
PJESMA O MENI

PREDRAG BREBANOVIĆ

Harold Bloom, *The Anatomy of Influence: Literature as the Way of Life* (New Haven & London, Yale University Press, 2011, 357 str., \$32.50)

*Open your mouth wide
The universal sigh
And while the ocean blooms
It's what keeps me alive
So why does this still hurt?
Don't blow your mind with why
Radiohead, "Bloom"
(The King of Limbs, 2011)*

Svoju je novu knjigu Harold Bloom najavljivao toliko dugo, da su pasioniraniji čitaoci od nekog trenutka počeli da strepe prvo za njenu, a potom – sve više – i za njegovu sudbinu. Poslednjih su godina, naime, iz one medijske sfere koju taj kritičar sa više od pet decenija kontinuiranog staža mrzovoljno voli da opisuje kao “sivi okean interneta”, pristizale mahom obeshrabrujuće informacije. Nakon što je u davnom intervjuu iz 2006. ostvarenje na kojem je tada uveliko radio unapred proglasio za vlastito remek-delo – izrekavši i prognozu da će jedino ono, od svega što je napisao, “živeti zauvek” – datum objavljivanja nečega što je u docnijim javnim iskazima autor radije nazivao svojom “labudovom pesmom” bio je više puta odlagan, dok su vesti o narušenom zdravlju i otkazivanju nastavničkih aktivnosti probudile pomenute strepnje. U međuvremenu je naslov očekivane knjige preživeo nekoliko transformacija: navođen je bio “Živi lavirint”, ali i “Lavirint uticaja”, što je opasno zaličilo na slučaj čuvene Bloomove studije o Freudu, za koju se – mada je valjda kroz celo jedno desetleće uporno bivala apostrofirana kao *work in progress* (“Transfer i autoritet”, “Transfer autoriteta” i tome, redom, slično) – ispostavilo da je nismo ni dočekali.

Na sreću, “lavirintsko” izdanje počev od maja meseca (naravno, pod sasvim trećim naslovom, *The Anatomy of Influence: Literature as the Way of Life*) napokon može “da se vidi”, pa – u skladu sa nekadašnjom uvodnom mantrom iz odskora besmisleno trodimenzionalnih *Štrumpfova* – “bogami i da se sviđi”; štaviše, munjevito je za njim kod istog izdavača u septembru usledio još jedan piščev svezak, *The Shadow of a Great Rock: A Literary Appreciation of the King James Bible* (311 str.). Da je sve manje-više pod kontrolom po-

vrđuje osamdesetominutna sesija sa osamdesetogodišnjim Bloomom, koja je pod geslom “From *The Anxiety to The Anatomy of Influence*” proletoš upriličena na festivalu američkog PEN-a, i koja je, blagodareći “sivom okeanu”, osvanula na *You Tubeu*. Uprkos prosjačko-borhesovskoj podbočenosti o štap, omršaveli Bloom se naoko drži bodro i već je, uz nešto staračkog prenemaganja, nagovestio svoja dva predstojeća poduhvata. Oba su žanrovski iznenađujuća, pošto se radi o memoarima (navodno će se zvati *The Hum of Thoughts Evaded in the Mind*), te – pozor! pozor! – pozorišnom komadu (*To You Whoever You Are: A Peagent Celebrating Walt Whitman*).

Naslove i njihovu dužinu na stranu, ova neverovatna stvaralačka vitalnost, materijalizovana uz ostalo i zastrašujućim podatkom da je broj publikacija koje je ista osoba priredila i opremila predgovorom narastao na 761, sama po sebi nosi snažnu poruku. Zato se među hitrijim komentarima prve od dveju ovogodišnjih knjiga opravdano pojavio onaj u kojem je, na izvesnom portalu za “jevrejski život”, sugerisana analogija između “jejskog Jevrejina” i Philipa Rotha. Njih dvojica su, kaže se tu otprilike, maratonci koji, protivno očekivanjima, ne prestaju da trče počasne krugove. U stvari, vremenom je postalo očito kako i jedan i drugi spisateljskom stazom grabe prema vlastitim, samo njima znanim pravilima, koja ni najodanija, po svemu sudeći amaterska publika – iako sa ljubopitljivošću i uživanjem prati svaki Bloomov ili Rothov autorski gest (ili možda gestove obojice?) – ne razume u potpunosti.

Oficijelno, *Anatomija uticaja: književnost kao način života* slovi za trideset i osam Bloomovu knjigu. S obzirom na to da pati od kabalističke opsednutosti numerologijom – kojoj je na stranicama 194 i 195 dao oduška tako što je sopstveni odnos prema “savršenim” brojevima 6 i 28 uporedio sa Danteovom fascinacijom brojem 9 i Blakeovom brojem 4, pripomenuvši da je potonju nasledio i Northrop Frye – autoru bi se u njegovom maniru moglo poručiti kako je uspeo da se u nečemu izjednači sa Shakespeareom, na šta bi on (nagađamo) smesta odbrusio onom Emersonovom: *niko neće postati Shakespeare izučavanjem Shakespearea*. Zabavnija nam je zato druga jedna koincidencija, koja se očituje u tome da je od Bloomove prelomne knjige (*The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*) prošlo upravo trideset i osam godina.

Opšta orijentacija *Anatomije uticaja* umnogome počiva na prizivanju te slavne knjige–prethodnice. A kroz prizmu revizionih načela iz *Straha od uticaja*, *Anatomija* nam se ukazuje kao autorov *apophrades*, iliti “povratak iz mrtvih”! U središtu Bloomovog poimanja književnosti nalazi se, dakako, fenomen uticaja, koji je trajno ishodište celokupne njegove teorijske misli; samim tim, povratak ključnom pojmu ujedno je i povratak teoriji, koju je počev od knjige *Ruin the Sacred Truths* (1989) – tačnije, otkako mu se u fokusu interesovanja našao problem kanona u svim svojim ma-

nifestacijama – autor ostavio “kao što je Josip ostavio haljinu u rukama bludnice” (Emerson), zapostavljajući je na račun kulture, obrazovanja i, naročito, religije. U minulom je periodu brisanje razlike između sakralnog i svetovnog kanona bilo praćeno nastojanjem da se ostane s onu stranu svih institucionalizovanih oblika vere, čime je nastao jedan specifični i mnogima neprozirni, *blumovski* diskurzivni *crossover*, u kojem je na mesto klasicizma dospelo pravoverje, a na mesto romantizma – gnosticizam. Doduše, ni recentno vraćanje sistematskom promišljanju najopštijih pretpostavki književnosti nije rezultiralo štivom koje je manje blumovsko, jer nam ono po svojim formalno-kompozicionim odlikama najviše liči na *Agon: Towards a Theory of Revisionism* (1982). Podsetimo se: nije li Bloomovo praktikovanje teorije oduvek podrazumevalo nešto što bi se terminologijom praškog strukturalizma moglo okarakterisati kao kombinacija *nomotetske* i *ideografske* poetike, budući da se pronicanje u univerzalne zakone kod njega nikada nije ni odvijalo mimo uzimanja u obzir konkretnih dela i (psiho)analize pojedinih stvaralaca? Takav je pristup nesvodiv na “čadavo teoretisanje” i bitno je različit od onog koji je negovao spominjani, apstrakcijama privrženi Frye. Otuda *Anatomiju* u ravni osnovnih postavki, nezavisno od toga što joj je autor neizbrisivo obeležen pečatom “Norryjevog” uticaja, doista ne bi trebalo povezivati sa klasičnom *Anatomy of Criticism: Four Essays* (1957). Zašto, onda, “anatomija”?

49

Ograđujući se od Fryea već na prvoj stranici “Preludija”, Bloom napominje da je za uzor-knjigu uzeo *The Anatomy of Melancholy* Roberta Burtona iz 1621. godine. (*Biblija Kralja Jamesa* će ga ubrzo odvesti još jednu dekadu dublje u prošlost, na okruglo četiri veka udaljenosti.) Premda takav izbor prethodnika nije neuobičajen za ovog gonkurovskog “majstora za pohvalu mrtvih” – čije omiljene (kaogod i njegove vlastite) knjige neretko nalikuju džejmsovskim “velikim otromboljenim čudovištima”, kojima Bloom ume da se igoovski divi “kao nerazborita životinja” – prelazak sa *anxiety* na *anatomy* je korisnije posmatrati iz jedne druge vizure. Poenta je u tome da se, premeštajući težište sa anksioznosti (psihologije) na anatomiju (fiziologiju), autor nije samo nominalno odlučio za onaj pravac koji je svojevremeno trasirao Albert Thibaudet (*Physiologie de la critique*, 1930), i čiji je značaj najbolje (u)video naš Svetozar Petrović (*Priroda kritike*, 1972). Drukčije kazano, Thibaudetova “fiziologija”, a unekoliko i Petrovićeva “priroda” – mnogo više nego Fryeva ili Burtonova “anatomija” – mogu nam pomoći pri deskripciji kako Bloomove neizmenjene temeljne pozicije, tako i njene pokadšto izmenjene artikulacije. Evo zbog čega.

Već je u Thibaudetovoj genijalnoj knjižici (pristupačnoj i u hrvatskom prevodu, štampanom u zagrebačkoj tiskari “Ustaša” 1944. godine) prisutna svest o tome da je kritika “kreativna aktivnost osobene vrste” (Petrović). Istom svešču odiše

i sve što je Bloom napisao, s tim da ona ovde, na tridesetak uvodnih stranica *Anatomije*, posle dugo vremena ne biva izražena isključivo pozivanjem na vlastito iskustvo, nego i žargonom “struke”. Pa ipak, koliko god da “anatomija”, poput “fiziologije” ili “prirode”, sugerije prevlast scijentističke optike, ni Bloom – kao ni Thibaudet, kao ni Petrović (premda ovom poslednjem strogosti nije manjkalo) – ne misli da se proučavanje književnosti, niti proučavanje tog proučavanja, uopšte može ustrojiti kao nauka. Poređenje sa Francuzom nam se nametnulo zbog one njegove vrline koju je primetio i Petrović: jer “fiziologa” kritike ni to što se, za razliku od svojih brojnih savremenika, nije bavio “metodologijom”, nipošto nije sprečilo da otvori neka od fundamentalnih pitanja i ponudi inspirativne odgovore. Primerice, Thibaudetovo opažanje da “stručnu kritiku stvaraju obćenito pošteni duhovi, koji znadu, dok spontanu kritiku stvaraju često okretni duhovi, koji pogađaju, a umjetničku kritiku moraju vršiti stvaralački duhovi, koji nanovo stvaraju”, može nam poslužiti kao uvod u raspravu o tome kako se i zašto Bloom, više nego iko drugi, približio totalnoj formi kritike, koja je i spontana, i stručna, i umetnička. A jednoj drugoj Thibaudetovoj ideji – da se najlepša funkcija kritike sastoji u tome da štiti duh od automatizma – Petrović duguje skoro čitavu svoju koncepciju.

50 Sva je prilika da Bloom Thibaudeta, izuzimajući knjigu o Flaubertu, nije ni čitao; ako i jeste, *Fiziologija kritike*, koja je svetlost dana ugledala u godini njegovog rođenja, suštinski ga je mimoišla. Pošto prema svojim živim i nedugo neživim “galskim” kolegama gaji neselektivnu averziju, Bloomu je od svih francuskih kritičara najbliži Sainte-Beuve, ali ne zbog (biografskog) metoda koji je negovao, nego zato što je kritiku shvatao kao način pisanja i upražnjavao kao književni žanr. Iz istog je razloga on odan svom heroju Samuelu Johnsonu, na čiju se definiciju kritike kao pretvaranja mišljenja u znanje poziva i u ovoj knjizi, da bi u narednoj, prateći isti retorički trag, ustvrdio kako su savremeni kritičari zatekli divljinu i pretvorili je u pustinju. Poput privrženosti “književnom kanoniku” (kako je Sainte-Beuvea prozvao Thibaudet), i privrženost “velikom Doktoru” je posledica jednog od autorovih najvažnijih pozvanja: da se samoj kritici vrati *estetsko* dostojanstvo, zasnovano na “dubokoj” subjektivnosti. Objektivnost je, za Blooma, čista farsa.

Kada bismo, pak, zarad što preciznijeg lociranja kritičarevog lika i njegovog novog dela, iznetom nizu hotimičnih i nehوتيčnih preteča morali da pridodamo još po jedno ime iz oba niza, opredelili bismo se za Waltera Patera i – Mihaila Bahtina. I dok bi Pater, kao “epikurovski” (čitaj: impresionistički) tip kritičara, nesumnjivo bio i autorov prvi izbor, pozivanje na Bahtina povodom Blooma deluje neprimereno. Istina, u kontekstu 20. veka, koji se u *Anatomiji* namerno prenebrgava, ruski kritičar-filozof bio je jedan od najistaknutijih zagovornika odbacivanja

ideala naučnosti u sferi kulture. Nasuprot formalistima, koji nam se sa ove distance čine baštinicima ideja ruske inteligencije s kraja 19. stoleća, Bahtin je nastavljajući onih harizmatičnih pisaca (Dostojevski, Čehov, Tolstoj) koji su se “moralnim nju-tonijancima” (izraz É. Halévyja) usprotivili zbog “teoretizma”, sputavanja kreativnosti i osiromašenja života. Treba se, zato, zapitati: zar se pisac najčuvenije knjige o kanonu (*The Western Canon: The Books and School of the Ages*, 1994) nije odavno uspostavio kao *criticus* (umesto kao *grammaticus*), i neko ko je na temelju odlučne osude svih ideoloških obrazaca i sâm izgradio jednu osobenu ideologiju, u čiji je epicentar postavljena književnost kao neiscrpni rezervoar duhovne i svake druge energije? Nije sporno da do uverenja o izolovanosti genija (ne od “običnog”, nego od sveta “stručnjaka”) i književnosti kao nekoj vrsti blagoslova (iliti “viška života”) Bloom nije došao preko Bahtina (kome nikada nije ni bio naklonjen), nego čitajući Whitmana i nadahnjujući se, istrajno, Emersonovim ogleđima o samopouzdanju i američkom učenjaku; ali ga za rusku brazdu u *Anatomiji* simptomatično veže već *motto*, koji je (čuj i čudi se!) preuzet iz jednog Tolstojevog pisma Strahovu. Neko staromodan bi pomislio da se ovom američkom potomku istočnoevropskih jevrejskih emigranata – koji za sebe kaže da je *natural-born gnostic heretic* – tako nešto, makar u poznoj fazi, naprosto moralo dogoditi.

Imajući to u vidu, “zaplet” *Anatomije* doima se izrazito antitetičkim: kao da se Bloom teoriji vraća samo zato bi se od nje oprostio, da bi iz rasprave o “anatomiji uticaja” iznova skliznuo u rutinizovano esejiziranje o “književnosti kao načinu života”. Još malicioznija bi bila interpretacija po kojoj nam se varijacije o jednom “načinu života” ovde poturaju *umesto* obećane “anatomije”. No, iako će u poretku autorovih dela “zauvek” zauzimati mesto između *Isusa i Jahvea* (2005) i (da svoj prevod septembarskog naslova odmah sravnimo s Daničićem & Karadžićem:) *Sjene velike stene*, ova začudno hibridna knjiga – u kojoj nam je pruženo kapitalno čitanje barem jednog pesničkog opusa, ali i lična ispovest prvoga reda – *jeste* Bloomova teorijska *summa*.

Ne tvrdimo to samo zato što se u njoj mogu pronaći praktično sve lozinke jedne nadaleko prepoznatljive poetike, nego i – naizgled paradoksalno – zato što *Anatomija* sa sobom nosi pomena vredne promene. Ponavljanja je u ranijim autorovim knjigama bilo znatno više, usled čega je on dospeo na zao glas da već dugo nije rekao ništa novo; ali su ona po pravilu uključivala i razlike koje su razmerno često prerastale u (auto)revizije. Razgraničenje između izvornih i revizionističkih poetičkih elemenata se kod Blooma ni do sada nije moglo (iz)vršiti, jer je sve što je “blumovsko” ujedno i “revizionističko”. Teorijska refleksija je za njega uvek samorefleksija, i *Anatomija* u tom smislu nije nikakav izuzetak.

52 Nove je momente najlakše registrovati u domenu terminologije i intonacije. Ukoliko joj osećaj nije dovoljno pouzdan, čitateljka može da konsultuje i “Indeks”, gde će zapaziti da se vatromet stišao i da standardizovano pojmovlje, poput *metaphor* ili *genre*, lagano izlazi iz senke blumovskih “termina indikatora”, kakvi su *agon* ili *misprison*. Na istom se popisu našla i novoiskovana sintagma *New Cynicism*, koja se znakovito ugnezdila između *New Criticism* i *New Historicism*. Autor je, čini se, nameran da njome zameni “školu resantimana”, kao svoju doskorašnju zbirnu oznaku za nebrojene vlastite neprijatelje, a napose “disciplinarne” kritičare raznih boja (feministkinje, marksiste, lakanovce, novoistoričare, dekonstrukcionista, semiotičare), na koje bi se mogla odnositi i nekadašnja Petrovićeva optužba za “sklonost monolitizmu škole u oblasti gde je individualnost sve”. S tim u vezi, vidljiva je (pro)mena u tonu, čije je glavno svojstvo to da je manje svađalački od onog na koji nas je tokom poslednjih dvadesetak godina Bloom svikao u površnijim književnoteorijskim istupima. Preovladavaju ptičje-perspektivizovane kultur-pesimističke meditacije nalik onoj da živimo u doba kada “stvarnost postaje virtualna, loše knjige potiskuju dobre, a čitanje je umetnost koja umire” – iz čega nipošto ne sledi da je ovaj *dotty don* (kako ga je okrstio još W. H. Auden) potućen u “kulturalnim ratovima”, koje pod zastavom esteticizma u *Anatomiji* nastavlja da vodi: protiv T. S. Eliota, kao “jednog od najgorih kritičara 20. veka” i antisemitskog snoba koji je pozeleo da postane Englez, a ostao ubogi vitmenovac; protiv “brojača zarez, ‘kulturnih’ materijalista, novih i još novijih istoricista, komesara roda i svih drugih akademskih varalica, lažnih novinara, rapsoda-početnika i dobrih spelera”; te protiv “institucionalizovane kontrakulture”, u čije se utočište izmetnuo i sâm univerzitet, koji je još uvek, skupa sa “učenicima neznanjem”, izložen najoštrijim Bloomovim napadima. Ako je Sainte-Beuve bio u pravu kada je govorio da svaki kritičar raspolaže “mačem duha”, teško nam je i da zamislimo situaciju u kojoj bi Bloom dopustio da mu to oružje počiva o “miroljubivom boku”.

Terminologija i intonacija obično služe da istaknu ono što je najvažnije, a ovde su u funkciji potcrtavanja autorevizionističkih komponenti unutar piščeve teorije. Jer, mada se sve i dalje meri uticajem – tom Bloomovom “najvlastitijom” temom, koja je rudnik njegove kritike i o kojoj više niko ne može ni pisati na predblumovski način – priroda se uticaja sagledava malo drugačije. Priklanjajući se laskavoj tezi svog prijatelja Roberta Penna Warrena da je “strah od uticaja” prikladna metafora za poeziju kao takvu, Bloom nam predlaže novu, najjednostavniju definiciju, prema kojoj uticaj nije ništa drugo doli *književna ljubav, ublažena odbranom*. Ono što pesnika čini pesnikom jesu svakovrsni psihološki mehanizmi odbrane od “književnih ljubavi”, koji se u *Anatomiji* poistovećuju sa inspiracijom. Ali, koliko god bilo

očigledno to da, recimo, Milton spram Shakespearea primenjuje strategiju “selektivnog potiskivanja”, a Joyce “potpunog prisvajanja”, kad-tad će nam se – što se vidi i iz Blooma – nametnuti pitanja poput: “Da li je Milton Hamleta pustio u svoj planirani ep, kao što je Joyce to učinio u *Ulyssesu* i *Wakeu*, ili je Hamlet sâm nahrupio na vrata?” Umetnici se, dakle, neminovno razlikuju po stepenu u kojem su svesni odbolovanih uticaja i voljni da se sa njima suoče. Stoga nam se kao najefikasnije oruđe književnih analiza više ne preporučuju psihoanalitičke seanse sa (načelno nepouzdanim) osobama, nego “razgovori” sa pesmama (kao jedinim fakticitetom). *Pesme*, kaže Bloom, “strahuju” jedna od druge, o čemu neposredno ili posredno svedoče svojim tropima, slikama, dikcijom, sintaksom, metrikom..., jednom rečju, retorikom.

Retorika se time pretvara u Arijadninu nit neophodnu za izlazak iz “beskrajnog lavirinta veza”, koji – kako je i Tolstoj pisao Strahovu – tvori armaturu onoga što zovemo književnošću. Ali, pošto funkciju istinske kritike dvosmisleno dočarava kao pomaganje čitaocu da se u lavirintu retoričkih relacija izgubi, stiže se utisak da je Bloom obišao čitav krug i vratio se vlastitim teorijskim konceptima iz knjige *A Map of Misreading* (1975). Jedina je razlika u tome što je tada, pod uticajem Paula de Mana, favorizovao *dijahronijsku retoriku*, dok se sada radije poziva na Kennetha Burkea i zalaže za istraživanje koja se ne libi da svrsta među *formalistička*. Dotično je zalaganje samo najnovija blumovska provokacija, jer u njemu pre treba videti kritičarevo priklanjanje romantičarskom idealu organske forme, nego poverenje u formalistički projektovanu nauku o književnosti. Kao zakasneli institucionalni romantičar, on je zacelo jedini na svetu kadar da u 21. veku očaravajuće neironično napiše kako nam pesnici donose vatru i svetlost – u čemu razaznajemo mešavinu prometejstva i orfizma, praćenu zadahnutošću dobom u kojem je kritika prestala da se bori protiv romantizma, kako bi i sama postala “romantična”. Istovremeno, takvo bi se vraćanje sopstvenim kritičarskim korenima moglo uverljivo objasniti i u ključu jednog važnog autorevizionističkog teorijskog manevra, oličenog u kreativnom nadovezivanju na ideju Paula Valéryja o potencijalnom “uticaju duha na samog sebe i dela na svog autora”. Ovo nadovezivanje spada među najuzbudljivije prinose *Anatomije*, čime je zaslužilo kraću eksplikaciju.

Verovatno zbog siline pretrpljenih uticaja, Valéry je u svojim razmišljanjima o umetnosti uistinu ispoljio onu vrstu anksioznosti koju Bloom prepoznaje kao “estetičku inteligenciju”. Taj pesnik je uticaj nazivao “politikom duha”, smatrajući da o originalnosti možemo govoriti tek kada nismo kadri da dokučimo nikakvu zakonomernu “zavisnost *onoga što neki autor čini od onoga što su učinili drugi*”. Polazeći od iste premise, Bloom naglašava da je borba sa moćnim prethod-

nikom za Mallarméovog efeba bila “rvanje sa Anđelom smrti, kako bi se steklo novo ime: Valéry”. Posmatrano blumovski, biti Leonardo, iliti *imati ime*, znači postati oznakom za snagu uma. Najinteresantnije je, međutim, to što Bloom (tek) u *Anatomiji* konstatuje da se takva snaga u književnosti pojavljuje u *dva* osnovna oblika, koji vode poreklo iz anglosaksonskog i francuskog ozračja. Utemeljitelj prvog je Shakespeare, a drugog Descartes. Ako biti kanonski pesnik u tradiciji miltonovsko-vor-dsvortovskoj, koju je naš autor čitavog života imao u vidokrugu, znači umstveno prevladati univerzum smrti, kartezijski se ideal sastoji u ovladavanju uma *samim sobom*. Iz tog ugla, Bloomova bi se agresivnost spram francuske kulture mogla protumačiti okolnošću da je kanon za njega *umetnost pamćenja*, što navodi na pomisao da književna kanonizacija simbolizuje pobjedu nad zaboravom i, u krajnjoj liniji, smrću; ali se ovde, najednom, pokazuje kako nije baš sve ni u besmrtnosti.

54 Ukratko, u *Anatomiji* prisustvujemo jednom dubljem zahvatu, koji uključuje autorov pokušaj da na kulturu kojoj pripada, kao i na ukupni vlastiti učinak, primeni kartezijska merila. U kvantitativno preovlađujućim, interpretativnim segmentima knjige, Bloom će se upustiti u “valerijevsko istraživanje” čitavog niza nefrancuskih književnih izdanaka “epikurejskog skepticizma”, “metafizičkog materijalizma” i “visokog romantizma”. Prve dve od ove tri etikete za izukrštane orijentacije signaliziraju skretanje ka nedisciplinarno (ne i previše nedisciplinovano) shvaćenoj filozofiji, koje je evidentno na svakom koraku, pošto je njime nadomešćena dosadašnja priča o “mudrosti”. Pridev *cognitive* jedan je od onih za kojima se najfrekventnije poseže, i to ne samo da bi se dočarao književni kvalitet, nego i da bi se dijagnostifikovali vapijući deficiti unutar sopstvene profesije. Povrh svega, eksplicitno nam se kaže da baviti se kritikom znači *misliti* poetski o poetskom *mišljenju*. U toj rečenici, s jedne strane, kao da odjekuje pra-sud koji je o Bloomu izrekao njegov učitelj William K. Wimsatt (“On je osamnaestoinčni mornarički top, sa strahovitom vatrenom moći, ali uvek promašuje kognitivnu metu”); dok sa druge, važnije strane, valja upozoriti da je pojam “poetskog mišljenja” pozajmljen od Angusa Fletchera, koji je za autora trenutno najveći, a u *Anatomiji* i najcitiraniji aktivni teoretičar.

Reč je o piscu jedne od najboljih knjiga o alegoriji (1964), čijem će obnvljenom izdanju, koje će se pojaviti u narednim mesecima, Bloom – kao neko ko se neprekidno na nju pozivao, pored ostalog i tako što je u vlastitu teoriju uticaja ugradio flečerovski pojam transumpcije – napisati predgovor. Za Fletchera se u književnosti sve svodi na stil i inteligenciju, pa bismo njegovom uplivu mogli pripisati ne samo Bloomov zaokret ka “umetnostima jezika”, nego i približavanje predformalističkom gledištu o poeziji kao “mišljenju u slikama”, koje iznenađuje od ne-

koga ko se doskora toliko trudio da ignoriše referencijalnu funkciju književnosti. Da li to znači da je jedan autor ovde pomogao drugome da se okane spektakularnih spekulacija i dosegne izgublenu (teorijsku) “ozbiljnost”? Istini za volju, većinu preuzetih ideja Bloom preusmerava na vlastitu, neuporedivo idiosinkratičniju vodenicu. Dok Fletcher, koji takođe baštini Burkea i Fryea, povodom poetske i svake druge misli insistira na momentu prepoznavanja, Bloom u njoj vidi modus pamćenja, i to prevashodno drugih pesama. A kako istinsko prijateljstvo po Bloomu (kao i po Blakeu) počiva na neslaganju, uskoro ćemo – čim ih budemo sučelili kao čitaoce – moći da se pozabavimo još nekim razlikama između ove dvojice kritičara, koje, i pored njihove uzajamne bliskosti, ostaju nepremostive.

Na misaonu pozadinu, kao i na postojanje “samo-uticaja”, autor se usredsređuje i pri analizama Shakespearea i Whitmana, kojima je posvećeno po stotinak stranica *Anatomije*. Tretirajući naša osećanja kao Shakespeareove misli, Bloom je ubeđen da je Čoveka iz Stratforda, koji je (prema Emersonu) kreirao tekst modernog života, posve legitimno zvati Bogom, ali je – mada uočava da bi takvo božanstvo za svakog gnostika bilo *de facto* najbenignije – skloniji da o njemu tropološki govori kao Suncu. Šekspirovska deonica knjige je podjednako psihologistička i retorička, jer se unutar nje poglavlja poput “Shakespeareovih ljudi” smenjuju sa onima kao što je “Shakespeareova elipsa: *Bura*”. Puno toga se i ovde zasniva na (novim blumogovorom kazano) “kognitivnoj muzici” autorovih knjiga *Shakespeare: The Invention of the Human* (1998) i *Hamlet: Poem Unlimited* (2003) – od kojih je prva dokazivala da nas je Shakespeare sve izmislio, dok je druga obrađivala Hamletov agon s očevim duhom – zbog čega je i samom “bardolatoru” jasno da je *Anatomija* manje njegova treća knjiga o engleskom (“vrhovnom”), a više prva o američkom bardu.

U našem smo osvrtnu na odeljak o Whitmanu već aludirali spomenuvši “kapitalno čitanje barem jednog pesničkog opusa”. Sada možemo reći da je i to čitanje autorevizionističko; da se proteže ne samo na neposredne Whitmanove sledbenike (pri čemu su najdragocenije opaske o D. H. Lawrenceu, u kojima se ne beži ni od političkih implikacija), nego i na nemali broj pesnikovih ovovremenih potomaka (J. Ashbery, A. R. Ammons, W. S. Merwin, M. Strand, Charles Wright); kao i da je i po širini i po dubini prožeto razmišljanjima o Americi. Sve to nimalo ne čudi kada se zna da Bloom sebe primarno doživljava teoretičarem “američkog uzvišenog”, iliti tradicije koju je “Emerson izumeo, Whitman proslavio, a Stevens i ismejao i otelovio”. Ako unutar nje *Vlati trave*, zajedno sa *jazzom* kao izvorno američkim muzičkim idiomom, predstavljaju najautentičnije postignuće estetskog savršenstva, književnoistorijski je Whitmanu kod Blooma dopala rola posrednika između Wordswortha i Shelleyja na engleskom i devetnaestovekovnom, te Cranea i

Stevensa, na američkom i dvadesetovekovnom polu. Onako kako ga je u mladosti euforično naslikao kao središnjeg stvaraoca (i središnju osobu) “američkog romantizma”, a u zrelosti (ništa manje euforično) kanonizovao za proroka “američke religije”, u trećem se životnom dobu, prikladno poetičkim postulatima koje smo predložili, Whitman Bloomu najvrednijim ukazuje zbog svoje retoričke veštine. Američki je “pjesmotvor” u kritičarevoj projekciji tako izrastao u najvećeg inovatora na planu onoga što je John Hollander – sastavljač izvrsnog izbora Bloomovih eseja (*Poetics of Influence*, 1988), kome je sama *Anatomija* posvećena – imenovao “tropolne forme”.

“Naš najveći formalistički pesnik” je i trijumf nad snažnim prethodnikom Emersonom ostvario tako što je osmislio ingenioznu retoričku strategiju. Ona se ogledala u tome što je, ambicioznije od ostalih “metričkih pisaca” engleskog jezika, Whitman – kao što će Bloom pokazivati i u narednoj knjizi – preuzeo stil *Biblije Kralja Jamesa*. Retorika se, shodno tome, ne sme svoditi na veštinu ubeđivanja; ona je i umetnost odbrane, otkrića, pa i prisvajanja. Počev od Emersona, to se prisvajanje u Americi odigrava zarad doseganja jednog naročito tipa samopouzdanja, jednog oblika poverenja u sebe koje nema samo psiho-socijalne konotacije, nego otelovljuje i *gnosis*, znanje čiji subjekt i sâm biva spoznat od strane unutrašnjeg Boga.

56

Kao što se dalo pretpostaviti, centralno mesto u ovakvom izvođenju zauzima analiza “*Song of Myself*”. Za Blooma je ta Waltova pesma, čiji je naslov kongenijalni Tin Ujević preveo kao “Pjesma o meni” – što je nežnom priređivačkom rukom nekog pripadnika mesarske sekte kasnije prepravljeno u “Pjesma o samom sebi” – jedna od dve središnje pesničke tvorevine američke gnoze. Poput *The Bridge* Harta Cranea, ovo delo je “svesna fikcija”, što ga u blumovskom (kao i u stivensovskom) kosmosu čini ekvivalentnim dubinskoj formi svakog verovanja; ali ono ovde biva nazvano i “divovskom slikom neispunjene želje”, nakon čega nam je u istom dahu citirana i Yeatsova misao da “želja koja je zadovoljena nije velika želja”.

Tako stižemo i do autorove polemike sa čitanjem Whitmana iznetim u nezaobilaznoj Fletcherovoj knjizi *A New Theory for American Poetry: Democracy, the Environment, and the Future of Imagination* (2004). Već se iz samog naslova nazire da je u njoj učinjen jedan hermeneutički napor koji je posve drugačije usmeren od Bloomovog. Fletcher polazi od toga da je svekolika američka tradicija bazično pragmatična, da kao takva odstupa od romantičarskih principa, i da naginje ka deskriptivnoj poeziji. Njegov je nalaz da je Whitman – posredstvom jedne do tada nepoznate deskriptivne tehnike, zasnovane na samosvojnoj ideji o korelaciji između poezije, ljubavi, ličnosti, religije i demokratije – Amerikancima podario novi model autentičnog pesničkog glasa. “Američki Homer” je za tog kritičara pre svega pesnik zajednice,

koji je manje odgovarao na njene imperitive, a više stvarao jednu posve novu “životnu sredinu”.

I dok je Fletcher skoncentrisan na osećanje jednakosti u američkoj poeziji, za Blooma velika književnost nema nikakve veze sa demokratijom, kulturnom politikom ili bilo kakvom “zemaljskom” moći. Ne postoji, po njemu, ništa poput *environment-poem*; tačnije, svaka bi se moćna pesma mogla podvesti pod tu kategoriju, pri čemu se ne sme zaboraviti da se jedino poezija pretače u poeziju. Iako stalno ističe da je demokrata (sa malim “d”), pisac *Anatomije* poglavito je zaokupljen “uzvišenom fikcijom” romantičarskog jastva. Videlo se to još u *Zapadnom kanonu*, gde je izazvao masovnu sablazan tvrđenjem da Whitmanova pesma “Kad je jorgovan poslednji put u dvorištu cvao” ne govori o Lincolnovoj smrti, nego o jalovoj masturbaciji. Ispada da je američki arhi-poeta, iako je žudeo da napiše “Bibliju za Amerikance”, pevao *samog sebe* i svoje “Me, Myself and I”. Ali, pravi problem tu tek počinje: “Ono što je u Zapadnoj tradiciji nazvano ‘subjektom’ ili ‘jastvom’ oduvek je bilo fikcija, spasonosna laž kako bi se ublažili strahovi”, kaže Bloom u *Anatomiji*, dodajući da mu “Heidegger i njegovi franko-američki učenici”, iliti tzv. *boa-dekonstruktori*, zato i nisu bili stimulativni. Najzad, po čemu se kritičarsko *ja* razlikuje od pesničkog? Onako kako u finalu “Pjesme o meni” Whitman (tj. lirski subjekt) samog sebe za poeziju spasava tako što dezintegriše vlastiti *ego* (u Ujevićevom prepevu: “Ja se rastajem kao zrak, ja stresam svoje bijele pramove na odbjeglo sunce...”), tako se i blumovski, kritički subjekt pri pisanju “rascvetava”. Izgleda da je to na umu imao i Fletcher kada je – u (za sada) jedinom relevantnom prikazu *Anatomije*, objavljenom u *The Hopkins Review* – kazao da se kod Blooma prepliću memoarsko i dramsko, te da se na pozornici blumovskog čitanja vazda stapaju teorija i teatar. Slutimo da će do takvog stapanja doći i u predstojećem autorovom komadu o Whitmanu.

57

U pogledu sudbine same Amerike, pisac *Anatomije* je pesimističniji od omiljenog pesnika, ali i od Fletchera. Vitmenovski deo knjige turobno je naslovljen “The Death of Europe in the Evening Land”. Ako je Whitman pre vek i po govorio da su Sjedinjene Države najveća pesma, Bloom je danas na dijametralno suprotnim pozicijama. Pozivajući se na Gibbonov poslednji tom, on (da li hiperbolično?) docira da se zemlja koju je već Lawrence nazvao “večernjom”, pretvara u “plutokraciju, teokratiju i oligarhiju” (istovremeno!). Usput, nije li logično da onaj ko je književni kanon opevao kao vlastitu Toru (po)veruje u to da je suton Amerike posledica sveopšteg nečitanja?

Karakteristično je i da se u *Anatomiji* o Whitmanu izriču najmanje dve važne ocene koje važe i za samog ocenjivača. One razotkrivaju neke od uzroka kritičarevog afiniteta prema pesniku, ali su i nagoveštaj toga da bi Bloomu, na kraju kra-

jeva, u američkom imaginariju moglo pripasti mesto koje nije daleko od Whitmanovog. Prva od njih je ocena da se Whitman, iako je želeo da bude populist, počesto čita kao ezoteričan i hermetičan. Zar se nešto slično ne dešava i Bloomu, koji je – bez obzira na to što o sebi misli da je populist (a ne popularizator), i što drugima savetuje da književnosti pristupaju humano (a ne humanistički) – u svakoj svojoj etapi ostajao bezmalo tragično neshvaćen? Mada, nije li tome i on sâm doprineo svojim poniranjima u jevrejsku i nejevrejsku mističnu literaturu, koja nije ni Zapadna, ni kanonska?

58 Podjednako je indikativna i ocena da najveći književni i antropološki značaj imaju dva vitmenovska retorička modusa: slavljenje i jadikovanje. Jer, ne bismo li isto rekli i za Blooma? Biće da nije slučajno u jednoj kritici *Anatomije* natuknuto kako on u sebi spaja neobuzdanog Falstaffa i raskukanog magarca Eeyorea iz *Winnieja The Pooha*; niti to što je u prikazu iz *The New Republic*, pod rečitim naslovom “Šaman”, za autora najpre kazano da se ponaša kao Kurtz iz Conradovog *Srca tame*, a onda da je najviše nalik junaku iz filma *Being John Malkovich*, tobože zato što je svojom arogancijom doprineo vulgarizaciji američke kulture. Čak i Fletcher za svog prijatelja kaže da je i mračan i *sportif*, dok lično Bloom, govoreći o vlastitom septembarском izdanju (u kojem je Whitmana uporedio sa Isaijom), izjavljuje da se oseća kao Jeremija i da ga to osećanje proganja, jer Jeremiju (za razliku od Isaije) ne voli. No, to je već manje samouticaj, a više samostilizacija, u kojoj je naš kritičar i te kako uporan i vešt. Njegova sklonost ka (mestimice šekspirovski pompeznim) samooslušujućim monolozima mogla bi se porediti sa onom koju poseduje Miltonov Satana, i koju je Fletcher umesno suprotstavio donkihotovskom dijalozizmu. *Anatomija* je, utoliko, prirodan nastavak niza ostvarenja u kojima je autor u sve većoj meri postajao predmet vlastitog pisanja. Stepen njene autoreferencijalnosti je takav da ne podrazumeva samo to da poglavlje “Shelleyjevi sledbenici” treba čitati kao nastavak autorovog, tri i po decenije starog teksta “Shelley i njegovi prethodnici”, nego i to da se Bloom “analitički” ustremkuje i na vlastito, “savršeno” prezime. Zato ovu knjigu, saglašavajući se sa njenim tvorcom, smatramo njegovim kritičarskim autoportretom. Ona je to kako u doslovnom i konvencionalnom, tako i u smislu koji bismo označili kao metaforički i mistički.

Što se prvog od ta dva aspekta tiče, iako su sve značajnije stanice na autorovom životnom i stvaralačkom putu čitaocima već poznate – jer odavno figuriraju kao čvorišta njegovog pisanja – Bloom se ovde izdašnije nego u drugim spisima osvrće za sobom i onim što je (u)radio. Rana čitalačka ljubav prema Craneu i Blakeu; dvodecenijska ovisnost o Fryeu; klinička depresija i stravičan san o Heruvimu Zaklanjaču, kojeg je usnio na pragu svoje 38. godine i zatim protumačio kao po-

tvrdu Blakeovog *Miliona*, gde se isti motiv, iz *Knjige proroka Jezekilja*, javlja kao simbol neprevladanog uticaja; Johnson i Hazlitt, Pater i Wilde, Emerson i Freud... zapremili su ovde veliki prostor, kao i dirljiva sećanja na *pen pals* poput T. Wildera ili A. Burgessa, K. Burkea ili A. Nuttalla. *Anatomija* se zbog toga neizbežno čita u ključu Wildeovog naputka o kritici kao civilizovanoj formi autobiografije. U svom najdubljem jezgru ona sadrži autorovo priznanje da je, otkad zna za sebe, bio *overinfluenced*, “poznodošavši” kome je nedostajalo snage da izađe iz orbite vlastitih čitanja. Zasta: strast da u tuđi tekst zaroni što dublje kod Blooma je praćena iskonskim strahom od potonuća, tim stvarnim uzročnikom melanholije kojom je svih ovih decenija ophrvan. Jedini lek protiv te “oznojene” teskobe – koji biva konzumiran u takvim količinama da se povremeno pojavljuje rizik od predoziranja – ostaje pisanje.

Zahvaljujući drugom, mističkom aspektu kritičarevog autoportreta, vraćamo se manirističkom toposu lavirinta, kojim se *Anatomija* i završava. (Inače je o lavirintima opsežno pisao i Fletcher, kod koga su oni, uz pragove i hramove, središnji književni simboli.) Nakon što sklopi korice Bloomove knjige, čitateljki bi na pamet mogao pasti Borgesov pogovor za *Tvorca* (1960), koji začudo nije pomenut ni ovde, niti u kritičarevom zborniku o motivu lavirinta u književnosti (2009). U toj klasičkoj paratekstualnoj skici evocirana je sudbina čoveka koji je na sebe preuzeo zadatak da opiše čitavu planetu, i koji je svoje okolje godinama ispunjavao slikama svega i svačega (kraljevstava, planina, soba, zvezda, konja, ljudi...), da bi tek pred kraj života otkrio kako taj strpljivo građeni *lavirint* zapravo otkriva crte – njegovog vlastitog lica. Tako će i posle *Anatomije*, ako već nije ranije, čitateljka uvideti kako čitati Blooma uvek znači iznad svega jedno: čitati *Blooma*. Samo je on u stanju da sećanja na vlastitog oca poveže sa razmišljanjima o Johnsonovom, ili da svoje prve, detinje čitalačke korake ispreplete sa osob(e)nom varijantom džojsovskog “opipljivog prezenta intimnog”.

Na ovom se fonu razumljivom čini činjenica da Bloom nema pravih sledbenika, kao i da se neretko veli kako ih ne može ni imati. Ipak, možda će se ispostaviti da je, koncipirajući *Anatomiju* kao svojevrsno zaveštanje i pokušavajući da bude što metodičniji, njen pisac otvorio prostor i za njih, pogotovo ako je istinito Fryeovo zapažanje da svako doba najbolje uči od onih koji mu se najsnažnije opiru. Mimo toga, iz perspektive “uticaja duha na samog sebe i dela na svog autora” mogli bismo tek dopola cinično notirati kako se jedna od najvažnijih zasluga teorije straha od uticaja ogleda u tome što je potpuno preobrazila svog izumitelja, o čemu će (anticipiramo) biti govora i u njegovoj knjizi memoara, gde ćemo moći da proverimo tačnost blumovskog paradoksa po kojem je laž o sopstvenom poreklu preduslov svake veličine. Isto tako bi se, ponovo jedva dopola cinično, moglo reći i da grand-

oznost vlastitog opusa autoru otvara mogućnost da u nečemu bude nalik ostalim ljudima, jer se za pisanje o mnoštvu tema i on može pripremati iščitavanjem – samog sebe. Teško da će igde drugde pronaći obavešteniji i inspirativniji izvor: oslanjajući se ravnomerno na erudiciju i intuiciju, Bloom je u bezbroj navrata dokazao kako nije samo kritičar sa najvećim plućima, nego i sa najosetljivijim nosom. Vreme će pokazati hoće li njegova harizma biti institucionalizovana, ili će i dalje ostati protivtežom akademskim ustanovama, o čijem ćemo javnom značaju već i na temelju tog ishoda znati ponešto da zaključimo.

Konačno, ako je još u *Strahu od uticaja* kao *motto* iskoristio stihove Wallacea Stevensa u kojima se teorija poezije poistovećuje sa teorijom života, u *Anatomiji* kritičar – ponavljajući da kritika mora biti strastvena, što nadasve znači *književna* – odbija da pravi razliku između života i književnosti, pa doslovce kaže da književnost nije tek najbolji deo naših života: ona je život sâm, koji i nema drugu formu osim nje. Tom smelošću da se ogлуši o podrugljivu ravnodušnost kojoj je izložen i poletno obznani kako je svet pročitano za njega jedini stvaran svet, te kako je čitalačko uživanje jedina kritičareva dužnost (čime ova knjiga prerasta i u “anatomiju” kritičarskog morala), Bloom nas podstiče da se prisetimo jedne druge, jednako eliptične i proročke Stevensove misli – one da će najbolja buduća poezija biti *retorička kritika*. Stari dobri Thibaudet je slično nadanje izrazio retorički još efektnije: “Mjesto da autori budu hrast, a kritika bršljan-nametnik, kritika je ona, koja, za potomstvo, postaje hrast.”