

Harold Bloom

Merjenje kanona: "Mokre oknice" in "Tapiserija" Johna Ashberyja

Začenjam s kritikovim pisnim zagovorom nekaterih avtobiografskih pripomb, vendar pa le spadajo pod poglavje, ki se mu dandanes pravi "receptija". Sicer utegne biti pisni zagovor odveč, kajti Oscar Wilde je imel zmeraj prav in tu je njegova *persona* Gilbert, ki govori v veličastnem dialogu *Kritik kot umetnik*:

To je tisto, kar najvišja kritika v resnici je, zabeležka človekove lastne duše. Privlačnejša je od zgodovine, kajti ukvarja se kratko in malo le s človekom. Bolj razveseljiva je od filozofije, kajti njen predmet je otipljiv, ne abstrakten, resničen in ne nejasen. Edina civilizirana oblika avtobiografije je, da se ne ukvarja z dogodki, temveč z mislimi človekovega življenja; ne s snovno naključnimi dejanji ali okoliščinami življenja, temveč z duhovnimi razpoloženji in domiselnimi strastmi uma ...

Edina civilizirana oblika avtobiografije – prikladnejše opredelitve najvišje kritike ne poznam. In tako pričujem z avtobiografijo. Še preden sem Ashberyjevo pesem *Mokre oknice* videl zapisano, sem jo slišal, ko jo je pesnik na glas prebral na Yaleu. Tako mojemu prvemu kot tudi trajnemu odzivu nanjo bi ustrezal le patos starega rekla "nesmrtna rana". Zame je del kanona postala tisti hip, ko sem jo slišal, in presešla je pesnikovo privajeno, čudovito zmuzljivo, precej enolično branje. Kar me je prepričalo spoznavno in čustveno, je bila neposredna avtoriteta, s

katero si je pesem privzela in preseгла veliki ameriški trop "samotnosti" (solitude), v tistem samosvojem pomenu, ki ga je izumil Emerson, tako da je zatajil Montaigna. Montaigne je v svojem eseju *O samotnosti* svaril, da "je to ukvarjanje s knjigami prav tako mukotrpnost kot vsako drugo in prav tako zdravju škodljivo". Vendar se zdi, da je ameriška samotnost od Emersona in Thoreauja pa do tega trenutka vedno povezana s knjižnimi ideali, če že ne naravnost s knjigami. Emerson je v eseju *Transcendentalist* napovedal, da bodo njegovi učenci izbrali samotnost:

Osamljeni so; duh njihovega pisanja in občevanja je osamljen; zavračajo vplive; ogibajo se širše družbe; najraje se zapro v svojo kamro v hiši ...

Zdi se, da se je prerokba izpolnila bolj za Emily Dickinson kot za Walta Whitmana, a le zato, ker je bila Whitmanova *persona*, njegova maska, tako globoko varljiva. Čeprav Whitman razglša tovarištvo, se njegova poezija odpira slavi zgolj v samotnosti, naj bo to v fantazmagoriji *Speči*, v bojih z njegovim naraščajočim in upadajočim pesniškim jazom v sklopu pesmi *Morski tok* ali močneje v edinstveno samotni žalostinki za Lincolna *Ko je španski bezeg na dvorišču poslednjič vzcvetel*.

Poezija našega stoletja ima velika zagovornika samotnosti v Wallaceu Stevensu in Robertu Frostu, saj sta oba najbolj zasijala, ko sta bila najbolj popolnoma sama. Še posebej Stevens se najbolj približa občutku zmagoslavja, ko razglasi svojo osamitev:

*V samotnosti fanfare samotnosti
ne odzvanjajo neke druge samotnosti.
Drobna struna govori za množico glasov.*

Temnejša plat samotnosti, odtujenost od življenja zaradi tako knjižnega ideala, je bolj breme sodobne ameriške poezije. Tu je prerokba zadel Harta Cranea, ki se je utopil leta 1932, tri mesece pred svojim triintridesetim rojstnim dnevom. Njegova žalostinka samemu sebi, nepopisno ganljivi *Zlomljeni stolp*, verjetno iz nedokončane prozne romance Walterja Paterja *Gaston de Latour* vzame čudovito frazo "sanjaško tova-

rištvo" in jo spremeni v podobo izgube, brezupnega iskanja:

*In tako sem vstopil v zlomljeni svet,
da sanjaško tovarištvo ljubezni bi izsledil ...*

Če bi iskanje nadaljeval, bi ga popeljalo onkraj samotnosti, toda njegovo življenje in delo sta se končala bolj v duhu njegove poznejše pesmi *Purgatorio*, ki slika pesnika v izgnanstvu in ločenega, odrezanega od dežele in prijateljev.

Sodobni pesnik John Ashbery je vrhunec prav te ameriške samotnosti. Njegova novejša pesem *Mokre oknice* popiše izgubo ljubljenega imena ali morda le imena osebe, ki je bila nekoč ljubljena, in nato izrazi ustvarjalno jezo zavesti, ki je obsojena na samotnost izgubljenih informacij ali na svet knjig. "Jeza" postane Ashberyjeva nadomestna beseda ali trop za tisto, čemur sta Montaigne in Emerson pravila "samotnost":

*Uporabil bom svojo jezo in zgradil most, kot je tisti
V Avignonu, po katerem bodo ljudje lahko plesali le zaradi
občutka*

*Za ples na mostu. Končno bom videl ves svoj obraz,
Kako se zrcali, ne v vodi, ampak na obrabljenem kamnitem podu
mojega mostu.*

Kaj ni to najbolj ameriška vseh samotnosti, kjer je treba celo odsev lastnega jaza opazovati, ne v naravi, tenveč v jazovi lastni samotni stvaritvi? Samotnost, ki jo je Montaigne hvalil in obenem svaril pred njo, Emerson pa v celoti poveličeval, doseže vrh v zadnjih Ashberyjevih verzih:

*Držal se bom zase.
Ne bom ponavljal pripomb, ki jih imajo drugi o meni.*

Res ga ni Američana, ki bi se čutil svobodnega, kadar ni sam, in morda je zgovorna žalost Amerike, da mora v svojih najboljših pesmih še naprej enačiti svobodo s samotnostjo.

Za svobodo, oziroma drže ali položaje svobode, bi lahko rekli, da ima med vsemi prvinami največ veljave pri oblikovanju kanona, v tem zapletenem procesu, ki ga le malo pesnikov preživi in večina izgine. V tem poglavju želim izpeljati tri različna, a povezana kritiška dejanja, ki vsa iščejo drže svobode. Izhajal bom iz dveh Ashberyjevih pesmi, to sta *Mokre oknice iz Dnevov hišice na barki* in *Tapiserijo iz Kot vemo*. Rad bi ponudil interpretaciji, ki bosta drugim pomagali k polnejšemu branju in temu, da bodo priznali čudoviti kratki meditaciji za del kanona. Nato bom na kratko analiziral sodobno oblikovanje kanona in sklenil z obrambo svojega antitetičnega načina kritike nasproti vsem zgolj retoričnim analizam. Za takšno, če še tako kratko obrambo moram že zdaj nujno izraziti prepričanje o rabi kritike in rabi poezije.

Kot številni drugi Ashberyjevi bralci sem besedilo *Tapiserije* prvič srečal v njegovi časopisni podobi in kot nekateri teh bralcev sem se kot pri prvem poslušanju *Mokrih oknic* nanjo spet v trenutku odzval. Kanonski odziv se mi sicer ne zdi nobena uganka, pa vendar ga bom opisal šele potem, ko bom ponudil natančnejše branje te pesmi. Čeprav sem že omenil, da se *Tapiserija* v nasprotju z *Mokrimi oknicami* uklanja retorični kritiki, bodisi Novi ali moderni dekonstruktivistični, bom *Tapiserijo* bral precej strogo po vzoru visokoromantične krizne pesmi, na podlagi šestih revizionističnih razmerij, torej s tako kritiko, ki je odkrito kanonska in antitetična, in je ubožica nedvomno samo moja.

V najširšem smislu izročila visoke romantike je *Tapiserija* pesem v tonu Keatsove *Grške žare*, saj je njen topos obenem stanje bivanja umetniškega dela in drža ali odnos tako umetnika kot gledalca do tega dela. V zelo ozkem smislu gre za osupljivo analogijo s *Tapiserijo* v čudoviti pesmi Elizabeth Bishop *Brazilija, 1. januar 1502*, za katero smo lahko prepričani, da jo Ashbery pozna in občuduje. Moto Bishopove, ki je tudi njen osrednji trop, je iz *Landscape into Art* (Pokrajina v umetnost) Kennetha Clarka: "... izvezena narava ... s tapiserijami okrašena pokrajina." Ob branju te in Ashberyjeve pesmi se je treba spomniti, da je bila "tapiserija" v izvirnem grškem pomenu beseda za preprogo in da oba pesnika izrabljata preprogasto gostoto tapiserije, njeno težko tkanino, stkano prek osnovnih niti v večbarvne vzorce. Bishopova tapiseriji podobni brazilski naravi, ki jo srečajo njene oči v januarju, postavi nasproti

prav to naravo, ki jo štiristo petdeset let prej srečajo Portugalci. "Kristjani, trdi kot žebliji, drobni kot žebliji, pogledujoči," kot jim mrko pravi, so kot izgubljeni v iluzijah tapiseriji podobne narave, ko se podijo za "čisto novim užitkom":

*zagnali so se proč, v visečo tkanino,
vsak namenjen ujeti Indijanko zase –
tiste obnorele ženice, ki so v nedogled klicale,
klicale druga drugi (ali pa so se zbudili ptiči?)
in se umikale, ves čas umikale za njo.*

Ta negativni Eros in nepretrganost/zlitje narave/umetnosti sta Ashberyjevi pesmi tuji. Zato pa jo s pesmijo Bishopove družijo globlje občutenje zaskrbljenosti, dojetja, da so dileme pesmi in pesnika natanko enake dilemam tapiserije. Kot se izrazi Bishopova: "čvrsta, a zračna; sveža, kot pravkar stkana / in vzeta iz okvirja", kar bi jaz tolmačil kot: upodobitev, a hkrati vendar omejitvev, vmes pa črna luknja retorike ali aporije. Ashbery je še celo bolj pust od Bishopove ali njunega skupnega znanilca, poznega Stevensa, in njegov začetni skok v stran je ironija te aporije, te nerešljive duševne dileme:

*Teško je ločiti tapiserijo
Od sobe ali statev, ki imajo prednost.
Kajti vedno mora biti
postavljena čelno in nagnjena na eno stran.*

Poenostavljeno to prevajam (z zadržki in ponižno) kot: "Nemogoče je ločiti pesem, Ashberyjevo *Tapiserijo*, od bodisi predhodnega izročila ali od procesa pisanja; vsak od njiju ima pred njo prednost in iluzijo navzočnosti, ker je pesem vedno prisiljena k 'čelnosti' v soočanju s silo literarne preteklosti, 'pa vendar nagnjena v stran', ko se tej sili izogiba." Tapiseriji in Ashberyjevi pesmi je skupna odsotnost, ki obstaja v nelagodni dialektični izmenjavi z navzočnostjo sobe izročila in statev notranje zgradbe.

Naslednja kitica od umetniške dileme preide k bralčevi ali gledalčevi

receptiji pesmi ali tapiserije, ki jo podaja sinekdoha, stara kot alegorija votline v Platonovi *Državi*:

*Vztraja pri tej podobi "zgodovine"
V nastajanju, saj ni rešitve pred kaznijo,
ki jo predlaga: oko, zaslepljeno od sončne svetlobe.
Pogled skupaj s tem, kar se vidi
V eksploziji nenadne zavesti o njenem formalnem sijaju.*

"Oko, zaslepljeno od sončne svetlobe", je Platonov trop, a zanj je bil le razvojna stopnja dialektike; za Ashberyja je zarotitev-proti-sebi, rana, ki presega retoriko. Ashberyjev genij zada to rano tudi bralcu; poetično vztrajanje, moralna ponudba, ki vsebuje uganko in avtoriteto procesa kanonizacije, ki je konec koncev proces *merjenja*, še posebno merjenja količine. Ashberyjev ožji trop, njegova ranjena sinekdoha, je "zgodovina", ki jo umesti med narekovaje. Čeprav Ashbery je poglobljen bralec Whitmana in Stevensa, trdi, da Emersona neposredno malo pozna, toda njegova "zgodovina" je natanko Emersonova zgodovina, verjetno precejena skoz Whitmana. "Zgodovina", kot tapiserija in pesem, je tekstovni preplet, ki se vedno sooča s silo predhodnikov, pa se vendar "nagiba v stran", da bi se ji izognila. Emerson, ki je zavračal germansko in britansko "zgodovino" in spodbujal ameriško "biografijo" ali "samozadostnost", je leta 1840 v nekem dnevniškem zapisu pripomnil: "Ta skrivnost je prav v samozadostnosti – da iz svojega domnevnega primanjkljaja napraviš odvečnost." Toda "zgodovina" v Ashberyjevem nastajanju je platonistični obet kazni za pogled v sonce v njegovi pesmi, nekakšna ojdipovska oslepitev. To je Emersonov trop, sprevrnjen v svoje nasprotje. Primerjajte z Ashberyjem veličastni sklepni stavek Emersonovega manifesta *Narava*:

V kraljestvo človeka nad naravo, ki ne pride z opazovanjem – go-spodstvo, kakršno je zdaj, je onkraj njegovih sanj o Bogu – bo vstopil v nič, čudeč se bolj od slepca, ki se mu postopoma povrne popoln vid.

Tu govori zmagoslavni Emersonov orfični pesnik, medtem ko je

Ashberyjeva *persona*, vsaj od njegovega krasnega dela *Dvojne sanje pomladi* naprej, tisto, kar sem nekoč, kakor se spomnim, opisal kot propadlega, morda celo namenoma propadlega orfika. Takšen propad je intencionalnost dveh izrednih verzov, ki skleneta *Tapiserijo*:

Pogled skupaj s tem, kar se vidi

V eksploziji nenadne zavesti o njenem formalnem sijaju.

Emerson je o ameriškem pesniškem videnju dejal, da je v bistvu več-kot-platonistično. Pravzaprav bi to emersonovsko zmes moči uma in videnja označil za bolj gnostično kot pa neoplatonistično formulacijo:

Tako kot na soncu predmeti naslikajo svojo podobo na mrežnico očesa, skušajo s tem, ko si delijo pridih celotnega vesolja, naslikati mnogo občutljivejši posnetek svojega bistva v njegovem umu ...

Ta vpogled, ki se izraža s tako imenovano Domišljijo, je videnje zelo visoke vrste, ki ne pride z učenjem, temveč s krajem, kjer intelekt je, in s tistim, kar vidi; s tem, da deli pot ali kroženje reči skozi oblike in jih tako napravi prosojne za druge.

Kot sem že v drugih kontekstih pripomnil, je to nesporno ameriško Vzvišeno, tega pa ne izrekam kot ironijo, temveč kot plemenito sinekdoho. Od te sinekdoho se Ashbery v svojo škodo odvrne in raje izbere pohabljačo sinekdoho, ki dvakrat dekonstruktivistično zavije proč od emersonovske bistrumnosti. Prvič zavrne vzdrževanje vrednosti videnja nad tistim, kar je videno, drugič pa nadomesti prosojnost z "eksplozijo nenadne zavesti" zunanjega sijaja videnega. Namesto prehajanja reči skoz oblike smo deležni bolj statičnega sijaja oblike, dejanskega vzorca tapiserije. A to je komajda tisti utrudljivi modernizem, poundovski in eliotovski po izvoru, ki se pretvarja, da deidealizira romantični agon. Zato pa vodi k tistemu, kar nas je navadila pričakovati romantična konvencija, k izpraznjevanju (*kenosis*) božanskosti pesnika, k odtokanju in praznjenju poetskih energij:

*Pogled očesa, viden kot notranji pogled,
zabeleži svoj odboj,
ko prejema pojave, in s tem
zariše očrt ali načrt tistega,
kar je bilo še komaj tam: mrtvo na črti.*

To je izpraznjevanje pogleda, podobno Whitmanovemu v sklopu pesmi *Morski tok* ali Stevensonovemu v whitmanovski *Zvezde v Tallapoosi*:

*Črte so med zvezdami ravne in gladke.
Noč ni zibelka, po kateri vpijejo
vpijoči, ki kodrajo besede iz globin morja.
Te črte so pretemne in preostre.*

*Naj te so ti v veselje, skrivni lovec,
ki hodiš po vlažnih, prepletenih črtah morja,
ki se vzpenjaš po otrplih, dolgih črtah zemlje.
Te črte so gladke in padajo brez odklona.*

Biti "mrtvo na črti" ("dead on the line") je bilo za Whitmana izkušnja, ko te "pograbi duh, ki se vleče v črtah pod nogami", ko ob tistem, kar nosita morje in veter, razglabljaš o svoji lastni identiteti. Ashberyju njegov pogled, ki se upre v tapiserijo, uprizori psihološko obrambo osamitve, odžig konteksta, dokler avtorefleksija videnja ne rodi obrisa tistega, kar je bilo *še komaj* ("just") tam, v obeh pomenih besede, komajda in časovno zamaknjeno, *mrtvo na črti*. Kako naj v tem izredno sugestivnem ashberyjanskem tropu beremo prislov "mrtvo"? Verjetno ne v pomenu brez življenja, ali neživo, ali nedovzetno, ali neobstoječe, čeprav so to njegovi osnovni pomeni. Mogoč bi bil pomen brez vznemirjenja, naveličano, brez leska, vendar "mrtvo na črti" verjetneje pomeni popolnoma, natanko, naravnost na črti, na črti vida in tapiserije in na sami pesniški črti. Še verjetnejši pa je pomen iz športa: izpasti iz igre; kot tudi tehnični pomen: ostati brez energije, brez električnega toka. Prevedimo "mrtvo na črti" kot izgorevanje in odgorevanje konteksa, še

posebno pesniškega konteksta.

Tu se zatekam k lastnemu kritiškemu izrazu, k "prečenju" ali k ločujočemu zbiranju topoloških pomenov med dvema vrstama oblikovanja podob. Zunanjo resničnost, ki samo obriše ali zariše in je podana "mrtvo na črti" kot tapiserija ali pesem, zamenja trivrstična kitica, ki nadomešča represivno "odejo" v tropu, ki je keatsovski in stevensovski obnem.

*Če ima obliko odeje, je to zato,
ker si kljub temu prizadevamo, da bi se zavili vanjo:
to mora biti prednost tega, da je ne izkusimo.*

To je popravek slavne Stevensove trivrstičnice iz *Zadnjega samogovora skrivnega ljubčka*:

*V eni sami stvari, v enem samem šalu,
kamor sva trdno zavita, kajti revna sva, toplina,
luč, moč; čudežni vpliv.*

Oba pesnika nas nenačrtno spominjata na emersonovski trop "revščine", ko gre za potrebe domišljije, toda visokoromantični: "luč, moč; čudežni vpliv" se bije z monotonim: "to mora biti prednost tega, da je ne izkusimo", – hiperbola proti litoti. V vzvišenem prečenju k večji ponotranjenosti je Stevensov patos močan in zbuja jezik poželenja, lastništva in moči, medtem ko je Ashberyjev jezik znova tisto, čemur bi lahko rekli prava odsotnost, dovršena pomanjkljivost tapiserije, ki nadomešča izkušnjo. Tako kot se Keats obrne od enega prizora na žari k drugemu, se Ashbery ozre v neko drugo življenje, prav tako prikazano na tapiseriji, ki je zdaj podobna odeji:

*A v nekem drugem življenju, ki ga odeja vseeno opisuje,
Državljeni sladko trgujejo drug z drugim,
Ščipajoč sadje, nemoteno, kot si želijo.*

Humor očarljivo prikrije Ashberyjevo sublimacijsko metaforo, ki

pomeni njegov zunanji odmik od tega svobodnega sveta notranjosti, ki pa je kljub temu prikazan na odeji tapiseriji. "kot jim drago" na koncu trivrstičnice nas pripravi na dva stevensovsko "zamotana dvoumna 'kot'", ki obvladujeta osupljivo zadnjo kitico:

*Kot se besede objokujejo, puščajoč sen
pokonci nekje v luži,
kakor da bi bili "mrtvi" le še pridevnik.*

"Mrtvi" tu verjetno ni enako tistemu v "mrtvo na črti," kjer je "mrtvo" prislov. Ta drugi "mrtvi" berem kot trop prejšnjega tropa "mrtvo na črti". Reči hočem, da Ashbery tu preseže samega sebe in obenem svoje whitmanovsko-stevensovsko izročilo. "Kot se besede objokujejo", kajti besede so listje, so ljudje (bralci, pesniki), in tako "puščajoč sen / pokonci nekje v luži", shellyjevske sanje o besedah ali mrtvih mislih, ki pospešujejo novo rojstvo, kot bi bil "mrtvi" res zgolj še en pridevnik med mnogimi.

Zaradi tistega, kar bo sledilo, bi rad zdaj napravil razliko med močnimi pesmimi, ki so implicitno del kanona (*Tapiserija*, denimo), in tistimi, ki se eksplicitno vtisnejo v kanon (denimo *Mokre oknice*). Implicitno kanonska *Tapiserija* se uklanja zgolj retorični kritiki, medtem ko zahtevajo *Mokre oknice* bolj antitetičen način interpretacije. Kljub temu sem tvegala antitetično branje *Tapiserije*; pri tem se bolj ali manj zanašam na svojo talismansko litanijo revizionističnih razmerij, zdaj pa bom to protislovje še razširil in ne bom *Mokrih oknic* bral ne formalno ne antitetično, temveč v prostem slogu, eklektično, morda docela osebno.

Ashbery se ogiba motom, vendar se morajo *Mokre oknice* navezati na Kafkove *Poročne priprave na deželi*, če naj se sploh začnejo. Čeprav je moto bolj o ne-začenjanju:

*Ko je Eduard Raban, ki je prišel po hodniku, stopil čez odprta vrata,
je videl, da dežuje. Deževalo ni dosti.*

Tri odstavke po tem začetku strmi Raban v žensko, ki ga je morda pogledala:

... To je storila neprizadeto, morda pa je sploh le gledala v padajoči dež pred njim ali v tablice z imeni podjetij, ki so bile pritrjene na vratih nad njegovo glavo. Rabanu se je zdela začudena. "No," je pomislil, če bi ji lahko povedal celo zgodbo, bi se nehala čuditi. Človek tako vročično dela v pisarni, da je pozneje preveč utrujen celo, da bi užival na dopustu tako, kot je treba. A tudi vse to delo ne da človeku pravice, da bi z njim vsi ljubeče ravnali. Prej nasprotno. Človek je sam, popoln tujec in le predmet radovednosti. In dokler lahko govoriš "človek" namesto "jaz", ni to nič takega, in zgodbo je lahko povedati. Brž pa ko si priznaš, da si to ti sam, se počutiš kot odrevenel in te je groza.

Temni odsev je *etos*, vesolje omejitev v pesmi *Mokre oknice*, ki se v začetni ironiji oddalji od Kafke k le še večji samoodtujitvi:

*Zamisel je zanimiva: videti tako, kakor da bi se zrcalili
V poplavljenih okenskih policah, videti druge
skoz njihove lastne oči.*

"Zanimiva" je ena od Ashberyjevih najbolj suhih ironij in je trop za nekaj takega kot "drzna", medtem ko je "videti druge / skoz njihove lastne oči" izogibanje, docelo značilno za Ashberyjev samoizraz skoz lastno reflektivno videnje. Vendar je misel *res* zanimiva, še posebno, ker je obenem zasnova in stvaritev. Koliko lahko ujamemo pogleda drugih ali sebe skoz njihove ali svoje oči, kadar se pogled zrcali v mokrih oknicah, v deročih okenskih steklih? Vprašanje je dovolj drzno in rahlo arhaične "oknice" v naslovu ne pomenijo katerihkoli oken, ki se odpirajo navzven, temveč so to oknice Keatsovih od, ki so se odprle vidu romance. Keats je svojo *Odo Psihi* končal s takšno vizijo: "Svetla bakla in oknice, odprte ponoči, / da spuste noter toplo ljubezen!" V *Odi slavcu* najdemo še veličastnejši trop ptičje pesmi: "ki je pogostokrat / zmamila oknice čarobne, da so se odprle peni / zbesnjenega morja v pozabljenih deželah pravljič." *Mokre oknice* so čudna, zapoznena, meditativna različica keatsovske ode, očitno ne le po obliki, ampak tudi po retorični drži. Morda bi zanje lahko rekli, da so kot Keats, prilagojen Kafkovi dobi, ki pa še ostaja Keats. Da ne bi izzvenel še bolj ekstremno kot po

navadi, naj zapišem le povsem uporabno ugotovitev, ki je potrebna, če naj začnemo brati Ashberyjevo pesem. Ne bi ji mogli dati naslova *Mokra okna*, ker morajo to biti okna, ki se odpirajo navzven, tako kot je Kafkov Raban stopil skozi odprta vrata in videl, da dežuje. Tudi še celo pri Kafki in Ashberyju mora biti tisto, kar je pri Keatsu vedno bilo, upanje – čeprav še tako zgubljeno – po odprtem vidu in po hodniku, ki pelje k drugim jazom.

Vendar so *Mokre oknice* čudovito zgubljena pesem, himna izgubljenemu Erosu, ne pa *Oda Psihi*, ki se zmagoslavno odpira Erosu, tudi ko se pesem poskuša končati. Res je zanimiva misel, da bi videli samoviden pogled drugih, ki se zrcali v oknu, zaprtem pred dežjem, ki pa se ga da in mora odpreti navzven, ko napoči obdobje mirnega vremena. "Zbirka" piše Ashbery in misli na demonsko delitev ali razdeljevanje samopodob, ki se sklene s pregrinjalom iz lastnega "pošastno prosojnega obraza." Spet smo v enem znanih Ashberyjevih razpoloženj, vsaj od *Treh Pesmi* naprej, pri bolj whitmanovski kot yeatsovski delitvi jaza in duše, kjer je "ti" Ashberyjeva duša ali na novo izmišljeni lik v procesu nastajanja, "jaz" pa je Ashberyjev pišoči jaz ali zožena osebnost. Toda "ti" je obenem zdaj izgubljena erotična možnost drugosti ali podobe muze, ki je ni moč nikdar zares najti. To je tisti "ti", opisan v dolgem odlomku, ki je en sam stavek in zavzame natančno polovico dolžine pesmi:

Ti, v naborkih

Neke daljne, a ne preveč oddaljene dobe, kozmetike,

Dovršeno koničasti čevlji, nosi te (kako dolgo te že

Nosi; kako dolgo že nosi tudi mene, če smo že pri tem)

Kot škrate iz steklenice proti površini, ki je ni nikoli moč doseči.

Še nikoli prebiti v brezčasno energijo sedanosti,

Ki bi imela svoje lastno mnenje o teh stvareh,

So epistemološki posnetek procesov,

Ki so prvič omenili tvoje ime v gneči na neki davni koktajl

Zabavi in nekdo (ne ogovorjena oseba)

Ga je po naključju slišal in nosil to ime naokrog v svoji

denarnici

Mnogo let, medtem ko se je denarnica raztrgala in so bankovci

drseli

Ven in noter.

Recimo temu whitmanovsko "nošenje", epizoda v Ashberyjevi večni, neskončni Pesmi o sebi. "Nošenje" je ključna beseda v odlomku, sorodna Whitmanovim elegičnim globinam morskega toka. Kaj natanko lahko "nošenje" tu pomeni? "Ti" – Ashberyjeva duša, izgubljeni partner v erotiki, drugi ali komponenta muze v lirskem pesništvu – si okrašena z gubami, naborki, ličilom, vzorčastimi čevlji naučene nostalgije, eden tistih vekov, kjer je bila po Stevensu domišljija zmeraj nekje na koncu, izginula eleganca. Kot škrtata iz steklenice iz arabskih noči te nenehno nosi k fiktivno paradoksnemu površju, ki je večno odsotno. Če bi bilo prisotno, če bi se mu lahko kdaj približala, bi te predrlo skozenj, predrila bi ga v resnično sedanjost, resda v ontološko brezčasnost energije zavesti, ki bi presojala vse, kar nosi mimo, imela o tem svoje lastno, verjetno negativno mnenje. In spet, zakaj "nošenje"? Najboljše vodilo je, da je nošenec "epistemološki posnetek procesov" samega časa, ki ima na hrbtu denarnico, razpadajočo denarnico, z bankovci in miloščino za pozabljenje, ki drsijo ven in noter. Nedosegljivo površje sedanjosti bi imelo brezčasno energijo, vendar "nošenje" pomeni modro pasivno uklonitev časovni entropiji; tako postanemo samo "epistemološki posnetek" maščevanja časa.

Vendar je to le en del dialektike; drugi del je imenovanje, biti poimenovan, spominjanje, biti del spomina. Tvoje ime, ki ga je nekdo ujel in ga leta nosil v denarnici časa, je morda le še ena miloščina za pozabljenje, pa vendar te njegovo preživetje navdahne s pesnikovim ustvarjalnim besom po nesmrtnosti oziroma tistim, čemur je Vico dejal "divinacija": "To informacijo bi zelo rad že danes, / ne morem je dobiti in to me zelo jezi." Osupljiva je beseda "informacija", ki Ashberyjeve bralce spominja na odločilno rabo te besede v meditativni tekmi *Mokrih oknic*, čimprej popravljeno v *Dvojnih sanjah pomladi*:

*Vendar sva tedaj že bila v drugem poglavju in zbegana,
ker nisva vedela, kaj naj s to novo informacijo.*

Je bila informacija? Se nisva le pretvarjala,

*da bi nekoga preslepila, z mislimi v umu,
kjer je prostora za najine težavice dovolj in preveč ...*

"Informacija" v obeh pesmih pomeni zanesljivejše védenje, ki ga drugost sporoča, oziroma iz nje prihaja, kot pa ga komu, ki ga nosi skoz časovni proces, dovoljuje njegov status epistemološkega posnetka. Vendar se oknice ne odpirajo navzven k drugosti in ljubezni, in kjer informacije ni, za urejanje besed ostane le še pravilna raba besa:

*Uporabil bom svojo jezo in zgradil most, kot je tisti
v Avignonu, po katerem bodo ljudje lahko plesali le zaradi
občutka
Za ples na mostu.*

Ta pesem – kólo o avignonskem mostu – očarljivo vztrajno ponavlja, da most je tam in da na njem plešejo ljudje. Kot trop za pesem *Mokre oknice* nam odstira tako omejitve kot obnavljajočo se moč Ashberyjevih stremljenj. Toda pesem o jazu se, kot pri Whitmanu, ganljivo in nenadno vzpne k zmagoslavju:

*Končno bom videl ves svoj obraz,
Kako se zrcali, ne v vodi, ampak na obrabljenem kamitem podu
mojega mostu.*

Plesalci so Ashberyjevi bralci, ki bodo, kot je nekoč to dejal Stevens za svojo elito, storili za pesnika tisto, česar ne more sam zase: prejeli bodo njegovo poezijo. Ashbery elegantno sprevrne svoj začetni trop, kjer mu odsev deročih okenskih stekel ni dopuščal, da bi videl popolni obraz drugih ali sebe. Obrabljeni kamniti pod mostu besed je zamenjal mokre oknice, to nadomestilo pa navdihne najmočnejšega vseh ashberyjevskih pesniških sklepov:

*Držal se bom zase.
Ne bom ponavljal pripomb, ki jih imajo drugi o meni.*

Če to občutenje ni enako Whitmanovemu, pa je njegova pridigarska neposrednost še vedno vredna Whitmana, Thoreauja ali celo Founderja, Emersona. Kajti to je emersonsko Vzvišeno, zapoznelo oznanjenje samozadostnosti ali potlačitev vsake, celo ameriške, očetovske sile. Zavedam se Ashberyjeve neznačilne, a zelo dobrodošle neposrednosti in bom zdaj poskušal pretehtati, kako in zakaj bi tako tej pesmi kot tudi *Tapiseriji* pripisal kanonsko moč. Toda to pomeni, da se moram najprej lotiti sporne problematike procesa kanonizacije.

V procesu kanonizacije ni nič nedolžnosti in zelo malo naključnosti. Kot postopek Zahoda je povezal tri glavne prvine: judovsko izročilo oblikovanja Svetega pisma z njegovimi krščanskimi zatajitvami in poznejšimi olupšavami je ideološko najpomembnejše. Aleksandrijsko-helenistično izročilo literarne znanosti je za nas najbolj uporabno, saj je ustoličilo kanonizacijo tistega, čemur bi dandanes rekli posvetna besedila. Grški pesniki, vsaj od Hezioda naprej, pa so izumili poetično avtokanonizacijo ali samoizbor. Predlagal bom antitetični obrazec, da namreč vsaka sodobna ameriška pesem, če naj ima sploh kakšno upanje za preživetje, nujno vgradi stremljenje po kanonu, postopek in agon naravnost v svoje lastno besedilo, kot so to storili tudi Heziod, Pindar, Milton, Pope, Wordsworth in Whitman in pravzaprav vsi preživeli pesniki.

Homer in njegovi neznani predhodniki so bili predvsem pripovedovalci zgodb in pripovedovanje zgodb se zelo razlikuje od merjenja kanona. To je genealogija in morda nujno katalogiziranje. Včasih pravimo Whitmanu ameriški Homer, vendar bi bilo morda natančneje, če bi mu rekli ameriški Heziod. Nietzsche se je držal Burckhardta, ko je v agonističnem duhu videl osrednjo prvino grške kulture, in tu nam Nietzsche govori o *Homerjevem tekmovanju*:

Vsak talent se mora razodeti v boju ... Medtem ko se sodobni človek pri umetniku ničesar ne boji bolj kot čustva kakršnegakoli osebnega boja, pa Grk pozna umetnika, le ko je vpleten v osebni boj. Prav tam, kjer sodobni človek zazna slabost v umetniškem delu, išče Helen vir njegove največje moči ... Kakšen problem se odpre pred nami, kadar se poglobimo v odnos med tekmovanjem in spočetjem umetniškega dela!

Ta agonistični duh, kot ga tolmači Nietzsche, najde svoj izraz v genealogijah in katalogih Hezioda, tako da ta z razvrstitvijo in s tem kanonizacijo bogov postane prvi grški teolog. Epiko in dramo so sicer uprizarjali kot tekmovanje, v grško liriko pa se je agon tudi dejansko vrasel, in to celo tako zelo, da je sam proces kanonizacije postal notranja zgradba – in ne toliko izraz – pesnikove drže. Tu je sklepna kitica Pindarjeve *Prve olimpijske ode*:

*A Muza mi goji puščice,
ki cilja ne zgrešijo.
Nekdo je velik tu, drugi drugod,
v najvišjem vrhu pa so kralji.
Ne meri višje s svojimi pogledi!
Naj tebi dano bo, da dolgo
sprehajaš v svojih se višavah,
a meni, da se družim z zmagovalci
in da v modrosti pesniški
blestim kot prvi med Heleni!*

(Prev. Kajetan Gantar, op. prev.)

Pindar nima toliko v mislih Hierona Sirakuškega in njegovih tekmecev v dirki konjev in jezdecev, temveč bolj Simonida in Bakhilida. Ko Milton prične svojega *Licido* s strašljivim in uničujočim "In znova spet", šine mimo Vergila in Spenserja in ustoliči novo vraslostagona; presešla ga je šele Wordsworthova oda *Imitacije*, ko je samozavestno zapela: "Bila je nova dirka in osvojena nova odličja." To je izročilo eksplicitno kanonskih od, ki ga je Keats sprevernil z implicitno kanonskimi odami. Vendar, kako tu uporabljam tradicionalni izraz "kanonski"? Priznati moram, da bi metaforično to pomenilo z – jaz bi temu rekel – "močnimi napačnimi interpretacijami", in tu moram podati zelo skrženo poročilo o teoriji kanonizacije.

Močno pesem, ki lahko sama po sebi postane del kanona za več kot eno samo generacijo, lahko opredelimo kot tekst, ki mora sprožiti močne napačne interpretacije tako v drugih pesmih kot literarni kritiki. Teksti, ki imajo en sam, omejen, poenostavljen pomen, so že sami na sebi nujno

šibke napačne interpretacije predhodnih tekstov. Kadar je močna napačna interpretacija izkazala svojo plodnost tako, da je povzročila druge močne napačne interpretacije v okviru več generacij, tedaj ji smemo in moramo priznati njen kanonski status.

Vendar imam z "močno napačno interpretacijo" v mislih "močno tropizacijo" in moč tropa bodo izvedeni bralci prepoznali na način, ki predvideva časovno napredovanje generacij. Močan trop pomete z vsemi zgolj trivialnimi branji samega sebe. Ob soočenju z Ashberyjevim "mrtvo na črti" ali njegovim "To informacijo bi zelo rad že danes, / ne morem je dobiti in to me zelo jezi," bo šibkega bralca porazila energija Vzvišenega. "Mrtvo", "črta", "informacija" in "jeza" so na voljo le agonističnemu bojevniku v bralcu, ne pa redukcionistu, ki prebiva vedno v istem bralcu. Ko Longin o Vzvišenem in Shelley zagovarjata pesništvo, oba prideta do iste ključne ugotovitve, da močna kanonska, Vzvišena poezija obstaja zato, da bi bralca prisilila, naj zamenja preprostejše literarne užitke za napornejša zadovoljstva, ali kot bi rekel Freud, za dela, kjer je motivacijska premija višja.

Obstaja pravi zakon kanonizacije in deluje nasprotno od Greshamovega zakona o denarju v obtoku. Lahko bi rekli takole: *v boj močnega bralca, da bi obvladal pesnikov trop, se bo vsililo močno pesništvo, kajti to vsiljenje, ta uzurpacija mentalnega prostora je preskus tropa, merjenje moči z močjo*. Narava tega tropa v pesništvu v zadnjih tristo letih je vse bolj presežna in ob kratki obravnavi presežnosti bom tudi postregel s prepričanjem o tem, kako se lahko kritika učinkovito sooči z izzivom kanonskega procesa, in končal s sklepnim stavkom o rabi pesništva.

Presežnost je diahrona retorika, oblikovanje podob, ki deluje prek časovnega okvira, ki je seveda konceptualna časovnost ali časovni trop, ne pa čas sam, kakorkoli ga pač razumemo. Teoretiki od Samuela Johnsona do Angusa Fletcherja in Johna Hollanderja so opazili, da je miltonovska komparacija po naravi enkratno presežna, da buri domišljijo, s tem ko združi Milтона s starodavno in popolno resnico, in ker oblikovanje podob vsakega pesnika, ki stopi med pravo resnico in Miltonov tekst, spremeni v trop zapoznele – četudi še tako lepe ali dragocene – napake. S tem ko se je pridružil večno zgodnji odkritosrčnosti, si Milton ni le zagotovil mesto v kanonu, temveč tudi svoje pesniške naslednike naučil,

kako naj se vključijo v kanon s pomočjo presežnih podob. To ostaja raba kanona močne poezije: še naprej izbira svoje naslednike in ti Prizori navodil se poistovetijo s kontinuiteto pesniškega izročila.

Raba kritike je lahko le podobna tej rabi poezije. Tudi kritika mora razodeti moč, ki je obenem interpretativna in revizionistična, in s tem, kot pravi Hollander, v nekem smislu odmev napraviti še glasnejši od izvirnega glasu. V času, ko je skoraj vse druge dejavnosti uma doletela demistifikacija ali deidealizacija, sta pisanje in branje poezije ohranila čudni prestiž idealizma. Čudni zato, ker se je morda narava pesništva v zadnjih dvesto letih spremenila na načine, ki jih komajda pričenjamo doumevati.

Pesništvo od Homerja prek Alexandra Popea (umrlega leta 1744) je črpalo snov iz likov in dejanj moških in žensk, ki so bili jasno razločeni od pesnika, ki jih je opazoval, jih opisoval in včasih presojal. Približno od leta 1744 do naših dni pa je najboljša poezija svojo snov ponotranjila, po letu 1798 še posebej po vzoru Wordswortha. Wordsworth razen svoje subjektivne narave ni imel druge prave snovi in skoraj vse pomembno pesništvo po Wordsworthu, celo ameriško, ponavlja njegovo obračanje navznoter.

Kaže, da to ni več vprašanje izbire posameznega pesnika, temveč je očitno nujnost, morda vzrok propada splošnega gibanja, ki se mu zdaj pravi romantika *ali* modernizem, saj se le-ta vse bolj zdi le podaljšek prvega. Kaj bi lahko bila raba pesništva, ki nima prave snovi razen pesnikovega lastnega jazstva? Tradicionalno je zahodni svet pesništvo uporabljal za poučevanje z razveseljevanjem, kjer učenje pomeni običajne resnice ali običajne prevare družbenega izročila in kjer estetski užitek pomeni izpolnitev pričakovanj, ki temeljijo na minulih radostih tega istega izročila. Vendar ima posameznikova psiha svoje lastne izkušnje, ki jih mora imenovati resnice, in lastno potrebo po samopriznanju, ki zahteva užitke izvirnosti, četudi so ti užitki odvisni od nekakšnega ležanja-proti-času in proti dosežkom preteklosti. Rabo takšnega pesništva je treba videti na deidealiziran način, če naj jo vidimo bolj resnično.

Filozof sodobnega pesništva je napolitanski retorik Giambattista Vico, ki je umrl leta 1744, istega leta kot pesnik Pope. V *Novi znanosti* (1725) je Vico osupljivo deidealiziral izvor in namen pesništva. Vico je bil prepričan, da je bilo življenje naših primitivnih prednikov samo po

sebi "resna pesem", kot je to poimenoval. Ti velikani so se s silo krute domišljije branili pred naravo, bogovi in drug pred drugim z metaforičnim jezikom, s katerim so se "divinirali," torej so poskušali postati nesmrtni bogovi in obenem iz svojih življenj odgnati morebitne in prihodnje nevarnosti. Zanje pesništvo ni imelo funkcije osvobajanja, temveč opredeljevanja, omejevanja in s tem obrambe jaza pred vsem, kar bi ga utegnilo uničiti. Ta vicovski ali deidealizirani pogled na pesništvo velja po moji presoji za vse pesništvo, še posebno pa za sodobno pesništvo. Raba pesništva, tako za bralca kot za pesnika, je v globini poučevanje obrambe. Pesništvo uči bralca nujnosti interpretacije in interpretacija je, če naj navedem drugega velikega filozofa sodobnega pesništva, Nietzscheja, vaja v volji do moči nad tekstom.

Močni ameriški pesniki – Emerson, Whitman, Dickinsonova, Frost, Stevens, Hart Crane – in najmočnejši izmed naših sodobnikov – Robert Penn Warren, Elizabeth Bishop, A. R. Ammons, James Merrill, W. S. Merwin, John Hollander, James Wright in John Ashbery – lahko svojim ameriškim bralcem dajo najboljše od pragmatičnih pomagala v samozadostnosti psihične samoobrambe. V boju bralca z močno pesmijo in proti njej postane nagrada več kot le interpretacija pesmi. Kakšno poučevanje je vredno več kot to, kar nas uči razlikovanja med pravimi in umišljenimi nevarnostmi za preživetje jaza in tega, kako naj se ubranimo pravih groženj?

Prevedla **Katarina Jerin**, odlomke iz Ashberyjevih pesmi prevedel **Aleš Debeljak**

(Esej *Measuring the Canon: John Ashbery's Wet Casements and Tapestry* je preveden iz Bloomove knjige *AGON. Towards a theory of Revisionism*. Oxford University Press, New York 1982, str. 270–228.)