

**UNIVERSITATEA „BABEȘ-BOLYAI” CLUJ-NAPOCA  
FACULTATEA DE LITERE**

**„ARMONIA NEÎMBLÂNZITĂ”.  
WALLACE STEVENS ȘI ÎNȚELEGEREA POETICĂ A  
UNIVERSULUI ANTROPIC**

**— REZUMAT —**

**Coordonator științific:**  
Prof. dr. Virgil Stanciu

**Doctorand:**  
Octavian-Paul More

**Cluj-Napoca  
2010**

# Cuprins:

## **Introducere: Stevens, „armonia neîmblânzită” și nevoia de reevaluare**

### **Capitolul I: Între „idei despre obiect” și „obiectul însuși”—Modernism, poziționare și dialectica subiect – obiect**

- 1.1. Universalism, căutarea obiectului și metafora poziționării ca „metaforă rădăcină” în poezia modernistă
- 1.2. „Situarea între”, „coalescență” și natura relațională a modernismului
- 1.3. Numitori comuni și diferențe individuale în redefinirea căutării obiectului în modernism
  - 1.3.1. Impulsul către identificare, „subiectivizarea” sau „poezia apropierei” (W. C. Williams)
  - 1.3.2. Detașare, antiperspectivism și strategia „omului de zăpadă” (W. Stevens)
- 1.4. Revizuirea universalismului: căutarea obiectului ca o formă nouă de cunoaștere
  - 1.4.1. Tranziția de la static la dinamic și abstractizarea / reificarea percepției vizuale
  - 1.4.2. Relativism vs. indeterminism sau reafirmarea poziției subiectului
- 1.5. Individual vs. universal într-o lume a fragmentelor: căutarea obiectului ca experiență a locului
  - 1.5.1. „Problema posibilului” sau „locul” ca discurs fluid al imaginației (W. Stevens)
  - 1.5.2. „Complex(e) suprimate” sau „locul” ca spațiu al disocierii și transgresiunii (T. S. Eliot)
  - 1.5.3. „Elysiumul cel palpabil” sau „locul” ca recuperare și reintegrare (E. Pound)
- 1.6. Căutarea obiectului ca sentiment al împlinirii
  - 1.6.1. Obiectul ca punct focal: „metafora rădăcină” ca expresie a „clasicismului”
  - 1.6.2. „Eleganța finală” a poeziei moderniste

### **Capitolul II: Stevens între „spații ale undulației” și „spații ale repausului”**

- 2.1. „Despre mișcarea gândului”: o „neistovită repetare”
  - 2.1.1. Stevens, „personajul zilei de azi” și „zăpada de care am uitat”
  - 2.1.2. „Locul undulației perpetue” ca „loc al celor solitari”
- 2.2. „Dificila exactitate...”—Stevens între „undulație” și „repaus”
  - 2.2.1. Lumea din „minte de iarnă”: episodul antiantropic al lui Stevens
  - 2.2.2. Realitate cu și fără înțeles uman: revelația cuantică a lui Stevens
  - 2.2.3. „Și astfel o revelație”: poezia finală a lui Stevens și „leacul pamântului”
- 2.3. Lumea ca nefericire: note pentru o dorință supremă
- 2.4. „Rămășițe de viață și minte”: de la violența lăuntrică la cea din afară
- 2.5. „Undulația”—„exercițiul esențial” al lui Stevens

### **Capitolul III: „Furia creatorului de a ordona cuvinte ale mării”—Stevens și avatarurile „ficțiunii supreme”**

- 3.1. „Maestrul cel nu atât de agasant” și nevoia de ficțiune
- 3.2. Poemul ca „voce”
- 3.3. Între „poemul ce se elaborează continuu” și „metafora ca degenerare”
- 3.4. Metafora ca regenerare: de la soarele de ianuarie la cel de martie

### **Capitolul IV: Mitologii care își oglindesc creatorul—Stevens și dialectica dintre local și trans-local**

- 4.1. Despre „rețele” și „linii punctate”: „spațiul” modern ca dimensiune fluidă
- 4.2. A gândi „precum gândește un nativ”: „nativism” și „înșădăcinare” în context american
- 4.3. De la „Sudul cel mormântal” la „Nordul frigului”: pământul și cântecele sale ca forme ale „rupturii”
- 4.4. Între lac și catedrală: explorările poetice europene ale lui Stevens
- 4.5. Către „habitația întregului”: „locul” ca „peisaj” în poezia finală a lui Stevens

### **Capitolul V: „Ultima întindere, neînfricat să vezi”—holism, Zen și suprimarea elementului antropic în poezia lui Stevens**

- 5.1. Lumea „desfășurată”: holismul ca răspuns la „fragmentare” și „separare”
- 5.2. Măsurând nemăsurabilul: Stevens între percepția și experiența „întregului”
- 5.3. „Est” vs. „Vest”: gândire orientală, modernism și un exercițiu de „traducere”
- 5.4. Despre „curmali japonezi” și „peisaje”: „liniștea” „ne-minții” și calea Zen spre iluminare
- 5.5. „Deja acolo...”: Stevens, „impersonalitatea” modernistă și „atitudinea” Zen

### **Concluzii: Două versiuni ale aceluiași poet sau „armonia atotcuprinzătoare” ca „armonie neîmblânzită”**

#### **Bibliografie**

**CUVINTE-CHEIE:** *Wallace Stevens, modernism, „armonie neîmblânzită,” fragmentare, undulație, poziționare, dialectica subiect – obiect, complementaritate, fizică cuantică, ambivalență, sine, epistemologie, limbaj, „ficțiune supremă,” poezie, metaforă, metamorfoză, America, Europa, dualism, holism, Zen, reintegrare*

**Notă:**

Pe parcursul acestui rezumat, titlurile de poezii din opera lui Wallace Stevens sunt reproduse în conformitate cu originalul din limba engleză. Traducerile de versuri aparțin autorului acestei teze.

**Introducere: Stevens, „armonia neîmblânzită” și nevoia de reevaluare**

Structurat de-a lungul a cinci capitole mărginite de o introducere și concluzii, teza de față propune o reevaluare a poeziei și gândirii lui Stevens din prisma unei perspective mixte: epistemologice, estetice și științifico-filozofice. Ideea fundamentală a argumentației derivă din cuvintele poetului însuși. Astfel, așa cum sugerează într-unul din textele sale cele mai memorabile, poemul extins „An Ordinary Evening in New Haven”, într-o lume marcată de fragmentare și de dispariția fundamentelor vechi ale credinței, poetul (mai cu seamă, poetul secolului XX) a fost obligat să reconsidere poziția predecesorilor săi și să-și asume rolul nu mai puțin important de „metafizician”. Așa cum ne-a dovedit prin efortul său de o viață, în fața „presiunii realului”, o nouă experiență a universului (bazată pe ideile unor gânditori cum ar fi Nietzsche, Freud sau Einstein) a implicat renunțarea la concepția anterioară despre poezie ca fiind caracterizată în principal de o dimensiune lirico-estetică. Atât un rezultat al contextului dinamic de la începutul secolului XX, cât și o reacție față de acesta, viziunea poetică a lui Stevens este unică, dar și simptomatică pentru spiritul epocii sale. Pe de o parte, poziția lui e solitară: aceea a unei sensibilități care a reușit să evite greșelile altor poeți moderniști, cum ar fi Eliot sau Pound, care în cele din urmă s-au apropiat de o viziune neo-clasicistă sau de forme de guvernare autoritară, odată ce căutarea soluțiilor pentru haosul epocii părea să fi eșuat. Pe de altă parte, propunând o „teorie a poeziei” ca „teorie a realului”, Stevens și-a aliniat gândirea abordării „universaliste” în plină revitalizare, exprimându-și astfel credința în posibilitatea de a recompune părțile într-un nou întreg armonios.

Poziția lui Stevens, putem afirma, este dublu-polarizată în toate manifestările sale. „Simplitatea lucrurilor simple e sălbăticie”, spune el în aceeași poezie. În consecință, poetul se află într-o poziție delicată. Într-un sens, el simte dorința de a „explica” realitatea și de a da glas nucleului său inert prin imaginație. Totuși, deoarece realitatea nu este un lucru „solid”, ci o „umbră care traversează un praf”, aproape în oricare punct al călătoriei sale el este obligat să contemple o varietate de perspective aplicabile unuia și aceluiași lucru, ajungând astfel într-o condiție paradoxală, fără un început sau sfârșit clar. Astfel, pornind de la premisa că oximoronul „armonie neîmblânzită” poate fi considerat drept expresia supremă a eforturilor estetic-epistemologice ale lui Stevens, propunem o incursiune în poezia Stevensiană a percepției și experienței, atât ca un exemplu al unei „minți a opozițiilor conflictuale”, cât și ca un spațiu metaforic al undulației. Cuprins între extremele elogierii virtuților minții umane, ale experienței senzoriale sau ale expresiei poetice (bazat pe încrederea în posibilitatea unei cunoașteri directe a aceluși „ding-an-sich” kantian) și, pe de altă parte, pe insatisfacția repetată ce provine din „maladia cotidianului”, viziunea lui Stevens descrie o traiectorie care poate fi considerată un echivalent alegoric al dihotomiei „particulă-undă” din fizica modernă (cuantică). În această schemă, un rol esențial îi revine elementului subiectiv-antropic și a celor mai de seamă facultăți ale sale, rațiunea și imaginația, ambele atât catalizatoare ale fragmentării, cât și parte din soluția necesară în fața ei.

În virtutea acestor observații preliminare, propunem astfel un studiu ce se desfășoară în mai multe direcții. Având în vedere complexitatea poeziei Stevensiene și a problemelor ce derivă dintr-o perspectivă fundamental dualistă, punctată ocazional de expresii holistice, teza de față nu se limitează în metodă sau scop la aspecte exclusiv de importanță filologică. De-a lungul majorității

capitolelor, instrumentele criticului literar sunt complementate (uneori chiar înlocuite) de perspective ce pot fi asociate mai degrabă metodelor științelor exacte contemporane. Considerăm acest lucru ca fiind necesar pentru a verifica afirmația lui Stevens că abordările poetice și filozofice ale realității se suprapun și totuși diferă—și că numai în complementaritatea lor pot deveni benefice pentru înțelegerea „armoniei atotcuprinzătoare”.

Din punct de vedere structural, cercetarea noastră se întinde de-a lungul a cinci părți distincte, fiecare dintre ele dedicată unor implicații diferite ale „căutării obiectului”. Dintre acestea, Capitolul I servește și ca o introducere extinsă, fiind cel mai apropiat, probabil, de interesele generale ale filologului. El nu doar prezintă anumite concepte ce vor fi mai apoi utilizate pe parcursul etapelor mai avansate ale cercetării noastre (cum ar fi „metafora poziționării” sau „natura relațională” a gândirii moderne / moderniste), ci anunță și temele centrale examinate în detaliu în capitolele următoare: „ondulația” (caracteristica generală a înțelegerii poetice a universului în opera lui Stevens), precum și unele dintre expresiile sale particulare, de exemplu, tensiunea ce marchează cunoașterea realității, experiența locului sau nivelarea traseului ondulatoriu prin adoptarea unei perspective mai detașate, mai puțin antropice, în poezia finală a lui Stevens.

Următoarele patru capitole reprezintă nucleul cercetării noastre, ele fiind dedicate unor probleme specifice ce derivă, pe de o parte, din nevoia modernistă de poziționare / re-poziționare și, pe de alta, din tendința poetului de a exagera, din atitudinea sa ambivalentă și speculativă, precum și din extrem de dificila sarcină de a cuprinde realitatea în totalitatea sa. Capitolul II oferă o privire de ansamblu asupra traseului Stevensian ondulatoriu, incluzând câteva dintre cauzele sale principale (de ex. rezistența realului, intruziunile eului subiectiv, interacțiunea dintre gândire, imaginație, dorință și limbaj). În plus, el relevă și o serie de succese temporare în efortul de a armoniza elemente antitetice, anunțând astfel analiza mai detaliată dedicată acestui aspect din Capitolul V al tezei. Unele dintre observațiile formulate în acest punct sunt reluate în Capitolul III, care abordează funcțiile poeziei, ale imaginației creative și rolul metaforei ca vehicul posibil (deși imperfect) în diminuarea distanței dintre eu și realitate. Capitolul IV este dedicat unor alte manifestări ale universului Stevensian tensionat, mai precis, atitudinii ambivalente în privința experienței unor spații locale și trans-locale (America vs. Europa). Secțiunea finală a acestui capitol introduce, de asemenea, subiectul ce urmează a fi abordat în continuare, focalizându-se pe experiența și expresia poetică mai pronunțat holistică a realităților Connecticut-ului în ultima fază a creației Stevensiene. Dacă până în acel punct argumentația a fost centrată, în principiu, pe firul dualist al viziunii poetului, în Capitolul V, accentul va cădea pe două posibile soluții în fața dihotomiilor—experiența realului ca întreg inseparabil, respectiv, suspendarea gândirii conceptuale într-o manieră similară practicilor spirituale ale budismului de tip Zen. Concluziile au un rol sumativ și explicativ, punând în lumină implicațiile principale ale oximoronului „armonie neîmblânzită” și, în același timp, încercând să realinieze perspectiva poetului cu câteva sisteme conceptuale mai largi, cum ar fi „dualism”, „determinism”, „reducționism” sau „holism”.

Ne exprimăm speranța că efortul de a construi argumentația într-o manieră „circulară” (mai ales în segmentul dintre Capitolul II și Capitolul V) va asigura nu doar coeziunea formală a discursului, ci va face mai ușor pentru cititor să se raporteze la principalele secțiuni ale tezei atât ca segmente complementare, cât și ca unități distincte. În fiecare dintre aceste capitole, analiza noastră începe prin a pune accent pe spațiile Stevensiene ondulatorii (și pe cauzele acestor ondulații), ca mai apoi să continue prin a examina nivelarea ondulației în poezia lui finală. Sugestia implicită că impulsurile incompatibile ale poetului converg înspre o perspectivă armonioasă, mai puțin centrată pe subiect, este verificată în ultimele două capitole ale tezei. În acestea, atât argumentația, cât și exercițiul interpretativ intenționează să confirme supoziția că momentele de repaus coexistă cu experiența fragmentării și a haosului de-a lungul întregii opere Stevensiene, conducând astfel la inevitabila renunțare la dualism în favoarea unei sensibilități holistice.

În afara componentei argumentativ-interpretative de bază, teza noastră este construită și pe o

serie de observații parantetice furnizate sub forma unor note de subsol. Funcția lor este dublă: pe de o parte, ele trimit spre domenii secundare, care nu puteau fi examinate în detaliu din cauza limitelor impuse acestui tip de cercetare. Pe de altă parte, ele vin să completeze câteva dintre ideile centrale formulate de-a lungul studiului de față, oferind explicații suplimentare atunci când includerea lor în corpul fundamental al tezei ar fi distras atenția cititorului de la argumentația principală.

Suntem conștienți că o teză construită prin combinarea unor puncte de vedere și metode ce țin de domenii aparent incompatibile poate avea anumite neajunsuri. Așa cum Serge Fauchereau observa în 1969, poezia lui Stevens nu duce lipsă de interes academic, ci mai degrabă de o audiență dedicată și deschisă, fapt care duce la necesitatea unor lecturi avizate și a unor reevaluări personale. Adoptând o atitudine deferențială, precum sugera E.P. Ragg (2002), și totodată recunoscând limitele unei abordări multidisciplinare (fără însă a renunța să credem în utilitatea sa), ne exprimăm speranța că la finalul cercetării noastre vom fi reușit să punem în lumină complexitatea înțelegerii poetice Stevensiene „ondulatorii”, problemele ce derivă din nucleul său subiectiv, precum și natura fundamental modernă a gândirii și sensibilității poetului.

## **Capitolul I: Între „idei despre obiect” și „obiectul însuși”—Modernism, poziționare, și dialectica subiect – obiect**

Incursiunea noastră în universul dihotomic Stevensian debutează prin raportarea poetului la contextul artistic și ideatic de care aparține. Astfel, argumentația pornește de la supoziția că secolul XX (mai mult decât orice altă perioadă culturală și istorică) a propovăduit interdependența abordărilor literare și științifice. Acest fapt a fost remarcat de o serie de scriitori și cercetători, printre care îi menționăm pe Italo Calvino, care se pronunță în favoarea unui „pariu” între știință și literatură, ori Richard Croddy, care afirmă (cu referire la pictura modernă) că studiul unor probleme de ordin cultural și filozofic poate fi benefic nu numai pentru cel interesat de artă, ci și pentru înțelegerea pe scară largă a complexității fenomenului modernist (în particular, a multiplelor manifestări tematico-expresive ale poeziei moderniste).

Un domeniu în care adoptarea unei abordări pluralist-universaliste se dovedește deosebit de utilă este reprezentat de dialectica subiect – obiect și de impactul său asupra cunoașterii prin percepție. La începutul secolului XX, diferențele dintre „metodele” poetului și cele ale omului de știință s-au estompat. Este posibil în acest punct să vorbim despre apariția unei noi dialectici ce reprezintă fundamentul comun al eforturilor epistemologice și artistice pentru a ridica vălul aparențelor și a cunoaște obiectele în „devenirea” lor (May Swenson). Una dintre implicațiile acestei dialectici pentru modernism se regăsește în intenția poetilor de a reaprecia relația dintre prezent și trecut, ceea ce indică o nouă experiență a poziționării (în raport nu numai cu celelalte arte, dar și cu domenii fundamentale diferite). Pe un plan mai profund, această dialectică dă glas unei alte dihotomii, ce derivă din combinația unor „impulsuri” odinioară incompatibile: poziția iluministă ce exprimă credința fermă în puterea minții umane de a înțelege lumea, Byronismul romantic (propovăduitor al supremației sinelui subiectiv), dar și suspiciunea în privința lipsei de rafinament al simțurilor pentru eliminarea aparențelor la care ne-am referit mai sus. În aceasta schemă, elementul subiectiv a dobândit un rol esențial. Astfel, căutarea modernistă a obiectului poate fi considerată ca o extensie a eforturilor de a redefini relația dintre obiectul estetic și cel care îl contemplă (un exemplu de acest gen ar fi implicarea subiectului în determinarea funcției estetice, așa cum afirmă Sonesson).

Prin urmare, propunem „metafora poziționării” ca un posibil descriptor al preocupărilor moderniste pentru „obiect”, dar și ca o expresie a raportării artei la sine. Dezvoltând argumentația propusă de Kathleen Woodward (la rândul ei, tributară lui Stephen C. Pepper), putem afirma că această metaforă este o „metaforă rădăcină” ce stă la baza întregii gândiri moderniste. Secțiunile următoare ale acestui capitol sunt astfel dedicate examinării a câteva dintre implicațiile principale ale acestei metafore pentru dialectica subiect – obiect (cu deschidere și spre o serie de sensuri

secundare, cum ar fi, problematica eului perceptiv, a relației sale cu lumea obiectelor, experiența locului sau a raportului dintre existența individuală și cea colectivă).

Pentru început, ne dedicăm atenția unor factori responsabili pentru reevaluarea dialecticii subiect – obiect. În acest sens, putem vorbi despre două categorii de factori: interni și externi. Printre primele, cele mai importante sunt reprezentate de schimbările care au afectat artele vizuale la începutul secolului trecut. Clement Greenberg vorbește despre o nouă „conștientizare” a artistului ca observator și mediator între eul perceptiv și obiectul contemplat, la rândul său reflectând tendința de a întări „conștientizarea de sine” în domeniul artelor. La nivelul tehnicilor artistice, acest lucru s-a manifestat, în principiu, în abandonarea descrierii în favoarea „reinterpretării” sau „resegmentării” (Sonesson) și a găsit ecouri în literatură și în alte domenii sub forma unei preocupări mai pronunțate pentru „incluere” și „excluzere”. După cum explică Bradbury și McFarlane, în cele din urmă, căutarea unor noi teme și impunerea unor tehnici inovative (de exemplu, ambiguitate, elipsă, parataxă, juxtapunere) au dus la o nouă formă de „fuziune”. Astfel, „coalescența” și o perspectivă „relațională” au devenit numitori comuni ai spiritului modernist.

În ceea ce privește cea de a doua categorie (a factorilor externi), putem menționa, printre altele, afirmațiile lui Einstein referitoare la interdependența spațiului și timpului, argumentele lui Ernst Mach asupra interpenetrării realităților interioare și exterioare, viziunea lui Werner Heisenberg asupra interludiului dintre observator și obiectul observației în cadrul unui singur moment perceptiv sau natura „ambivalentă” a particulelor subatomice, așa cum a fost ea descrisă de fizica cuantică. Așadar, e necesar să adăugăm că la începutul secolului trecut științele au devenit în aceeași măsură afectate de problema „repoziționării” și că o percepție dialectic-dihotomică s-a manifestat în curând în toate compartimentele lor.

Pe scară largă, factorii enumerați mai sus au dus la apariția unei noi gândiri de tip „relațional” și la o viziune fundamental alegorică asupra realității (bazată pe contribuția creativă a minții umane). Grație potențialului său semiotic, „cartea” a devenit o altă manifestare a metaforei poziționării. La rândul său, acest lucru poate fi interpretat drept o dovadă în plus a interdependenței metodelor literare și științifice (un exemplu de acest gen ne este oferit de intersecția dintre poezia modernistă și cibernetică, mai precis, de interesul comun pe care ambele îl manifestă în favoarea unor „rețele neurale” ce depind de schimbul de informații neîntrerupt, atât în interiorul, cât și între comunitățile interpretative—Crawford).

Pe baza acestor argumente, putem formula o serie de observații preliminare. Astfel, trebuie să remarcăm că reaprecierea poziției subiectului a avut loc în cadrul unui context dublu-articulat, de natură estetică și științifică. Privit de mai de aproape, acest lucru subliniază importanța centrală a subiectului în redescoperirea unor sensuri și în redefinirea sinelui, fiind în același timp un exemplu al unei alte dialectici duble: între diferitele forme artistice și între artă și știință.

Pentru a dezvolta aceste idei, în secțiunile rămase din acest capitol ne referim la o serie de implicații ale acestor transformări în raport cu arta și poezia modernistă. Accentul cade pe legătura dintre dihotomia subiect – obiect și problema „repoziționării”. Începem prin a oferi o perspectivă generală asupra caracteristicilor comune ce definesc „căutarea obiectului” în modernism, așa cum derivă ele din mutațiile mai ample care au afectat contextul estetic-epistemologic al epocii. Printre acestea, putem menționa înlocuirea emoției cu sentimentul, precum și importanța primară a participării subiective (la rândul lor complementate de explorarea valențelor unor noi tehnici formale). Astfel de preocupări pot explica diversitatea tematică și expresivă a poeziei și artei moderniste, dar și zonele în care ele se intersectează. Așa cum vom vedea mai încolo, cu referire la poezia lui Stevens, în cazul multora dintre poeții moderniști putem vorbi despre o dorință de comuniune intimă cu „obiectul”, dar și de un eșec inevitabil de a realiza acest lucru, din cauza exacerbării sentimentului de „fragmentare”.

Pentru a anticipa o serie de probleme ce țin de abordarea Stevensiană a dihotomiei subiect –

obiect, în acest punct ne referim la două direcții distincte în care a evoluat „căutarea obiectului” în primele decenii ale secolului XX. La un pol, îl găsim pe W.C. Williams și o poezie care poate fi descrisă (așa cum sugera K. Burke) ca o poezie a „apropierii”, exemplificând o tendință de „subiectivizare” a obiectului. Raportându-se în mod frecvent la corpul uman ca la o entitate bolnavă, Williams scrie o poezie a „contactului”, pronunțându-se în favoarea unei comuniuni organice dintre eu și obiect. Obiectul este văzut de către Williams ca o sursă a reînnoirii, ca o forță vitală, ceea ce îl face pe poet să exagereze de partea subiectului și să impună obiectului contemplat trăsături umane. La polul opus se află Stevens, a cărui abordare mai detașată (cea a „omului de zăpadă”, dacă e să folosim propriile sale cuvinte) reflectă convingerea că obiectul rezistă analizei subiective (J. Carroll). Datorită acestui lucru, Stevens se raportează la realitate într-un mod mai ascetic, optând pentru o „observație clarvăzătoare” (K. Burke). Totuși chiar această impenetrabilitate a lui „ding-an-sich” îi permite poetului să abordeze obiectele într-o manieră diferită. Astfel, obiectul la Stevens (cum afirmă F. Jameson, citat în A. Roșu) dă naștere unor interludii interpretative în urma cărora el nu mai este un simplu lucru în sine, ci devine o metaforă a imaginației (așa cum se va vedea în capitolele următoare, acest fapt va complica însă sarcina dificilă de a înțelege realitatea într-o formă „pură”, nemediată).

Odată examinate aceste modalități ideale de raportare la obiect, ne referim în ceea ce urmează la trei „extensii” ale lor: (i) căutarea obiectului ca mod nou de cunoaștere, (ii) căutarea obiectului ca o experiență a locului și (iii) căutarea obiectului ca sentiment al împlinirii sinelui. Motivele noastre sunt duble: pe de o parte, acest exercițiu poate clarifica o serie de probleme ce derivă din contextul în care viziunea lui Stevens este înrădăcinată; pe de altă parte, el anticipă ideile de bază analizate în detaliu în capitolele următoare ale tezei.

În prima dintre aceste subsecțiuni ne întoarcem la problema transformărilor care au afectat artele vizuale la începutul secolului XX. Considerăm acest lucru deosebit de important pentru a aprecia corect poezia lui Stevens, deoarece poetul însuși a recunoscut că poezia și pictura modernă nu se pot disocia („The Relations between Poetry and Painting”). La începutul secolului trecut, o serie de schimbări esențiale au avut loc în cadrul picturii, ca rezultat al tranziției de la o perspectivă statică la una dinamică și a inevitabilei abstractizări / reificării a percepției vizuale. Așa cum o demonstrează „Mont Saint Victoire” de Cézanne, putem vorbi aici despre nașterea unui nou tip de vedere, ce se contrapune viziunii dualiste. Printre caracteristicile sale de bază putem menționa estomparea „fizicalității” și importanța crescută a „conturului”, înlocuirea „retinalului” de către „pictorial” (în post-impresionism) (C. Greenberg), tranziția spre abstractizare și inevitabila autonomizare a vederii (R. Krauss). Astfel de schimbări au căpătat expresii diferite în operele poezilor din epocă. Un exemplu ar fi poezia lui Williams, care se folosește de „semnificanți fluizi” pentru a reda „universalii” într-un text ca „The Widow’s Lament in Springtime” (Salazar). Tehnica sa pictorială are menirea de a surprinde obiectul în mișcare în mediul său caracteristic (Paraska). Alte exemple ale acestei preocupări pentru „vizualitate” se pot regăsi și pe un plan mai înalt—de exemplu, în inovațiile propuse în vorticism, în preferința poezilor moderniști pentru tehnici cinematografice, în utilizarea montajului și a superpoziției ca forme de rezistență față de intruziuni ale raționalului (Eliot sau Pound) sau în sus-numita potențialitate semiotică a obiectului și impenetrabilitatea / autonomia „obiectului perfect” (în poezia lui Stevens).

În afara acestor factori interni, ne putem referi pe scurt la o serie de cauze externe de care ei au depins în mare măsură. În acest sens, putem afirma că „revoluția vizuală” e doar o altă manifestare a schimbărilor mai cuprinzătoare de natură epistemologică de la începutul secolului XX. Sus-numita autonomizare a subiectului și a obiectului este un răspuns la acutizarea sentimentului de fragmentare și o manifestare particulară a căutării ordinii într-un univers haotic. Pe parcursul evoluției gândirii moderne (și odată ce soluțiile în fața fragmentării s-au dovedit din ce în ce mai dificile) subiectul a renunțat la căutarea ordinii, acceptând haosul drept forță ordonatoare. În opoziție cu această soluție oarecum supusă, putem vorbi de o tendință antitetice, ce indică o anumită



reificare a subiectului însuși. Un exemplu de acest gen, discutat succint în acest punct (și considerat mai în detaliu în Capitolul II) este reprezentat de către „Principiul Antropic”—o încercare de a reafirma poziția subiectivistă ce a caracterizat epocile anterioare. Propovăduind centralitatea elementului uman (antropic), acest argument (pseudo-)științific se bazează pe credința că evoluția universului duce inevitabil la apariția factorului subiectiv, necesar pentru a cunoaște lumea fizică. Totuși, așa cum Stevens intuiește în „On the Road Home”, firul teleologic al acestui argument precum și răsturnarea logică a cauzalității pe care el se bazează nu sunt tocmai soluții acceptabile pentru problema fragmentării, acest principiu ignorând chiar limitele impuse asupra cunoașterii de către factorul uman. În concluzie, putem afirma că astfel de propuneri ne reamintesc de imperfecțiunea perspectivei subiectiviste. La rândul lor, artiștii moderniști au fost supuși unor experiențe similare. Răspunsul fiecăruia a diferit, incluzând alienare și „reintegrare la un nivel experiențial inferior” sau (în cazuri mult mai rare) rezultând într-o sensibilitate crescută și o viziune mai clară (Hough). În cazurile cele mai extreme, acest fapt a dus la reîntoarcerea la neoclasicism și abandonarea poeziei în favoarea altor modalități de expresie literară (de exemplu, propensiunea lui Eliot pentru teatru, în faza finală a operei sale).

Cea de a doua interpretare a dialecticii subiect – obiect (drept „experiență a locului”) se bazează pe supoziția că preocupările poezilor pentru problematica localizării pot fi interpretate ca o ramificație suplimentară a interesului lor pentru experimente tehnico-expresive. Din nou, e posibil să găsim câțiva numitori comuni (în ciuda diverselor modalități în care poezii epocii s-au raportat la această problemă). Putem menționa, în acest sens, căutarea unui fundament comun al umanității, efortul de a recupera un set caracteristici umane dincolo de limitările elementului local sau atenția dedicată „marginii”. În această subsecțiune oferim mai întâi o scurtă prezentare a diverselor abordări moderniste ale problemei „locului” și, ca înainte, continuăm prin a examina o serie de „studii de caz”. Distingem în acest sens trei moduri de relaționare la problematica „locului”, pe care le exemplificăm cu referire la o scurtă selecție de texte din poezia lui Stevens, Eliot și Pound.

În cazul lui Stevens, preocuparea pentru această problemă rămâne strâns legată de interesul său pentru facultățile creative ale subiectului, astfel încât „locul” în poezia lui (chiar și în sensul literal al cuvântului) devine „discursul fluid al imaginației”. Așa cum e ilustrat în al său „Notes toward a Supreme Fiction”, una dintre funcțiile primare ale imaginației este aceea de a reflecta schimbările naturale. Pentru a verifica acest lucru, Stevens alege adesea să „disloce” subiectul din mediul său natural, contrazicând astfel percepția comună asupra temporalității și spațialității (A. Filreis). Prin aceasta, el se intersectează cu Eliot, deoarece „locul” devine spațiu al unor varii transgresiuni și încălcări ale unor frontiere reale sau imaginare (un aspect pe care îl vom analiza mai în detaliu în Capitolul IV). Ca efect al estompării diferențelor dintre membrii perechilor dihotomice (subiect – obiect, local -universal, vechi – nou), spațiul la Stevens dobândește valențe semantice suplimentare, iar poetul deseori apare ca un „colonist” al sensurilor (Roșu). Astfel, una dintre cele mai de succes realizări ale lui Stevens constă în crearea unor peisaje „fluide” sau „compuse” care mimează fluxul realității.

Următoarea noastră referire succintă la „Suppressed Complexes” de Eliot dorește să ilustreze o experiență a locului diferită. Aici, „locul” devine domeniul fundamental al „disocierii” și „transgresiunii”. Cu toate acestea, spre deosebire de Stevens, motivele țin mai degrabă de experiența tulburată a subiectului. Așa cum afirmă G. Smith, acest poem poate fi considerat un exemplu al unui impuls ce se contrapune încercărilor de a crea imagini „compuse”. Astfel, locul devine un pretext pentru explorări poetice ale „discontinuității” și „disocierii” atât pe plan fizic, cât și pe cel mental. Cazul lui Eliot verifică ideea că în mod frecvent reacția modernistă în fața unei experiențe diminuate a sinelui a constat în retragerea eului poetic în spațiul privat al personalității proprii, dar și în construirea de noi „frontiere” după dizolvarea celor vechi (prin utilizarea de „măști” ce funcționează simultan ca agenți ai eliberării și ca elemente intrusive).

Cea de a treia alternativă în privința modalităților moderniste de raportare la problematica

„locului” ne este oferită de poezia finală a lui Eliot. Astfel, în „Pisan Cantos” dubla izolare a subiectului (voluntară și forțată), precum și privațiunile fizice au ca efect apariția unei nevoi de „fraternizare universală”—devenind astfel și o cale de a reafirma umanitatea (K. Woodward). Experiența izolării și cunoașterea mai intimă a locului care a urmat ei au dus la replasarea trecutului în prezent și la întinerirea sinelui. În poezia finală a lui Pound, spațiul care se închide nu este simțit ca fiind opriment. Mai degrabă, subiectul redescoperă propriul său potențial prin experiența liniștii, care în acest punct dobândește o calitate „orfică” sau „sacramentală”. O astfel de tranziție de la o liniște „răsunătoare” la una „tăcută” (Sontag) poate fi considerată și ca o rejuvenare a limbajului (Woodward). Așa cum explică Teasdale, locul izolat devine astfel o cale spre descoperirea sinelui și asigură comuniunea cu sacrul sau transcendentalul. Calitatea atemporală a chiliei (sau a celulei, prin extensie) înlesnește evadarea din sine prin „liniște”.

În afara relevanței pe care o are pentru problematica locului, exemplul precedent de „repoziționare” anunță, de asemenea, argumentele finale ale acestui capitol. Dat fiind capacitatea lor de a releva anumite aspecte ce țin de nivelarea mișcării ondulatorii în poezia târzie a lui Stevens, găsim util a reproduce o serie de observații critice formulate de către Woodward și Valéry. Astfel, așa cum afirmă cel dintâi, faza creativă târzie a marilor poeți moderniști anglo-americani este caracterizată de apariția unei forme de cunoaștere mai ascetice. Aceasta este o expresie a impulsului modernist de a „re-cunoaște, re-gândi lucrurile sub formă proaspătă” (Valéry). Poezia finală a lui Eliot, Stevens, Williams și Pound reflectă și un nou mod al „ființei” (Woodward). Operele lor se intersectează în acest sens pe o serie de coordonate comune: primatul „punctului imobil”, prezența unei atitudini meditative, anticarteziene, figura bătrânului înțelept, precum și preocuparea mai intensă pentru problematica tradiției și creativității. De asemenea, relația subiectului cu obiectele din jur dobândește conotații proaspete. Obiectul devine un punct central de interes, așa cum e sugerat de multiplele manifestări ale „punctului nemișcat” în poemele acestor autori. Deși în cazul fiecăruia în parte el are valențe specifice, „punctul nemișcat” sau „liniștea” pot fi văzute drept modalități de a realinia sinele cu „străvechea înțelepciune a umanității” (Woodward) și de a co-articula eul subiectiv și lumea obiectivă, combinând și anihilând simultan timpul și spațiul și ducând astfel la experiența unei condiții atemporale.

Pe baza acestor observații, încheiem acest capitol argumentând că poeții și gânditorii epocii s-au raportat la obiecte ca la evenimente sau forțe care mediază între sfera interioară și cea exterioară. Modalitatea modernistă de a aborda dihotomia subiect – obiect indică, de asemenea, necesitatea de a stabili conexiuni și de a se angaja într-un dialog cu trecutul, precum și cu alte discipline umane (și exemplifică astfel spiritul pronunțat „relațional” al epocii). Nu numai că a contribuit la reafirmarea rolului subiectului în construirea de sensuri ale lumii, repoziționarea acestuia a dus la diverse alte fuziuni. Dincolo de experiența unor relații dialectice, „eleganța finală” a atitudinii poetice moderniste constă în raportarea la lume ca la o sursă a experienței directe, mai degrabă decât ca un motiv pentru speculații abstractizante. Astfel, poezia devine expresie atât a „gestului voluntar”, cât și a „necesarului” condiției umane (apud Valéry), augmentând sentimentul apartenenței la un spațiu mai vast decât cel al sinelui.

## **Capitolul II: Stevens între „spații ale undulației” și „spații ale repausului”**

Așa cum am afirmat în Introducere, cel de al doilea capitol al tezei noastre oferă o privire de ansamblu asupra principalilor poli ai percepției poetice Stevensiene ondulatorii. Începem prin a ne referi la cuvintele poetului însuși, într-o altă poezie emblematică, „Of Modern Poetry”. Într-o manieră veritabil modernă / modernistă, în cazul lui Stevens căutarea a „ceea ce să fie suficient” a devenit sinonimă cu efortul de reintegrare sau identificare într-o lume a fragmentelor. Totuși, acest lucru s-a dovedit a fi o sarcină extrem de dificilă, deoarece implica angajarea poetului în fluxul realității și renunțarea la „turnul de fildeș”, în ciuda neîntreruptei „presiuni a realului”. De mult ori, această încercare a fost menită eșecului, datorită nu numai unor cauze externe, ci și a predispoziției

poetului. Astfel, putem afirma că o parte semnificativă a poeziei Stevensiene este polarizată între determinism și dualism și impulsul contrar, cel de a aprecia virtuțile solipsismului sau idealismului. În ceea ce urmează, ne dedicăm atenția circumscrierii punctelor extreme ale „căutării obiectului” în poezia Stevensiană, a efortului său de a recupera un simț pierdut al armoniei, menționând totodată și momentele de „repaus”, dar și nu mai puțin importantul impuls de a menține mișcarea ondulatorie. Ca idee fundamentală a acestui capitol vom considera că poezia lui Stevens reflectă coexistența a două spații dialectice, care provin din conflictul de nivel inferior dintre subiect și obiect, precum și din dihotomia mai subtilă dintre reduționism / dualism și holism.

Pentru a oferi o imagine inițială a impulsurilor contrare Stevensiene, propunem un scurt exercițiu interpretativ bazat pe juxtapunerea a două texte ce aparțin unor perioade diferite din creația poetului: poezia din faza finală „As You Leave the Room” și textul timpuriu din *Harmonium*, „Tea at the Palaz of Hoon”. Tonul celui dintâi text este marcat de disperare, iar versurile relevă un aparent sentiment al renunțării. În contrast, cea de a doua poezie se prezintă ca una dintre cele mai elocvente aprecieri favorabile ale poziției solipsiste din opera Stevensiană. Totuși, chiar și în primul text, perspectiva lui Stevens este ambivalentă, deoarece în versurile conclusive el contemplă rostul oricărui aspect al experienței individuale, incluzând și presupunerile (speculative) ale subiectului. Mai mult, elogiul sinelui din cel de al doilea poem conține un avertisment tipic Stevensian. Într-adevăr, așa cum a remarcat J. Hillis Miller, poezia lui Stevens este în mare măsură expresia unei „conștiințe solitare”. Pentru a susține această afirmație, ne referim la un alt poem timpuriu „The Place of the Solitaires”, în care autorul recunoaște fatalitatea izolării eului și ruptura cauzată de o realitate mereu schimbătoare care necesită o continuă ajustare a „mișcării gândului” în ritm cu undulația naturală.

Folosindu-ne de acest ultim text, continuăm prin a identifica coordonatele principale ale acestei căutări solitare a „armoniei atotcuprinzătoare”: (i) contactul dintre realitate și imaginație în mintea umană, (ii) formularea unor „idei despre ordine” în privința unor „părți ale unei lumi”, (iii) efortul de a valida poezia ca „ficțiune supremă” și (iv) ținta finală, „obiectul în sine” și nu „idei despre obiect”. În acest punct, aruncăm și o privire critică asupra ideii exprimate de Helen Vendler, aceea că Stevens ar trebui considerat înainte de toate un poet al „lumii de mijloc”, frământat între extreme, dar simțindu-se în largul său mai cu seamă în spațiul dintre ele. Așa cum vom încerca să demonstrăm, de cele mai multe ori, Stevens nu-și poate însuși această „lume de mijloc”, iar repausul dorit va fi atins numai în poezia lui târzie, abia după ce a renunțat complet la gândirea dualist-deterministă.

Pentru a verifica aceste afirmații, propunem câteva exerciții interpretative suplimentare. Într-o primă etapă ne referim la alte texte ce exemplifică încrederea poetului în calitățile subiectivism-solipsismului (ex. „Infanta Marina,” „Hibiscus on the Sleeping Shore,” „Another Weeping Woman”). Deși aceste poeme vorbesc în favoarea coparticipării minții și materiei în crearea realității, ele deja conțin indicatori în direcția neajunsurilor unei perspective centrate pe subiect, deoarece viziunea pe care o relevă se bazează pe „distincții (cum ar fi subiect – obiect, minte – materie, imaginație – rațiune). Aceste distincții sunt considerate caracteristici inerente structurii realității sau moduri a-priori de percepție. În contrast, printre aceste texte putem găsi exemple ale unei abordări mai echilibrate a lumii obiectelor. Trei astfel de poezii sunt considerate în detaliu. Ele ilustrează tot atâtea „soluții” (parțial similare) pentru „ondulație” / fragmentare. Analiza lor este considerată esențială pentru teza noastră, deoarece ele pot valida supoziția că relevarea armoniei este parte dintr-un proces dinamic și că, în totalitatea lor, episoadele în cauză anticipează nivelarea mișcării ondulatorii a gândirii Stevensiene dualiste.

În primul dintre aceste texte, „The Snow Man”, poetul confirmă interdependența și egalitatea elementelor antitetice, oferind în același timp și o critică indirectă a subiectivismului. Această poezie trimite, de asemenea, la unele aspecte de interes mai general raportate la eforturile epistemologice din secolul XX. În consecință, considerăm necesar să ne reîntoarcem pentru câțiva

timp la „Principiul Antropic” menționat în capitolul anterior și să discutăm câteva dintre punctele sale slabe. Astfel, după o succintă prezentare a fundamentelor sale conceptuale și logice, încercăm să realiniem această propunere științifică cu poezia lui Stevens, atrăgând atenția asupra unui „avertisment antropic” și asupra aplicabilității limitate a gândirii teleologic-subiectiviste. Dacă e să fim de acord cu W. Heisenberg, care afirmă ca actul de observație duce la perturbarea universului, atunci atât poemul Stevensian, cât și argumentul științific pot fi interpretate ca „povești moralizatoare”. Astfel, putem într-adevăr să considerăm mintea care percepe obiectele ca fiind măsura tuturor lucrurilor, dar numai deoarece cunoașterea umană ar fi imposibilă în afara limitelor sale. O astfel de realizare e un succes major al gândirii Stevensiene timpurii, deoarece duce la o un grad mai profund de „conștientizare”. În plus, propovăduind necesitatea unui echilibru între subiect și obiect, între realitățile interioare și exterioare sau între gând și materie, „mintea de iarnă” din „The Snow Man” reprezintă și o versiune incipientă a „habitației întregului” menționată în poezia mult mai târzie „The Rock”.

În ciuda faptului că starea de echilibru din acest punct s-a dovedit prea dificilă de menținut în alte etape ale operei Stevensiene (ceea ce a dus la apariția unor alte perechi dialectice, cum ar fi „speranță” și „deznădejde”), repausul va fi atins ocazional prin acceptarea limitelor umane ca o formă a reînnoirii sinelui. Pentru a verifica această presupunere, revenim la un alt text deja menționat, „On the Road Home”. Conceput ca un dialog între termeni opuși, acest text abordează problema relativității adevărului și a perspectivelor individuale. În contrast însă cu tonul mai filozofic al poeziei de mai sus, alternativa poetului în urma relevării ficționalității radicale a enunțurilor personale este de a privi în afară și de a se angaja activ în fluxul realității—de această dată, prin adoptarea unei „percepții” mai intense. Rafinamentul acestui text transpare și în elementele de ordin constructiv sau stilistic, mai cu seamă, în combinația dintre sinestezie, aliterație, enumerație și hiperbolă, care funcționează ca mijloace poetice de revelare a „inseparabilității”. În opinia noastră, acest lucru este analog superpoziției sistemelor complexe neinteractive din fizica modernă, având drept consecință apariția unei stări de „încurcătură cuantică”, ce are loc în mintea povestitorului.

După aceste încercări inițiale de a sugera posibile alte paralele între perspectiva lui Stevens și câteva dintre principiile fizicii moderne, continuăm prin a examina exemple suplimentare ce evocă natura tranzitorie a unor astfel de realizări. Printre acestea, menționăm „Cuisine Bourgeois”, una dintre cele mai puternice invective Stevensiene împotriva științei, religiei și rațiunii, poem care pare să verifice remarca lui Hillis Miller că parcursul perceptiv al poetului e caracterizat de „o serie de stări de conștiință fără început sau sfârșit”.

Cel de-al treilea text analizat în acest segment al argumentației noastre este antologicul „The Rock”. Totuși, ne rezumăm doar la a prezenta câteva aspecte mai importante, deoarece acest poem va servi drept material pentru discuțiile din Capitolul IV. Perspectiva senină din „The Rock” sugerează nivelarea cu succes a ondulației prin renunțarea la orice formă de „însușire” rațională sau imaginativă a obiectului. În acest punct, Stevens ni se prezintă ca o minte ce a acceptat caracterul iluzoriu al existenței, precum și inevitabilitatea fluxului natural ce stă la baza unei lumi fizice care rezistă comprehensiunii umane. Suntem de opinia că alternativa târzie în fața „grosolăniei” universului material e o consecință și a reaprecierii propriei „materii poetice”. În această fază poezia nu e doar un răspuns la realitate ori o copie fidelă ei, ci, mai degrabă, devine parte integrantă a întregului și, în același timp, o expresie a lui. Ca o „icoană” a lumii, metafora poemului din „The Rock” verifică ideea că poezia finală a lui Stevens este caracterizată de prevalența unei singure lumi compuse (Hillis Miller), în care „aparența” este sinonimă cu „ființa”, iar „vederea” duce la „renaștere”.

Odată ce am examinat aceste exemple ale echilibrului, ce se intersectează cu fluxul neîntrerupt al elementelor dihotomice, propunem o analiză mai detaliată a ceea ce considerăm a fi una dintre cauzele majore ale eșecului poetului de a menține acest echilibru. Mai precis, următoarea secțiune a

acestui capitol este dedicată problematicii dorinței și a efectelor sale asupra sinelui perceptiv. Ea reprezintă, implicit, și o critică suplimentară a poziției antropoc-solipsiste.

În cazul lui Stevens, vederea, a percepția și gândirea sunt legate intim. În plus, ele depind și de intruziunile dorinței. „Dorința pentru obiect” în mod frecvent reprezintă o modalitate de a anticipa obiectul, conducând la alterarea structurii realului și la augmentarea distanței dintre spațiile interioare și exterioare. Stevens pare să fie conștient de acest lucru, ceea ce reprezintă motivul pentru care deseori alege să nu vorbească direct despre dorință, preferând în schimb să utilizeze o gamă întreaga de alter-egouri fictive sau măști. Mai ales în perioada sa timpurie, dorința și sentimentul sunt ridiculizate de către poet (sau, în cel mai bun caz, tratate cu ironie și detașare aproape completă). În acest sens, putem vorbi de un dublu conflict, între „anticipare” și „dorință”, precum și între percepție și analiză rațională. Pentru Stevens, atât percepția obiectului, cât și înțelegerea lui rațională sunt deseori alterate prin prezența unei imagini anticipate (o expresie a dorinței pentru obiect). În consecință, poetul se simte obligat să contemple diferite soluții imperfecte, cum ar fi înlăturarea obiectului din câmpul vizual („O Florida, Venereal Soil”) sau ceea ce poate fi descris ca un „interes scolastic” față de propria suferință, însoțită de „refuzul de a mai simți” (H. Vendler). Un astfel de caz ne este oferit în „Farewell to Florida”, în care poetul recunoaște că distanțarea de ținutul pe care l-a iubit cândva nu duce neapărat la liniște interioară, deoarece memoria vine să compenseze absența fizică a obiectului. Putem considera astfel de cazuri drept exemple suplimentare ale dualismului, transpuse în zona psihologicului și manifestate ca ondulație a subiectului între viitor și trecut (anticipare vs. memorie sau așteptare a repausului vs. dorul pentru un obiect care a scăpat percepției).

Ca o consecință a acestei stări de fapt, în poezia lui Stevens, „ariditatea” și „delapidarea” dobândesc semnificații aparte. Extinzând această remarcă, precum și observația lui Vendler despre cele două „instincte” ale poetului (pentru „ceruri”, respectiv, pentru „pământ”), propunem o altă distincție, între „prezentă” și „absență” (precum și nuanțarea celei din urmă ca „non-prezență” și „vid”). În această etapă argumentația noastră dorește să demonstreze, prin referiri la exemple concrete din opera poetului, că Stevens sugerează adesea necesitatea „rupturii” ca o condiție prealabilă unei contemplări directe a obiectului, precum și ca o modalitate de înfrânare a dorinței. Totuși, într-o manieră tipică, și acest lucru se dovedește a fi iluzoriu, obligându-l să recunoască „excentricitatea negației.” Pe termen lung, astfel de jocuri lingvistice paradoxale îl determină pe poet să contemple dorința ca un subiect sieși-suficient, raportându-se la poezie ca la un simplu „mod de revelare a dorinței”. Acest lucru duce la apariția unei alte spirale interminabile, în care dorința va lăsa mereu loc unei dorințe reînnoite. În cele din urmă, poetul se va simți obligat să revină la atitudinea solipsistă ca unica posibilitate de a descoperi satisfacții, în ciuda faptului că el însuși demascase neajunsurile sale.

Următoarea subsecțiune a capitolului este concepută ca un segment care anunță tema generală din Capitolul III și oferă, în același timp, o incursiune suplimentară în interludiul dintre dorință și percepție. Așa cum el însuși remarcase în „Poetry Is a Destructive Force”, poezia este o formă a „violentei lăuntrice” care se opune violentei lumii externe („The Necessary Angel”). Prin urmare, considerăm binevenită o analiză mai detaliată a unei alte surse a incapacității de a menține armonia: inabilitatea cuvintelor de a adera la structura realității. Pe baza unui scurt exercițiu critic de natură Lacaniană, sugerăm că problemele inerente „descrierilor” lumii pot fi considerate alte manifestări ale dialecticii subiect – obiect. Dacă privim mai de aproape modul în care poetul însuși s-a raportat la acest aspect, putem observa o atitudine la fel de ambivalentă ca cea care descrie abordarea realității pe o scară mai largă. Mai precis, Stevens oscilează între „descriere” ca „revelație” și „descriere” ca un text care „există în propria-i aparență” („Description without Place”). „Descrierea” este o „așteptare, o dorință”, prin urmare, „puțin diferită de realitate”. Astfel, spațiul dintre „textul-cuvintelor” și „textul-realității” devine la rândul său locul de manifestare a subiectivității, iar „descrierea” tinde să fie o „rescriere” a structurii realului. Acest lucru poate fi

explicat pe baza afirmațiilor lui Lacan, care este de părere că „pierderea ființei” este o consecință a reprezentării sinelui prin limbaj sau o ruptură cauzată de însușirea limbajului. În plus, ea dezvăluie inadecvarea constructelor verbale, rezultat al dimensiunii metaforice fundamentale ale limbajului (în urma căreia un semnificant al unui semnificat este substituit unui alt semnificant). „Sinele scriitor” devine astfel un simplu ocupant al spațiului dintre un discurs al cuvintelor și unul al obiectelor (J. Fineman). Răspunsul Stevensian tipic în fața unei asemenea stări imperfecte constă, pe de o parte, în utilizarea unor alter-egouri ficționale menite să înlăture sinele din discursul subiectiv, iar pe de alta, investirea metaforei cu un rol primordial. Totuși, deși cea din urmă alternativă poate să apară valabilă pentru reproducerea metamorfismului natural, ea are o utilitate limitată pentru efortul de a uni subiectul cu obiectul. Deoarece metafora este în mod intim legată de dorință (reflectând „nostalgia” subiectului pentru un semnificant pierdut—Lacan; Fineman), în poezia lui Stevens ea devine adesea atât o expresie a dorinței, cât și un recipient al ei (ducând la reificarea metaforei într-o manieră similară reificării dorinței înseși). În fața unor astfel de neajunsuri, poetul este din nou obligat să contemple caracterul iluzoriu al propriului său „cânt”, ca o măsură necesară pentru atingerea repausului.

Ținând cont de această ultimă observație, dedicăm partea conclusivă a acestui capitol unui rezumat al trăsăturilor generale ale atitudinii finale din poezia lui Stevens. Printre acestea, ne putem referi la renunțarea la „Byronismul romantic” și la impunerea unei „cunoașteri de tip ekphrastic” (Hillis Miller). Pentru a introduce liniile interpretative din capitolele ce urmează, subliniem ideea că starea de spirit a universului Stevensian final este „echilibrul”. Odată ce a recunoscut limitele unei abordări dualiste, Stevens devine mai preocupat de o poezie a cotidianului, fundamentată pe repetiții și manifestări habituale (Phillips). Prin aceasta, el acceptă posibilitatea reîntoarcerii perpetue a vieții și începutul unui nou ciclu. Poezia lui finală este, de asemenea, marcată de o schimbare de atitudine în ceea ce privește problema „adevărului” (sau a cunoașterii supreme a realității). „Adevărurile rigide” de odinioară sunt înlocuite acum de „afirmații avizate” (Vendler), lucru dovedit și de prevalența unor construcții verbale de tipul „ca și cum”. În consecință, actul creativ devine la rândul său poarta de acces către realitate (Critchley). Această transformare, ne explică Hillis Miller, este dovada că poezia Stevensiană târzie a „ființei” denotă o experiență a realității ce „transcende metafizica”.

Schimbarea radicală de percepție din poezia Stevensiană conclusivă este de asemenea exemplificată de modalitatea în care poetul se raportează la problema „ondulației”. Odată ce neîntrerupta „mișcare a gândului” devine mai puțin pronunțată, „ondulația” naturală își reia cursul firesc, fără a mai reprezenta un obstacol în calea cunoașterii. De această dată, punctul de vedere al subiectului face parte integrantă a structurii obiectului în sine, care la rândul său aparține unei realități a formelor ce se „apropie” constant („The World as Meditation”). Universul Stevensian final, credem, este mai puțin dependent de „reprezentări” subiective. Mai degrabă, el este expresia unei lumi care se „re-prezintă” subiectului perceptiv.

Pe baza celor de mai sus, propunem în final o ultimă paralelă între „căutarea poetică” și cea „filozofică”, sugerând că „ondulația” poate fi considerată o altă expresie alegorică a gândirii moderniste. Parcursul epistemologic Stevensian, marcat de tranziția de la dualism la holism, de la perechi dihotomice la echivalența elementelor complementare, devine astfel o reflectare poetică a viziunii asupra universului din fizica cuantică, recunoscând importanța egală a haosului și a ordinii și pledând în favoarea unei cunoașteri imperfecte a obiectului, obținută mai cu seamă în urma contactului său cu mediul. Acceptarea finală a inadecvării conceptului Kantian de „ding-an-sich” și nivelarea „mișcării gândului” care îi urmează în mod firesc, exemplifică, în cazul lui Stevens, și o tranziție metaforică de la „existența ca undă” la „existența ca particulă”.

### Capitolul III: „Furia creatorului de a ordona cuvinte ale mării”—Stevens și avatarurile „ficțiunii supreme”

Capitolul III al tezei noastre este conceput, în parte, ca o prelungire a celui anterior, fiind dedicat examinării unei alte mișcări „ondulatorii”, ce provine din viziunea aparte a lui Stevens asupra rolului poetului, poeziei și metaforei în cunoașterea realității. Investigația noastră pornește de la declarația lui Stevens că poetul trebuie să încerce în mod constant să-și rafineze discursul „particular”, astfel încât el să poată exprima „puterea particulară a generalului”. Ipoteza pe care încercăm să o verificăm de-a lungul acestui segment al studiului nostru este că eșecul de a atinge armonia e o consecință, în parte, a inadecvării „ficțiunii supreme” Stevensiene în fața presiunii realității și, pe de altă parte, a unei anumite atitudini inflexibile și ambivalente a poetului față de propriul său material poetic.

În acest scop, în secțiunea introductivă a capitolului ne referim la o serie de aspecte legate de înțelegerea de către Stevens a poeziei ca „ficțiune supremă”. Unul din motivele pentru eșecul acesteia, credem, ar trebui să fie căutat în remarcă poetului referitor la rolul eului creator într-o epocă ce pare a fi bazată pe materialismul lui Darwin, mai degrabă decât pe viziunea idealistă asupra lumii din filosofia lui Platon. Extinzând observațiile lui B. Giamo, ne referim aici la poziția dificilă a poetului secolului XX, obligat să se confrunte cu incertitudini create de dispariția lui Dumnezeu, dar liber, pe de altă parte, să dea glas puterii imaginației și să o contrapună relicvelor trecutului, precum și forțelor reguloare ale prezentului. Pornind de la aceasta, în cele ce urmează, încercăm să explicăm sensul „ficțiunii supreme” Stevensiene, ca o sursă a armoniei și credinței, o entitate abstractă și metamorfică menită a oferi satisfacție. Examinăm, în acest sens, funcțiile principale ale ficțiunii (mai cu seamă a celei poetice). Printre acestea, menționăm: (i) funcția „recuperator-eliberatoare”, funcție care atestă posibilitatea de a elimina dualismul (Giamo), o condiție care nu este inerentă naturii umane (Falck); (ii) funcția „ontologic-epistemologică”, funcție care în cazul lui Stevens poate fi asimilată capacității poeziei de a uni „origini” și „sfârșituri”—de exemplu, prin crearea unei „ficțiuni unificatoare” (Kermode), cum ar fi cea a „mundo”-ului compus al imaginației și realității, menită să atenueze condiția individului în vârstele de tranziție; (iii) funcția „revelatoare”, destinată să potențeze „numenalul” în experiența cotidiană (Falck) (ori, folosind chiar cuvintele lui Stevens, capabilă de a oferi o „dezvăluire a realității sau a adevărului”; (iv) funcția „emoțional-estetică”, funcție prin care poezia ajunge „să ofere plăcere”, nu prin contemplarea unor forme somptuoase, ci mai degrabă bazându-se pe „frumusețea aluziilor”, prin care poate atinge „reafirmarea sensului existenței umane” (Falck).

În traducerea lui Stevens, a combina toate aceste funcții înseamnă a echivala „teoria poeziei” cu „teoria vieții”. În opinia noastră, există un pericol inerent într-o astfel de afirmație, deoarece poetul poate uneori să devină inflexibil și părtinitor față de una sau cealaltă parte a ecuației. Astfel, o cauză posibilă a nemulțumirii lui Stevens în privința „ficțiunii supreme” provine din imposibilitatea de a armoniza două roluri diferite ale poetului—acela al unui „maestru mai sever [...], mai agasant”, dedicat în primul rând teoretizării naturii, caracteristicilor și funcțiilor poeziei, și a unui „Petru Quince la claviatură”—un muzician interesat mai cu seamă în concretizarea artistică a cunoștințelor proprii despre lume. Mai mult, această sarcină este complicată de necesitatea poetului de a aborda, în măsura în care acest lucru este posibil, toate funcțiile menționate anterior, în scopul de a valida pretențiile sale teoretice legate de „ficțiunea supremă”.

Pentru a ilustra această „mișcare ondulatorie” complementară ce provine din problemele de mai sus, propunem o enumerare a principalelor caracteristici ale poeziei lui Stevens. În acest sens, pornim prin a examina remarcă lui Richard Gray cu privire la semnele de „rudenie” între Stevens și alte moduri poetice. Astfel, pe baza credinței sale în importanța primă a imaginației, a viziunii sale asupra realității ca o entitate metamorfică, ori a căutării neobosite a armoniei și ordinii, precum și a părerii sale că poetul trebuie să se străduiască să fie un creator de mituri, un erou și un „cântăreț” în același timp, este posibil să identificăm un fir romantic în atitudinea lui Stevens. În ciuda dificultății

de a găsi o singură etichetă descriptivă pentru poezia sa, ne putem referi la Stevens (așa cum Gray însuși o face) ca la un „romantic deghizat”.

Într-adevăr, în contrast cu propriile sale observații despre poziția desuetă a romanticului, în numeroase ocazii, poetul Stevens se prezintă ca un „muzician” sau ca „vocea fricii furioase” și a „durerii copleșitoare”. Totuși, acest fir este relativ ascuns, datorită faptului că poezia—după cum el însuși a definit-o—este „strigătul ocaziei sale”. Departate de a fi concepute exclusiv în mintea poetului, poemul „se elaborează pe sine la nesfârșit”. O astfel de perspectivă poate oferi un indiciu suplimentar în ceea ce privește preferința lui Stevens pentru „măști” și referitor la tendința lui generală de a-și ascunde prezența în poem. Ca urmare a acestui fapt, poemul apare ca o expresie a unei minți universale, cu o voință proprie—atât o entitate sieși-suficientă cât și material pentru explorări teoretice. În acest sistem, rolul poetului nu este de a explica, ci mai degrabă de a „împărtăși confuziile inteligenței”, permițând astfel poeziei să fie o „voce” care vorbește în numele său propriu.

În lumina acestor observații preliminare cu privire la modul în care Stevens abordează poezia și rolul poetului, procedăm în cele ce urmează la o analiză mai atentă a unui segment al operei sale în care el dă glas acestor idei, fie direct, fie indirect. Propunem, în acest sens, o distincție între două categorii de poezii, pe care le numim „reflexive” și „reflective”—poeme care dezbat problemele într-un mod teoretic, respectiv, texte care ilustrează aceste credințe prin reprezentări alegorice ale funcției imaginației creative și a metaforei. O astfel de clasificare este similară distincției propuse de Richard Gray. Potrivit criticului, poezia lui Stevens este o combinație de structuri „închise” și „deschise”, sau texte care reflectă două manifestări diferite ale eului creativ: una asemănătoare lui Poe—ca o forță „centripetă” ce duce la crearea de texte care sunt în mare măsură imposibil de pătruns într-un mod analitic—respectiv, una similară lui Dickinson—expresii „centrifuge”, prin care textul poetic se pretează la o multitudine de nuanțe semantice și necesită o reevaluare continuă.

În prima categorie de texte, cea a elaborărilor pronunțat teoretice cu privire la natura și caracteristicile actului creativ, poezia transpare în principal ca o forță „unificatoare”—forma supremă a expresiei artistice. Ea este un furnizor de credință, un mijloc de a rezista gândirii raționale sau un organism viu. Totuși, în ciuda faptului că multe dintre piesele citate în această secțiune („The Man with the Blue Guitar,” „Variations on a Summer Day,” „Man Carrying Thing,” „The Creations of Sound”) par să verifice insistența poetului că imaginația ar trebui să adere la structura realității (fiind astfel dotată, în primul rând, cu o funcție revelatoare), Stevens este adesea înclinat să treacă cu vederea pericolul inerent în afirmația că „poezia și materia poetică sunt identice” („Opus Posthumous”). Uneori, în expunerile sale despre natura actului poetic, poemul devine identic cu obiectul său și ambii ajung să fie subsumați noțiunii abstracte de „poezie”. Prin urmare, un singur poem poate deveni o expresie perfectă a „poemului (suprem)” („A Primitive like an Orb”), în timp ce gestul de a da glas puterii creative personale reprezintă o ambiție aproape egală cu rostirea Logosului divin sau a „puterii particulare a generalului” („Notes toward a Supreme Fiction”). Ca urmare a acestui fapt, imaginația care a dat naștere poeziei este privită ca un substitut posibil pentru realitatea însăși.

O astfel de atitudine intransigentă în privința virtuților imaginației poetice este totuși contrazisă în multe piese care fac parte din al doilea set. Suprapuse parțial în strategii discursive cu prima categorie (incluzând, ocazional, expuneri teoretice), aceste piese oferă o imagine mai diversificată despre experiența directă a poeziei. Unele dintre ele pot fi interpretate ca alegorii ale actului de lectură, abordând problema „ademenirii” publicului prin intermediul figurației („The Plot against the Giant”) sau a modului în care percepția subiectivă a realității fizice este alterată prin contactul cu realitatea reprezentată în poem („Domination of Black”). Alte texte dezvăluie perspective contradictorii privind rolul metaforei / imaginației, fie ca o forță unificatoare („Metaphors of a Magnifico”), fie ca un potențial al distrugerii și vehicul al schimbării („A High-Toned Old Christian Woman”). În alte cazuri, ne confruntăm cu o cale de mijloc, ca în „The Man on the Dump”—în care



spațiul simbolic al poemului reprezintă respingerea unor imagini învechite și descoperirea unor lucruri noi, relevate prin procese metaforice—sau în „The Idea of Order at Key West”, unde textul creat prin activitatea poetico-metaforică apare ca o structură ordonată, o reprezentare particulară în tipare verbale ale magnificului edificiu al realității.

În ciuda faptului că astfel de texte reflectă, într-o măsură semnificativă, o viziune deosebit de sofisticată asupra poeziei și ne oferă o imagine despre eul creativ care se raportează la materialul său poetic cu măiestrie, discernământ și, pe ansamblu, cu încredere, ele nu par să fie suficiente pentru a servi drept o alternativă la problemele epistemologice. Oscilația între extreme rămâne un atribut nu numai al viziunii subiective Stevensiene, ci și al crezului său poetic. Astfel, chiar dacă actul creativ poate satisface uneori, Stevens admite că imaginația va pretinde mai mult, că obiectele vor continua să exercite presiuni asupra minții în repetate rânduri. Atunci când se întâmplă acest lucru, poemul nu mai poate ține pasul și devine o reproducere imperfectă, „un surogat” sau un „fals” („Arrival at the Waldorf”). Poetul este obligat accepte din nou că realitatea nu poate fi conținută în întregime în poezie și că metamorfoza nu este întotdeauna suficientă pentru a dezvălui esența lucrului perceput, în special atunci când domeniul realului se dovedește a fi prea mult pentru simțuri sau când dorința este greu de înfrânat. În astfel de cazuri, Stevens revine la un alt aspect al poeziei, „absența în realitate” care se întinde între obiect și reprezentările sale mentale. Totodată, poezia este redusă la gestul mai puțin impresionant de „petecire” a realității („The Man with the Blue Guitar”). Revelarea realității fără a o altera instantaneu se dovedește a fi o întreprindere aproape imposibilă. Prin urmare, puterea imaginației de a transforma devine ocazional un neajuns, și va reprezenta principala sursă de neîncredere a lui Stevens în eficacitatea poeziei și a metaforei. În consecință, nemulțumirea și ambivalența rezultate din incapacitatea de a uni subiectul și obiectul se extind și asupra viziunii sale despre poezie.

În opinia noastră, motivele responsabile pentru această stare de fapt pot fi asociate cu aprecierea de către Stevens a metaforei ca „metamorfoză”. Deoarece în cazul său „poezia” și „metafora” / „metamorfoza” sunt interschimbabile, considerăm necesar a discuta mai de aproape definiția pe care ne-o furnizează el însuși în scrierile lui în proză („The Necessary Angel”). Începem această secțiune a investigației noastre prin a ne referi la remarca lui Wimsatt despre interdependența dintre cele două (poemul fiind „o structură de semnificații verbale care menține vie metafora”), și continuăm apoi printr-o succintă critică a gândurilor poetului în privința acestui aspect. Astfel, susținând că imaginația ar trebui să adere structurii realității, Stevens recunoaște, involuntar, caracterul secundar al imaginației poetice în raport cu realitatea. În plus, opinia că metafora este „imaginația vieții” poate explica eșecul metaforei ca element poetic (precum și suspiciunea ocazională a lui Stevens în privința gradului general de adecvare a poeziei ca „ficțiune supremă”). După cum am văzut în capitolul precedent, imaginația este de multe ori un obstacol, mai degrabă decât o forță revelatoare, și nu reușește să producă o dimensiune compensatorie prin recrearea vieții. Acest lucru se datorează unor varietăți de motive: limitele percepției subiective, absența unui nivel de asemănare în imaginație (ceea ce o predispune la „înfrângerea” realității prin intermediul unor transformări metaforice excesive), dar și a concepției lui Stevens despre poezie ca „dorința de asemănare” (ceea ce o face vulnerabilă în aceeași măsură în care cunoașterea realității este vulnerabilă în fața intruziunilor dorinței). Nu mai puțin important este controlul limitat al poetului asupra procesului de armonizare a tuturor caracteristicilor imaginației, rațiunii, metaforei și asemănării.

Pentru a ilustra acestea, ne raportăm în acest punct la o serie de texte în care Stevens încearcă să ofere definiții ale metaforei într-un mod similar cu definițiile poeziei pe care le-am examinat mai sus. Încă o dată, vom găsi sugestii contradictorii. Metafora este descrisă ca o sursă a unei lumi „obscure” sau o realitate de gradul al doilea („The Motive for Metaphor”); ea poate avea o funcție revelatoare, de a face „invizibilul vizibil”, sau poate ascunde, făcând „vizibilul ceva mai greu de văzut” („The Creations of Sound”). În astfel de cazuri, realitatea capătă o importanță mai mică

decât procesul de metaforizare, împiedicând uniunea dintre subiectul perceptiv și obiectul percepției. Stevens insistă asupra necesității de a sincroniza imaginația cu simțurile („Poem Written at Morning”), dar nu reușește să facă acest lucru ori de câte ori percepția senzorială devine excesivă. Atunci când se întâmplă asta (de exemplu, „Bouquet of Roses in Sunlight”), metafora devine superfluă. Astfel de exemple ne reamintesc de interdependența dintre percepție și reprezentare. Mai precis, când metafora nu mai este aliniată cu simțurile, ea este obligată să derive material productiv din imaginea filtrată a realității reținută în mintea umană. Datorită acestei distanțări de realitate, metafora se poate transforma într-o prezență „evazivă” („Add This to Rhetoric”) devenind un subiect pe care Stevens îl ridiculizează, așa cum se întâmplă în „An Ordinary Evening in New Haven”, unde poetul contemplă propriile sale exagerări imaginative dintr-o perspectivă ulterioară.

Potrivit lui A. Hollingworth, astfel de cazuri ar trebui să fie considerate ca fiind răspunsul lui Stevens la eșecul de a găsi o imagine poetică adecvată care să capteze obiectul în conformitate cu propriile sale standarde. Cu toate acestea, în alte ocazii el duce la efectul opus, acela de a încuraja exagerări imaginative—„cromatisme” excesive (Vendler), cum ar fi în „Anything Is Beautiful If you Say It Is”, unde metafora sucombează în fața cacofoniei și onomatopeei. Efectul secundar al acestor manifestări extreme este faptul că obiectul devine și mai rezistent la percepție, oferind doar informații parțiale pentru a fi utilizate ca material pentru metaforă („The Pure Good of Theory”). Așa cum observă Benedict Giomo, valoarea metaforei și a „ficțiunii supreme” rezidă în capacitatea lor de a fi un răspuns la o lume în mișcare. Cu toate acestea, în paralel cu transformările ce afectează realitatea, se schimbă și percepția subiectului. Astfel, cuvintele pot deveni inadecvate, metafora prezentându-se ca „oprimantă” la rândul său. De-a lungul unor astfel de momente de nesiguranță, metafora Stevensiană încetează să mai fie metamorfoză sau un dispozitiv poetic ce ar trebui să sprijine, în mod ideal, construcția metaforică mai amplă a poemului, devenind motivul însuși al analizei. Așa cum observă W.Y. Tindall, metafora se răzbună frecvent pe poet, nereușind să întruchipeze sentimentul pe care acesta intenționează să îl transpună, amânându-l în mod repetat. Pentru Stevens acest lucru reprezintă un memento că lumea reflectată în și prin metaforă este adesea nu mai mult decât o construcție mentală sau o propunere pur teoretică (Woodward) și că dependența excesivă de „ficțiunea supremă” și de vehiculul său poetic este, la rândul ei, îmbibată de dualism și contradicții. Într-adevăr, deși metafora poate apărea ca cel mai bun mijloc prin care imaginația poate capta realitatea, ea nu o „surprinde” doar, ci de multe ori ajunge să o „manipuleze” (Giomo).

Pe baza acestor exemple suplimentare, care contribuie la verificarea tezei noastre generale despre Stevens ca o „minte a opozițiilor conflictuale”, în secțiunea de încheiere a acestui capitol ne concentrăm atenția asupra modului în care problemele metaforei și ale „ficțiunii supreme” sunt rezolvate în faza finală a operei Stevensiene. Datorită faptului că metafora este direct legată de conceptul de „schimbare”, propunem o examinare a procesului la sfârșitul căruia Stevens se va dezice de puterea metaforei de a determina schimbări, privind în exterior și acceptând astfel transformările ce au loc în natură. În acest sens, încercăm să facem o prezentare generală a mutațiilor care au afectat una dintre metaforele Stevensiene centrale, metafora soarelui. Alegerea noastră se bazează pe ipoteza că această imagine are o dublă semnificație în opera poetului: pe de o parte, este un simbol al energiilor creative ale poeziei („Prologues to What Is Possible”; „The Necessary Angel”), iar pe de altă parte, un indiciu constant al puterii realității—forța externă care poate compensa pentru capriciile imaginației. Felul în care Stevens tratează această imagine variază. Doar în unele cazuri rare (de exemplu, „Description without Place”) soarele apare ca un simbol al aparențelor; cel mai adesea (în special, în textele sale de mai târziu), el încetează să mai fie o sursă de reprezentări sau transformări imaginative, fiind perceput ca ligamentul necesar între parte și întreg, trecut și viitor („An Ordinary Evening in New Haven”).

Prin urmare, de-a lungul traiectoriei creative Stevensiene, putem vorbi despre o tranziție de la „soarele-ca-exemplu” la „soarele-ca-iluminare”, replicând tranziția de la subiectivismul-solipsist la holism, ca urmare a caracterului mai puțin-antropic al poeziei sale finale. În plus, soarele Stevensian

pot fi considerat, de asemenea, contrapunctul poetic al „lipsei”, „vidului” sau „separării”, fiind una dintre prezențele continue ale universului său, care va ieși la suprafață, într-o formă sau alta, pe tot parcursul poeziei sale. Așa cum recunoaște în „The Sense of the Sleigh-of-Hand Man”, „roata supraviețuiește miturilor / Ochiul de foc, în nori, supraviețuiește zeilor”. Soarele este dincolo de analiză și de definiții, și reușește să înfrângă intelectul. Chiar de-a lungul acelor intervale creative în care el reprezintă doar o prezență „latentă” sau o material pentru personificare ( „The Brave Man”, „Anatomy of Monotony”), Stevens deja intuiește potențialul său de a întruchipa realitatea în „goliciunea” ei („Sunday Morning”). La o analiză mai atentă, putem vedea că tratamentul pe care Stevens îl aplică acestei imagini poetice converge spre golirea ei de valențe metaforice—o transformare care, în fapt, este caracteristică întregii sale poezii. Astfel, soarele progresează de la un simbol al diferenței dintre aparență și esență („The Man with the Blue Guitar”) la o reprezentare a unui „alpha gol”—cea mai bună măsură a fundamentului obiectiv al realității („An Ordinary Evening in New Haven”). În cele din urmă, în poemele din *The Rock*, el este golit de orice încărcătură simbolică și își recâștigă independența naturală. Emblematic în acest sens este „Not Ideas about the Thing but the Thing Itself”, în care soarele vine din „exterior”, sugerând astfel triumful realității asupra imaginației.

În partea de finală a capitolului, încercăm să explicăm tocmai această schimbare de perspectivă. În acest scop, recurgem la sugestiile lui William Bevis cu privire la apariția unui nou mod meditativ în poezia finală a lui Stevens. Odată ce realitatea obișnuită (de exemplu, realitatea gândirii conceptuale) este respinsă, subiectul este în măsură de a experimenta „vidul”, care, la rândul său, dă naștere la o intuiție meditativă. Deoarece sinele devine mai puțin important, barierele de odinioară dintre minte și obiect dispar, iar subiectul este capabil să se cufunde în realitate, așa cum este ea. Ca urmare a acestui fapt, putem vorbi de o anumită „dezolare de sens” în ultima fază a lui Stevens (Hollingworth) sau de lipsa unui „voințe de a crea metaforă” (Vendler). În acest moment, realitatea devine un „memento” pentru poet că metamorfozele imaginative pălesc în fața undulației naturale. Astfel, limbajul însuși al poetului se aliniază mai de aproape cu strigătul „sfrijit”, care anunță un nou ciclu al vieții, iar vorbirea este recuperată în „precocitatea ei originală”. Stevens admite că forța poeziei, a cuvintelor și a metaforei constă în a fi vehicule pentru ficțiunile care „ne reamintesc de realitate” (Litz). Un avantaj suplimentar al acestei transformări este renașterea imaginației: odată ce a renunțat la perspectiva antropică, Stevens este în măsură să plaseze obiectele sale într-un „spațiu ignorant” (Giamao), permițându-le să regenereze din proprie inițiativă și să se ofere astfel ca noi potențialități pentru explorării poetice. În final, acest lucru face posibil ca „mișcarea ondulatorie” să își reia parcursul, consolidând în același timp și poziția subiectului ca un locuitor de drept al lumii obiectelor.

#### **Capitolul IV: Mitologii care își oglindesc creatorul—Stevens și dialectica dintre local și trans-local**

În urma observațiilor formulate până la acest punct, intenția noastră în prezentul capitol este de a examina alte exemple ale „ondulației” Stevensiene, concentrându-ne de aceasta dată asupra relației ambivalente ale poetului cu solul său local, precum și cu unele „spații” europene. Presupunerea de la care pornim este că poezia târzie a lui Stevens pledează în favoarea comuniunii dintre sine și pământ, așa cum este ilustrat în „A Mythology Reflects Its Region”—un text emblematic pentru perspectiva Stevensiană holistică. În acest poem nu numai că solul local este impregnat de spiritul locuitorului, dar el acționează și ca o „extensie” a acestuia din urmă, în timp ce conexiunea intimă între sine și peisaj face posibil ca subiectul să devină un creator autentic (Doreski). Suspendarea frontierelor fizice are drept consecință de-crearea timpului, odată ce poetul recunoaște că amintirile poate fi egale cu experiența imediată a prezentului. Prin urmare, susținem că în cazul lui Stevens experiența „localității” / „locului” poate fi văzută ca un alt spațiu de „mișcare ondulatorie”, ambivalența având în acest context implicații asupra unor aspecte secundare, cum ar fi

„înrădăcinare”, „tradiție”, „ruptură” sau „moștenire”. În plus, această dialectică nouă, inseparabilă de căutarea poetică a obiectului sau a „ficțiunii supreme” este nivelată în faza sa finală într-un mod similar cu nivelarea acestor ultime două mișcări conflictuale.

Înainte de a examina în detaliu o secțiune relevantă a poeziei lui Stevens, considerăm că este necesar să anunțăm o serie de termeni-cheie ce pot să ofere o imagine de ansamblu asupra unor probleme fundamentale legate de înțelegerea și experiența contemporană a „spațiului”. Astfel, reușim și să reconectăm subiectul acestui capitol cu o serie de puncte de vedere formulate anterior cu privire la natura relațională a modernismului / modernității sau la relevanța metaforei poziționării. Începem prin a ne referi la perspectiva lui M. Foucault asupra „spațiului” modern ca un conglomerat de „site”-uri, o entitate relațională formată din „serii”, „arbori” sau „grile”. Având în vedere faptul că în domeniul literar și al teoriei culturale reevaluările de acest gen au apărut într-un moment relativ târziu, găsim util să rezumăm o serie de expresii ale lor în domeniul științelor și al filosofiei. Așa cum menționează B. Russell, la începutul secolului al XX-lea, conceptul a suferit mutații majore, forțând nu numai știința, ci și logica de zi cu zi să-și reconsidere pozițiile anterioare. Printre acestea, putem menționa punctul de vedere a lui Einstein cu privire la absența unei geometrii „intrinseci” a spațiului (D. Hofstadter), precum și implicațiile acesteia pentru apriorismul Kantian, viziunea lui E. Cassirer asupra spațiului ca „principiu ideal de ordine”, sau renașterea a unei „tendințe geometrizante” destinate să contrabalanseze golirea „spațiului” de semnificație conceptuală (de exemplu, noțiunea lui Eddington de „geometrii ale lumilor” sau interpretarea „spațiului” ca un construct pur matematic, independent de observator). Juxtapunerea acestor idei ne servește pentru a formula o serie de concluzii preliminare, pe baza cărora vom examina experiența „locului” la Stevens în următoarele secțiuni. Astfel, afirmăm că punctul de vedere modern asupra spațiului este dublu-articulat—ca (i) un concept subiectiv (dependent de poziția observatorului) și ca (ii) o abstractizare (de natură matematică, filozofică, sau literară). Aceste perspective disjunctive aduc dovezi suplimentare în sprijinul afirmației că înțelegerea actuală a conceptului de „spațiu” este fundamental relațională—așa cum este mentalitatea modernă, în general. Putem găsi numeroase exemple de acest gen: noțiunea lui Foucault de „heterotopie” „spații” care sunt simultan concrete și abstracte, definibile numai în legătură cu alte „spații”), „renormalizarea” particulelor care ocupă diferite locații ale spațiului subatomic (Hofstadter), alegoria budistă a spațiului ca „năvod al lui Indra” (în care orice punct de intersecție a timpului și a spațiului devine o reflectare a tuturor celorlalte puncte similare de intersecție), sau conceptul de „rețele tranzitionale augmentate” în cibernetică. În sfârșit, ne referim la punctul de vedere al sociologului, care afirmă că spațiul este o „structură de rețele” (M. Mingus), la rândul său tributar unor idei formulate de cercetători din fizica cuantică, și anume de perspectiva lui D. Bohm asupra importanței „liniilor punctate” pentru definirea dialectică a experienței actuale a „locului”.

Găsim această perspectivă asupra spațiului (și sugestia că „granițele” ar trebui să fie abordate ca „distanții”, mai degrabă decât liniile de separare) ca fiind de primă importanță. Ea poate fi deosebit de utilă pentru studiul modernismului și al predispoziției acestuia pentru „estomparea” frontierelor. Deși este imposibil de a subsuma toate reprezentările moderniste ale spațialității la un singur numitor comun, nu putem trece cu vederea faptul că „poziționarea” și „repoziționarea” (sau „re-ajustarea”, „re-alinierea” și „re-evaluarea”, după cum sugerează Bradbury și McFarlane), reprezintă chiar fundamentele sale estetice și filozofice. Ca o extensie a conceptului de „linii punctate” ne putem astfel referi la problema „americanismului”, susținând, în conformitate cu R. Shepherd, că acesta este un exercițiu critic nerealist, având în vedere diversitatea anterior menționată a spectrului poetic modernist. Într-adevăr, este extrem de dificil să rezumăm esența „americanismului”, deoarece acesta presupune o interacțiune între „înrădăcinare” și „transcendență” și o dialectică a „nativismului” și „internaționalismului”. Un exemplu în acest sens îl găsim în prezența „școlilor” de la Chicago și New York (Homberger), care au abordat astfel de probleme în moduri radical diferite (prima pledând pentru un tip naiv de „nativism”, în timp ce al doilea a contestat valorile locale, prin

compararea acestora cu cele universale). Mai mult, exilul voluntar sau impus al multora dintre scriitorii epocii (Bradbury) vine a compensa impulsul „nativist” al poezilor moderniști (cum este cazul, în parte, a lui W.C. Williams).

Cu toate acestea, acest impuls „internaționalist” a determinat, la rândul său, o dialectică nouă, care a avut ca și rezultat reevaluarea materialului local. Așa cum observă A. Dore, artiștii americani din primele decenii ale secolului XX au fost preocupați de ceea ce ei considerau a fi o amenințare pentru „down-to-earthness”-ul poeziei americane. Nici Stevens nu pare a fi o excepție de la aceasta, dacă luăm în considerare pretenția lui de a fi „un nativ al locului”, care „gândește [...] precum gândește un nativ” („The Man with the Blue Guitar”). Poziția lui este, totuși, mai delicată și în conformitate cu ambivalența multora dintre poezii epocii respective în privința problematicii „nativismului” (Dore). Acest lucru este evident dacă juxtapunem afirmația de mai sus cu o notă timpurie de jurnal, în care deplânge modul „senzațional” și „amatoricesc” în care „vigoarea, viața și originalitatea” au fost înțelese de către contemporanii săi americani. Poziția lui Stevens, în acest context este complicată și de faptul că el a fost unul dintre puținii „non-exilați”. Potrivit lui Shepherd, acest lucru a înlesnit efortul de a „articula problema americanismului într-un mod mai puțin retoric”. Totuși, în modul în care el tratează aspecte cum ar fi „familia” sau „tradiție”, Stevens pare a fi evident anti-american. Se poate vorbi chiar de un anumit „anti-Emersonianism” la Stevens, ce derivă din nemulțumirea față de realitățile locale. În cazul lui Stevens, „originea” devine importantă în primul rând ca un vehicul pentru abordarea experienței „lipsei”, „lacunelor” sau „rupturii”. În sprijinul acestei afirmații, ne putem referi la poeme ca „Dutch Graves in Bucks County”, ce evocă „eșecul în transmiterea civilizației și a culturii” (Quinn), sau „Two at Norfolk”, o puternică critică Stevensiană a rupturii dintre subiect și solul său natal. Reformulând una dintre afirmațiile sale memorabile în lumina unor astfel de exemple, putem susține că nemulțumirea lui Stevens în fața realității este o consecință a faptului că viața este adesea percepută ca fiind o problemă „nici a locului, nici a oamenilor”. Astfel, considerăm că efortul de a găsi un loc pentru a prinde „rădăcini” devine un contrapunct pentru căutarea obiectului și pentru încercarea de a egala poezia cu „ficțiunea supremă”, având la rândul său implicații estetice și ontologice.

În secțiunea următoare a capitolului încercăm să verificăm cele de mai sus, adăugând mai întâi că subiectul lui Stevens este dublu înstrăinat de solul său—pe de o parte, din cauza sărăcimii imaginative a realităților locale și, pe de altă parte, ca urmare a răspunsurilor fictive forțate impuse pentru a compensa această lipsă. Pentru început, propunem o serie de exerciții interpretative cu referință la poeziile Stevensiene din perioada „Florida”. Aparent, multe dintre aceste texte timpurii ne oferă o imagine a conviețuirii armonioase dintre subiect și pământ. Totuși, aceasta impresie este înșelătoare. Armonizarea cu locul se face prin distanțare („In the Carolinas”), prin contemplarea unității în natură, fără a participa, de fapt, la aceasta („In the Season of the Grapes”), prin utilizarea ei ca sursă pentru transformări imaginative ulterioare („Fabliau of Florida”) sau prin încercarea de a „coloniza” ținutul și a „îmblânzi” pustietatea („Ploughing on Sunday”, „Anecdote of the Jar”). „Singurătatea pustiului” (Eddins) permite, în principiu, explorări metaforice, dar o astfel de caracteristică a geografiei din *Harmonium* își va dezvălui în curând slăbiciunile. Datorită entropiei crescute ale elementelor locale („Banal Sojourn”), Stevens se simte forțat să se distanțeze de acest loc („O, Florida, Venereal Soil”, „Stars at Tallapoosa”). Așa cum remarcă Eddins, peisajul local violent și caracterul fundamental sălbatic al ținutului Florida devin o povară pentru imaginație, ducând la alienarea subiectului.

Despărțirea lui Stevens de Florida anunță un segment diferit în relația sa cu realitățile americane. În poemele „post-Florida”, solul local este foarte rar numit în mod direct. Mai degrabă, acesta devine un loc pentru cercetări imaginative, fiind investit cu sensuri personale, sau funcționând ca un fundal pentru căutarea ficțiunilor (Quinn). Climatul mai arid din Connecticut / Pennsylvania reprezintă o rampă de lansare pentru „mundo”-ul Stevensian. Aici, frigul devine o forță regulatoare, care menține forma edificiilor fictive și acționează ca un vehicul pentru perpetuarea sterilității. În

acest moment, „decongelarea” de la sfârșitul iernii este simbolul Stevensian de prim rang pentru a sugera puterea imaginației de a transforma realitatea și de a crea o natură fel de impresionantă ca structurile lumii fizice. În plus, geografia mai puțin exotica, face posibil ca poetul să se consacre problematici „ființei” și să investească omul lui „central”—un pustnic simbolic al imaginației—cu rolul de ocupant principal al acestui „Mundo”. Chiar și așa, pe parcursul său „ondulatoriu” Stevens se confruntă adesea cu memento-uri naturale și se găsește, în consecință, contemplând în repetate rânduri fluxul naturii. Pe termen lung, astfel de momente expun fragilitatea proiectelor fictive și insuficiența a ceea ce am putea numi „peisajul metaforei” pentru a crește rădăcini. Astfel, poetul recunoaște imposibilitatea de a se separa de realitatea fizică („An Ordinary Evening in New Haven”) și regăsește în peisajul local diverse indicii ale imperfecțiunii umane. Ca urmare a acestei iluminări, în poemele care preced volumul *The Rock*, pământul reapare în deplina sa goliciune naturală și, pe măsură ce imaginația e tot mai mult privată de material fecund, Stevens se distanțează de al său „Mundo”. Un nou mod Stevensian se instalează în consecință: poetul adoptă acum alter-egoul unui „paysan” care cugetă asupra sterilității peisajului și redescoperă „îngerul necesar al pământului”.

Pe baza celor de mai sus, putem argumenta că atât „Sudul”, cât și „Nordul”, sunt în mare parte incompatibile cu căutarea poetică a „ceea ce va fi suficient”, și că anxietatea caracteristică relației sale cu realitățile locale confirmă ipoteza că, într-o parte semnificativă a poeziei sale, experiența „locului” este una a „transgresiunii”. Subiectul lui Stevens va deveni un locuitor al ținutului numai în ultimii săi ani, odată cu impunerea unei geografii mai puțin antropice.

Înainte de considera caracteristicile acestei faze concludente, găsim necesar a discuta câteva exemple suplimentare de „încălcarea limitelor” în acea parte a poeziei Stevensiene care e dedicată explorărilor fictive ale Europei. Începem prin a trimite la D. Watson, care afirmă că unul dintre semnele „de-plasării” la Stevens constă în prevalența sentimentului de „lipsă” în descrierile sale ale realităților americane. În fața presiunii crescânde a realului, explorarea unor teritorii îndepărtate părea să fie o alternativă viabilă. În acest sens, ceea ce îl diferențiază pe Stevens de alți moderniști este unicitatea poziției sale. Potrivit lui Watson, poetul s-a folosit de cumpărături, cărți poștale și scrisori în lipsa călătoriilor și a turismului. În plus, „împărtășirea” experiențelor altor persoane, mulți dintre aceștia fiind prieteni din Europa, a reprezentat un alt mod de a lua contact cu realitatea (Rehder). Similar experienței ținutului arid din Connecticut, cel puțin la nivel teoretic, lipsa de contact direct cu Europa a făcut posibil ca poetul să investească vechiul continent cu sensurile sale personale. Totuși, la o mai atentă examinare, o astfel de presupunere este validată numai în parte și o altă imagine contradictorie ni se prezintă în consecință. În timp ce în a corespondențele sale poetul pare a fi apreciativ față de Europa, în versuri el se referă de obicei la acesta cu un ochi mult mai critic. Astfel, printr-o suită de simboluri comune, cum ar fi „lacul”, „catedrala”, sau „muzeul”, „Vechiul Continent” în cazul lui Stevens apare în principal ca un teren al imobilității imaginative. Temele abordate în aceste poezii sunt variate: rigiditatea gândirii europene („The Doctor of Geneva”), re-amplasarea unor valori tradiționale sub forma unei colonizări culturale („The Comedian as the Letter C”), caracterul desuet al trecutului („Lions in Sweden”), lipsa unității tematice în peisajul contemplat („Botanist on Alp. No.1”), necesitatea de a reveni la cotidian („The Man with the Blue Guitar”), caracterul inadecvat al unor modalități artistice („Prelude to Objects”, „The Man on the Dump”), sau de incompatibilitatea dintre spații europene și americane („Of Hartford in Purple Light”). Poetul rareori consideră necesar să dedice mai mult decât o privire sumară continentului european, și chiar și atunci se folosește de acesta doar ca material pentru un simbol sau ca o simplă metaforă pentru dihotomia imaginație - rațiune. Un caz oarecum diferit este „Esthétique du Mal”, în care fundalul continental devine un pretext pentru a crea o alegorie extinsă a aproape tot ce este definitoriu pentru Stevens: subiect, obiect, imaginație, dorință, natură. Cu toate acestea, chiar și aici poziția poetului este extrem de critică, ceea ce transpare în modul în care se raportează la temele majore ale poemului: problema „rupturii” induse prin rațiune sau reprezentări

antropice, tendința de a subiectiviza natura și crearea ulterioară a unui peisaj al rațiunii pure, ori rolul minții ca „geniu al răului”. În linii generale însă, acest poem reprezintă una dintre cele mai vehemente deconspirări a gândirii continentale învechite, capturate în imaginea revoluționarilor ca „nebuni” ai rațiunii.

Ca și concluzii în privința modului în care Stevens tratează Europa, trebuie să observăm că, în ciuda atitudinii în general depreciative, bătrânul continent are un rol bine definit în matricea gândirii sale poetice. Pentru a reveni la observațiile noastre anterioare despre transformarea conceptului de „spațiu” într-un compus de semnificații concrete și abstracte, am putea regăsi în „experiența” europeană a poetului un exemplu de „heterotopie a crizei”. Pe de o parte, acesta reprezintă un spațiu în care imaginația poate oferi un răspuns la neajunsurile imaginative ale realităților locale. După cum susține Watson, pentru Stevens, Europa reprezintă și un mijloc de a expune caracterul „iluzoriu” al Americii (prin urmare, o formă de rezistență în fața provincialismului), în timp ce explorarea scenei internaționaliste servește pentru a contracara presiunile ideologice ale epocii. Pe de altă parte, nu mai puțin importantă pentru dimensiunea heterotopică a Europei este crearea unor noi spații relaționale în care poetul „de-plasează” persoane sau obiecte, încalcând astfel conceptul comun de separare teritorială (și ilustrând, încă o dată, ideea că granițele sunt cel mai bine înțelese ca „linii-punctate”).

După această paranteza critică și interpretativă obligatorie, în secțiunea rămasă din acest capitol revenim la problema relației lui Stevens cu pământul natal. Credem că un astfel de efort este atât justificat, cât și necesar, având în vedere că în faza lui finală interesul pentru Europa cedează în fața unui nou sens al realității locale (Quinn; Rehder). Caracteristică pentru această etapă concludentă este înlocuirea noțiunii oarecum rigide de „ținut” cu cea mult mai fluidă de „peisaj”, ce are avantajul de indica conviețuirea dintre elementul uman și cel natural (Pollock-Ellwand), și care atestă echivalența unor termeni care au fost anterior văzuți ca incompatibili: „persoană”, „spațiu”, „minte”, „spirit” sau „lume” (Helgeson). În interiorul unei astfel de geografii mai fluide, aceste elemente devin interdependente. În poemele din *The Rock* (și un număr de texte postume) „tradiția” însăși dobândește un sens nou, ceea ce ne îndreptățește să afirmăm că viața este acum percepută ca o problemă „atât a oamenilor, cât și a locului”. Poezia locului din faza finală a operei lui Stevens aduce dovezi că poetul a recunoscut pe deplin impactul solului natal asupra subiectului, care la rândul său a acceptat limitele impuse asupra libertății personale (Eddins). Stevens dezvoltă o tradiție cu caracter personal, prin repetiție și rutină (Parrish Dice Henry) și, în același timp, încearcă să reintegreze individul în sfera universalului, țintind până în măruntaiele „pământului însuși” (Eddins). Printre virtuțile redescoperite ale peisajului local, menționăm lipsa gestației și extinderea mai ordonată a naturii, în urma cărora este posibil să se vorbim despre apariția unei „vederi” noi—dovadă a convingerii că omul trebuie să se raporteze la solul local în primul rând ca la un spațiu fizic vital.

Punctele cardinale ale acestui Connecticut târziu sunt „râurile” și „pietrele”—„centre” spre care se îndreaptă acum privirea poetului (Hollingworth), dar, suntem de părere, și simboluri ale unor rădăcini care cresc din pământ de buna voie. Astfel, peisajul local îndeplinește o funcție dublă: pe de o parte, este un loc în care imaginația se revigorează și, pe de altă parte, devine o icoană extinsă a complexului habitat - factoru uman. Pentru a ilustra aceste aspecte, propunem o distincție între două categorii de poezii. Astfel, în texte precum „The Rock”, „The Hermitage at the Center” sau „On the Way to the Bus” Stevens ne oferă imagini poetice ale unui loc care servește în primul rând ca un „locaș a întregului”. Ele indică și întinerirea subiectului prin revenire la natură, profesând, în același timp interdependența dintre minte și materie. În cadrul acestui set, elementul antropic este imposibil de distins de mediu și rareori afectează forma realității: mișcarea este dinspre la natură la om, și nu invers.

O excepție ar fi „To an Old Philosopher in Rome”, care, deși nu se concentrează tematic asupra peisajului din Connecticut, merită o mențiune specială aici, deoarece ne oferă ultima (și una dintre

puținele) exemple ale unui tratament apreciativ al Europei. În plus, acest poem este o mărturie a supraviețuirii elementului antropic prin sugestiile sale referitoare la dizolvarea meditativă a limitelor dintre spații interioare și exterioare (ca atare, probabil una dintre cele mai bune exemple a ceea ce K. Woodward numește „ecologia minții”). Acest prim set de poeme este, de asemenea exemplar pentru strategiei utilizată de Stevens pentru a face din subiect un adevărat „locuitor”: imaginile poetice se succed de-a lungul unui proces în trei etape, caracterizat într-un prim moment de ceea ce am putea numi „separare controlată” a sinelui și a pământului, urmată de crearea unor „spații sterile”, care pot fi reinvestite cu sensuri proaspete, și încheiat prin descoperirea punctelor comune dintre subiect și peisajul local.

Totuși, abia în cel de al doilea set de poeme Connecticut-ul lui Stevens apare în splendoarea sa deplină. Specifică acestora este senzația omniprezentă de flux, precum și autosuficiența peisajului local în raport cu alte spații. În texte cum ar fi „Reality Is an Activity of the Most August Imagination”, „St. Armorer’s Church from the Outside” sau „The River of Rivers in Connecticut” poetul nu-și arată doar încrederea deplină în virtuțile țărâmului său natal, ci insistă, de asemenea, asupra puterii lor de a dezvălui esențe ascunse. Astfel, în prima dintre acestea, dispersia continuă a elementelor naturale sugerează o imagine similară unei holograme—eter și substanță în același timp și fundamental diferită de reprezentările inerte și fragile ale Europei. În al doilea text, elementul marginal și neglijat devine icoana întregului și un alt simbol al unei rădăcini ce crește în sus, parte a unui peisaj în care oamenii îndeplinesc rolul principal de „fertilizatori” ai terenului.

Astfel de texte sugerează ideea că în ciclul poetic final al lui Stevens „ecologia minții” este în cele din urmă înlocuită de o „ecologie a ființei” Pentru a sprijini această idee, încheiem acest capitol prin examinarea poemului „The River of Rivers in Connecticut”, o poezie care prezintă ecouri ale sugestiilor mai impersonale din „A Mythology Reflects Its Region”. În acest text, pe care îl considerăm cele mai ilustrativ pentru noua legătură a lui Stevens cu spațiul din Connecticut, elementul local dobândește o dimensiune atemporală și devine un simbol al locului ca „schit universal”, trecând dincolo de concretitudinea formelor particulare și reproducându-se în orice particulă componentă a peisajului.

## **Capitolul V: „Ultima întindere, neînfricat să vezi”—holism, Zen și suprimarea elementului antropic în poezia lui Stevens**

Ultimul capitol dedicat analizei poeziei lui Stevens ca un complex al unor „spații de mișcare ondulatorie” are rolul principal de a completa observațiile pe care le-am făcut până la acest punct. Încercăm acum să exemplificăm și să verificăm afirmația noastră anterioară că traiectoria poetică a lui Stevens e caracterizată de coexistența a două spații dialectice—reprezentate de membrii unor perechi dihotomice, precum și de două impulsuri contradictorii, dar complementare (dualist-reducționismul și holismul). Dedicându-ne atenția acestui din urmă impuls propunem o analiză a unor exemple poetice care ar putea sprijini ipoteza că există o anumită circularitate în căutarea Stevensiană a „armoniei atotcuprinzătoare”. Pentru început, juxtapunem două texte din perioada finală a operei lui Stevens „An Old Man Asleep” și „The Plain Sense of Things, care susțin ideea că elementul antropic este în același timp indispensabil pentru „înțelegerea poetică a universului” și o sursă a fragmentării, complicând fluxul realității prin „neistovita mișcare a gândului”. Considerăm, de asemenea, aceste două poeme ca fiind ilustrative a două moduri majore în care problema dihotomiilor este abordată în opera poetului: ( i ) echilibrul dintre componenta antropică și non-antropică (sau confirmarea inseparabilității spiritului și a materiei, a imaginației și a realității, a spațiilor interioare și exterioare) și (ii) suprimarea aproape completă a subiectivității și a gândirii conceptuale, ca rezultat al demascării caracterului iluzoriu al existenței și al adoptării unei poziții meditative. Bazat pe această distincție vom propune o lectură a unei secțiuni relevante din poezia lui Stevens, prin lentilele conceptuale ale holismului, respectiv, ale spiritualității budiste de tip Zen.

Având în vedere complexitatea teoretică a acestor cadre interpretative, găsim oportun să



circumscriem ambii mai precis. Astfel, ne referim la o prima serie de „semne” care indică prezența unei tendințe holistice în conștiință modernă, subliniind, în același timp, beneficiile perspectivei holistice. Printre acestea, putem menționa: (i) primatul „convergenței”, „reconcilierii” și „fuziunii”, sau importanța centrului ca un punct de unitate și superintegrare în modernism (McFarlane), (ii) complementaritatea postmodernismului și a perspectivei holistice, precum și diferențele și similaritățile dintre ele (mai ales interesul lor comun în ceea ce McKinney descrie ca „interacțiunea non-ierarhică a contrariilor”), (iii) holismul ca un mijloc de realizare a coerenței, sau un mod imaginativ de gândire care depășește limitele (Rorty), și (iv), holismul ca o alternativă la absolutismul raționalist și la secularismul / intelectualismul extrem (W. Bloom). Pe lângă aceste exemple din domeniul culturii / filozofie, trebuie să ne referim pe scurt și la principalele sale manifestări în sfera științei: principiul incertitudinii drept indiciu al unității și interdependenței elementelor distincte, nevoia de tranziție către o „ecologie” universală (F. Capra), sau nucleul holistic al teoriei relativității și al fizicii cuantice (G. Zukav).

După ce am analizat și o serie de tensiuni și paradoxuri inerente holismului (ce derivă din două viziuni distincte asupra „întregului”, ca „unitate imposibil de exprimat”, respectiv ca „unitate a contrariilor”), precum și dificultățile de ordin metodologic ce provin atât din diversitatea internă a holismului, cât și din afilierea sa cu perspective similare (idealismul monistic și monismul noetic) (Heaney), oferim un rezumat al caracteristicilor de bază ale sistemului holistic propus de D. Bohm (cu care Stevens pare a împărți cele mai multe trăsături comune).

Considerăm opiniile lui Bohm referitoare la sursele de „fragmentării” utile mai ales pentru a discuta tensiunile care stau la baza poeziei lui Stevens (și a gândirii moderne / moderniste, în linii mari). Astfel, în opinia lui Bohm, gândirea rigidă și reproducerea de informație prin învățare mecanică duc la perpetuarea dualismului. În plus, concepția occidentală a „măsurii” ca mijloc de a descoperi esența realității reprezintă o altă sursă de confuzie și fragmentare, având în vedere că realitatea finală trebuie privită drept fundamental „nemăsurabilă”. Pe baza acestor idei putem formula o serie de observații preliminare cu privire la asemănările și deosebirile dintre Stevens și Bohm: accentul lor reciproc asupra fluidității gândirii și a necesității unei atitudini creative, angajarea activă în procesul cunoașterii (de exemplu, importanța „percepției creative”, ca o modalitate de a revela „nemăsurabilul”), dar și opiniile lor diferite privind utilitatea practică a unui „gând absolut” sau posibilitatea de a crea un poem „perfect” (ori „ficțiune supremă”).

Continuăm prin a ne referi la alte câteva caracteristici ale matricii holistice Bohmiene, mai cu seamă la echivalența spiritului și a materiei ca „abstracțiuni” ale unui flux „universal”. Un concept pe care îl găsim esențial pentru analiza poeziei lui Stevens este ideea că realitatea e un flux de lucruri în devenire. Astfel, formula lui Bohm pentru inseparabilitate este „unitate indivizibilă în continua mișcare” (sau „holomișcare”), o perspectivă care atestă primatul „fluxului” asupra „obiectului” și care oferă o soluție pentru punctele de vedere de altfel rigide ale relativității și fizicii cuantice. Ceea ce face ca gnoza lui Bohm să fie unică în raport cu alte abordări holistice este distincția pe care el o propune între ordinea „implicată” și cea „explicată” sau, mai simplu, între cea a latentelor, respectiv, a formelor manifeste.

Această privire de ansamblu asupra ideilor lui Bohm ne permite să rezumăm alte puncte de intersecție între Stevens și holism, pe baza secțiunilor argumentativ-interpretative oferite în capitolele anterioare. Printre acestea, putem menționa natura fluidă a realităților din Connecticut (un peisaj în care suma componentelor este frecvent mai mare decât oricare dintre elementele individuale), prezența structurilor imbricate și a formelor „incipiente” (de ex., în „The Rock”, unde „minte-ca-parte-din-realitate” și „realitatea-ca-parte-din-minte” pot fi considerate analogice conceptului Bohmian de „enfoldment” / „înfășurare”), sau imaginea unor „rădăcini” care devin manifeste și exercită influență, ca într-un proces de „unfoldment” / „desfășurare” („St. Armorer’s Church from the Outside” sau „The River of Rivers in Connecticut”).

Folosindu-ne de conceptele enumerate mai sus trecem la verificarea ipotezei noastre anterioare în privința „circularității” traiectoriei poetico-epistemologice Stevensiene. Începem prin a atrage atenția asupra unei alte distincții necesare, între „percepția” și „experiența” „întregului”. Considerăm aceasta de o importanță deosebită, deoarece încrederea în „întregul armonios” există în aproape orice segment al operei poetului și totuși el nu dovedește neapărat prezența unei perspective cu adevărat holistice. Pentru o lungă perioadă de timp, Stevens contemplă unitatea și armonia de la distanță, iar caracteristica cea prin care se alătură unei matrici holistice de tip Bohmian este reprezentată de accentul pe care îl pune pe complementaritatea contrariilor. Pentru a explica acest lucru, propunem o scurtă critică a argumentelor lui Dana Wilde în legătură cu „Description without Place”, o poezie care poate fi citită prin prisma cadrului conceptual al fizicii cuantice. Potrivit lui Wilde, punctele de vedere pe care Stevens le împarte cu fizica cuantică sunt: credința că realitatea este un rezultat al interacțiunii dintre subiectul perceptiv și obiectul percepției, natura contextuală a adevărului, rolul imaginației ca o forță dătătoare de formă, precum și ineficiența limbajului de a crea și menține ordinea. Cu toate acestea, considerăm că acest poem nu este decât o ilustrare parțială a holismului Bohmian. Astfel, deși Stevens se intersectează cu omul de știință, în special în secțiunea a III-a a poemului (de exemplu, în accentul pus pe existența unui intelect „universal” sau prin imaginea unei semințe ce conține codificat modelul concret spre care realitatea evoluează), poetul respinge „aranjamentele intelectuale” ca fiind străine de structura realității (în timp ce Bohm consideră că procesul cunoașterii e parte integrantă a ordinii „explicate”, fiind o abstracțiune similară materiei). În plus, în contrast cu propria sa teză, în secțiunea conclusivă a poemului, prin insistența asupra primatului teoriei „descrierii”, Stevens ajunge să reifice gândirea și să ilustreze astfel una din sursele majore a nemulțumirii ce marchează căutările sale de o viață—preocuparea pentru validarea noțiunilor abstracte, ceea ce duce la distanțarea lui de experiența concretă.

Pentru a găsi exemple de experiență reală a întregului, ne întoarcem la poezia timpurie a lui Stevens. Printr-o serie de exerciții interpretative, ne propunem să dovedim faptul că, în această fază inițială de dezvoltare poetică, „unitatea” este simțită și acceptată ca un adevăr al naturii. În opinia noastră, motivul pentru aceasta trebuie căutat interesul mai scăzut, în acest punct, pentru imaginația poetică, ceea ce permite mai puține intruziuni ale subiectului în procesul cunoașterii. Poeziile lui holistice ale lui Stevens din această perioadă sunt deosebit de unitare în teme și strategii compoziționale. Imaginea centrală în acest moment este cea a unei lumi într-un flux imposibil de oprit—o caracteristică a realității care este transmisă atât prin imagini, cât și prin elemente stilistice. Așa cum o face în „The Load of Sugar Cane”, Stevens adesea recurge la comparații și repetiții, care considerăm că au un avantaj față de metaforă, deoarece ele trimit în direcția interdependenței și a continuității, mai degrabă decât a unor similarități percepute (cum este cazul experienței metaforice, bazate pe percepția asemănării). Aceste poezii anunță poziția pronunțat holistică din *The Rock*, și reușesc chiar să transmită o viziune holistică într-un mod mai convingător. Astfel, în multe din aceste texte elementul antropic rămâne componenta centrală, nefiind încă separată de lumea din care face parte. Importanța egală a componentei antropice și non-antropice (sau „căsătoria”, în „Life Is Motion”), surprinde mai bine holismul de tip Bohmian, deoarece pledează pentru participarea gândirii și a materiei în crearea realității. Juxtapunerea tipică a dimensiunilor interioare și exterioare („Of the Surface of Things”, „The Curtain in the House of the Metaphysician”), nu numai că sugerează o imagine a procesului de cunoaștere ca un element viu, ci trimite și în direcția „nemăsurabilului”. În alte ocazii („Tattoo”) interdependența tuturor lucrurilor este transmisă printr-o mișcare dublă, dinspre exterior spre interior și înapoi—verificând ipoteza că realitatea are o calitate liminală (similară unui pânze de păianjen) și că, odată ce aceasta reușește să depășească obstacolele senzoriale, cunoașterea ei contribuie la apariția unei noi forme de percepție vizuală.

Cu toate acestea, printre poemele din această perioadă, există deja semne care indică o tendință de a contempla unitatea. Astfel, în „Indian River” o ruptură este creată între lumea în sine și percepția ei de către subiect, din cauza faptului ca eul poetic consideră necesar să verifice unitatea

perceptă prin prisma cunoștințelor și a experienței acumulate anterior. Într-un mod similar, în „Anecdote of the Men by the Thousand” sau „Theory”, cunoașterea „întregului” este parțială doar, din cauza zonei temporale inerte dintre experiență și transmiterea acesteia, respectiv, ca urmare a intruziunilor teoretice ale gândirii conceptuale și memoriei. Astfel de texte transmit, de asemenea, un sentiment mai puternic al fragmentării și reușesc doar într-o mai mică măsură să reproducă dinamica fluxului natural. De fapt, ele trimit la contemplarea caracteristică fazelor mai târzii ale creației Stevensiene. „Anatomy of Monotony” (un text inclus în varianta republicată în 1931 a *Harmonium*-ului) deja sugerează această tendință, prin accentul pus pe influența nefastă a dorinței. Incepând cu *Ideas of Order*, caracteristic pentru înțelegerea Stevensiană a „întregului” este incapacitatea de alinia mișcarea ondulatorie a gândirii, cu cea a fluxului realității. În câteva momente ocazionale poetul mai contemplă posibilitatea unei unități atinse în zona umanului, descoperind însă imediat inadecvarea sa în comparație cu unitatea din natură („Yellow Afternoon”). Cu toate acestea, argumentul cel mai convingător pentru a susține ideea că „ruptura” și „distanțarea” sunt acum principalele atribute ale percepției Stevensiene, apare tocmai în textul în care el pare a fi cel mai aproape de Bohm (cel puțin în formule lingvistice), „Two Versions of the Same Poem”, unde percepția de „întregului nedivizat” (descriș ca un „ocean de imagini apoase”), în cele din urmă cedează în fața a analizei raționale și a speculațiilor intelectuale.

Având în vedere faptul că de-a lungul capitolelor anterioare am discutat deja în detaliu coordonatele principale ale traiectoriei Stevensiene „ondulatorii”, precum și modalitățile în care ea este nivelată în etapa finală de creație poetică, nu mai considerăm necesar să oferim, în acest punct, exemple suplimentare a percepției holistice târzii. Încheiem această secțiune a capitolului remarcându totuși meritele meditațiilor ocazionale ulterioare pe tema unității: interdependența dintre „separare” și întregul cel „distant” pentru cunoașterea „armoniei atotcuprinzătoare”, precum și confirmarea tacită a posibilității de a reuni subiectul cu lumea.

Într-adevăr, în poemele care preced *The Rock*, Stevens intuiește ingredientul necesar pentru această reuniune—o singurătate „a sinelui”, cum o numește în „Things of August”. Cu această remarcă, trecem la discuția asupra celei de a doua abordări Stevensiene a armoniei: suprimarea elementului antropic, centrat pe „minte”—un efort prin care poetul se intersectează cu o serie de concepte de origine orientală. Ca și în secțiunea precedentă, gândim că este necesar să oferim o scurtă introducere teoretică a problemei. Astfel, pentru început, luăm în considerare o serie de posibile legături între holismul cuantic și credința orientală: (i) concepția asupra lumii ca fiind formată din „entități bipolare” (Kohl), (ii) alegoria „Năvodului lui Indra”, ca un exemplu de „inter-relaționare” (Shrobe), (iii) importanța centrală a „complementarității” și caracterul fundamental evaziv al realității în fizica cuantică (Kohl), sau (iv) „vidul” lumii fenomenale” (considerate de R. Aitken ca un element omniprezent în „The Snow Man”). Având în vedere acestea, credem că recursul la o serie de concepte de sorginte orientală poate completa observațiile noastre anterioare privind conexiunile dintre Stevens și holism.

În acest punct, ne referim și la un număr de conexiuni între Est și Vest pe plan literar (urmând rezumatul propus de K. Flanagan): (i) interesul pronunțat al poezilor moderniști pentru tehnici artistice orientale, ca rezultat al „ambiguizării” expresiei poetice și neîncrederii în limbajul prea abstract al poeziei de la turnura secolului, (ii) importanța primară a imaginilor naturale pentru exprimarea emoțiilor, (iii) utilizarea mai largă a imaginilor și a culorii, (iv) capacitatea crescută a poeziei chinezești și japoneze de a sugera „armonia” și „ordinea” și (v) puterea expresivă a ideogramei de a transmite un „sens-rădăcină” și de a servi ca o modalitate de a dizolva limitele dintre diverse moduri artistice. Ca alte zone de confluență, ne putem întoarce la revoluția vizuală din post-impresionism, ce a dat prioritate instantaneității pure a prezentului (Krauss), similară conceptului de „suchness” propovăduit de credința budistă (Zen).

În ciuda posibilității de a alătura perspectiva modernistă a lui Stevens de viziunea orientală, este important să atragem atenția, încă o dată, asupra unor aspecte ce decurg din relația delicată a

poetului cu "Orientul." Așa cum a fost subliniat de diverși cercetători (Qian; Aitken), referințele lui Stevens în ceea ce privește relevanța elementului oriental pentru arta și gândirea sa sunt rare și neconvingătoare. În cele mai multe dintre observațiile sale cu privire la acest subiect, el pare să arate un interes scăzut pentru Orient. Astfel, în timp ce el recunoaște, ocazional, admirația sa pentru poezia japoneză și arta budistă („Letters”; Aitken), de multe ori poziția sa pare a fi categoric depreciativă (ca în frecvent-citata afirmație „urâsc orientalismul”, care, după cum explică Qian, denotă de fapt un dispreț mai degrabă față de un anumit tip de orientalism sentimental). Prin urmare, considerăm necesar să ne clarificăm intenția de a stabili legături dintre Stevens și budismul Zen. Deși suntem de acord cu W. Bevis, care observă că anumite caracteristici ale creației poetice Stevensiene pot fi înțelese prin recursul la concepte orientale (cum ar fi atitudinea sa meditativă), suntem de părere că orice încercare de a dovedi că Stevens pot fi considerat, în parte oriental prezintă același pericol ca și efortul critic de a măsura gradul de „americanism” din poezia lui. În consecință, efortul nostru este limitat la evidențierea unor modalități suplimentare prin care Stevens atinge „repusul”, ce pot fi interpretate drept puncte de „intersecție” între sensibilitatea lui și calea budismului Zen.

Analiza noastră începe prin relevarea primatului „liniștii” și a „punctului imobil” („still point”) pentru Stevens (în conformitate cu observațiile noastre din capitolul I). Susținem în acest sens că acestea pot fi considerate exemple de „quiescence”, care, în gândirea orientală, la fel ca și la Stevens indica autosuficiența lumii, înainte de apariția gândirii conceptuale. Pentru detalia aceste observații încercăm să oferim o imagine de ansamblu a unor alte concepte esențiale din spiritualitatea orientală, cum ar fi cea a „prafului aparențelor”.

În cele ce urmează, propunem un exercițiu interpretativ bazat pe juxtapunerea stampeii lui Mu Chi „Șase curmali japonezi” și a două din poemele timpurii ale lui Stevens, „Thirteen Ways of Looking at a Blackbird” și „Six Significant Landscapes.” Prin utilizarea schemei de lectură sugerate de către Peter Chou în ceea ce privește stampla lui Mu Chi, trecem la identificarea unor elemente comune dintre viziunea artistului chinez și poeziile lui Stevens: curmalii ca imagini ale obiectului pur care rezistă comprehensiunii și accentul pus de către Stevens pe potențialul semiotic al obiectelor, sau sugestiile referitoare la intruziunea voinței, precum și necesitatea de a suprima sinele pentru a obține o cunoaștere clară. Revenim, în acest punct și la „The Snow Man”, textul Stevensian care pledează pentru meditație și un angajare plină de compasiune ca moduri primare de a renunța la sine și de a descoperi „experiența vidului”.

Odată ce am rezumat interpretarea sugerată de Chou, prin care „Șase curmali japonezi” este văzut ca o alegorie a etapelor ce duc la „iluminare”, propunem, la rândul nostru o lectură „Thirteen Ways of Looking at a Blackbird” în care imaginea mierlei poate fi văzută ca o reprezentare a „ideii prime”, dar și ca un simbol dublu-articulat al obiectului fizic și al forței vitale, sugerând în același timp schimbarea și permanența. Ne oprim apoi, pe scurt, asupra „Six Significant Landscapes”, încercând să aliniem interpretarea noastră cu cea a lui Qian, cu scopul de a sublinia alte elemente comune între Stevens și arta orientală, cum ar fi: dizolvarea granițelor prin utilizarea unei tehnici ekphrastice, prezența unor imagini tipice picturii chineze peisagistice, focalizarea pe un singur obiect și sentimentul patrunzător de bucurie. În opinia noastră, acest poem reprezintă și o critică indirectă a gândirii conceptuale, o pledoarie pentru complementaritatea părții și a întregului, și o metaforă extinsă a credinței în „unitate în diversitate”. Ca și în cazul noțiunii budiste de „suchness”, Stevens pare să sugereze că iluminarea apare prin percepția neașteptată a obiectului (Qian), însoțită fiind, în mod inevitabil, de o percepție fluidă—un punct de vedere ce găsește ecouri în credința Zen în valabilitatea unei atitudini de continuă detașare („don’t hold anything”) (Shrobe).

Cu excepția unor astfel de conexiuni, alte piese Stevensiene timpurii se intersectează doar parțial cu conceptele orientale. Astfel, în „The Wind Shifts”, poetul recurge la o strategie similară celei utilizate în textele de mai sus: prezența unei singure imagini care este testată în ipostaze diferite. În plus, acest poem consolidează insatisfacția față de elementul antropic, ce duce la meditație detașată.

O și mai imperfectă suprapunere o găsim în „Valley Candle”, unde poetul abordează problema vălului aparențelor, dar în final răstoarnă echilibrul în favoarea elementului uman, care construiește obiecte ce supraviețuiesc percepției și își dezvoltă o viață de sine stătătoare. Pe măsură ce viziunea sa poetică progresează, conexiunile cu conceptele orientale devin destul de rare. Putem, de fapt, să afirmăm că elementul oriental parcurge un traseu similar celui al elementului holistic. La finele lui *Harmonium*, poetul ne avertizează de pericolul sinelui în „The Cuban Doctor”, dar în volumele ulterioare interesul său pentru acest subiect pare să se estompeze, pe care îl atribuim fragmentării crescute a lumii, precum și preocupării tot mai mari pentru problema ordinii. Incepând cu *Transport to Summer*, posibilele puncte de intersecție vor deveni mai numeroase, mai ales sub formă criticilor aduse subiectivității.

În faza sa finală, viziunea lui Stevens devine însă cea mai apropiată de conceptele budismului Zen, cum ar fi cel al „ne-miștii” sau al “non-eului”. Potrivit lui Tompkins, acesta este rezultatul unui proces treptat, care implică o serie de succese parțiale (în “Auroras of Autumn”, “The Rock” sau “The World as Meditation”), dar în cele din urmă, ea duce la o nouă “experiență a sinelui”. În acest context, propria noastră argumentație este menită să evedențieze prevalența “somnului” în poemele din *The Rock* ca modalitate suplimentară de a depăși limitele dintre conștiința ordinară și cea meditativă și, în cele din urmă, ca o extensie și reînnoire a vieții. “Substanța” și “goliciunea”, devin interdependente, în timp ce “trezirea” va reprezenta o cale de a echivala “sinele” și “alteritatea.” Așa cum indică “A Clear Day and No Memories”, pentru Stevens este mai ușor acum să suspende gândirea liniară și să golească limbajul și mintea de bagajul lor conceptual (ca urmare, a renunțării la ceea ce Bevis numește metafora “orbitoare”). Contrar a ceea ce acest lucru ar putea reprezenta pentru o minte occidentală, în cazul lui Stevens din ultimii săi ani de viață o astfel de experiență nu duce la renunțare. De fapt, multe dintre aceste texte, inclusiv cel menționat anterior, sunt pătrunse de un sentiment de euforie. Acest lucru este dovedit de recursul poetului la structuri verbale pozitive pentru a exprima “vidul” și experiența “ne-miștii”, cum ar fi, de exemplu în “Vacancy in the Park”. În acest context, putem afirma, așa cum face și S. Phillips, că “everydaymindedness” (o stare ce rezistă gândirii onceptuale) devine o caracteristică centrală a poeziei finale Stevensiene. În contrast cu Eliot sau Pound, prin această atitudine detașată de sine, dar în același timp ancorată în realitatea tranzitorie a momentului cotidian, Stevens devine exponentul cel mai apropiat al unei sensibilități similare spiritului oriental, ce găsește satisfacții în experiența clipei și a condiției unui prezent perpetuu.

### **Concluzii: Două versiuni ale aceluiași poet sau „armonia atotcuprinzătoare” ca „armonie neîmblânzită”**

Concluziile tezei încep prin a trimite, din nou, la cele două impulsuri disjunctive din poezia lui Stevens—fapt remarcat de majoritatea numelor citate drept suport al argumentației noastre. Pe de o parte, ne confruntăm cu un Stevens al „lacunelor”, „absenței”, „rupturii”, al „pormirilor” conflictuale, oferind o imagine a unui poet al exagerărilor, amibiguității, ambivalenței și al unor „teze contrare”. Pe de altă parte, găsim avocatul armoniei, al meditației dezinteresate și al reintegrării—un spirit al cărui impuls spre ordine provine din intuiția existenței unui comunalități misterioase dintre ființă și lume. Așa cum am încercat să dovedim prin argumentația noastră, ceea ce e comun acestor „două versiuni ale aceluiași poe[t]” e neistovita mișcare a gândirii—primum-movens-ul universului Stevensian, forța care configurează și re-configurează „ondulația”, dar și ingredientul necesar pentru descoperirea unei „armonii atotcuprinzătoare”, în același timp „neîmblânzită și subtilă și simplă”.

De-a lungul studiului nostru, am întâlnit numeroase ocazii în care recursul la o varietate de metode de investigație, menite a corela viziunea Stevensiană cu un context estetic, filosofic și științific, ne-au făcut să afirmăm că poziția poetului nu este chiar singulară. Ceea ce acest parcurs sinuos demască în ultima instanță sunt lipsurile gândirii dualiste, dar și rolul fundamental al eului

perceptiv în procesul general al cunoașterii—amândouă fiind caracteristici ale spiritului modern / modernist. „Înțelegerea poetică” Stevensiană este un exemplu elocvent al limitelor unei perspective centrate pe subiect, manifestate într-o varietate de forme: incapacitatea poeziei de a surprinde complexitatea lumii fenomenale, natura provizorie a oricăror propoziții imaginative personale, caracterul imperfect al gândirii raționale sau estomparea realității prin percepție. De fapt, putem afirma că aderarea strictă la o perspectivă dualist-deterministă ce implică diviziuni conceptuale are ca rezultat o gândire recursivă, trimițând totodată subiectul meditativ într-o spirală fără sfârșit. Astfel, principalul paradox al viziunii poetului derivă tocmai din credința lui în natura esențial fluidă a realității, ceea ce face compusul facultăților perceptiv, raționale și imaginative la fel de evaziv, limitând posibilitatea de a ajunge la orice formă de cunoaștere a absolutului. Intuind mult prea des această contradicție, poetul încearcă astfel să găsească metode escapistice, ceea ce explică impulsul său complementar pentru transcendental și stabil (Hesla). Parafrazându-l pe Richard Rorty, putem afirma că impulsul „esențialist” al lui Stevens e o formă de „totalitarism” al minții.

Insuficiența unei viziuni dualiste se poate vedea și în limitele pe care ea le impune ontologiei cunoașterii. Astfel, din cauza faptului că înțelegerea realității e trunchiată de natura selectivă a simțurilor și a rațiunii, orice contact cu obiectul duce, prin definiție, la o transformare a sa, făcând absolutul și mai intangibil. Această intuiție neconfortabilă îl obligă pe Stevens să recompună realitatea în mod frecvent, exagerând astfel de partea imaginației creative. Întoarcerea la ondulație este, prin urmare, inevitabilă. Așa cum explică Hillis Miller, o modalitate prin care poetul încearcă să reconcilieze elementele antitetice constă în oscilația rapidă între poluri extreme, ceea ce duce în faza finală a creației Stevensiene la o completă „dezmembrare” a versului.

În afara celor de mai sus, trebuie să subliniem încă un neajuns fundamental al poziției subiectiviste, bazat pe credința că realitatea „obiectivă”, deși dependentă de eul perceptiv, reprezintă un lucru tangibil, expus comprehensiunii. Limitele sale devin evidente de fiecare dată când subiectul e lipsit de un punct de referință și se simte în consecință obligat să se înfrunte pe sine. Ca exponent al unei întregi generații marcate de „dispariția lui Dumnezeu”, Stevens consideră absolut obligatorie să-și consolideze poziția atât ca individ, cât și ca reprezentant al rasei, căutând alternative viabile care să înlocuiască aceste valori dispărute. Rorty subliniază corect natura eronată a acestei convingeri și calea pe care Stevens nu a îndrăznit să pășească—faptul că ceea ce a dispărut (incluzându-l aici și pe Dumnezeu) nu e cazul, poate, să fie înlocuit cu nimic. Pe baza acestei sugestii, putem afirma că Stevens face parte din galeria de gânditori pe care F. Lentricchia îi numește „fictionaliști conservativi”, care recunosc că lumea e fundamental haotică, violentă și iluzorie, dar care refuză să accepte, în aceasta schemă, natura în consecință la fel de iluzorie a propriilor lor ficțiuni.

Rezumând cele de mai sus, putem spune că sensibilitatea lui Stevens cuprinde două tipuri de poezie: una a „fragmentării”, a „nevrotizării” și alta a „imaginației latente chiar în cuvinte” (Falck)

Cu toate acestea, în paralel cu această imagine a poetului paradoxurilor și tensiunilor, în teza noastră am încercat să evidențiem și o altă față a personalității lui Stevens, sugerând, în același timp, că viziunea lui evoluează într-o manieră circulară. Aceasta circularitate ce duce în direcția revelării armoniei în poezia lui finală este susținută și de titlurile volumelor sale de poezie. Pe de o parte, *The Rock* evocă permanența ordinii imaginate în *Harmonium*; pe de alta, poemele ce introduc fiecare volum în parte indică preocuparea lui Stevens pentru unitate tematică, fiecare dintre ele reușind să surprindă atmosfera tipică a secvențelor poetice din care fac parte. Astfel de exemple contrazic afirmația lui Hillis Miller că „la început Stevens a ajuns atât de departe pe cât putea vreodată să ajungă” și ne îndreptățesc să citim întreaga lui operă ca o „poezie a întoarcerii”, una care anunță reconcilierea elementelor antitetice din faza finală a creației sale. Aceasta fază nu reprezintă, totuși, o simplă „recuperare” a originilor, ci mai degrabă o iluminare a lor prin experiența care s-a acumulat între „momentul plecării” și cel al „întoarcerii”. Printre caracteristicile sale putem menționa echivalența dintre „repaus” și „mișcare”, nevoia de a privi în afară, rolul

secundar al elementului antropic, golirea imaginației, precum și un minimalism mai pronunțat al expresiei poetice. Odată ce a dezvoltat o relație mai intimă cu realitățile locale banale, în ultimii săi ani de viață Stevens ajunge să scrie o poezie a „identificării” sau „simpatiei”, ilustrând credința că „transcendentalul se manifestă în cotidian (Falck). În faza sa conclusivă, Stevens reușește, de asemenea, să aplice soluția modernistă supremă, ce impune o formulă de genul „atât/cât și/sau fie/fie” (McFarlane), prin care se acceptă, simultan, complementaritatea termenilor opuși, diferența dintre părțile individuale și echivalența, în ultimă instanță, a complementarității și diferenței. În consecință, „armonia neîmblânzită” nu mai apare ca fiind oximoronică.

Ca un tot unitar, poezia lui Stevens încorporează aproape toate perspectivele majore asupra realității. Consecvența cu care caută „lucrul în sine” face din el un substanțialist; credința în imaginație și în rolul suprem al subiectului perceptiv în procesul cunoașterii îl transformă într-un gânditor subiectivist prin excelență, iar accentul pus pe inseparabilitatea celor două componente dezvăluie afinitatea lui față de holism. Mai mult, prin faptul că atestă necesitatea atât a dualismului, cât și a holismului pentru o cunoaștere globală a realității (de multe ori de-a lungul aceluiași segment al căutării poetice, și chiar în cadrul unui singur poem), traseul „ondulatoriu” al lui Stevens pare să ofere și o soluție la paradoxul holistic la care ne-am referit în capitolul anterior.

Pe baza acestor observații, putem afirma că „ambivalența” devine în cele din urmă o virtute la Stevens (Longenbach; Vendler). Ea este necesară pentru interogarea poziției proprii și reprezintă realizarea supremă—aceea de a revela nucleul uman imperfect al unei realități inumane, făcându-l astfel mai puțin inuman, mai tolerabil. Pentru cititorii lui Stevens, beneficiul acestei (aparente) „minți ale opozițiilor contradictorii”, ce ezită să ofere răspunsuri definitive, este provocarea pe care arta și gândirea lui o impun—de a le reevalua continuu și de a adopta o diversitate de perspective critice.

## **Bibliografie**

Include un număr de 193 de titluri care au fost utilizate de-a lungul cercetării noastre. Ele au fost citate în textul tezei sau incluse în notele de subsol, împreună cu scurte pasaje explicative. Formatarea lor este în conformitate cu standardele impuse de manualele de stil ale MLA (Massachusetts Language Association).