

Дубравка Поповић Срдановић

ОД КОСА ДО ФЕНИКСА



Ars Libri

Уредник
Др Ирена Арсић

Рецензенти
Милослав Шутић
Радојка Вукчевић
Ратомир Ристић

ДУБРАВКА ПОПОВИЋ
СРДАНОВИЋ

ОД КОСА
ДО ФЕНИКСА

АВАНТУРА
ПЕСНИЧКЕ ИМАГИНАЦИЈЕ
ВОЛАСА СТИВЕНСА

Ars Libri
Београд
Бесједа
Бања Лука
2010.

САДРЖАЈ

ВОЛАС СТИВЕНС –	
ПЕСНИК ИМАГИНАЦИЈЕ 7	
ОД КОСА ДО ФЕНИКСА 21	

П р и л о з и

Волас Стивенс	
ИМАГИНАЦИЈА КАО ВРЕДНОСТ 127	

Џозеф Н. Ридел	
КРИТИКА О ВОЛАСУ СТИВЕНСУ 147	

Хелен Вендлер	
ОКЕАН, ПТИЦА И ЗНАЛАЦ 179	

О ауторки 197	
---------------	--

ВОЛАС СТИВЕНС –
ПЕСНИК ИМАГИНАЦИЈЕ

Мада је Стивенсов песнички углед растао после његове смрти спорије него углед његовог пријатеља Вилијама Карлоса Вилијамса (такође после смрти), данас је јасно да ова два песника представљају доминантне поетске гласове у америчкој поезији XX века. Стивенсов изузетни таленат примећен је рано: већ 1919. велики амерички песник Харт Крејн препознао је у њему надмоћни песнички глас, а тридесетих су неки припадници Нове критике као Ајвор Винтерс, на пример, указали на његов велики потенцијал. Међутим, тек са појавом *Сабраних њесама* 1954, годину дана пре песникове смрти, а поготово после песникове смрти, његова поезија је добила пуно признање. Неки од најутицајнијих америчких критичара поезије на челу са Хелен Вендлер, професорком са Харварда, као и тзв. тријумвиратом са универзитета Јејл Харолдом Блумом, Џефри Хартманом, и Хилисом Милером, као и многи други, посветили су му бројне књиге и текстове проглашавајући га великим песником и можда највећим америчким песником XX века. То не треба да заведе на помисао да је рецепција Стивенса униформна. Пошто је код њега „немогуће наћи јединствену систематичну теорију поезије и живота“, како је нагласио Х. Милер, својом сложеном природом Стивенсова поезија отвара се различитим приступима и тумачењима како обожаваца и подржавалаца његовог дела, тако и оних који је маргинализују и оспоравају. Присталице Стивенсо-

ве поезије не слажу се око тога да ли Стивенса треба посматрати као касног романтичара или као модернисту који наставља традицију симболизма, као идеалисту или ироничара, као егзотичара или као песника америчке оријентације, као песника метафизичке или антирелигијске поезије, као песника естетицисту или пак песника идеолошки обојене поезије. Такође, не постоји усаглашеност ни око тога која је Стивенсова најбоља песма; али без обзира да ли се мисли да је то „Зоре јесени“ или „Стена“ (Вендлер) или „Забелешке према врховној фикцији“ (Блум) међу критичарима нема спора око става да Стивенсове песме јесу највећа достигнућа у америчкој поезији XX века. Без обзира како се тумачи, Стивенсова поезија која је често метапоезија мора привући све оне који о њој мисле на теоријски начин; Стивенсово инсистирање да је „теорија / поезије теорија живота“ неспорно је утицало да његова поезија буде интересантна за читања како у кључу Нове критике и феноменологије, тако и херменеутичке критике, али и књижевне деконструкције и новог историзма.

Поред многобројних гласова обожавања има и многих гласова оспоравања Стивенсове поезије, али ни међу њима не постоји сагласност. Зависно од позиције критичара Стивенсу се замера нељудскост, обескорењеност, непрозирност, непродорност, самодовољност, хиперцеребралност. Тврди се да је његова поезија у највећој мери поезија „понављања“. То је поезија, истиче се, која читаоцу не преноси нешто познато, емоције, крв и зној познатог живота. То је поезија некога ко не жели да буде заражен животом, опсесивно окренута сама себи, незаинтересована за било шта изван саме себе, хладна, дистанцирана, поезија многих површина и мале дубине.

Многобројни спорови, како они око вредности целокупног дела, тако и они око читања појединих песама, потврђују сложену природу његове поезије, па то остаје, можда, једина особина Стивенсове поезије око које нема никаквог спора. На статус изузетно „тешког песника“ утицао је и сам песник различитим исказима од којих је можда најчувенији онај из збирке изрека под насловом *Adagia*, да песма „мора да се опире интелигенцији скоро успешно“, који се као први стих јавља у песми „Човек који носи ствар“. Овако отворени изазов интелигенцији тумача поезије бар донекле објашњава несмањено интересовање које Стивенс провоцира у Америчкој академији. О Стивенсу је до сада објављено 158 књига, 208 поглавља у књигама, преко 1,150 текстова. Неких 400 докторских дисертација до сада се бавило различитим аспектима песниковог дела.

Колико год да је историја Стивенсове поезије и њене рецепције занимљива и провокативна, колико год да је његов унутарањи живот био богат, о чему сведочи не само поезија раскошних језичких обрта и евокативних слика, већ и записи у писмима и дневницима – догађаји из Стивенсовог јавног живота су малобројни и такоређи незанимљиви.

Рођен је 2. октобра 1879. године, у Ридингу, у држави Пенсилванија. Његов отац, Гарет Баркалоу Стивенс, био је успешан адвокат и желео је да сва три сина крену његовим стопама, што се на крају и десило. Мајка, пореклом из холандске породице Зелер била је учитељица. На Харвард се, као специјални студент, Стивенс уписао 1897. и завршио колеџ 1900. Ту је упознао филозофа Џорџа Сантајану, коме је посвећена његова позната песма „Старом филозофу у Риму“; вероватно под његовим утицајем напустио је протестантизам и, како каже Х. Вендлер, прихватио „скептични лукрецијевски натурализам“ који ће обојити многе његове песме. По завршеном колеџу одлази у Њујорк где, насупрот очевим жељама, покушава да се бави новинарством. Годину дана радио је за *Њујорк Хералд Трибјун*, али му се ни посао новинара ни мала примања нису допали. Убрзо напушта овај посао и уписује се на Њујоршки правни факултет који завршава 1903. У адвокатску комору је примљен 1904. Од 1904. до 1907. ради за разне адвокатске фирме, да би се 1908. запослио у једном осигу-

гуравајућем заводу. Потпредседник Њујоршке филијале Осигуравајућег друштва из Ст. Луиса у Мисурију постаје 1914. Када изгуби овај посао, због стапања две фирме, Стивенс прихвата посао у Осигурању у Хартфорду, и 1917. прелази из Њујорка у Хартфорд где ће остати до краја живота. Постепено напредујући у хијерархији, Стивенс 1934. постаје потпредседник компаније.

Стивенс се 1909. венчао са Елзи Кахел Мол са којом се упознао 1904. Из овог брака који се не би могао сматрати срећним јер су супружници живели у одвојеним деловима куће, мада никада није дошло до развода, рођена је 1923. кћерка Холи. Она је 1967. уредила Стивенсове изабране песме под насловом *Палма на крају ума*, а *Писма Воласа Стивенса* 1966.

Стивенс је умро 2. августа 1955. у седамдесет и шестој години. Постоји сведочанство једног свештеника да је песник на самрти примио католичанство.

Стивенс је држао чврсту демаркациону линију између свога посла и своје поезије. Није желео да се о њему говори као о песнику јер „када једном то сазнају, људи никада не мисле о вама другачије него као о песнику, а човек је, на крају крајева, много сложенији од тога“ (W.Pritchard). Од девет до пет свакога радног дана, живео је један живот, да би од пута кући са посла, започињао неки други живот. Није то био само живот посвећен поезији. У писму Витеру Бинеру Стивенс описује своју „идеју живота“ као „пријатно вече, оркестар + гомила у *даљини*, средње тешка вечера, чаша нечег хладног + у исто време нешто потпуно + мека, обла Панатела“ (W.Pritchard). Стивенс је био гурман и сладокусац; био је страсни колекционар антиквитета и проводио сате трагајући за занимљивим комадима по њујоршким антикварницама. А онда, посебно су-

ботом, од десет изјутра када је воз из Хартфорда стигао у Њујорк, проводио је сате шетајући и уживајући у свету око себе, понекада прелазећи више од четрдесет километара дневно у упознавању њујоршких улица. Њујорк је био свет који је он желео да истражи, и тој жељи је остао веран до краја живота. „Моји суседи враћају се са крстарења. Јутрос сам се возио са човеком који је био изузетно преплануо, скоро црн. Лично, *не волим* да идем на крстарења. Постоји одређена лакоћа која настаје у одласку на посао, легању у кревет и раном устајању, која је једнака опуштању на крстарењима. Срећно и *bon voyage*. Пратићу вас у мислима док наново доживљавате Шпанију“ ((W.Pritchard). Путовао је мало, никада ван америчког континента. Када би напустио Њујорк, волео је да иде на Флориду и на Кубу. Свеприсутно зеленило и светлост у његовој поезији сигурно много дугују карипском поднебљу, а било је ту и осећање да се на југу „живи чулима више него када се живи у хладном месту“.

Стивенс спада у ретке песнике који су главнину свога дела створили у зрелим годинама. Прецизније речено, најбоље песме Стивенс је написао када је прешао педесету. У сваком случају, вредност Стивенсове поезије почиње да се препознаје тек у његовим позним годинама, када је, 1950. и 1954, добио највише националне награде за поезију. Мада је још као студент писао поезију, први стихови објављени су му у новембру 1914, када је Херијет Монроу објавила четири његове песме у посебном ратном броју часописа *Поезија* (*Poetry*). Стивенс је прву књигу објавио тек 1923. Био је то *Хармонијум* (*Harmonium*). Иза ове књиге уследиле су *Игеје о реду* (*Ideas of Order*) 1936, *Совина гејџелина* (*Owl's Clover*) 1936, *Човек са џлавом џиџаром* (*The Man with the Blue Guitar*) 1937, *Делови једној свеџа* (*Parts of a Worlg*) 1942, *Трансџорџи за леџо* (*Transport to Summer*) 1947, *Ауроре јесени* (*Auroras of Autumn*) 1950, *Сабране џесме* (*Collected Poems*) 1954. После његове смрти објављене су три књиге поезије: *Opus Posthumous* 1957, *Палма на крају ума* (*Palm at the End of the Mind*) 1967. и *Сабрана џоезија и џроза* (*Collected Poetry and Prose*) 1997.

Стивенс је за живота објавио једну збирку есеја под насловом *Неоџходни аџео* (*The Necessary Angel*) 1951.

Стивенсова поезија, као и низ прозних текстова и изрека, указују на његов филозофски атеизам, којим се он уклапа у велику нихилистичку традицију модер-

не поезије. Пошто је сагледао како су богови нестали у једној култури, човек више никада не може веровати у било којег бога: „Смрт једног бога смрт је свих“ (СР, 381). Богови су нестали и то је оставило празан простор у којем функционише човек. Шта да чини тај човек, каква је његова сопствена свест о себи у свету без бога, да ли је то разлог за очај, или можда ипак могућност да човек појми свет у новом светлу? По Стивенсу, после смрти богова или бога остали су природа, физички свет, видљив, чујан, доступан свим чулима, и човек са својом свешћу која је у стању да прихвати природу, и са способношћу која му помаже да се уздигне изнад чула, да трансформише природу, имагинацијом.

Чини се да је Стивенс пред собом имао понуђено решење: требало је помирити реалност и имагинацију, тело и дух, свет и ум, и то постаје опсесивна тема Стивенсове поезије. Али, управо то помирење је оно што је скоро немогуће у Стивенсовој поезији. С једне стране људи зависе од природе која их окружава, а с друге ум јетај који организује свет у којем функционише; с једне стране „душа... је компонована/ од спољног света“ (СР, 51), с друге стране „никада не постоји ствар, већ само верзија ствари“ (СР, 332) Песник узноси реалност као једину стварност, па је као такву одбацује, проглашава за јединог генија имагинацију, па такву идеју напушта у потпуности. Стиче се утисак да Стивенсова поезија само осцилује између контрадикторних могућности – покушава да реалношћу апсорбује имагинацију, да реалност овије имагинацијом, да их споји у метафори, али исход сваког оваквог трагања и сваког оваквог покушаја остаје само путоказ ка новом трагању, отвара простор за нови покушај, и управо ово је, по неким критичарима, основна одлика његове поезије (Miller).

Мада, како Милер сугерише, Стивенсова поезија „описује опште флукутирање“, предмет или групу предмета у бесциљном осциловању или кружном кретању“, низ предмета који обузимају па напуштају посматрачев ум, „серију флуидних трансформација у којима предмети прелазе један у други у процесу који није метафорички јер су сви елементи серије на истом нивоу реалности“, чини ми се, ипак, да се његова поезија у свом доминантном току може схватити као тријумф имагинације над светом природе, као победа креативне способности коју никада не треба схватити као моћ која било шта искључује, већ као способност која укључује у себе све могућности.

Али над ветром, над легендама његове вике,
...над воденим валовима
Празног мора што декламује кроз широко грло
Над свим овим моћна имагинација ликује
Као труба...

Сама реалност код Стивенса није нешто статично што постоји независно од нашег присуства и изван нашег ума, већ нешто што се дефинише у процесу рада имагинације, као производ имагинације док она обликује свет. Имагинација је непрестана активност, јер ми непрестано покушавамо да појмимо свет, непрестано покушавамо да то учинимо тако да наша имагинација буде задовољена. Зато се наше поимање света састоји у стварању слика о том свету које се исказују речима, али одмах потом и у њиховом одбацивању, и трагању за новим сликама. Ми трагамо за кохерентном сликом света, за светом који ће за нас бити смислен, и зато наша имагинација мора бити непрестано упослена. Отуда реалност, како каже Стивенс, постаје „активност најузвишеније имагинације“.

Као личност чија је имагинација најразвијенија, песник постаје свештеник Имагинације. Песник је тај који „животу даје врховне фикције без којих ми нисмо у стању да га појмимо“ „песници помажу људима да живе свој живот“. Упркос јасно израженом скептицизму према сталним вредностима јер Стивенс размишљајући у традицији Ничеа, Ортега и Гасета и Сантајане сагледава људску историју као непрестано настајање облика уметности који су вредни само за једно време и једно место, тако да ништа није и не може бити вредно заувек, Стивенсова вера у поезију, ако не постојећу а онда у неку будућу, неизмерна је. Поезија дакле, треба да се схвати као врховна фикција, она је та која треба да заузме „место/ празног неба и његових химни“ и тако омогући модерном човеку да се снађе у свету без бога.

У периоду када је америчка поезија чинила велики заокрет према предмету, Стивенс није оклевао да се бави такозваном „филозофском тематиком“, проблематиком бића, односом реалности и нереалности, природе и свести, објекта и субјекта; истовремено, сам је себе желео да схвати као песника земље. И поред ове жеље, он никада није успео да развије „земаљски хуманизам“ специфичан за романтичарске песнике, на пример за Китса, како уочава Х. Вендлер (H. Vendler). Али је непобитно, поред афинитета за апстрактно, Стивенс у многоме био песник земље као песник чулног, нарочито визуелног, песник боје, посебно у раним песмама, где су покретни или непокретни облици живих боја непрестано присуства. Милер ову усредсређеност на боју тумачи Стивенсовим одбацивањем „било чега оностраног“: боја је, каже он, анонимна, и нешто што истовремено припада многим предметима. Изузетно живе боје тропских предела, воћки, цвећа, ни-

јансе појединих боја, (жуто које сија различитим жутима, (СР,196), а посебно доминантно зелено, као боја имажинације и животности, супротстављене на другој страни монохроматским, безброј пута опсервираним пејзажима под снегом и ледом, али и сјајној белини која живи у многим својим нијансама, сведоче о Стивенсовој наклоности земаљском свету.

Тај свет, његова променљивост, његова непрестана могућност настајања, а истовремено његова сталност, претпоставка да постоји нека његова суштина, фасцинирала је Стивенса. Можда нема песника који се, трагајући за „простим смислом ствари“ и желећи да себе „очисти од свих лажи“ опсесивније бавио проблемом реалности, природе, пратећи је кроз годишња доба која на најбољи начин илуструју идеју промене. Песника је узносило и инспирисало сунце, а зима с једне стране егзалтирала а са друге бацала у очај у тој мери да је, како каже Х. Вендлер „време... једини феномен којем је он страствено одан“. Ма како да сва годишња доба у његовој поезији имају сличан третман, јер су сва доба носиоци елемената универзалног живота и универзалне промене, ипак се може рећи да је у епистемолошком смислу зима повезана са трагањем за суштином бића. У пролеће и лето природа је раскошна, променљива и многострука, па је тешко сагледати је прецизно. Зима, пак, омогућава да се природа сагледа у потпуном миновању, стању чисте апстракције, блиска у истом часу и својој суштини и ништавилу.

Стивенсово уживање у свету блиско дечјој очараности, прати језик одушевљења првобитним именовањем ствари. Он је песник језичких бравура, чудесних речи налик ударима звона који као да допиру из области ониричног, метафора, алитерација и асонанци, јасних и скривених рима, песник свестан радости

и моћи језика, уживања у изговореној речи (што су све, нажалост, непреводиви квалитети његове поезије). Стивенс је, можда више него иједног другог америчког песника, могуће третирати као мајстора чистог звука у тој мери да свако питање о значењу код Стивенса нарушава уживање у језику које читалац налази у његовим песмама.

Мада у његовим песмама доминира медитативни тон а релативно дуг стих намеће утсак озбиљности, Стивенс није „учени“ песник: не ретко он прави анегдотске обрте у песмама, боји их комичним сјајем, уноси апсурдне тонове. Непрестано подривање сваке сталности и непроменљивости очигледно је у свим формалним особитостима Стивенсове поезије. Узвишено и смешно, прозаично и величанствено, зачуђујуће и обично, непрестано се мешају у Стивенсовом језику, не дозвољавајући да се у нашем уму формира било каква чврста слика о предметима његовог света.

ОД КОСА ДО ФЕНИКСА

Можда нема другог песника у америчкој поезији чије је дело било на тако уједначеном вредносном нивоу током целог живота, а такође ни онога који је своје, можда најбоље песме, написао после шездесете године. Зато је тешко говорити о неким стваралачким периодима у Стивенсовом животу. Ипак, ради лакше прегледности Стивенсовог дела, могуће је његово деловање грубо поделити на три периода: 1923-1940, 1940-1950. и 1950-1955. године, мада би можда било правичније говорити о његовим ранијим и касним песмама.

Стивенсова прва збирка *Хармонијум*, појавила се у четрдесетчетвртој години песниковог живота 1923, а поново је (уз свега десетак придодатих песама) објављена 1931. Продато је само стотинак примерака, и мада су је неки песници као на пр. Мериен Мур оценили позитивно, књига је углавном добила негативне рецензије. У *Њујорк Тајмсу* се у августу 1931. појављује оцена да је књига „бљештаво здање леденица. Сјајна као Месец, књига је исто тако мртва“. Данас се појава те књиге сматра изузетним датумом у америчкој поезији јер се у њој у потпуности дефинише песничка индивидуалност Стивенсова, његов афинитет према филозофији естетског феномена, његов у потпуности оригиналан сензибилитет и стил, егзотичан, духовит, пун слика у којима доминира боја као на платнима импресионистичког сликарства.

Можда је најимпресивнија одлика збирке њена разноликост. Поред кратких лирских песама као што су „Цар сладоледа“, дужих, филозофских, и сигурно много више аутобиографских песама са алузијама на неуспех пишевог брака какво је „Недељно јутро“, у овој збирци налазе се неке од песникових најчешће антологизованих и највише тумачених песама, међу које спадају „Le Monocle de Mon Oncle“, „Анегдота о ћупу“, „Тринаест начина да се посматра кос“, „Чај у Палати Хун“ и „Снешко“. Збирка обилује анегдотама што је понекад експлицирано у наслову: „Анегдота њих хиљаду о човеку“, „Анегдота о кани“ или „Анегдота о принцу паунова“, али и дужим формама које подривају неке жанрове на пр. романсу – као песма „Глумац као слово Г“ („The Comedian as the Letter C“), Наслови или делови наслова неких песама су на француском, па Стивенс тако можда указује на утицај француских симболиста, али вероватније на овај начин покушава да познато начини необичним; такви су, напр. „Fabliau о Флориди“, „Cortège за Розенблума“, већ наведени „Le Monocle de mon Oncle“ или „Çu Est Pourtraicte, Madame Ste Ursule, et Les Unze Mille Vierges“. Неки наслови као „Жабе једу лептире. Змије једу жабе. Свиње једу змије. Људи једу свиње“ су „само“ необични. Обични свет кокошака и пилића описан је у песми под насловом „Бантама међу боровима“, а неизлазак домаћице међу њене кокошке у песми „Депресија пред пролеће“. Песме ове збирке такође показују различите начине на које Стивенс испитује деловање имажинације према свету, односно покушаје да допре до суштине онога што свет јесте.

У песми „Тринаест начина да се посматра кос“, песми која је настала 1919, већ се сагледава Стивенсово сложено поимање односа имагинације и стварности. Један од начина да се сагледа стварност јесте да се покаже како она није униформна, јединствена, него је сачињена од свих могућих начина на које је сагледана, што значи да различити погледи на стварност сачињавају стварност. При томе, посебан начин гледања на стварност мора бити песнички начин, када ће се ритмом, римом, алитерацијама, асонанцама, манипулацијом у области синтаксе, дикцијом, лексичким фондом, указати на ново виђење стварности.

Наравно, доминантну улогу у песничкој визији стварности имају слике. Песничке слике Стивенсове су затворене у себе, одбацујући било какву дубину. Оне су утемељене на нијансама које их чине оним што јесу. Пошто немају никакву дубинску референцу, никакав метафизички ослонац, слике стварају међусобну везу, повезујући се хоризонтално. Ништа не постоји само по себи, ствари се дефинишу у међусобним односима. Управо ти односи омогућавају Стивенсовој песми одјеке, вибрације, сазвучја али и ироничне и дисонантне тонове.

ТРИНАЕСТ НАЧИНА ДА СЕ САГЛЕДА КОС

I

Међу двадесет снежних планина,
Једино покретно
Било је косово око.

II

Био сам троуман,
Као дрво
На којем су три коса.

III

Кос се ковитлао у јесењим ветровима.
Био је то делић пантомиме.

IV

Мушкарац и жена
Су једно.
Мушкарац и жена и кос
Су једно.

V

Не знам шта ми се више свиђа,
Лепота измена
Или лепота наговештаја;
Када кос звижди
Или одмах после.

VI

Леденице су дугачко окно испуниле
Барварским стаклом.
Преко њега је, овамо па онамо,
прешла сенка коса,
Ћуд је
У сенци ушла у траг
Неодгонетљивом узроку.

VII

О, танки мушкарци Хадама,
Зашто замишљате златне птице?
Зар не видите како кос
Обилази око стопала
Ваших жена?

VIII

Знам племените нагласке
И јасне, неизбежне ритмове;
Али такође знам
Да кос има удела
У ономе што знам.

IX

Када је кос одлетео из видокруга,
Означио је ивицу
Једног од многих кругова.

X

На приказ косова
Како лете у зеленој светлости,

Чак би и подводиачи еуфоније
Оштро крикнули.

XI

Превезао се преко Конектиката
У стакленој кочији.
Једном је претрнуо од страха
Па су му се
Од сенке запреге
Причинили косови.

XII

Река се покреће.
Кос мора да лети.

XIII

Цело поподне било је вече.
Падао је снег.
И падаће снег.
Кос се сместио
Међу удове кедрa.¹

(1917)

Песма прати функционисање имажинације која следећи коса у тринаест одломака или тринаест довршених слика инспирисаних хаику поезијом, односно управо преко коса, сагледава свет у увек новој свежлости. Зашто је у питању број тринаест? Зато што је

1 Wallace Stevens, *The Collected Poems*, Vintage Books, New York, 1982; Wallace Stevens, *Opus Posthumous* (ed. Samuel French Morse), Vintage Books, New York 1982. (У тексту СР). Све стихове превела Д. Поповић Срдановић.

то прост број који треба да сугерише одсуство било какве дељивости, јединственост визије у посматрању коса, па дакле и непоновљивост доживљаја, или злослутни број који својом злослутношћу треба да појача злослутну боју коса, експлицитну на енглеском (blackbird), док је семантичко поље речи кос на српском свакако мање двозначно. Кос је домаћа, блиска птица, свакодневно видљива и на пољима и у урбанизованим просторима, и у песми функционише и као конкретно присуство и као метафора реалности.

Први и тринаести одељак сачињавају неку врсту оквира за песму јер њено кретање започиње јединим покретним предметом међу непокретним снежним планинама, косовим оком (мада реално, анатомски непокретним), а завршава се њеним смиривањем, смештањем коса на кедрове гране. Тамно, црно око на црној птици једини је знак живота у белом, снежном пределу. Само присуство коса уноси у посматрача сложеност осећања и размишљања, не само двоумљење већ и троумљење, тројство ума и тројство птица (II). Кос такође омогућава да се оно што се обично сагледава као јединство, а у ствари је двојство (мушкарац и жена) схвати као ново, тројство (мушкарац, жена и кос); увођењем коса као разједињујућег фактора у познато јединство мушкарца и жене, оно одједном добија нови смисао (IV). Кос који својим ковитлањем на јесењим ветровима доводи до закључка да је све то „делић пантомиме“ отвара питање ко изводи ту пантомиму; дали то око посматрача види овај покрет коса као део неке велике представе без речи, да ли то ум имитира свет у покрету, као птица на ветру (III)?

Пети одломак успоставља у посматрачевом уму једнакост између статуса коса и статуса промена у свету који нас окружава; промене су изражене косовим зви-

ждуком а наговештаји тишином која прати звук. Немогуће је определити се између унутарњег и спољног, између језика и тишине после њега, између поезије и њеног одјека у нама. Сенка коса је довољна да у нама изазове размишљање о осећањима. Стивенскроз афоризме и стихове описује реалност деловања различитих чула, тако да ни једно виђење не буде без значаја. Сваким новим погледом редефинише се улога коса и мења укупна слика. Кос јесте одређен околином у којој се налази, али се његово значење непрестано мења, тако да Б. Мидер (B. Meader) с правом закључује како „сваки чин визије рекреира реалност а свака перцепција је метафора“. Свако ново виђење ствара нову перспективу у посматрачу, али пошто постоји много начина да се нешто види, па према томе и много врста истина, можда истине и нема? Ипак и сама сенка коса довољна је да наша ћуд открије своје неодгонетљиве узроке (VI), да схватимо сложеност сопственог бића.

Немогућност постојања само једног смисла апострофирана је у деветом одељку. Свако значење коса дефинише један круг чије значење постоји све док се кос налази на хоризонту. Низ могућих кругова имплицираних летом коса указује на тренутно, ново значење, које ће заменити старо. Три пута поновљеноме „знам“ у VIII одељку супротстављено је „не знам“ из V одељка. Али, ма како да говорник наизглед инсистира на поузданости свога знања, он истовремено препознаје и његову релативност имајући свест о уделу коса у свему томе.

Као што је сенка коса довољна да изазове размишљање о свету уопште или о нашим ћудима, осећањима, односно да нас на неки начин избаци у апстракцију или врати у себе, тако кос треба да одигра улогу тега приземљења у нашим аспирацијама. Док кос обила-

зи око стопала жена из Хадама, дакле ту је и на земљи је, танки људи Хадама замишљају златне птице. Црна птица, можда знак опасности, али сигурно знак реалности, оно је на шта треба обратити пажњу не сањајући оно што је недостижно, златне птице. Чему далеки светови ако не познајемо ни овај наш, блиски, свакодневни? Чему размишљања о егзотичном када је оно познато што нас окружује већ само по себи неисцрпно сложено? Чему уметност која тежи недостижном, ако је ту крај нас уметност која нам је блиска? Пошто одлеће из видокруга кос се појављује у зеленој светлости изазивајући крике екстазе. Његовим присуством, „подводачи еуфоније“, заговорници високе уметности, наведени су да промене свој став. Стаклена кочија из XI одељка вероватно је стаклена кочија песништва. Чак је и страх који доживљава он (песник) пошто се вози у „стакленој кочији“ преображен у креативни страх; сенка запреге, нечега нестварног али приземљеног, преображена је у нешто надземаљско.

Река непрестано тече, реалност се непрестано мења, овај хераклитовски свет уноси законитост сталне промене у све што му припада: кос као имажинација на делу и сам *мора* непрестано летети. Он се на крају (годишњег доба, живота) смирује (смрт, нежива белина, снег) у гранама космичког дрвета и дрвета живота, кедру; стих тежи смирењу, али опстаје свест да кос може прхнути сваког часа и да креативна авантура ума може поново започети.

МЕТАФОРЕ О МАГНИФИКУ

Двадесет људи који прелазе мост,
За село,

Јесу двадесет људи који прелазе двадесет мостова,
За двадесет села,
Или један човек
Који прелази једини мост за село.

Ово је стари пев
Који неће да се обзнани . . .

Двадесет људи који прелазе мост,
За село,
Јесу
Двадесет људи који прелазе мост
За село.

То неће да се обзнани
Али је извесно као смисао . . .

Чизме људи лупају
По даскама моста.
Први бели сеоски зид
Помаља се кроз воћке.

О чему сам оно мислио?

Тако смисао измиче.

Први бели сеоски зид . . .
Воћке...

(1918)

Моћ деловања имагинације у овој песми, односно способностњеног преобликовања стварности, наговештава се већ у првој строфи. Само она може да од онога што је стварност коју песник види пред собом, а то је чињеница да „двадесет људи прелази мост / за село“ развије друге могућности: да „двадесет људи прелази двадесет мостова, / за двадесет села“, односно да „један човек прелази једини мост за село“. Али, ни ово што се чини као последица деловања имагинације није далеко од реалности јер је сваком од двадесет људи који прелазе мост у село тај прелазак индивидуално искуство, тј. за сваку индивидуу мост постаје једини мост који он, појединац, треба да пређе на путу у село, тако да појединачно искуство човека који прелази мост одговара једној од могућности које пред нас поставља имагинација. У том смислу, то је „стари пев / који неће да се обзнани“.

С друге стране, чињеница је да двадесет људи који прелазе мост, за село, јесу двадесет људи који прелазе мост за село, па је то такође нешто што „неће да се обзнани“ али је „извесно као смисао“. Фактори реалности међутим пробијају у песму кроз звучне, визуелне и зналачке перцепције које појединац има у том часу: чује се лупање чизама по даскама моста, види се први бели зид села и око које гледа, а припада обавештеном појединцу, већ види свет пред собом на веома специ-

фичан начин, можда оком становника села; то око види бели зид не кроз било какво грање већ „кроз воћке“. Управо то усмерење имажинације на појединости реалности као да је одводи у ћорсокак јер оно чему је она била предана, тражењу смисла у слици реалности, узмиче пред детаљима реалности који постају потпуно доминантни. Међутим, већ само инсистирање ума на тим детаљима реалности којима се песма завршава, а што илуструје размишљање о тим детаљима, „први бели сеоски зид...“, „воћке...“, показује да имажинација није починула и да, имајући пред собом детаље реалности, тражи начин да крене даље.

Песма „Анегдота о ћупу“ преиспитује однос реалности и имагинације разматрањем дејства занатског односно уметничког дела на свет. Могуће ју је читати као иронични коментар романтичарске жудње за креативном повезаношћу свести и природе као основе уметности, и тада, како наглашава П. Ригелато (P. Righelato), песма можда може да се схвати као одговор на Китсову „Оду грчкој урни“ у којој песничка имагинација ватрено испитује хладну и тиху урну о значењу фигура које се налазе на њој. У Китсовој песми постоје знаци природе на које свест може да реагује, али у „Ћупу“ тога нема, па песничко ја ни не покушава да чита ћуп или да изрази нека осећања о њему, већ само бележи ефекат ћупа на свет који га окружује.

АНЕГДОТА О ЋУПУ

Поставих ћуп у Тенесију,
И округао беше, на брду.
Приморао је лену дивљину
Да окружи то брдо.

Дивљина се до њега диже,
И испружи унаоколо, не више дивља.
Ћуп беше округао на тлу
И висок и као лука у ваздуху.

Посвуда је задвладао.
Тај ћуп је био сив и пуст.
Од себе не даде ни птицу ни жбун,
Као ништа друго у Тенесију.

(1919)

Заобљеност ћупа је очити знак људске делатности, круг је знак својствен човеку, па је и кружење природе око ћупа, који тако постаје центар предела, уношење смисла и поретка у природу која сама по себи нема ни смисао ни поредак. Уношење људске творевине у природу цивилизује „дивљину“ дајући јој структуру, не само у просторном смислу, „окожавањем ћупа“, већ и у карактерном смислу; она престаје да буде „лења“. Процес цивилизовања је проблематичан и Стивенс одабира реч која указује на присилу, да би га коментарисао; природа је „приморана“ да окружи брдо на којем се налази ћуп. Песма тако постаје метафора о моћи ума и уметности да уреди оно што је нељудско и нецивилизовано, празнину односно дивљину, али и о ефектима тог уређења.

Ако се песма тумачи као прослава тријумфа естетског принципа, онда се имажинација може схватити као способност ума да трансформише свет, односно природу, у уређени образац. С друге стране могуће је читати је и као негацију овог принципа, јер се ћуп у песми никада не уједињује са околином. Он не припада околини у коју је постављен и мада је околина приморана да му се повинује, она се с њим не може сродити. Он „не даје од себе ни птицу ни жбун“, дакле из њега не настаје, не потиче никакав живи свет, и он остаје потпуно различит од свега осталог у Тенесију, постаје нека врста одсуства природе.

Не треба заборавити да је све што се дешава у песми одређено деловањем песничког субјекта. Он поставља ћуп у Тенеси, он примећује да се ћуп није сјединио са природом која га окружује; на крају песме суочени смо са артифицијелношћу перспективе коју намеће постављање ћупа у дивљину и тумачење предела у том часу, али можда и са личним неуспехом песничког субјекта да оствари уметнички, смислен перформанс.

ЧОВЕК ЧИЈИ ФАРИНКС НИЈЕ БИО У РЕДУ

Постало је незаинтересовано ово доба године.
Летње плесни и све дубљи снег
Личе по рутини коју познајем.
Сувише сам немо у свом бићу заточен.

Ветар сапутник дугодневице
Дува по прозорским капцима метрополе,
Не покреће ниједног песника у сну,
Звоном оглашава велике идеје села.

Болест свакодневице...
Можда, када би лето најзад починуло
И продужило, продубило, утешило, измиловало
Кроз дане налик обсидијанским океанима

Хоризонте пуне ноћног летњег сјаја;
Можда када би зима једном могла да продре
Кроз све своје пурпуре до крајњег шкриљца,
Што се мрачно опире у ледној измаглици;

Човек би тада могао постати мање срамежљив –
Вадећи из такве плесни јаснији облик
И изнедравајући нове говоре хладноће.
Могао би. Могао би. Али време не пристаје.

(1921)

Очито је да наслов песме треба да нам укаже на посебан статус човека који је говорник у песми. Његов фаринкс није у реду, он има проблеме са говором, и то изражава неком врстом протеста према сопственом стању: „сувише сам немо у свом бићу заточен“. Из његовог статуса у реалности, немогућности да говори, да буде саслушан, да коментарише, да расправља, проистиче и пројекција његовог бића у реалност. Сви дани су му једнаки, у смени годишњих доба он осећа само њихову изједначеност – „летње плесни и све дубљи снег/ лице по рутини коју познајем“ – и незаинтересованост. У ту рутину ипак продире емоција која реалност боји на специфичан начин: „све дубљи снег“ са којим се говорник суочава како зиме пролазе, очито је знак његовог старења.

Говорничково размишљање дешава се у одређеном добу године, у одређеном добу дана, на самом почетку лета („ветар сапутник дугодневице“), у ноћи („ветар“) не покреће ниједног песника у сну“; он је свестан да је можда, уз њега, још једино ветар будан, али да је одговор, било града било села, на провокацију имажинације летњег ветра само механички. И управо у часу када констатује да је та успаваност слика „болести свакодневице“ његова имажинација, инспирисана управо тим ветром, као да се покреће и он почиње да размишља као песник, да буде песник.

Његова фантазија тиче се опет опсесивне теме, проласка годишњих доба, али сада њиховог умекшавања и преобраћања. Када би лето било мање хировито као лето, „када би најзад починуло“ и када би трансформисало у дуже трајање „хоризонте пуне ноћног летњег сјаја“, а када би зима једном могла да прожме цео пејзаж укључујући и „крајњи шкриљац“ који јој се опире, онда би у тој новонасталој равнотежи меког лета и

свепрожимајуће зиме човек могао да постане поузданији, а да из тог новог поуздања израсте његов нови однос према реалности. То не значи да би летње плесни нестале, али оне би имале „јаснији облик“, док би зиме, онда, могле изнедрити „нове говоре хладноће“. Али, тај сан који је изнедрила имагинација није оставрив. Њему се супротставља простареалност времена које све подвргава неумољивој смени годишњих доба и следу година. Па ипак, имагинација је урадила своје, и оно што је непромењљиво, промењено је бар на час под њеним утицајем.

ЈОШ ЈЕДНА УПЛАКАНА ЖЕНА

Излиј несрећу
Из свог прегорког срца,
Жал га осладити неће.

Отров расте у овој тмини.
Из воде суза
Дижу се његови црни пупољци.

Величанствени узрок бића,
Машта, једина стварност
У овом измаштаном свету

Оставља те са оним
За кога се никаква фантазија не покреће,
И пробада те смрт.

(1921)

Ова кратка песма преиспитује однос имагинације и стварности, односно моћ имагинације, кроз сукоб имагинације са смрћу. Песник се обраћа жени која је изгубила неког најближег и срце јој је „прегорко“. Нема ничега што може променити њен жал. Не може јој помоћи ни имагинација сагледана као „величанствени узрок бића“, „једина стварност/ у овом измаштаном

свету“. И она је немоћна у сусрету са оним који више није жив јер њега „никаква фантазија не покреће“. То је прави разлог за немогућност бекства од смрти која досеже до ње и физички, „пробада“ је. Истовремено, песник који се обраћа жени, свестан поништавајућег дејства смрти на имагинацију, сопственом имагинацијом успева да избегне загрљај ништавила смрти градећи насупрот дискурсу који афирмише немогућност деловања имагинације, управо тим истим дискурсом слику која га поништава. Тако имагинација градећи слике „црних пупољака“ који се дижу „из воде суза“ поништава дејство смрти.

Тема самодовољности имагинације, њеног нарцисоидног солипсизма, обрађена је у песми „Чај у палати Хун“.

ЧАЈ У ПАЛАТИ ХУН

Не мање јер у пурпуру сам силазио
Западним даном кроз оно што ти зваше
Најсамотнијом аријом, не мање то бејаш ја.

Шта беше балсам пошкропљен по мојој бради?
Шта беху химне што ми зујаху крај ушију?
Шта беше море чија ме плима тамо преплавила?

Из мога ума пљуштао је златан балсам,
И моје уши твориле су хучне химне које слушаху.
А ја сам бејаш компас тог мора:

Бејаш свет у којем сам ходио, и оно што видех
Чух или осетих не дође него из мене самог;
И тамо нађох себе истинскије и необичније.

(1921)

Хун је творац васцелог света и све што постоји, постоји у њему и из њега. Ништа, како уочава Х. Блум (H. Bloom), није изван Хуна: „Гледање, слушање, осећање налазе објекат само у сопственом ја, и ништа у свету кроз који се он креће није изван њега“. Преплављује га морска плима, али он је „компас тог мора“, све химне које његове уши чују оне и стварају, балсам пошкропљен по његовој бради (почаст која му је укажана) створен је у његовом уму (стваралац се највише диви сопственом делу). Он је потпуни господар света у којем постоји; његова краљевска позиција одређена је и пурпуром у који је одевен (у који је сам себе оденуо). Мада сам у своме свету, Хун у њему није усамљен. Самом Хуну није потребан нико други до он сам.

Онај који доживљава арију као најсамотнију није Хун, већ „ти“, и та визура другог, онога који читав Хунов свет другачије види, уноси у песму идеју о различитим доживљајима света условљеним различитим имагинацијама, као и свест о потпуном неподударању два доживљаја реалности, односно једног њеног елемента – арије – у песни. Како је самом Хуну неопходан само он сам, стварање у песни „Чај у палати Хун“ може се схватити као преображавање света у ја, јер „тамо нађох себе истинскије и необичније“, односно као потпуно негирање света реалности, јер цео свет постаје само облик деловања ствараоачеве имагинације. Ипак, ма како спорадично и тангенцијално, ту потпуност, ту целовитост самодовољности уметника, односно уметности, нарушава присуство визуре другог.

Екстремном нарцизму ствараоца који на крају стваралачке авантуре проналази себе „истинскије и необичније“ па се може стећи утисак да је управо ради спознавања самога себе у њу и кренуо, можда је најпотпуније супротстављена Стивенсова позиција у „Снешку“. Песнички субјекат покушава да се ослободи било каквог деловања имагинације, да неутралише све фикције, како би онда био у стању да појми чисту реалност. Ипак, овакво читање представља само једно од више могућих. У расправама о овој, вероватно највише тумаченој песми у целокупној америчкој савременој поезији, коментатори се слажу само у две ствари: ово је песма о покушају да се реалност односно природа појми а да јој се не придају људска знања и осећања, или је пак, песма о томе како би човек, да би овако доживео свет, морао да постане снешко, снежно биће, када због изузетне зиме не би могао да свет више појми на људски начин, то јест да чује „звук беде“ у ветру, и о томе да ли је то могуће или немогуће.

СНЕШКО

Мора се имати ум зиме
Да би се сагледали мраз и границе
Јела под снежном покорицом;

И дуго времена подносити хладноћа
Да би се посматрале ледене чупе клека,
Смрче рапаве у удаљеном сјају

Јануарског сунца; и не мислити
О било каквој беди у звуку ветра,
У звуку неколико листова,

Који је звук земље
Пуне истога ветра
Што дува на истом голом месту

За слушаоца, који слуша у снегу,
И, сам ништа, посматра
Ништа што није тамо и ништа што јесте.

(1921)

Већина читања ове песме усмерена је на метафорику топографију зимског пејзажа који контролише значење песме. Зимски пејзаж у тумачењима песме добија низ значења почевши од мрачног представљања егзистенцијалне ситуације до афирмативног пражњења сопственог бића (као у Зену) у циљу схватања света и дивљења минималистичкој лепоти. Нека читања, Бовеа (P. Bove) и Герија (J. Gery), на пример, указују на нихилизам сцене и повезују је са деридијанском идејом одсуства у позадини реторичке фигуре, док други, као Х. Блум, тврде како слушалац, мада сведен на ништа, „остаје људски“, јер је оскудна фигурација у песми ипак фигурација, а не празнина.

Песма се састоји од једне дуге реченице која се до тачке и зареза креће у области визуелног, да би после тога прешла у област аудитивног и да би се на самом крају, у последња два стиха, вратила у област визуел-

ног. Виђени пејзаж јесте нешто у чему се могу сагледа-ти дејства ума, јер човек, посматрајући пејзаж, чини то на људски начин: он види „ледене чупе клека“, „сморче рапаве“ итд. Прелазак на аудитивну област је прелазак на покушај редукције присуства ума у пејзажу. Пошто сваки елеменат природе, као и звук, може бити обележен људском пројекцијом, хладноћа се, сугерише песма, мора подносити дуго како би се ослободила „људског“ тумачења. Може ли се ово уопште постићи? Песма изгледа сугерише да може, последњим стиховима: ако слушацац посматра „ништа што није тамо“ значи да посматра реалност ослобођену од свега онога што јој иначе придаје. Од седмог до дванаестог стиха, Стивенс у потпуности напушта просторне метафоре и креће се ка неодређеном „звуку ветра“, „звуку неколико листова“, још неодређенијем „звуку земље“, од локалног ка ширем универзуму, тако да и тон песме постаје све свечанији и узвишенији, да би на крају чисто биће, „ништа што јесте“, било сагледано, откривено и посредовано, како уочава А. Вајтинг (А. Whiting).

Могуће је читати песму и тако да се у њој сагледају два слушаоца, један који имагинацијом пројектује на природну сцену људску емоцију, чита пејзаж кроз људско осећање и саосећа са њим, и онај који чује само звук ветра не тумачећи га људским осећањем и знањем. Значи ли то да је реалност онај свет који се сагледава без учешћа имагинације? У песми се одбацује идеја да је природа средство да се прикаже било људска беда било људско постигнуће. Напротив, креативна свест мора да се дисциплинује, да постане „ум зиме“ да би појмила свет какав он доиста јесте. Тек када се у потпуности ослободи људских конотација пејзажа, када сагледа зиму снешковим очима, спозна хладноћу не уносећи у њу људско осећање непријат-

ности, слушаца може да „посматра“ „ништа што није тамо“ односно реалност очишћену од свега онога што јој приписује ја, и „ништа што јесте“, односно суштинску огољеност света.

Могуће је и да је песма покушај да се афирмише примарна реалност на којој песник гради своје фиктивне структуре. Последњи стих констатује одсуство које је имагинарно, а не стварно стање бића, али читаца мора да схвати да посматра два феномена који су супротстављени: оно што је само доступно чулној перцепцији и оно што не могу досећи чула већ само имагинација. Како каже Е. Кеслер (E.Kessler), Стивенс постиже можда најхладнију, најогољенију песму у језику, песму без наде или очаја, без добра или зла, јер све ове људске идеје изопачују идеју о чистој перцепцији.

Значи ли то да је немогуће постићи изједначење ума са снешковим умом – или је то могуће само мимо имагинације? Песма прати деловање ума у његовом ширењу од локалног проматрања ка универзалном значењу, да би на крају ум посматрача појмио широку сцену, васиону. Сам тренутак овог поимања веома је значајан. Да ли је постојање на крају песме нешто што се даје појмити без креативности, без имагинације? Без активног доприноса ума свет не може да се појми у свој својој сложености; у овој активности ангажоване су наше физичке и интелектуалне способности, ми гледамо и размишљамо. Међутим, да бисмо сагледали предео без придавања емоција ми морамо постати Снешко, а то је могуће само у машти.

Човек се мора ослободити свега што би могло да утиче или да тумачи сцену једном кад постане „сам ништа“; само ослобођен сваке људске перспективе, он може да „посматра / ништа што није тамо“ и „ништа што јесте“. Наравно, када би поседовао ум зиме, сне-

шко не би видео ни гранчице јела ни клекe, јер су све ово примери људског виђења ствари, људске класификације; не би видео ни предмете „под снежном покрицом“, „чупе“, „рапаве смрче“ – јер су све то метафоре које ум намеће сцени. Чак и свест о сагледавању целог призора у светлости јануарског сунца, као и идеја удаљеног сјаја, припадају људском поимању света. Песма покушава да се ослободи света који је начинио човек, али њен језик поново успоставља оно што би она да напусти, откривајући да је и „одсуство имагинације морало бити измаштано“.

Збирка песама *Идеје о реду* појављује се 1935. Песник је ову своју збирку описао као „суштински књигу чисте поезије“ да би наставио „Верујем да у сваком друштву песник треба да буде експонент имажинације тог друштва. *Идеје о реду* покушавају да илуструју улогу имажинације у животу“. Међутим, књига је управо због оваквог нагласка имала разнолику рецепцију: низ критичара оптужио је песника за незаинтересованост према политичким и социјалним тензијама времена, у чему је нарочито предњачио марксистички часопис *Нове масе* (*New masses*). Неке новије биографије, на пр. књига Џоан Ричардсон (J. Richardson) из 1988. (*Wallace Stevens: The Later Years 1923-1955*) износе супротну тврдњу – да је Стивенс у ствари био привржен идејама социјализма, али да их никада није јавно износио. Једна од највећих Стивенсових песама из ове збирке, „*Идеја о реду у Ки Весту*“, бавећи се односом имажинације и реалности дотиче се на специфичан начин и политичке реалности.

ИДЕЈА РЕДА У КИ ВЕСТУ

Певала је с оне стране генија мора.
Вода се никада није обликовала према уму или гласу,
Као тело, цело тело што лепрша
Празним рукавима; ипак је њено мимичко кретање

Творило непрестан крик, непрестано узроковало крик,
Који не беше наш мада смо га разумели,
Нељудски, истинског океана.

Море не беше маска. Не беше ни она.
Пев и вода не беху помешани звуци
Мада оно што је певала беше оно што је чула,
Јер оно што је певала беше изговорено реч по реч.
Може бити да су се у свим њеним фразама комешали
Вода која мрви и задихани ветар;
Али она а не море беше оно што смо ми чули.

Јер она беше творац песме коју је певала.
Увек покривено, море трагичних покрета
Беше једино место покрај којег је у ходу певала.
Чији је то дух? рекосмо, јер смо знали
Да је то био дух за којим смо трагали и знали смо
Да ово треба често питати док она пева.

Да се то дизао само тамни глас мора,
Или чак обојен многим таласима;
Да је то био само спољни глас неба
И облака, потонулог корала зазиданог водом,
Ма како јасан, био би то дубок ваздух,
Уздичући говор ваздуха, летњи звук
Понављан у лето без краја
И само звук. Али то беше више од тога,
Чак више него њен глас, и наш, међу
Бесмисленим понирањима воде и ветра,
Театарским удаљеностима, бронзаним сенкама згомиланим
На високим хоризонтима, у планинским атмосферама
Неба и мора.

Њен глас беше то што учини
Небо најжешћим док је нестајао.
Сатом му је мерила усамљеност.

Била је једини мајстор света
У којем је певала. А када је певала, море,
Какво год ја да је имало, постајаше ја
Што беше њен пев, јер она беше творац. Тада ми,
Док смо је посматрали како се креће тамо осамљена,
Схватисмо да за њу никада није постојао други свет
Изузев оног који је певала и, певајући га, творила.

Рамоне Фернандесу, кажи ми, ако знаш,
Зашто, када се певање завршило и ми ка граду
Кренули, кажи ми зашто су пригушене светиљке,
Светиљке у рибарским чамцима тамо усидреним,
Како се ноћ спуштала, косећи се у ваздуху,
Надвладале ноћ и разделиле море,
Учвршћујући украшене зоне и огњене поларне звезде,
Уређујући, продубљујући, очаравајући ноћ.

О! Благословена поама за редом, бледи Рамоне,
Творчева поама да уреди речи мора,
Речи мирисних портала, под светлошћу бледих звезда,
И речи о нама и нашим извориштима,
У сабласнија разграничења, продорније звуке.

(1934)

У песми су супротстављени природа представљена морем и људски глас као уметничка активност; „не-људски“ крик „истинског океана“, „вода која мрви“ и „задихани ветар“ с једне стране, и „пев“, као и његов „творац“ и „мајстор“, са друге стране. Звукови које производе певачица и вода не мешају се, „пев и вода не беху помешани звуци“, мада заједно постоје и трају, наспрам речи мора увек стоји људски језик:

Мада оно што је певала беше оно што је чула,
Јер оно што је певала беше изговорено реч по реч.

[...]

Али она а не море беше оно што смо ми чули.

У песми се сагледавају три људске фигуре: она (можда песникова муза, или само женски лик), затим песнички субјекат, ја, које се може идентификовати са Стивенсом, и Рамон Фернандес – особа којој се Стивенс у песми обраћа.

Говорник песме шета обалом, слуша певачицу и размишља о питањима односа природе и културе, нељудског и људског, стварности и имажинације. Између ова два аспекта ствари у песми се успоставља радикални дисконтинуитет, јер Стивенс наглашава да не постоји романтичарска синтеза природе и уметности. Женина песма не имитира природу, мада настаје као одговор на деловање те природе; „непрестан крик“ мора супротстављен је женском гласу који пева „реч по реч“, звук океана следи законе природе, глас певачице следи законитости њеног пева. „Чији је то дух?“ пита се говорник? Постоји ли нека веза између људског и природе у певу – песничкој метонимији за уметност? Пев није подражавање мора, нити песма може да утиче на везу између певачице и природе, јер је море само „место покрај којег је у ходу певала“. На питање постављено у средини треће строфе даје се истовремено и веома специфичан и веома неодређен одговор. Песма намеће значење, али извор значења је нешто друго. То је, каже се, више него „тамни глас мора“ и „спољни глас неба“ чак више него „њен глас“, чак више него „наш“ глас. Јер чаролија коју ствара певачица не престаје пошто престане певање – духовна сила која је већа од воде или ветра или певачице – сила је која постоји изван човека, јер „пригушене светиљке“ надвлађавају ноћ и укроћују море. Речи које ће бити уређене творчевом помамом

за редом су речи мора, али и речи „мирисних портала“ под „светлошћу бледих звезда“ које вероватно означавају говорникову мистичну визију.

Део песме који следи у критици се, у већини случајева, чита као потврда романтичарске доктрине о супериорности ума над природом.

...А када је певала, море,
Какво год ја да је имало, постајаше ја
Које беше њен пев, јер она беше творац.

Тако, на пример, Хелен Вендлер примећује да је у песми истакнуто романтичарско узношење „моћи поезије над природом“. Међутим, неки критичари (Х. Блум), на пр. указују да је „песма двозначна и да ју је можда немогуће протумачити“, јер с једне стране афирмише, али не лоцира „трансцендентални поетски дух“, остајући неопредељена око позиције океана. Оба ова читања како показују неки коментатори, на пример Џ. Лонгенбах (J. Longenbach) занемарују постојање другог лица у овој песми. А оно је, такође, укључено у стварање током слушања мора и певачице.

Мада је Стивенс увек инсистирао да се име Рамон Фернандес не односи ни на кога посебно, оно ипак није измишљено. Рамон Фернандес био је књижевни критичар који је радио за Нувел реви франсез (Nouvelle Revue Fransaise), Партизан ривју (Partisan Review), и Крајтирион (Criterion) и чија је критика постала изразито политички ангажована; тридесетих година, у писму упућеном Нувел реви франсез, Фернандес је јавно одбацио своју претходну критичарску политику и определио се за марксизам. Стивенс тада није могао да прихвати повезивање уметничке делатности са било каквом политичком групом или политичким програмом, тако да његово обраћање Рамону Фернандесу

има одређене импликације. Иако би Рамон Фернандес могао бити уверен да зна шта је извор и какав је ефекат песме коју пева певачица, једино што му Стивенс поручује јесте да би у томе погрешно, јер је свака извесност погрешна. Идеја о реду је неопходна, али у уметности она је увек повезана са преиспитивањем, и често се окреће против онога што је раније постулирала.

У свом обраћању Рамону Фернандесу песнички субјекат, дакле Стивенс, наглашава како су светиљке, нешто што је људско дело а нема политичке импликације какве пев може имати, „надвладале ноћ и разделиле море“. Пошто је песнички субјекат онај који представља везу између певачице и мора, управо он је тај који уводи идеју о реду у цео призор, а то нам преноси моћ имагинације. Тако се, постављајући питање Рамону Фернандесу, Стивенс намеће као творац идеје о реду. Стављајући себе изнад природе, пријатеља, музе као мајстора, он уписује себе „као аутора/ауторитет у свету у којем пева“ (Ц.В. Броган, J. W. Brogan), јер се у његовом уму преламају утисци и о мору и о постојању и ефекту пева. Пев који говорник слуша трансформише и њега, и то што се у њему дешава изван је песме; он сам је тај који тумачи везу уметности и мора. А када се песма заврши оно што остаје појачава ефекат песме, јер песнички субјекат сада сагледава ефекте визуелног аспекта света – оног који нема уметничке претензије али је ипак створен људском руком – како „уређују, продубљују, очаравају ноћ“. Овом констатацијом управо он постаје онај ко дивоту ефекта светиљки уписује у ноћ.

Последица песме коју је песнички субјекат слушао јесте проширење његове свести и о песми и о простору ван песме. То се рефлектује на његово поимање ноћи, а потом и на свест да поама за редом може довести

до креације језика који ће створити истинску поезију, ону што ће се бавити „нашим извориштима“. Резултат помаме за редом је да све оно што песнички субјекат појми постаје истинско откровење које треба само дефинисати преко „сабласнијих разграничења“ и „продорнијих звукова“.

Песма потврђује да Стивенс у имагинацији сагледава моћ, способност, силу која не мора увек бити хваљена из истог разлога. За разлику од „Песама нашег поднебља“ где се имагинација хвали као могућност бекства од савршенства, овде се подвлачи њен ангажман у нашој жељи за редом и поретком. Тако се у песми на крају успоставља убеђење у доминацију песме. Последњи стихови славе моћ језика; разграничења су „сабласнија“ јер дух дефинише своју територију на месечини, светлости имагинације, а звуци „продорнији“ јер указују на стварање дубље, значајније поезије.

Песма „Читалац“, мада настала у истом периоду, потпуно је очишћена од елемената који би могли указати на могућност „политичког“ читања; ипак, можда ни овакву могућност можда не треба у потпуности занемарити. У песми се супротставља свет имажинације отеловљен у тексту књиге и свет реалности у којем се читалац налази док чита, показујући како надвладава час један час други.

ЧИТАЛАЦ

Целе сам ноћи седео читајући књигу,
Седео читајући као из књиге
Туробних страница.

Била је јесен и звезде падалице
Прекриле су смежуране облике
Згурене на месечини.

Док сам читао није горела лампа,
А глас је мрмљао, „Све се
Враћа назад у хладноћу,

Чак и грожђе мускат,
Диње, скерлетне крушке
Безлисног врта.“

На тамним страницама нису остали отисци
Изузев трага горућих звезда
На мразном небу.

(1935)

Пошто чита из књиге туробних страница, песнички субјекат сагледава јесен и јесењи свет као туробан. На месечини се могу уочити „смежурани“ и „згурени облици“, чиме је имплицирана и њихова туробност, али њима је већ, кроз посматрачеву свест, придодата чаролија кроз повезивање са звездама падалицама. Мада је реалност мрачна, „као из књиге туробних страница“, мада је ноћ, светлост месечине и звезда падалица је тако велика да читалац чита без лампе.

Ноћ и хладноћа јесени ипак су толико доминантни да и глас који мрмља оно што је вероватно у неком односу са текстом, то мора поставити у контекст туробне реалности. А глас мрмља о свету створеном имажинацијом који оживљен гласом и сам постаје део реалности. То је живописан свет који у мрачни свет реалности доноси плаву, жуту и црвену боју воћа „грожђе мускат / диње, скерлетне крушке“ насупрот „безлисности врта“. Али, како год да је у једном тренутку моћан свет имажинације, чини се да њега већ у следећем тренутку надвладава реалност јер „на тамним страницама нису остали отисци“. Међутим, као да је свет реалности ипак преображен деловањем имажинације јер се цео космос уписује у ту мрачну књигу коју читалац чита, и постаје једно са књигом, па „траг горућих звезда / на мразном небу“ истовремено остаје и знак на страници и у космосу. Можда тај траг горућих звезда може да се схвати као могућност постојања некаквог другог и другачијег света у којем превлађујући утисак неће бити утиска туробности.

ПОНОВНА ПОТВРДА РОМАНСЕ

Ноћ ништа не зна о песмама ноћи.
Оно је што је, као ја то што јесам:
И схвативши ово најбоље схватам себе

И тебе. Само нас двоје можемо међусобно
да разменимо оно што свако може да пружи.
Само нас двоје смо једно, не ти и ноћ,

Ни ноћ и ја, већ само ти и ја,
Тако много сами, тако дубоко сами са собом,
Тако далеко од уобичајених осама,

Да је ноћ само позадина наших бића,
И свако је узвишено доследан самом себи,
У бледој светлости коју бацамо једно на друго.

(1935)

Стивенс није писао љубавну поезију. Емоција која се у појединим песмама исказује према женама, никада није чиста ослобођена примеса других осећања, посебно извесне ироније. У овој песми, очито оптерећен убеђењем или осећањем да његова драга верује да уноћи све изгледа другачије него што јесте, песнички субјекат јој се обраћа како би могао реално да дефинише

њихов однос без утицаја ноћи. Он жели да тумачи њено биће само у јединству са сопственим бићем, како би могло доћи до „поновне потврде романсе“. Разумевање онога другог успоставља се, на супрот напору говорника, кроз посредовање ноћи, јер управо присуство ноћи омогућује песничком субјекту да дефинише и себе и своју драгу и њихов међусобни однос.

Ноћ „ништа не зна о песмама ноћи“, констатује говорник, она себе не доживљава кроз имагинацију других већ онаком каква јесте. Тако песнички субјекат жели да схвати и себе и своју драгу: они су оно што јесу. Само њих двоје, по његовом мишљењу, могу да успоставе међусобну комуникацију у којој се ноћ чини непотребном. Он и она су једно на позадини ноћи. Међутим, већ само помињање ноћи као трећег учесника у односу двоје заљубљених, онога помоћу чега тај однос не треба да се дефинише, чини ноћ нераздвојним елементом у промишљању њиховог односа, и показује како велики значај имагинација има у процени односа у реалности.

Мада у последње две строфе песнички субјекат успоставља пар као јединство, он ништа мање констатује да „смо много сами“, „тако дубоко сами са собом“ чиме се, иронично, имплицира немогућност њиховог стварног сједињавања. Тако се ноћ која се сад схвата само као „позадина“ њихових бића у ствари успоставља као драматично значајан чинилац у одређивању њиховог односа, „тако далеко од уобичајених осама“. Испоставља се да је „свако узвишено доследан себи“, односно сам, и да може да постоји само тако. Њихова међусобна повезаност потцртана је само „бледом светлошћу“ коју „бацају“ једно на друго, али је та светлост видљива управо зато што су њих двоје сагледани у ноћи. У мисаоном заокрету на крају песме Стивенс показује да ноћ

управо јесте и оно што је у почетку негирано: да постоји кроз песму о ноћи, као и да се поимање два бића не може одвојити од ноћи у којој су она сагледана.

Совину дејелину, збирку песама која ће на различите начине обрадити идеју о природи уметности и уметника, обрађајући посебну пажњу на однос политике и уметности, Стивенс објављује 1936. Ова тема ће добити посебан значај у збирци песама *Човек са плавом гитаром* која ће се бавити Стивенсовом највећом темом, односом имагинације и реалности, посебно апострофирајући проблем представљања реалности у уметности. Вероватно у дијалогу са онима који су га оптуживали да његово дело не обраћа пажњу на социјалне аспекте реалности, Стивенс у овој песми испитује однос реалиста и антиреалиста, оних који верују да доиста постоји једна истина, нешто што је права ствар и оних који су скептични према овој идеји и верују да истина можда постоји али да јој се људи не могу приближити, као и да се представљање ствари и саме ствари увек морају разликовати. Његов закључак је да између реалности и представљања те реалности у уметности постоји непрестана динамичка повезаност при којој ниједан вид овог односа није моћнији од другог, као и да при томе они међусобно нису радикално различити.

ЧОВЕК СА ПЛАВОМ ГИТАРОМ

I

Човек се наднео над гитару,
Нека врста стригача. А дан беше зелен.

Рекоше „На тој плавој гитари
Ти не свираш какве јесу ствари.“

А човек одговори, „ То какве јесу ствари
Мења се када се свира на плавој гитари.“

А онда они, „Али свирај, мораш,
Мелодију изван нас, а нашу,

Мелодију на плавој гитари
О томе какве су тачно ствари.“

II

Не могу сасвим свет да заокружим,
Мада делиће слажем како знам.

Певам јунакову главу, велико око,
Брадату бронзу, али не човека,

Мада га слажем како знам
И крозањ допирем скоро до човека.

Ако серенада скоро до човека
Омашује, тиме, какве јесу ствари,

Нека то онда буде серенада
Човека који свира на плавој гитари.

(1937)

Анализа прва два дела ове дуге песме која се састоји од тридесет три целине, указаће, надам се, на сву сложеност Стивенсовог третирања одабранетеме. Први део песме представља дијалог између две стране:

„њих“ и „човека са плавом гитаром“. У том дијалогу „они“ суде о његовој уметности која претендује да буде представљање света као о изневеравању тог истог света. Очито, свирка на плавој гитари звучи, најблаже речено, „чудно“ онима који је слушају; они очекују једно, а добијају нешто друго. „На тој плавој гитари / Ти не свираш какве јесу ствари“. Али, шта би значило свирати „какве јесу ствари“? Значи ли то да би гитара требало у потпуности да подражава природу, нпр. песму птица, или би можда требало да слушаоцима подари мелодију какву су они навикли да чују. Они су, по свему судећи, заговорници идеје да реалност не може постојати у многим облицима и да не може зависити од тога како и ко гледа на њу.

Гитариста у одговору наглашава да, шта год подразумевамо под „стварима какве јесу“, то није нешто што заувек остаје фиксирано; да се реалност може видети на безброј начина и да не постоји само једна, права верзија реалности, јер само уметничко представљање мења реалност: „То какве јесу ствари / Мења се када се свира на плавој гитари“.

У одговору на изјаву човека са плавом гитаром његови саговорници, међутим, захтевају да он одсвира „Мелодију изван нас, а нашу, / Мелодију на плавој гитари / О томе какве су тачно ствари“. Та мелодија је „изван нас“ зато што вероватно означава њихову немогућност да сами стварају, свирају, а истовремено је и „наша“ зато што они желе да знају шта могу тачно да очекују у слушању. Познати звук познатог инструмента јесте оно што слушаоци подразумевају под тачним представљањем реалности.

Други део песме представља монолог гитаристе у којем он објашњава да уметност, креативно представљање реалности, не може допрети до стварне реално-

сти, и да увек постоји извесна неподударност између једног и другог. Он пева делове човека, човекову главу и „брадату бронзу“, што већ указује на продор имажинативног сагледавања стварности у уметност, али не целину – „али не човека“. Уметност трансформише познати човеков лик, и он постаје „јунак“, „брадата бронза“, а не више позната, обична особа. Мелодија на плавој гитари трансформише човека у јунака чија је „брадата бронза“ део друге реалности која није ништа мање стварна од објективне реалности спољног света. Уметност, уметничко представљање не само да трансформише обичног човека, она „кроз њега допире скоро до човека“. Уметност, дакле, почиње од човека, у чину представљања тог човека она му се приближава, али му не може сасвим прићи.

Човек је, очито, у песми представљен на два начина. С једне стране то је познати човек на кога су саговорници гитаристе навикли, са друге стране то је „човек“ који за гитаристу означава циљ који он покушава да достигне али у томе не успева. Дејство уметности, имажинације, преображава познате предмете у нешто друго, јер им у процесу представљања додаје многе аспекте и значења који су скривени обичном оку.

Последњи стихови сумирају оно што је већ речено, али додају још једну, нову нијансу. Стихови „Ако серенада скоро до човека / Омашује, тиме, какве јесу ствари“ показују да је, гледано са стране реалиста, уметнички напор да се обични предмети реалности трансформишу у уметничке предмете – удаљавање од стварности, „омашивање“ ствари какве јесу. Али за гитаристу, међутим, реалност постоји само у преображавајућој моћи уметности. Реалност је његова мелодија на плавој гитари, и он њом жели да се приближи човеку. Гитариста „слаже“, уклапа „делове“ свог умет-

ничког дела, покушавајући да тако осветли скривене аспектереалности који нису доступни обичној, свакодневној перцепцији.

Реалности представљање реалности (уметност) ни су две супротстављене стране ствари. Стивенс се залаже да се схвати важност обе стране и њихов однос као сложен. Саговорници гитаристе заступају мишљење да постоји прецизно дефинисана стварност, „какве је су ствари“, али желе да чују и „мелодију изван нас а нашу“ што сигурно није оно што нуди реализам. С друге стране, гитариста се најпре поставља као антиреалиста својим исказом да се ствари мењају када се одсвирају на плавој гитари, да би касније казао да и он има јасну представу о стварности на основу које покушава да створи своју уметност; али за њега права реалност постоји у области уметности, у мелодији плаве гитаре, чија је реалност реалнија од спољне. Између стварности и онога што је представља постоји, сугеришу нам два прва дела ове дуге песме, непрестана динамичка размена.

Човек са њавом њијаром представља преокрет у Стивенсовој поезији зато што се од ове збирке, односно од истоимене песме, Стивенс окреће песмама које су све мање налик довршеним, егзотичним комадима његовог ранијег стваралаштва, а све више импровизације без краја које, како добро уочава Милер (Miller), „почињу усредмислиа завршавају се произвољно“. Песма која покушава да прати живот постаје непрестани ток слика које се смењују; нема кохерентног обрасца у коришћењу метафора, мотива. Метафора која је искоришћена одмах потом је напуштена; слично се дешава и са мотивом, са сликама. Све што се појави у песми траје само трен да би одмах било замењено нечим новим.

У периоду 1938-1950, који би се могао условно назначити као друга фаза у Стивенсовом стваралаштву, појављују се две збирке: *Делови једној свейи*, 1942, као и *Трансиорји за лејио*, 1947, (у коју ће песник унети „Забелешке ка врховној фикцији“, написане 1942). Он већ има шездесет година али ће тек написати своје најбоље песме, дуге филозофске медитације, увек са смислом за апсурд и уживање у анегдотским тренуцима. Ипак, језичке игарије карактеристичне за ранију поезију напуштене су, и у песмама из ове фазе доминира рефлексивнији, апстрактнији стил.

У песми „Песме нашег поднебља“ у сусрету са потпуном природном лепотом каква је лепота белих и ру-

жичастих каранфила, са естетски савршено обликованим предметом, зделом, са оним најједноставнијим и најсавршенијим што естетски конципирани простор може да пружи, човекова имажинација остаје незадовољена. Она жели много више.

ПЕСМЕ НАШЕГ ПОДНЕБЉА

I

Бистра вода у блиставој здели,
Ружичасти и бели каранфили. Светлост
У соби налик снежном ваздуху,
Који одражава снег. Свеже пали снег
На крају зиме када се враћају поподнева.
Ружичасти и бели каранфили – а желиш
Тако много више од тога. И сам дан је
Поједностављен: здела од белог,
Хладног, хладног порцелана, ниска и обла,
И у њој ништа друго до каранфили.

II

Па чак и ако те је та потпуна једноставност
Ослободила свих мука, прикрила
Рђаво спојено, твоје животно ја
И обновила га у свету белог,
У свету бистре воде, блиставих ивица,
Ипак желиш више, треба ти више
Више од света белих и снежних мириса.

III

Ипак ће преостати неуморни ум,
Тако да ћеш желети да побегнеш, да се вратиш

Ономе што је тако дуго састављано.
Несавршенство је наш рај.
Упамти да, у овој горчини, задовољство,
Јер је несавршенство тако моћно у нама,
Лежи у погрешним речима и јогунастим звуцима.

(1938)

У другој строфи песничка имагинација претпоставља да би потпуна једноставност призора могла процишћујуће да делује на човека, да га ослободи жудње за нечим што се налази изван призора „потпуне једноставности“; изједначен са савршенством призора, човек је и тада незадовољан. Поред свега што нам је дато ми бисмо желели много више, и у овој песми управо то незадовољство савршенством знак је виталности имагинације. Ми ипак желимо несавршен свет у којем ћемо имати жеље, потребе, па чак и свет у којем постоји зло, јер је то свет који ми волимо. „Наш рај је несавршен“ тако да нам највећа задовољства пружају погрешне речи или упорни звуци; праву радост налазимо у несавршенству а не у савршенству; наша имагинација не може бити задовољена само естетским доживљајем света. Задовољство се налази у свету који нас, несавршен какав је, окружава.

У збирци *Делови једној светла* Стивенс у потпуности усавршава онај облик поезије који је писао целог живота – метапоезију, поезију која коментарише сопствено настајање, инсистирајући на имагинацији схваћеној слично Колриџу, као на способности паралелној божјој креативности. Размишљања о поезији и посебно месту модерне поезије у нашем животу дата су у песми „О модерној поезији“ У песми се прати, како каже Ч. Алтијери (C. Altieri), „како моћи компоновања поезије омогућују стварање принципа за одређивање сопственог бића, и унутар луцидне модернистичке свести, обнову старих вредносних предиката какви су „племенитост“ и „слобода““.

О МОДЕРНОЈ ПОЕЗИЈИ

Песма ума у чину налажења
Онога што ће опстати. Није увек морала
Да налази: сцена је била постављена; понављано је оно
Што беше у сценарију.

Онда се позориште преобразило
У нешто друго. Њена прошлост беше успомена.

Она мора да живи, да научи локални говор.
Мора да се суочи са мушкарцима свога доба и да сусретне
Жене свога доба. Мора да мисли о рату
И да пронађе оно што ће опстати. Мора

Да сагради нову позорницу. Мора да буде на тој позорници
 И да, као незасит глумац, полако
 И са медитацијом, изговара речи које у уву,
 У најосетљивијем уву ума, понављају,
 Тачно, оно што она жели да чује, и да уз тај звук
 Невидљива публика слуша
 Не комад, већ саму себе, изражену
 У осећању двеју особа, као
 Два осећања која су постала једно. Глумац је
 Метафизичар у тами, што пребира
 По инструменту, што повлачи жицу која ствара звуке
 Који досежу изненадну тачност, што потпуно
 Садржава ум, испод чега она не може сићи,
 Изнад чега нема воље да се издигне.

Она мора

Бити налажење задовољстава, а може
 Бити о мушкарцу који се клиза, о жени која игра, о жени
 Која се чешља. Песма чина ума.

(1940)

У Стивенсовој песми, свет изван песничког ја улази
 у песму као сила историјске промене, разарајући старе
 фикције и постављајући низ захтева који доминирају
 трећом строфом. Када ум покуша да пружи одговор
 на све што је последица контаминације историјом, он
 налази неопходне могућности у сопственој моћи са-
 морефлексије. Стари текстови старог позоришта нити
 одговарају модерној сензибилности, нити нам омогу-
 ћују да себе испунимо прилагођавајући се тој реално-
 сти. Ново позориште мора да се потврди развијајући
 нове начине бављења критичким мишљењем. Питање
 је како сагледавамо свет и предмете у њему, како уоп-
 ште схватамо природу објективности и снаге које је
 производе.

Стивенсава песма ослања се на сопствене структуралне и метафоричке процесе као средства изражавања и тестирања способности како би избегла иницијални статус заробљености. Почетна драматична ситуација одређена је свешћу ума о промени и осећању недовољности коју ова свест генерише. Модернистичка самосвест појављује се као процес негације оријентишући се према ономештосмо изгубили и што више не можемо да будемо: то осећање губитка носи собом реализам у којем ум сноси одговорност за своју ситуацију. Тако песма прописује низ неопходности које песма треба да испуни, па песма постаје сопствени субјекат. Најпре, она сугерише да ми учествујемо у изградњи нове позорнице где процес апстраховања може у себе да унесе реалност коју следе они који воле истину. Речи омогућују да гледаоци постану свесни сопствене моћи док слушају „не комад, већ саму себе, изражену / У осећању двеју особа, као / Два осећања која су постала једно“. Песник, дакле, од своје публике захтева флексибилну имагинацију.

Песма је чин ума и као таква она је обавезна да трага за оним што ће опстати. Стање поезије је дато кроз слику позоришта, односно позорнице. У судару са савременим захтевима да пронађе оно што ће трансцендирати тренутак у којем настаје, поезија је сагледана и као комуникацијска сила, и моћ којом се ум спаја са светом који постоји изван њега, са мушкарцима и женама свога доба, са тренуцима кризиса свога доба. Пошто мора да укаже како су се односи уметности и природе променили, песма треба да „сагради нову позорницу“, а та нова позорница треба да помири две различите тенденције: с једне стране она мора да буде блиска мушкарцима и женама свога доба и да буде увек у језику који ће они разумети; она такође мора да се суочи са

великим, егзистенцијалним питањима живота и смрти, „мора да мисли о рату“. С друге стране, она мора да буде окренута само себи, да презентира песничко јо, чиме је наглашен усамљенички и субјективни аспект песничког чина.

Глумац који глуми на тој позорници мешавина је најапстрактнијих и најчулнијих особина – комбинација метафизичара и глумца. Поезија, као глумац, треба да понавља „оно што она жели да чује“. И мада је као таква субјективна, она кроз спој својих екстремних могућности превазилази ту субјективност: с једне стране она је „метафизичар у тами“, дакле бави се најапстрактнијим проблемима, док је истовремено представник и оног најчулнијег, јер је и музичар, повлачи жицу која производи тонове који доносе собом тачно оно што она жели да буде, ни мање ни више од тога. Тек када сједини све ове различите аспекте, поезија ће бити „налажење задовољства“ а то је њена обавеза. Њена тематска опредељеност може бити разнолика, мада се Стивенс у песми опредељује да наведе сликовите радње (мушкарац који се клиза, жена која се чешља). Тада, она постаје чин ума. Овако схваћена поезија доноси задовољство које претпоставља побољшање односа између песника и мушкараца и жена које он среће.

ФОСФОР ЧИТА ПРИ СОПСТВЕНОЈ СВЕТЛОСТИ

Тешко је читати. Страница је тамна.
Ипак он зна шта је оно што очекује.

Страница је празна или оквир без стакла
Или чаша која је празна када он гледа.

Зеленило ноћи лежи на страници
И понире дубоко у празну чашу...

Гледај, реалисто, не знајући шта очекујеш.
Зелено пада на тебе док гледаш,

Пада и даље и ствара и даје, чак држи говор.
И ти мислиш да је то оно што очекујеш,

Тај исконски родитељ, зелена ноћ,
што нас учи необичној азбуци.

(1942)

У визури фосфора који чита при сопственој светлости, страница је тамна или празна. Све оно што он гледа нема садржину. Али, као нови актер песме појављује се зеленило ноћи које ће изменити целокупни доживљај, а оноуправопостојизахваљујући светлости

фосфора. У сваком случају, фосфор увек зна „шта је оно што очекује“. Али, песник овог реалисту позива да гледа на стварност као да не зна шта очекује. Тек тада, зелена светлост, светлост фосфора која боји ноћ, моћи ће не само да „пада“ већ и да „ствара и даје“, чак и да „држи говор“. Поглед на свет реалисте је огољен јер он мисли да је зелено све што треба да очекује. Али, зелено не сме да се схвати само као светлост већ, уз помоћ имажинације, сложени феномен. Тада се зелено, произведено од самог фосфора, трансформише у зелену ноћ, „исконског родитеља“ у чијем окриљу сви постају деца, па и сам фосфор, способни да уче „необичну азбуку“.

Период Стивенсовог стваралаштва од 1938. до 1950. обележен је низом значајних песама које се баве филозофском тематиком, су се појавиле у збирци *Трансијори за лејто*. Посебно у дугим песмама као што су „Забелешке ка врховној фикцији“ (1942) и доцније „Обично вече у Њу Хејвну“ (1950), песник преиспитује природу односа речи и света, мисли и ствари. Очито са посебном наклоношћу за епистемологију, Стивенс у овом периоду увек изнова одговара на питање како субјекат може знати објективни свет. Прецизног одговора нема, односно, тачније речено, понуђен је низ одговора који су одмах потом напуштени. Али, Стивенс управо и жели да у овим песмама ухвати ту специфичну распарчаност менталног искуства док се креће кроз време увек усмерено према циљу који никада не може достићи. Свака слика која илуструје ментално искуство је у тренутку свог постојања савршена и једино могућа, али је вредна тек за тренутак.

Мада већина критичара види Стивенса као атеисту, чије дело афирмише „чврсти дигнитет чисто природног човека“ (Х. Блум), неки тврде да га је од четрдесетих година надаље питање бога непрестано опседало. Бог је, по речима Џ. Мекен (J. Mc Cann) за Стивенса, „узвишено ја, нека врста присуства у одсуству“ нешто што је описано у позним песмама као „спољни мајстор знања“. Посматрано из ове перспективе, трагање за „фикцијом апсолута“ може да се схвати као Стивен-

сов животни покушај да одговори на питање из „Забелешки ка врховној фикцији“: У шта треба да верујем? Можда његов одговор „Веровање а не бог је оно што је битно“ (*Opus Posthumous*, 162) представља управо доказ његове нерелигиозности, али је сигурно да Стивенс у песми „Забелешке“ покушава да уметности прибави позицију религије. У *Писмима* Стивенс каже како је желео да „створи нешто вредно као што је идеја Бога“, а песма може да се чита и као неуспех да се ова амбиција оствари, и као успех да се укаже на могућност превазилажења неуспеха путем уметничког стварања.

„Забелешке ка врховној фикцији“ је филозофска медитација о природи реалности, имагинацији и поезији, и можда најуспешнији Стивенсов покушај да нам покаже како поезија може да нам помогне да живимо свој живот. Песма је покушај да се уметности прида статус религије, да се идеја бога замени нечим исто тако вредним. Али, као и остале Стивенсове песме, само у развијенијој, дужој форми, она не даје ниједан дефинитиван одговор, непрестано показујући различите напетости које илуструју њену неоствариву амбицију. Критичари који се слажу да је ово Стивенсова најбоља песма указују на „неисцрпност њене енергије“. Вендлер пише: „Стивенсова намера да умањи захтеве упућене имагинацији оснажује стих; воља која се, толиких година, кретала ка намеравању апотеози усмерена је ка веселијем маниру, што у целости побољшава расположење. Стивенс доспева у равнотежу: ослобођени превеликог терета, његови стихови могу да се одену у лакши језик и покрет.“

Ова дуга песма (преко 660 стихова у терцинама) поред уводног и завршног дела, састављена је од три целине са посебним насловима: „Мора да буде апстрактна“, „Мора да тежи промени“ и „Мора да причиња-

ва задовољство“. На самом почетку песме, у прологу, спаривањем различитих супротности као што су дан и ноћ, једна, извесна истина и жива промењивост воде, окамењена мисао и деловање ума изван уобичајених окова рационалне мисли, постулира се митски и метафизички статус песме и уводи се њен први део под насловом „Морада буде апстрактна“. Он почиње обраћањем ефебу, ђаку, ученику, саветом како да допре до „идеје“ о сунцу.

ЗАБЕЛЕШКЕ КА ВРХОВНОЈ ФИКЦИЈИ

Мора да буде ајсџиракџина

I

Почни, ефебе, поимајући идеју
О овом изуму, овом измишљеном свету,
Непојмљиву идеју о сунцу.

Мораш постати поново незналица
И видети сунце поново неуким оком
И видети га јасно у идеји о њему.

Никад не претпостављај да је ум који измишља извор
Ове идеје нити да за тај ум
Компонује књиге плодни мајстор у својој ватри.

Како је чисто сунце сагледано у идеји
Умивено најудаљенијом чистотом неба
Које је изгнало нас и наше слике...

Смрт једног бога смрт је свих.
Нек љубичасти Феб у умбри жетве почива,
Нека Феб заспе и умре у јесењој умбри,

Феб је мртав, ефебе. Али Феб беше
 Име за нешто што се никада није могло именовати.
 Постојала је замисао о сунцу, и још постоји.

Постоји замисао о сунцу. Сунце
 Не сме да носи име, златни врхунац, већ да буде
 У тешкоћи онога што је бити.

(1942)

Од ефеба се захтева да одбаца могућност постојања „творца“ али да пажљиво сагледа „Како је чисто сунце сагледано у идеји о себи / умивено најудаљенијом чистотом неба / Које је изгнало нас и наше слике“ како би појмио његову суштину. Изгон слика праћен је смрћу бога – „Смрт једног бога смрт је свих“ - мада је Бог, Феб, био само име за нешто што се „никадане може именовати“. Али пропаст замисли именовања не имплицира крај именовања „Постојала је замисао за сунце, и још постоји. / Постоји замисао о сунцу. Сунце / Не сме да носи име, златни врхунац, већ да буде / У тешкоћи онога што је бити“. Разматрање ове „прве идеје“ уводи у песму супротности актуелног и мистичног, иманентног и трансцендентног, које се сједињују у лику песника као свештеника и филозофа.

Треће певање тумачи песму као поновно стварање, а песника као творца. Живот може да се сагледа као нов само кроз песму, и само нас песма, као смрт, враћа некој врсти изворишта; то је овде повратак „првој идеји“, а песнички лет одржава се на крилима несвесног. Ми кроз песму доживљавамо утисак сједињености са светом, док нас „нонсенс живота“ пробада „чудним односом“. Захтев за апстрактношћу поезије истакнут у наслову првог дела песме значи како песник мора да одбаца све оне наносе интерпретација који су се годи-

нама таложили по предметима природе, све оно што му наука, митологија и теологија кажу о сунцу, и да га сагледа као што га је први човек видео први пут. Да би га видео, он мора заборавити све што је о њему знао укључујући и његово име. Појмити сунце на овај начин значи видети га у „идеји о њему“. Ова прва идеја је изворни посед ума, а главни чин имагинације је да свет види као што је виђен у првој идеји о себи. Имагинација је, дакле, истовремено и крајња моћ рашчињења, моћ да се уништи све што није непосредна идеја о ствари. Када имагинација и реалност постану једно, онда се на час свет може појавити онако како га је Адам сагледао пре него што је почео да га именује.

Прва идеја, како се каже у четвртном певању, „није била наша. Адам / У рају беше Декартов отац / А Ева је од ваздуха начинила огледало себи / Својим синовима и кћерима“ Ови стихови добро илуструју непрестану двозначност Стивенсових стихова: с једне стране, „прва идеја“ као нешто заједничко људском роду могла би да се изједначи са Јунговим колективним несвесним, с друге стране, из перспективе стиха где се Адам посматра као Декартов отац, „прва идеја“ може се схватити као свест, *cogito*. Ове две позиције изгледају непомирљиве, јер једна заступа колективитет а друга индивидуалност, али управо из напетости супротности може да се створи ново. Ми смо свесни да „живимо у месту / Које није наше сопствено и, много више, није ми“, али из тог места настаје поезија. „Прва идеја“ кроз цео први део песме мења облике и појаве: она је и слон и медвед, али и „див времена“, Див је „мислилац прве идеје“, да би на крају првог дела песме било истакнуто: „Прва идеја је измаштана ствар“. У следећем певању нагласак је поново на актуелном и иманентном, док је трансцендентно потиснуто. У последњем, десетом певању

овог дела песме, као главна апстракција представља се „идеја о човеку“ а она се најјасније може сагледати у ономе што је заједничко свим људима.

Мада филозофски, рефлексивни приступ теми тумачења поезије као врховне фикције захтева одређену апстрактност стила, песма не обилује апстракцијама. Напротив, она се креће у низу персонификација и прича, и како каже Вендлер, у њој су обесмрћени „свакодневни, препознатљиви, приступачни предмети“. Егзотична природа Стивенсове уметности огледа се у низу фигура које срећемо у „Забелешкама“. То су: Арапин, Ефеб, Мекалоу, Човек у старом капуту, Председник, Генерал Дипуи, Плантажер, Нанција Нунцио, Плава жена, Трајно лице, Капетан и Бауда, Канон Аспирин и његова сестра, Анђео, Дебела девојка итд. Било да ове ликове тумачимо као инвенције које треба да нам илуструју пуноћу света (Вендлер), било као „феномене које треба тумачити“ (Блум) или као песников покушај да нас задиркује, умара и исцрпљује својим неисцрпним маштаријама, песма преко њих показује константну двозначност Стивенсове поезије.

Други део песме под насловом „Мора да тежи промени“ посвећен је непожељности мировања и неопходности промене. Сlike набујале сексуалности, плодности и цветања супротстављене су сликама изношених ствари, копњења, опадања. У овом делу сусрећемо низ присуства која не задовољавају имажинацију, јер се не мењају: таква је карикатурална фигура председника који наређује пчели да буде бесмртна покушавајући да искористи највишу људску моћ и ауторитет како би оно што је ефемерно начинио перманентним; у трећем певању се медитира на тему *Ars longa, vita brevis*, кроз лик генерала Дипуија, чија бронзана фигура намеће утисак вечног трајања да би песник закључио „Ништа се није

десио јер се ништа није променило... на крају је Генерал завршио у ђубрету“. Сталност није људска особина, али промена јесте, а то обухвата и опадање и смрт.

Четврто певање другог дела песме враћа се теми супротности. Јединство супротности, међусобна зависност двеју ствари супротстављених природа је суштински мистичка и митска идеја, и Стивенсово не престано враћање овој теми омогућава да се његова поезија тумачи као део ове традиције.

IV

Изгледа да две ствари супротних природа зависе
Једна од друге, као што мушкарац зависи
Од жене, дан од ноћи, замишљено

Од стварног. Ово је порекло промене.
Зима и пролеће, хладни спој, грле се
И из тога настају појединачности прекида.

Музика на тишину пада као смисао,
Страст коју осећамо, не разумемо.
Јутро и поподне су загрљени

Север и југ су прави пар
а сунце и киша множина, као двоје љубавника
Који одлазе као једно у најзеленијем телу.

У осами, трубе осаме
Нису одјек друге осаме;
Мала жица говори за гомилу гласова.

Учесник учествује у ономе што га мења.
Дете које додирује преузима карактер ствари,
Тела, које додирује. Капетан и његови људи

Једно су, и морнар и море су једно.
А ти следи, о, мој друже, мој пријатељу, моје ја,
Сестру и утеху, брата и задовољство.

Петопевањепоновосевраћатретирању појединачног и појединачном искуству у причи о плантажеру; ово непрестано кретање између општег и појединачног, трансцендентног и иманентног, типични су за Стивенса.

Пуна чулних предмета и боја, међу којима доминирају различите зелене, песма о плантажеру говори, како је песник који је и сам волео ово своје дело на једном месту рекао, о „вредном човеку који живи у илузијама и пошто су га све велике илузије напустиле, још увек пријања уз једну која га пробада“. Х. Блум супротставља свој став песниковом, подвлачећи да плантажер у ствари потврђује ранији Стивенсов исказ из песме „Le Monocle de Mon Oncle“ да „Постоји у нама суштина која опстаје“.

V

На плавом острву у небески пространој води
Дивље наранце наставиле су да цветају и рађају,
Још дуго после плантажерове смрти. Остало је пар лимунова

Где му се урушила кућа, три танка дрвета под теретом
Одабране зелене. То су биле плантажерове тиркизне,
Његове наранџасте мрље, биле су то његова нулта зелена,

Зелена печена зеленије у најзеленијем сунцу.
Биле су то његове плаже, његове морске мирте
У белом песку, његово шљапкање по дугачким морским
муљиштинама.

Иза њега бејаше острво на којем је почивао,
Острво према југу, на којем је почивао као
Планина, ананас боцкав као кубанско лето.

И là-bas, là-bas, хладне су расле банане,
Висиле тешке на великом банановом дрвету,
Што пробија облаке и надвија се над пола света.

Размишљао је често о земљи из које је пристигао,
Како је цела та земља била диња, ружичаста
Ако је правилно сагледана па ипак могуће црвена.

Искрен човек у одричној светлости
Није могао да поднесе свој рад а ни да умре
Уздишући како би требало да се мане жека бенца.

(1942)

Ову стивенсовска песма *par excellence*, Блум чита као „један од тријумфа *Забелешки*, врхунац најбољег Стивенса“ истичући да је „јек бенца“ одговарајућа слика за евокацију елегичних дубина које, по овом чувеном песниковом тумачу, заједнички припадају плантажеру, песнику и читаоцу песме.

У седмом певању поново је потврђено одбацивање хришћанског мита: „Нама не треба никакв рај, / Нама не требају никакве заводљиве химне“. Али шта је песма, ако не нека врста заводљиве химне? Управо та идеја је и апострофирана у даљем току песме кроз повезивање поезије и сексуалности. Сексуални врхунац је плод међусобне зависности супротстављених природе, па су у осмом певању суочени невеста Нанција Нунцио и Озимандијас, чувена Шелијева фигура смртног греха. Озимандијас би у контексту песме могао да се тумачи и као симбол крајње хумане песничке амби-

ције, можда као фигура „апсолутне“, „суштинске“ песме. Тражећи од њега: „Говори ми оно, што ће изговорено, мене нагиздати / Својим сопственим драгоценим украсом“, Нанција Нунцио тражи директан приступ истини, приступ „првој идеји“. Озимандијасов одговор „невеста / Никада није нага. Фиктивна покривка / Увек тка трептање срца и ума“ показује да је директан приступ истини немогућ јер се „покривка“ исткана од „срца и ума“ субјективне свести, увек поставља између субјекта и објекта. Фикција о апсолуту је једино чиме се допире до апсолута. Неопходност сталне промене, стално осциловање између конкретнoг и апстрактног наглашена је и у десетом певању. Главни други принцип целе песме је несталност; врховна фикција, поезија, мора и сама да се мења да би могла да мења.

Трећи део песме, „Мора да причињава задовољство“ наставља да суочава супротстављене снаге: „плава жена“, фигура музе или богиње, супротстављена је сликама плодности и сексуалности: „полном цветању“, „лету, што постаје мирисаво у ноћи“; знаци паганских божанстава супротстављени су особинама хришћанских божанстава, Орфеј Христу. Традиционалне слике божанстава као и традиционалне врховне фикције одбачене су јер више не служе својој функцији пошто се не мењају.

И певања од четвртог до шестог настављају да доносе парове супротности. Ту су „велики капетан и дева Бауда“ (аполонска фигура капетана супротстављена је дионизијској, хтонској фигури Бауде), потом Канон Аспирин и његова сестра. Сестра је једноставно биће које одбацује снове и за своју децу захтева „само спавање“. Канон је особа која доживљава мистично искуство искусивши „ништавило... тачку / Иза које мисао не би могла да напредује као мисао“. У часу када мора

да бира искуство, он се опредељује за оно што у себе укључује све, „компликовану, нагомилану хармонију“, и тако успева у ономе у чему није успела Нанција Нунцио. То је могуће зато што његова имагинација открива а не намеће, зато што укључује а не искључује. „Наметнути није / Открити... / ...наћи, / Не наметати, не резоновати уопште, /... / Могуће је, могуће, могуће. Мора бити могуће“. Ова очајничка жудња имплицирана у понављању речи „могуће“ жудња је за оним што ће бити очишћено од сваке фикције изузев „фикције о апсолуту“. Али како открити фикцију о апсолуту без наметања? Ово је опет један од стивенсовских парадокса, проблем именовања онога што се не може именовати.

После узнесеног мистицизма претходних певања, осмо певање почиње питањем „У шта ја да верујем?“ и поново се враћа преиспитивању појединачног, иманентног, локалног. Тема посматрања су људи и птице; и једни и други су добри због „самих понављања“. Они су „Ствар у себи крајња, и зато, добра: / Једна од широких понављања крајња / У себи и, зато, добра“. Откриће фикције о апсолуту повезано је са Дебелом девојком. Преко ње, „ирационалног искривљења“, песма налази одговор на питање веровања. Кључ је у фикцији која „настаје из осећања“. Воља да постојимо у стању негативне способности, да прихватимо како оно што понекада тражимо није оно што намеће разум, већ нешто што могу да открију „ирационално“ или несвесно, може нас довести до „фикције о апсолуту“. Овим се песник поново враћа својој опсесивној теми, теми промене. „Задовољан што је ирационално рационално / Зваћу те по имену, мој зелени, мој течни mundo. / А ти ћеш престати да се крећеш изузев у кристалу“. Дебела девојка постаје земља, као Геја, као женска фигурација

сталности у несталности, слика заустављеног кретања, мировање које је покретно. Фикција о апсолуту мора се понашати као флуидна фиксираност, непрестано се мора мењати, преобликовати како би могла да служи новим генерацијама.

Песма се завршава сликом јединства и сукоба, „ратом ума / и неба“. Овај рат се никада не окончава али се, ништа мање, зарађене стране уједињују. „Двоје су једно. / Они су множина, десно и лево, пар, / Две паралеле које се сусрећу иако само / У сусрету својих сенки“. На крају песме схватамо да су наше речи наш „хлеб верног говора“, оне фикције са којима живимо или због којих умиремо. У покушају да уметности прибави позицију религије, Стивенс покушава да открије нову врховну фикцију. Уметност је та која нас уздиже изнад нашег бића и у тим изузетно кратким тренуцима омогућава нам да живимо посебним интензитетом. У тим тренуцима ми схватамо да смо део нечега већег од нас самих, чак и када је то нешто илузија. Уметност је конкретни израз мита о врховној фикцији, који је за нас неопходан како бисмо могли да поднесемо своје фрагментарно постојање.

Поред ове дугачке песме збирку *Трансијори за лето* карактерише низ краћих, филозофски оријентисаних песама које на различите начине размишљају о проблемима метапоезије.

КУЋА БЕШЕ ТИХА И СВЕТ БЕШЕ МИРАН

Кућа беше тиха и свет беше миран.
Читалац је постао књига; и летња ноћ

Беше налик свесном бићу књиге.
Кућа беше тиха и свет беше миран.

Изговорене су речи као да књиге није било,
Изузев што се читалац наднео над страницу,

Желео да се наднесе, желео много, највише да буде
Зналац коме је његова књига истинита, коме је

Летња ноћ налик на савршенство мисли.
Кућа беше тиха јер морала је бити.

Тишина беше део смисла, део ума:
Приступ савршенства страници.

И свет беше миран. Истина у мирном свету,
У којем нема другог смисла, и сама је

Мирна, и сама је лето и ноћ, и сама је
Читалац који се касно надноси над књигу и чита.

(1945)

На самом почетку песме изједначени су чином имажинације читалац, књига и летња ноћ. Акт читања стога постаје акт којим се обухвата цео свет. У миру летње ноћи и тишини куће читалац жели да прихвати књигу као зналац, да она за њега буде истинита, чиме и летња ноћ постаје налик и „свесном бићу књиге“ и „савршенству мисли“.

Тешко је рећи шта је у Стивенсовом свету примарно: летња ноћ или књига, утицај летње ноћи на читаоца да појми свет као миран или утицај књиге да учини да губећи се у њеним страницама, читалац појми истину као мирну и све то пројектује у ноћ. Сигурно је само да је имажинација сила која успева да изједначи у читаочевој перепцији реални свет у којем се у летњој ноћи налази кућа и унутарњи имажинативни свет човека који поима истину књиге. Тиме су, у последњој слици песме чином имажинације изједначени лето, ноћ, читалац, књига и истина.

ЧОВЕК КОЈИ НОСИ СТВАР

Песма мора да се опире интелигенцији
Скоро успешно. Илустрација:

Смеђа фигура у зимско вече одупире се
Идентитету. Ствар коју он носи одупире се

Најнужнијем смислу. Прихвати их, онда,
Као споредне (делове не сасвим опажене

Очигледне целине, несигурне честице
нечега, првобитност ослобођену сумње,

Ствари које плутају као првих сто снежних пахуљица
Буре коју морамо трпети целе ноћи,

Буре споредних ствари),
Ужас мисли које су изненада стварне.

Морамо трпети наше мисли целу ноћ, док
Јасно очигледно не буде непокретно стајало у хладноћи.

(1946)

Како треба компоновати песму? Или, како треба
читати песму? И шта је песма? Као да су сва ова пи-
тања имплицирана у одговору који налазимо у првом

стиху песме. Песма не може одједном бити доступна интелигенцији, већ мора да јој се одупире. „Скоро успешно“ значи да песма само делимично допушта интелигенцији да је појми. Најпре, о песми се може појмити само нешто опште, као што се о смеђој фигури у зимско вече не може поуздано рећи ништа друго до да је смеђа. Такође се ништа поуздано не може рећи ни о било ком детаљу везаном за ту фигуру, о ствари коју та фигура носи. И она остаје недоступна и тајанствена, одупирући се „најнужнијем смислу“.

У том случају треба оно што је доступно нашој интелигенцији прихватити као „споредно“, као нешто што је само део целине, али према чему треба бити отворен као провобитном увиду у ствари „ослобођеном сумње“. Треба том споредном дозволити да се обликује као бура која почиње плутањем првих сто снежних пахуљица да би потом трајала целе ноћи, и коју ми морамо „трпети“ целе ноћи како бисмо ујутру дошли да значења.

Овакво значење које ће бити потпомогнуто имажинацијом не садржи у себи „ужас“ непосредног сазнања необогаћеног имажинативним процесом. Оно што је лако доступно нашој интелигенцији неће нас испунити задовољством, већ супротним осећањем. Насупрот таквом сазнању, оно сазнање до кога се долази пошто се биће изложи „бури споредних ствари“ право је сазнање. То значење је тешко достићи, али је резултат вредан сваког напора. Оно ће се онда појавити у свој својој јасности као предмет или човек који се јасно сагледава у хладноћи, у ваздуху прочишћеном вејавицом.

Период од 1950. па до песникове смрти 1955. могао би условно да се означи као трећа фаза у његовом развоју. У овом периоду Стивенс објављује две изванредне збирке песама *Зоре јесени* и *Сћена* (1950.) које су нешто касније обједињене и објављене у *Сабраним њесмама* 1954. Тек ће постхумно објављена збирка *Палма на крају ума* указати на чињеницу да неке од својих најбољих песама Стивенс није објавио за живота. Болингенову награду за поезију Стивенс добија 1950, да би би му 1954. биле додељене Пулицерова награда и Национална награда за поезију.

Песме из ове фазе могу се читати као постмодернистичко разарање великих идеја из Стивенсовог модернистичког периода, али и опсесивни повратак великој Стивенсовој теми, односу имагинације и стварности. У овим песмама приметан је песников визионарски аскетизам, окренутост више менталним процесима него физичком аспекту ствари, што се одсликава у необичном, огољеном дискурсу. Песме су испуњене приметним задовољством и мирноћом који прате напор имагинације да савлада реалност, а иста осећања прате и њен неуспех у томе. То не значи да нам ове песме сугеришу како постоји лак начин да се утешимо у нашем опредељењу за премоћ реалности или имагинације; ни маштарије ни чиста реалност не могу у потпуности да нас задовоље, и ми морамо прихватити као неминовност непрестано одбацивање једног у име другог и обрнуто.

ПУТАЊА ОСОБЕНОСТИ

Данас лишће плаче, висећи на гранама шибаним ветром,
Ипак ништавило зиме постаје нешто мање.
Још увек је пуно ледених сенки и снежних обличја.

Лишће плаче... Држиш се по страни и једва чујеш плач.
То је упоран плач, тиче се некога другог.
И мада ти кажеш да си део свега,

Постоји сукоб, а ту је и отпор;
А бити део нечега је напор који слаби:
Осећаш живот онога што даје живот какав јесте.

Лишће плаче. То није плач божанске пажње,
Ни нанос дима од згаслих хероја, ни људски плач.
То је плач лишћа које себе не трансцендује,

У одсуству фантазије, и не значи више
Него што оно јесте у крајњем налажењу ува, у самој
Ствари, док се, најзад, плач уопште више никога не тиче.

(1950)

У песми „Путања особености“ песник се истовремено бави собом и „плачем“ лишћа као појединачним феноменима. Док слуша звук лишћа на зимском ветру, који већ у првом тренутку доживљава као „плач“, дакле као хумани елемент у свету природе, песник одлучује да истражи овај феномен. Најпре се плач лишћа повезује са „ништавилом зиме“; премда је плач нешто што би требало да узнемири, он истовремено умањује доживљај ништавила који је доминантан зими, чинећи зиму људскијом, прихватљивијом. Као да управо тај плач указује на свет који, упркос доминирајућем ни-

штавилу, још увек постоји. Пошто се ништавило зиме на неки начин умањује, онда је тај плач можда ипак од неког значаја, с тим што се он тиче „некога другог“. Осећање отуђености од света које песник потенцира од прве строфе проширује се тако да се укључује цели свет. Стихови „И мада ти кажеш да си део свега, / Постоји сукоб, а ту је и отпор“ показују нам да је реалност изјава веома различита од стварног стања. Мада ми тврдимо да смо део свега, не можемо баш увек бити део свега, а некада и не желимо да будемо део свега. Исказ „бити део нечега је напор који слаби“ показује да се свет предмета и свет људи који се баве тим предметима, који би желели да буду у блиском контакту с тим предметима, неминовно крећу у правцу међусобног мимоилажења, отуђења. Све се своди на то да се осећа живот онога што „даје живот какав јесте“, што се може читати као препуштање реалним стварима, или пак сопственом бивствовању у каквом год односу оно било према реалности.

Па, ипак, људски ум не може да се у потпуности отргне од света који га окружава, нити може да умакне сопственом читању света око себе. Размишљајући о плачу од којег не може да се сакрије, ум га класификује покушавајући да га тако одвоји од себе: то није ни плач богова, ни плач хероја, ни људски плач, то је просто „плач лишћа“. Пошто није под утицајем фантазије, плач лишћа не трансцендује себе већ може да значи само оно што јесте по себи. Размишљање о феноменима који нас окружују своди се на „крајње налажење ува“, односно на констатацију о могућности постојања чисто чулног феномена, после чега се плач лишћа доживљава као нешто што нема никакве везе са људским присуством. Ипак, и то је могуће само у одсуству фантазије, када ствар постаје оно што јесте по себи, „сама

ствар“. У одсуству фантазије и песников субјективитет и свет постају једнако испражњени од значења, па се тако на крају „плач уопште више никога не тиче“.

Међутим, управо реч „плач“ омогућава нам да схватимо како човек не може да се ослободи придавања хуманих особина свету око себе, како је одсуство фантазије немогуће појмити, како човек, без обзира што би желео да сагледа голу реалност, у њој увек налази остатке људског, „плач“, и како, пошто је већ у стању да људску патњу сагледа у свему и да целом свету прида људска значења, човек услед засићења може постати индиферентан према истинској људској патњи и истинском плачу.

У песми „Прости смисао ствари“ Стивенс ће се у највећој мери приближити егистенцијалном обичном, покушавајући да га преиспита, наизглед без покушаја бекства изван овог света.

ПРОСТИ СМИСАО СТВАРИ

Пошто је опало лишће, враћамо се
Простом смислу ствари. Као да смо
Стигли на крај имажинације,
Неживи у инертном знању.

Тешко је чак одабрати придев
За ову чисту хладноћу, ову безразложну тугу.
Велика грађевина постала је мала кућа.
Ниједан турбан не шета умањеним подовима.

Никада није требало тако хитно бојити стакленик.
Димњаку је педесет година и нахерио се.
Фантастичан напор је пропао, понављање
У поновљивости људи и мува.

Па ипак је и само одсуство имажинације
Морало бити измаштано. Велика бара,
Њен прости смисао, без одсјаја, лишће,
Блато, вода као прљаво стакло, што изражава неку врсту

Тишине, тишине пацова који је изашао да гледа,
Велика бара и њено траћење љиљана, све ово
Морало је бити измаштано као незаобилазно знање,
Захтевано, како захтева нужност.

(1952)

Како добро уочава Б. М. Фишер (B.M.Fisher), Сти-венсова медитација „евоцира стање ума, доба живота, доба године“, све кроз исказ „пошто је опало лишће“. У том часу песникова визија показује да су све претходне визије биле илузија, да је сав оптимизам био последица психолошке пројекције песника. Читајући песму као да ударамо о низ речи које успостављају ово незадовољство: „опало“, „крај“, „неживи“, „инертном“, „тешко“, „тугу“, „умањеним“, итд. Јасно је да песник жели да произведе утисак беживотности, непокретности, урушености. Општа опустелост као да се преноси и на духовне активности, „тешко је чак одабрати придев“, у оваквом окружењу, у љутој хладноћи зиме, у „овој безразложној тузи“, где онемоћали језик следи онемоћалу имагинацију.

Све се урушава у овом зимском, у овом старачком добу; велике грађевине сада су сагледане као мале куће, нема више егзотичности („турбан“) нити је она могућа на сведеном простору, „умањеним подовима“; стакленик, који је као стаклена кућа метафора уметничког стварања, у је лошем стању, неопходно му је бојење, димњак, метафора усправности и куће (куће бића) и човека, стар је педесет година и нахерен. Цела животна прича сведена је на „поновљивост људи и мува“.

Па ипак је, и овде је парадоксални обрт у песми, „и само одсуство имагинације / Морало бити измаштано“; тако да замишљање одсуства имагинације, као снаге која свету даје привлачност, постаје само по себи

моћни израз њене стваралачке активности. Песник покушава да открије прости смисао ствари неком врстом „креативне некреативности“ преко имагинације која замишља сопствено одсуство. Али и као замишљено одсуство она још увек функционише као присуство: чак и ако је велика бара у свом простом смислу само то, она уз деловање имагинације постаје нешто сасвим друго. Упоредјена је са „прљавим стаклом“, њена тишина са тишином пацова који је се помолио из своје рупе „да гледа“, а њен однос са цвећем које природно расте око ње сагледан је у изразито људском смислу, као „траћење“. На крају, читав тај неживотни свет може да се чита као тријумф имагинације која га је „измаштала“ као „незаобилазно знање“. На самом крају песме стиже се до позиције супротне оној изреченој на почетку. Имагинација функционише не као нека врста избора већ као нешто *sine qua non*, као оно „захтевано, како нужност захтева“.

СВЕТ КАО МЕДИТАЦИЈА

Приближава ли се то са истока Одисеј,
Бесконачни авантуриста? Дрвеће је поткресано.
Зима је спрана. Неко се креће

По хоризонту и издиже се над њим.
Ватрени лик приближава се Пенелопиним кретонима,
Само његово дивље присуство буди свет у којем она обитава.

Компоновала је, тако дуго, ја са којим ће га дочекати,
Пратиоца његовом ја за њу, које је замишљала,
Двоје у дубоком заклону, пријатеља и драгог пријатеља.

Дрвеће је поткресано, као суштинска вежба
У нељудској медитацији, широј од њене.
Над њом нису ветрови као пси стражарили сваке ноћи.

Није желела ништа што јој он не би могао донети само
долазећи.
Није желела пријатности. Његове руке биле би јој огрлица
И појас, крајња срећа њихове жеље.

Али беше ли то Одисеј? Или пак само топлина сунца
На њеном јастуку? У њој је мисао тукла као срце
Њих двоје су куцали заједно. Био је то само дан.

Беше то Одисеј а и не беше. Па ипак срили су се,
Пријатељ и драги пријатељ и планетино охрабрење.
Њена варварска снага никад је изневерити неће.

Мало ће попричати сама са собом док чешља косу,
Понављајући му име, његове стрпљиве слокове,
Никада не заборављајући њега који је непрестано долазио
тако близу.

(1952)

Песма се бави Пенелопиним замишљањем Одисејевог доласка. Пролеће је, живот се изнова буди, „дрвеће је поткресано“, „зима је спрана“. То је тренутак када се „ватрени лик“, испоставиће се зрак јутарњег сунца, приближи „Пенелопиним кретонима“, и када оживевши свет у којем она живи, и њу подстакне да некакав покрет на хоризонту замисли као Одисејев долазак кући. Сунчево „дивље присуство“ треба да укаже на банални проток дана у Пенелопном свакодневном животу у којем она без Одисеја „живи“. Ипак, тај живот није за њу потпуно мртвило јер она непрестано размишља/медитира о Одисејевом могућем повратку. Она за тај долазак непрестано припрема, компоује, имагинативно решава сцену сусрета са Одисејем, брижљиво конструишући „ја са којим ће га дочекати“; то њено ја, у том сањаном сусрету, треба да одговара његовом ја, опет њеној имагинативној конструкцији. Та два ја треба у њеној медитацији, која је чин њене имажинације, да се нађу као два пријатеља, потпуно одвојени од света „у дубоком заклону“.

Дочетврте строфе Пенелопина медитација креће се уходаним путем. Тада се догађа искорак; само у једном тренутку, што је можда израз њене немоћи да контролише ситуацију око себе, Пенелопа доживљава и сам

свет у којем обитава као чин медитације неке више силе, „суштинску вежбу у нељудској медитацији“, као и да је та медитација „шира од њене“, и да можда са те стране гледано њена имажинација Одисејевог доласка представља само узлет неке друге имажинације. Можда је управо стих „Над њом нису ветрови као пси стражарили сваке ноћи“ потврда тог „нељудског“ присуства, исказ некога ко посматрајући Пенелопу пореди њену релативно безбедну ситуацију са Одисејевом, која би се управо могла описати том реченицом. Да ли је то исказ Хомеров док размишља о судбинама својих јунака? Песника Стивенса док медитира о медитацији Пенелопиној? Или је то можда и Пенелопино размишљање којим се она сагледава као елеменат у нечијој имажинацији света па према томе немоћна да сама утиче на судбину? Да ли се реч „нељудска“ односи на суровост те медитације или на надљудскост, можда божански статус те медитације? Да ли се таквим питањем Пенелопа уклања од страха да је играчка у рукама богова и враћа својој сопственој моћи имажинацију којој и она сама игра игру божанства?

Стивенсова Пенелопа утеху налази у чињеници да не жели ништа друго сем Одисејевог доласка; његове руке, његов додир, представљале би за њу и „огрлицу и појас“, за њу би загрљај био „крајња срећа њихове жеље“. Њено размишљање омогућем доласку Одисејевом кулминира у наговештеном страху да би њен утисак да неко долази у ствари могао бити изазван само зрацима сунца на њеном јастуку; у том часу њена мисао престаје да буде само медитација и постаје осећање, „туче“ као срце, њена размишљања и њена осећања се поклапају, мисао и срце „куцају заједно“. Пошто схвата да је само топлина сунца на њеном јастуку одговорна као импулс за медитацију, и да њен сан остаје само

сан, Пенелопа је ипак утешена самом медитацијом. У њој, у том измаштаном свету, њих двоје су се срили, и управо је тај имагинарни сусрет оно што јој обезбеђује „варварску“ снагу за даље чекање. Само понављање његовог имена учиниће да она живо осети његово присуство, и да никада не заборави њега који је „непрестано долазио тако близу“. Читав један свет постоји за Пенелопу као медитација, чиме се, иронично, оправдава и постојање Пенелопиног света у некој нељудској имагинацији.

ПЕСМА КОЈА ЈЕ ЗАУЗЕЛА МЕСТО ПЛАНИНЕ

Ту беше, реч по реч,
Песма која је заузела место планине.

Дисао је њен кисеоник,
Чак и када је књига лежала преврнута у прабини
његовог стола.

Подсећала га је како му је требало
Место до којег ће ићи сопственим правцем,

Како је прекомпоновао борове,
Померио стење и одабрао пут међу облацима,

Због погледа који ће бити прави,
Где ће он бити потпун у необјашњивом испуњењу:

Тачно ту стену где ће његова непрецизност
Открити, најзад, поглед према којем су се пробијали,

Где би могао лећи, и зурећи доле у море,
Препознати свој јединствени и осамљени дом.

(1952)

Плод имагинације, поетска креација може да буде
толико значајна да за онога ко је тако доживљава поста-

не већа од света реалности, или да се барем изједначи са њим. У овој Стивенсовој песми, песма „заузима место планине“. Она то место заузима у свету Стивенсовог протагонисте, читаоца, постепено, реч по реч. Песма толико обузима читаоца да прераста сопствени физички идентитет и проширује се у простор, да би се сопственом моћи потпуно осамосталила и почела да живи својим животом који је идентификован са светом реалности.

Читалац је у песму урођен као у предео, али она за њега има животну важност: он дише њен кисеоник. Она га подсећа на потребу открића сопственог погледа на ствари, „место до којег ће ићи сопственим правцем“, а то је управо био пут подређен имагинативном погледу на свет. Такво виђење света претпоставља прекомпоновање реалности; тако је читалац „прекомпоновао борове,/ померио стење и одабрао пут међу облацима“ трагајући за сопственим виђењем света, за „погледом који ће бити прави“. У случају налажења свог погледа на ствари, своје визије реалности, која је очито у потпуности субјективна, па дакле и имагинативна, човек постаје „потпун у необјашњивом испуњењу“. То потпуно испуњење није нешто што се да објаснити рационалним путем јер се до њега може доћи само путем имажинације. Пошто имагинативно прекомпонује реалност читалац тек онда може открити поглед за којим тако дуго жуди, односно наћи слику реалности која му омогућава да открије своје јединствено, стварно биће.

У ироничном читању последњих стихова могуће је задовољство проналажења сопственог бића достигнуто у читању песме тумачити и као немогућност проналажења таквог задовољства у реалном свету

Стивенсове последње песме обележава посебна ведрина и неко изузетно прихватање тишине. У песми „Јасан дан и без сећања“ Стивенс се окреће од свега онога што представља успомене, од војника два светска рата, сопствених мртвих и сећања на дане када су били „млади и живи“ и „у шетњи по сунцу“.

ЈАСАН ДАН И БЕЗ СЕЋАЊА

Без војника на сцени,
Без мисли о сада мртвим људима
Какви су били пре педесет година,
Млади и живи у животном ваздуху,
Млади и у шетњи по сунцу,
Како се сагињу у плавим хаљинама да нешто додирну,
Данас ум није део времена.

Данас је ваздух од свега очишћен.
Нема никакво знање изузев ни о чему
И плови преко нас без значења,
Као да нико од нас овде никада раније није био
Нити је сада: у овом плитком призору,
Ова невидљива активност, овај смисао.

(1954)

„Данас ум није део времена“ је централни и најенigmatичнији исказ у песми. Да ли то значи да наш ум неће да се прилагоди чистом и сјајном дану без облака и да се не може лишити онога што у њему постоји, сећања, успомена, живих слика у којима живе сада мртви људи? Или је то што је ваздух који је „од свега очишћен“, нема никакво знање „изузев ни о чему“, и управо зато може да „плови преко нас без значења“, знак да је то ипак могуће постићи? Та незаинтересованост ваздуха је незаинтересованост за прошлост и садашњост, за људе, и може се стећи утисак да Стивенс овако показује реалност као празнину.

Да ли је и имагинација једако празна као реалност? Мада на први поглед изгледа да је тако, ипак ту постоји одређена „невидљива активност“ што је у ствари наша активност, активност нашег ума, наше имажинације која у том целом „плитком призору“ може да пронађе „смисао“. Управо тај „смисао“ је оно што повезује празнину и пуноћу песме, оно што је спољно и оно што је унутрашње, јасан дан и сећања. Мада можда можемо да потиснемо сећања, знање, значења која они собом носе, да негирамо читаву једну егзистенцију, не можемо потиснути осећање данашњице. Да ли је то осећање позитивно или негативно?

Да ли то што без сећања из нас нестаје читав свет лепоте, жеље, деловања, па чак и смрти, значи и наш крај? Чини се да Стивенс жели управо супротно: да каже како је и поред наше жеље да понекад проживимо чист дан и без сећања, то немогуће; наш ум може призвати нека сећања а онда одлучити да их се лиши у одређеном тренутку, али то не значи да су сећања избрисана заувек. Наша имагинација увек мора наћи неки смисао без обзира колико се приближила ништавилу реалности.

У позним песмама као што је „Док излазиш из собе“ Стивенс покушава да сагледа свој песнички учинак ближећи се крају живота, размишљајући да ли је протраћио живот у трагању за илузијом. Да ли је његова опсесија за уношењем интелекта у поезију довела до сувоће која се може упоредити са сувоћом костура? Да ли су његове песме нешто истинско и живо, или само скелети песама? Он је, подвлачи, био „неверник у стварност“ и то даје песми посебан тон разочарења и горчине.

ДОК ИЗЛАЗИШ ИЗ СОБЕ

Ти говориш. Кажеш: Данашњи карактер није
Костур из ормана. А нисам ни ја.

Та песма, она
О уму као никада задовољном,

Она о уверљивом хероју, она
О лету, нису оно о чему костури мисле.

Питам се да ли сам живео живот костура,
Као неверник у стварност,

Земљак свих костију света?
Сада, овде, снег који сам заборавио постаје

Део веће стварности, део
Уважавања стварности.

И отуд уздизање, као да сам отишао
Са нечим што сам могао дотаћи, дотаћи на сваки начин.

А ипак се није променило ништа изузев оног
Нестварног, као да се уопште ништа није променило.

(1954)

Али код Стивенса увек постоји и друга страна, имажинација. Постоје у песми и стихови који донекле релативизују ову горчину: костури не размишљају о песмама, такође, не само у његовом случају, ум ионако никада није задовољан. Међутим, разочарање је оно што даје доминантни тон песми и то је подвучено стихом „А ипак се није променило ништа изузев оног / Нестварног“. Последњи стих уноси извесну релативност уведену речју „као“, „као да се уопште ништа није променило“ која имплицира да се можда ипак нешто променило. Доминантни утисак одређен питањем које песма поставља: да ли је живети у поезији и за поезију значило неку врсту смрти, ипак је до неке мере разорен песниковим преиспитивањем сопственог деловања које овој сувоћи придаје сасвим „људски“ квалитет живог тела.

НЕ ИДЕЈЕ О СТВАРИ ВЕЋ САМА СТВАР

На најранијем крају зиме,
У марту, пригушени крик споља
Деловао му је као звук у уму.

Знао је да га је чуо,
Птичји крик, за дана или раније,
У ветру раног марта.

Сунце се рађало у шест,
Не више отрцана перјаница над снегом...
Требало је да буде споља.

Није потицао из широког трбухозборства
Избледелог раріег-масхеа сна...
Сунце је долазило споља.

Тај пригушени крик – То беше
Хориста чије је це претходило хору.
То беше део колосалног сунца

Окруженог хорским прстеновима
Још увек далеког. Беше то налик
Новом знању о стварности.

(1954)

Тему којом се бавио целог живота Стивенс не занемарује ни у последњим песмама. Чини се, напротив, да са посебном пажњом покушава да дефинише досеге реалног света и имажинације. Ова песма представља поновни покушај песника да продре до самог света реалности као у случају песме „Прост смисао ствари“. Али, за разлику од раније песме где је за песника полазиште било утемељено у претпоставци да је оптимизам тај који креира илузију стварности, у каснијој песми песник допушта имажинацији да утиче на концепт реалности. За разлику од претходне песме у којој песнички субјекат себе сагледава као једног од многих са сличним искуством, у овој је протагониста, „он“, можда песник, који покушава да себе самог сагледа што објективније. Опет, за разлику од претходне песме где опало лишће указује и на доба године, и на доба живота и на стање ума, овде се временска одредница „на најранијем крају зиме“ користи управо да би се постулирао својеврсни оптимизам. Управо тај оптимизам, који док зима још траје већ види њен крај, мада онај најранији у „раном марту“, (што значи да ће их бити још, те да ће зима још трајати), али види почетак њеног краја, изнедриће нови, имагинативни приступ реалности.

Тај наговештени крај означен је „пригушеним криком“, и мада тај крик долази „споља“, и прецизније је одређен и својим извором, и временом дешавања, као „птичји крик“, „за дана или раније“, актеру песме се чини да је тај звук „звук у уму“. Управо то показује да имажинација актера већ почиње да делује, односно да преображава реалност, тј да он оно што стварно јесте, што се стварно дешава, доживљава као нешто друго. Тако „крик“ који јесте „птичји крик“ а постаје „звук у уму“ представља знак читавог низа тран-

сформација стварности које ће извршити имагинација.

Први знак трансформације манифестује се у виђењу сунца; оно није више „отрцана перјаница над снегом“. Наговештај промене у виђењу спољног света, међутим, указује на то да је немогуће продрти у саму реалност без икаквог ослањања на имагинацију. Било какав доживљај сунца изван саме речи сунце указује на њено присуство, тако да и квалификација сунца као „отрцане перјанице над снегом“ већ указује на неотклоњиво присуство имагинације. Али, ум покушава да се одупре овом присуству и да продре у оно што јесте сама ствар. Актер песме не жели да прихвати да поунутрашњење спољног звука може да значи преображај читаве спољне стварности, па ће тако песма до краја пратити и овај процес и немогућност његовог остварења.

Актер песме покушава да феномен, „крик“ класификује, да му одреди извориште али то га само, све више, одводи у несигурност шта стварност стварно јесте и уводи у подручје имагинарног. Он је разапет између различитих могућности прихватања звука: најпре је то био „пригушени крик споља“, да би пошто је тај звук деловао као „звук у уму“, на крају констатовао да је звук „требало да буде споља“. С друге стране, актер песме покушавајући да разреши одакле долази звук, само успева да разреши одакле звук не потиче, што опет отвара простор деловању имагинације у фантастичној слици сна; он не потиче „из широког трбухозборства/избледелог *parier-machea* сна“. Оно што актер извесно може да каже јесте да је „сунце долазило споља“. Предајући се сада имагинацији, актер доживљава „крик“ као „це“ хористе које „претходи хору“, дакле као појединачни звук који ће ускоро бити утопљен у моћни

звук мноштва. То је неопходни корак у потпуном предавању имагинацији, а када се то оствари актер схвата да је тај звук у ствари „део колосалног сунца“.

То ново сунце већ је назначило крај зиме и спољним знацима и у уму посматрача, а сада постаје знак будућег преображаја света. Мада је то „колосално сунце“ сунце пролећа, краја зиме, „још увек далеко“, имагинација је већ свет реалности преиначила у другачији. Сада крик чије је порекло било тешко утврдити постаје „налик новом знању о стварности“, што имплицира оптимистичко, тријумфално сагледавање света од стране посматрача. Песма показује да реалност саме ствари не може постојати, већ је ствар неумитно повезана са имагинацијом која је трансформише у нешто друго.

РЕКА НАД РЕКАМА У КОНЕКТИКАТУ

С ове стране Стигије постоји велика река,
Пре него што стигнеш до првих црних водопада
И дрвећа које нема интелигенцију дрвећа.

У тој реци, далеко с ове стране Стигије,
И сам проток воде је радост,
Бљесак и бљесак на сунцу. По њеним обалама

Не шета ниједна сенка. Река је верна,
Као последња. Али чамције нема.
Он се не би могао борити са њеном снагом.

То се не може видети под појавама
Које о том зборе. Звоник у Фармингтону
Стоји блистајући а Хадам сија и љуља се.

То је трећа заједничка ствар са светлошћу и ваздухом,
Курикулум, крепкост, локална апстракција...
Зови је, још једном, реком, неименованим током,

Простором испуњеним, што одражава годишња доба, фолклор
Свакога од чула; зови је, увек изнова,
Реком која не тече никуда, као море.

(1954)

Проблем постојања и однос имагинације према њему, постаје за Стивенса значајан тема у позним песмама. У овој песми се већ у наслову показује вишезначна природа реке која је истовремено и река живота и постојећа река: истовремено је и река над рекама, метафора људске егзистенције, и тече кроз Конектикат што јој даје локалну посебност; као посебна река у Конектикату, она се јасно изједначава са животом појединца/песника у Конектикату. Први стих је јасно постулира као реку с ове стране Стигије, Стикса, реке која у грчкој митологији представља границу између земље и Хада, за коју се везује све што је мрачно, тамно, суморно. Управо то је и тренутак када у имагинацију песничког субјекта продире свест о смрти која ће до краја сенчити песму својим мрачним присуством.

Песнички субјекат наставља своје размишљање о реци егзистенције покушавајући да је очисти од ове мрачне сенке, као и да је опише и као метафору људске егзистенције и метафору појединачне људске егзистенције, придајући јој све више локалне посебности. Река је описна као „велика“ пре него што дође до „првих црних водопада“, што истовремено може да означава и физички опис водопада реке која тече кроз Конектикат и пад реке живота, прелазак на ону страну од егзистенције, а можда означава и свест Стивенса о скорој смрти. Тај улазак реке у зону смрти потврдио је и сам песник тумечећи трећи стих на следећи начин: „ово се односи на кривљење дрвећа које не расте у околностима које су за дрвеће природне, а не на куће којима дрвеће не пружа заклон. Изглед смрти је изглед онога од чега је одузето нешто животно“.

Реку као ток егзистенције песнички субјекат доживљава и као „радост“ и као „бљесак“; тако остарели песник показује да је живот радост која је, макако бље-

штава, ипак краткотрајна. То је река живота, и зато њеним обалама не шетају сенке. Она је „верна“ јер је ток постојања исто тако немогуће избећи као и смрт, као „последњу“ реку, Стикс. За разлику од Стикса, на овој реци нема чамције Харона јер он не би могао да се бори са њеном снагом. Матица постојања је сама себи довољна. У трећој строфи песме јасно је, према томе, да песнички субјекат не може да умакне од опсесивног присуства смрти јер реку живота управо описује као негацију оне друге реке, а сва збивања око ње и на њој као негацију онога што се збива на обалама те друге реке и на њој самој. И сама изјава да се свет смрти не може сагледати испод појава које о том „зборе“ управо се својим смислом окреће против саме себе.

У даљем току песме, песнички субјекат, посматрач реке односно онај ко о њој размишља, доживљава је истовремено и као локалну реку која пролази покрај звоника у Фармингтону и места Хадам, али су и знаменитост локалитета и сам локалитет утопљени у опште расположење и опис реке: звоник „блиста“ а градић „сија и љуља се“. Зато је то названо „трећом заједничком ствари“, уз светлост и ваздух. То су све облици заједничке реалности које ова река собом дефинише и који њу дефинишу и као конкретну реку и као реку егзистенције. Колико год звоник у Фармингтону и градић Хадам у исказу песничког субјекта постоје као објективна места толико они јесу места од субјективног значаја, и непоновљивог личног искуства. Река је такође и „курикулум“ и „крепкост“, нешто што је сам ток и енергија. Она је и „локална апстракција“, апстракција која се показује само кроз конкретно постојање.

Пошто њен идентитет не може да се дефинише другачије него преко својих локалних и конкретних манифестација, она остаје само река, неименовани ток.

Овај ток у себи ипак садржи простор, а овај пак одражава смену годишњих доба, као и оно што представља „фолклор“, мешавину знања и веровања свакога од наших чула. Мада је људска егзистенција доживљена као ток, имагинација не може да овај ток појми без простора у којима се одиграва живот. Све што нам се дешава у животу дешава се у просторима који и сами постају део тока.

Последњим заокретом имагинације песничког субјекта оно што је непрестано представљано као ток, са имплицираним кретањем према неком циљу, у завршном стиху песме представљено је као нешто што никуда не тече, нешто што је толико свеобухватно и огромно, што обухвата толики простор, да тај ток и не постоји. Циљ живота није смрт већ сам живот и зато се река, иако се наша егзистенција креће ка смрти, као метафора наше егзистенције и њеног смисла не може кретати према смрти већ мора само бити оправдање саме себе. Наша егзистенција је зато, најзад, река која не тече никуда као море, јер море не тече никуда пошто просто јесте то што јесте. Такав је у песниковом виђењу и живот.

СТВАРНОСТ ЈЕ АКТИВНОСТ НАЈУЗВИШЕНИЈЕ ИМАГИНАЦИЈЕ

Прошлог петка, у великој светлости прошлог петка,
Возили смо се кући из Корнвала за Хартфорд, касно.

Не беше то ноћ надувана у стакларама у Бечу
Или Венецији, непокретна, што таложи време и прашину.

То беше притисак снаге у кружном дробљењу,
Под прочељем западне вечерњаче,

Једрина славе, сјај у венама,
Док су се ствари помаљале и покретале и топиле се,

Било у даљини, промени или ништавилу,
Видљиви преображаји летње ноћи,

Сребрена апстракција која се приближава облику
И изненада се пориче удаљавањем.

Беше то нечврсто надирање чврстог.
Ноћно језеро месечине не беше ни вода ни ваздух.

(1954)

Насупрот извесној фрустрираности и осујећености
које постоје у тону неких позних песама, на пример

песме „Док излазиш из собе“, ова, као и друге песме писане пред сам крај Стивенсовог живота, поново доноси поверење у свет и уживање у ономе што прихватамо као реалност захваљујући деловању имагинације.

У песми је описан повратак кући ноћу из Корнвала за Хартфорд, по свему једна од рутина у животу песника. Међутим, упркос обичности пута, та ноћ постаје необична и изузетна јер је осветљена „великом светлошћу“. Та велика светлост последица је феномена *aurorae borealis*, изненадне појаве светлости на небу, најчешће зелене боје. Названа по именима римске богиње зоре Ауроре и грчког бога ветра Бореја ова појава се обично може видети за време равнодневица, широм света, а највидљивија је у просторима блиским половима због већег периода таме и јаког магнетског поља.

Ако је стварност доиста активност најужвишеније имагинације, та имагинација се манифестује кроз опис *aurore borealis*. Како то истиче Легет (Legget), Стивенс у касним песмама постулира постојање спољне, нељудске, космичке имагинације, у којој ми обитавамо мислећи да је реалност. „Велика светлост“ у песми одмах задобија трансценденцију јер њен ефекат на ноћ није ефекат било чега вештачког или статичног, или пак деликатног, сачињеног у „стакларама у Бечу и Венецији“. Ова светлост има сопствену огромну енергију „притисак снаге у кружном дробљењу“, сопствену егзистенцију која утиче на егзистенцију бића и ствари око себе. За разлику од појаве исте светлости описане у песми „Ауроре јесени“ чија је зелена боја „боја леда и ватре и самоће“ (II) и које је за посматрача извор страха „зналац једне свеће види/ арктички блесак који пламти на оквиру/ свега што он јесте. И он се боји.“ (VI), овде је то позитивна светлост, што значи да

се Стивенсово схватање „најузвишеније имагинације“ изменило. Она је пре била „деструктивна универзална сила“ а у овој песми је „једрина славе“ и „сјај у венама“. Као манифестација најузвишеније имагинације ова бореална светлост је неухватљива; она постоји у трагању за обликом и у удаљавању од облика, остајући само „сребрна апстракција“. На крају песме, песнички субјекат у надолажењу бореалне светлости сагледава „нечврсто надирање чврстог“, препуштајући се у потпуности овом феномену који ноћ преображава у „ноћно језеро месечине“ које није „ни вода ни ваздух“.

На самом крају ствари, ума, живота, налази се плод
имагинације, палма. Она је централна слика Стивен-
сове песме „О самом бићу“ једне од последњих које је
написао. То је, извесно, песма о смртности, о свести
која функционише блиска „последњој мисли“, али
истовремено и о бесмртности, јер говори о уметности
као могућности трансцендовања реалности.

О САМОМ БИЋУ

Палма се на крају ума,
Иза последње мисли, диже
У бронзаном декору,

Златопера птица
На палми пева, без људског смисла,
Без људског осећања, туђ пев.

Тада знаш да разум није тај
Који нас чини срећним ил' несрећним.
Птица пева. Њено перје сија.

Палма стоји на рубу простора.
Ветар се полако покреће у грању.
Оперважено пламеном опуштено птичје перје трепери.

(1955)

„На крају ума“, „иза последње мисли“, диже се палма, дрво из стварности али и много више од тога, рајско дрво, дрво живота. Она се у песми не уздиже у обичном свету, већ у „бронзаном декору“ који означава њено припадништво имагинарном свету и можда упућује на призор сунчевог смираја. На палми, дрвету живота, пева златопера птица чије је перје „оперважено пламеном“, дакле феникс (обе речи, палма и феникс, на грчком имају исти корен), Ова птица, метафора за бесмртност имагинације која гасне да би се увек изнова рађала из свог пепела, пева „туђ пев“. Он је „без људског смисла“, „без људског осећања“. У својим најдаљим домашајима имагинација у највећој мери одступа од реалности, и ми у њеној творевини не препознајемо „људски смисао“.

Но творевине те врсте, производи наших осећања и слутњи, пружају нам неке незаменљиве представе о нашем сопственом постојању, када откривамо „да разум није тај / Који нас чини срећним ил' несрећним“; када препустивши се деловању имагинације осећамо како напросто јесмо. Постојаност тих представа потврда је нашег бића. „Птица пева. Њено перје сија“.

Ни та постојаност није међутим одређена без извесне двојакости у значењу. Је ли реч „о самом бићу“ у смислу јединог или пак суштинског? И може ли се рећи како тада „знамо“ „да разум није тај / Који нас чини срећним ил' несрећним“, ако већ самом том констатацијом улазимо у поље разумског? Или је наше знање изванразумско, интуитивно? Шта је, онда, „последња мисао“ иза које се диже палма? Мисао којом се упињемо да допремо с ону страну разума, мисао предсан, наговештен стањем у којем познате појаве добијају ореол непознатог и туђег, или она последња мисао којом се биће суочава са смрћу? Јер подручје мисли је

двозначно одређено: могуће је да припада имагинацији, али исто тако и смрти (чије предворје је сан). Палма и птица су очигледно сам блесак имагинације, али како схватити ветар, уобичајени симбол даха, душе? Да ли се он споро покреће у грању зато што дух лагано напушта тело, што свест узмиче пред сном, или напротив то ветар као симбол новог живота почиње у грању, а опуштено птичје перје се, „оперважено пламеном“, њише, упућујући на нови узлет имагинације? И да ли ова многобројна питања изискују коначне и непобитне одговоре ако је песниково биће, биће уметника, обезбедило себи ускрснуће и славу стварањем које је усмерено на неку субјективну реалност, с ону страну форме и метафоре?

Авантура песничке имагинације Воласа Стивенса започела је обичном, свакодневном птицом, косом, а завршила се митском птицом, метафором за бесмртност имагинације, фениксом. Да ли се песник у међувремену смислено, програмски, праволинијски кретао кроз своју чаробну, раскошну поезију према последњој песми или се после кретања различитим круговима вратио у тачку из које је кретање започело? Птице које означавају почетак и крај песничке авантуре приказане су у тренутку мировања али са имплицираном могућношћу поновног узлета. И мада ово мировање можетрајатисамо тренутак, задовољство које осећамо пратећи песникову имагинацију у том једном тренутку потпуно је, дубоко и окрепљујуће, и чини нам се како би било добро када би могло да потраје заувек.

ЛИТЕРАТУРА

- STEVENS, WALLACE, *The Collected Poems*, Vintage Books, New York, 1982.
- STEVENS, WALLACE, *Opus Posthumous*, Vintage Books, New York, 1982.
- ALTIERI, CHARLES, *Painterly Abstraction in Modernist American Poetry: The Contemporaneity of Modernism*, Harvard UP, Cambridge, 1989.
- BLOOM, HAROLD, *Wallace Stevens: The Poems of Our Climate*, Cornell UP, Ithaca, 1980.
- BLOOM, CLIVE ED, *American Poetry: The Modernist Ideal*, St. Martin's Press, New York, 1995.
- BOVE, PAUL, *Destructive Poetics: Heidegger nad Modern American Poetry*, Columbia UP, New York, 1980.
- BROGAN, JACQUELINE VAUGHT, *Stevens and Simile: A Theory of Language*, Princeton UP, Princeton, 1986.
- FISHER, BARBARA, *Wallace Stevens: Intense Rendez-vous*, Virginia UP, Charlottesville, 1990.
- GERY, JOHN, *Ways of Nothingness: Nuclear Annihilation and Contemporary American Poetry*, UP of Florida, Gainesville, 1996.
- KESSLER, EDWARD, *Images of Wallace Stevens*, Rutgers UP, New Brunswick, 1972.

- LEGGETT, BOBBY JOE, *Early Stevens: The Nietzschean Intertext*, Duke UP, 1992.
- LEGGETT, BOBBY JOE, *Late Stevens: The Final Fiction*, Louisiana State UP, Baton Rouge, 2005.
- LONGEBACH, JAMES, *Wallace Stevens: The Plain Sense of Things*, Oxford UP, New York, 1991.
- MCCANN, JANET, *Wallace Stevens Revisited: „The Celestial Possible“*, Twayne Publishers, New York, 1995.
- MEADER, BEVERLY, „Wallace Stevens' Experimental Language“, *The Lion in the Lute*, St. Martin's Press, New York, 1999
- MILLER, J. HILLIS, *Poets of Reality*, Atheneum, New York, 1965.
- PEARCE, ROY HARVEY, *The Continuity of American Poetry*, Princeton UP, Princeton, 1961.
- PRITCHARD, WILLIAM, *Lives of Modern Poets*, Oxford UP, New York, 1980.
- RIGHELATO, PAT, „Wallace Stevens“, *American Poetry : The Modernist Ideal*, (ed. C. Bloom and B. Docherty), St. Martin's Press, New York, 1995.
- RICHARDSON, JOAN, *Wallace Stevens: The Later Years 1923-1955*, Beech Tree Books, New York, 1988.
- VENDLER, HELEN, *On Extended Wings: Wallace Stevens' Longer Poems*, Harvard UP, Cambridge, 1969.
- VENDLER, HELEN, *Wallace Stevens: Words Chosen out of Desire*, Harvard UP, Cambridge, 1986.
- WHITING, ANTHONY, *The Never-Resting Mind: Wallace Stevens' Romantic Irony*, U. of Michigan Press, 1996.
- <http://homepage.mac.com/soraj/web/Stevens.htm>

ПРИЛОЗИ

Превела
Дубравка Поповић Срдановић

ИМАГИНАЦИЈА КАО ВРЕДНОСТ

Изгледа како није могуће рећи да имагинација има извесну јединствену особину која јој по себи даје извесну јединствену вредност као што је, на пример, добро или зло. Рећи тако нешто било би исто што и рећи да је разум добар или зао, или у истом смислу, да је људска природа зла или добра. Пошто је то моја прва теза, продискутујмо је.

Паскал је имагинацију звао господарицом света. Али пошто изгледа да никада о њој није говорио добро, извесно је како ову изјаву није искористио да би о њој говорио добро. Он ју је назвао елементом обмане код човека, господарицом грешке и удвајања а ипак не увек тиме, јер када би постојала неопорива мера истине, постојала би и неопорива мера неистине. Пошто је најчешће лажна, она не даје знака о свом квалитету и показује на исти начин и истину и лаж. Нешто касније у својим *Мислима*, он говори о судијама, њиховим црвеним одорама, хермелинима у које су увијени, као крзнене мачке, о палатама у којима седе када суде, о *fleurs-de-lis*, и целом неопходном, узвишеном апарату. Он каже, и ужива у својој малициозности када то каже, да када медицинари не би имали своје огртаче и папуче и када доктори не би имали своје четвртасте шешире и хаљине које су четири пута веће, никада не би били у стању да преваре свет, који није у стању да се оду-

пре тако искреној паради. Он расправља о војницима и краљевима, о којима говори са потпуном пажњом и уважавањем, истичући да се они намећу силом, а остали „rag grimace“. Он оправдава монархе снагом коју поседују и каже да је неопходно имати добро развијен разум да би се, као свако други, посматрао Grand Seigneur окружен, у свом величанственом сарају, пратњом од четрдесет хиљада јаничара.

Како год ово било схваћено, ако уважавање за судије може бити утемељено на њиховим одорама и хермелину, и ако правда може да превагне због појаве места где се правда дели, и ако широкој популацији може бити обезбеђено да живи мирно у својим домовима и ноћу леже у кревет са осећањем сигурности а ујутру устаје уверена да је велика машина организованог друштва спремна да је носи даље, само одевајући неколицину људи у униформу и шаљући их у патролирање по улицама, ствар која је била предмет Паскаловог исмевања и која је по његовом мишљењу зло, или нешто од зла, по нашем мишљењу постаје моћно добро. Истина је, наравно, да ми стварно не контролишемо популацију на овај начин. Паскал је савршено добро знао да иза канцелара постоји сила. Ако је у своје доба осећао да је медицина измишљена наука, тако не би осећао данас. На крају, Паскалово схватање имагинације део је његовог схватања свега осталог. На самрти је искусио снажне грчеве. Његова сестра која га је дворила, описала је ту сцену. Непрестано је молио да се причести. Сестра је записала:

Бог, који је желео да услиши тако јаку жељу, као чудом је смирио грчеве и повратио му расуђивање какво је имао на врхунцу здравља, тако да је локални свештеник, улазећи у собу да изврши свети обред, узвикнуо: „Ево онога кога си тако много желео.“ Ове су га речи

потпуно прибале и како се свештеник приближавао да га причести, упео се, упола се придигао без помоћи како би примио причест са већим уважавањем; и пошто га је свештеник испитао, како је обичај, о основним светим тајнама вере, одвратио је јасно: „Да, господине, ја у то верујем целим својим срцем.“ Онда је примио свету нафору и последње миропомазање са тако нежним осећањем да је заплакао. Одговорио је на све, захвалио свештенику и, док га је свештеник благосиљао светим путиром, рекао је: „Нека ме бог никада не напусти“.

Тако се, у самом чину умирања, приволео ономе што је сам називао вештином обмањивања. Када сам мало пре казао да никада није добро говорио о томе, нисам превидео чињеницу да „ова изврсна моћ, непријатељ разума“ да употребим његове сопствене речи, није, и не би могла да му се чини увек истом. У часу равнодушности рекао је да имагинација управља свим ствари-ма и да је имагинација та која ствара лепоту, правду и срећу. На ове различите начине Паскалов пример показује како добро имагинације може бити зло а њено зло добро. Имагинација је моћ ума над могућностима ствари; али ако ово представља извесну јединствену карактеристику, то је извор не извесне јединствене вредности већ оноликог броја вредности колики по-чива у могућностима ствари.

Друга тешкоћа око вредности је разлика између имагинације као метафизике и као моћи ума над спољним предметима, то јест, стварношћу. Ернст Касирер у свом *Есеју о човеку* каже:

Теорија поетске имагинације достигла је врхунац у романтичарској теорији. Имагинација није више она посебна људска активност која гради људски свет уметности. Сада она има универзалну метафизичку вредност. Поетска имагинација једини је кључ за

реалност. Фихтеов идеализам базиран је на његовом поимању „продуктивне имагинације“. Шелинг је у свом Систему трансценденталног идеализма истакао да је уметност испуњење филозофије. У природи, у моралности, у историји ми још увек живимо у пропиљејима филозофске мудрости; у уметности улазимо у само светилиште. Истинска песма није дело индивидуалног уметника; она је сам универзум, уметничко дело које заувек само себе усавршава.

Професор Касирер говори о овоме као о „бујној и екстатичној похвали поетске имагинације.“ Поред тога, ради се о језику онога што он зове „романтичном мишљу“ а под романтичном мишљу он мисли на метафизику. Када ја говорим о моћи ума над спољним предметима имам на уму, као спољне предмете, уметничка дела, на пример, Микеланђелове скулптуре са оним што Волтер Пејтер зове „њиховом дивном снагом која се граничи, као што у стварима имагинације велика снага увек чини, са оним што је јединствено или чудно“, или у архитектури, изузетне јавне зграде Британаца или архитектуру и декорацију цркава, какав је, рецимо случај са Језуитском црквом у Луцерну, где се тако лако може прећи од стварног ка визионарском без свести о промени. Имагинација нас, као метафизика, води у једном правцу а, као уметност, у другом.

Када разматрамо имагинацију као метафизику, схватамо како је у природи саме имагинације да је хитно треба прихватити као једини кључ за реалност. Али авај! Чим се на тако нешто припремимо, суочавамо се са логичким позитивистима. У *Језику, истини и логици*, професор Ејер каже да је

помодно говорити о метафизичару као некој врсти измештеног песника. Како његови искази немају буквално значење, они не подлежу критеријумима

истининитости или неистинитости: али изгледа да могу још увек да изразе, или побуде, емоције, и тако буду предмет етичких или естетичких стандарда. Сугерисано је такође да могу имати значајну вредност, као средство моралне инспирације, или чак као уметничка дела. На овај начин, начињен је покушај да се метафизичар компензује на рачун истеривања из филозофије.

Из овога излази да имагинација као метафизика, с позиција гледишта логичког позитивисте, има бар на изглед неке вредности. Последњих неколико месеци, лондонски *Њу сџејџисмен* објављивао је писма као одговор на писмо посетиоца Оксфорда, који је известио да је књига професора Ејера „готово стекла статус филозофске Библије.“ Ово је навело професора Џоада да прочита књигу и стекне сопствено мишљење. Он извештава како књига поучава да

Ако је...Бог метафизички термин, ако Он, то јест, припада реалности која трансцендује свет чулног искуства... рећи да Он постоји није ни истинито ни лажно. Овај став... није ни атеистички ни агностички; он је од њих далекосежнији, тврдећи да је сав разговор о Богу, било за или против, бесмислица.

Оно што је истинито за један метафизички термин истинито је за све.

Онда, такође, пре него што наставимо, морамо некако очистити имагинацију од романтичног. Ми осећамо, а да нисмо особито паметни у вези с тим, да ће имагинација као метафизика преживети логички позитивизам неозлеђена. У исто време, осећамо, и уз сву могућу памет, да није вредно да преживи ако ће бити идентификована са романтичним. Имагинација је једна од великих људских моћи. Романтично јој то одузима. Имагинација је слобода ума. Романтично је не-

успех у коришћењу те слободе. Оно је за имагинацију оно што је сентименталност за осећање. То је неуспех имагинације тачно онолико колико је сентименталност неуспех осећања. Имагинација је једини геније. Она је неустрашива и нестрпљива, и врхунац њеног достигнућа лежи у апстракцији. Достигнуће романтичног, напротив, лежи у минорном испуњењу жеље и неспособно је за апстракцију. У сваком случају и без даљег супротстављања две ствари, желимо да истакнемо смисао имагинације као нечег животног. У том смислу њоме се мора бавити као метафизиком.

Ако избегнемо деструкцију из руку логичких позитивиста и очистимо имагинацију од наслага романтичног, још увек се суочавамо са Фројдом. Шта би он рекао о имагинацији као кључу за реалност и о култури утемељеној на имагинацији? Пре него што изведемо брзоплети закључак да најзад нема излаза, није ли могуће да је он могао рећи да би у цивилизацији која је базирана на науци могла да постоји наука о илузијама? Он у ствари каже да „Све док је човек у младости под утицајем религиозне...као и сексуалне инхибиције мисли, ми не можемо стварно рећи шта је он суштински.“ Ако, када је постигнут приоритет интелигенције, може стварно да се каже шта је суштински човек, шта би могло бити природније од науке о илузијама? Шта више, ако имагинација није у потпуности кључ за реалност сада, можда ће то постати тада? Што се тиче садашњости, ако немамо науку, шта имамо изузев имагинације? И ко може да каже да њене смишљене фикције које се рађају из савременог ума нису претходница неке такве науке? Постоји више од романтичног у исказу да истинско уметничко дело, шта год да је оно, није дело индивидуалног уметника. Оно је време и оно је место, како се ово двоје усавршавају.

Посматрати имагинацију као метафизику значи мислити о њој као о делу живота, а мислити о њој као о делу живота значи схватити степен вештине. Ми живимо у уму. Један од начина да се покаже шта значи живети у уму био би замислити дискусију о свету између двоје слепих од рођења, способних да опишу своје слике, у мери у којој имају слике, без употребе слика које су развили други људи. Свет о којем би се расправљало не би био наш свет. Ево још једне илустрације. Човек у Паризу не замишља исте ствари какве замишља старо-седац Уганде. Ако би свако од њих могао да пренесе своју имагинацију на другог, тако да човек у Паризу, лежећи будан ноћу, може изненада да чује звук корака који означавају присуство неког непријатељског и немилосрдног чудовишта, и ако би се човек из Уганде нашао, рецимо, у Минстеру у Базелу и искусио оно што се ту да искусити, какве би речи Парижанин нашао да предскаже своју судбину и како би Уганђанин разумео свој невероватни делиријум? Ако живимо у уму, живимо са имагинацијом. Уобичајено је схватити степен уметничке вештине у спољном свету и рећи да је Фиренца имажинативнија него Даблин, да је плави и бели Минхен имажинативнији од беле и зелене Хаване, и тако даље; или рећи да у овом граду не постоји ниједан јавни објекат имажинације, док рецимо, у Ватикану не постоји ниједан јавни објекат који није објекат имажинације. Оно чиме се бавимо у овом часу нема никакве везе са спољним светом. Ми се бавимо степеном уметничке вештине у нама, и, скоро узгред, питањем њене вредности.

Шта је, онда, живети у уму са имагинацијом, па ипак не преблиско изворима њене реторике, тако да немамо само свест о величини, о непрестаним одласцима из идиома и инхерентним висинама? Само ра-

зум стоји између ње и реалности, за коју се њих двоје боре. Нисмо посебно заинтересовани за ову борбу, јер знамо да ће се наставити и да се никада неће завршити. Губимо то из вида док нас Паскал, или неко други, на то не подсети. Кажемо да је то само рутина и што више о томе размишљамо мање смо у стању да сагледамо како она у себи садржи неке херојске аспекте или да се ради о духу или да то може да укључи губитак света. Постоји ли у ствари било каква борба и да ли је идеја о тој борби само делић академског ђубрета? Зар се њих двоје не настављају заједно у уму као два брата или две сестре или чак као млади Дарби и млада Џоана? Дарби каже, „Често је тачно да се оно што је најрационалније појављује као најимагинативније, као у случају Пикаса.“ Џоана одговара, „Често је тачно, такође, да се оно што је најимагинативније показује као најрационалније, као у случају Џојса. Живот је тежак и мио и тежина је та која га чини милим.“ А Дарби каже, „Говорећи о Џојсу и коегзистенцији супротности, сећаш ли се приче коју Џојс прича о Паскалу у *Порџреџу уметника у младости*?“ Стивен рече:

– Паскал, ако се добро сећам, није хтео да дозволи да га мајка пољуби јер се бојао контакта са њеним полом –

– Паскал је био свиња – рече Кренби.

– Мислим да је исто мислио и Алојзије Гонзага – рече Стивен.

– Онда је и он свиња – рече Кренби.

– Црква га назива свецем – примети Стивен.

Како то да ми треба да говоримо о награди за дух и о губитку, или добитку, за свет, у вези са односима разума и имагинације? Историјски може бити тачно да је разум неколицине људи увек био разум света. Не

оспоравајући ово, ми данас живимо у времену којим доминирају велике масе људи и док разум неколицине људи може да лежи у основи онога што они раде, они делују како им имагинација налаже да делују. Свет, извесно, може бити изгубљен за песника али није изгубљен за имагинацију. Ја говорим о песнику јер ми о њему мислимо као о говорнику имагинације. А кажем да је свет за њега изгубљен, извесно, због једне ствари, а то је да су велике песме неба и пакла написане а велику песму земље тек треба написати. Претпостављам да ће та песма представљати истинску награду духа и да ће док не буде написана многе мање ствари бити тако посматране, укључујући освајања која нису незамислива. Желимо да разматрамо тренутни досег имагинације. Данас овај досег није досег поезије, нити било ког облика књижевности или уметности. То је досег међународне политике, и посебно, комунизма. Комунизам није мера људскости. Али ја се ограничавам на то да правим алузију на њега као феномен имагинације. Сигурно је да распрострањеност комунизма показује тренутни досег имагинације. Било да је комунизам мера људскости или није, саме речи нам узвраћају да је у садашњости постао мера значајном делу људи. Уз колапс других веровања, ова мурдарска вера обећава изводљиви земаљски рај. Једини земаљски рај који је чак најбоља од осталих вера била у стању да обећа био је вера у човекову најплеменитију слику а ово је увек захтевало имагинацију која још увек није укључена у судбину човечанства.

Разлика између имагинације коју користи материјализам комунизма и оне коју користе пројекти идеализма је разлика у природи. Није реч о томе да је имагинација променљива, него да постоје различите имагинације. Најопштија идеја имажинативног пред-

мета је нешто велико. Али очито је да за Јапанце важи супротно, па је код њих најопштија идеја имагинативног предмета нешто мало. Код Хинду становништва то је нешто црвасто, код Кинеза нешто округло, а код Холанђана нешто четвртасто. Ако се овим не доказује тврдња, то није зато што тврдњу треба доказивати. Поређење између Библије и поезије је релевантно. Не може се рећи да Библија, најраспрострањенија књига на свету, највише оскудева у поезији. Нити се може рећи да своју распрострањеност дугује поезији коју садржи. Када би се поезија обратила истим потребама и аспирацијама, истим надама и страховима којима се обраћа Библија, могла би да јој постане супарник у распрострањености. Поезија се не обраћа веровањима. Нити би икада могла да измисли стари свет пун познатих фигура које су постале блиске читаоцима кроз векове. Консеквентно, када критичари поезије траже од ње да учини неке ствари које чини Библија, они превиђају извесност да је библијска имагинација једно а поетска имагинација, неизбежно, нешто друго. Ми не можемо гледати у прошлост или будућност изузев путем имагинације, али је, опет, имагинација погледа уназад једна ствар а имагинација гледања унапред нешто друго. Чак и психолози дозвољавају ову садашњу посебност, јер за њих сећање претпоставља снагу репродукције, а гледање унапред претпоставља креативну снагу: моћ очекивања. Када говоримо о животу имагинације, не мислимо како имагинација утиче на човеков живот, већ на живот саме те способности. Сходно томе, када говоримо о овековечењу човековог живота помоћу имагинације, о томе не треба да мислимо као о животу прожетом једном једином ствари већ класом ствари. Ми користимо имагинацију у вези са сваким човеком кога приметимо када на основу погледа донесемо

суд о њему. Тако дефинисане разлике садрже разлике у вредности. Имагинација која је задовољена политиком, каква год била природа политике, нема исту вредност као имагинација која тражи да задовољи, рецимо, универзални ум, који би у случају песника био имагинација која покушава да продре у основне слике, основне емоције, и да тако компоује изворну поезију чак старију од старог света. Можда се овде губимо у реторици, али ништа друго тако блиско имагинацији не постоји.

Што сетиче имагинативног живота као друштвеног облика, желео бих одмах да направим разлику између свакодневног живота и активности културне организације. Театар је друштвена форма али је истовремено и културна организација, а мој циљ није да расправљам о имагинацији као институцији. Имајући на уму степен до којег имагинација прожима живот, чини се чудним да не прожима, или барем шире не креира, друштвени облик. То је активност као гледање ствари или слушање ствари или било која друга чулна активност. Можда би, када би прикупљао поједине случајеве имагинативног живота као друштвеног облика током периода времена, човек могао да скупи огроман број примера међу обичајима нашег живота. Поједини случајеви су наши друштвени ставови, друштвене разлике и обележја друштвених разлика. Церемонијално крштење, церемонијално венчање, церемонијални погреб су поједини случајеви. Потребно је веома мало, међутим, да се друштвени облик који настаје из имагинације издвоји из нормалног, а чињеница да је облик абнормалан, аргумент је за његово потискивање. Нормални људи уопште не прихватају нешто ненормално, јер оно своје порекло има у абнормалној сили као што је имагинација док га некако не нормализују, рецимо

кроз фамилијарност. Ношња је један случај имагинативног живота као друштвеног облика. У исто време то је случај прихватања нечега непрестано абнормалног свођењем на нормално. Не може се рећи да живот какав живимо дан за даном испољава имагинативни аспект. С друге стране, може се рећи да аспект живота какав живимо из дана у дан прикрива имагинацију као друштвени облик. Нико не сумња да облици свакодневног живота крију у себи бескрајну променљивост ствари разумљивих само антрополозима, нити да су животи, као наш сопствени, који се живе после неизмерног броја претходних живота и у акумулацији онога што су они за собом оставили, друштвено компликовани чак и када изгледају друштвено невини. Чинило ми се да је акумулација живота на универзитету предмет који би могао да открије нешто изузетно. Какав је узгредни ефекат година које проведемо на универзитету, година имагинативног живота, ако икада у нашем животу постоје такве године, на друштвени облик наше будућности и на друштвени облик будућности света чији смо део, када се упоређи са ефектима наших потоњих економских и политичких година?

Расправа о имагинацији као метафизици одвела нас је мало у једну страну. Ово је, међутим, оправдано тврдњама, најпре, да је деловање имагинације у животу значајније него њено деловање у или у вези са уметничким делима, или је, можда, испочетка требало да кажем, у уметности и књижевности; потом, да имагинација продире у живот; и најзад, да њена вредност као метафизике није иста као њена вредност у уметности и књижевности. Упркос превази имагинације у животу, можда је тачно да је расправа о њој у том односу неупоредиво мање учестала и мање интелигентна него расправа о њој у односу према уметности и књижевности.

Стална дискусија о имагинацији и реалности је у великој мери дискусија не о циљевима живота него о циљевима уметности и књижевности. Претпостављам да је разлог томе што ће се мало људи хотимично окренути имагинацији у животу, док ће се мало људи хотимично окренути било чему другом у уметности и књижевности. Оно што је важно у животу јесте истина каква јесте, док у уметности и књижевности оно што је важно јесте истина како је ми видимо. Овде постоји стварна разлика, мада се људи не знајући то окрећу имагинацији у животу, а реалности, не знајући то, у уметности и књижевности. Постоје друге могуће варијације на ту тему али сама тема је ту. Поново је у животу функција имагинације тако различита да није добро одређена као у уметности и књижевности. У животу се оклева када се говори о вредности имагинације. Њена вредност у уметности и књижевности је естетска. Већина људи живи наметнутим животом. Постојање естетске вредности у животима који су наметнути онима који их живе је доста невероватна ствар. Ипак има живота који постоје по намерном избору оних који их живе. Да дам само један пример. Може се претпоставити да је живот професора Сантајане живот у којем је функција имагинације имала функцију сличну својој функцији у било ком смишљеном делу књижевности и уметности. Само треба да мислимо о њеној садашњој фази, у којој, у старости, он обитава у глави света, у друштву посвећених жена, у њиховом манастиру, и у друштву блиских светаца, чије присуство много чини како би сваки манастир постао одговарајуће прибежиште за великодушног и човечног филозофа. Да поновим, постоје животи у којима је вредност имагинације иста као њена вредност у уметности и књижевности и ја искључујем из разматрања као део тог исказа било

какову помисао на сиромаштво или богатство, то да је неко *baier* или краљ, и слично, као ирелевантну.

Вредности о којима је уобичајено мислити у вези са животом етичке су или моралне вредности. Викторијанци су о овим вредностима размишљали у вези са уметношћу и књижевношћу. Може бити да Руси намеравају да учине оно што су учинили Викторијанци, то јест, да размишљају о вредностима живота у вези са уметношћу и књижевношћу. Друштвена вредност је једноставно етичка вредност коју изражава члан партије. Може се рећи, да смо, између два рата, живели у ери када је начињен извештај покушај да се вредности уметности и књижевности примене на живот. Ови излети вредности изван сопствених сфера део су процеса који није неопходно одредити. Они су као време. И тешко га подносимо и у њему уживамо и никада у потпуности не разликујемо једно осећање од другог. Можда је, такође, у потпуности погрешно говорити о излетима вредности изван сопствених сфера, јер је питање постојања сфера и питање онога што њима одговара нерешено. Тако, оно недавно речено, да је „Филозофији потребна објективна теорија вредности која не зависи од интуиција неподложних анализи већ доводи у везу доброту, истину и лепоту са људским потребама у друштву“, има провокативан звук. Лако је песнику да каже како учен човек мора и даље бити учен човек али да песник не уважава друго знање осим сопственог, и поново, да песник не уступа свештенику. Оно што песник има на уму, када каже ове ствари, јесте да је поетска вредност унутарња вредност. То није вредност знања. То није вредност вере. То је вредност имажинације. Песник покушава да то, једним делом, покаже на примеру, као што сам ја овде покушао да то покажем на примеру, идентификујући је са имагинативном актив-

ношћу која се распростире кроз наше животе. Велим да покажем на примеру а не да оправдам, јер је поетска вредност интуитивна вредност и јер интуитивна вредност не може да се оправда. Не можемо добро говорити о сферама вредности и преношењу вредности, која се уобичајено сматра одговарајућом за једну сферу, у другу, и алудирати на специфичност улога, као што је песникова улога, не подсећајући сами себе да говоримо о ствари у сталном току. Нема области у којој је то очигледније од сликарства. Опет, нема области у којој је то сталније и интелигентније предмет дискусија него што је сликарство. Дозвољива реалност у сликарству колеба се са упорношћу која је сама по себи вредност. Могло би се исто тако рећи дозвољива имагинација. То је као да сликар непрестано расправља са собом да ли је оно што нас одушевљава у испољавању ума то што производимо или је то испољавање саме моћи ума.

Претходна генерација је могла рећи да је имагинација један вид сукоба између човека и природе. Данас бисмо пре рекли да је она вид сукоба између човека и организованог друштва. Она је део наше сигурности. Омогућује нам да живимо свој живот. Имамо је јер без ње немамо довољно. Ово не мора да буде истина за свакога од нас, јер сигурно постоје они за које су реалност и разум довољни. То је истина о нама као људима. Појединачна, снажна имагинација је као појединачни, снажан разум у том смислу да је екстремно добро сваког од њих духовно добро. Није могуће рећи ко је важнији од њих двоје. Зато није увек могуће рећи ни да их је двоје. Када зграда престаје да буде производ разума и постаје производ имагинације? Ако подигнемо зграду до имажинативне висине, онда зграда постаје имажинативна зграда, јер је висина сама по себи имажинативна. Она је модератор живота као што је метемпсихоза

модератор смрти. Ниче је шетао Алпима уживајући у стварности. Ми испузавамо из наших канцеларија и учионица, и постајемо спремни на оперу. Или седимо слушајући музику као у имагинацији у коју верујемо. Ако је имагинација способност помоћу које уносимо нереално у оно што је реално, њена вредност је вредност начином ишљења помоћу које пројектујемо идеју Бога у идеју човека. Она ствара слике које су независне од својих оригинала, јер ништа није извесније него да је имагинација пријатна имагинацији. Када нам тетка из Калифорније пише да су јој геранијуми допрли до прозора на другом спрату, знамо да ће ускоро прекрити кров. Сва ова различитост, коју сам намерно набацио без реда у овом параграфу, типична је за имагинацију. То може сугерисати да је имагинација незнање ума. Ипак, имагинација се мења онако како се мења ум. Познајем Италијана који је као дечак био пастир у Италији. Описао ми је своје дневне обавезе. Рекао је да је свечера бивао тако уморан да би легао под дрво као пас. Та слика била је, наравно, слика његовог сопственог пса. Било му је лако да каже колико је био уморан користећи слику свог уморног пса. Али ако је реч о другачијем уму, о уму човека великих моћи, навиклом на размишљање, навиклом на разматрања имагинације, и целокупна имажинативна суштина се мења. То је као када би се рекло да имагинација живи онако како живи ум. Примитивизам нестаје. Појављује се платонско разлагање различитости. Свет више није чудан предмет, пун других чудних предмета, него је слика. У крајњој анализи нама је животно важна ова слика света. Не треба да кажемо, међутим, да је главни предмет имагинације произвођење такве слике. Била би чиста импровизација рећи о једном Између толико предмета, чак и када је то онај који нам је животно важан, да

је главни. Следећи корак био би устврдити да је једна специфична слика главна слика. Поново, била би чиста импровизација рећи за било коју слику света, чак и ону са којом је широка акумулација имагинација задовољена, да је главна слика. Сама имагинација не би била задовољна тиме нити би нама то дозволила. Она је незадрживи превратник.

Насупрот збрци вредности и различитости видова, на крају се, лицем у лице, суочавамо са уметношћу и књижевношћу. Да искористим слике из Музеја Кајзер Фридрих у Берлину, које сада излажу широм земље и које су многи од вас, нема сумње, видели. Пусенове слике нису најдивнији примерци ове збирке. Ипак, када се посматрају као предмети имагинације, како потпуно оправдавају Жидово: „Пусену се морамо приближавати мало по мало“ и како снажно подупиру мало-пређашњи исказ да је имагинација једини геније. Међу овим сликама налази се и Ђорђонеов портрет младића, глава и рамена у плаво-пурпурној блузи, а ако не у плаво-пурпурној онда у изразито плавој. Вазари је рекао да Ђорђоне није сликао ништа што није видео у природи. Овај портрет је случај стварног предмета који је у исто време имагинативни предмет. Око себе има имагинативну величајност стила. Ми знамо да су у поезији величајност и раздраганост драгоцене карактеристике стила. Овај портрет преноси тај принцип на слику. Предмет је строг али је његово улепшавање, мада не мање строго, велико и раздрагано и у присуству овог дела човек осећа да је у присуству раскошног и радосног духа, одмах уочљивог у ономе што се може звати стилем портрета. Могоа бих такође да искористим, што се тиче књижевности, неколико првих књига поезије или неколико првих романа. Окрећемо се првим делима имагинације са истим оним очекива-

њем са којим се човек окреће последњим делима разума. Али плашим се, мада смо најзад лицем у лице са уметношћу и књижевношћу, и према томе у присуству појединачности изван партикуларизације, да је ту мудро ограничити расправу на једну ствар.

Последње што желим да нагласим, онда, јесте да је имагинација моћ која нам омогућава да приметимо нормално у абнормалном, супротно хаосу у хаосу. Она то чини сваки дан у уметности и књижевности. Ово може да делује као само један каприциозан исказ; јер уобичајено је да имагинацију по себи схватамо као абнормалну. Том гледишту смо се приближили у вези са академском борбом између разума и имагинације и поново у вези са односом имагинације и друштвеног облика. Отвореност за гледиште штетно по углед имагинације је одбојност према абнормалном. Ми то видимо у уобичајеном ставу према модерној уметности и књижевности. Рембоова истраживања у поезији, ако се Рембо још увек може звати модерним, и Кафкина у прози, намерна су истраживања абнормалног. За нас је природно да идентификујемо имагинацију са онима који шире њену абнормалност. То је као када би се слобода идентификовала са онима који је злоупотребљавају. Књижевност препуна абнормалности, а извесно, данашња европска књижевност, како је знамо, изгледа пуна абнормалности, да је разуму појавност нормалности која не припада само њему. Изгледа да је истина да ми живимо у концептима имагинације пре него што их је разум утврдио. Ако је ово истина, онда је разум само методичар имагинације. Може бити да је имагинација чудо логике и да су њена изузетна прорицања калкулације изван анализе, као што су закључци разума калкулације у потпуности унутар анализе. Ако је тако, савршено се разуме примедба да „у служби љуба-

ви и имагинације ништа не може бити претерано раскошно, претерано узвишено, и претерано радосно.“ У исказу да живимо у концептима имагинације пре него што их је утврдио разум, реч „концепти“ значи концепте нормалности. Даље, исказ да је имагинација моћ која нам омогућује да уочимо нормално у абнормалном, облик је понављања овог исказа. Један исказ не доказује други. Два исказа заједно имплицирају да је тренутно обелодањивање живљења обелодањивање нормалног. Ово ће деловати као апсурдно онима који инсистирају на самоћи и беди и терору света. Они ће питати од какве је вредности имагинација за њих; и ако треба размотрити њихово искуство, како је могуће негирати да они живе у имагинацији зла? Да ли је зло нормално или абнормално? И како изванредна песничка прорицања, и у том случају чак и „ореол светаца“, њима помаже? Али када говоримо о уочавању нормалног имамо на уму инстиктивне интеграције које су разум за живот. Од какве је вредности било шта за усамљене и оне који живе у беди и под терором, изузев имагинације?

Жан Полан, Француз и писац, веома је уман човек. Рођен је у области Тарб. Тарб је град на југозападу Француске у Високим Пиринејима. Ту је рођен и маршал Фош. Статуа маршала на коњу стоји тамо, високо у ваздуху, на постољу. У свом *Цвећу из Тарба*, Жан Полан каже:

На улазу у јавни парк Тарба види се овај знак:

Забрањено је
Ући у парк
Носећи цвеће.

И наставља:

У наше доба овај знак налазимо, такође, и на порталу књижевности. Ипак, било би пријатно видети девојке из Тарба (и младе писце) како носе ружу, црвени мак, наручје пуно црвеног мака.

Понављам да је Жан Полан веома уман човек. Али бити у стању видети портал књижевности, то значи рећи: портал имагинације је по себи, као и сцена нормалне љубави и нормалне лепоте, подвиг велике имагинације. То је поглед који се отвара пред човеком, када седи у јавном парку свога родног града, покрај обличја неке фигуре која се слави у нормалном свету, док мисли да главни проблеми сваког уметника, као и сваког човека, јесу проблеми нормалног и да му је, како би их решио, потребно све што имагинација има да пружи.

(Wallace Stevens, *Imagination as Value, The Necessary Angel*, Vintage Books, New York 1951.)

Џозеф Н. Ридел

КРИТИКА О ВОЛАСУ СТИВЕНСУ

Стивенс је зашао у касне фазе своје каријере а да о њему није било написано више од неколицине битних есеја. Обиље савремених критичких текстова има тенденцију да замагли историјски значај оних ранијих. Мада би се могло помислити да је Стивенс омиљени предмет изучавања припадника Нове критике (иако је у ствари његова поетика испољавала одбојност према Новој критици), постао је миљеник академске критике касних педесетих и раних шездесетих година. Критику протекле деценије одликује низ перспектива; ону пре 1950. несигурни покушаји да проникне у тајну Стивенсове привлачности а такође и његових иритирајућих ограничења. Рана критика исписује историјски линеарну параболу; критика последњих година гради мозаик различитих гледишта.

1. Рана критика: Енигма *Хармонијума*

Првосуштинско откриће Стивенса увукло је његову поезију у расправу о широј теми, а Стивенсов „импресионизам“ схваћен је као њен симптом. Почетком 1919. Луис Антермејер објавио је књигу *Ново доба америчке поезије*¹, у којој прославља обнову изворне традиције у америчкој поезији, усредсређену углавном на тзв. Чи-

1 Louis Untermeyer, *New Era of American Poetry*, New York 1919.

кашке песнике, док критикује кретање извесних елемената авангарде према чистој поезији инспирисаној француском и прерафаелитском поезијом. Стивенс је за Антермејера био очигледан и миноран пример овог неамеричког начина. Приказујући књигу, Конрад Ајкен² је озбиљно схватио ове Антермејерове грубости и, супротстављајући им се, истакао Стивенса као пример песника који одбија да буде проповедник. Распламсала се полемика. И мада је Стивенс у њој имао безначајну улогу, оба критичара прихватила су његов естетичизам као пресудан. Ајкен је једноставно мислио да је то песнички квалитет па је оптужио Антермајера да је неосетљив за поетско. Стивенсов поступак деловао је очито импресионистички, претенциозно, крхко – сажето речено, „чисто“.

Антермејер је, иронично, био први утицајан Стивенсов критичар који је указао на његов авангардизам, а посебно на аморални хедонизам и ескапизам његових раних стихова. Антермејер је одредио тон, ако не и садржину раних критика које су, може се претпоставити, имале утицаја на Стивенсово шестогодишње ћутање после *Хармонијума*. Једва да је и било примећено рано пророчанство младог Ајвора Винтерса, који је, приказујући збирку Е.А Робинсона, Стивенса назвао највећим живим америчким песником³.

Међу првима који су под Стивенсовим *brio*-м, испод елеганције и крхкости, открили „дивљачност“ која га искупљује због ескапизма, била је Мериен Мур⁴. Она је међу првима указала на неусаглашености испод површине поезије и на постојање напетости између песничког ја и света у Стивенсовим најранијим песма-

2 Conrad Aiken, *New Republic*, May 10, 1919.

3 Yvor Winters, *Poetry*, Feb. 1922.

4 Marianne Moore, *Dial*, 1924.

ма. Опрезни Флечеров приказ⁵ поставио је Стивенса у перспективу новог „естетицизма“, што је, мада је модерној поезији додало важну нову димензију сензибилности, нажалост удаљило поезију од заједничког средишта људског искуства. Уживајући у сопственој двозначној посвећености свету ствари и свету суштина, Флечер је био једва нешто уздржанији од Едмунда Вилсона у оптужби упућеној Стивенсу да се повукао из „живота“. Он је „затворен за живот“, писао је Вилсон; он мора „или да прошири свој досег да би укључио више људског искуства, или да у попуности престане да пише“⁶. У Вилсоновим прилично богобојажљивим замерама могу да се сагледају антиромантичарске предрасуде хуманизма, што ће бити подржано коју годину касније у оштрој оцени коју је о Стивенсовом достигнућу изрекао Ајвор Винтерс. Ова деценија није била спремна да у пустој земљи, у свету где су стари богови били мртви, види стапање живота и креативног чина као чвориште уметничких проблема.

Најважнији и по свему најутицајнији есеј о Стивенсу двадесетих година, „Дендизам Воласа Стивенса“ Горама Мансона,⁷ открива врлине и пороке наметања чврстих вредности песнику који се бави промењљивим вредностима света у непрестаној промени. Супротстављајући Стивенсов дендизам Бодлеровом, Лафоровом и Елиотовом, Мансон је Стивенсове маневре тумачио као избегавање живота а не супротстављање „животу“. Стивенс је „Романтичар Новог света“ (супротност снажнијем Романтичару Старог света), који „делује као да му је удобно његово доба, који ужива у сигурности, који је свестан да нема потребе да се бори са временом“.

5 John Gould Fletcher, *Freeman*, Dec. 1923.

6 Edmund Wilson, *New Republic*, Mar. 1924.

7 Gorham Munson, *Dial*, Nov. 1925.

Као закључак, Стивенс је „чисти песник“ у најгорем смислу, а његова уметност „херметична“. Многе ране критике које су феномен Стивенсовог јединственог поетског света приписале утицају француске поезије, повукле су буквално линију између чистоте француске традиције и моралне чврстине енглеска традиције. Када је Ален Тејт⁸ уочио да је Стивенс „најдовршенији песник свога доба“, он је такође имплицирао да је рафинираност његовог стила могла да доведе до креативне исцрпљености, а могао је то и да илуструје тишином после *Хармонијума*.

Све до другог издања *Хармонијума* 1931, Стивенс није озбиљно прихваћен као суштински морални и интелектуални песник. Чини се да је праведно што је за преокрет у читању одговоран један Блекмуров дугачки есеј⁹. Бавећи се и сам оним што зове Стивенсов стилиски „*gaudium*“, Блекмур је понудио исцрпан каталог Стивенсових вербалних прецизности, одбацујући тако нападе упућене његовој „орнаменталној употреби речи“. У складу са Елиотовим васкрсењем метафизичког стила, Блекмур је похвалио Стивенсово стварање „новог сензибилитета“ у уједињавању онога „што се осећа чулима и мисли умом“. Укратко, Блекмур је у Стивенсовом „свету речи“ открио морални поредак подвлачећи његове стилске напетости, али и озбиљност његове комедије.

2. Прелазна фаза и развој: тридесете и четрдесете године

Декада тридесетих донела је постепену промену у Стивенсовом стилу, као и преокрету вредновању књи-

8 Allen Tate, *Bookman*, Jan. 1929.

9 R. P. Blackmur, *Hound and Horn*, Winter 1932.

жевности. Историја критике Стивенсовог дела тридесетих година је историја идеолошке напетости. Прво издање *Идеја о реду* (1935), довело је до благих протеста оних који су се сећали чулног света *Хармонијума* па су зато нову, дуго очекивану збирку, сматрали не-емоционалном, и оних који су у њој видели превише старе декаденције. Класичан пример идеолошке позиције може се наћи у приказу књиге Стенлија Берншоа¹⁰ који почиње указивањем на опасни субјективизам *Хармонијума*, „ону врсту стихова коју људи које погађа убилачки колапс света једва могу да прогутају, изузев у малим дозама“ – што је неизбежно довело до садашњег неуспеха: „*Идеје о реду* су запис човека који, пошто је изгубио чврсто тле под ногама, покушава да се усправи и одржи равнотежу“. Берншоу је и сам покушао да у свом приказу успостави равнотежу између осећања шта је поезија и убеђења шта у то време она треба да буде. Ово последње је победило и дало облик свакој легитимној слабости коју је открио у поезији. Приказ не би имао последица да сам Стивенс није на њега тако директно реаговао. У то време он је писао низ дугих песама које ће после бити скупљене у *Совину дейтелину*. Другу песму по реду назвао је „Г. Берншоу и статуа“ и у песми напао тврдњу како поезија треба да служи историји.

Док су критичари расправљали да ли се Стивенс променио набоље или су његове реакционарне тенденције подриле његов неспорни таленат, мало је било оних који су препознали да се, у складу са каснијом поезијом *Хармонијума*, његови стихови из тридесетих година баве претежно очувањем поезије као животног чина у непоетском добу. Од свих приказа неколицине његових књига између 1935. и 1942, само се Матисе-

10 Stanley Burnshaw, *New Masses*, Oct. 1935.

нов¹¹ приказ *Идеја о реду* бавио кохеренцијом и стилем целине. Матисенов либерализам није био испровоциран Стивенсовим одбијањем да напусти директну бригу за поезију; напротив, Матисен је био задовољан што је Стивенсова спремност да се супротстави овом „северном“ свету хаоса произвела књигу која је „чвршће интегрисана“ од *Хармонијума* и једину књигу стихова те године која „би допринела угледу Пулицерове награде“.

До 1940, Стивенс је изградио репутацију која је захтевала темељнију критику од оне у приказима; тако је цео број часописа *Адвокејт* посвећен његовој поезији. Најзанимљивији прилог настао је из пера Хаја Сајмонса, иначе бизнисмена, али и информисаног читаоца модерне поезије. Он је био убеђен да је Стивенс водећи модерни песник и започео је да пише студију о целокупном пениковом делу. Сајмонс је први уочио да Стивенс баштини симболистичку чистоту. Али тек ће доцније генерације критичара разграничити Стивенса и Малармеа, што Сајмонс није успео због њихових стилских сличности.

Други велики Стивенсов критичар у овом периоду је Ајвор Винтерс, који у неколицини текстова¹² изриче чувену тврдњу да у Стивенсовој поезији после „Недељног јутра“ не постоји развој, као и да је декаденција његовог раног стила наговестила пад у нејасност и емоционалну збрку романтичне ироније – укратко, у иморалност његовог ирационализма.

Критика која је пратила појаву *Трансјорџа за леџо* (1947) била је скоро у потпуности усмерена на Сти-

11 F. O. Matthiessen, *Yale Review*, Mar. 1936.

12 Yvor Winters, *Primitivism and Decadence*, New York, 1937; „Wallace Stevens, or the Hedonist's Progress“, *The Anatomy of Nonsense*, Nor-folk, Conn., 1943.

венсов заокрет у стилу ка филзофском. Приказујући *Трансијори* Л. Марц је истакао да је та филозофија утонула у медитативност¹³. У већини случајева је критичко бављење Стивенсовим преображајем одликовала несигурност; покушаји тумачења кретали су се од смисленог Блумовог есеја са широким интересовањем за Стивенсов развој до *Трансијори*а („несумњиво његова најбоља књига“)¹⁴, до восповског¹⁵ Цареловог ламентана над прогресивним опадањем Стивенсове поезије које иде до суве апстракције *Aurora јесени*¹⁶. Ова два есеја у великој мери одражавају лични укус, али укус заснован на поимању Стивенсове еволуције у стилу.

Касније је Царел, у приказу *Сабраних њесама*, закључио да иако стил песме *Aurora јесени* остаје хладан и монотон, он ипак еволуира у топлину и људскост Мислећег човека, као у песмама које чине „Стену“: „Док читамо ове песме непрестано смо свесни Стивенсовогучавања, медитације, стварања, па осећамо како треба рећи да је процес стварања песме сама песма“¹⁷. Ово је један од почетних ставова не само у критици Стивенсове касне поезије, већ и у потпунијем схватању његовог канона. Уводну фазу критике о Стивенсу званично закључује прва књига-студија о Стивенсу, О Коноров *Обликујући дух*.¹⁸ Књига је скренула пажњу на Стивенсова теоријска интересовања којима ће се бавити и многи потоњи критичари, као и текст Р. Х. Пирса

13 Louis Martz, *Yale Review*, Dec. 1947.

14 Marius Bewley, *Partisan Review*, Sept. 1949.

15 WASP, white Anglo-Saxon Protestant, англосаксонски протестанти белци, израз којим се истичу крутост и пуританизам у назорима. –Прим. прев.

16 Randall Jarell, *Partisan Review*, May-June 1951.

17 Randall Jarell, *Yale Review*, Mar. 1955.

18 William Van O'Connor, *The Shaping Spirit*, 1951

о Стивенсовом развоју, који не само да је увео Стивенсову поезију у свет академске критике већ је и покушао да песника ситуира у зависности од његовог развоја и односа према савременицима¹⁹.

3. Истакнути песник: новија критика

Од О'Конорове почетне студије, појавило се једанаест књига о Стивенсу (а још их је у штампи) као и један памфлет. Па ипак се дијалог о Стивенсу водио углавном у часописима и у деловима књига посвећеним ширем предмету – модерној поезији. Књиге ћу посебно разматрати касније, пошто дам преглед општих кретања у критици, која се сагледавају у краћим текстовима.

а. Модерни романтичар. Стивенсова преокупација имагинацијом као обликујућим умом, његова наизглед дуалистичка теорија поезије (зависност имагинације од стварности), његов чити дуг Вордсвортовој поетској линији – све ово водило је према критици чија је општа оријентација била Стивенсов романтизам. Ово обухвата лепезу истраживања: од истраживања романтичарског порекла његове поетике до студија које потврђују његову апокалиптичку визију. Упркос снажној аргументацији против овога, нарочито оној коју је изнео Хилис Милер у књизи *Песници стварности*, у којој се износе експлицитно постромантичарске координате Стивенсове теорије и праксе,²⁰ већина ових критичара изабрала је да игнорише Стивенсову свест о романтичарском наслеђу, и његов посебно са-

19 Roy Harvey Pearce, *Publications of Modern Language Assoc. of America*, Sep. 1951.

20 Hillis Miller, *Poets of Reality*, Cambridge, Mass., 1965.

мосвестан одговор на епистемолошки дуализам у модерном свету из којег су богови, па тако и старе „интеграције“ побегли.

Ипак, неколицина есеја је приуштила изузетно значајна сагледавања Стивенсовог романтичарског средишта. Њ. Стокнехт у тексту „Одсуство у стварности“ понудио је низ неопходних исправки схватању да је Стивенсова имагинација колрицовска, указујући на однос Стивенсове епистемологије према Вордсвортовој и Колрицовој, и тиме на Стивенсово одбацивање трансценденталног статуса ума²¹. Када се у обзир узму чињенице, немогуће је избећи очигледност Стивенсовог романтичарског наслеђа; али, филозофски центар његове поетике и стил његових позних песама постро-мантичарски су у сваком смислу који се тиче теорије имагинације, односа ја и света, и зависности од обла-сти духа.

Најуспешнији заступник Стивенсовог неоромантизма је Харолд Блум, чији ентузијазам за песника резултира есејима који неусклађено осцилују између прихватања Стивенсове визије везане за земљу и његовог апокалиптичног стила.²² Блумов есеј о „Забелешкама ка врховној фикцији“²³ веома добро сумира Блумово схватање Стивенсове важности. Намерно се усредсређујући на структуру успињања (супротстављену дијалектичкој структури) у песми, Блум је чита као као процес апокалиптичке визије и завршава игноришући парадокс којим Стивенс негира крајње решење које

21 Newton Stallknecht, *Kenyon Review*, 1959.

22 Harold Bloom, *The Visionary Company: A Reading of Romantic Poetry*, Garden City, N.Y., 1961; “The Central Man: Emerson, Whitman, Wallace Stevens”, *MassR*, Winter 1966.

23 Harold Bloom, “On ‘Notes toward a Supreme Fiction’”, *Wallace Stevens*, Twentieth Century Views Collection, Englewood Cliffs, N. J., 1963.

пружа визионарска могућност врховне фикције. Блум одговара на суноврате и хиперболе Стивенсовог стила као да сам стил плете суштаствену врховну фикцију, једнаку Блејковој у својој апсолутној самодовољности. Он песму назива „Стивенсовом позном множином романтичарске традиције“ и, као у својим коментарима о Стивенсу на другом месту, завршава текст критичким ентузијазмом који некритички афирмише Стивенсову песму не као „забелешке ка“ већ као саму врховну фикцију. Песма има „успињући интензитет“, тврди он, кретање од суштинске прозе ка суштинској поезији, од света који је довољан према ономе иза времена; Блум тако игнорише дијалектички и иронички замах песме усмерен према сопственим претензијама, њено неопходно враћање земљи и њено залагање за визију онога што „ће бити“ (ако песник оствари све своје моћи без препрека, што не може) а не онога што јесте. Блум игнорише константне доказе о Стивенсовом скептицизму (интегралном елементу романтизма) и песниково повлачење налик Сантајанином пред утехама врховне фикције. Ипак се Блумова критика не може занемарити, јер у пуној мери разуме Стивенсове тренутке вољне трансценденције.

Само је мали број критичара био у стању да занемари романтичарске елементе у Стивенсовој теорији, али већина сагледава то наслеђе помешано са свесним прихватањем симболизма и филозофском свешћу о модерној ситуацији (израженој Милеровом метафором о нестанку бога) што захтева постромантичарску, посттрансценденталистичку поетику, и стил у мањој мери визионарски него рефлексиван.

б. Симболиста и постсимболиста. Идентификација Стивенса са симболизмом иде уназад, скоро све до почетних уочавања његовог рада. Студије Мансона

и Сајмонса, поменуте раније, заједно са недавном Бателовом студијом подвлаче непобитни утицај симболистичке технике и интонације на Стивенса од скоро самих његових почетака. Маларме, Верлен и Лафорг били су први извори Стивенсових раних симболистичких ефеката; после „*Esthétique du Mal*“ најближи му је постао Бодлер. Али тренд постхумне критике кретао се путем финог разграничења између Стивенса и симболиста – и у погледу технике и у погледу теорије. Блекмур је међу првима упозорио да „он није симболиста...: иконографија његовог ума је непосредна и самообјашњива уну^итар његовог речника“.²⁴

Најубедљивија расправа о овом предмету налази се у низу есеја Мишела Бенамуа, у којима је истражен скоро цео спектар симболистичких паралела и одјека са фином критичком обазривошћу. У једном тексту Бенаму је изучавао наводне везе Стивенса и Лафорга, и у закључку одбацио тврдње по којима је Лафорг кључ за Стивенсову употребу персоне Пјероа и за иронију²⁵. У тексту „Волас Стивенс и симболистичка имажинација“, повукао је непобитне линије разграничења између Стивенса и Малармеа, као и Стивенса и Бодлера, засноване на Стивенсовој везаности за земљу и одбацивању симболистичке „чистоте“.²⁶ Бенамуова феноменолошка анализа појединости и односа у Стивенсовом „свету“ више је од критике песниковог постсимболизма; то је изузетно значајан увод у промене Стивенсове секуларне и са земљом повезане имажинације у њеним временским и просторним манифестацијама.

24 R. P. Blackmur, *Kenyon Review*, Winter, 1955.

25 Michel Benamou, *Romanic Review*, Apr. 1959.

26 Michel Benamou, „Wallace Stevens and the Symbolist Imagination“, *Journal of English Literary History*, Mar. 1964.

Да сумирамо, Стивенсова употреба симболистичке технике доводи до антисимболистичке поетике. Скоро сваки критичар имао је прилику да уочи симболистичке елементе, не разликујући увек Стивенсову инверзију расположења и тонова, и његово инсистирање на хоризонталним пре него на вертикалним сагласијама. У књизи *Свевиђеће око: поезија и поезијика Воласа Стивенса*, Џозеф Ридел наглашава паралеле и разлике између Стивенсове поетике и одговарајућег света симболиста и трансценденталиста; али Ридел уочава симптоме симболизма у Стивенсовој поезији о поезији, у рефлексивној тенденцији симболистичке уметности да постане опседнута сопственим методом као процесом прочишћења²⁷.

в. Метафизичарови разни шешири. Бенамуови есеји потврђују оправданост аргумената какве износи Хилис Милер, а који се тичу егзистенцијалних и феноменолошких импликација Стивенсове „поезије земље“. Стивенсова обузетост „теоријом поезије“ као „теоријом живота“, која постаје доминантни предмет позних песама, условила је низ различитих виђења његове филозофске поезије. Мартовски број једног часописа²⁸ посвећен Стивенсу садржао је пет есеја а четири су била усредсређена на филозофско средиште Стивенсове теорије и праксе. Ови есеји, заједно са седам других, које су под насловом *Чин ума* скупили и приредили Рој Харви Пирс и Хилис Милер, једина су од три збирке есеја, за сада објављене о Стивенсу, која расправља о феноменологији његовог „поетског света“²⁹.

27 Joseph Riddel, *The Clairvoyant Eye: The Poetry and Poetics of Wallace Stevens*, Baton Rouge, La., 1965.

28 *Journal of English Literary History*, Mar. 1962.

29 Roy Harvey Pearce, Hillis Miller ed., *The Act of the Mind*, Baltimore, 1965.

Чин ума, међутим, открива различитост приступа Стивенсовим „филозофским“ песмама пре него један доминантан поглед на ствари.

Постоји веома мало неслагања око филозофских претпоставки Стивенсове поезије, али много око њихове кохеренције и око њихових позитивних или негативних ефеката на његов лирски таленат. Главна забуна, изгледа, постоји око виђења начина на који филозофија функционише у поезији. Аутори низа корисних студија и појединих докторских дисертација указали су на непобитан утицај неких модерних филозофа као што су Сантајана, Бергсон, Вилијам Џејмс и Кроче, на Стивенсову мисао; други, који су се мање бавили песниковим „коришћењем“ филозофије него филозофском структуром његовог „света“, тежили су пак да опишу феноменологију тог света сагледавајући га као релевантног за егзистенијализам, не инсистирајући да је Стивенсова поетика систематична или неконтрадикторна.

Већина критичара који виде Стивенсов презир према аргументованој расправи указују, као Ајвор Винтерс, или на површност његовог епистемолошког дуализма или на забуне, контрадикције и јасну некохерентност његове поетике, упоређене са стриктно логичким системима. Стивенсов сопствени опрез по питању разликовања филозофа и песника идеја није увек био узиман за озбиљно. Управо ово је довело до низа скорашњих есеја уперених или против његових претензија као мислиоца у стиху или против других критичара који га посматрају као филозофског песника.

Дуализам мисли и осећања више је проблем критичара, него што, као проблем, постоји код Стивенса. Хелен Вендлер у своме тексту у *Чину ума*³⁰ прихвата

30 Helen Vendler, „The Qualified Assertions of Wallace Stevens“, *The Act of the Mind*.

да, мада се Стивенсове идеје генерално могу подвести под романтичарске, начин на који он намерно квалификује мисао чини супстанцу његове поезије антифилозофском. Ово, наравно, важи за скоро целокупну поезију. Мада есеј Х. Вендлер нуди смислену анализу Стивенсовог стила кроз расправу о његовој непрестано означавајућој иронији, она не успева да види како је управо то филозофска позиција о којој говоре критичари чије мишљење она одбацује. Есеј Хилиса Милера у истој књизи јасно показује да Стивенсова поетика не само да није романтичарска (или да је започела у романтичарском дуализму и померила се ка сједињавању субјекта и објекта), већ да дијалектика Стивенсовог стиха манифестује најзначајније метафизичко искуство у модерној поезији – процес или чин трагања за реалношћу у свету у чијем је средишту ум.

Став Х. Вендлер према мисли у поезији репрезентативан је за добар део бриге која се испољава у вези са Стивенсовом филозофском невиношћу; и веома често се манифестује у есејима као што је есеј гђе Вендлер, која инсистира на спасавању Стивенса као песника спасавајући га од његових идеја. С друге стране, критичари као Ричард Мекси³¹ и Френк Доget³² у својим есејима јасно показују имагинативну хемију мисли и осећања која истовремено конституише Стивенсову „васиону појединачности“ и његове трансформације реалног у вербално Стварно. У Мексијевом есеју који се усредсређује на феномен Стивенсовог света, анализиране су три песме које показују процес којим песник, препуштајући се голој стварности, најзад успева да је оживи кроз облике свог имагинативног деловања,

31 Richard Macksey, „The Climates of Wallace Stevens“, *The Act of the Mind*.

32 Frank Dogget, *Stevens' Poetry of Thought*, Baltimore, 1966.

не поричући њену различитост. Али Стварност лежи у разменама, у константном поништавању екстремних супротности какве су ја и свет, као чиниоци песничког поступка.

Догетунизисвојихесејаизучавакако Стивенсуводи, преводи идеје у поезију, креира њихов одјек у поезији и у том процесу „измишља“, свет у свету³³. Џ. К. Ренсом у својим есејима проучава „конкретно универзално“ и с разумевањем анализира елементе филозофије и поезије у дијалектичким процесима Стивенсовог стиха, па закључује да Стивенс не само да опрезно користи идеје већ их остварује у конкретности поетског чина³⁴.

Овако схваћена, Стивенсова филозофска поезија не може да се негира. Гледиште Х. Вендлер о Стивенсовим необавештеним тврдњама и њено подцртавање оперативне ироније, и према томе процеса имагинације у Стивенсовим дугим песмама, различити су од гледишта која заступају критичари као што су Милер, Догет, Френк Кермод, Рој Харви Пирс и Џозеф Ридел само по томе што она одабира да нагласи стилску непосредност Стивенсових поступака и тиме инсистира да процес којим он непрестано дефинише етаблиране идеје и супротставља им се, чини сваку расправу о његовој мисли ирелевантном. Она такође претпоставља да покушати парафразу Стивенсових песама значи сугерисати да мисао није одређена тонским контекстом песме, већ постоји сама по себи као мисао. Она жели да ради *унуиџар* индивидуалних песама, док остали поменути критичари раде „споља“, описујући структуру целог канона у којем свака песма одређује сваку другу. Френк Лентрикија залагао се, слично гђи. Вендлер, да

33 F. Doggett, "Abstraction and Wallace Stevens", *Criticism*, Winter 1960;

34 John Crowe Ransom, *Kenyon Review*, Summer 1955.

се свет Стивенсове поезије сагледа као неусредсређен и према томе ироничан, али је његова позиција заснована на сагледавању Стивенсовог стила изнутра³⁵. Као један пол у Стивенсовој поезији он узима „доктринарне тачке“ наспрам којих делује песников „доминантни тоналитет“ – што је позиција коју сваки критичар Стивенсове „филозофске“ поезије спремно и нужно прихвата.

Познати и утицајни есеј Л. Марца, „Волас Стивенс: Свет као медитација“ можда је најбољи пример вредности приступа Стивенсовој мисли преко поетског начина којим је остварена³⁶. Марц проналази аналогije између Стивенсовог позног мисаоног стила и традиције медитативне поезије седамнаестог века; али он повлачи чврсту линију разграничења између формалне дисциплине теолошке форме и Стивенсових секуларних импровизација. Марцова очита религиозна перспектива може се изједначити са очитом егзистенцијалистичком перспективом критичара као што су Милер, Макси, Ридел, или историјском позицијом Пирса, јер свако од њих трага за начином који ће описати не само процес појединих Стивенсових песама већ и „свет“ који канон ствара.

Ова перспектива могла би се супротставити приступу Нортропа Фраја који, упркос прихватљивом читању појединих песама, преобраћа Стивенсову поетику у нешто налик неоаристотеловском чину заустављања промена у „стварним“ категоријама ума³⁷. Фрајов занимљиви метод доноси, као и обично, одређена просве-

35 Frank Lentricchia, "Wallace Stevens: The Ironic Eye", *Yale Review*, Spring 1967.

36 Louis Martz, "Wallace Stevens: The World of Meditation" *Yale Review*, Summer 1958.

37 Northrop Frey, "The Realistic Oriole", *Hudson Review*, Autumn 1957.

тљења, али понешто на уштрб предмета. Стивенсова имагинација је, за Фраја, једна врста архетипске силе „која задржава ток перцепција споља и импресија изнутра“, и доноси промену поретка у облицима субјективности истовремено личним и универзалним. Истина је да је неко време, током тридесетих, Стивенс покушавао да одреди стабилност имагинације као универзално средиште, а њене производе као трансцендентне форме у том смислу да оне манифестују архетипско а не лично искуство. Али и он сам је исувише био производ свога времена – у којем су сви богови мртви а средиште је свугде и нигде – да би обоготворио, или чак опредметио, имагинацију. Постромантичарски, постсимболистички, егзистенцијалистички приступ Стивенсовој поетици био је успешан не зато што је код Стивенса открио систематичну филозофију, већ зато што је могао да објасни његово непрестано мењање фокуса и поезију која је више процес или чин ума него довршена форма.

г. Амерички песник. Многобројни скорашњи критички текстови баве се Стивенсовим американством. Блекмур и Сајмонс су већ, раније, указали на америчку вулгату унутар Стивенсове елеганције, и његову како тематску тако и стилску приврженост локалном тлу. Акоромантичари и симболисти надахњују његову уметност, то чине и амерички трансценденталисти, и што је још важније, скептици као Сантајана, који враћају дух земљи.

Први есеј у којем се детаљно изучава Стивенсово место у америчкој традицији био је „Завичајни елемент“ С. Ф. Морса³⁸. Мада конвенционалан у приступу

38 Samuel French Morse, "The Native Element", *Kenyon Review*, Summer 1958.

еволуцији књижевне традиције, Морсов есеј јасно указује на Стивенсове тематске и стилске везе са претходницима из деветнаестог века, и са културним миљеом тог наслеђа, посебно Новом Енглеском. Морс сагледава „завичајни елемент“ као хетероген и не прихвата романтичне теорије које заступају идеју да је амерички песник аутсајдер, *isolato*, или слично. Од тада је читав низ есеја посвећен Стивенсовој улози у „традицији“. У књигама Роберта Батела и Џозефа Ридела значајна пажња поклоњена је Стивенсовим изворима, Емерсону, Поу, Витману, Дикинсоновој, Харвардским песницима, као и начину на који је он преображавао и чак преобраћао доминантне идеје свога наслеђа у потпуно секуларне визије, усредсређене на човека, и повезане са земљом. О начину на који Стивенс изокреће Витманову идеалну улогу песника пророка, јер он више не може да стоји на трансценденталном тлу Витмановог апсолута, писао је Џ. Ридел. Насупрот њему, Х. Блум налази да је Стивенс у потпуности утопљен у романтичарску трансценденталистичку традицију, чиме је занемарио чињеницу да је за Стивенса средишња вредност људска Имагинација која одређује само оно што је људско и људски прихватљиво.

Ипак је дефинитивно „ситуирање“ Стивенса у америчку традицију изведено у поглављу посвећеном Стивенсу у књизи Р. Х. Пирса *Континуитет америчке поезије*³⁹. Пирсова студија наглашава Стивенсов развој – од *Хармонијума* и стратегија које су коришћене да би се ја прилагодило туђем али ништа мање привлачном физичком свету, преко касне борбе да испита значења кретања ја у стварности, до контемплације о тлу саме стварности. Пирс третира Стивенсове „чи-

39 Roy Harvey Pearce, *The Continuity of American Poetry*, Princeton, N. J., 1961.

нове ума“ као филозофске песме, али у смислу да они представљају испитивање граница свести – песник медитира о крајњим проблемима у свету који му каже да једина крајност коју може знати лежи било у ништавилу било у формама које сам ствара. Пирсово виђење Стивенсовог развоја, у контексту постојеће традиције, указује потом на еволуцију „основног стила“, стила којим се човек, кога више не могу uteшити старе „носталгије“ или веровања, суочава са хаосом времена и компонује га у стварност у којој може деловати. Последњи Пирсов есеј⁴⁰ уочава да је Стивенсова улога у америчкој традицији да буде трагач за стварношћу, али не и онај који је проналази, него неко чија је поезија начин да се живи без сазнања.

д. Разно. Стивенс је био омиљени песник многих критичара, па су бројни есеји посвећени појединим песмама, дугим или кратким. Међу њима свакако треба поменути есеј Р. Милса, једну од најбољих раних студија о песниковој касној поезији⁴¹; есеј Р. Елмана о Стивенсовим песмама о смрти⁴²; есеј Сестре М. Б. Квин, који је годинама представљао најпотпуније разматрање Стивенсовог поступка⁴³, непроцењиво значајни коментар Ф. Кермода у виду забелешки о „Забелешкама ка врховној фикцији“⁴⁴, и друге.

40 Roy Harvey Pearce, „Wallace Stevens: The Lesson of the Master“, *The Act of the Mind*.

41 Ralph Mills, „Wallace Stevens: The Image of the Rock“, *Accent*, Spring 1958.

42 Richard Ellmann, „Wallace Stevens' Ice-Cream“, *Kenyon Review*, Winter 1957.

43 Sister M. Bernetta Quinn, „Metamorphosis in Wallace Stevens“, *Sewanee Review*, Spring 1952.

44 Frank Kermode, „Notes on 'Notes toward a Supreme Fiction'“, *Annali dell'Istituto Universitario Orientale: Sezione Germanica*, Naples, 1961.

Изузетни Стивенсов познавалац је и, за сада непоменути, Ф. Џ. Хофман. У свом дубокоумном и далекосежном делу *Смртино не: Смрти и модерна имагинација*⁴⁵, Хофман не узима од Стивенса само наслов, већ у последњем од три дела књиге, студији модерног, егзистенцијалистичког „ја“, тог последњег преживелог из света из којег је ишчезла љубазност, он исписује неколико страница о Стивенсу, супротстављајући га Елиоту – о Стивенсовом посвећењу сопства времену и промени а тиме и смрти, и његовој борби да обнови имагинацију суочену са крајњим нихилизмом, „смртним не“. Хофманова књига је значајна студија не само о књижевности већ и о модерној свести.

Уз извесне изузетке, страна критика се мало и без значајнијих резултата бавила Стивенсом. Може се рећи да је само у Енглеској његово дело изазвало неку већу пажњу, и то тек недавно. Последњи и најзначајнији текст који долази из Енглеске је текст Д. Донахјуа, „Нијансе Стивенсове теме“⁴⁶. Мада свремена на време Донахјупоказујехуманистичко-моралистичкуригидност Винтерса или Ливиса, ово га не спречава да уђе у Стивенсов свет, и то на Стивенсов начин. Он тако прихвата Стивенсов хероизам у прихватању најдубљег изазова да се директно супротстави ништавилу само са вером у имагинацију, диви се његовом одбијању да се повуче у „опуштеност ума“, и слави његов тријумф у касним песмама, где излази из солипсизма и враћа се у свет у којем постоје и други. За Донахјуа Стивенс је „метафизички“ песник, јер је у стању да искуси изазовни несклад стварности и да о њему размишља. Донахју по-

45 Frederick J. Hoffman, *The mortal No: Death and the Modern Imagination*, Princeton, N.J., 1964.

46 Denis Donoghue, „Nuances of a Theme by Stevens“, *The Act of the Mind*.

казује потпуну критичку посвећеност Стивенсовом измишљеном свету, и уважавање за песнички и филозофски интегритет Стивенсовог стварања тог света.

Последње две године појавио се знатан број есеја о Стивенсу, међу којима неколико значајних текстова о појединачним песмама, али ниједан есеј о целокупном делу. Од есеја о појединим песмама ваља поменути текст Р. Адамса „Глумац на слово Г: донекле дословно читање“⁴⁷, у којем аутор, сумирајући разна тумачења песме, сва њих прилагођава својој хипотези да се песма мора сагледати као метафора специфичне врсте америчког поетског искуства, са прецизним историјским и географским координатама. Такође се чини корисним и есеј И. МекКефрис „Друга страна тишине: 'Веровања лета' као пример“⁴⁸.

4. Књиге о Стивенсу

Мада је то чудно, главни критички допринос читању Стивенса не налази се у књигама. Од једанаест књига коју су се до сада појавиле, само у трима је покушано изучавање целог канона, а једна од њих, иако корисна, ограничена је на крајње сажето читање главних песама. Две књиге баве се скоро искључиво раним песмама, једна је посвећена изучавању тема, друга основних слика, следећа се бави односима мисли и стила, а последња представља једно изузетно лично читање.

Појава књиге Ф. Кермода *Волас Стивенс*⁴⁹, упркос ограничењима формата, указала је веома јасно на неу-

47 Richard P. Adams, "The Comedian as the Letter C: A Somewhat Literal Reading", *Tulane Studies in English*, 1970.

48 Isabel MacCaffreys, "The Other Side of Silence: Credences of Summer as an Example", *Modern Language Quarterly*, Sep. 1969.

49 Frank Kermode, *Wallace Stevens*, Edinburgh, 1960.

спех претходне две књиге: О Коноров *Обликујући дух*⁵⁰ и *Један ѝрисѝуѝ ѝоезији Воласа Сѝивенса* Р. Пека.⁵¹ Иако не већа од есеја средњег обима, ова Кермодова књига успева да представи сажете парафразе скоро свих Стивенсових главних песама, уз бритке коментаре који се тичу филозофске и естетичке проблематике. Са економичношћу достојном дивљења, Кермод је повезао Стивенсову поетику са Бергсоновом и Сантајанином естетиком, не губећи из вида песников лични однос према филозофима. Књига је у ствари нека врста увода у поезију за читаоце који пред собом имају *Сабране ѝесме*, али и више од тога, јер обраћа пажњу на многе појединости Стивенсовог канона.

Књига Д. Фукса *Комични дух Воласа Сѝивенса* прва је књига о Стивенсу са неком врстом тематског центра⁵². Бавећи се превасходно стилем и темама *Хармонијума*, Фукс проширује испитивање Стивенсовог комичног поступка на једну од великих каених песама, „*Esthétique du Mal*“, наглашавајући континуитет у стилистичким променама Стивенсовекомичневизије. Књига је вредна на неколико начина: због приказивања културног миљеа у којем је настао *Хармонијум*; због јасног образлагања димензија Стивенсове комедије; и због представљања Стивенсове конзистентности и интегралности визије.

Књига Р. Батела *Волас Сѝивенс: насѝанак Хармонијума* најпре указује на ограничени контекст који Фукс везује за развој раног Стивенсовог стила⁵³. Он види

50 O'Connor, *The Shaping Spirit*, Chicago, 1950.

51 Robert Pack, *Wallace Stevens: An Approach to His Poetry*, New Brunswick, N.J., 1958.

52 Daniel Fuchs, *The Comic Spirit of Wallace Stevens*, Durham, N. C., 1963.

53 Robert Buttel, *Wallace Stevens: The Making of Harmonium*, Princeton, N. J., 1967.

Стивенс скоро искључиво у оквиру неких општих ставова о свету авангарде у Њујорку, и кроз утицај симболизма и уметности импресионизма на тај свет. За разлику од Фукса, Бател детаљно предочава низ извора из којих је Стивенс развио стил *Хармонијума*; посебна поглавља посвећена су Стивенсовом односу према прерафаелитској поезији, Харвардским песницима, имаџизму, симболизму, модерном сликарству и музици, мада се не даје одговор на питање како је Стивенс од различитих елемената створио нешто ново успевајући да се одупре погледу на свет који им је био инхерентан. Важност Бателове студије је утолико већа јер се тумаче још необјављене песме, као и због савршеног познавања света у којем се Стивенс кретао.

Две књиге објављене 1964. налазе се изван главног тока Стивенсове критике. Књига Х. Велса *Волас Стивенс, увод*, управо је то што пише у наслову, али и као таква није од велике помоћи, јер почетнике наводи на помисао да је Стивенс лак песник, а познаваоце покушава да убеди да не постоје њима познате тешкоће⁵⁴. Књигу Џ. Енка *Волас Стивенс: слике и оцене* тешко је категорисати, и повремено још теже схватити⁵⁵. Његове оцене о Стивенсовој поезији више су запањујуће него значајне, а написана је веома претенциозним стилем. Ипак, то је прва књига која покушава нешто што личи на испитивање читавог Стивенсовог канона, а посебна вредност лежи у читањима појединих Стивенсових песама, која су изузетна.

Насарова књига *Волас Стивенс: анаџиомеја фигурације* концентрише се на свет Стивенсових слика, на-

54 Henry Wells, *Introduction to Wallace Stevens*, Bloomington, Ind., 1964.

55 John Enck, *Wallace Stevens: Images and Judgements*, Carbondale, Ill., 1964.

брајајући и категоришући велике групе слика у Стивенсовом канону⁵⁶. Књига је подељена на два неуједначена дела: први се бави изучавањем сликовних образаца, а други анализом изабраних песама, с тим што та анализа није повезана са првим делом књиге, који се може читати као веома користан прилог изучавању Стивенса.

Књига Џ. Ридела *Видовијто око: поезија и њоеџика Воласа Стивенса* до сада је најпотпунија књига о овом песнику⁵⁷. Ридел истражује целокупну поезију као и теорију поезије на којој је изграђен Стивенсов канон. Књига је преобимна, како је примећено у приказима, јер покушава да коментарише скоро све Стивенсове песме, што укључује и опширне експликације многих Стивенсових дугих песама. Циљ књиге је да истражи *развој* Стивенсовог поетског света пратећи његову теорију имагинативног самостварања. Под развојем Ридел не подразумева само промене у стилу, нити пак побољшање или усавршавање у Стивенсовом кретању од поезије чулног искуства ка поезији рефлексije. Он сматра да се прогресивно листање Стивенсове мисли манифестује у променама стила које заузврат стварају ново поетско ја, реструктуришући старе слике и теме у нови формални поредак и према томе у нови смисао света.

Чвориште књиге је последње поглавље које се бави Стивенсовим позним песмама и импликацијама Стивенсове рефлексивне поезије преко примене Бергсонове и Валеријеве песничке теорије о самостваралачком чину ума, и њихове везе са феноменолошким теори-

56 Eugene Nassar, *Wallace Stevens: An Anatomy of Figuration*, Philadelphia, 1965.

57 Joseph N. Riddel, *The Clairvoyant Eye: The Poetry and Poetics of Wallace Stevens*, Baton Rouge, La., 1965.

јама интенционализма, по којима се песниково ја (субјективност) објективно манифестује у вербалном феномену његовог песничког света. Ридел почиње студију испитивањем Стивенсове теорије имажинације, коју дефинишу романтичарске теорије као и естетика Бергсона и Сантајане. Хронолошка студија песама наглашава еволуцију те теорије под притиском настајућих облика у хаотичном, променљивом свету без средишта; књига се завршава покушавајући да сугерише како свет песама има модерну филозофску релевантност.

Опредељујући се да читаоцу приближи песме у погледу стила и идеја, Ф. Догет се у књизи *Стивенсова поезија мисли* бави Стивенсовом употребом филозофије⁵⁸. Он истражује различите филозофске изворе, сродности и аналогии у Стивенсовој поезији, али се не бави позајмицама као таквим. Он се концентрише на начин на који Стивенс упија идеје, модулира их у стил који ум доживљава као своју мисао на нивоу непосредног постојања, и долази до песме која је истовремено и остварена мисао и процес остваривања те мисли. Укратко, Догет нуди изузетан прилаз Стивенсовом стилу и теорији, и што је можда још важније, деликатно открива природу модерног филозофског песника који, за разлику од Дантеа или Дона, не може да претпостави како се иза његовог искуства или језика налазе кохерентан свет или кохерентан поглед на свет. Догетова књига нас припрема за будуће специјализоване студије, међу којима је прва Бателова књига. Његов и Риделов приступ Стивенсу су комплементарни, и представљају крајње домете критике у овој фази.

Најзад, после Догетове књиге, појавиле су се још три књиге о Стивенсу, али ниједна није суштински унапредила статус критике о песнику. Књига Х. Стерна *Волас*

58 Frank Doggett, *Stevens' Poetry of Thought*, Baltimore, 1966.

Стивенс: уметности неизвесности не доноси ни оригинална тумачења Стивенсове поезије ни нови поглед на њу као целину⁵⁹. Њена основна теза је да песничково дело представља трагање кроз чин открића, па је тако усмерена на неизвесност ума који трага – што не може бити ново за оне који виде Стивенса као песника филозофских дубина нити пак ироничне визије. Дело Р. Сјукника *Волас Стивенс: разматрање мрачној* и не претендује на оригиналност, али аутор истиче да он први даје дубоку анализу четрдесет и седам Стивенсових песама⁶⁰. Књига В. Барнија *Волас Стивенс* је као базични увод у Стивенса кориснија од Сјукникове⁶¹. Ниједна од ових студија међутим не испуњава обећање о новом правцу у критици Стивенса, нити се усредсређује на посебне области његовог достигнућа.

Током последње две године појавило се осам критичких књига о Стивенсу поделивши се у два супротна тора, чиме је наглашена идеолошка подела у новијој америчкој критици. Без обзира на то, две књиге су, ван сваке сумње, студије од незаобилазног значаја о песнику. То су књиге Џ. Берда *Палаћа и стиена: стирукијура у поезији Воласа Стивенса*⁶² и Хелен Вендлер *Раширених крила*⁶³. Прва књига износи убедљиве доказе у прилог тврђида Стивенсов поетски канон морамо сагледати као структуралну целину („палату“), а не једноставно као спој њених одвојених делова, док друга одговара

59 Herbert Stern, *Wallace Stevens: Art of Uncertainty*, Ann Arbor, Mich., 1966.

60 Ronald Sukenick, *Wallace Stevens: Musing the Obscure*, New York, 1967.

61 William Burney, *Wallace Stevens*, TUSAS, New York, 1968.

62 James Baird, *The Dome and the Rock: Structure in the Poetry of Wallace Stevens*, Baltimore, 1968.

63 Helen Vendler, *On Extended Wings*, Cambridge, Mass., 1966.

да су Стивенса погрешно схватили они који су наглашавали његову „мисао“ или визију на уштрб стварне оригиналности, његовог стила, његових „квалификованих тврдњи“ или изражавања „прелазног кретања“. Прва оцртава феномене (ако не и феноменологију) Стивенсовог поетског света (његов тотални канон), док се друга ограничава на дискретне успехе или неуспехе појединих дугих песама, примењујући на њих ригорозну стилиску анализу.

Остале три књиге, „*Поћйуни Хармонијум*“ Воласа Сџивенса Р. Блесинга⁶⁴, *Радосћ језика: есеј о радикалној њоећйици В. Б. Јејџйса и Воласа Сџивенса Ф. Ленстрикије*⁶⁵, и *Волас Сџивенс: џесма као чин* М. Брауна⁶⁶, постављају се заједно насупрот студијама Вендлерове и Берда, мада нису ни тако амбициозне ни тако важне. Блесингова књига је последња у дугом низу књига које покушавају да Стивенсову идеју велике песме узму озбиљно и да развију из Стивенсовог канона кохерентан поетски свет.

Лентрикија се, с друге стране, залаже за повратак новокритичкој „контекстуалности“ као неопходној корекцији филозофских или хуманистичких изучавања Стивенса. Стивенсова поетика је „радикална“ у смислу да обухвата ироничну, па према томе непомирљиву визију, па зато свака парафраза Стивенсове песме тежи да се бави једним стихом или реченицом, и да тај филозофски „исказ“ узме као крајњи по себи. Таква критика, каже аутор, искривљује ироничне ква-

64 Richard Blessing, *Wallace Stevens' "Whole Harmonium"*, Syracuse, N.Y., 1970.

65 Frank Lentricchia, *The Gaiety of Language: An Essay on the Radical Poetics of W. B. Yeats and Wallace Stevens*, Berkeley and Los Angeles, Calif., 1968.

66 Merle E. Brown, *Wallace Stevens: The Poem as Act*, Detroit, 1970.

лификације које су Стивенсова главна снага, и врши насиље над његовим одбијањем да обгрли једну једину истину – што је све тачно за Стивенса а важило би и за његове критичаре, када свака парафраза Стивенсове песме не би нужно открила контрадикцију самој себи и иронијску квалификацију која чини ту песму. Лентрикија наставља тврдњом да Стивенсов иронични став производи естетску визију док се сама контрадикција може измирити, као естетски простор језичке „радости“. Песме трансцендују мисао на исти начин на који естетски свет трансцендује стварни свет. У веома чудном уводном поглављу, Лентрикија прати поетику имагинације од романтичарског идеализма до модерног натурализма, али то је веома редуктована, искривљена историја, која никад не досеже иза старих дуалистичких избора и тако не успева да схвати покрет од епистемологије ка онтологији који је модернизам (што укључује и песнике и филозофе) морао да начини. Ако је Лентрикија у праву у погледу Стивенсовог антиидеализма, није у праву у погледу његовог натурализма; јер избор или/или посткартезијанске мисли није више предмет поетике.

Студија Хелен Вендлер је класична студија с позиција нове критичке поетике. За њу је стил почетак и крај поезије, а дуга песма, као и кратка лирска песма, мора имати унутарњу стилску кохеренцију да би била процењена као успешна. Естетски успех и неуспех веома су битни за Х. Вендлер, јер она са страшћу одано следи Ричардсово схватање песничког језика као психолошке и социјалне вредности која нас доиста може „спасити“. Она верује да критичари који се баве Стивенсовим „идејама“ песнику (а тиме и култури) не чине услугу, јер идеје заступају једну страну а не целину. Стивенсове најбоље, па према томе и његове најуспе-

шније песме, јесу оне у којима се одржава унутарње понављање квалификованих тврдњи и језичких преклопа, док се свет те једне песме обликује као стилска лопта, и тако надилази време. Таква песма (њена омиљена је „Aurore јесени“) утицаће на нас својим естетским јединством, па ћемо бити способнији да одговоримо на хаос стварности с којим ћемо се суочити када се после песме опет окренемо свету. Овде су јасно изражени и Ричардсов психологизам и његова лингвистика. Гђи Вендлер се не допада Стивенсова „отворена“ поезија, Стивенсова стилска лабавост, у истој мери или чак више него Стивенсов догматизам. Мало је оних песама које је задовољавају; она захтева више него сам Стивенс. И на крају, њена критика је лековита. Јер она не само да открива Стивенсову строгост унутар, уопште узев, лабавијих форми романтичарске традиције које су усредсређене на субјекат и субјективно, већ открива, иако несвесно, његове стварне димензије као „философског“ песника. Мада због тога жали, она спремно признаје да карактеристична Стивенсова песма не постиже жељену целовитост таквих успеха какви су „Забелешке ка врховној фикцији“ или „Aurore јесени“. Напротив, те неразјашњене песме не само да су отворене, већ су лабаве, и без изузетка тужне (као „Обично вече у Њу Хејвну“). На крају, она признаје да Стивенс чешће доводи своје песме до почетка него до краја, и ту нас оставља у отворености (и ништавилу) бића. Ово „откриће“ у поезији би модерни филозофи „деконструкције“ (као Хајдегер) препознали као оригинални чин песника који себе поставља на примордијални извор језика.

Браунова књига *Волас Стивенс: њесма као чин* последња је књига коју имам пред собом и прва књига која припада критици седамдесетих година. Ова књига

представља такође директни изазов позицији гђе Вендлер, као став против аутономне или самосврховите песме. Браун се слаже са ранијим критичарима да се Стивенсова „песма чина ума“ мора прихватити као легитимни опис, као и теоријска позиција. Али он старој аргументацији која се тиче песме о процесу додаје нову ствар. Браунова позиција је суштински Крочеова позиција. Креативни процес претходи манифестованом исказу. Песма на страници је слична нотама музичке композиције. То захтева сличан процес или извођење од стране критичара који, као Крочеов историчар, тако учествује у изворном интуитивном тренутку. Мада Браунова читања у целости не потврђују његову антитеорију, посебно његов став да критичка анализа или херменеутика скрнавечисти тренутак креативног процеса или „чина“ који је изворни „тренутак“ песме, он ипак обезбеђује елоквентно упозорење против процењивања модерне дуге песме применом стриктно новокритичких или контекстуалистичких теорија.

Бердова студија Стивенсовог „света“, његове поетске „палате“, представља непходну допуну студији Х. Вендлер. То је неозаобилазно представљање координата и вектора Стивенсове „целокупне“ песме, његовог канона. За разлику од гђе Вендлер, Берд не говори о песмама као аутономним, али се, као ни она, не упушта у филозофску критику. Његови закључци међутим откривају исту тенденцију да се филозофска поезија побрка са нечим што је веома различито, филозофском критиком. Јер, док Берд доказује да Стивенс није био феноменолог (што је наравно тачно), његово сопствено представљање феномена које је Стивенс преобликовао у поетску „палату“ (лингвистичке структуре простора које је саградио на „стени“ реалности) чини по себи материјал који омогућује критику „свести“

(на пример, критику Хилиса Милера). Као и студија Х. Вендлер, Бердов веома различит приступ, који заступа искључиво естетску вредност Стивенсове поезије, открива напротив да је немогуће разматрати језик поезије у естетском контексту независно од проблема самог језика. Више није могуће мислити о песниковим мислима као независним од проблематике самог језика. Стивенс је, како показују све ове студије, мада неке то чине уз жаљење, песник те проблематике, чија нас „поезија о поезији“ доводи у присуство тајанствених извора језика и поставља питања о њиховој природи, која је лингвистичка филозофија тек недавно почела да формулише ван песничких термина.

Три нове књиге о Стивенсу појавиле су се 1972. У књизи Мишела Бенамуа *Волас Стивенс и симболистичка имагинација*⁶⁷, објављени су поново значајни есеји које је аутор писао последњу деценију и по, укључујући недавну упоредну студију о Стивенсу и Аполинеру. Бенаму додаје кратак увод, врши у извесној мери ревизију ранијих есеја, али не чини напор да све есеје повеже чврстом аргументацијом о историјском утицају. Кеслерова књига *Слике Воласа Стивенса* оштећена је тиме што је написана средином шездесетих, а тек сада објављена⁶⁸. Она коментарише критику о Стивенсу само до тог времена, али ништа мање озбиљно и сугестивно износи везе међу феноменима Стивенсове субјективне географије. Кеслер истражује *gestalt* код пет парова супротстављених образаца-слика; то су север и југ, сунце и месец, музика и море, статуа и дивљина, боје и „доминација црног“. Књига А. В. Ли-

67 Michel Benamou, *Wallace Stevens and the Symbolist Imagination*, Princeton, N.J., 1972.

68 Edward Kessler, *Images of Wallace Stevens*, New Brunswick, N.J., 1972.

ца, *Интроспективни љућник* – њеснички развој Воласа Стивенса, представља нови приступ проблему песничког развоја⁶⁹. Лиц жели да чита песме у њиховом непосредном контексту, а не као довршени канон. Он је првенствено заинтересован за песме из *Хармонијума* и оне из тридесетих година, мада се последње поглавље његове књиге бави касним песмама. Он приступа *Хармонијуму* не као „књизи“ већ као низу песама које се могу схватити само као стадијуми у истраживању. Ране песме, тврди он, не могу се читати као позне, а да се не искриви њихова експерименталност. Он тако одбацује схватање по којем су ове песме делови комплексне Велике песме, како је Стивенс најпре желео да назове *Хармонијум*. Мада дискутабилна у погледу теоријске аргументације о песничком „развоју“ или уопште идеје „развоја“, Лицова студија нуди нову перспективу у посматрању раних песама. Она такође обезбеђује значајан прилог процени места појединих песама у Стивенсовом канону. У додацима књизи налази се до сада необјављен вредан материјал, неки од раних низова песама или групе песама из којих је Стивенс искористио само делове у својим књигама.

(Из: Joseph N. Riddel, „Wallace Stevens, Criticism“, *Sixteen Modern American Authors, A survey of research and criticism*, Jackson R. Bryer, ed., Durham, N. C., 1974. Приредила Д. Поповић Срдановић)

69 A. Walton Litz, *Introspective Voyager: The Poetic Development of Wallace Stevens*, N.Y., 1972.

Хелен Вендлер

ОКЕАН, ПТИЦА И ЗНАЛАЦ

Поезија је уметносног зналаца.

Волас Стивенс, *Opus Posthumous*

Када је у образовним круговима у Сједињеним државама постало корисно да се различите универзитетске дисциплине групишу под именом „хуманистичке дисциплине“, изгледа да је прећутно одлучено да се филозофија и историја одреде као срж ове групације, а да остали облици учења – студије језика, књижевности, религије и уметности – буду стављени у подређени положај. Филозофија, конципирана као отеловљење истине, и историја, замишљена као фактографски запис прошлости, предложени су као главна оваплоћења западне културе, и дато им је почасно место у општим образовним програмима.

Поверење у поуздани запис чињеница, да и не говоримо о вери у поуздану филозофску синтезу, претрпело је значајну ерозију. Историјске и филозофске тврдње производ су, изгледа, специфичних гледишта надмоћи, и нису мање подложне преиспитивању од ставова других дисциплина. Дани када је образовање из културе било ограничено само на западну културу представљају прошлост. Ту наравно постоје губици – губици у дубини учења, губици у кохеренцији – али су саме ове промене отвориле питање како данас треба

схватити хуманистичке дисциплине, и на који начин их у овом часу треба подржати.

Желим да предложим да хуманистичке дисциплине преузму, као средишњи предмет својих изучавања, не текстове историчара или филозофа, већ производе естетског напора: архитектуру, ликовне уметности, игру, музику, књижевност, позориште, итд. На крају крајева, ми памтимо културе претежно по њиховој уметности. На сваку особу која је читала Платонове дијалоге долази можда десет оних који су у музеју видели неку грчку скулптуру у мрамору, или ако не грчко дело, онда барем његову римску копију, а ако нису видели ни римску копију, јесу барем неку фотографију. У орбити, око уметности, налазе се коментари уметности које су створили зналци: музикологија и музичка критика, историја уметности и уметничка критика, студије књижевности и лингвистике. На периферију можемо поставити остале хуманистичке дисциплине – филозофију, историју, студије религије. Уметност би оправдала широко филозофско интересовање за онтологију, феноменологију, и етику; њу би пратила богатija историја него што је она која у свом третирању масовних феномена може да изгуби из вида индивидуалну људску јединственост – квалитет који највише цене уметници, и који је у уметности највише цењен и истицан.

Шта би била предност усмеравања хуманистичких студија на уметност? Уметност представља целовиту, нецензурисану људску особу – у емоционалном, физичком и интелектуалном бићу, и у појединачном и колективном облику – што не чини ниједна друга грана људског достигнућа. У уметности сагледавамо и природу људске судбине – у Јову, Лиру, у Изабели Арчер – и еволуцију представљања кроз дуги временски

период (како укус за готику смењује укус за романику, како композиција опере смењује компоновање за један глас). Уметност уводи у игру историјска и филозофска питања не имплицирајући превагу неког посебног система или универзалних решења. Уметничка дела отеловљују индивидуалност која бледи до безначајности на големој плохи историје а у филозофији је потиснута жељом за безличном тврдњом. Уметност је верна ономе што јесмо и што смо били, ономе како стварно живимо и како смо живели – као појединци ношени нагонима и осећањима, а не као колективни ентитети или социолошке парадигме. Описи случајева дати у уметности делимично су идиосинкразички, а делимично, по аналогији, примењиви на класу ширу од осликаних индивидуалних ентитета. Хамлет је веома специфична фигура – дански принц који се школује у Немачкој – али када Пруфрок каже, „Нисам ја принц Хамлет“, он на извештај начин сведочи о чињеници да Хамлет нешто значи свакоме оном ко познаје комад.

Ако је уметност тако задовољавајуће отеловљење људског искуства, зашто су нам потребне студије у виду коментара о њој? Зашто једноставно не водити младе по музејима, концертима, библиотекама? Сигурно не постоји замена за искуство слушања Моцарта, читања Дикинсонове, или разгледања читаоница Џозефа Корнела. Зашто бисмо подржавали мешетарење у уметности; зашто се не бисмо ослонили на њен директан утицај? Најпростији одговор гласи да је подсећање на присуство уметности константно неопходно. Како уметност улази у моду или излази из ње, увек је неопходан познавалац који ће да оживи Мелвила, или уреди Монтевердија, или препоручи Џејн Остен. Критичари и зналци су јеванђелисти који људе вуку за рукав говорећи „Гледај ово,“ или „Слушај ово“ или

„Гледај како ово ради“. Тешко је поверовати, али било је временских периода када скоро нико није веровао да је уметност готике вредна, или, ако се приближимо нашем добу, како исто важи за *Моби Дика* или *Билија Бага*.

Други разлог да се охрабре студије уметности јесте што такве студије код људи утемељују осећање културног наслеђа. Ми у Сједињеним државама наследници смо неколицине културних баштина: светске баштине, које постајемо све свеснији; западне баштине (из које изводимо наше институције, цивилне и естетске); и посебно, америчке баштине (која, мада велика и утицајна, тек треба да се сигурно утемељи у нашим школама). У Европи је, мада се специфично национално наслеђе обично сматра значајнијим од осталих – италијански ђаци уче Дантеа, француски Расина – већина нација осетила потребу да својим студентима пружи идеју западног наслеђа које превазилази домаћу продукцију. Како је време пролазило, колонизоване нације, мада обучаване у култури колонизатора, пронашле су велику енергију у стварању националне књижевности и сопствене културе са или насупрот колонијалном моделу (што, на пример, можемо да видимо у случају Ирске у деветнаестом и двадесетом веку). Друго се, културолошки говорећи, америчко образовање дивило Европи и Енглеској; а онда смо почели да одбацујемо европски и енглески утицај у уметности и књижевности не испуњавајући, на несрећу, наставу културну празнину сопственим вредним креацијама у уметности и књижевности. Наши ђаци излазе из средњих школа незнајући скоро ништа о америчкој уметности, музици, архитектури и скулптури, и имајући само површну представу о неколицини америчких писаца.

Коначно ћемо и ми, са оправданим поносом, пожелети да предајемо наше национално наслеђе у уметности и књижевности – по чему ћемо, ако по и чему, бити запамћени – и надамо се, наравно, да ћемо створити младе читаоце и писце, уметнике и посетиоце музеја, композиторе, и музичке ентузијасте. Али ови патриотски и културни циљеви нису сами по себи довољни да оправдају постављање уметности и студија уметности у средиште нашег хуманистичког и образовног подухвата. Шта онда може да нас руководи у препоручивању уметности и тумачења уметности као средишта хуманистичких студија? Уметност нам, рекао је Волас Стивенс, помаже да живимо свој живот. Нисам сигурна да нам историја много помаже да живимо свој живот (јер смо изгледа осуђени на то да је понављамо, било да је се сећамо или не сећамо), а то не чини ни филозофија (утехе филозофије никада нису биле широко прихваћене). Стивенсова тврдња је далекосежна, и имамо право да питамо како би је одбранио. Како нам уметност, и студије које се баве њеним изучавањем, помажу да живимо свој живот?

Стивенс је био аутор демократских убеђења, па је очекивао да се његово искуство и размишљање о том искуству, широко примене. За њега, као за сваког другог уметника, „живети свој живот“ значи живети у телу као и у духу, на чулима доступној земљи као и у небеским облацима. Уметност постоји да би нас поново отеловила деловањем ума у естетској креацији; она нас, парадоксално, са симболичком прецизношћу, смешта на земљу, у физички медијум, помоћу менталне парадигме оваплоћеног искуства. Стивенса је веома узнемиравало што већина људи које је виђао тупо шета унаоколо, једва примећујући земљу на којој живи, потискујући је из своје прагматичне урбане свести.

Иако веома млад, у својим двадесетим годинама, био је потресен ускогрудошћу с којом људи прихватају земљу:

Размишљао сам, у возу, како смо потпуно запоставили Земљу, у смислу да смо је искључили из наших мисли. Само је неколицина оних који уочавају њену физичку огромност, њену грубу величину. Она је још увек неупоредива горостасност, пуна самоћа и голети и дивљиана. Она нас још надвисује и престрављује и мрви. Реке још увек ричу, планине се још увек руше, ветрови још увек ударају. Човек је дело градова. Његови вртови и воћњаци и поља само су љуске. Некако је, међутим, он успео да уклони лице дива са својих прозора. Али див је ту, ипак.

(Успомене и предсказања, ур. Holly Stevens, N.Y. Knopf, 1977, забележено 18 априла 1904, стр.134)

Уметност и дисциплине које је прате поново успостављају људску свест и смештају је ослобођену у амбијент осећаног света, градећи станиште језику у новоискованим језицима, очима и ушима у изузетним рекреацијама физичког света, животињском телу у кинестетском савијању и отпору уметничког медијума. Без будног смисла за такве ствари, човек је само напола жив. Стивенс је размишљао о овој функцији уметности – и о резултатима њеног одсуства – у три песме које ћу изнети као илустрацију за оно што следи. Мада Стивенс посебно говори о поезији, он концепт проширује на *poesis* – што је грчки термин за стварање, широко примењив на целокупни креативни напор.

Као географија и историја, уметност придаје пати-ну природном свету. Празни комад траве постаје људски смислен када се на путоказу прочита „Гетисбург“. Над травом виси раширен балдахин значења – борба, лешеви, сузе, слава – а њега засењује балдахин аме-

ричких речи и дела, од Говора у Гетисбургу до Шоовог Меморијала. Празна раван мора постаје људска када се насели духовима Ахаба и Моби Дика. Безначајни градић постаје „Вајнсбург, Охајо“, рустични мост, где су борци америчке револуције испалили „пуцањ који се чуо у целом свету“, постаје „склепани мост који је премостио поплаву“. Једна па друга, слике културе одржавају се, невидљиве, у америчком ваздуху, као што, када нам поглед крене даље – Елгинови мермери, где год да су смештени, лебде над Партеноном, који им је некада био дом; као што је Микеланђелов Адам постао, за западно око, Адам Постања. Патина културе ширила се вековима, тако да се на енглеском тлу може пронаћи римски новчић, у неком азијском налазишту Императорова камена рука, у нашој Западној пустињи знаци градитеља бедема. Преко Стивенсове дивовске земље, и њеног бурног кретања, плови сваки мит, сваки текст, свака слика, сваки систем, које су ствараоци – уметнички, религиозни, филозофски – пренели на њу. Делфско пророчиште лебди ту покрај Сапфо, Лутерове тезе висе покрај Гриневалдовога олтара, покрај кинеске Хладне планине налази се Синајска гора, а Миса у в-молу дели простор са Раблеом.

Да не постоје, да не лебде над нама, све те симболичке представе које су уметност и музика, религија, филозофија и историја измислиле, као и све њихове интерпретације и објашњења која је произвео напор зналаца, какви бисмо ми били људи? Ми бисмо, каже Стивенс, били месечари, ходали у сну, кретали се као аутомати, несвесни самог живота који живимо: то је порука Стивенсове песме „*Somnambulisma*“ из 1943. Песма почива на три слике; прва је непрестано промењиво море, вулгарни резервоар из којег настају вулгате – заједнички дискурс језика и уметности. Друга слика је

слика смртне птице, чији покрети наликују покретима воде али коју океан најзад спира. И следећа генерација птица је такође спрана. Трећа слика је слика znalца, без кога би и океан и птица били непотпуни:

SOMNABULISMA

По старој обали ваља се вулгарни океан
Бешумно, бешумно, налик на мршаву птицу,
Која би да се настани, па ипак се никад не стани, у гнезду.

Крила се шире а ипак никад нису крила.
Канце гребу по шкриљцу, по плитком шкриљцу,
По звучном плићаку док их вода не спере.

Генерације птица спране су
Водом. И долазе опет.
Долазе, долазе, долазе, и спране су водом.

Без ове птице која се никад не стани, без
Генерација које је следе у васиони,
Океан који пада и пада по шупљој обали

Био би географија мртвих: не оне земље
У коју су могли отићи, већ места у којем су живели,
У којем им је недостајало прожимајуће биће,

У којем ниједан зналац, што обитава одвојено,
Није изливао фина пераја, незграпне кљунове, персоналиа,
Које су, као у човека који све осећа, његове.

Без птице и њених генерација, океан би, каже песник, био географија мртвих – не у смислу њиховог преласка у неки други свет, већ у смислу да су они особе које су емоционално и интелектуално мртве мада живе, којима недостаје „прожимајуће биће“. Недоста-

так прожимајућег бића значи неспособност да се живи у потпуности. Прожимајуће биће је оно што се простире кроз мозак, тело, чула и вољу, биће које се простире на сваки тренутак, тако да човек не само осећа оно што је Китс звао „поезијом земље“, већ на то одговара сопственим креативним кретањем.

За разлику од Китсовог славуја, Стивенсова птица не пева; њена главна улога је да генерише генерације птица, да покуша да изнедри крила, и да покуша да за собом остави неки с муком изгребани запис о своме присуству. Вода се неуморно креће, понекад бешумно, понекад по „звучном плићаку“, птица се никад не стани. Птица покушава да генерише крила, али никад у потпуности не успева; покушава да се упише у шкриљац, али су њене загреботине спране. Океан пада и пада, смртне генерације долазе и долазе. Време баца у заборав и птице и њихове записе.

Замислите да сте били физички мртви за време живота који сте живели. То би, каже Стивенс, била судбина генерација да нема зналаца. Стивенс не смешта свог зналаца у океан ни на шкриљац, ловиште птице; зналац, каже песник, обитава одвојено. Али он обитава у огромној плодности: ствари се из њега изливају. Он успоставља крила која никад нису крила, немоћне канце; он генерише фина пераја, суштину океанске рибе; он ствара незграпне кљунове, који се отварају очекујући да буду нахрањени како би се могли подићи у свој елеменат, у ваздух; и он производи ново одело за земљу, које се не зове „regalia“ (што одговара монархији), већ „personalia“, што доликује учесницима демократије. Како је зналац способан за такву обилност, издашност? Он је плодан и зато што је човек који „све осећа“, и зато што се свака ствар коју он осећа опредељује у стварању. Он даје облик и дефиницију и физичком свету (као

његов научни посматрач) и почетном, естетском свету (као онај који одговара на непотпуну природну песму птице). Он је аналоган богу Постања; док посматра и осећа стање пераја, он каже „Нека буду фина пераја“, и фина пераја се појаве.

Зашто Стивенс назива ову незамењиву фигуру „зналцем“? (На другом месту је назива „рабином“ – свака од ових речи указује на ученост). Какве везе има ученост са стварањем? Зашто су студије и учење незамењиви уопредмеђивању и систематизовању света феномена и његових естетских представа? Баш као што је војник немоћан без песникових стихова (како Стивенс каже на другом месту)¹ тако је и песник немоћан без зналчевог сећања на културу, његових таксономија и његових прича. Сви наши системи мисли – правни, филозофски, научни, религиозни – створени су од стране „зналаца“ без чије помоћи распрострањено сложено мишљење не би могло ни да се остварује ни да се о њему расправља, сложени текстови и резултати не би се могли ни прецизно утврдити ни тумачити. Неуморна емоција естетске жеље, крило – жеља и запис – жудња птице, ишчезава без уређујућих и стваралачких снага интелектуалног напора. Уметност и студије уметности су за Стивенса међусобно зависни симбиотски пар. Нико није рођен са способношћу да разуме гудачке квартете или да чита латински или да ствара песме; без зналца и његових библиотека не би било опстанка ни преношења културе. Заједничка подршка уметности и учености, заједничко међусобно дељено задовољство, могу се узети као парадигма како хуманистичке науке могу бити интегрално замишљене и образовно изведене као нераскидиво повезане са уметношћу.

1 Епилог, „Забелешке ка врховној фикцији“.

„Somnabulisma“ је илустрација Стивенсове изреке „Поезија је уметност znalца“. Шта је неопходно, пита „Somnabulisma“, за стваралачки напор? Емоција, жеља, генеративна енергија и учена инвенција – све оне су, одговара песма, незаобилазне код уметника. Али постоји други начин размишљања о уметности који се усредсређује мање на ствараоца уметности него на нас, оне који чине уметничку публику. Шта добијамо тиме што смо публика за уметност и њене пратеће дисциплине? Хајде да себе замислимо као лишене свих производа естетских и хуманистичких напора, каже Стивенс, како живимо у свету без музике, без уметности, без архитектуре, без књига, без филмова, без кореографије, без позоришта, без прича, без песама, без молитви, без слика које лебде над земљом, како бисмо је сачували да постане географија мртвих. Стивенс креира очај те лишености у песми – другој од три које наводим – под насловом „Огромни црвени човек чита“. Песма као Матисово платно показује земаљског дива боје сунца, који из великог неба чита наглас – велике *табулае* које, како дан замире, тамне из плавог у пурпурно. Песма такође показује ко су они који чине дивову публику. То нису живи, него духови који сада несрећни настањују удаљену „дивљину звезда“ (авише су очекивали од живота после смрти). Шта див описује духовима док чита из својих плавих табула? Ништа посебно – само уобичајени намештај живота, обично и лепо, банално, ружно, па чак и болно. Али за духове, ово су болно познате ствари из живота и то ствари на које за живота нису обраћали пажњу. Те ствари, које они нису довољно ценили док су били живи, сада су болно изгубљене и очајнички им недостају у празнини простора међу тужним звездама:

ОГРОМНИ ЦРВЕНИ ЧОВЕК ЧИТА

Ти духови су се вратили на земљу да чују његове реченице,
Док је ту седећи читао, наглас, велике плаве табулае.
То су били они из дивљина звезда што су очекивали више.

То су били они који су се вратили да би чули како он чита
из песме живота,
О тигањима на штедњаку, лонцима на столу, о лалама међу
њима.
То су били они који би заплакали да могу ступити босоноги
у стварност,

Плакали би и били срећни, цвокотали би на мразу
И врискали само да га поново осете, да прстима пређу
преко лишћа
И преко најповијенијег трна, да се дочепају оног ружног

И да се смеју, док је он ту седећи читао, из пурпурних
табула,
Обресе бића и његова изражавања, слоге његовог закона:
Poesis, poesis, дословно писмо, пророчке стихове,

Који у оним ушима и у оним истањеним, оним згаслим
срцима,
Добише боју, добише облик и величину ствари какве јесу,
И за њих изговараху осећање, што беше оно што им је
недостајало.

Духовима је, док су били живи, недостајало осећање јер у свом памћењу нису регистровали „обресе бића и његова изражавања, слоге његовог закона“. Стивенс овде износи троструку тврдњу: да биће поседује не само обресе (као сва тела) и изражавање (на свим језицима) већ и закон, који је важнији него само „изражавање“. Изражавање само по себи не може да

буде пример за закон бића: само *poesis* – творачки чин репликовања структура живота у симболичкој форми – прожима биће у довољној мери да непосредно сагледа и отелови свој закон. *Poesis* не само да репродукује садржину живота (његове дневне феномене) већ налази начин (инспирисан, пророчки) за ту садржину, и у средствима свог медијума – овде, у дословном писму свога језика – отеловљује структуралне законе који обликују биће према нашем разумевању.

Стивенсова анегдота о публици у „Огромном црвеном човеку који чита“ сугерише како бисмо, као духови, жудно желели да се вратимо, да бисмо препознали и ценили делове живота које смо недовољно опажали и слабо ценили када смо били живи. Али то не можемо – према песми – постићи сами: само када земаљски див животног бића почне да чита, користећи песничке и пророчке слоге да би изразио реалност, и закон бића, искуство живота може се поново успоставити и постати приступачно као лепота и утеха, како би нам помогло да живимо своје животе.

У чему би наш живот био другачији када бисмо поново успоставили хуманистичке дисциплине тако да обухвате уметност и студије уметности? Наравно да се прошлих цивилизација делимично присећамо због њихове филозофије и историје, али је за већину нас уметност та која чува Египат и Грчку и Рим, Индију и Африку и Јапан. Имена уметника могу бити изгубљена, сама уметност у фрагментима, свици непотпуни, рукописи оштећени – али Анубис и Буда и *Кенџеберијске ѝриче* још увек насељавају наш имагинативни свет. Они долазе следећи своја тумачења, која долазе за њима и спрана су као вода. Може се десити да зналачка и критичка тумачења не надживе генерацију за коју су релевантна; како интелектуални концепти цветају и

гасну, тако и тумачења бивају предложена и одбачена. Али ми, генерација за генерацијом, не бисмо постигли да на сопствени начин појмимо Вермера или Хорација, без „излива“ зналца.

Ако смо спремни да препознамо средишње место уметника и њихових тумача у свакој прошлој култури, могли бисмо да почнемо размишљати о томе шта је наша сопствена америчка култура произвела, и што ће бити сачувано као драгоценост кроз многе будуће векове. Које су то слике, зграде, романи, музичке композиције, песме по којима ћемо бити запамћени? Који ће низ представа о живота лебдети над америчким тлом, чинећи сваки његов део исто тако достојним сећања као што је Маринов Мејн или Харлем Лангстона Хјуза, или Катерова Небраска или Линколнов Гетисбург? Како ће обриси и изражавање и слогови америчког бића сијати изнад наше простране географије? Како ће наши грађани постати свесни свог културног наслеђа; како ће почети да се поносе својом баштином? Како ће је проследити својој деци када њихова генерација буде спрана водом? Како ће њихова деца постати свесна да „све осећају“, да задобијају „прожимајуће биће“ способно да помогне птици да рашири крила, и рибама да развију своја фина пераја, и зналцу да „излива своје *personalia*“?

Повезати осећања са појавама путем језика, увек је био песников циљ. „Поезија је“, рекао је Вордсворт у Предговору 1798. „дах и бољи дух свеколиког знања; то је страствени израз који подржава целокупну науку.“² Наша култура не може себи приуштити да занемари жеђ људских бића за представљањем живота које нуди уметност, глад људских бића за коментарисањем те уметности док се појављују на културној позорни-

2 Предговор *Лирским баладама* (1802).

ци. Обучавање у финоћи одговора (што се некада великим делом постизало религијом и уметношћу) не може, одговорно, бити препуштено комерцијалним филмовима и телевизији. Образовање у науци, која нужно ставља емоцију у заграду, треба – кроз уметност и њена тумачења – допунити директним посредовањем осећања, проживљеног искуства и интерперсоналне имагинације. Можда се може поверовати да ће уметност – једном када буде ненаметљиво али несумњиво присутна – учинити да се њен утицај осети. Низ Рембрантових портрета у тржном центру, група мртвих природа у подземној железници, сонате одсвиране у хотелској трпезарији, спиритуалне песме које изводе хорови од оних из забавишта па надаље – све те ствари, појављујући се без икаквог коментара, могу бити понуђене у заједници и школама као природан део живота. Књиге и учитељи могу пажљиво водити ученике од пасивне рецепције ка активној рефлексiji. Уметност је превише дубока и далекосежна да би била изостављена из баштине наше деце: уметност у нашим школама има право да буде исто тако озбиљан предмет изучавања као молекуларна биологија или математика. Као и остали сложени производи ума, она захтева непрестану присутност, образлагање са осећањем и истрајну пажњу.

Једном представљена уметност има предност да у људима побуди занимање не само у питањима естетике, већ и историје, филозофије и других култура. Како то да су преколумбијске статуе толико другачије од римских? Зашто се неки сликари концентришу на портрете, а други на пејзаже? Зашто се велика драма појавила у Енглеској и Шпанији и онда нестала? Ко је први пронашао место за цез у класичној музици и зашто? Зашто неки писци постају национални јунаци, а

други не? Ко вреднује уметност и како? Да ли треба да верујемо у оно што нам каже уметничко дело? Зашто Пикасо представља пуно лице и профил у исто време? Колико уметност може бити мала, а још увек остати уметност? Зашто је било потребно измислити толико подврста унутар сваке уметности – еп, драму, лирику, роман, дијалог, есеј – унутар књижевности; у музици све од соло партите до Бахових корала? Зашто културе користе различите музичке инструменте и скале? Ко има право да буде уметник? Како се то право стиче? Питања су бескрајна, а одговори провокативни; и обоје, и питања и одговори захтевају, и доиста генеришу, саосећајност, извежбано око, фино расуђивање, и глад за учењем, што су све квалитети које бисмо волели да сагледамо и у нама и у нашој деци.

А што је најбоље, у уметности се ужива. „Основни велики принцип задовољства“ (како га је звао Вордсворт), могао би бити призван хитније него што је сада случај како би хуманистичке дисциплине, и прошле и будуће, значиле нешто релевантно за Американце. Једном када је апетит за уметност пробуђен уживањем, и успаванке и цртани филмови воде, степен по степен, до Стивенса и Икинса. Програм заснован на океану, птици, зналцу, на црвеном човеку и његовим плавим табулама, произвео би љубав за уметности и хуманистичке дисциплине, коју још увек нисмо успели да генеришемо код већине становника. Када се реалност, преко уметника и њихових тумача, свеже сагледа, нешто се дешава са осећањем суштином живота. Као што је Стивенс написао у трећем тексту којим се бавим, „Анђелу кога окружују *raysans*“, онда се накратко на нашим вратима појављује анђео реалности говорећи:

...Ја сам неопходни анђеол земље,
Јер, у мом виђењу, поново видиш земљу,

Ослобођену круте и тврдоглаве човекове поставке,
И, у мом слушању, чујеш како се њено трагично зујање

Течно диже у течним оклевањима,
Као спране водене речи; као значења изречена

Понављањем полузначења. Нисам ли ја,
Сам, нека врста полуфигуре,

Допола сагледане фигуре, или на час сагледане,
Човек ума, приказа оденута у одежду

Тако лаганог изгледа да на сам покрет
Рамена брзо, пребрзо, нестајем?

Та уметност – анђеол земље, који обнавља смисао
нашег живота и нас самих, само је пола значења, јер
ми обезбеђујемо другу половину. Међу нама се нала-
зе зналци који тумаче та полузначења и она постају
потпуна, одевајући нас изнова у своје *personalia*. Кроз
одежду свогагласника Стивенс се присећа велике Вор-
дсвортове оде:

Било је то доба када ми се чинило да су поље,
шумарак и река,
Земља и сваки обичан приказ
Одевени у небеску светлост,
Славу и свежину сна.

Секуларни анђеол који обнавља наш смисао за свет,
заодевен у вордсвортовску светлост, остаје само на ча-
сак, тренутак наше пажње. Али тај тренутак менталне
оштрине враћа нам биће, тело и емоције које ми, зачу-

до, тако лако одбацујемо бавећи се чисто интелектуалним или физичким послом. Као што је уметност само половина саме себе без нас – своје публике, својих аналитичара, својих зналаца – тако смо и ми само половина самих себе без ње. Када у овој земљи постанемо потпуно своји, уравнотежићемо велика достигнућа у прогресивној апстракцији – у математици и природним наукама – са једнако великом посвећеношћу уметности, и дисциплинама које су подређене уметности. Мада сама не подлеже прогресу, уметност тежи вечности, и понекад то постиже. А зашто Сједињене државе не би имале онолико вечности колико и свака друга нација? Како је Мариен Мур рекла о изврсности „Она никада није ограничена само на једно место“.³

(Предавање одржано 6. маја 2004, у оквиру серије *Џеферсонових предавања из хуманистичких дисциплина*, у Центру Конвеншн у Вашингтону.)

3 „England“, *The Complete Poems* (New York: Macmillan and Viking, 1967).

О АУТОРКИ

Проф. др Дубравка Поповић Срдановић (1950: Београд) редовни је професор Опште књижевности на Департману за српску и компаративну књижевност Филозофског факултета у Нишу. Предаје на основним, мастер и докторским студијама Филозофског факултета у Нишу. Руководилац је пројекта *Књижевности и историја*. Стални је сарадник Института за књижевност и уметности Београду на пројекту *Теорија књижевности*.

Њена специјалност је модерна поезија, посебно америчка модерна поезија. Из ове области објавила књиге: *Вилијам Карлос Вилијамс*, 1983, *Ветрови Сен-Џон Перса*, 1998, *Ујаљ и Месеци*, 2003, *Бура сјоредних сјивари*, 2007.

Такође објавила бројне текстове о модерној поезији, посебно модерној епској поезији; односу поезије и других уметности; радове посвећене проблемима књижевне критике, теорије жанрова, студија рода, културологије, транслатологије.

Говори енглески, италијански, шпански и француски. У оквиру преводилачког рада објавила је преводе седам романа са енглеског и шпанског језика, као и преводе преко 15 000 стихова из области америчке поезије.

Живи у Београду. Удата је и има два сина.

Дубравка Поповић Срдановић
ОД КОСА ДО ФЕНИКСА
Авантюра ђесничке имагинације Воласа Стивенса

Издавач
Ars Libri
Нови Београд
Булевар Милутина Миланковића 58
Бесједа
Бања Лука
Краља Петра I Карађорђевића 103

За издавача
Ненад Арсић
Никола Ноаковић

Корице и прелом
Зоран Станковић

Формат 20 x 12 cm

Штампа
Штампариија „Невен“ – Београд

Тираж
500 примерака

ISBN 978-86-7588-156-8

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

821.111(73).09-1 Стивенс В.

ПОПОВИЋ Срдановић, Дубравка, 1950-
Од коса до Феникса : авантуре песничке
имагинације Воласа Стивенса / Дубравка
Поповић Срдановић. - Београд : Ars Libri,
2010 (Београд : Невен). - 203 стр. ; 21 cm

Тираж 500. - О ауторки: стр. 203. -
Библиографија: стр. 127. - Садржи и:
Имагинација као вредност / Волас Стивенс.
Критика о Воласу Стивенсу / Џозеф Н. Ридел.
Океан, птица и зналац / Хелен Вендлер.

ISBN 978-86-7588-156-8

а) Стивенс, Волас (1879-1955)
COBISS.SR-ID 176512268

ISBN 978-86-7588-156-8



9 788675 881568