

Harold Bloom

Elegija za kanon¹

PRVOTNO JE KANON pomenil izbor knjig na naših izobraževalnih ustanovah in kljub novejši multikulturalni usmeritvi resnično vprašanje kanona ostaja: Katerega branja naj se loti posameznik, ki si še vedno želi brati? Biblična življenjska doba (približno sedemdeset let) ne zadostuje, da bi prebrali kaj več kot izbor velikih piscev iz tega, čemur lahko rečemo zahodno izročilo, kaj šele iz vseh svetovnih izročil. Kdor bere, mora izbirati, ker resnično ni dovolj časa, da bi brali vse, četudi ne bi počeli nič drugega, kot brali. Mallarméjev sloviti verz: "Meso je žalostno, gorje! in knjige so prebrane"² je postal hiperbola. Hiperpopulacija, maltuzianska prenasičenost, pomeni avtentičen kontekst kanonične tesnobe. Dandanes ne mine trenutek brez novih navalov čredne akademske miselnosti, ki jo razglašajo za politično odgovornost kritika, a sčasoma se bo vse to moraliziranje poleglo. Vsaka izobraževalna ustanova bo imela oddelek za kulturne študije – vola, ki se ga ne dreza – in estetsko podzemlje bo zacvetelo, povrnilo se bo nekaj romantičnosti branja.

¹ *Elegija za kanon* je uvodni del Bloomove knjige *Zahodni Kanon (The Western Canon)*, ki je prvič izšla leta 1994 pri Harcourt Brace & Company, New York.

² Mallarmé: *Pesmi*. Prev. Boris A. Novak. MK, Lirika, Ljubljana 1989, str. 12. V angleščini je Bloomova poanta še očitnejša: "The flesh is sad, alas, and I have read all the books."

Presojanje slabih knjig, kot je nekoč pripomnil Auden, ni dobro za človekov značaj. Kot vsi nadarjeni moralisti je tudi Auden, samemu sebi navkljub, idealiziral. In moral bi preživeti vse do danes, ko nam novi komisarji razlagajo, da je branje dobrih knjig slabo za človekov značaj, to pa po mojem mnenju verjetno drži. Branje najboljših piscev – recimo Homerja, Danteja, Shakespeara, Tolstoja – iz nas ne bo naredilo boljših državljanov. Umetnost je popolnoma nekoristna, kot pravi vzvišeni Oscar Wilde, ki je imel v vsem prav. Prav tako nam je povedal, da je vsa slaba poezija iskrena. Ko bi imel takšno moč, bi ukazal, naj te besede vklešejo nad vsakim vhodom v vsako univerzo, da bi vsak študent lahko premišljal o veličastju tega vpogleda.

Nastopno pesem za predsednika Clintona, ki jo je napisala Maya Angelou, so v uvodniku New York Timesa hvalili kot delo whitmanovske veličine, in njena iskrenost je resnično osupljiva; pridružuje se vsem drugim takojšnjim kanoničnim dosežkom, ki preplavljajo naše akademije. Na žalost je resnica ta, da si ne moremo pomagati; do začrtanih meja se lahko upiramo, a ko bi te meje prestopili, bi se še naše univerze čutile dolžne, da nas obtožijo rasizma in seksizma. Pomnim nekoga izmed nas, ki je, brez dvoma z ironijo, novinarju New York Timesa povedal, da "smo vsi feministični kritiki". To je retorika, primerna za zasedeno deželo, retorika, ki ne pričakuje nobene osvoboditve od osvoboditve. Institucije lahko upajo, da bi sledile prinčevemu nasvetu v Lampedusovem *Leopardu* (*The Leopard*), ki svojim plemičem svetuje: "Spreminjajte samo toliko, da bo vse ostalo natanko kot je bilo."

Na žalost ne bo nič nikoli več isto, ker sta bili umetnost in strast učinkovitega in poglobljenega branja, to je bil temelj našega početja, odvisni od ljudi, ki so že od otroštva fanatični bralci. Celu vdani in samotni bralci so zdaj neizogibno ogroženi, ker ne morejo biti prepričani, da se bodo novi rodovi vzdignili v prid Shakespeara in Danteja pred vsemi drugimi pisci. Sence v naši večerni deželi se daljšajo in približujemo se drugemu tisočletju, v pričakovanju novih zasenčitev.

Teh zadev ne obsojam; estetsko je, po mojem mnenju, zasebna in ne družbena stvar. Kakor koli že, krivcev ni, čeprav bi bili nekateri izmed nas hvaležni, ko nam ne bi očitali, da nam primanjkuje svobodna,

velikodušna in odprta družbena vizija o zanamcih. Literarna veda³ je starodavna umetnost; njen izumitelj je, po Brunu Snellu, Aristofan. Strinjal bi se s Heinrichom Heinejem, da "Bog obstaja in ime mu je Aristofan". Kulturologija je še ena brezupna družbena znanost, toda literarna veda kot umetnost je vedno bila in vedno bo elitističen fenomen. Napačno je bilo misliti, da bi literarna veda lahko postala temelj za demokratično izobraževanje ali za družbeno napredovanje. Ko se bodo naši angleški ali drugi literarni oddelki skrčili na velikost naših zdajšnjih oddelkov za klasične jezike, in odstopili dobršen del svojih dejavnosti enotam za kulturne študije, se bomo morda zmožni vrniti k študiju neizogibnega, k Shakespearu in nekaj njemu enakim, ki so, navsezadnje, ustvarili vse nas.

Ko kanon enkrat obravnavamo kot odnos posameznega bralca in pisatelja do tega, kar je bilo od napisanega ohranjeno, in pozabimo na kanon kot seznam knjig za potrebe študija, bomo videli, da je istoveten z literarno Umetnostjo Spomina, ne pa s kanonom v religioznem pomenu. Spomin je vedno umetnost, tudi takrat, ko deluje nehote. Emerson je stranki Spomina postavil nasproti stranko Upanja, toda v povsem drugačni Ameriki. Stranka Spomina zdaj je stranka Upanja, čeprav je upanje zmanjšano. Upanje je bilo od nekdanj nevarno institucionalizirati, ne živimo pa več v družbi, ki bi nam dopuščala institucionalizirati spomin. Poučevati moramo bolj selektivno, iščoč peščico teh, ki imajo sposobnost, da postanejo izrazito individualni bralci in pisatelji. Druge, ki so naklonjeni politiziranemu učnemu načrtu, pa pustimo v nemar. Pragmatično gledano, je estetsko vrednost mogoče prepoznati in doživeti, ne moremo pa je posredovati tistim, ki niso zmožni doumeti njenih občutenj in uvidov. Prekati se v njen prid je vedno zmotno.

Kar me bolj zanima, je (po)beg od estetskega, značilen za številne v mojem poklicu, čeprav so nekateri izmed njih vsaj na začetku imeli sposobnost doživljanja estetske vrednosti. Pri Freudu je beg metafora za potlačitev, za nezavedno, pa vendar namensko pozabljanje. V mojem poklicu je namen bega dovolj očiten: ublažiti premeščeno krivdo. V estetskem kontekstu je pozabljanje uničujoče, kajti spozna(va)nje se pri kritiki vedno

³ *Literarna veda* je prevod za *literary criticism*, ki Bloomu pomeni tako "znanost" kot "kritiko", zato se kasneje brez težav opredeli za literarnega kritika.

zanaša na spomin. Longinus bi dejal, da je užitek tisto, na kar so resentmentneži pozabili. Nietzsche bi temu rekel bolečina; oni pa bi, v višavah, imeli v mislih enako doživetje. Tisti, ki se, tako kot lemingi, spustijo od tod, mrmrajo svojo litanijo, da je najboljša mogoča razlaga za literaturo mistifikacija, razlaga, ki ima svojega zagovornika v buržoaznih ustanovah.

S tem estetsko skrčimo na ideologijo, v najboljšem primeru metafiziko. Pesmi ne moremo brati kot pesmi, ker je predvsem družbeni dokument, ali morebiti, čeprav poredkoma, poskus preseči filozofijo. V nasprotju s tem načinom se zavzemam za neomahljiv odpor, katerega edini cilj je, da se poezija ohrani kar najbolj celostna in neokrnjena. Tiste naše enote, ki so dezertirale, so v naših izročilih smer, ki je vedno bežala od estetskega: platonski moralizem in aristotelška družbena znanost. Napad poezijo bodisi izžene, ker destruktivno vpliva na družbeno blaginjo, ali pa jo dopusti, kolikor bo prevzela delo družbene katarze, v imenu novega multikulturalizma. Pod površjem akademskega marksizma, feminizma in novega historicizma starodavna polemika o platonizmu in prav tako arhaična aristotelška družbena medicina nadaljujeta svoj tok. Predvidevam, da se spor med temi strujami in nenehno ogroženimi privrženci estetskega ne more nikdar končati. Zdaj izgubljam mi in brez dvoma se bo to nadaljevalo. To pa je obžalovanja vredno, kajti veliko najboljših študentov nas bo zapustilo – in nas že zapušča – zaradi drugih disciplin in poklicev. Pri tem imajo vso pravico, ker jih mi ne bi mogli zavarovati pred izgubo intelektualnih in estetskih meril dovršenosti in vrednosti v našem poklicu. Vse, kar lahko za zdaj storimo je, da ohranimo neko kontinuiteto estetskega in ne klonimo pred lažjo, da so tisto, čemur nasprotujemo, pustolovščina in nove interpretacije.

FREUDOVA SLOVITA DEFINICIJA tesnobe se glasi *Angst vor etwas* ali tesnobna pričakovanja. Pred nami je vedno nekaj, zaradi česar smo tesnobni, četudi samo zaradi pričakovanj, ki bodo zahtevala izpolnitev. Eros – verjetno najslastnejše izmed pričakovanj – svoje lastne strahove privede do refleksivne zavesti, to pa je Freudova tema. Tudi literarno delo zbujajo pričakovanja, ki jih mora izpolniti, ali pa ga bomo prenehali brati. Najgloblji strahovi literature so literarni; še več, po mojem mnenju definirajo literarnost in z njo postanejo skorajda istovetni. Pesem, roman ali drama privzamejo vse človeške tegobe, tudi strah pred smrtjo, ki se v literarni

umetnosti preobrazi v prizadevanje, da bi postali kanonični, se vtisnili v skupnostni in družbeni spomin. Celo Shakespeare, v najmočnejših izmed svojih sonetov, omahuje v bližini te obsesivne želje ali gonilne sile. Retorika nesmrtnosti je obenem psihologija preživetja in kozmologija.

Od kod torej izvira ideja o spočetju literarnega dela, ki ga svet ne bo voljan pozabiti? K Svetemu pismu je niso priključili že Hebrejci, ki so o kanoničnih delih govorili kot o tistih, ki oskrunijo roke, ki se jih dotikajo, domnevno zato, ker smrtne roke niso vredne, da bi držale sveta besedila. Toro je za kristjane nadomestil Jezus, in tisto najpomembnejše pri njem je bilo Vstajenje. V katerem trenutku zgodovine posvetnega pisanja je človek začel govoriti o pesmih ali zgodbah kot nesmrtnih? To misel najdemo že pri Petrarki, čudovito pa jo je razvil Shakespeare v sonetih. Kot prikrito prvino jo najdemo že v Dantejevi hvali *Božanske komedije*. Ne moremo reči, da je Dante sekulariziral to idejo, saj je on zaobjel vse in tako, pravzaprav, ni sekulariziral nič. Zanj je bila njegova pesnitev prerokba, prav tako kot je bil prerokba Izaija. Zato bi morda lahko trdili, da je Dante iznašel našo moderno idejo kanoničnega. Ugledni medievalist Ernst Robert Curtius poudarja, da je Dante pred svojim imel za izvorni le dve potovanji v onostranstvo: potovanje Eneja v šesti knjigi Vergilove pesnitve in potovanje Sv. Pavla, kot je prikazano v Drugem pismu Korinčanom 12:2. Iz Eneja je izšel Rim, iz Pavla nejudovsko krščanstvo; iz Danteja pa bi morala iziti, kolikor bi živel do enainosemdesetega leta, izpolnitev v Komediji prikrite ezoterične prerokbe. Vendar je Dante umrl star šestinpetdeset let.

Curtius, vselej pozoren na usodo kanoničnih metafor, je napisal ekskurz o "*Poeziji kot ovečkovečenju*" (Poetry as Perpetuation), ki gre po sledovih nazaj proti izviru večnosti pesniškega slovesa do Iliade (6.359) in še dlje do Horacijevih *Od* (4.8, 28). Tam zatrjuje, da je pretanjenost in naklonjenost Muz tisto, kar dopušča junaku, da nikoli ne umre. V poglavju o literarnem slovesu, ki ga navaja Curtius, Jacob Burckhardt opaža, da se je Dante – italijanski renesančni pesnik in filolog – "najmočneje zavedal, da je razdeljevalec slovesa in nesmrtnosti". To je zavest, ki jo je Curtius zasledil med latinskimi pesniki Francije že okoli leta 1100. Na neki točki pa se je ta zavest povezala z idejo posvetne kanoničnosti, kjer ni šlo več za slavljenje junaka, temveč je že samo slavljenje postalo nesmrtno. Posvetni kanon, s katerim mislimo na seznam priznanih avtorjev, se v resnici ne začne

oblikovati pred sredo osemnajstega stoletja, v literarnem obdobju Rahločnosti, Sentimentalnosti in Sublimnega. *Ode* (The Odes) Williama Collinsa najdejo začetek Sublimnega kanona v heroičnih znanilcih Sentimentalnosti, od starih Grkov prek Milтона, in so med najzgodnejšimi pesmimi v angleščini, ki se zavzemajo za posvetno kanonično izročilo.

Kanon – izvorno religiozna beseda – je postal izbor besedil, ki se med seboj bojujejo za preživetje, tako tedaj, ko izbor razumemo kot stvaritev vladajočih družbenih skupin, izobraževalnih institucij, izročila literarne vede ali, kot ga razumem sam, stvaritev poznejših avtorjev, ki se čutijo izbrane od nekaterih predhodnikov. Nekateri zdajšnji privrženci tega, kar se razglša za akademski radikalizem, gredo tako daleč, da kot razlog vključevanja del v kanon navajajo uspešno oglaševanje in oglaševalske kampanje. Somišljeniki teh skeptikov pa gredo včasih še dlje in podvomijo celo o Shakespearu, saj imajo njegov sloves za nekaj vsiljenega. Kdor časti sestavljenega boga zgodovinskega procesa, mu je usojeno, da zanika Shakespearovo otipljivo estetsko prvenstvo, tisto zares škandalozno izvirnost njegovih dram. Izvirnost postane literarna sopomenka izrazov, kot so individualna podjetnost, samozadostnost in konkurenca, ki ne razveseljujejo src feministk, afrocentristov, marksistov, s Foucaultem navdahnjenih novih zgodovinarjev ali dekonstrukcionistov – vseh tistih, ki sem jih opisal kot pripadnike šole resentimenta.

Eno izmed razsvetljujočih teorij oblikovanja kanona je predstavil Alastair Fowler v knjigi *Zvrsti literature* (Kinds of Literature, 1982). V poglavju "Hierarhije žanrov in kanoni literature" Fowler pravi, da se "spremembe v literarnem okusu mnogokrat nanašajo na prevrednotenje žanrov, ki jih predstavljajo kanonična dela." V vsakem obdobju se nekateri žanri smatrajo za bolj kanonične od drugih. V zgodnjih desetletjih našega časa je bila kot žanr povzdignjena ameriška prozna romanca in to je pripomoglo k temu, da so se Faulkner, Hemingway in Fitzgerald uveljavili kot vodilni pisci proznega leposlovja v dvajsetem stoletju, kot primerni nasledniki Hawthorna, Melvilla, Marka Twaina in tistega vidika Henryja Jamesa, ki je zableščal v *Zlati posodi* (The Golden Bowl) in *Krilih golobice* (The Wings of the Dove). Posledica takšnega povišanja romance nad "realistični" roman je bila ta, da so bile vizionarske pripovedi, kot so Faulknerjeva *V smrti uri* (As I lay Dying), *Sredi osamljenih src* (Miss Lonelyhearts) Nathanael

West in *The Crying of lot 49* Thomasa Pynchona, deležne več spoštovanja kritike, kot pa *Sestra Carrie* (*Sister Carrie*) in *Ameriška tragedija* (*An American Tragedy*) Theodorja Dreiserja. Z vzponom feljtonskega romana – na primer *Hladnokrvno* (*In Cold Blood*) Trumana Capota, *Krvnikova pesem* (*The Executioners Song*) Normana Mailerja in *Kres ničevosti* (*The Bonfire of the Vanities*) Toma Wolfa – se je začelo nadaljnje prevrednotenje žanrov; *Ameriški tragediji* se je v vzdušju teh del povrnili dobršen del sijaja.

Za zgodovinski roman pa se zdi, da je dokončno razvrednoten. Gore Vidal mi je nekoč z grenkim priokusom rekel, da ga je njegova odkrito izražena spolna nagnjenost stala kanoničnega statusa. Verjetneje pa je, da so najboljša Vidalova dela (razen sublimno nezaslišane *Myre Breckenridge*) znameniti zgodovinski romani – *Lincoln*, *Burr* in še nekaj drugih – in da ta podžanr ni več primeren za kanoniziranje, to pa pripomore k razlagi mrke usode bohotno domiselne knjige Normana Mailerja *Starodavni večeri* (*Ancient Evenings*), sijajne anatomije prevare in pokvarjenosti, ki ni mogla preživeti svoje postavitve v stari Egipt iz obdobja Knjige mrtvih. Zgodovinsko pisanje in pripovedno leposlovje sta se razšli in zdi se, da ju naša občutljivost ni več zmožna spraviti skupaj.

FOWLER se zelo približa obrazložitvi vprašanja, zakaj se prav vsi žanri ne pojavljajo v katerem koli času:

dopustiti moramo, da se celoten niz žanrov nikoli enako, kaj šele celostno, ne pojavlja v katerem koli obdobju. Vsaka doba ima precej ozek izbor žanrov, na katere se njeni bralci in kritiki odzivajo z navdušenjem, pisateljem lahko dostopen izbor pa je še ožji: začasni kanon je določen za vse, razen za največje, najmočnejše ali najskrivnostnejše pisce. Vsaka doba na novo briše iz repertoarja. V ohlapnem pomenu morda vsi žanri obstajajo v vseh obdobjih, v obrisih utelešeni v bizarnih in čudaških izjemah. ... A repertoar aktivnih žanrov je bil od nekdaj ozek in predmet razmeroma pomembnih izbrisov in dodatkov ... nekatere je zepeljevala misel, da je žanrski sistem skoraj kot hidrostatičen model – kot da bi njegova celostna substanca ostajala nespremenljiva, pa vendar podvržena porazdelitvam.

A za takšno domnevo ni trdnih osnov. Bolje je, da gibanje žanrov razumemo preprosto v pomenu estetske izbire.

Sam pa bi zagovarjal, delno sledeč Fowlerju, da je estetska izbira vedno vodila vsak posvetni vidik oblikovanja kanona, čeprav je težko braniti takšen argument v času, ko sta tako obramba literarnega kanona kot napad nanj postala tako močno politizirana. Ideološka obramba zahodnega kanona je enako pogubna glede estetskih vrednot, kot je poguben naval tistih, ki kanon napadajo z namenom, da bi ga uničili ali "ga odprli", kot razglašajo sami. Nič ni pomembnejše za zahodni kanon kot njegova načela selektivnosti, ki so elitistična le toliko, kolikor temeljijo na ostrih umetniških merilih. Nasprotniki kanona vztrajajo, da pri oblikovanju kanona vedno sodeluje ideologija; v resnici pa gredo še dlje in govorijo o ideologiji oblikovanja kanona in že samo sestavljanje (ali ohranjanje) kanona razumejo kot po sebi ideološko dejanje.

Heroj teh protikanonikov je Antonio Gramsci, ki v *Izboru iz zaporniških zapiskov* zanika, da bi bil kateri koli intelektualec, kolikor se zanaša le na "posebno usposobljenost", ki jo deli s pripadniki svoje stroke (na primer literarnimi kritiki), lahko neodvisen od vladajoče družbene skupine: "Ker te različne kategorije tradicionalnih intelektualcev prek 'esprit de corps' doživljajo svojo nepretrgano zgodovinsko usposobljenost, se tako predstavljajo kot avtonomni in neodvisni od vladajoče družbene skupine."

Kot literarnemu kritiku v času, ki ga danes imam za najslabšega vseh časov za literarno vedo, se mi Gramscijevi ostri očitki ne zdijo primerni. Esprit de corps profesionalizma, tako nenavadno ljub mnogim visokim dostojanstvenikom protikanonikov, me nikakor ne zadeva in zavrnil bi vsako "nepretrgano zgodovinsko kontinuiteto" z Zahodno akademijo. Želim si in zagovarjam kontinuiteto s kakšno peščico kritikov pred tem stoletjem in še kakšno peščico iz obdobja zadnjih treh generacij. Glede "posebne usposobljenosti" pa je moja, v nasprotju z Gramscijem, čisto osebna. Četudi bi "vladajočo družbeno skupino" poistovetili s korporacijo Yale, z zaupniki newyorške univerze ali ameriškimi univerzami nasploh, ne najdem nobene *notranje* povezave med katero koli družbeno skupino in posameznimi načini, s katerimi sem preživel svoje življenje v branju, spominjanju, sojenju in interpretiranju tega, kar smo nekoč imenovali "domišljajska literatura". Da bi odkrili kritike v službi družbene ideologije, se moramo ozreti bodisi na tiste, ki želijo kanon demistificirati ali odpreti, bodisi na njihove

nasprotnike, ki so se ujeli v past in sami postali tisto, kar so opazovali. A nobena izmed teh dveh skupin ni zares *literarna*.

Ta potlačitev estetskega ali beg od njega je endemičen za naše ustanove, katerih namen naj bi še vedno bila višja izobrazba. Shakespeare, čigar estetsko prvenstvo je potrjeno z občo presojo štirih stoletij, je zdaj "pozgodovinjjen" na pragmatično zmanjšanje ravno zato, ker je njegova misteriozna estetska moč v spotiko slehernemu ideologu. Vodilno načelo zdajšnje šole resentimenta se lahko pove z eno samo svojevrstno drznostjo: to, kar imenujemo estetska vrednost, izhaja iz razrednega boja. To načelo je tako splošno, da ga ni mogoče popolnoma ovreči. Sam vztrajam, da je posamezni jaz edini način in vse merilo za razumevanje estetske vrednosti. A nerad priznam, da je "posamezni jaz" določen le v nasprotju z družbo, in del njegovegaagona s skupnostnim ima neizogibno značilnost boja med družbenimi in ekonomskimi razredi. Kot krojačev sin sem imel na pretek časa za branje in razmišljanje o prebranem. Ustanova, ki me je podpirala, univerza Yale, je neizbežno del ameriškega establišmenta in moje nenehno premišljevanje o literaturi je torej občutljivo za najbolj tradicionalno marksistično analizo razrednih interesov. Vse moje strastne razglasitve estetske vrednosti izoliranega posameznika neizogibno omejuje opomin, da je prosti čas za razmišljanje nujno dobljen od družbe.

Noben kritik, z mano vred, ni hermetični Prospero, ki bi na začaranem otoku gojil belo magijo. Literarna veda (v hermetičnem pomenu) je, tako kot poezija, nekakšna tatvina iz skupnih zalog. In če je vodilni razred, v obdobju moje mladosti, dal komu svobodo, da je postal svečenik estetskega, je v takšnem svečeništvu brez dvoma imel svoj lastni interes. A to dopustiti vseeno pomeni dopustiti zelo malo. Svoboda za razumevanje estetske vrednosti utegne izvirati iz razrednega boja, a vrednost ni istovetna s svobodo, četudi je brez takšnega razumevanja ni mogoče doseči. Estetska vrednost je, po definiciji, plod medsebojnega vplivanja umetnikov, vpliva, ki je vedno interpretacija. Svoboda, da si umetnik ali kritik, nujno izhaja iz družbenega boja. Vendar izvor svobode občutenja z njo ni istoveten, čeprav bi težko rekli, da je nepomemben za estetsko vrednost. V individualnosti, ki smo jo dosegli, je vedno krivda; to je krivda, ker smo med preživelimi, ni pa plodovita za estetsko vrednost.

Brez kakega odgovora na trojno vprašanje agona – več, manj ali enako kot? – ne more biti nobene estetske vrednosti. To vprašanje je izraženo v figurativnem jeziku Ekonomičnega, a njegov odgovor bo prost Freudovega Ekonomičnega načela. Ni pesmi na sebi, a vendar v estetskem še vedno ostaja nekaj, česar se ne da reducirati. Vrednost, ki je ni mogoče povsem zmanjšati, se vzpostavlja s procesom medumetniškega vplivanja. Takšen vpliv vsebuje psihološke, duhovne in družbene sestavine, njegova pglavitna prvina pa je estetsko. Marksist ali s Foucaultem navdihnjen zgodovinar lahko v neskončnost vztraja, da je produkcija estetskega vprašanje zgodovinskih sil, a tu produkcija sama po sebi ni najpomembnejše vprašanje. Z radostjo pritrjujem motu Dr. Johnsona, ki pravi: "Nihče, razen butcev, ne piše zaradi česa drugega kot denarja" – pa vendar nesporna ekonomika literature, od Pindarja do danes, ne določa vprašanja estetskega prvenstva. Tako tradicionalisti kot odpiralci kanona so dokaj enotni v presoji, kje najdemo prvenstvo: pri Shakespearu. Shakespeare je posvetni kanon, morda celo posvetna biblija; samo on določa tako svoje predhodnike kot dediče za namene kanona. To je zadrega, s katero se soočajo privrženci resentimenta: bodisi da morajo zanikati Shakespearov enkratni sloves (to je boleča in težavna zadeva), ali pa morajo razložiti, zakaj in kako sta zgodovina in razredni boj proizvedla ravno te vidike njegovih dram, ki so povzročili, da je zavzel osrednje mesto v zahodnem kanonu.

Pri Shakespearovi najbolj samosvoji moči naletijo na nepremostljivo težavo: zmeraj je pred tabo, konceptulno in imagistično, ne glede na to, kdo in kdaj si. Iz tebe naredi anahronizem, ker te vsebuje; ne moreš ga zaobjeti. Ne moreš ga osvetliti z novo doktrino, naj bo to marksizem, freudovstvo ali demanovski jezikovni skepticizem. Namesto tega bo doktrino pojasnil on, ne s predvidevanjem, temveč, lahko bi rekli, zavidevanjem: ves Freud, ki največ velja, je že v Shakespearu, povrh pa še prepričljiva kritika Freuda. Freudovski zemljevid duha je Shakespearov; zdi se, da ga je Freud le spremenil v prozo. Naj povem še drugače, shakespeareovsko branje Freuda osvetli in dopolni Freudove spise; freudovsko branje Shakespeara pa Shakespeara reducira, ali ga vsaj bi, ko bi lahko to redukcijo, ki prestopa mejo v absurdnostih izgube, vzdržali. *Coriolanus* je veliko močnejše branje Marxovega *Osemnajstega brumaira Ludvika Bonaparta*,

kot bi si katero koli marksistično branje *Coriolanusa* sploh lahko želelo.

Shakespeareova odličnost, o tem sem prepričan, je pečina, na kateri se mora šola resentimenta naposled razbiti. Kako naj bi imeli oboje? Če je to, da je Shakespeare središče kanona, arbitrarno, potem morajo razložiti, zakaj je vladajoči družbeni razred za to arbitrarno vlogo izbral ravno njega namesto, recimo, Bena Jonsona. Če pa je zgodovina, in ne vladajoči krogi, povzdignila Shakespeara, kaj je bilo tisto v njem, kar je tako prevzelo mogočnega Demiurga, ekonomsko in socialno zgodovino? Takšen način vpraševanja očitno že meji na fantastiko; koliko preprosteje je priznati, da obstaja kvalitativna razlika, razlika v vrsti med Shakespeareom in vsakim drugim piscem, tudi Chaucerjem, Tolstojem ali komer koli. Izvirnost je velik škandal, s katerim se resentmentneži ne morejo sprijazniti. Shakespeare pa ostaja najizvirnejši pisec, kar jih bomo kadar koli poznali.

VSA IZRAZITA literarna izvirnost postane kanonična. Pred nekaj leti, na nevihtno noč v New Havnu, sem se usedel, da bi znova prebral *Izgubljeni raj* (Paradise Lost) Johna Milтона. Moral sem napisati predavanje o Miltonu kot del sklopa predavanj, ki sem jih imel na harvardski univerzi, a želel sem si začeti znova s pesmijo: jo brati tako, kot da je ne bi bil še nikoli bral, pravzaprav, kot da je ni bil bral še nihče pred menoj. To pa je pomenilo nekaj domala nemogočega, iz moje glave pomesti knjižnico pisanja o Miltonu. Vseeno sem poskusil, saj sem želel doživeti izkušnjo branja *Izgubljenege raja* pred približno štiridesetimi leti, ko sem ga bral prvič. In med branjem, dokler nisem sredi noči zaspal, se je začela razblinjati prvotna domačnost pesmi. V naslednjih dneh, ko sem bral do konca, se je to razblinjanje nadaljevalo. Ostal sem nenavadno pretresen, malo odtujen, pa vendar strašansko prevzet. Kaj sem bral?

Čeprav je pesem biblični ep, klasične oblike, je bil čuden občutek, ki sem ga dobil, nekaj, kar navadno pripisujem literarnim fantazijam ali znanstveni fantastiki, ne pa junaškim epom. Čudaštvo je bil njen neustavljivi učinek. Osupel sem bil nad povezanima, a različnima vtisoma: avtorjevo tekmovalno in zmagovito močjo, ki je bila, tako navznoter kot navzven, čudovito prikazana; v boju proti slehernemu drugemu avtorju in besedilu, z Biblijo vred, na eni in včasih strašno nenavadnostjo prikazanega na drugi

strani. Šele ko sem prišel do konca, sem si priklical v spomin (zavestno kajpak) ostro knjigo Williama Empsona *Miltonov Bog* (Milton's God) in njegovo kritično pripombo, da je *Izgubljeni raj* tako barbarsko sijajen kot nekatere afriške primitivne skulpture. Empson je krivdo miltonovskega barbarizma naprtil krščanstvu, doktrini, ki se mu je zdela ostudna. Čeprav je bil Empson politično marksist, izrazito naklonjen kitajskim komunistom, nikakor ni bil predhodnik šole resentmenta. S presenetljivo spretnostjo je pozgodovinil prosti slog, in ves čas se je zavedal konflikta med družbenimi razredi, toda ni ga mikalo, da bi *Izgubljeni raj* skrčil na medigro ekonomskih moči. Njegova prva skrb je ostalo estetsko, pravo opravilo literarnega kritika. Premagal je skušnjavo, da bi svoj moralni odpor do krščanstva (in Miltonovega Boga) prenesel na estetsko presojo proti pesmi. Prvina barbarskosti je name, tako kot na Empsona, naredila močan vtis; bolj pa me je zanimala agonična zmagovitost.

VERJETNO OBSTAJA le nekaj del, ki se zdijo še pomembnejša za Zahodni kanon, kot je *Izgubljeni raj* – Shakespearove poglavitne tragedije, Chaucerjeve *Canterburyjske zgodbe* (*Canterbury Tales*), Dantejeva *Božanska komedija*, Tora, evangeliji, Cervantesov *Don Kihot*, Homerjevi epi. Nobeno izmed teh del, razen morda Dantejeva pesem, pa ni pod takšnim udarom kot Miltonovo temačno delo. Shakespeare je brez dvoma naletel na provokacije svojih tekmecev, Chaucer pa je preprosto navedel fiktivne avtoritete, zamolčal pa svoj resnični dolg Danteju in Boccacciu. Hebrejski Bibliji in grški Novi zavezi so današnje predelano obliko dali redaktorji in ti so verjetno imeli bolj malo skupnega s prvotnimi avtorji, ki so ju urejali. Cervantes je z neprimerljivim užitek do konca parodiral svoje viteške predhodnike, teksti Homerjevih predhodnikov pa nam niso znani.

Milton in Dante sta med največjimi zahodnimi pisci najbolj prepirljiva. Učenjakom se nekako uspe izogniti nasilnosti obeh pesnikov in ju prikažejo celo v luči pobožnosti. Tako je C. S. Lewisu v *Izgubljenem raju* uspelo odkriti svoje lastno "golo krščanstvo", John Freccero pa je v Danteju videl zvestega avguštinovca, in se zadovoljil s posnemanjem *Izpovedi* v svojem "romanu o sebi" [novel of the self]. Dante je, kot šele začenjam spoznavati, ustvarjalno popravil Vergila (in mnoge druge), vsaj tako temeljito, kot je Milton s svojo stvaritvijo popravil prav vse pred sabo (z Dantejem vred).

A ne glede na to, ali je pisatelj v svojem boju igriv, tako kot so Chaucer, Cervantes in Shakespeare, ali agresiven, kot sta Dante in Milton, je tekmovanje vedno čutiti. Toliko marksistične kritike se mi zdi koristno: v močnem pisanju je vedno čutiti konflikt, nasprotnost, protislovnost med predmetom in strukturo. Z marksisti se razhajam na točki, ki določa izvor konflikta. Od Pindarja do danes se pisec, ki se bojuje za kanoničnost, lahko bojuje v imenu svojega družbenega razreda, kot se je Pindar v imenu aristokratov, a vsak ambiciozen pisatelj se postavlja predvsem samo zase in bo pogosto izneveril ali zanemaril svoj razred, da bi dal prednost samo svojim interesom, ki se povsem osredotočajo na individualizacijo. Tako Dante kot Milton sta dosti žrtvovala tistemu, za kar sta verjela, da je duhovno živahna in upravičena politična smer, a nobeden izmed njiju ne bi bil pripravljen, najsibo zaradi katerega koli vzroka, žrtvovati svojih poglavitnih pesmi. Pot, po kateri sta to izpeljala, je bila poistovetenje vzroka s pesmijo in ne poistovetenje pesmi z vzrokom. S tem sta dala zgled, ki mu danes akademska drhal, ki študij literature skuša povezati z iskanjem družbene spremembe, ne sledi kaj dosti. Sodobne ameriške naslednike tega vidika Danteja in Milтона najdemo prav tam, kjer bi jih pričakovali, v naših najmočnejših pesnikih od Whitmana in Dickinsonove naprej: v družbeno nazadnjaških Wallaceu Stevensu in Robertu Frostu.

Tisti, ki so zmožni napisati kanonična dela, vztrajno gledajo na svoje pisanje kot nekaj večjega od katerega koli, še tako zglednega, družbenega programa. Bistveno je vsebovanje, in velika literatura bo, v soočenju z najbolj cenjenimi vzroki: feminizmom, afroameriškim kulturalizmom in vsemi drugimi politično korektnimi podjetji našega časa, vztrajala pri svoji samozadostnosti. Stvar, ki je vsebovana, se spreminja; močna pesem pa se po definiciji upira, da bi jo kaj vsebovalo, četudi Dantejev ali Miltonov Bog. Dr. Samuel Johnson, najbolj prenikav izmed vseh literarnih kritikov, je prišel do pravilnega sklepa, da je bila pobožna poezija v luči poetične pobožnosti nemogoča: "Dobro in zlo Večnosti sta preveč medli za krila domiselnosti". "Medlost" je metafora za "nevsebljivost", ki je še ena metafora. Naši sodobni odpiralci kanona obsojajo nezakrito religijo, zahtevajo pobožni verz (in pobožno kritiko!), četudi je bil predmet pobožnosti spremenjen v napredovanje žensk, črncev, ali v tistega najbolj nepoznanega izmed vseh nepoznanih bogov, razredni boj v Združenih državah. Vse je odvisno od

vrednot, vendar se mi zdi nadvse čudno, da so marksisti sposobni najti tekmovalnost na vseh koncih, niso pa sposobni videti, da je sestavni del tudi visoke umetnosti. To je nenavadna zmes sočasnega prevelikega opeševanja in podcenjevanja domišljajske literature, ki je vedno sledila svojim sebičnim namenom.

Izgubljeni raj je postal kanoničen, preden je, po Miltonovem stoletju, nastal posvetni kanon. Odgovor na vprašanje: "Kdo je kanoniziral Milтона?", je predvsem Milton sam, takoj za njim pa drugi močni pesniki, od njegovega prijatelja Andrewa Marvlla prek Johna Drydna in tako naprej do skoraj vsakega odločilnega pesnika 18. stoletja in romantične dobe: Popa, Thomsona, Cowperja, Collinsa, Blaka, Wordswortha, Coleridgea, Byrona, Shelleyja, Keatsa. Gotovo sta tudi kritika, Dr. Johnson in Hazlitt, prispevala h kanonizaciji; toda Milton, tako kot Chaucer, Spenser, pred njim Shakespeare in za njim Wordsworth, je preprosto presegel in zaobjel izročilo. To je najprepričljivejši preskus kanoničnosti. Le peščica je lahko presegla in zaobjela izročilo. Morda tega zdaj ne more nihče. Torej se vprašanje danes glasi: Ali si lahko izbojuješ prostor v izročilu tako, da ga, kot bi se temu reklo, dregneš s komolcem od znotraj in ne od zunaj, kot bi želeli multikulturalisti?

Gibanje znotraj izročila ne more biti ideološko in se ne more postaviti na stran katerih koli družbenih ciljev, pa naj so še tako moralno cenjeni. V kanon se lahko prodre le z estetsko prepričljivostjo, ki jo sestavlja zmes izvirnosti, kognitivne moči, znanja, spretnosti figurativne govorice in bogastva izražanja. Poslednja nepravilnost zgodovinske nepravilnosti je, da svojih žrtev največkrat ne oskrbi z ničimer, razen z občutkom njihove žrtvovanosti. Kar koli že zahodni kanon pomeni, zagotovo ne pomeni programa za družbeno odrešitev.

NAJNEUMNEJŠI način obrambe Zahodnega kanona je vztrajati pri trditvi, da uteleša vseh sedem smrtnih moralnih vrlin, ki sestavljajo naš domnevni zbir normativnih vrednot in demokratičnih načel. To očitno ni res. Iliada nas uči o izredni veličini oborožene zmage, Dante pa se radosti ob večnih mukah, ki jih zadaja svojim najbolj osebnim sovražnikom. Tolstojeva zasebna različica krščanstva postavi na stran skorajda vse, kar kdor koli izmed nas ohranja, Dostojevski pa pridiga antisemitizem, mračnjaštvo

ter nujnost človeškega suženjstva. Shakespearova politika, kolikor jo je moč določiti, se ne zdi kaj dosti drugačna od politike njegovega Coriolanusa, Miltonove ideje o svobodi govora in svobodi tiska pa ne onemogočijo uvedbe različnih vrst družbenih omejitev. Spenser uživa v pokolu irskih upornikov, Wordsworthovo samoljublje pa povečuje svoj lastni poetični um nad kateri koli drug vir lepote.

Največji zahodni pisatelji so prevratniški do vseh vrednot, tako naših kot svojih. Učenjaki, ki nas spodbujajo, da bi našli vir naše morale in politike pri Platonu, ali pri Izaiji, nimajo stika z družbeno resničnostjo v kateri živimo. Kolikor Zahodni kanon beremo zato, da bi si oblikovali svoje družbene, politične in osebne moralne vrednote, trdno verjamem, da bomo postali pošasti sebičnosti in izkoriščanja. Branje v službi katere koli ideologije po moji presoji ni nikakršno branje. Sprejemanje estetske moči nam omogoči, da se naučimo, kako govoriti sami s seboj in kako prenašati same sebe. Prava raba Shakespeara ali Cervantesa, Homerja ali Danteja, Chaucerja ali Rabelaisa pomeni dopolnitev našega lastnega rastočega notranjega jaza. Poglobljeno branje kanona iz človeka ne bo naredilo boljše ali slabše osebe, koristnejšega ali škodljivejšega državljana. Dialog uma s samim seboj ni predvsem družbena resničnost. Vse, kar človeku Zahodni kanon lahko prinese, je prava raba njegove lastne samote, tiste samote, katere končna oblika je posameznikovo soočenje s svojo lastno smrtnostjo.

KANON IMAMO zato, ker smo smrtni in obenem zapoznani. Časa je samo toliko in čas mora imeti konec, branja pa imamo več kot kadar koli poprej. Potovanje od jahvista in Homerja do Freuda, Kafke in Becketta traja skoraj tri tisočletja. Ker ta pot vodi mimo pristanišč, tako neizmernih kot so Dante, Chaucer, Montaigne, Shakespeare in Tolstoj, katerih vsak obilno nadomesti vse življenje vnovičnih branj, se znajdemo v pragmatičnem precepu, da vsakič, ko na veliko beremo ali znova beremo, s tem nekaj drugega izključimo. A starodaven preskus kanoničnosti ostaja strogo veljaven: kolikor delo ne zahteva vnovičnega branja, ne izpolnjuje pogojev. Neizbežna primerjava je erotična. Če si don Giovanni in je seznam v Leporellovih rokah, bo eno samo bežno srečanje zadostovalo.

V nasprotju z nekaterimi Parižani je tekst tu zato, da ne daje užitka, temveč velik neužitek ali težavnejši užitek, ki ga manj pomemben tekst

ne bo dajal. Nisem pripravljen oporekati oboževalcem romana *Meridian* Alice Walker, pri katerem sem se moral prisiliti, da sem ga prebral dvakrat, a drugo branje je bilo eno izmed mojih najneverjetnejših literarnih doživetij. Povzročilo je epifanijo in v tem sem jasno zagledal nov princip, impliciten geslom tistih, ki razglašajo odprtje kanona. Pravi preskus nove kanoničnosti je preprost, jasen in izrazito naklonjen družbeni spremembi: ne sme in ne more biti znova prebrana, kajti njen prispevek k družbenemu napredku je velikodušnost – žrtvuje se, da jo na hitro zaužijemo in odvržemo. Od Pindarja prek Hölderlina do Yeatsa je vse večja oda kanoniziranja same sebe razglasila svojo agonično nesmrtnost. Družbeno sprejemljiva oda prihodnosti nam bo brez dvoma prihranila takšno prevzetnost in se namesto tega posvetila pravi ponižnosti skupnega sestrstva, novi sublimnosti izdelovanja kiltov, ki je zdaj omiljen trop feministične kritike.

Pa vendar moramo izbirati: Ker imamo samo toliko časa, naj torej znova beremo Elizabeth Bishop ali Adrienne Rich? Naj grem znova v iskanje izgubljenega časa z Marcelom Proustom ali naj še enkrat poskusim brati vznemirljivo ožigosanje vseh moških, črnih in belih, Alice Walker? Moji bivši študenti, mnogi izmed njih zdaj zvezde šole resentimenta, razglašajo, da poučujejo družbeno nesebičnost, ki se začne z učenjem, kako nesebično brati. Avtor nima jaza, literarna oseba nima jaza in bralec nima jaza. Naj se zberemo ob reki s temi velikodušnimi duhovi, osvobojeni krivde preteklih samouveljavitev, da bomo krščeni v vodah Lete? Kaj naj storimo, da bomo rešeni?

Študij literature, ne glede na to, kako je voden, ne bo rešil nobenega posameznika in prav tako ne bo izboljšal nobene družbe. Shakespeare nas ne bo izboljšal in nas ne bo poslabšal, lahko pa nas nauči, kako si prisluškovati, kadar se pogovarjamo sami s seboj. Lahko nas nauči, kako sprejeti spreminjanje, tako v nas samih kot v drugih, in morda tudi poslednjo obliko spreminjanja. Hamlet je za nas ambasador smrti, morda eden izmed redkih ambasadorjev, ki jih je kadar koli poslala smrt in nam ne laže o našem neizogibnem odnosu s to neodkrito deželjo. Ta odnos je povsem samotni, kljub vsem obscenim poskusom izročila, da bi ga socializiralo.

Moj pokojni prijatelj Paul de Man je rad videl podobnost med samotnostjo vsakega literarnega besedila in vsake človeške smrti, analogijo, ki sem ji jaz nekoč ugovarjal. Predlagal sem mu, da bi bolj ironičen trop bil, ko

bi iskali podobnost med vsakim človeškim rojstvom in prihajanjem v bit pesmi, analogijo, ki bi povezala besedila tako, kot so povezani dojenčki. Kot nemost, povezana s preteklimi glasovi, nesposobnost govoriti, ki je povezana s tistim, čemur se je govorilo, tako, kot smo bili že vsi nagovorjeni od umrlih. Tega kritičnega argumenta nisem dobil, ker mi ga ni uspelo prepričati o večji človeški analogiji; raje je imel dialektično avtoriteto bolj heideggrovske ironije. Vse, kar ima kako besedilo, denimo tragedija Hamleta, skupnega s smrtjo, je njena samota. A ko deli z nami, ali govori z avtoriteto smrti? Kakršen koli že je odgovor, bi jaz želel poudariti, da avtoriteta smrti, bodisi literarna ali eksistencialna, ni predvsem družbena avtoriteta. Daleč od tega, da bi bil kanon služabnik vladajočega družbenega razreda. Kanon je poslanik smrti. Da bi ga odprli, je treba prepričati bralca, da je bil nov prostor izpraznjen v večjem prostoru, natlačenem z umrlimi. Naj umrli pesniki privolijo in naredijo prostor za nas, je zaklical Artaud; a ravno to je tisto, v kar ne bodo privolili.

Ko bi bili literarno nesmrtni ali ko bi bila naša življenjska doba vsaj podvojena na, denimo, dve biblični dobi, bi lahko opustili vsa prerekanja o kanonu. A imamo zgolj en interval, potem pa nas naš prostor ne pozna več, in zapolnjevanje tega intervala s slabim pisanjem v imenu katere koli družbene pravičnosti se mi ne zdi dolžnost literarnega kritika. Profesorju Franku Lentricchiji, apostolu družbene spremembe prek akademske ideologije, je "Anekdoto o vrču" (Anecdote of the Jar) Wallaca Stevensa uspelo brati kot politično pesem, ki izraža program vladajočega družbenega razreda. Umetnost postavljanja vrča je bila za Stevensa povezana z umetnostjo urejanja rož, in ne vidim razloga, zakaj Lentricchia ne bi priobčil skromnega zvezka o politiki urejanja rož z naslovom *Ariel in cvetje našega podnebja*. Še vedno se spomnim pretresljivega dogodka, ki sem ga doživel pred približno petintridesetimi leti, ko so me v Jeruzalemu prvič peljali na nogometno tekmo, kjer so sefardski gledalci navijali za gostujoče haifsko moštvo, ki je bilo politično desno, jeruzalemsko moštvo pa je bilo povezano z delavsko stranko. Zakaj bi prenehali politizacijo študija literature? Nadomestitev športnih novinarjev s političnimi izvedenci naj bo prvi korak k reorganizaciji baseballa in tako se bo republikanska liga srečala z demokratsko ligo v svetovni seriji. Tako bomo dobili takšno različico baseballa, h kateremu se ne bomo mogli zateči zaradi popoldanskega oddiha,

kot to počnemo sedaj. Politične odgovornosti bodo za beseballskega igralca prav tako primerne, ne bolj ne manj, kot so danes razvpite politične odgovornosti za literarnega kritika.

Kulturna zapoznelost, danes skoraj vesplošno stanje sveta, je še posebno zaostrena v Združenih državah. Smo poslednji dediči Zahodnega izročila. Izobraževanje, ki temelji na Iliadi, Bibliji, Platonu in Shakespearu, ostaja, v neki togi obliki, naš ideal, čeprav je primernost teh kulturnih spomenikov za življenje v naših mestnih središčih brez dvoma precej ohlapna. Tisti, ki zavračajo vse kanone, trpijo zaradi elitistične krivde, ki sloni na dovolj natančnem spoznanju, da kanoni posredno zmerom služijo družbenim, političnim in seveda duhovnim interesom in ciljem bogatejših razredov sleherne generacije zahodne družbe. Jasno je, da za vzgojo estetskih vrednot potrebujemo kapital. Pindar, izvrsten zadnji zagovornik starodavne lirike, je svojo umetnost vlagal v častno početje, tako da je ode zamenjeval za imenitne nagrade. Tako je slavil bogataše, ker so velikodušno podpirali njegovo velikodušno poveličevanje njihovega božanskega izvora. Ta zveza sublimnosti in finančne ter politične moči se ni nikdar končala. Verjetno pa se tudi nikoli ne more in ne bo.

Seveda obstajajo preroki, od Amosa do Blaka in vse do Whitmana, ki so se glasno uprli tej zvezi in nekoč bo gotovo spet prišla velika osebnost, primerljiva z Blakom; toda Pindar, prej kot Blake, ostaja merilo za kanon. Celo takšna preroka, kot sta Dante in Milton, sta bila včasih popustljiva do sebe tako, kot Blake ne bi mogel biti. Nenačelna, kolikor za pisatelja *Božanske komedije* in *Izguljenega raja* lahko rečemo, da so ju zamikala pragmatična kulturna prizadevanja. Vse življenje sem se poglobljaj v študij poezije, preden mi je uspelo razumeti, zakaj sta bila Blake in Whitman prisiljena postati hermetična, ezoterična pesnika, kot sta resnično bila. Če pretrgaš zvezo med bogastvom in kulturo – to zaznamuje razliko med Miltonom in Blakom, Dantejem in Whitmanom – potem plačaš visoko, ironično ceno tistih, ki si prizadevajo uničiti kanonično kontinuiteto. Postaneš zapoznel gnostik, ki se vojskuje proti Homerju, Platonu in Bibliji tako, da mitizira svoje napačno branje izročila. Takšna vojna lahko prinese omejene zmage: pesemi *Štiri Zoe* (Four Zoas) ali *Pesem o sebi* (*Song of Myself*) sta, kot ju imenujem, omejena dosežka, kajti svoje dediče sta prisilila v popolnoma brezupno popačenje ustvarjalne želje. Pesniki, ki najuspešneje

stopajo po Whitmanovi odprti cesti, so tisti, ki so mu izrazito, a niti malo ne površinsko, podobni; pesniki, tako strogo formalni, kot so Wallace Stevens, T. S. Eliot in Hart Crane. Vsi tisti, ki skušajo posnemati njegove dozdevno odprte oblike – začetniški rapsodi in akademski sleparji, ki poležavajo v navzočnosti svojega pretanjeno hermetičnega očeta – umrejo v pustinji. Iz nič ni nič in Whitman ne bo opravil dela namesto tebe. Mali blakovec ali whitmanovski vajenec je vselej lažni prerok, ki ne bo nikomur pokazal bližnjice.

Prav nič mi ne dišijo te resnice o zanašanju poezije na posvetno moč; preprosto sledim Williamu Hazlittu, pristnemu levičarju med vsemi velikimi kritiki. Hazlitt svojo čudovito razpravo o Coriolanusu v knjigi *Liki Shakespearovih dram* (Characters of Shakespeare's Plays) začenja z nejevoljnim priznanjem, ko pravi: "Človeški cilji so zares le malo premišljeni kot predmet poezije: dopuščajo retoriko, ki se spušča v razpravljanje in razlago, v mislih pa ne zbudijo nobenih takojšnjih in jasnih podob." Takšne podobe, ugotavlja Hazlitt, so prisotne vsepovsod pri tiranih in njihovih orodjih.

Hazlittova jasna predstava o vzajemnem delovanju med močjo retorike in retoriko moči ima razsvetljujočo zmožnost v naši modni temi. Shakespearova lastna politika morda je ali pa ni Coriolanusova, prav tako kot Shakespearove bojzani morda so ali pa niso Hamletove ali Learove. Shakespear pa tudi ni tragični Christopher Marlowe, čigar življenje in delo sta ga naučili, kateri poti naj se izogne. Shakespeare implicitno ve, kar Hazlitt s sarkazmom naredi eksplicitno: muza, bodisi tragična ali komična, se zmerom postavi na stran elite. Za vsakega Shelleyja ali Brechta najdemo dvajsetero še močnejših pesnikov, ki po naravi težijo k stranki vladajočih razredov v kateri koli družbi. Literarna domišljija je onesnažena z vnemo in ekscesi družbene tekmovalnosti, kajti v vsej zahodni zgodovini je ustvarjalna domišljija sebe razumela kot najbolj tekmovalno izmed oblik, sorodno samotnemu tekaču, ki tekmuje le za svojo slavo.

Najmočnejši ženski med velikimi pesnicami, Sapfo in Emily Dickinson, sta še bolj zagrizeni tekmiči kot moški. Gospodična Dickinson iz Amhersta ni pripravljena pomagati gospe Elizabeth Barrett Browning dokončati kilt. Raje jo pusti ponižano daleč za seboj, četudi je njen triumf izražen veliko bolj pretanjeno kot Whitmanova zmaga nad Tennysonom v "Ko je španski

bezeg na dvorišču poslednjič vzcvetel", v kateri razvidno odzvanja lavreatova "Oda ob smrti vojvoda Wellingtona". To naj bi pozornega bralca prisililo k spoznanju, koliko Lincolnova elegija presega žalostinko za železnega vojvodo. Ne vem, ali bo feministični kritiki uspelo spremeniti človeško naravo, a dvomim, da bo kateri koli idealizem, ne glede na zapoznelost, spremenil celotno podstat zahodne psihologije ustvarjalnosti, moške in ženske, od Hesiodovega tekmovanja s Homerjem pa vse do agona med Dickinsonovo in Elizabeth Bishop.

Med pisanjem teh vrstic sem preletel časopis in opazil zgodbo o mukah feministk, ki so med Elizabeth Holtzman in Geraldine Ferraro prisiljene izbrati kandidatko za senat. Ta izbira ni dosti drugačna od izbire kritika, ki se mora pragmatično odločiti med pozno May Swenson (ki je približek močne pesnice) in ognjevito Adrienne Rich. Tako imenovana pesem lahko vsebuje najznačilnejša čustva, najbolj vzvišeno politiko, pa vseeno ni kaj prida pesem. Četudi ima kritik politično odgovornost, je njegova prva naloga ta, da znova obudi starodavno in precej neprijetno trojno vprašanje tekmeča: Več, manj, enako kot? V imenu družbene pravičnosti uničujemo vsa intelektualna in estetska merila v humanizmu in družbenih vedah. Naše institucije pa v to nimajo velikega zaupanja: možganskim kirurgom ali matematikom ne vsiljujejo nobenih omejitev. Tisto, kar je bilo razvrednoteno, je učenje kot takšno, kot da bi bila erudicija pri presojanju in napačnem presojanju nekaj postranskega.

Zahodni kanon, kljub brezmejnemu idealizmu teh, ki bi ga odprli, obstaja natanko zato, da postavi meje in določi merilo vrednotenja, ki je vse prej kot politično ali moralno. Zavedam se, da danes obstaja neke vrste prikrita zveza med popularno kulturo in tem, kar samo sebe imenuje "kulturna kritika", in v imenu te zveze lahko znanje brez dvoma še vedno dobi pečat napačnosti. Znanje pa se ne more nadaljevati brez spomina in kanon je resnična umetnost spomina, verodostojna podstat za kulturološko mišljenje. Najpreprosteje rečeno, kanon sta Platon in Shakespeare; je podoba individualnega mišljenja, bodisi Sokratovo premišljevanje prek svojega umiranja ali Hamletovo preudarjanje o tej neodkriti deželi. Ob zavesti o preskusu resničnosti, ki ga povzroča kanon, se smrtnost priključi spominu. Zahodni kanon se po svoji naravi ne bo nikoli zaprl, ni pa ga mogoče na silo odpreti,

kot bi želeli sedanji vodje navijačev. Samo močnost ga lahko odpre, močnost Freuda ali Kafke, ki sta nepopustljiva v svojih kognitivnih negacijah.

Navijaštvo je moč pozitivnega mišljenja, prenesenega na akademsko področje. Legitimen študent zahodnega kanona spoštuje moč negacij, ki so sestavni del znanja. Uživa v težavnih zadovoljstvih estetskega razumevanja, spoznava skrite poti, po katerih nas uči hoditi erudicija celo takrat, kadar zavračamo lažja zadovoljstva, z nenehnimi klici zagovornikov takšnih političnih vrednot, ki bi transcendirale vse naše spomine o individualni estetski izkušnji, vred.

Zdaj nas preganjajo lahke nesmrtnosti, kajti sedanja osnova naše popularne kulture ni več rokovski koncert, ki ga je zamenjal rokovski video, katerega bistvo je takojšnja nesmrtnost, natančneje, njena možnost. Odnos med religioznim in literarnim konceptom nesmrtnosti pa je bil zmeraj težaven. Celo med starimi Grki in Rimljani sta se poetična in olimpska večnost precej promiskuitetno prepletali. Ta težavnost je bila v klasični literaturi še sprejemljiva, celo neškodljiva, v krščanski Evropi pa je postala bolj zlovešča. Katoliško razlikovanje med božansko nesmrtnostjo in človeško slavo, trdno temelječe na dogmatični teologiji, je ostalo precej natančno vse do prihoda Danteja, ki se je imel za preroka in tako implicitno svoji *Božanski komediji* dal status nove Biblije. Dante je pragmatično izničil razlikovanje med posvetnim in sakralnim oblikovanjem kanona, razlikovanje, ki se ni nikdar več povsem vrnilo, to pa je še en razlog za naš oteženi občutek moči in avtoritete.

V politiki in tistem, čemur bi še vedno morali reči "domišljajska literatura", imata izraza "moč" in "avtoriteta" pragmatično nasproten pomen. Če nam je težavno videti to nasprotje, je to morda zaradi vmesnega področja, ki samo sebe imenuje "duhovno". Duhovna moč in duhovna avtoriteta se zloglasno prikradeta tako v politiko kot poezijo. Potemtakem moramo ločiti med estetsko močjo in avtoriteto zahodnega kanona in katerimi koli njunimi morebitnimi duhovnimi, političnimi ali celo moralnimi posledicami. Čeprav so branje, pisanje in poučevanje neizogibno družbena dejanja, ima celo poučevanje svoj samotni vidik, samoto, ki bi jo, v jeziku Wallacea Stevensa, lahko delila samo dva. Gerthrude Stein je trdila, da človek piše zase in za neznance. To je odlično spoznanje, ki bi ga jaz razširil v vzporedno maksimo: človek bere zase in za neznance. Zahodni kanon ne obstaja zato,

da bi okreplil stare družbene elite. Tu je, da ga berete ti in neznanci, tako da lahko ti in tisti, ki jih ne boš nikoli spoznal, doživite pristno estetsko moč in avtoriteto tistega, čemur je Baudelaire (in za njim Erich Auerbach) rekel "estetsko dostojanstvo". Eno izmed neizbežnih znamenj kanoničnega je estetsko dostojanstvo, ki ga ni mogoče vzeti v zakup.

Estetska avtoriteta je, tako kot estetska moč, trop ali alegorična figura in zaznamuje napore, ki so po svojem bistvu prej samotarski kot družbeni. Hayden White je že zdavnaj razkril veliko Foucaultovo pomanjkljivost – to, da je bil slep za svoje lastne metafore – to je ironična hiba dozdevno Nietzschejevega učenca. Foucault je trope loveyojevske zgodovine idej zamenjal s svojimi lastnimi, ob tem pa večkrat pozabil, da so bile njegovi "arhivi" namerne ali nenamerne ironije. Prav tako je z "družbenimi napori" novih zgodovinarjev, ki nenehno pozabljajo, da "družbenega napora" ni mogoče, tako kot freudovskega libida, speljati na količino. Estetska avtoriteta in ustvarjalna moč sta prav tako tropa, a tisto kar zamenjujeta – recimo temu "kanonično" – ima okvirno izmerljiv vidik, to pomeni, da je William Shakespeare napisal osemindvajset dram, štiriindvajset jih je mojstrovin, družbena energija pa ni nikdar napisala niti enega prizora. Smrt avtorja je trop in za povrh še precej škodljiv; avtorjevo življenje pa je merljiva entiteta.

Vsi kanoni, s sedanjimi modnimi protikanoni vred, so elitistični. Ker pa ni noben posvetni kanon nikdar zaprt, je tisto, čemur danes pravimo "odpiranje kanona", brez dvoma odvečno početje. Četudi se kanoni, kot vsi sezname ali katalogi, nagibajo k temu, da bi bili vključevalni in ne izključevalni, smo danes dosegli točko, ko nam lahko življenjska doba branja in vnovičnega branja komaj zadošča, da bi se prebili skozi zahodni kanon. To bi pomenilo ne le dobro preudariti veliko več kot tri tisoč knjig, izmed katerih so mnoge, če ne kar večina, zaznamovane s pravimi miselnimi in domišljijjskimi težavami, ampak tudi, da odnosi med temi knjigami, s tem ko se naš zorni kot povečuje, postajajo bolj težavni kot ne. Obstajajo pa tudi silne zapletenosti in protislovja, ki sestavljajo bistvo zahodnega kanona, ki je vse prej kot enotna in trdna struktura. Nihče ni pooblaščen, še posebno od približno leta 1800 naprej ne, da nam pove, kaj zahodni kanon je. Kanon ni in ne more biti natanko ta seznam, ki ga podajam sam ali bi ga podal kdor koli drug. Ko bi bilo tako, potem bi iz njega naredili

zgolj fetiš, le še en izdelek. Vendar se nisem pripravljen strinjati z marksisti, da je zahodni kanon le še en primer tistega, čemur pravijo "kulturni kapital". Ne vidim, da bi lahko tako protisloven narod, kot so Američani – razen tistih delčkov visoke kulture, ki prispevajo k množični kulturi – kadar koli lahko bil družbeno ozadje za "kulturni kapital". Uradne visoke kulture v tej deželi nismo imeli že približno od leta 1800, od generacije po ameriški revoluciji. Kulturna enotnost je francoski pojav in nekolikanj tudi nemška zadeva, le stežka pa ameriška stvarnost, niti v devetnajstem ali dvajsetem stoletju. V našem primeru in z našega gledišča je zahodni kanon neke vrste seznam preživelih. Osrednje dejstvo o Ameriki je, po pesniku Charlesu Olsonu, prostor. Vendar je Olson to napisal kot prvi stavek knjige o Melvillu in potemtakem o devetnajstem stoletju. Ob koncu dvajsetega stoletja pa je naša resničnost čas, kajti zdaj je večerna dežela v večernem času Zahoda. Ali naj seznamu preživelih v tritisočletni kozmološki vojni rečemo fetiš?

Gre za vprašanje umrljivosti ali neumrljivosti literarnih del. Kjer so postala kanonična, so preživela silen boj znotraj družbenih odnosov, vendar imajo ti odnosi kaj malo skupnega z razrednim bojem. Estetska vrednost izvira iz boja med besedili: v bralcu, v jeziku, v učilnici, v sporih znotraj družbe. Le peščica bralcev iz delavskega razreda vpliva pri določanju preživetja besedil, levičarski kritiki pa ne morejo brati namesto njih. Estetska vrednost izhaja iz spomina in tako (kot je opazil Nietzsche) iz bolečine. Bolečine, ki daje prednost veliko težjim užitek pred lažjimi. Delavci imajo gotovo dovolj skrbi, zato eno izmed oblik tolažbe iščejo v religiji. Njihov zanesljivi občutek, da je estetsko zanje le še ena skrb, nam pomaga razumeti, da nas uspešna literarna dela ne osvobajajo od skrbi, temveč ustvarjajo vedno nove. Tudi kanoni, zahodni ali vzhodni, so na novo ustvarjene skrbi in ne poenotena opora moralnosti. Ko bi lahko doumeli vesoljni kanon, ki bi bil tako multikulturen kot multivalenten, njegova najosrednejša knjiga ne bi bila sveto besedilo, bodisi Biblija, Koran ali vzhodno besedilo, temveč Shakespeare, ki ga igrajo in berejo povsod, v vsakem jeziku in vseh okoliščinah. Kakršna koli že so prepričanja sedanjih novih zgodovinarjev, za katere je Shakespeare le označevalec družbenih naporov angleške renesanse, pa je Shakespeare za stotine milijonov tistih, ki niso beli Evropejci, označevalec njihovega lastnega patosa, občutka identitete z osebami, ki jih je utelesil s svojim jezikom. Zanje njegova univerzalnost ni zgodovinska,

temveč temeljna; on postavlja njihova življenja na svoj oder. V njegovih osebah vidijo svoje lastno trpljenje in fantazije in se soočijo z njimi, ne pa s prikazanimi družbenimi naporu zgodnjega trgovskega Londona.

Umetnost spomina s svojo retorično odnosnico in svojim čarobnim razcvetom je zlasti zadeva domišljijjskih svetov ali resničnih svetov, preobraženih v vizualne podobe. Že od otroštva uživam misteriozen spomin za literaturo, a ta spomin je zgolj verbalen, brez česarkoli v duhu vizualne sestavine. Šele pred kratkim, po šestdesetem letu starosti, sem prišel do spoznanja, da se je moj literarni spomin zanašal na kanon kot spominski sistem. Kolikor sem nekaj posebnega, je to tako, da je moje doživetje skrajnejša različica tega, kar imam za temeljno pragmatično vlogo kanona: spominjanje in urejanje tega, kar smo v življenjski dobi prebrali. Največji avtorji prevzamejo vlogo "prostorov" v kanonskem gledališču spomina in njihove mojstrovine zasedejo mesto, zapolnjeno s "podobami" v umetnosti spomina. Shakespeare in Hamlet, osrednji avtor in univerzalna drama, nas vseskoz opominjata, ne le na to, kaj se zgodi v Hamletu, temveč odločilneje na to, kaj se zgodi v literaturi, da se nam vtisne v spomin in tako podaljša avtorjevo življenje.

Smrt avtorja, ki so jo razglasili Foucault, Barthes in mnogi kloniranci za njima, je naslednji protikanonični mit, podoben bojnemu vzkliku resentimenta, ki bi odslovil "vse izmed mrtvih belih evropskih moških" – namreč na račun trinajstih, Homerja, Vergila, Danteja, Chaucerja, Shakespeara, Cervantesa, Montaigna, Miliona, Goetheja, Tolstoja, Ibsena, Kafke in Prousta. Ti avtorji – vitalnejši od tebe, kdor koli že si – so bili nedvomno moški, predvidevam "beli". A v primerjavi s katerim koli živim avtorjem niso mrtvi. Zdaj so med nami García Márquez, Pynchon, Ashbery in drugi, ki bodo verjetno postali tako kanonični, kot sta med nedavno umrlimi Borges in Beckett. Cervantes in Shakespeare pa sta iz drugega reda vitalnosti. Kanon je zares merilo vitalnosti, mera, ki skuša zarisati nesorazmerno. Tu je primerna starodavna metafora o nesmrtnosti pisatelja, ki obnovi moč kanona. Curtius je napisal razpravo o "Poeziji kot ovekovečenju", kjer navaja Burckhardtovo sanjarjenje o "*Slavi v literaturi*" (Fame in Literature) kot enačenju slave in nesmrtnosti. Vendar sta Burckhardt in Curtius živela in umrla pred Warholovo dobo, ko je slava za mnoge postala stvar petnajstih minut. Zdaj se četrturna nesmrtnost prosto podeljuje in lahko jo imamo za eno smešnejših posledic "odpiranja kanona".

Obramba zahodnega kanona nikakor ni obramba Zahoda ali nacionalen projekt. Če bi multikulturalizem pomenil Cervantesa, kdo bi lahko oporekal? Največji sovražniki estetskega in kognitivnih meril so tako imenovani branilci, ki nam blebetajo o moralnih in političnih vrednotah v literaturi. Mi ne živimo po etiki Iliade ali politiki Platona. Tisti, ki poučujejo interpretacijo, imajo več skupnega s sofisti kot Sokratom. Kaj lahko pričakujemo, da bo Shakespeare naredil za našo napol porušeno družbo, ko pa ima vloga shakespeare drame tako malo opravka z meščansko vrlino ali družbeno pravičnostjo? Naši sedanji novi zgodovinarji, s svojo nenavadno mešanico Foucaulta in Marxa, so le zelo majhna epizoda v brezkončni zgodovini platonizma. Platon je upal, da bo z izgonom pesnika izgnal tudi tirana. Če izženemo Shakespeara, bolje rečeno, ga skrčimo zgolj na njegovo ozadje, se s tem ne bomo znebili svojih tiranov. Kakor koli že, Shakespeara se ne moremo znebiti, pa tudi ne kanona, katerega središče pomeni. Shakespeare, to radi pozabljam, nas je v veliki meri ustvaril; kolikor dodamo še preostanke kanona, potem sta nas ustvarila Shakespeare in kanon. Emerson je v *Naših predstavnikih* (Representative Men) to povsem zadel: "Shakespeare ravno toliko prekaša ugledne avtorje, kolikor prekaša množice. Njegova modrost je nedojemljiva; modrost drugih pa je dojemljiva. Dober bralec se lahko na nek način udobno namesti v Platonove možgane in od tod misli; ne more pa se namestiti v Shakespearove. Še vedno smo zunaj. Za izvršilno sposobnost, za ustvarjalnost, je Shakespeare edinstven."

NIČ, kar bi lahko o Shakespearu rekli danes, ni niti približno tako pomembno kot Emersonovo spoznanje. Brez Shakespeara ni kanona, kajti brez Shakespeara ni nobene prepoznavne osebnosti v nas, kdor koli že smo. Shakespearu dolgujemo ne le svojo predstavo o spoznanju, temveč večino svojih sposobnosti spoznavanja. Razlika med Shakespearom in njegovimi nabližjimi tekmeci je razlika tako v vrsti kot stopnji. Ta dvojna razlika določa resničnost in nujnost kanona. Brez kanona prenehamo misliti. Neskončno lahko idealiziramo o nadomestitvi estetskih meril z etnocentričnimi in spolnimi premisleki in naši družbeni cilji so lahko zares plemeniti. A le močno se lahko spoji z močnim, kot je nenehno izpričeval Nietzsche.

Prevedla Ana Jelnicar in Primož Čučnik