

Полето на поезиятаⁱ

Блис Периⁱⁱ

Колкото повече чета и препрочитам творбите на великите поети и колкото повече изучавам трудовете на онези, които представят някаква теория на поезията, толкова повече се убеждавам, че въпросът “Какво е поезия?” може да получи подходящ отговор, само ако “Какво прави тя?” бъде поставено пред „Как го прави?“

Дж. Ал. Стюърт, *Митове за Платон*

Превод от английски: Красимира Кирова

В предишната глава се опитахме да направим кратък обзор на някои от основните естетически въпроси, които се поражда всеки път, когато разглеждаме формата и значението на изящните изкуства. Сега трябва да погледнем по-отблизо специално полето на поезията, да се запитаме как се появява тя, какъв материал използва и как тя използва този материал, за да си осигури онези специфични ефекти, които ние всички сме съгласни да наричаме “поетични”, колкото и да се различаваме един от друг в анализите си на начините, чрез които е постигнат ефектът.

Да започнем с нещо очевидно. Всепризнато е, че поезията, като всяко от изящните изкуства, има свое собствено поле. Да опише изследователят ясна линия около границите на това поле, определяйки какво принадлежи по-скоро към него отколкото към съседните изкуства, е винаги трудно и понякога невъзможно. Но самото поле е несъмнено “там” в цялото си богатство и красота, независимо колко свирепо спорят “топографите” за неговите граници. (Хубаво е да се помни, че самите професионални топографи не притежават тези полета и не отглеждат никакви култури върху тях!) колко много картографическа изобретателност е била посветена на задачата за групиране и класифициране на изкуствата: отлики между изкуство и изящно изкуство, между артист, майстор и занаятчия¹, опитвайки се да подредят йерархия между изкуствата на базата на относителната им освободеност от дефинирани крайща, тяхната относителна комплексност или всеобхватност на въздействието, тяхното относително задължение да имитират или пресъздават нещо, което съществува в природата! Никой не се интересува особено днес от такива приоритетни въпроси – сякаш изкуствата са вървели във внимателно организирана църковно шествие. От друга страна,

¹ Бел. пр.: В оригинала тези думи са съответно “artist, artificer and artisan” и съдържат в корена си “art” - изкуство, което наемква за тяхната свързаност и съзидателен характер.

съществува все по-нарастващо признание на обосноваността на оразличаването, направено от Лесинг в неговата книга “Лаокоон, или за границите на живописиста и поезията”; а именно, че изящните изкуства се различават като среда на изразяване според естеството на материала, който употребяват. С други думи, “времените изкуства” - като поезията и музиката – използват основно действия които следват едно след друго във времето. Пространствените изкуства – живопис, скулптура, архитектура – се занимават предимно с тела, които съществуват заедно в пространството. Следователно има някои теми, които естествено принадлежат на “живописната” група и други, които са естествено в “поетическата” група. Артистът не бива да “бърка жанровете” или, да цитираме Уистлър отново, не бива да изтласква средата отвъд нейните граници. Психологията в днешно време е разстроила повече или по-малко техническата теория на Лесинг за визията², но потвърди стойността на основното му твърдение за полетата на различните изкуства.

1. *Митът за Орфей и Евридика*

Илюстрация би изяснила този въпрос. Да вземем гръцкия мит за Орфей и Евридика, който е бил използван от много артисти повече от две хиляди години със сигурност, а колко повече никой не знае. Вергилий го разказва в “Георгики”, а Овидий – в “Метаморфози”. Той станал любима тема на средновековните романи, и независимо дали е разказан във френски *lai* или шотландска балада като “Крал Орфей”, все още запазва, измежду всички странни трансформации, които е преминала, “свежестта на ранния свят”. Да съкратим историята от Англосаксонската версия на Боециевата *De Consolatione Philosophiae* крал Алфред: “Имало едно време известен тракийски арфист на име Орфей, който имал красива съпруга, наречена Евридика. Тя починала и отишла в ада. Орфей копнеел жално за нея, свирейки на арфа толкова сладко, че дори самите гори и дивите зверове се заслушвали в злочестината му. Накрая той твърдо решил да я търси в ада и да я спечели с умението си. И той свирил толкова великолепно там, че владетелят на ада го възнаградил като му върнал съпругата, само при условие, че няма да се обръща да я гледа, докато я води напред. Но, уви, кой може да ограничи любовта? Когато Орфей стигнал пределите на тъмнината и светлината, той се обърнал да види дали съпругата му го следва и тя изчезнала.”

Такъв е митът в една от многото му европейски разновидности. Очевидно тя се занимава с последователност от събития, с действия, които лесно биха могли да се разкажат със средствата на “времево изкуство” като поезията. Самият мит е един от тези, които

² Бел. Авт.: F. E. Bryant, *The Limits of Descriptive Writing*, etc. Ann Arbor, 1906.

впечатляват човешкия интерес и ако прозаик като Хоторн е избрал да го разкаже своята *Wonder-Book* (“Книга на чудесата”), трябва несъмнено да говорим за него като за “поетична” история. Би трябвало да имаме предвид, използвайки това прилагателно, че митът съдържа гледище, въображение, страст, драматичен климакс, патос — качества, които като цяло свързваме с поезията — и че Хоторн, въпреки че е прозаик, имал такава изключителна симпатия към гръцките истории, че неговата обработка на материала би била така деликатна, а резултатът вероятно така прелестен, сякаш приказката е била разказана в стих. Но ако бихме осъзнали пълната стойност на оразличаването на Лесинг, трябва да се обърнем към една от безбройните стихови визуализации на мита. Тук имаме последователност от действия, всъщност, напълно съответстващи на тези в прозаичните разкази. Но тези образи на действие, следващи едно след друго във времето, сега са провокирани от последователни музикални звуци — звуците започват, като в прозата, случайни думи - символи на образа и идеята, — само че в поезията звуците имат определена подреденост, която повишава емоционалния ефект на породените образи. Прозаикът и поетът може да искат да разкажат точно същата приказка, но в действителност не могат, защото единият композира, независимо колко умело, в тоновете на прозата, а другият – в тоновете на стиха. Промяната в инструмента означава изменение във вътрешния ефект.

Сега да се обърнем към другите образци на времевите изкуства на Лесинг, музикантът — защото музикантите както и поетите, художниците и скулпторите са използвали мита за Орфей и Евридика. Какво може музикантът да направи с темата? Операта на Глук може да послужи за отговор. Той не може, само с помощта на музиката, да извика категорични идеи или образи. Не може да разкаже ясно историята на Орфей на някого, който никога не я е чувал. Но за някого, който вече знае историята, композиторската овертюра — без декори или пеещи актьори, или други “оперни” устройства — доставя в своите последователности и комбинации от музикални звуци, без употребата на вербални символи, неповторима приятна емоция, която решително и мощно подсилва емоциите, които предполага самият мит за Орфей. Определени части на историята, като тези, свързани с чудното свирене на арфа, могат очевидно да бъдат интерпретирани по-добре през музиката отколкото през средствата на което и да е друго изкуство.

Какво могат “пространствените изкуства” на Лесинг, скулптура и живопис, да направят с материала, предоставен от Орфеевия мит? Ясно е, че не могат да разкажат цялата история, тъй като работят по-скоро с “тела, които съществуват заедно” отколкото с последователни действия. Трябва да изберат само един-единствен миг от някое действие, и е желателно това да е най-значимият момент от цялото, разделянето на съпруга и съпругата. В музея в Неапол има чудесна гръцка разработка на тази тема, във висок скулпторен релеф.

Скулпторът е избрал моментът на разделянето. Хермес, вестителят на боговете, за да отзове Евридика, е преплел ръката си нежно около лявата ръка на жената. С дясната си ръка тя все още докосва съпруга си, но ужасяващият момент е надвиснал над всички тях. Скулпторът, представяйки фигурите триизмерно, доколкото позволява високият релеф, доволно е характеризирал техните лица и фигури, и с изключително чувство за ритъм и баланс в композицията си е изпълнил всяко предписание на формалната красота, която мраморът позволява.

В картината на Орфей и Евридика на сър Фредерик Лейтън и в много други интерпретации по темата на не толкова известни художници, има подобно изображение на задържания момент. Но художникът представя порсонажите и фона двуизмерно. Той може да раздели фигурите си по-пълно от скулптора, може да направи момента от действието им по-”драматичен”, може да изобрази определени обекти, като прозрачната роба на Евридика, докато тя изчезва в мъглата, които са извън изобразителните сили на скулптора и освен това той може да придаде цвят на самите обекти, степен ан светлината и сянката, “атмосферата” на цялото, по начин, недостъпен за съперническите изкуства.

Илюстрацията трябва да бъде обработена в дълбочина тук, въпреки, че студентът по-плодотворно да обърне внимание на ресурсите на съвременната движеща се картина – която е новаторска комбинация на “времевите” и “пространствените” изкуства — и на миметичния танц, като достъпни и все пак отиващи по-напред възможности на изобразяване на артистичните възможности на Орфеевата история. Но главният урок, който трябва да бъде научен от някого, който опитва по този начин да изследва полетата на различните изкуства, е този: няма двама артисти, които да са се възползвали от материала за Орфей и да са имали *наистина един и същ обект*, въпреки че заглавията на всяко от техните произведения, ако бъдат каталогизирани, могат за удобство да бъдат наречени “Орфей и Евридика”. Всеки е имал своя собствена концепция по темата, своя професионална техника за работа в избраната си среда, свои собствени разбирания, всеки, с една дума, е намерил свой собствен обект. “Децата ли са, които играят на слънце”, казва Фромантен, “или е мястото, на което играят деца, слънчево?” Едното, да кажем, е “фигуративен” обект, докато другото е пейзажен обект.

Цялата тема за “полетата” на изкуствата става безнадеждно академична и стерилна, ако човек отклони погледа си от индивидуалния артист, чийто свободен избор на обект е поставен единствено от артистичния му интерес в тълкуването на онези аспекти на темата, които неговата собствена среда му позволява да пресъздаде. Вземете един от най-красивите обекти в природата, тихо море. Това “художнически” обект ли е? Сигурно, и все пак офортистът често пресъздава ефекта на тихото море чрез средствата на линията, както пастелистът го пресъздава чрез средствата на цвета, музикантът чрез усещанията на тона, а

поетът чрез тоновото усещане плюс мисъл. Всеки един от тях открива нещо за себе си, избира свой собствен “обект”, от материала, представен от тихото море и каквото и да открие му принадлежи. Протестираме срещу бъркането на жанровете, опита да се приравни в рамките на едно изкуство онова, което, както ние предполагахме, към друго изкуство, и сме често прави в нашето възражение. Обаче артистите един на друг винаги са пренебрегвали претенциите си, а единственият тест за законността на процедурата е бил успехът на резултата. Ако граничният набег на един импресионист или един имажинист се окаже успешен, много добре, но триумфалният набег не бива да се бърка с устойчивите граници на основната кампания.

2. *Специална област*

Какво тогава наричаме поле на поезията? Просто това, че има специална област, в която, от безброй векове, поетите са творили определен вид артистични ефекти. По-точно казано, по-добре е да кажем “поети” отколкото “поетът”, точно както Уилям Джеймс признава, че по-точно казано няма такова нещо като “Въображение”, има само въображения. Но “поетът” е удобен израз за обозначаване на човек, който функционира *quia* поет — т. е. поетизиращ човек; и трябва да продължим да го употребяваме. Когато кажем, че “поетът” в сър Уолтър Скот вдъхновява това или онова изказване, докато “романистът” или “историкът”, или “критикът” у него е провокирал това или онова различно изказване, ние сме в правото си.

Областта на поезията, както изобщо се разбира, е онази част от човешката чувствителност, която изразява себе си чрез ритмичен и по възможност метричен език. В тази област се труди “поетът”. Човешката чувствителност, която той възплъщава в стих идва при него първоначално, както чувствата идват при всички хора, във връзка със серия от ментални образи. Тези визуални, слухови, моторни или тактилни образи изпълват потока на съзнанието, докато той се промъква напред към ума. Там образите са подложени на процес на избор, промяна, трансформация³. В някакъв момент от процеса, образите на поета клонят към вербализация, — за разлика от тези на художника или музиканта, — и тези вербални образи тогава биват изпълнени в ритмични модели. Това е един вид на тристепенния процес, бегло описан в края на глава първа. Любопитно за поета е в сравнение с другите хора или другите артисти да бъде проследен не толкова в любопитната природа на неговите визуални, слухови, моторни или тактилни образи — защото от тази гледна точка поетите се различават неописуемо един от друг — колкото в нарастващата вербална форма на тези образи, когато те

³“Най-хубавата поезия е била първо изживяване; но мисълта е била подложена на трансформация от както е била изживяване.” Емерсън, *Shakespeare: The Poet*.

биват преоформени от въображението му, и в силният ритмичен или метричен характер на крайния израз.

Нека въглеродът представлява първия етап, вълнението в резултат на сетивен стимул. Това е суровият материал на поетичната емоция. Нека диамантът представлява втория етап, химическата промяна, така да се каже, произведена в менталните образи под жегата и напрежението на въображението. Последният етап би бил представен от рязането, полирането и поставянето на диаманта, от подреждането на трансформираните и сега чисто вербални образи в ефективни ритмични или метрични модели.

Уърдсуърт писа веднъж за истинските поети, които притежават:

Зрението и дарбата божествена,
Макар да желаят творенето на стих

Нека рискуваме да приложим терминологията на Уърдсуърт към вече описания процес. “Зрението” на поета би означавало неговото усещане – впечатления от всякакъв вид, опитът му, както казва Гьоте, за “външния свят, вътрешния свят и другия свят”. “Дарбата божествена”, с която зрението се слива незабележимо, би значила тайнствената промяна на тези усещания-впечатления – когато те бъдат подложени на отражение, сравнение, спомен, “страст, припомнена на спокойствие” - в думи, притежаващи собствен живот и мощ. “Творенето на стих” е по-лесно за разбиране. То е израз, с помощта на тези пулсиращи с ритъм сега думи – естественият език на вълнението – на онова, което поетът е видял и почувствал, изменено от въображението му. Резултатът е стихотворение: “въплътено чувство”.

Браунинг казва на въображаемия си поет:

Умът ти бие в ритъм – казваш
Което ние само чувстваме.

Има много основание, за нас, в това грубо силно описание на “поетът”. Със сигурност всеки от нас чувства, и до тук всички сме потенциални поети. Но според Браунинг има, така да се каже, физиологическа разлика между ума на поета и нашия. Неговият ум бие в ритъм,

това е проста, но огромна разлика във функцията, и следователно ето защо той може да каже онова, което ние само можем да почувстваме. Така той става “певец”, както и “творец”, докато ние, макар и съзнателно да имаме капацитет за интензивни усещания, не можем да възпроизведем своите чувства във формата на стих. Всъщност ние можем да стигнем до там, че да преоформим менталните образи в разгорещените ни умове – защото всички хора правят това под влияние на вълнението, но да изпеем това, което сме създали по този начин, ни е отказано.

3. *Илюстрация от Уилям Джеймс*

Никой не може да има по-ясна представа от настоящия писател за невъзможността да се опише в иста проза несъмнено сложните и тайнствени серии от промени, чрез които възниква прозата. Онези читатели, които открият, че дори току-що цитираните редове от Уърдсуърт и Браунинг хвърлят малко нова светлина върху старите трудности, може въпреки това да получат още малко помощ като се върнат към диаграмата на Уилям Джеймс за работата на мозъка. Помнете, че в глава първа използвахме най-простата възможна схема, за да представим сетивните стимули на централните нерви и последващата моторна реакция и сравнихме “входящите” и “изходящите” нервни процеси с функциите на Впечатлението и Изразяването в изкуствата. Но за да разберем какво е необходимо за създаването на поезия, трябва да заменим първата ни диаграма с една малко по-усложнена, която Уилям Джеймс използва за да представи не тези първични нервни центрове, които “реагират само на настоящите сетивни стимули”, а полукълбата на човешкия мозък, които “реагират на значения”.⁴ Значенията са образи, съставени от минали изживявания, те са копия на онова, което е било почувствано или наблюдавано.

“Те са, накратко, *смътни* усещания, а основната разлика между животните без мозъчни полукълба и онези с такива може да лаконично изразена като кажем, *че едните се подчняват на липсващото, а другите само на настоящите обекти. Полукълбата тогава изглежда, че са основното седалище на паметта.*

След това следват придружаващите диаграма и илюстрация.

“Ако оприличим потоците на нервите на електрическите потоци, можем да сравним нервната система, *S*, под полукълбата към пряката верига усещане-орган, от там към мускула по линията *S... C... M*. Полукълбото, *H*, добавя дългата верига или бримка, през която потокът

⁴*Psychology, Briefer Course*, pp. 97, 98. Henry Holt.

може да премине, когато по някаква причина пряката линия не е използвана.

Илюстрация: М ?—— С ?—— Н ?—— С ?—— S

“Така умореният странник в горещ ден се хвърля на влажната земя под кленово дърво. Усещанията на сладка почивка и прохлада, вливащи се през пряката линия, биха били естествено натрупани в мускулите на цялото тяло: той ще се отдаде на опасна почивка. Но когато бримката е отворена, част от потока изтича по него и събужда ревматични или простудни спомени, които вземат надмощие над провокациите на сетивата и карат човек да се надигне и да следва пътя си към място, където би се радвал на почивката по-безопасно.”

Цялото обсъждане на Уилям Джеймс за значението на “бримката” на полукълбата като резервоар за спомени е от особена показност за студентите по поезия. Защото по тази бримка от “спомени и идеи за далечното” поезията печели генерализиращата или универсализиращата си сила. Тук животът на смисъла навлиза в живота на самото чувство като трансформира данните от нервите в идеи и мисли, които притежават последователност и общочовешко значение. Възможно е, със сигурност, както доказват експериментите на съвременните “имажинисти”, да се пише поезия от определен вид без да се използва “бримката”. Но това е чисто съзнателен стих, възприятие на ретината, слухови или тактилни образи и нищо повече. “Отговор на впечатления и представи от тези впечатления в тяхната първоначална изолация са белези на новата поезия. Отговор на впечатления, връзка на тези впечатления в свързания корпус на феномена, и крайната им интерпретация като едно цяло са, били са и винаги ще бъдат белезите на трайност в цялата литература, независимо дали говорим за поезия или проза.”⁵ Да цитираме друг критик: “Скала, звезда, лира, водопад/катаракт, не притежават, освен случайно или непряко, силата да владеят нашите симпатии към голата сила на провокирани реакции в серии от зрителни обвивки или аудио канали. Силата им се крие в преноса им на асоциации, в тактическата им позиция във фокуса на съгъстено изживяване, в броя и силата на делата, в които те сплитат и преплитат пулсиращите артерии на живота. ... Сетивните впечатления са поетически ценни само до размера на силата им да породят или пресъздадат изживяване.”⁶

Човек може да отдаде пълно почитание на деликатността и искреността на имажинисткия стих, на магическото му умение да изглежда, че отваря нови врати на сетивно изживяване като само затваря старите врати на паметта, на нивния му кураж да преоткрива формулата на “Назад към Природата.”⁷ Подобно на “свободния стих”, той е разширил полето

⁵Lewis Worthington Smith, "The New Naiveté," *Atlantic*, April, 1916.

⁶ O. W. Firkins, "The New Movement in Poetry," *Nation*, October 14, 1915.

⁷ Виж разглеждането на имажинисткия стих в глава III.

на изразяване, въпреки че защитниците му понякога забравяли, че хиляди “имажинистки” стихотворения лежат въплътени в стиха на Браунинг и дори в прозата на Джордж Мередит.⁸ Трябва да обсъдим някои от принципите му по-късно, но за сега трябва да бъде отбелязано, че радикалният недостатък на имажинисткия стих, като такъв, е в липсата му на основни идеи. Повечето от образците му биха могли да бъдат написани от безкрайно чувствителна обезглавена жаба. Това е поезия “без полукълба”.

4. Поетът и другите хора

Чистото физическо зрение на поета може или може да не бъде по-проницателно от зрението на другите хора. Има безкрайно разнообразие в телесните дадености на обичайните стихоплетци: има късогледни поети като Тенисън, далекогледни поети като Уърдсуърт, и, във всеизвестния случай на Робърт Браунинг, поет с едно далекогледо и едно късогледо око! Няма съмнение, че практиката цял живот да наблюдават и записват природните феномени изостря сетивата на поетите, както и на индианците, естествоизследователите, моряците и хората, които прекарват много време навън. Способността бързо да забелязват външността и характера, притежавана от Чосър или Шекспир е забележителна; но също такава е и наблюдателността на Дикенс или Балзак. По-скоро по това, което нарчаме психическо зрение, поетът е свикнал да се отличава, така да се каже, по неговата способност да възприема смисъла на зрителните феномени. Тук той спира да бъде просто документатор на образите, които възприема ретината, и приема върху себе си по-висшата и по-трудна функция да стане преводач на видимия свят. Той няма имунитет срещу универсалните човешки изживявания: обича и се ядосва, и вижда хора да се раждат и умират. Става, според възможностите на интелектуалния си капацитет, мислител. Стреми се да погледне в човешкото сърце, да прозре как работи човешкия ум. Той чете божествената справедливост в трагичното падане на владетелите. Прониква отвъд външните форми на Природата и я възприема като “живо присъствие”. И все пак зрителното сетиво, което поетът притежава в такава забележителна степен се споделя от много хора, които не са поети. Материалното око на Дарвин е било пронизващо като това на Уърдсуърт; усещането за реалност на невидимия свят на св. Павел е по-чудно от това на Шекспир. Поетът е всъщност най-напред прозорлив, но трябва да бъде нещо повече от прозорлив преди да стане изцяло поет.

Друг белег на поетическия ум е неговият силен усет за връзките. Частта предполага цялото. В един-единствен случай има податка за общото правило. Самата Сила, която кара

⁸ J. L. Lowes, "An Unacknowledged Imagist," *Nation*, February 24, 1916.

свежите цветя в горите да поникват, води там и поета. В полската мишка, маргаритката, водните птици, той съзира видове и символи. Неговото собствено изживяване означава това на всички хора. Полуделият Макбет е поет, когато вика: “Животът е вървяща сянка”, и крал Лир прави същото патетично обобщение, когато възкликва: “Какво? Наистина ли си доведен до туй от дъщерите си?” Чрез подвижните явления на настоящето поетът чувства движението на вселената, мимическата му игра и “самият велик свят” са като “илюзорна феерия”, въпреки че може да се случи, както Тенисън казва за Уърдсуърт, че дори в преходността той придава усещане за пребъждане, “чието обиталище е светлината на залязващи слънца”.

Но това възприемане на връзки, колкото и да е характерно за поетичния нрав, е също атрибут на илософа. Интелектът на Нютон също прескача от единичния случай към общото правило, всеки човек, пропорционално на интелигентността и прозорливостта си, чувства, че светът е едно; докато Платон и Декарт играят със света на времето и пространството с цялата сериозна игривост на Просперо.

Отново, поетите винаги са били “genus irritabile” - сприхавото племе. Те не само виждат на дълбоко, но и чувстват остро. Често те са те са твърде високо чувствителни и към собственото си щастие. Ако получават по-изискана наслада от нашата от едно цвете, изглежда на морето, грациозно действие, те също така бързо реагират на усещането за неблагозвучие, несъвършенствата, обидите. Като Ламб, те са “по-скоро придирчиви към жените и децата си”. Като Кийтс, те са “задушени от статия/член”. По-остри удоволствия, по-остри болки, това е правилото в техния живот, но то е приложимо към всички личности с така нареченият артистичен темперамент. То е едно от наказанията на финия организъм. Само по себе си то не описва поет.⁹

Истинската разлика между “поетът” и другите хора по-скоро може да бъде проследена, както се опита да покаже настоящата глава, в неговата способност да създава и използва вербални образи от определен вид и да ги комбинира в ритмични и метрични конструкции. Във всяка от функциите му – на “пророк”, “творец” и “певец”- той се проявява като истински създател. Критиката вече не прави опити да действа като негов “законодател” за да заявява какво той може или не може да прави. Поетът е свободен, като всеки творещ артист, да създава красиви обекти по всеки начин, който умее. И въпреки това критиката – гледайки с любов безброй поети много векове, наблюдавайки разнообразните им дарби, явните им усилия, победите и пораженията им, наблюдавайки по същия начин природата на езика, тази странна среда (толкова по-странна от глината или бронза!), чрез която поетите са принудени да изразяват концепциите си – критиката вярва, че поезията, като всяко от

⁹ Използвал съм тук няколко параграфа от главата ми "Poetry" от *Counsel upon the Reading of Books*, Houghton Mifflin Company.

братските си изкуства, има своето естествено поле, своя зона на красивото. Опитали сме в тази глава да предложим основно упътване за тази област, без да търсим твърде тясно точните ѝ граници. В “Зелените имения” на Хъдзън читателят ще си спомни как няколко пръчки и камъка, поставени на върха на хълма, бяха използвани за маркери да определят очертанията на континент. Критиката по подобен начин се нъждае от жалките си пръчки камъни от баналности, ако трябва да посочи някакъв път. Нашият собствен пътводи първо в тръдната територия на поетовите въобразявания, а след това в по-познатата територия на поетовите думи.

i Глава втора от книгата “A Study of Poetry”, 1920

ii Блис Пери (1860-1954) е американски литературен критик, писател, редактор и преподавател. В различни периоди е преподавал в Уилямс Колидж; Принстън, Харвърд и Париж.