

O COMUM COM SINGULARIDADE E O DOCUMENTÁRIO LÍRICO

Pessoa (Bernardo Soares) e Walker Evans

had about it a ludicrous, almost comic side, I thought. A "photographer" was a figure held in great disdain. Later I used that defiantly. But then, I suppose, I thought photographing was a minor thing to be doing. And I guess I thought I ought to be writing. In Paris, I had been trying to write. But in writing I felt blocked—mostly by high standards. Writing's a very daring thing to do. I'd done a lot of reading, and I knew what writing was. But shy young men are seldom daring.

Who were your favorite authors? Did they influence your photography?

Flaubert,⁷ I suppose, mostly by method. And Baudelaire⁸ in spirit. Yes, they certainly did influence me, in every way.

Well, your photographs are known for showing an indigenous American esthetic that doesn't even know it is an esthetic—an archetypal classicism of the ordinary. It's almost as if Flaubert had a camera.

I wasn't very conscious of it then, but I know now that Flaubert's esthetic is absolutely mine. Flaubert's method I think I incorporated almost unconsciously, but anyway used in two ways: his realism and naturalism both, and his objectivity of treatment; the non-appearance of author, the non-subjectivity. That is literally applicable to the way I want to use a camera and do. But spiritually, however, it is Baudelaire who is the influence on me. Even though I haven't really studied Baudelaire very much I consider him the father of modern literature, the whole

modern movement, such as it is. Baudelaire influenced me and everybody else too. Now that I think about it, mine was the first generation that went to Europe and got a European perspective and technique and came back and applied it to America. Who could be more wonderful masters than Baudelaire and Flaubert? That had really been lacking. Of course everyone went to Europe differently. I don't think Scott Fitzgerald⁹ got anything much out of Europe, but Hemingway¹⁰ did. For one thing, Fitzgerald didn't pay any attention to the French language. Hemingway became a sort of master of languages; he could speak and think French and Italian and Spanish.

When you began to photograph, how were you affected by the cultural atmosphere and the photography you found in New York when you returned?

I found myself operating direct from the French esthetic and psychological approach to the world. I applied that to the problem of rendering what I saw. I think I operated in reaction to mediocrity and phoniness. In the late twenties the battle against gentility in the arts and in behavior was still on. Everybody a little bit advanced was busy misbehaving in order to shock gentility. Mencken was still leading the attack. William Dean Howells was gone. The attack was a branch of "épater le bourgeois." A kind of esthetic and literary revolution was taking place. Anybody wandering in became a part of that. I did, I'm sure. It's hard to believe now, but we had barnacles of Victorianism hanging around that wouldn't scrape off. I was brought up with Victorian English standards of behavior.

style of living, and one's competitors. Even coworkers in the arts anger and stimulate him. I was stimulated by Stieglitz. When I got around to looking at photography I found him somebody to work against. He was artistic and romantic. It gave me an esthetic to sharpen my own against—a counter-esthetic. But I respect Stieglitz for some things. He put up a very good fight for photography.

In literature or painting, the artist creates in a prolongation of time. Photography is an instant. Your photographs show the monumentality of an instant. What role does accident and what role does intention play? How do they come together? Or is that too mysterious a question to discuss?

In the act of photographing? It's all done instinctively, as far as I can see, not consciously. But after having made it instinctively, unless I feel that the product is a *transcendence* of the thing, of the moment in reality, then I haven't done anything, and I throw it away. Take Atget,¹³ whose work I now know very well. (I didn't know it at all for a while.) In his work you do feel what some people will call *poetry*. I do call it that also, but a better word for it, to me, is, well—when Atget does even a tree root, he *transcends* that thing. And by God somebody else does not. There are millions of photographs made all the time, and they don't transcend anything and they're not anything. In this sense photography's a very difficult art and probably depends on a gift, an unconscious gift sometimes, an extreme talent. Of course there are many extremely gifted and talented people who wouldn't think of operating with a

camera, but when they do, it shows. You know, that runs through all art. What's great about Tolstoi?¹⁴ A paragraph of his describing a young Russian girl is universal and transcendent, while what another author writes on the same subject may amount to nothing much.

In other arts one can speak of technique of hand or of mind, the draftsmanship of the painter, the craft of the author. In photography there is a mechanical instrument and a moment when the eye, having looked through the lens, allows the hand to click a lever. How can all that we've expected of literature and art find a commensurate expression in a medium that is basically a mechanism?

Well, that's what makes photography so special and interesting and unknown as an art, and that's why so many people don't see anything in it at all. The point is difficult and abstruse. And that's why I say half jokingly that photography's the most difficult of the arts. It does require a certain arrogance to *see* and to *choose*. I feel myself walking on a tightrope instead of on the ground. With the camera, it's all or nothing. You either get what you're after at once, or what you do has to be worthless. I don't think the essence of photography has the hand in it so much. The essence is done very quietly with a flash of the mind, and with a machine. I think too that photography is editing, editing after the taking. After knowing what to take you have to do the editing. The secret of photography is, the camera takes on the character and the personality of the handler. The mind works on the machine—through it, rather.



de Pessoa. A natureza atípica do livro de Soares neste particular deverá, julgo, ser ponderada.

Proponho-me considerar aqui que coerência há, a haver alguma, nestas características do livro de Bernardo Soares.

Antes de proceder a essa análise, através da leitura de um fragmento nuclear do livro, darei um exemplo da posição de Bernardo Soares face ao lugar poético da Natureza, que em nada diverge da que é tomada pelos nomes maiores do Alto Romantismo inglês. Na caracterização das imagens românticas da Natureza, para usar a expressão de W. K. Wimsatt Jr. num decisivo ensaio, um problema crítico insistente foi o de saber qual o polo dominante na transação, o poeta ou o lugar natural que o envolve¹. A crítica moderna do Romantismo é a história de como um modelo dualista da relação do poeta com a Natureza foi substituído por um modelo monista em que a Natureza é tomada como ameaça ou perda, a ser apocalipticamente dissolvida pela elaboração visionária ou mental do poeta. O Modernismo cresceu sob o regime dessa árdua interiorização romântica, que oblitera o objeto natural. O de Bernardo Soares não é exceção.

Eis como Soares coloca a questão, no fragmento 152 do seu livro. As suas descrições de paisagens servem, diz-nos, dois propósitos distintos. Se, por vezes, interrompe um pensamento «com um trecho de paisagem» adequado ao teor das suas impressões momentâneas, é porque essa paisagem é «uma porta» por onde foge ao «conhecimento da [sua] impotência criadora». Se, num outro momento, sente necessidade «de falar de repente com outra pessoa», mas se depara com a ausência de interlocutor, é levado a dirigir-se, por exemplo, «à luz que paira sobre os telhados das casas». O primeiro modo é um exemplo de repressão, em que descrições naturais defletem pensamentos tóxicos de impotência criadora. O segundo é exemplo de deslocação metonímica, em que paisagens tomam o lugar de um ausente, seja ele mera companhia ou par erótico virtual. Os dois modos são um «extravio de pensar-se», numa expressão do fragmento 36, texto a que voltarei.

Em ambos os casos, o objeto natural descrito torna-se paisagem moralizada. Como a paisagem é, em Soares, sucedâneo de perda, a conclusão

¹ W. K. Wimsatt Jr., *The Verbal Icon. Studies in the Meaning of Poetry*, The University Press of Kentucky, 1954, pp. 103-116.

é áspera para o autor: «Este livro é a minha cobardia.» A sua cobardia consiste em permitir-se a si mesmo escrever, evitando o perfeccionismo que inibiria tal propósito, e deixando que a vontade indolente persista indolente na prática do necessário bloqueio criativo.

E, no entanto, Soares escreve, e com um virtuosismo que excede qualquer propósito estetizante. Este movimento é analisado no fragmento 36, que analisarei em detalhe. O começo do fragmento é caracteristicamente redutor: não é a pobreza material do que o rodeia, mas a «sordidez monótona» das vidas à sua volta que o fazem «apócrifo e mendigo». A contração inicial deste texto é seguida, de modo igualmente característico, por uma recuperação criadora:

Há momentos em que cada pormenor do vulgar me interessa na sua existência própria, e eu tenho por tudo a afeição de saber ler tudo claramente. Então vejo — como Vieira disse que Sousa descrevia — o comum com singularidade, e sou poeta com aquela alma com que a crítica dos gregos formou a idade intelectual da poesia.

Ha momentos em que cada pormenor do vulgar me interessa na sua existencia propria, e eu tenho por tudo a afeição de saber ler tudo claramente. Então vejo — como Vieira disse que Sousa descrevia — o comum com singularidade, e sou poeta com aquella alma com que a critica dos gregos formou a idade intellectual da poesia. Mas tambem ha momentos, e ~~agora~~ um é este ~~momento~~ que me opprime agora, em que me sinto mais a mim que as coisas externas, e tudo se me converte numa noite ~~xxx~~ de chuva e lama, perdida na solidão de um apeadeiro de desvio, entre dois comboios ~~xxxxxx~~ de terceira classe.

O elogio do Padre António Vieira a Frei Luís de Sousa, o autor de *A Vida de Frei Bartolomeu dos Mártires*, texto que é talvez o lugar mais alto da prosa em português, é várias vezes referido no *Livro do Desassossego*².

² Em «Aquela grande certeza sinfónica: Bernardo Soares e Vieira» (*Românica*, 17, 2008), Fernando J. B. Martinho identifica, e transcreve mais alongadamente, o passo de António Vieira (sobre a *História de S. Domingos* de Frei Luís de Sousa) que Bernardo Soares aqui silenciosamente cita: «O estilo he claro com brevidade, discreto sem affectação, copioso sem redundância, e tão corrente, facil, e notavel, que enriquecendo a memoria, e afeiçãoando

de Pessoa. A natureza atípica do livro de Soares neste particular deverá, julgo, ser ponderada.

Proponho-me considerar aqui que coerência há, a haver alguma, nestas características do livro de Bernardo Soares.

Antes de proceder a essa análise, através da leitura de um fragmento nuclear do livro, darei um exemplo da posição de Bernardo Soares face ao lugar poético da Natureza, que em nada diverge da que é tomada pelos nomes maiores do Alto Romantismo inglês. Na caracterização das imagens românticas da Natureza, para usar a expressão de W. K. Wimsatt Jr. num decisivo ensaio, um problema crítico insistente foi o de saber qual o polo dominante na transação, o poeta ou o lugar natural que o envolve¹. A crítica moderna do Romantismo é a história de como um modelo dualista da relação do poeta com a Natureza foi substituído por um modelo monista em que a Natureza é tomada como ameaça ou perda, a ser apocalipticamente dissolvida pela elaboração visionária ou mental do poeta. O Modernismo cresceu sob o regime dessa árdua interiorização romântica, que oblitera o objeto natural. O de Bernardo Soares não é exceção.

Eis como Soares coloca a questão, no fragmento 152 do seu livro. As suas descrições de paisagens servem, diz-nos, dois propósitos distintos. Se, por vezes, interrompe um pensamento «com um trecho de paisagem» adequado ao teor das suas impressões momentâneas, é porque essa paisagem é «uma porta» por onde foge ao «conhecimento da [sua] impotência criadora». Se, num outro momento, sente necessidade «de falar de repente com outra pessoa», mas se depara com a ausência de interlocutor, é levado a dirigir-se, por exemplo, «à luz que paira sobre os telhados das casas». O primeiro modo é um exemplo de repressão, em que descrições naturais defletem pensamentos tóxicos de impotência criadora. O segundo é exemplo de deslocação metonímica, em que paisagens tomam o lugar de um ausente, seja ele mera companhia ou par erótico virtual. Os dois modos são um «extravio de pensar-se», numa expressão do fragmento 36, texto a que voltarei.

Em ambos os casos, o objeto natural descrito torna-se paisagem moralizada. Como a paisagem é, em Soares, sucedâneo de perda, a conclusão

¹ W. K. Wimsatt Jr., *The Verbal Icon. Studies in the Meaning of Poetry*, The University Press of Kentucky, 1954, pp. 103-116.

é áspera para o autor: «Este livro é a minha cobardia.» A sua cobardia consiste em permitir-se a si mesmo escrever, evitando o perfeccionismo que inibiria tal propósito, e deixando que a vontade indolente persista indolente na prática do necessário bloqueio criativo.

E, no entanto, Soares escreve, e com um virtuosismo que excede qualquer propósito estetizante. Este movimento é analisado no fragmento 36, que analisarei em detalhe. O começo do fragmento é caracteristicamente redutor: não é a pobreza material do que o rodeia, mas a «sordidez monótona» das vidas à sua volta que o fazem «apócrifo e mendigo». A contração inicial deste texto é seguida, de modo igualmente característico, por uma recuperação criadora:

Há momentos em que cada pormenor do vulgar me interessa na sua existência própria, e eu tenho por tudo a afeição de saber ler tudo claramente. Então vejo — como Vieira disse que Sousa descrevia — o comum com singularidade, e sou poeta com aquela alma com que a crítica dos gregos formou a idade intelectual da poesia.

Ha momentos em que cada pormenor do vulgar me interessa na sua existencia propria, e eu tenho por tudo a afeição de saber ler tudo claramente. Então vejo — como Vieira disse que Sousa descrevia — o comum com singularidade, e sou poeta com aquella alma com que a critica dos gregos formou a idade intellectual da poesia. Mas tambem ha momentos, e ~~agora~~ um é este ~~momento~~ que me opprime agora, em que me sinto mais a mim que as coisas externas, e tudo se me converte numa noite ~~xxx~~ de chuva e lama, perdida na solidão de um apeadeiro de desvio, entre dois comboios ~~xxxxxx~~ de terceira classe.

O elogio do Padre António Vieira a Frei Luís de Sousa, o autor de *A Vida de Frei Bartolomeu dos Mártires*, texto que é talvez o lugar mais alto da prosa em português, é várias vezes referido no *Livro do Desassossego*².

² Em «Aquela grande certeza sinfónica: Bernardo Soares e Vieira» (*Românica*, 17, 2008), Fernando J. B. Martinho identifica, e transcreve mais alongadamente, o passo de António Vieira (sobre a *História de S. Domingos* de Frei Luís de Sousa) que Bernardo Soares aqui silenciosamente cita: «O estilo he claro com brevidade, discreto sem affectação, copioso sem redundância, e tão corrente, facil, e notavel, que enriquecendo a memoria, e afeiçãoando

~~ХИМИКАХЪ ХЕХРЕХВІСЬЯХЪ ХИМІАХЪ~~

Para mim, escrever é desprezar-me; mas não posso deixar de escrever. Escrever é como a droga que repugno e tomo, o vício que desprezo e em que vivo. Ha venenos necessarios, e ha-os subtilissimos, compostos de ingredientes da alma, ervas colhidas nos recantos das ruínas dos sonhos illusões, papoulas negras achadas ao pé dos nichos dos cemiterios, folhas longas de arvores obscenas que agitam os ramos como sonhos por sobre o que se não pode dizer.

nas margens curvas do meu inferno. M. Alencar.

Pasmo sempre quando acabo qualquer coisa. Pasmo e desolo-me. O meu instinto de perfeição deveria inibir-me de acabar; deveria inibir-me até de dar começo. Mas distraio-me e faço. O que consigo é um produto, em mim, não de uma aplicação da vontade, mas de uma cedência dela. Começo porque não tenho força para pensar; acabo porque não tenho alma para suspender. Este livro é a minha cobardia.

A razão por que tantas vezes interrompo um pensamento com um trecho de paisagem, que de algum modo se integra no esquema, real ou suposto, das minhas impressões, é que essa paisagem é uma porta por onde fujo ao conhecimento da minha impotência criadora. Tenho a necessidade, em meio das conversas comigo que formam as palavras deste livro, de falar de repente com outra pessoa, e dirijo-me à luz que paira, como agora, sobre os telhados das casas, que parecem molhados de tê-la de lado; ao agitar brando das árvores altas na encosta citadina, que parecem perto, numa possibilidade de desabamento mudo; aos cartazes sobrepostos das casas ingremadas, com janelas por letras onde o sol morto doira goma húmida.

Porque escrevo, se não escrevo melhor? Mas que seria de mim se não escrevesse o que consigo escrever, por inferior a mim mesmo que nisso seja? Sou um plebeu da aspiração, porque tento realizar; não ousa o silêncio como quem receia um quarto escuro. Sou como os que prezam a medalha mais que o esforço, e gozam a glória na peliça.

152 (*cont.*)

Para mim, escrever é desprezar-me; mas não posso deixar de escrever. Escrever é como a droga que repugno e tomo, o vício que desprezo e em que vivo. Há venenos necessários, e há-os subtilíssimos, compostos de ingredientes da alma, ervas colhidas nos recantos das ruínas dos sonhos, papoilas negras achadas ao pé das sepulturas de propósitos, folhas longas de árvores obscenas que agitam os ramos nas margens ouvidas dos rios infernais da alma.

Escrever, sim, é perder-me, mas todos se perdem, porque tudo é perda. Porém eu perco-me sem alegria, não como o rio na foz para que nasceu incógnito, mas como o lago feito na praia pela maré alta, e cuja água sumida nunca mais regressa ao mar.

5/2/30

208

L. do D.

Não são as paredes réles do meu quarto vulgar, nem as secretarias velhas do escriptorio alheio, nem a pobreza das ruas intermedias da Baixa usual, tantas vezes por mim percorridas que já me parecem ter usurpado a fixidez da irreparabilidade, que formam no meu espirito a nausea, que nelle é frequente, da quotidianidade enxovalhante da vida. São as pessoas que habitualmente me cercam, são as almas que, desconhecendo-me, todos os dias me conhecem com ~~xxxx~~ o convívio e a falla, que me põem na garganta do espirito o nó salivar do desgosto physico. É a sordidez monotona da sua vida, paralela á exterioridade da minha, é a sua consciencia intima de serem meus semelhantes, que me veste o traje de forçado, me dá a cella de penitenciario, me faz apocrypho e mendigo.

Ha momentos em que cada pormenor do vulgar me interessa na sua existencia propria, e eu tenho por tudo a affeição de saber ver tudo claramente. Então vejo - como Vieira disse que Sousa descrevia - o commum com singularidade, e sou poeta com aquella alma com que a critica dos gregos formou a idade intellectual da poesia. Mas tambem ha momentos, e ~~xxxxx~~ um é este ~~xxxxx~~ que me opprime agora, em que me sinto mais a mim que ás coisas externas, e tudo se me converte numa noite ~~xxx~~ de chuva e lama, perdida na solidão de um apeadeiro de desvio, entre dois comboios ~~xxxxxxx~~ de terceira classe.

Sim, a minha virtude intima de ser frequentemente objectivo, e assim me extraviar de pensar-me, soffre, como todas as virtudes, e até todos os vicios, decrescimos de affirmação. Então pergunto a mim mesmo como é que me sobrevivo, como é que ousar ter a cobardia de estar aqui, entre esta gente, com esta egualdade certa com elles, com esta conformação verdadeira com a illusão de lixo de elles todos? Occorrem-me com um brilho de pharol distante todas as soluções com que a imaginação é mulher - o suicidio, a fuga, a renuncia, os grandes gestos da aristocracia da individualidade, o capa e espada das existencias sem balcão.

Mas a Julieta ideal da realidade melhor fechou sobre o Romeu fático do meu sangue a janella alta da entrevista litteraria. Ella obedece ao ~~xxxx~~ pae d'ella; elle obedece ao pae d'elle. Continúa a rixa dos ~~Montecchis~~ e dos Capuletos; cahe o panno sobre o que não se deu; e eu recolho a casa - áquelle quarto onde é sordida a dona da casa que não está lá, os filhos que raras vezes vejo, e ~~o~~ escriptorio que ~~é~~ só

(e só apanha)

Não são as paredes reles do meu quarto vulgar, nem as secretárias velhas do escritório alheio, nem a pobreza das ruas intermédias da Baixa usual, tantas vezes por mim percorridas que já me parecem ter usurpado a fixidez da irreparabilidade, que formam no meu espírito a náusea, que nele é frequente, da quotidianidade enxovalhante da vida. São as pessoas que habitualmente me cercam, são as almas que, desconhecendo-me, todos os dias me conhecem com o convívio e a fala, que me põem na garganta do espírito o nó salivar do desgosto físico. É a sordidez monótona da sua vida, paralela à exterioridade da minha, é a sua consciência íntima de serem meus semelhantes, que me veste o traje de forçado, me dá a cela de penitenciário, me faz apócrifo e mendigo.

Há momentos em que cada pormenor do vulgar me interessa na sua existência própria, e eu tenho por tudo a afeição de saber ler tudo claramente. Então vejo — como Vieira disse que Sousa descrevia — o comum com singularidade, e sou poeta com aquela alma com que a crítica dos gregos formou a idade intelectual da poesia. Mas também há momentos, e um é este que me oprime agora, em que me sinto mais a mim que às coisas externas, e tudo se me converte numa noite de chuva e lama, perdida na solidão de um apeadeiro de desvio, entre dois comboios de terceira classe.

36 (*cont.*)

Sim, a minha virtude íntima de ser frequentemente objectivo, e assim me extraviar de pensar-me, sofre, como todas as virtudes, e até todos os vícios, decréscimos de afirmação. Então pergunto a mim mesmo como é que me sobrevivo, como é que ousa ter a cobardia de estar aqui, entre esta gente, com esta igualdade certa com eles, com esta conformação verdadeira com a ilusão de lixo de eles todos? Ocorrem-me com um brilho de farol distante todas as soluções com que a imaginação é mulher — o suicídio, a fuga, a renúncia, os grandes gestos da aristocracia da individualidade, o capa e espada das existências sem balcão.

Mas a Julieta ideal da realidade melhor fechou sobre o Romeu fictício do meu sangue a janela alta da entrevista literária. Ela obedece ao pai dela; ele obedece ao pai dele. Continua a rixa dos Montecchios e dos Capuletos; cai o pano sobre o que não se deu; e eu recolho a casa — àquele quarto onde é sórdida a dona de casa que não está lá, os filhos que raras vezes vejo, a gente do escritório que só verei amanhã — com a gola de um casaco de empregado do comércio erguida sem estranhezas sobre o pescoço de um poeta, com as botas compradas sempre na mesma casa evitando inconscientemente os charcos da chuva fria, e um pouco preocupado, misturadamente, de me ter esquecido sempre do guarda-chuva e da dignidade da alma.

very well he was an artist. But I have to contrast that with, let's say, Currier & Ives, which hasn't got this quality at all. I was in disdain for that . . . in the context of what I call the lyric documentary. Currier & Ives is sweet and sentimental and therefore impure. Because I feel very strict about this phrase of mine, so we'll have to throw Currier & Ives out.

The real thing that I'm talking about has purity and a certain severity, rigor, simplicity, directness, clarity, and it is without artistic pretension in a self-conscious sense of the word. That's the base of it: they're hard and firm.

Medical books are full of these things. I have one at home with a marvelous title called *Atlas and Epitome of Traumatic Fractures and Dislocations*. [laughter] And you really ought to see that book. It's the most extraordinary thing. They are German coated lithographs from about 1890. Professor Doctor Helferich did this book. Nineteen [hundred] two is my edition.⁷ It was published in Philadelphia, as a matter of fact, but the plates are imported. You never get tired of looking at these things. There is accidental beauty in them of course, and the accident runs all through this subject of mine. I won't describe those things. As a matter of fact, some of them are quite shocking. But that doesn't bother me in the least. I am delighted to be shocked. [laughter]

There's a modern book, 1943 of all times. It once came to me for review; it was called *Biomicroscopy of the Eye*.⁸ Now that's published right in our time, post-war. Or, well, 1943 isn't post-war. This has a very curious quality. I wish I could show it to you [fig. 4]. I can't tonight because I couldn't have any slides made of it. But the curiosity of this book is that it is advanced modern abstract art, as you look at it quickly. It looks like, well, I don't know that I could call it Klee, modern abstract art. But there are some Klees in there, and it's full of . . . [It's] beautifully printed in color, too. Full of unconscious, perfectly beautiful things. And they are, to me, lyric documents.

Now, by association only, I find this quality in certain painters and I will mention them. Of course this is because there are certain self-conscious artists. These are notational artists. They are not documenters. But it is related by association to what I'm talking about. Now I would mention Constable, Goya, Degas, very much Guys, Daumier, very, very much Lautrec, our own Hopper. And Shahn practically reinvented it in his early work. He was extremely conscious of this quality that I have called lyric documentary. And I don't suppose anybody else will again. And he certainly didn't. This was very much in his mind. I know very well it was.

In literature you find it all over. I would mention Joyce is full of it. Agee is full of it. And . . . just because I would like you to see a parallel in literature, I have found—no, I didn't find it, because it . . . I do know a passage in Vladimir Nabokov which is so apt, and so brief, that I am going to take a little [inaudible] . . . [and] read it to you. *The Gift*:

The sun playing on various objects along the [right] side of the street—like a Magpie picking out the tiny things that glittered. And at the end of it, where it was crossed by the wide ravine of the railroad, a cloud of locomotive steam suddenly appeared from the right of the bridge; disintegrated against its iron ribs; then immediately loomed white again on the other side; and wavily streamed away, through the gaps in the trees. Crossing the

bridge after this, Fyodor, as usual, was gladdened by the wonderful poetry of the railroad banks; by their free and diversified nature; a growth of locusts and willows; wild grass; bees; butterflies—all this lived in isolation and unconcern, in the harsh vicinity of coal dust glistening below, between the five streams of rails, and in blissful estrangement from the city coulisses above; from the peeled walls of old houses toasting their tattooed banks in the morning sunshine.

Where shall I put all these gifts with which the summer morning rewards me, and only me? Save them up for future books? Use them immediately for a practical handbook called "How to be Happy?" Or, getting deeper, to the bottom of things, understand what is concealed behind all this: behind the play, the sparkle, the thick green greasepaint of the foliage?

For there really is something—there is something! And one wants to offer thanks, but there is no one to thank.⁹

That I call lyric documentary writing. That is the frame of mind, and that is the psychology of it, and Nabokov is full of it, as you probably know. It just so happens, and I just thought of it now, that this is really the key to the title of this book *The Gift*. Where shall I put all these things? Whom shall I thank is what he really means.

Well, I think I may have given you an idea of the lyrical documentary frame of mind. As a matter of fact, it comes into your minds, too. If you were walking down the street and you . . . or driving your car. And you just think that instead of how much you owe on income tax, or whatever your problems are, or your quarrel with your wife . . . well, what's under that engine hood there, and what's actually going on [in] that internal combustion machine? It's a crime in itself if you start to think about the extraordinary way energy is produced with this thing that you've seen every day. When you begin to think about it, it's not at all an automobile engine. Nor is an airplane in flight anything that you ought to get used to. When we think of what it really is, and what it came from, and how just suddenly, as though by mystical magic, in 1903 or whenever it was, the Wright brothers, after pretty nearly killing themselves, managed to get one off the ground for a little while.

Of course the thing is, I'm not mentioning the obvious thing, like atomic energy, which all children are thinking about now, and maybe you and I are too. But that's too big and explosive a subject. However, I find that those who think of common things in an excited and sort of a side-stepping way have this frame of mind that I would call the lyric documentary. Mind that it's, in a sense, it's a sort of the natural childish wonder and imagination grown up. I don't urge it, I merely speak about it. As a matter of fact, if you indulge in that too much you get run over. I don't know what could happen to you.

Now I would like to move into photography, which is my special subject, and talk about the men I think who have this quality, mostly in the past. I'm not sure I'll mention any living men, but our own Mathew Brady, who photographed the Civil War as you well know, I think had this quality, again unconsciously. I don't think he knew he was such a poet. But as you know he got permission from Abraham Lincoln, either personally or by letter, to go behind the lines with cameras during the Civil