

PROTIV ISKRENOSTI

Pošto ću ovde koristiti neeksplicitne termine, prvo bih definisala tri najprominentnija među njima. Pod *aktuelnošću* podrazumevam svet događaja, pod *istinom* otelovljenu viziju, prosvetljenje, ili stalno nova otkrića koja su ideal umetnosti, a pod *poštenjem* ili *iskrenošću* „govorenje istine”, koje ne vodi nužno do prosvetljenja.

V. S. Najpol, na stranicama jednog nacionalnog magazina, definiše cilj romana; idealna kreacija, kaže on, mora biti „neraspoznatljiva od istine”. Divna i poučna opaska. Poučna jer postulira raskorak između istine i aktuelnosti. Umetnikov zadatak, prema tome, tiče se transformacije aktuelnog u istinito. A sposobnost postizanja takvih transformacija, pogotovo u umetnosti koja se predstavlja kao subjektivna, zavisi od svesne volje da istinu razlikujemo od poštenja ili iskrenosti.

Impuls, međutim, nije razlikovanje već povezivanje. Delom je ova tendencija povezivanja ideje istine s idejom poštenja jedan oblik anksioznosti. Umiruju nas pitanja na koja možemo odgovoriti, a pitanje: „Jesam li bio iskren?”, ima svoj odgovor. Poštenje i iskrenost vraćaju nas već poznatom, naspram kojeg svaki iskaz možemo da testiramo. Te dve odlike čine potvrdu. One takođe pretpostavljaju i jednu konvergenciju: obe odrednice uzimaju zdravo za gotovo identifikaciju pesnika sa govornikom.

Ne znači ovo da naoko poštenu pesnici nemaju ništa protiv kad se njihova kreativnost previđa. Na primer, delo Dajen Vakoski neguje snažnu identifikaciju pesnika s govornikom koliko i bilo koji drugi meni poznat opus. Ali kad ju je neki slušalac, pre više godina, pohvalio zbog hrabrosti, Vakoski je to s indignacijom odbacila. Podsetila je svoju publiku da, na kraju krajeva, ona sama odlučuje šta će staviti na papir. Dakle, „tajni” sadržaj pesama, krajnja intimnost, sve se to redovno transformisalo činovima odluke, drugim rečima, ispoljavanjima moći. To „ja” na stranici, sverazotkrivajuća Dajen, bilo je njena kreacija. Tajne koje odabiramo da odamo gube svoju moć nad nama.

Da rekapituliram: izvor umetnosti je iskustvo, krajnji proizvod istina, a umetnik, dok razmatra aktuelno, neprekidno interveniše i kontroliše, laže i briše, sve u službi istine. O tome govori Blekmer: „Život koji svi živimo”, kaže on, „nije po sebi dovoljan kao tema za ozbiljnog umetnika; to mora biti život s izvesnim usmerenjem, život sa tendencijom da zadobija oblik samo u određenim formama, da svoja najlucidnija otkrovenja pruža samo pod određenim svetlima.”

Ne postoji, nažalost, test za istinu. To je, delimično, i razlog što umetnici pate. Ljubav prema istini stvara osećaj hronične aspiracije i hronične nelagode. Ako ne postoji test za istinu, onda nema nikakve sigurnosti. Umetnik, rastrzan između anksioznosti i žestokog ubeđenja, mora se osloniti na ovo potonje kao kompenzaciju za žrtvovanje sigurnog. Relativno je lako reći da je istina svrha i srž poezije, ali teže je reći kako se ona prepoznaje ili ostvaruje. Prvo je upoznajemo, kao čitaoci, preko njenog učinka, onog iznenadnog naleta čuđenja i strahopoštovanja i užasa.

Asocijacija istine s užasom nije nova. Priča o Psihi i Erosu govori nam da potreba za saznanjem nalikuje gladi: ona razara spokoj. Psiha je prekršila jedinu Erosovu zapovest – da ne pogleda u njega – zato što je pritisak da vidi nadjačao i ljubav i zahvalnost. I tome je sve žrtvovano.

Moramo se priseliti da je Psiha, duša, bila ljudsko biće. Rasplet ove legende venčava dušu s Erosom, a u tom spoju ona – duša – postaje besmrtna. Ali biti ljudsko biće znači biti izložen zavodljivim čarima zabranjenog.

Pošten govor je olakšanje, a ne otkriće. Kad govorimo o poštenju, u kontekstu pesama, mislimo na stepen do kog je generativni impuls transkribovan i s koliko snage. Transkribovan, a ne transformisan. Svaki pokušaj ocene poštenja nekog teksta uvek mora voditi izvan okvira tog teksta, a u pravcu namere. Ovo bi moglo ukazati na zanimljiv trag, zanimljiviji, sasvim moguće, i od same pesme. Greška, u svakom slučaju, leži u tome što nismo uspeli da razlučimo poeziju koja zvuči kao pošten govor od poštenog govora. Prethodna greška leži u pretpostavci da postoji samo jedan način na koji poezija može da zvuči.

Nisu nam te pretpostavke pale s neba. Mi ih ne kreiramo toliko koliko ih apsorbuje, dok nastojimo da svarimo svoje očeve i da se okrenemo svojim savremenici. To okretanje potpuno je normalno: na isti način, deca se okreću drugoj deci, umirući umirućima, i tome slično. Okrećemo se onima kojima su, po našem shvatanju, podeljene približno iste karte. Okrećemo se da vidimo kako se oni snalaze, osećajući prirodno uzbuđenje u prisustvu nečega što je još u razvoju, ili nepoznato.

Značajne doprinose našem kolektivnom nasleđu dali su pesnici čije su pesme delovale izrazito lično, kao da su pesnici izvodili autopsiju na vlastitom živom tkivu. Prisustvo govornika u ovim pesmama bilo je ogromno; pesme su ličile na svedočanstva, na dokumentarne zapise o životu. Umetnost je bila redefinisana, sve njene ingenioznosti puštene niz vodu.

Impuls ka ovoj poeziji čuje se kod pesnika različitih koliko i Vitman i Rilke. Čuje se, ranije, kod romantičara, uprkos Vordsvortovoj opaski da njegove pesme, „da [je] strasti iskazivao onakve kakve jesu, nikad ne bi mogle biti objavljene”. Ali ideja da delo prati i opisuje putovanje duše posebno je živa kod Kitsa. Ono što čujemo kod Kitsa jeste unutrašnje osluškivanje, usredsređenost retkog reda. Kasnije ću više reći o ključnoj razlici između takvih odlika i dekantacije ličnosti.

Kits je crpio iz vlastitog života jer mu je on pružao najširi pristup građi od najvećeg interesa. Pritom ga *vlastitost* nije mnogo brinula. Bio je to nečiji život, i samim tim pogodan da, u svojim krupnim obrisima i presudnim borbama, posluži kao paradigma. Ovo je, rekla bih, stav koji Emerson ima na umu kad kaže: „Verovati vlastitim mislima, verovati da je ono što je za vas istinito u dubini vašeg srca, istinito za sve ljude – to je genije.”

To je, u svakom slučaju, bio Kitsov genije. Kits je želeo poeziju koja će dokumentovati putovanje duše ili baciti svetlo na skrivene pojave; želeo je više osećanja a manje aleksandrinaca. Ali ništa u Kitsovom stavu prema duši ne podseća na vlasnički ulog. Možemo pronaći ograničenja, ali nikad samozadovoljna ograničenja. Velika nevinost od-

zvanja u tim stihovima, neka usrdna zahvalnost na tome što strasna posvećenost biva nagrađena tečnim izrazom. Kao u ovom sonetu, datiranom 1818:

KAD OBUZME ME STREPNJA

*Kad obuzme me strepnja da smrt se meni sprema
Pre neg mi pero požnje klas uma krcatoga,
Pre neg niz dela što još u rukopisu drema
Ko bogat ambar bude dozrelog žita moga;
Kad noćne tame gledam obraze ozvezdane
Gde kriju skup znamenja za ep ljubavni ceo,
Pa pomislim da možda doživet neću dane
Da doznam šta je udes kroz njih mi reći hteo;
Kad osetim, lepoto, što videh te u trenu,
Da nikada te više ja ugledati neću,
Ni slast piti čarobnu, ni moć vilinsku njenu,
Tu ljubav bez uzvrata! Tad misli moje kreću
Na žal prostranog sveta i tu se roje same
Sve dok ljubav i slava ne potonu sred tame.¹*

Imamo utisak negodovanja, žurbe, burne, neposredne emocije koja kao da se sliva, gotovo slučajno, u formu soneta. Ta forma obično proizvodi osećaj oduška; koliko god da je rasplet paradoksalan, uvo registruje nešto od konačnog udarca sudijskog čekića. Ili dvostrukog udarca, budući da je ovaj efekat posebno izražen u sonetima elizabetanskog stila, koji se, naime, završavaju rimovanim kupletom; sa dva jezgrovita stiha sažimanja ili antiteze. „Same” i „tame”² tvore, svakako, uočljivu rimu, ali uspevaju, nekim čudom, da sonet ne okončaju padom dva novčića na tanjir. Traži nam se na tom mestu izrazita rima, jedan te isti ponovljen zvuk, da stavi tačku na svu tu čežnju nabujalu u pesmi, da nam pokaže to „ja”, govornika, ukopanog u mestu, upravo onako kao što povlaka u dva-naestom stihu³ tvori neophodan ambis koji govornika razdvaja od sve raskoši sveta. Pogledajmo, sada, jedan drugi sonet, srodan ovome po temi i racionalnom obliku, mada su ovde „kad” i „tad” suptilniji. Sonet je Miltonov, povod životna činjenica slepila, vreme nastanka 1652:

KAD POMISLIM DA MI SVETLOST PROĐE

*Kad pomislim da mi svetlost prođe,
Pô mi dana širom sveta tame,
Kad krit Talant onaj smrt je, za me*

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

² Na engleskom: *sink/think*. (Prim. prev.)

³ Povlaka je u srpskom prevodu zamenjena uskličnikom. (Prim. prev.)

On bačen spi, a njim duša pođe
 Stvoritelja služiti, a kad dođe
 Da grdi, pravi mu račun dati.
 Kôj trud Bog traži tom vid što krati,
 Ja zalud pitam; strpljenje veće
 Sprečiv taj šapat mi zbori da Bog
 Ni rad ljudski, ni Dar ne treba, taj
 Služi ko nosi blag jaram krotko
 Najbolje Njega, Kraljevstvo je tog.
 Na zov mu puk žuri, s mora sav kraj:
 Služiš isto, ma i strpljiv čekô.⁴

Kad kažem da je sličnost ovde dovoljna da bi dug bio očigledan, pozivam se na to što nisam u stanju da čitam Kitsovu pesmu a da ne čujem Miltonovu. Neko drugi bi čuo Šekspira: nijedan od ta dva odjeka nije iznenađujući. Ako je Šekspir bio Kitsova trajna ljubav, Milton je bio njegova trska za merenje. Kits je svuda sa sobom nosio Šekspirov portret, čak i na pešačkim turama, kao neku vrstu totema. Tamo gde bi imao pisaci sto, portret je visio nad njim: rad na tom mestu bio je rad u svetilištu. Milton je bio dilema; pred Miltonovim dometom, Kits se kolebao u odgovorima, a odgovori su, za Kitsa, bili presude. Takvo kolebanje, udruženo s unutrašnjim pritiskom da se odluči, može se nazvati opsesijom.

Svrha poređenja bila je, u krajnjoj liniji, izmeštanje; u Kitsovom umu, Vordsvort se ukazivao kao takmac, alternativa. Kits je verovao da Vordsvortov genije leži u sposobnosti da „[mišlju] prodre u ljudsko srce”; Milton je, ma koliko blistav, pokazivao, po Kitsovom sudu, „manje zabrinutosti za čovečanstvo”. Vordsvort je istraživao one skrivene rukavce uma gde su, kako je Kits to video, obitavali intelektualni problemi njihovog doba. A ti su problemi delovali zamršenije, složenije od teoloških pitanja koja su zaokupljala Milтона. Stoga je Vordsvort bio „dublji od Milтона”, mada više zbog „načelnog i društvenog unapređenja intelekta, nego zbog individualne veličine uma”. Sve je to za Kitsa bio način da svrhu učini jasnijom.

Već sam spomenula da su ti soneti slični po povodu: ova tvrdnja zahteva pojašnjenje. Tradicija iskrenosti nastaje iz zamagljivanja razlike između teme i povoda; primetan je, posle romantičara, jači naglasak na izboru povoda: pesnik je sve manje i manje zanatlija koji, iz povoda koji mu slučajno zapadne, stvara nešto zanimljivo. Pesnik sve manje i manje liči na debatni tim: savitljiv, obavešten, mnogouman.

U ovde predočenim pesmama, oba pesnika odlučila su da se pozabave pitanjem gubitka. Naravno, Kits je govorio o smrti koja ostaje, dokle god čovek govori, neminovna. Ali prešno neminovna, za Kitsa, već i 1818. Pre toga je negovao majku na umoru i gledao kako se njeni simptomi ponavljaju i kod njegovog brata Toma. Tuberkuloza je bila „porodična bolest”; Kitsova je medicinska obuka osposobila da prepozna njene simptome. Neminovna smrt za Kitsa je značila gubitak fizičkog sveta, sveta čula. Taj svet – ovaj svet –

⁴ Milton, Džon. (1986). *Soneti*. (Darko Bolfan i Dušan Kosanović, prev.). Vranje: Nova Jugoslavija. (Prim. prev.)

bio je raj; u onaj drugi nije mogao da veruje, kao što ni svoj život nije mogao da vidi kao ritualnu pripremu. Stoga je uranjao u trenutni sjaj materijalnog sveta, što je uvek vodilo do ideje o gubitku. Drugim rečima, ako prepoznamo kretanje i promenu ali više ne verujemo ni u šta mimo smrti, onda se svekolika evolucija percipira kao udaljavanje, pri čemu je stabilan element, referentna tačka, ono što je bilo, a ne ono što će biti: svet jedna-ko nepokretan i živ kao i prizori sa grčke vaze.

Godine 1652, Milton je verovatno već bio potpuno slep. Gubitak je njegovo polazište; ako je slepilo, za razliku od smrti, delimična žrtva, teško da tu može biti govora o iskupljenju: Miltonova smirenost nije smirenost zbog kupljenog vremena. Kažem „Miltonova” smirenost, ali zapravo, ne osećamo baš da imamo prava na takvu prisnost. Pre svega, ovaj sonet je dijalog, pri čemu se oktava završava govornikovim pitanjem, na koje Strpljenje odgovara u svojih šest sublimnih stihova. U celini do te mere tečna, tehnička finesa ove podele majstorski je neupadljiva. Zanimljivo je primetiti, u pesmi toliko maestralnoj, toliko veličanstvenoj u svojoj pribranosti, krajnju jednostavnost rečnika. Preovlađuju jednosložne reči; utisak majstorstva ne izvire iz sofisticiranog rečnika već iz zapanjujuće raznolikosti sintakse unutar fleksibilnih rečenica ostavljenih da lebde u vazduhu, što je primer neuporedive organizacione sposobnosti. Ljudi, u običnim okolnostima, ne govore na taj način. A mislim da je opšte uzev tačno da imitacije govora, sa svim njegovim zamuckivanjem, živahnom neelegancijom, prividom prestrojavanja u letu, neće proizvesti utisak savršene kontrole.

Pa ipak, u Miltonovoj pesmi, patnja nije odsutna. Kao čitaoci, patnju i dramu ovde registrujemo gotovo u potpunosti subliminalno, prateći naznake ritma. Ovo je velika prednost formalnih stihova: metričke varijacije obezbeđuju podtekst. Postižu ono zbog čega se danas oslanjamo na ton. Samo bih dodala da se po mom mišljenju zaista i moramo oslanjati na ton, budući da se pomenuta prednost gubi kad ove konvencije prestanu da budu norma poetskog izraza. Ovde, međutim, poznavanje metričkih formi nije od suštinskog značaja za čitaoca: uvodni stihovi soneta prizivaju i uspostavljaju jamsku tradiciju, uz određeni proplamsaj na „pomislim”. Nema tog uva kojem će promaći odmerena pravilnost tih prvih stihova:

*Kad pomislim da mi svetlost prođe,
Pô mi dana širom sveta tame...*

Problematičan je, doduše, završetak drugog stiha. „Svet tame” proizvodi neku vrstu slušnog čvora. Čujemo pretnju ne samo zato što je svet opisan kao „taman”, s aluzijom na izmenjeni svet slepog čoveka, ali isto tako i na svet metaforički taman, u kojem se pravi putevi ne mogu razaznati: osećaj pretnje ovde nastaje, prvenstveno nastaje, zbog toga što se stih koji je bio tako tečan odjednom zaustavlja. Neka se barikada isprečila, i sam se jezik zgrušava u nepokretan, neprohodan tamni svet. Zatim pobegnemo; stih opet postaje graciozan. Ali uvedena strava ne biva raspršena. I ponovo je čujemo u četvrtom stihu sa strahovitom silinom, tako da fizički doživljavamo, u zvuku, nesavladivu tugu.

*Kad krit Talant onaj smrt je, za me
On bačen spi...*

„Bačen” je ravno udarcu. A naredne reči kao da šepavo posrću, smanjuju se u daljini. Kako ja čujem taj stih, samo je „spi” slabije naglašeno nego „za me”.⁵ U te četiri reči čujemo ličnu muku, krah poretka i nade; prenosi nas to na mesto ništa manje izolovano od Kitsovog žala, ali mesto sa manje izbora. Sve se ovo događa rano; Miltonov sonet nije opis agonije. Ali gubitak se mora živo osetiti kako bi odgovor Strpljenja valjano odjeknuo.

Svi su izgledi da će se gubitak transformisati u zadatak ili test. Ta konverzija uvodi ideju dobitka, ako ne i nagrade; ona osnažuje animalni nagon za preživljavanjem utoliko što obećava da će odgovoriti na ljudsku potrebu za svrhom. Tako i Strpljenje, u Miltonovom sonetu, učutkuje džangrizavog pitača i pruža makar trenutni uvid, usmerenje. U najmanju ruku, koriguje izvesnu pretpostavku.

Velika se vrednost ovde pripisuje izdržljivosti. A izdržljivost nije nužna u odsustvu bola. Pesa nas, prema tome, mora uveriti u bol, sve i ako njene preokupacije leže negde drugde. Konkretno, ona predočava jednu lekciju, koja se mora iskopati iz cirkumstancijalnog. U prisustvu lekcija, mogućnost majstorstva kadra je da izmesti animalni vapaj za olakšanjem.

U Miltonovom sonetu, govorniku se pripisuju dva čina: on pomišlja i, kad pomisli, pita. Posebno ovde ističem i obrazlažem patnju jer navikli smo da mislimo kako je „cerebralno” u protivrečnosti s „osećanim”, a govornikovi činovi očigledno su uzvišene misaone radnje. Spremnost na refleksiju ili promišljanje pretpostavlja razvijenu inteligenciju, kao i odgovarajući temperament; pretpostavlja isto tako i adekvatno vreme.

„Ja” koje pomišlja veoma se razlikuje od „ja” koje strepi. Biti obuzet strepnjom, obuzet, konkretno, strahovima koji more Kitsa znači biti uronjen u akutan čulni doživljaj. Strah od prestanka postojanja nije isto što i stanje hroničnog straha koje nazivamo plahošću. Ovaj strah koči u mestu i preuzima kontrolu, sa sobom donosi nagoveštaje promene ili okončanja ili kolapsa, preti ukidanjem budućnosti. On je primalan, nevoljan, demokratski, neodložan; u njegovom prisustvu, sve se ostale funkcije obustavljaju.

Ono što vidimo kod Kitsa nije ravnodušnost na misao. Ono što vidimo jeste misao drugačijeg reda od Miltonove: misao otporna na naloge volje. Kits se poziva na odgovornu animalnu prirodu i njeno drevno pravo na govor. Tamo gde će Milton projektovati utisak majstorstva, Kits projektuje neku vrstu kapitulacije. U smislu tona, utisak majstorstva i utisak prepuštanja ne mogu postojati istovremeno. Naša današnja zavisnost od iskrenosti proističe iz činjenice da smo skloniji da se prepustimo, iz tog subjektivnog „ja” čija užarena pristrasnost u sebi nosi implikaciju nesavršenstva, čiji govor zvuči individualno i ljudski i pogrešivo. Elementi hladnoće koji su Kitsu smetali kod Milтона, onaj manjak „zabrinutosti za čovečanstvo”, korespondiraju s otvorenom projekcijom majstorstva.

Kits je voleo da svoje stvaralačke metode opisuje na način koji implicira popustljivost: pesnik je morao biti pasivan, responzivan, otvoren za sva čulna iskustva. Želeo je

⁵ Na engleskom: *Lodged with me useless...* Kao slabije naglašene elemente, autorka navodi „-less” i „me”. (Prim. prev.)

da razotkriva dušu, ali duša, za Kitsa, nije imala duhovne draperije. U duhovnosti se manifestuje zastrašujuća pretenzija uma na nezavisan život. Upravo je takvu invenciju Kits odbacivao. Za Kitsa, duša je bila telesna i vitalna i krhka; nije imala život izvan tela.

Kits je odbijao da prihvati vrednost onoga u šta nije verovao, a nije verovao u ono što nije mogao da oseti. Kako nikakav izbor nije video, Kits je neizbežno davao prednost smrtnom nad božanskim, isto kao što je neizbežno gravitirao ka Šekspiru, koji je pisao drame dok je Milton kreirao maske, koji je, dakle, pisao izražavajući dug prema životu.

Sledstveno tome i Kitsove pesme deluju neposredno, lično, izloženo; zvuče, drugim rečima, tačno kao poštenje, u saglasju sa Vordsvortovim načelom da poezija mora biti iskaz „čoveka koji govori ljudima”. Ako je Milton pisao u svečanim akordima, Kits je bio skloniji naletima izolovanih nota, skloniji prodornom nego autoritativnom.

Ideja o „čoveku koji govori ljudima”, premisa o poštenju, oslanja se na naznačenog govornika. I upravo u ovoj tački nastaje konfuzija, budući da kod čitalaca uspeh takve poezije proizvodi čvrstu veru u stvarnost tog govornika, što se očituje kao identifikacija govornika s pesnikom. Tu veru pesnik i želi da izazove: teškoća nastupa kad on sam počne da participira u zabludi publike. A u toj tački, valjalo bi da oslušnemo Kitsa, koji je tako očigledno nameravao da njegove pesme deluju lično i koji je crpio, tako redovno i tako nepogrešivo, iz autobiografske građe.

U središtu Kitsove misli stoji problem sopstva. I upravo o temi pesnikovog „ja” on govori sa najviše osećanja i uvida. Talentovane ljude, koji nameću svoje „pravo ja” u svemu što stvaraju, trebalo bi, smatrao je, nazvati „ljudima od moći”, nasuprot istinskim „ljudima od genija”, koji su, po Kitsovom mišljenju, „veliki poput izvesnih eteričnih hemikalija koje deluju na masu neutralnog intelekta – ali oni uopšte nemaju individualnost, nikakav utvrđeni karakter”. U cilju stvaranja pesama koje bi zvučale kao da „čovek govori ljudima”, zagovarao je suprotnost egoističnoj samosvesti i samokultivaciji, i preporučivao, umesto toga, negativnu sposobnost koju je osećao kod Šekspira, sposobnost uzdržavanja od suda radi vernog predstavljanja, sposobnost podređivanja, voljno „anuliranje” sopstva.

Sopstvo je, drugim rečima, bilo kao gromobran: privlačilo je iskustvo. Ali pesnik je bio u obavezi da se oslobodi ličnih karakteristika. Postojeća uverenja, prema tome, nisu bila probni kamen, već hendikep.

Pomenula sam, u ranijem tekstu, naše novije nasleđe. Imala sam na umu pesnike poput Louela i Berimena, uz mnoge druge manje impresivne. Kad govorimo o načelu iskrenosti, posebno je zanimljivo osvrnuti se na Berimena.

Berimen je bio, od samog početka, tehnički potkovan, mada te rane pesme nisu vredne pomena. Kad je pronašao, kako volimo da kažemo, „sebe”, demonstrirao je nešto što je, po mom mišljenju, najbolje uvo nakon Paunda. To što je pronašao kao „sebe” bilo je kaustično, brzoreko, svojeglavo i duboko uzdržano, jednako demonski manipulativno koliko i Frost. Godine 1970, nakon što se proslavio *Pesmama snova*, Berimen je objavio jednu neobičnu zbirku, čiji je naslov preuzet iz pomenutog Kitsovog soneta. Ta zbirka, *Ljubav i slava*, bila je posvećena „uspomeni na napaćenog & mladog bretonskog majstora koji je pisao pod imenom 'Tristan Korbijer'”. Odmah ispod posvete, Berimen je u zagradama dodao komentar: „Voleo bih da moji stihovi ujedaju kao njegovi.”

Imamo, dakle, i pre nego što stignemo do prve pesme, obilje informacija: imamo temu, naslovni dvojac mladalačkih snova, referencu, kao i ideal. Ali to nije ništa u poređenju s informacijama koje dobijamo u pesmama. U njima dobijamo trenutno zadovoljavajuće podatke koji se obično povezuju s pijanim drugarstvom, a ne s umetnošću. Dobijamo stvarna imena, mesta, titule i, kad Berimen uhvati zalet, ispovedanja o neuspehu, gordosti, ambiciji i požudi, sve to u karakterističnim stenografskim potezima: aroganciju bez pardona.

Može se za Berimena reći da je pronašavši svoj glas pronašao svoje glasove. Pod glasom podrazumevam prirodnu distinkciju, a distinkciju tumačim kao misao. Drugačije rečeno: nećete pronaći svoj glas pukim umetanjem jednog te istog prideva u dvadeset pesama. Distinktivan glas neodvojiv je od distinktivne suštine; ne može se tek tako nakalemiti. Berimen je počeo da zvuči kao Berimen kad je izmislio gospodina Bounsa, što mu je omogućilo da simultano projektuje dve ideje.

Po svemu sudeći, u *Ljubavi i slavi* imamo samo jednog govornika – možda bi komentator bila bolja reč. Ali atmosfera pesama veoma je slična onoj iz *Pesama snova*; g. Bouns nastavlja da živi u čitavom arsenalu zlokobnih sredstava, naročito u zajedljivim, podrivačkim sloganima. Pesme se predstavljaju kao izvorni trač: direktno iz izvora; kao i trač, zanimljive su i zabavne. Ali izvor barata dvosmislenim porukama; negde oko sredine, čitalac biva upozoren na iznuđenu grešku:

PORUKA

*Amplituda – voltaža – jedan prijatelj priziva jednoga,
Drugi drugoga, u mojim radovima;
u stihu & prozi. Pa, zaboga miloga.
Ne pišem autobiografiju-u-stihu, prijatelji moji.*

*Impresije, zgrade, priče, sa Kolumbije iz tridesetih
& miholjskog semestra na Kembridžu '36,
pa i nekoliko kasnijih. Nije to moj život.
To je pomračeno i izgubljeno.*

Na stranici, „autobiografija-u-stihu” jedina je damski ugladena reč, koju na okupu drže maliciozne crtice.

Ono što je u ovom pasažu stvarno jeste očaj. A to duguje, delimično, gorkom utisku da je invencija uzalud potrošena.

Prednost poezije nad životom leži u tome što poezija, ako poseduje neophodnu oštricu, ima izgleda da traje. Uznemiruje nas, pretpostavljam, pomisao da autentičnost, u ovj pesmi, nije proizvod iskrenosti. Skloni smo, iz anksiozne potrebe za formulama, da budemo bukvalni: kompulzivno skeniramo Frostovo lice tražeći znake dobrote, jer već znamo da su pesme, prema svim izveštajima, toliko neuporedivo bolje od čoveka. Ovo pretpostavlja da su naše pesme otisci prstiju, što one nisu. A procesi u kojima se iskustvo me-

nja – uzdiže na višu ravan, destiluje, postaje vredno pamćenja – nemaju nikakve veze s iskrenošću. Istina, na stranici, ne mora biti proživljena. Ona je, nasuprot tome, sve što se može zamisliti.

Dodala bih, na kraju, još nešto o istini, ili o umetnosti koja je od nje „neraspoznatljiva”. Kitsova teorija negativne sposobnosti zapravo je artikulacija jedne navike uma koju češće pripisujemo naučniku, čija misao aktivno neguje odsustvo pristrasnosti. Upravo je odsustvo pristrasnosti ono što je ubedljivo, što uliva poverenje, uz premisu da će određena građa raspoređena na određeni način uvek davati isti rezultat. Uočeno je, drugim rečima, nešto inherentno kombinaciji.

Mislim da veliki pesnici stvaraju na taj način. Mislim, naime, da je građa subjektivna, ali da metod to nije. Mislim da je to tako bez obzira da li je u kompletiranom delu distanca očigledna ili ne.

U srži tog dela ležace jedno pitanje, jedan problem. I imaćemo, dok čitamo, osećaj da pesnik nije polagao veru u bilo koji od mogućih ishoda. Pesme i same liče na eksperimente, koje je čitalac pozvan da slobodno rekreira u sopstvenom umu. Oni pesnici koji klaustrofobično nadgledaju ili siluju ili preuranjeno diktiraju odgovore samo skreću pažnju na nedostatke odabranih detalja, kao da bez revnosnog vodiča čitalac ne bi umeo da stigne do ciljanog zaključka. Takva dela pate od eliminacije sumnje: Milton je možda ispisivao dokaze, ali njegove su pesme neodoljive zato što dramatišu pitanja. Jedina prosvetljenja nalikuju onom iz priče o Psihi, koja nije znala šta će otkriti.

Istinito je obavijeno austom misterije ili neobjašnjivosti. Ta je misterija atribut elementarnog: umetnost kakvu ovde želim da opišem delovaće kao krajnja koncentracija ili redukcija ili klarifikacija vlastite suštine; dalje se ona ne može rafinirati a da se time ne izmeni njena priroda. To je esencija, dragocena ruda, potpuno jedinstvena, i stoga ni sa čim uporediva. Nikakvo „to” nije moglo postojati ranije; ono što je moglo postojati samo su drugi primeri slične autentičnosti.

Istinito se, u poeziji, doživljava kao uvid. Veoma je retko, ali naspram njega ostale pesme deluju tek kao vispreni komentari.

(S engleskog prevela Arijana Božović)