

Met de vertaling van *'Tradition and the individual talent'* van T.S. Eliot willen we een reeks artikelen beginnen, waarin die kritische arbeid aan de orde wordt gesteld die direct verband houdt met de productie van architectuur, literatuur, beeldende kunst, muziek, etc. Deze vorm van kritiek is te onderscheiden van die, welke vanuit historisch-theoretische optiek kunstwerken tot object van onderzoek neemt. In het voorwoord van zijn boek *'Complexity and Contradiction in Architecture'* (New York, 1966) verduidelijkt Robert Venturi dit onderscheid. Hij stelt dat de kritische arbeid die samengaat met zijn werk als praktiserend architect, bepalend is voor zijn ideeën over architectuur. Voor zijn boek betekent dit, dat hij *"eerder schrijft als een architect die kritiek gebruikt dan als een criticus die architectuur kiest"*. Hij verwijst hierbij naar T.S. Eliot; deze staat een soortgelijke vorm van kritiek

voor die *"van kapitaal belang is ... voor de creatieve arbeid zelf. Waarschijnlijk zelfs is het overgrote deel van het ziften, combineren, construeren, schrappen, corrigeren, toetsen - deze verschrikkelijke arbeid - even kritisch als creatief. Ik beweer zelfs, dat de kritiek die door een geoefend en bedreven schrijver op zijn eigen werk wordt toegepast, de meest essentiële is, de hoogste vorm van kritiek ..."* (uit: *'The Function of Criticism'*, 1923) In het hier gepubliceerde essay maakt Eliot een zelfde soort onderscheid voor de verschillende vormen van kritiek; in hetzelfde essay zet hij zijn uitgangspunten voor 'esthetische kritiek' helder uiteen. We hopen met deze tekst en volgende teksten een bijdrage te leveren in discussies over het (eigen) werk en we hopen dat ze de lezer in ieder geval uitnodigen tot nadenken. (Red.)

T.S. Eliot

Traditie & het individuele talent

Vertaling: Karin Theunissen

In Engelse geschriften spreken we zelden van traditie, hoewel we de naam een enkele keer gebruiken om de afwezigheid ervan te betrouwen. We kunnen niet refereren aan 'de traditie' of 'een traditie'; het adjectief gebruiken we ten hoogste om te zeggen dat de poëzie van Die-en-die 'traditioneel' is of zelfs 'te traditioneel'. Zelden, wellicht, verschijnt het woord anders dan in afkeurende zin. En als het al anders gebruikt wordt dan is het vaak goedkeurend, waarbij dan, betreffende het goedgekeurde werk, de een of andere aangename archeologische reconstructie wordt verondersteld. Men kan het woord nauwelijks aanneemelijk maken voor Engelse oren, zonder een dergelijke gemakkelijke verwijzing naar de geruststellende wetenschap van de archeologie.

Zeker is het woord niet te verwachten in onze beschouwingen over levende of dode schrijvers. Elke natie, elk volk, heeft niet alleen haar eigen creatieve, maar ook haar eigen kritische manier van denken; en is nog vergeetachtiger aangaande de tekortkomingen en beperkingen van haar kritische gewoonten dan van die van haar creatieve genius. Door de enorme hoeveelheid kritische geschriften die in de Franse taal zijn verschenen, kennen we de kritische methode of denkwijze van de Fransen, of denken deze te kennen; de enige conclusie die we trekken (wij zijn zo'n onbewust volk) is dat de Fransen 'kritischer' zijn dan wij, en zijn daar soms zelfs een beetje trots op, alsof de Fransen minder spontaan zouden zijn. Misschien zijn ze dat wel; maar we zouden onszelf eraan kunnen herinneren dat kritiek even onvermijdelijk is als ademen, en dat we er niet slechter van worden als we uitspreken wat er in ons hoofd

omgaat als we een boek lezen en daardoor bewogen worden; als we ons eigen verstand op haar kritische arbeid kritiseren. Eén van die dingen die in dit proces aan het licht zouden kunnen komen is onze neiging om, als we een dichter prijzen, de nadruk te leggen op die aspecten van zijn werk, waarin hij het minst op iemand anders lijkt. In die aspecten of delen van zijn werk denken we dat wat individueel is te vinden, het bijzondere wezen van de man. Met genoeg weiden we uit over het verschil tussen de dichter en zijn voorgangers; we doen ons best iets te vinden dat we kunnen isoleren, teneinde het te kunnen genieten. Terwijl we toch, als we een dichter zouden benaderen zonder dit vooroordeel, vaak zullen merken dat niet alleen de beste, maar ook de meest individuele delen van zijn werk wellicht die zijn, waarin de dode dichters, zijn voorvaders, hun onsterfelijkheid het sterkst doen gelden. En ik bedoel niet de vatbare periode van adolescentie, maar de periode van rijpe volwassenheid.

Toch, als de enige vorm van traditie, van overlevering, bestond uit het volgen van de voetsporen van de generatie direct voor ons in een blind of bedeesd vastklampen aan haar successen, dan zou 'traditie' terecht ontmoedigd worden. Vele van dergelijke onnozele stromingen zagen we al snel in het zand vastlopen; en het nieuwe is beter dan herhaling. Traditie is een begrip van veel wijdere betekenis. Het kan niet geërfd worden, en als men het wil, moet men het zich verwerven met grote inspanning. Het omvat, in de eerste plaats, het historisch besef dat we welhaast onmisbaar kunnen noemen voor iedereen die nog dichter wil zijn na zijn vijfentwintigste levensjaar; en het histo-

Tradition and the Individual Talent

De dichter Thomas Stearns Eliot werd in 1888 geboren in de Verenigde Staten, woonde vanaf 1915 in Engeland en wordt in de *'Concise Cambridge History of English Literature'* (C.U. Press 1961) de belangrijkste Engelse schrijver van deze eeuw genoemd (zie het hoofdstuk *'The Age of T.S. Eliot: 1920-1960'*). Hoewel hij in de eerste plaats als dichter bekend is (o.a. *'The Waste Land'*), heeft hij vooral invloed gehad middels zijn kritische geschriften, waarvan een van de bekendste het hier vertaalde *'Tradition and the Individual Talent'* is. Dit essay werd voor het eerst gepubliceerd in *'Egoist'*, Londen 1919. Het werd nog onlangs herdrukt in het blad *Perspecta* (no. 19, 1982). Voor deze vertaling werd gebruik gemaakt van *'Selected Prose of T.S. Eliot'*, ed. F. Kermode, Faber & Faber - Londen 1975. Vertaling van Karin Theunissen, met medewerking van A. Hebly, februari 1985.

risch besef omvat een begrip, niet alleen van de verleden tijd van het verleden, maar ook van zijn tegenwoordigheid; het historisch besef dwingt een mens te schrijven met niet alleen zijn eigen generatie in zijn botten, maar met het gevoel dat de gehele literatuur van Europa vanaf Homerus en daarin de gehele literatuur van zijn eigen land een gelijktijdig bestaan heeft en een gelijktijdige orde vormt. Dit historisch besef, dat een besef is van het tijdeloze en het tijdelijke tegelijkertijd, is hetgeen een schrijver traditioneel maakt. En het is tezelfdertijd hetgeen een schrijver het scherpst bewust maakt van zijn plaats in de tijd, van zijn eigen tijdsgebondenheid.

De betekenis van geen enkele dichter, van geen enkele kunstenaar van welke kunstvorm dan ook, staat volkomen op zichzelf. Zijn gewicht, zijn waarde ligt in de waardering van zijn verhouding tot de dode dichters en kunstenaars. Men kan hem niet op zichzelf beoordelen; voor contrast en vergelijking moet men hem tussen de doden plaatsen. Ik bedoel dit als een uitgangspunt voor esthetische kritiek, en niet alleen voor historische kritiek. De noodzaak dat hij ingevoegd zal kunnen worden, worden, in samenhang zal zijn, is niet eenzijdig; als een nieuw kunstwerk wordt gemaakt vindt er iets plaats dat tegelijkertijd plaatsvindt ten opzichte van alle kunstwerken, die het vooraf gingen. De bestaande monumenten vormen onderling een volmaakte samenhang, die veranderd wordt door de introductie van het nieuwe (het werkelijke nieuwe) kunstwerk onder hen. De bestaande samenhang is volkomen voor het nieuwe werk er is; om in stand te kunnen blijven na de tussenkomst van het nieuwe moet de *gehele* bestaande samenhang, hoe weinig ook, worden veranderd; en dus worden de verhoudingen, afmetingen, waarden van elk kunstwerk ten opzichte van het geheel opnieuw geordend; en dit is conformisme tussen het oude en het nieuwe. Stemt men in met dit idee van een ordening in de vorm van de Europese, de Engelse literatuur, dan zal men het niet ongerijmd vinden dat het verleden evenzeer wordt veranderd door het heden als het heden wordt geleid door het verleden. En de dichter die zich hiervan bewust is, zal zich bewust zijn van grote moeilijkheden en verantwoordelijkheden.

Op een bepaalde manier zal hij zich er ook van bewust zijn dat hij beoordeeld moet worden naar de norm van het verleden. Ik zeg beoordeeld, niet er door tekort gedaan; niet beoordeeld in de zin van even goed als, of beter of slechter dan de doden; en zeker niet beoordeeld naar de normen van dode critici. Het is een beoordeling, een vergelijking, waarbij twee dingen aan elkaar gemeten worden. Conformereren alleen zou voor het nieuwe werk betekenen helemaal niet conformeren; het zou niet nieuw zijn en zou daarom geen kunstwerk zijn. En we zeggen ook niet dat het nieuwe waardevoller is omdat het ergens in past, maar dat het past is een graadmeter voor de waarde ervan - een graadmeter die ongetwijfeld alleen langzaam en voorzichtig kan worden toegepast, want geen van ons is een onfeilbare beoordelaar van conformisme. We kunnen zeggen: het lijkt zich te conformeren en is misschien individueel, of het lijkt individueel en conformeert zich misschien; maar het is niet waarschijnlijk dat het het ene is en niet het andere.

Laten we verder gaan met een meer begrijpelijke uiteenzetting over de verhouding van de dichter tot het verleden; hij kan het verleden niet als een grote hoop opvatten, zonder vorm of onderscheid, ook kan hij zich niet ontwikkelen vanuit één of twee persoonlijke bewonderingen alleen en evenmin volledig vanuit één voorkeursprincipe. De eerste handelswijze is ontoelaatbaar, de tweede is een belangrijke jeugdervaring, en de derde is een aangename en zeer wenselijke aanvulling. De dichter moet zich vooral bewust zijn van de hoofdstroming, die zeker niet onveranderlijk langs de meest onderscheiden reputaties stroomt. Hij moet zich vooral bewust zijn van het duidelijk waarneembare feit dat kunst nooit verbetert, maar dat het materiaal van kunst nooit helemaal hetzelfde is. Hij moet zich ervan bewust zijn dat het denken van Europa - het denken van zijn eigen land - een denken dat veel belangrijker is dan zijn eigen persoonlijke denken, zoals hij met de tijd zal leren - een denken is dat verandert, en dat deze verandering een ontwikkeling is die *en route* niets achterlaat, die noch Shakespeare, noch Homerus, noch de rotstekeningen van de Magdalenische tekens laat verjaren. Dat deze ontwikkeling, wellicht naar een grotere mate van verfijning, ongetwijfeld naar een grotere mate van complexiteit, vanuit het gezichtspunt van de kunstenaar geen verbetering inhoudt. Misschien zelfs geen verbetering vanuit het gezichtspunt van de psycholoog of niet in die mate als we ons voorstellen; misschien uiteindelijk alleen maar ontstaan vanuit een complexer worden van de economie en het instrumentarium. Maar het verschil tussen het heden en het verleden is dat het bewuste heden een erkenning van het verleden inhoudt op een manier en tot op een hoogte als het verleden zichzelf niet kan erkennen.

Iemand heeft gezegd: "De dode schrijvers zijn zo ver van ons verwijderd omdat wij zoveel meer *weten* dan zij wisten." Juist, en zij zijn hetgeen wij weten.

Ik ben me bewust van de tegenwerping die meestal gemaakt wordt tegen wat blijkbaar deel uitmaakt van mijn programma voor het *métier* van de poëzie. De tegenwerping is dat deze leerstelling een belachelijke hoeveelheid eruditie (pedanterie) vereist, een aanspraak die weerlegd kan worden door een beroep op de levens van dichters in elk pantheon. Men zal ons zelfs verzekeren dat veel geleerdheid de poëtische gevoeligheid afstompt of verziekt. Hoewel we toch blijven geloven dat de dichter zoveel behoort te weten als de beperkingen van zijn opnemingsvermogen en zijn luiheid hem toestaan te weten, is het niet wenselijk kennis te beperken tot hetgeen dat in bruikbare vorm kan worden gegoten voor examens, salons, of andere nog pretencieuze publieke vormen. Sommigen kunnen kennis absorberen, de trageren moeten ervoor zweten. Shakespeare deed meer essentiële kennis van geschiedenis op van Plutarchus dan de meeste mensen zouden opdoen van het hele British Museum. Waar het om gaat is dat de dichter het bewustzijn van het verleden moet ontwikkelen of verkrijgen en dat hij gedurende zijn carrière dit bewustzijn steeds verder moet ontwikkelen.

Het is een zich voortdurend overgeven van hemzelf zoals hij op dat moment is aan iets dat waardevoller is. De ontwikkeling van een

kunstenaar is een voortdurende zelfopoffering, een voortdurende vernietiging van de persoonlijkheid.

Wat nog rest is de definiëring van dit proces van depersonalisatie en de verhouding ervan tot het besef van traditie. Men kan zeggen dat de kunst door dit proces van depersonalisatie de status van wetenschap nadert. Daarom nodig ik u uit, bij wijze van suggestieve vergelijking, het proces te beschouwen dat plaatsvindt, wanneer een dun gesneden plakje Platina in een kamer wordt gebracht die zuurstof en zwavel-dioxide bevat.

II

Oprechte kritiek en gevoelige waardering richt zich niet op de dichter, maar op de dichtkunst. Als we letten op de verwarde kretes van de dagbladjournalisten en de wirwar van populaire herhalingen die op hen volgen, dan horen we de namen van dichters in grote aantallen; maar als we niet op zoek zijn naar roddelpraatjes, maar naar het genot van de poëzie en we vragen naar een gedicht, dan zullen we dat zelden vinden. Ik heb het belang van de verhouding van het gedicht tot andere gedichten van andere dichters trachten aan te geven en ik heb het begrip voorgesteld van een dichtkunst als een levend geheel van alle poëzie die ooit geschreven is. Het andere aspect van deze Onpersoonlijke theorie van de poëzie is de verhouding van het gedicht tot zijn maker. En ik heb aangeduid, door middel van een vergelijking, dat de geest van de volwassen dichter niet zozeer verschilt van die van de onvolwassen in enige waardering van de 'persoonlijkheid', daar deze niet noodzakelijkerwijs interessanter is, of 'meer te zeggen' heeft, maar eerder omdat deze een beter vervolmaakt medium is, waarin speciale, of zeer verschillende, gevoelens in vrijheid nieuwe verbindingen kunnen aangaan.

De vergelijking was die van de catalysator. Als de twee eerder genoemde gassen gemengd worden in de nabijheid van een stukje Platina vormen zij zwavelzuur. Deze verbinding komt alleen tot stand als het Platina aanwezig is; toch bevat het nieuw gevormde zuur geen spoor van Platina, en het Platina zelf is ongeschijnlijk onaangetast: onbewogen, neutraal en onveranderd. De geest van de dichter is de snipper Platina. Hij kan, gedeeltelijk of helemaal, werken vanuit de ervaring van de dichter zelf; maar, hoe volmaakter de dichter, hoe beter in hem de mens die lijdt en de geest die schept gescheiden zullen zijn; en hoe beter de geest de hartstochten, die zijn materiaal zijn, zal verwerken en transformeren.

De ervaring, zult u opmerken, de elementen, die de transformerende werking van de catalysator ondergaan, zijn tweërlei: emoties en gevoelens. De uitwerking van een kunstwerk op de persoon die het geniet is een ervaring die verschilt van iedere ervaring, die niet in de kunst is ontstaan. Ze kan ontstaan uit één emotie of uit een combinatie van meerdere; en verschillende gevoelens die voor de schrijver verbonden zijn aan bepaalde woorden of zinnen of beelden, kunnen eraan toegevoegd worden om het uiteindelijke resultaat te bereiken. Bovendien kan grote poëzie gemaakt worden zonder direct gebruik van welke emotie dan ook: een compositie uit louter gevoelens. In Canto XV van het *Inferno* (Brunetto Latini)¹ gaat het om het opwerken van de gezien de situatie evidente emotie, maar het resultaat,

hoewel dat éénduidig is zoals dat van elk kunstwerk, wordt bereikt door een aanzienlijke complexiteit in de uitwerking. Het laatste kwatrijn geeft een beeld, een gevoel dat zich aan een beeld hecht, dat 'ontstond', dat niet eenvoudig ontwikkeld werd vanuit het voorafgaande, maar dat waarschijnlijk in stille afwachting in het brein van de dichter lag totdat de juiste verbinding zich aandiende waar het zich aan toe kon voegen. Het brein van de dichter is in feite een vergaarbak voor het opslaan en verzamelen van ontelbare gevoelens, bewoordingen, beelden, die in afwachting blijven, tot alle deeltjes aanwezig zijn die samen een nieuwe eenheid kunnen vormen.

Als men verschillende representatieve passages van de grootste poëzie vergelijkt, ziet men hoe groot de verscheidenheid van combinatiemogelijkheden is, en ook hoe elk semi-ethisch criterium van 'verhevenheid' volledig zijn doel mist. Want het is niet de 'grootheid', de intensiteit van de emoties, de componenten, maar de intensiteit van het artistieke proces, de druk, zogezegd, waaronder de verbinding plaatsvindt, die telt. De episode van Paolo en Francesca gaat uit van een bepaalde emotie, maar de intensiteit van de poëzie is volkomen verschillend van welke intensiteit in de veronderstelde ervaring dan ook, waarvan het de uitdrukking mag zijn. Het is bovendien niet intensiever dan Canto XXIV, de reis van Ulysses, die geen directe weergave van een emotie is. Er is een grote verscheidenheid mogelijk in dit proces van omzetting van emoties: de moord op Agamemnon², of de doodsangst van Othello, heeft een artistiek effect dat ogenschijnlijk dichter bij een mogelijke oorsprong staat dan de scènes van Dante. In de *Agamemnon* benadert de artistieke emotie de emotie van een feitelijke toeschouwer; in *Othello* de emotie van de hoofdrolspeler zelf. Maar het verschil tussen kunst en de handeling is altijd absoluut; de combinatie die de moord op Agamemnon is, is waarschijnlijk even gecompliceerd als die, welke de reis van Ulysses is. In beide gevallen heeft een smelteling van elementen plaatsgevonden. De ode van Keats³ bevat een aantal gevoelens die niets in het bijzonder hebben uit te staan met de nachtegaal, maar waarvoor de nachtegaal, deels wellicht vanwege zijn aantrekkelijke naam, en deels vanwege zijn reputatie, diende om deze samen te brengen.

Het gezichtspunt dat ik probeer aan te vallen hangt wellicht samen met de metafysische theorie van de wezenlijke eenheid van de ziel: want, wat ik bedoel is dat de dichter niet een 'persoonlijkheid' heeft om tot uitdrukking te brengen, maar een bijzonder medium, dat alleen medium is en geen persoonlijkheid, waarin indrukken en ervaringen samenkomen op bijzondere en onverwachte wijze. Indrukken en ervaringen die belangrijk zijn voor de mens vinden misschien niet plaats in de poëzie; en die belangrijk worden in de poëzie spelen misschien een nogal te verwaarlozen rol in de mens, de persoonlijkheid.

Ik zal een passage aanhalen, die onbekend genoeg is om met hernieuwde aandacht gelezen te worden in het licht - of de duisternis - van deze opmerkingen:

*"And now methinks I could e'en chide myself
For doating on her beauty, though her death
Shall be revenged after no common action."*

1. Eliot doelt hier (en verder) op passages uit de *Divina Commedia* van Dante. In het Canto XV uit de 'Hel' (*Inferno*) ontmoet Dante zijn vroegere leermeester Brunetto. Nadat Brunetto met Dante heeft gesproken over Florence en de toekomstige loopbaan van Dante, draait hij zich om en jaagt weer voort door de vlammenzee, zoals zijn lot in de hel is:

*Dan wendde hij zich om gelijk
de mannen,
Die op Verona's veld een
wedloop houden
Om 't groene kleed; en hij
geleek van dezen
De winnaar, niet degeen die
wordt verwonnen.*

(vert.: C. Kops O.F.M., Antwerpen, 1982)

Dit laatste kwatrijn heeft inhoudelijk geen grote binding met het voorafgaande; het effect ervan ligt in de suggestie van het opgeroepen beeld. (Vert.)

2. Eliot maakt een vergelijking tussen de tragedies en de verzen van Dante (Agamemnon is een Griekse tragedie, Othello een tragedie van Shakespeare); in de tragedie staat de ontwikkeling van het menselijke drama, de handeling, centraal - een menselijke emotie dus -, terwijl de *Divina Commedia* van Dante een allegorie is zonder een direct daaraan ten grondslag liggende emotie. (Vert.)
3. De bedoelde ode van Keats is de 'Ode to a Nightingale', waarin Keats zich laat inspireren door de nachtegaal om te ontvluchten aan de aardse droefenis. (Vert.)
4. 'And now methinks...': uit 'The Ravenger's Tragedy' van Tourneur. (Vert.)
5. 'De geest is zeker god'lijker een minder slaaf van driften', uit 'De Anima' van Aristoteles. (Vert.)

*Does the silkworm expend her yellow labours
For thee? For thee does she undo herself?
Are lordships sold to maintain ladyships
For the poor benefit of a bewildering minute?
Why does yon fellow falsify highways,
And put his life between the judge's lips,
To refine such a thing - keeps horse and men
To beat their valours for her? ...*⁴

Er is in deze passage (zoals duidelijk wordt wanneer men het leest in zijn context) een combinatie van positieve en negatieve emoties: een intens hevige aantrekkingskracht tot schoonheid en een even intense gefascineerdheid door de lelijkheid die daarmee in contrast staat en die haar vernietigt. Dit evenwicht van tegenover elkaar gestelde emotie komt voort uit de dramatische situatie waarop het gezegde betrekking heeft, maar die situatie alleen is niet genoeg. Dit is zogezegd de structurele emotie, die door de handeling is gegeven. Maar het resultaat in zijn geheel, de overheersende toon, wordt veroorzaakt door het feit dat een aantal ongebonden gevoelens, die een in het geheel niet voor de hand liggende affiniteit hebben met deze emotie, zich ermee hebben verbonden om ons een nieuwe kunstzinnige emotie te geven.

Het zijn niet de persoonlijke emoties, de emoties die ontstonden door bepaalde gebeurtenissen in zijn leven, die de dichter op een of andere wijze opmerkelijk maken of belangwekkend. Zijn persoonlijke emoties kunnen eenvoudig zijn, of grof, of vlak. De emotie van zijn poëzie zal een heel complex ding zijn, maar niet met de emotionele complexiteit van mensen die complexe of ongewone emoties hebben in hun leven. Want in de poëzie is één van de fouten omwille van eccentriciteit nieuwe menselijke emoties ter vertolking te zoeken; en in deze jacht naar nieuwigheid op de verkeerde plaats wordt het perverse ontdekt. Het is geen zaak van de dichter om nieuwe emoties te vinden, maar om de gewone emoties te gebruiken en te bewerken tot poëzie, om gevoelens uit te drukken die in werkelijke emoties helemaal niet aanwezig zijn. En emoties die hij zelf nooit heeft ervaren kunnen hem net zo goed van nut zijn als die welke hem bekend zijn. Daarom moeten we aannemen dat 'emotion recollected in tranquillity' (emotie die in rust weer in herinnering word gebracht) een onjuiste formule is. Want het gaat noch om emotie, noch om de herinnering, noch zonder verdraaiing van betekenis, om rust. Het gaat om concen-

tratie en het nieuwe dat resultaat is van die concentratie, van een heel groot aantal ervaringen die voor een praktisch en actief persoon helemaal geen ervaringen zouden lijken; het is een concentratie die niet bewust of in overleg wordt gedaan. Deze ervaringen worden niet 'herinnerd' en zij vormen uiteindelijk een samenhang in een atmosfeer, die alleen rustig genoemd kan worden in de zin dat het een passief volgen van de gebeurtenis is. Natuurlijk is dit niet alles. Een groot deel in het schrijven van poëzie, moet bewust en na ruime overweging worden gedaan. Eigenlijk is de slechte dichter zich meestal niet bewust van datgene waarvan hij zich bewust zou moeten zijn en zich wel bewust van datgene, waarvan hij zich niet bewust zou moeten zijn. Beide fouten maken hem 'persoonlijk'. Poëzie betekent niet een losgooien van emotie, maar een ontsnappen aan emotie; het is niet de uitdrukking van persoonlijkheid, maar een ontsnapping aan persoonlijkheid. Maar, uiteraard, alleen zij die persoonlijkheid en emoties hebben weten wat het betekent om aan deze dingen te willen ontsnappen.

III

ὁ δὲ νοῦς ἰσῶς θειώτερόν τι καὶ ἀπαθὲς ἐστίν.

Dit essay is een voorstel halt te houden bij de grenzen van metafysica en mysticisme, en zich te beperken tot het soort praktische conclusies als welke gebruikt kunnen worden door de verantwoordelijke persoon die geïnteresseerd is in poëzie. Het is een prijzenswaardige doelstelling de aandacht af te wenden van de dichter naar het gedicht: want dat zal leiden tot een rechtvaardiger waardering van de poëzie zelf, de goede en de slechte. Er zijn veel mensen die de vertolking van oprechte emotie in dichtvorm waarderen en een kleiner deel van de mensen kan technische perfectie waarderen. Maar heel weinigen weten wanneer *significant* emotie vertolkt wordt, emotie die leeft in het gedicht en niet in de geschiedenis van de dichter. De kunstzinnige emotie is onpersoonlijk. En de dichter kan deze onpersoonlijkheid niet bereiken zonder zichzelf volledig aan het werk dat voor hem ligt over te geven. En hij zal nooit weten welk werk voor hem ligt, tenzij hij niet alleen in de tegenwoordige tijd leeft, maar in het tegenwoordige moment van het verleden, tenzij hij bewust is, niet van wat dood is, maar van wat nu reeds levend is.