

ПРОТИВ ИСКРЕНОСТИ

Пошто ћу овде користити неексплицитне термине, прво бих дефинисала три најпроминентнија међу њима. Под *актуелношћу* подразумевам свет догађаја, под *истином* отеловљену визију, просветљење, или стално нова открића која су идеал уметности, а под *поштењем* или *искреношћу* „говорење истине”, које не води нужно до просветљења.

В. С. Најпол, на страницама једног националног магазина, дефинише циљ романа; идеална креација, каже он, мора бити „нераспознатљива од истине”. Дивна и поучна опаска. Поучна јер постулира раскорак између истине и актуелности. Уметников задатак, према томе, тиче се трансформације актуелног у истинито. А способност постизања таквих трансформација, поготово у уметности која се представља као субјективна, зависи од свесне воље да истину разликујемо од поштења или искрености.

Импулс, међутим, није разликовање већ повезивање. Делом је ова тенденција повезивања идеје истине с идејом поштења један облик анксиозности. Умирују нас питања на која можемо одговорити, а питање: „Јесам ли био искрен?”, има свој одговор. Поштење и искреност враћају нас већ познатом, наспрам којег сваки исказ можемо да тестирамо. Те две одлике чине потврду. Оне такође претпостављају и једну конвергенцију: обе одреднице узимају здраво за готово идентификацију песника са говорником.

Не значи ово да наоко поштени песници немају ништа против кад се њихова креативност превиђа. На пример, дело Дајен Вакоски негује снажну идентификацију песника с говорником колико и било који други мени познат опус. Али кад ју је неки слушалац, пре више година, похвалио због храбрости, Вакоски је то с индигнацијом одбацила. Подсетила је своју публику да, на крају крајева, она сама одлучује шта ће ставити на папир. Дакле, „тајни” садржај песама, крајња интимност, све се то редовно трансформисало чиновима одлуке, другим речима, испољавањима моћи. То „ја” на страници, сверазоткривајућа Дајен, било је њена креација. Тајне које одабирамо да одамо губе своју моћ над нама.

Да рекапитулирам: извор уметности је искуство, крајњи производ истина, а уметник, док разматра актуелно, непрекидно интервенише и контролише, лаже и брише, све у служби истине. О томе говори Блекмер: „Живот који сви живимо”, каже он, „није по себи довољан као тема за озбиљног уметника; то мора бити живот с извесним усмерењем, живот са тенденцијом да задобија облик само у одређеним формама, да своја најлуциднија откровења пружа само под одређеним светлима.”

Не постоји, нажалост, тест за истину. То је, делимично, и разлог што уметници пате. Љубав према истини ствара осећај хроничне аспирације и хроничне нелагоде. Ако не постоји тест за истину, онда нема никакве сигурности. Уметник, растрзан између анксиозности и жестоког убеђења, мора се ослонити на ово потоње као компензацију за жртвовање сигурног. Релативно је лако рећи да је истина

сврха и срж поезије, али теже је рећи како се она препознаје или остварује. Прво је упознајемо, као читаоци, преко њеног учинка, оног изненадног налета чуђења и страхопоштовања и ужаса.

Асоцијација истине с ужасом није нова. Прича о Психи и Еросу говори нам да потреба за сазнањем наликује глади: она разара спокој. Психа је прекршила једину Еросову заповест – да не погледа у њега – зато што је притисак да види надјачао и љубав и захвалност. И томе је све жртвовано.

Морамо се присетити да је Психа, душа, била људско биће. Расплет ове легенде венчава душу с Еросом, а у том споју она – душа – постаје бесмртна. Али бити људско биће значи бити изложен заводљивим чарима забрањеног.

Поштен говор је олакшање, а не откриће. Кад говоримо о поштењу, у контексту песама, мислимо на степен до ког је генеративни импулс транскрибован и с колико снаге. Транскрибован, а не трансформисан. Сваки покушај оцене поштења неког текста увек мора водити изван оквира тог текста, а у правцу намере. Ово би могло указати на занимљив траг, занимљивији, сасвим могуће, и од саме песме. Грешка, у сваком случају, лежи у томе што нисмо успели да разлучимо поезију која звучи као поштен говор од поштеног говора. Претходна грешка лежи у претпоставци да постоји само један начин на који поезија може да звучи.

Нису нам те претпоставке пале с неба. Ми их не креирамо толико колико их апсорбујемо, док настојимо да сваримо своје очеве и да се окренемо својим савременицима. То окретање потпуно је нормално: на исти начин, деца се окрећу другој деци, умирући умирућима, и томе слично. Окрећемо се онима којима су, по нашем схватању, подељене приближно исте карте. Окрећемо се да видимо како се они сналазе, осећајући природно узбуђење у присуству нечега што је још у развоју, или непознато.

Значајне доприносе нашем колективном наслеђу дали су песници чије су песме деловале изразито лично, као да су песници изводили аутопсију на властитом живом ткиву. Присуство говорника у овим песмама било је огромно; песме су личиле на сведочанства, на документарне записе о животу. Уметност је била редифинисана, све њене ингениозности пуштене низ воду.

Импулс ка овој поезији чује се код песника различитих колико и Витман и Рилке. Чује се, раније, код романтичара, упркос Вордсвортовој опаски да његове песме, „да [је] страсти исказивао онакве какве јесу, никад не би могле бити објављене”. Али идеја да дело прати и описује путовање душе посебно је жива код Китса. Оно што чујемо код Китса јесте унутрашње ослушкивање, усредсређеност ретког реда. Касније ћу више рећи о кључној разлици између таквих одлика и декантације личности.

Китс је црпио из властитог живота јер му је он пружао најшири приступ грађи од највећег интереса. Притом га *властиишоси* није много бринула. Био је то нечији живот, и самим тим погодан да, у својим крупним обрисима и пресудним борбама, послужи као парадигма. Ово је, рекла бих, став који Емерсон има на уму кад каже: „Веровати властитим мислима, веровати да је оно што је за вас истинито у дубини вашег срца, истинито за све људе – то је геније.”

То је, у сваком случају, био Китсов геније. Китс је желео поезију која ће документовати путовање душе или бацити светло на скривене појаве; желео је више осећања а мање александринаца. Али ништа у Китсовом ставу према души не подсећа на власнички улог. Можемо пронаћи ограничења, али никад самозадовољна ограничења. Велика невиност одзвања у тим стиховима, нека усрдна захвалност на томе што страсна посвећеност бива награђена течним изразом. Као у овом сонету, датираном 1818:

КАД ОБУЗМЕ МЕ СТРЕПЊА

*Кад обузме ме сїреїња да смрї се мени сїрема
Пре неї ми ѱеро ѱожње клас ума крцаїшоїа,
Пре неї низ дела шїо још у рукоїису дрема
Ко боїаї амбар буде дозрелої жиїа моїа;
Кад ноћне шїаме їледам образе озвездане
Где крију скуї знамења за еї љубавни цео,
Па їомислим да можда доживеї нећу дане
Да дознам шїа је удес кроз њих ми рећи хїео;
Кад осеїшим, леїоїо, шїо видех їе у шрену,
Да никада їе више ја уїледаїи нећу,
Ни сласїи їиїи чаробну, ни моћ вилинску њену,
Ту љубав без узвраїа! Тад мисли моје крећу
На жал їросїраної свеїа и їу се роје саме
Све док љубав и слава не їоїшону сред шїаме.¹*

Имамо утисак негодовања, журбе, бурне, непосредне емоције која као да се слива, готово случајно, у форму сонета. Та форма обично производи осећај одушка; колико год да је расплет парадоксалан, уво региструје нешто од коначног ударца судијског чекића. Или двоструког ударца, будући да је овај ефекат посебно изражен у сонетима елизабетанског стила, који се, наиме, завршавају римованим куплетом; са два језгровита стиха сажимања или антитезе. „Саме” и „таме”² творе, свакако, уочљиву риму, али успевају, неким чудом, да сонет не окончају падом два новчића на таџир. Тражи нам се на том месту изразита рима, један те исти поновљен звук, да стави тачку на сву ту чежњу набујалу у песми, да нам покаже то „ја”, говорника, укопаног у месту, управо онако као што повлака у дванаестом стиху³ твори неопходан амбис који говорника раздваја од све раскоши света. Погледајмо, сада, један други сонет, сродан овоме по теми и рационалном облику, мада су овде „кад” и „тад” суптилнији. Сонет је Милтонов, повод животна чињеница слепила, време настанка 1652:

¹ Kits, Džon. (1986). „Kad obuzme me strepnja”. *Antologija romantičarske engleske poezije*. (Ranka Kuić, prev.). Beograd: Naučna knjiga, 289. (Прим. ѱрев.)

² На енглеском: *sink/think*. (Прим. ѱрев.)

³ Повлака је у српском преводу замењена ускличником. (Прим. ѱрев.)

КАД ПОМИСЛИМ ДА МИ СВЕТЛОСТ ПРОЂЕ

Кад помислим да ми светлост̄ прође,
 Пô ми гана широм свѣта̄ шаме,
 Кад криш̄ Талант̄ онај смрш̄ је, за ме
 Он бачен с̄и, а њим душа̄ пође
 С̄творит̄еља служиш̄, а кад дође
 Да њрди, ѡрави му рачун даши.
 Кôј ш̄руг Бо̄ ш̄ражи шом вид̄ ш̄о краш̄и,
 Ја залуд̄ њишам; с̄ир̄љење веће
 С̄иречив̄ ш̄ај шайаш̄ ми збори да Бо̄
 Ни рад̄ људски, ни Дар̄ не ш̄реба, ш̄ај
 Служи ко носи бла̄ јарам крош̄ко
 Најбоље Ње̄а, Краљевс̄тво је ш̄о̄.
 На зов му ѡук жури, с мора сав крај:
 Служиш̄ ис̄о, ма и с̄ир̄љив̄ чекô.⁴

Кад кажем да је сличност овде довољна да би дуг био очигледан, позивам се на то што нисам у стању да читам Китсову песму а да не чујем Милтонову. Неко други би чуо Шекспира: ниједан од та два одјека није изненађујући. Ако је Шекспир био Китсова трајна љубав, Милтон је био његова трска за мерење. Китс је свуда са собом носио Шекспиров портрет, чак и на пешачким турама, као неку врсту то-тема. Тамо где би имао писаћи сто, портрет је висио над њим: рад на том месту био је рад у светилишту. Милтон је био дилема; пред Милтоновим дометом, Китс се колебао у одговорима, а одговори су, за Китса, били пресуде. Такво колебање, удружено с унутрашњим притиском да се одлучи, може се назвати опсесијом.

Сврха поређења била је, у крајњој линији, измештање; у Китсовом уму, Вордсворт се указивао као такмац, алтернатива. Китс је веровао да Вордсвортов геније лежи у способности да „[мишљу] продре у људско срце”; Милтон је, ма колико блистав, показивао, по Китсовом суду, „мање забринутости за човечанство”. Вордсворт је истраживао оне скривене рукавце ума где су, како је Китс то видео, обитавали интелектуални проблеми њиховог доба. А ти су проблеми деловали замршеније, сложеније од теолошких питања која су заокупљала Милтона. Стога је Вордсворт био „дубљи од Милтона”, мада више због „начелног и друштвеног унапређења интелекта, него због индивидуалне величине ума”. Све је то за Китса био начин да сврху учини јаснијом.

Већ сам споменула да су ти сонети слични по поводу: ова тврдња захтева појашњење. Традиција искрености настаје из замагљивања разлике између теме и повода; приметан је, после романтичара, јачи нагласак на избору повода: песник је све мање и мање занатлија који, из повода који му случајно западне, ствара нешто занимљиво. Песник све мање и мање личи на дебатни тим: савитљив, обавештен, многоуман.

⁴ Милтон, Џон. (1986). *Сонети*. (Дарко Болфан и Душан Косановић, прев.). Врање: Нова Југославија. (Прим. прев.)

У овде предоченим песмама, оба песника одлучила су да се позабаве питањем губитка. Наравно, Китс је говорио о смрти која остаје, докле год човек говори, неминовна. Али прешно неминовна, за Китса, већ и 1818. Пре тога је неговао мајку на умору и гледао како се њени симптоми понављају и код његовог брата Тома. Туберкулоза је била „породична болест”; Китсова је медицинска обука оспособила да препозна њене симптоме. Неминовна смрт за Китса је значила губитак физичког света, света чула. Тај свет – овај свет – био је рај; у онај други није могао да верује, као што ни свој живот није могао да види као ритуалну припрему. Стога је урањао у тренутни сјај материјалног света, што је увек водило до идеје о губитку. Другим речима, ако препознајемо кретање и промену али више не верујемо ни у шта мимо смрти, онда се свеколика еволуција перципира као удаљавање, при чему је стабилан елемент, референтна тачка, оно што је било, а не оно што ће бити: свет једнако непокретан и жив као и призори са грчке вазе.

Године 1652, Милтон је вероватно већ био потпуно слеп. Губитак је његово полазиште; ако је слепило, за разлику од смрти, делимична жртва, тешко да ту може бити говора о искупљењу: Милтонова смиреност није смиреност због купљеног времена. Кажем „Милтонова” смиреност, али заправо, не осећамо баш да имамо права на такву присност. Пре свега, овај сонет је дијалог, при чему се октава завршава говорниковим питањем, на које Стрпљење одговара у својих шест сублимних стихова. У целини до те мере течна, техничка финеса ове поделе мајсторски је неупадљива. Занимљиво је приметити, у песми толико маестралној, толико величанственој у својој прибраности, крајњу једноставност речника. Преовлађују једносложне речи; утисак мајсторства не извире из софистицираног речника већ из запањујуће разноликости синтаксе унутар флексибилних реченица остављених да лебде у ваздуху, што је пример неупоредиве организационе способности. Људи, у обичним околностима, не говоре на тај начин. А мислим да је опште узев тачно да имитације говора, са свим његовим замуцкивањем, живахном неелеганцијом, привидом престојавања у лету, неће произвести утисак савршене контроле.

Па ипак, у Милтоновој песми, патња није одсутна. Као читаоци, патњу и драму овде региструјемо готово у потпуности сублиминално, пратећи назнаке ритма. Ово је велика предност формалних стихова: метричке варијације обезбеђују подтекст. Постигну оно због чега се данас ослањамо на тон. Само бих додала да се по мом мишљењу заиста и морамо ослањати на тон, будући да се поменута предност губи кад ове конвенције престану да буду норма поетског израза. Овде, међутим, познавање метричких форми није од суштинског значаја за читаоца: уводни стихови сонета призивају и успостављају јампску традицију, уз одређени пропламсај на „помислим”. Нема тог ува којем ће промаћи одмерена правилност тих првих стихова:

*Кад помислим да ми светлост њрође,
Пб ми дана широм света шаме...*

Проблематичан је, додуше, завршетак другог стиха. „Свет таме” производи неку врсту слушног чвора. Чујемо претњу не само зато што је свет описан као „таман”, с алузијом на измењени свет слепог човека, али исто тако и на свет метафорички

таман, у којем се прави путеви не могу разазнати: осећај претње овде настаје, првенствено настаје, због тога што се стих који је био тако течан одједном зауставља. Нека се барикада испречила, и сам се језик згрушава у непокретан, непроходан тамни свет. Затим побегнемо; стих опет постаје грациозан. Али уведена страва не бива распршена. И поново је чујемо у четвртом стиху са страховитом силином, тако да физички доживљавамо, у звуку, несавладиву тугу.

*Каг криш Таланш онај смрш је, за ме
Он бачен сии...*

„Бачен” је равно ударцу. А наредне речи као да шепаво посрћу, смањују се у даљини. Како ја чујем тај стих, само је „спи” слабије наглашено него „за ме”.⁵ У те четири речи чујемо личну муку, крах поретка и наде; преноси нас то на место ништа мање изоловано од Китсовог жала, али место са мање избора. Све се ово догађа рано; Милтонов сонет није опис агоније. Али губитак се мора живо осетити како би одговор Стрпљења ваљано одјекнуо.

Сви су изгледи да ће се губитак трансформисати у задатак или тест. Та конзервија уводи идеју добитка, ако не и награде; она оснажује анимални нагон за преживљавањем утолико што обећава да ће одговорити на људску потребу за сврхом. Тако и Стрпљење, у Милтоновом сонету, ућуткује цангризавог питача и пружа макар тренутни увид, усмерење. У најмању руку, коригује извесну претпоставку.

Велика се вредност овде приписује издржљивости. А издржљивост није нужна у одсуству бола. Песма нас, према томе, мора уверити у бол, све и ако њене преокупације леже негде другде. Конкретно, она предочава једну лекцију, која се мора ископати из циркумстанцијалног. У присуству лекција, могућност мајсторства кадра је да измести анимални вапај за олакшањем.

У Милтоновом сонету, говорнику се приписују два чина: он помишља и, кад помисли, пита. Посебно овде истичем и образлажем патњу јер навикли смо да мислимо како је „церебрално” у противречности с „осећаним”, а говорникови чинови очигледно су узвишене мисаоне радње. Спремност на рефлексiju или помишљање претпоставља развијену интелигенцију, као и одговарајући темперамент; претпоставља исто тако и адекватно време.

„Ја” које помишља веома се разликује од „ја” које стрепи. Бити обузет стрепњом, обузет, конкретно, страховима који море Китса значи бити урођен у акутан чулни доживљај. Страх од престанка постојања није исто што и стање хроничног страха које називамо плахошћу. Овај страх кочи у месту и преузима контролу, са собом доноси наговештаје промене или окончања или колапса, прети укидањем будућности. Он је прималан, невољан, демократичан, неодложан; у његовом присуству, све се остале функције обустављају.

Оно што видимо код Китса није равнодушност на мисао. Оно што видимо јесте мисао другачијег реда од Милтонове: мисао отпорна на налоге воље. Китс се позива на респонзивну анималну природу и њено древно право на говор. Тамо где ће

⁵ На енглеском: *Lodged with me useless...* Као слабије наглашене елементе, ауторка наводи „-less” и „те”. (Прим. прев.)

Милтон пројектовати утисак мајсторства, Китс пројектује неку врсту капитулације. У смислу тона, утисак мајсторства и утисак препуштања не могу постојати истовремено. Наша данашња зависност од искрености проистиче из чињенице да смо склонили да се препустимо, из тог субјективног „ја” чија ужарена пристрасност у себи носи импликацију несавршенства, чији говор звучи индивидуално и људски и погрешиво. Елементи хладноће који су Китсу сметали код Милтона, онај мањак „забринутости за човечанство”, кореспондирају с отвореном пројекцијом мајсторства.

Китс је волео да своје стваралачке методе описује на начин који имплицира попустљивост: песник је морао бити пасиван, респонзиван, отворен за сва чулна искуства. Желео је да разоткрива душу, али душа, за Китса, није имала духовне драперije. У духовности се манифестује застрашујућа претензија ума на независан живот. Управо је такву инвенцију Китс одбацивао. За Китса, душа је била телесна и витална и крхка; није имала живот изван тела.

Китс је одбијао да прихвати вредност онога у шта није веровао, а није веровао у оно што није могао да осети. Како никакав избор није видео, Китс је неизбежно давао предност смртном над божанским, исто као што је неизбежно гравитирао ка Шекспиру, који је писао драме док је Милтон креирао маске, који је, дакле, писао изражавајући дуг према животу.

Следствено томе и Китсове песме делују непосредно, лично, изложено; звуче, другим речима, тачно као поштење, у сагласју са Вордсвортовим начелом да поезија мора бити исказ „човека који говори људима”. Ако је Милтон писао у свечаним акордима, Китс је био склонилији налетима изолованих нота, склонилији продорном него ауторитативном.

Идеја о „човеку који говори људима”, премиса о поштењу, ослања се на назначеног говорника. И управо у овој тачки настаје конфузија, будући да код читалца успех такве поезије производи чврсту веру у стварност тог говорника, што се очитује као идентификација говорника с песником. Ту веру песник и жели да изазове: тешкоћа наступа кад он сам почне да партиципира у заблуди публике. А у тој тачки, ваљало би да послушнемо Китса, који је тако очигледно намеравао да његове песме делују лично и који је црпио, тако редовно и тако непогрешиво, из аутобиографске грађе.

У средишту Китсове мисли стоји проблем сопства. И управо о теми песничког „ја” он говори са највише осећања и увида. Талентоване људе, који намећу своје „право ја” у свему што стварају, требало би, сматрао је, назвати „људима од моћи”, насупротив истинским „људима од генија”, који су, по Китсовом мишљењу, „велики попут извесних етеричних хемикалија које делују на масу неутралног интелекта – али они уопште немају индивидуалност, никакав утврђени карактер”. У циљу стварања песама које би звучале као да „човек говори људима”, заговарао је супротност егостичној самосвести и самокултивацији, и препоручивао, уместо тога, негативну способност коју је осећао код Шекспира, способност уздржавања од суда ради верног представљања, способност подређивања, вољно „анулирање” сопства.

Сопство је, другим речима, било као громобран: привлачило је искуство. Али песник је био у обавези да се ослободи личних карактеристика. Постојећа уверења, према томе, нису била пробни камен, већ хендикеп.

Поменула сам, у ранијем тексту, наше новије наслеђе. Имала сам на уму песнике попут Лоуела и Беримена, уз многе друге мање импресивне. Кад говоримо о начелу искрености, посебно је занимљиво осврнути се на Беримена.

Беримен је био, од самог почетка, технички поткован, мада те ране песме нису вредне помена. Кад је пронашао, како волимо да кажемо, „себе”, демонстрирао је нешто што је, по мом мишљењу, најбоље уво након Паунда. То што је пронашао као „себе” било је каустично, брзоречно, својеглаво и дубоко уздржано, једнако демонски манипулативно колико и Фрост. Године 1970, након што се прославио *Песмама снова*, Беримен је објавио једну необичну збирку, чији је наслов преузет из поменутог Китсовог сонета. Та збирка, *Љубав и слава*, била је посвећена „успомени на напаћеног & младог бретонског мајстора који је писао под именом ’Тристан Корбијер’”. Одмах испод посвете, Беримен је у заградама додао коментар: „Волео бих да моји стихови уједају као његови.”

Имамо, дакле, и пре него што стигнемо до прве песме, обиље информација: имамо тему, насловни двојац младалачких снова, референцу, као и идеал. Али то није ништа у поређењу с информацијама које добијамо у песмама. У њима добијамо тренутно задовољавајуће податке који се обично повезују с пијаним другарством, а не с уметношћу. Добивамо стварна имена, места, титуле и, кад Беримен ухвати залет, исповедања о неуспеху, гордости, амбицији и пожуди, све то у карактеристичним стенографским потезима: ароганцију без пардона.

Може се за Беримена рећи да је пронашавши свој глас пронашао своје гласове. Под гласом подразумевам природну дистинкцију, а дистинкцију тумачим као мисао. Другачије речено: нећете пронаћи свој глас пуким уметањем једног те истог придева у двадесет песама. Дистинктиван глас неодвојив је од дистинктивне суштинe; не може се тек тако накалемити. Беримен је почео да звучи као Беримен кад је измислио господина Боунса, што му је омогућило да симултано пројектује две идеје.

По свему судећи, у *Љубави и слави* имамо само једног говорника – можда би коментатор била боља реч. Али атмосфера песама веома је слична оној из *Песама снова*; г. Боунс наставља да живи у читавом арсеналу злокобних средстава, нарочито у заједљивим, подривачким слоганима. Песме се представљају као изворни трач: директно из извора; као и трач, занимљиве су и забавне. Али извор барата двосмисленим порукама; негде око средине, читалац бива упозорен на изнуђену грешку:

ПОРУКА

*Амџлишуда – волџажа – један љријашељ љризива једноја,
Друји грујоја, у мојим радовима;
у сџиху & љрози. Па, забоја милоја.
Не љишем ауџобиоџрафију-у-сџиху, љријашељи моји.*

*Имџресије, зџраде, љриче, са Колумбије из џридесетџих
& михољској семесџра на Кембриџу ’36,
џа и неколико каснијих. Није џо мој живоџ.
То је џомрачено и изџубљено.*

На страници, „аутобиографија-у-стиху” једина је дамски углађена реч, коју на окупу држе малициозне цртице.

Оно што је у овом пасажу стварно јесте очај. А то дугује, делимично, горком утиску да је инвенција узалуд потрошена.

Предност поезије над животом лежи у томе што поезија, ако поседује неопходну оштрицу, има изгледа да траје. Узнемирује нас, претпостављам, помисао да аутентичност, у овој песми, није производ искрености. Склони смо, из анксиозне потребе за формулама, да будемо буквални: компулзивно скенирамо Фростово лице тражећи знаке доброте, јер већ знамо да су песме, према свим извештајима, толико неупоредиво боље од човека. Ово претпоставља да су наше песме отисци прстију, што оне нису. А процеси у којима се искуство мења – уздиже на вишу раван, дестилује, постаје вредно памћења – немају никакве везе с искреношћу. Истина, на страници, не мора бити проживљена. Она је, насупрот томе, све што се може замислити.

Додала бих, на крају, још нешто о истини, или о уметности која је од ње „нераспознатљива”. Китсова теорија негативне способности заправо је артикулација једне навике ума коју чешће приписујемо научнику, чија мисао активно негује одсуство пристрасности. Управо је одсуство пристрасности оно што је убедљиво, што улива поверење, уз премису да ће одређена грађа распоређена на одређени начин увек давати исти резултат. Уочено је, другим речима, нешто инхерентно комбинацији.

Мислим да велики песници стварају на тај начин. Мислим, наиме, да је грађа субјективна, али да метод то није. Мислим да је то тако без обзира да ли је у комплетираном делу дистанца очигледна или не.

У сржи тог дела лежаће једно питање, један проблем. И имаћемо, док читамо, осећај да песник није полагао веру у било који од могућих исхода. Песме и саме личе на експерименте, које је читалац позван да слободно рекреира у сопственом уму. Они песници који клаустрофобично надгледају или силују или преурањено диктирају одговоре само скрећу пажњу на недостатке одабраних детаља, као да без ревносног водича читалац не би умео да стигне до циљаног закључка. Таква дела пате од елиминације сумње: Милтон је можда исписивао доказе, али његове су песме неодрживе зато што драматизују питања. Једина просветљења наликују оном из приче о Психи, која није знала шта ће открити.

Истинито је обавијено ауром мистерије или необјашњивости. Та је мистерија атрибут елементарног: уметност какву овде желим да опишем деловаће као крајња концентрација или редукција или кларификација властите суштине; даље се она не може рафинирати а да се тиме не измени њена природа. То је есенција, драгоцену руда, потпуно јединствена, и стога ни са чим упоредива. Никакво „то” није могло постојати раније; оно што је могло постојати само су други примери сличне аутентичности.

Истинито се, у поезији, доживљава као увид. Веома је ретко, али наспрам њега остале песме делују тек као виспрени коментари.

(С енглеској њрвела Аријана Божовић)