la emoție la încadrarea ei în sistemul lui de lectură. El își manifestă dependența față de autor prin autenticitatea emoției lui la lectură, și independența față de același autor prin puterea de a-l judeca și compara cu experiența altor lecturi.

Valéry consideră emoția lectorului ca fiind prea mult în puterea autorului și se refugiază în interpretare, care îi permite să gândească pe cont propriu. Eliot, poet înainte de toate, se ferește să lase lectorului libertatea de a-i pulveriza poemele, reducându-le la nenumărate „erori” de interpretare. Așa că el îndrumă inițiativa lectorului către intenția autorului, readucând-o periodic pe drumul cel bun, limitând-o de fapt. „Totul este deja făcut”, pare să spună el, chiar dacă Valéry se încăpățânează uneori să susțină că „pentru lector totul este de făcut.”

Cele două poziții nu diferă fundamental. Ele relevă diferența dintre Valéry-gânditorul și Eliot-poetul, dintre critica filosofică și critica de atelier. La baza acestor poziții stă lectura, cu cele două caracteristici ale ei: disciplinată și privilegiată. Definind lectorul ideal ca pe un lector „de bună credință și de rea voință” (II, 276), Valéry anunță statutul echilibrat al lectorului, ca partener al autorului, așa cum vrea să-l vadă și Eliot: docil dar nu inert, activ dar nu distrugător. Un lector care știe să se



Lidia Vianu

Scenarii lirice moderne

T.S. Eliot și Paul Valéry

26

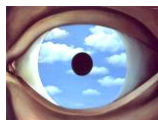
implice nuanțat în operă, emotiv și intelectual. Cu alte cuvinte, judecă ei, spune-mi cum citești, ca să-ți spun cine ești.



CONTEMPORARY
LITERATURE PRESS



<http://editura.mttlc.ro>
The University of Bucharest. 2015



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

27

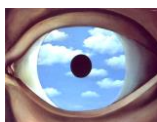
Critica literară

Opera literară există prin două experiențe—creația și lectura—și prin două personaje—autorul și lectorul—care iau parte la un act comun. Cronologic experiențele nu se suprapun; după ce autorul încheie, lectorul îl continuă. Dar ei nu se mulțumesc să participe la operă de pe o unică poziție. Rolurile lor se interferează: autorul își consultă în timpul creației calitatea de lector, iar lectura, la rândul ei, caută să refacă demersul autorului. Între aceste două experiențe care se oglindesc una în cealaltă, opera se constituie ca o arie de interferență.

Fiind vorba de o punere de acord între două personaje, s-a dezvoltat, în timp, și un al treilea. Este vorba de un mediator care tinde să le cunoască pe amândouă, să ușureze și mai ales să mențină relația dintre ele. Acest al treilea personaj este criticul literar și, odată cu el, opera literară capătă o nouă formă de existență, opera critică. Criticul trăiește deci din incursiuni în lectură și în creație. În clipa când pretinde a avea autoritate absolută asupra vreuneia din cele două activități, criticul literar își pierde investitura. Are vocație numai criticul care știe să se resemneze cu agilitate la condiția de îndrumător al unei arii de interferență, unde numai prin metamorfoză și repliere se poate supraviețui.

Se poate spune despre Eliot și Valéry că au fost critici literari în măsura în care s-au ocupat de starea și destinul literaturii. Confruntând ce scriu ei despre activitatea critică, se observă că, deși concluziile sunt asemănătoare, demersul lor este diferit. Amândoi au conștiința eșecului. Amândoi știu că nimic nu este sigur, că orice critic, în evoluția lui, ajunge să se dezică în mod repetat. Eliot anunță de la bun început că nu are un sistem teoretic fix, ceea ce înseamnă că se simte liber să recurgă la tot felul de teorii, chiar și unele care se bat cap în cap. Valéry merge până la a afirma că orice teorie opusă părerilor lui îi face un serviciu, îi pune ideile în mișcare. Amândoi dovedesc astfel că înțeleg presiunile îndreptate asupra criticului literar și că se pot adapta la aerul greu de respirat al operei ca arie de interferență.

Raționamentul lor pornește de la ideea că un critic trăiește pe muchie de cuțit, din incursiuni care riscă să se transforme în erori grave, dacă o vocație sigură nu le



Lidia Vianu

Scenarii lirice moderne

T.S. Eliot și Paul Valéry

28

temperează. Obiectivitatea lui este limitată, critica nu poate fi transformată în știință. Subiectivitatea îl împinge să se substituie autorului, ceea ce pentru Eliot este un păcat la fel de mare ca și încercarea de a fi științific.

Din enunțurile lui Eliot se desprinde clar că niciun critic nu are dreptul să divagheze de la operă decât dacă renunță la critică și creează altceva. Georges Poulet, ajuns la un impas asemănător, lasă în suspensie problema detașării și a participării criticului la operă, spunând:

„... critica pare să oscileze între două posibilități, cea a unei uniuni fără intelectualizare, și cea a unei intelectualizări fără unire.”⁴

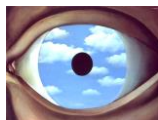
Cele două alternative sunt limitele ideale ale activității critice. Ele sunt două orientări complementare, din a căror combinare în grade diferite se constituie temperamentul, predispoziția criticului. Este vorba aici, de fapt, de critica practică și critica filosofică. Valéry – care caută în operă alcătuirea, demersul ei – este născut sub zodia criticii filosofice. Eliot, cu plăcerea lui pentru emoțiile inedite ale lecturii, este mai aproape de critica practică.

Valéry reduce opera la câteva date esențiale, general valabile. Eliot caută emoția particulară și am putea spune că el are voluptatea efemerului în critică. Chiar dacă Valéry este mai sensibil la dimensiunea cosmică a operei, iar Eliot la partea ei efemeră, dar tocmai prin aceasta profund umană, ei se întâlnesc în cele din urmă în tactul și agilitatea cu care mânuiesc diferitele metode critice, fără a se lăsa târâți de vreuna dincolo de ceea ce Eliot numea „frontierele criticii.”

Metodele critice discutate de Eliot și Valéry sunt instrumente de lucru, sisteme de operații, care ușurează înțelegerea operei și care trebuie să conlucreze. Unele din ele permit criticului să-și asume rolul principal (critica impresionistă și critica de atelier), altele se îndreaptă către lector (critica interpretativă, critica științifică, istoria literară, critica de întâmpinare), și, în sfârșit, o parte din ele îi pun pe cei doi față în față cu autorul (critica biografică, critica de reconstituire a modelului psihologic al autorului).

Metodele critice folosite de Eliot sunt toate inferioare creației propriu-zise. Postura de critic este pentru Eliot un fel de odihnă, un răgaz al cărui scop nu este critica în sine, ci revenirea cu forțe noi la vocația lui adevărată, aceea de creator. Valéry

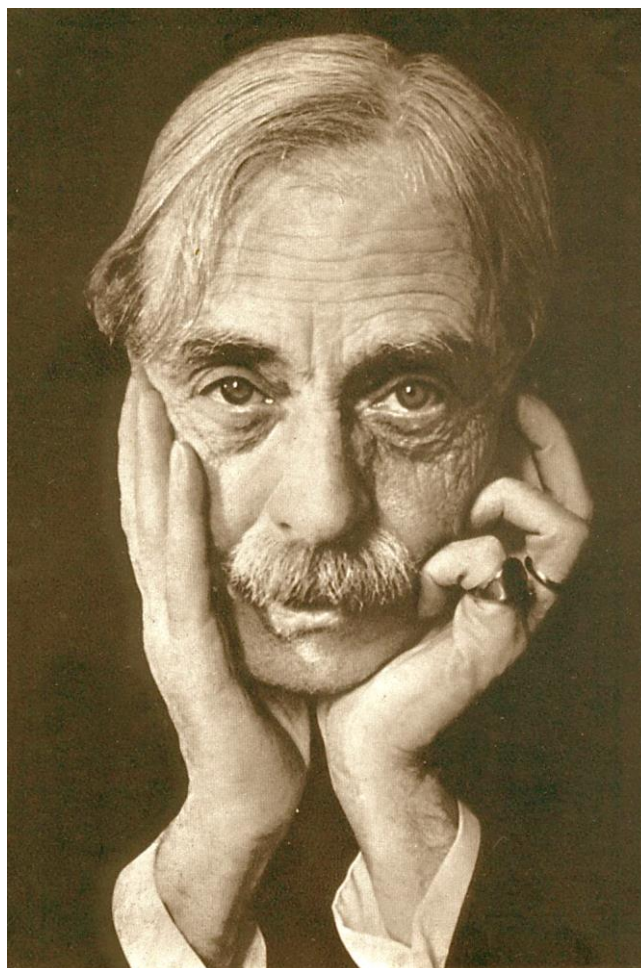
⁴ Georges Poulet: *La Conscience Critique*, Librairie José Corti, Paris 1971.



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

29

nu-și oferă luxul unui refugiu exterior criticii, drept care demersul lui critic este mai încordat.



Critica impresionistă, ca metodă care dă mână liberă criticului, este acuzată de Eliot, definită dezaprobativ de el drept o „reacție amestecată, critică și creatoare” („Criticul perfect”). Este interesantă pledoaria lui împotriva acestui gen de critică, pentru că ea îl dezvăluie pe Eliot a fi un artist echilibrat, sigur de vocația lui, creatorul unei lumi care își ajunge. Eliot are mai întâi grijă să nu minimalizeze impresia, reacția la lectură, ca să nu-și contrazică o teorie anterioară: la temelia lecturii stă emoția stârnită lectorului de operă. Etapa următoare identificării emotive cu autorul este o activitate mai detașată, intelectuală: lectorul își organizează impresiile într-un sistem al lui. Eliot subliniază că actul critic începe abia cu ordonarea impresiilor în sistemul





Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

30

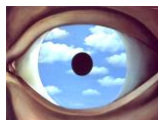
care tinde să-și găsească o exprimare în cuvinte, să continue existența operei literare într-o operă critică.

Criticul răspunde operei altfel decât cu o simplă lectură; el îi adaugă o operă, fapt pe care Eliot îl folosește împotriva criticului impresionist. Eliot nu este dispus să nege opera critică, întrucât și el a creat astfel de opere. Cum însă activitatea lui creatoare îl mulțumește mai mult decât cea critică, el recurge la un compromis: se analizează și descrie metodele critice pe care el le folosește în așa fel încât creația, esențială pentru el, să nu fie pusă în umbră. Cu alte cuvinte, Eliot-poetul are ușurința de a se dedubla în critic și, când aceasta i se întâmplă, se simte vinovat de duplicitate: cele două ipostaze se atacă reciproc, și cel mai tare învinge.

Prin urmare, criticul trebuie să se supună operei; să se dea de trei ori peste cap ca să intre în pielea lectorului ori a autorului, dar să se întoarcă umil la locul lui atunci când începe să-și scrie opera critică. Opera literară este suverană; cea critică i se adaugă, dar numai ca un simplu reflector. În viziunea lui Eliot, așadar, criticul este fecund, dar nu are dreptul la creație. Dacă adaugă ceva operei, îl uzurpă pe autor și va trebui condamnat. Întrebarea ar fi, este lectorul dispus să citească încă o carte despre exact aceleași lucruri pe care le-a găsit într-o operă literară pe care tocmai a terminat-o? Eliot se ferește să-și pună problema, spre deosebire de Valéry, care tocmai aici este mai elocvent.

Demonstrația lui Eliot se concentrează să explice de ce greșește criticul care în analiza lui tratează mai mult propriile impresii despre operă decât opera în cauză. Trebuie remarcat însă că opera în stare nativă, nemodificată de lectură, nu există decât în autor; pentru critic ea se reduce inevitabil la impresii. Este evident că, în această teorie, Eliot poetul îl atacă și îl dă rădăcină, pe nedrept, pe Eliot criticul. El îi reproșează criticului impresionist că este un artist incomplet, că, dintr-o „deficiență de vitalitate”, nu-și poate satisface prin creație înclinația creatoare. Criticul impresionist ar fi astfel un artist ratat, care dă târcoale operei în speranța unui miracol. Această dorință de a fura operei energia care lui îi lipsește îl face pe critic, consideră Eliot, să reacționeze „în exces”: el nu descrie opera, ci o alterează.

Iată la ce se reduce raționamentul de până acum: criticul care vrea să creeze și nu poate, trebuie să fie conștient de deficiența lui. Dacă nu este în stare să scrie o operă, el are datoria să nu le altereze pe ale altora, prezentându-le ca și cum ar veni de la el. Cu alte cuvinte, impresiile lui trebuie să contracareze propriul, dar plăpândul lui elan creator printr-o confruntare permanentă cu originalul. Eliot îi judecă dur pe acești



Lidia Vianu

Scenarii lirice moderne

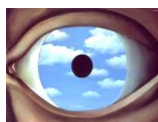
T.S. Eliot și Paul Valéry

31

critici triști, care nu ajung să-și găsească locul. În lipsa unei înțelegeri a operei, conchide Eliot, ei obțin o ficțiune. Folosindu-și prost puterea de a fabula, criticul acesta se induce în eroare pe sine ca și pe lector: el crede că ceea ce face el este să deschidă drumul ce duce la autor, când, de fapt îl barează, îl taie. Autorul este, în critica impresionistă, exilat și înlocuit cu un chip fabulat.

Enumerând interpretările făcute personajului Hamlet și decretând că mulți critici, în loc să-l explice, au construit un Hamlet care să le semene, Eliot îl numea pe acest personaj „Mona Lisa a literaturii.” Dacă lectorul (Eliot în speță) nu căuta altceva decât exact ce a spus Shakespeare, ar fi fost natural să nu-l citească decât pe Shakespeare; el, însă, a vrut și o prelungire a lui în alte viziuni. N-ar fi drept, deci, să încheiem demonstrația cu hotărârea lui Eliot că numai opera literară are priceperea de a împleti spiritul critic cu cel creator. Opera critică este întodeauna „despre ceva”, ea neavând dreptul să fie subiectivă, să sugereze emoții noi. Criteriul clasic al echilibrului operei critice, al confruntării ei neîntrerupte cu originalul, trebuie reținut. Cu orizontul lui larg, Valéry completează recomandările lui Eliot cu amendamentul că orice atitudine care ne pune mintea în mișcare este permisă.

Se poate explica aici una din cauzele care fac ca demersul critic al lui Valéry să difere de al lui Eliot. Eliot are sentimentul plenitudinii ca poet: lumea lui poetică recuperează o unitate cu care Eliot este mulțumit. Valéry nu se declară niciodată mulțumit că a terminat ceva. Valéry este omul proiectelor. Eliot este meșteșugarul: el se poate odihni în certitudinea că a construit un text, că nu are nevoie de alt punct fix decât echilibrul găsit de el prin creație. Valéry este critic mai mult decât Eliot. El cunoaște bucuria participării la opera altui creator: opera, spune el, are atâta viață câtă îi împrumutăm. Pentru el lectura și critica au și ele dreptul la creație. Valéry gândește pe seama operei, chiar dacă nu face acest lucru cu intenția de a o anula. În final, orice text scris de el se aseamănă cu surâsul Mona Lisei. După citești un text, orice text scris de el, te bântuie o vreme întrebarea: Cui anume i se adresează?



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

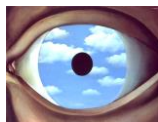
32



Criticii impresioniste, uzurpatoare a autorului, Eliot îi opune o metodă folosită de el: critica de atelier, critica practică de autor, acea critică prin care Eliot își formulează relația lui cu alți autori. În această critică, autorul joacă în același timp toate rolurile – autor, cititor, critic literar – cu scopul mărturisit de a-și stimula puterea de a crea. El alege să-și scrie opera critică despre acei autori care îi pot oferi sugestii pentru propria sa operă de creație.

Artistul, spre deosebire de criticul impresionist, spune Eliot, poate topi impresiile lecturii într-o altă operă literară. El poate să se desprindă de autorul comentat și să se refugieze în lumea lui cu prada smulsă; criticul este condamnat să rămână în aria de interferență. Generalizările, conceptele critice la care ajunge un astfel de creator când scrie despre alți creatori, devin „simboluri conceptuale pentru preferințele lui de ordin emotiv” („Critica criticului”). Altfel spus, autorul își rezervă dreptul de a crea și în critică, pentru că aceste „simboluri conceptuale” sunt un fel de „corelativi obiectivi” ai creației în plan critic. În operă, ar zice Eliot, autorul își exprimă





Lidia Vianu

Scenarii lirice moderne

T.S. Eliot și Paul Valéry

33

emoția prin corelativi obiectivi, care sunt formule imediate, perceptibile direct (imagini, incidente...); în critică, el se adaptează la atmosfera mai abstractă de reflectare a percepției și recurge la simboluri conceptuale.

Eliot refuză criticului impresionist ceea ce lui își permite. El sugerează că gândirea critică este o prelungire firească, necesară a gândirii creatoare. Criticul impresionist nu poate crea, deci, decide Eliot, el amestecă critica cu dorința de a crea și le viciază pe amândouă. Contactul criticului impresionist, și prin el al lectorului, cu opera este nesigur. Criticul-poet, care analizează poezia altora cu scopul de a face și a-și apăra propria poezie, are mai multe șanse să explice corect autorul abordat. Valéry ar fi remarcat, probabil, că un astfel de critic, angajat numai în cauza lui, este opac la celelalte.

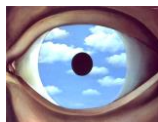
Criticul-poet, atent la cum scriu alții în ideea că îi va putea folosi în opera proprie, are ceea ce Eliot numește un simț al datelor concrete: el vrea să vadă, pe lângă emoțiile autorului, felul în care le-a pus în cuvinte, și, în acest proces de identificare a intenției (care și pe Valéry îl atrage), poetul-critic oferă, cu sau fără voia lui, lămuriri lectorului. Eliot are poate dreptate să ceară artistului să-și antreneze spiritul critic și în critica literară, pentru a reveni la creație cu forțe noi. Consecința acestei idei însă îl nedreptățește pe criticul de profesie, ceea ce Valéry evită să facă.

„Orice teorie – remarcă Valéry – este în fond un fragment atent formulat dintr-o autobiografie” (I, 1319). Analizându-se, descriindu-se, Eliot face din critică o anexă, un rest al creației. Valéry, având conștiința acută a fragmentului, a neputinței de a termina, se ferește să claseze drept resturi acte la care a participat. Eliot se concentrează în nevoia de a încheia, de a crea o formă rotundă. Valéry alege să continue, să prelungrească, tocmai pentru că el nu pune mare preț forma finală.

La drept vorbind, este mai odihnitor pentru lector să citească ceva încheiat și, în numele lui, Eliot ar avea dreptate să-l compătimească pe artistul incomplet, care se ferește de operă, nu crede în propria lui putere. Dar nici Valéry, amatorul de cât mai multe începuturi, nu greșeste, compătimentându-i pe cei lipsiți de „orizontul posibilului.”



„Existența poemului se situează undeva între autor și lector”, spune Eliot. Dacă



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

34

În această arie de interferență criticul se așează cu fața spre lector, una din metodele pe care le poate folosi pentru a-l ajuta pe acest lector este critica interpretativă.

Criticul presupune că lectorul vrea să se îndrepte spre autor și încearcă să-l ajute, să-i explice intenția operei. Valéry întreabă prompt ce anume trebuie să i se explice acestui lector din moment ce autoritatea scriitorului asupra textului lui încetează odată cu terminarea acestui text. „Autorul a vrut să facă, nu să spună” (I, 1507): cu alte cuvinte lectorului nu-i ajută să cunoască intenția autorului. Dacă sensul unui poem se reduce la această intenție, conchide Valéry, sensul nu există.

Sensul unui poem, spune Eliot, este „ceea ce înseamnă poemul pentru diferiți lectori sensibili” („Frontierele criticii”). Trebuie să ne amintim, însă, că Eliot nu este dispus să lase cititorilor în cauză libertate totală: în concepția lui, lectorul trebuie să iasă în întâmpinarea autorului. Ideea aceasta intră în contradicție cu o altă idee a lui Eliot, și anume că lectura este o căutare în care, totuși, căutătorul este pe primul plan, și nu cel căutat. Vorbind acum despre critica interpretativă, Eliot lasă la o parte dorința lui de a domina ca autor, se apropie de locul lectorului și admite, îngăduitor, că este nevoie de o interpretare care să-l învețe pe acesta ce să caute, cum să citească.

Criticul îl poate pregăti pe lector să primească poemul: ca un bun pedagog, care știe ce va urma, el îi poate oferi date utile, la momentul potrivit. Nici Eliot, nici Valéry nu intră în detalii, nu definesc spațiul propriu actului critic. Din afirmațiile lui Eliot reiese mai clar ce *nu* trebuie să facă critica interpretativă, decât care i-ar fi atribuțiile. Este un obicei al lui Eliot de a oferi definiții negative. Iată ce spune despre explicarea poemului prin interpretarea criticului:

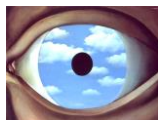
„Comparația și analiza cer doar să li se pună cadavrele pe masă; interpretarea scoate mereu o parte a corpului de prin buzunare și se căznește s-o lipească la loc.”

(„Rolul criticii”)

În termeni mai blânzi, interpretarea este definită de Eliot și ca o școală critică de „stoarcere a lămâii.” Eliot nu suportă să-l vadă pe critic metaforizând în marginea unui text terminat. Valéry, partizanul lectorului revoltat, exclamă:

„Eroarea mea este adevăratul Autor!.”

Poate că criticul greșeste interpretând, dar, cel puțin în ochii lui Valéry, îndrăzneala este laudabilă, până la un punct. După ce autorul admite că opera lui nu este întreagă decât prin lectură, el trebuie să accepte și riscurile acestei întregiri. Lectorul are nevoie



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

35

de spații libere și critica interpretativă îl învață să fie liber, să caute, să se caute. Dacă însă criticul este și un bun pedagog, îl va avertiza pe lector că nu toate drumurile duc la operă, chiar dacă unele sunt foarte atrăgătoare.



O parte din drumurile care în mod sigur nu duc la operă, pentru Eliot și Valéry, sunt metodele de critică „științifică”, variantele ingenioase de reducere a operei la o schemă. Deși nu arată nicăieri cum trebuie explicată opera în termenii ei, Eliot acuză dorința unora de a li se explica opera în alți termeni decât cei ai operei. Afirmția este un punct mort. A spune despre criticii cu înclinații științifice că inventează enigma de dragul de a o dezlega („Frontierele criticii”), nu înseamnă a defini critica științifică, ci doar a o respinge. Termenii în care discută el însuși abordarea operei („plăcere”, „înțelegere”) rămân vagi, ei nu rezolvă problema căutării în care este angajat lectorul.

Valéry, mai circumspect, se ferește să acuze, ca Eliot, căutările lectorului. Pe el îl revoltă doar acea „precizie exterioară” care nu descoperă nimic: statisticile,



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

36

inventarele, clasificările. Există într-adevăr în operă un proiect constant, dar nu se ajunge la el prelucrând datele ca un robot: opera nu se calculează. Valéry îi compară pe criticii științifici, insensibili la farmecul operei, cu niște orbi care țin discursuri admirabile despre culoare.

Adevărul este că procedeele așa-zis științifice își pierd rostul în clipa când criticul uită că avea de gând să-l lămurească pe lector, și ne face o demonstrație de dexteritate. În loc să lumineze opera, el o fărâmițează; autorul îl reneagă, lectorul nu-l citește, iar el îi sfidează pe amândoi. Eliot și Valéry l-ar putea acuza pe acest critic de lipsă fatală de umilință în fața operei.

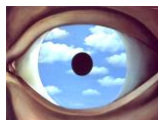


Dacă ordinea artificială pe care procedeele științifice o impun operei este respinsă de Eliot și Valéry, ei sunt mai puțin severi cu organizarea operelor, a tradiției literare într-o istorie a literaturii. Eliot consideră că ordonarea operelor într-un sistem de relații reciproce îi revine criticii literare. Istoricul literar îl poate învăța pe lector ce să citească și cum să încadreze lectura nouă între cele vechi, cum să-și clădească un sistem de lectură.

În domeniul istoriei literare, Eliot a formulat spectaculos principiul care, fără să fie nou în esență, i-a adus faima de inovator. El a explicat că trecutul și prezentul se modifică reciproc. Orice operă nouă este condiționată de ceea ce s-a creat până la ea; dar, după apariția ei, operele vechi își schimbă ordinea, valoarea, în funcție de poziția între ele a operei nou create. În concluzie, valoarea unei opere variază în funcție de ceea ce apare după ea.

Ca și Eliot, Valéry cere criticii să se ocupe de bursa valorilor literare, de reevaluarea operelor. Eliot spune chiar că istoria criticii este de fapt o succesiune de reevaluări, de modificări ale istoriei literare în funcție de ceea ce apare nou. Scopul acestor reevaluări este să-l ajute pe lector să-și formeze un bun sistem de lectură. Eliot pune, prin urmare, istoria literaturii în slujba lecturii.

Cel mai bun istoric literar, criticul „exhaustiv”, este, după Eliot, un personaj privilegiat, care apare periodic, atunci când o schimbare a ierarhiei operelor este necesară, și o operează spectaculos. Un comentator al lui Eliot remarcă, nu fără ironie,



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

37

că Eliot descrie acest personaj cu speranța să fie el însuși distribuit în acest rol.

Valéry îl ridiculizează pe criticul exhaustiv: acesta este atât de ocupat să stabilească relațiile dintre opere încât nu-i mai rămâne timp să se bucure de ele. Lupta lui de a reevalua constant operele este o înfrângere: el se străduiește să întinerească tradiția literară, însă efortul lui, departe de a păstra frumusețea operei, riscă să facă din istoria literaturii o „Venus transformată în document” (II, 1293).

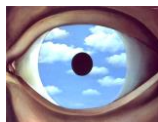
În mod clar, pe Valéry nu-l interesează istoria literară ca schemă de dispunere a operelor: el cercetează procesul de supraviețuire a lor. Eliot consideră că opera trebuie să fie reevaluată pentru că așteptările lectorilor sunt foarte diferite. Aceste așteptări depind direct de epoca în care trăiește lectorul. Autorul, pe de altă parte, rămâne definitiv în secolul în care a trăit. Contribuind la reînnoirea legăturilor operelor mai vechi cu publicul contemporan, istoricul literar este un intermediar între lectorii vremii lui și autorii altor timpuri, trecute. El încearcă să reactualizeze o ființă, o epocă pe care nu le va putea cunoaște direct niciodată.

Valéry, pe de altă parte, decaltră că situația istoricului este mai disperată decât cea a prezicătorului: cel care prezice mai are șansa unei verificări în viitor, pe când cel care reconstituie ceva dispărut nu are nici o certitudine. Stabilind deci, spre deosebire de Eliot, că istoricul literar nu urmărește să-l învie pe autor, ci să-l trezească pe lector, Valéry se concentrează în liniște asupra fenomenului care îl obsedează: opera ca demers, ca proces omenesc, proiect spiritual, întotdeauna actual. Sistemul de lectură astfel îndrumat de critic devine o aptitudine a lectorului: el lărgeste și rafinează experiența lecturii. O critică de acest fel, care se concentrează asupra calității lecturii unor opere trecute, depășește granițele istoriei literare. Ea poate folosi de fapt orice metodă pentru a-l pune în lumină pe autor, și se încadrează mai degrabă în ceea ce Eugen Simion numește „critica profunzimilor.”⁵



Valéry mai imaginează și un alt fel de critică, aducând mai mult a avocatură decât a judecată profundă: o critică relaxată, care să iasă în întâmpinarea lectorului

⁵ Eugen Simion: Scriitorii români de azi, vol II, Editura Cartea Românească, București, 1976.



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

38

contemporan, recomandându-i autori din toate timpurile. Obsedat de cantitatea uriașă de materie scrisă, din care spiritul, neputincios să o cuprindă în întregime, alege cărți la întâmplare, Valéry afirmă aici că menirea criticului este să-l învețe pe lector ce să aleagă, ce anume să citească:

„Criticul nu trebuie să fie un lector, ci martorul unui lector (...). Critica privește prea mult către autor. Utilitatea, funcția ei pozitivă s-ar putea exprima prin sfaturi de genul: Sugerez unei persoane cu această structură și o astfel de dispoziție să citească cutare carte.” (II, 557).

Urmărind aceeași linie, dar cu alt scop, Eliot visează să reducă rolul criticului la un simplu sfătuitor al lectorului: umil, el ar trebui să practice pe lector un grădinărit subtil, să-l curețe de prejudecăți, să-l pună față-n față cu opera în conjunctura cea mai favorabilă autorului, și, cu mult tact, să se retragă. În final, autorul vrea să fie lăsat singur cu prada lui.

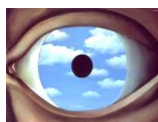
Este lăudabilă intenția lui Eliot și Valéry de a micșora distanța dintre autor și lector, propunând o critică de întâmpinare, un critic fără opinii, un critic mut. Dar, dacă anulăm puterea criticului, aria de interferență care este opera rămâne sub imperiul nesiguranței. Ori, critica s-a constituit tocmai fiindcă lectorul s-a zbatut să scape de sub acest imperiu, să se solidarizeze cu alți lectori, să găsească măcar în opera critică o incertitudine împărtășită. Eliot, însă, conchide, în „Critici imperfecti”:

„... se bate toba, dar procesiunea nu înaintează”



Critica discutată de Eliot este de două feluri: una care precede lectura și una care îi urmează. Critica menită să pregătească lectura este ca un film documentar, în care criticul are un rol administrativ: el aranjează informațiile despre operă în așa fel încât lectorul să se apropie mai ușor de autor. Întrucât viziunea critică a lui Eliot este tiranizată de intenția autorului, era firesc ca el să discute, între altele, și critica biografică, pe care o consideră un instrument necesar, dar riscant.

Riscul biografiei critice apare atunci când ea se aventurează să interpreteze



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

39

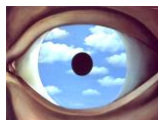
opera pe baza datelor vieții autorului. Vorbind despre „depersonalizarea” artistului, Eliot afirmă că, în artă, emoția este impersonală, generală: ea aparține tuturor. Evenimentul mărunț este sublimat, dispăre ca fapt concret. Poemul, deci, nu poate fi explicat prin originile lui. Critica biografică poate cel mult să pregătească lectura și interpretarea.

Pentru Valéry orice biografie poate fi falsă: ea stabilește între viața autorului și opera lui legături care poate n-au existat. Biograful, spune Valéry, știe despre autor mai mult decât știa autorul însuși pe când își scria opera. Nu avem cum să construim o biografie în care să știm exact ce și cât știa autorul în momentul creației. Este inevitabil să știm în același timp mai puțin și mai mult. În consecință, Valéry ne recomandă să abandonăm abordarea biografică. Raționamentul lui este o răsturnare subtil ironică: autorul este de fapt nu cauza operei, ci efectul ei. Viața lui nu explică opera, în schimb opera creată de el îi îndrumă, îi modifică viața ulterioară.



În locul criticii biografice, Valéry propune un alt procedeu de a-l cunoaște pe creator, prin reconstituirea modelului lui psihologic. A explica opera înseamnă pentru el a descrie un mod de a face: lectorul reface prin gândire, adică îl regândește pe autor. Valéry îi dă dreptate lui Eliot că nu putem judeca un spirit decât după legile lui, dar ceea ce întreprinde el pentru a-l judeca pe scriitor este total opus dorinței lui Eliot: autorul se află în operă, socotește Valéry, și deci autorul trebuie scos de acolo pentru a fi analizat.

În urmărirea aceasta intelectuală, Valéry propune criticului să renunțe la amănuntele tehnice nesemnificative (eventual la corelativii obiectivi, spre oroarea lui Eliot), și să meargă direct la esență. Pentru Eliot esența rămâne un mister. Valéry este mai inventiv. Chiar dacă misterul nu va fi dezlegat, criticul are dreptul să încerce, să construiască pe baza lecturii un portret robot al autorului, cu care să-l poată oricând identifica pe făptașul creației. Operația aceasta nu se împacă deloc cu ideea lui Valéry că autorul nu poate fi judecat după operă, datorită faptului că el nu este cauza, ci efectul operei, victima ei – de unde rezultă că una din aceste două teorii este probabil mai puțin serioasă decât cealaltă.



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

40

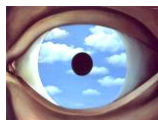


În concluzie, Eliot își apără în critică modul lui de a crea, iar Valéry face la fel. Pentru Eliot importantă este opera, iar pentru Valéry pre-opera, manuscrisul, însemnările, jurnalul. Din cele patru volume ale operelor complete ale lui Valéry, două sunt „caiete” (însemnări la întâmplare, traiectoria pură a ideii îmbrăcată sugestiv în cuvinte), și o mare parte din ce rămâne sunt „pensées.” Eliot construiește în opera lui o arhitectură de corelativi obiectivi, echivalenți sensibili ai gândirii. Arhitectura creatoare a lui Valéry adună cuvinte în jurul unei idei. Eliot vrea să-l implice afectiv pe lector prin corelativii lui obiectivi concreți. Pentru Valéry, ideea înlocuiește experiența imediată, iar „corelativul ei obiectiv” se concentrează într-un singur cuvânt.

Deosebirea dintre Eliot și Valéry este una de structură: Eliot este un sentimental reticent, Valéry este intelectual cu insolență. Valéry își apără dreptul la arta lui, la idei a căror condiție este verbală. Dacă pe seama autorului se poate gândi în cuvinte, Valéry îl urmărește fără cruțare. El știe că misterul creației nu va fi dezlegat, și tocmai de aceea îl forțează; iar dacă răspunsul va fi cu siguranță echivoc, cel puțin întrebarea lui Valéry este foarte clară. În aceeași măsură în care Eliot este un maestru în a evita răspunsurile, Valéry are vocația întrebărilor. Pentru Valéry numai cine știe să întrebe poate susține că știe ce vrea.

Eliot avansează prin învăluire: opera lui este inevitabil ambiguă. Valéry preferă să nu încheie opera, pentru a face o incizie în faza de proiect. Valéry preferă deci proiectul, Eliot opera. Spunând despre Degas, „Era un excelent călăreț, care suspecta caii”, Valéry se definește pe sine. Metoda reconstituirii modelului psihologic al autorului este metoda lui program, așa cum este critica de atelier pentru Eliot. Deși demersul critic este diferit, concluziile lor sunt asemănătoare, izvorând, pentru amândoi, din experiența creației. În cuvintele lui Valéry, mecanismul care îi animă pe amândoi este „o imaginație temperată de amintiri sigure” (I, 215).

Critica lui Valéry este o metaforă intelectuală. Ea transformă pe criticul exact, fidel originalului, cum îl voia Eliot, într-un critic revoltat. Critica lui Valéry, aridă, riscantă și verbal seducătoare, este o aventură din care toate personajele actului critic



Lidia Vianu

Scenarii lirice moderne

T.S. Eliot și Paul Valéry

41

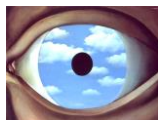
ies îmbogățite. Valéry a fost, în critică, inițiatorul deschiderilor: creând personajul criticului și al lectorului răzvrătit, el a lărgit aria de interferență a operei. Mare parte din lumina criticii de după el, și mai ales din lumina lecturii, lui i se datorează. Am putea spune că Eliot a creat o operă pe care, înaintea lui, Valéry ne-a pregătit s-o citim.



CONTEMPORARY
LITERATURE PRESS



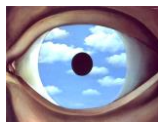
<http://editura.mttlc.ro>
The University of Bucharest. 2015



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry
42

IV

Lirism dramatic



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

43

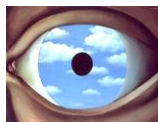
T.S. Eliot a scris cinci piese de teatru (*Omor în catedrală*, *Reunirea familiei*, *Cocktail Party*, *Omul de încredere*, *Consilierul*) și un fragment neterminat („Sweeney Agonistes”). Valéry a scris o piesă în două părți („Mon Faust”) și un număr de “colocvii” și “dialoguri” („Socrate și medicul”, „Eupalinos sau arhitectul”, „Sufletul și dansul”, „Dialogul arborelui”, „Ideea fixă”).

Spiritul dramatic este prezent fără îndoială în versurile și proza lui Eliot și Valéry. Existența lui în piesele de teatru este însă primejdios amenințată de o implicare confesivă a autorilor, pe care rigoarea lor poetică nu o lasă să izbucnească în poem. În momentele de maximă intensitate ale pieselor, personajele lui Eliot versifică, iar ale lui Valéry se transpun în idei. O nevoie imperioasă de sinceritate concentrează replicile în jurul dramaturgului. Modul lor de expresie în teatru este liric.

Curgerea pieselor lor este gândită în amănunțime. Există între cuvinte și acte nenumărate legături generalizatoare. Consecința emoției personajelor este ideea care ni-l dezvăluia pe autor. Lirismul este aici în același timp filosofic și dramatic.

Piesele scrise de Eliot și Valéry au teme comune cu poezia. Ei creează lumea după chipul și asemănarea lor. Scena este deschisă obsesiilor dramaturgului. Nicio mască opus orientată nu supraviețuiește. Eliot își proiectează în eroii lui sentimentele frământate care îl apasă. Trecerea prin lumea lui este, însă, o eliberare. Autorul intuiește o armonie profundă. Lanțurile care îi îngreunează fiecare pas sunt păstrate de Eliot, pentru că ele asigură o intensitate, îi sporesc dorința de a se înălța. Spațiul voit populat cu personaje zădărnice comunică o aspirație către împlinire, are efect eliberator.

Arhiepiscopul Thomas Becket—asasinat în *Omor în catedrală*, rătăcitorul Harry—urmărit de Eumenide în *Reunirea familiei*, tânăra Celia—crucificată de un trib primitiv în *Cocktail Party*, viitorul organist bisericesc din *Omul de încredere* și lordul Claverton—care moare împăcat în *Consilierul*, toate aceste personaje se desprind de scenă, plutesc către altundeva. Thomas Becket bănuiește vag liniștea universală pentru care se pregătește. Harry o întrezărește în clipa când se resemnează să fie bântuit de Eumenide. Starea de spirit a Celine la ieșirea din viață nu este discutată, ea nefiind un personaj principal. Colby este adus până în pragul echilibrului, deși nu este împins să intre. Singurul prin care Eliot conturează imaginea ideală a omului părtaş la armonia infinită este eroul ultimei piese, *Consilierul*.



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

44

Pe măsură ce personajele se desfac de lanțurile firii, de frământările ei, intensitatea pieselor scade. Senzația de eliberare este mai puternică atunci când libertatea este absentă și ființele se zvârcolesc în căutarea ei.

Intensității afective, pe care Eliot o domolește, o eliberează prin promisiunea unificatoare a armoniei ascunse, Valéry îi preferă intensitatea intelectuală. Emoția duce umil ideea în spate, inteligența urcă râul sufletului către izvor, îl despică în mii de fire, se pregătește să-l sece. Pieseile lui Eliot au o structură dramatică deficitară: personajele sunt lineare, acțiunea săracă, starea de spirit este monotonă, încărcată cu simboluri în care se furișează, ca unic erou real, autorul. Realitatea dramatică a pieselor este subminată de aspirația lirico-filosofică a lui Eliot către irealitate. Încercările lui Valéry, însă, sunt total lipsite de diplomație dramatică: în ele nu se întâmplă nimic imediat. În schimb este pusă la cale soarta universului. Ideile sunt personajele lui, mintea este teatrul: frământările afective care le sfâșie și le sugrumă pe ființele lui Eliot sunt înlocuite cu angoasa metafizică, cu anxietatea gânditorului. Absorbiți să-și analizeze viața, protagoniștii lui Valéry ies din ea, uită să trăiască.

Ca și Eliot, Valéry reia în teatru temele din poezie și mai ales din eseuri. „Mon Faust” conturează limitele înțelegerii; „Socrate și medicul” discută cu iritare misterul vieții fizice; „Eupalinos sau arhitectul” este o pendulare între gândire și artă; „Sufletul și dansul” contemplant vârtējuri afective; „Dialogul arborelui” unește afectivitatea și inteligența în simbolul plantei gânditoare, imagine a unei lumi unitare; „Idea fixă”, cel mai antrenant dintre dialoguri, este o excelentă demonstrație a puterii lui Valéry de a încercui în cuvinte orice idee, de a face dintr-o scânteie o sferă, de a trăi între raționamentele lui cu aceeași intensitate cu care Eliot înaintează sumbru printre sentimente.

Dacă piesele lui Eliot pot fi și chiar au fost reprezentate, încercările lui Valéry trebuie să fie citite. Eliot își salvează scena prin umilința cu care se închină unității ascunse, neînțelese. Starea lui de spirit sintetizatoare reușește să dea viață în teatru unui singur personaj: acela al căutătorului de pace sufletească. Valéry își sacrifică teatrul, ca și poezia, tentației de a le depăși. El pulverizează orice lucru de care se atinge în elementele lui primare, folosește ca sursă a dramatismului neputința de a concepe absolutul, de a contempla o lume fără început și fără sfârșit. Orgoliul disocierii, care îl caracterizează, nu-i lasă vreme să se bucure de lumea creată de lirismul lui dramatic.



Lidia Vianu

Scenarii lirice moderne

T.S. Eliot și Paul Valéry

45

Reunirea familiei

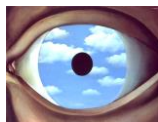
1939

Eliot și-a scris piesele pentru a fi reprezentate, dar criticii preferă să le numească drame poetice. Unor astfel de piese, scena nu le ajunge. Planul existenței, în care personajele acționează în fața spectatorilor construind o poveste, un subiect, nu reușește să devină independent în piesele lui Eliot. Poetul care explică actul poetic prin transpunerea emoției într-un corelativ obiectiv, în ciuda efortului lui de a evada din afectivitate, face din creația dramatică o prelungire ușor modificată a tehnicii lui poetice.

Deși, în eseurile critice din perioada maturității, Eliot încearcă să se dezică de corelativul obiectiv, conceptul lui de tinerețe cu o faimă „de-a dreptul stânjenitoare”, acesta rămâne cea mai clară caracterizare a raportului în care se află Eliot cu emoțiile și tehnica lui. În poezie, el își concentrează emoția într-un număr de formule sau motive: invocă obiecte ori acțiuni reale, care au ca unic scop să-l mute pe lector în starea de spirit a autorului. Planul real, astfel tiranizat de emoție, de ceva de dincolo de el, capătă o putere simbolică.

Piesele lui Eliot au structura poemelor lui. Proiectul liric, structura afectivă care susține planul existenței, este mai puternic decât ar trebui. Filosofia, aspirația lirică a autorului sunt permanent prezente. Personajele nu au libertate de acțiune pentru că Eliot, în loc să descopere plăcerea de a le locui pe rând, face din toate piloni ai propriei lui stări lui afective. În loc să fie sprijinită de proiectul liric, existența este dominată de el, nu ajunge niciodată la majorat, împiedicând piesa să capete statut dramatic.

Piesa de față anunță încă din titlu o structură dublă. Există pe de o parte planul dramatic al familiei, cu temele lui: iubire, căsnicie, copii și toate acțiunile concrete. Asupra lor planează dezamăgirea, disperarea, suferința. Pentru Eliot, viața are doi poli: suferința și depășirea ei, „păcatul și ispășirea.” A rămâne de bună voie în planul nesatisfăcător al existenței înseamnă a avea sentimentul propriei nefericiri, unit cu neputința de a te rupe: inerția devine rată. Aspirația lui Eliot, așadar, caută ceva dincolo de ceea ce îi oferă viața imediată. Reunirea familiei, dacă va fi posibilă, se va produce într-un plan ideal, poetic. Această aspirație metafizică este de fapt imboldul care l-a făcut pe Eliot să-și dea osteneala de a ridica o scenă.



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

46

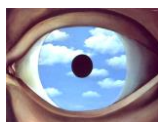
Toate personajele cu excepția celui principal, fug în direcția opusă planului poetic. Acțiunea și personajele reale pe care le oferă Eliot nu justifică o piesă de teatru. Dacă se concentra mai puțin asupra lirismului filosofic și mai mult asupra planului omenesc de existență al piesei, Eliot ar fi fost un bun dramaturg. Așa cum stau lucrurile, teatrul devine un instrument prin care el se străduiește să lărgască aria poeziei lui.



Personajele, prin ceea ce li se întâmplă, sunt un procedeu cu care Eliot ajunge la temele fundamentale, de unde nu mai este decât un pas până la proiectul liric – convergența temelor către aspirația poetului. Acțiunea piesei în discuție are și ea două planuri, Eliot părând incapabil să se limiteze la un singur registru în teatru. Ea este alcătuită întâi dintr-o pre-istorie misterioasă, dezvăluită retrospectiv, fără a ține seama de ordinea cronologică în care s-a desfășurat. Pre-istoria piesei planează amenințătoare asupra istoriei ei, a acțiunii care se desfășoară sub ochii spectatorului, pe care el o poate trăi odată cu eroii. Pre-istoria intervine violent în punctele cheie ale istoriei, ea fiind încărcătura tragică a prezentului, explicația și totodată direcția acțiunii imediate.

Cu 35 de ani înainte de intrarea în scenă, Amy se mărită, și tânăra familie se stabilește la Wishwood. Numele Wishwood este semnificativ: el înseamnă „pădurea dorințelor.” La puțin timp după căsătorie, vine să stea cu ei o soră mai mică a lui Amy, Agatha. Singurul episod de dragoste al piesei se consumă între Agatha și soțul surorii ei. El va apărea exprimat în câteva versuri, redus la o stare esențială. Tehnica de concentrare a emoției este aceeași ca și cea folosită de Eliot în *The Waste Land* – episodul fetei cu zambile (*the hyacinth girl*).

Ceea ce ne povestește Agatha mai târziu poate fi pus la îndoială, având în vedere că nu se petrece în momentul prezent al piesei. După spusele ei, soțul lui Amy, care nu capătă nici un nume pentru că dispăre înainte de începutul piesei propriu-zise, vrea să „scape” de Amy în clipa când fiul lor mai mare, Harry, mai are trei luni până să se nască. Pentru că nu vrea să fie părtașă la uciderea acestui copil, Agatha își împiedică cumnatul să urmeze tiparul tragic grec și să ucidă cu adevărat.



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

47

Spațiul englez, și al lui Eliot în special, este populat cu gesturi lăsate în suspensie, care devin refulări misterioase, rău-făcătoare. Într-o situație în care Oreste ucide, Hamlet tergiversează, se întreține cu duhul de dincolo, se balansează indecis la granița normalului, invocând nebunia. Harry, personajul central al piesei, resimte influența perioadei de gestație: el este un erou incert, când un Oreste, când un Hamlet.

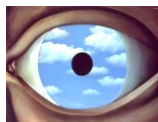
După ce se mai nasc încă doi fii, soțul îndrăgostit de Agatha dispare: se desparte de Amy, pleacă din țară și, după câțiva ani, moare. Relațiile lui cu Agatha nu mai fac obiectul intrigii, de unde se poate deduce că ceea ce voia Eliot de la acest personaj era să construiască pe seama lui tema iubirii reîmplinite, mutilatoare.

Partea a doua a pre-istoriei este trăită de Harry, urmașul acestui părinte presupus nefericit, pe care fiul nu l-a cunoscut. El se însoară, fără voia familiei, cu o femeie care nici ea nu are nume, pentru că moare înainte de începutul piesei. Trăiește șapte ani cu ea, călătorind în permanență, până când, în timpul unei furtuni, ea dispare în mod misterios de pe puntea unui vapor. Corpul ei nu este găsit.

De aici încolo începe acțiunea propriu-zisă, adică reuniunea familiei, a ceea ce a rămas din ea. De ziua lui Amy, bătrână, grav bolnavă, dar încă foarte voluntară, se adună la Wishwood cele trei surori ale ei (Ivy, Violet și Agatha), doi frați ai fostului ei soț (Charles și Gerald), o nepoată care a crescut împreună cu Harry și pe care Amy și-o dorise ca noră (Mary: o singură literă face ca numele ei să fie diferit de al lui Harry). Sosește mai târziu doctorul Warburton, vechi prieten al familiei, personalitate banală în comparație cu doctorul psihiatru din *Cocktail Party*.

Pentru ca familia să fie întreagă, Amy îi așteaptă pe cei trei fii ai ei. John și Arthur sunt, însă, împiedicați să vină: are loc un accident de mașină. Harry sosește cu avionul, împreună cu Downing, șoferul care l-a însoțit timp de opt ani, cât a lipsit de acasă. Deci, din familia lui Amy, soțul fiind dispărut iar cei doi fii absenți, nu apare decât Harry, care devine principiul reunificării.

Speranța lui Amy este că, din nou liber, Harry se va însura cu Mary și va prelua casa Wishwood, așa cum făcuse ea însăși cândva. Cu această idee în minte, Amy cere tuturor să simuleze că în acești opt ani nu s-a întâmplat nimic, că pentru Harry începutul se va produce abia acum. Fraza pe care Amy o repetă mereu este „Totul este neschimbat”, dar întreaga piesă o contrazice. În loc de începutul pe care Amy l-a pregătit pentru Harry cu atâta grijă, fiul vede în Wishwood (locul dorințelor) un loc al sfârșitului, al renunțării. Amy eșuează odată cu Wishwood. Eliot sugerează prin analogii de acțiune, că Harry, obsedat de sfârșitul drumului început de Amy, scapă de



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

48

soarta mamei lui.

Ce se întâmplă de fapt? Timpul piesei se concentrează în jurul lui Harry, totul se calculează în raport cu el: Agatha intervine cu trei luni înainte de nașterea lui, despre ceilalți doi frați știm doar că sunt mai mici decât el, Amy așteaptă de când el a plecat de acasă, piesa începe cu sosirea lui și se încheie când el dispare.

Odată reîntors, Harry se poartă ciudat, se refugiază violent într-o stare vecină cu anormalul. Punctele cheie ale acțiunii trasează drumul lui spre „nebunie” și dincolo de ea. Primul moment important este discutarea tragicei dispariții a soției lui, când Harry anunță: „Eu am împins-o.”

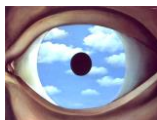
Al doilea episod captivant al acțiunii (și trebuie spus că nu sunt multe) este încercarea lui Charles de a afla de la Downing (prima parte a numelui înseamnă „jos”, amintind de infern) cum s-au petrecut lucrurile: a fost un accident, o sinucidere sau o crimă?

Cu mult tact, Downing reușește să nu spună nimic clar. Este chemat doctorul Warburton („war” înseamnă „război”) pentru a dezlega misterul purtării lui Harry, purtarea calificată de corul format din Ivy, Violet, Charles și Gerald drept nebunie.

În timp ce doctorul încearcă să-i spună lui Harry că orice amărăciune îi poate fi lui Amy fatală, Harry emite al treilea impuls interesant al piesei: „L-ai cunoscut pe tatăl meu?”

Va afla adevărul nu de la Warburton, ci de la Agatha. Până la dezvăluirea actelor trecute din care se trage, Harry acuză prezența unor ființe care nu-i dau răgaz. După ce află ce planează asupra lui, pentru prima oară se împacă cu aceste ființe care sunt Eumenidele. Agatha are un moment de transă, când se identifică cu ele, ca să-i arate lui Harry drumul viitor. Este interesant că Eliot a ales eumenidele și nu eriniile, din mitologia greacă. Erinii și eumenide erau furiile (frământările) care urmăreau pe un ucigaș. Spre deosebire de erinii, eumenide era un cuvânt de îmblânzire, de acceptare a chinului meritat. În piesa lui Eliot, Eumenidele sunt o intuire a lumii de după moarte. Rolul lor este să anuleze spaima de sfârșit, să transforme încheierea vieții într-o deschidere către liniște, către împăcare.

Harry decide să le urmeze, să trăiască în tovărășia lor. Într-un ultim moment enigmatic, aflăm că Downing a fost primul care a văzut Eumenidele, chiar înaintea lui Harry. Eumenidele devin astfel testul participării la planul profund al piesei: Agatha le recunoaște imediat, Mary le vede într-un târziu, iar Downing ne propune să-l considerăm un alter ego al lui Harry. Downing (la fel ca Tiresias în *The Waste Land*)



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

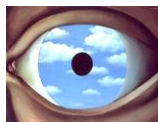
49

știe tot, a văzut destinul tragic al dorințelor omenești, și, dacă Harry trăiește la fel ca Hamlet disperarea de a nu putea rosti adevărul, șoferul lui are înțelepciunea să nici nu încerce.

După plecarea lui Harry condus de Eumenide, Amy moare. Odată cu ea, neputând fi transmis, Wishwood este anulat. Harry iese din el pentru totdeauna, deznodându-se de dorință, și nu ni se spune încotro se îndreaptă. Dacă nu ar fi proiectul liric al piesei, care dezvăluie o aspirație clară, acțiunea s-ar reduce pur și simplu la moartea lui Amy și la câteva evenimente consumate înainte de ridicarea cortinei.



Dacă planul dramatic este static, cel poetic, din contră, este foarte frământat. Ceea ce propune Eliot în *Reunirea familiei* sunt două viziuni ale sfârșitului, ale ieșirii din real: una nedorită (moartea lui Amy) și alta neclară (disparația lui Harry). Faptul că amândouă sunt într-adevăr ieșiri dintr-un real nesatisfăcător este confirmat de



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

50

cuvintele cu care Agatha și Mary îi binecuvântează pe cei doi, în încheiere: „Odihnească-se în pace.”

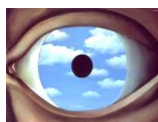
Știm clar că Amy moare, dar nu putem decât să interpretăm soluția care îl salvează pe Harry. Înălțarea lui este neconvingătoare. La capătul evoluției într-o piesă fără alte personaje, Harry lasă impresia că s-a luptat cu morile de vânt.

Piesa lui Eliot nu conturează de fapt o lume reală, ci o confruntare de viziuni, de planuri opuse. Viziunea existenței normale, nesatisfăcătoare, este reprezentată de Amy, înconjurată de cei patru membri ai corului. Eliot o acuză pe Amy (existența, deci) de disperarea cu care se opune trecerii, pierderii, sfârșitului, și de asemenea de neputința de a înțelege că oricare dorință este o eroare, un izvor de suferință. De aceea la Wishwood, orice dorință devine o tragedie: tatăl lui Harry vrea să și-o apropie pe Agatha și, nu numai că o pierde, dar, plănuiind un omor, mai transmite și fiului instinctul întunecat descoperit de el. Amy vrea să-l lege pe Harry de lumea ei (Wishwood), dar de fapt îl proiectează în afara ei. Lumea ei, lumea reală, se stinge. În scenariul afectiv al lui Eliot, mai devreme ori mai târziu, dorințele se întorc împotriva celor care le emit. Viziunea opusă realului bântuit de dorințe este aspirația ieșirii, a eliberării de chinul sufletesc, proiect liric spre care duc toate temele.

Împuternicitul lui Eliot în piesă este Harry. Purtarea lui contrariază pe Amy și personajele lipsite de personalitate din cor. Direcția lui Harry este direcția presei. El peregrinează, de fapt, prin ambele viziuni amintite. Pornește de la planul real, în copilărie: își amintește de el ca de o apăsare, de un permanent sentiment al vinovăției, pe care Amy (victima posibilă a unui act nesăvârșit) i-l cultivase. Trăiește un timp sfâșiat, nemulțumit de realitate. În acest timp (timpul piesei), nu poate comunica decât cu Agatha și Mary, amândouă condamnate să rămână în spațiul neutru dintre planuri.

Celelalte personaje, aderând total la registrul lui Amy, sunt simple măști inerte. Ele nu au habar de opțiunea de a ieși din real. Sentimentul definitoriu pentru ele este neputința. Eliot le descrie ca pe un grup de actori care visează într-o noapte că s-a ridicat cortina, iar ei se trezesc brusc în fața publicului purtând alt costum, recitând alt rol decât trebuia.

Agatha și Mary sunt personaje de purgatoriu, catalizatori ai reacției interioare către care este condus Harry. Acesta scapă din „roata în flăcări” a neputinței omenеști. El aduce în piesă aspirația lui Eliot, dar o ține ascunsă. Eliot spune numai că Harry „a trecut hotarul” și nu ne dovedește cu nimic că măcar el, autorul, știe încotro se îndreaptă personajul lui.



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

51



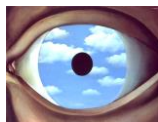
Se poate reproșa personajelor lui Eliot că toate replicile lor sunt monologuri, că fiecare își derulează tema, poemul lui. Absorbit să contureze proiectul liric al piesei, Eliot populează celălalt plan, al existenței, cu temele necesare acestui proiect. Drama trăiește, așadar prin emoția lui Eliot, nu a personajelor lui.

În poezie, Eliot pune emoția în slujba tehnicii, a cuvântului. În teatru, tehnica imaginii nu este suficientă. Tehnica personajului, a acțiunii, Eliot nu o are. El nu este în stare să creeze ființe independente de el. Minte lui este departe de a fi un teatru. Neputând folosi dialogul, personajele nu comunică. În locul acțiunii, relațiile dintre ele se constituie într-un tipar simbolic.

Acțiunea este simplă și banală. Calitatea ei principală este lirismul. Elementele ei se combină la nesfârșit: fiecare gest, fiecare obiect emite semnale, are prelungiri poetice. În teatru, la fel ca în poezie, Eliot este un maestru al analogiilor multiple. Orice eveniment explică și poate fi explicat într-un anume fel prin asocierea lui cu oricare altul. Această întregire, lărgire progresivă a ariei obiectelor și acțiunilor, pe care o operează spectatorul atunci când se confruntă cu oricare din textele lui Eliot, este un joc liric mai mult decât dramatic. Eliot mută accentul de pe participarea spectatorului la acțiunea piesei în sală, pe puterea lui de a prelungi piesa după căderea cortinei.

Motivele care apar în planul existenței se adună toate în spațiul numit Wishwood. Așa cum remarcă personajele corului, de când Amy este bolnavă, casa și grădina sunt în paragină. Dar dorințele nu dispar: oricare dintre cele patru personaje prezente, probabil și cei doi fii absenți, ar fi gata să preia conducerea, sperând că Wishwood i-ar aduce o bunăstare fericită. Insistența cu care Eliot subliniază că Ivy, Violet, Charles ori Gerald nu s-ar da înapoi să se mute ca stăpâni la Wishwood discreditează aceste personaje în ansamblul piesei. Dacă Eumenidele sunt proba participării la planul poetic, Wishwood implică limitarea la nivelul real.

Anotimpul, la Wishwood, este o primăvară înșelătoare. Simbolul este cunoscut din poezia lui Eliot: el descrie revenirea la viață ca pe o certitudine a suferinței, a iernii care pânzește. Cineva în piesă vorbește despre „ghiocelul care plânge o clipă în pădure.” Ghiocelul este o imagine a dorinței de viață, care grăbește sfârșitul.



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

52

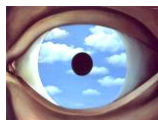
Wishwood (pădurea dorințelor) este spațiul unei irosiri repetate, din generație în generație. Personajele care îi aparțin vor fi sacrificate propriei lor voințe.

În planul clar, evident al piesei, cea mai voluntară este Amy, inițiatoarea unei reuniri care, în termenii ei, nu numai că nu se produce, dar îi și grăbește moartea. Obiectul care o explică pe Amy este ceasul: Amy îl păzește, ca nu cumva „să se oprească în întuneric.” Ceasul anunță scadența vieții fragile a lui Amy. Participarea ei la direcția centrală a piesei este refuzată. „Numai Agatha – se plânge Amy – pare să descopere în moarte un sens pe care eu nu-l găsesc.”

Așa cum face cu toate personajele lui secundare, Eliot o folosește pe Amy ca să-l construiască pe Harry: mai degrabă decât personajul mamei, Amy este o alternativă nedorită a lui Harry. Eliot îi plasează într-o simetrie deschisă interpretării. Amy și Harry sunt singurele personaje din piesă care au experiența căsniciei și a desfacerii ei violente. Partenerii lor sunt amândoi dispăruți și totuși, pe toată durata piesei, aceste umbre sunt cele mai active elemente. Tatăl îi transmite fiului instinctul de a face rău unei alte ființe cu scopul de a se desface de o realitate nesatisfăcătoare. Tatăl lui Harry, însă, nu are acces la planul poetic. Instinctul cu care se luptă el nu este urmat de găsirea unei ieșiri din real. El este pur și simplu împiedicat de Agatha să comită crima care, la drept vorbind, spectatorului îi apare hidoasă și nemotivată.

Dacă pe Eliot l-ar fi interesat să creeze o lume și nu un scenariu liric, Harry n-ar mai fi ajuns pe scenă. Dar Eliot caută nu consumarea fericită a unei dorințe, ci urmările ei tragice. El păstrează deci, din actul acestui părinte, consecințele care vor servi „ispășirii” lui Harry, și o mai păstrează pe Agatha, cea care, având experiența unei dorințe tragice, îl îndrumă pe Harry departe de real, către o lume unde ea însăși nu poate ajunge.

Omorul nesăvârșit al tatălui planează asupra lui Harry în două feluri. În primul rând, Harry trăiește sentimentul neexplicat al vinovăției față de soția dispărută, pe care nu el a ucis-o, deși bănuim că ar fi dorit să o facă. Spre deosebire de tatăl lui, el are un altfel de ajutor, neutru, de la Agatha: ea îi arată că ieșirea din real se face nu anulând o realitate pentru a dori alta, ci renunțând cu totul la dorință. În lumina acestei revelații, viziunea lui Eliot asupra vieții este profund tragică. Prima consecință, deci, a crimei care n-a avut loc, este incompletă, ca și actul care a generat-o: Harry simte, reeditează dorința tatălui, dar nu ucide. A doua consecință, care îi sporește lui Harry sentimentul de vinovăție, planează indirect asupra lui, prin Amy. Dacă Harry se consideră ucigaș virtual, Amy este o posibilă victimă. Hamlet se



Lidia Vianu

Scenarii lirice moderne

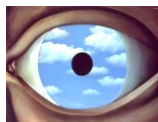
T.S. Eliot și Paul Valéry

53

afla în prezența mamei pătașe la crimă și se refugia în solidaritatea cu duhul tatălui ucis. În familia lui Harry se inversează raporturile: tatăl, vinovat numai în intenție, este inaccesibil. Harry este față în față cu o fostă victimă care, departe de a fi un duh, este extrem de voluntară.

Amy se simte nedreptățită; din cauza tatălui ei, ea se apără instinctiv de urmașii lui, sădind adânc în ei, sentimentul vinovăției. Multă vreme Harry nu și-a putut explica aerul apăsător al copilăriei. „Nu ne pedepsea niciodată — spune el despre Amy —, dar ne făcea să ne simțim vinovați.” Pentru Amy, stăpână la Wishwood, vinovat este oricine se opune dorinței ei. Personajele corului, trăind în același plan cu ea, sunt tiranizate de voința ei. Există o situație prin care Eliot sugerează că voința cu care Amy le aplatizează se întoarce, de fapt, împotriva ei.

Întrebată, la începutul piesei, când vrea să desfacă darurile și tortul, Amy răspunde „după masă”, adică după reuniunea familiei, plănuită de ea. Realitatea este alta: după masă, Amy moare. În ultima scenă, Agatha și Mary scot tortul cu lumânări și, rostind un descântec împotriva tuturor dorințelor, le sting una câte una. Darurile rudelor lui Amy, făcute în spiritul dorinței ei, se suprapun astfel cu dispariția pe care ea nu o voia. Ultimul strigăt al lui Amy („Ceasul s-a oprit în întuneric!”) este adresat lui Mary și Agatha. Moartea lui Amy, cauzată de plecarea lui Harry și eșuarea dorinței ei, dovedește că piesa îi stă împotriva. Alternativa preferată a lui Eliot este Harry. El încheie, fără să dorească să facă acest lucru, actul nesăvârșit al tatălui: își omoară mama, act care, pentru Eliot, nu mai are nici o legătură cu planul real. Harry a scăpat de tirania dorinței și a neîmplinirii. Wishwood și Amy sunt elemente cu rol negativ în economia piesei: ele îi arată lui Harry pe unde nu trebuie să o ia.



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

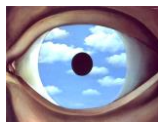
54



Intervenția lui Harry în planul existenței are efectul unui cutremur. Liniștea superficială a corului este demascată brutal. Charles remarcă: „Nu mă simt în siguranță. Este ca și cum pământul s-ar despica în două.” Dar demascarea nu aduce după sine o evoluție. Corul rămâne neschimbat până la capăt, ca un termen necesar de comparație. În aceeași situație statică se află Mary și Agatha, deși ele nu aparțin spațiului Wishwood, locul lor fiind între două lumi. Timpul piesei este intervalul cât Harry străbate teritoriul lor de tranzit; ele îl întovărășesc.

Mary apare împărțită între două posibilități. Ea este și tânără și bătrână: „Nu aparțin nici unei generații”, spune ea. Amy dorește ca Mary să fie nevasta lui Harry, dar acesta se însoară cu altcineva. Locuiește de mică la Wishwood, însă se simte străină acolo. Vrea să scape din lumea lui Amy, dar, timp de opt ani, până la revenirea





Lidia Vianu

Scenarii lirice moderne

T.S. Eliot și Paul Valéry

55

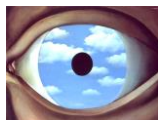
lui Harry nu se hotărăște să plece din ea. Mary este folosită și de Amy și de Agatha, dar alianța ei se înfăptuiește cu Agatha. Mary nu va deveni „nora supusă” visată de Amy. Ea evită să se apropie afectiv de Harry, știind că Amy o folosește ca pe un instrument prin care să-și înlănțuiască fiul. Refugiindu-se în puterea Agathe, Mary îi cere să o ajute să evadeze, să-i găsească o slujbă departe de Wishwood.

Agatha acceptă numai după ce Mary își va îndeplini rolul în evoluția lui Harry. În prezența ei, Harry își amintește copilăria, umbrită de conflictul dintre violența paternă și tirania maternă. Tatăl era vinovat de intenția omorului, iar mama specula vinovăția lui pentru a-l face neputincios. Simbolul copilăriei este pentru Harry o scorbură, în care Harry și Mary (asocierea numelor are în piesă un umor involuntar) se refugiau pe ascuns ca să stârneasca „spiritele rele.” În mod semnificativ, Amy taie acest copac și le clădește în locul lui o casă unde să se joace. Datorită simplei prezențe a lui Mary, Harry reușește să ajungă la conștiință că este înlănțuit. Pentru prima oară, el privește dincolo de realitatea imediată și le descoperă pe Eumenide, după ce, o vreme, îl hărțuiseră din umbră. Mary nu participă la revelația lui matură.

Agatha, personajul neutru al piesei, este singura care poate spune: „Ochiul este deasupra acestei case.” Ea este pentru Harry solul renunțării eliberatoare, al detașării, drum pe care ea nu l-a urmat în tinerețea ei, când, renunțând la dragostea pentru tatăl lui Harry, ea s-a concentrat într-o altă dorință, în copilul surorii ei. Agatha cea care sacrifică sentimentul, este de fapt, în piesă, singura protagonistă a iubirii. Celelalte personaje par opace la această experiență. Amy nu spune un cuvânt despre soțul ei. Fiul ei Harry nu este în stare să spună decât că, atunci când s-a însurat, era „cu totul altul.” Nu este prima oară când Eliot (vorbind din proprie experiență) descrie căsătoria drept „accidentul unui moment de visare.” În *Tărâm Pustiu* numea unirea prin iubire „îngrozitoarea cutezanță a capitulării de o clipă.”

Evitând tema iubirii, Eliot propune o apropiere între soția dispărută și Amy: dacă ea ar fi supraviețuit furtunii pe vapor, poate că n-o aștepta o soartă mai fericită decât înstrăinarea de bărbatul care îi dorise dispariția. Spre deosebire de Amy, care dorește să-i vadă pe toți ai ei așezați într-un loc, soția dispărută a lui Harry voia să rătăcească. Ea îl „tărăște” pe Harry într-o lungă călătorie, care durează șapte ani. Având în vedere că Harry este eroul trecerii finale, rătăcirile lui dinainte pot apărea ca treceri nedesăvârșite, ratate. Căsătoria nu-i este favorabilă în economia piesei.

Rămâne doar Agatha să evoce momentul iubirii, anterior dezamăgirii și suferinței. Fără să numească sentimentul, cu circumspecția tipică lui Eliot, Agatha îl



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

56

descrie astfel:

„....fără trecut, fără viitor,
Doar clipa prezentă a lumii străpungătoare .”

La fel ca în *Tărâm Pustiu*, „flăcările / Vin o singură dată”, după care eroii se instalează inevitabil în suferință.

Întreaga piesă gravitează, de fapt, în jurul a ceea ce am putea numi alergia lui Eliot la durerea sufletească. El face din Agatha o oază de liniște. Agatha îl liniștește pe Harry copil, îi explică că nu are de ce să-i fie frică. Agatha îi dezvăluie lui Harry, paralizat de sentimentul vinovăției, că nimeni nu este vinovat, că nici o crimă nu s-a comis. Agatha netezește drumul lui Harry către o lume care ei înșiși îi rămâne, ca și lui Eliot, inaccesibilă. Ea descântă pentru curmarea suferinței. „Sunt cei trei laolaltă”, spune ea (cei trei fiind mama, fiul și duhul tatălui); „să fie despărțiți.” Separarea lor este eliberarea lui Harry de violența dorinței și de obsesia vinovăției. În clipa când se identifică cu Eumenidele (care sunt starea de fond a piesei) și devine și ea o furie îmblânzită, o dorință depășită, Agatha îi spune lui Harry:

“Copilul meu, blestemul meu,
Îți vei găsi împlinirea:
Nodul va fi deznodat
Și ceea ce era strâmb va fi îndreptat.”

Ca dovadă, însă că ea nu va urma direcția visată de Eliot, că ei nu-i este accesibilă ieșirea din real, Agatha își revine și uită complet de transă. „Ce spuneam?” întreabă ea, reluând firul conversației normale. În acest punct Eliot sudează ingenios planul real cu cel ireal. Pentru prima oară, spectatorul înțelege că piesa îi propune două lumi, dintre care una îi este inaccesibilă.



Am văzut că timpul reunirii familiei este timpul dintre două lumi, dintre două



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

57

„furtuni”, pentru Harry. Distanța către spațiul piesei este străbătută pe toate căile moderne. Mașina, folosită de John, Arthur și (ca amintire) de Violet, sugerează o falsă deplasare, o rămânere în același plan. În aceeași situație este trenul, cu care Ivy vrea să se întoarcă acasă, după înmormântare. Cu vaporul trecem la mediul nesigur al apei, al mării și valurilor, exploatat pe larg de Eliot în poezie. Apa este, în poemele lui Eliot, sursă a vieții și încheierea ei. Pe vaporul din piesă se produce o moarte violentă și enigmatică. Această moarte declanșează în Harry procesul de eliberare. Un sfârșit pământean deschide începutul într-o altă lume. Și în sfârșit, Harry vine cu avionul, pe un drum de aer, la fel de imaterial ca și Eumenidele.

Este greu de spus dacă Eliot a vrut să facă simboluri din aceste patru posibilități de a străbate distanța. Probabil că, cel puțin după ce a terminat de scris piesa, și-a dat seama de dispunerea lor simetrică, pe personaje. Cu atât mai mult cu cât a făcut-o pe Amy total imobilă, din cauza bolii, opunând-o și în acest fel oricărei călătorii, treceri.

Trecerile pe pământ ori pe apă sunt ratate, ne semnificative. Rolul lor este să pună în lumină traiectoria lui Harry și implicit, a Eumenidelor. Drumul lui Harry, tipic pentru Eliot, este o goană printr-un timp de coșmar, când Harry se simte pe o „roată în flăcări.” Nimeni din jur nu-i înțelege frământarea. Lumea, indiferentă la tragedia profundă a vieții, îi apare lui Harry, ca și lui Hamlet, putredă. Și Harry se simte apăsător de datorită de a „pune ordine” acolo unde nu este, iar Agatha îi sporește apăsarea, spunând: „Povara familiei este acum a ta.”

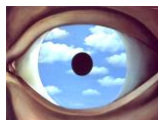
În planul real al piesei, Harry, ca și Hamlet, pare nebun. Nebunia lui este cu tâlc și Agatha o explică astfel:

„Într-o lume de fugari,
Cine o ia în direcția opusă
Va părea că fuge.”

Destinația îi este dezvăluită lui Harry tot de Agatha:

„Tu ești conștiința familiei tale nefericite,
Pasărea trimisă în flacăra ispășirii.”

Atât cât evoluează pe scenă, Harry nu aparține nici unei lumi, el este o ființă de tranzit, la fel ca Mary și Agatha, dar, spre deosebire de ele, el nu este static. Aspirația



Lidia Vianu

Scenarii lirice moderne

T.S. Eliot și Paul Valéry

58

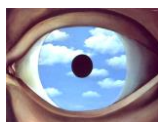
lui Eliot îl împinge spre eliberarea din roata omenească. Ni se propune să ne închipuim că evadăm undeva, „de cealaltă parte a disperării”, în „grădina cu trandafiri”, către o „altă viziune.” Luată ca o „altă viziune” a existenței, reunirea familiei rămâne o incursiune tragică, o evadare incompletă, și tocmai imperfecțiunea ei o face interesantă.



CONTEMPORARY
LITERATURE PRESS



<http://editura.mttlc.ro>
The University of Bucharest. 2015



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry
59

Omor în catedrală

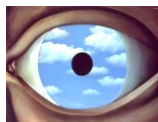
1935

Omor în catedrală (1935) este, la prima vedere, o piesă istorico-religioasă. Episodul istoric ales de Eliot este ultima lună din viața lui Thomas Becket (1118-1170). Istoria spune că regele Henry II l-a ridicat pe Thomas Becket de la o poziție umilă, l-a făcut prietenul lui apropiat și mai târziu l-a numit Lord Cancelar. Biserica Angliei era încă supusă autorității papale de la Roma și puterea ei amenința statul, mai ales când i se alăturau dezbinări politice interne. Sperând să-și întărească poziția, Henry II l-a făcut pe Becket și cap al bisericii, arhiepiscop de Canterbury. În acel moment, Thomas Becket a refuzat să mai fie Lord Cancelar și s-a întors împotriva regelui. Din nou puterea bisericii îl amenință pe regele Angliei. Din cauza neînțelegerilor dintre cei doi, Becket a petrecut șapte ani în exil în Europa.

Piesa începe cu întoarcerea lui Becket la Canterbury. Acțiunea ei se poate reduce la un singur eveniment: omorul, asasinarea arhiepiscopului de către trimișii regelui. Becket revine la 2 decembrie. De Crăciun ține o predică în catedrală, despre începutul și sfârșitul Mântuitorului. Urmează ziua sfântului Ștefan (26 decembrie), a sfântului Ion (27) și Uciderea Pruncilor (28), toate menționate simbolic de Eliot. Spațiul piesei este catedrala: ceea ce nu se petrece înăuntru, se desfășoară afară, lângă zidurile ei. La 29 decembrie 1170, patru cavaleri ai regelui pătrund brutal în acest spațiu și îl asasinează pe arhiepiscop. Acțiunea piesei se sfârșește aici.

Istoria mai spune că, în urma acestei morți violente, faima, puterea lui Becket au crescut enorm. El a fost sanctificat în 1173 și, de atunci, moartea lui este prilej de sărbătoare, în fiecare an la 7 iulie. Se mai știe de asemenea că Henry II a făcut un pelerinaj de penitență la mormântul devenit sfânt și, pozând în victimă a propriei conștiințe, și-a recăpătat puterea întreagă, așa cum o dorea. Anglia își continua drumul politic spre situația ei de azi.

Pe scenă se petrec, așadar, o revenire, un omor și un număr de dialoguri care de fapt sunt monologuri, pe această temă. Suportul dramatic este confruntarea reală a două puteri istorice: biserica și statul. Biserica este prezentă prin Becket, care afirmă



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

60

că „moare pentru Dumnezeu”, pentru ca „biserica lui să aibă pace și libertate.” Alianța bisericii engleze cu Roma și Franța amenință direct statul. îl amenință pe Henry II, personaj absent. Eliot prezintă biserica și statul ca două „stânci”, două instituții centralizatoare, puncte de reazem ale comunității.

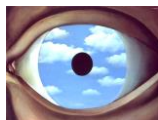
În eseu „Idea unei societăți creștine”, Eliot discută pe larg, dar mai puțin inspirat, posibilitatea unei societăți conduse de biserică. Piesa aceasta, însă nu urmărește să demonstreze superioritatea bisericii față de stat. Ea propune, ca, în schimbul trecătorului conflict social, să ne concentrăm asupra unei teme etern umane: asceza spirituală, lupta lui Becket de a se rupe din mrejele trecutului, ale afecțiunii pentru rege. Renunțând la viața sufletească, Becket se ridică deasupra oamenilor de rând. Umbra lui uriașă crește fără margini. Sacrificiul vieții va fi răscumpărat de accesul la o lume infinită, în care un suflet de om este doar un fir de nisip. Ca și Faust, din piesa lui Valéry, Becket are vocația supraomenească a totalității. Dintr-o piesă aparent istorico-religioasă, *Omor în catedrală* se ridică prin hotărârea lui Becket de a-și afla un loc în univers, la dimensiunile unei viziuni cosmice.



Ca și *Reunirea familiei*, *Omor în catedrală* se îndreapă spre un alt fel de existență decât existența umană reală. De cum sosește, lui Becket i se spune că în camerele lui este ordine, iar el anunță: „Și voi încerca să le las în ordine.” Așadar, Becket, ca și Harry, nu se întoarce ca să rămână. Harry pleacă mai departe, după Eumenide. Arhiepiscopul Becket pleacă după Dumnezeu. Amândoi se apropie de revelația unui tipar total, pe care, în final, Eliot se mulțumește să-l intuiască.

Procedeele folosite de Eliot în concretizarea acestui tipar sunt pseudo-procedee dramatice. Ca să se poată dispensa de construirea unei acțiuni, el folosește, ca suport dramatic, istoria și religia. În afară de omor, incidentele istorice nu se petrec pe scenă, ele sunt sisteme de referințe exterioare, a căror brutalitate cunoscută justifică starea de fond, spaimele piesei. Catedrala, ritualul religios, frazele biblice sunt și ele elemente cu efect verificat în timp. Eliot folosește prin ele o putere evocatoare care nu este a lui.

Nedeținând meseria scenei, Eliot se apropie de ea încercând să facă altfel decât alți dramaturgi. În majoritatea cazurilor, scena este un loc real; pentru Eliot ea este



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

61

aeriană. Ca și în teatrul absurdului, personajele nu comunică între ele, deci încheștarea dramatică este absentă. Intriga unei piese se sprijină, de obicei, pe momente încordate, conduse spre un deznodământ. La Eliot, faptele sunt exterioare scenei, iar încheierea, concluzia piesei se face nevăzută în culise, fiind refuzată sălii. Exact invers decât în teatrul clasic francez, Eliot expune ororile pe scenă și exilează liniștea în culise. Culisele sunt o arie care amenință scena fără să o distrugă. Opoziția dintre ele și scenă cerne personajele: unul singur izbutește să le străbată pe amândouă, și acela se pierde în aria absentă. Așadar, Becket moare. Nu din piesă, ci din istorie, aflăm că umbra lui se ridică la putere de martor al tiparului supraomenesc.

Toate personajele lui Eliot trăiesc starea de martor al unei dorințe care nu se închide, nu se împlinește. Eliot este partizanul personajului deschis. Corul de femei este un astfel de personaj: dorința lor neîmplinită este să ducă o viață neștiutoare, liniștită, aici, pe pământ, însă se trezesc mereu bântuite de o nedorită și amenințătoare intervenție divină.

Când Becket le predică pe înțelesul lor întruparea și săvârșirea Mântuitorului, forțându-le să vadă că o viață este neînsemnată în marele univers, ele rămân inerte. Refuzând să se rupă de zilele mărunte pe care le mai au de trăit, femeile, ca o forță de gravitație, împiedică piesa să se desprindă cu totul de scenă.

Spre deosebire de ele, Becket se măsoară titanice cu cerul deschis. Confruntate cu ieșirea violentă a lui Becket din „adăpostul incomplet” omenesc, femeile simt „o nouă groază”: Becket le arată ceea ce ele nu vor să știe. Dar, spre deosebire de corul din *Reunirea familiei*, care se împotrivește ascensiunii lui Harry, femeile din *Omor în catedrală* participă mai subtil la direcția piesei, se pregătesc să-și nege atitudinea inertă, să se deschidă către o destinație tragică.



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

62



Opus corului de femei este personajul ispititorului: cei patru ispititori neagă tot, insinuează că orice zbatere este o risipă inutilă. Ispirile sunt o confruntare a lui Becket cu sine. Cele patru voci nu au trup: Eliot nu dă, relativ la înfățișarea lor, nici o indicație de regie.

Prima voce invocă frumoasele timpuri ale prieteniei cu regele. Nostalgia trecutului i se adresează lui Becket cu numele pe care Eliot însuși îl purta: „bătrâne Tom.” „Fii îngăduitor, omule!” i se adresează lui Becket vocea, într-o explozie neașteptat de umană. Dar Becket nu se uită înapoi. Este în hotărârea lui un reflex al





Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

63

disciplinei interioare, al dorinței de a se ține în frâu, cu care T.S. Eliot a atacat dispoziția poeziei contemporane lui.

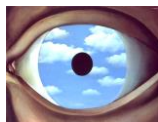
Primul ispititor îl îndeamnă, așadar, pe Becket să renunțe la Dumnezeu, pentru a se bucura de o viață sufletească pământească. Al doilea atacă direct ideea divinității, a „umbrelor înșelătoare.” El îi răspunde lui Becket: „Puterea ta spirituală este pierzanie pe pământ.” Ceea ce propune a doua voce este reluarea puterii politice: Thomas Becket ar putea fi Lord Cancelar și arhiepiscop, cu condiția să subordoneze biserica statului. Este convingătoare în piesă lupta lui Becket cu el însuși, chiar și ideea că sacrificiul lui îi va lumina pe ceilalți, dar explicarea hotărârii lui Becket prin neînțelegerile dintre biserică și stat îi reduc dimensiunea filosofică, îl minimizează.

A treia ispitire îi sugerează arhiepiscopului să se alieze cu baronii nemulțumiți și să distrugă statul. În „Ideea unei societăți creștine”, Eliot nu reușește să explice cum ar arăta o comunitate condusă de biserică, nu de stat. Motivând drama lui Becket prin dorința de a întări instituția bisericii, Eliot explică în termeni istorici asasinatul arhiepiscopului, a cărui sacrificare, ca și a lui Isus, iese din istorie.

După ce primele trei ispitiri nu reușesc să-l convingă pe Becket să-și schimbe destinația, sosește și ultima voce, pe care arhiepiscopul mărturisește că nu o prevăzuse, nu o aștepta. A patra ispitire îl învață pe Becket să-și provoace propria moarte, de dragul faimei pe care o va căpăta. Ispititorul descrie ceea ce în istorie s-a întâmplat cu adevărat (șiruri de pelerini la mormântul lui), laudând puterea pământească, făcând din ea scopul pentru care Becket vrea să se măsoare cu divinitatea. În mod similar, în *Reunirea familiei*, Downing afirmă că soția lui Harry s-ar fi putut sinucide dintr-un singur motiv: „Ca să sperie lumea.” La capătul ultimei ispitiri, Becket refuză să se îndoiască de sine.

Eliot, însă, nu abandonează îndoiala. Relativizarea continuă. Imediat după ucidere, cei patru cavaleri asasini se întorc către sală. Disparația lui Becket îl trage cu putere pe spectator în culise. Cavalerii, vorbind în proză și adresându-i-se direct, silesc publicul cu viclenie să rămână pe scenă și să le dea dreptate. Argumentele lor sunt deliberat lipsite de gravitate. Acei spectatori care se lasă convinși de această diversiune uită de planul grav al piesei: ei readuc scena pe pământ, și se află de fapt în situația corului de femei din *Reunirea familiei*.

Atitudinea cavalerilor este relaxată. Ispitirile ar fi putut schimba istoria, dar întrucât inevitabilul s-a întâmplat, cavalerilor le rămâne plăcerea argumentului avocățesc, bine întors din condei. Prezența lor în imediata apropiere a sălii este este



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

64

un interludiu necesar înainte de finalul piesei, care urmărește să-l instaleze definitiv pe Becket într-o altă viziune a lumii, inaccesibilă spectatorului.

Înainte de omor, vorbind în versuri cu cadență de marș, ucigașii sunt fiare fără rațiune. Uciderea îi potolește, marșul se schimbă în șiretenie. Primul explică spectatorilor, ca o justificare: era de așteptat să vă solidarizați cu cel omorât, dar și asasinul poate fi văzut ca o victimă, la rândul lui. Următorii trei vorbitori merg pe drumul deschis de el, străduindu-se să se disculpe, să iasă din încurcătură.

Al doilea susține că actul lor a fost dezinteresat: regele n-ar fi îndrăznit să poruncească uciderea unui arhiepiscop atât de iubit, și probabil îi va pedepsi aspru pe vinovați. Omorul a fost săvârșit pentru binele statului, spune el, iar autorii lui au pierdut tot.

Al treilea vorbitor se adresează rațiunii spectatorului, după ce al doilea i-a provocat compasiunea. Dacă astăzi statul este suveran și spectatorul este mulțumit cu această stare de lucruri, spune el, sala trebuie să se considere părtașă la omorul din catedrală. Acest al treilea cavaler, culpabilizându-l și pe spectator, se asigură că nu va mai avea cine să-l acuze.

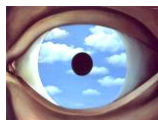
În acest punct, Eliot operează deschiderea maximă a relativizării. Al patrulea cavaler declară: arhiepiscopul era hotărât să devină martir și i-a provocat, i-a folosit pe asasini. Ucigașii, care au pierdut tot, în timp ce spectatorii au avut numai de câștigat de pe urma crimei lor, sunt adevăratele victime. În aceste împrejurări, consideră ei, omorul de fapt nu s-a produs, nimeni nu a fost asasinat: arhiepiscopul s-a sinucis, fiind nebun.

Firul discursurilor în proză dau senzația că Eliot și-a luat vacanță, întrerupând căutarea gravă a piesei, cu un interludiu comic, așa cum se întâmpla la începuturile teatrului, în dramele liturgice.



Puse cap la cap, răspunsurile date de Becket celor patru ispititori se constituie în scenariul liric a lui Eliot. Becket începe astfel:

„Nebunul imobilizat în nebunia lui, poate crede



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

65

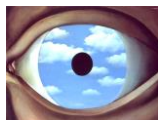
Că este în stare să rotească el roata pe care se învâрте.”

Mai târziu, exclamă: „Eu am fost regele!”

Ca arhiepiscop, inițiat în perspectiva infinită a divinității, consideră că are „cheile”, și nu mai vrea să „coboare” în ceva ce a existat înainte de acest moment. Deducem de aici că a urcat deasupra celui care crede că poate schimba mersul roții: adevărul lui de căpătâi este acum neputința. Dar ascensiunea lui continuă. El face parte dintre aceia care pun accentul pe extindere, nu pe limitare, și a căror forță stă în conștiința neputinței lor. Ca și Valéry, Eliot are simțul imposibilului.

Părăsind registrul dramei, piesa cultivă acest simț al imposibilului prin nenumărate sugestii poetice. Teatrul lui Eliot este o formulă personală. Tot așa cum drama a fost la început o combinație nepermisă a comicului cu tragicul, Eliot combină aici teatrul cu poezia. Instrumentul realizat de el, însă, nu este echilibrat: între cele două, poezia domină.

Procedeele poetice sunt prea vizibil folosite în piese. Corul este, astfel, o prezentare poetică generalizatoare. Se fac trimiteri la biblie ca la o istorie poetică a universului. Epitetele folosite („regele încăpățânat”) nu se sprijină pe acțiune: ele rămân deschise, evocatoare de emoții. Piesa întreagă se transformă, sub ochii noștri, în poemul, confesiunea unicului personaj, Thomas Becket. Ne aflăm într-o sală a oglinzilor, în care nu ni se oferă decât imaginea lui, fie ea reală sau deformată. Indicațiile de regie menționează doar actele simbolice. În rest actorii ar putea nici să nu se miște. Ni se propune o participare lirică la existență: piesa depinde de interpretarea versurilor mai mult decât a faptelor. Arma lui Eliot este cuvântul. Accentul stă pe trimiterea la cuvânt, nu pe captarea prin act a spectatorului. Dinamica pieselor lui Eliot este deci, poetică.



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

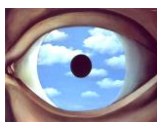
66



Ca și în teatrul lui Valéry, întâlnim la Eliot un lirism tragic ascuns, o experiență intensă a îndoielii, însoțită de setea, niciodată potolită, de certitudine. Eliot se trezește inevitabil azvârlit între credință și tăgadă. Liniștea interioară îi este refuzată și tocmai de aceea ea devine divinitatea, aspirația lui.

Se vorbește mult despre Dumnezeu în *Omor în catedrală*, dar nu ni se oferă decât un clișeu negativ al lui: îl descriu numai aceia care vor să se ferească de el. Iată argumentul preoților că Dumnezeu există: „Cei care te neagă n-ar putea s-o facă dacă n-ai exista.”

Sentimentul de spaimă și singurătate absolută al oamenilor din piesă este mai puternic decât liniștea nefirească, starea de grație propovăduită de Becket. În viața de



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

67

zi cu zi, sugerează Eliot, Dumnezeu este o absență. Preoții se roagă și nu primesc răspuns:

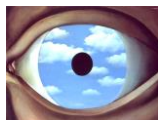
„Doamne ai milă de noi,
Sfinte Thomas, roagă-te pentru noi.”

Eliot nu are vocație religioasă. El este un neliniștit care a descoperit frumusețea poetică și filosofică a atitudinii creștine. Starea lui se aseamănă cu starea lui Arghezi (1880-1967):

„Nici rugăciunea, poate, nu mi-e rugăciune,
Nici omul meu nu-i poate omenesc.
Ard către tine-ncet ca un tăciune,
Te caut mut, te-nchipui, te gândesc.”

Este o stare de așteptare însingurată și frământată. Se așteaptă o revelație imposibilă. Ținut cu forța în purgatoriu, spectatorul se sufocă sub povara luminii lui Dumnezeu.

Invocând, astfel, starea de spirit religioasă, lirismul filosofic al lui Eliot ajunge la antipodul ei. În *Omor în catedrală*, aspirația poetului, evadarea din lumea sufletului, este, de fapt, descurajată.



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

68



<http://editura.mttlc.ro>
The University of Bucharest. 2015



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry
69

Cocktail Party

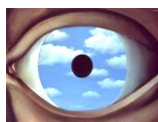
1950

Propunând, cum fac toate piesele lui Eliot, o confruntare de planuri opuse, *Cocktail Party* (1950) este, mai mult decât celelalte, o piesă a simetriei: în ea planurile confruntate au dimensiuni egale. Interpretarea piesei poate epuiza simetriile de construcție, dar, ca și în celelalte piese, construcția dramatică nu este suficientă. Scena dă dovadă de profundă lipsă de vitalitate, al cărei simptom este înclinația lui Eliot către poetizare.

În *Cocktail Party*, totuși, Eliot aduce o mai mare parte din acțiune pe scenă. Culisele sunt aici o anexă a scenei. Ele sunt explicate, justificate de intriga dramatică. Spre deosebire de cele două piese anterior discutate, culisele nu mai au putere să minimalizeze scena, s-o facă neputincioasă în ochii spectatorului. Eliot descoperă, în schimb, un procedeu nou de a-și manifesta nemulțumirea: sub privirile potrivnice ale sălii, el amestecă fără subtilitate lucrurile clare cu cele întunecate, enigmatice.

Personajele piesei se dispun în perechi, și este greu de afirmat care din ele stă în centru. O pereche ar fi Lavinia și Edward Chamberlayne, căsătoriți de cinci ani. Mai apar apoi două foarte tinere personaje, Celia Coplestone („stone” înseamnă „piatră”) și Peter Quilpe (asemănarea numelui cu „culpă” poate fi semnificativă). O a treia generație, trecută de vârsta furtunilor sentimentale, este reprezentată de Julia Shuttlethwaite și Alexander MacColgie Gibbs, amândoi fără vârstă. Numele complicate, cu rezonanță aristocrată, sunt o primă îndepărtare de real. Eliot ar fi vrut-o, bănuim, ironică, dar umorul lui este aici greoi, iritant. Singurul personaj fără pereche apare întâi sub porecla de „musafir neidentificat.” El anunță tema piesei, care se va dovedi a fi căutarea identității: încercarea câtorva personaje (Edward, Lavinia, Peter, Celia) de a se defini prin ele însele, fără să se raporteze la ceea ce nu sunt și nu pot avea. Statutul oaspetelui necunoscut este dezvăluit atunci când acesta îi îndrumă direct pe cei care caută: este vorba de Sir Henry Harcourt Reilly, medic psihiatru.

Intriga piesei nu este complicată. Avocatul Edward Chamberlayne, întors acasă, descoperă că a fost părăsit de Lavinia, soția lui. Prima lui reacție este să contramandeze invitațiile făcute de ea pentru cocktailul din seara aceea. La ridicarea cortinei se află pe scenă cei pe care Edward n-a izbutit să-i anunțe, și față de care



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

70

trebuie să se prefacă, să se poarte ca și cum nu s-ar fi întâmplat nimic. Aceștia sunt Celia, Peter, Julia, Alex și un musafir neidentificat.

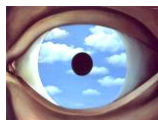
Rămas singur cu acest oaspete necunoscut, Edward face mărturisiri complete. Disparația Laviniei, fără să-l facă nefericit, îl incomodează, îi răstoarnă obiceiurile, așa că, din inerție, el decide că o vrea înapoi. Musafirul neidentificat, abuzând de credulitatea spectatorului, fiindcă Eliot nu-l explică încă, se oferă s-o aducă. El pune o singură condiție, care sugerează o apropiere de Orfeu și Euridice: Lavinia va reveni dacă Edward promite să n-o întrebe unde a fost. Edward acceptă.

Necunoscutul dispare și pe scenă reapare Celia. Aflăm din dialogul care urmează că scurta ei aventură de dragoste cu Edward se încheie aici. Edward este buimăcit și se retrage, iar Celia, profund afectată, se găsește în situația de a nu ști încotro să-și canalizeze energia. Din acest episod, iubirea iese cu aripile ciuntite: concluzie tipică pentru sensibilitatea lui Eliot.

A doua zi, Lavinia într-adevăr sosește, găsindu-l pe Edward cu Celia și Peter, care, amândoi, se pregătesc să părăsească țara. Prima replică a Laviniei – „Cine pleacă?” – o situează clar pe scenă, alături de Edward. Rămași singuri, cei doi încalcă convenția și se atacă cu reproșuri și întrebări. Primul act se încheie cu sentimentul că starea de nemulțumire s-a reinstalat.

Actul al doilea începe cu deconspirarea enigmaticului neidentificat. Suntem în cabinetul psihiatrului, la câteva săptămâni de la încheierea actului anterior. Între timp, Edward a plecat de acasă și locuiește la club. Psihiatrul, ajutat în taină de Julia și Alex, pune la cale o nouă confruntare a celor doi. Doctorul, Julia și Alex au în piesă (ca și Mary și Agatha, în *Reunirea familiei*) rolul neutru de catalizatori: prin ei, Lavinia, Edward, Celia și Peter reușesc să afle adevărul despre ei înșiși, în vreme ce, pentru cei trei, nu se schimbă nimic. Pentru catalizatori, piesa este o datorie de împlinit; pentru ceilalți, ea este o căutare.

Discuția cuplului Chamberlayne în cabinetul doctorului pare influențată de comedia licențioasă a restaurației: nu numai că Lavinia știa de legătura soțului ei cu Celia, dar, mai mult, avea și ea, dinaintea lui, o legătură cu tânărul Peter Quilpe. Legătura Laviniei a durat până când Peter s-a îndrăgostit de Celia, moment în care Lavinia a declarat doctorului că are o „astenție”, și și-a părăsit soțul. După această redescoperire reciprocă, Lavinia și Edward învață să vadă căsnicia într-un fel nou, ca pe un pact de neagresiune, de tolerare reciprocă și dezamăgită. Dezamăgirea îi solidarizează.



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

71

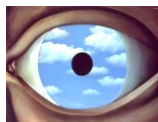
Celia apare și ea în acest cabinet, mai târziu, și este trimisă de doctor la un „sanatoriu” misterios, semn că starea ei este mai gravă. Peter dispare în California, în lumea filmului, patronat și el de spiritul psihiatrului, prin atotprezentul Alex.

În actul al treilea, cedând gustului pentru coincidențe, Eliot își adună iar toate personajele la un loc pe scenă. Confruntarea lor are loc la doi ani după împăcarea soților Chamberlayne. Explicarea acestui interval este substanța ultimului act. Personajul care lipsește—Celia—reușește acum să se desprindă timid de scenă, plecând, însă, spre nicăieri. Eliot nu mai investește în ea dorința de evadare.

Cocktailul cu care trebuia să înceapă primul act va avea loc după coborârea cortinei. Piesa s-a desfășurat în așteptarea lui, într-o stare de crescândă dezamăgire. Deasupra resemnării înțelepte din final a soților Chamberlayne plutește, de neuitat, relatarea lui Alex despre sfârșitul Celinei, undeva, în Estul Sălbatic, botezat Kinkanja. Plecată ca soră medicală în Africa, Celia a fost crucificată de băștinași în apropierea unui mușuroi de furnici. În *Reunirea familiei*, Harry pronea cu bucurie după Eumenide. În *Omor în catedrală*, ascensiunea arhiepiscopului era privită cu spaimă, ca imposibilă. În *Cocktail Party*, evadarea din real ajunge să fie compătimită.

Cocktailul, așadar, nu se consumă pe scenă, contrar stării de așteptare cultivată în spectatori de titlu. Scena este un loc de tranzit, unde Edward și Lavinia se încăpățânează să trăiască o condiție nesatisfăcătoare. În măsura în care Eliot reușește să fie dramaturg, avem de-a face cu o piesă culpabilizatoare.





Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

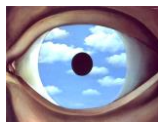
72

Realizarea lui Eliot, în *Cocktail Party*, este că a reușit să lege măcar două personaje de scenă: Edward și Lavinia. El nu mai îndrăznește să recomande ca superioară ascensiunea Celiei. Resemnarea la mediocritate este o alegere la fel de grea ca și curajul evadării. Catalizatorii, care îndrumă personajele să aleagă, sunt mai puțin puternici decât Agatha, din *Reunirea familiei*; lumina lor este îndoielnică, nu este întreagă. Eliot le atribuie, ca simbol definitoriu, vederea insuficientă, lipsa unui ochi. Ochelarii pe care Julia îi caută, apărând pe scenă exact când este mai puțin dorită, au o singură lentilă. Musafirul necunoscut cântă la plecare cântecul „chiorului Riley” (partitura lui este prima indicație de regie substanțială din piesele lui Eliot). Pentru a sublinia puterea redusă a doctorului, Eliot îl arată la început, când intervine înainte de cocktail, bând gin cu apă. La sfârșit, el cere simbolic numai apă, semn că participarea lui la cocktail s-a încheiat, el atât a putut să facă. Dacă spectatorul nu este tocmai mulțumit de relația sălcie dintre cei doi soți, doctorul nu mai poate oferi publicului altceva decât sanatoriul, moartea Celiei. Pe nesimțite, ne trezim împinși în dispoziția favorită a lui Eliot: sentimentul poverii, al capcanei, starea de boală.

Personajele tinere se împart în bolnavi închipuiți (Lavinia, Edward) și bolnavi inconștienți (Celia). Lavinia își pune singură diagnosticul, despre care psihiatrul spune dezaprobat:

„Sunt aproape siguri
Că au făcut o astenie – așa îi spun ei –
Și, de obicei, cred că de vină este altcineva.”

Edward și Lavinia trebuie să învețe să se tolereze, să vadă vina în ei și să trăiască cu ea. Doctorul, Julia și Alex știu că nu există sănătate perfectă, că starea de boală este, de fapt, condiția umană, și către acest adevăr îi îndrumă pe soții Chamberlayne. Celia, în schimb, se acuză prea violent: ea vrea să se măsoare titanice cu vina, cu destinul omului. Urmarea alegerii soților Chamberlayne, comentează Julia, este un cocktail. Urmarea alegerii Celiei este „o moarte violentă.” Este totuși un progres pentru Eliot că amândouă consecințele, deși prea puțin atrăgătoare, au statut de egalitate.



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

73



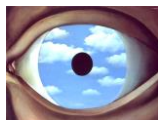
Eliot folosește în *Cocktail Party* o tehnică a întreruperii. Piesa în întregime se constituie ca o întrerupere: din cauza ei cocktailul nu are loc, și trebuie să așteptăm sfârșitul ultimului act pentru ca petrecerea să înceapă. Acțiunea trăiește din întreruperi și nu din continuări. Întreruperile marchează momentele cheie și, de aceea, putem spune că piesa este făcută să întărească: ea acționează asupra spectatorului prin agasare.

Eliot spune undeva că i-ar plăcea ca o piesă să fie un „dans al nervilor.” El încearcă să creeze spectatorului senzația că este neputincios, că, între atenție și neatenție, cineva (autorul) se joacă cu el. Mulțimea de replici întrerupte sunt un semnal de alarmă, semn că „dansul” își schimbă ritmul. Până și muzica versului speculează întreruperile, atât de frecvente în conversație.

Un exemplu de întrerupere simbolică este gluma neterminată a Juliei. Deși au mai auzit-o de nenumărate ori, personajele interesate să se regăsească o cer din nou. Aflăm doar că este vorba despre o glumă cu un tort și o nuntă. Julia se prefacă că uită s-o continue, și iese din scenă spunând: „Nici n-am fost de față.” Întreruperea ei sugerează că locul glumei este luat de piesă și că, implicit, rolul de povestitoare îi revine Juliei.

Eliot încearcă să îndulcească dispoziția nefericită a piesei prin replici cu haz, dar umorul lui este o mască strâmbă. I-ar plăcea ca piesele lui să aibă un ochi care râde și altul care plânge; dar ochiul care râde este, în teatrul lui, un ochi de sticlă. Faptul că întreruperile aspiră de cele mai multe ori să fie comice demonstrează că Eliot n-a avut, ca dramaturg, curajul propriului tragism.

Reiese clar că Julia este inițiatoarea întreruperii, din ultima ei replică. „Acum”, spune ea scurt, dând doctorului și lui Alex semnalul de ieșire din scenă. Semnul ei întrerupe piesa pentru ultima oară, sugerând o evaporare enigmatică, inexplicabilă. Întreruperea este, astfel, propice lucrurilor neclare, dar adversară luminii. Ea intervine de câte ori un colț al pânzei întunecate se ridică și, după o repetare a acestei incitări, ajungem să ne întrebăm dacă ceea ce este dincolo merită osteneală să fie descoperit. Așa cum spune Edward despre dispariția Laviniei: „Nimănui nu-i place să rămână cu un mister: este așa de... neterminat.”



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

74

Prin replica lui Edward, Eliot își caracterizează singur piesa: o piesă neterminată, o piesă a tăcerii.



Există în *Cocktail Party* trei categorii de personaje: catalizatorii (Julia, Alex, psihiatrul), aspiranții (Celia, Peter) și căutătorii (Edward, Lavinia). Spre deosebire de piesele anterioare, lumina este concentrată nu asupra aspiranților, ci a căutătorilor. Celia, care evadează afară din real, și Peter, care se refugiază în artă, scapă de sub controlul lui Eliot ca personaje: rămâne din ele, pe scenă, o aspirație vagă. Adevărata tragedie este a căutătorilor, care descoperă că n-au ce găsi, că identitatea este o curgere, nu poate fi oprită, cunoscută. Așa cum spune psihiatrul: „Murim zilnic unii pentru ceilalți...”

Ca și în celelalte piese, acest spațiu tragic al căutării zădărnice este spațiul în care Eliot se autoformulează poetic. *Cocktail Party* devine astfel o confesiune a înfrângerii autorului în planul căsniciei. Căsătoria, se spune în piesă, leagă,

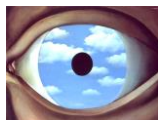
„Un bărbat care descoperă că nu este în stare să iubească
De o femeie care vede că niciun bărbat n-o poate iubi.”

Soții sunt:

„Doi oameni care știu că nu se înțeleg unul pe celălalt,
Fac copii pe care nu-i înțeleg,
Și care nu-i vor înțelege niciodată.”

Eliot se dovedește, în tot ce scrie, un maestru în a insinua conștiința eșecului. Ceea ce îl salvează este că, detașându-se de suferință, de sentimentul înfrângerii, el optează pentru echilibrarea lor prin cuvânt. Psihiatrul îi spune tânărului plecat în lumea filmului:

„Te pricepi la meseria dumitale, domnule Quilpe,
Și asta este mai mult decât poate cere oricare dintre noi.”



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

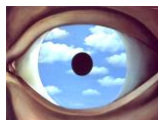
75

Arta îl eliberează pe Peter Quilpe de suferința în care se îneacă Celia, descrisă astfel de ea însăși:

„... comoara pe care m-am dus s-o găsesc în pădure,
Și n-am găsit-o, care nu era acolo,
Și poate că nu este nicăieri? (...)
De ce mă simt vinovată că n-am găsit-o?”

Suferința – starea de fond a lui Eliot – este astfel evocată, dar nu analizată. Dând roată misterelor ei fără a le dezlega, piesele lui încearcă, programatic, să ajungă la tăcere prin cuvânt.





Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

76

Omul de încredere

1954

Consilierul

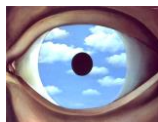
1959

Cele două piese scrise de Eliot spre bătrânețe, *Omul de încredere* (1954) și *Consilierul* (1959), par la prima vedere a fi fost făcute de un meseriaș cuminte, fără geniu, un dramaturg „nerealizat” (adjectiv de care Eliot abuzează în aceste ultime piese), dar un dramaturg tenace, care nu abandonează. Tema lor comună este groaza de ratare, spaima eșecului: aceasta este tema care l-a obsedat pe Eliot întreaga viață.

Omul de încredere îmbracă această temă a ratării într-o aparentă comedie a erorilor. Prima eroare este titlul: omul de încredere nu există în piesă, pentru că încrederea, contrazisă și relativizată, sfârșește prin a nu exista. Starea de spirit a spectatorului este suspiciunea, întărită de ultima replică a piesei: „Tu chiar crezi?”

Din nou, așadar, titlul piesei este o farsă. Eliot pornește la infirmarea lui. El folosește șapte personaje, la fel ca în *Reunirea familiei* și *Cocktail Party*. Primul cuplu este format din Sir Claude Mulhammer („hammer” înseamnă „ciocan”) și soția lui, Lady Elizabeth. Titlurile de noblețe și numele lor, neobișnuit, aruncă asupra lor o lumină proastă. Nu au copii comuni, dar fiecare a avut cel puțin o legătură înainte de căsătorie, pe care celălalt o acceptă cu respect, ca o condiție de conviețuire.

Sir Claude are astfel o fiică, Lucasta Angel („angel” însemnând „înger”), o tânără vulgară, dar cumsecade, a cărei mamă, moartă de mult, a fost prostituată. Pe lângă această fiică, aflăm din prima scenă că Sir Claude mai are, însă, și un fiu, Colby Simpkins, pe care încă n-a îndrăznit să-l mărturisească soției. Motivul temerii lui descinde direct din comedia engleză a restaurației: întrucât Lady Elizabeth n-a avut înainte de căsătorie decât un fiu, despre care acum nu mai știe nimic, Sir Claude nu vrea s-o pună în inferioritate declarându-i că mai are și el un fiu și că, din nefericire, acela este în viață.



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

77

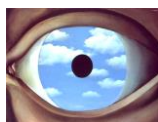
Așa că Sir Claude îl aduce pe Colby pe scenă în funcția de „om de încredere”, de angajat al familiei Mulhammer (violența numelui nu este întâmplătoare), cu speranța că Lady Elizabeth va fi în curând de acord ca tânărul să fie adoptat în familie. Colby este inițiat în meseria de secretar de către Eggerson („egg” înseamnă „ou”, și trimite clar la idea de germinare a unei vieți noi). Acesta a lucrat toată viața pentru familia Mulhammer, iar acum s-a retras într-o casă cu grădină, la marginea Londrei. Soția lui nu apare pe scenă, dar ni se dă a înțelege că este vorba de o căsătorie înțeleaptă, cimentată de o pierdere comună: fiul lor a murit în război, iar mormântul lui este necunoscut.

Prin numele și evoluția lui, Eggerson este personajul catalizator. După ultima replică a piesei („Tu chiar crezi?”), adresată de Sir Claude lui Eggerson, Eliot încheie actul final cu o indicație de regie: „(Eggerson confirmă dând din cap).” Eggerson este aici aliatul tuturor. El este singurul cu care toți părinții și toți copiii piesei sunt în relații amicale, lucru cu atât mai remarcabil dacă ne gândim că ostilitatea bănuitoare este starea de fond a piesei.

Procedeul prin care Eliot întreține suspiciunea este identitatea copiilor: în acest perimetru, nimic nu este sigur. Avem în față o piesă a paternității. Fiecare copil din *Omul de încredere* este o ipoteză ramificată. Lucasta este fata unei prostituate și, eventual, a lui Sir Claude. Ea este pe cale să se mărite cu un copil găsit, Barnabas Kaghan (pe scurt B.K.), tânăr capabil, pe care Sir Claude l-a ajutat să se ridice. Originea lui B.K., ca și a lui Colby, este o întreagă poveste, dezvoltată abia în ultima scenă a ultimului act. Mai sunt pomeniți doi copii morți: unul este fiul familiei Eggerson, celălalt va ieși la lumină odată cu revelația finală.

Omul de încredere este o piesă a familiei ratate: numai soții Eggerson au un copil comun, care însă nu mai este în viață. Pentru ceilalți copii, unul dintre părinți este dispărut. Mamele din piesă sunt: Lady Elizabeth, mama Lucastei, doamna Guzzard (care l-a crescut pe Colby), sora ei (moartă la naștere) și doamna Eggerson.

După o aventură cu poetul Tony, Lady Elizabeth a născut un copil pe care Tony l-a încredințat unei femei să-l îngrijească. După ce Tony a fost ucis de un rinocer în Tanganika, urma copilului s-a pierdut. Cu proasta ei ținare de minte, Lady Elizabeth își petrece restul vieții vânându-și propria amintire, pentru a-l regăsi. După o scurtă discuție cu Colby, aflând de la el că a fost crescut de o doamnă Guzzard, din Teddington, memoria îi revine brusc și ea decide că Colby



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

78

este fiul ei pierdut. Lucrurile iau o întorsătură neplăcută pentru Sir Claude. Când, în cele din urmă, cei doi se învoiesc să-l împartă frățeste între ei pe Colby și să-l adopte, Colby se revoltă. El nu mai suportă umbrele atâtor posibili părinți, fiecare cu nerealizarea lui, și cere să afle adevărul.

Până aici, fiecare este sigur de adevărul lui și refuză să-l accepte pe al celuilalt. Sursa surprizei, răsturnărilor și deznodământului este enigmatică doamnă Guzzard, prezentată inițial drept sora mamei lui Colby, deci mătușa lui. Prin ea, Eliot discreditează în piesă ideea de maternitate. Cu mare greutate, Eggerson îi smulge adevărul în ce privește copiii misterioși ai piesei.

Printr-o coincidență care nu-i face cinste dramaturgului Eliot, într-un anumit moment al vieții ei, doamna Guzzard a avut de a face cu doi dintre copii, copiii problemă. Sora ei, după aventura cu Sir Claude, a murit înainte de naștere: Sir Claude rămâne, așadar, fără un fiu al lui, lucru pe care nici în finalul piesei nu se decide să-l creadă. Întrucât doamna Guzzard, rămasă văduvă, naște în aceeași perioadă (coincidența devine contagioasă), și întrucât Sir Claude, văzând copilul, este convins că îi aparține surorii ei, doamna Guzzard nu-l contrazice, abdică de la rolul de mamă. Renunțarea se face în favoarea lui Colby, căruia Sir Claude îi asigură o bună situație materială.

În același timp cu doamna Guzzard, trădează sentimentul matern și Lady Elizabeth, al cărei copil ajunge într-adevăr în grija doamnei Guzzard, până când Tony moare și banii de întreținere încetează să mai sosească. Copilul părăsit este înfiat atunci de vecinii doamnei Guzzard, familia Kaghan. Iată-l, deci, pe B.K. fiul unei femei cu care el, ca și Lucasta, se află în relații de ostilitate.

Elizabeth și Claude se găsesc reduși la copiii pe care-i doreau cel mai puțin, iar copiii la părinți pe care nu-i doresc deloc. Căsătoria Lucastei cu B.K. încoronează cea mai neverosimilă coincidență din toate piesele lui Eliot.

Dar piesa nu se ocupă doar de discreditarea maternității; nici paternitatea nu este cruțată. Există în piesă doi tați dispăruți (Tony și domnul Guzzard) și doi în viață (Eggerson și Sir Claude). Colby peregrinează pe la toți și îl alege, ca părinte spiritual, pe Eggerson. Mai puțin acuzați decât mamele, tații sunt mai degrabă explicați, dezvinovați. Ei simbolizează ereditatea nerealizării.

Sir Claude este un olar nerealizat: el își înăbușe pasiunea pentru olărit și se ocupă, ca și tatăl său, de afaceri. Domnul Guzzard este un organist nerealizat: el nu renunță la pasiunea pentru muzică, ceea ce nu-i sporește cu nimic talentul firav.



Lidia Vianu

Scenarii lirice moderne

T.S. Eliot și Paul Valéry

79

Urmându-și tatăl adevărat, Colby acceptă să devină și el un organist fără geniu. Degeaba încearcă Sir Claude să și-l alieze forțat, să-l facă să renunțe la un lucru pe care nu-l va putea face niciodată foarte bine. Ca și Eliot, Colby știe să fie încăpățânat. El îl urmează pe Eggerson: se duce ca organist în parohia lui, gândindu-se să devină, mai târziu, preot. În mod semnificativ pentru Eliot, singurul personaj care nu-și abandonează eșecul, caută sprijin în viziunea religioasă.

Eliot face în *Omul de încredere* o filosofie a nerealizării, ca ceva diferit de ratare. Colby este eroul ideal, fiindcă are curajul propriei neputințe, demnitatea ei. Când vine ora confesiunilor, Lady Elizabeth află cu uimire că admirabilul om de afaceri Sir Claude ar fi preferat să fie un umil olar; ea îi mărturisește, cu regret, că marea ei dorință a fost să „ghideze”, să inspire pe un artist. Iată deci un cuplu ratat din cauza unei lașități a vocației.

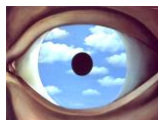
Eliot îi împacă totuși cu viața, deși într-un mod neverosimil: dorința lor de a avea un copil comun se împlinește prin căsătoria Lucastei cu B.K. Tot mutând simetric personajele pentru a le epuiza puterea de combinare, coincidența a ajuns, pe nesimțite, să fie un procedeu dramatic supărător.



CONTEMPORARY
LITERATURE PRESS



<http://editura.mttlc.ro>
The University of Bucharest. 2015



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

80

Tema familiei, îmbinată cu iubire și moarte, este reluată în ultima piesă, scrisă de Eliot la aproape șaiszeci de ani, după ce s-a căsătorit a doua oară, cu secretara lui, mai tânără decât el cu treizeci de ani. *Consilierul* este piesa cu cea mai bună construcție dramatică. În acțiunea ei clară, planul real înfruntă cu dezinvoltură impulsurile obscure și le anexează, îmbogățindu-se.

La capătul drumului, când acul emoției indică aproape zero, Eliot a descoperit plăcerea de a înscena. Titlul nu contrazice piesa, ci este ironizat de ea. Există într-adevăr un consilier pe scenă, lordul Claverton, dar acesta s-a retras din viața publică, fiind grav bolnav, la un pas de moarte. În loc să fie sfătuitoarea altora, el învață în piesă să devină propriul lui consilier, să se înțeleagă, să existe prin el, să fie un personaj.

Aflăm despre cei din jurul lui exact atât cât ne trebuie ca să-i credem vii. Eliot a înțeles, în sfârșit, că generozitatea îl deservește; că mai degrabă zgârcenia autorului animă personajele. Nu ni se mai dezvăluie tragice aspirații totale, ci mărunte dorințe obișnuite. Fiica lordului Claverton, Monica, este îndrăgostită de Charles Hemington, și cei doi vor să se căsătorească. Fiul lordului, Michael, vrea să scape de autoritatea paternă, să trăiască după capul lui. Fiecare vrea ceva clar, nicio dorință nu se întoarce împotriva celui ce o înhamă la acțiunile lui. Piesele anterioare erau tragedii ale dorințelor malefice. Ultima piesă a lui Eliot este neașteptat de senină.

Există și în *Consilierul* două personaje cu apartenență dublă, când clară, când enigmatică: doamna Cayhill și Federico Gomez. Chiar și în planul real ele au, de fapt, o dublă identitate: una trecută și alta prezentă. Ceea ce le leagă de lordul Claverton este identitatea lor trecută, abandonată, ținută sub tăcere.

Doamna Cayhill a fost, în tinerețe, Maisie Montjoy, cântăreață de music hall. Lordul Claverton (care se numea Dick Ferry pe vremea aceea) a avut o aventură cu ea, fiind primul ei bărbat. Tatăl lui i-a oferit fetei o sumă de bani pentru ca fiul să nu fie silit să se însoare cu ea. În această situație, Maisie a renunțat la procesul intentat și, insinuează Eliot, tinerii au scăpat amândoi de o căsătorie care ar fi devenit, cu vremea, o catastrofă. Nu există piesă a lui Eliot fără o iubire abandonată. Spre deosebire de Valéry, însă, pe care îl interesează să gândească la profunzimea sentimentului, Eliot se ferește să-l cerceteze, să-l înțeleagă: el se oprește la aura de suferință din jurul iubirii. Dacă lirismul analitic al lui Valéry



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

81

creează impresia de profunzime, lirismul discret, încercuitor al lui Eliot face din opera lui o literatură de consolare.

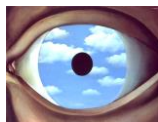
La o casă de sănătate, unde își petrece ultimele luni de viață, lordul Claverton o reîntâlnește, așadar, pe doamna Cayhill. Dorința ei este să-și re trăiască trecutul cu ajutorul lui, și din acest motiv, ea își impune prezența cu o familiaritate vulgară. La fel și Gomez, fostul Fred Culverwell, coleg de studenție al lordului. Și el are ceva de reproșat distinsului, „corectului” om politic: pe vremuri, Fred a învățat de la lord să aibă gusturi care depășeau posibilitățile lui materiale reduse. Falsificând un cec, a ajuns la închisoare; și-a ratat studiile pentru care avea o reală înclinație. La sfârșitul pedepsei, ajutat bănește de lordul Claverton, Fred a plecat în Republica San Marco din America Centrală, unde și-a schimbat numele și a făcut avere prin mijloace nu tocmai cinstite.

Așa cum remarcă lordul Claverton povestindu-i Monicăi despre cele două umbre din trecutul lui: „Amândoi își amintesc o împrejurare din viața mea când am dat bir cu fugiții.”

În ce-l privește pe Gomez, acesta era cu lordul Claverton în mașină când, întorcându-se dintr-un loc rău famat, au trecut peste corpul unui bătrân. S-a dovedit mai târziu că bătrânul era deja mort când l-a călcat mașina, dar faptul că lordul Claverton, care era la volan, nu oprise mașina, nu mai poate fi anulat.

Cei doi amenință, astfel, să dea în vileag ceea ce știu, să scoată la iveală faptul că lordul Claverton nu este ceea ce vrea să pară; că identitatea lui actuală nu este lipsită de pete. Jocul identităților este partea lor enigmatică. Dar consilierul desființează enigma. El își desființează identitatea prezentă, recunoaște că este un om mărunț; își mărturisește că imaginea lui de om politic perfect este de fapt un eșec. Nu-i mai rămâne, în apropierea morții, decât lumea imperfectă a sufletului lui. Consilierul a ajuns la momentul tragic când nu mai are nimic de ascuns, când, fără să-și refuze viața, nu mai dorește nimic: viața îl refuză pe el. În comparație cu moartea care îl pândește pe consilier, aspirația intensă a altor eroi ai lui Eliot, care vor să părăsească existența în floarea vârstei, pierde în profunzime. Eliot, spre deosebire de Valéry, a descoperit, în *Consilierul*, că, în teatru, adevărata tragedie este mărunță și individuală.

Nemaiavând cu ce-l șantaja pe lordul Claverton, cele două personaje își pierd misterul, rămânând, ca și el, două ființe inofensive. Singura lor răzbunare este complotul de a-l îndepărta pe Michael de tatăl său. Și nici măcar nu este o



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

82

răzbunare: plecarea din țară, ca salariat al lui Gomez, pare a fi unica soluție pentru firea slabă a lui Michael. Nimic nu i se mai pare lui Eliot a fi dureros imposibil. El se apropie de liniștea sufletească tocmai atunci când energia, dorința intensă de a o găsi l-au părăsit.

Acțiunea piesei are două etape. În prima, apare consilierul ca un personaj ideal, corect, fără pată. În această fază, șantajul lui Gomez, sosit chiar din prima scenă, pare amenințător. Consilierul, însă, se îndreaptă cu pași siguri spre moarte. Alături de el, Monica și Charles trăiesc până la capăt prima iubire senină din cariera lui Eliot. Se îmbină astfel polul negativ cu cel pozitiv al existenței umane. Tot ce se află între ele apare lipsit de importanță. Este, am putea spune, o piesă pe viață și pe moarte.

Ceea ce cere Gomez—privilegiul companiei consilierului—este, ca și dorința doamnei Cayhill, o supraviețuire naturală a trecutului. Alianța finală a celor doi o demonstrează. În ei, personajul simbolic se îmbină perfect cu cel real. În a doua etapă, consilierul se împacă cu amintirile lui dureroase, se resemnează să fie așa cum este. El iese din scenă demitizat, umanizat și relaxat, pentru a muri sub un fag, în vreme ce Monica, știind de dispariția lui, îi spune lui Charles:

„Mă simt așa de apărută

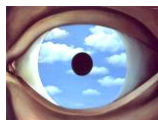
În tine; sunt parte din tine. Acum du-mă la tata.”

Consilierul pare să fi fost, pentru Eliot, ce a fost *Furtuna* pentru Shakespeare: un cântec al lebedei, o piesă în care o generație preia cu umilință ștafeta vieții, resemnată cu ideea că și ea, la rândul ei, va trebui s-o predea.



Ca stare de spirit, ultimele piese scrise de Eliot nu sunt înrudite: una este crispată, cealaltă este senină. Le leagă însă temele tratate: paternitatea și aura ei de nerealizare.

Personajele care trăiesc aceste teme sunt personaje gen Ben Jonson, construite pe o singură umoare: Sir Claude este falsul nerealizat, cu putere



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

83

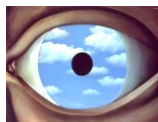
lumească; Lady Elizabeth este distrată; Lucasta este nedorită; B.K. este norocosul; Eggerson este tipul religios, iar Colby este cel lipsit de apărare; Monica și Charles sunt îndrăgostiții; Gomez și Michael sunt firile slabe; Maisie este femeia din fericire părăsită.

Ca și în *Reunirea familiei*, asupra celor din *Omul de încredere* planează umoarea malefică a părinților: fiecare copil moștenește vinovăția primară de la tatăl lui. Viața devine, astfel, o direcție dinainte stabilită, o ispășire perpetuată. Ceea ce trebuie ispășit este neîmplinirea, reeditată de fiecare generație. Personajele lui Eliot, așadar, suferă de eșec ereditar.

Această suferință îi face pe copii să se revolte împotriva părinților. Lady Elizabeth spune: „Nu puteam să-i sufăr pe părinții mei. (...) Nu voiam să fiu de-a lor.” Lucasta își detestă mama; B.K. nu se împacă deloc cu Lady Elizabeth; Michael își acuză tatăl de tiranie. Paternitatea este refuzată, dar în ciuda acestui fapt, sau tocmai de aceea, personajele au toate vocația vinovăției.

O generație ajunge s-o înțeleagă pe cea anterioară abia când solidarizarea nu mai este posibilă. Eliot nu s-a lăsat până n-a alipit eșecului și sentimentul de incurabilă singurătate. În materie de sănătate psihică, toate bolile eroilor lui Eliot sunt cronice: incurabile, dar nu mortale. Viața în sine, cum aflăm în *Cocktail Party*, este o stare de boală.





Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

84

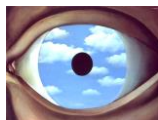
Dacă personajele ultimei piese, *Consilierul*, sunt independente de autorul lor, Colby, din *Omul de încredere*, este dependent până la a se pierde în personalitatea lui Eliot. Faptul că Eliot se identifică cu Colby îl dezavantajează profund pe acest personaj, care mărturisește chiar că se simte „amorțit.” După mărturiile celor din jur, el este detașat de scenă, opac la tot ce se întâmplă, orb, surd și mut. Grija pe care i-o poartă Eliot îl scutește de a participa la acțiunea piesei. Toate se fac spre binele lui. Inerția lui este modul în care Eliot speră să-i anuleze suferința. După cum se observă în poezie, ca să scape de chinul sufletesc, Eliot face vid înăuntrul lui însuși; el preferă frământărilor golul sufletesc, pe care i-l atribuie și lui Colby.

Faptul este evident în imaginile lui Eliot despre iubire, una din stâncile favorite pe care el înscenează naufragiile eroilor. Eliot este obsedat de începuturile suspendate, de iubirile amare. Personaje astfel marcate apar în poezie („La Figlia Che Piange”, fata cu zambile din *Tărâm Pustiu*), ca și în teatru (Agatha, Celia). Ele sunt fie neutre, fie imobile. Toate se uită înapoi, la durerea trecută, cu dorința de a nu mai simți niciodată nimic.

În *Omul de încredere*, întrezărim o variantă mai blândă a sentimentului, care nu se mai încheie amar. Lucasta încearcă o apropiere de Colby. Când îi mărturisește că este fiica lui Sir Claude, Colby, crezând-o sora lui, se retrage brutal. Cu toate că nu cunoaște motivul retragerii lui, Lucasta nu ia drumul Ceiiei. Ea spune, cu umor: „Abia acum încep să-l apreciez pe B.K.” Există, așadar, ieșiri din impasurile sentimentale. Preludiul cuplului Lucasta-B.K. sunt Edward și Lavinia Chamberlayne. Îndepărtându-se de suferința din tinerețe, Eliot începea, probabil, s-o uite.

Ultima lui piesă se scaldă în lumina unei iubiri senine, salvatoare, dar această ultimă piesă nu poate anula uscăciunea de care Eliot a suferit o viață întreagă. Este drept că, în *Consilierul*, Eliot se confesează spectatorului, se dă pe mâna lui, dar nu trebuie să uităm că cea mai mare parte a operei lui Eliot nu este nici senină, nici deschisă. Până la *Consilierul*, Eliot se sufocă veșnic: universul îl atacă, îl sugrumă.

În *Omul de încredere*, spiritul lui defensiv se concretizează în grija pentru Colby, pentru liniștea lui. Celelalte personaje sunt corpuri uscate, pe care Eliot, după o vreme, le abandonează moi pe scenă. Ele nu au voie să-l atace pe eroul



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

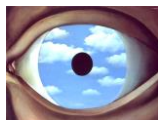
85

central, de aceea Eliot le imobilizează și le ține în camera obscură, dezvoltând, din când în când, negative misterioase.



În general, Eliot scrie piese ale amintirilor, vehiculate în discuții; din aceste discuții, acțiunea picură cu zgârcenie. Mai toate aceste discuții sunt stafii enigmatice și neliniștitoare, tragice legături cu un trecut amar. Monica îi spune tatălui ei ceva ce i s-ar fi putut spune și lui Eliot: „Te delectezi cu tristețe!” Într-adevăr, lordul Claverton se lasă chinuit de un trecut ireparabil, în detrimentul scurtei clipe prezente ce-i mai rămâne de trăit. În momentul când dă la o parte trecutul ostil, pentru a-și trăi în liniște ultimele zile, el construiește o imagine memorabilă și trăiește o emoție, unică în opera lui Eliot: „M-a atins, din zbor, aripa fericirii.”

Valéry spunea că „nu trebuie să intrăm în viitor de-a-ndaratele.” Dacă primele piese ale lui Eliot sunt hipnotizate de ceea ce a fost, asistăm în ultima la o victorie (precară) a scenei. În lupta dintre trecut (pre-istoria piesei) și viitor (culisele devoratoare), câștigă personajul, care devine conștient de tripla lui unitate amenințată. El se eliberează de chinurile trecute și de presimțirile sumbre pentru viitor; încetează să înainteze de-a-ndaratele și proclamă scena drept unicul lui adevăr. Eliot nu mai avea unde să se refugieze.



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

86

Valéry, Eliot și spiritul dramatic

Mon Faust cuprinde două fragmente dramatice, *Lust* (comedie) și *Solitarul* (feerie dramatică), în care Valéry își pune în scenă propriul spirit. Reluând mecanismul gândirii din eseuri, Valéry se desenează pe sine, idee cu idee. Piesele lasă sentimentul că spectacolul, lectura sunt o indiscreție. *Mon Faust* este, în cele din urmă, o schiță de autoportret: în el, intenția lui Valéry a fost să se observe de la distanță. Completând imaginea din eseuri și poeme, încercările dramatice ale lui Valéry sunt o a treia ipostază a gânditorului care se gândește pe sine.

Lirismul dramatic al lui Eliot are stări de fond (nostalgie, aspirație, suferință). La Valéry, de fond este trecerea stărilor dintr-una într-alta. Dispoziția consecventă a lui Eliot încurajează înaintarea, în vreme ce Valéry ne taie mereu calea cu surprize. Lirismul lui Eliot, deși tragic, este regenerativ, inspiră stabilitate. Lirismul dramatic al lui Valéry disprețuiește odihna, stă mereu la pândă: anxietatea lui derutează, face scena obositoare.



Dominat de lirism filosofic, spiritul dramatic al lui Valéry este incomplet: personajele lui se enunță direct, evadând din relațiile pe care le-ar putea stabili cu alte personaje. Eroii nu se modifică reciproc, nu participă la un subiect comun: în momentele cele mai intense ale existenței lor, în loc să se solidarizeze, ei monologhează.

Valéry animă idei în loc de personaje, și, din această cauză, încercările lui dramatice apar dezumanizate. Personajele-idei, fie umane (*Lust*, *Discipolul*, *servitorul*), fie cosmice (*Méphistophélès*, cu cei trei diavoli supuși lui, *solitarul*, *zânele*), converg. *Faust* sintetizează, astfel, o imagine a lumii. Faust este centrul



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

87

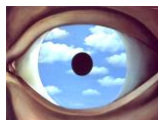
universului lui Valéry. El este omul pe care gândirea, făcându-l mai mult decât om, îl dezumanizează. Acțiunea piesei lui Valéry constă în construirea, urmărirea până cât mai departe a unei idei: depășirea, pierderea umanității. *Mon Faust* este, astfel, pentru personaje, ca și pentru lector, piesa ingratitudinii lui Faust față de cei care mizează pe condiția lui de om.

Valéry spune, în prefața la *Mon Faust*, că Faust și Méphistophélès sunt personaje care „au dreptul la toate reîncarnările.” „Reîncarnările” propuse de Valéry sunt originale, datorită umbrelor sau luminilor cu care le urmărește soarele piesei: aspirația la absolut. Méphistophélès stă în umbra acestei aspirații; Faust se bucură de lumina ei. Forța lui Méphistophélès sugerează jumătatea activă a universului, contrariată, redusă la tăcere. Faust aspiră la mai mult decât jumătate. Ca și personajele lui Eliot, el vrea să vadă lumea unită, are vocația totalității.

Méphistophélès descrie cu indignare jumătatea divină a lumii, o acuză de oportunism și inerție. El răstoarnă imaginea tradițională a unui Dumnezeu drept, arătând gustul acestuia pentru compromisuri: gata să-i ierte pe păcătoși în ceasul al doisprezecelea, el se înfruptă lacom din roadele strădaniilor diavolului. Binele suprem, absent, de fapt, de pe scenă, este pomenit doar pentru a fi acuzat. Valéry reabilitează puterea răului; răsturnând prejudecățile, el cere gândirii să-l urmeze pe Méphistophélès, răzvrătindu-se și negând tot ce-i iese în cale. Méphistophélès a descoperit primul energia negării, a scindării. Valéry, însă, n-ar vrea să se oprească aici. „Solitarul” se încheie cu replica plină de regret: „Primul tău cuvânt a fost NU... Și el va fi și ultimul tău cuvânt.” Faust ar vrea să nege și să reafirme în același timp, să despartă lumea în două ca s-o înțeleagă, și apoi s-o lipească la loc. Dar, i se spune, „Nu știi decât să negi.”

Méphistophélès se mulțumește cu ce are. El refuză, demască forța inertă a binelui, și susține că face această operație ca să-l emancipeze pe om. Omul, spune el, se usucă, tiranizat de voința lui Dumnezeu. Méphistophélès îi propune să-și facă o lege proprie: „Iubește-ți dorințele.” El se autointitulează „Profesor de existență”, și, cu ironia caracteristică lui Valéry, ne invită: „...spune, ca pe vremuri, Vino Satană, și formulează-ți o dorință.”

Se știe din legendă că Faust a străbătut acest drum. Spre deosebire de Eliot, care folosește legenda lui Thomas Becket fără s-o contrazică, Valéry este inventiv. El șubrezește legenda, o modifică, o răstoarnă, ajunge să se prostorneze cu emfază în fața frumuseții clipei, a prezentului, dar această revelație nu încheie evoluția



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

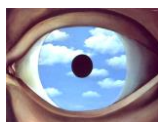
88

lui. Cândva, înainte de începutul piesei, Faust a reîntinerit, a învățat de la Méphistophélès să sfideze, să nege. Aceea a fost ucenicia gândirii lui. Dar, odată intrat în piesă, diavolul descoperă nerecunoștința lui Faust: îl scapă din mână și se resemnează să nu-i mai ceară nimic în schimb. Valéry nu era făcut pentru tragedii. El a preferat un Méphistophélès generos, îngăduitor. Deznodământul atribuit de Valéry lui Faust este, astfel, o prelungire derutantă a legendei: eroul depășește, prin puterile lui, sfera diavolului, și Méphistophélès, văzându-se în inferioritate, îl abandonează fără intervenția divină, din proprie inițiativă.

Urmând o direcție opusă lui Faust, diavolul, aservit și aproape neputincios, sfârșește prin a se umaniza. Faust îi fură puterile, aspirând să reconstituie el ceea ce Méphistophélès a distrus prin prima negație din univers: unitatea, armonia perfectă.

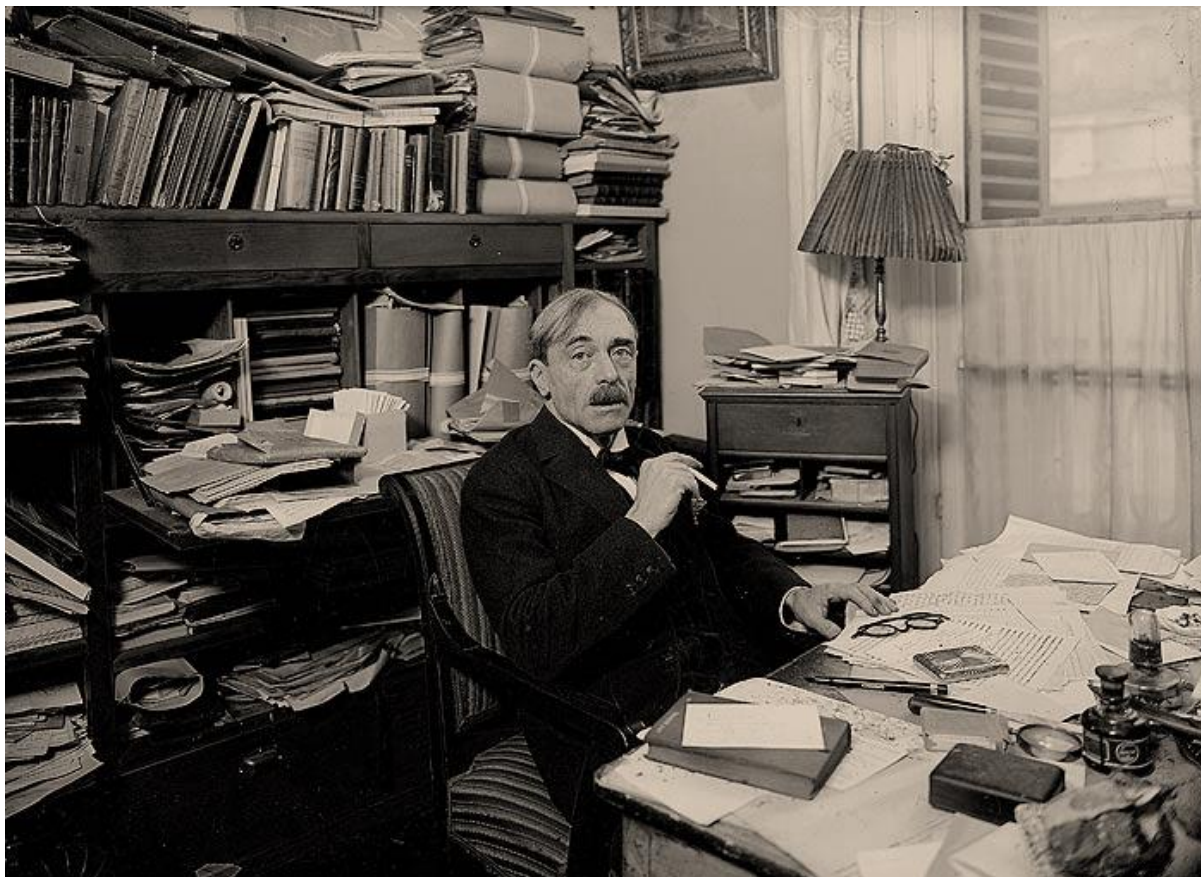
Rolurile celor doi se inversează, creând piesei un fundal comic. Noul Faust îi propune diavolului: „Am putea face schimb de puteri.” Domesticit, folosit de pământeni cu egoism, Méphistophélès se plânge că este din ce în ce mai sărac. Specializarea lui în rău îl face util existenței, dar oamenii, care au abandonat între timp divinitatea, îl înving acum cu propriile lui arme, după învățămintele lui. Situația implică, nu fără cinism din partea autorului, că omul este pe cale să devină forța răului, în vreme ce diavolul păcălit refuză cu generozitate să se lase întinerit.

Méphistophélès se mulțumește să se întoarcă în jumătatea lui de univers, de unde urmărește eșecul final al lui Faust. Pentru că, departe de a reuni lumea, Faust sfârșește și el prin a nega ceea ce îi este inaccesibil. Absolutul (unitatea) este, ca și la Eliot, absent. Jumătatea dorită, divină, a universului zace nestârnită, inertă, și, din acest motiv, lumea nu poate fi întregită, și rămâne insuficientă.



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

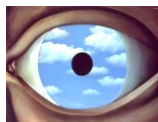
89



Un alt personaj, Discipolul, intră în piesă sperând agresiv să-i ia locul lui Faust, dar încheie strigându-i lui Lust: „Mă redai diavolului?” E drept că Méphistophélès i-a propus tânărului să reia vechea înțelegere; dar, ca și diavolul însuși, discipolul este zădărnicit de Faust.

Discipolul nu ajunge să înțeleagă că diavolul reprezintă jumătatea activă a universului, și se ferește de el. Viziunea cosmică îi aparține lui Faust în exclusivitate. Pentru ceilalți, mintea lui „super-delirantă și extra-lucidă” încețosează aerul piesei. Din cauza proliferării lui Faust, diavolul apare neputincios, și se răzbună manevrându-l pe discipol. Tânărul, însetat de puterea lui Faust, se trezește prins în reversul ei: el trăiește în casa lui Faust un coșmar al neputinței, din care nu știe cum să scape mai repede.

De cum sosește, discipolul îl atacă pe Faust cu întrebări existențiale. Reacția lui Faust este tăioasă. Cine recurge la experiența altcuiva, sugerează el, ajunge



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

90

doar să descopere „arta de a reconstitui catastrofele.” Orice răspuns este o calamitate, iar întrebările puse altcuiva decât ție însuși sunt irosite. Discipolul este, așadar, discreditat în activitatea lui esențială: ucenicia îi este refuzată. Drumul lui Faust (alianța cu diavolul), nu-i este accesibil tânărului.

După ce este umilit de Faust și dezgustat de Méphistophélès, discipolul este respins de Lust, prinsă și ea în umbra lui Faust. Acțiunea la care participă discipolul nici nu poate fi rezumată; scenele nu sunt axate pe evenimente, ci pe asociații de idei. Piesa este năpădită de cuvinte. Singurul fir conducător este plăcerea perseverentă a lui Valéry de a dezarma, de a înlătura tot ce-l amenință pe Faust, ca unică „ființă a universului.”

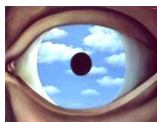


Diavolul, cu forța lui cosmică incompletă, și discipolul, cu orgoliul lui pământean, sunt ușor înfrânți. Pe Lust, însă, Valéry se sfiește s-o desființeze. Numele ei, de origine engleză, sugerează viața simțurilor (sensul cuvântului este „dorință trupească”). Ea debutează în piesă cu un râs senzual, provocat de o idee. Faust o îndepărtează categoric de idee, spunându-i: „Nu ești aici ca să înțelegi.”

Lust este secretară: rolul ei este să scrie ce i se dictează. Ambiția lui Faust este să facă din ea o mediatore a gândirii, o „dulce vecinătate”, ferită de furtunile, de dezordinea iubirii. El își manifestă clar lipsa de interes pentru acest sentiment incontrollabil, care „...sfârșește în ruine, dezgust, dezastre; răceala, ura sau moartea, iată ce încheie acest joc al trupului ori al inimii.”

Și Eliot era obsedat de nedesăvârșire în planul afectivității. Degeaba îi strecoară Méphistophélès lui Faust ideea de „éros énergumène (eros, ca sursă de extremă energie).” Valéry își pregătește eroul pentru cu totul altceva. Faust vrea deci o „Lust de Cristal”, o existență transparentă, fără ascunzișuri amenințătoare.

Diavolul și discipolul sunt până la urmă reduși la tăcere, dar Lust nu se lasă total tiranizată de Faust. În loc să sprijine starea de detașare cultivată de acesta, ea îi stârnește afectele, fără a deveni, totuși, un personaj subminator. Fiind singura care îl incită pe Faust, evoluția ei este mai spectaculoasă decât a celorlalți. Impulsurile obscure ale personajului feminin salvează piesa de la uscăciune

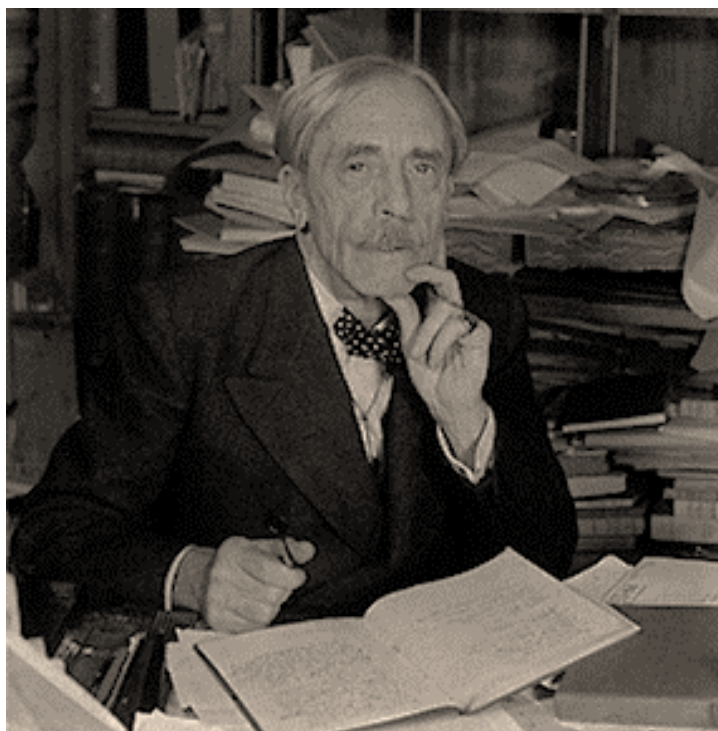


Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

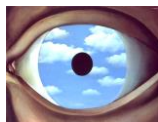
91

intelectuală. Lust le descrie astfel: „...păsările acelea cumplite, așa de sus pe cer, care-mi străpung fericirea cu strigătele lor prea ascutite...”

Deși chinuită într-o casă unde coexistă noaptea diavolului cu ziua inumană a lui Faust, Lust își îndeplinește menirea. Piesa nu se poate lipsi de frământările ei erotice, așa cum nu se poate lipsi de replicile spirituale ale celorlalți. O vreme, Faust reușește să ocolească vulcanul, „lucrând” la opera din care Valéry ne face cunoscută numai amintirea stânjenitoare a unei aventuri din tinerețea eroului. Curând, însă, fructul oprit (în piesa lui Valéry, o piersică) își face apariția: perseverența Lust reeditează „eterna formulă” (în care diavolul nu are niciun amestec), și Faust subscrie. Nu degeaba a notat Valéry sub titlul primului fragment dramatic, „comedie.”



Diferențiindu-l de personajele umbrite, Valéry l-a instalat pe Faust în plină lumină. Ceilalți supraviețuiesc numai atâta timp cât își plătesc tributul față de el. Când Méphistophélès, care a pierdut gustul pentru unitatea universului, consideră că gândirea lui Faust este o ieșire din „joc”, el este silit să se retragă.



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

92

Discipolul vede în această gândire o demonstrație falsă, inumană. Amândoi îl dezaprobă pe Faust, și, ca urmare, sunt abandonați.

Cu Lust situația este mai complicată. Ea îl numește admirativ pe Faust „Prinț al Ideilor”, și este întotdeauna de acord cu el. Valéry o suspectează, dar Faust n-o respinge. În prefață, autorul afirmă că un personaj este cu atât mai viu cu cât este mai independent, mai nesupus creatorului său. Aliindu-se cu Lust, se pare că Faust a depășit intenția lui Valéry. Această alianță, însă, nu contrazice structura lui Faust. „Destinul meu – spune el – este să fac înconjurul complet al tuturor opiniilor posibile.” Lust nu subminează acest destin. După ce o ignoră blazat, o vreme, Faust îi scapă din mână lui Valéry, și mușcă din piersica oferită de Lust.

Alianța cu Lust îl conduce spre punctul culminant atins de eroul lui Goethe: conștiința momentului. Starea este definită într-un lung monolog, în care Faust afirmă că el este „prezentul însuși”, prezentul nealterat de trecut ori viitor, prezentul în stare pură. El atinge astfel idealul lui Valéry: demască timpul, și trăiește un prezent inițiat în eternitate, suspendat deasupra morții, împotriva legilor gravității. În această împrejurare (în care personajul legendar moare), Lust devine îngerul lui bun, și îl ține în viață pe Faust. Valéry nu-l putea scoate pe Faust din scenă înainte să-l fi confruntat cu absolutul.

În *Lust*, Faust este confruntat cu natura perceptibilă, cu „acest minunat mic univers care opune rezistență.” Confruntarea se încheie cu revelația prezentului pur, considerată de Valéry, ca și de Eliot, adevărul suprem pentru o viață de om. Grădina unde Faust reeditează pentru ultima oară „eterna formulă” a fructului oprit care naște dorul de eternitate, simbolizează întreaga viață pe pământ. În *Solitarul*, i se pregătește lui Faust o apropiere de această eternitate, de unitatea universală.

Cele două fragmente sunt legate prin prezența lui Faust și Méphistophélès și, mai ales, prin ordinea așezării lor: după *Lust*, drumul este încă deschis spre o lume mai mare dar, după *Solitarul*, spațiul și timpul sunt epuizate. Absolutul lui Valéry ia forma unei negări cosmice, apropiindu-se de sentimentul de vid universal al lui Eliot. Lui Valéry i-ar fi plăcut să-l creadă pe Faust când acesta afirmă: „Infinitul este definit.” Din păcate, definiția infinitului, în versiunea lui Faust, începe cu „NU” și, resursele fiind epuizate, Valéry își încheie piesa aici.

Mai interesante decât imaginea finală a gândirii neputincioase, sunt



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

93

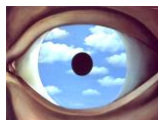
simbolurile premergătoare ei: solitarul și grota cu zâne. Faust n-ar mai fi un personaj luminos dacă Valéry ar fi măcinat, ca Eliot, numai neputința lui. Valéry se bucură de ascensiunea lui Faust. Preocuparea de a o analiza îl ferește pe scriitorul francez de proasta dispoziție cronică a lui Eliot.

Așadar, după ce Faust a renunțat să-și scrie opera (memoriile), pentru a întâmpina existența „tandă” alături de Lust, urmează întâlnirea lui cu *Solitarul, sau nenorocirile universului*. În primul fragment, Faust își exprima față de diavol o ultimă dorință: voia să scrie cartea unică a omenirii. Tonul cu care îi cerea diavolului elixirul stilului perfect nu era, însă, pătimas, și nici Méphistophélès nu mai era așa de dornic ca pe vremuri să-l ajute. Așa că amândoi se sustrag incidentului cu cartea. Acesta rămâne un simplu pretext pentru a aduna personajele la un loc și a le pune să mediteze la nefericirile literaturii.

Pactul, deja șubred, al lui Faust cu diavolul, se destramă în al doilea fragment. Valéry invocă o „foarte dificilă escaladare”, încheiată în creierul munților, între stânci, zăpadă și ghețari: o atmosferă intelectuală sub zero grade. Nu există „mai departe, nici mai sus.” Decorul este cât se poate de general. Sătul de atâta generalitate, Méphistophélès, care are „rău de înălțime”, îl lasă pe Faust să repete că „nu există nici sus, nici jos”, și se întoarce înțelept în jumătatea lui sigură de univers, „mai jos.” Intrând într-o nouă etapă a vieții lui, Faust este preluat de Solitar, cel care trăiește din „purceii” lui (descinși, poate, din victimele sentimentale ale lui Circe), printre „îngeri.” În fața invectivelor Solitarului la adresa vieții, Faust bate în retragere, descumpănit. Solitarul este, însă, cum va spune Faust mai târziu, „tare ca moartea”, și nu se lasă până nu-l azvârle cu forța în prăpastie pe suveranul ideilor.

Moartea trece peste Faust ca un „lup” flămând și înghețat. Eliberat de viață împotriva voinței lui, Faust se trezește într-o feerică grotă cu zâne. Acest al treilea popas, după viața cu diavolul și moartea solitară, ar trebui să fie inițierea în tainele infinitului. Din tot ce a fost înainte, mintea lui Faust reține doar sila cu care s-a împotrivit „monstrului” solitar. Nu-l mai preocupă decât o singură idee capitală: exist sau nu exist? Sub acest „acoperiș al lumii”, Valéry le pune pe zâne să-i readucă la viață „carnea ca o cămașă”, și să spună despre el, „sufletul nu va pleca.”

Dar Faust este încărcat cu fatalitate, cum arată chiar subtitlul fragmentului. El nu este în largul lui nici în emisfera feerică a universului. Ca și eroii lui Eliot, Faust nu-și găsește locul nicăieri. Universul este scindat și el ar vrea să fie peste



Lidia Vianu

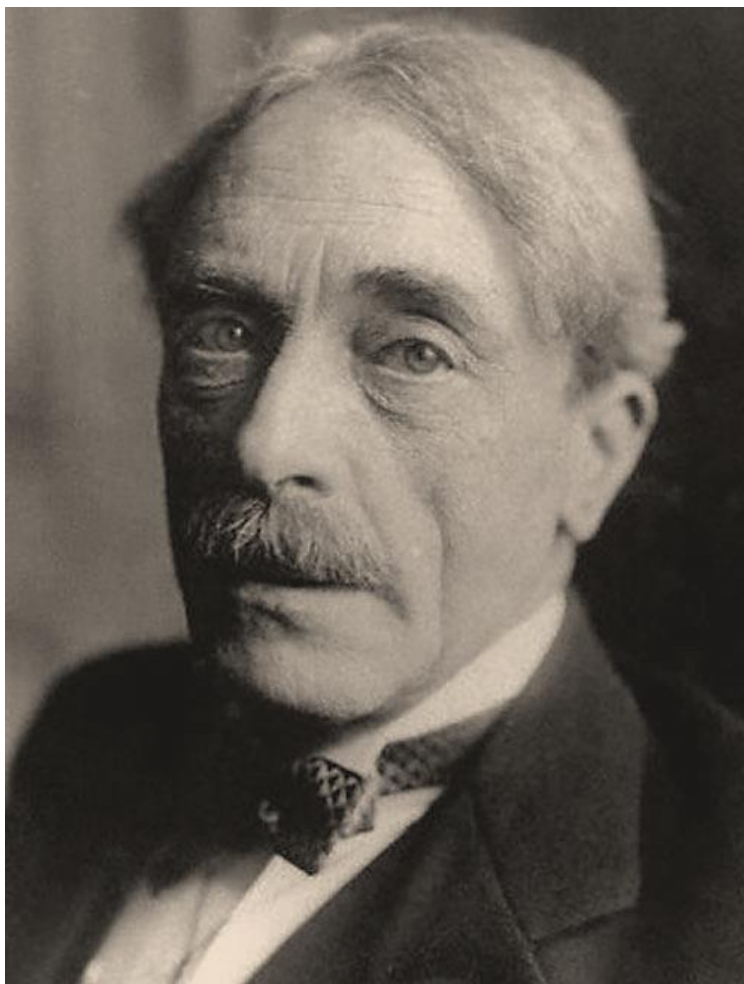
Scenarii lirice moderne

T.S. Eliot și Paul Valéry

94

tot în același timp. Zânele bune i s-ar supune, l-ar ajuta să obțină ce vrea, dacă Faust ar cunoaște cele câteva „cuvinte misterioase”, care să declanșeze „Metamorfoza”: cuvintele care să refacă unitatea originală, absolută. Dar ultimul cuvânt al lui Faust este doar primul cuvânt din formula magică: „NU.”

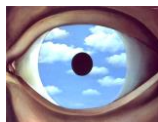
Dincolo de această operație a gândirii, Valéry n-a putut înainta. Și, cu toate că aspirația la lumina inumană nu-l părăsește, Faust adună, în neputința lui de a exista la modul absolut, toată omenia lui Valéry.



Din amintirile lui, Faust vrea să creeze o carte absolută, cartea care să le înlocuiască pe toate celelalte. Vorbind cu discipolul, Méphistophélès spune despre cărțile obișnuite: „Aici zace timpul.” Minimalizate pentru a scoate în evidență opera



<http://editura.mttlc.ro>
The University of Bucharest. 2015



Lidia Vianu

Scenarii lirice moderne

T.S. Eliot și Paul Valéry

95

perfectă, eternă, la care aspiră Faust (ca și Valéry), cărțile de rând au ajuns „glorioase tăceri”, sau „conserve de timp.” Faust vrea să depășească condiția trecătoare a literaturii, dar, conchide diavolul, a scrie este, la urma urmei, „un mijloc de a-ți înșela neputința.”

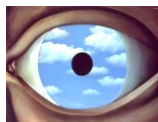
Afirmația trimite la Valéry însuși. Există și în operele scriitorului, neterminate cum sunt și memoriile lui Faust, un spațiu nefolosit, pe care autorul nu îndrăznește să-l umple, să-l creeze, rezervându-l aspirației, lucrurilor imposibile. În teatru, acest spațiu alb este creat de spiritul dramatic eliptic al lui Valéry. Tiparul filosofic al piesei este greu perceptibil: acțiunea îl revelă numai după lecturi repetate, cu reveniri care să suplinească asociațiile prea subtile, neexprimate, eliptice. Nu se poate spune că, în *Mon Faust*, construcția literară este sacrificată celei filosofice. Insuficiența dramatică vine din faptul că Valéry vrea prea mult de la cuvânt și de la scenă. *Mon Faust* este o înscenare a intelectului, dar, acolo unde gândirea nu poate ajunge, nici cuvântul nu răzbate: când încearcă să-și forțeze limitele prin teatru, Valéry obține o literatură albă, care gâfâie mănătă de la spate de idee.

I se poate reproșa teatrului lui Valéry că nu cunoaște decența limitării. Personajele lui Eliot vorbesc la persoana întâia, se descriu, se descoperă, se străduiesc, se oferă ca spectacol. La Valéry, fiecare replică vizează universul: *Mon Faust* este o tentativă eșuată de a defini infinitul. Eliot individualizează viețile pe care le dramatizează. Scena lui, deși săracă, este totuși un punct delimitat în timp și spațiu.

Intenția generalizatoare a lui Valéry pulverizează scena, o lărgeste mereu mai mult, până la punctul în care, exasperat, Méphistophélès avertizează: „Aici s-ar putea să expire tot ce știi tu, și tot ce pot eu.” Ceea ce se și întâmplă, pentru că o astfel de scenă pune personajele în imposibilitate de a acționa: orice gest mărunț devine o răsturnare cosmică. Piesa lui Valéry apare, astfel, ca un copil care, la o vârstă destul de înaintată, vorbește foarte bine, dar încă n-a învățat să umble.

Ce se întâmplă, de fapt, în *Mon Faust*? Au loc o întâlnire cu diavolul și o ascensiune în munți, iar, în rest, personajele stau și schimbă replici între ele. Eliot epuiza personajele prin simetrii de acțiune. Valéry le dezvăluie prin replici simetrice. Toți discută pe rând aceleași chestiuni (spirit, creație, iubire...). Eroii există prin ideile lor, nu prin acte. Antrenant este firul logic, clădit pe asociații de idei, nu acțiunea piesei. Valéry are și mai puțin decât Eliot simțul structurii dramatice.

El refuză tragedia zilnică, din care se hrănesc piesele lui Eliot. Personajele-idei curg fără cascade, leneș și sigur, ca fluviile aproape de vărsare. În jurul lor, Valéry



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

96

improvizează o atmosferă comică de bună calitate, care stârnește un râs luminos, solidarizator. Ironia lui complice face din *Mon Faust* când o comedie, când o feerie a ideii.

Spiritul dramatic al lui Eliot începe prin a face întuneric, prin a construi o enigmă. Bélial, unul din supușii lui Méphistophélès, afirmă că oamenii „se delectează cu enigme.” Eliot merge ceva mai departe și, cum spune un personaj al lui, „se delectează cu tristețe” la gândul că lumea este inexplicabilă.

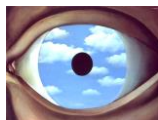
Spiritul dramatic al lui Valéry începe prin a face lumină. Enigma nu este centrul piesei, ci pre-istoria ei. Piesa atacă această enigmă: asemeni unui reflector, piesa se rotește în jurul personajelor-idei, explicându-le din diferite perspective.

Pe Eliot enigma îl reduce la tăcere, pe Valéry îl stârnește. Eliot consideră că degeaba ne străduim să explicăm, pe când pentru Valéry toate se pot explica la nesfârșit: în forme diferite, trăiesc amândoi sentimentul acut al relativității.

Spiritul dramatic al lui Eliot oscilează între revoltă sumbră și resemnare agresivă, în vreme ce Valéry, cu seninătate educată, își construiește o îndoială luminoasă. Spectatorul lui Eliot este târât, culpabilizat, pentru că Eliot speculează neștiința lui. Eumenidele, de exemplu, spre deosebire de Méphistophélès, nici măcar nu pot fi văzute: autorul nu îndrăznește să se apropie de ele. Valéry pătrunde peste tot cu dezinvoltură, și cei care îl urmează sunt luați părtași la lumină.

Eliot își instalează spectatorul în ceea ce el a numit, într-un alt context, „o nepricepere edificată”: un întuneric cu care te poți obișnui doar atât cât să vezi cine îți dă târcoale. Spectatorul lui Valéry este avizat: autorul îi suflă, complice, că orice poate fi înțeles. Valéry stârpește frica de monștri; el anticipează și demască, în vreme ce Eliot ascunde.

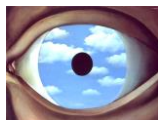
Eliot se străduiește din răspuțuri să-și țină sentimentele în frâu, să nu se lase târât de ele. În tot ceea ce scrie Valéry, la fel ca în *Faust*, „substanța sentimentelor noastre s-a făcut lumină.” Infernul vieții sufletești, în care Eliot cade prizonier, este pentru Valéry doar un punct de pornire. Lumea lui Eliot, veșnic amenințată de culise, se închide rapid, părăsind scena cu nemulțumire. Universul lui Valéry, în schimb, este mereu gata să se deschidă, și îndoiala lui senină devorează scena. În amândoi, spiritul dramatic este insuficient.



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry
97

V

Lirismul elocvent și lirismul mut



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

98

Încercându-și puterile în poezie, teatru, critică literară și de artă, eseu filosofic și eseu social, Valéry și Eliot au urmărit, în spiritul epocii, să le inoveze. În vreme ce Valéry a izbutit să înnoiască proza intelectuală, Eliot a schimbat drumul poeziei. Experimentarea lor a avut ecou, pentru fiecare, numai într-o singură direcție: restul operei lor tinde să devină o anexă explicativă a orientării majore.

Dacă poezia lui Eliot creează o stare și o manieră care i-a obsedat pe poeții de după el, poezia lui Valéry, desprinsă de spațiu și timp, este un drum închis, nebătut, neroditor. Exigența cu care el precizează sensul cuvintelor, tehnica lui remarcabilă de clarificare sugestivă a ideii, nu sunt propice versului. Înainte de toate, Valéry este un artist al cuvântului, valoarea ideilor lui constă în exprimarea lor, abil condusă. Capodopera lui, genul pe care l-a inovat, este **cuvântul-idee**, în jurul căruia Valéry a închegat nenumărate fragmente, cu o dexteritate poetică și dramatică absentă din poezia și teatrul lui. Limpezimea este cucerirea esențială a prozei lui de idei; strămutată în poezie, această claritate excesivă, unicul lui țel, întrece în intensitate elanul poetic. Lirismul lui Valéry este, din păcate, elocvent.

Spre deosebire de Valéry, Eliot comunică mai mult prin semne, pe furiș. Valoarea versului, care stă în ambiguitatea lui, depășește cuvântul, îl face imprecis. Ne apropiem de Eliot cu compasiune tocmai pentru că el nu poate spune tot. Lirismul lui este mut.



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

99

T.S. Eliot: Lirism evocator

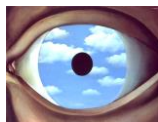
Debutând în volum la vârsta de 29 de ani, în anul 1917, Thomas Stearns Eliot a publicat câte un volum de poezie la câțiva ani, până în anul 1942, când a apărut ultimul poem important. Cariera lui poetică s-a desfășurat timp de 25 de ani în paralel cu cea de critic literar, eseist și dramaturg, și a fost înlocuită de celelalte două, din 1946 până la moartea lui Eliot, în 1965.

Între vârsta de 29 și vârsta de 54 de ani, Eliot experimentează o gamă relativ restrânsă de procedee și atitudini poetice. Într-o prelegere despre Yeats, Eliot afirma că orice poet trebuie să se adapteze la vârstă pe măsură ce înaintează în ea, să renunțe la maniera din tinerețe, să descopere un alt mod de a scrie. Lirismul lui are astfel două fețe: întâi este evocator, devenind cu vremea, în principal filosofic.

Poemele de tinerețe sunt metaforice, sugestive, încifrează emoția în imagini („corelativi obiectivi”), o transferă în obiecte și acte. Aparent ignorat, tonul personal (confesiunea) este, de fapt, violent, dar mascat. Departe de a fi polar, lirismul lui Eliot este aici ecuatorial și mut.

De la „Prufrock” (1917) la „Miercurea Cenușii” (1930), imaginea pierde din pitoresc și culoare, dar tiparul, ideea, câștigă în precizie și claritate. Dintr-o narațiune în imagini, poemul devine o rapsodie de idei. Limbajul este mai direct, versul pare vorbit, nu transpus. Asocierea imaginilor, ca și a ideilor, se face eliptic, dar, în loc să parcurgă drumul de la imagine la emoție, producând legăturile necesare înaintării, lectura ia parte la raționamentul poetic.

Participarea la emoție este înlocuită cu participarea la idee: construirea unui tipar filosofic se substituie intensității evocării. Lirismul evocator se schimbă în lirism filosofic, și poemul devine ceea ce Eliot a urmărit de la bun început: o solidarizare intelectuală.



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry
100

Prufrock și alte observații

1917

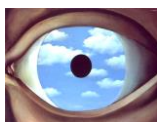
Caracteristica întregii poezii a lui Eliot este atitudinea lirică contradictorie, defensivă și culpabilizatoare. Eroii poemelor se simt vinovați pentru că percep o amenințare nevăzută de ceilalți, și se tem că nu vor fi crezuți. Spaima este unica lor realitate. Ele respiră singurătate și zădărnici, nu au timp să se oprească, să comunice: poemul este o goană către adăpost, sub imperiul acestei spaima.

Volumul de debut, *Prufrock și alte observații* (1917), cuprinde douăsprezece poeme citadine: „Cântecul de dragoste al lui J. Alfred Prufrock”, „Portretul unei doamne”, „Preludii”, „Rapsodie pe o noapte cu vânt”, „Dimineața la geam”, „Ziarul ‘Boston Evening Transcript’”, „Mătușa Helen”, „Verișoara Nancy”, „Dl. Apollinax”, „Isterie”, „Conversation Galante”, „La Figlia Che Piange.”

În ele, Eliot este preocupat să-și dramatizeze emoția, s-o transfere asupra unui protagonist nenorocos, pe care poetul îl prezintă cu ironie protectoare. Volumul este dedicat „Lui Jean Verdenal, 1889-1916, mort la Dardanele”, student la medicină, pe care Eliot l-a întâlnit la Paris. Alegând ca motto un fragment din *Purgatoriul* lui Dante (21: 133-136), Eliot anunță că starea de spirit a celor douăsprezece înscenări este compasiunea.

„Cântecul de dragoste al lui J. Alfred Prufrock” (1915) începe cu un motto din *Infern* (27: 61-66), în care este vorba despre dezvăluirea unor lucruri de pe altă lume, o lume din care, odată intrat, nimeni nu se mai poate întoarce acolo de unde a venit. Nu se poate povesti cu precizie ce se întâmplă în poem, situația dramatică este vagă: adresându-se cuiva, („tu și cu mine”), Prufrock îi cere să-l însoțească într-o vizită și să nu-i pună nicio întrebare:

„Să mergem, așadar, acum vino cu mine,
S-a culcat seara în cer
Ca un bolnav anesteziat întins pe masă;
Să rătăcim pe-acele străzi aproape goale,
Refugii bolborositoare



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

101

Pentru nopți de nesomn în ieftine hoteluri de o noapte
Și pentru restaurantele cu rumeguș pe jos, cu stridii.
Străzi ce curg dintr-una-ntr-alta ca o ceartă nesfârșită
Vicleană,
Pentru a te-mpinge față-n față cu o anume întrebare copleșitoare...
O, nu-ntreba, 'Ce-nseamnă? '
Vino, este o vizită, cu mine."

De la primele versuri, Eliot contrazice epigraful poemului, în care un personaj ajuns în infern promitea să răspundă întrebării lui Dante, să-și dezvăluie identitatea: Spre deosebire de eroul lui Dante, Prufrock cere să nu i se pună întrebări. Urmează o imagine a străzii adormite, înecată în ceața unei serii de octombrie:

„Ceața gălbuie, care-și freacă spinarea de geamuri,
Fumul gălbui, ce-și freacă botul de geamuri,
A lins cu limba colțurile serii,
A zăbovit prin băltoacele strânse în șanțuri,
Cu spinarea acoperită de funinginea din coșuri,
A plutit peste terasă, apoi a fâșnit
Și, văzând că noaptea de octombrie e blândă,
S-a învălătucit în jurul casei și a adormit."

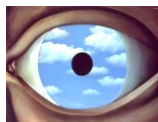
Vizita nu este descrisă: în locul ei, eroul fără vârstă al poemului își pune singur un șir de întrebări retorice, știind dinainte că răspunsul la ele este negativ:

„Să îndrăznesc?”
„Cum să încep?”
„Ar fi meritat osteneala?”

Incidentele asupra cărora meditează Prufrock se petrec fie într-o cameră unde

„femeile merg de colo colo,
Flecărind despre Michelangelo”,

fie pe stradă, în drum spre odaie, fie foarte departe de acest oraș al incertitudinii, pe fundul mării. Descoperim, în ultimele versuri, că în momentul când se desfășoară



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

102

poemul, Purfrock și însoțitorul lui zăbovesc de o vreme în „iatacurile mării”, până când „ne trezesc voci omenesti și atunci ne înecăm.”

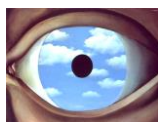
Majoritatea imaginilor descriu planul real al vieții – lumea citadină. Doar în câteva versuri este vorba despre mare, însă acele versuri conturează un plan fantastic – viața refugiată din aer în apă – care depășește în intensitate tot restul acestui poem despre odăi populate cu ființe agresive. Prufrock nu-și invită însoțitorul (al cărui gen poemul nu-l trădează) să viziteze odaia unde Michelangelo este discutat de ființe cu gesturi mecanice. Cântecul lui de dragoste este o invitație la solidarizare în lumea mării. Eliot descrie, așadar, două lumi opuse, și își exprimă în final dorința de a se refugia din cea reală, de a o ignora.

Strada, camera sunt, astfel, prezentate ca un spațiu închis și discreditat, al singurătății. În *Tărâm Pustiu* (1922), decorul citadin este, din contră, investit cu valoare generalizatoare: fiecare element al lui naște un mit, explică o condiție comună tuturor oamenilor. Există acolo o grădină înflorită, cu implicații sentimentale; o alta, în care cineva a sădit un cadavru; o cafenea, unde se discută neîmplinirea; o, încăpere sufocantă, înăuntrul căreia eroul stă ca pe jăratec; o cârciumă, de unde cârciumarul își gonește clienții ca să poate închide („Grăbiți-vă, este ora”); într-o altă cameră, sărăcăcioasă, se consumă un episod erotic sordid. Orașul este, în *Tărâm Pustiu*, încărcat cu irealitate, și totuși perfect real: el nu este folosit numai pentru crearea unei atmosfere, ci participă direct, prin sensurile generale pe care le sugerează, la înaintarea simbolică a poemului.

În „Prufrock”, orașul este doar un spațiu de opoziție, prin care Eliot își comunică nevoia de a se refugia. Străzile înguste și pustii sunt presărate cu restaurante și hoteluri ieftine, cu funingine, băltoace și șanțuri murdare; la câte o fereastră fumează cineva singuratec. Toate detaliile întristează, împing spre evadare. Atunci când dorința este coaptă, lui Eliot nu-i mai rămâne decât să spună câteva cuvinte despre mare: avem sentimentul că oriunde ar fi mai bine decât în acest încordat și amar decor citadin.

Primele două volume, până în 1922, epuizează variantele acestei atitudini. În „Prufrock”, odaia este locul unde se poartă discuții fals intelectuale, și unde nu se produce nicio apropiere între oameni, pentru că sentimentul este minimalizat: eroul refuză să facă un compromis cu propria sensibilitate.

În „Portretul unei doamne” (1915), sfera odăii se lărgeste: în ea se consumă drama unei femei trecute de vârsta iubirii, care încearcă, fără succes, să folosească



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

103

sentimentul ca să se apere de imaginea morții. Agitația, dominată, în „Prufrock”, de numele golit de sens al lui Michelangelo (ironia refrenului este distrugătoare), este înlocuită cu senzația că am fost aduși în „mormântul Julietei.”

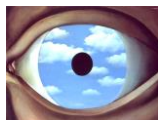
Majoritatea incidentelor relatate în aceste prime două volume se petrec într-o încăpere, ori în stradă. Impresia generală este de sufocare, de subsol: presiunea atmosferică excesivă îngroapă pe locuitorii acestor poeme, ca în basme, până la glezne, până la brâu, până peste cap.

În „Preludii”, o femeie se trezește dimineața într-o cameră jalnică, și se întoarce în silă la viață. „Mătușa Helen”, poem de mică respirație, nu face decât să descrie ce se întâmplă într-o încăpere după moartea stăpânei: se trag obloanele, se pregătește sicriul, câinii sunt hrăniți cu dărnicie, ceasul bate netulburat, papagalul moare și el, doar lacheul se așează pe masă, cu slujnica în brațe, sfidând-o pe dispărută:

„Domnișoara Helen Slingsby era mătușa mea nemăritată,
Locuia într-o casă nu prea mare, într-un cartier elegant,
Cu servitorii ei, patru la număr.
Când a închis ochii, s-a lăsat liniște în ceruri, ca și pe stradă, în dreptul casei ei.
S-au tras obloanele, antreprenorul s-a șters pe picioare
El știa că ceea ce vede nu se întâmplă pentru prima oară.
Câinii au fost hrăniți cu dărnicie,
Dar, la scurt timp, papagalul a murit și el.
Ceasul făcut la Dresda ticăia mai departe pe cămin,
Iar lacheul s-a așezat pe masa din sufragerie,
Ținând-o pe genunchi pe slujnica
Ce-i arăta numai respect stăpânei ei pe când trăia.”

În fiecare din încăperile prezentate, Eliot face să se întâmple ceva neplăcut: o criză de isterie („Sweeney la verticală”), o reunire enervantă de așa ziși intelectuali („Dl. Apollinax”), o iritantă „conversație galantă”, un monolog brutal de întâmpinare a morții („Gerontion”).

Odaia refuzată de Prufrock este evocată fie prin mișcări mecanice, care revin zilnic la aceeași oră (se bea ceai cu prăjituri, cafea, se mănâncă înghețată), fie prin acte agresive (eroul se vede străpuns cu un ac și zvârcolindu-se lipit de perete, ori își vede capul retezat, adus pe un talger dinaintea tuturor; simte cum chicotește amenințător în spatele lui timpul, „eternul lacheu” care îi ține haina: se vede, în sfârșit, ca Lazăr,



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

104

înviind din morți, încercând zadarnic să împărtășească cuiva știința lui despre lumea de dincolo de moarte).

În odaie, Prufrock se vede anulat, într-o singurătate absolută, redus la tăcere și inerție. Detaliile de decor au ca unic scop să ne instaleze în această stare de spirit apăsătoare. Mai târziu fiecare detaliu va deveni un simbol independent, un sens aparte, interferând cu celelalte într-o rețea de înțelesuri. Deocamdată, Eliot se concentrează asupra atmosferei. Arhitectura poemului este o armonie evocatoare. Acest detaliu auxiliar, descriptiv, evocator de stări vagi, se va transforma, odată cu *Tărâm Pustiu*, într-un detaliu generalizator, îndreptat spre o idee precisă, detaliul semnificativ.





Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry
105

Sentimentul de însingurare mută și inertă este o condiție comună tuturor protagoniștilor lui Eliot. În primele volume, solitudinea apare în imagini violente. Mai târziu ea este prezentată ca o lege universală, împotriva căreia nimeni nu se mai revoltă.

Prufrock se caracterizează pe sine numai în imagini solitare. În relațiile cu ceilalți prima lui grijă este să pună în jurul lui o distanță ocrotitoare, să se detașeze de ei, să se refugieze într-o altă lume. El se descrie aici comentat de alții, de la spate, în vreme ce coboară o scară. După ce relatează plăcerea acestora de a-l vedea îmbătrânind, conchide:

„Să îndrăznesc eu
Să tulbur ordinea universului?”

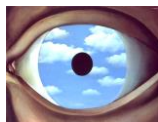
Cuvintele acestea arată, de fapt, că Prufrock este hotărât să nu intervină într-o lume ostilă. Cu același sentiment al subsolului, el mărturisește că ar fi preferat să fi fost

„o pereche de labe cu gheare dințate,
Gonind înspăimântate pe funduri de mări tăcute.”

Lumea răuvoitoare sugerată în poem este alcătuită din oameni bârfitori, femei snoabe și superficiale, nenumărați ochi la pândă, sensibili numai la ce este rău și nedorit. În afară de eroul analizat, poemul pune în mișcare o masă de anonimi. Aceștia, ca și decorul real, citadin, au o valoare de opoziție. Abia în *Tărâm Pustiu* ajunge Eliot să transforme fiecare figură omenească într-o imagine a condiției umane.

Imaginea singurătății este reluată în „Preludii” și „Rapsodie pe o noapte cu vânt” (1915), unde apar pe rând: un cal de birjă „solitar”, care răsuflă aburi și dă din copite („Preludii”); o femeie ezitând cu tristețe seara, în prag; o pisică fără adăpost, lingând unt rânced într-un șant; doi ochi, scrutând dornic de afară, din stradă, un geam luminat; un crab, care se agață disperat de un băț întins lui de cineva, în joacă („Rapsodie pe o noapte cu vânt”).

Însingurarea, dureroasă și de neînălțurat face din Prufrock o ființă pe muchie de cuțit. El se simte respins de oameni și ignorat de sirene. Pe cele din urmă le aude cântându-și una alteia, dar el nu poate nici să ia parte la cântecul lor, nici să cânte un cântec al lui:



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry
106

„Se cade să mă pieptăn cu cărare la spate? Am voie să mănânc o piersică?
O să port pantaloni albi, de flanelă, și am să mă plimb pe plajă.
Am auzit sirenele, își cântau una alteia.
Mie, însă, nu cred că-mi vor cânta.
Le-am văzut, spre larg călărind valurile,
Pieptănându-le pletele albe, fluturate pe spate
De vântul ce învârtește apa albă, apa neagră.”

Tăcerea devine, astfel, adevărul esențial al eroului: pe de o parte, Prufrock însuși hotărăște să fie mut între ceilalți, temându-se că vocile lor îi vor răul, o să-l înece. Pe de altă parte, i se refuză și lui cântecul sirenelor: realitatea supraomenească (mai târziu divinitatea) este, și ea, mută.

Între acești poli, cântecul de dragoste al lui Prufrock este, mai degrabă, o rugămintă șoptită. El este adresat unei ființe enigmatice, o existență feminină ideală, pe care întreaga operă a lui Eliot nu poate s-o definească decât prin opusul ei.

Există trei ipostaze feminine, în viziunea lui Eliot, dintre care, cea mai puternică și mai frecventă, mai ales în primele volume, este cea grotescă. Femeile din „Prufrock” se agită posesiv, mestecă ideile lui Michelangelo, întind cu sadism eroului capcane, îl minimizează, îl dau la o parte, îl desființează. Ele și-au pierdut feminitatea și sunt caracterizate, în schimb, prin câte o trăsătură hidoasă dominantă.

Domnișoara Nancy Ellicott din „Verișoara Nancy”,

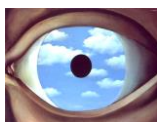
„A pășit peste dealuri și le-a sfărâmat,
A ieșit călare pe dealuri și le-a dărâmat.”

Imaginea amintește de Duduia lui Arghezi,

„O domnișoară-naltă, subțire și trecută,
Și nu e nici femeie de tot și nici bărbat”,

care umblă, ca și domnișoara Nancy, „călare și ciufută”, și o însoțește „în raita din zori cățeaua cârnă” (Arghezi). „Verișoara Nancy”, un poem scurt și insuficient lucrat, nu este, însă, cea mai violentă contradicție a feminității din literatura lui Eliot.

O altă încercare este poemul în proză „Isterie”, în care personajul feminin



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

107

înghite lumea într-un râs devorator. Poetul își propune, ca dovadă de mare curaj, să reziste acestui râs, să-l distrugă, să se salveze:

“Pe când râdea, simțeam cum mă târăște și mă vără în hohotele acelea, până ce dinții ei ajunseră să mi se pară a fi niște stele oarecare, puse să facă instrucție. Mă sorbea, gâfâind, eram tras scurt înapoi la fiecare încercare de a evada, și m-am pierdut, în cele din urmă, în bezna peșterilor din gâtul ei, strivit de zvâcnirile mușchilor nevăzuți.”

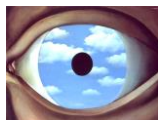
În „Conversation Galante”, femeia este mai pașnică; în schimb este uscată, ironică „indiferentă și tiranică.” Nu lipsește personajul prostituatei („Sweeney la verticală”), nici al fetei bătrâne („Oul de gătit”). O întreagă galerie de personaje feminine discreditate găsim în *Tărâm Pustiu*: prezicătoarea, dezechilibrată, îmbătrânită înainte de vreme (maternitatea n-o salvează), privighetoarea siluită. De multe ori, Eliot însoțește aceste figuri grotești cu sugestia unui miros artificial, neplăcut, precizat cu brutalitate.

O a doua ipostază, mai blândă, a feminității este protagonista care își compune o figură tragică. În „Portretul unei doamne”, o femeie trecută de prima tinerețe folosește zadarnic nenumărate șiretlicuri, pentru a lega de ea pe un tânăr ce-i seamănă mult lui Prufrock. „La Figlia Che Piange” evocă o dezamăgire în dragoste: femeii părăsite i se cere să „țeasă soarele în păr”, să manifeste o tristețe spectaculos romantică.

După *Tărâm Pustiu*, imaginea femeii se purifică. Dintr-o ființă ostilă, Eliot o transformă într-una binefăcătoare, apropiind-o voit de Beatrice a lui Dante. În „Miercurea Cenușii”, această a treia ipostază feminină este legătura omului cu divinitatea. Neașteptat de pură este figura fiicei, din „Marina”, comparabilă cu Monica, din piesa „Consilierul”, văzută ca o continuare senină și împăcată a vieții părintelui.

Femeia iubită, însă, nu este niciodată descrisă. Ea se ghicește în „Prufrock”, unde acel „tu” ar putea desemna o însoțitoare dorită, enigmatică. Mai apare în *Tărâm Pustiu*, ca o iubire pierdută, „fata cu zambile”, cu brațele încărcate cu flori, și părul umed. În fața ei, bărbatul se găsește între viață și moarte, părtaș la o lumină și o tăcere care îl scot din lume.

Inerția mută a lui Prufrock prefigurează extazul tragic în fața fetei cu zambile, din *Tărâm Pustiu*. Sirenele, „fetele mării”, din „Prufrock” sunt o altă imagine, ideală, a



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

108

feminității: dar și aceasta este caracterizată prin opoziție, deoarece, zbatându-se între două lumi, între aer și apă, eroul nu ajunge la ele.



Refugiul ales de Prufrock anunță o temă de care Eliot nu se va dezice niciodată: marea. În poemul *Tărâm Pustiu* este vorba de curgerea Tamisei spre mare, spre eliberarea și fertilitatea deltei, iar *Patru Cvartete* văd marea ca o încercare de a concepe infinitul—acea lume care nu începe și nu moare, care pur și simplu este, dintotdeauna.

Având mereu în minte idealul marin, Eliot depoetizează realul. Depoetizarea lui, menită inițial să facă poemul mai expresiv decât reușeau manierele poetice anterioare, umple de destule ori versurile cu o cruzime exagerată. În „Prufrock”, depoetizarea este moderată, decurgând din ironia autorului, care contrazice tot, până și titlul poemului. În locul unui cântec de dragoste, ni se oferă o încercare de înlocuire a lui. În loc să înceapă o existență reală alături de o prezență feminină, Prufrock o invită să iasă din existență, din dragoste, și să împartă cu el o stare de neînțelegere.

Protagonistul este astfel subminat de titlul neadevărat, care conduce lectura pe o cale greșită, ne face să așteptăm, ca și în teatrul lui Eliot, ceva ce autorul de la bun început nu avea de gând să ofere. Dimensiunile lui Prufrock sunt, de asemenea, reduse și prin faptul că Eliot îi transferă emoțiile asupra obiectelor: nu-l exprimă direct, ci prin ceea ce-l înconjoară, făcând ca obiectele să pară mai pline de viață decât el. În vreme ce ceața își freacă spinarea de geamuri, lingând „colțurile serii”, face salturi, se învâltuiește în jurul casei, Prufrock deliberază fără să se clintească.

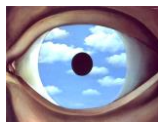
Cu consecvență, Eliot își curăță versurile de toate tresăririle romantice, răsturnându-le. Din tradiționala ocrotitoare a îndrăgostiților, seara se transformă, în viziunea lui Prufrock, în prigonitoarea iubirii. Cântecul de dragoste este mai mult o băgătuială; mai importantă decât el este tăcerea, orizontul mării.



CONTEMPORARY
LITERATURE PRESS



<http://editura.mttlc.ro>
The University of Bucharest. 2015



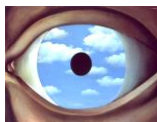
Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry
109

„Cântecul de dragoste al lui J.Alfred Prufrock” este un monolog deliberativ. „Portretul unei doamne” este un monolog dramatic. În el evoluează două personaje: tânărul povestitor și doamna trecută de tinerețe, despre al cărei portret este vorba în titlu. Poemul are trei părți, construite ca și cum ar fi trei acte, fiecare începând cu o precizare a locului și timpului. Prima parte este o invocare a „prieteniei” (cuvântul revine, insistent, de nenumărate ori, până la sfârșit), făcută în odaia doamnei fără nume, într-o după-masă cețoasă de decembrie, când cei doi tocmai s-au întors de la un concert de Chopin. În partea a doua este primăvară, un asfințit de aprilie, și femeia comunică romantic (deci ironizată de autor) nostalgia tinereții pierdute – lucru care îl stânjenește, îl culpabilizează, îl revoltă pe narator:

„Acum, că liliacul este în floare,
Are o vază plină în odaie,
Vorbește și răsucesce între degete un fir.
'Ah, prietene, habar n-ai, habar n-ai
Ce este viața, tu care încă o ții strâns, cu amândouă mâinile;
(Răsucesce încet firul de liliac)
'O lași să-ți curgă printre degete, așa o lași,
Ce nemiloasă și fără remușcări este tinerețea,
Ceea ce ea nu înțelege o face să zâmbească.'
Da, zâmbesc, ce să fac,
Și -mi beau mai departe ceaiul.”

Poemul se încheie într-o seară de octombrie, când înțelegem că eroul pleacă din țară, lăsând-o în urmă pe doamna al cărei portret este la fel de neterminat ca și cântecul de dragoste al lui Prufrock.

Personajul masculin al lui Eliot are două înfățișări distincte. Mai des apare în poemele dramatice bărbatul mut, aflat într-o stare de transă. În „Prufrock”, comparând seara cu un pacient anesteziat, culcat pe masa de operație, Eliot sugerează, ca și prin celelalte descrieri de decor, dispoziția eroului. Tânărul din „Portretul unei doamne” repetă ca un refren: „Să inhalăm aerul ca într-o transă de tutun.” Ca și Prufrock, el pare mut în relația cu femeia: numai cuvintele ei se aud, și, din ele, se ghicește iritarea lui crescândă. În „Conversation Galante”, bărbatul declară că este vid înăuntrul lui. Eroul din „La Figlia Che Piange”, este bântuit de amintirea unei iubiri



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

110

abandonate. Gerontion este „bătrân, într-o lună secetoasă”, „un cap confuz, bătut de vânturi”, iar eroul din „Un ou de gătit” se și vede plutind în rai.

Tărâm Pustiu folosește transa, inerția, ca refugiu din spaimele existenței: îndrăgostitul este „nici viu, nici mort”; eroului i se ghicește apoi că va muri înecat, și previziunea se împlinește; un cadavru este sădit în grădină și pândit, chiar silit să încolțească; un bărbat, tiranizat de dezechilibrul femeii, așteaptă să audă bătaia fatală în ușă, pentru că altă eliberare decât moartea nu vede; cineva pescuiește, hipnotizat de amintirea morților, într-un canal presărat cu oase; profetul Tiresias este un simplu martor care nu-și poate schimba propriile profeții; corpul înecatului fenician Phlebas urcă și coboară, în voia valurilor; în cele din urmă, înebunit de apăsarea de coșmar, eroul se refugiază în incantația: „Shantih shantih shantih ” (în traducerea lui Eliot, „pace care nu poate fi înțeleasă”).

Opusă personajului masculin imobilizat și mut este figura lui Sweeney, pe care îl găsim împărțind camera cu o prostituată, și tratând cu dispreț criza ei de isterie („Sweeney la vertical”), făcând baie în mod prozaic, fără să se sinchisească de abstracțiunile filosofico-religioase îngrămădite în jurul lui („Slujba de duminică dimineața a d-lui Eliot”), și afirmând că viața înseamnă numai „naștere, împreunare și moarte.” („Sweeney Agonistes”). Degajarea îl caracterizează și pe dl. Apollinax, virilitatea acestuia fiind însă animată de inteligență. Este de remarcat, totuși, că nici Sweeney nu întreprinde acte curajoase, deși nu-i lipsește energia. Pe Eliot îl interesează proiectele de acte: o realitate deschisă, asupra căreia să poată medita în toate direcțiile.

Diferența dintre cele două ipostaze stă în perceperea amenințării din univers: inerția, transa lui Prufrock ascunde o frământare dureroasă și profundă, care îl stoarce de puteri. Echilibrul opac al lui Sweeney îl discreditează ca ființă umană, trecându-l între viețuitoarele necugetătoare. A te simți amenințat este testul profunzimii pentru Eliot.



O imagine constantă, la Eliot, a existenței neliniștite este scara. O găsim asociată cu îmbătrânirea în „Prufrock”, unde eroul se gândește cu strângere de inimă la vremea



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

111

când va trebui să facă drumul înapoi, să coboare scările. Tânărul din „Portretul unei doamne” urcă treptele împotriva voinței lui și, ajuns în fața ușii, se simte de parcă ar fi înaintat în patru labe. Urcușul este o apropiere animalică de un punct critic – punctul din care nu-ți mai rămâne decât să cobori. În „Rapsodie pe o noapte cu vânt”, scara duce la o cameră unde eroul urmează

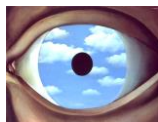
„să doarmă, să se pregătească pentru viață,
Ultima răsucire a cuțitului.”

Personajul care-i duce verișoarei Harriet ziarul *The Boston Evening Transcript*, odată ajuns în capul scării, se întoarce extenuat și i se pare că strada din care a urcat este timpul însuși. Eroinei tragice din „La Figlia Piange” i se cere să mai rămână o clipă pe treapta cea mai de sus, adică din nou ultima, și să întârzie izbucnirea ireversibilului, a coborârii, a pierderii. Partea a doua din *Tărâm Pustiu* pomeneste de pași amenințători care vin dinspre scară, și apoi de un funcționar mărunț, orbit de animalitate, care bâjbâie în jos pe o scară neluminată, după o scurtă întrevvedere erotică, lipsită de orice licărire omenească.

Simbolul scării este reluat în „Miercurea Cenușii” (III), apărut la treisprezece ani după volumul de debut al lui Eliot. Poemul poate fi citat în întregime (23 de versuri) pentru precizia cu care imaginea trimite la idee, pentru gradarea imaginilor către încercuirea simbolului, și mai ales pentru economia de culoare. Sobrietatea acestui lirism filosofic este mai clară, mai expresivă, mai complexă decât risipa de emoții a lirismului evocator.

Scara include aici toate vârstele, trimițând la ideea de condiție umană. Un om urcă trei scări una după alta, împresurat de o spaimă care vine de dedesubt (sugestie a ceea ce a pierdut), și de deasupra (amenințări care îl așteaptă). Această spaimă este numită „diavolul scărilor”, și poartă „chipul înșelător al nădejdi și disperării.” Poetul se întoarce și-l vede în urma lui, încăierat cu o altă ființă răsucită peste balustrada scării dintâi:

„La primul cot al scării a doua,
M-am întors, și am zărit dedesubt
Aceași siluetă răsucită peste balustradă,
Încețoșată în aerul rău mirositor,
Încăierată cu diavolul scărilor, ce poartă



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

112

Chipul înșelător al nădejdi și disperării.”

Pe scara din mijloc, tinerețea fiind pierdută, el se vede prins în întuneric între ziduri umede, dințate, ca în „gâtlejul cu colți al unui rechin bătrân”:

„La al doilea cot al scării a doua,
I-am lăsat în urmă, răsuciți dedesubt;
Nu mai vedeam niciun chip, scara era întunecată,
Umedă, dințată, ca o gură bleagă de moșneag, din care se scurge saliva,
Ori ca gâtlejul cu colți al unui rechin bătrân.”

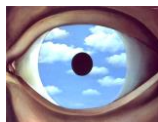
Imaginea înaintării în vârstă este mai acut dureroasă aici, decât era blânda remarcă a lui Prufrock:

„Îmbătrânesc...îmbătrânesc...
O să-mi port, în curând, pantalonii suflecați.”

Disperarea neagră a scării din mijloc, ca și speranța irosită a primelor trepte, duc spre scara a treia, care se uită afară, la vremea dinaintea scării, printr-o fereastră cărnoasă ca o smochină, amintind de corpul omenesc. Acolo jos, între flori de păducel, pe o pajiște, o siluetă diafană, albastră și verde, încântă cu fluierul luna mai. Culorile, nevăzute de tânărul preocupat să urce, izbucnesc acum, când este prea târziu, dincolo de o fereastră înaltă, și pălesc cu fiecare nouă treaptă:

„La primul cot al scării a treia,
Era o fereastră tăiată, pântecoasă ca o smochină,
Și de cealaltă parte a păducelului în floare, dincolo de poiană,
Cineva lat în umeri, înveșmântat în albastru și verde,
Fermeca ziua lui mai cu un fluier de demult.
Dulci plete castanii fluturate peste buze,
Liliac, plete castanii;
Întârzieri, cântec de fluier, poticniri și pași ai minții, în sus pe scara a treia,
Pălesc, pălesc...”

Primele două scări sunt amintiri la timpul trecut, dar a treia – apropierea de ultima treaptă – este urcată în prezent. Trecând subtil de la un timp la altul, Eliot se



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

113

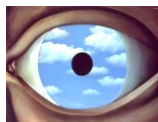
descrie îmbătrânind. Imaginea bătrâneții are pentru el două sensuri: mai întâi este o trecere prin „poticniri și pași ai minții, în sus pe scara a treia.” După această ezitare, se naște, ori ar trebui să se nască, și o putere nouă,

„dincolo de nădejde și disperare,
Urcând a treia scară.”

Scara nu se mai poticnește atunci în moarte, ci o străpunge, căutând altă viziune a lumii, mai largă, mai primitoare.

Pentru moment, însă, eroul din „Portretul unei doamne” se află aproape de capătul primei scări, iar femeia, al cărei portret nu-l poate face fiindcă n-o înțelege, se pregătește să urce scara a treia, scara ultimă, obsedată fiind nu de puterea bătrâneții de a se elibera în veșnicie, ci de ezitățile ei, de încăpățânarea omenească de a întoarce ireversibilul, de frica de moarte. Tot ce se leagă de ea este cu un picior dincolo. Camera, romantic aranjată cu lumânări, amintește de „mormântul Julietei.” Chopin, spune ea, trebuie „reînviat” în intimitate. Vorbește apoi (formularea a folosit-o și Matthew Arnold) de „viața îngropată” la Paris, primăvara. Presimte că o pândește o „prăpastie” și se dă drept „cineva care aproape a ajuns la capătul drumului.” La plecare, tânărul și-o închipuie murind înaintea lui. Cum, însă, pentru el încheierea aceasta este încă foarte departe, portretul făcut de el doamnei rămâne incomplet.





Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry
114

Situația dramatică din „Portretul unei doamne” este mai puțin vagă decât în „Prufrock.” Conflictul dintre protagoniști este mai pronunțat. Prufrock era într-o opoziție confuză cu lumea citadină. Doamna între două vârste descrisă aici este evident în contratimp cu tânărul, deși motivul oferit de Eliot este subtil și greu de sesizat.

În frazele femeii revine obsesiv cuvântul „prieten.” Refrenul repetat de ea este: „Eu o să fiu tot aici, luând ceaiul cu câte un prieten.” Tânărul acuză o iritare crescândă la auzul acestui cuvânt, pentru că el ascunde disperarea cu care femeia se agață, vrea să fie trasă înapoi din dreptul treptei fatale. Singura lui reacție este „zâmbetul”, cuvânt de asemenea repetat de multe ori, în contexte semnificative.

Fiind învinuit că este crud, că nu cunoaște remușcarea și zâmbește în fața lucrurilor neînțelese, tânărul admite:

„Da, zâmbesc, ce să fac,
Și imi beau mai departe ceaiul .”

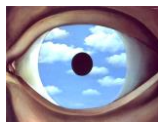
Zâmbetul lui „atârână greu printre bibelouri” atunci când își anunță plecarea din țară. Se adună și mai multă neliniște în acest zâmbet atunci când femeia își exprimă clar dezamăgirea. Tânărul se simte atunci

„ca unul care zâmbește și, întorcându-se, își zărește,
Deodată, chipul în oglindă.”

Încet, încet, zâmbetul încremenește, se șterge, și poemul se încheie cu întrebarea:

„Acum, că a venit vorba de moarte —
Am eu oare dreptul să zâmbesc?”

Eliot este un poet zgârcit cu cuvintele, atent să nu le repete decât atunci când repetiția are un sens, să nu le știrbească din putere fără rost. Când un cuvânt revine cu frecvența cu care se repetă „prieten” și „zâmbet” în poem, el este în mod sigur investit cu putere revelatoare. În „Prufrock” revenea insistent cântecul marin, opus lipsei de muzicalitate, armonie, a lumii citadine. Acest cântec al mării încerca timid să contrazică titlul — cântecul de dragoste nerostit. Procedul răsturnării este folosit în



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

115

„Portretul unei doamne” cu mai multă siguranță: cele două cuvinte amintite, „zâmbet” și „prieten”, sunt aduse, cu ironie, să exprime, în final, exact opusul lor. Femeia reușește să stârnească împotrivirea tânărului pe care și-l dorea prieten, din cauză că, la fel ca ea, și el se opune trecerii, și nu vrea să se lase târât mai departe înainte să-i vină vremea. Portretul făcut de el doamnei o înfățișează într-o atitudine artificială, șireată, prefăcută – demascată cu iritare, dar o iritare din ce în ce mai vinovată. La sfârșitul poemului, când este prea târziu, tânărul își înțelege modelul mai mult decât la început. Până atunci el nu știe încotro merge, pune totul la îndoială:

„Sunt ideile acestea adevărate ori greșite?”
„La drept vorbind, ne găsim în întuneric.”
„Îndoindu-mă o vreme,
Neștiind ce să simt, ori dacă înțeleg.”

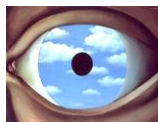
La fel de aprehensiv, de nesigur, este și Prufrock. Amândouă aceste personaje sunt subminate de propria lor spaimă. Zâmbetul tânărului, ca și cântecul de dragoste al lui Prufrock, se transferă la polul opus: cântecul se învecinează cu bocetul, iar fața tânărului nu zâmbește: ea este de fapt împietrită.

Cu ironia tipică volumului *Prufrock*, Eliot ne silește să luăm pe dos tot ceea ce ne spune. În volumele ulterioare, această răsturnare succesivă se transformă într-una simultană. Renunțând la contrazicerea implicită, Eliot recurge la formulări explicit contradictorii, ca în „Little Gidding”: „Mereu și niciodată.”



„Preludii”, „Rapsodie pe o noapte cu vânt”, „Dimineața la geam”, „Ziarul *Boston Evening Transcript*”, „Mătușa Helen”, „Verișoara Nancy”, cu care continuă volumul de debut al lui Eliot, sunt poeme de atmosferă, exerciții de inoculare a ideii în imagine. Sentimentul predominant este cel de claustrare. Eliot continuă să fabrice pentru personajele lui un decor citadin care să le explice gravitatea.

Fiecare poem este o consecință a unui act tragic necunoscut. Poetul analizează implicațiile fără a povesti întâmplarea, cu o nerăbdare eliptică ce îl caracterizează.



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

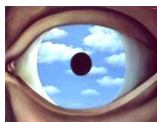
116

Oamenii aleargă ca șoarecii, să se închidă în camere sărăcăcioase, cu patul făcut ori răvășit, cu storurile trase, ca să nu pătrundă nimic de afară. Se îmbulzesc în cafenele aglomerate, ori restaurante cu aspect de abator. Odată închiși în casă, strada năvălește peste ei și în somn, „înnegrită”, acoperită cu frunze veștede, bătuită de ploii reci, tescuită de tălpi noroioase, cu felinare gâfâind între întuneric și lumină, cu un dans amețitor de mirosuri: „miros de cotlete în ganguri”, „miros rânced de bere”, iz de „praf și colonie”, „mirosuri nocturne”, „mirosuri de castani pe străzi.” O descompunere lentă își face drum către toate ungherele. Eliot experimentează valoarea estetică a mizeriei și morții, extinde poeticul într-o arie considerată nepoetică, pregătindu-și astfel procedeul principal din poezia matură: prelungirea, afirmarea vieții prin contrazicerea ei.

Aceste câteva poeme, în majoritate scurte și neindividualizate, adună la un loc o masă de detalii dezgustătoare: frunzele sunt fărâmițate și „soioase”, miroase rânced, umbrele sunt prăfuite, mâinile sunt mânjite și tălpile picioarelor îngălbenite, o pisică se înmoaie în apa din șanț, servitoarele găsesc nesănătos, în bucătării sub pământ. Obiectele se macină pe nesimțite. Zilele sunt, pe înserat, mucuri de lumânare sfârșite, care scot fum gros. Storurile și coșurile (legăturile camerei cu exteriorul) sunt stricate. Într-o amintire, mușcatele se usucă de prea puțin soare. O ramură schimonosită, mâncată de apă, seamănă cu un schelet. Un arc stricat, aruncat în curtea unei fabrici, este înghițit necruțător de rugină. Luna este roasă adânc de vărsat. Cineva poate sfărâma dealurile cu un singur pas.

Moartea se furișează în tot ce este viu, fără a fi bănuită și, când sunt confrunțați cu prezența ei clară, oamenii continuă să aibă reacții mici. La decesul mătușii Helen, se trag storurile, antreprenorul își șterge picioarele la intrare, sunt hrăniți câinii, lacheul îi face avansuri slujnicei. Ciclul vieții continuă, în imediata apropiere a morții.

Ideea este reluată cu indignare în „Gerontion” (1920), unde eroul, monologând în ceasul morții, are viziunea vieții ca un compromis revoltător, și vrea să deschidă ochii tuturor, exclamând: „Gândește-te acum”, „Gândește-te măcar în cele din urmă.” Chiriaș al unei case șubreze, bătrânul din poem simte în jurul lui, în clădire, o capră care „tușește, noaptea, în câmpul de deasupra”, stânci, mușchi, ierburi, fiare, bălegar și un foc care stă să se stingă. El se vede irosindu-se, rătăcindu-se dintre cei vii treptat, părăsit de „pasiune”, „vedere, miros, auz, gust și pipăit”, și se întreabă dacă este cumva cu puțință ca păianjenul să-și înceteze țeserea. Meditația se încheie cu o capitulare:



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry
117

„Chiriașii casei,
Gânduri de creier secăt, pe o vreme secetoasă.”

În primele volume, cu cât invazia descompunerii este mai violentă, cu atât este claustrarea (retragerea vieții din fața morții) mai necesară. Începând cu *Tărâm Pustiu*, viziunea se lărgeste, viața nu mai evită starea de neființă, ci coexistă cu ea. În cele din urmă viața subordonează neființa, o animă, o discreditează („Miercurea Cenușii”, *Patru Cvartete*).

Morții se amestecă cu viii de nenumărate ori în *Tărâm Pustiu*, poem care începe, semnificativ, cu versurile:

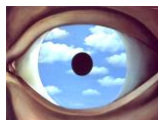
„Aprilie este cea mai crudă lună, ea cheamă la viață
Liliacul din pământ mort, învălmășește
Amintirea cu dorința, tulbură
Tocitele rădăcini, cu ploaie de primăvară.”

Firul epic, niciodată explicit, introduce câte două ipostaze pentru fiecare personaj. Celui care vrea să știe cum va trăi mai târziu, i se prezice că va muri înecat. Un altul a sădit un cadavru, și așteaptă să-l vadă înmugurind cu viață. O femeie curmă viața unui copil înainte să-l nască. Cineva pescuiește înconjurat de oase. Tiresias „palpită între două vieți.” Elizabeth și Leicester sunt readuși la viață pentru a evoca o iubire moartă de mai multe secole. Ni se spune că fenicianul înecat a fost cândva înalt și chipeș ca noi.

Miercurea Cenușii caută să echilibreze această viziune dublă. Existența este acolo o clepsidră din care viața se scurge bob cu bob în moarte. Eliot ar vrea să oprească metamorfoza aceasta, să păstreze cât i-a rămas. El nu speră să întoarcă din drum anii scurși: vrea doar să „stea în loc”, să nu mai urce scara, dacă s-ar putea. Se ferește de „exilul” necunoscut în neființă.

„Burnt Norton”, primul din cele *Patru Cvartete*, începe prin anularea dorinței foarte omenești de a nu muri, dintr-o mai largă perspectivă, detașat filosofică:

„Prezentul și trecutul
Sunt poate amândouă cuprinse în viitor,
Și viitorul conținut în trecut.



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

118

Dacă timpul întreg este veșnic prezent,
Atunci acest timp este de nerecuperat.”

Construind o imagine statică a veșniciei, în care „Focul și trandafirul sunt una”, Eliot urmărește să îndepărteze frământarea trecerii, să fie senin. Existența a fost tăgăduită și a trecut cu bine încercarea: ea își asumă neființa, își face din moarte un punct de sprijin.



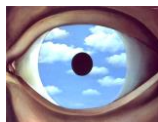
Claustrate și bătând mereu în retragere, personajele primului volum n-apucă să facă mare lucru. Prufrock visează marea, tânărul cu portretul desenează moartea fără s-o recunoască, „Preludiile” se încheie cu îndemnul:

„Șterge-te cu dosul palmei la gură, și râzi;
Lumile se învârt ca o femeie bătrână,
Care adună de-ale focului pe un maidan.”

Nucleele epice sunt deci mici. O femeie așteaptă în prag. Un crab se atârână de un băț. Călătorind din amintire-n amintire, cineva ajunge acasă și se pregătește de somn. Dimineața, la geam, urcă dinspre stradă zâmbete, lacrimi, fețe răsucite. Cuiva i se aduce ziarul. O fată bătrână moare, alta este foarte emancipată, și defeminizată dinadins de poet. Incidentul nu are putere generalizatoare, ideea și imaginea nu se găsesc încă într-o relație directă, suficient de expresivă. Mai degrabă sunt obscure aceste prime poeme, care nu prea au ce concentra. Spre deosebire de ele, în *Tărâm Pustiu* arhitectura de imagini, deși eliptică, se sprijină pe o bogată rețea de sensuri.

În lipsa epicului, poeme ca „Dl. Apollinax” devin greu de urmărit. O acumulare de imagini, încifrând idei neclare, încearcă să-l caracterizeze indirect pe erou, folosind mitologia și lumea marină ca să-l diferențieze de falșii intelectuali din jur. Lipsește însă forța imaginii semnificative din poemele ulterioare.

În „Isterie” și „Conversation Galante” este prea multă ezitare: prin atmosfera ambiguu ironică, Eliot încearcă să ascundă că nu știe exact ce vrea să spună. Cu o mână



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

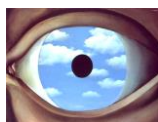
119

mai sigură a fost scris „La Figlia Che Piange”, meditație nostalgică de 24 de versuri, interesantă mai ales pentru că nucleul ei este reluat epic în *Tărâm Pustiu*, și tratat mult mai pătrunzător acolo, în numai șapte versuri. Poemul reconsideră o amintire. Un bărbat se întoarce în gând la o iubire abandonată, cu sentimentul că suferința trecută l-a îmbogățit. El vrea să revadă, din istoria sfârșită, doar clipa acut dureroasă a despărțirii, și vrea s-o prelungească, pentru că suferința aceea re trăită îl face să se simtă mai viu, mai tânăr, mai om. Prima strofă, la imperativ, îi cere fetei să reediteze la nesfârșit revolta ei împotriva durerii:

„Apleacă-te pe urna din grădină —
Și împletește, împletește lumina soarelui în păr —
Adună-ți florile la piept, cu îndurerată uimire —
Aruncă-le, apoi întoarce-te,
Cu mânie fugară în ochi;
Dar împletește, împletește lumina soarelui în păr.”

Există aici o risipă de punctuație care dispare mai târziu, când Eliot începe să speculeze conștient resursele sintaxei, creând cuvintelor un context multiplu, lăsându-le să se combine ambiguu, în mai multe direcții.

Strofa din mijloc, la condițional trecut, recalculează amintirea: „Așa aș fi dorit sa-l văd plecând.” În folosirea timpurilor verbale din această strofă stă cheia poemului. După imperative, condiționale prezente și trecute (toate timpuri ale dorinței nerealizate), apare în sfârșit un timp al realității, și este acest timp însoțit și de un subiect cât se poate de clar: „Ea s-a întors cu spatele și a plecat.” La acest punct poemul se rupe în două: nu naratorul a părăsit-o pe fată. Lucrurile au stat altfel. Dar poza dramatică este totuși a eroinei... Ea a rămas în amintirea eroului „Cu părul revărsat peste brațe, și cu brațele încărcate cu flori.” O emoție a trecut într-o imagine, și poemul a încercat să străbată drumul înapoi, dar n-a reușit decât să dilueze acest unic vers emblematic, pe lângă care tot restul este un banal eșafodaj. Decodarea falsului dramatism este, în fond, o dezamăgire provocată poetului de personajul feminin. Plecarea ei seamănă mult cu femeile din „Prufrock”, doar că acelea sunt ironizate explicit: „femeile merg de colo colo, / Flecărind despre Michelangelo.” Ele nu aud cântecul de dragoste al eroului. „La Figlia Che Piange” (fata care plânge) este un pas înainte către *The hyacinth girl* (fata cu zambile) din *Tărâm Pustiu*. Într-un foarte mărunț elan Joycean, Eliot se joacă și el cu limbile străine.



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

120

Cu totul altfel stau lucrurile în cele șapte versuri eliptice din *Tărâm Pustiu*. În primele două, fata se autoformulează, se definește prin sentiment, afirmă că nu există în afara lui:

„Mi-ai dat zambile acum un an, prima oară;
Mi se spune, de atunci, fata cu zambile.”

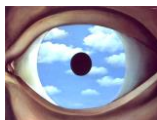
Implicarea profundă a fetei, de care gesturile dramatice atribuite ei în „La Figlia Che Piange” nu reușesc să ne convingă, este aici pătrunzător și concentrat surprinsă, de un ochi discret, care a învățat să meargă direct la esență. Fata care își schimbă voit identitatea, definindu-se de aici înainte numai prin iubire, nu mai este o fată anume, ea devine simbolul femeii îndrăgostite: incidentul este astfel transformat în mit, și lui Eliot îi ajung acum două versuri pentru a ne împiedica să uităm acest sens.

Meditația nostalgică a bărbatului este și ea înlocuită cu o reeditare implicată a clipei, construită în jurul aceleiași imagini a fetei: „Cu brațele încărcate și cu părul umed.” O mână sigură a eliminat repetiția inutilă („brațe”) din primul poem, și a îndepărtat un detaliu (florile, care sunt indirect prezente în „Mi se spune, de atunci, fata cu zambile.”), sporind generalitatea și ambiguitatea imaginii. Detașarea meditativă a naratorului din „La Figlia Che Piange” este înlocuită cu un monolog frământat, în care eroul își amintește cuvintele fetei și starea lui:

„ —Și totuși, când ne-am întors, târziu, din grădina cu zambile,
Tu aveai brațele încărcate și părul umed, dar eu nu puteam
Vorbi, mi se întunecaseră ochii, nu mai eram nici
Viu, nici mort, nu mai știam nimic,
Pătrunsesem adânc în lumină, tăcere.”

Intensitatea, absentă în „La Figlia Che Piange”, este gradată aici cu pricepere; Eliot nu se mai lasă furat de atmosferă și stări vagi. Schimbând factura versurilor, din rememorare senină în mărturisire uluită, neputincioasă, Eliot obține efectul dorit. Imaginea descrie omul așa cum îl vede poetul, hăituit și zădărnicit. Este interesant de remarcat că majoritatea poemelor din primele volume se încheie pe această notă deprimată:

„ne înecăm” („Prufrock”)

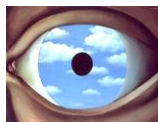


Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

121

„Am eu dreptul să zâmbesc?” („Portretul unei doamne”)
„maidane” („Preludii”)
„ultima răsucire a cuțitului” („Rapsodie pe o noapte cu vânt”)
„gânduri de creier sec, pe o vreme secetoasă” („Gerontion”)
„ruinele timpului” („Burbank cu un ghid Baedeker: Bleinstein cu un trabuc”)
„mulțimi care plâng” („Oul de gătit”)
„ce fut jadis un bel homme, de haute taille”
(„Dans le Restaurant”, poem scris în limba franceză)
„să țină de cald metafizicii noastre” („Aluzii la nemurire”)
„giulgiul dezonorat” („Sweeney printre privighetori”)

Expresivitatea sporită a pasajului din *Tărâm Pustiu* se explică printr-o zgârcenie a autorului: Eliot pune aici toate cuvintele la îndoială, le împinge spre ambiguitate, până când îl descoperă pe cel care mănâncă jăratec: cuvântul declanșator al unui mit (grădina cu zambile).



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry
122

Poeme – 1920

(1920)

În al doilea volum de poezii (1920), spațiul începe să se deschidă, se trece mai des din cameră în stradă, apare sugestia călătoriei. Volumul cuprinde douăsprezece poeme: „Gerontion”, „Burbank cu un ghid Baedeker: Bleinstein cu un trabuc”, „Sweeny la verticală”, „Un ou pentru gătit”, „Le Directeur”, „Mélange Adultère de Tout”, „Lune de Miel”, „Hipopotamul”, „Dans le Restaurant”, „Aluzii la nemurire”, „Slujba de duminică dimineața a d-lui Eliot”, „Sweeney printre privighetori.”

Poeziile pomenesc locuri îndepărtate, alte orașe, alte țări (Antwerp, Bruxelles, Limoges, Capul Horn, Cicladele, America, Paris, Germania, Africa, Mozambic, Olanda, Padova, Milano, Bizanț, Cornwell, râul Plata). Personajele sunt mai întreprinzătoare: Burbank vizitează Veneția; Sweeney derulează, într-un episod erotic, două călătorii mitologice; cineva își descrie traiectoria viitoare spre rai; poetul însuși se vede peregrinând din America în Anglia, Franța, Germania, Africa; doi tineri în luna de miere vizitează Olanda și Italia.

Călătoria nu este o temă, ci un procedeu. Ea nu este văzută geografic, ci spiritual; funcția ei, spre deosebire de rolul decorului citadin din volumul anterior, este să scoată personajele din cochilie, să le atragă către un orizont mai larg, să le generalizeze. În vreme ce oamenii văzuți de Prufrock se închid într-o cameră ca să discute banalități, Gerontion se gândește la ei în ipostaze variate, în diferite împrejurări. Dl. Silvero, la Limoges, umblă toată noaptea prin cameră. Hakagawa este copleșit de pânzele lui Titian. Madame de Tornquist mută lumânările dintr-un loc în altul. Fräulein von Kulp a rămas, șovăielnic, cu mâna pe clanță. Actele încep să devină simbolice, atitudinile de mai sus, înșirate în monologul lui Gerontion, traduc, astfel, câteva stări fundamentale: neliniște, emoția devastatoare, presentimentul sfârșitului, vinovăție.

Imaginile sunt, deocamdată, excesiv încifrate. Chiar dacă unele sunt inspirate (casa cu chirie), corelarea lor este insuficientă, poemul este fragmentar, și, de aceea, obscur. Confuzia vine din faptul că tiparul filosofic este fragil.



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

123

*vere nu stăditi
enough as verse
to sound*

The typist home at teatime, who ~~begins~~
~~clears~~ away her ~~(broken)~~ breakfast, lights
Her stove, and lays out squalid food ~~in time~~;
Prepares the room and sets the room to rights.

Out of the window perilously spread
Her drying combinations meet the sun's last rays,
And on the divan ~~piled~~, (at night her bed),
Are stockings, dirty camisoles, and stays.

A ~~bright~~ kimono wraps her as she ~~sprays~~
In nerveless terror on the (window seat);
A touch of art is given by the false
Japanese print, ~~purchased in Oxford Street~~.

I Tiresias, old man with wrinkled dugs,
Perceived the scene, and foretold the rest,
~~Knowing the manner of these crawling bugs~~,
I too awaited the expected guest.

A youth of ~~twentyone~~, spotted about the face,
One of those simple loiterers whom we say
We may have seen in any public place
At almost any hour of night or day.

Pride has not fired him with ambitious rage,
His hair is thick with grease, and thick with scurf,
~~perhaps~~ his inclinations touch the stage -
Not sharp enough to associate with the turf.

He ^{is} the young man carbuncular, ~~will stare~~
~~boldly~~ about, in "London's one cafe",
And he will tell her, ~~with casual air~~,
Grandly "I have been with Nevinston today".

*all around
night*

Perhaps a cheap house agent's clerk, who flits
Daily, from flat to flat, with one bold stare;
One of the row on whom assurance sits
As a silk hat on a Bradford millionaire.

He munches with the same persistent stare,
He knows his way with women (and that's that!)
Impertinently tilting back his chair
And dropping cigarette ash on the mat.

The time is now propitious, as he guesses,
The meal is ended, she is bored and tired;
Endeavours to engage her in caresses,
Which still are unproved, if undesired.

*the
dina
les*

*goffers
de la
rime*

*inversions
not warranted
by any real
exeg. even
with*

*not in
hand
ledging
wing*

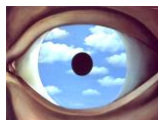
*Too
early*

Personal

*Perhaps
be damned.*

*9 to 10
+ 10
not
just*

CONTEMPORARY
LITERATURE PRESS



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry
124

Călătoria, strămutarea sufletească dintr-un prezent nemulțumitor într-o promisiune viitoare, este timid asociată în acest volum cu spiritul religios, cu apropierea de veșnicie. *Tărâm Pustiu* este o rătăcire către pacea sufletească, mai degrabă cu implicații mitologice și budiste, decât creștine. Acolo se merge de-a lungul Tamisei, până la vărsarea în mare a tuturor râurilor. Călătoria este mai reală, mai importantă, mai atent construită decât atingerea țintei. „Miercurea Cenușii”, pe lângă călătoria în sine, se concentrează și asupra încheierii ei în ceea ce am putea numi dumnezeirea eroului, instalarea lui în veșnicia divină, dezbărată de tot ce este omenesc și pieritor.

Pentru „Gerontion” (1920), drumul spre dumnezeire este o cale nedorită, o neliniște, o amenințare. În monologul lui lipsit de fir epic, el îi înfierează pe oameni cu amintirea sacrificiului uitat al lui Isus:

„Semnele sunt luate drept minuni. ‘Vrem un semn!’
Cunvâțul din cuvânt, neputându-se rosti,
Cufundat în întuneric. În zorii anului,
Veni Cristos tigrul

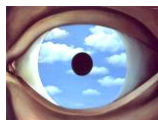
În păcătosul mai, sânger și castan, pomii iudei în floare,
Pentru a fi înghițit, împărțit, băut
În șoaptă.”

Viața lui Gerontion este o „casă cu chirie.” Proprietarul îl pândește, așezat pe vine, pe pervaz, gata să-și ucidă prada dintr-un salt. Imagini brutale descriu apropierea nedorită a unui sfârșit violent:

„înțepenesc, rece, într-o casă cu chirie”
„extaz înghețat”

„De Bailhache, Fresca, dna Cammel, învârtejii (...)
Atomi pulverizați: Pescăruș târât de vânt (...)
Pene albe în zăpadă.”

Dumnezeu este evocat prin mânia lui: „Tigrul țâșnește, la început de an. Din noi se



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

125

înfruptă.” Trupul piere după ce a fost amăgit, înșelat:

[Istoria] „Ne dă atunci când atenția ne este hărțuită,
Și ceea ce ne dă este așa de ascuns și de încurcat,
Încât, dându-ne, ne înfometează, ne face să fim nesățioși. Dă prea târziu,
Lucruri în care nu mai credem, ori, dacă tot mai credem,
Vedem în ele doar amintirea patimii.”

Gerontion, deci, acuză. Nu-l acuză, însă, pe om, cum s-ar putea crede. Sacrificiul lui Isus, sugerează el, în loc să ne izbăvească, a adus pe pământ o moarte și mai violentă decât înainte. Împins să trăiască sumbru, sub veșnica amenințare a acestei morți care se dă drept izbăvire, omul se dezleagă de Dumnezeu, spunând: „Acele lacrimi s-au scuturat din pomul ce rodește mânia.” Eliot folosește aici procedeul lui preferat: răsturnarea atitudinii tradiționale. Dreptul biblic la mânia este refuzat divinității și îngăduit omenirii. Omul este îndreptățit să ceară socoteală pentru tot ceea ce îndură: „Știind toate acestea, cine mai poate ierta?”

În maniera lui tipică, Eliot operează această răsturnare îndrăznească în versuri ambigue. Revolta lui este precaută. Pentru un cititor cu o puternică înclinație religioasă, în întrebarea „cine mai poate ierta?”, mânia poate să pară a-și urma calea știută, de la zeu către om. Numai violența imaginilor vieții omenești din întregul poem pledează pentru o răsturnare. Fiecare vers luat în parte este enigmatic, fără subiect gramatical precis. Revolta lui Eliot nu este niciodată explicită.

În același fel contradictoriu, nehotărât, și-l imaginează Eliot pe Dumnezeu și în „Miercurea Cenușii.” *Cvartetele*, însă, înlocuiesc tentația mâniei cu umilința, cu o falsă seninătate: Dumnezeu nu mai este acolo un agent al distrugerii. De fapt, Dumnezeu nu mai este prezent: Eliot îl scoate din univers. Așadar, dumnezeirea, apropierea lui Eliot de forța supremă care guvernează universul, se face fie cu mânia, fie cu neîncredere. Dacă apropierea se produce, omul este devorat. Dacă nu se produce, el este zădărnicit. Așa cum am văzut că face cu lumea reală, Eliot interpretează defensiv și mitul biblic, ca o percepere a cruzimii universale.

„Hipopotamul” (1917) descrie biserica și credința în imagini la fel de aspre; dar aici încărcătura de mânia se preschimbă în ironie mușcătoare. Hipopotamului, care se bălăcește în noroi, se zvârcolește după hrană și se împerechează, i se prezice că se va urca la ceruri printre sfinți, după promisiunea creștină, cum că cei din urmă vor fi cei dintâi. Biserica, îndestulată pe pământ, va rămâne



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry
126

„dedesubt,
Înfășurată în pâcla de demult, plină de miasme.”

Religia, ca ritual, este desconsiderată; pe Eliot îl interesează imaginea totală a universului biblic, sentimentul nelimitării.

„Slujba de duminică dimineața a d-lui Eliot” (1918) se opune în același fel dezbaterilor religioase sterile, care au falsificat, în decursul vremii, omenia inițială a credinței.

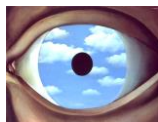
Atitudinea aceasta este continuată și în *Stânca* (1934), o înșiruire de poeme declarative, care afirmă că este necesară o biserică nouă, o revitalizare a ritualului religios prin reducerea lui la esențial. Toate cele zece poeme se bazează pe opoziția didactică dintre superficialitate și îngustimea vieții fără credință, și dimensiunea cosmică, viziunea mai largă pe care ar oferi-o religia, dacă ar fi redusă la tema ei fundamentală, veșnicia. Londra este „orașul guvernat de timp.” Oamenii au înlocuit bisericile cu restaurante, mașini, excursii la țară. Eliot îi moralizează pe necredincioși, folosind argumentele cele mai moderne, până și șomajul, pentru a-i readuce pe drumul cel bun.

Preceptele religioase sunt reconsiderate cu o seriozitate involuntar comică. Autor al unor imagini remarcabile ale vieții citadine, cum sunt cele din *Tărâm Pustiu*, Eliot pare să-și fi uitat complet meșteșugul poetic:

„Ce este viața voastră, dacă n-o trăiți împreună?
Nu există viață în afara comunității,
Nici o comunitate nu trăiește decât cu frica lui Dumnezeu.”

Versurile sunt directe și neconvingătoare. Renunțând la ambiguitate, ele vor cu tot dinadinsul să spună lucrurilor pe nume, să convingă:

„Este greu, pentru cei care n-au cunoscut persecuția,
Și n-au văzut niciodată cu ochii lor un Creștin,
Să dea crezare acestor povești de persecuție creștină.
Este greu, pentru cei care trăiesc în vecinătatea Băncii,
Să se îndoiască că banii le sunt în siguranță.
Este greu, pentru cei care trăiesc în vecinătatea Poliției,



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

127

Să creadă că violența ar putea învinge.”

În loc să surprindă esențialul în imagini, Eliot mistifică realul, îl simplifică după un tipar învechit, caracterizându-l drept „o vreme care înaintează progresiv înapoi.” Apar ecouri din poemele anterioare (pustietatea, stânca, lumina, copiii); dar, spre deosebire de ele, în *Stânca* gravitatea este subminată de lipsa de umor, de faptul că autorul dă o lecție în loc să pună în fața cititorului o enigmă. Lipsit de flexibilitatea îndoielii, a relativității, raționamentul este țeapăn.

Dimensiunea cosmică a religiei – veșnicia – atât de bine evocată mai târziu în *Cvartete* (1935-1941), este prezentă numai în primele și ultimele versuri ale fiecărui cvartet. Numai la începutul și sfârșitul acestor poeme găsim acea gimnastică a gândirii prin care poetul concepe ceea ce pentru om este de neconceput.

În introducerea la *Stânca*, se deplânge ieșirea din viață, ca etapă inevitabilă înaintea dumnezeirii:

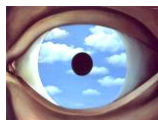
„Vulturul se ridică în înaltul cerului,
Constelația vânătorul și câinii ei își urmează cursul (...)
O, lume a primăverii și toamnei, a nașterii și morții!”

Încheierea anunță veșnicia ca pe o eliberare în lumină:

„O, Lumină Nevăzută, slăvită fii! (...)
În curgerea vieții noastre pământeste, lumina ne obosește. Ne bucurăm la sfârșitul zilei, la sfârșitul piesei; și extazul este mult prea dureros
(...)
Veșnic trebuie să înăbușim și să trezim flacăra (...)
Și îți mulțumim că întunecimea ne amintește de lumină.”

Între aceste puncte, ideea de veșnicie este abandonată. Eliot versifică o predică.

Cele mai reușite versuri ale poetului sunt cele ambigue, tentative, animate de o mânie defensivă, de o stare de fond contradictorie, pornind în același timp din revoltă și spaimă. Versurile din *Stânca* sunt oferite ca certitudini, ceea ce le scoate din sfera poeziei, Eliot fiind poetul incertului, al bănuielii și al necredinței.



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

128

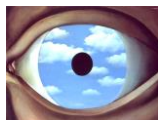


Spre deosebire de aspectul static al primului volum, cel de-al doilea explorează mișcarea. Faptul este evident în cele câteva încercări în franceză. Scrise într-o limbă curată, dar nepoetică. Limba străină îl silește pe Eliot să renunțe la pitorescul imaginii, la încifrarea cuvintelor și să se refugieze în acțiune. În „Le Directeur”,

„Les actionnaires
Réactionnaires
Du spectateur
Conservateur
Bras dessus bras dessous
Font des tours
À pas de loup.”

Expresiile sunt cuminți. Eliot este mulțumit că le știe, și le folosește așa, fixe, fără să le inoveze. „Mélange Adultère de Tout” îl descrie pe Eliot însuși, mereu în goană: profesor în America, ziarist în Anglia, conferențiar în Yorkshire, bancher la Londra, filosof în Germania (lucruri perfect adevărate), „jemenfoutiste” la Paris,

„J’erre toujours de-ci de-là



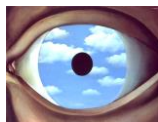
Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

129

À divers coups de tra là là.”

„Lune de Miel” este o simplă înșiruire de acte: „Ils ont vu les Pays-Bas, ils rentrent à Terre Haute.” Coordonatele geografice sugerează, mai abstract, o coborâre și o revenire, o ridicare. În drum, într-un hotel din Ravena, tânăra pereche este atacată de ploșnițe. Cei doi pleacă apoi cu trenul la Milano, cu gândul la banii care le rămân, și așa mai departe. Personajele sunt ostentativ mici și lipsite de generozitate, nepoetice, la fel ca și limba. Important este că Eliot sugerează micimea lor prin actele pe care le alege, poezia lui căpătând astfel nota epică de care avea nevoie.





Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry
130

Tărâm Pustiu (1922)

Caracteristica lui Eliot, în versurile lui cele mai reușite, este detașarea austeră, uneori ironică, prin care își temperează compasiunea reală pentru om: o concentrează, o curăță de lirismul artificial al înduioșării. Evitând să înfrumusețeze pentru a impresiona, el mută spațiul poetic în aria mai puțin tocită, cu mai multe resurse expresive, a realității dezgustătoare. Poetul, consideră Eliot, nu are nevoie de o lume frumoasă. El trebuie să știe să vadă convenția frumosului și a urâtului, „monotonia, ororile și splendoarea.”

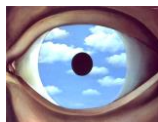
Micimea eroilor din primele două volume ilustrează intenția lui Eliot de a răsturna modelele pentru a revitaliza poezia. Eliot își cercetează personajele cu aceea lentilă a telescopului care micșorează. Deși ele sunt foarte aproape de el, poetul le vede mărunte, pradă unei neputințe doar aparent comice și ne semnificative. În realitate neputința aceasta are un tragism sumbru, cu atât mai acut cu cât el este refutat. Gerontion, de exemplu, mărturisește:

„N-am fost la porțile fierbinți,
N-am luptat sub ploaia caldă,
Și nici până la genunchi, în mlaștina sărată, vâjâindu-mi sabia,
Mușcat de muște, n-am luptat.”

El se stinge ca un bătrân oarecare, ca oricare bătrân, nu ca un erou exemplar. Reducându-i statura, Eliot îi sporește forța de generalizare.

„Burbank cu un ghid Baedeker: Bleinstein cu un trabuc” (1919) abundă în figuri minimalizate. Burbank „cade” (posibilă parodie a căderii lui Adam) pradă farmecelor ftizicei prințese Volupine. Sir Ferdinand se mai numește și Klein. Leului dintr-o sculptură venețiană i s-au retezat aripile și ghearele. Timpul însuși este în ruine.

În „Oul de gătit” (1919), eroul se întreabă:



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

131

„Dar unde este lumea cumpărată de mine cu un penny,
Ca s-o mănânc cu Pipit în spatele paravanului?”

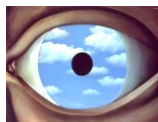
Procedeul minimalizării eroilor există și în *Tărâm Pustiu* (1922). Marie nu găsește să spună despre ea însăși mai mult decât: „Citesc mai tot timpul nopții, și iarna plec în sud.” Faimoasa ghicitoare, Madame Sosostriș, este răcită. Cărciumarul își gonește clienții la ora închiderii. O femeie povestește cu vulgaritate viața casnică a alteia. Cineva pescuiește într-un canal murdar. Un negustor grec face avansuri dubioase protagonistului principal. O dactilografă inertă și un mic funcționar cu fața plină de coșuri au o scurtă întâlnire erotică. O femeie isterică își tot piaptăna părul.

Spre deosebire însă de volumele anterioare, aceste ipostaze minimaliste sunt numai o etapă a poemului, nu concluzia lui: firul epic le metamorfozează dintr-una într-alta, adunându-le, în final, într-o imagine a condiției umane, așa cum o vedea Eliot în acel moment al existenței lui. Tărâmul acesta neroditor este primul univers complet construit de Eliot, o lume care își ajunge, un sistem de relații dus până la capăt. Dacă poemele anterioare erau oarecum lipsite de siguranță, în *Tărâm Pustiu* strategia poetică nu aduce nici un cuvânt la întâmplare, imaginea se lasă condusă de idee, lirismul nu este numai evocator ci și filosofic.



Eliot a scris poeme lirice („La Figlia Che Piange”), dramatice („Sweeney Agonistes”), a folosit din plin epicul („Lune de miel”), dar nicăieri epicul, liricul și dramaticul nu se îmbină atât de armonios ca în *Tărâm Pustiu*, pe care l-am putea numi, pentru structura lui epică, romanul lui Eliot.

Poemul este o înșiruire de monologuri rostite de voci care nu ne sunt prezentate. Fiecare monolog este un nucleu epic: el duce mai departe povestea către o încheiere. Procedeul dramatic și epic sunt înconjurat de o forță lirică matură. *Tărâm Pustiu* nu este făcut pentru a fi citit ca un roman (pentru acțiune), ori ca o piesă de teatru (pentru spectacol): puterea lui Eliot, aici, este în primul rând lirică. Poemul se citește așadar, pentru starea de spirit pe care o construiește, și care se plasează la mijlocul distanței între compasiune și detașare.



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

132

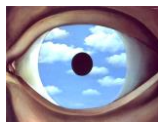
Prima parte a acestui poem cu structură epică și substanță lirică poartă titlul „Îngroparea morților.” Ea este alcătuită din patru episoade din care se degajă sentimentul amar al zădărniceii. Primul fragment are doi eroi: „Vara ne-a luat prin surprindere, venind dinspre Starbergersee.” Unul dintre ei, Marie, evocă o amintire din copilărie, un moment pierdut, o alunecare vertiginoasă cu sania, iarna, pe munte: „În munți” – spune ea – „numai în munți ești cu adevărat liber.” Povestea ei se încheie cu o caracterizare a ceea ce i-a rămas de trăit: „Citesc mai tot timpul nopții, și iarna plec în sud.” Libertatea zăpezii din copilărie pe munte a pierit, nopțile sunt nopți de nesomn. Vocea ei ne vorbește despre un timp irosit, nerecunoscut la vremea pe când era prezent, și care acum este irecuperabil pierdut.

Imaginea următoare întărește sentimentul pierderii definitive. Ea debutează cu avertismentul: „O să vă arăt spaima, închisă într-un pumn de țărână.” Imaginea iubirii ratate, a fetei cu zambile, este încadrată de câteva versuri din opera lui Wagner, *Tristan și Isolda*. Primul este o chemare: „Wo weilest du?” (Unde zăbovești?) Al doilea încheie episodul cu imaginea neîmplinirii: „Oed’ und leer das Meer” (Întinsă și pustie este marea).

Eroul principal se va schimba la față de nenumărate ori până la sfârșitul poemului, păstrându-și totuși identitatea, îmbogățind-o cu fiecare mască nouă. El apare în secvența de început în tovărășia unei nemțoaice, plimbându-se, intrând într-o cafenea, și ascultându-i confesiunea. Era o poveste despre un moment ratat de libertate în copilărie. În a doua secvență, ca o replică la confesiunea femeii, eroul (aparent altul decât cel dinainte) mărturisește că și el a pierdut ceva esențial. Maria spune că, în momentul coborârii cu sania, îi fusese frică, adică nu știuse să se bucure de prezent. Bărbatul din a doua secvență povestește că, la ieșirea din grădina cu zambile, nu mai vedea, nu mai înțelegea, nu mai știa nimic. S-a irosit, așadar, ceea ce, în 1889 (la un an după nașterea lui Eliot) Mihail Eminescu numise „clipa cea repede ce ni s-a dat...”

Metamorfozele eroului continuă: de fiecare dată un interlocutor nou scoate indirect la lumină o parte necunoscută a istoriei lui. Acest erou este rareori singur. Vocea lui este un preambul la apariția, la cuvintele altcuiva.

În a treia secvență, Madame Sosostiris îi ghicește eroului viitorul. Fără să scoată o vorbă, eroul așteaptă să-i fie prezentate personajele care vor gravita în jurul lui: „Belladona, doamna Stâncilor, Stăpâna Situațiilor”, „omul cu trei șipci”, „negustorul chior.” Cartea lui, spune vestita prezicătoare, este „Marinarul fenician înecat”,



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

133

caracterizat de ea cu un vers din *Furtuna* lui Shakespeare, vers care va reveni obsesiv în poem: „Erau odată ochii lui, acum sunt perle.”

I se prezice, așadar, eroului că va muri înecat în mare. Marea era spațiul la care aspira Prufrock. Moartea eroului nu va fi o dispariție, ci o schimbare într-o substanță prețioasă, o transformare.

Prima parte a poemului este construită simetric, din două episoade cu implicații sentimentale, și două imagini ale morții. Ultimul fragment amintește de violența lui Baudelaire, pe care îl și citează. Într-o Londră „ireală”, populată cu condamnați din *Infernul* lui Dante, eroul întâlnește un vechi tovarăș de luptă, de pe vremea când corăbiile atacau Mylae, și îl întreabă:

„Cadavrul pe care ți l-ai sădit anul trecut în grădină
A început, ori nu să încolțească? O să înflorească oare anul acesta?
Nu cumva l-a tulburat înghețul neașteptat?
Vezi, ține-l departe de câine, prietenul omului,
Ai grijă să nu-l dezgroape la loc, cu unghiile!”

Grădina (simbolul iubirii) și cadavrul sunt amestecate într-o imagine unică, a germinării. „Îngroparea morților” se încheie deci, cum a început: cu revoltă mută împotriva unei vieți zădărnice de moarte. Cadavrul care urmează să prindă rădăcini era prevestit din primele versuri ale poemului:

„Aprilie este cea mai crudă lună, ea cheamă la viață
Liliacul, din pământ mort...”

Ultimul vers, „You! hypocrite lecteur!—mon semblable,—mon frère!” îl transformă pe eroul apăsător de perspectiva pieirii într-o imagine brutală a condiției umane.



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry
134



Partea a doua a poemului, intitulată „O partidă de șah”, este scrisă în altă manieră. Traectoria eroului, începută în Germania, trecând apoi prin amintirea grădinii cu zambile, pe la Madame Sosostriș și prin atmosfera de infern a Londrei, continuă. După zădărnici și moarte, eroul are sentimentul sterilității, al secătuirii, comunicat în numai două episoade complementare. În aceste două nuclee epice sunt strecurate ecouri ale altor teme, reluate ori anticipate (privighetoarea siluită, ochii-perle, ploaia). Firul epic al poemului este ascuns: el trebuie dedus, ghicit. Episoadele sunt de fapt fragmente dramatice, voci pe care Eliot le-a legat între ele, într-o istorie nepovestită, ca într-o frază eliptică, cu foarte multe subiecte și un singur predicat, subînțeles.

În prima secvență a părții a doua, eroul se află închis într-o cameră încărcată cu istorie și mitologie:

„Și alte cioturi de timp
Erau înșirate pe pereți; forme încremenite
Se înclinau scoțând capul din el, se rezemau și
înăbușeau odaia îngrădită.”



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

135

Împreună cu el, o femeie așezată într-un jilț, ca într-un tron poleit, se piaptăna în fața oglinzii, amintind de Belladonna, din povestirile prezicătoare. Propoziția prin care această femeie se autodefinește este: „Acum ce fac? Ce fac acum?” Încordarea ei isterică îl trimite pe protagonist cu gândul la fundul mării, îi aduce pe buze refrenul: „Erau ochii lui, acum sunt perle.”

Încolțit de voința femeii care nu are dragoste de împărțit, eroul își descrie viața ca pe o partidă de șah, jucată lucid cu cineva care tot vrea să închidă ochii și nu-și dă seama că nu are pleoape: cineva care așteaptă să audă ultima „bătaie” în ușă.

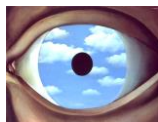
Lipsa iubirii este completată de discreditarea maternității în episodul al doilea. O femeie de condiție modestă, fapt vizibil în felul cum se exprimă, povestește cuiva (poate protagonistului) despre o oarecare Lil, care, la 31 de ani, după ce a făcut cinci copii și a „scăpat” de al șaselea, este știrbă și „învechită.” Albert, bărbatul ei, este pe cale să se întoarcă din armată, și povestitoarea relatează cum a îndemnat-o ea pe Lil să aibă grijă de înfățișarea ei, dacă nu vrea să-l piardă. Cuvintele sunt pline de promiscuitate și senzualitatea nedublată de sentiment. Fraza ei definitorie este: „De ce te-ai măritat, dacă nu voiai copii?”

Această relatare este întreruptă de patru ori de strigătul insistent, „GRĂBIȚI-VĂ ESTE ORA”, scris cu litere mari, fără nici un semn de punctuație, rostit probabil de hangiul nerăbdător să închidă. Tema timpului pe cale de a fi pierdut se unește, prin vorbele hangiului, cu ideea de feminitate apusă, ultimul vers al părții a doua fiind un alt ecou din Shakespeare (*Hamlet*), o frază rostită de Ofelia: „Noapte bună, doamnele mele, noapte bună, scumpele mele doamne, noapte bună, noapte bună.”

Nebunia Ofeliei, la care se face aluzie, este anticipată de iritarea crescândă a femeii din jilțul aurit, de frazele ei sacadate, ilogice, și va reapărea ca o stare de spirit a eroului însuși, în finalul poemului.



Titlul părții a treia este „Predica Focului”. Acest titlu sugerează intenția eroului de a evada violent din lumea primelor două episoade. După ce și-a petrecut o parte din viață în intimitatea morții și a ratării, protagonistul se detașează. El își concentrează experiența în câteva imagini definitorii, și pare dispus s-o ardă, să se



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

136

ardă odată cu ea, să se lase în urmă.

Eroul își începe călătoria către capătul ținutului neroditor. Înaintarea către fertilitate (împlinire, pace) se face pe firul râului Tamisa, spre vărsare. Îl vedem pe protagonist umblând într-o singurătate totală, printre amintiri de care nu se poate scutura. Experiența erotică este din ce în ce mai puternică înmaginată ca o cursă, golită de căldură omenească, de apropiere. O oarecare doamnă Porter, împreună cu fiica ei, își spală picioarele cu sifon, în așteptarea lui Sweeney. Din privighetoare n-a mai rămas decât vaerul de după siluire („Twit twit, jug jug, Tereu”). Domnul Eugenides, negustor din Smirna, face avansuri pe care eroul le ignoră. O dactilografă este descrisă cu lux de amănunte neplăcute, de la lenjerie până la cuvintele cu care încheie episodul erotic: „Am facut-o și pe asta, bine că s-a terminat.”

Elizabeth și Leicester plutesc pe râu, îndrăgostiți, într-o amintire ireală, printre turnuri albe cu clopote care bat. Trei fiice ale Tamisei oferă, în schimb, imaginea vie a feminității pângărite, irosite.

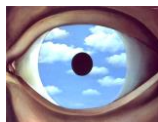
La capătul părții a treia, îl găsim pe erou în dreptul Cartaginei, simbolul realității distruse:

„La Cartagina am sosit, apoi,
Arzând arzând arzând arzând
O, Doamne, cum mă smulgi
O, Doamne, cum mă smulgi
arzând.”



Partea a patra, „Moartea pe apă”, conține o singură secvență, reluată dintr-un poem scris în franceză („Dans le Restaurant”), care îl descrie pe fenicianul Phlebas, înecat în mare de două săptămâni. Înainte să moară, „A trecut prin ce a trăit la bătrânețe și la tinerețe”, întocmai ca eroul călător din poem.

Râul s-a vărsat în mare. O altă lume ar trebui să se deschidă. Ultima parte, „Ce a spus tunetul”, prevestește această lume, fără s-o descrie. Călătorul nu pătrunde până la urmă în ea. Ploaia se abate acum peste câmpia secătuită. Ecouri ale timpului sterp



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

137

se învâlmășesc ostenite de drum, fără vlagă:

„hoarde cu glugi, care roiesc”

(...)

„orașul de peste munți

Se despică, se preschimbă, se spulberă în aerul liliachiu”

(...)

„Turnuri care cad,

Ierusalim Atena Alexandria

Viena Londra

Ireale”

(...)

„Și lilioci cu chipuri de copii, în lumina vânăta

Fluierau și băteau din aripi,

Și se târau cu capul în jos pe zidul înnegrit.”

Într-un cimitir năruit, de pe acoperișul unei capele părăsite, un cocoș vestește ploaia, regenerarea. Poruncile tunetului, aducător de ploaie și rod, sunt trei: „Datta (dă), Dayadhvam (fii bun), Damyata (stăpânește).” Cuvintele sunt luate de Eliot din *Upanishade*, iar lucrul acesta este explicat în *Notele la Tărâm Pustiu*, scrise de poetul însuși. Tot acolo, Eliot ne indică și traducerea lor.

I se cere eroului să uite „însălmântătoarea cutezanță a capitulării de o clipă”, să renască din propria cenușă, să-și construiască o credință nouă, dacă poate.

Poemul rămâne o întrebare, nu știm cum va trăi pelerinul ce-i mai rămâne de trăit. „Moartea de apă” a fost doar un simbol al evadării. Partea finală este ambiguă și apăsătoare. Eliot o încheagă alăturând versuri citate din surse variate, ecouri care sugerează, toate, o unică stare de spirit: după frământări de o viață, într-un tărâm neroditor, ajuns la granița cu altă existență, eroul nu se simte izbăvit, ci pus la zid. Niciodată împlinită înainte, dorința s-a sfârșit, și nimic nu-i mai poate lua locul. Viața se retrage:

„M-am așezat pe mal,

(Note. Isaia, 38:1)

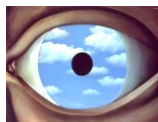
Pescuind, câmpia neroditoare era în urmă

Să-mi pun măcar în ordine ținutul?

Podul Londrei se dărâmă se dărâmă se dărâmă

Poi s'ascose nel foco che gli affina

Apoi se întoarse în focul care-i purifică;



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

138

Note. Dante, *Purgatoriul*, 26

Quando fiam uti chelidon – O rândunică
rândunică

Când o să fiu ca rândunica;

Note. „Pervigilium Veneris”

Note. Tennyson

Le Prince d'Aquitaine à la tour abolie

Note. Gérard de Nerval, *El Desdichado*

Am îngrămadit aceste frânturi lângă ruinele
mele

Va fi cum doriți. Hieronymo este din nou
nebun.

Note. Thomas Kid: *Tragedia spaniolă*

Datta. Dayadhvam. Damyata.

Note. Dă. Fii bun. Stăpânește.

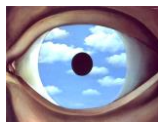
Shantih shantih shantih”

Pace care nu poate fi înțeleasă;

Note. *Upanișade*



<http://editura.mttlc.ro>
The University of Bucharest. 2015



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry
139

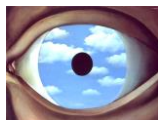
Tărâm Pustiu este o demonstrație de virtuozitate a lui Eliot, prin relațiile inepuizabile care se stabilesc între cuvinte, acțiuni, personaje, idei. Poemul pune în mișcare un număr impresionant de personaje abia schițate: ele sunt aduse în scenă pentru a interfera, pentru a lega o idee de alta. Calitatea principală a tuturor personajelor este puterea cu care trimit la altele, se metamorfozează.

Feminitatea, de exemplu, este reprezentată de resemnata Marie, de fata cu zambile părăsită, de ghicitoarea vestitoare a morții, de femeia isterică, de îmbătrânita înainte de vreme (Lil), de nimfele plecate și fiicele înșelate ale Tamisei, de prozaica doamnă Porter și fiica ei, de privighetoarea siluită și dactilografa inertă. În fiecare imagine există o contradicție, o neîmplinire. Trimițând de la una la alta, poemul construiește femeii un destin pustiu.

Apare, în repetate rânduri, și personajul colectiv al mulțimii: Eliot vede grupuri de oameni suspinând, în zori, pe străzile aglomerate; hoarde cu glugi, care roiesc, poticnindu-se în câmp. Îi numește „cei care vor muri”, li se adresează biblic, cu „fiu al omului”, ori cu versul demascator al lui Baudelaire: „You! hypocrite lecteur! – mon semblable, – mon frère!” El citează din Verlaine („Parsifal”): „Et o ces voix d’enfants, chantant dans la coupole!”. Schimbă sensul inițial al versului (schimbare pe care o operează de câte ori reia cuvintele altcuiva), transformând acest cor de copii în corul celor pe care „moartea i-a distrus.”

Una din ipostazele masculine este, și ea, pustiită, golită de sens, subjugată tărâmului pieritor, neroditor. Fostul luptător Stetson așteaptă să încolțească un cadavru. Cărciumarul este grăbit să spună tuturor noapte bună. Albert vine acasă, după patru ani de armată (probabil pe mare), pornit să „petreacă”. Sweeney se îndreaptă primăvara cu același gând spre doamna Porter. Domnul Eugenides este și el pradă senzualității. Funcționarul cu coșuri pe față există numai prin instinct animalic.

Eliot refuză acestor personaje feminine, masculine și colective dreptul la emoție. El le discreditează, ori le zădărnicește. Singurul favorizat este protagonistul principal, pe a cărui metamorfozare se clădește înaintarea poemului. El este pe rând: îndrăgostitul inert; cel căruia i se ghicește moartea prin înec, omul care pescuiește în canale murdare, cu amintirea morților în oase; cel care plânge la apa Lemanului, cu moartea în spate; tot el este prorocul Tiresias, care a depășit animalitatea dactilografei și a funcționarului, ca și cel care este smuls arzând din Cartagina în flăcări, pentru a



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

140

muri și a reînvia (ca Faust), dar nu pe pământ, ci pe fundul mării.

Numai acestui personaj i se propune să evadeze, să lase în urmă pământul secătuit; dar îngăduința, speranța poetului este înjumătățită: drumul imaginat nu duce nicăieri. Starea de spirit debutează cu un strigăt disperat, dar eșuează în implorarea neajutorată: „Shantih.”

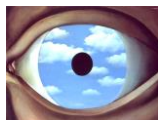
Poate fi, astfel, urmărită evoluția exclamațiilor spre tăcere. În primele două părți domină imperativele:

„ține-te bine”
„vino la umbra acestei stânci roșii”
„ferește-te de moartea de apă”
„l-am oprit, strigându-i”
„spune ceva”
„Grăbiți-vă este ora.”

În partea a treia, siguranța vorbitorului scade, și, odată cu ea, vocea scade spre șoaptă:

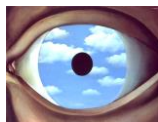
„nu voi vorbi nici tare, nici mult”
„ces voix d'enfants”
„melodia s-a furișat pe lângă mine”
„twit twit”
„la la”

În partea a patra, înecatul „uită” strigătul pescărușilor, iar în final strigătul solitar al cocoșului și tunetul aduc liniște. „Pacea”, liniștea de neînțeles invocată în ultimul vers, devine astfel un indiciu că poemul a încheiat ce a avut de spus.



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry
141





Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry
142

Constituindu-se ca o evadare către nicăieri, poemul conturează un singur spațiu: cel real. Lumea dorită, ireală, ca o fata morgana, se îndepărtează pe măsură ce eroul vine, însetat, spre ea. Scoțându-l din secetă – unicul loc la care el are dreptul – părăsirea țărâmului pustiu îl duce la pierzanie.

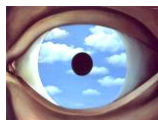
Cu cât spațiul este mai respingător, cu atât este mai real și mai fără de scăpare. Acesta este motivul pentru care Eliot folosește ostentativ aglomerări de cuvinte aspre, menite să sugereze măcinarea, descompunerea, sfârșitul, sterilitatea:

„pământ mort”
„imagini sfărâmate”
„stâncă seacă”
„deșert”
„coridorul șobolanilor”
„canal mohorât”
„cu tălpile în nisip”
„câmpii nesfârșite”
„cisterne goale și fântâni secate”
„văgăună păraginită, în munți”
„morminte năruite”
„Podul Londrei se dărâmă se dărâmă”
„ruinele mele.”

Încercând fără succes să evadeze dintr-o lume care alunecă spre un sfârșit hidos, eroul trece de la disperare („You! hypocrite lecteur!”) la nerăbdare („GRĂBIȚI-VĂ ESTE ORA”), și eșuează în neînțelegere, în nebunie („Hieronymo este din nou nebun”). Strigătul cel mai uman al poetului este rostit înaintea hotărârii de a părăsi realul, înaintea morții de apă: „O, Doamne, cum mă smulgi/arzând”.

Orice formă de viață din acest țărâm pustiu este marcată de apropierea sfârșitului, singura certitudine pe care poemul o oferă. Cel mai tare este marcată de ea imaginea femeii, care, în toate împrejurările, trezește gândul morții. Iubirea este alterată de violență și înstrăinare, demitizată până la a fi redusă la opusul ei. Sentimentul amar al trecerii face evidentă și hidoasă graba fizică a eroilor.

Imaginea oaselor revine ca un memento:



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

143

„Mi se pare că ne aflăm în coridorul șobolanilor,
Unde morții și-au rătăcit oasele.”

„Și oase azvârlite într-o neîncăpătoare mansardă, joasă și uscată,
Zornăite doar de laba vreunui șobolan, din an în an.”

„Un curent submarin
I-a curățat oasele pe șoptite.”

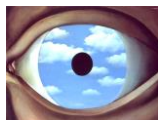
„Oasele uscate nu fac rău nimănui.”

Moartea este pomenită obsesiv:

„îngroparea morților”
„cadavru”
„ochi fără pleoape”
„mort de două săptămâni”

„Cel care trăia a murit,
Noi, care trăim, murim acum,
Încet, cu răbdare.”

Eroul lui Eliot încearcă, timid, să ocolească această direcție funebră. El pare să recunoască drumul pe care trebuie să-l urmeze după acele imagini *leitmotiv* care se repetă. Ploaia, destinația poemului, este vestită în apropierea unei capele dintr-un cimitir în paragină, în munți. Capela în sine nu este o imagine puternică, ea este, însă, întărită de prefigurări repetate ale izolării, ale spațiului înalt. Astfel, cineva exclamă în prima parte: „În munți, numai în munți ești cu adevărat liber”. Oasele zac, apoi, netulburate, într-o mansardă uitată. Voci de copii cântă într-o cupolă. Câteva grădini (Hofgarten, grădina cu zambile, grădina cu cadavrul, grădini cu „tăcere înghețată”) anunță mormintele năpădite de ierburi. O mulțime de voci melancolice conduc LA strigătul singuratec al cocoșului vestitor de ploaie (cântecul greierului, al privighetorii, al copiilor, al pescărușilor, sunete de mandolină, fluieratul liliecilor). Bubuitul revelator al tunetului vine după ce ni s-a vorbit de clopote în mai multe rânduri (un clopot bate ora nouă cu un dangăt „mort”, cineva reia bocetul de moarte al lui Ariel din *Furtuna* — „oooo”, alte clopote bat, amintind de ceva nenumit).



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

144

Imaginile se leagă, astfel, gradat, și fiecare punte nouă este un moment încordat, când interesul sporește. Înaintăm în poem urmărindu-le cum se schimbă una-ntr-alta. Din leitmotiv în leitmotiv, poetul își comunică starea de spirit strategic, cu zgârcenie.

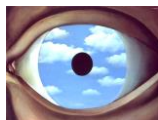
Traectoria coborătoare a emoției către zona descompunerii se citește clar în imaginile cu turnuri și poduri: turnurile stau gata să cadă, sunt neadevărate ori răsturnate, iar ultimul dintre ele este năruit („la tour abolie”); podul Londrei duce în spate oameni apăsați de moarte, apoi se dărâmă. Înăuntrul țărâmului pustiu nimic nu durează, totul este uscat și se sfărâmă, eroul colindă chinuit de setea de apă, sufocat de o uscăciune paralizantă a gâtului.

Apa este un miraj în același timp salvator și apocaliptic. Direcția poemului este curgerea apei spre vărsarea în mare: pornește cu efort și ezitare, crește vijelios, încetinește apoi leneș, în deltă, pierzându-și în final identitatea în mare. Apa se infiltrează în oamenii poemului (marinari, naufragiați, vâslași, cârmaci, pescari), în aer (tunete, fulgere, nori, rafale de ploaie), dar nu ajunge în pământ. De la început până la sfârșit, *Țărâm Pustiu* este ținutul secetei. Setea de apă este numai în imaginație astâmpărată, pacea adevărată nu există și nu coboară. Eliot imaginează nemurirea cu moartea în oase.



Eliot's first wife, Vivienne Haigh-Wood





Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry
145

Oameni găunoși (1925)

„Oameni găunoși” (1925) are curajul să imagineze ceea ce poemele anterioare se străduiau să țină la distanță: încheierea vieții. Poemul este o treaptă necesară către călătoria afară din spațiul real, întreprinsă în „Miercurea Cenușii.” Dominantă este certitudinea neputinței, hotărârea de a îndura cu resemnare, de a se conforma unui tipar cosmic neînțeles.

Oamenii cu pricina mărturisesc a fi simple forme împăiate, care se agață una de alta, orbecăind, mânite de vânt, fără vedere, fără grai, cu un coif în loc de cap:

„Chip fără formă, umbră fără culoare,
Forță paralizantă, gesturi în nemișcare.”

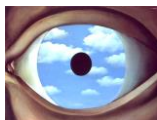
Îi vedem învârtind la nesfârșit o horă oarbă, în jurul
„cactusului,
La ora cinci dimineața”,

îngânând fragmente de rugăciune,

„Căci a ta este împărăția”
„Căci a ta e”
„Viața e”
„Căci a ta este...”

pradă „Umbrei” de la hotar, înghițiți de ea. Departe de a urla cu mânie împotriva unei cruzimi nemeritate, oamenii împăiați,

„Tremurând de înduioșare,
Buze ce se întind să sărute,
Încheagă rugăciuni către piatra sfărâmată.”



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

146

Eliot nu se mai leagă aici de ritualul religios. Blândețea cu care coboară către om se pregătește pentru violența cu care poetul va escalada mai târziu direct către Dumnezeu. Pentru moment, compasiunea câștigă, și iată ce aflăm:

„Așa sfârșește lumea
Așa sfârșește lumea
Așa sfârșește lumea
Nu cu un dangăt, ci cu un scâncet.”



T.S. Eliot cu prima lui soție



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry
147

Miercurea Cenușii

(1930)

Începând cu „Miercurea Cenușii” (1930), fără a renunța la magia evocatoare, lirismul lui Eliot se sprijină mai direct pe idei. Ambiguitatea nu dispare, dar pierde teren în favoarea clarității. Folosite cu economie, versurile ambigue devin mai expresive. Deși se complică, ele sunt totuși mai ușor de înțeles, pentru că întreg poemul le demonstrează, le susține. Poezia își pierde o parte din încărcătura emotivă misterioasă, devenind, în schimb, o structură de cristale, între care se înoadă subtile relații intelectuale. Înlăturând stratul de imagini sugestive folosit până acum, Eliot scrie, în sfârșit, așa cum dorise, o poezie „cu oasele goale.”

„Miercurea Cenușii” are șase părți, șase monologuri ale aceluiași erou, adresate unei divinități cu două chipuri: unul întors și mut (Tată, Doamne, Zeul grădinii, Dumnezeu), celălalt mai apropiat, mai accesibil (Fecioară, stăpâna tăcerilor, sfânta maică, Maria, soră binecuvântată).

Din primul monolog aflăm că eroul nu speră să se întoarcă; este deci vorba de o pierdere:

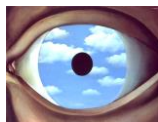
„Nu mai pot să beau
Din locul unde înfloresc pomii și izvorăsc apele, fiindcă nimic nu se întoarce.”

Puterea protagonistului s-a scurs:

„Aripile acestea nu mai sunt aripi de zbor,
Sunt doar vânturători bune să bată aerul,
Aerul acesta uscat, care nu-mi mai ajunge,
Mai puțin și mai uscat decât voința mea.”

Demonstrația înaintează cu o răsturnare a neputinței, cu încercarea de a o ignora:

„(La ce și-ar mai întinde aripile vulturul bătrân?)



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

148

La ce bun să jelesc
Puterea apusă a știutei domnii?"

Eliot discreditează viața pierdută, numind-o „splendoarea neputincioasă a orei sigure”, și, privind înainte, vrea s-o înlocuiască cu ce-i va urma:

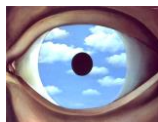
„Întrucât nu pot spera că o să mă întorc,
Am decis să mă bucur, să-mi clădesc ceva
De care să mă pot bucura.”

Hotărât să renunțe de bună voie la ceea ce este aproape sfârșit, eroul se pregătește pentru un salt prematur din timp în eternitate, vrând, nemărturisit, să ocolească, în acest fel, experiența morții. Cererea lui de a-și părăsi condiția și a fi primit în eternitate înainte să moară, sună astfel:

„Învață-ne să ne pese și să nu ne pese,
Învață-ne să stăm locului.”

Eliot pare să renunțe la imaginația retrospectivă, la evocarea trecutului, în favoarea imaginației vizionare: „Miercurea Cenușii” urma să fie un poem al viitorului, dacă eroul ar fi ajuns la destinație. Dar tot ce reușește să facă acest erou este să viseze la o viață în afara timpului, în vreme ce se află, de fapt, bine înrădăcinat în existența prezentă. Ca și în piesa *Omor în catedrală*, desprinderea de pământ nu se produce. Prima parte se încheie, așadar, cu un vers din „Buna Vestire”, o revenire la punctul de pornire: „Roagă-te pentru noi păcătoșii acum și în ceasul morții noastre.”

Lipsa virgulei între „păcătoșii” și restul versului sugerează, ambiguu, două lucruri deodată. Poate că Eliot cere ajutor „acum și în ceasul morții noastre”. Sau, poate că poetul recunoaște pur și simplu că nici pocăința, nici intervenția divină nu schimbă condiția nefericită de om, păcătoasă mereu, „acum și în ceasul morții noastre.”

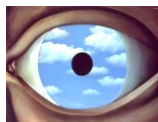


Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry
149



Certitudinea morții rămâne unica realitate și în al doilea monolog, cu toate că eternitatea, evadarea din timp par temele principale. Vorbitorul se vede ajuns în deșert, preschimbat în oase împrăștiate și strălucitoare: „trei leoparzi albi”, așezați la umbra unui ienupăr, „s-au hrănit pe săturate” cu

„picioarele, inima, ficatul și ceea ce se afla
În rotundul gol al țestei.”



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

150

Moartea a fost lăsată în urmă, eroul se declară împăcat:

„Precum eu am fost uitat,
Am vrut chiar să fiu dat uitării, tot așa vreau și eu să uit,
Acum, absorbit, credincios țelului meu.”

Nesfârșitul în care aceste oase se pregătesc a pătrunde, părăsind deșertul, este sugerat prin asocierea de cuvinte opuse:

„sfârșit al nesfârșirii”

„Încheiere a tot
Ce nu poate fi încheiat”

„Vorbire fără de cuvânt, și
Cuvânt de nerostit.”

Eternitatea este

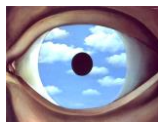
„Grădina
Unde iubirea a ajuns la capăt”,

formulare ambiguă, din care nu se poate afla dacă sentimentul este încununat și împlinit, ori a murit cu desăvârșire.

Oasele sunt bucuroase că s-au împrăștiat, dar viitorul lor (cauza bucuriei) este mai puțin clar decât trecutul de care se temeau (moartea). Versurile finale, ecouri luate și modificate subteran de Eliot din *Vechiul Testament*, accentuează nelămurirea:

„Acesta este pământul pe care
Îl veți împărți între voi, trăgând la sorți. Dar nici
îmbucătățirea, nici întregirea
Nu contează. Acesta este pământul. Avem o moștenire a noastră.”

„Moștenirea”, „pământul acesta”, care i se încredințează (de către divinitatea supremă, presupunem) eroului împrăștiat în deșert, nu seamănă câtuși de puțin cu o promisiune de viață veșnică. Eroul o comentează resemnat („Dar nici îmbucătățirea,



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

151

nici întregirea/ Nu contează. Acesta este pământul. Avem o moștenire a noastră”). Monologul lui se transformă într-o întrebare, datorită acestor versuri enigmatice. Nu știm care este, de fapt, moștenirea. Imaginea dorită a veșniciei este prezentată în formulări ce se bat cap în cap, pe muchie de cuțit, între a fi și a nu fi, pe când imaginea morții este sigură, concretă și clară. De fapt, în acest context, moartea devine o moștenire veșnică, iar eternitatea, prin mișcarea nehotărâtă a minții care o imaginează, se autodizolvă. În loc să scape din timp, ocolind sfârșitul, aceste oase se poticnesc în moarte și se mută cu tot cu timp în ea.

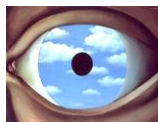


Al treilea monolog, adresat direct divinității aruncă o privire peste umăr vieții trăite. Eroul pare să inspire ultima gură de aer, înainte de a îndrăzni să ceară

„Doamne, nu sunt vrednic
Doamne, nu sunt vrednic
trimite-mi totuși doar cuvântul tău.”

Aceste versuri, luate din Biblie (Matei, 8), adaugă sensului original o intenție de a submina divinitatea: dorința lui Eliot de a urca la ceruri este cel puțin ambiguă, dacă nu falsă. Povestea biblică spune că, la rugămintea unui soldat, Isus se pregătea să-i treacă pragul, ca să-i vindece un servitor. Așa de mare era însă credința acestui soldat în mântuitor, încât i-a spus lui Isus: „Doamne, nu sunt vrednic să-mi calci pragul: trimite-mi totuși doar cuvântul tău, și servitorul meu se va însănătoși.” Eliot se codește să se apropie de Divinitate, preferă s-o țină la distanță din alt motiv. Credința lui nu este așa de fierbinte. El citează ambiguu din cuvintele credinciosului: deși cere cuvântul Domnului, eroul accentuează, în versiunea lui Eliot, adverbul „doar”: el nu vrea mai mult decât acest cuvânt, și de aceea repetă cu îndârjire că nu este „vrednic”. Ar face, adică, orice, pentru a ține perspectiva dumnezeirii cât mai departe.

Întreg monologul se constituie din astfel de ezitări. Viața este descrisă ca o înșiruire de trei scări, pe care cineva le urcă găfâind, mânat de groază („diavolul scărilor”). Pe prima scară îl vedem răsucit într-o încăierare, peste balustradă, gata să



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

152

cadă răpus. Pe a doua, eroul întoarce o clipă capul, apoi urcă împins mai departe în întuneric, ca prin „gâtlejul unui rechin bătrân”. Pe a treia scară, printr-o fereastră carnoasă, vede toate culorile pe care le-a pierdut, și le simte pierind încă. Pentru a termina de urcat ultima scară are nevoie de o „putere dincolo de nădejde și disperare.”

După ultima respirație retrospectivă, în dreptul geamului care pălește, eroul pierde cu regret nădejdea și disperarea și, deși n-ar vrea să piară fiindcă nu este „vrednic” de veșnicie, se resemnează să trăiască trecerea, neputându-i-se împotrivi.

Nu divinitatea este pe primul plan în „Miercurea Cenușii”, ci șiretlicurile intelectuale și emotive ale vorbitorului de a ține la distanță, de a ocoli moartea. Nu se poate ști cu certitudine cine iese victorios, întrucât fiecare din cele șase părți se încheie cu un astfel de vers enigmatic, cu dublu sens, declarat credincios și subminator revoltat.

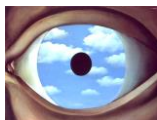


Partea a patra a poemului se adresează, pentru a cere ajutor, unei „surori mute”, divinitate feminină mai blândă, mai puțin temută, mai prezentă decât chipul lui Dumnezeu, văzut de Eliot (ca și de Arghezi) în culori aspre, biblice. Imaginile atribuite ei sunt odihnitoare, fertile. Eliot o descrie alunecând într-un peisaj viu, albastru-verde-liliachiu, umplând cu apă (viață) fântâni și izvoare, răcorind stânca încinsă și încremenind nisipuri mișcătoare, înfășurată în lumină, promițând și aducând pe pământ „viziunea nedescifrată din visul cel mai înalt.”

În spatele zeului neclintit al grădinii, între tise (arborele morții), acest personaj luminos de care aspirația la veșnicie din „Miercurea Cenușii” avea nevoie pentru a se echilibra, „și-a plecat capul și a iscălit, dar n-a rostit o vorbă.” De îndată ce veșnicia pare gata să se pogoare Eliot încheie, se dezice de ea brusc, în două versuri ambigue:

„Până ce vântul o să facă tisa să foșnească cele o mie de șoapte,
Și după exilul.”

Ultimele cuvinte sunt luate din rugăciunea „Salve Regina”. O interpretare ar



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

153

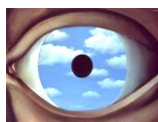
sugera că „exilul” reprezintă, ca în rugăciune, viața petrecută înainte de ivirea mântuirii, în neștiință. Conform acestei interpretări, vorbitorul își exprimă acum dorința de a părăsi existența, pentru a se apropia de Dumnezeu pe veci.

O altă interpretare, însă, ar putea pune o pauză, citind: „Și după, exilul.” Citind astfel, interpretăm „exilul” drept ceea ce stă să vină: Eliot insinuează că promisiunea făcută eroului, de a fi scos din timp, trebuie respinsă, pentru că, după ultimele șoapte stoarse tinsei de vânt (după moarte), nu mai urmează decât un lung exil.

În rugăciunea citată de Eliot, exilul era viața pe pământ. Mistificând, ca de obicei, textul citat, Eliot inițiază din nou o răsturnare tulburătoare, în favoarea vieții de toate zilele.



T.S. Eliot cu prima lui soție



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry
154

Partea a cincea din „Miercurea Cenușii” este cea care dă gustul amar, de leșie întregului poem. Viața este văzută ca o cursă:

„Cei care umblă în beznă, cei care, deși te-au ales, ți se împotrivesc,
Cei sfâșiați, pe muchia dintre un anotimp și altul, un timp și alt timp, dintre
Oră și oră, cuvânt și cuvânt, putere și putere, cei ce așteaptă
În beznă.”

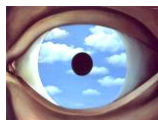
Oamenii sunt „Copii la poartă, / Care nu vor să plece și nu știu să se roage.” Sfâșiați pentru că așa le-a fost dat, în „ultimul deșert”, ei scuipă violent „sămânța de măr veștejită”. Se desfac, adică, de darul și pedeapsa lui Dumnezeu.

Versul de încheiere este din nou ambiguu: „Ce ți-am făcut, poporul meu.” În contextul religios din care este luată, propoziția este o întrebare pusă de Isus, muștrător, oamenilor care îl schingiuesc. Sensul ei este clar în Biblie: Isus o adresează celor care îl crucifică. Eliot transformă întrebarea în afirmație. Sensul acestei afirmații este că nu divinitatea este adevărata victimă. Mai degrabă citim printre rânduri compasiunea pentru omul lăsat de ea să se chinuie în capcană, sfârșit și neputincios. Omul acesta reneagă fructul divin care a împletit viața cu moartea. El scuipă sămânța de măr. Zeul, în schimb, se recunoaște vinovat că l-a făcut muritor, și se căiește. Se dă așadar crezare omului, pentru că ispășește o vină care nu este a lui, în vreme ce divinitatea este profund pusă la îndoială.



Ultimul monolog este dintr-odată disperat, protagonistul se vede respins în același timp de ceea ce a pierdut, dar și de ceea ce nu va putea căpăta. El se zbate între două sfere neadevărate, se îneacă între ele în tăcere.

Ultimul vers este din nou luat dintr-o rugăciune: „Și lasă strigătul meu să ajungă la Tine.” Cu cât acest strigăt final este mai intens, cu atât mai tare bănuim că va rămâne neauzit. Sensul lui este, din nou, opus versului anterior: „Îngăduie să fiu



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

155

primit.” Adunând la un loc cuvintele enigmatice din finalul celorlalte părți, descifrăm acest sens în felul următor:

„noi păcătoșii acum și în ceasul morții noastre.” (I)

„Avem o moștenire a noastră.” (II)

„Doamne, nu sunt vrednic.” (III)

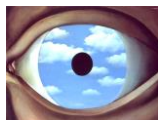
„Și după exilul.” (IV)

„Ce ți-am făcut, poporul meu.” (V)

„Și lasă strigătul meu să ajungă la tine.” (VI)

În loc să dorească, să venereze divinitatea, acest strigăt se apropie primejdios de blasfemie. Prin spiritul subteran acuzator, Eliot este aici foarte aproape de a spune „nu” credinței.





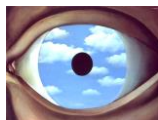
Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry
156

Putem spune, prin urmare, că, în „Miercurea Cenușii”, Dumnezeu există doar ca un personaj discreditat. De la el nu se așteaptă și, mai ales, nu se cere mântuire. Poemul nu este o imagine a instalării în dumnezeire, ci a omului, a trecerii.

Cercetând raportul dintre existență și credință de-a lungul celor șase părți, descoperim că Eliot nu este tocmai un spirit religios în „Miercurea Cenușii”. În prima parte, eroul se străduiește să vadă moartea ca o poartă către veșnicia credinței. În a doua, eternitatea se autocontrazice și moartea îi ia locul. În a treia, poetul se îndârjește să urce scara către veșnicie, dar cât mai încet. În partea a patra, veșnicia este o falsă promisiune, demascată. Într-a cincea, divinitatea, bănuită de înșelăciune, este pusă să se căiască. În ultima parte, aproape convins că n-are ce aștepta de dincolo, face un ultim efort disperat de a reveni de unde plecase, de a da roata vremii înapoi. Strigătul lui de la sfârșit este un urlet de disperare, nicidecum o rugămintă plină de speranță.

Explorând neființa, Eliot examinează de fapt viața pământească dintr-un alt unghi decât până acum. Demersul lui este circular. Întâi își anunță plecarea ireversibilă (I), apoi ne dezvăluie că se îndreaptă spre moarte (II), trecerea se apropie de capatul scării (III), speranța izbăvirii începe să fie pusă la îndoială (IV), condiția umană este reconsiderată cu profunda milă pentru neputința ei (V), și, între ceea ce nu se mai întoarce și ceea ce nu va veni niciodată, eroul eșuează în prezent.

Imaginea prezentului, așa cum o găsim în „Miercurea Cenușii”, este o retragere continuă din fața eternității, pâna în dreptul morții, când, ajuns cu spatele la zid, eroul așteaptă să fie executat. Participarea la veșnicie nu este un privilegiu imaginat de Eliot cu bucurie și seninătate: filosofia care însoțește lirismul, în „Miercurea Cenușii”, este un demers silit.



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry
157

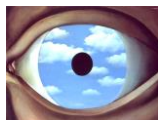
Marina
(1930)

Temele mari ale existenței (iubirea, nașterea, moartea) au fost până acum tratate de Eliot cu încordare. În același an cu „Miercurea Cenusii” (1930), apare, însă, un poem mult mai scurt, neașteptat de deschis și de luminos, introducând tema paternității, a legăturii dintre generații, a continuității vieții pe pământ: „Marina”.

Spaima apocaliptică se retrage, sentimentul violent al neființei este îmblânzit, viața capătă încă o dimensiune:

„Ființa, chipul, viața aceasta
Menită să trăiască într-o lume cu timp de după mine; gata sunt
Să-mi las viața în viața aceasta, și cuvintele pentru ce este nerostit încă,
Trezită la viață, buze întredeschise, nădejde și corăbii noi.
Ce mări ce țărături ce insule de granit către visul meu
Și sturzul strigă din ceață
Fiica mea.”

Gravitatea lui Eliot nu este dezmințită, ea există pe lumină, ca și pe întuneric. Este drept că forța lui poetică nu este avantajată de starea de relaxare. Stilul voit eliptic nu-l salvează. În formulări din care putem înțelege ce vrem, ideea nu este dusă până la capăt. Poemul nu excelează, ca literatură, dar dezvăluie că autorul lui știe să iasă îmbogațit nu numai din experiența pieirii, ci și din cea a renașterii.



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry
158

Versuri pentru Cuscaraway și Mirza Murad Ali Beg

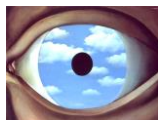
Printre poemele minore, există un autoportret plat al autorului, neimportant ca realizare poetică, dar semnificativ pentru lipsa de umor a lui Eliot, pentru încordarea lui, pentru spaima că este mereu pe cale de a fi atacat. Este vorba de „Versuri pentru Cuscaraway și Mirza Murad Ali Beg” – titlu bizar, absurd. Gravitatea a dispărut și, cum Eliot altă dispoziție nu are, cuvintele sunt neputincioase.

Poetul anticipează ostilitatea interlocutorului față de el: „Ce neplăcut este să faci cunoștință cu dl. Eliot!” Cu puțin simț al umorului Eliot ar fi putut răsturna în continuare, primul vers, demonstrând contrariul. Dar aperața lui este că va fi contrazis. Își atribuie, mai departe, o serie de defecte, care ajung să ne convingă:

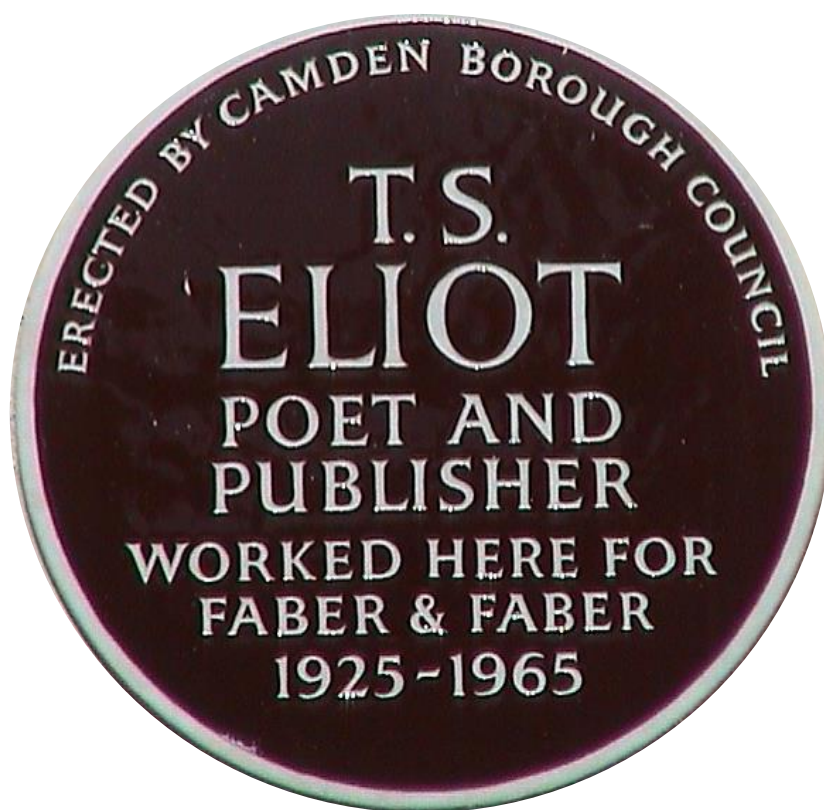
„Și conversația lui, limitată la
Cum Adică,
Și Dacă, și Poate, și Da dar.”

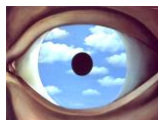
Nu-l putem contrazice; aceste versuri caracterizează corect demersul criticii lui de atelier, care înainte (uneori în loc să) coboare în profunzime, răsucesce opera cu deprinderi avocățești. Ca și în poemele mari, Eliot se observă aici cu conștiinciozitate. Lipsește însă mobilitatea, misterul versului, ambiguitatea. Și acesta nu este singurul dintre *Poemele minore* care, lipsite de lirism, n-ar avea ce căuta într-un volum de poezie.

La polul opus acestor versuri se află *Cartea cu pisici năzdrăvane a bătrânului Possum* (1939), alcătuită din versificări dibace ale unor întâmplări pline de haz, deafășurate între real și un bănuț fantastic, sugerând că pisicile nu sunt lipsite de inteligență, umor, chiar înțelepciune. Respectul prefăcut pe care poetul îl afișează cu ironie față de năzdrăvanele personaje, completează binevenit aerul grav cu care ne-a obișnuit Eliot.



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry
159





Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry
160

Patru Cvartete

(1935-1942)

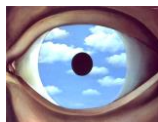
Ultima mare realizare poetică a lui T.S. Eliot sunt cele *Patru Cvartete*, care ne interesează aici numai pentru a ilustra lirismul lui filosofic. Titlurile lor sunt, toate, nume de localități. „Burnt Norton” (1935) este un conac, clădit în secolul XVIII, al cărui posesor i-a dat foc, în 1737 („burnt” înseamnă “ars”), și a ars împreună cu el. Poetul l-a vizitat, restaurat, în vara anului 1934, condus de prietena din tinerețe și corespondenta lui, Emily Hale. „East Coker” (1940) este un sat din Somersetshire, de unde Andrew Eliot, strămoșul englez al familiei, a emigrat către America în secolul XVII. Dorința lui Eliot a fost ca cenușa lui să fie îngropată acolo. „The Dry Salvages” (1941), după cum explică autorul, este un grup de stânci cu un far. „Little Gidding” (1942) este un sat în Huntingdonshire, unde s-a refugiat Nicholas Ferrar în timpul ciumei din 1625. Rămânând acolo, el a întemeiat o comunitate religioasă, care s-a destrămat în 1647. În 1642, după înfrângerea de la Naseby, regale Charles s-a adăpostit acolo înainte să se predea, transformând locul într-un simbol al înfrângerii.

Vocea cvartetelor este sobră, dar nu săracă. Imaginile au atins un echilibru între concret și generalizare. Muzica este discretă, dar nu monotună. Ideea este severă cu modestie. Lirismul filosofic al acestor poeme, punct terminus al evoluției lui Eliot ca poet, nu este resemnat, nu s-a dezbrăcat de framântare, dar a învățat să se prefacă a o ignora. Poetul a ajuns să mimeze cu măiestrie seninătatea.



Limpezimea din „Burnt Norton” lasă în urmă misterul copleșitor al emoției, îl contemplă cu detașare și compasiune, încheind astfel:

„Caraghios, tristul timp irosit,
Ce se întinde înainte și după.”



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

161

Timpul se împacă cu atemporalul; mai mult decât propria călătorie salvatoare, pe poet îl interesează acum să afle cum arată lumea în întregime, fără să se mai zbată să-și schimbe locul în ea.

Cu șase ani înainte, „Animula” (1929) apărea încă încărcat cu remarci dureroase la adresa trecerii timpului:

„Iese din pumnul timpulul sufletul naiv,
Șovăitor și egoist, pocit și olog,
Nepriceput s-o ia înainte ori înapoi.”

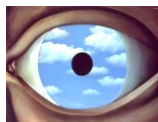
„Burnt Norton” pune între noi și trecere un vâl de ceață: vedem în urmă, dar nu putem fi siguri că ceea ce vedem acum a fost cu adevărat. Este ca și cum ni s-ar părea, sugerează Eliot, că un bazin secăt s-a umplut cu apă din lumină:

„Secat era bazinul, de beton uscat, cu muchii cafenii,
Și se umplu cu apă din lumina soarelui,
Nufărul se ridica încet, încet de tot,
Scânteia luciul apei din inima luminii (...)
Apoi trecu un nor și se goli bazinul (...)
Plecați, plecați, plecați, spuse pasărea: neamul oamenilor
Nu poate îndura prea multă realitate.
Timpul trecut și timpul viitor,
Ce ar fi putut să fie și ce a fost,
Indică spre același capăt, care este întotdeauna prezent.”

Poetul nu mai cultivă regretul, nu se mai zbate să încremenească vremea. El face din ideea de trecere un univers, în care timpul și eternitatea coexistă, două fețe ale aceleiași lumi. Legându-le, obține, totuși, încetinirea dorită: creează sentimentul că ritmul vieții s-a oprit.



Ultima piesă scrisă de Eliot, „Consilierul”, se refugiează în prezent,



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

162

relativizând celelalte momente ale timpului. După ce *Tărâm Pustiu* a întors trecutul pe toate fețele, iar „Miercurea Cenușii” s-a luptat inutil cu viitorul, *Cvartetele* se refugiază, ca și piesa „Consilierul”, într-un prezent căruia nu-i mai rămâne vie decât așteptarea:

„I-am spus sufletului meu, stai și așteaptă fără de nădejde,
Fiindcă nădăjduiești ce nu trebuie; așteaptă fără de iubire,
Fiindcă iubești ce nu trebuie; credința n-a murit,
Dar credința, iubirea și nădejdea s-au strâns în așteptare.
Așteaptă și nu gândi, încă nu ești pregătit să gândești:
Doar așa îți va fi bezna lumină și neclintirea dans.”

(„East Coker”)

Nenumărate imagini din „East Coker” redau o perindare calmă de astfel de vieți în așteptare. Eliot ajunge aici la o geometrizare este viziunii lui cosmice, care, ca și lui Valéry, îi dă mult căutatul sentiment de stabilitate. În această trecere repetată, accentul cade pe menținerea vieții, nu pe pierderea ei. Odată cu această nouă perspectivă, detașat contemplată a lumii, lirismul lui Eliot capătă o tonalitate cu adevărat filosofică:

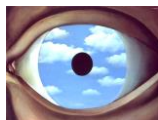
„În începutul meu există și sfârșitul. Pe rând,
Case se înalță și cad, se prăbușesc, sunt lărgite,
Se mută, sunt distruse, refăcute (...)
Piatră veche pentru zidiri noi, lemn vechi pentru focuri noi,
Focuri vechi trecute-n cenușă, și cenușa-n pământ,
Care este și el, de mult, carne, cruste, depuneri,
Os de om și de fiară, frunză, tulpini de grâu.”

Cuvântul nu mai este acut. Nota lui teatrală, grotescă, macabră, dezgustătoare, este aici temperată. Deși ponderat, cuvântul ramâne, însă, viu. Vitalitatea lui este uneori amenințată, în „East Coker” (ca și în „Miercurea Cenușii”), de paradoxul folosit de Eliot pentru a sugera complexitatea:

„Și ești cu adevărat doar acolo unde nu ești.”

„Sănătatea noastră este boala.”

Dintre multele idei memorabile ale *Cvartetelor*, cele mai fragile sunt aceste alăturări de poli opuși, menite să se relativizeze, să golească viața de înverșunarea de a trăi.



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry
163



Se observă în *Cvartete*, mai ales în „The Dry Salvages”, folosirea frecventă a pluralului porsoanei întâi. În locul monologului dramatic individualizator, poetul se alătură comunității. Vocea lui este fără mască, mai directă, ținând, abia acum (când conceptele critice de tinerețe nu-l mai interesează pe Eliot), să „evadeze din personalitate”, să devină „impersonală”, să aparțină și să se adreseze tuturor. Procedul completează înclinația teatrală a lui Eliot cu o revărsare lirică binevenită:

„Noi, cei neînfrânți
Numai fiindcă n-am încetat să încercăm;
Noi, care ne mulțumim, în cele din urmă,
Și dacă răsucirea noastră în timp hrănește doar
(Nu prea departe de ramurile tisei)
Viața gliei pline de înțelesuri.”

După ce primele două cvartete prezintă existența ca pe o așteptare înfrânată, limitată la un prezent fără regret ori deznădejde, „The Dry Salvages” continuă



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

164

procesul de aplanare a zbaterii, emițând în formulări remarcabile ideea că sfârșitul nu există: Eliot își impune lui însuși să creadă că nimic nu se pierde, dar nici nu se întoarce, că esențială rămâne încântarea, transformarea. Orizontul se deschide mai larg decât în *Tărâm Pustiu*. Râul se varsă în mare, iar marea, la rândul ei, se revarsă înapoi, peste lume:

„E sare în măceși,
Și ceață peste brazi.”

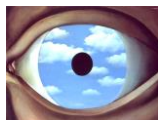
Ființele și obiectele nu mai sunt solitare: ele se întrepătrund. Un om este „o barcă găurită, dusă de curent.” Când Eliot spune că nimic nu se încheie, pentru că ciclurile se întrepătrund, afirmația este mai degajată decât panica din „Miercurea Cenușii”, dar este departe de a fi senină, împăcată. Direcția lirismului este tot coborâtoare. Oricât ar împinge Eliot zărilor intelectului, emoția le acoperă, întunecată și apăsătoare:

„Nu are capăt tânguirea mută,
Nu are capăt ofilirea florilor veștejite (...)
Și nici alunecarea mării, a epavelor târate de curent..”

Îmbătrânirea nu este anulată de această nouă înțelegere a lumii ca o sferă perfectă. Chiar titlul poemului – numele unor stânci cu un far – este un momento, un avertisment al ciocnirii, al eșuării:

„Și stânca știrbită, în apa mișcătoare,
Este spălată de valuri, învelită în ceață;
Într-o zi senină este ca o statuie
Pentru navigatori, un reper
După mare își potrivesc direcția, dar pe vreme rea,
Ori în furia năvalnică, ea este ceea ce dintotdeauna era.”

Eliot se străduiește să ignore eșuarea, imaginând existența ca pe o călătorie în care călătorul își schimbă identitatea la fiecare oprire, astfel încât cel care ajunge la destinație nu are nimic comun cu cel care a pornit, dorința fiind înlocuită cu instinctul de a înainta:



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry
165

„Înainte, voi, ce vă credeți în călătorie;
Nu voi sunteți aceia care au văzut portul
Rămas în urmă, și nici aceia care vor debarca
Aici, între malul de aproape și cel de departe,
Cât timpul s-a retras, gândiți viitorul,
Ca și trecutul, cu același cuget împăcat.”

Eșuarea devine astfel o experiență exterioară și, pentru a o ocoli, Eliot se concentrează să perceapă:

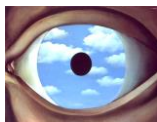
„Locul unde atemporalul intersectează
Timpul.”

În locul unicei direcții către veștejire a lumii, „The Dry Salvages” propune acum o perspectivă filosofică lărgită, a unui univers de răscruce – imagine pe larg comentată în „Little Gidding”:

„Vom explora fără-ncetare,
Și încheierea explorării noastre
Va fi să ne întoarcem de unde am pornit,
Și să ne uităm de parcă n-am mai fi trecut pe acolo,
Prin necunoscuta poartă, de care ne aducem aminte,
Când n-o să mai rămână de descoperit pe pământ
Decât începutul începuturilor.”

Lirismul filosofic al lui Eliot se oprește în fața acestui „început al începuturilor”, așa cum Valéry încheia cu „NU”. Luciditatea, după ce a gândit și s-a rătăcit în labirintul cosmic, face loc puterii lirice, care șterge drumurile ce nu duc nicăieri, le adună, le încheagă, refăcând, în poem, misterul lumii.





Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

166

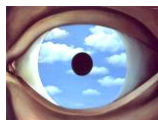
În februarie 1921, Virginia Woolf nota în *Jurnalul* ei următoarea afirmație a lui T. S. Eliot: „Criticii spun că sunt savant și rece. Adevărul este că nu sunt nici una, nici alta.” Lirismul gândit, detașat, filosofic, la care ajunge Eliot în cele din urmă, este, într-adevăr, nu o abandonare, ci o deschidere, o clarificare a lirismului atașat, cald, evocator.

Dacă primele poeme diferă de ultimele prin calitatea lirismului, ceea ce le încheagă într-o operă unitară este densitatea constantă a cuvântului. Combinațiile revelatoare de sunete sunt, în poemele lui Eliot, ca focurile de artificii: rare sunt locurile unde ideea nu este susținută de sonoritate. Iată câteva aliterații semnificative (procedeul preferat al lui Eliot), devenite definiții poetice memorabile:

„silent sister” (soră tăcută)
„garden god” (zeul grădinii)
„terminate torment” (curmă chinul)
„the same shape twisted on the bannister” (aceeași siluetă răsucită peste balustradă)
„against the Word the unstilled world still whirled” (în jurul Cuvântului, lumea nepotolită se tot învârtejea)
„lost sea smell” (izul pierdut al mării)
„murmur of maternal lamentation” (zvonul tânguiri de mamă)
„hooded hordes” (hoarde cu glugi)
„stale smells” (mirosuri râncede)
„drowned men drift down” (înecații cad la fund)
„silent seas” (mări mute)
„formulated phrase” (frază gata făcută)
„time to turn” (vremea să facem cale-ntoarsă)
„do I dare disturb” (să îndrăznesc să tulbur)
„when the wind blows the water white and blue” (vântul învârtește apa albă, apa neagră).

Există și alternanțe sonore lărgite, ca, de exemplu:

„stops and steps of the mind” (poticniri și pași ai minții)
„my days and ways” (zilele și gândurile mele)
„torn on the horn” (sfâșiat pe muchie)
„chose and oppose” (au ales, dar se împotrivesc)
„womb or tomb” (pântec sau mormânt)



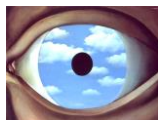
Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

167

„it tosses up our losses” (împinge deasupra tot ce am pierdut).

Folosit invariabil pe muchie de cuțit, între mai multe sensuri și mai multe sonorități, cuvântul sporește, în poezia lui Eliot, starea de nesiguranță fertilă.

Eliot a fost un poet hărăzit cu darul cuvântului. Lumea lui, umilă ori înaltă, când micșorată, când lărgită, este întotdeauna o lume locuită, o lume umană. Firea lui egală nu s-a instalat nici în fanatism, nici în necredință. Cu idei și aspirații cuminți, vechi de când lumea, poezia lui este, totuși, neconfundabilă, pentru că tot ce atinge T.S.Eliot se transformă într-un limbaj de o mare originalitate. Până și ecourile altor opere, în versurile lui, redevin cuvinte, cuvintele lui. Poezia, pentru el, nu se supune, ci domină, ea nu exprimă neliniștea, ci o echilibrează.

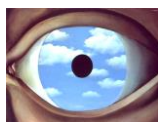


Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry
168

Poezia eliberată (Paul Valéry) **și** **poezia eliberatoare (T.S. Eliot)**

Personajul principal al poeziei lui Paul Valéry este lumina. Prin tuneluri secrete, aducând după ea obsesiile întâlnite în restul operei, lumina țese o atmosferă în care nimic nu este interzis, dar totul este inaccesibil. Eliot, pe de altă parte, trăiește închis în vinovăție, fără să-și afle vina, se presimte zădărnicit de o pedeapsă, se îndoiește, se revoltă, se roagă. Poezia lui fragmentară este deliberat eliberatoare. Valéry refuză vinovăția, se înarmează cu o deschidere lucidă, mai puțin propice unui poem decât lipsa acută de seninătate a lui T.S. Eliot, și scrie o poezie coerentă, deliberat eliberată.

Poezia este pentru Valéry muzica ideii, formularea la care gânditorul, preocupat în primul rând să-și modeleze spiritul, ajunge deseori, fără a-și face din ea meșteșugul de căpătâi. Poezia există, și, printre altele, Valéry încearcă și puterea ei de a exprima, cu gravitate elegantă, cu însingurarea demnă. El scrie versuri de-a lungul întregii vieții, abordând ca și Eliot, un număr restrâns de teme, aceleași de la început până la sfârșit. Valéry experimentează, prin atenția migăloasă cu care îmbină cuvintele, „muzicalitatea” limbii, la care ține atât Eliot.



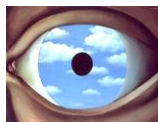
Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

169



În poezie, ca și în eseuri, Valéry și Eliot pornesc de la premize comune, pentru a ajunge la viziuni diferite. Amândoi folosesc, de exemplu, în poemele lor, nuclee epice consacrate de tradiția literară (mituri, legende, istorii ale altor autori).

Eliot folosește în două feluri aceste povestiri gata încheiate: fie liric, fie epic. Când preia liric o istorie cunoscută, Eliot o adaptează la termenii lui. Prufrock („Cântecul de dragoste al lui J. Alfred Prufrock”) invocă, astfel, doi eroi dinainte cunoscuți, și de la început anunță că nu are nimic în comun cu ei: Lazăr din Biblie și Hamlet. Eliot presupune că istoriile lor sunt cunoscute, așa că nu urmărește decât să amintească, pentru a o acuza, starea de spirit care le însoțește pe aceste două personaje. Iată cum folosește Prufrock, liric, cele două nume:



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

170

„Ar fi meritat oare osteneala (...)
Să spun: ‘Sunt Lazăr, înviat din morți,
M-am întors ca să spun, acum o să spun tot’ —
Dacă ea, rezemându-și alene capul pe o pernă,
Mi-ar răspunde: ‘ Eu nu asta așteptam,
Nu asta’.”

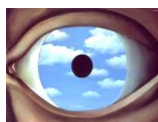
„Nu! N-am fost făcut să fiu Prințul Hamlet;
Sunt doar lordul însoțitor, potrivit
Să împingă ceva ce a pornit, să mai înceapă cate o scenă
Să-l povățuiască pe prinț; ușor de mânuit,
Respectuos și îndatoritor,
Chibzuit, precaut, meticulos;
Cineva sigur de ce știe, dar cam îngust la minte;
Uneori sunt chiar caraghios
Da, eu sunt uneori și Măscăriciul.”

Lazăr și Hamlet sunt invocați aici pentru a infirma. Prufrock se micșorează pe sine comparându-se cu ei. Eliot este totuși, în poem, de partea eroului lui, pe care ironia nu-l distruge, ci îl umanizează. Nucleul împrumutat este, în schimb, contrazis. Lazăr și Hamlet încep prin a fi personaje ideale. Eliot le pomenește, însă, pentru a li se împotrivi, așa cum cârtește el împotriva oricărei atitudini eroice, exemplare.

În „Portretul unei doamne” este sugerată povestea Julietei:

„Era o dupămasă de decembrie, cu ceață și fum,
Imaginați-vă scena — așa cum pare ea să se aranjeze —
Cu câteva cuvinte, ‘Dupămasa de azi am păstrat-o pentru tine’;
Cu patru lumânări de ceară în camera întunecată,
Patru inele luminoase, sus, în tavan,
Atmosferă ce aduce cu mormântul Julietei,
Tocmai bună pentru ca totul să fie dat în vileag, ori să rămână nerostit.”

Rostul Julietei, în acest fragment, este, ca și aluziile dinainte, să arate ceea ce nu este doamna din portret, să stârnească compasiune pentru o femeie neînsemnată, reală, aflată atât de departe de intensitatea legendară a Julietei. Răsturnând efectul personajelor, al istoriilor pe care le împrumută, Eliot le eliberează de sensul lor inițial,



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

171

devenit artificial, cu vremea. El le transplantează pe un teren nou, le fertilizează, le umanizează. Sensibilitatea lui Eliot scutură mitul ca pe un copac pe care vrea să-l vadă rodind altceva decât eroism exemplar.

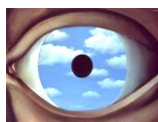
„Gerontion” îl descrie astfel pe Cristos în raport cu omul de rând:

„În zorii anului
Vine Cristos tigrul
În păcătosul mai, sânge și castan, pomii iudei în floare,
Pentru a fi înghițit, împărțit, băut
În șoaptă (...)
Tigrul țâșnelte la început de an. Din noi se înfruptă.
Gândește-te măcar în cele din urmă...”

Răsturnarea continuă, acuzator, cu versul magistral ambiguu din „Miercurea Cenușii” (V): „Ce ți-am făcut, poporul meu.” Divinitatea, învinuită de a fi făcut rău omului, este mutată pe pământ, umanizată, readusă la emoție.

Folosirea lirică sugestiilor altor opere se dezvoltă într-o adevărată tehnică a ecourilor, în *Tărâm Pustiu*. Eliot împrumută acolo nu numai stări de spirit, ci și formuările lor ca atare:

Richard Wagner	<i>Tristan și Isolda</i>	„Unde zăbovești?” „Întinsă și pustie este marea”
William Shakespeare	<i>Furtuna</i>	„Erau ochii lui, acum sunt perle”
Charles Baudelaire	<i>Les Fleurs du Mal</i>	„You hypocrite lecteur – mon semblable, – mon frère!”
William Shakespeare	<i>Hamlet</i>	„Noapte bună, doamnele mele, noapte bună, scumpele mele doamne, noapte bună, noapte bună.”
Edmund Spenser	<i>Prothalamion</i>	„Curgi domol, buna mea Tamisă”
Paul Verlaine	<i>Parsifal</i>	„Et o ces voix d’enfants, chantant dans la coupole!”
Oliver	<i>Vicarul din Wakefield</i>	„Când femeia încântătoare se înjosește cu



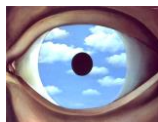
Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

172

Goldsmith		nesăbuiță"
William	<i>Furtuna</i>	„Melodia s-a furișat lângă mine, pe apă"
Shakespeare		
Sf. Augustin		„Am venit apoi la Cartagina" „Doamne, cum mă smulgi"
Dante	<i>Purgatoriu</i>	„Poi s'ascose nel foco che gli affina"
Gérard de Nerval	„El Desdichado"	„Le Prince d' Aquitaine à la tour abolie"
Thomas Kid	<i>Tragedia spaniolă</i>	„Va fi cum doriți. Hieronymo este din nou nebun."

Ecourile din autori englezi (William Shakespeare, A. C. Benson, Scott Fitzgerald, Marston, Henry James, Robert Browning, Baumont și Fletcher, Thomas Middleton, John Webster, Edmund Spenser, John Day, John Lyly, Oliver Goldsmith, Alfred Tennyson, Thomas Kid, Joseph Conrad, Lancelot Andrewes, Thomas Elyot, Dame Julian of Norwich), italieni (Dante, Cavalcanti), budiști (Buddha, Upanișade, Bhaghavad Gita), creștini (Sf. Augustin, Sf. Ioan al Crucii), latini (Lucian, Virgil, Petronius, Seneca), greci (Heraclit) și din Biblie, își părăsesc matca și redevin cuvinte. Eliot mărturisește că le preferă altor cuvinte, pentru că simte în ele o mai mare încărcătură afectivă. Adevărul este că, poet în primul rând ambiguu, el caută situațiile în care același cuvânt poate însemna cât mai multe lucruri deodată. Ecourile sunt un procedeu eficace de realizare a ambiguității. Combinându-le cu o punctuație săracă, cu o structură sintactică imprecisă, și, mai ales, contrazicându-le sensul inițial prin contextul poemului lui, Eliot le încarcă, le adaugă emoțiile lui, le inovează.

Mulți critici literari, luând în serios notele autorului (ironizate de Eliot însuși, mai târziu), au descoperit în *Tărâm Pustiu* o reluare a mitului fertilității, în care o ființă își sacrifică viața pentru a reînvia ținutul ce i se închină. Înaintarea poemului, într-adevăr, nu contrazice firul epic al acestui mit. „Călătoria crailor” (1927) și „Cântec pentru Simeon” (1928) împrumută două istorii biblice, pe care poetul le lasă nemodificate. Craii ajung la Bethleem, vrând să vadă cum se naște mântuitorul. Faptele sunt cunoscute, Eliot nu modifică narațiunea, dar schimbă atmosfera, demitizează emoția: în locul nădejdi într-o fericire viitoare, se pogoară peste acești oameni o nemulțumire nouă, sentimentul morții violente, al împlinirii zădărnice. Dacă pe Valéry îl interesează cuvântul cel mai portiv pentru a exprima o idee, pe



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

173

Eliot îl interesează emoția imediată. Emoția mărunță a eroilor este mai importantă decât revelația intelectuală, pe care, de fapt, nu o au:

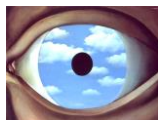
„În multe rânduri am râvnit
La palatele de vară, pe dealuri, la terase
Cu fete catifelate, care să ne aducă băuturi aromate.
Cei cu cămilele ocărau și bodogăneau,
Ba chiar plecau cu totul, le era gândul la vin și femei,
Se stingeau noaptea focurile, n-aveam adăpost,
Dușmănoase ne erau cetățile, neprimitoare târgurile,
Iar satele murdare ne storceau de bani:
Greu ne-a fost.
În cele din urmă, am umblat mai degrabă noaptea,
Dormind pe apucate,
Și ne tot cântau glasuri în urechi
Că facem un lucru necugetat.”

Tiparul narațiunii este umplut cu detalii, transformat din episod legendar, în istorie trăită. Revelația viitoarei mântuirii este comunicată prin reacția acestor eroi, care se simt nedreptățiți, scoși cu brutalitate din ceea ce erau. Adevărul mântuirii accesul la veșnicie este apăsător și nedorit:

„Am făcut cale-ntoarsă, la sălașurile noastre, în aceste Regate,
Dar nu mai suntem în largul nostru, în rânduiala veche,
Ca un popor străin, ce se închină la atâția zei.”

Vom vedea că Valéry se lipsește de încărcătura vie a tiparului, pe care îl preia în datele lui intelectuale, ca un gânditor. Acolo unde Valéry, eliberat de tragism, inovează ideea, Eliot readuce la viață dorințele mărunte și neîmplinirea lor, stârnește sentimentul tragic și se folosește de poem, ca un catharsis, pentru a se echilibra.

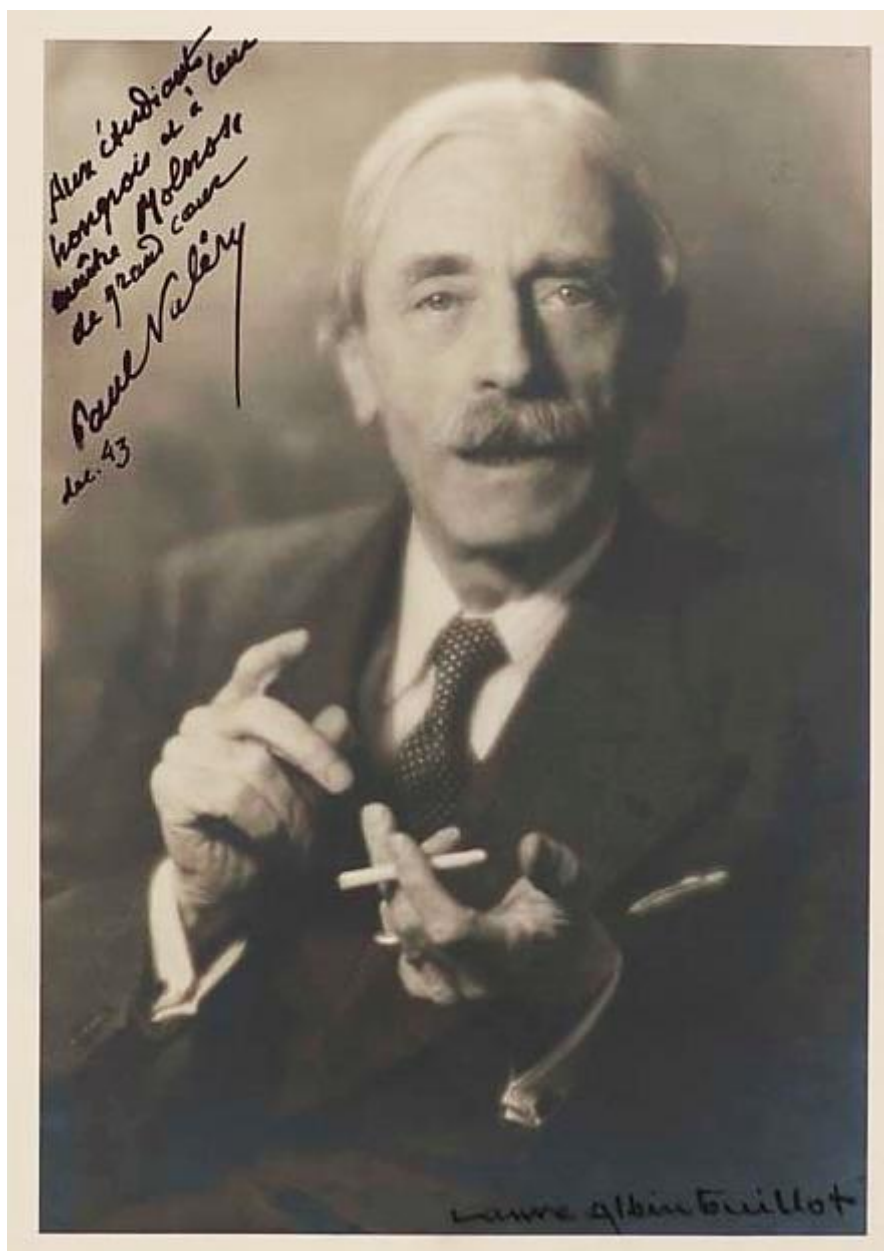
Când preia o povestire, Eliot respectă tiparul. El nu atacă felul în care istoria a fost concepută, sensul și mai general, ideea. Ceea ce inovează Eliot este umplutura, cuvântul și emoția. El construiește o stare de spirit care o contrazice pe cea inițială. Piesa *Omor în catedrală* altoiește un fapt istoric trecut, medieval, (asasinarea lui Thomas Beckett) cu starea de spirit a omului modern, bântuit de nesiguranță. Alte două piese *Reuniunea familiei* și *Omul de încredere* folosesc, la fel de cuminte, fragmente de tipare

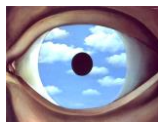


Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

174

tragice grecești, fără să le contrazică, dar fără să facă din ele centrul de interes. Când nu inovează verbal (ca în poezie), Eliot se refugiează în sensibilitate, încercând, modest, să evoce viața și mai puțin s-o interpreteze.





Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry
175

Cu totul altfel procedează Valéry. El nu are avantajul lui Eliot de a scrie într-o limbă care leagă cuvintele mai mult prin ordinea lor, în structuri cu sensuri multiple. Eliot și-a putut permite, în *Tărâm Pustiu*, să jongleze cu subiectele, să nu le precizeze. El a folosit din plin lipsa de inflexiune, monotonia misterioasă, tănuitoare, a cuvântului englezesc. Valéry, din contră, evită ambiguitatea expresiei: el merge cu precizările până în pânzele albe. Claritatea este obsesia lui.

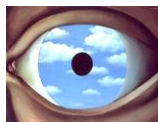
Eliot își încarcă emotiv versurile, le face enigmatice, le înconjoară cu o aureolă de înțelesuri care coexistă în indeterminare. Poemul este șovăitor, gata să alerge din loc în loc, oriunde neliniștea trebuie calmată; versul are putere eliberatoare. Valéry ajunge la poezie după ce s-a elibertat de sentimentele apăsătoare: comparat cu lirismul împovărat, coborât al lui Eliot, lirismul lui Valéry este suitor. Eliot fertilizează legenda, stropind-o cu apă vie, umplând-o la loc cu toate spaimele mărunte pe care le pierduse. Valéry o abstractizează. Ignorând tot ce este viu, umil, el o generalizează, o intelectualizează.

Valéry preia și el motive tradiționale, fie liric (folosind aluzia pentru conturarea unei stări de spirit) fie epic (împrumutând tiparul, viziunea). Împrumuturile lirice sunt mai rare și mai puțin spectaculoase decât ale lui Eliot, care a avut avantajul că limba engleză este prin excelență o limbă ambiguă. Îi apropie însă, faptul că amândoi se feresc de textul erudit. Eliot dă *Notele la Tărâm Pustiu* tocmai cu intenția să clarifice aluziile obscure. Amândoi transplantează legenda în prezent, fie emotiv (Eliot), fie intelectual (Valéry).

Poemul „Hélène” actualizează, în acest fel, personajul legendar. Valéry se exprimă, de fapt, pe sine, evocând-o:

„AZUR! c'est moi... Je viens des grottes de la mort
Entendre l'onde se rompre aux degrés sonores,
Et je revois les galères dans les aurores
Ressuciter de l'ombre au fil des rames d'or.”

Trei teme constant prezente în opera lui Valéry se împletesc în această primă strofă: drumul suitor, fără capăt, către „azur”, ieșirea din moarte și nostalgia timpului care nu se mai întoarce. Le unește, ca și în peisajul preferat al lui Eliot, marea. Elena din poem nu vorbește de Troia. Monologul ei este adus în prezent: ea recheamă zadarnic din adâncuri pe monarhii dispăruți, împreună cu victoriile lor, devenite acum



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

176

„triumfuri obscure.” Timpul nu reînvie, dorința ei rămâne o ascensiune fără sfârșit, zeii corăbiilor fantomatice îi răspund întinzând către ea, încremeniți, „leurs bras indulgent set sculptés.”

Valéry a ocolit, deci, istoria personajului, păstrând din el doar ideea de trecut. Elena nu este, în versurile lui, o existență feminină, ci o stare de spirit. Singurul gest pe care și-l descrie ea este esențializat. El accentuează altceva decât realitatea ei vie:

„Mes solitaires mains appellent les monarques
Dont la barbe de sel amusait mes doigts purs;
Je pleurais... Ils chantaient leurs triomphes obscurs
Et les golfes enfuis aux poupes de leurs barques.”

„Hélène” nu este monologul unui personaj care prinde viață: ea vine din peșterile morții și marea o împresoară cu un calm inuman. Valéry face din ea, pentru a folosi o definiție a lui Eliot, corelativul obiectiv al unei stări intelectuale: evocând gestul ei înfrânt, solitar, el meditează asupra timpului. „Hélène” nu este, totuși, un poem uscat, strict filosofic, lipsit de afectivitate: Valéry este și el liric. Lirismul lui, însă, este mai pronunțat filosofic decât al lui Eliot, pentru că el intelectualizează emoția înainte să o treacă în poem. În vreme ce Eliot stârnește viața, Valéry o sedimentează.

O altă istorie preluată liric de Valéry este „Orphée”, simbolul creatorului ideal, care supune viața armoniei create de el, și transformă universul într-o artă, arta lui. Ca și în „Hélène”, Valéry nu contrazice legenda cunoscută, dar nici nu se concentrează s-o urmărească. Orfeu nu este, pentru el, un personaj, ci o idee. Mai puțin realizat decât figura Elenei, Orfeu sugerează aspirația confuză a lui Valéry de a construi o operă perfectă, de a trăi certitudinea creației, la adăpost de nesiguranța și îndoielile ei. Atât Elena cât și Orfeu au aceeași direcție, către înălțimi. Elena exclamă: „Azur! c’est moi...”, iar Orfeu se află așezat pe muchia cerului:

„Il chante, assis au bord du ciel splendide, Orphée!
Le roc marche, et trébuche; et chaque pierre fée
Se sent un poids nouveau qui vers l’azur délire!”

Pe amândoi Valéry îi vede preocupați să se îndepărteze, să se deosebească de ce este omenesc: Elena pentru a contempla trecerea, iar Orfeu creația.

La fel de intelectualizată este „Naissance de Venus”, din care Valéry face tot un



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

177

simbol al suirii:

„De sa profonde mère, encor froide et fumante,
Voici qu’au seuil battu de tempêtes, la chair
Amèrement vomie au soleil par la mer,
Se délivre des diamants de la tourmente.”

În vreme ce Eliot este urmărit de sentimentul abisului, lirismul lui coborâtor explorează mai ales tragedia existenței. Valéry trăiește impulsul contrar: el sublimează încărcătura vie, o înalță, o trece prin filtrul inteligenței. Lirismul lui suitor construiește un tipar al vieții. Această esențializare a lui Valéry dezumanizează. Gândirea lui, preocupată să lase în urmă efemerul, pentru a se înalța într-o realitate eternă, imuabilă, ajunge să trăiască în vecinătatea morții. Eliot închipuie moartea ca să o ocolească mai bine; Valéry, ca să se instaleze în ea.

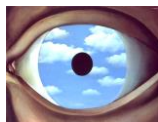
Personajul frumoasei din pădurea adormită („Au bois dormant”) trăiește, astfel, o stare „pură”, golită de frământări. Lirismul filosofic al lui Eliot n-a ajuns nici măcar în *Cvartete* așa de departe, în vreme ce Valéry și-a pus în aplicare strategia seninătății încă din primele poeme. Adjectivul lui preferat, repetat obsesiv, este „pur.” Poemul este, pentru Eliot, un timp în care autorul se demască pe îndelete, cu cochetărie. Valéry înlocuiește emoția ambiguă cu lumina clară și stabilă a inteligenței.

Tot liric, fără a interveni în evenimentele legendei, Valéry preia și pe eroul din „César”, făcând din el un simbol al lucidității:

„César, calme César, le pied sur toute chose,
Les poings durs dans la barbe, et l’oeil sombre peuplé
D’aigles et de combats du couchant contemplé,
Ton cœur s’enfle, et se sent toute-puissante cause.”

Eroul este „calm”, stare de spirit cultivată de toate poemele lui Valéry, a căror muzică este curgătoare, nu frământată, ca versurile lui Eliot. Intensitatea, însă, nu lipsește: ea este transferată asupra intelectului. Drama nu se mai desfășoară pe tărâmul emoției, ci al ideii:

„Heureux là-bas sur l’onde, et bercé du hasard,
Un pêcheur indolent qui flotte et chante, ignore



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

178

Quelle foudre s'amasse au centre du César."

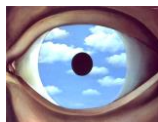
Lipsește din aceste poeme de început ale lui Valéry firul epic, dezvoltarea ideii, așa cum lui Eliot îi lipsea urmărirea mai departe, întregirea emoției. Amândoi au debutat în poezie cu un interes marcat pentru atmosferă, ceea ce ne arată că încă nu-și stăpâneau meșteșugul. Nici ambiguitatea lui Eliot, nici claritatea lui Valéry nu salvează aceste poeme, nu le poate face să pară suficiente, încheiate.

Mai multă mișcare, o urmărire până la capăt a ideii întâlnim în „Air du Sémiramis”. Valéry nu atacă nici aici legenda. El folosește tot liric figura reginei Babilonului, ilustrând prin ea condiția umană. Eliot încarcă tragic nucleeele împrumutate. Valéry le transformă în pioni ai gândirii lui. Întreaga poezie a lui Valéry este o asumare, o interiorizare a universului. Sémiramis, numită aici „enchanteresse et roi”, animă imaginea omului așa cum se simte Valéry însuși — o balanță instabilă între simțuri și spirit:

„Tire-toi de tes ombres,
Et comme du nageur, dans le plein de la mer,
Le talon tout-puissant l'expulse des eaux sombres,
Tois, frappe au fond de l'être! Interpelle ta chair,
Traverse sans retard ses invincibles trames,
Épuise l'infini de l'effort impuissant,
Et débarrasse-toi d'un désordre de drames
Qu'engendrent sur ton lit les mostres de ton sang!"

Eliot caută în corelativul obiectiv un echivalent cât mai concret al interiorității. Valéry, din contră, își abstractizează lumea interioară. Rareori definește Eliot ceva resimțit de el în numai câteva versuri, ca în secvența fetei cu zambile, din *Tărâm Pustiu*: poemele lui au, în general, o epică, expun pe larg emoția. Asociațiile inspirate de cuvinte o accentuează și ele, o prelungesc. Valéry este mai nerăbdător să se definească. Lui Valéry îi ajunge o singură definiție (memorabilă, este drept) pentru a trece la alt subiect.

Chemată să vadă mai departe decât „monștrii sângelui”, Sémiramis definește scurt viața simțurilor drept „profonde absence”, și aleargă să urce în turn. Trezirea lucidității îi scindează ființa:



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

179

„De ma fragilité je goute les alarmes
Entre le double appel de la terre et des cieux.”

Depășirea simțurilor se face, paradoxal, cu voluptate: eroina este amețită de o beție a puterii:

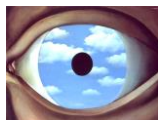
„Repas de ma puissance, intelligible orgie,
Quel parvis vaporeux de toits et de forêts
Place aux pieds de la pure et divine vigie,
Ce calme éloignement d'événements secrets!”

Descriind grădina cu zambile, Eliot particularizează sentimentul iubirii, îl readuce la experiența lui proprie. Valéry generalizează tărâmul reginei Semiramis, transformă realitatea într-o categorie filosofică. El îndepărtează nota personală. Iubirea ia, pentru Eliot, înfățișarea unei fete pe care o vedem clar: „cu părul umed și brațele încărcate.” Valéry o pomenește în numai două cuvinte abstracte: „événements secrets.” Eliot umple tiparul, Valéry îl golește. Ambiția încăpățânată de a vedea deasupra, de a se înălța peste condiția omului, face deseori din poezia lui Valéry un monument străin omului.

Sémiramis este „anxieuse d’azur, de gloire consumée”. Ea ar vrea să-și clădească cât mai sus grădinile suspendate, disprețuind fățiș ceea ce Eliot prețuia pe ascuns și nu îndrăznește să rostească:

„Baisers, baves d’amour, basses béatitudes,
O mouvements marins des amants confondus,
Mon coeur m’a conseillé de telles solitudes,
Et j’ai placé si haut mes jardins suspendus
Que mes suprêmes fleurs n’attendent que la foudre
Et qu’en dépit des fleurs des amants les plus beaux,
O, mes roses, la main qui touche tombe en poudre:
Mes plus doux souvenirs battissent des tombeaux.”

Grădinile suspendate ale regineiucid simțurile, simbolizând stăpânirea de sine intelectuală. Eliot se apropie cu reticență de grădina erotică cu zambile. Iese din ea buimăcit, o retează, o transformă într-un ideal imposibil. Valéry se dezleagă de această



Lidia Vianu

Scenarii lirice moderne

T.S. Eliot și Paul Valéry

180

robie. Inteligența este, pentru el, factorul principal. Versurile senzuale (acestea fiind cele mai umane din poezia lui) pălesc sub o lumina ideii. Interesant este că Valéry se oprește înainte ca poezia să moară. Sémiramis urcă, dar și coboară, ea este și „roi”, și „enchanteresse” – firul epic al poemului constând în această traiectorie, de la unitatea ființei la scinderea ei, și la revenirea în misterul unității primordiale.

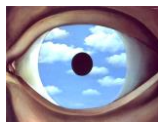
Eliot imaginează povești concrete. Valéry introduce în poem o altfel de mișcare. În locul întâmplărilor vii, exterioare, el construiește un epic interiorizat: se autoanalizează și comunică o psihologie a stărilor. Sémiramis trăiește, astfel, trei evenimente: trezirea lucidității, încercarea ei de a îngenunchea viața senzuală, și resemnarea eroinei de a rămâne o alianță misterioasă între spirit și suflet. Acest echilibru veșnic amenințat apare discutat și în dialogul în proză „Socrate și medicul”, în care Socrate îi descrie astfel fragilitatea: „Tout repose sur moi et je tiens à un fil...” În viziunea lui Valéry, spiritul nu învinge, este drept, dar nici nu abandonează. Valéry continuă să dorească, sisific, sfâșierea echilibrului în favoarea lucidității, chiar atunci când, mai ales atunci când înțelege că nu va fi posibil. Mai modest, Eliot râvnește la echilibrul disprețuit de Valéry: când simțurile o iau razna, mintea lui construiește, pentru a le domoli, imaginea ideală a unei lumi împăcate.



CONTEMPORARY
LITERATURE PRESS



<http://editura.mttlc.ro>
The University of Bucharest. 2015



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry
181

Mai interesante sunt poemele care preiau epic un motiv tradițional, folosindu-se, pe lângă starea de spirit ce însoțește numele unui personaj, și de actele lui. Atunci când urmează un fir epic pe care nu l-a construit el însuși, Valéry procedează prin interogare. Din istoria lui Narcis, de exemplu, el alege momentul morții chipului ideal și comunică, prin el, regretul că spiritul nu este atotputernic în ființa omenească. Prima din cele trei încercări pe această temă, „Narcisse Parle”, este o transpunere senzuală a regretului lui Valéry. Narcis se descoperă în apa fântânii:

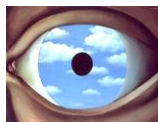
„Que je déplore ton éclat fatal et pur,
Si mollement de moi fontaine environée,
Où puisèrent mes yeux dans un mortel azur
Mon image de fleurs humides couronnée.”

Exasperarea lui Valéry că nu ajunge să-și cunoască până la capăt propriul spirit este tradusă în imaterialitatea chipului oglindit:

„Hélas! L’image est vaine et les pleurs éternels!
A travers les bois bleus et les bras fraternels,
Une tendre lueur d’heure ambiguë existe,
Et d’un reste du jour me forme un fiancé
Nu, sur la place pale où m’attire l’eau triste...
Délicieux démon, désirable et glacé!”

Emoția din acest poem este totuși mică, sufocată de universalitatea ideii. Cuvintele senzuale evadează din raza forței de gravitație și devin imponderabile. Structura afectivă este înlocuită cu o pricepută gradare intelectuală. În locul viziunii fragmentare din poemele lui Eliot, Valéry pune în lumină un fir clar, coerent. Narcis își mărturisește suferința; presimte apropierea serii, care îi va ucide imaginea; durerea crește; ajuns lângă oglinda apei, el trăiește disperarea că nu va mai avea niciodată mai mult decât atât; amurgul îi fură apoi forma pe nesimțite; idealul moare. Întâlnirea se face într-un ritm egal, fără precipitări, monoton aproape. Etapele au toate aceeași densitate. Prin întregul poem circulă un fluid lent, adormitor. Este prea multă liniște și ordine în „Narcisse Parle” pentru ca sfârșirea eroului să fie convingătoare.

„Fragments du Narcissee”, ca și „Narcissee Parle”, alege, din istoria eroului,



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

182

înserarea, pierderea conturului pur în misterul nopții:

„Adieu... Sens-tu frémir mille flottants adieux?
Bientôt va frissonner le désordre des ombres!
L'arbre aveugle vers l'arbre étend ses membres sombres,
Et cherche affreusement l'arbre qui disparaît...
Mon âme ainsi se perd dans sa propre forêt,
Où la puissance échappe à ses formes suprêmes...
L'âme, l'âme aux yeux noirs, touche aux ténèbres mêmes,
Elle se fait immense et ne rencontre rien...
Entre le mort et soi, quel regard est le sien!”

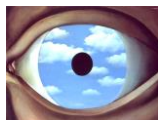
Ideea este îndelung concretizată în imagini. Cuvântul revine pe pământ, păstrând totuși nostalgia înălțimilor. Dorinței ascuțite din „Narcisse Parle” îi ia locul o aspirație așezată, profundă și stabilă.

Al treilea poem al cunoașterii și stăpânirii de sine, al seninătății înghițite de beznă, „Cantate du Narcisse”, este o feerie cu personaje, compusă pentru muzică. Există aici un cadru armonios, exterior melodiei lui Valéry, care sporește excesiv grația versurilor. Subiectul este moartea reală a lui Narcis și, odată cu el, a inspirației lui „inumane”. Toate cele trei poeme despre Narcis lasă mitul nemodificat.

În „Ébauche d'un Serpent”, Valéry adoptă altă atitudine: pune legenda la îndoială. El reia povestea fructului oprit, încercând să arate cum a ajuns omul să prefere iubirea senzuală în locul veșniciei spirituale. Personajele poemului au, ici-colo, câte o trăsătură care în Biblie nu există. Valéry începe să se desprindă de tiparul împrumutat, inițiind o răsturnare, continuată în *Mon Faust*, până la găsirea unei versiuni total opuse celei biblice, pe care o relativizează cu încântare.

Șarpele din poem este încă tradiționala forță a raului, temută, acuzată de a fi adus pe lume moartea. Șarpele își exaltă, cu ostilitate, puterea de a face rău, de a întuneca:

„Tu peux repousser l'infini
Qui n'est fait que de ta croissance,
Et de la tombe jusqu'au nid
Te sentir toute Connaissance!
Mais ce vieil amateur d'échecs,



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

183

Dans l'or oisif des soleils secs,
Sur ton branchage vient se tordre!
Ses yeux fon frémir ton trésor.
Il en chrre de fruits de mort,
De désespoir et de désordre!"

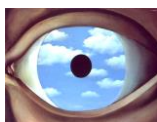
Diavolul este descris plat, așa cum îl știm, decăzut și vliclean. Eva este o victimă de o naivitate iritantă: „Calme, claire, de charmes lourde.”

Umorul lui Valéry izbucnește, în sfârșit, în prezența celui de-al treilea erou al poemului, Creatorul divin. Revolta îngerului căzut este justificată de descoperirea lui Valéry că perfecțiunea divină este, de fapt, imperfectă: „Cieux, son erreur! Temps, sa ruine!”, exclamă șarpele. Dumnezeu, explică el, a făcut lumea fiindcă era sătul de puritate și de perfecțiune. Și-a oferit, adică, în ea, un spectacol imperfect. Omul, astfel zămislit, plătește nechibzuința divină.

Deși atitudinea autorului față de eroi este încă tradițională – Dumnezeu este temut, diavolul blestemat, Eva disprețuită –, raționamentul poetului subminează tradiția. Valéry își ascute aici îndoiala seducătoare din fragmentele dramatice. Șarpele o împinge pe Eva în viața simțurilor, disprețuită de Narcis, cu un discurs îmbietor:

„Rien, lui soufflais-je, n'est moins sûr
Que la parole divine, Ève!
Une scince vive crève
L'énormité de ce fruit mûr!
N'écoute l'Être vieil et pur!
Qui maudit la morsure brève!
Que si ta bouche fait un rêve,
Cette soif qui songe à la sève,
Ce délice à demi futur,
C'est l'éternité fondante, Ève!"

Narcis caută luciditatea supremă. El nu cedează rugăminții nimfelor de a trăi o viață a simțurilor, motiv pentru care zeii îl suprimă. Eva, în schimb, cade în capcana diavolului. Ea renunță la lumina veșniciei pentru bezna misterioasă a trupului și se trezește, ca și Narcis, față-n față cu moartea. S-ar zice că ambele drumuri, spiritual și senzual, au șanse egale de eșec. Iscodind echilibrul firii, Valéry contemplă, așadar, existența ca pe o dilemă.



Lidia Vianu

Scenarii lirice moderne

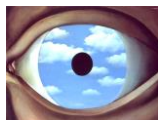
T.S. Eliot și Paul Valéry

184

Poemele în care Valéry a folosit motive tradiționale articulează o filosofie a lumii, discută ideea de timp, creștie, ideal, imperfecțiune umană. Spiritualizarea extinde legenda fără să o infirme. Apropiindu-se de Eliot, Valéry răstoarnă tradiția în *Mon Faust*. Méphistophélès este neputincios, blând, binevoitor, chiar. Cândva una dintre cele două forțe capitale ale universului, diavolului, i-a pierit acum vitalitatea: puterea răului este inofensivă. Fără el, lumea se clatină și devine nesigură. Divinitatea merge pe drumul deschis în „Ébauche d'un Serpent”. Puterea ei a decăzut. I-a luat locul viclenia. Cretorul lumii este demascată: Méphistophélès ne face să-l vedem mărunț, ostil, pradă unei furii arțăgoase.

Valéry descoperă, în această imagine a diavolului și a divinității, procedeul minimalizării, pe care Eliot l-a folosit încă din primele poeme. Omul lui Eliot este, spre deosebire de al lui Valéry, mărunț și ridicol, dar vitalitatea lui stă tocmai în această micime. Eliot este sensibil la deznădejdea cu care personajele lui se măsoară cu universul. Eroii lui Valéry sunt, în general, exaltați. Gravitatea lor rece le vine de departe, ca din altă viață. Existența este o scândură fragilă peste o prăpastie. Eroii se leagănă încăpățânați de-a lungul ei, până o frâng, și se prăbușesc cu mâinile goale. Așa se întâmplă cu Faust, care vrea să epuizeze opțiunile vieții tocmai pentru a ajunge dincolo de ea. El trece mai întâi prin viața senzuală, încheiată alături de Lust. Dacă, în „Ébauche d'un Serpent”, Eva rata șansa la paradisul veșnic pentru că o ademenea forța răului, Lust alunecă spre fructul oprit neajutată de nimeni. Méphistophélès însuși remarcă, nu fără regret, că gestul ei este în firea lucrurilor. Adevărul lui Valéry – ca și al lui Eliot în „Miercurea Cenușii” și nu numai – este că Dumnezeu l-a creat nu pe om, ci căderea lui.

Luând-o, apoi, pe urmele lui Narcis, Faust părăsește senzualul, și se vede împins de la spate într-o prăpastie fatală. El se trezește, după cădere, în grotă cu zâne. Mintea lui se zbate să cuprindă lumea întreagă. Eroul vrea să ajungă la condiția de creator absolut, dar, din operațiile ce ar trebui făcute, Faust se impotmolește la prima: experiența lui supremă rămâne cuvântul „NU”. Valéry respinge imperfecțiunea omenească, dar, ca și Eliot, rămâne în ea. Absolutul este, pentru amândoi, un refugiu ratat.



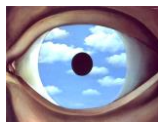
Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry
186

Dacă Eliot readuce emoția în tiparele învechite, Valéry le intelectualizează, respectându-le, răsturnându-le ori multimplicându-le. Un exemplu de personaj multiplicat este „Robinson”, o sumă de notații în proză, posibil plan pentru un nerealizat roman al intelectului. Eroul lasă în urmă energia întreprinzătoare, ajunge la o tihnă a trupului, din care se naște, se eliberează viața spirituală.

„Que vais-je faire de cet immense temps que je me suis mis de côté?”, se întreabă el. Memoria lui este văzută ca un tezaur fragil. Păstrarea ei este un triumf, pierderea ei este o tragedie. Imaginat în rolul de creator, apoi ca un nou Adam, Robinsonul lui Valéry vrea să-și încercuie o insulă interioară, să-și izoleze spiritul și să-l observe. Întocmai ca autorul lui, „Ce Robisnon voit sur l'écran de sa solitude.” În vreme ce Eliot deplânge însingurarea eroilor pe care îi împrumută (Hieronymo, le Prince d'Aquitane à la tour abolie, Lazăr), Valéry o exaltă. Eliot imaginează pe seama acestor eroi o tragedie a emoției neîmpătășite. Valéry le înscenează o reprezentare solitară și mândră a intelectualului. Prufrock se ascunde, copleșit, pe fundul mării; Narcis se caută sfidător în apa fântânii. Eliot se îngrijește de rănilor afective. Valéry stârnește mintea și o izolează de tot ce ar putea s-o distrage.

Valéry începe, cum începea și Eliot, prin a-și comunica însingurarea în poeme de atmosferă. Eliot depoetizează fanatic spațiul real, sugerând timid o ieșire poetică din el, rareori numită. Eroii lui se luptă cu nefericirea, dar rămân în lumea noastră; fug de viață fără a o pierde din ochi. Ei înaintează ca racul, întorcând spatele veșniciei, cu ochii țintă la singurătatea care-i prigonește. Atmosfera poemelor lui Eliot împinge la disperare. Un astfel de poem este „Ziarul 'The Boston Evening Transcript' ”, care, în nouă versuri nemuzicale, încinge o horă a spaimelor, a tristeții. Poemul alege momentul scurt când eroul sună la ușa unei rude, pentru a-i înmâna ziarul. Gestul nu este prelungit epic. Semnificativă este atmosfera și, prin ea, starea de spirit pe care Eliot vrea s-o comunice:

„Cei care citesc ziarul *The Boston Evening Transcript*
Se leagănă în vânt ca un lan de grâu copt,
Când, pe nesimțite, în stradă, seara urcă,
Trezindu-le unora pofta de viață,
Și celorlalți aducându-le *The Boston Evening Transcript*,
Urc scările și sun, mă întorc
Ostenit, cum te-ai întoarce să-i faci semn de rămas bun lui La Rochefoucauld,



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

187

Dacă strada ar fi timpul însuși, iar tu la capătul străzii,
Și zic, 'Verișoară Harriet, ține *The Boston Evening Transcript*.' "

Aducătorul ziarului se sufocă într-un real acut depoetizat, din care pofta de viață se retrage. Deși nemulțumit, el rămâne inert, jinduind după apa vie la care nu încearcă să ajungă.

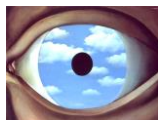
Valéry este mai îndrăzneț. Poemele lui de atmosferă, ca și ale lui Eliot, sunt brodate tot pe un singur gest, o intenție de act. Ele comunică prin descieri, transferă starea poetului asupra detaliilor, obiectelor. Dar, spre deosebire de discretul, reticentul Eliot, gestul ales de poetul francez este voluntar. Valéry își cultivă aspirația cu îndărătnicie. Însingurarea, la el, este agresivă. Eroii lui se pregătesc să atace o idee. Elena înfruntă timpul; Orfeu, creația; Cezar, consecințele gândirii. Niciunul din ei nu bate în retragere. În poemele de început, Eliot este un peisagist al afectelor, Valéry al ideii. În consecință, poemele de atmosferă ale celui din urmă conturează o lume mai puțin omenească, esențializată, înălțată, străină de nefericirile reale: într-un cunvânt, o lume intelectuală poetizată.

Asistăm, de exemplu, în „La Fileuse”, la încremenirea universală. Pe măsură ce toarcerea descrisă în poem se stinge, amețită de învârtirea roții, lucrurile devin imobile. pomii își pierd florile, cu aceeași oboseală cu care torcătoarea lasă să-i cadă capul în piept. un trandafir se înmoaie, pierzându-și petalele peste „vechea roată”. Cerul verde „moare”. Ultimul pom se mistuie în flăcările amurgului. La capătul zilei, timpul însuși este ținut:

„Innocente, et tu crois languir...Tu es éteinte
Au bleu de la croisée où tu filais la laine”.

Fiecare poem al lui Valéry se încheie cu o cucerire, cu o explozie a voinței. Spre deosebire de Eliot, Valéry nu se prefacă nicăieri că renunță. Poezia lui nu este făcută pentru tragedii. Acolo unde Eliot gâfâie sub povara tăcerii, dar nu îndrăznește să crâcnească, Valéry părăsește cu dezinvoltură scena nemulțumirii, și imaginează tărâmul stăgării ireale:

„La princesse, dans un palais de rose pure,
Sous le murmures, sous la mobile ombre dort,
Et le corail ébauche une parole obscure



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

188

Quand les oiseaux perdus mordent ses bagues d'or!"

(„Au Bois Dormant")

Somnul este evocat triumfător și în „Été”:

„Et toi, maison brûlante, Espace, cher Espace
Tranquille, où l'arbre fume et perd quelques oiseaux,
Où crève infiniment la rumeur de la masse
De la mer, de la marche et des troupes des eaux,

Tonnes d'odeurs, grands ronds par les races heureuses
Sur le golfe qui mange et qui monte au soleil,
Nids purs, écluses d'herbe, ombres des vagues creuses,
Bercez l'enfant ravie en un poreux sommeil!"

În aceste versuri, Valéry este atât de mulțumit că a ocolit încă o dată frământările pământene, încât îl vedem înduioșându-se, furat de propriile lui cuvinte („Espace, cher Espace" ...), crezând în propriile lui formulări, ca într-o incantație.

Eliot își adună puterile să ia lucrurile așa cum sunt, și să le îndure. Valéry risipește o voință remarcabilă în a le modifica, ale contrazice, a și le subordona. Depoetizarea lui Eliot întărește latura omenească a poeziei lui. Cu cât omul este văzut mai mic, cu atât stărnește o compasiune mai adâncă. Valéry ignoră cu răceală compasiunea, își învâluie perosnajele într-un eroism străin: încremenit, lustruit, omul este anexat ideii, ignorat ca viețuitoare, pentru a face loc unei generalizări animate de scurte tresăriri afective, care deseori nu ating profunzimea, implicarea necesară poeziei. În asemenea situații, Valéry suplinește lipsa lirismului prin înduioșare, care, ca o nerăbdare grațioasă, agită la început versurile, dar, nefiind ajutată, completată cu alte stări ale autorului, se împotmolește în monotonie. Eliot este variat în deprimarea lui sentimentală, în vreme ce lirismul lui Valéry se resimte de pe urma unei afectivități prea bine domolite. Eliot își închipuie mai multe fețe ale disperării, și, la încheierea poemului, zărim câte una, odată cu el. Versurile lui Valéry ne lasă să plecăm cu mâinile goale: demersul lui începe printr-o gâtuire care mână cuvintele în galop, și se stinge într-o relaxare presărată cu puncte de suspensie, o adormire înainte ca poetul să se compromită arătându-și spaimile adânci. Lirismul trist, coborător al lui Eliot are o intensitate crescândă: poemele lui se încheie stăpânind cu greu strigătul de revoltă.



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

189

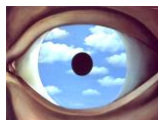
În mod paradoxal, deși obsedat de verticalitate, de suire, lirismul lui Valéry se stinge în șoaptă, în îndoială. Spiritul înăbușe cuvântul, ca în „Profusion du Soir”:

„Adieu, Adieu!... Vers vous, ô mes belles images,
Mes bras tendent toujours l'insatiable port!
Venez, effarouchés, hérissant vos plumages,
Voiliers aventureux que talonne la mort!
Hâtez-vous, hâtez-vous!... La nuit presse!.. Tantale
Va périr! Et la joie éphémère des cieux!
Une rose naguère aux ténèbres fatale,
Une toute dernière rose occidentale
Pâlit affreusement sur le soir spacieux...

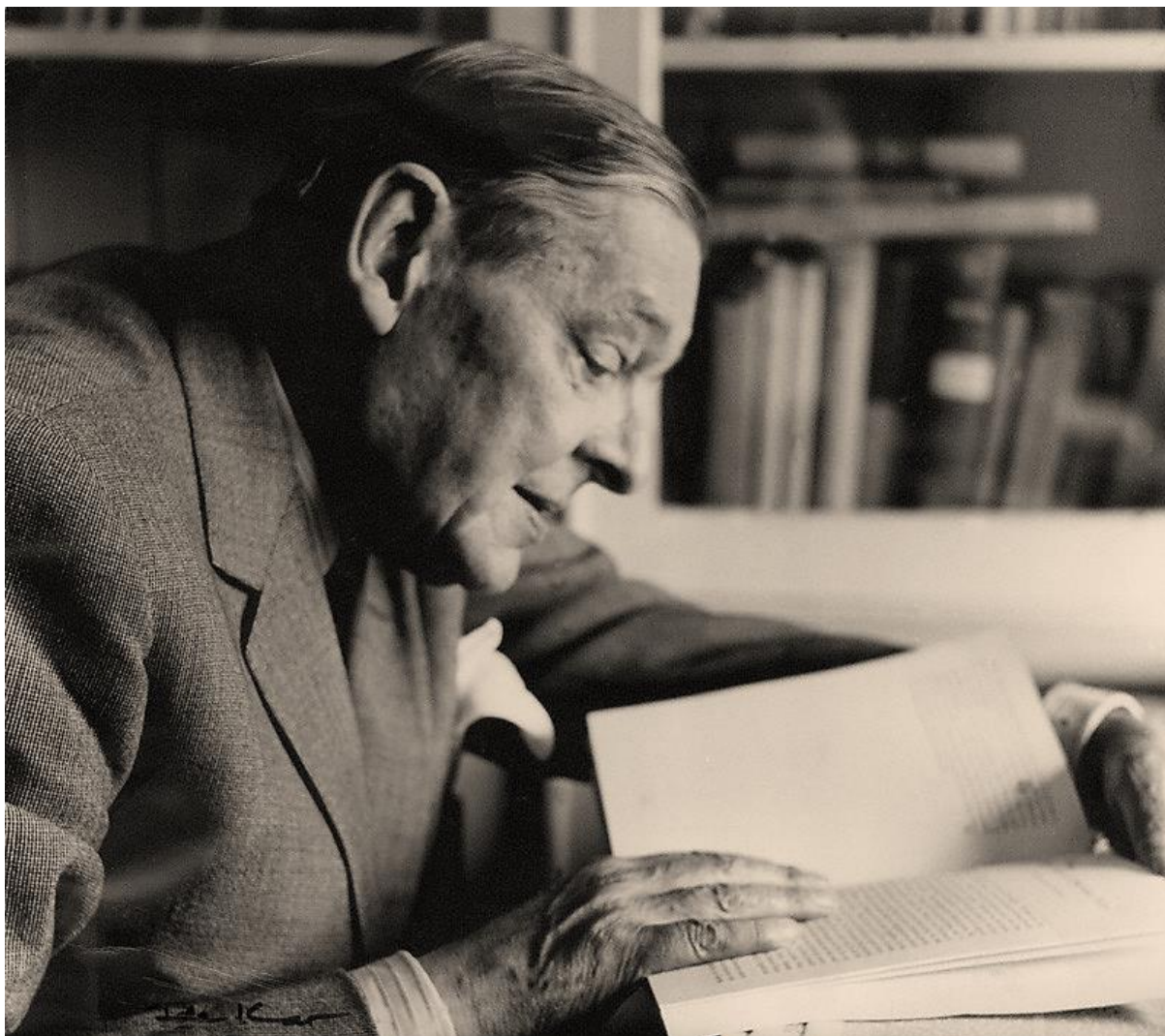
Je ne vois plus frémir au mât du belvédère
Ivre de brise un sylphe aux couleurs de drapeau,
Et ce grand port n'est qu'un noir débarcadère
Couru du vent glacé que sent venir ma peau!

Fermez-vous! Fermez-vous! Fenêtres offensées!
Grand yeux qui redoutez la véritable nuit!
Et toi, de ces hauteurs d'astresensemencées,
Accepte, fécondé de mystère et d'ennui,
Une maternité muette de pensées...”

Deși tonul lui pare direct, confesiv, Valéry este mai ascuns decât Eliot. Ideile lui sunt mai îndrăznețe. Aventura lui intelectuală se desfășoară — e drept — în imagini senzuale. Ea este analizată și expusă cu o remarcabilă pricepere psihologică, dar scena ei rămâne totuși mintea poetului. Aflăm ce gândește, nu și ce simte Valéry. Eliot este un poet conștiincios. Ficare vers speculează o parte din ființa autorului, și, în cele din urmă, nimic nu rămâne neexplorat. Cuvântul, călăuzitor, are liberă trecere. Un poem al lui Eliot, apăsător până la lacrimi tocmai fiindcă Eliot se lasă târât de sensibilitate, este un reper. Versul atârână greu de viață. Cântărim existența odată cu autorul atunci când îl citim. Valéry nu se lasă ținut locului. El ignoră poverile, se desprinde abil, se curăță și ne părăsește la jumătatea drumului, în mână cu o idee de fum. În poezia lui Eliot, afectele sunt culorile lumii; în pozia lui Valéry, ideile tind să devină monotonie ei.

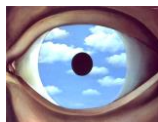


Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry
190



Poemele de început ale lui Valéry poetizează într-o stare de transă, evoluează într-un peisaj ornat, încărcat cu detalii convențional frumoase. Încremenirea lentă este resimțită ca o sfârșeală, tristețe, adormire, moliciune, visare, între lucruri de argint, cristal, safir, rubin, aur, purpură, diamant. Eliot sugerează infernul, Valéry preferă feeria:

„La lune mince verse une lueur sacrée,



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

191

Comme une jupe d'un tissu d'argent léger,
Sur les masses de marbre où marche et croit songer
Quelque vierge de perle et de gaze nacrée".

(„Même Féerie")

Poetizând, Valéry lasă peste lume o liniște nefirească. Din nemișcarea ireală, ideea țâșnește ca purtătoarea vitalității:

„Déloureux désert, solitude pâmée,
Quand le remous de l'eau par la lune lamée
Compte éternellement ses échos de cristal,

Quel coeur pourrait souffrir l'inexorable charme
De la nuit éclatante au firmament fatal,
Sans tirer de soi-même un cri pur comme une arme?"

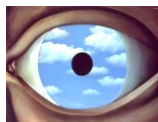
(„Même Féerie")

„Strigătul pur" (intuiția veșniciei) sfâșie inerția, stârnește sufletul și îl face să se reverse, în sfârșit, în poezie. Eliot pornește la drum cu spaimă, și, la capătul poemului, își oferă o bine-meritată odihnă de o clipă. Poezia lui este o pendulare antrenantă între frământare și pace. Valéry își limitează aici aria poetică. Lirismul lui filosofic se învâluie în tihnă ireală. „Les Vaines Danseuses" sunt forme perfecte, care

„S'en vont d'un pas subtil au lac enseveli
Boire des lys l'eau frêle où dort le pur oubli".

Pentru această concentrată imagine a nemuririi, Valéry înșiră un întreg alai de lumini neutre. Dansatoarele sunt flori ușoare, figurine de aur: le vedem plutind „melodioase", grațioase, înmiresmate. Tăcerea le înecă, gesturile le sunt „adormite". Armonia perfectă din jurul lor le aplatizează, le fură sensul, de care, în cele din urmă, aproape că uităm.

Grația încetează să pară excesivă și inexpresivă abia când Valéry, depășind faza încremenirii, își animă versurile cu o frământare intelectualizată, care creează poemului un fir epic. În legătură cu substanța gravă a poemelor mature, Ion Zamfirescu notează:



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

192

„Calmul, fixitatea lui de marmoră – care depășesc cu mult procesul primar al inspirației – sunt produsul rațional al unei îndelungi și fecunde elaborări. Totul este dobândit cu efort, după chinuri și căutări înverșunate ale spiritului. Nimic nu e spontan: totul devine o sublimare aspră, exegetică.”

Epicul lui Eliot înaintează din emoție în emoție, al lui Valéry din idee în idee. Poezia lui Valéry este un raționament. Eliot umple lumea cu ceea ce simte el. Valéry, din contră, ține sensibilitatea în podul palmei, o răsuțește mărunță, cu mândrie, pe toate fețele. Aliatul lui este inteligența:

„Je porte au sein brûlant ma lucide tandresse,
Je joue avec les feux de l'antique inventeur...”

(„Profusion du Soir”)

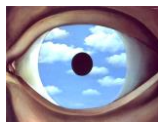
Cuvintele frumoase nu mai par convenționale. Valéry nu se mulțumește, ca Eliot, cu violențe nepoetice. Mândria lui intelectuală exaltă, poetizează tot ce este concret, pentru a transforma hotarele reale într-o nemărginire a gândirii.

„Spre deosebire de poezii vieții – scrie Ion Zamfirescu – Valéry urmărește să devină poetul formelor, poetul metafizic al jocului abstract, al construcției geometrice, poetul intelectului și al cunoașterii”.

Lirismul lui Valéry nu este închis, defensiv, ca al lui Eliot: filosofia poetului îl deschide.

În „Au Platane”, mișcările platanului sunt descrise plastic, cu ochi de pictor: copacul se apleacă dezgolindu-se; rădăcinile îngreunate de mâl îl leagă pe vecie de „la noire mère”; bogăția de frunze este fruntea lui călătoare, împinsă nemilos de sevă în țaria cerului; sămânța coboară din înălțimi și ramurile nu o pot urma; păsări așteaptă să se nască și, peste toate, suflă vântul iernii, îndoinind trunchiul viu, dar neputând să-l frângă. Culorile, formele sunt de o frumusețe exemplară. Nu lipsesc adjectivele cu sensuri superlative. Se vorbește și aici de azur, de puritate, de exaltare, de lacrimi, dar nimic din toate acestea nu apare nepotrivit. Atmosfera nu mai este substanța poemului, ci pretextul lui. Detaliul material are aici corespondent filosofic. Valéry face din orice imagine un corelativ obiectiv al ideii și, înlănțuindu-le, transformă poemul într-o demonstrație.

Platanul trăiește o condiție dublă, a cerului și a înrădăcinării. El este imobilizat,



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

193

scindat între ele. Poziția verticală a poemului trimite la aspirația celor care „Ne cessent point de battre un ciel toujours fermé”. Respirația vegetală împrespătează aerul omenesc, răsucirile platanului în vântul aspru iau înfățișarea omului vitregit:

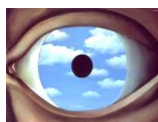
„Haute profusion de feuilles, trouble fier
Quand l'âpre tramontane
Sonne, au comble de l'or, l'azur du jeune hiver
Sur tes harpes, Platane,

Ose gémir!.. Il faut, ô souple chair du bois,
Te tordre, Te détordre,
Te plaindre sans te rompre, et rendre aux vents la voix
Qu'ils cherchent en désordre!”

Fiecare act atribuit platanului are ecou omenesc. Resimțim verbele de parcă ar veni dintr-o viață de om. Procedul transferului uman asupra obiectelor îl folosește și Eliot, dar din decență, pentru a evita să relateze direct emoția dezlănțuită. Valéry stabilește o corespondență consecventă între obiectul ales și idee. Poemul se apropie de alegorie, prin seriozitatea cu care autorul ne pune în mână o cheie. Prezintă gradat aspirația imposibilă a platanului de a-și înoda rădăcinile de ramuri, de a evada dintr-o condiție scindată, Valéry ajunge la punctul culminant: confruntarea arborelui cu omul. I se cere platanului, în poem, să deplângă existența sfâșiată între spirit și suflet, pe care o împarte cu omul. Copacul, însă, refuză să se înduioșeze, sfidează suferința, îi dă omului un exemplu de eroism disperat. Sfidarea lui (ca și a lui Faust) reprezintă, pentru Valéry, o victorie a gândirii:

„ – Non, dit l'arbre. Il dit: Non! par l'étincellement
De sa tête superbe,
Que la tempête traite universellement
Comme elle fait une herbe!”

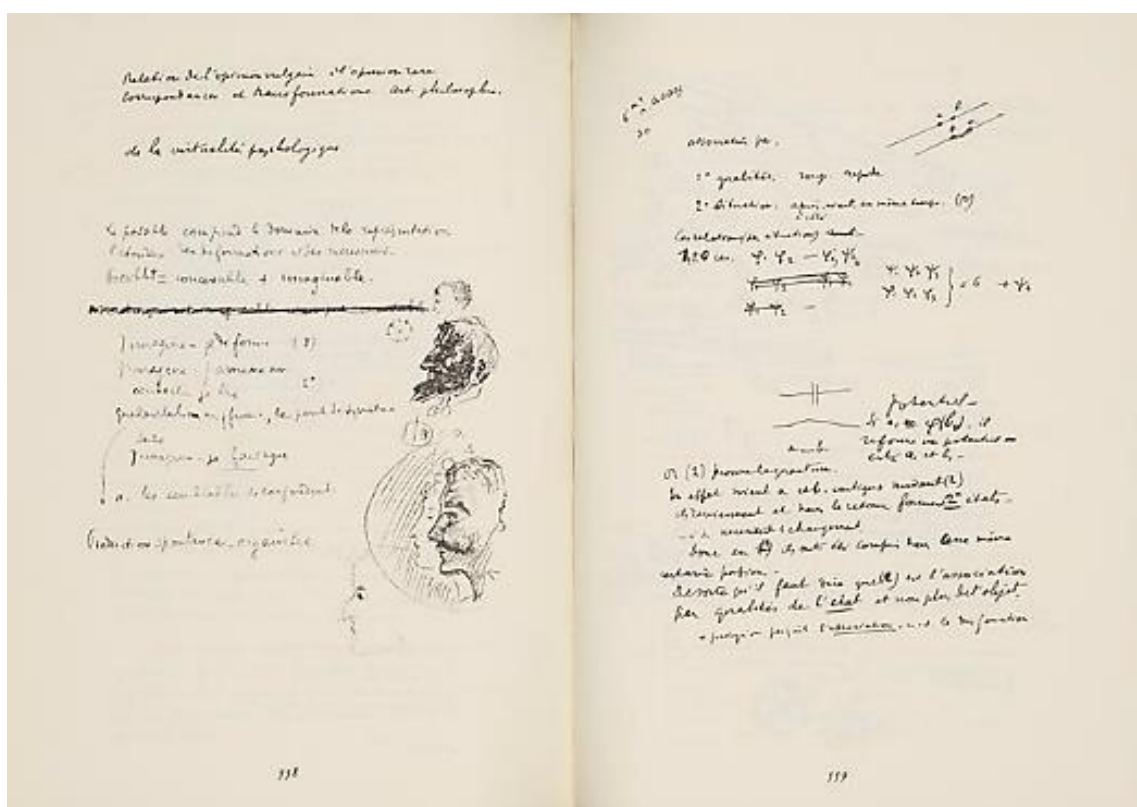
Eliot încheie coborâtor poemul. Valéry răstoarnă dispoziția lui Eliot, refuză să jelească: cu cât îi este mai greu, cu atât își închipuie că urcă mai sus. Scufundarea lui Eliot ne câștigă de partea ei. Eliot speculează tendința noastră de a ne solidariza cu victimele, ferindu-se, însă, să alunece în melodramă. Valéry nu se teme de melodramă.



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

194

Energia personajelor lui crește proporțional cu nedreptatea ce li se face. El descrie pe față durerile, folosește cuvinte ocolite cu strășnicie de Eliot („ose gămir”, „flagelle-toi”), fixează cele mai ascunse zvâcniri în formulări memorabile. Franchețea lui uluiește. Farul lui Valéry rămâne mintea poetului, care nu are liniște niciodată.





Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

195

Eliot își adâncește analiza prin formulări ambigue, grele de o îndoială miraculoasă. Valéry scrie o poezie consecvent clară, în care profunzimile există în măsura în care mintea poetului ajunge la ele. Ca și notațiile în proză, poemele lui Valéry sunt o incursiune intelectuală. Luciditatea explorează labirintul ființei, îl luminează și ne inițiază.

Îndoiala lui Eliot este subterană, hrănită de sentimentul că omul este neputincios și se încordează zadarnic. Eliot venerază cu umilință imperfecțiunea umană. Valéry, în schimb, o consideră o înjosire. Cuvintele rostite cu deprimare de un personaj al lui Eliot – „Întotdeauna ne mai rămâne ceva de înțeles” (*Reunirea familiei*) – sunt, pentru Valéry, un triumf.

Rodul unei astfel de sensibilități neliniștite, poemele lui Valéry, deși eliberate de întunecimea emoției, sunt departe de a fi senine. Lumina lor este silită, artificială. „À la Vie” este o bună definiție a dispoziției poetului:

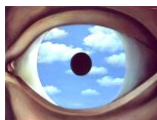
„Amère comme tu sais l’être – ô Vie
Amère et douce comme tu sais l’être!
Amère et douce et lourde comme tu sais l’être, ô Vie,
Amère et douce et lourde et leste et longue et brève comme tu sais l’être, ô Vie.
Comme il n’y a que les larmes qui
Sachent juger, équivaloir, pazer tels instants beaux,
Il n’y a qu’un rire qui puisse à tes maux bien répondre.”

Valéry merge și el pe urmele emoției. Versurile lui o surprind uneori mai convingător, chiar, decât ale lui Eliot. „Le Bois Amical”, de exemplu, evocă o tresărire afectivă încercuită gradat, pornind de la solidarizare intelectuală,

„Nous avons pensé des choses pures
Côte à côte, le long des chemins”

mergând până la o apropiere sfredelitoare:

„Et puis, nous sommes morts sur la mousse,
Très loin, tout seuls parmi l’ombre douce
De ce bois intime et murmurant.”



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry
196

Valéry alege cuvinte directe, ascuțite, comunică clar senzația, dar o transferă asupra altei sfere decât cea știută. Intimitatea sufletească este, astfel, descrisă ca o lumină intensă:

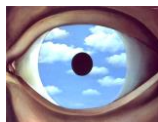
„Et là-haut, dans la lumière immense,
Nous nous sommes trouvés en pleurant
O mon cher compagnon de silence!”

Corespondența între acuitatea imaginii și intensitatea afectivă este întărită de poet la tot pasul. Valéry regizează în așa fel cuvintele încât lectura este silită să-i urmeze. Nu există, ca la Eliot, mai multe căi ambiguu deschise. Claritatea este copleșitoare: percepem rapid intensitatea emotivă, dar ne invadează o reticență de care Valéry s-a eliberat. Lectorul amuțește, se sfiește să deconspire acele emoții cărora nu li se spune pe nume. Corespondența stabilită de Eliot între sentiment și acel corelativ obiectiv prin care îl comunică are o respirație mai scurtă: corelativul lui obiectiv este un drum ocolit, înfundat în mister, ambiguitate. Sensul lui Eliot trebuie împins spre consecințele lui, pe când al lui Valéry ne orbește de la început, printr-o limpezime care descurajează urmărirea, interpretarea întregitoare a textului. Orice formulare a lui Valéry, vers ori proză, dovedește o dexteritate mai mare decât a lui Eliot în folosirea corespondențelor. Toate definițiile lui sunt, în ultimă instanță, o traducere poetică clară, magistral gândită, a unui mod de sensibilitate în altul.

Poezii de început, ca „Baignée”, sau „Episode”, sunt încă statice, descriptive. Se simte în ele lipsa unei structuri paralele. Valéry nu-și traduce emoția. El improvizează într-un singur plan, al formelor decorative, fără ecou:

„Un soir favorisé de colombes sublimes,
La pucelle doucement se peigne au soleil.
Aux nénuphars de l'onde elle donne un orteil
Ultime, et pour tiédir ses froides mains errantes
Parfois trempe au couchant leurs roses transparentes.”

Versurile au o sonoritate încărcată, care contrastează cu conținutul afectiv sărac: ele par, mai degrabă, un exercițiu de armonizare. Tiparul paralel se întregeste în „La Distraite”, scris mai târziu. Acolo Valéry trezește descrierea, colorează cu ironie



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry
197

afectuoasă portretul unei femei, care prinde viață sub ochii noștri:

„Daigne Laure, au retour de la saison des pluies,
Présence parfumée, épaule qui t’appuies
Sur ma tendresse lente attentive à tes pas,
Laure, très beau regard qui ne regarde pas,
Daigne, tête aux grands yeux qui dans les cieux t’égares,
Tandis qu’à pas rêveurs, tes pieds voués aux mares
Trempent aux clairs miroirs dans la boue arrondis,
Daigne, chère, écouter les choses que tu dis...”

Vorbele mari se răresc, tonul este mai natural, poemul a căpătat un plan în care Valéry se implică; decorativul este hrănit de o ironie caldă, gesturile traduc emoția poetului.

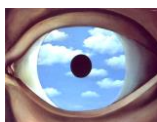
Prezența feminină, în fața căreia Eliot este în alertă, pe Valéry îl destinde. În poezia lui iubirea nu este acuzată, ci explorată, cu blândă ori aspră curiozitate. Eliot evocă în „Isterie” o imagine devoratoare a feminității, un rânjet în care dinții stau să rețeze viața celuilalt. Într-o situație asemănătoare („Vue”), Valéry se arată solidar cu femeia descrisă:

„Celle qui sans les ouïr
Si la lèvre au vent remue
Se joue à évanouir
Mille mots vains où se mue

Sous l’humide éclair des dents
Le très doux feu du dedans.”

Eliot nu are mobilitate interioară, se ferește să se atașeze. Odată ancorat, devine greoi, plin de întârzieri și regrete. Valéry se înarmează adesea cu o ușurință capricioasă, ca în „L’Abeille”:

„J’ai grand besoin d’un prompt tourment:
Un mal vif et bien terminé
Vaut mieux qu’un supplice dormant!”



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

198

El vede dincolo de sentiment: iubirea nu este, pentru el, un scop în sine. Dacă Eliot se lasă stors, terorizat de suferință, Valéry o folosește pentru a se menține activ și treaz. Neliniștea sentimentului este apreciată. Valéry notează:

„L’absolu de l’amour se connaît à l’inquiétude perpétuelle de celui qui aime.” (II, 818).

În „Sagesses” găsim formulată o atitudine familiară lui Eliot:

„Une sagesse fuit l’Amour
Comme la bête fuit le feu;
Elle a craint d’être dévorée.
Elle a peur d’être consumée.”

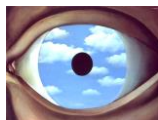
Eliot a scris o întreagă operă poetică și dramatică pe această unică temă. Valéry nu întârzie atât asupra ei. Până și în acest poem minor, mintea o ia înaintea inimii, se declară suverană:

„Une sagesse le recherche,
Et comme l’être intelligent,
Loin de la fuir, souffle la flame,
La fait sa force et fond le fer,

Ainsi l’Amour lui prête ses puissances.”

În ciuda aliterațiilor numeroase (fuit le feu, d’être dévorée, Loin de la fuir, souffle la flame, / La fait sa force et fond le fer), poemul este o versificare plată a ideii: versurile n-au mister, adâncime poetică. „Sagesses”, ca multe alte poeme ale lui Valéry, este o demonstrație de mobilitate intelectuală, de dexteritate a autorului în a expune o idee. Un asemenea exemplu nereușit scoate în evidență ce riscuri și-a asumat Valéry scriind o poezie a minții; dezvăluie cât este de greu să faci versuri clare din experiențe misterioase. Claritatea lirismului lui filosofic, în poemele mari, dovedește un remarcabil simț al echilibrului din partea autorului: el se menține la jumătatea drumului între uscăciune intelectuală și banalități sentimentale. Unește spiritul cu sufletul, dar le stăpânește pe amândouă.

Descrierile apropierii fizice sunt, în versurile lui Eliot, acuzatoare, ca în *Tărâm*



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry
199

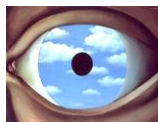
pusti:

„Sosește și el, tânărul cu coșuri pe față,
Mic funcționar în comerțul cu case, plin de îndrăzneală,
Unul din cei mărunți, pe care-i prinde siguranța de sine
La fel ca pe un milionar din Bradford, jobenul.
Acum este momentul, își zice,
Au terminat de mâncat, este plictisită, obosită,
O caută cu mângâieri,
Pe care ea nu le respinge, deși nu le vrea.
Îmbujorat și hotărât, atacă fără-ntârziere;
Măinile îi alunecă în voie;
Nu cere îngâmfarea lui încurajare,
Indiferența ei nu-l stânjenește (...)
Cu un ultim sărut binevoitor,
Bâjbâie în jos pe scări, în întuneric.
Ea se întoarce și se vede o clipă în oglindă,
Abia dacă-și dă seama că bărbatul a plecat;
Prin minte-i trece un gând abia-nchegat:
‘Am făcut-o și pe asta: bine că s-a terminat’”

Eliot îl descrie pe bărbat dezgustător, și pe femeie golită de viață. Pe amândoi îi umilește: prin situația pe care o alege, discreditează apropierea lor. Valéry este mai tolerant, pentru că el traduce afectivitatea în altceva, o intelectualizează. În „Anne”, de exemplu, o femeie zace singură și inertă, după o noapte de dragoste. Valéry se apropie de ea împăcat. Atitudinea tragică a lui Eliot este înlocuită cu duioșie. Valéry transfigurează lucrurile neplăcute, le face mai puțin imediate:

„Enfin désenparée et libre d’être fraîche,
La dormeuse déserte aux touffes de couleur
Flotte sur son lit blême, et d’une lèvre sèche,
Tette dans la ténèbre un souffle amer de fleur.”

Eliot umanizează, umple tiparul cu emoții amare și condamnate. Valéry se bucură de viață: el umanizează înălțând. Acolo unde exaltarea nu întrece măsura, poemul se



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry
200

încheagă ca un act de solidarizare luminoasă cu tot ce este omenesc.

Eliot se sfiește să disece ființa eroilor lui: personajul este, pentru el, o unitate enigmatică, o profunzime misterioasă. Pentru Valéry, profunzimea există în măsura în care este gândită, înțeleasă de cineva. Pe acest cineva poetul îl dă în vileag, îl descrie fidel, i se substituie, de fapt. El se identifică, așadar, cu Anne, se investește în ea. Imaginile prin care o descrie sunt un corelativ intelectualizat al propriei lui sensibilități:

„Sur toi, quand le regard de leurs âmes s'égare,
Leur coeur bouleversé change comme leurs voix,
Car les tendres apprêts de leur festin barbare
Hâtent les chiens ardents qui tremblent dans ces rois...

A peine effleurent-ils de doigts errants ta vie,
Tout leur sang les accable aussi lourd que la mer,
Et quelque violence aux abîmes ravie
Jette ces blancs nageurs sur tes roches de chair...”

În „Anne”, Valéry concentrează violența fizică a iubirii, o distilează din imagine în imagine (les tendres apprêts de leur festin barbare, les chiens ardents qui tremblent dans ces rois, tout leur sang les accable aussi lourd que la mer), până când o epuizează. Bărbatul se trezește un înotător naufragiat pe stâncile altui trup. Fiecare cuvânt este o comparație (corespondență) concentrată. De îndată ce a încercuit în cuvinte emoția care îl apăsă, Valéry tinde să se desfacă de sfera asupra căreia a transferat-o, și să se întoarcă la ideile lui. Melancolia crește amenințător. Anne este din ce în ce mai inertă. Înainte de punctul culminant, unde Valéry face să explodeze nevoia de dragoste în cuvinte care sintetizează emoția, o evocă fără a o pomeni, chipul femeii este descris în culori ambigue, parcă este și parcă n-ar fi: gâtlejul i se umple cu umbră, are în gură gustul „imens” al mării. Somnul ei este mereu mai adânc, mai golit, mai netulburat:

„Laisse au pâle rayon ta lèvre violée
Mordre dans un sourire un long germe de pleur,
Masque d'âme au sommeil à jamais immolée
Sur qui la paix soudaine a surpris la douleur!”



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

201

Elanul poetic s-a consumat în strofele de vârf. Iubirea a fost exprimată, Anne poate să dispară. Descoperim în final că, de fapt, ea nu mai este: pe tot parcursul pasionatei incursiuni în iubire, femeia a fost absentă. Titlul acestui poem induce în eroare. Somnul prelungit al eroinei merge paralel cu o stingere sufocantă a iubirii poetului: Valéry nu deplânge moartea femeii, ci își mărturisește prin ea regretul că sensibilitatea lui sărăcește.

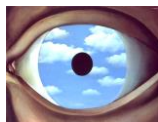
O variație pe aceeași temă este "La Dormeuse". De îndată ce neliniștea îl părăsește pe poet, versul își pierde acuitatea, se descarcă, este fără vlagă. Detaliile sunt aproape identice cu cele din poemul anterior: femeia care doarme este și aici o „mască”, respiră aroma unei flori, sufletul ei călătorește în infern, brațul îi zace moale în așternut. De data aceasta, însă, bărbatul îi veghează somnul fără să se analizeze, toropit:

„Souffles, songes, silence, invincible accalmie,
Tu triumphes, ô paix plus puissante qu'un pleur,
Quand de ce plein sommeil l'onde grave et l'ampleur
Conspirent sur le sein d'une telle ennemie.”

Cu toate aliterațiile și rimele reușite, versurile lăncezesc. Este greu să-l recunoaștem pe Valéry atunci când mobilitatea intelectuală îl abandonează. Același lucru se întâmplă cu Eliot, dar numai într-un ultim poem, scris după vârsta de 60 de ani, „Dedicație soției mele”:

„Ție, care mi-ai adus străpungătoarea încântare
Ce-mi ascute simțurile în clipa trezirii,
Și ritmul odihnei noastre în somn
Răsuflarea potrivită
A îndrăgostiților cu trupuri ce miros la fel,
Care gândesc la fel și n-au nevoie de vorbe,
Îngână același grai, dar se lipsesc de înțelesuri.”

Versurile sunt bine făcute, se simte în spatele lor o mână exersată în comunicarea emoției, dar sunt formulări de vacanță: energia poetului se relaxează. Același calm domnește și în „Intérieur”, unde Valéry urmărește o prezență feminină schimbând apa în vasele cu flori, rătăcind afectuos, dar „cu decență” în visarea lui, ocrotindu-i



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

202

privirile absente. Această femeie „au lit mystérieux prodigue ses doigts purs”, și „de la raison pure épargne l'appareil.” Din aceste versuri aflăm despre ea că nu tulbură nimic. Poemul nu spune mare lucru: sensibilitatea poetului s-a retras și se odihnește.

Valéry nu ocolește intensitatea afectivă, dar o stăpânește mai bine decât Eliot. În *Tărâm pustiu*, Eliot notează:

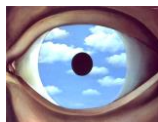
„...Ce am dat noi oare?

Prietene, sânge care-mi face inima să zvâcnească,
Înspăimântătoarea cutezanță a capitulării de o clipă,
Pe care veacuri de chibzuință n-o mai pot desface
Așa, doar așa ne-am dus traiul.”

Nici Valéry nu este mulțumit de condiția îndrăgostitului, dar, pentru el, iubirea nu este niciodată „înspăimântătoarea cutezanță a capitulării de o clipă.” Eliot se îngrozește de consecințele actelor lui. Valéry, din contră, le cercetează până în pânzele albe, le recapitulează, le prelungește, ca în „Psaume”:

„Tes regards et tes mouvements étaient d'un serpent qui charme un serpent.
Les roses embaumaient ses pomettes et ses voiles.
Ils ont été aux profondes parties de la nuit.
Au silence, ils ont offert le soupir.
Ils ont noué le jour qui cesse au jour qui naît, par les noeuds de leurs membres.
Ils ont connu leur unité; ils ont croisé leurs forces, ils se sont respirés l'un l'autre
longuement.
Toutefois ils s'ignoreront toujours.”

Emoția cedează locul ideii. În vreme ce ambiguitatea lui Eliot se desfășoară între hotarele sensibilității, a lui Valéry trece de la sentiment la psihologia sentimentului, și rareori mai face cale întoarsă. Nemulțumirea încetează să țină doar de fragilitatea sentimentului. Tocmai când ni se pare că avem în față o confesiune a nefericirii în stilul lui Eliot, Valéry schimbă totul, dublează registrul. Că nu există iubire absolută, n-ar fi nimic, pare el să conchidă; mai rău este că absolutul este absent cu totul de pe pământ. Poemul face un salt rapid de la condiția îndrăgostitului anxios la cea a gânditorului obsedat de limitele inteligenței lui. Primul vers al psalmului se lărgeste. În el poetul se dedublează, descriind sufletul și mintea dintr-un singur foc: „Ma satisfaction est un



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

203

fantôme; jamais tu ne pourras l'atteindre."

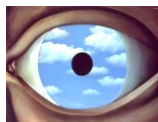
Poemele lui Eliot au un miez epic. Fiind axate pe ceea ce simte protegonistul, ele se pot totuși povesti și în alt fel. Istoria ori situația dramatică are sens și dacă este scoasă din datele ei verbale. Versurile lui Eliot aproximează puterea de a trăi. Valéry abandonează din start balastul vieții imediate. Poemele lui nu se pot rezuma. În locul simbolurilor lui Eliot, întâlnim în versurile lui Valéry raționamente: lumea construită de cuvintele lui este mai mult logică decât poetică. Poemul „Les Pas” descrie o așteptare tandră a unei „personne pure, ombre divine”, care înaintează cu încetineală, în vârful picioarelor, promițând împlinire. Încărcată de notații psihologice, silueta care se aproprie există și nu există în carne și oase: pașii ei sunt rodul „tăcerii” poetului. Avem aici de aface cu protagonista perfectă a lui Valéry – jumătate femeie, jumătate idee. Mai abstract decât Eliot, Valéry vrea să aproximeze puterea de a gândi, dar, îndepărtându-se de ceea ce simte, pierde teren. Cuvintele nu mai au destulă greutate, și, necondiționat de forța de gravitație a experienței trăite, poemul se apropie de gratuitatea jocului. Vorbele se lasă delicat urmărite. Atunci când este gata să alunece în disperare, emoția se redresează cu dibăcie, sprijinindu-se pe idee, și ia în răs primejdia neagră. Eroul lui Eliot, Sweeney („Sweeney Agonistes”), spune: „Am cunoscut pe unul care i-a venit unei fete de hac.” În „L'Insinuant”, Valéry exprimă starea opusă:

„Mon dessin mauvais
N'est pas de te nuire...”

Duiosia menține sentimentul în lumină. Îl scapă o secundă în profunzime, pentru a-l ridica rapid la suprafață, înainte ca tragedia să izbucnească.

Chiar atunci când versurile surprind adâncimea iubirii, direcția poemului forțează nota, revine la lumină, relativizând scufundarea. „La Fausse Morte” surprinde o apropiere intensă, care pe Eliot l-ar fi făcut să eșueze în disperarea că toate emoțiile pier neîmplinite:

„Humblement, tendrement, sur le tombeau charmant,
Sur l'insensible monument
Que d'ombres, d'abandons, et d'amour prodiguée,
Forme ta grâce fatiguée,
Je meurs, je meurs sur toi, je tombe et je m'abats...”



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry
204

Cu dezinvoltura cu care mărturisește, fără a vulgariza, lucruri care pe Eliot (și nu numai pe el) îl lasă mut, Valéry se sustrage sfârșitului, are viziunea unei repetări liniștitoare, de proporții cosmice:

„Mais à peine abattu sur le sépulcre bas,
Dont la close étendue aux cendres me convie,
Cette morte apparente, en qui revient la vie,
Frémit, rouvre les yeux, m'illumine et me mord,
Et m'arrache toujours une nouvelle mort
Plus précieuse que la vie.”

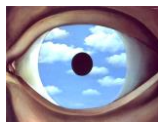
„Insinuant II” ilustrează aceeași gimnastică a ființei gata să se prăvălească în senzație, trasă înapoi afară de voința de a trece prin idee tot ceea ce se întâmplă. Tristețea nu-i este străină nici lui Valéry, dar, cum el n-o ascunde, ci se străduiește s-o privească în față, puterea ei se pierde. Cu cât este mai clar exprimată, cu atât este mai inofensivă. În cele din urmă, poetul revine la atitudinea lui preferată: aceea afectuos stăpânită. Valéry însuși o definește în „Duo D'Amour”:

„— Que fais-tu là? Ton expression est assez douloureuse, et ton regard semble chercher toute autre chose que ce qui est et que moi-même.
— Je travaille à me sentir heureux.”

Stăpânirea de sine triumfă. Până și îndrăgostitul fericit este în poemele lui Valéry un însingurat. Voința lui domină sentimentul. Căutând absolutul, acest erou ratează ceea ce, pe alte cărări, rata și Eliot: conviețuirea a cuplului. „Psaume Y” prezintă iubirea ca pe o îngenunchere, o împotrivire înfrântă:

„Tout à coup ma main sur toi, prompte et puissante, s'abattrà (...)
Je te presserai vers ce que je veux, et que tu ne voeux
Et que je veux que tu veuilles.”

Remarcile sunt răspicate cu insolență; marea calitate a versurilor lui Valéry este precizia cu care deconspiră, dau în vileag. Eliot învelește emoția în mister, ambiguitatea lui extinde și adâncește sentimentul. Poezia lui Valéry nu târăște, ci



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

205

stabilizează; misterul ei constă în fragilitatea echilibrului dintre sentiment și rațiune, pe care Valéry ar vrea să-l clarifice înainte de a-l fi trăit. Ambiguitatea, în cazul lui Valéry, rezultă din metamorfozarea emoției în idee și a ideii în emoție.

Un exemplu semnificativ este La „Jeune Parque”, poem în care eroina se descoperă a fi când femeie, când inteligență, și încheie prin a afirma unitatea ființei. Tânăra Parcă reprezintă ideea de om, dar prezența ei în poem nu este abstractă. Frământarea ei între senzual și spiritual este resimțită concret. Filosofia răsare din trăire imediată și o generalizează la rândul ei. Notățiile erotice sunt ambigue, surprinzătoare confesiuni fizice, temperate de o transfigurare lucidă. Iubirea se ivește:

„J’interroge mon coeur quelle douleur l’éveille,
Quel crime par moi-même ou sur moi consommé?...”

Mușcătura șarpelui este actualizată, resimțită ca „une douleur divine”:

„Je baisais sur ma main cette morsure fine,
Et je ne savais plus de mon antique corps
Insensible, qu’un feu qui brûlait sur mes bords.”

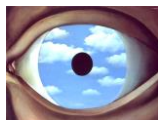
O stare obscură se instalează, tânăra Parcă se descrie drept „cette ombrageuse enfant”, „mystérieuse Moi”, și exclamă: „Tous les corps radieux tremblent dans mon essence!” Echilibrul ființei se clatină:

„Mais le sommeil s’éprit d’une douceur si grande,
Et nouée à moi-même au creux de mes cheveux,
J’ai mollement perdu mon empire nerveux.”

Iubirea este o scufundare, la început acceptată:

„Ce corps, je lui pardonne, et je goûte à la cendre.
Je me remets entière au bonheur de descendre.”

Urmează o revelare a celei mai adânci experiențe senzuale, surprizător de precisă, deși realizată în alți termeni decât ai ei, aproximată, sugerată prin senzații cu intensitate asemănătoare:



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry
206

„(La porte basse c'est une bague... où la gaze
Passe... Tout meurt, tout rit dans la gorge qui jase...
L'oiseau boit sur ta bouche et tu ne peux le voir...
Viens plus bas, parle bas... Le noir n'est pas si noir...)”

Textul este clar, cu toate că Valéry nu folosește aici niciun cuvânt direct. Spre deosebire de Eliot, a cărui ambiguitate decurge dintr-o corelare numai parțială a emoției cu imaginea care o traduce în altă sferă, Valéry își planifică atent corespondențele: fiecare comparație implicită evocă exact emoția căreia nu i se spune pe nume, iar între ele versul îngăduie un singur drum.

Până când tânăra Parcă ajunge să afirme unitatea ființei, este cale lungă. Pe tot parcursul evoluției ei senzuale, luciditatea îi pune bețe în roate: sub pretext că o înalță, Valéry o îngheață, o dezumanizează, intelectualizând-o. Sentimentul îi întunecă pe eroii lui Eliot, dar îi lasă vii. Cu o tehnică mai eficace decât a lui Eliot în surprinderea și comunicarea clară a emoției, Valéry ignoră dreptul la viață al protagoniștilor lui. Dublul lucid al tinerei Parce se revoltă împotriva șarpelui:

„Quel repli de désirs, sa traîne!... Quel désordre
De trésors s'arrachant à mon avidité,
Et quelle sombre soif de la limpidité!”

Iubirea îi amenință intelectul, și eroina i se opune. Ea anunță că veghează, preferându-și ipostaza lucidă, pe care o descrie cu mândrie:

„Harmonieuse moi, différente d'un songe,
Femme flexible et ferme aux silences suivis
D'actes purs!...”

Cu ochii minții, tânăra Parcă își cercetează elanurile muritoare și le descoperă inferioare inteligenței, extinsă de ea la dimensiuni cosmice:

„Que dans le ciel placés, mes yeux tracent mon temple!
La terre ne m'est plus qu'un bandeau de couleur
Qui coule et se refuse au front blanc de vertige...”



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

207

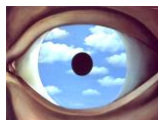
Tout l'univers chancelle et tremble sur ma tige."

Iubirea grăbește și perpetuează trecerea, adevăr descoperit de eroină în vreme ce se arcuiește în imaginație către nemurire:

„Non! L'horreur m'illumine, exécration harmonie!
Chaque baiser présage une neuve agonie...
Je vois, je vois flotter, fuyant l'honneur des chairs
Des mânes impuissants les millions amers...
Non, souffles! Non, regards, tendresses... mes convives,
Peuple altéré de moi suppliant que tu vives,
Non, vous ne tiendrez pas de moi la vie!... Allez,
Spectres, soupirs la nuit vainement exhalés,
Allez joindre des morts les impalpables nombres!
Je n'accorderai pas la lumière à des ombres,
Je garde loin de vous l'esprit sinistre et clair...
Non! vous ne tiendrez pas de mes lèvres l'éclair!
Et puis... mon cœur aussi vous refuse sa foudre.
J'ai pitié de nous tous, ô tourbillons de poudre!"

Ultimul vers sintetizează și dispoziția lui Eliot, dar dezorientarea lui Valéry este mai profundă, fiindcă, spre deosebire de Eliot, el nu crede într-o eliberare misterioasă: mintea lui, deși neîngrădită, decoperă că nu mai are unde se duce.

Lăudând poezia lui John Donne (în „Poezii metafizici”), și criticând tonul meditativ al lui Tennyson, Eliot consideră filosofarea poetică explicită (la care a ajuns el însuși în *Cvartete*) drept rezultatul unei „disocieri a sensibilității”, instalate în urma dispariției, la poezi, a celui „mecanism sensibil care mistuia orice fel de experiență”. Tennyson și Browning, spune el, gândesc poetic, dar nu reușesc să „simtă ideea cu intensitatea cu care simt parfumul unui trandafir.” Spre deosebire de ei, pentru Donne, „ideea devenea experiență, îi modifica sensibilitatea.” Această înviorare a gândirii printr-o încercuire sensibilă este numită de Eliot „suprinderea directă și sensibilă a ideii, ori re-crearea ideii sub forma sentimentului.” Pe Eliot îl interesează să lărgască aria afectivă prin intervenții exterioare, de orice natură. Ideea este, deci, înviorată și apoi mistuită de emoție. Racine ori Donne, spune Eliot, nu-și cercetau numai sufletul, ci întreaga ființă. Pentru a scrie „trebuie să privim cu atenție către



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

208

scoarța cerebrală, sistemul nervos și căile digestive.”

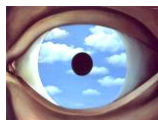
Concluzia se apropie de afirmația lui Valéry: „Cel mai mare poet din câți sunt este sistemul nervos.” (I, 335) Deosebirea este că Valéry pune creația sub semnul inteligenței; ideea se hrănește din unitatea ființei, ajunge să domine sentimentul, prinde puteri, se înalță dincolo de el și visează să-l desființeze. Personalitatea lui Valéry, ca și a lui Eliot, rămâne așadar disociată. Valéry gândește cu intensitatea cu care Eliot simte. El transpune ideea în imagini senzuale, dar crezul lui constant este că spiritul este superior afectelor. Orice afirmare a unității ființei vii este un pact temporar, prin care Valéry își face rost de timp ca să se înzdrăvenească și să reînceapă atacul intelectual.

După ce se vede zădărnicită în iubire, dar nemulțumită să trăiască doar în gândirea pură, tânăra Parcă se resemnează să vadă viața ca pe o unitate misterioasă:

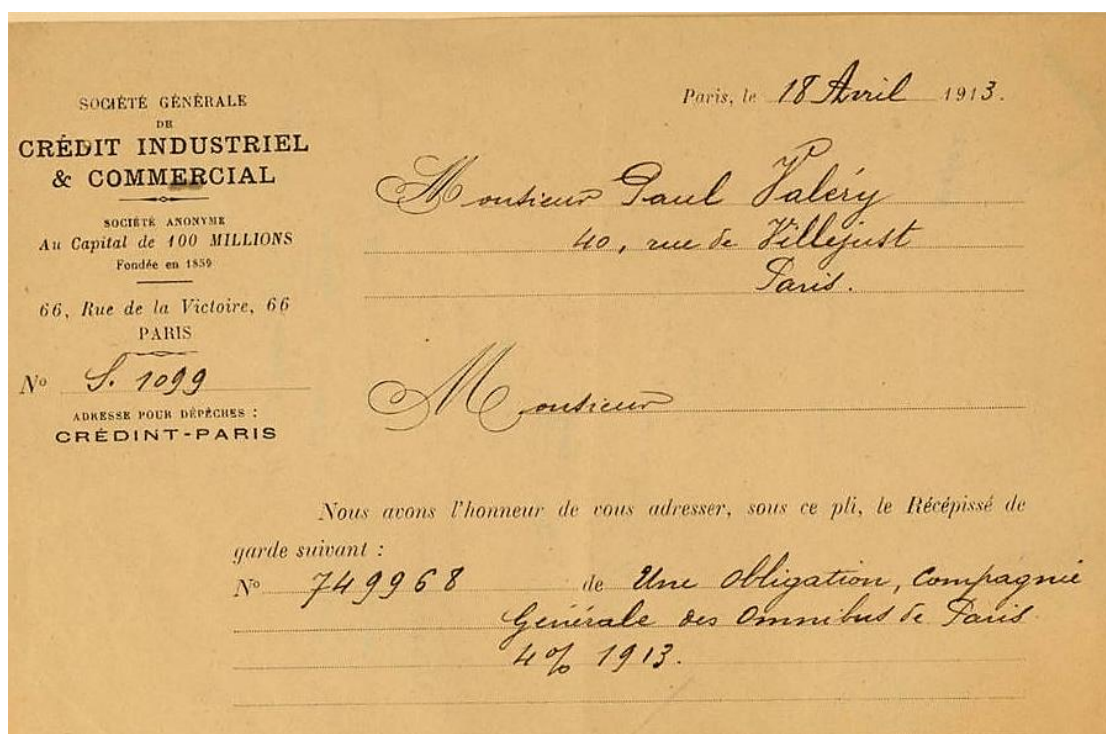
„Arche toute secrète, et pourtant si prochaine,
Mes transports, cette nuit, pensaient briser ta chaîne;
Je n'ai fait que bercer de lamentations
Tes flancs chargés de jour et de créations!”

Dar, pe toată întinderea poemului, ochii ei au fost larg deschiși, inteligența a atacat, și afectele s-au lăsat stârnite ori domolite. Energia ei este, deci, intelectuală, și reunirea finală a minții cu trupul, până atunci terorizat de ea, nu este convingătoare. Avem sentimentul că adevăratul sfârșit ne-a fost refuzat, că Valéry păstrează numai pentru el spectacolul inteligenței triumfătoare.

Acest compromis, care dă senzația de neterminare, îl găsim și la Eliot, dar în plan afectiv. Eliot topește tot ce știe în ceea ce simte, și lasă emoția ambiguă, deschisă adaosurilor viitoare, pregătită să înghită orice îi taie calea. Ambiguitatea lui Valéry ține de idee, care nu este oprită, înfrântă, niciodată. Inteligența găsește mereu altă arie în care să se transpună, și, în această transpunere, Valéry nu sugrumă corelativul. Lirismul lui filosofic întârzie magistral pe tărâmul simțurilor, cu intenția de a întoarce acest compromis în favoarea spiritului. Ambiguitatea versurilor lui Eliot și Valéry se datorează, așadar, acestui compromis care se ivește în demersul lor liric, între a înțelege și a simți. Compromisul tinde, pentru amândoi, să proclame unitatea misterioasă a ființei, văzută din afară. Poziția lor rămâne ambiguă. Depart de a se mulțumi să constate acest mister, amândoi caută să-l pătrundă, fiecare pe calea știută de el.



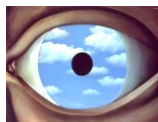
Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry
209



Se poate vorbi, așadar, în ceea ce privește imaginea omului oferită de Eliot și Valéry, de o tentație a disocierii. Eroul lui Eliot se străduiește să simtă ceea ce gândește. Eroul lui Valéry vrea, înainte de toate, să înțeleagă ceea ce simte. În „La Figlia Che Piange”, Eliot își traduce starea de spirit în emoție:

„A dat să plece, dar, odată cu venirea toamnei,
Mi-a robit închipuirea pentru multe zile,
Zile și ceasuri;
Cu părul revărsat peste brațe, cu brațele încărcate de flori.
Și mă întreb cum ar fi arătat împreună.
Aș fi pierdut o clipă, o imagine.
Aceste gânduri încă mai uimesc
Tăcerea frământată a miezului de noapte și de zi.”

Valéry nu se explică prin emoție. El se raportează la fața lui gânditoare, încercând mereu să-și încercuiască, să-și limiteze ipostaza sensibilă. În „Un Feu Distinct”, de



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

210

exemplu, trupul, „la violente vie”, se află încăierat, în beznă, cu mintea, care la rândul ei este descrisă ca o îndoială atotprezentă:

„Le doute, — sur le bord d’une extrême merveille,
Si je suis, si je fus, si je dors, ou je veille?”

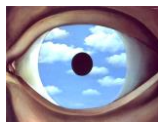
Poetul se descrie scindat între răceală lucidă și flacără senzuală, între zi și noapte. Dar opoziția lumină-întuneric este lăsată să fluture în voie. Luminoasă și dorită este când inteligența, când afectivitatea. O îndoială bine cunoscută lui Eliot șterge deosebirea dintre somn și veghe. Mintea lui Valéry pornește cu dorința de a zăvorî sentimentul, dar este șubrejită de el, eșuează într-o imagine a misterului ființei. Ceea ce ne spune poemul este că introspecția l-a adus pe autor „sur le bord d’une extrême merveille.”

De pe această margine, Valéry se retrage, în „Fragments du Narcisse”, unde sentimentul („sombre amour”) este văzut în maniera lui Eliot, ca o primejdioasă eroare, o orbire de o clipă, cu urmări tragice. Redarea profunde coborâri senzuale din „La Jeune Parque” nu ajunge la amărăciunea cu care Narcis acuză iubirea ca pe o capcană. Dar, dacă Eliot ezită, se ferește și se lamentează fără a fi alunecat de tot, Valéry nu lasă nimic făcut pe jumătate. Eliot se îngrozește că va cădea victimă, și, de fapt, ratează până și eșecul. Valéry, mai degajat, este înghițit, dar se redresează. Lirismul vag prefigurator al lui Eliot nu-i convine lui Valéry. Poetul francez preferă un lirism iscoditor, chiar dacă, până la urmă, neputincioase să explice secretul vieții, versurile lui se constituie ca o certitudine a îndoielii.

Ceea ce aflăm de la Valéry despre nenorocirile iubirii se deosebește, prin urmare, de chinurile întârziate ale nehotărâtului Eliot, prin faptul că Valéry le-a trăit, și nu se grăbește să le distrugă. Fiecare clipă, bună ori rea, este pentru el un lucru de preț. „L’Oiseau Cruel” este chiar o opțiune deschisă în favoarea strigătului ascuțit de pasăre de la miezul nopții, care traduce „extazul instinctului.” Puterea instinctului, afirmă versurile, străpunge sufletul și îngenuchează soarta. Deși o vede preschimbând în cenușă tot ce atinge, eroul se dezice de lumina zilei, pentru a urma melodia nopții:

„Qu’est-ce qu’un jour sans le visage tien?
Non! Vers la nuit mon âme retournée
Refuse l’aube et la jeune journée.”

Când nu pozează în supraoameni înecați în lumină, eroii coerent analizați ai lui



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

211

Valéry depășesc, în intensitate și profunzime, imaginile fragmentare ale lui Eliot. Eliot are un stil eliptic: el refuză să explice, comunică prin tăceri abil plasate. Valéry mănuieste faruri puternice, el aduce în plină scenă ceea ce Eliot trece sub tăcere. Degajarea lui este orbitoare, și totuși nu anulează starea de neputință, sentimentul că suntem înconjurați de întuneric. „À L'Aurore” este o mărturisire în acest sens:

„J'ai vu se fendre tant de songes
Sur mes ténèbres sans sommeil
Que je range entre les mensonges
Même la force du soleil.”

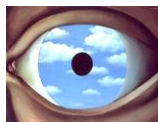
În „Au Commencement sera le soleil”, aflăm: „J'écoute le petit bruit de mon existence, et ma stupidité est devant moi.” În acest poem, versul alb, lipsit de vigoarea care dă substanță peziei lui Valéry, indică o relaxare neinspirată: Valéry nu are geniul incantației.

Muzica poemelor lui Eliot este neprevăzută, ne așvârle când într-o respirație foarte lungă, când în icniri gâfâite. Poetul comunică intensitatea și prin tiparul neregulat, neașteptat al versului. Valéry este previzibil, salturile verbale sunt înlocuite cu incursiuni în substanța cuvântului. Introspecția lui este mai conștiincioasă, mai riguroasă decât a lui Eliot. Obstacolele formale pe care și le impune autorul concentrează. Pentru Eliot, cuvântul este un drum spre lirism. Pentru Valéry, cuvântul este capătul drumului. Și Eliot mestecă vorbele, le întârzie, le pune rezistența la îndoială, le rupe, le reface. Dar, în vreme ce cuvântul lui Eliot trimite îndoielnic la o emoție ascunsă, cuvântul lui Valéry nu șovăie: el definește precis și concentrat pendularea între afectivitate și gândire.

Reprezentative pentru Valéry sunt, așadar, versurile lucrate cu disciplină clasică, supuse celor mai felurite rigori: rimă, ritm, inversiuni, alternanțe de sunete. Un astfel de poem este „Le Rameur”, întruchipare a vieții sub înfățișarea unui vâslas, într-o barcă, pe râu:

„Le coeur dur, l'oeil distrait des beautés que je bats,
Laisant autour de moi mûrir des cercles d'onde,
Je veux à larges coups rompre l'illustre monde...”

Cuvintele leagă între ele nenumărate punți sonore. Nu există vers fără cel puțin câteva



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

212

aliterații. Rimele sunt perfecte, ritmul egal. Înaintarea bărcii spintecă apa cu tot ce se oglindește în ea. Vâslașul duce cu el o neliniște gradat dezvăluită:

„Arbres sur qui je passe, ample et naïve moire,
Eau de ramages peintes, et paix de l'accompli,
Déchire-les, ma barque, impose-leur un pli
Qui coure du grand calme abolir le mémoire.”

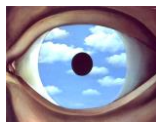
Opoziția poetică apare în mod hotărât:

„Jamais, charmes du jour, jamais vos grâces n'ont
Tant souffert d'un rebelle essayant sa défense.”

Vâslind cu încordare, între adâncimea apei și cer („tant d'azur oiseux”), amândouă inaccesibile, omul trece când în soare, când pe sub bezna unui pod:

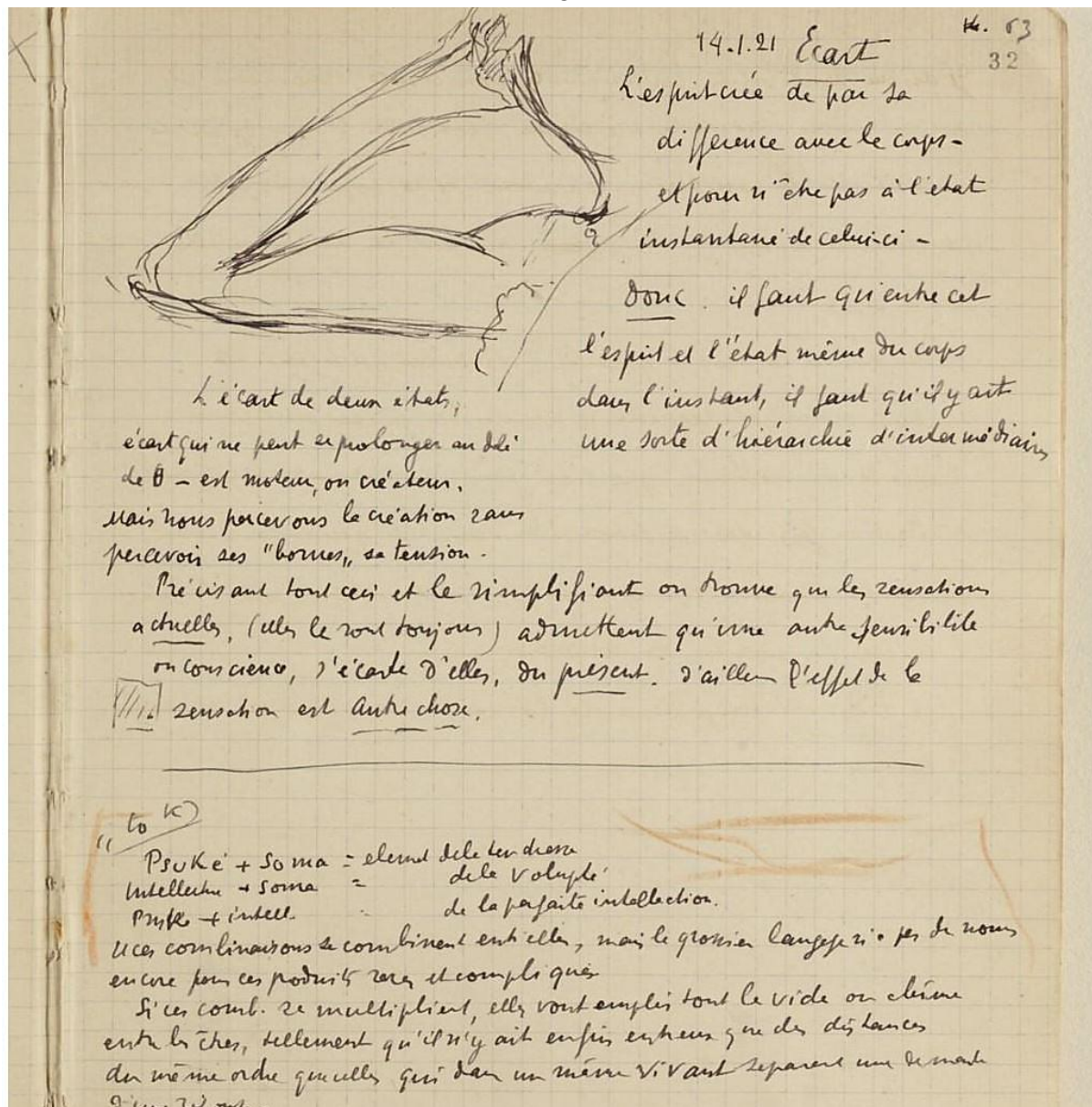
„Sous les ponts annelés, l'eau profonde me porte,
Voûtes pleines de vent, de murmure et de nuit,
Ils courent sur un front qu'ils écrasent d'ennui,
Mais dont l'os orgueilleux est plus dur que leur porte.”

Revolta vâslașului împotriva condiției lui scindate este din ce în ce mai explicită, mai generală, ajungând să cuprindă tot ce există: soare și umbră, minte și trup, înălțare și cădere, moarte și nemurire. În drumul lui spre izvorul „où cesse même un nom”, acest vâslaș, „âme aux pesantes mains, pleines des avirons”, înaintează înăspriț de furia că lumina și întunericul îl năpădesc ca un destin. Din păcate, Valéry descrie împotrivirea lui în termeni prea clari, prea fermi pentru a fi cu adevărat lirici. Nesiguranța, îndeterminarea visătoare a lui Eliot sunt mai aproape de poezie.



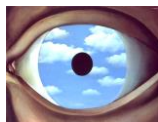
Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

213



Pe măsură ce inteligența devine mai activă și caută să descifreze misterul vieții, lirismul se răcește. Cascadele de spaime ale lui Eliot leagă ideile poetului într-un lirism filosofic. Cercetarea sufletului cu ochii minții îl aduce deseori pe Valéry în pragul unei filosofii lirice.

Un astfel de poem de investigație este „Aurore”: asistăm în el la căutarea cuvântului potrivit pentru formularea ideii. Raționamentul se desfășoară în registrul



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry
214

înțelegerii:

„La confusion morose
Qui me servait de sommeil,
Se dissipe dès la rose
Apparence du soleil.
Dans mon âme je m'avance,
Tout ailé de confiance,
C'est la première oraison!
A peine sorti des sables,
Je fais des pas admirables
Dans les pas de ma raison.”

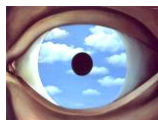
Zadarnic anunță Valéry că, pentru a-și scrie poemul, va cutreiera „pădurea senzuală”. Versurile curg logice, cap fără trup, excelente definiții, din care fiorul liric este absent.

„Palme” este scris în aceeași vână, și face apologia acelei „hostinato rigore”, deviza adoptată de Valéry de la Leonardo da Vinci:

„Parfois si l'on désespère,
Si l'adorable rigueur
Maigré tes larmes n'opère
Que sous ombre de langueur,
N'accuse pas d'être avare
Une Sage qui prépare
Tant d'or et d'autorité:
Par la sève solennelle
Une espérance éternelle
Monte à la maturité!”

Valéry folosește în general cuvinte mai abstracte decât Eliot, dar aici nu-și mai dă osteneala să le înrădăcineze în concret. Remarcile sunt aeriene, neutre; investigația psihologică este impresionantă. Acul emoției este la zero:

„Patience, patience,
Patience dans l'azur!
Chaque atome de silence



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

215

Est la chance d'un fruit mûr!
Viendra l'heureuse surprise..."

„Le Philosophe et la Jeune Parque” afirmă că misterul vieții este o opoziție ireductibilă:

„Mortels, vous êtes chair, souvenance, présage;
Vous fûtes; vous serez; vous portez tel visage:
Vous êtes tout; vous n'êtes rien,
Supports du monde et roseau que l'air brise,
Vous VIVEZ... Quelle surprise!...
Un mystère est tout votre bien.”

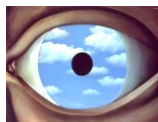
Eliot spune același lucru într-o manieră explozivă, care invită la contrazicere, la revoltă:

„Tot ce știi este ceea ce nu știi
Tot ce-ți aparține este ceea ce nu ai
Și te afli acolo unde nu ești.”
(„East Coker”)

De îndată ce intervine o undă lirică, tonul se schimbă. „Mélange c'est l'esprit” îl dezvăluie pe Valéry uluit de ceea ce este în el fragmentar, de neputința lui de a-și înțelege unitatea. Dezorientarea își atinge ținta, poemul neliniștește:

„Selon l'heure, naïf, absurde, aimable, étrange,
Esclave d'une mouche ou maître d'une loi,
Un esprit n'est que ce mélange
Duquel, à chaque instant, se démêle le MOI.”

Ca și Eliot, Valéry se plânge că, în cele din urmă, viața nu poate fi înțeleasă. Nenumărate poeme se închină, în silă, miracolului întunecat, fie el trup ori idee („Psaume devant la Bête”, „Chant de l'Idée Maîtresse”). Cea mai inspirată formulare a neputinței este o fabulă de două versuri, din „Mauvaises Pensées”:



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

216

„Maître Cerveau sur un homme perché
Tenait dans ses plis son mystère...”

Când Valéry sugerează că inteligența poate dezlega misterul, victoria este incredibilă. Când misterul rămâne enigmatic, Valéry nu se resemnează. O îmbinare armonios poetică a acestor două stări este „Le Cimetière Marin”, care se încheie cu concluzia: „Il faut tenter de vivre!” În acest poem, mișcarea coexistă ciclic cu nemișcarea, ca în *Cvartetele* lui Eliot. Înainte de a se arunca în mare, înotătorul contemplă un vechi cimitir. Nostalgia fixității apare:

„O récompense après une pensée
Qu’un long regard sur le calme des dieux!”

Valéry se inițiază în moarte. Ignorând frica irațională a lui Eliot, el se deschide lent, fără subterfugii:

„Sur les maisons des morts mon ombre passe
Qui m’apprivoise à son frêle mouvoir.”

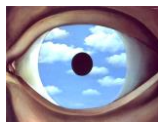
Singurătatea este totală:

„O pour moi seul, à moi seul, en moi-même,
Après d’un coeur, au sources du poème,
Entre le vide et l’événement pur.”

Moartea bântuie împrejurimile, viitorul se transformă într-o lungă „lene”, viața este o beție a „absenței.” Neființa reia ciclul vieții, întocmai cum vedea Eliot procesul: „Le don de vivre a passé dans les fleurs!” Disperarea nu lipsește: „Tout va sous la terre et rentre dans le jeu!”

În „East Coker”, Eliot imaginează și el o horă stranie, a viilor cu morții:

„Jur împrejurul focului,
Sărind printre făcări, ori legați într-o roată,
Cu demintate ori cu veselie țărănească,
Săltându-și tălpile grele, în încălțări butucănoase,



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

217

Tălpi de pământ, picioare de lut, săltate cu bucuria țaranului,
Bucuria celor de mult sub glie,
A celor din care se hrănește porumbul. Toți se mișcă în ritm,
Dansul lor este în ritmul
Anotimpurilor vii, de ei trăite,
Ritmul anotimpurilor și constelațiilor,
Vremea mulsului, a culesului,
Vremea împreunării omului cu femeia
Și a animalelor între ele. Tălpi ridicate, tălpi prăbușite.
Mâncare și băutură. Bălegar și moarte.”

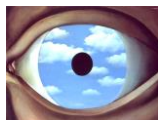
Cu toate că ochiul lui Eliot este sensibil la nenorocire, grotesc, nepoetic, iar Valéry alege armonia împăcată, eliberatoare sunt versurile poetului englez. Pe Valéry viața și moartea îl locuiesc pe rând:

„Non, non!... Debout! Dans l'ère successive!
Brisez, mon corps, cette forme pensive!
Buvez, mon sein, la naissance du vent!
Une fraîcheur, de la mer exhalée,
Me rend mon âme... O puissance salée!
Courons à l'onde en rejaillir vivant!”

Autoportretul în versuri pe care și-l face în „Chanson à Part”, la fel de discutabil în plan poetic ca și autoportretul lui Eliot, surprinde această mobilitate esențială a firii poetului

„Que fais-tu? De tout.
Que vaux-tu? Ne sais,
Présages, essais,
Puissance et dégoût...
Que vaux-tu? Ne sais...
Que veux-tu? Rien, mais tout.”

Nici Eliot nu se ia în serios când se descrie, însă ironia lui este tristă; a lui Valéry este luminoasă, pornită să ignore tragedia:

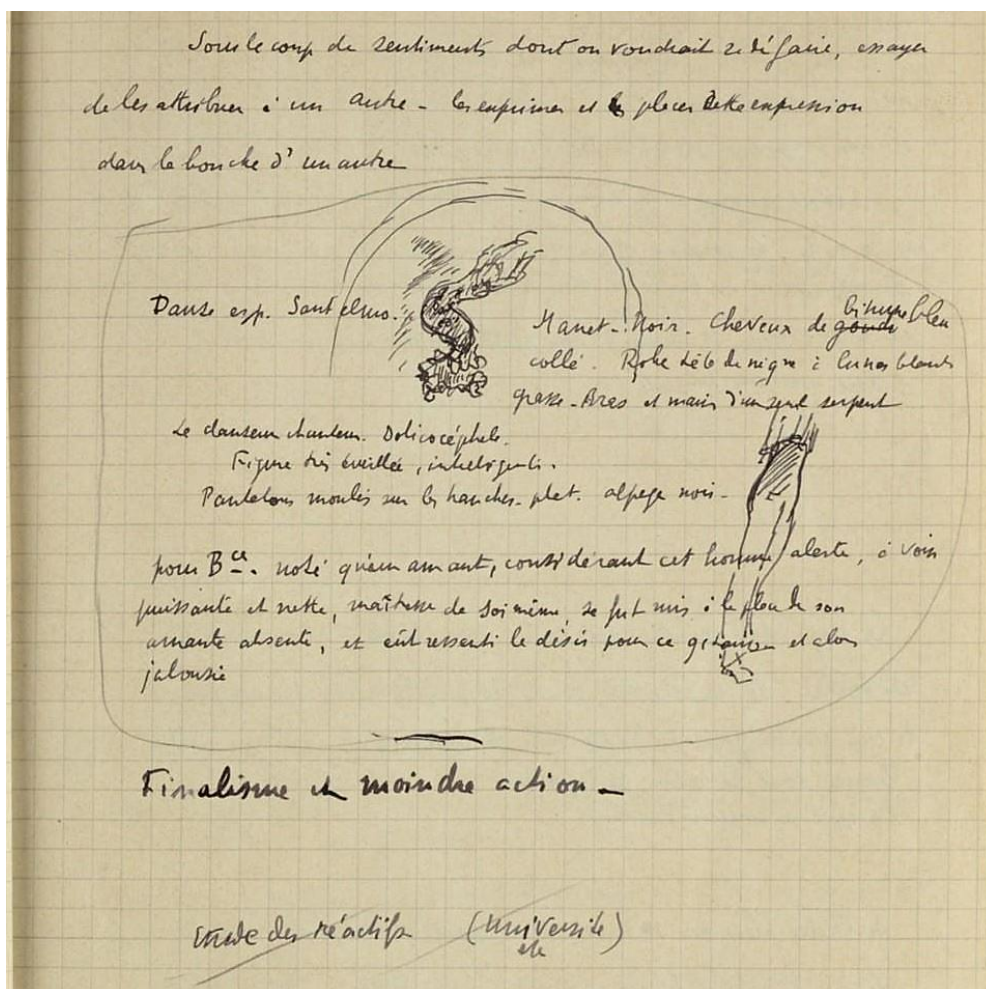


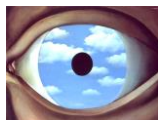
Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

218

„Où vas-tu? À mort.
Qu'y faire? Finir,
Ne plus revenir
Au coquin de sort.
Où vas-tu? Finir.
Que faire? Le mort.”

Eliot este bântuit de sentimentul pierderii (moarte, timp), și o ia la goană înainte să fi pierdut. Valéry, în schimb, bravează catastrofa, o demască, o scoate din real: tăria lui este împotrivirea, deviza lui este „NU.” Mentea lui Valéry traversează toate deșerturile, și nu se dă bătută niciodată.



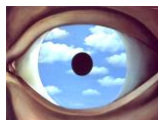


Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry
219

Vorbind despre Valéry („Lecția lui Valéry”), pe care l-a întâlnit de câteva ori între 1924 și 1945, Eliot remarca „perseverența diabolică” în luciditate, „inteligenta distructivă” a poetului francez. Eliot vede în Valéry un spirit care urmărește cu melancolie în interiorul lui cum inteligența zeflemește activitatea creatoare. „Putea să intre în roluri diferite,—meditează Eliot—dar niciodată până la a se pierde în vreunul.” Stăpânirea de sine face din Valéry un maestru al pătrunderii psihologice: „Descopăr mereu că analizele lui asupra procesului poetic corespund experienței mele personale și scot la lumină mare parte din ceea ce eu nu intuiam decât vag.”

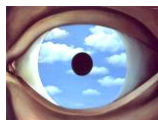
Poezia lui Valéry, consideră Eliot, este o îndepărtare de limba vorbită, o variantă a limbajului riguros lucrată. „La Valéry—spune Eliot—ampla curbă a romantismului reîntâlnește clasicul.” Eliot întoarce bine din condei teoria evoluției ciclice a limbii, către poetizare și înapoi, dar lauda lui este la fel de intelectuală ca și obiectul ei. Valéry este pentru Eliot, în primul rând, „un om fără iluzii.” Cu toată admirația pentru libertatea spirituală a gânditorului francez, pentru agilul joc poetic eliberat de nădejde și disperare al lui Paul Valéry, T.S. Eliot nu s-a abătut de la poezia lui apăsătoare, bântuită de spaime fără umor, dar, în cele din urmă, omenos eliberatoare.

Eliot încarcă toate poverile sufletului în desaga cuvântului. Lrismul lui închide, vindecă lumea în tăcerea poemului. Poezia lui Valéry pornește din locul unde o lasă Eliot. Dezlegat de tăcere și deznădejde, cuvântul judecător rănește cu tâlc, operează ca un pumnal al inteligenței: el despică tot ce-i iese în cale, lăsând în urmă un jurnal de încercări zilnice, un univers și o operă fărâmițată.



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry
220

Încheiere



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry
221

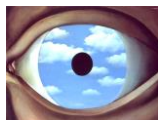
Confruntarea directă a lui T.S. Eliot cu Paul Valéry, oameni de cultură contemporani, analizați într-un număr impresionant de opere critice, deseori menționați alături, dar fără a fi tratați paralel în același volum (după câte știm), reprezintă contribuția originală a lucrării.

Experimentând două moduri poetice diferite, Eliot și Valéry au în comun calitatea contestatară a lirismului lor, care, înăuntrul ori în afara emoției, se afirmă filosofic, regizează și dezbate idei. În acest sens, lirismul lui Paul Valéry este logic și elocvent: cuvântul-idee are orgoliul și libertatea disocierii. Opera lui întreagă este rațională, analitică, scindată, fragmentară. În spatele unei exprimări excesiv de clare și potrivite, se ascunde, însă, o nesiguranță, o ambiguitate profundă, izvorâtă din factura distrugător dubitativă a inteligenței poetului. Spre deosebire de demersul disociativ al lui Valéry, ambiguitatea lui Eliot este un efort de întregire. Lirismul lui amuțește în fața neliniștii, o încercuie cu ezitare: neanalizând-o, nerostind-o până la capăt, Eliot se ferește de ea într-un efort poetic reparatoriu, gândind o liniște inaccesibilă a totalității.

Integrându-se în tradiția poeziei intelectuale, Eliot și Valéry se declară mesageri ai continuității în literatură. Angajați în epoca pe care o reprezintă, ei împing cu un pas înainte tradiția de idei din care se trag. Gândirea lor este originală, inovatoare. În critică, Eliot propune imaginea operei ca o arie de interferență a creației cu lectura. El cere lectorului să iasă în întâmpinarea autorului experimentator și, înțelegându-l exact, să-l întregască. Valéry împinge mai departe orizontul critic: el aduce la viață pe criticul deconspirator, revoltat împotriva autorității creatorului. Pentru înțelegerea unui astfel de critic, opera este un obiect mort, un drum abandonat. El caută experiența vie a creației, cot la cot cu autorul, și o află în proiectul operei, în pre-operă, în manuscrise, însemnări, jurnale.

Între T.S. Eliot și Paul Valéry există mai mult decât o simplă apropiere. Ideile lor generale sunt, într-adevăr, asemănătoare, dar, mai mult decât atât, atitudinile lor concrete se interferează. Inovațiile gândirii lui Valéry sunt prelungite poetic de Eliot. Temperamentele lor neliniștite nu sunt identice, ele se completează.

Lucrarea de față a urmărit să-l interpreteze pe T.S. Eliot în lumina spiritului lui Valéry. Sursa intensității din poezia lui Eliot și Valéry este aspirația la o deschidere



Lidia Vianu

Scenarii lirice moderne

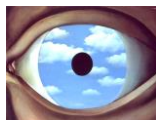
T.S. Eliot și Paul Valéry

222

totală de orizont, pe care Valéry o caută lucid, iar Eliot o imaginează afectiv. Lucrarea definește, în cele din urmă, punctul la care ajunge Valéry drept o poezie încremenită, eliberată, și se oprește asupra poeziei frământate a lui T.S. Eliot, cu sentimentul că aceasta se apropie de funcția ei eliberatoare.

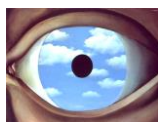


<http://editura.mttlc.ro>
The University of Bucharest. 2015



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry
223

Bibliografie. 1977



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry
224

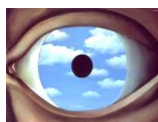
T. S. Eliot

1. Opere

Collected Poems, Faber and Faber Ltd, London, 1963
Old Possum's Book of Practical Cats, Faber and Faber, London, 1972
Poems Written in Early Youth, Farrar, Straus and Giroux, New York, 1967
Collected Plays, Faber and Faber, London, 1962
Selected Essays, Faber and Faber Ltd, London, 1963
Dante, Faber and Faber, London, 1965
Milton, Faber and Faber, London, 1968
The Use of Poetry and the Use of Criticism, Faber and Faber, London, 1964
To Criticize the Critic, Faber and Faber, London, 1965
For Lancelot Andrews, Faber and Faber, London, 1970
The Sacred Wood, Methuen and Co Ltd, London, 1969
Essays on Elizabethan Drama, Harcourt, Brace and World Inc., New York, 1960
On Poetry and Poets, Faber and Faber, London, 1971
After Strange Gods, Faber and Faber Limited, London, 1934
Knowledge and Experience in the Philosophy of F.H. Bradley, Farrar, Straus and Co, New York, 1964
Christianity and Culture, Harcourt, Brace and World Inc., New York, 1968

2. Traduceri în limba română

Sorin Alexandrescu: „East Coker”, Secolul 20, 7/1969
Alexandru Baci: „Cele trei voci ale poeziei”, Secolul 20, 7/1969
G. Ciocîltea: „Lección lui Valéry”, Secolul 20, 10-12/1971
Aurel Covaci: „Poeme”, Editura Albatros, București, 1970
Petru Creția: „Eseuri”, Editura Univers, București, 1975
Șt.A. Doinaș și V. Nemoianu: „Animula”, Secolul 20, 7/1969
Șt.A. Doinaș, Toma Pavel, V. Nemoianu: „Cântecul de dragoste al lui J. Alfred Prufrock”; „Preludiu”; „Marina”; „Ce a spus tunetul”; „Călătoria Crailor”, Secolul 20, 1/1965



Lidia Vianu

Scenarii lirice moderne

T.S. Eliot și Paul Valéry

225

Mircea Ivănescu: „Omorul în catedrală”, *Secolul 20*, 1-3/1971

Sorin Mărculescu: *Patru Cvartete*, Editura Univers, București, 1971

Sorin Mărculescu: „Rapsodie într-o noapte cu vânt”, „Little Gidding”, *Secolul 20*, 6/1976

P. Negoșanu: „Mărturii despre Ezra Pound”, *Secolul 20*, 9/1972

Virgil Nemoianu: *Pater, Chesterton, Eliot. Eseuri literare*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1966

3. Opere critice despre T.S. Eliot

A. Alvarez: *The Shaping Spirit*, London, Chatto and Windus, 1957

Nicolae Balotă: *Arte poetice ale secolului XX*, Minerva, București, 1976

Bernard Bergonzi: *T.S. Eliot*, Collier Books, New York, 1972

Bernard Bergonzi (ed.): *The Twentieth Century*, Sphere Books Ltd, London, 1970, pp153-180

Francis Berry: *Poets' Grammar. Person, Time and Mood in Poetry*, London, 1958, pp162-165

Harry Blamires: *Word Unheard. A Guide through Eliot's Four Quartets*, Methuen and Co Ltd, London, 1969

M.C. Bradbrook: *T.S. Eliot*, Longmans, Green and Co, London, 1968

Harvey Breit: *The Writer Observed*, New York, Collier Books Inc., 1961, pp28-30

Christine Brooke-Rose: *A Grammar of Metaphor*, London, Secker and Warburg, 1958

Cleanth Brooks: *Modern Poetry and the Tradition*, Oxford University Press, New York, 1965, pp136-173

E. Martin Browne: *The Making of T.S. Eliot's Plays*, The University Press, Cambridge, 1969

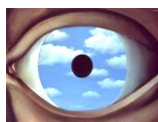
Vincent Buckley: *Poetry and Morality. Studies on the Criticism of Matthew Arnold, T.S. Eliot and F.R. Leavis*, Chatto and Windus, London, 1968

C.B. Cox and Arnold P. Hinchliffe (eds): *T.S. Eliot, The Waste Land*, Macmillan and Co Ltd, London, 1963

Marcus Cunliffe: *The Literature of the United States*, Penguin Books, 1970

David Daiches: *Critical Approaches to Literature*, W.W. Norton and Co Inc., New York, 1956

David Daiches: *A Critical History of English Literature*, London, Secker and Warburg,



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry
226

1960

Martin Day: *History of English Literature* (vol. 3, pp 312-322), Doubleday and Co Inc., New York, 1964

Denis Donoghue: *Connoisseurs of Chaos*, Macmillan Co, New York, 1965

Denis Donoghue: *The Third Voice. Modern British and American Verse Drama*, Princeton, New York, 1966

Richard Ellman: *Eminent Domain. Yeats among Wilde, Joyce, Pound, Eliot and Auden*, Oxford University Press, New York, 1967

William J. Entwistle, Eric Gillet: *The Literature of England*, Longman Green and Co Ltd, London, 1962

Ifor Evans: *A Short History of English Literature*, Penguin Books Ltd, 1940

Boris Ford (ed.): *The Pelican Guide to English Literature*, vol. 7 (p. 330-350), Penguin Books, 1961

Northrop Frye: *Anatomie de la Critique*, Gallimard, Paris, 1957

Helen Gardner: *The Art of T.S. Eliot*, Faber and Faber Ltd, London, 1949

A.G. George: *T.S. Eliot. His Mind and Art*, Asia Publishing House, 1962

Dan Grigorescu: *13 scriitori americani*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1968

Dan Grigorescu: *Direcții în poezia secolului XX*, Editura Eminescu, București, 1975

Dan Grigorescu: *Literatura americană*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1977

Philip R. Headings: *T.S. Eliot*, Twayne Publishers Inc., New York, 1964

Gustav René Hocke: *Manierismul în literatură*, București, Univers, 1977

Herbert Howarth: *Notes on Some Figures behind T.S. Eliot*, Houghton Mifflin Co, Boston, 1964

Hugh Kenner: *The Invisible Poet*, Methuen and Co Ltd, London, 1960

Hugh Kenner (ed.): *T.S. Eliot. A Collection of Critical Essays*, Prentice-Hall Inc., New York, 1962

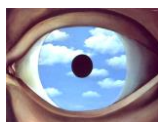
Russel Kirk: *Eliot and His Age*, Random House, New York, 1971

F.R Leavis: *New Bearings in English Poetry*, Penguin Books, 1963

F.R Leavis: *The Common Pursuit*, Harmondsworth, Middlesex, 1963

F.R Leavis: *Revaluation, Tradition and Development*, Chatto and Windus Ltd, London, 1949

Legouis and Cazamian: *History of English Literature* (vol. 3, p.1445-1450), J.M. Dent and



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry
227

Sons Ltd, 1971

Lawrence I. Lipking and A. Litz Walton (eds): *Modern Literary Criticism 1900-1970*, Atheneum, New York, 1972

Fei-Pai Lu: *T.S. Eliot. The Dialectical Structure of His Theory of Poetry*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1966

G.H. Mair: *Modern English Literature*, Oxford University Press, London, 1960

T.S. Matthews: *Great Tom*, Harper and Row, Publishers Inc., New York, 1973

J.A. Passmore: *T.S. Eliot*, The Sydney University Literary Society, 1934

T.S. Pearce: *T.S. Eliot*, Evans Brothers Ltd, London, 1967

Roy Harvey Pearce: *The Continuity of American Poetry*, Princeton University Press, New Jersey, 1967

M.L. Rosenthal: *The Modern Poets*, Oxford University Press, London, 1960

Robert Sencourt: *T.S. Eliot, A Memoir*, edited by Donald Adamson, Dood, Mead and Co, New York, 1971

C.H. Sisson: *English Poetry 1900-1950*, Rupert Hart-Davis, London, 1971

Grover Smith: *T.S. Eliot's Poetry and Plays. A Study in Sources and Meanings*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1950

B.C. Southam: *A Student's Guide to the Selected Poems of T.S. Eliot*, Faber and Faber, London, 1974

Robert E. Spiller: *The Cycle of American Literature*, The Macmillan Co, New York, 1955, pp. 278-286

Enid Starkle: *From Gautier to T.S. Eliot. The Influence of France on English Literature (1851-1889)*, Hutchinson and Co Ltd, London, 1962

J.L. Styan: *The Dark Comedy. The Development of Modern Comic Tragedy*, Cambridge, University Press, 1968

Sheila Sullivan (ed.): *Critics on T.S. Eliot*, George Allen and Unwin Ltd, London, 1973

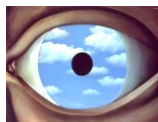
Allen Tate (ed.): *T.S. Eliot. The Man and His Work*, Chatto and Windus, London, 1967

Eric Thomson: *T.S. Eliot. The Metaphysical Perspective*, Southern Illinois University Press, Carbondale, 1963

William York Tindall: *Forces in Modern British Literature 1885-1956*, Vintage Books Inc., 1956, pp180-186, 277-282

Leonard Unger: *T.S. Eliot*, University of Minnesota Press, 1961

A.C. Ward: *Twentieth Century English Literature*, University Paperbacks, Methuen, London, 1964



Lidia Vianu

Scenarii lirice moderne

T.S. Eliot și Paul Valéry

228

Raymond Williams: *Drama from Ibsen to Eliot*, Harmondsworth, Middlesex, 1964, pp244-270

Raymond Williams: *Modern Tragedy*, London, Chatto and Windus, 1966, pp159-167

George Williamson: *A Reader's Guide to T.S. Eliot*, The Noonday Press, A Division of Farrar, Straus and Giroux, New York, 1966

John Burgess Wilson: *English Literature*, Longman Group Ltd, London, 1958

Edmund Wilson: *Axel's Castle*, New York, Charles Scribner's Sons, 1969, pp93-131

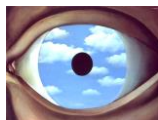
William K. Wismatt and Cleanth Brooks: *Literary Criticism*, Vintage Books, New York, 1957

*** *Dicționar al literaturii engleze*, Editura Științifică, București, 1970

*** *Eliot in His Time. Essays on the occasion of the 50th anniversary of the Waste Land*, Princeton University Press



<http://editura.mttlc.ro>
The University of Bucharest. 2015



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry
229

Paul Valéry

1. Opere

Oeuvres, 2 vol., Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1960

Cahiers, 2 vol., Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1973

Discours de Réception à l'Académie Française, Librairie Gallimard, Paris, 1927

2. Traduceri în limba română

N. Argintescu: „Cimitirul marin”, 1939, revista fundațiilor regale, 6/1939

Al. Baciuc: fragmente din „Plimbare cu domnul Teste”; „Dialog”; „Pentru un portret al domnului Teste”; „Câteva cugetări ale domnului Teste”; „Sfârșitul domnului Teste”, Secolul 20, 10-12/1971

Al. Baciuc: „Această mașină prodigioasă”, Secolul 20, 3-4/1972

Al. Bucur: „Prima lecție a cursului de poetică”, Secolul 20, 10-12/1971

V. Colin: „Elena”; „Silful”; „Interior”, Secolul 20, 9/1965

D. Deșliu, Șt.A. Doinaș: „Cimitirul Marin”, Secolul 20, 2/1964

D. Deșliu: „Frumoasa adormită”; „Vinul pierdut”; „Rodiile”; „Reflexiuni”, Secolul 20, 2/1964

Șt.A. Doinaș: „Cântarea coloanelor”; „Platanului”, Secolul 20, 2/1964

Șerban Foarță: „Degas, dans, desen”, Ed. Meridiane, București, 1968

Șerban Foarță: „Introducere în metoda lui Leonardo da Vinci”, Ed. Meridiane, București, 1969

Tașcu Gheorghiu: „Sufletul și dansul”, Secolul 20, 1/1968

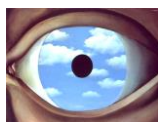
I. Igiroșianu: *Faustul meu*, Secolul 20, 10-12/1971

V. Nicolescu: „Amphion”, Secolul 20, 1/1968

3. Opere critice despre Paul Valéry

Jean Bertrand Barrère: *L'Idée de Goût de Pascal à Valéry*, Klincksieck, Paris, 1972

Cornelia Bejenaru: *Paul Valéry în critica literară din România*, Societatea de Științe



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry

230

Istorice și Filosofice R.S.R., București, 1967

Pierre-François Benoist: *Les Essays de Paul Valéry. Vers et Prose*, Edition de la Pensée Moderne, Paris, 1964

Léandre Bergeron: *Le Son et le Sens dans Quelques Poèmes de Charmes de Paul Valéry*, Ed. Ophrys, Aix-en-Provence, 1964

André Berne-Joffroy: *Valéry*, Gallimard, Paris, 1960

Pierre de Boisdeffre: *Une Histoire Vivante de la Littérature d'Aujourd'hui*, Librairie Académique Perrin, Paris, 1968

G. Călinescu: *Studii de literatură universală*, Editura Albatros, București, 1972

G. Călinescu: *Scriitori străini*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1967 pp766-770

Louis Chaigne: *Les Lettres contemporaines*, Editions Mondiales, Paris, 1964

J. Charpier: *Essai sur Paul Valéry*, Pierre Seghers, Paris, 1960

E.M. Cioran: *Valéry face à ses idoles*, L'Herne, Paris, 1970

Șt.A. Doinaș: *Paul Valéry, demnitatea rațiunii și orgoliul „spiritului pur”*, Secolul 20, 2/1964

Șt.A. Doinaș: *Poetica lui Valéry*, Secolul 20, 10-12/1971

Alfred Droin: *M. Paul Valéry et la tradition poétique française*, Paris, Flammarion

René Fernandat: *Paul Valéry*, Maison du Livre Français, Paris, 1927

Yves Gandon: *Le Démon du Style*, Plon, Paris, 1938

Ch. Des Granges: *Histoire de la Littérature Française*, Librairie A. Hatier, Paris, 1935

Henri A. Grubbs: *Paul Valéry*. Twayne Publishers Inc., New York, 1968

Jacques Duchesne-Guillemin: *Etudes pour un Paul Valéry*, Editions de la Braconnière, Neuchâtel, Suisse, 1964

Jean Hytier: *La Poétique de Valéry*, Armand Colin, Paris, 1953

W.N. Ince: *The Poetic Theory of Paul Valéry*, Leicester University Press, 1970

Gustave Lanson: *Histoire de la Littérature Française*, Librairie Hachette et Compagnie, Paris, 1909

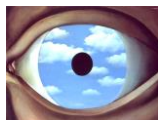
Valéry Larbaud: *Paul Valéry, suivi de pages inédites et de l'histoire du XXVIII^e fauteuil*, Paris, Félix Alcan, 1931

P. Laurette: *Le Thème de l'Arbre chez Paul Valéry*, C. Klincksiek, Paris, 1967

Frédéric Lefèvre: *Entretiens avec Paul Valéry*, Paris, Le Livre, 1926

Mircea Martin: *Critică și profunzime*, Ed. Univers, București, 1974

André Maurois: *Introduction à la Méthode de Paul Valéry*, Editions des Cahiers Libres,



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry
231

Paris, 1933

I. Mavrodin: *Spațiul continuu*, Univers, București, 1972

V. Naumescu: *Paul Valéry*, București, Univers, 1975

E. Noulet: *Suites. Mallarmé, Rimbaud, Valéry*, Ag. Nizet, Paris, 1964

Monique Parent: *Cohérence de Résonance dans le Style de "Charmes" de Paul Valéry*, Klincksiek, Paris, 1970

François Porché: *Paul Valéry et la Poésie Pure*, Paris, Marcelle Lesage, 1926

George Poulet: *Entre Moi et Moi*, Librairie José Corti, Paris, 1977, pp113-155

Marcel Raymond: *Paul Valéry et la Tentation de l'Esprit*, Editions de la Braconnière, Neuchâtel, 1964

Jean Ricardou: *Pour une Théorie du Nouveau Roman*, Editions du Seuil, Paris, 1971

Jean-Pierre Richard: *Poésie et Profondeur*, Editions du Seuil, 1955

Edmée de la Rochefoucauld: *Paul Valéry*, Editions Universitaires, Paris, 1957

Paul Souday: *Paul Valéry*, Les Documentaires, Paris, 1927

Paul Surer: *Teatrul francez contemporan*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1968

F.E. Sutcliffe: *La Pensée de Paul Valéry*, Nizet, Paris, 1955

Léon Tauman: *Paul Valéry ou Le Mal de l'Art*, Editions A.G. Nizet, Paris, 1969

Albert Thibaudet: *Paul Valéry*, Bernard Grasset, Paris, 1923

Philippe van Tieghen: *Marile doctrine literare în Franța*, Univers, București, 1972

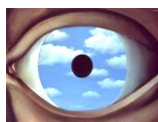
Charles G. Whiting: *Valéry Jeune Poète*, Yale University Press, New Haven, Connecticut, 1960

Ion Zamfirescu: *Trois méditateurs entre la science et la philosophie*, Academia de Științe din România, Buletin 14 (p.30-46), București, 1947

*** *Dicționar al literaturii franceze*, Ed. Științifică, București, 1972

*** *Entretiens sur Paul Valéry*, textes recueillis par Daniel Moutote, Université Paul Valéry, Montpellier, Presses Universitaires de France, Paris, 1972

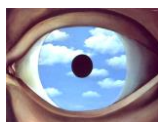
*** *Les Critiques de Notre Temps et Valéry*, Editions Garnier Trèses, Paris, 1971



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry
232

Studii generale

- R.M. Albérès: *Istoria romanului modern*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1968
- Aristotel: *Poetica*, Ed. Academiei, București, 1965
- Erich Auerbach: *Mimesis*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1967
- R. Barthes, W. Kayser, W.C. Booth, Ph. Harmon: *Poétique du Récit*, Editions du Seuil, Paris, 1977
- Albert Béguin: *Création et destinée*, Editions du Seuil, Paris, 1973
- Lucian Blaga: *Trilogia culturii*, Fundația regală pentru literatură și artă, București, 1941
- Ferdinand Brunetière: *L'Evolution de la poésie lyrique en France au XIX^e Siècle*, Librairie Hachette, Paris, 1922
- George Călinescu: *Principii de estetică*, Editura pentru Literatură, București, 1968
- Benedetto Croce: *Estetica*, Univers, București, 1971
- Benedetto Croce: *Poezia*, Univers, București, 1972
- Benedetto Croce: *Lirismul și totalitatea artei*, Adevărul, București, 1929
- David Daiches: *The Novel and the Modern World*, Phoenix Books, London, 1960
- Al. Dima: *Principii de literatură comparată*, Editura Enciclopedică Română, București, 1972
- Mihai I Dragomirescu: *La Science de la littérature*, Librairie Universitaire, Paris, 1928
- Mikel Dufrenne: *Poeticul*, Univers, București, 1971
- Mircea Eliade: *Aspects du mythe*, Gallimard, Paris, 1963
- Emile Faguet: *Dix-neuvième siècle*, Ancienne Librairie Furne, Paris, 1894
- Hugo Friedrich: *Structura liricii moderne*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1969
- Théophile Gautier: *Histoire du Romantisme*, G. Charpentier et Compagnie, Paris, 1874
- N. Hartmann: *Estetica*, Univers, București, 1974
- Hegel: *Prelegeri de estetică*, Editura Academiei, București, 1966
- Silvian Iosifescu: *Literatura de frontieră*, Editura Enciclopedică Română, București, 1971
- F.R. Leavis: *The Great Tradition*, Penguin Books, 1967
- G. Lukacs: *Estetica*, Meridiane, București, 1972
- F. Nietzsche: *Ainsi Parlait Zarathoustra*, Paris, Mercure de France, 1935



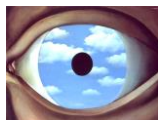
Lidia Vianu

Scenarii lirice moderne

T.S. Eliot și Paul Valéry

233

- Edgar Papu: *Evoluția și formele genului liric*, Albatros, București, 1972
- Georges Poulet: *La Conscience critique*, Librairie José Corti, Paris, 1971
- Jean-Pierre Richard: *Etudes sur le Romantisme*, Editions du Seuil, Paris, 1970
- I.A. Richards: *Practical criticism*, Routledge and Kegan Paul Ltd, London, 1970
- Liviu Rusu: *Estetica poeziei lirice*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1969
- Eugen Simion: *Scriitori români de azi*, Cartea Românească, București, 1976
- Eugen Simion: *Timpul trăirii, timpul mărturisirii*, București, 1977
- Vladimir Streinu: *Studii de literatură universală*, Univers, București, 1973
- Hippolyte Taine: *Pagini de critică*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1965
- Hippolyte Taine: *Philosophie de l'Art*, Librairie Hachette, Paris, 1882
- Albert Thibaudet: *Fiziologia cirticii*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1966
- Elena Vianu: *Oameni și idei*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1968
- Tudor Vianu: *Estetica*, Editura Fundația Regele Mihai I, București, 1945
- Tudor Vianu: *Studii de stilistică*, EDP, București, 1963
- Tudor Vianu: *Fragmente moderne*, Meridiane, București, 1972
- Tudor Vianu: *Filosofie și poezie*, Editura Enciclopedică Română, București, 1971
- Tudor Vianu: *Despre stil și artă literară*, Editura Tineretului, București, 1965
- René Welleck, A.Warren: *Teoria literaturii*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1973
- Ion Zamfirescu: *Istoria universală a teatrului*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1958
- Ion Zamfirescu: *Panorama dramaturgiei universale*, Editura Enciclopedică Română, București, 1973



Lidia Vianu
Scenarii lirice moderne
T.S. Eliot și Paul Valéry
234

Descopăr mereu că analizele lui asupra procesului poetic corespund experienței mele personale și scot la lumină mare parte din ceea ce eu nu intuiam decât vag.

T.S. Eliot: La Leçon de Valéry (*Valéry Vivant, 1946*)