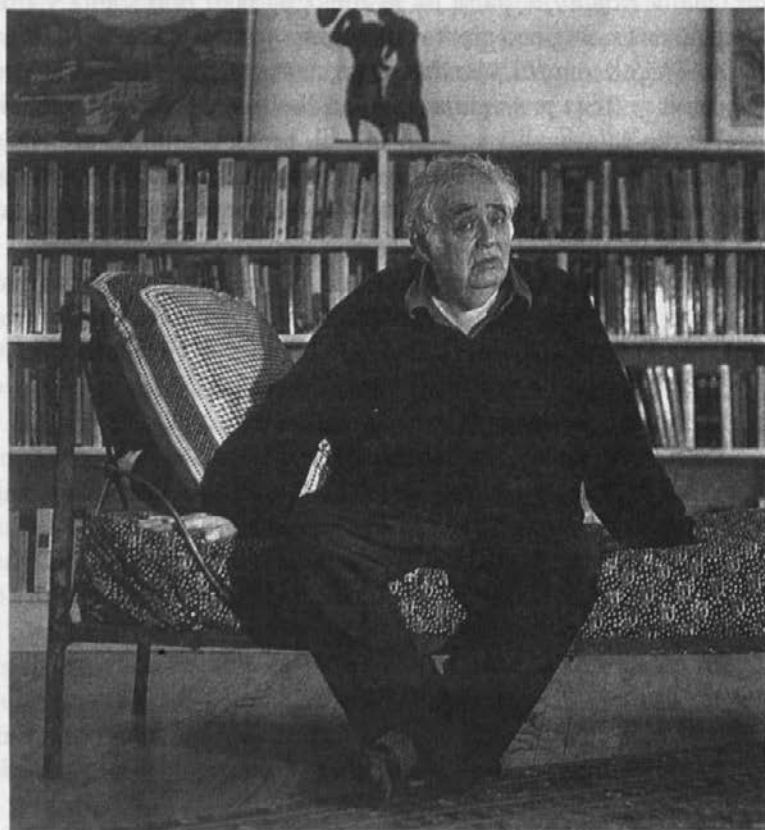


HAROLD BLOOM



Harold Bloom

*Klinamen ali Pesniški prekršek**

*when you consider
the radiance, that it will look into the guiltiest
swervings of the weaving heart and bear itself upon them,
not flinching into disguise or darkening*

A. R. Ammons

Shelley je premišljal, da so pesniki vseh časov pisali eno samo Veliko pesem, ki je v nenehnem nastajanju. Borges dodaja, da pesniki ustvarjajo svoje predhodnike. Če drži, kar je trdil Eliot, da so mrtvi pesniki ustvarili vednost naslednikov, je to znanje še zmeraj stvaritev naslednikov, delo živih za potrebe živih.

Vendar pesniki ali vsaj najmočnejši med njimi ne berejo nujno toliko kot najmočnejši preučevalci literature. Pesniki niso ne ne idealni ne poprečni bralci, ne arnoldovski ne johnsonovski. Med branjem ne razmišljajo: "V poeziji pesnika X je to mrtvo, to pa živo." Ko s časom postanejo močni pesniki, poezije pesnika X sploh ne berejo, saj so zares močni pesniki zmožni

* Prvo poglavje iz knjige Harolda Blooma *Strah pred vplivom – Teorija pesništva* (The Anxiety of Influence – Theory of Poetry), ki bo izšla letos jeseni v knjižni zbirki Labirinti Literarno-umetniškega društva Literatura.

brati le sebe. Po njihovem mnenju je presojanje početje šibkih, natančno in pošteno primerjanje pa znamenje tistih, ki ne sodijo med izbrance. Miltonov satan, arhetipska figura sodobnega pesnika v vsem svojem sijaju, opeša, ko začne na gori Nifates razglablјati in primerjati, njegova obnemoglost pa doseže vrhunec v *Znova pridobljenem raju*, kjer konča kot arhetip modernega preučevalca literature v vsej svoji šibkosti.

Poskusimo *Izgubljeni raj* eksperimentalno in na prvi pogled frivolno brati kot alegorijo zadrege sodobnega pesnika takrat, ko je najmočnejši. Satan je potemtakem, Bog pa njegov umrli, a še zmeraj nadležno silni in navzoči predhodnik, tako rekoč prapesnik. Adam je potencialno močni sodobni pesnik, vendar v svoji šibki dobi, še išoč svoj pravi glas. Bog nima in ne rabi muze, ker je mrtev, se njegova ustvarjalnost razkriva le v preteklem času pesmi. Od živih pesnikov v epu satan premore greh, Adam svojo Evo, Milton pa zgolj "notranjo ljubico", emanacijo globoko v sebi, nenehno objokujočo njegov greh; v epu jo štirikrat veličastno izklicuje, a zanjo ne premore enega imena: izklicuje jo – kot pravi – z več "pomeni, ne imeni". Satan, celo močnejši pesnik od Milтона, je že onkraj priklicevanja muze.

Zakaj satana imenujemo sodobni pesnik? Zato, ker napoveduje velikansko stisko v samem jedru Milтона in Popa, žalost, ki jo očiščuje osamljenje pri Collinsu in Grayu, Smartu in Cowperju, in se popolnoma kristalizira pri Wordsworthu, ki je zgled modernega pesnika, pravi pesnik. Utelesenje figure pesnika v satanu se začenja s pravim začetkom Miltonove pripovedi, torej z učlovečenjem božjega sinu in satanovo zavrnitvijo *prav tega* dejanja. Sodobna poezija se začenja z naslednjima satanovima izjavama: "Ne spominjamo se, da bi bili kdaj drugačni" in "Bedno je biti šibek tako v delu kot v trpljenju."

Oglejmo si Miltonovo sosledje v epu. Poezija se ne začenja z zavedanjem o padcu nasploh, ampak z zavedanjem o tem, *da padamo*. Pesnik je tisti, ki smo ga izbrali, tega se zaveda kot prekletstvo: ne reče torej 'Jaz sem padli človek,' ampak 'Jaz sem človek in padam' ali še bolje 'Bil sem Bog, bil sem človek (pesniku sta pomenila eno), in zdaj padam.' Šele *takrat*, ko tako samozavedanje doseže vrhunec, pesnik pade na dno pekla oziroma pristane na dnu brezna in tam ustvari pekel. O tem pravi: "Zdi se, da sem nehal padati; zdaj *sem padel*, zatorej sem obležal tu, v peklu."

Tam in takrat v tej nesreči odkrije dobro: izbere si pot junaštva, da bi spoznal prekletstvo in v njegovem risu odkril meje mogočega. Njegova druga mogočnost bi bilo kesanje, sprejetje Boga, ki je popolnoma drugačen od njega in odtujen od mogočega. Ta Bog je kulturna zgodovina, mrtvi pesniki, zadrega tradicije, ki se je tako zasičila, da ne rabi ničesar več. A če naj razumemo močnega pesnika, moramo še naprej od točke, do kamor zmore on, vrniti se moramo v ravnovesje, ki ga še ni zmotilo zavedanje o padanju.

Ko se satan ali pesnik ozre po ognju, ki ga je spočelo njegovo padanje, najprej ugleda obličje, ki ga komajda spozna, obraz svojega najboljšega prijatelja Belcebuba ali nadarjenega pesnika, ki mu ni nikdar uspelo in mu tudi nikoli ne bo. In satana kot zares močnega pesnika obraz najboljšega prijatelja zanima le toliko, kolikor mu razkriva poteze svoje podobe. Tako omejeno zanimanje ne more prevarati ne nam poznanih pesnikov ne resnično junaškega satana. Belcebub je prestrašen, precej drugačen od podobe, ki jo je pustil na srečnih poljih luči, vendar pa je tudi satan ostuden, obsojen – tako kot Walter Pater – da bo kaliban besed, ujet v resnično siromaštvo, v imaginativno nujo, čeprav je bil prej med najbogatejšimi in ni rabil skoraj ničesar. A satan v prekletem zanosu pesnika noče tuhtati o tem, temveč se posveča svoji nalogi – zbrati vse, kar je ostalo.

Ta naloga, obsežna in skrajno zahtevna, zajema vse, kar bi lahko razumeli kot motivacijo za pisanje vsakršne poezije, ki po svojih namenih ni strogo bogaboječa. Zakaj ljudje pišejo pesmi? Da zberejo vse, kar je ostalo, ne pa da bi posvečevali ali postavljali vprašanja. Junaštvo potrpežljivosti – Miltonovega padlega Adama in sina v *Znova pridobljenem raj* – je tema krščanskega pesništva, nikakor pa pesnikov dostojno junaštvo. Znova slišimo Miliona, slavečega prirojeno krepost močnega pesnika, takrat ko Samson zbada Harafo: "Dvigni svoje tančice / noge imam vklenjene, a moje pesti so proste." Pesnikovo sklepno junaštvo je pri Miltonu krč samouničenja, a vendar veličasten, saj ruši sovražnikovo svetišče. Satan, urejajoč kaos, vsiljujoč red sredi vidne teme in roteč svoje sluge, naj oponašajo njegovo odrekanje spovedovanju, postane junak, prav kakor pesnik, išoč tisto, kar mora zadostovati, a pri tem ve, da ne more biti nič dovoljšno.

To je junaštvo, natanko na meji solipsizma – ne v njem, ne onkraj njega. Satanov poznejši propad v epu, kot ga določi Miltonov "bebavi zasliševalec",

je pravzaprav nečasten umik s te meje; s samogovorom na gori Nifat ni več pesnik, in ko zapoje obrazec "Naj bo zlo moje dobro", postane zgolj upornik, otročji spreobračevalec običajnih nravnih kategorij, še eden od nadležnih prednikov večnih študentov, primerek večnih novolevičarjev. Ne po naključju: sodobni pesnik je v veselosti svoje žalobne moči zmeraj na daljnem robu solipsizma, iz katerega je vzniknil. Z zagatnim lovljenjem ravnotežja, od Wordswortha do Stevensa, poskuša ohraniti to držo, kot da bi s samo svojo navzočnostjo hotel reči: "Vse, kar vidim in slišim, prihaja iz mene!" in še: "Nič drugega nisem kot jaz in sem, ki sem." Prva trditev je sama po sebi morda pretanjeno kljubovanje nespregledljivemu solipsizmu, ki vodi k ekvivalentu: "Ne spominjam se, da bi bil kdaj drugačen," druga pa je že modifikacija – in nikakršen nesmisel –, ki govori o poeziji: "Ničesar ni zunaj mene, ker sem uvidel vse življenje, ki je tako kot moje, in zatorej 'sem, ki sem', to pomeni 'Kjer koli in kadar koli bom, ko bom hotel. Tako sem v vsem, da grem lahko kamor koli, in če zdaj raziskujem le svoje domovanje, vsaj *raziskujem*.'" Ali kot bi lahko rekel satan: "Tako v delu kot v trpljenju bom srečen, saj bom celo v trpljenju močan."

Žalostno je videti, kako večina modernih preučevalcev literature opazuje satana, a ga vendar nikdar ne vidi. V seznamu spregledov bi komaj lahko bilo več odličnih imen, od Eliota, ki razpravlja o "Miltonovem byronovskem junaku kodrastih las" (lahko bi se vprašali "O kom?"), do osupljivega odpadnika Northropa Frya, ki z uglajenim posmehom izklicuje wagnerjanski kontekst. (Tu bi lahko potožili: "Pravi znanstvenik, na božji strani, pa še sam ne ve za to.") Na srečo imamo Empsona in njegov več kot primerno dobrodušni poziv "Vrnimo se k Shelleyju!" Tja grem tudi jaz.

Shelley, premišljajoč o Miltonovi nizkotnosti do satana, pesniškega tekmeča in temnega brata, govori o "pogubni dvoumnosti", porojeni v mislih Miltonovega bralca, ki ga zapeljuje skušnjava, namreč primerjati satanove grehe z božjo zlobo in potem satanu odpustiti zato, ker je bil Bog pretirano zloben. Shelleyjevo stališče so sprevrgli C. S. Lewis oziroma 'angelska šola' preučevalcev Miltonovega opusa, ki so, tehtajoč grehe in božje zmote, presodili, da satan ne dosega Boga. Shelley bi se strinjal, da bi ta pogubna dvoumnost ne bila manj usodna niti takrat, ko bi ugotovili – tako kot sem bil ugotovil sam – da Miltonov Bog caplja za satanom. Še zmeraj bi namreč

imeli opraviti s kazuistiko, kot razpravljanje o poeziji bi bila še zmeraj moralistična in potemtakem pogubna.

Celo najmočnejši pesniki so bili v začetku šibki, saj so obljubljali, da bodo postali obetajoči Adami in ne v preteklost zazrti satani. Blake enega od načinov bivanja imenuje Adam in mu pravi tudi "meja krčenja", drugega satan in ga razlaga kot "mejo nejasnosti." Adam je dani oziroma naravni človek, meja, onkraj katere se naše predstave ne morejo še zmanjšati, satan pa je sprevrženo oziroma obrzdano poželenje naravnega človeka, še boljše senca ali prikazen tega poželenja. Onkraj tega fantomskega stanja nam ni dano iti, da bi se tako utrdili: omenjena prikazen poželenja se vtihotapi v naše potlačeno mišljenje in ga tako utrdi in skrči. Žal to ni dovolj za življenje, zadostuje pa za to, da se ob pomoči keruba varuha ustrašimo svojih ustvarjalnih zmožnosti. (Kerub varuh je Blakov simbol, prevzet od Milтона, Ezekiela in iz Stvarjenja, za tisti del naše ustvarjalnosti, ki se skrči in utrdi.) Blake je ta odpadniški del človeka natančno poimenoval; pred padcem – to je Blaku pomenilo pred stvarjenjem, oba dogodka je namreč štel za enega – je bil kerub varuh pastoralni duh Tarmas, ki je posebej združevalno noto, ohranjajočo nedeljeno zavest, torej stanje nedolžnosti, čas pred spoznanjem, čas brez subjekta in objekta, čas, ki mu solipsizem ni grozil, saj ni premogel zavesti o sebi. Tarmas je pesnikova oziroma človekova moč uresničenja, kerub varuh pa sila, ki uresničenje ovira.

Noben pesnik tako pozno v zgodovini ni Tarmas, najsibo še tako prostodušen kot Milton ali Wordsworth, prav tako ni nihče kerub varuh, čeprav sta tako Coleridge in Hopkins (morda pa tudi Eliot) dopustila, da ju je osvojil. Pesniki so tako pozno v zgodovini oboje, Adami in satani. Na začetku so naravni ljudje, zatrjujoči, da ne bodo več krčili svoje osebnosti, na koncu pa trmoglavci, ki jih daje le to, da se ne morejo apokaliptično utrditi. Med tema fazama so najodličnejši med njimi zelo močni in preidejo od naravne okrepitve, značilne za Adama v kratkotrajnem cvetu mladosti, do junaške samouresničitve, katere posebljenje je satan s svojo prav tako minljivo in nadnaravno veličastnostjo. Tako okrepitev kot samouresničenje je mogoče uresničiti le v jeziku; vsi pesniki po Adamu in satanu govorijo jezik, ki so ga skovali njihovi predhodniki. Ko kdo govori, dodaja Chomsky, hkrati ve tudi tisto, česar se ni bil nikdar naučil. Literarna veda poskuša

učiti jezik, saj je tisto, česar se nikdar ne učimo, a nam je dano kot naravni dar jezika, ravno v njem napisana poezija. To ugotovitev sem izpeljal iz Shelleyjeve pripombe, da je vsak jezik preostanek pozabljene ciklične pesmi. Povedati hočem to, da literarna veda ne poučuje jezika literarne vede (tega formalističnega mnenja se še zmeraj oklepajo raziskovalci arhetipov, strukturalisti in fenomenologi), ampak jezik, v katerem je poezija že napisana, torej jezik vpliva, dialektiko, ki določa odnose med pesniki *kot pesniki*. Pesnik *v vsakem bralcu* ne doživlja iste ločenosti od tistega, kar bere, kot jo neizogibno občuti preučevalec literature v vsakem bralcu. Kar godi preučevalcu literature v bralcu, lahko pesnika v bralcu prestraši, to pa je strah, ki smo se ga kot bralci – v svojo škodo in na svojo lastno odgovornost – navadili spregledovati. Ta strah, ta vrsta melanholije, je strah pred vplivom, temotno in demonično področje, v katero zdaj vstopamo.

Kako kdo postane pesnik oziroma – če uporabimo starejše izrazje – kako se utelesi pesniška osebnost? Ko morebitni pesnik prvič odkrije dialektiko vpliva (ali pa le-ta odkrije njega), ko prvič spozna, da poezija biva tako v njem kot zunaj njega, sproži dogajanje, ki se sklene šele takrat, ko v njem zmanjka poezije, dolgo potem, ko je še premogel moč (ali strast), da bi jo znova odkril zunaj sebe. Čeprav je vsako tako odkritje samospoznanje, tako rekoč drugo rojstvo, in se mora v dobro teoriji izpolniti v popolnem solipsizmu, ni nikdar samo v sebi dokončano dejanje. Pesniški vpliv ni nič drugega kot čudovito, mučno, nasladno zavedanje *o drugih pesnikih*, kot ga zmore globoko v sebi začititi le skrajni solipsist, morebitno močen pesnik. Pesnik je namreč obsojen na to, da svoje najgloblje hrepenenje dojame z zavestjo *o drugih*. Pesem je *znotraj* njega, pa vendar ga obhajata sram in veličastje, ker so ga našle pesmi, velike pesmi *zunaj* njega. Če na tej točki izgubi svobodo, ne bo nikdar zmožgal odpuščati, še več: sprijazniti se bo moral s tem, da bo njegova neodvisnost večno ogrožena.

"Srce vsakega mladeniča," pravi Malraux, "je grobnica, v katero so vklesana imena tisočev mrtvih umetnikov, a katere edini prebivalci so maloštevilni mogočni, pogosto sovražni si duhovi." "Pesnika," dodaja Malraux, "preganja glas, ki ga je treba ubrati z besedami." Ker je bilo Malrauxu najbolj mar vizualno in narativno, je ponudil obrazec 'od pastiša do sloga', ki pa ne ustreza naravi pesniškega vpliva; približevanju le-tega k samouresničenju je bližji duh bolj drastičnega Kierkegaardovega gesla 'Kdor je

pripravljen delati, rodi svojega lastnega očeta.' Spomnimo se, da so pesniški vpliv dolga stoletja, od sinov Homerja do sinov Bena Jonsona, opisovali kot sinovski odnos, potem pa nas je prešinilo spoznanje, da je pesniški vpliv – in ne toliko *sinovstvo* – zgolj še eden od nasledkov razsvetljenstva, še ena plat kartezijanskega dualizma.

Beseda "vpliv" je že zgodaj, v sholastični latinščini Tomaža Akvinskega, dobila pomen "imeti moč nad drugim", vendar pa še dolga stoletja ni izgubila ne svojega izvirnega pomena "pritok, priliv, pritanje" ne prvotnega pomena emanacije oziroma sile, ki se na človeštvo zliva z zvezd. V prvotni rabi je biti pod vplivom pomenilo sprejemati nadzemeljski fluid, ki se je stekal z zvezd, fluid, ki je vplival na posameznikovo osebnost in usodo in ki je spreminjal vse zemeljske stvari. Moč, božanska in moralna, pozneje preprosto skrivna sila, se je udejanjala, navzlic prepričanju, da je posameznik svoboden. V našem pomenu, torej v pomenu *pesniškega* vpliva, je izraz zelo pozen. V angleščini na primer ga v takem pomenu ne poznata ne Dryden ne Pope. Johnson je leta 1755 vpliv definiral kot nekaj astralnega ali moralnega; o drugem pomenu je zapisal, da je "nadmoč, sila, ki usmerja ali spreminja", vendar pa so primeri, ki jih je bil navedel, verski ali izkušnjski, ne pa literarni. Dve generaciji pozneje je Coleridge izraz pravzaprav že razumel tako kot mi, v kontekstu literature.

Vendar je strah precej prehitel omenjeno rabo. Sinovsko lojalnost med pesniki je pri Benu Jonsonu in Samuelu Johnsonu nadomestila zapletena naklonjenost, ki jo je Freud prvi duhovito imenoval "družinska idila," moralna moč pa je postala zapuščina melanholije. Ben Jonson vpliv še zmeraj dojema kot nekaj blagodejnega. O *imitaciji* pravi, da pomeni "zmožnost, da se bistvo oziroma bogastvo drugega pesnika preoblikuje za svojo rabo. Treba si je izbrati najbolj odličnega in mu slediti, dokler mu ne postanemo tako podobni, da bi bilo mogoče naš posnetek zlahka zamenjati z izvirnikom." Bena Jonsona potemtakem ni strah imitacije, saj umetnost – kako razveseljivo – pojmuje *kot trdo delo*. A senca je vendar padla in s porazsvetljensko strastjo do genija in vzvišenosti je prišel tudi strah, saj je bila umetnost onkraj trdega dela. Edward Young s svojim longosovskim čišljanjem genija premišlja o usodnih vrtilinah pesniških očetov in – ko toži o velikih predhodnikih – napoveduje Keatsa z njegovimi pismi in Emersona z njegovim Samozaupanjem: "*Lastijo si* našo pozornost in nam tako

preprečujejo, da bi se dovolj posvetili samim sebi; *prejudicirajo* naše presojanje v korist svojih zmožnosti in s tem omalovažujejo naše; in končno nas *zastašujejo* z bleščavo svoje slave." Tudi Samuel Johnson, odločnejši avtor in bolj zvest klasičnim vrednotam, si je vseeno privoščil zapleten kritički kalup, v katerega je kar se le da nenavadno strpal predstave o brezbriznosti, osamljenosti, izvirnosti, posnemanju in domišljiji. Johnson je rohnel: "Tantalov primer je v risu pesniškega kaznovanja zbuja sočutje, saj ni zmozel doseči sadja na doseg roke; a kakšno prijaznost lahko pričakujejo tisti, ki sicer trpijo Tantalove muke, a si nikdar niti ne poskusijo olajšati položaja?" Trepetamo pred Johnsonovim hrumenjem, trepetamo tem bolj, ker vemo, da je mislil tudi sebe, saj je bil kot pesnik tudi sam Tantal, še ena žrtev keruba varuha. V tem pogledu sta se le Shakespeare in Milton izognila johnsonovskemu šibanju, celo Vergila so obsodili, da je bil predvsem in zgolj Homerjev oponašalec. Z Johnsonom, najmogočnejšim rizikovalcem literature v angleškem jeziku, smo hkrati dobili prvega velikega diagnostika bolezni, imenovane pesniški vpliv. Vendar diagnoza spada v njegovo dobo. Hume, ki je občudoval Wallerja, je bil prepričan, da je Waller na varnem le zato, ker je bil Horac tako oddaljen. Mi gremo še naprej in vidimo, da Horac pravzaprav ni bil dovolj daleč. Waller je mrtev. Horac živi. "Breme vladanja," je menil Johnson, "teži vladarje zaradi zaradi kreposti njihovih neposrednih predhodnikov," in še dodal: "Naslednik znamenitega pisatelja se srečuje z enakimi težavami." To vrsto žaltavega humorja še predobro poznamo in vsak bralec *Reklame zame* lahko uživa v divjem plesu Normana Mailerja, ko se poskuša izmuzniti svojih strahov, ki jih je ves čas nāvdihoval nihče drug kot Hemingway. Z manjšim užitkom se lahko prebijamo skoz Roethkejevo *Daljno polje* ali Berymannovo pesem *Njegova igrača, njegove sanje, njegov počitek* in odkrijemo, da je polje žal vse preblizu Whitmanovemu, Eliotovemu, Stevensovemu, Yeatsovemu in da so tudi igrača, sanje in pravi počitek tolažba prav istih gospodov. Vpliv tako kot Johnson in Hume dojemamo kot strah, vendar pa je patos v tej zgodbi vse opaznejši, dostojanstvo pa vse bolj pojemajoče.

Pesniški vpliv, ki mu je čas odvzel lesk, je del obširnejšega pojava – intelektualnega revizionizma. Revizionizem – najsibodi v politični teoriji, psihologiji, teologiji, pravu ali poetiki – pa je v našem času spremenil svojo naravo. Predhodnik revizionizma je herezija, vendar pa je herezija sprejete

doktrine poskušala spremeniti s spremembo ravnotežja, ne pa s tistim, kar bi lahko imenovali ustvarjalni popravek (le-ta je značilnost sodobnega revizionizma). Herezija je navadno izvirala iz spremembe poudarka, revizionizem pa, ravno narobe, sledi uveljavljeni doktrini do neke točke, potem pa skrene od nje, opozarjajoč, da je ravno na omenjeni točki doktrina zavila v napačno smer. Freud je, premišljujoč o revizionistih svojih teorij, godrnjal: "Pomislite le na močne čustvene dejavnike, ki mnogim ljudem preprečujejo, da bi se prilagodili drugim ali obvladali same sebe," vendar pa je bil preveč tankočuten, da bi se lotil analiziranja teh "močnih čustvenih dejavnikov". Blake, na vso srečo neobremenjen s tako obzirnostjo, ostaja najtemeljitejši in najizvirnejši teoretik revizionizma po razsvetljenstvu, nespregledljivo pa je prispeval k razvoju nove teorije pesniškega vpliva. Podrejanje sistemu katerega koli predhodnika, pravi Blake, pomeni ovirati svojo ustvarjalnost z obsesivnim presojanjem in primerjanjem, najverjetneje svojih del z deli predhodnikov. Pesniški vpliv je potemtakem bolezen samozavesti; no, vendar tudi Blake ni bil odrešen svojega dela strahu: tisto, kar ga je trpinčilo – litanije zlih duhov – je najmočneje izrazil v viziji najsjajnejšega od svojih predhodnikov:

*... the Male-Females, the Dragon Forms,
Religion hid in War, a Dragon red & hidden Harlot.*

*All these are seen in Milton's Shadow, who is the Covering
Cherub ...*

Tako kot Blake vemo, da je pesniški vpliv dobitek in izguba, za zmeraj pozabljena v labirintu zgodovine. Kakšna je narava omenjenega dobitka? Blake je razlikoval med stanji in posamezniki. Posamezniki so prešli skoz stanje bivanja in ostali posamezniki, stanja pa so se zmeraj razvijala, zmeraj spreminjala. In samo stanja je bilo mogoče grajati, posameznikov nikdar. Pesniški vpliv je prehod posameznikov oziroma posameznosti skoz stanja. Tako kot vsakršni revizionizmi je tudi pesniški vpliv duhovni dar, ki ga prejmemo s tistim, kar bi lahko nepristransko imenovali perverzno duha oziroma kar je Blake natančneje presodil kot perverzno stanje.

Res se dogaja, da pesnik vpliva na drugega pesnika, bolje povedano, pesmi enega pesnika s plemenitostjo duha ali celo obojestransko velikodušnostjo vplivajo na pesmi drugega. Vendar pa naš udobni idealizem na tem mestu ni ravno ustrezen. Z velikodušnostjo je mogoče vplivati na manj pomembne ali šibke pesnike; večji ko je vpliv velikodušnosti in bolj obojestranska ko je, skromnejši so pesniki, ki jih zadeva vpliv. Tudi v tem primeru se vplivanje začne z nenamernim in skoraj nezavednim nespozrazumom. Tako sem prišel do temeljnega vodila pričujoče razprave, do načela, katerega kredibilnost ne zagotavlja pretiravanja, ampak preprosto resničnost:

Pesniški vpliv – takrat, ko zadeva dva močna, avtentična pesnika – zmeraj nastane z napačnim branjem starejšega pesnika, z ustvarjalnim popravkom, ki je v resnici in neizogibno napačna interpretacija. Zgodovina plodovitih pesniških vplivov, torej osrednja tradicija zahodne poezije po renesansi, je zgodovina strahu in samih sebe rešujočih spak, zgodovina preobračanja besed, perverzij in premišljenega revizionizma, brez katerega moderna poezija kot taka sploh ne bi obstajala.

'Idiotski zasliševalec', srečno zvit v labirintu moje zavesti, ugovarja: "Le kakšno korist imaš od navedenega načela, če pa ni razvidno, ali je dokaz, o katerem govori, sploh resničen?" Je morda koristno navreči, da pesniki niso čisto navadni bralci, še posebej pa niso preučevalci literature v pravem pomenu besede, torej navadni bralci, povzdignjeni na najvišje mesto? Kaj pravzaprav je pesniški vpliv? Je preučevanje le-tega lahko kaj več od nadležnega iskanja virov, preštevanja aluzij, početja, ki bo slej ko prej doživelo apokalipso, ko ga bodo učenjaki predali računalnikom? Kaj nam ni Eliot zapustil gesla, da dober pesnik krade, šibki pa si le sposoja glas in zgolj izdaja vpliv? Spomnimo se tudi velikih idealistov literarne vede, zanikovalcev pesniškega vpliva, od Emersona in njegovih maksim ("Vztrajaj pri sebi: nikoli ne posnemaj!" in "Duša se ne bo nikdar tako ponižala, da bi se ponavljala.") do nedavne preobrazbe Northropa Frya v Arnolda našega časa, vztrajajočega pri tem, da mit o udeležbi brani pesnike pred tem, da bi jih dajal strah pred dolžnostjo.

Zoper idealizem take vrste lahko mirne duše navedemo sijajno Lichtenbergovo pripombo: "Da, tudi jaz rad občudujem velike duhove, a le tiste, katerih del ne razumem." Še eno mesto iz Lichtenberga, enega modrecev pesniškega vpliva: "Delati ravno narobe je tudi oblika posnemanja, zato je bi morala definicija posnemanja upoštevati oboje." Lichtenberg namiguje, da je pesniški vpliv sam po sebi oksimoron. Sploh se ne moti. Ampak: potem je tudi romantična ljubezen oksimoron in je najbližja podobna stvar pesniškemu vplivu – še ena veličastna perverzno duha, čeprav v drugi smeri. Pesnik, ki se sooča z 'velikim izvirkom', mora v njem odkriti napako, ki je ni, v njegovem bistvu pa najvišjo imaginativno vrlino. Ljubimec je zapeljan, a se najde, ko odkrije pesem, ki ne obstaja. "Ko se dva zaljubita," razlaga Kierkegaard, "in občutita, da sta ustvarjena drug za drugega, je pravi čas, da se ločita, saj če bi ostala skupaj, bi izgubila vse in nič pridobila." Ko 'veliki izvirk' odkrije efebja ali mladeniča kot možatega pesnika, je čas za nadaljevanje, saj mlajši vse dobi, njegov predhodnik pa nima kaj izgubiti; popolnoma formirani pesniki res ne morejo ničesar izgubiti.

Vendar se morajo pesniki prilagoditi tudi zagatnemu stanju – stanju satana. Satan je čista oziroma absolutna zavest o sebi, prisiljena sprejeti tesno zvezo s temo. Stanje satana je torej nenehna zavest o dualizmu, o obsojenosti na končnost ne le v prostoru oziroma telesu, ampak tudi v času. Močni pesnik se je ob soočanju z veseljstvom poezije, z besedami, ki so bile in ki bodo, torej z grozljivim sijajem kulturne dediščine, prisiljen zavedati, da mora biti njegov duh čist, hkrati mora vedeti, kje se začenja tema; vedeti mora, da izhaja iz časa pred stvarjenjem-padcem, a hkrati upoštevati številko, težo in mero. V našem času je položaj še obupnejši, kot je bil v osemnajstem stoletju, ki ni dalo miru Miltonu, ali v devetnajstem, ko je strašil Wordsworth. Naše zdajšnje in prihodnje pesnike lahko tolaži dejstvo, da se po Miltonu in Wordsworthu ni pojavila nobena titanska osebnost in da nista taka ne Yeats ne Stevens.

Če se lotimo pregledovanja okrog ducata najvplivnejših pesniških imen pred našim stoletjem, hitro odkrijemo, komu med njimi pripada položaj velikega zaviralca, kdo je sfinga, ki celo najmočnejše duhove zaduši že v zibki: Milton. Moto k angleško pisani poeziji po Miltonu je domislil Keats: "Če bi on živel, bi jaz umrl." Miltonova smrtonosna vitalnost je nasledek njegovega stanja satana, ni pa toliko razvidna iz figure satana

v *Izgubljenem raju* kot iz Miltonovega odnosa do njegovega lastnega satana in do vseh močnejših pesnikov osemnajstega stoletja in večine pesnikov devetnajstega.

Milton je osrednji problem vsake teorije in zgodovine pesniškega vpliva v angleščini, nemara bolj kot celo Wordsworth, ki nam je bližji, kot je bil on Keatsu, in ki nas je soočil z vsem najbolj problematičnim v sodobni poeziji oziroma v nas. Tisto, kar naše razmišljanje združuje v enoten miselni lok (na njegovem obodu je Milton predhodnik, Wordsworth veliki revizionist, Keats in Wallace Stevens pa, med drugimi, podložna dediča), je iskreno sprejemanje dejanskega dualizma v nasprotju z divjim hotenjem, katerega cilj je preseči vsakršne dualizme; to hrepenenje obvladuje vizionarske in preroške zastavke vse od dokajšnje pohlevnosti Spenserjevega temperamenta do silovitih izbruhov, ki so jih podpisali Blake, Shelley, Browning, Whitman in Yeats.

To je avtentičen primer omenjenega načina razmišljanja, poezije izgube, in glas močnega pesnika, ki je sprejel svojo nalogo – zbrati vse, kar je ostalo:

Farewell happy fields

Where joy for ever dwells: Hail horrors, hail

Infernal world, and thou profoundest Hell

Receive thy new Possessor: One who brings

A mind not to be chang'd by Place or Time,

The mind is its own place, and in it self

Can make a Heav'n of Hell, a Hell of Heav'n,

What matter where, if I be still the same? ...

Ti verzi so C. S. Lewisu ali 'angelski šoli' pomenili moralno nespamet, ki jo je treba sprejeti s posmehom, če sodimo med tiste, ki so si zapomnili, da je treba dan začeti z jutranjim obrokom sovraštva do satana. Če pa vendar nismo tako moralno rafinirani, nas utegnejo ti verzi globoko pretresti. Ne gre za to, da bi se satan ne motil, seveda se, pomembnejši je strašanski patos njegove izjave "če bom še isti", saj ni in ne bo nikoli več isti. On to ve. V zavestnem slovesu od radosti sprejema heroični dualizem, dualizem, na katerem temelji skoraj ves pesniški vpliv po Miltonu.

Po Miltonovem prepričanju je vsaka grešna izkušnja neizbežno zasnovana na izgubi, raj pa je mogoče znova pridobiti le s pomočjo 'vzvišenega človeka'. Tu ne more pomagati noben pesnik. Pa vendar je bil Miltonov veliki izvirnik – kot je priznal Drydnu – Spenser, ki je svojega Colina v šesti knjigi *Vilinske kraljice* pripustil v pesniški raj. Kot poudarjata tako Johnson kot Hazlitt, Miliona – ravno narobe kot njegove naslednike – ni peklil strah pred vplivom. Johnson je posebej poudaril, da je bil med vsemi, ki so si sposojali pri Homerju, Milton najmanjši dolžnik, dodal pa je še: "Po naravi je bil samostojen mislec, prepričan o svojih zmožnostih in nedojemljiv za pomoč ali prepreke; ni se mu zdelo za malo spoznati misli in podobe svojih predhodnikov, a jih tudi ni iskal." Hazlitt je v predavanju, ki ga je slišal Keats (predavanje je vplivalo na Keatsovo poznejšo idejo o negativni zmožnosti), razpravljal o Miltonovi pozitivni zmožnosti hranjenja s predhodniki: "Pri branju njegovih del se zavemo, da smo pod vplivom mogočnega razuma, ki je vse izrazitejši, čim bližji je drugim." Prisiljeni smo se vprašati, kaj je Milton mislil s tem, da je Spenserja imenoval veliki izvirnik. Najmanj to, da se je s svojim drugim rojstvom rodil v Spenserjev romantični svet, pa tudi to, da je potem, ko je unitarno iluzijo Spenserjeve romantičnosti nadomestil s sprejetjem stvarnega dualizma kot bolečine bivanja, ohranil zavest o Spenserju kot zavest o drugem, torej kot slutnjo o drugosti, o kateri morajo sanjariti vsi pesniki. Lahko bi rekli, da je Milton z opustitvijo mladostnega hotenja po unitarnosti ustvaril poezijo, ki ji pravimo porazsvetljenska ali romantična, poezijo, ki si je za obsesivno temo izbrala moč duha nad vesoljstvom smrti oziroma – kot je zapisal Wordsworth – poskuša ugotoviti, kako močen bog in gospodar je duh in koliko zunanja stvarnost streže njeni volji.

Noben sodobni pesnik ne glede na prepričanje ne prisega na omenjeno unitarnost. Sodobni pesniki so neizogibno bedni dualisti, saj je ravno ta mizerija, to uboštvo izhodišče njihove umetnosti, o kateri je Stevens zapisal, da je "globoka poezija revnih in mrtvih." Poezija lahko najde svojo rešitev v človeku – ali pa tudi ne, vsekakor pa so jo zmožni odrešiti le tisti, ki čutijo strašno potrebo po tem, a še takrat lahko pride v obliki groze. O tej potrebi se mladi pesnik ali efeb prvič pouči ob srečanju z drugim pesnikom, z 'drugim', čigar pogubno veličino dojema kot gorečo bleščavo sredi teme; tako Blakov bard izkušnosti vidi tigr, Job leviatana, Ahab

belega kita ali Ezekiel keruba varuha. Vse to so vizije stvarjenja, ki se je ponesrečilo in ujelo v past, vizije sijaja, ki grozi prometejskemu iskalcu, kakršen bo postal vsak efeb.

Collins, Cowper in mnogi bardi občutljivosti so v Miltonu videli tигра, angela zaklanjalca, ki novemu glasu preprečuje vstop v pesniški raj. Simbol tega razpravljanja je kerub varuh. V Stvarjenju je božji angel, pri Ezekielu tirski knez, pri Blaku grešni Tarmas in Miltonova prikazen, pri Yeatsu Blakova prikazen. Pojavlja se kot ubogi demon z več imeni (pravzaprav s toliko imeni, kot je močnih pesnikov), a pustimo ga še nekaj časa brez imena, saj ljudje še niso odkrili dokončnega imena za strah, ki hromi ustvarjalnost. Je tisto, kar iz ljudi nareja žrtve, demon diskurzivnosti in dvomljivih zvez, lažni ekseget, ki iz besedil sestavlja sveta pisma. Ne more zadušiti duha ustvarjalnosti, tega ne more nihče in nič, vsekakor pa je prešibek, da bi zadušil kar koli. Kerub varuh se lahko zakrinka v sfingo (kot Miltonova prikazen v nočnih morah občutljivosti), vendar mora biti sfinga (njena moč je silna) ženska ali vsaj ženski moški. Angel je moški ali vsaj moška ženska. Sfinga zastavlja uganke, davi in se na koncu sesuje vase, angel pa samo zaklanja, pojavi se le zato, da bi zaprl pot ali jo vsaj zakril. Vendar sfinga je napoti in jo je treba odstraniti. V vsakem močnem pesniku, ki se je odločil za pot iskanja, je želja po razvozlanju. Vrhunska ironija pesniškega poklica je to, da so močni pesniki zmožni izvršiti težje naloge, pri manj pomembnih pa odpovejo. Zmožni so premagati sfingo (sicer kot pesniki ne bi obstali, napisali bi le eno knjigo), ne zmorejo pa razkriti angela. Navadni ljudje (in včasih šibkejši pesniki) znajo z angela odstreti ravno dovolj tančic, da lahko živijo (ševeda le, če jih ne zanima popolno življenje), sfingi pa bi se približali le, če bi jih kdo stiskal za goltanec.

Sfinga je namreč naravna, vendar pa je angel človeku bližji. Sfinga je strah pred spolnostjo, angel strah pred ustvarjanjem. Sfingo srečamo na poti k izvorom, angela na poti k možnostim, če ne celo izpolnjenju. Dobri pesniki hitro koračijo po poti nazaj k izvorom – od tod njihovo silno veselje nad elegijami – a le redki so se zmožni odpreti viziji. Razkrivanje angela ne zahteva posebne moči, ampak vztrajnost, neusmiljenost in nenehno budnost, saj se tisto, kar onemogoča ustvarjalnost, ne pogrezne v "kamniti sen" tako hitro kot sfinga. Emerson je bil prepričan, da pesnik razkrinkava sfingo z odkrivanjem identitete v naravi ali pa se ji prepusti, ko se nanj

zgrnejo različne posameznosti, ki jih nikdar ne zmore povezati v celoto. Sfinga, kot je menil Emerson, je narava in uganka o našem vzniku iz narave; to pomeni, da je sfinga tisto, kar so psihoanalitiki poimenovali prvinsko prizorišče. A kaj je prvinsko prizorišče pesnika *kot pesnika*? Koitus njegovega pesniškega očeta z muzo. So ga takrat spočeli? Ne – ni jim uspelo. Spočeti se mora sam, oploditi se mora v muzi materi. A muza je enako pogubna kot sfinga ali kerub varuh, lahko se identificira kot oboje, čeprav večkrat kot sfinga. Močnemu pesniku se ne uspe oploditi – počakati mora svojega sina, ki ga bo določil, kot je on določil svojega pesniškega očeta. Oploditi pomeni prilastiti si – to pa je dialektično trud, namenjen angelu. Ker smo tako prišli do vira naše bridkosti, si ga moramo temeljito ogledati.

Kaj angel zakriva v Stvarjenju? Kaj v Ezekielu? Blaku? Genезis 3:24 – "Izgnal je človeka in postavil vzhodno od edenskega vrta kerube in meč, iz katerega je švigal ogenj, da bi stražili pot do drevesa življenja." Rabini so keruba na tem mestu razlagali kot simbol strahu pred božjo *navzočnostjo*; Raši jih je imenoval "angeli uničenja". Ezekiel 28:14-16 ponuja še silovitejši opis:

*Bil si maziljeni kerub, za varuha sem
te postavil,*

*bil si na sveti Božji gori,
se sprehajal sredi ognjenih
kamnov.*

*Popoln si bil v svojem ravnanju
od dneva, ko si bil ustvarjen,
dokler se ni našla na tebi krivica.
Zaradi svojega obilnega trgovanja
si postal poln nasilja in si gešil.
Oskrunjenega te pahnem z Božje
gore
in kerub varuh te izžene
izmed ognjenih kamnov.*

[Svetopisemsko besedilo je vzeto iz Svetega pisma Slovenskega standardnega prevoda. Društvo Svetopisemska družba Slovenije 1996]

Na tem mestu Bog obtožuje tirskega kneza, ki je kerub, ker so kerubi na oltarju in v Salomonovem templju s krili prekrili skrinjo zaveze in jo tako zaščitili, prav kakor je tirskega kneza nekoč obvaroval rajski, torej božji vrt. Blake je še silnejši nasprotnik keruba varuha. Voltaire in Rousseau sta bila za Blaka Valina keruba varuha, saj je Vala varljiva lepota naravnega sveta, preroki naravnega razsvetljenja pa njeni služabniki. V Blakovem "kratekemu epu" z naslovom *Milton* kerub varuh stoji med ustvarjenim človekom, ki je hkrati Milton, Blake in Los, in emanacijo ali ljubljeno. V Blakovem *Jeruzalemu* kerub ločuje Blaka-Losa in Jezusa. Odgovor na vprašanje, kaj zakriva kerub, je torej: pri Blaku vse tisto, kar zakriva narava sama; pri Ezekielu bogastvo zemlje, vendar – kot poučuje Blakov paradoks – tisto, kar se kaže kot to bogastvo; v Genezi vzhodna vrata, pot do drevesa življenja.

Kaj to pomeni, da kerub varuh ločuje? Ne – te moči nima. Pesniški vpliv ni ločitev, ampak žrtvovanje, nič drugega kot uničenje poželenja. Simbol pesniškega vpliva je kerub varuh, ker kerub simbolizira tisto, kar je postalo kartezijska kategorija *ekstenzivnosti*. Ni naključje, da so Descartes in njegovi kolegi in učenci odločni sovražniki pesniške vizije v romantični tradiciji, saj je kartezijska *ekstenzivnost* temeljna kategorija modernega dualizma, osupljivega brezna, ki nas ločuje od objekta. Descartes je objekte dojemal kot omejen prostor; ironija romantične vizije je, da se je Descartesu upirala, a razen pri Blaku ni segla dovolj daleč – tako Wordsworth kot Freud ostajata kartezijska dualista, za katera je zdajšnjost grešna preteklost, narava pa nepretrgan niz omejenih prostorov. Kartezijske redukcije časa in prostora so bile nov udarec negativnemu vidiku pesniškega vpliva, *influenca* v risu literature kot pritoku epidemičnega strahu. Namesto izžarevanja eteričnega fluida smo dobili pesniški priliv okultnih moči, ki ne izvirajo z zvezd, ampak od ljudi, "okultne" pa so zato, ker so nevidne in jih ni mogoče zaznati s čuti. Odtegnite um kot *intenzivnost* od zunanjega sveta kot *ekstenzivnosti* in kot nikdar poprej bo spoznal svojo osamljenost. Osamljeni premišljevalec, zanikujoč svoje sinovstvo in bratstvo kot Blakov Urizen v satiri o kartezijskem *geniju*, je arhetip močnega pesnika, trpečega zaradi strahu pred vplivom. Če obstajata dva nezdržljiva svetova, prvi veliki matematični stroj, razprostrt v vesolju, in drugi, sestavljen iz nerazprostrtih mislečih duhov, bomo svoje strahove začeli razpostavljati

ob kontinuumu, razpotegnjenem v preteklost, naše dojemanje "drugega" pa se bo s tem, da bo "drugo" postavljeno v preteklost, povečalo.

Kerub varuh je torej demon kontinuitete; njegova pogubna čarovnija sedanost zapira v ječo preteklosti, svet različnosti pa degradira na sivino enoličnosti. Identiteta preteklosti in sedanosti je v skladu s temeljno identiteto vseh objektov. To je Miltonovo "vesoljstvo smrti", z njim pa poezija ne more živeti, saj mora svobodno poskakovati, mora si najti prostor v diskontinuitetnem svetu, če pa le-ta ne obstaja (kot pri Blaku), si ga mora ustvariti. Diskontinuiteta je svoboda, nanjo stavijo tako preroki kot poglobljeni analitiki; o tem se strinjajo Shelley in fenomenologi: "Napovedovanje, pravo prerokovanje je še zmeraj sposobnost tistih, ki premorejo prihodnost v pravem, neokrnjenem pomenu besede, ki znajo predvideti, kaj se nam bliža, ne pa tisto, kar je nasledek preteklosti." Tak je J. H. Van der Berg v delu *Metabetica*. V Shelleyjevem *Zagovoru poezije*, ki ga je Yeats nikakor ne po naključju cenil kot najtemeljitejšo premišljanje o pesništvu, preroški glas oznanja prav to svobodo: "Pesniki so vrhovni svečeniki neomejene domišljije, zrcala gigantskih sen, ki jih prihodnost meče na zdajšnjost."

"Obstoj Boga dokazuje z izčrpanjem," se glasi pomisel Samuela Becketta o verzu "Torej nisem svoj sin" v pesmi *Whoroscope*, dramskem monologu, ki ga govori Descartes. Descartes zmagoslavno vstopi v prozaično vizijo, ki ni nujno prijateljska do drugih načinov imaginacije. Ugovori zoper kartezijansko reduktivnost nikdar ne presahnejo, tako pa ji nehote izkazujejo spoštovanje. Prgišče drobnih Beckettovih pesmi sicer ne zmora očitnega protesta, vsekakor pa trdno zagovarja diskontinuiteto.

Kljub temu ne moremo govoriti o kakem očitnem kartezijanskem predsodku do pesnikov, o nikakršni podobnosti s platonično polemičnostjo zoper njihovo veljavo. Descartes je v *Osebnih mislih* lahko celo zapisal: "Lahko bi se zdelo nenavadno, a tehtna mnenja je lažje najti v delih pesnikov in ne v spisih filozofov, to pa zato, ker pesniki pišejo z zanosom in domišljijo; v nas so kali znanja kot kali ognja v kresilnem kamnu: filozofi jih izpisujejo z razumom, pesniki z domišljijo in potem sijejo svetleje." Kartezijanski mit oziroma brezno zavesti je vendar izsililo iskro iz kamna in pesnike ujelo v past, ki jo je Blake mračno imenoval "hudičevo pisanje", ponujeni pa sta jim bili dve protipesniški mogočosti, idealizem in materializem.

Filozofija se je s samoočiščevanjem tega velikega dualizma znebila, ves niz velikih pesniških duhov od Milтона do Yeatsa in Stevensa pa je premogel le svojo tradicijo, pesniški vpliv, ki jim je govoril, da sta "tako idealizem kot materializem odgovora na nepravilno vprašanje". Yeats in Stevens sta se tako kot Descartes (ali Wordsworth) trudila, da bi videla tudi z razumom, ne le s čutilom vida; Blake, edini pristni protikartezijanec, je tudi v tem početju videl hudičevo pisanje; kartezijansko dioptrijo je smešil tako, da je mehničnemu postavil nasproti svoj vrtinec. Danes priznavamo, da je mehanizem odlikovala strašljiva plemenitost; Descartes je želel ohraniti pojavni svet z mitom o *ekstenzivnosti*. Telo je dobilo obliko, gibalo in delilo se je znotraj določenega prostora in tako ohranjalo celost v svojem strogo omejenem bivanju. S tem so bili vpeljani svet oziroma raznovrstna občutja, *dana* pesnikom, na tej točki pa se je lahko začela tudi wordsworthovska vizija: iz te utesnjenosti se je povzpela do vsiljene ekstaze še nadaljnje redukcije, ki jo je Wordsworth sklenil imenovati "domišljija." Raznovrstna občutja se v *Tinternski opatiji* najprej še bolj izolirajo, potem pa se razvežejo v fluidni kontinuum, v katerem robovi stvari, vse določnosti počasi izginjajo v "višje" dojemanje. Blakov protest zoper wordsworthovstvo – toliko učinkovitejši, ker je povečeval Wordsworthovo poezijo – je utemeljen na grozljivosti omenjene vsiljene ekstaze, na grozljivosti slepila, ki je redukcija. V kartezijanski teoriji vrtincev je moralo biti vsako gibanje krožno (ne obstaja vakuum, skoz katerega bi se gibala materija), vse materialno pa je moralo biti zmožno nadaljnje redukcije (zato ni bilo atomov). To so bili po Blakovem mnenju satanovi mlinci, ki zaman poskušajo še bolj pomanjšati najdrobnejše delce, atome vizije, ki se nočejo več deliti naprej. V blakovski teoriji vrtincev je krožno gibanje protislovno; ko pesnik stoji na vrhu svojega vrtinca, se kartezijansko-newtonovski krogi razpostavljajo na ravni vizije, posebnosti pa stojijo zase – vsaka kot sama in ne kot drugost. Blake ni želel odrešiti pojavnega sveta, prav tako ne načrtov tistih, ki bi hoteli "rešiti pojavnost", tako, kot je (povzemajoč Miltonovo misel) nameraval Owen Barfield. Blake je teoretik odrešiteljske ali revizionarne plati pesniškega vpliva, impulza, ki poskuša keruba varuha izobčiti in izgnati izmed ognjenih kamnov.

Francoski vizionarji so se zaradi bližine Descartesovega uroka in kartezijanskih siren izražali v drugačnem duhu: gojili so visok in resnoben

humor, apokaliptično ironijo, ki doseže vrh pri Jarryju in njegovih učencih. Preučevanje pesniškega vpliva je neizogibno veja "patafizike" in z veseljem priznava svojo zavezanost "... *znanosti* imaginarnih razrešitev". Ko Blakov Los pod vplivom Urizena, mojstra kartezijanstva, strmoglavi v naše stvarjenje-padec, *zavije drugam* in ta parodija lukrecijevske *klinamen*, ta prehod od usode do neznatne muhavosti je s sklepno ironijo *vsa* individualnost urizenskega stvarjenja in kartezijanske vizije kot take. *Klinamen* oziroma odvrnitev, ki je urizenska ustreznica neznosnim naporom platoničnega demiurga, da bi znova ustvaril svet, je nujno središčna delovna zamisel teorije pesniškega vpliva, saj je ustvarjalni revizionizem tisto, kar vsakega pesnika ločuje od njegovega pesniškega očeta (in ga s to ločitvijo tudi odrešuje). Razumeti moramo, da *klinamen* zmeraj izvira iz "patafizičnega razumevanja poljubnosti". Pesnik določa položaj svojega predhodnika in izkrivlja njegov kontekst tako, da se vizionarski objekti s svojo višjo intenzivnostjo postopno izgublajo v kontinuumu. V primerjavi s heterokozmosom predhodnikov pesnika določa varljivo razumevanje poljubnosti, enakosti ali enaki naključnosti vseh objektov. Ta zavest *ni reduktivna*, saj je zmožna znova uzreti kontinuum oziroma kontekst določanja položaja in ga oblikovati v vizijo; povzdigne se na raven bistvenih objektov, ki potem "potonejo" vanjo, a ne na wordsworthovski način "v svetlobi navadnega dne." Patafizika je zares natančna; v svetu pesnikov so vse pravilnosti "redne izjeme"; sama *ponovitev* vizije pa je zakon, ki vlada izjemam. Če vsako uresničenje vizije določa posamezen zakon, smo se tem odkrili varni temelj za veličastno grozovit paradoks pesniškega vpliva: novi pesnik *sam* določa predhodnikov *posamezni* zakon. Če je ustvarjalna interpretacija potemtakem nujno napačna interpretacija, nam ne preostane drugega, da to očitno absurdnost pač sprejmemo. To je absurdnost najvišjega dometa, apokaliptična absurdnost Jarryja in celotnega Blakovega opusa.

Privoščimo si dialektični preskok: večina tako imenovanih "natančnih" interpretacij poezije je tako rekoč več kot napačna, so le bolj ali manj ustvarjalna ali zanimiva napačna branja. No, kaj ni vsako branje nujno *klinamen*? Ne bi zato morali v tem duhu poskušati prenoviti preučevanje poezije s tem, da bi se vrnili k temeljem? Nobena pesem nima izvora in nobena pesem zgolj ne aludira na drugo. Pesmi pišejo ljudje, ne brezimno veličastje. Močnejši ko je človek in večje ko je njegovo sovraštvo, bolj

brezsramna bo njegova *klinamen*. A za kakšno ceno naj kot bralci zaigramo našo *klinamen*?

Ne pradlagam nove poetike, ampak popolnoma drugačno praktično obnašanje literarne vede. Opustimo ponesrečeno prizadevanje "razumeti" katero koli pesem kot entiteto samo po sebi. Poskušajmo se namesto tega raje naučiti brati pesem kot namerno napačno interpretacijo *pesnika kot pesnika*, kot namerno napačno interpretacijo predhodnikove pesmi ali poezije nasploh. Poznaj pesem po njeni *klinamen* in "poznal" jo boš tako, da ji ne boš jemal moči, ker bi hotel od nje iztržiti znanje. To zapisujem v duhu Paterove zavrnitve Coleridgeeve znamenite organske analogije. Pater je zaslutil, da je Coleridge – pa čeprav nehote – preziral pesnikovo bolečino in trpljenje pri ustvarjanju pesmi, gorje, ki vsaj delno prihaja od strahu pred vplivom, in bridkost, ki je ni mogoče ločiti od pomena pesmi.

Borges, pojasnjujoč vzvišeni in zastrašujoči smisel Pascalove strašne sfere, primerja Pascala z Brunom, ki je leta 1584 lahko še zmeraj zmagoslavno dojemal kopernikansko revolucijo. Sedemdeset let pozneje so bili Donne, Milton in Glanvill že starci in so v tistem, v čemer je Bruno videl le radost vsled napredka človekove misli, videli propad. Borges to rezimira tako: "V tem malodušnem stoletju je absolutni prostor, ki je navdihoval Lukrecijeve heksametre, Brunu pa pomenil svobodo, v Pascalovih očeh postal labirint in brezno." Borges ne objokuje te spremembe, saj je tudi Pascal dosegel vzvišenost. Vendar močni *pesniki*, drugače kot Pascal ne sprejemajo bridkosti, vzvišenosti nočejo doseči za tako visoko ceno. Tako kot Lukrecij se odločajo za *klinamen* kot svobodo. Takole Lukrecij:

*Kadar atomi podijo navzdol zbog lastne se teže,
v padcu navpičnem letëč, odmikajo malko se s poti
v času povsë negotovem in krajih povsë nedognanih,
toliko lè, da je môč o premeni smeri govoriti.
Ako ne bil bi odklon, to padali vsi bi atomi
prav kakor kaplje deževne vzporedno v neizmerni praznini:
nè bi srečavanj biló ne sunkov med njimi vzajemnih,
nikdar ničesar le-tu ustvarila nè bi narava ...*

... Teža je tisto, kar brani, da vse bi nastalo po udarih,
 kakor po sili zunanji: kar brani, da um v nas samih
 nótranjih nima ovir pri vsem, kar snuje in kuje,
 ter ne živi kot zvezana žrtev pod večnim pritiskom –:
 temu pa izvor je neznatni odklon semén prvobitnih
 v smeri nikakor dognani in času povsem nedoločenem.

[T. Lucretius Carus: *De rerum natura* – *O naravi sveta*; prev. Anton Sovrè, Slovenska matica, Ljubljana 1959, Fizikalni del, 2. knjiga, verzi 217-224, 288-294.]

Ko premišljamo o Lukrecijevi *klinamen*, lahko spoznamo sklepno ironijo pesniškega vpliva in se tako vrnemo na naše izhodišče. *Klinamen* med močnim pesnikom in pesniškim očetom izvira iz vsega bitja prvega, prava zgodovina sodobne poezije pa bi bila natančen popis revizionarnih odvrnitev. Pravi patafizik odvrnitev razume kot čudovito svojevoljno; Jarry je bil konec koncev zmožen strast dojeti kot kolesarsko dirko po klancu navzgor. Preučevalec pesniškega vpliva je prisiljen biti nepopolni 'patafizik'; razumeti mora, da je treba *klinamen* zmeraj imeti hkrati za namerno in naključno, videti v njej "duhovno obliko" posameznega pesnika in svojevoljno potezo, ki jo napravi pesnik, ko njegovo telo prileti na dno brezna. Pesniški vpliv je, povedano v Blakovem jeziku, prehajanje posameznikov skoz stanja, vendar je to prehajanje pogubno, če ni odločitev za pot vstran. Močni pesnik pravi: "Zdi se, da sem nehal padati, zdaj *sem padel*, zatorej sem obležal tu, v peklu," v resnici pa misli: "Ko sem padel, sem *zavil stran*, zatorej sem obležal tu, v peklu, ki sem ga sam izboljšal."

Prevedel Igor Bratož