

Hubert Zapf

*Izbirne sorodnosti in ameriške različnosti:
Nietzsche in Harold Bloom*

Kot izčrpno kažejo različni prispevki v pričujoči knjigi,^{*} je bil Nietzsche močno navzoč v ameriški literaturi že davno pred postmoderno dobo; tega ne smemo spregledati glede na nedvomno središčno vlogo, ki jo igra v postmoderni misli. Spremenilo pa se je to, da je postal nekakšna paradigmatična figura, ne le za literaturo samo, temveč tudi za literarno teorijo in kritištvo. Novi Nietzsche literarne teorije, ki je vstopil v Ameriko prek francoskega poststrukturalizma, zlasti Jacquesa Derridaja, ni več ali vsaj ni več predvsem Nietzsche nagonke volje do moči in dionizičnega duha, temveč bolj epistemološki, metatekstualni Nietzsche, čigar pomen se osredotoča bolj na vprašanja jezika kot eksistence; bolj na retoriko kot na poetiko; bolj na njegovo dekonstrukcijo subjekta kot na slavljenje velikega posameznika; bolj na neskončno igro jezikovnih možnosti kot na tragične paradokse življenja in smrti. Za poststrukturaliste je pri Nietzscheju še posebno privlačen njegov prispevek h globalni kritiki zahodne humanistične ideologije z njenimi logocentričnimi in antropocentričnimi predpostavkami. Tako je postal ena izmed ključnih figur v splošnejši politizaciji kritiškega diskurza minulih desetletij, katerega cilj je razkriti in uničiti represivne kulturne iluzije in harmonistične ideologije, jih razkrinkati, z ničejanskega

^{*} Manfred Pütz (ur.): *Nietzsche in American Literature and Thought*. Columbia 1995. Izvirni naslov razprave H. Zapfa, ki je uvrščena v ta zbornik, se glasi: *Elective Affinities and American Differences: Nietzsche in Harold Bloom*.

stališča, kot retorične strategije, prikrivajoče strukture moči, ki hočejo perpetuirati. Dominantne oblike diskurza so dekonstruirali, da bi obnovili sledove koloniziranega in marginaliziranega drugega, ki so ga dolgo zatirale – nezahodne kulture, manjšine, ženske, telo, materialni označevalec itn. In Nietzsche, skupaj s Freudom, Marxom in drugimi, rabi kot pomemben sodelavec v tej teoretični križarski vojni univerzalne emancipacije.

I.

V pokrajini sodobne ameriške literarne teorije zavzema Harold Bloom kontroverzno, vendar nespodbitno odlično mesto. Zagotovo je eden izmed najpogosteje citiranih ameriških kritikov, že zaradi vloge urednika nešteti zbirk kritiških esejev. Vendar ima pomemben vpliv tudi zaradi svoje lastne teorije literarnega vpliva, ki jo je pojasnil v številnih knjigah, zlasti v "tetralogiji" *The Anxiety of Influence, A Map of Misreading, Kabbalah and Criticism in Poetry and Repression*.

Kot pravi Frank Lentricchia, je Bloom "pravi ameriški original", edinstveno individualen mislec, ki ne pripada nobeni "šoli" sodobne kritike, temveč je nekakšna reinkarnacija emersonovskega duha radikalnega samozanašanja v teoriji.¹ Delno se strinjam s tem mnenjem in se bom pozneje v svojem esejju vrnil k njemu. Toda hkrati se zdi očitno, da Bloomove ideje, tako kot ideje kogar koli drugega, niso njegove lastne izvirne iznajdbe, temveč bolj *mixtum compositum* različnih vplivov, ki jih vsrkava in preobraža v svoj edinstveni teoretični model. Med temi vplivi so predvsem Freud, Northrop Frye, angleška in ameriška romantika, gnosticizem in kabala. Ob tem pa poststrukturalizem daje širši teoretični okvir, brez katerega njegove ideje ne bi mogle privzeti svoje značilne oblike. Vseeno se mi zdi, da je bil Nietzsche za Blooma še posebno pomemben vir navdiha. Pravzaprav bi tu želel pokazati, da Bloomova značilna recepcija Nietzscheja pojasnjuje nekatere izmed pglavitnih različnosti med njegovo poetiko in poetiko osrednje smeri poststrukturalizma. Kajti čeprav je tudi za Blooma značilno

¹ Frank Lentricchia, "Series Editor's Foreword", v: Harold Bloom, *The Breaking of the Vessels* (Chicago/London: U of Chicago P, 1982), str. x.

poststrukturalistično zanimanje za jezik, besedilo in branje (ali bolje, napačno branje), njegovo zanimanje ni zgolj tekstualno, temveč tudi psihološko; in čeprav je tudi zanj značilna radikalna kritika idealiziranega humanizma, vseeno ni politični, ampak eksistencialni kritik. Drugi teoretiki se osredotočajo skoraj izključno na epistemološke, kulturne ali politične vidike Nietzscheja, Bloom pa oživlja prvotnejše zanimanje ničejske filozofije, ki je oblikovalo ameriško literaturo prej v tem stoletju, in ga, pomešano s semiološko zavestjo o poststrukturalizmu, prenaša na raven poetične zgodovine in teorije.

Daniel O'Hara je v pretanjeni razpravi že opozoril na središčno mesto, ki ga ima Nietzsche v Bloomovi teoriji. Na temelju Bloomove lastne dialektike vpliva analizira vlogo, ki jo ima Nietzsche pri Bloomu, in pri tem interpretira Bloomove pomembne knjige kot ilustracije različnih stopenj v šesternem vzorcu revizije, ki jo je Bloom razvil v delu *A Map of Misreading*. Toda po O'Hari gre tu za bleščečo ironijo, zaradi katere Bloom postane žrtev Nietzschejevega vpliva prav na točki, kjer trdi, da ga je premagal. Nietzschejev "genij ironije" je vedel za neizbežno usodo odvisnosti od sil zgodovine in preteklosti, zoper katere se človek bojuje za svobodo in samoodločbo. Njegov odgovor na ta paradoks sta bila nedokončana igra nenehne (samo)parodije in odlaganje pomena v neskončnost. Nasprotno pa Bloom slavi iluzorno zmagošlavje nad Nietzschejem, vendar postane pravzaprav le "še en primer" "zadnjega olepševanja velikanove sence"¹. Bloom v svojem junaško uprizorjenem antitetičnem boju proti temu nepremagljivemu superegu postmodernizma na koncu postane tisto, kar poskuša revidirati; spremeni se v figuro reduktivne samoparodije, ki jo je iznašel predhodnik, o katerem je prepričan, da ga je premagal. Vendar igra ironične revizije seveda velja tudi za O'Harov lastni postopek, saj mora najprej sprejeti Bloomov model, da bi ga lahko, dekonstrukcijsko, uporabil pri samem Bloomu. Še več, da bi O'Hara dosegel svoje kritiško zmagošlavje nad Bloomom, se mora poistovetiti s "pravim" Nietzschejem, in tako, enako

¹ Daniel O'Hara, "The Genius of Irony: Nietzsche in Bloom", v: Jonathan Arac et al. (ured.), *The Yale Critics: Deconstruction in America* (Minneapolis: U of Minnesota P, 1983), str. 123.

kot Bloom, pridobiva višji uvid in pozicijo resnice, obenem pa se spreminja, spet tako kot Bloom, v še eno zamudniško različico Nietzscheja. Ta filozofska igra ironičnega protislovja s samim seboj je brez dvoma zavestno sprejeta strategija, ki kaže, da je ironični cikel parodije in samorefleksivnosti potencialno neskončen. Hkrati pa kaže, da sta sprejemanje nekaterih pozicij mišljenja in formuliranje prepoznavnih prilaščanj resnice vsaj začasno potrebni, da bi ta odprti proces kreativno-dekonstruktivne samoparodije sploh postal mogoč. In ta logična "resnica" po mojem mnenju velja za O'Haro, Blooma in pravzaprav tudi za Nietzscheja.

Čeprav spoštujem kompleksnost O'Harove analize, bi rad v tem članku nadaljeval v drugačni in brez dvoma dosti preprostejši smeri. Moja metoda bo hermenevtično-komparativna, osredotočil se bom ne toliko na neposreden ali latenten vpliv, ampak na opazne sorodnosti in različnosti. Najprej bom prikazal sorodnosti z Nietzschejem v nekaterih Bloomovih središčnih predpostavkah; potem bom pokazal na tisto, kar so po mojem odločilne različnosti – različnosti, ki nas, med drugim, pripeljejo nazaj do "ameriškega" elementa Bloomovega položaja.

II.

Če si Bloomovo teorijo ogledamo s stališča ničejanske filozofije, prepoznamo številne očitne vzporednice. S tega stališča se resnično zdi, da je Bloomova teorija zvečine zgostitev Nietzscheja v teorijo poezije in poetične zgodovine. To velja najprej za *ton* in *slog* pri obeh piscih. Tako Bloom kot Nietzsche uporabljata polemično obliko pisanja v izvirnem grškem pomenu besede *polemos* (= boj, vojna), dramtizirata svoj diskurz z metaforami konflikta in retoričnega vojskovanja. Njuna skupna premisa je konfliktna narava človeškega uma; njegove logične operacije niso delovanje višjega vzgiba k resnici, temveč nagonskih teženj k medsebojnemu spopadu, usmerjenih v preživetje in samoohranitev. Za omenjena pisca je značilno, da razmišljata bolj v skrajnostih kot v gradacijah, da uporabljata počezne trditve in apodiktične, čeprav silno osebne posplošitve. Oba gojita retoriko visoke drame, uprizarjata svoje intelektualne konflikte v dramaturgiji svetovnozgodovinske krize in katastrofe. Bloom je znan po svojem "agresivnem personalizmu", neprikrito subjektivnem propagiranju svojih idio-

sinkratičnih pogledov, nekaj podobnega pa je mogoče reči tudi o Nietzscheju, saj si je med najpomembnejšimi filozofi – in med množico skeptičnih občudovalcev – pridobil sloves "filozofa s kladivom". Bloom je v svoji anti-tetični kritiki tako kot Nietzsche kulturni ikonoklast, "kritik s kladivom", ki brez milosti uničuje tradicionalne iluzije pomena, spoznanja in morale, da bi jih razkrinkal kot tolažilne antropocentrične fikcije.

Toda sorodnosti se nanašajo še na veliko več kot samo na slog. Nekatere izmed teh sorodnosti družijo Blooma z drugimi sodobnimi kritiki. Tako tradicionalna pojma *resnice* in *resničnosti* zamenja polje tekmujočih antropomorfnih iluzij; njihov temelj ni nikoli nobena neposredna izkušnja, temveč nenehno gibljiv metaforičen proces kulturne samointerpretacije. Namesto resnice obstajajo samo fikcije resnice, kot se Bloom nikoli ne naveliča vztrajati in kot to formulira Nietzsche v enem najpogosteje navajanih odlomkov iz besedila *O resnici in laži v zunajmoralnem smislu*, kjer opisuje "resnico" kot "premično množico metafor, metonimij, antropomorfizmov"¹. Nietzsche se tu pojavi kot odločilen vir za Bloomovo retorično-tropološko pojmovanje kulture, v katerem poezija dobi tako odlično mesto, ker se najmočneje in najbolj premišljeno vmešava v dozdevno trden svet kulturnih metafor in jih revizijsko spodkopava. Posledica radikalne relativizacije resnice je, da laž in napaka nista več nekaj, čemur se je treba izogniti ali kar je treba odstraniti, temveč potreben, pravzaprav produktiven element vsega življenja in kulturne dejavnosti. Bloom, ki tesno sledi Nietzscheju, nikoli ne neha poudarjati neogibnosti napake in prevare in ju dejansko uveljavlja kot bistven element svoje teorije poezije in kritike. Vsak nov tekst je ne le ustvarjalno napačno branje drugega teksta, temveč tudi retorično zanikanje tega dejstva, akt iluzije, ki prikriva svojo lastno zadolženost; v ponavljajoči se Bloomovi formuli je umetnost "laž zoper čas". Tudi pri Nietzscheju – vsaj v njegovem srednjem obdobju – je umetnost izredna, posebej intenzivna oblika laži, medij, v katerem je "posvečena prav laž,

¹ "O resnici in laži v zunajmoralnem smislu", prevedel Aleš Košar (Ljubljana: Nova revija XI, 121/122, maj-junij 1992), str. 620.

volja do prevare pa ima mirno vest na svoji strani".¹ Umetnost je, kot piše v *Veseli znanosti*, "dobra volja do videza", "kult neresničnega", ki nam ponuja tako močne iluzije, da uvid v prevaro in zmoto kot pogoj razumnega in občutljivega bitja postane znosen.

V tej reviziji humanistično-idealističnih predstav o umetnosti tradicionalne moralne kategorije dobrega proti zlu zamenjajo transmoralne kategorije, kot so denimo izvorno proti derivativnemu, samozanašajoče se proti odvisnemu in predvsem močno proti slabotnemu. V poudarku na bolj *biopsiholoških* kot moralnih ali epistemoloških kategorijah postaneta jasneje opazna tudi Bloomov posebni profil in različnost od značilne recepcije Nietzscheja pri sodobni kritiki. "V resničnem življenju gre samo za *močno in slabotno voljo*," pravi Nietzsche v *Onstran dobrega in zlega*.² Bloom bolj kot kateri koli drug kritik poudarja voljo do moči kot fundamentalno pogonsko silo kulturne in še posebno poetične dejavnosti. Ta volja do moči ni, kot v drugih novejših teorijah, predvsem političen ali tekstualen, temveč antropološki fenomen, univerzalna spodbujevalna sila, ki pripada življenju samemu in ki se poseblja v volji močnih posameznikov. Mislim, da je prav glede tega Bloom najdlje od uveljavljenega postmodernega kritištva, pa tudi najbliže duhu Nietzschejeve filozofije. Kajti čeprav je Nietzsche dekonstruiral subjekt kot poenoteno transcendentno kategorijo in dvomil o koherentni identiteti avtentičnega jaza v prid medsebojnega delovanja različnih, celo protislovnih mask in podob jaza, je vseeno ohranil predstavo o posameznikih kot eksistencialnih središčih izkušnje in virih ustvarjalnosti.³ In ta predstava

¹ *H genealogiji morale*, prevedel Teo Bizjak (Ljubljana: Slovenska matica, 1988), III, 25.

² *Onstran dobrega in zlega*, prevedel Janko Moder (Ljubljana: Slovenska matica, 1988), I, 21.

³ Oglejte si na primer naslednji odstavek iz njegovih posmrtno naatisnjenih spisov: "Posameznik je in hkrati *producira*, kar je v celoti *novo*; absoluten je, vsa dejanja so v celoti *njegova lastna*". Citirano iz Werner Hamacher, "Disintegration of the Will: Nietzsche on the Individual and Individuality", v: *Friedrich Nietzsche*, urednik in avtor uvoda Harold Bloom (New York: Chelsea House, 1987), str. 172.

je opazno značilna tudi za Blooma, ki na njej pravzaprav utemeljuje svojo celotno poetično teorijo.

Posledica tega je pojem *tekstualnosti*, ki je popolnoma drugačen od poststrukturalističnih pogledov. Tekst za Blooma ni zgolj semiotična struktura materialnega označevalca, temveč konkretizacija psihičnih sil, jezikovno artikulirane volje do moči, ki je volja življenja samega, izražena in intenzivirana z delovanjem individualnih osebnosti. Bloom to razliko pojasnjuje na začetku *Poetry and Repression*, ko obrne Derridajevo vprašanje: "Kaj je tekst in kaj mora biti psiha, če jo lahko predstavlja tekst?" v: "Kaj je psiha in kaj mora biti tekst, če ga lahko predstavlja psiha?"¹ Tako prioriteto tekstualnega zamenja s prioriteto realnosti, ki pri svojem samoizražanju vseeno ostajajo odvisne od jezika in retorike. Bloom etimološko sledi "psihi" do izvirnega pomena "dihati", tako da pesmi postanejo verbalne reprezentacije živega "diha" individualne volje, čeprav je to voljo mogoče uresničiti samo v retorični, tropološki obliki, to pomeni v razbiti obliki, ki je v protislovju sama s seboj. Vseeno pa akt poetičnega tropiranja pripelje skupaj življenje in tekst, poveže eksistencialno realnost in kreativno strukturo: "Figuracija se pokaže kot naš edini vezni člen med dihanjem in izdelovanjem."²

Toda volja do tekstualnega življenja nenehno doživlja odpor, odpor drugih volj, tradicije in avtoritete, preteklosti in njenih paralizirajočih sil ponovitve. Predvsem pa doživlja odpor velikih, ponotranjenih modelov prejšnjih besedil, ki so postala idealizirane norme in tako nad novim piscem uveljavljajo pritisk konformnosti, ki sili k molku. Če bi si človek iz tega drznil posploševati, bi lahko rekel, da je najbolj temeljna in tudi najbolj ničejanska Bloomova predpostavka ta, da so besedila alegorije nenehnega boja *življenja zoper smrt*. Ta boj glede na perspektivo, iz katere gledamo nanj, privzema različne oblike, nenehno pa ohranja svojo temeljno obliko. Na ravni jezika in tekstualnosti se razvije v konfliktu med tropiranjem in ustaljenimi pojmi, med figuracijo in dobesednim pomenom. Za Blooma, tako kot za Nietzscheja, jezik ni statičen sistem, temveč dinamičen proces

¹ *Poetry and Repression* (New Haven: Yale UP, 1976), str. 1.

² *Poetry and Repression*, str. 2.

individualnih izjav. Gre za besedo-kot-dejanje, bolj kot za besedo-kot-pomen. Za Nietzscheja je dobeseden govor figurativen govor, ki je pozabil, da je figurativen govor, in je tako ujet v ječo "mrtvih metafor", Bloom pa gre s tem stališčem še dlje, tako da izenači figuracijo s tekstualnim "življenjem" in dobesedni pomen s tekstualno "smrtjo". Dejanje tropiranja postane središčno sredstvo za manifestacijo voljine sle po življenju in lingvističnega preživetja zoper pritiske konformnosti, kot so veljavni sistemi pomena.

Na ravni psihe se simbolični konflikt življenja in smrti kaže kot konflikt med željo po izvorni (samo)kreaciji in strahom pred vplivom. Ta ideja o nepremagljivem vplivu tradicije, o bremenu kulturne preteklosti, ki grozi, da bo paraliziral sedanost, je pomemben motiv tudi pri Nietzscheju. Za njegovo celotno kulturno kritiko je mogoče reči, da je usmerjena zoper tradicijo življenje zanikajočega asketizma, depresivno težo zgodovine in pretirano avtoriteto prednikov, ki zasenčuje moderne samodefinitije. Bolj neposredno vzporednico z Bloomovo teorijo vpliva je mogoče videti v *H genealogiji morale*, II, 19, kjer Nietzsche raziskuje nenavaden kompleks krivde, ki označuje odnos poznejših rodov do prejšnjih, globoko ukoreninjen strah pred dolgom do njih zaradi njihovih kulturnih dosežkov, ki zahteva nenehne žrtve. Bojazen pred prednikom in njegovo močjo je neogibno vključen v dosežke novega rodu in priznanje predhodnosti in zamudništva je cena, ki jo je treba plačati za nov uspeh.¹ Bloom brez dvoma deli to premiso, kajti v njegovem pogledu tudi nova ustvarjalnost zahteva visoko ceno, to pa vključuje nekoliko zlovešče obrede žrtvovanja in simboličnega poplačila.

Drugo, še bolj eksplicitno vzporednico z Bloomom najdemo v *Onstran dobrega in zlega*, kjer Nietzsche v svojem opisu odnosa med Epikurjem in Platonom prikazuje, kako Epikur z zlobno polemično ironijo razkrinkava višja prilaščanja resnice platonske filozofije kot posebno učinkovito obliko javnega samooblikovanja, pa tudi to, kako v svojem retoričnem "zmagoslavju" nad Platonom morda prikriva skrite motive tekmovalne zavisti in ambicije nasproti temu pomembnemu predhodniku. Nietzsche prikazuje to dvoumno stališče v tistem, kar bi Bloom imenoval Epikurovo dejanje

¹ *H genealogiji morale*, II, 19.

tropiranja, ta namreč platoniste imenuje "dioniziolake", to pomeni "Dionizove (tiran Sirakuze) lizune", in jih tako predstavlja kot petoliznike tiranov, pa tudi kot zgolj igralce ali nastopače brez vsake avtentičnosti. Tu imamo v malem primer delovanja revizijske imaginacije prek akta tropiranja, kot ga v svoji teoriji opisuje Bloom.

Kako hudobni so lahko filozofi! Ne poznam večje strupenosti, kakor je šala, ki si jo je Epikur dovolil na račun Platona in platonikov: imenoval jih je dioniziolake. To pomeni dobesedno in predvsem "Dionizove lizune", torej pratež in ritoliznike tiranov; povrh tega pa se skriva v tem še "to so sami igralci, v tem ni nič pristnega" (dioniziolaks je bilo namreč popularno ime za igralca). In v tem je pravzaprav hudobija, ki jo je Epikur izstrelil v Platona: zamerilo se mu je veličastje, nastopaštvo, v tem pa je bil Platon s svojimi učenci vred tako doma – nasprotno pa v tem ni bil doma Epikur! on, stari učitelj s Samosa, ki je skrito tičal v svojem vrtilčku v Atenah in napisal tristo knjig, kdo bi vedel? mogoče iz togote in častilakomnosti proti Platonu? – Trajalo je sto let, preden je Grčija ugotovila, kdo je bil ta vrtni bog Epikur. – Pa je ugotovila? –¹

Ta ničejanska predstava o agresivno-kreativni tekmovalnosti se jasno kaže v Bloomovem pojmu boja za premoč med efebom in predhodnikom; to je središčna drama v njegovi zgodbi o poetičnem vplivu. Vidimo, kako je alegorična bitka "življenja zoper smrt" tukaj prestavljena in simbolično znova odigrana tako, da je predhodnik že uspešno izpeljal to bitko, vsa efebova energija pa je usmerjena v vsrkavanje predhodnikove moči z destruktivno, a tudi žrtvujočo se prisvojitvijo. V tej intertekstualni psihodrami globlje strukture tekstov so strukture "resničnega življenja", to je agresije, spopada, zavisti, sprevračanja, prevare in celo nasilja, tudi pod krinko humanističnih idealizacij. *Obramba/defence* po Bloomu izvirno pomeni "udariti, raniti", *tropiranje* pa "obrniti"², tako da tropi postanejo orožja

¹ *Onstran dobrega in zlega*, I, 7.

² *Poetry and Repression*, str. 10.

v poetičnem vojskovanju: "Močna domišljija pride do svojega bolečega rojstva prek divjaštva in napačnega prikazovanja."¹

V tej bitki pesnik potrebuje predvsem srčnost (ena izmed besed, ki se pri Bloomu najpogosteje pojavljajo), to je srčnost, da napadeš svoje notranje sovražnike in se tako soočiš s tveganjem samouničenja, da se soočiš z bolečino in trpljenjem, da se soočiš s strahom pred breznom – in, končno, da se soočiš s strahom pred smrtjo. Uspešna bitka proti predhodniku navsezadnje postane simbolična zmaga nad smrtjo samo, in prav tu Bloom najde najgloblji motiv za poetično ustvarjanje. Poezija je samo najbolj zgoščena, intenzivna in individualizirana oblika jezika in retorike, ker je tako kot vsi sistemi človeškega razuma manifestacija "voljinega gnusa do časa"², njenega maščevanja nad časom in umrljivostjo. Zmaga močnega pesnika je pravzaprav dovršena, šele ko je tudi preobrnil diktatorski zakon samega časa, zakon zgodnosti in zamudništva, vzroka in posledice, tako da se ob njegovi uspešni transumpciji predhodnikove pesmi nič več ne zdi, da je ta "vplivala" nanj, temveč da je, ob pretanjeni revizijski ironiji, sam "napisal predhodnikovo značilno delo". Velika pesem je tako zmaga nad trditvijo časa "Bilo je!", ali če ostanemo v naši alegorični drami, zmago-slavje življenja nad smrtjo.³

Vzporednice z Nietzschejem so znova jasno opazne, najočitneje v *Tako je govoril Zaratustra*. V poglavju "O odrešitvi" Zaratustra govori o volji kot veliki osvoboditeljici, vendar pa še ni dokončno osvobojen, saj ostaja ujetnik časa, to pa je njegova največja melanholija: "Hoteti osvobajajo: ampak kako se reče tistemu, kar še osvoboditelja vklepa v verige?" / "'Bilo je': tako se reče škripanju z zobmi in najsamotnejši bridkosti volje. Brez moči spričo tega, kar je storjeno – zato je hudoben gledalec vsega preteklega." Torej: "Odrešiti pretekle in vse 'je bilo' preustvariti v 'tako sem hotel'

¹ Harold Bloom, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry* (New York/Oxford UP, 1973), str. 86.

² *Poetry and Repression*, str. 10.

³ *Anxiety of Influence*, str. 16 in naslednje.

– temu bi šele rekel odrešenje!" In v poglavju: "O prikazni in uganki" Zaratuštra govori o srčnosti, ki mu omogoči, da premaga svojo melanholijo:

Srčnost je namreč najboljša morilka – srčnost, ki napada; v vsakem napadu je namreč zveneča igra. / Človek pa je najbolj srčna žival: s tem je premagal vsako žival. Z zvenečo igro je premagal še vsako bolečino; človeška bolečina pa je najgloblja bolečina. / Srčnost ubije tudi vrtoglavicico nad brezni: in kje človek ne stoji nad brezni! Kaj ni gledanje samo – gledanje brezen? / ... Srčnost pa je najboljša ubijalka, srčnost, ki napada: ta ubije še smrt, saj pravi: "Je bilo to življenje? Le dajmo! Še enkrat!"¹

Tako kot pri Bloomu tudi tu odrešitev jaza teže preteklosti, paralizirajočega prijema njegovih lastnih strahov, ni zgolj stvar refleksije in zavesti, temveč rezultat notranjega boja, *simboličnega delovanja*, ki je tudi radikalno eksistencialno in ki v svoji "zveneči igri" producira svojo lastno, neubranljivo motivacijo in dionizično privlačnost; to pomeni, da producira svojo lastno umetnost, ki je umetnost življenja samega.

Bloomov močni pesnik je inkarnacija te moči konfliktne samoprodukcije. Pomeni prenos Nietzschejevega Nadčloveka v literaturo; v *Zaratuštri* ga je Nietzsche zasnoval kot utopičen lik; zmožen se je soočiti in živeti z breznom eksistence, s svojo "umetnostjo" dejavne samoprodukcije pa pomaga spodbujati življenje, ga intenzivirati in okrepiti zoper smrtonosne sile tradicije in konformnosti. Nadčlovek je – vsaj doslej – izjemen posameznik, aristokrat uma, njegovo zmožnost za ustvarjalno svobodo pa Nietzsche postavlja nasproti suženjski mentaliteti "črednega človeka" (*Herdenmensch*). Tega Nietzsche primerja s kamelo, ki potrpežljivo prenaša jarem zgodovinske morale, Nadčlovek pa je kot lev, ki prestopa zgodovinske omejitve in se pogumno bojuje proti zmaju konvencionalnih vrednot, pošastnemu, življenje zanikajočemu nadjazu kulturne tradicije. Je prometejski upornik zoper avtoriteto, ki je vedno sredi procesa, ko postaja on sam tako, da se nenehno na novo ustvarja, ne da bi kdaj samega sebe "imel". Nietzsche v znameniti

¹ Tako je govoril Zaratuštra, prevedel Janko Moder (Ljubljana: Slovenska matica, 1984), str. 163 in 182-183.

pesmi z naslovom "Ecce Homo" v *Veseli znanosti* poveže Nadčloveka z elementom ognja v metaforo brezpogojne intenzivnosti in samopouživajoče moči svoje ustvarjalne nuje. Zaratustra sam, starodavni iranski religiozni lik, ki je Nietzscheju rabil kot model, je v svojih radikalnih reformah ohranil starodavni kult ognja kot mitičnega središča svojih duhovnih ciljev, v čast te elementarne razdiralno-ustvarjalne sile je zgradil Tempelj ognja. Tudi pri Bloomu je ogenj med najopaznejšimi in najpogosteje ponavljajočimi se tropi, v katerih močni pesniki izražajo svojo antitetično imaginacijo.

Onstran radikalne kritike kulturnih idealizacij je Bloomu in Nietzscheju skupno preroško, parareligiozno stališče, ki niha med racionalnostjo in mysticizmom, med radikalnim skepticizmom in novo mitografijo. Kot opozarja Bloom, je njegov namen dekonstruirati "prespiritualizirana" kulturna stališča, hkrati pa nasprotovati popolni "despiritualizaciji" sodobne kulture. Njegov močni pesnik je kot Nietzschejev Nadčlovek-kot-duhovni-vodja, prek čigar ustvarjalnega dejanja, "izdelovanja" sveta in sebe, postaneta nova, višja vrednost, ki se pojavi po prevrednotenju vseh vrednot. Umetnost je središčna paradigma te dejavnosti, ki je tudi dejavnost življenja samega.¹ Zdi se mi, da je prav to privilegiranje umetnosti kot kvazimetafizične paradigme za vso kulturno ustvarjalnost tisto, kar Bloomu družijo z Nietzschejem in po čemer se pomembno razlikuje od drugih sodobnih teoretikov.

III.

Predhodna primerjalna presoja je pokazala, da sorodnosti med Bloomom in Nietzschejem niso omejene na posamezne pojme, temveč zadevajo samo substanco in teksturo Bloomovih spisov. Hkrati pa bi bilo neupravičeno reducirati Bloomu le na golo postmoderno različico Nietzscheja, kot je to poskušal O'Hara. Nasprotno, če si ogledamo nekaj odločilnih razlik

¹ Theo Mayer v delu *Nietzsche und die Kunst* (Tübingen/Basel: Francke, 1993) poudarja, da je ta apoteoza umetnosti značilna za Nietzschejevo poznejšo fazo, v svojem srednjem obdobju pa je vključil umetnost v svojo kritiko kulturnih iluzij.

med njima, nam postane jasno, da sta pisca v svoji dozdevni kongenialnosti tudi precej različna.

Ena izmed razlik je, da je Bloom v svoji metodologiji dosti bolj *strukturalist* in *sistematični teoretik*, kot bi morda kazale skrivnostne ekscentričnosti njegovega sloga. Namesto Nietzschejeve nesistematične, protejske filozofije s fluidnimi, nenehno spreminjajočimi se argumenti in improviziranimi perspektivami najdemo pri Bloomu jasno prepoznaven strukturni model, ki kljub virtuoznemu prenašanju na osupljivo raznovrstna besedila iz vseh mogočih kultur in zgodovinskih obdobj v temelju vseeno ostaja enak. To je model, ki ga Bloom imenuje Zemljevid napačnega branja in ki se, čeprav se njegova vsebina vedno spreminja, v poglavitnih potezah nenehno ponavlja. Posamezno besedilo je kot površinska struktura, ki jo je mogoče dešifrirati kot transformacijo globoke strukture poetične kreacije, univerzalno prenosljive: "Pri preučevanju poezije," pravi Bloom, "preučujemo nekakšno delo, ki ima svoja lastna latentna načela, načela, ki jih je mogoče odkriti in potem sistematično učiti."¹ Akt poetične stvaritve je lahko procesualen in konflikten dogodek, toda psihodramatično logiko, ki ji sledi, je mogoče opisati kot vzorčno zaporedje dialektičnih stopenj, ki je kot kak transhistoričen zakon poetike temelj za dozdevno arbitrarna, subjektivna napačna branja, ki jih uprizarjajo močni pesniki. Bloom v Zemljevidu napačnega branja postavlja klasifikacijski sistem analogij med pesniškim podobjem, retoričnimi tropi, psihičnimi obrambami in revizijskimi razmerji, izpostavljenimi vzporednemu procesu transumpcije v treh zaporednih stopnjah, ki same sledijo ponavljajočemu se triadičnemu vzorcu; to pa je v svojem obsesivnem sistematiziranju očitno neničejansko. Namesto tega močno spominja na tabele strukturalistov, ki so skušali razkriti "nezavedne zakonitosti simboličnega uma" (Lévi-Strauss) pod zavestnimi manifestacijami tekstualnih površinskih struktur. Bloom tu kaže nekakšen epistemološki optimizem, ki je presenetljivo v nasprotju z njegovim stilističnim samoblikovanjem v postmodernega skeptika in ironičnega nihilista. V samozavestnih univerzalizacijah se izneverja svoji veri v najsi bo še tako kriptično strukturiran red sveta, v resnico, ki jo je mogoče ujeti v tiste pojmovne

¹ *Poetry and Repression*, str. 25.

abstrakcije človeškega uma, katerih je Nietzsche hotel osvoboditi svojo veselo znanost. To je paradoks, ki ni omejen na Blooma, temveč gre, kot sem poudaril na začetku, za značilno protislovje, ki velja za velik del postmoderne teorije – o tem pa bo v njegovih daljnosežnih implikacijah še treba razpravljati.

Tesno povezana s to različnostjo je še ena različnost, ki ima opraviti s stališči, ki jih imata pisca do časa in preteklosti. Nietzsche je pogosto nastopal proti pretiranemu ukvarjanju z zgodovino, češ da paralizira ustvarjalno voljo in odvrta od nalog sedanjosti in prihodnosti. V imenu tega duha je razglasil radikalen obračun s tradicijo zahodne filozofije. Pri Bloomu tisto, kar je T. S. Eliot imenoval "zgodovinski čut", ostaja posebno močno, čeprav je bolj grozeče in antagonistično kot pri Eliotu. Bloom ne piše zoper tradicijo ali zunaj nje, temveč jo na novo napiše od znotraj. Celo njegov močni pesnik ne more pobegniti kulturni preteklosti, naj jo še tako surovo napada, saj bo samo s soočenjem z njo zmožni izraziti svojo ustvarjalno voljo do moči. Preteklost je vsenavzoča, določa vse, kar se ima za "novo".¹ Čeprav je končen cilj ustvarjalnosti, povzet v poeziji, preseči tiranijo časa, ima vseeno mesto v nepovratnem zgodovinskem procesu, ki določa okoliščine vsake nove stvaritve. Bloom je tako retrospektiven, kjer je Nietzsche perspektiven; gara v jetnišnici zgodovine, Nietzsche pa razdira njene temelje, da bi namesto nje zgradil igrišče za svojega zamišljenega Nadčloveka prihodnosti.

V Bloomovem položaju je torej nekakšen čut za determinizem, čut za nepremagljive sile zunaj jaza, ki nenehno grozijo psihi, da jo bodo premagale ali uničile. Poudarek je na strukturah prisile, ponavljanja, represije, strahu,

¹ Zdi se mi, da imata v tem pogledu Bloom in O'Hara več skupnega drug z drugim kot z Nietzschejem. Resno namreč jemljem Nietzschejev podnaslov k *Onstran dobrega in zlega*, ki se glasi "Predigra k filozofiji prihodnosti", in strinjam se z Michelom Haarom, da predstava o Nadčloveku vključuje tudi alternativo sedanjosti in projekcijo v prihodnost: "filozofija Nadčloveka se razvija kot filozofija Prihodnosti, medtem pa vendarle predstavlja nekaj drugega kot filozofijo Napredka." ("Nietzsche and Metaphysical Language" v: *The New Nietzsche*, ured. David B. Allison, Cambridge/London: MIT Press, 1985, str. 24.)

krivde, maščevanja in obrambe – z drugimi besedami, na negativnih, reakcionarnih in samoodtujevalnih kategorijah, ki vsebujejo melanholično predpostavko, da preteklost nepreklicno zamejuje in pravzaprav deformira možnosti sedanosti ter da so se velike, odločilne stvari v kulturni zgodovini že zgodile pred pojavom modernega jaza, katerega edino sredstvo za duhovno preživetje je potemtakem, da se sprizajni s svojim lastnim zamudništvom. Zdi se, da je ta melanholija zamudništva ukoreninjena v splošno *negativnem* pogledu na človeka in svet. Za Blooma je svet, v katerem živimo, sovražen prostor, ki nas nenehno odtuja nam samim in nam vedno preprečuje, da bi postali mi sami. Gre za prostor zmote in prevare, za strukturo iluzij, zgrajeno na brezdanjem nič, brez pomena. Tudi za Nietzscheja je bil seveda značilen ta pogled radikalnega negativizma; pravzaprav ga je postavil za potreben temelj vsakega novega začetka. Pa vendar je odločilen korak njegovega Nadčloveka ta, da se sooči z breznom, da bi ga presegel na poti k potrditvi vsega obstoječega, skupaj z njegovim negativizmom. Seveda Bloomov poetični Nadčlovek kaže jasne vzporednice s tem pojmovanjem: pogum, da se sooči z breznom v smrtnem boju s svojimi lastnimi najglobljimi strahovi, je zanj edini način, da postane resnično močan pesnik. Toda cilj in odrešilni izid tega boja sta precej drugačna. V Nietzschejevem primeru gre za preseganje trpljenja in odtujitve na poti k tragičnemu sprizajnenju, za premagovanje *horror vacui* z *amor fati*, za dionizično slavljenje večnega nastajanja kot neločljive celote kreacije in destrukcije. Ta trditev vključuje začasnost in smrt in tako vključuje izginotje posameznika v splošnem procesu življenja, iz katerega se je začasno pojavil. Pri Bloomu sta impulz preseganja in odrešilni boj usmerjena *zoper* čas in smrt, v simbolično nesmrtnost individualnega jaza.

Prav res se zdi, kot da se dualizem med materialnim in duhovnim svetom, telesom in dušo, ki ga je Nietzsche sklenil odpraviti, znova v poetološki obliki pojavi pri Bloomu. To je mogoče vsaj delno pripisati nenehnemu vplivu romantičnih idej v Bloomovi teoriji. Bloom je začel svoje akademsko delo kot preučevalec romantike in vizionarska stališča tega gibanja, kar zadeva hrepenenje končnega jaza k neskončnemu, željo, da bi se napravil nesmrtnega tako, da postane stvarnik svojega lastnega sveta, je pri Bloomu, čeprav v bolj razbiti in paradoksalni obliki, še vedno mogoče opaziti. Nanette Altevors je pravzaprav dokazovala, da se Bloomov opus ukvarja ne toliko

z vprašanji zgodovine in retorike, ampak sledi vzorcu romantičnega iskanja avtonomnega jaza, kot se ponazarja predvsem v Wordsworthovem *Preludiju*.¹ Alteversova opozarja na "trascendentalno" pojmovanje suverenega jaza, ki se bolj in bolj jasno znova uveljavlja v Bloomovih novejših spisih. Toda tukaj je nujno dodati, da gre pri Bloomu za *negativni transcendentalizem*, ki ga je treba videti kot drugo plat njegovega precej determinističnega pogleda na zgodovino in na tuj svet, sovražen jazu. Če je jaz v tem svetu nesvoboden, lahko doseže svobodo samo z dejanjem negiranja sveta. Kot sem omenil, je Bloomov poetični transcendentalizem enako soroden satanski šoli romantične poezije kot Wordsworthu, družijo jih duh upornišva zoper vso avtoriteto zunaj jaza, to se kaže v Miltonovem Satanu, pri Blaku in celo pri Shelleyju (o njem govori prva Bloomova knjiga).

Vendar ima Bloomov negativni transcendentalizem še en vir, ki je doslej pritegnil malo pozornosti, vendar ga je v tem kontekstu treba omeniti, in to je vloga *gnosis* kot spekulativnega okvira, ki v razvoju Bloomove misli dobiva vedno pomembnejšo vlogo. V *Agonu* Bloom eksplicitno definira svoj položaj kot položaj "judovskega gnostika" in naprej utemeljuje, da se njegova teorija poezije osredotoča na idejo, da je poezija sama pravzaprav oblika gnoze.² Gnoza pomeni "spoznanje Boga", vendar ne v pozitivnem, neposrednem pomenu, temveč spet *ex negativo*, kot oblika spoznanja, ki se mora prebiti skozi lažnost stvarjenja in onkraj nje, čeprav je ujeta v njej. Ta svet je padli svet in telo je le začasna posoda za preseljujočo se dušo, za prvobitni jaz, ki je obenem demoničen in potencialno božanski

¹ Nanette Altevers, "The Revisionary Company: Harold Bloom's 'Last Romanticism'", *New Literary History*, 23 (1992), 361-382. "Tako kot Wordsworthov *Preludij* je tudi Bloomova 'stroga pesem' [*Anxiety of Influence*] psihološka avtobiografija, ki pripoveduje o zgodovini ali rasti pesnikovega lastnega uma." (str. 363) Čeprav se strinjam s splošnim opažanjem Nanette Altevers, da romantični vplivi pomembno oblikujejo Bloomovo delo, je njena izključujoča trditev glede Bloomovega dolga v odnosu do Wordswortha enako enostranska kot O'Harova enako izključujoča trditev glede njegovega dolga v odnosu do Nietzscheja.

² Harold Bloom, *Agon: Towards a Theory of Revisionism* (New York/Oxford: Oxford UP, 1982) str. 1 in nasl.

in ki je pred empiričnim jazom in ga preživi, nenehno bojujoč se za svojo vrnitev v višjo sfero *plerome* ali stanja izvirne polnosti, iz katerega je padel. Za to dviganje v višje eone in sfere se mora jaz bojevati proti silam odtujitve, angelom duhovne smrti, ki grozijo, da mu bodo odvzeli luč, "iskro" ali "pnevmo", ki je izvirna ustvarjalna potencia jaza. Kot smo videli, so teksti poglobitveni medij tega gnostičnega boja za vnovično pridobitev pnevme ali "diha", to je človekovega globljega jaza, v spopadu z angelom smrti, v katerega se spremeni idealizirani predhodnik.

Kot postane jasno na tej točki, je moč, ki jo pesnik pridobi v svoji bitki, na koncu precej drugačna od volje do moči v ničejskem pomenu, kajti gnostični "najgloblji jaz je popolnoma tuj kozmosu, vsemu naravnemu"¹, in bolj vključuje asketsko sublimacijo telesnih gonov, kot da bi bil, tako kot pri Nietzscheju, manifestacija le-teh. Asketizem, ki ga je Nietzsche grajal kot simptom odklona zahodne civilizacije od naravnega življenja, tako znova vstopi v Bloomov diskurz, z njim pa dualizem med fizičnim in metafizičnim svetom, ki ga Bloom opisuje z nasprotjem med *psihičnim* ali svetnim jazom in *pnevmatičnim* ali nadzemeljskim jazom. Gnoza je nastala iz upora zoper uveljavljena judovsko-krščanska verovanja, zavrnila je navzočnost Boga v zgodovinskem svetu in si prilastila paradoksalno spoznanje božjega Stvarnika ravno s priznanjem Njegove končne nespoznavnosti. Gnostično spoznanje je tako antitetično, paradoksalno spoznanje, oblika "negativne teologije", za katero je značilen mistični radikalizem, ki pa, kot trdi Bloom, nasprotuje kakršnemu koli trdnemu sistemu verovanja. In prav tu vidi sorodnost, pravzaprav istovetnost med gnozo in poezijo, v nasprotju z racionalnim, filozofskim spoznanjem. Poezija postane oblika gnostičnega spoznanja, v aktu pisanja, pa tudi v aktu branja, v tem pa je tudi sama negativna teologija, paradoksalno iskanje absolutnega samospoznanja, ki se potrdi v jazovem odkritju njegove končne nespoznavnosti. To je "performativna" vrsta spoznanja, ki doseže trenutno zmago *pnevme*

¹ *Agon*, str. 8.

nad *psiho* in lahko prenese na bralca svojo moč, da se dvigne "onkraj izkušnje"¹.

Tu lahko vidimo, da Bloomov položaj v poznejših delih postane bližji mistični, ne toliko historični ali retorični drži. Lahko pa tudi vidimo, da se predpostavke iz njegovih prejšnjih del ohranjajo in pridobivajo dodatno razsežnost. Kajti poetična navzočnost gnostičnega jaza je tam samo v odsotnosti le-tega: "naše bistvo je nesmrtno samo zato, ker je neoprijemljivo".² Torej je dejanje tropiranja, nenehnega "obračanja", ki je "pritekanje, postajanje, orfična metamorfoza", edina oblika resnične poetične samopredstavitve, ki še vedno vsebuje revizijsko pojmovanje intertekstualnega spopada, hkrati pa daje, prav s svojo *aporias*, "radosten občutek svobode"³.

Ta zadnji citat, vzet iz *Pesnika* Ralpa Walda Emersona, nas pripelje do zadnje in po mojem mnenju odločilne različnosti med Bloomom in Nietzschejem, ki ji Bloom sam rad pravi *ameriška različnost*. Emerson je Bloomov poglavitni primer ne le za to različnost, temveč za njegovo teorijo poezije-kot-gnoze nasploh. On je tisti arhetipski pesnik, ki raznovrstne vplive, ki jih vsrkava, spreminja v medij tropiranja, ki v svoji radikalni fluidnosti in bežnosti aktualizira živo "pnevmo" tistega globljega, prvobitnega jaza, ki bi bil sicer pokopan v kakršnih koli fiksacijah pomenov ali v retorični figuraciji.⁴ To ni postmoderna literarna pragmatizem, ki ga Emersonu pripisuje Richard Poirier. Ta tudi najde ameriško različnost v paradigmatični vlogi Emersona in njegovi individualizaciji tekstov v samopredstavitvene, nepovezane akte govora. Vključuje bolj eksistencialni ali duhovni pragmatizem, v katerem pesnik znova uprizori dramo stvarjenja s katastrofo, to pa je izvirna drama stvarjenja samega, sledeč svoji demonični revizijski težnji, da svoje lastno zamudništvo spremeni v nenehno zgodnost, v vedno

¹ *Agon*, str. 13.

² *Agon*, str. 34-35.

³ *Agon*, str. 33.

⁴ Glej *Agon*, "Prelude" in prvo poglavje.

preteklosti, da bi si jaz znova pridobil svojo prvobitno svobodo. Za Emersonove tekste je značilno zlitje ali paradoksalen soobstoj najnaprednejših in najbolj nazadovalnih stopenj jaza in kulture, radikalna odprtost, ki prinaša skupaj moderne in arhaične, civilizirane in barbarske ali "šamanistične" vidike jaza: "Emerson ... je hkrati naš najmilejši in najbolj civiliziran pisatelj ter najbolj divji in najprimitivnejši pisatelj".¹ V tej drznosti neomejenega samosprejemanja je svet v poetičnem aktu humaniziran do točke, kjer pesnik-kot-izdelovalec sam postane božanski, "osvobajajoči bog", kot mu pravi Emerson.

Drugače kot Nietzschejev Nadčlovek ta emersonovski pesnik ni "junaški vitalist"², tragični potrjevalec življenja zoper individualni jaz, temveč bolj eksistencialni humanist, ki potrjuje individualni jaz zoper dozdevno višjo silo usode. S tem ko je Emerson dosegel, da se je transcendentalni jaz osvobodil omejitev vseh tradicij in zunanjih avtoritet, je osnoval tisto, kar Bloom imenuje "ameriška religija". In odločilna različnost od evropskih oblik religije, z Nietzschejevim nihilističnim preobratom vred, je ta, da to ni več religija "zanašanja na Boga", temveč čistega "samozanašanja"³. "Bog" v tem kontekstu pomeni vso avtoriteto ali osrednjo moč zunaj jaza, za katero je jaz šele na drugem mestu, njena odvisna funkcija ali element. Pri Nietzscheju bi bila ta moč onkraj jaza življenje kot tisti širši proces rasti in razpadanja, stvarjenja in uničenja, ki mu je individualni jaz, tako kot ves obstoj, podložen, in v katerem lahko doživi zmagoslavje, samo če sprejme svoje lastno izginotje. Pri Emersonu in pri ameriški religiji, ki jo Bloom potegne iz njega, se jaz vrne iz suženjstva začasnega, materialnega ali tekstualnega sveta k svoji izvorni svobodi in ustvarjalni moči, to je duhovna moč, ki ve, da je končno odstranjena iz časa in zgodovine, zanašajoča se le sama nase. Edina oblika, v kateri je ta religija ustrezno izražena, je literatura, kajti samo v literaturi je mogoče uprizoriti

¹ Harold Blom, *Figures of Capable Imagination* (New York: Seabury, 1976), str. 51.

² *Figures of Capable Imagination*, str. 53.

³ Primerjaj Agon, "Emerson: The American Religion," str. 145-178.

paradoksalni akt gnostičnega samospoznanja, v katerem jaz, s tem da vedno presega samega sebe, odkrije sebe kot stvarnika svojega sveta. Ta ustvarjalna moč močnih pesnikov je za Blooma povsem resnična. Emerson, najmočnejši izmed vseh "modernih pesnikov", postane nič manj kot demiurg ameriške kulture, ki je s svojo religijo samozanašanja neogibno postavil temelje za vso poznejšo ameriško zavest in pisanje. "Emersonov um je um Amerike, v dobrem in hudem," trdi Bloom.¹ In s tem ko se Bloom pridruži Emersonu in ga imenuje za glavno pričo in navdihujočega predhodnika svojih lastnih teorij, lahko ponovi Emersonovo kretnjo kulturne neodvisnosti in se umesti v okvir izrazito ameriške tradicije, ki jo lahko postavi nasproti kontinentalnim tipom sodobne literarne teorije.

Nietzsche je eksemplaričen preskusni kamen za Bloomovo ameriško različnost, ker je obenem tako blizu Emersonu in Bloomu in vendar tako odmaknjen od njiju. Nietzschejev Nadčlovek, ki je seveda navdihnil Bloomovo idejo o močnem pesniku, pride do končne preskušnje razočarane resnicoljubnosti v smešnem priznanju zakona: "Die Art ist alles, Einer ist immer Keiner" – da življenje enega samega posameznika, kljub vsemu trpljenju in samopomembnosti, nima nikakršne teže znotraj življenja vrste. Nasprotno pa je bistvo ameriške religije, ki je tudi bistvo Bloomove teorije, apoteoza individualnega jaza. Kljub vsemu negativizmu in revizijski jezi je potemtakem Bloomov položaj navsezadnje humanistični položaj. Ob vsej ikonoklastični retoriki dekonstrukcije in kulturnem radikalizmu prispeva ne toliko k novi obliki literarne zgodovine ali literarne antropologije, ampak bolj k novi metafiziki literature, ki je neločljivo zlita s središčnim ameriškim mitom, mitom suverena jaza.

Prevedla Staša Grahek

¹ *Agon*, str. 145.