



СТИВЕНС И ВРХОВНА ФИКЦИЈА

Да ли је могуће веровати у нешто за шта знате да је фикција? Премда већина људи признаје да верује у нешто што није могуће доказати ни логички ни експериментално, не би били спремни да признају да верују у нешто што је „измишљено“. Волас Стивенс је сматрао да веровање у фикцију није само могуће него да је неизбежно. Као бића која стварност поимају путем ума, немамо другог избора него да верујемо у ону верзију стварности коју је створио наш ум, без обзира на то да ли се ради о материјалној стварности (о столовима и столицама, на пример) или о духовној (о Богу, Доброти, Истини, Лепоти). Неки верници, можда чак већина, не обраћају пажњу на фиктивну природу предмета својих веровања. Други су свесни епистемолошке дилеме, али су задовољни тиме што су њихове фикције „истините“ утолико што се блиско поклапају са прихваћеном стварношћу. Веровање, ипак, по природи носи мистерију. Мало ко је спреман да са Стивенсом начини последњи корак и пригрли оно што је он назвао „финијом спознајом / О веровању, да оно у шта верује није истина“ (291).

Крајњем предмету овог „финијег“, истанчанијег веровања Стивенс је дао име „врховна фикција“. Мада је о врховној фикцији писао веома мало све до средине своје песничке каријере, сматрао ју је својом главном темом, појмом који обједињава све споредне теме. Сходно томе је у једној накнадној белешци за *Сабране ђесме* из 1954. године рекао да његова поезија истражује „могућност постојања врховне фикције, која се препознаје као фикција, у којој људи могу наћи испуњење“ (Л 820). Која врста фикције заслужује да буде названа врховном? Какву врсту испуњења пружа?

Израз „врховна фикција“ Стивенс је први пут употребио у „Отменој старој хришћанки“ (1922), једној од његових раних песама која почиње стихом: „Поезија је врховна фикција, госпо“ (47). Будући да се у песми „фиктивне ствари“ супротстављају жениним верским убеђењима, песма подразумева да су они у супротности једно с другим. Упркос томе, песма се поиграва идејом да је конвенционална религија исто толико производ имагинације колико и говорникова алтернативна фикција. Штавише, обе могу послужити као темељ моралног понашања. Попут праве хришћанке којој се говорник обраћа у песми, можемо се брецнути на такво поистовећивање јер оно наизглед унижава митологију која подстиче врлину. Или, попут провокативног говорника, можемо поздравити промену перспективе, да не помињемо прилику да изнервирамо неког ускогрудог, загриженог верника.

„Отмена стара хришћанка“ драматизује кључни увид који Џорџ Сантајана остварује у књизи *Инџерџреџације ђоезије и релиџије* (1900), објављеној у време док је Стивенс студирао на Харварду и дружио се са Сантајаном. Сантајана сматра да су и поезију и религију измислили људи с циљем да изразе и бар делимично задовоље жудњу за досезањем идеала. Једина разлика између поезије и религије очитује се у односу

према практичним дешавањима. Религија је поезија у коју *верујемо*, обично не схватајући да је то поезија; те због тога она утиче на наше понашање. Сантајана тврди да се најузвишенија поезија може поистоветити са религијом. Омогућавајући нам да накратко угледамо идеал, она нас усмерава и даје значење нашем животу. Будући да су темељне поставке традиционалне религије, попут вечног проклетства, на пример, постале одбојне и више не задовољавају имагинацију, образлаже Сантајана, поезија мора да иступи и понуди нам нову митологију.

Тако је Сантајана помирио две супротне школе мишљења на харвардском одсеку за филозофију – идеализам и прагматизам. Идеализам, како су га уобличили филозофи почевши од Платона преко Декарта и Канта па до (на Харварду) Џосаје Ројса, учи да су ум и опажање фундаменталне стварности. Прагматизам, нарочито у оном облику у коме га је пропагирао Сантајанин колега Вилијам Џејмс, учи да емпиријски доживљај и понашање тестирају ваљаност сваке идеје: добра идеја је она која *се може сировести* у стварном свету. У чувеном замишљеном експерименту Џејмс доводи алпинисту на ивицу понора. Алпиниста може веровати да је способан да успешно прескочи преко понора или може сумњати у своје способности. Већа је вероватноћа да ће успети ако верује у себе, мада је његово веровање, како је то Џејмс формулисао, „својевољно прихваћено“¹ – отуд потиче и наслов рада у коме описује експеримент, „Воља за веровањем“.

Обележја идеализма и прагматизма спајају се у Стивенсовом најамбициознијем покушају дефинисања врховне фикције, дугачкој песми под насловом „Забелешке ка врховној фикцији“ (1942).² Прве две речи наслова указују на то да се ради о пробном подухвату, те да он има прелиминарни карактер. Оне такође наговештавају могућност наставка бележака након три забелешке које наводи. Упркос томе, забелешке под називом „Мора да буде апстрактна“, „Мора да тежи промени“ и „Мора да причињава задовољство“ творе довољно чврсту структуру на којој је Стивенс одлучио да заснује песму од тридесет певања (десет певања по забелешци) са додатком инвокације и епилога. Идеалистичка компонента врховне фикције је најоучљивија у певањима забелешке „Мора да буде апстрактна“. Прагматистичка компонента се појављује у забелешкама „Мора да тежи промени“ и „Мора да причињава задовољство“, док је најизраженија у епилогу.

Уз филозофске изазове у „Забелешкама ка врховној фикцији“, читалац ће се сустрести и са неколико књижевних изазова. Мада је прозодија доследна у целој песми – свако певање се састоји од двадесет и једног белог стиха, груписаног у седам терцета – тон и реторичка форма знатно варирају. Певања су наизменично рапсодична

¹ William James, „The Will to Believe,” *The Will to Believe and Other Essays in Popular Philosophy* (New York: Longmans, 1897), стр. 2.

² Превод наслова песме дат према: Дубравка Поповић Срдановић, *Ог коса до феникса*, Београд: Ars Libri и Бања Лука: Бесједа, 2010. Песма се у српскохрватском преводу може наћи и као „Белешке ка вишој фикцији“ (превод Маја Херман Секулић, у: Волас Стивенс, *Песме нашеј љоднебља: изабране ђесме*, Београд: Цицерио и Нови Сад: Матица српска, 1995) и као „Биљешке за једну врхунаравну фикцију“ (превод: Хамдија Демировић, у: Wallace Stevens, *Игеје пега: избране ђјесме*, Сарајево: Свјетлост, 1991).

и сатирична, мисаона и конфузна, острашћена и суздржана. У облику су обраћања замишљеном ученику, љубавнику и војнику. Приповедају догађаје, приказују мини-драме и развијају полемике. Пребирају по прошлости и спекулишу о будућности.

Чим се обремо у песми, наилазимо на варијације у тону и реторичкој форми. Изгледа да лице које се ословљава у првом стиху инвокације, који гласи: „Према коме то, сем према теби, осећам љубав?“, ³ није иста особа којој је упућено прво певање, које почиње са: „Почни, ефебе, проницањем идеје.“ ⁴ Пролог је љубавна песма, а прво певање педагошка лекција. Нежно осећање у инвокацији и интимни сусрет на који упућује наводе на помисао да је „ти“ одређена особа. Да ли би то могао бити Хенри Черч, чије се име појављује пре пролога у већини штампаних издања песме?

Стивенсов пријатељ Хенри Черч несумњиво је одиграо значајну улогу у настанку „Забележака ка врховној фикцији“. Управо он је био покровитељ серије предавања на Универзитету Принстон која су нагнала Стивенса на размишљање о врховној фикцији док је припремао свој прилог за серију, оглед под називом „Племенити коњаник и звук речи“ (1940). Међутим, „ти“ у инвокацији није људско биће, него врховна фикција којој су подарене личне – чак и емотивне, благо сексуалне – особине које се косе са њеном апстрактношћу. У томе је, дакако, поента: Стивенс у почетку не представља врховну фикцију као предмет интелектуалних спекулација, као „књигу крајности најмудријег човека“, него као извор емоционалног испуњења: „Жива јасност коју ти доносиш мир је.“ ⁵

Емотивној атмосфери инвокације Стивенс се враћа у завршном певању забелешке „Мора да причињава задовољство“. Певања између разликују се од њих по тону, а најупадљивије се разликују певања о „ефебу“ из забелешке „Мора да буде апстрактна“. У тим певањима песник учитељ, неко попут самог Стивенса, упућује младог ученика у тајне заната. Не ради се о почетном курсу. Прескочивши стандардни садржај курса Увод у писање поезије и пукe техничке аспекте писања стихова, учитељ прелази директно на крупна питања: Шта је крајњи циљ поезије? Како нам она помаже да живимо свој живот? Кратки одговор, који се нуди од осмог до десетог певања, гласи да поезија гради величанствену, али уверљиву слику човечанства, „врхунског човека“, што даје значај животима обичних људи.

Врхунски човек је фикција настала у оквирима идеалистичке теорије сазнања. Пре увођења врхунског човека, песник учитељ прво мора да изврши филозофску премину позорнице. Он то чини од првог до седмог певања, у којима се бави појмом „прве идеје“ (329). Према идеалистичком поимању света, сетимо се, ум нема директан, непосредан приступ стварности која га окружује. И кад јој је најближе, то је ипак ментална конструкција, коју Стивенс назива првом идејом. Као што сугерише четврто певање, Адам је био први идеалиста и прво људско биће. Стога је он Декартов духовни отац, јер је по Декарту, као што сви знају, постојање исто што и мишљење: *cogito, ergo sum* („Мислим, дакле постојим“). Кад учитељ у првом певању подстиче

³ „Белешке ка вишој фикцији“, у: Волас Стивенс, *Песме нашеј њоднебља: изабране ѡесме*, прев. Маја Херман-Секулић, Београд: Цицеро и Нови Сад: Матица српска, 1995, стр. 59.

⁴ *Ibid*, стр. 60.

⁵ *Ibid*, стр. 59.

ефеба да постане „незналица“,⁶ то не значи да човек треба у потпуности да престане да мисли. Незналица, у својој адамовској невиности, свет схвата „у идеји о њему“,⁷ пре но што га сакрију потоња дотеривања. Кад је реч о сунцу, на пример, мит о Аполону је секундарна или терцијална идеја, „име за нешто што никад није могло да се именује“.⁸

То што нисмо у могућности да свет доживимо „онаквим какав јесте“, пре менталне слике о њему, има своју *шужну* страну. Према четвртом певању „живимо у свету / који није наш и који, надасве, нисмо ми / и тешко јесте упркос кићеним данима“ (332). Људи су отуђени. Но, отуђење је и наша муза, јер из њега, каже нам опет четврто певање, „извири песма“. Попут Колрица у деветнаестом веку, Стивенс развија савремену теорију о креативној имажинацији која се темељи на идеалистичкој теорији опажања. Поглед на свет и писање поезије су у суштини једна те иста активност која ствара фикцију из жеље да превазиђемо своју удаљеност од стварности.

Ни опажање ни поезија не могу се приближити стварности више од прве идеје. Упркос томе, наше настојање да поседујемо и антропоморфизујемо свет који „није наш“ нити је „ми“ може бити и те како успешно. Како се око прве идеје обмота клупко друге, треће и четврте идеје, губи се наше адамовско незнање и невиност. Кад прва идеја постане „пустињак у песничким метафорама“,⁹ парадоксално се морамо окренути метафори да бисмо избацили пустињака из његове пећине. Неће нам послужити било која метафора. Само најрадикалнија метафора, попут оне у трећем певању према којој је месец „Арапин“, може нас вратити у стање најранијег опажања месеца. И Арапин ће, напослетку, постати део репертоара устаљених метафора за месец. Смена креативне и опажајне жудње одражава смену годишњих доба и креће се од зимског „немати“ до летњег „имати оно што не постоји“ и обратно.¹⁰

Неки облици идеализма – као на пример Емерсонов трансцендентализам – претпостављају да је свет идеја у уму Бога који нам дозвољава приступ својим мислима. Премда се Стивенс овом теолошком хипотезом бави у каснијим песмама (које ћемо размотрити у наставку), он је експлицитно одбацује у „Забелешкама“, саветујући ефебу да „никад не претпоставља[ј] да је свест која измишља извор / Идеје“ нити да замишља како „неки плодни мајстор“ баш као бог „печати књиге у ватри бића свог“.¹¹ Можемо бити савршено задовољни, тврди он, без „дива, / Мислиоца прве идеје“ (333), и без одговора на питање шта је или ко је створио „мит пре но што је мит почео, / Поштован и изграђен и целовит“ (331).

Будући да не може или неће да прихвати претпоставку о постојању трансцендентног мислиоца прве идеје, песник учитељ пројектује импресивну слику идеалног људског бића. Ако нам се овај маневар чини произвољним, можемо се ставити на Стивенсово место у време кад је писао „Забелешке ка врховној фикцији“. На основу писама

⁶ *Ibid*, стр. 60.

⁷ *Ibid*.

⁸ *Ibid*, стр. 61.

⁹ *Ibid*, стр. 62.

¹⁰ *Ibid*, стр. 62.

¹¹ *Ibid*, стр. 60.

која је писао 1940. године сазнајемо да је делио Сантајанино мишљење да је Бог каквог га налазимо у религији заправо творевина песничке имажинације. Пошто воља за веровањем опстаје и након што конкретни предмет веровања изгуби сваку драж, имажинација мора да измисли уверљиву алтернативу. У теорији, образлаже Стивенс, можемо пренети веровање са предмета на извор, те веровати у „идеју о чистој поезији“ или „суштинску имажинацију“. Но, било му је јасно да је људима лакше да верују у нешто што је имажинација створила него у саму имажинацију (L 369-70).

Какав облик то нешто може да поприми? „Ако ћемо да промишљамо врховну имажинацију“, рекао је Стивенс 1953. године, „уместо да је створимо, као што су то, на пример, учинили Грци у виду митологије, могли бисмо је створити по лику човека: опште-прихваћеног натчовека“ (L 789). Историјске околности допринеле су даљем обликовању натчовека кога је створио пишући „Забелешке“ у периоду 1940-1942, када су многи народи Европе, Азије и Африке били увучени у страшни рат. Тај катаклизмички догађај Стивенс формулише на следећи начин у песми „Успутна размишљања о обоји“ (1940): „Јасминова острва крваве су мученичке смрти“ (227). Иако је надахнут Другим светским ратом, Стивенсовом идеализованом војнику недостаје јасан лични и национални идентитет. Он је апстракција, штавише, он је „врхунска апстракција“, због чега је примамљив ширем спектру човечанства. Он је „способнији / Као апстракција него као појединац, / Плоднији као принцип неко као партикула“ (336).

Стивенсов врхунски човек често је упоређиван са Ничеовим натчовеком (*Übermensch*) и између њих постоји сличност. Но, они се изразито разликују с обзиром на то у каквом односу стоје према обичним људима. Док је Ниче натчовека делимично замислио и као израз одбојности према „човеку крда“, Стивенсов песник учитељ жели да ефеб узме у обзир обичне људе кад буде осмишљавао свог јунака. Десето певање представља духовне и државне вође, рабине и поглаваре, изражавајући жал због тога што морају да раде са бедним људским материјалом. Али ни они ни песник не смеју да занемаре човека у старом капуту и врећастим панталонама који бесциљно одлута изван града, закупљен прошлошћу пре него будућношћу. На крају забелешке „Мора да буде апстрактна“ пред ефеба се поставља изузетан задатак: да од ове кловновске фигуре скроји врхунског човека „изузетне елеганције“ (336).

Осим обраћања музи („Госпо“) у деветом певању, певања забелешке „Мора да буде апстрактна“ су упућена ефебу или се вероватно изговарају у његовом присуству. Певања забелешки „Мора да тежи промени“ и „Мора да причињава задовољство“ су више еклектична у реторичком смислу. За разлику од образлагања становишта тачку по тачку, као што то махом чине певања забелешке „Мора да буде апстрактна“, она су импровизације на тему.

У прва три певања забелешке „Мора да тежи промени“ читује се промена приступа. Треће певање представља сатиричан опис једног кipa. Генерал Дипуи, вероватно неки француски јунак из рата, овековечен је у бронзи, док његови савременици са својих сахрана одлазе директно на гробље и падају у заборав. Као реликвија из прошлих времена, генерал, нажалост, изазива презир пре него дивљење. Овај екстремни пример непроменљивости следи након суптилнијих примера датих у првом и другом певању. Попут генерала Дипуија, стари серафим из првог певања је такође

кип. Он је, међутим, постављен у једном италијанском врту, у центру природних токова, а не на стерилном градском тргу. Шта може бити променљивије од генерација цвећа, голубица, пчела и девојака које се смењују испред серафимовог нетреничног погледа? Но, уколико свака генерација само опонаша активности претходних генерација, њено кретање је понављање пре него промена, „очита киселина“ трулежи најачава „еротични мирис“ (337) регенерације. Истинска промена започиње опажањем: ако би серафиму подарили свест и кад би могао да промени мишљење (пошто Генерал Дипуи не може), могао би се преобразити из чедног серафима у похотног сатира.

У првом певању се, тако, установљавају главни извори праве промене, а то су ум (у складу са Стивенсовом склоношћу ка идеализму) и жудња. У другом певању појављује се „звук зујавих пчела“ у серафимовој башти и описује се васкрсење једне мртве пчеле, којој је наређено да оживи. И ова врста промене је патворена, она је комична верзија приче из јеванђеља у којој Исус диже Лазара из мртвих. Овде, као и у раној песми „Недељно јутро“ (1915), Стивенс истиче да је смрт саставни део промене. Смрт, а не васкрсење или бесмртност, је мајка лепоте зато што смрт отвара пут новом животу. Без зиме смрти не би било пролећа „да љубавници најзад / Остваре љубав“ или да се зачује „звук зујавих младих пчела“ (338).

Попут првог, другог и трећег певања, шесто певање је сатиричан приказ неуспешне промене. Угледавши се на Евин пример у четвртном певању белешке „Мора да буде апстрактна“, птице у овом певању покушавају да од ваздуха начине огледало своје. Њихово „тибуди ја“ јесте гранитни текст персонификације. Како свакој то успева, она постаје „птица / Од камена“ (341), која више не може да се мења на позив неке друге птице. На тај начин ове птице нарушавају принцип постављен у четвртном певању који каже да промена не исходи из идентитета него настаје из дијалога између супротности: човека и жене, дана и ноћи, имагинарног и стварног, зиме и пролећа, севера и југа, капетана и посаде, морнара и мора, свог ја и алтер ега.

Певања која илуструју овај принцип су дијалoшка по природи, без обзира на то да ли је дијалог између плантажера и његовог острва (у петом певању), љубавног пара (у седмом певању), Нанције Нунцио и Озимандијаса (у осмом певању) или човека и лагуне (у десетом певању). У свима њима жудња натапа опажање и изазива промену која није пуко понављање или самољубље. Девето певање користи дијалoшки модел да покаже у каквом су односу свакодневни говор („трабуњање на народном језику“, „lingua franca et jocundissima“ [343]) и поезија (песничко трабуњање, латински имагинације). Изазов који се поставља пред песника јесте да споји та два. Изузев уводних и завршних изјава, девето певање састоји се од низа питања. Она су у складу са смелом мишљу која лежи у средишту, да можда постоји „песма која никад не дође до речи“ (343), а ипак у себи садржи сваку песму од речи која је икад написана. Таква песма би могла бити „идеја чисте поезије“ или „суштинска имагинација“ – или врховна фикција.

Прелазећи са друге на трећу белешку, можемо се запитати зашто би способност да причињава задовољство нужно морала да буде особина врховне фикције. Објашњење гласи отприлике овако: апстрактност идеја и флуидност опажања дозвољавају промену, која, ако је права, изазива задовољство. Патворена промена у првом певању забелешке „Мора да тежи промени“ изазива осећај „одвратности“ (337) пре

него задовољства јер није ништа до пуко понављање. Осим тога, Стивенс подразумева да је задовољство друго име за ону врсту испуњења које нам је кроз историју пружала религија и које се надамо да ћемо осетити поново пошто се предамо врховној фикцији.

Треће певање забелешке „Мора да причињава задовољство“ приповеда историју јудеохришћанске религије у облику параболе о задовољству. Започиње страшним приказом Јеховиног лица исклесаног у камену, тешко оштећеног и ишибаног временом. „Стадо“ (верници) „кличе“ свом мртвом пастиру, Исусу, који затире пакао и успоставља нову диспензацију. Да ли се то стварно догодило? Историјске чињенице, закључује се на основу певања, мање су битне од мита: „тако се приповеда“ (346). Но, мит који првобитно ствара задовољство – деца која бацају цвеће, у овом примеру – губи емотивну снагу у процесу кодификације и ритуализације. Кад је Јероним превео Библију на народни језик, сугерише се у овом певању, постао је творац радости хорског певања. Како песма губи спонтаност и изобличује се у „испразни чин“ (344), духовни трагач започиње нову потрагу за несвакидашњим, за оним необјашњивим откровењима која жели да искуси „кад сунце изађе, кад море се / Избистри дубоко, кад месец краси зид / Небеског уточишта“ (345).

Две поменуте песме сажимају целокупне библиотеке верске историје у кратке анегдоте и приче. Стивенс тај поступак користи у већини певања забелешке „Мора да причињава задовољство“ све док се пред крај не врати реторици дискурзивног образлагања. Попут певања забелешке „Мора да тежи промени“, и ова певања се баве опажањем и жудњом. Прича о великом капетану и Бауди у четвртном певању, на пример, подсетиће нас на бројне алузије на љубав и заљубљене парове у претходним певањима. Узајамна жудња настаје из љубави према вољеном пејзажу. Катоба је „венчано место“ (347) не само у смислу места где су се заљубљени венчали него и у смислу остваривања споја сирове географије и њиховог погледа на њу. То место, да допунимо реченицу у трећем стиху, зависи од њих.

Осим капетана и Бауде, анегдоте из забелешке „Мора да причињава задовољство“ приказују троје јунака с којим се треба одмерити: плаву жену у другом певању, сестру Канона Аспирину у петом певању и самог канона у петом и шестом певању. Плаву жену одликује њен такт. Настала је, како Стивенс наводи у једном писму, као његов доживљај временских прилика – без сумње је то био доживљај неба – једног хладног, бистрог априлског јутра (L 444). Стога боја не указује на хтење да се измени стварност, као што је то често случај код Стивенса. Ако се поведемо за метафорама присутним у речима „паперјасте сребрнице“ и „пенасти облаци“ (345), били бисмо у искушењу да цвеће (вероватно се ради о петопрстој стежи) замислимо као хладно сребро или облаке запенушаних таласа. Плава жена, међутим, дозвољава им да буду оно што јесу. Чак и када сањари о августовској врелини и мирису борова, она се веома труди да направи разлику између сећања и жудње. Трудно плаве жене да поштује разлику канонова сестра додаје димензију осећања. Подстакнута мајчинском љубављу, она својим ћеркама, могућим персонификацијама стварности, надева имена, облачи их и „осликава“. Као вољене фикције, оне заузврат обогаћују њен живот задовољством „разборите екстазе“ (347).

Канон Аспирин је сковао тај израз, а његове ноћне пустоловине се описују у шестом певању. Његово име, увијено је наговестио Стивенс, треба да укаже на његов карактер (L 427). Дању живи „[п]рема канону“ (993), попут Криспина у песми из Стивенсовог раног периода, „Из Криспиновог дневника“ (1921). У својству канона, он похваљује сестрино одбацивање сањарења. Ноћу се препушта „аспирацијама“ наговештеним у презимену. У милтоновском лету у сну, прво ће искусити екстремне чињенице. А затим, након кратке посете сестриној уснулој деци, искусиће екстремну имагинацију. Ако се послужимо језиком другог певања забелешке „Мора да буде апстрактна“, могли бисмо рећи да он прелази из „немати“ у „имати оно што не постоји“.¹² Да ли се мора бирати између ове две врсте ништавила? Канон демонстрира своју истанчаност тиме што одабира обе, укључујући све међустепене постојања.

Сасвим је природно претпоставити да је Канон Аспирин особа која „намеће поретке мислећи о њима“ (348) у наредном певању. Но, сензибилитет овог наметача арбитрарних поредака у супротности је са каноновим, те његово понашање изазива нараторове презриве речи: „Храбро је то дело“ (348). Можемо претпоставити да је „он“ ефеб који се усредсредио на лекцију песника учитеља у забелешци „Мора да буде апстрактна“. Он верује – заправо очајнички се држи веровања – да стварност можемо срести у облику прве идеје, „фикције о апсолуту“ (349). Лишена „грубих гомила“ метафора, личиће на чудовишно, одвратно створење, „избљувану звер“ (349).

Завршни терцет седмог певања престаје да казује причу у трећем лицу и обраћа се стварности, према којој се односи као према анђелу пре него ли звери. Овај нагли и узнемирујући реторички маневар наставља се у осмом певању, у коме се „он“ из седмог певања, који наликује ефебу, замењује са „ја“ оног који говори. Ефекат је сличан оном у метафикцији кад аутор са приче прелази на разматрање самог приповедања. У овом случају прелазак са поезије на метапоезију дозвољава Стивенсу да у најдиректнијем и најличнијем облику постави кључно питање „Забелешки ка врховној фикцији“: „У шта ја да верујем? (349).

Заиста, у шта? До сада је Стивенс у „Забелешкама“ размотрио неколико уверљивих предмета веровања: врхунског човека („Мора да буде апстрактна“, VIII-X); песму која никад не бива изражена речима („Мора да тежи промени“, IX); и фикцију о апсолутној стварности. Ово су, ипак, забелешке ка *једној* од више могућих врховних фикција, чиме се оставља простор за вишеструке могућности. У осмом певању Стивенс дозвољава фикцији о апсолуту да се развије у свој својој величанствености „анђела“, а онда пита: „Да ли сам ја који замишљам овог анђела мање задовољан? / Јесу ли крила његова, ваздух лаписом испуњен? / Да ли је он или сам ја тај који доживљава?“ (349). Очигледно је песник тај који доживљава анђела јер га је он измислио. Из тога следи да је песник задовољан не само кад има свог имагинарног анђела него и без њега, јер је величанственост анђела заправо пројекција песникове властите величанствености. Стога се у осмом певању одиграва ауторефлексивни процес који је Стивенс у једном предавању из 1945. године назвао „раздешавање“. „Савремена стварност“, тврдио је тада, „је стварност раздешавања у којој наша откровења нису откоро-

¹² *Ibid*, стр. 62.

већа о веровању него драгоцен знамења наших сопствених моћи. Највећа истина коју можемо открити, у било којој области да је откријемо, јесте да је људска истина коначно разрешење свега.“ (750-51).

Стивенс имплицитно изједначава људску истину са Божјом када, слично Јеховином: „Ја сам онај што јесте“ (*Излазак* 3:14), он објављује: „Ја немам него јесам и како јесам, ја јесам“ (350). У овим речима романтичарска склоност ка изједначавању песничког и божанског стварања достиже врхунац. У послеромантичарској ери, међутим, једна тако смела, па чак и богохулна тврдња не може проћи без оспоравања. Завршни терцет осмог певања признаје да је песник, попут Пепељуге, дете Еве која прави огледало. Евина нарцисоидност, Пепељугино сањарење и песников величанствени анђеоло јесу „изврдавања смрти“ (350), кратка и слатка скретања с пута ка неизбежном крају. Као што каже завршно певање забелешке „Мора да тежи промени“: „Време ће их све записати“ (344).

Осмо певање је врхунац „Забелешки ка врховној фикцији“, певање у коме Стивенс, ризикујући све, истовремено добија и губи све. Преостала два певања забелешке „Мора да причињава задовољство“ су песме прихватања и прилагођавања новим сазнањима из осмог певања. Иако свесне коначног пораза, оне се задржавају на победама имагинације. Следећи своја метапоетска размишљања у деветом певању, песник двојници хорских певача што понављају „тибуди“ у шестом певању забелешке „Мора да тежи промени“ прича о тропу „анђела“. Он имплицира да као извор задовољства његова метафора превазилази њихова „Пука понављања“ (350). Но, у наставку он признаје да понављање, које је претходно упоредио са истинском променом, такође може бити извор задовољства. Он овде размишља о томе да врхунски човек, кога сад помиње први пут након десетог певања забелешке „Мора да буде апстрактна“, можда није ништа друго до мајстор понављања. Ово је умногоме скромнија улога од оне коју је првобитно наменио јунаку који је требало да заузме Божје место као предмет веровања.

У десетом певању, „Забелешке ка врховној фикцији“ обилазе пун круг и враћају се на инвокацију. „Дебела девојка“ је персонификација планете Земље, коју познајемо јер је срећемо сваки дан, али која је уједно и непозната у смислу да се мења у оку посматрача. Будући да је фикција о стварности, недостаје јој величанственост анђела и гротескност избљуване звери. Уместо тога, попут „ти“ из инвокације, она има особине које побуђују љубав. Она је предмет љубави и жудње пре него изучавања („књига крајности најмудријег човека“) или логичка експозиција (предавања на Сорбони). „Кристал“ у коме се окреће чини део њене привлачности, јер, као што је Стивенс изјавио у једном предавању из 1943. године: „*Mundo* имагинације је оно у чему маштовит човек ужива, а не у суморном свету разума“ (679).

„Забелешке ка врховној фикцији“ могле би се завршити певањем о „Дебелој девојци“, а има и оних читалаца који сматрају да би и требало ту да се заврше. Може бити да су историјске околности пре него логичка или наративна нужност утицале на настанак епилога, обраћања војнику у истом оном облику као у претходних тридесет певања. Премда су се америчке трупе већ увелико бориле против сила Осовине у време када је Стивенс писао епилог, он се обраћа француском војнику. Углађени

европски „Monsieur“ се можда делимично темељи на лику Ужена Емануела Лемерсијеа, чија су *Letters d'un soldat* потакла Стивенса да 1918. године напише венац ратних песама истог наслова.

Стивенс заузима помало заштитнички став када настоји да оправда виђење да је поезија морални еквивалент рата. Мада тврди да песник и војник зависе један од другог, искључиво се задржава на томе шта све војник дугује песнику. Док војник у бараца чита књигу, може се десити да га – попут великог Мекола у осмом певању забелешке „Мора да буде апстрактна“ – угрози „неухрањено биће“ (335). Поезија је хлеб који га одржава у животу и даје му храброст да се суочи са смрћу. Без правих војника, наравно, песник не би имао емпиријску основу за своје фикције. За овај део размене морамо се сетити „врхунског човека“ из певања „Мора да буде апстрактна“ и других Стивенсових песама с почетка четрдесетих година чија идеја о јунаку израста из историјских војничких подвига.

Да ли је епилог саставни део „Забележака ка врховној фикцији“ или накнадна мисао, могући бледи покушај да песма добије на значају? У његову одбрану могло би се приметити да, више од било ког другог певања „Забелешки“, епилог испитује прагматичну димензију врховне фикције. У понашању правих војника оживљавају идеали попут Вергилијевог Енеје или Стивенсовог врхунског човека. Утичући на етичко понашање, фиктивни јунак постаје стваран.

Можда превише стваран? Стивенс је једном човеку с којим се дописивао 1954. године рекао да је размишљао о томе да „Забелешкама“ допише четврти део под називом „Мора да буде људска“, али да је одлучио да ипак ништа не дира (L 863-64). Можда је схватио да не може своју врховну фикцију учинити одређенијом а да не дође у сукоб са првом забелешком, „Мора да буде апстрактна“. Након „Забелешки“ Стивенс је наставио да пише песме о идеалном јунаку, у које спадају „Montrachet-le-Jardin“ (1942), „Испитивање јунака у време рата“ (1942), „Гигантомахиа“ (1943), „Планина Ша-коруа свом суседу“ (1943), „Paisant хроника“ (1945), „Пастор caballero“ (1946) и „Нацрт врхунског политичара“ (1947).

Ово су његове најнеухватљивије песме зато што је покушао да дефинише апстракцију и да при том не буде сувише одређен. Неухватљивост не само да је у природи изабране теме него има и реторичку сврху. Говорећи о песми „Paisant хроника“ 1945. године, рекао је: „Кад говорите о измишљеним личностима, неухватљивост бар подржава ту фикцију. Суштина је у томе да морамо да утврдимо апстрактне циљеве а затим прерушимо апстрактне личности тако да изгледају стварно. Било који јунак неће послужити сврси, али много нам се више допада кад не изгледа као јунак, и, наравно, само онда кад не изгледа као јунак, спремни смо да поверујемо у њега“ (L 489).

Песме о јунаку јењавају убрзо по завршетку Другог светског рата и као да се тиме наглашава један закључак из епилога „Забелешки“ – да песников рат зависи од војничког. Стивенсова заокупљеност врховном фикцијом, међутим, није престала. Премда није волео да говори у јавности, у послератним годинама одржао је неколико предавања – „Три академска огледа“ (1947), „Последице аналогije“ (1948), „Имагинација као вредност“ (1948) и „Однос између поезије и сликарства“ (1951) – у којима испитује појам „главне песме“. Ту замисао развио је у песми „Првенац попут кугле“ (1948),

назвавши ову песму над песмама „првенцем“ односно архетипом; „куглом“ односно планетом; „суштинском песмом“; „огромном, високом хармонијом“; „чудовишним мултиплексом мањих песама“; „силом“; „принципом“; „природом“; „покровитељем порекла“; и „костуром етера“ (377-80).

„Првенац попут кугле“ једна је од Стивенсових мање успешних дугачких песама. Колеба се између извештачене реторике стихова као што су „зврндукања / праштава прскутања попут оних деца што воле“ (380) и механичких одјека успешних ранијих песама као што су „Забелешке ка врховној фикцији“ и „Планина Шакоруа свом суседу“. У наредним песмама кренуо је другим путем. Пре него што је написао „Забелешке“, као што смо установили, коментарисао је логику преношења веровања са предмета на извор веровања, који је назвао „идејом о чистој поезији“, односно „суштинском имагинацијом“. У „Забелешкама“ тај процес се одвија у супротном правцу, те започиње са врхунским човеком и величанственим анђелом а завршава се са особом која их замишља. У осмом певању забелешке „Мора да причињава задовољство“ приказује се процес раздешавања и представља се песник који, пошто открива „драгоцено знамење“ сопствених моћи, изјављује да он може да уради „све што могу и анђели“ (350).

У неколико песама насталих крајем четрдесетих и почетком педесетих година, међутим, Стивенс размишља о томе да „суштинска имагинација“, исходиште свих наших фикција, можда лежи изван свести појединца. Седмо певање песме „Aurore јесени“ (1948), на пример, представља предиван и застрашујући приказ *aurore borealis* на северном небу. Ова природна појава покреће низ од три питања: „Постоји ли имагинација која седи устоличена...? Када лишће свене, / Да ли заузме своје место на северу...? И да ли је ова небеса красе / И објављују је...? (360). Запитаност омогућава Стивенсу да изнесе смелу, квази-религијску поставку која каже да трансцендентна „крунска и мистична кабала“ успоставља поредак и управља сменом годишњих доба у космосу.

У песми „Поглед преко поља и посматрање птица у лету“ (1952), Стивенс слично виђење света приписује господину Хомбургу, кантовском идеалисти који се сасвим пријатно осећа у Емерсоновом Конкорду. Он је један од оних мислилаца које је Сантајана имао на уму кад је рекао да они „замишљају да је целокупна стварност трансцендентно ја и романтични сањар попут њих самих; штавише, да је она само њихово сопствено трансцендентно ја и њихови сопствени романтични снови који се пружају у недоглед“.¹³ Веровање господина Хомбурга у „природу задубљену у мисли“ (439) пре иритира него што усхићује зато што га несмотрено износи. Због тога се Стивенс у почетку иронично дистанцира од њега. Постепено, међутим, постаје пријемчивији према идеји „височанства свакодневне медитације, / Која наступа и одлази у сопственој тишини“ (440). У завршна три терцета песме уводи се „нови учењак“ који је спреман да прихвати трансцендентални идеализам господина Хомбурга, прилагођен тако да обухвати људско деловање и призна „сурове законе“ (440) природе.

Једна од последњих песама у Стивенсовим *Сабраним њесмама* садржи нешто сугестивнију обраду теме врховне фикције. „Последњи монолог унутрашње милоснице“

¹³ George Santayana, *Winds of Doctrine: Studies in Contemporary Opinion* (New York: Scribners, 1913), стр. 195.

(1951) може да послужи као прикладна завршница разматрања природе врховне фикције и испуњења које је пружала Стивенсу. „Бог и имагинација су једно“ чини монолог који је обећан у наслову, уколико се речи изговорене од стране више од једне особе – вероватно говорника и његове музе, односно „унутрашње милоснице“ (444) – могу сматрати монологом. Речи којима се уводи поставка, „Кажемо“, одређују је као „својеволјно прихваћену“ веру, резултат воље за веровањем. Овај кредо пролази прагматички тест, јер делује одмах и изазива дубоко задовољство. Попут свеће, осветљава мрачну просторију и трансформише сусрет песника и музе у љубавни састанак.

Покушај да се дубље истражи поставка која је Стивенсу доносила толико испуњење може деловати незахвално. Но, шта заправо значи изјава да су Бог и имагинација једно? Налик на епиграмске стихове у другим Стивенсовим песмама, ова поставка је узета из бележнице насловљене „Изреке“. Ево целовите одреднице из Стивенсове бележнице:

Поставке:

1. Бог и имагинација су једно.
2. Замишљена ствар је онај који је замишља.

Друга поставка значи да су замишљена ствар и онај који је замишља једно. Из тога, претпостављам, следи да је онај који замишља Бог. (914)

Ово није сасвим јасно. Да ли до јединства Бога и имагинације долази због тога што Бог асимилује људску имагинацију или због тога што имагинација асимилује Бога? Одредница у бележници је двосмислена, можда чак и намерно. Прва поставка у „Последњем монологу унутрашње милоснице“ такође дозвољава оба тумачења, но из контекста се чини да се предност даје поставци да Бог обухвата имагинацију. С једне стране, говорник и његова муза „мисле / Замишљени свет да крајње је добро“ (444). Уколико пасивну конструкцију „замишљени“ променимо у активну и додамо заменицу, добијамо да *они* замишљају свет који је Бог или бар божански. С друге стране, љубавници „осећају опскурност поретка, целине, / знања, оног што је удесио састанак“ (444). Другим речима, они постају свесни да имагинација делује независно од људске воље или изума – иако, слично „природи“ господина Хомбурга „задубљеној у мисли“, таква имагинација не искључује људско деловање. Будући да је „главни ум“, ова верзија врховне фикције највише личи на божанску „имагинацију која седи устоличена“ у седмом певању песме „Aurore јесени“.

Стивенс је умро од рака четири године након објављивања „Последњег монолога унутрашње милоснице“. Један римокатолички свештеник налази се међу неколико људи који су посведочили да је Стивенс прихватио верско учење и тајну крштења у католичкој цркви мало пре смрти. У зависности од тога како читаоци тумаче поставку „Бог и имагинација су једно“, „Последњи монолог“ ће сматрати или природним уводом у крштење или посредним доказом да се крштење никад није десило.

Какво ће испуњење пружити врховна фикција зависи од опције за коју се одлучио. Ако „Последњи монолог“ само потврђује способност ума да измишља богове, то

је песма раздешавања која нас позива да откријемо „драгоцено знамење сопствених моћи“. Ако признаје присуство космичког, надљудског ума, онда је природу задовољства теже одредити. Обухвата елементе стандардних верских осећања страхопоштовања и самопрегора пред свемоћним Другим: „заборављамо једни друге и нас саме. / Осећамо опскурност поретка, целине“ (444).

Без обзира на то, испуњење је и неконвенционално јер врховну фикцију премешта са вишег положаја циља на нижи положај средства. Након што је удесио саста-нак, главни ум је испунио своју сврху. Он даље не учествује ни у емотивној присно-сти песника и његове милоснице нити у њиховој тихој радости стварања неке врсте дома и боравка у њему. Чини се да је врховна фикција, пошто му је пружила свеобу-хватно виђење стварности, дала Стивенсу један последњи дар: способност да живи без врховне фикције. Последња реч овог последњег монолога лепо изражава меру задовољства које осећа кад је просто „заједно“ (444) са својом музом. Ако дозволи-мо да нас поведе овај пријатни угођај, можда ћемо открити да је и нама то довољно.

*(С енглеској превела **Нађаша Камџмарк**)*