

This work is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).
Ovaj rad dostupan je za upotrebu pod licencom [Creative Commons Imenovanje 4.0 međunarodna](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).



Krešimir ŠIMIĆ

Filozofski fakultet
Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku
Lorenza Jägera 9
HR – 31 000 Osijek
ksimic@ffos.hr

DOI: <https://doi.org/10.29162/ANAFORA.v10i2.3>

Pregledni rad
Review Article

Primljeno 14. kolovoza 2023.
Received: 14 August 2023

Robert STUBIČAR

Ulica Hrvatske Republike 19g
HR – 31 000 Osijek
robertstubicar1@gmail.com

Prihvaćeno 30. studenoga 2023.
Accepted: 30 November 2023

GNOSTIČKI AUTOR HAROLDA BLOOMA

Sažetak

Članak isprva kontekstualizira pojavu tzv. *authorship studies* koje su nastale kao svojevrsna reakcija na poststrukturalističko (R. Barthes i M. Foucault) redefiniranje autorstva. U taj se kontekst zatim pozicionira Harold Bloom. On je, naime, iz uvjerenja da su poststrukturalističke antihumanističke tendencije pokrenule degenerativne procese, pa u konačnici i rastakanje književnosti, u prvi plan svoje književne teorije postavio *kanon* i *autora*. Dok se o prvome znatno pisalo, drugo – pitanje autorstva – u studijama o Bloomu uglavnom je zanemareno. Stoga se u članku pozornost pridaje ponajprije Bloomovu tumačenju autora. Nastoji se pokazati da njegovo shvaćanje autorstva (kao, uostalom, i kanona) proizlazi iz gnostičke tradicije (Valentin i Lurija). Autor je za Blooma, zaključuje se, ponajprije *genij* – onaj koji stvara potaknut „iskrom“, *pneumom*, božanstvom u dnu vlastita uma, što je zapravo također stanoviti antihumanizam.

Gljučne riječi: Harold Bloom, autor, genije, gnosticizam, kanon

I.

Bez obzira na to što je veza između autora i teksta ovisila o mreži prijenosa (pri čemu su osrednji izvođači ponavljali pjesnička djela onako kako su ih naučili, dok su oni vještiji stvarali nove izraze i uvodili nove narativne linije pri

čemu su morali paziti da ostanu unutar tradicije), Grci su tijekom klasične antike štovali autore, identificirali njihove tekstove i uspostavljali kanone. Štoviše, oni su, tvrdi Ruth Scodel, bili fascinirani (književnim) autorima (46). Za njih je tumačenje djela bilo usko vezano uz autorsku intenciju. Tako se postupak alegoreze držao za razotkrivanje autorove skrivene namjere, njegove *hyponoia*. Najstariji egzegetski komentari *Ilijade*, koji su sačuvani kao rubne bilješke u nekim rukopisima, često donose sljedeće izraze: „pjesnik misli“ ili „pjesnik poučava“ (primjerice, komentari na *Ilijadu* I, 5c; I, 193b; I, 430a; I, 512c). Tekst i autor bili su tako usko povezani da Grci nisu samo čitali književnost kroz optiku autorske biografije već su često biografske podatke izvodili iz tumačenja književnih tekstova, što nije bilo strano ni starijoj akademskoj i sumerskoj književnoj kulturi. Homer je, primjerice, prema Odisejevoj pohvali slijepog pjevača Demodoka (*Odiseja* VIII, 487–491), zamišljan kao slijepac, što se uglavnom povezivalo s vidovitošću (46–49). Autor (ne nužno „empirijski“), dakle, netko je tko posjeduje autoritet, netko tko jamči stanovite sadržaje, tko ih odobrava i ovjerovljava. To je zapravo blisko Foucaultovoj koncepciji „funkcije-autor“ – činjenica da je više tekstova stavljeno pod isto ime ukazuje na to da je među tim tekstovima uspostavljen odnos homogenosti, ili ovjere autentičnosti jednih s pomoću drugih, ili recipročno objašnjenje, ili usporedne uporabe, ili filijacije; to onda znači da „ime autora“ služi za označavanje određenog diskursa (Foucault 46). Tako je uglavnom bilo i tijekom rimske antike i srednjega vijeka. Kasnije, napose razvojem kartezijanizma započele su snažne egološke tendencije (prvenstvo sopstva nad drugim) – što se pokazalo ne samo u kartezijanizmu već i u hegelijanizmu (Hegelova drugost u biti je krug istosti u kojemu spoznavajući subjekt dominira bićem i zadobiva stabilnost zakonom dijalektike), fenomenologiji (za Husserla je drugi *alter ego*, intencionalni objekt sopstva, instrument svojevrstne samospoznaje) i egzistencijalizmu (za Sartrea *ja* sam objekt u očima drugog) (Zizioulas 44–45). Upravo unutar naznačene egološke tradicije učvrstilo se i shvaćanje autora kao stvaralačke instance, transcendentalnog izvora značenja.

U devetnaestom stoljeću – ponajprije u francuskoj književnoj kulturi u kojoj romantizam, pa tako i ideja pjesničkog genija, nije imala odjek kakav je imala u Engleskoj i Njemačkoj – pojavljuju se tendencije koje ukazuju na „iščeznuće“ autora. Ilustrativan je primjer Charles Baudelaire, koji je ujedno veličao autora kao *point de passage* kroz koji se artikuliraju druge sile i smatrao važnim vrlinu imaginiranja. Jean Nicolas, Arthur Rimbaud i Stéphane Mallarmé smatrali su da je autor pri pjesničkom sačinjanju više ili manje podložan nekakvim silama

onkraj njegove svijesti. Djelo je glas drugoga koji prethodi volji autora. Pjesnik jednostavno postoji da bi po njemu djelo bilo napisano. Ali – namjesto kakvog božanstva ili muza – Mallarmé je to drugo vidio u samom pisanju, u jeziku i njegovu numinoznom poretku. Pjesništvo tako započinje činom lišavanja tekstualnog posjeda. Razriješen subjektivne, izražajne ili mimetičke obligacije i lišen bilo kakvog referencijalnog zadatka jezik postaje izvor vlastite priče. Sublimni izvori koje su romantičari tražili u imaginaciji počeli su se tražiti u jeziku sâmom, u jeziku oslobođenom autora (Mallarmé 8–9). Mallarmé, napominje Roland Barthes (*Smrt autora* 177), u Francuskoj je bio prvi koji je uvidio i predvidio nužnost da se jezik stavi na mjesto osobe za koju se dotad smatralo da je vlasnik jezika. Paul Valéry također se izrugivao autoru. Isticao je „slučajnu“ prirodu vlastite književne djelatnosti. Nadrealistički pisci svoju su poetiku sveli na automatsko pisanje (ruka piše što brže može ono čega glava još nije svjesna) (Barthes, *Smrt autora* 177–178; usp. Barthes, *Image – Music – Text* 143–144).

Američka nova kritika i ruski formalizam također se opiru biografskom autoru, ali ne još i autoru kao odredbenom načelu književnog djela. Jurij Tinjanov došao je do zaključka da odgovore o stvaralaštvu ne treba tražiti u psihologiji autora, već u samom postupku stvaranja književnog djela – tj. kako, s koje strane treba promatrati predmet, što vidimo u njemu i što možemo u njemu otkriti, a što je za druge ostalo nezapaženo. Tinjanov tako dotiče temu impersonalnosti književnog stvaranja. Osnovna je misao da autor mora poštovati svoj medij, odnosno postupke specifične za umjetnost kojima se ne smije nametati piščeva volja. Autor bira medij, a onda medij njemu nalaže daljnji postupak. Tako djelo vlada piscem, odnosno „piše“ svog autora (Beker 21). Na te su se tendencije (uz de Saussureovu strukturalnu lingvistiku, Lévi-Straussov kulturalnu antropologiju, Heideggerovu fenomenologiju, Lacanovu reinterperetaciju Freudova nesvjesnog) nakalemili – da izdvojimo dva najprominentnija autora (ili skriptora!) – Barthes i Foucault. Upravo su oni, ili još preciznije jedan članak (*The Death of the Author*) i jedno izlaganje (*Qu'est-ce qu'un auteur?*) koji su se pojavili u razmaku od godine (ili dvije) dana, bili tako blještavi da su se u našoj „zvjezdanoj recepciji poststrukturalizma“ nametnuli kao „čitav teorijski trend“ (Gallop 2).¹

¹ Barthesov esej *The Death of the Author*, manje je poznato, objavljen je prvo na engleskom jeziku u neobičnom izdanju *Aspena (The Magazine in a Box)* (5+6) (riječ je o multimedijalnom projektu objavljivanja tekstova, audio i video zapisa, crteža) 1967. godine. Što znači da se pojavljuje ponajprije u stanovitoj *networked multimedia*, odnosno da ga valja sagledavati unutar postmodernističkog umjetničkog pokreta, a ne ga vezati isključivo uz šezdesetosmaška svibanjska previranja, što se uglavnom čini. Barthesov esej pod nazivom *La mort de l'auteur*, dakle na francuskom jeziku, 267

II.

Unutar francuskoga poststrukturalizma došlo je, poznato je, do radikalnog odbacivanja biografskog, zbiljskog autora kao aksiologijskog, etičkog ili stilskog žarišta i do svođenja autora na neutralno organizacijsko žarište teksta iz kojega se onda razvijaju sve tekstovne instance. Tako je došlo i do revolucionarnog obrata: tekst (tkivo citata izvedenih iz neizmjernog broja središta kulture) zamijenio je autora i, mislilo se, oslobodio se stege „jedinstvenog teologijskog značenja“ (Barthes, *Smrt autora* 178). Stoga ni *kontekst* više nije bio važan. Važan je postao *intertekst* – nezaustavljiva transgresija, prostor kojim se ide naprijed nazad, bez ikakvog usmjerenja, bez ikakvog „vanjskog“ referenta. Književnost, točnije „pisanje“ (écriture), držalo se, oslobađa antiteološku djelatnost, koja je u konačnici odbijanje boga i njegovih „hipostaza“ (razuma, znanosti, zakona). Tekst je počeo prethoditi životu (u Deridaa pisanje govoru) i upravljati njime. Očito, riječ je nečemu drugačijem od puke reakcije na pretjerivanje biografskog pozitivizma, nečem što nije bilo puko ekstendiranje književne kritike (ponajprije američke nove kritike i ruskog formalizma). Naime, od metodološke hipoteze došlo se do „ontološke“ tvrdnje o sâmoj naravi diskursa. Na mjesto subjekta znanja došao je jezik: subjekt i znanje počeli su se sagledavati kao fiktivne emanacije jezika i pisanja koje beskonačno subvertiraju sve pokušaje ljudskog agenasa da bude izvor djelatnosti. *Ja* je tako postalo ništa drugo doli slučaj govorenja *ja*. Jezik poznaje „subjekt“, a ne „osobu“ – tvrdi Barthes – a taj je subjekt prazna izvanjskost samog izricanja koje ga određuje (*Image – Music – Text* 144–145). Upravo naznačene tvrdnje postale su člancima postmodernog vjerovanja. Postmoderni autor postao je skriptor! Ilustrativan je primjer glasoviti Ecov roman *Il nome della Rosa* (1980). Pripovjedač (Adson iz Melka) svoju priču završava sljedećim riječima: „U skriptoriju je hladno, boli me palac. Ostavljam ovaj spis, ne znam za koga, ne znam više o čemu: *stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus* (469).

objavljen je tek 1968. godine, u omanjem književnom tromjesečniku *Manteia*. Kakogod, esej se u kasnijoj recepciji otkinuo od svojega konteksta te ušao u književno-teorijski intertekst, gdje je postao nadaleko poznat. Štoviše, njegov naslov postao je slogan, „antihumanističko geslo znanosti o tekstu“ (Compagnon 52). Foucaultovo izlaganje *Qu'est-ce qu'un auteur?* održano je 22. veljače 1969. u Collège de France u organizaciji Société française de philosophie, a objavljeno iste godine u *Bulletin de la Société française de philosophie* LXII, 3: 73–104. Foucault je godinu dana kasnije, 1970. godine, na Sveučilištu Buffalo iznio ponešto izmijenjenu verziju francuskog izlaganja, koja je objavljena 1979. u zborniku *Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism*.

Koliko god se Barthes i Foucault razlikovali, u osnovici njihovih teorija i teorija njihovih brojnih akolita snažan je antihumanizam. On je u izvjesnom smislu blizak budizmu, religiji neznanja, ženskoj religiji vraćanja u utrobu majke, religiji smrti *ja*, rastvaranju tijela (Marić 29). Tê su tendencije izazvale i reakciju. Naime, nakon poststrukturalističkog „usmrćivanja“ autora i proglašenosti autora kao kritičkog pojma, autor se – ističu urednici *The Cambridge Handbook of Literary Authorship* (2019.) – vratio u središte pozornosti ne samo čitatelja, koji zapravo nikada nisu odustali od autora, stvarnog ili zamišljenog, nego i književnih teoretičara. Tako se u posljednjim desetljećima počinju razvijati studije o autorstvu (*authorship studies*). Pritom nije riječ – tvrde urednici – samo o zdravorazumskom mišljenju da tekstovi zahtijevaju nekoga (ili, možda, neki stroj) da ih napiše, nego je ponajprije riječ o književno-teorijskim tendencijama da se u obzir uzmu, uz tekstove i čitatelje, također i autori kao osnovni element unutar onoga što je Robert Darnton nazvao „komunikacijski krug“ (Berensmeyer, et al. 3).

Među najreferentnijim protivnicima „Parižana“ svakako je Seán Burke sa svojom monografijom *The Death and Return of the Author: Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida* (1989.) U njoj je minucioznom analizama nastojao ukazati na nekonzistentnost i aporetičnost u svim ključnim pojmovima Barthesove, Foucaultove i Derridaove koncepcije autorstva: *bio-grafija*, *biografem* (najmanja jedinica biografije), *logotet* (utemeljitelj jezika), *intertekstualnost*, *funkcija-autor*, *pisanje* i dr. Kasnije je Burke objavio i svojevrsnu antologiju tekstova o autorstvu: *Authorship: From Plato to the Postmodern: A Reader* (1995.), u kojoj se između ostalog, donosi i uvodno poglavlje (*A Meditation upon Priority and a Synopsis*) glasovite knjige Harolda Blooma *The Anxiety of Influence* (1973.). Time se Bloom uvrstio u „kanon“ *authorship studies*.

III.

Bloom je osim u Barthesa i Foucaulta, antihumanističke tendencije vidio u lakanovskoj psihoanalizi, novom historizmu, semiotici, marksizmu i feminizmu. On ih je objedinio pod nazivom „škola resantimana“ (*School of resentment*) i, u očitoj aluziji na novu kritiku (*New Criticism*), nazvao „novi cinizam“ (*New Cynism*) (*The Anatomy of Influence* 8). Tâ je „škola“ dovela na teorijsku scenu, istaknuo je Bloom, četiri „fantoma“:

Jedan takav fantom je Smrt Autora; drugi je tvrdnja da je unutarnje biće fikcija; sljedeći je mišljenje da su književni i dramski likovi puki tragovi po stranicama. Četvrti i najpogubniji fantom jest uvjerenje da jezik misli umjesto nas (*How to Read and Why* 28).

Iz uvjerenja da su antihumanističke tendencije pokrenule degenerativne procese, pa u konačnici i rastakanje književnosti proizišao je Bloomov zaokret ka književnom kanonu i autoru. Riječ je, dakle, o odgovoru na protukanonske i antiautorske, odnosno antihumanističke tendencije u suvremenoj teoriji. Iako je, dakle, Bloomova koncepcija autora uglavnom vezana uz ideju kanona, spomenuto je, Burke je u svoju antologiju uvrstio tekst iz Bloomova najznačajnijeg teorijskog djela: *The Anxiety of Influence*. Vjerojatno stoga što je *The Western Canon* objavljen tek godinu prije (1994.) Burkeove antologije, pa je Burkeu pri pripremi antologije još bio nepoznat. Bloomov pak *Genius*, „mozaik“ stotinu pisaca – koji već svojim naslovom jasno upućuje na (romantičarskog, odnosno gnostičkog) autora – objavljen je znatno kasnije, 2002. godine.² Kakogod, zapo-

² Bloomov obiman opus može se, s pravom ističe P. Brebanović, segmentirati u nekoliko faza: *prvo*, usredotočenost na romantičarsku književnost (književno-povijesna faza); *drugo*, usredotočenost na promišljanje utjecaja (književno-teorijska faza) i, *treće*, usredotočenost na kanon (književno-kritičarska faza). Naznačeni luk – od povijesti književnosti preko teorije do književne kritike – treba, napominje Brebanović, vidjeti kao kontinuitet: Bloom je započevši „romantičko uzvišenim“ izgradio vlastiti sustav da bi onda u kritici postala očita njegova antiteorijska tendencija, a sve je pratio snažan interes za religiju (16–17). Iako je spomenuti luk kronološki jasno vidljiv („romantičarskoj“ fazi tako bi pripadala sljedeća djela: *Shelley's Mithmaking*, 1959; *The Visionary Company: A Reading of English Romantic Poetry*, 1961; *Blake's Apocalypse: A Study in Poetic Argument*, 1963; *The Literary Criticism of John Ruskin*, 1965; *Romanticism and Consciousness: Essays in Criticism*, 1970; *Yeats*, 1970 i *The Ringers in the Towers: Studies in Romantic Tradition*, 1971, „teorijskoj“ fazi: *The Anxiety of Influence*, 1973; *A Map of Misreading*, 1975; *Kabbalah and Criticism*, 1975; *Poetry and Repression: Revisionism from Blake to Stevens*, 1976; *Figures of Capable Imagination*, 1976; *Deconstruction and Criticism*, 1980; *Agon: Towards a Theory of Revisionism*; 1982; *The Breaking of the Vessels*, 1982, *The Poetics of Influence: New and Selected Criticism*, 1988, najznačajnije je djelo iz „kritičarske“ faze, dakako *The Western Canon*, 1994 i nešto manje utjecajan *Genius*, 2002; interes za religiju očit je u sljedećim djelima: *Ruin the Sacred Truths: Poetry and Belief from the Bible to the Present*, 1989; *The Book of J: Translated from the Hebrew by David Rosenberg; Interpreted by Harold Bloom*, 1990; *The Gospel of Thomas: The Hidden Sayings of Jesus*, 1992; *The American Religion*, 1992; *Jesus and Jahweh*; *The Names Divine*, 2005; *American Religious Poems: An Anthology By Harold Bloom*, 2006; *The Shadow of a Great Rock: A Literary Appreciation of the King James Bible*, 2011; osim navedenoga Bloom je napisao i roman *The Flight to Lucifer: A Gnostic Fantasy*, 1979., a, čini se, naslućujući skori kraj i sljedeće: *Till I End My Song: A Gathering of Last Poems*, 2010; *Possessed by Memory: The Inward Light of Criticism*, 2019; *Take Arms Against a Sea of Troubles*; *The Power of the Reader's Mind Over a Universe of Death*, 2020; *The Bright Book of Life: Novels to Read and Re-read*, 2020; uz navedeno uredio je i mnoštvo djela za Chelsea House), Bloomov je opus pun variranja istih tema, prožet neprestanim autorevizijskim postupcima. Utjecaj na sebe samoga (*self-influence* – što za Blooma nije samorefleksija ili samoreferencija, niti sugerira narcizam ili solipsizam) Valéryjev je koncept koji je Bloom primijenio

čet ćemo s Burkeovim izborom, i to ne samo stoga što je riječ o antologijskom tekstu nego i stoga što se u njemu nalaze ključne odrednice Bloomove književne teorije (odnosno primjerenije njegovu opusu i akademskom miljeu, književne kritike), što u značajnoj mjeri znači i njegova shvaćanja autorstva.

The Anxiety of Influence, ističe Bloom, pokušaj je izlaska iz slijepe ulice formalističke kritike, jalova moraliziranja arhetipske kritike (pri čemu misli, dakako, na Northropa Fryea čijem se utjecaju, kako sam kaže, othrvao nakon dvadeset godina)³ i antihumanističkih struja europske kritike (pri čemu je, dakako, mislio ponajprije na postrukturalizam, a potom, što smo već spomenuli, na lakanovsku psihoanalizu, novi historizam, semiotiku, marksizam i feminizam) (*The Anxiety of Influence* 12–13). I – što je ustvrdio u jednoj od svojih posljednjih knjiga *The Anatomy of Influence* (2011) – *The Anxiety of Influence* je njegova „osnovna tvrdnja“ (29). Bloom svoju književnu kritiku zasniva na opisivaju pjesničkog utjecaja, odnosno na „priči“ o unutarpjesničkim odnosima. „Veliki pjesnici“ (*Major poets*), smatra Bloom, distanciraju se od svojih velikih prethodnika. Oni nastoje biti *causa sui*. Svaka je pjesma pokušaj prevladavanja straha od prethodnika i njihova utjecaja. Unutrašnja obrana pjesnika (iskustvo anksioznosti) i izvanjska povijesna relacija tekstova jednih prema drugima rezultat su „pogrešnog čitanja“ (*misreading*), pjesničke zablude, a ne njihov uzrok. Kritika koja se zasniva na tim tvrdnjama, ističe Bloom, korektivna je u dva smisla: *prvo*, riječ je o deidealizaciji naših ocjena kako jedan književnik pomaže oblikovanju drugog, i *drugo*, pruža poetiku koja omogućuje adekvatniju kritiku (*The Anxiety of Influence* 5). Bloom u *The Anxiety of Influence* donosi šest „revizijskih načela“ kojima „veliki pjesnici“ sagledavaju svoje prethodnike. Njihova su imena, napominje Bloom, arbitrarna, uzeta iz različitih tradicija koje su važne za imaginaciju Zapada: *Clinamen* (pojam dolazi od Lukrecija, predstavlja pogrešno poetsko tumačenje; pjesnik odstupa od svog prethodnika i tako čini *clinamen*); *Tessera* (riječ dolazi iz drevnih misterijskih kultova gdje je značila znak prepoznavanja, predstavlja dopunu ili antitezu; pjesnik antitetički „dopunjuje“ svojega prethodnika, pjesmu-roditelja tumači tako što zadržava njezin način izražavanja, ali pridodaje novi smisao); *Kenosis* (riječ dolazi iz Biblije, točnije iz

u *The Anatomy of Influence*. U njoj se odslikavaju njegove vlastite tjeskobe zbog utjecaja S. Johnsona, W. Patera, židovske tradicije, S. Freuda, G. Scholema, F. Kafke, S. Kierkegarda, F. Nietzschea, R. W. Emersona, K. Burkea, N. Fryeja i nadalje mnogih pjesnika. Stoga je, napominje Bloom, *The Anatomy of Influence* više od svih drugih knjiga koje je napisao, kritički autoportret, trajna meditacija o spisima i čitanjima koja su ga oblikovala kao osobu i kritičara (*The Anatomy of Influence* 28–30).

³ Usp. Bloom, *The Anatomy of Influence* 3.

kristološkog himna iz *Poslanice Filipljama* 2, 6–11, predstavlja postupak preki-da sličan obrambenim mehanizmima kojima se naša psiha bori protiv prinude ponavljanja; pjesnik se prividno lišava vlastita nadahnuća i naizgled se ponižava potiskujući u sebi pjesnika, ali to čini i sa svojim prethodnikom); *Demonizacija* (izraz dolazi iz neoplatoničke tradicije, predstavlja kretanje k utjelovljenom protuuzvišenom; pjesnik se otvara snazi za koju vjeruje da postoji u starijoj pjesmi, ali ju ne pripisuje njezinu roditelju, već nekom višem biću); *Askesis* (izraz koji dolazi iz prakse predsokratičkih šamana, predstavlja samoočišćenje koje teži da dostigne stanje osamljenosti; pjesnik se odriče dijela svojega ljudskog i imaginacijskog dara da bi se osamio i odvojio od drugih, uključujući, dakako, i prethodnika) i *Apophrades* (izraz preuzet iz antičke grčke kulture, označava povratak mrtvih; pjesnik u svojoj završnoj fazi, opterećen imaginacijskom osamljenošću koja se približava solipsizmu, ponovno otvara svoju pjesmu pred djelom svojega prethodnika da bismo u prvi mah povjerovali da je kotač napravio puni krug i da bismo se vratili u vrijeme kad je mlađi pjesnik mučno učio prije negoli je počeo pokazivati svoju snagu revizijskim poduhvatima) (14–16).⁴

U *The Anatomy of Influence* Bloom je ustvrdio da je *The Anxiety of Influence* gnomska teorija književnosti kao književnosti, oslobođena ikakve povijesti, izuzev književne biografije.⁵ Teška je za čitanje, napominje Bloom, čak i za njega, jer je prožeta tjeskobnim očekivanjima. Vjera u estetsko (Bloom često ističe da slijedi Kanta jer vjeruje da estetika zahtijeva duboku subjektivnost i da je izvan dosega ideologije), u tradiciji Waltera Patera i Oscara Wildea, njezin je mali kredo (5). Riječ je o „antitetičkoj kritici“. U „međupoglavlju“ (između poglavlja *Kenosis* i *Demonizacija*) u *The Anatomy of Influence* Bloom iznosi sljedeće osnov-

⁴ Bloom se prema naznačenim revizijskim načelima odnosio prilično ležerno. Ponekad ih je upotrebljavao kao oznake za faze unutar istog teksta, ponekad kao šest faza u pjesničkom sazrijevanju, ponekad kao module uzajamnog odnošenja pjesnika. Zapravo sâm Bloom kaže da u revizijskim načelima vidi „osobni dijalektički ples, dio Kabale Harolda Blooma“ (*The Anatomy of Influence* 195). Samo dvije godine nakon *The Anatomy of Influence* Bloom je revizijska načela u *A Map of Misreading* proširio u čitav mozaik raznorodnih načela (84; usp. Bloom, *Poetry and Repression*).

⁵ Prema Bloomu u istom mehanizmu djeluje i književna kritika i književna povijest, jer značenje svake pjesme samo je druga pjesma, koja nastaje na temelju „pogrešnog čitanja“ (*misreading*), što književnu povijest usuprot poststrukturalističkih sinkronijskih tendencija (u središtu je intertekstualnost koja se smješta u okvir sinkronijskog odnosa teksta i kulture) vraća dijakronijskom modelu (odnos autora i nasljeđa). Samo, za razliku od, primjerice, Eliotove osi tradicija – autor, kod Blooma nije riječ o linearnoj, već o labirintskoj strukturi književnog utjecaja. „Zakašnjeli“ (*belatedness*) autori, ističe Bloom, lutaju labirintom kao da se može pronaći izlaz, dok jaki među njima ne shvate da su svi zavoji labirinta unutarnji (*The Anatomy of Influence* 31). Riječ je, dakle, o sasvim novom postuliranju književne povijesti: svaka je pjesma pokušaj prevladavanja straha od prethodnika i njihova utjecaja.

ne misli svoje (antitetičke) teorije: Ako zamišljati znači pogrešno tumačiti, tada zamišljati s pjesnicima znači prihvatiti njihove metafore kao čin njihova čitanja. Kritika tako postaje antitetička (serija skretanja po uzoru na jedinstven čin stvaralačkih nesporazuma). Pri prvom skretanju trebamo naučiti čitati velike prethodnike onako kako su to činili njihovi veliki nasljednici. U drugom skretanju trebamo čitati nasljednike kao da smo njihovi učenici da bismo ih revidirali i tako zasnovali vlastito djelo. Međutim, ni tada još nije riječ o antitetičkoj kritici. Ona započinje kad odmjerimo prvi *clinamen* naspram drugog. Našavši baš ono što je naglašeno u odstupanju, to nadalje primjenjujemo kao korektiv pri čitanju prvog, ali ne i drugog pjesnika ili grupe pjesnika. U antitetičkoj kritici značenje je pjesme samo druga pjesma, a ne kakva slika, ideja, fenomen i sl. kao u retoričkoj, aristotelovskoj, fenomenološkoj, strukturalističkoj kritici. Svaka je pak pjesma pogrešno tumačenje pjesme-roditelja. Pjesma nije nadvladavanje anksioznosti, već je ona sâma anksioznost. Pjesma je pjesnikova melankolija. Nemoć pjesnika da rodi pjesmu nije uzrok pjesme jer se pjesme rađaju iz iluzije o slobodi, iz osjećaja da je prvenstvo moguće. Pjesma je usuprot umu koji je stvar – tvorevina, i kao takva ona je ostvarena anksioznost.⁶ Kritika je poezija u prozi. Kao što se pjesnik mora osamostaliti nalazeći pukotine u prethodnika, tako mora i kritičar. Samo što kritičar ima više roditelja. Njegovi preci su i pjesnici i kritičari. Kritika je umijeće prepoznavanja skrivenih puteva koji vode od jedne pjesme do druge (93–96).

IV.

Bloom se pri objašnjavanju kako nastaje književno djelo oslanja na svojevrstan psihoanalitički model zasnovan na tekstu kao bojnopolju „na kojem se autentične snage bore za jedinu pobjedu vrijednu pobjede, božanski trijumf nad zaboravom“ (*Poetry and Repression 2*).⁷ Prevodeći Freuda (čije je „prvotno

⁶ Anksioznost zbog utjecaja, ističe Bloom, postoji između pjesama, a ne između osoba. Temperament i okolnosti određuju osjeća li pjesnik tjeskobu na bilo kojoj razini svijesti. Za tumačenje je bitan samo revizijski odnos među pjesmama, koji se očituje u tropima, slikama, dikciji, sintaksi, gramatici, metrici, pjesničkom stavu (*The Anatomy of Influence 6*).

⁷ Na teoriju utjecaja, ističe Bloom u *The Anxiety of Influence*, najviše su utjecali Nietzsche i Freud. Prvi kao prorok antitetičkog (*Zur Genealogie der Moral* za Blooma je najdublja studija revizijskih i asketskih crta u estetičkom temperamentu). Drugi je svojim istraživanjima obrambenih mehanizama i njihovih ambivalentnih funkcija najjasnije ukazao na analogije revizionističkih razloga koji upravljaju unutarpjesničkim odnosima. Ipak, ističe Bloom, njegova teorija nije ničeovska. Ona, naimе, u svom vikovskom nastojanju pokušava pokazati da je prvenstvo divinacije presudno za svakog značajnog pjesnika zbog straha da ne postane samo kasni došljak. Bloomova teorija nije ni frojdov-

potiskivanje“, smatra Bloom, bila nužna fikcija, jer bez neke početne fiksacije njegova priča o psihi nije mogla započeti) u poetički diskurs, Bloom ističe da poriv prema književnom stvaralaštvu proizlazi iz agonističkog potiskivanja pri kojemu se agôn postavlja prema početnoj fiksaciji prethodnika prema prethodnoj figuri.⁸ Freudova teorija tjeskobe tako postaje alegorija podrijetla u kojoj se stvaranje nesvjesnog modelira na pjesničkom podrijetlu. Freud, naime, tvrdi da je potiskivanje postojalo i prije negoli je išta bilo potrebno potisnuti. Ta tvrdnja nije ni racionalna ni iracionalna – to je figuracija kojoj je poznata vlastita figuracija. Riječ je o teoriji katastrofičkog početka. Bloom, naime, smatra da je ishodište Erosa i Tanatosa katastrofa.⁹ Zašto bi u nama trebali biti urođeni porivi za vraćanjem ranijeg stanja, napominje Bloom, osim ako smo nekako ispali ili se otrgli iz tog stanja. Nagoni djeluju kao obrana od našeg „zakašnjelog“

ska. Ona, naime, odbacuje frejdoovski optimizam (vjera u sretnu supstituciju). I Nietzsche i Freud podcijenili su pjesnike i pjesništvo, a ipak su fantazmagoriji pripisali veću moć negoli je ona stvarno ima (8). Bloom u *Poetry and Repression* također ističe da njegova književna kritika nije „frojdistička književna kritika“ (25). Pjesme nisu psiha, ni stvari, niti su obnovljivi arhetipovi u verbalnom univerzumu, niti su arhitektonske jedinice uravnoteženih naprezanja. Oni su obrambeni procesi u stalnoj promjeni, što znači da su pjesme same po sebi akti čitanja (25–26).

⁸ Zapadna književnost, tvrdi Bloom, za razliku od istočne, agonistička je. Homer se natjecao s pjesništvom iz prošlosti, a nakon njega s njim su se natjecali Hesiod, Platon, Pindar, atenski tragičari i kasnije latinski. Hebrejska poezija Biblije suptilnije je agonistička, ali i dalje prevladava nadmetanje između autoriteta i nadahnuća. Dante je trijumfalno pokorio Vergilija i Srednje doba, dajući Zapadu jedinog mogućeg suparnika Shakespeareu. Književni znanstvenici i kritičari, ističe Bloom, nisu vidjeli umjetnost kao natjecanje za prvo mjesto. Činilo se da su zaboravili da je natjecanje središnja činjenica naše kulturne tradicije. Sportaši i političari, naravno, ne poznaju nijedan drugi poduhvat, ali naše nasljeđe, u onoj mjeri u kojoj je grčko, nameće ovaj uvjet cijeloj kulturi i društvu. Jakob Burckhardt i Friedrich Nietzsche započeli su moderni povratak grčkog agona, a klasičari ga danas prihvaćaju kao vodeće načelo grčke civilizacije (*The Anatomy of Influence* 6–7). U *The Western Canon* Bloom je ustvrdio da su agonističko i estetičko jedno, što su prihvatili rani Grci, Burckhardt i Nietzsche (6). U *Agonu* pak ističe da se sam duh (*pneuma*) prikazuje kao agonistički, kao nadmetanje za nadmoć s drugim duhovima, a na kraju i sa svakom ranijom verzijom samoga sebe. Burckhardt, Nietzsche, Huizinga kulturni su teoretičari agonističkog duha, od Grka i Hebreja nadalje, ali Freud je prorok agona i njegovih ambivalentnosti. Prvi teolozi agona bili su aleksandrijski gnostici, a konačni pragmatičari igre bili su i bit će Amerikanci Emersonove tradicije (viii).

⁹ U nama, ističe Bloom u *Ruin the Sacred Truths*, postoje drugi pokretači onkraj Erosa i Tanatosa zbog kojih žudimo za pjesništvom, bez obzira na to znamo li za njih ili ne. Postoji želja da se ime ne „razbaca“ (*scattered*). Volja „jakih pjesnika“ (*strong poets*) nije volja ni da se živi ni da se umre. Pjesnička besmrtnost nije trop straha od smrti ni želje za životom. Nešto takvo priznao je, barem jednom, i sam Freud (Bloom se, što je vrlo često činio, ovlaš i neprecizno referira na izvore, u ovom slučaju Freuda, pa nije jasno na što točno misli). Pritom Bloom ne misli da pjesnički nagon za Freudom ima isti kognitivni status kao Eros i Tanatos, već da pjesnička želja za besmrtnošću ili požuda za prvenstvom, pokazuje da su dva pokretača koja ističe Freud zapravo obrambeni tropi (ono što Freud naziva praznovjerje). Freud pak smatra da je želja za besmrtnošću drugo praznovjerje, ali Bloom smatra da je ona prvotna i da ima prvenstvo na vjerovanjem bilo koje vrste (125–126).

(*belatedness*) stanja, ali *tâ* je obrana dobitak (koliko god bio dvosmislen) putem promjene, dok je obrana protiv nagona gubitak putem promjene. Promjena je ključni pojam, a kozmičko podrijetlo promjene Freud smatra katastrofom. Podrijetlo vlastite obrane za Freuda je primarna fiksacija, gotovo početno katastrofičko podrijetlo poriva. Obrazac koji Bloom iznalazi u Freuda je sljedeći: obrana – katastrofa – poriv. Kad se na poriv gleda kao na obranu, ističe Bloom, tada poriv postaje trop ili mit; kozmološka retorika, a ne biološki instinkt (*Agon* 137–140). Trop transumpcije (metalepsa) krajnji je pjesnički resurs u osveti volje protiv vremena, jer transumpcija poništava pjesnikovo zakašnjenje, frojdovski *Nachträglichkeit* (143).¹⁰

Prema Bloomu, dakle, istinski psihoanalitički model nije seksualni (kao u Freuda), već književni – što znači da njegov *mechanism of defense* svoju koherenciju ima u retoričkoj tradiciji, a ne u biologiji (*Agon* 111–114).¹¹ Porivi (*drive, Trieb*), koji proizlaze iz nepoznavanja *arhe*, zasnivaju se na fikciji jer su sâmi fikcija. Oni stoga nisu ni maskirani nagon za smrću ni sublimirani seksualni nagon – već poetski nagon. Trop tako determinira poetsku tradiciju. On ima prioritet nad „stvarnošću“. Književna je kritika stoga na prvom mjestu književna – osobna i strastvena. Ona nije filozofija, politika ili religija, već neka vrsta mudrosne književnosti, meditacije o životu. Ipak, razlika između književnosti i života odvodi u zabludu. Književnost za Blooma nije samo najbolji dio života – ona je sâm oblik života, koji nema drugog oblika (*The Anatomy of Influence* 4). Bloom – kao „jaki pjesnik“ (*strong poet*) – odupirao se, dakle, Freudu i ponudio je jedno sasvim novo, šekspirijansko čitanje Freuda. Naime, u *The Anxiety of Influence* ustvrdio je da Freud pati od Hamletova kompleksa – što je, smatra Bloom, pravo ime za Edipov kompleks – odnosno od tjeskobe zbog utjecaja

¹⁰ „Jedini zapadni trop koji izbjegava i podrijetlo i kraj trop je Oca“ – ističe Bloom (*Ruin the Sacred Truths* 120). Pjesnik nije otac svoga teksta, već je tekst njegov otac. U *The Anxiety of Influence* Bloom se pita: „Ali što je prvobitni prizor za pjesnika kao pjesnika? Snošaj njegovog pjesničkog oca sa Muzom. Je li on tada začeti? Ne, tada nisu uspjeli začeti ga. On mora sâm sebe roditi, mora se sâm oploditi u svojoj majci Muzi. Ali, muza je kobna kao Sfinga ili Kerub zaštitnik [...] Snažni pjesnik ne uspijeva sâm sebe roditi, mora čekati sina koji će ga definirati, kao što je on objasnio svog pjesničkog oca. Roditi ovdje znači prisvojiti, što je dijalektički trud Keruba“ (36–37).

¹¹ Freud je, smatra Bloom, postao „snažan pjesnik“ uzvišenog jer je prešao iz kauzalističkog područja (u kojem se posljedica dovodi u svezu s uzrokom) u diskurs koji je postavio agonistička pitanja usporedbe. Pitanje kako je došlo do praznine zamijenjeno je pitanjem: Više, manje ili jednako? – što je agonističko samopreispitivanje uzvišenog. Pokušaj davanja imena retorici obrane zamijenjen je odbijanjem imenovanja početnog poriva. Ambicija da se napravi psihoanaliza koja je potpuno pozitivna praksa ustupila je pred skeptičnom i drevnom svijesti o gruboj negativnosti koja je poticala svaku pojedinačnu maštu (*Agon* 117).

Shakespearea (xxii). Ne čudi stoga da su zapravo gnostički pisci smjerodavniji za Bloomovo tumačenje autorstva.

Bloom vlastito tumačenje književnih djela naziva valentinsko (Valentin, gnostički teolog, 2. st.) i lurijsko (Izak Luria, židovski, kabalistički gnostik, 1534–1574) prije negoli frojdovsko (ničeansko ili vikovsko). Naime, upravo Valentin i Luria omogućuju, ističe Bloom, „antitetički“ i revizionistički način čitanja Wordswortha i Shelleyja, Emersona i Whitmana, Yeatsa i Stevensa (*Agon* 52–53).¹² Bit gnosticizma, ističe Bloom, tvrdnja je da su Pad i Stvaranje bili jedan te isti događaj: iskra ili *pneuma* ostaju u svakome od nas i nisu dio Stvaranja. Bog stvoritelj običan je demijurg, a pravi je Bog stranac, stran našem kozmosu (Bloom, *The Shadow of a Great Rock* 258).

Gnosticizam je za Blooma prva i najmoćnija dekonstrukcija jer je poništio sve genealogije, izokrenuo sve hijerarhije, alegorizirao svaki odnos mikrokozmos/makrokozmos i odbacio svaki prikaz božanstva kao nereferentnog (*Agon* 152). Gnoza je, ističe Bloom:

[...] znanje koje oslobađa kreativni um od teologije, od historiziranja, i od svega božanskog koje je u potpunosti različito od imaginativnog u sebi. Bog odsječen od najdubljeg sebe je Krvnički Bog, kako ga je nazivao James Joyce, Bog koji stvara smrt. Gnosticizam kao religija književnog genija, odbacuje takvog krvničkog Boga. (*Genius* xviii)

Gnostičko spoznavanje proizlazi iz gnostičkog dualizma duše ili *psihe* i iskre ili *pneume*. Gnostikova iskra ili duh (*pneuma*) – najdublje *ja* – potpuno je stran kozmosu, svemu prirodnom. Ona je figurativni izraz koji nema empirijskog referenta, jer bi to onda pripadalo ljudskom, a ne božanskom znanju. U tom pogledu, Heraklit je filozofski predak gnosticizma. Kao mitološka usporedba, a ne znanstvena analogija, gnostički kontrast između *psihe* i *pneume* podložan je Jonasovoj distinkciji između ortodoksnog ili platonovskog koncepta bića (*psihe*) i gnostičkog koncepta zbivanja (*pneume*). Biće je statično; zbivanje ili kretanje dovodi do razlike. Koliko je stoga moguće znati o vlastitoj povijesti ako je znanje *sâmo* po sebi ključni pokret u toj povijesti? – pita se Bloom. Prosvjetljujući analogoni te dileme, smatra Bloom, prebivaju u čitanju poezije, a ne u psihoanalizi. Osobita strogost prijenosa i kontratransfera te svojevoljnost nesvjesnog kombi-

¹² Kao najpronijelivijeg vodiča kroz gnosticizam, Bloom izdvaja Hansa Jonasa koji je za gnostike rekao da doživljavaju „intoksikaciju jedinstvenosti“ (*Genius* xviii).

niraju se kako bi spriječili da psihoanaliza postane gnoza, odnosno da nadiđe nelagodno znanje o višeslojnom tekstu psihe.¹³ No, „dubinskim čitanjem“ (*deep reading*) književnog teksta spoznajemo događaj u povijesti vlastite *pneume*, pri čemu je upravo to znanje najvažniji pokret u toj povijesti. Čitatelj koji poznaje Browningova *Childe Rolanda*, ili Stevensov *The Idea of Order at Key West*, ili neku sličnu pjesmu, otkrit će da je znanje gnoza ili da to može postati (Bloom, *Agon* 7–8).

Psiha, dakle, pripada iskustvu vremena i povijesti, onome što je trenutak u trenutku, dok je gnostička spoznaja trenutačna i izvan iskustva. Gnoza je pragmatična i partikularna, pa je stoga performativno, a ne kognitivno znanje (13). Do takvog (gnostičkog) znanja dovodi „dubinsko čitanje“ (*deep reading*). Pjesnička je spoznaja antitetičko znanje, što znači znanje koje je „izbjegavajuće“ (*envasion*) i negativno, znanje koje je neprihvatljivo za epistemologe bilo koje škole (56). Samo, negacija u pjesničkom spoznavanju, odnosno u pjesničkoj dijalektici nije ni hegelijanska ni freudovska dijalektika,¹⁴ već gnostička, valentinska negacija kojoj je srodan lurijanski *zimzum* (stvaralačka kontrakcija božanskog).¹⁵ Osim izbjegavanja i negacije, pjesnička antitetička spoznaja ima i treći konstitutivni moment: „pretjerivanje“ (*extravagance*) – restitucija moći figuracijom koja se kreće od simboličkog ili sinegdohičkog preko uzvišenog ili hiperboličkog te završava u kozmičkom, protuvremenskom tropu (68). Gnoza nikada ne podliježe procesu rigoroznog rada. Kad se čuje poziv, slušatelj zna. Ako je poziv doista za njega, tada je dovoljan jedan trenutak. Pa ipak, pritom nije riječ ni o mističnom ni o vizionarskom iskustvu, budući da u gnozi znanje nije ni o vječnosti ni o ovom svijetu. Znanje je znanje sebe sâmoga. Dakako, ta-

¹³ Bloom misli da Freud nije slijedio, čak i nesvjesno, gnostičku ili kabalističku paradigmu, već sličan metafizički model u Schopenhauera (*Agon* 138).

¹⁴ Pišući o Freudu, Bloom napominje da negacija dopušta književnosti da se oslobodi afazija i histerija potiskivanja, a da pritom ne oslobodi same pjesnike od nesretnih ljudskih posljedica potiskivanja. Negacija nema terapeutsku vrijednost za pojedinca, ali može osloboditi (jezično) književnost i mišljenje (*Agon* 109).

¹⁵ „Stvaranje“ – arena demijurgove drame – zapravo je, smatra Bloom, drama u tri čina: 1. čin: istinskog praoca Abisa (ništavilo) uzurpirao je varalica Jahve (Valentin); 2. čin: beskonačno božanstvo steže se i povlači, čineći stvaranje mogućim svojim samoograničavanjem. Tim *zimzumom* (zadržavanjem božanskog daha i bića) započeo je kataklizmički proces iz kojega je nastao naš svijet, svijet iz kojega se sâm Bog prognao (I. Luria); 3. čin: stvaranje i pad opet se vide kao jedan događaj, a borba kroz suprotnosti postavlja stvaralaštvo protiv Stvaranja, u ime nade ili sna – „vizijom“ ili „pravom čovjekovom maštovitosti“ (W. Blake). Ono što se u umjetnosti naziva stvaranjem, istovremeno je i stvaranje katastrofe i stvaranje katastrofom, a Valentin, Luria i Blake sve su to epizode u povijesti (katastrofalna povijest i povijest katastrofa) koja ih nadilazi (*Agon* 72–73).

kvo znanje nije ono na što upućuje grčki filozofijski apel „Upoznaj sebe“. Gnoza je začudna, gotovo u freudovskom smislu *unheimlich*, jer ono što je pozvano i odgovara na poziv, koliko god se činilo novim, upravo je ono najstarije (11).

V.

Gnosticizam, odnosno gnoza nije dakle tek jedan od pojmova koji se međusobno isprepleću (kao što su, primjerice, agôn, tjeskoba, pogrešno čitanje, duboko čitanje, revizija, jaki pjesnik itd.) i sačinjavaju Bloomovu gustu diskurzivnu mrežu. Riječ je o osi oko koje se vrti njegov opus, čvoru o kojemu se drži čitava njegova mreža. Gnostici su – poentira Bloom – prethodnici svih velikih zapadnih revizionista (*Poetry and Repression* 11). Upravo iz takve, gnostičke vizure, Bloom je sačinio svoj *Zapadni kanon*. Pritom, kako sâm tvrdi, nije bio zabrinut debatom između desnog krila koje brani kanon da bi sačuvao pretpostavljene, ali ne i stvarno postojeće, moralne vrijednosti i akademske mreže *School of Resentment* koja želi odbaciti kanon da bi uspostavila svoje pretpostavljene, ali također nepostojeće programe društvenih promjena. Bloomova je namjera „skromno proroštvo o mogućnostima preživljavanja“ (*The Western Canon* 4). Kanon – ističe Bloom:

[...] ne postoji da bi uvećao već postojeće društvene elite. On je tû da bismo ga čitali i tako se, zajedno s onima koje nikada nećemo upoznati, susreli s autentičnom estetskom snagom i autoritetom nečega što je Baudelaire (i, kasnije, Erich Auerbach) nazvao ‘estetskim dostojanstvom’ (36).¹⁶

U *Zapadnom kanonu* riječ je o dvadeset i šest autora – „gnostičkih pobunjenika“ (P. Brebanović) – segmentiranih u tri skupine, odnosno doba: *aristokratsko doba* (Dante Alighieri, Geoffrey Chaucer, William Shakespeare, Miguel de Cervantes, Michel de Montaigne, Molière, John Milton, Samuel Johnson, Johann Wolfgang von Goethe), *demokratsko doba* (William Wordsworth, Jane

¹⁶ Podnaslov *Kanona* – *The Books and the School of the Ages* – vezan je uz Danteovu *Commedia*, koju je Stefan George nazvao „knjigom i školom epoha“. Kompozicija slijedi shemu koja se oslanja na Vicoa. Vico je govorio o dobu bogova, heroja i ljudi, a Bloom o teokratskom, aristokratskom i demokratskom – i današnjem dobu, dobu kaosa (Brebanović 102). Bloom se ipak ne drži kronologije. Preskače teokratsko doba (od drevne bliskoistočne do preddanteovske književnosti, dakle Bibliju, što je pokriveno tek popisom u *Appendixu*), a započinje Shakespeareom – epicentrom kanona, da bi se vratio Danteu te pratio vrijeme sve do poglavlja *Beckett... Joyce... Proust... Shakespeare* (riječ je o aluziji na Becettov tekst *Dante... Bruno... Vico... Joyce*). Posljednje ime u naslovu Bloomova poglavlja ukazuje na vikovski *ricorso*. Dakle, ustrojstvo *The Western Canon* je takvo da se proces kanonizacije ujedno objašnjava i provodi, što znači da ona funkcionira ujedno i kao *pravilo* i kao *popis* (116).

Austen, Walt Whitman, Emily Dickinson, Charles Dickens, George Eliot, Lav Nikolajevič Tolstoj, Henrik Ibsen) i *doba kaosa* (Sigmund Freud, Marcel Proust, James Joyce, Virginia Woolf, Franz Kafka, Jorge Luis Borges, Pablo Neruda, Fernando Pessoa, Samuel Beckett). Njima je u *Appendixu* – u kojemu nema disciplinarnih granica, a razvrstavanje je katkad sačinjeno po jezicima, katkada po nacijama, a katkada po državama podrijetla pri čemu nema nikakve dosljednosti – pridodao oko 850 autora i više od 3 000 djela.

Koristeći se kabalističkom paradigmom (koja, smatra Bloom, omogućava anatomiju genija), Bloom u *Geniusu* donosi „mozaik“ stotinu pisaca.¹⁷ Bloom ih – što je jasno naznačeno već samim naslovom – naziva genijima. To, napominje Bloom, nije omiljen naziv među književnim kritičarima i povjesničarima. Oni su, naime, postali imuni na strahopoštovanje koje bi geniji trebali pobuđivati. Unatoč tome, pojam genija, smatra Bloom, još ima određenu snagu, iako uz ponekad iskrivljeno značenje, među običnim ljudima (*Genius* 7). Dakako, kao i u *Kanonu*, i u *Geniusu* najveći je genije Shakespeare. Genije je, Bloom se poziva na Emersona, „unutrašnji bog“ (*God within*) – sebstvo samooslanjanja (*Self of Self-Reliance*). To sebstvo ne proizlazi iz povijesti, društva, jezika, ono je pradomaćin (*aboriginal*). Ako je pak genij „bog unutra“, onda ga tamo, u abisu onog pradomaćina/starosjedioca, napominje Bloom, treba i tražiti. Tamo je pak ono najbolje u nama, *pneuma*, vječna iskra, koja nije dio stvaranja ili prirode, neki ne-ja. Ali, pita se Bloom, gdje to sebstvo započinje? Tamo, u sâmom dnu našeg uma, mi smo – tvrdi Bloom – postavljeni sâmim Shakespeareovim genijem:

¹⁷ Bloom u predgovoru ističe:

Zašto ovih stotinu autora? U jednom trenu planirao sam ih mnogo više, ali stotinu se čini dostatnim. Osim onih koje se ne smije izostaviti – Shakespeare, Dante, Cervantes, Homer, Vergilije, Platon i njihovi prethodnici – moj odabir je u potpunosti proizvoljan i idiosinkratičan... Pošto moje kompetencije sežu u književnu, te u nekom obujmu, u religijsku kritiku, u ovoj knjizi nema ničega o Einsteinu, Delacroisu, Mozartu, Louisu Armstrongu ili koga drugog hoćete. Ovo je mozaik literarnih genija jezika, iako je Sokrat pripadao oralnoj tradiciji, a Islam potvrđuje kako Alah diktira Kuran Muhamedu (ix).

Bloom je stotinu autora podijelio na deset kategorija koje je nazvao prema kabalističkim imenima za deset *Sefirota* (svojstva ujedno i od boga i od Adama Kadmona ili Božanskog Čovjeka, Božji lik). Prema kabalističkoj predodžbi *Sefiroti* su imena boga. Bloom napominje da je njegov odabir *Sefirota* potpuno njegov, te se nijedne dvije duše ne bi mogle dogovoriti oko toga koji su im *Sefiroti* najvažniji (xi). *Sefiroti* koje Bloom odabire jesu: *Keter*, *Hokmah*, *Binah*, *Hesed*, *Din*, *Tiferet*, *Nesah*, *Hod*, *Yesod* i *Malkhut*. Svakome autoru koji se nalazi u jednom od deset podjela na *Sefirote* zajednička je karakteristika stvaranje. Svaki je *Sefirot* još dodatno podijeljen na dva sjaja (*Lustre*) koji simboliziraju (prema platonskoj tradiciji) sjajenje jednog genija na drugoga.

svijesti koja je oblikovana svim svijestima koje je imaginirao. On tako ostaje najveći primjer uporabe književnosti za život (Bloom, *Genius* 11–12).¹⁸

VI.

Da se vratimo dvojici najglasovitijih pripadnika „škole resantimana“ – barem kad je riječ o pitanju autorstva. Dakako, Barthesu i Foucaultu. Za Barthesa autor

[...] nije onaj kojega su identificirale naše ustanove (povijest i nastava književnosti, filozofija, crkvene propovijedi); to čak nije ni junak neke biografije. Autor koji izlazi iz svog teksta i ulazi u naš život nema jedinstva: to je jednostavna množina čari, roj izuzetno finih pojedinosti, isprekidana pjesma ljupkih tonova, u čemu ipak sigurnije čitamo smrt nego u epu o nekoj osobnoj sudbini; to nije osoba (građanska, moralna), to je tijelo (*Sad, Furije, Lojola* 14).¹⁹

Samo – tijelo na koje misli Barthes je tekst, papirnato tijelo. Prema Foucaultu pri pisanju (koje on impostira namjesto djela) nije riječ o pokazivanju geste pisanja niti o fiksiranju subjekta u jeziku, već o otvaranju prostora u kojemu pišući subjekt neprestano iščezava. Pri pisanju je riječ o brisanju tragova piščeve osobnosti, o njegovu preuzimanju uloge smrti u pisanju. „Smrt autora“ koju su proglasili poststrukturalisti, napominje Burke gotovo blumovski, proizlazi iz agonu: Barthes je nastojao ponovno ispisati Balzaca, Foucault četiristoljetnu zapadnu tradiciju, Derrida Rousseaua. No, jednom kad je čin ponovnog-ispisivanja dostignut, želja da se usmrti autor jenjava – autor se ponovno vraća (Burke 17–71). Jedno takvo, poznatije, „vraćanje“ svakako je Bloomovo isticanje autora.²⁰

¹⁸ U *The Anxiety of Influence* Bloom ističe:

Shakespeare je toliko onkraj kategorije eminentnih autora koliko je onkraj mnoštva. On je nezamislivo mudar, drugi su zamislivo mudri. Dobar čitatelj može se ugnijezditi u Platonov um i razmišljati od tamo, ali ne može se ugnijezditi u Shakespeareov um. Mi smo još uvijek vani. Za stvaranje, Shakespeare je jedinstven. Ne može se zamisliti boljega [...] (xiv).

U samom *The Western Canon* ističe pak da je Shakespeare središte sekularnog, Zapadnog kanona. Štoviše, da bez njega nema kanona, jer bez njega nema „prepoznatljivog sebstva“ (*recognizable selves*) u nama, ma tko da smo. Shakespeareu dugujemo ne samo reprezentaciju naše spoznaje nego našu mogućnost spoznavanja (40).

¹⁹ Navod je kroatiziran.

²⁰ „Autorstvo je trenutačno izvan mode zbog sklonosti Parižanima, ali kao i kratke suknje, uvijek se vraća“ – ironično je ustvrdio Bloom (*Ruin the Sacred Truths* 3).

„Smrt autora“ je trop, i to opasan – rezolutan je Bloom. Život autora mjerljiv je entitet (*The Western Canon* 37). Samo, ispravna uporaba autora nije, ističe Bloom, u tome da nam pomogne pri interpretaciji, već da rasvijetli interpretaciju koja je proizišla iz simpatetičkog i imaginacijskog čitanja teških tekstova (*The Book of J* 34). Tvrđnja poststrukturalista i njihovih akolita, ističe Bloom, „postala je glupost. Mrtvi genije je više živ nego ikad, kao što su Falstaff i Hamlet značajno življi od nekih ljudi koje poznajem. Vitalnost je mjera literarnog genija. Mi čitamo u potrazi za više života, i samo nam genije to može učiniti dostupnim“ (*Genius* 4). Genijalnost se, tvrdi Bloom, „mora manifestirati kao originalnost, koja se može činiti običnom neobičnošću, ali na kraju upravo ona brani i definira individualnost“ (169). „Snažni autori“ uvijek su težili „slobodi za kreativno *ja*, te proširenje umne spoznaje o sâmom sebi“ (xviii).

Bloom, dakle, usuprot antihumanističkih tendencija poststrukturalista snažno ističe autora. Njegov autor – da se referiramo na barthesovsku i *foucaultovsku* terminologiju – nosi u sebi strast, osjećaje, dojmove. On je istinski logotet. On je u poziciji svojevrsnog „začetnika diskurzivnosti“ (M. Foucault). Međutim, je li se Bloom svojom gnostičkom koncepcijom autorstva uistinu odupro antihumanističkim tendencijama poststrukturalista i njihovih akolita? Ako osobu razumijevamo iz one tradicije koja ju nam je iznjedrila (dakako, judeo-kršćanske – pritom ne mislimo nužno na Boetijevu definiciju *naturae rationabilis individua substantia* iz koje je izrasla zapadna egološka tradicija, već na osobu ponajprije viđenu „ontološki“ kao hipostatičko-ekstatičko biće, odnosno kao odnos, i to odnos ljubavi – kako su je vidjeli istočni patristi), držimo da nije jer gnosticizam je također svojevrsni antihumanizam. Kao ilustrativan primjer Bloomove antropologije dostatna je njegova tvrdnja u *The Western Canon* da je za učenika gnostičara važna samo spoznaja, i to samospoznaja (99). Istinsko čitanje Shakespearea ili Cervantesa, Homera ili Dantea, Chaucera ili Rabelaisa, tvrdi Bloom, nije nipošto postajanje boljom ili lošijom osobom, boljim ili lošijim građaninom, već rast unutrašnjeg sebstva. Razgovor uma sa sâmim sobom, ističe Bloom, nije ponajprije društvena stvarnost. Sve što nam Zapadni kanon može dati jest „ispravna uporaba vlastite samoće, samoće čiji je krajnji oblik konfrontacija s vlastitim moralom“ (30). Riječ je, dakle, samo o drugačijem antihumanizmu od poststrukturalističkog i stoga također svojevrsnoj akademskoj modi – što je Bloom tvrdio za tendencije na koje se tako žestoko okomio. U tom smislu pojava Blooma slična je ranonovovjekovnoj modi na talijanskim sveučilištima. Naime, tada su usuprot skolastike počele prevladavati averoističko-ari-

stotelovska prirodna filozofija i metafizika. Njezine osnovne odrednice bile su kozmički misticizam i panteizam (nema stvaranja u vremenu, pa otud ni prvih ljudi ni „prvog“ grijeha, materija je vječna, svi ljudi participiraju u jednom umu – monopsihizam). Usuprot takvog učenja, ustaju Petrarca i humanisti te u prvi plan svoje antropologije postavljaju osobu, slobodu i besmrtnost duše. Valjda stoga u Bloomovu kanonu, među gnostičkim pobunjenicima nema Petrarce. Da se vratimo Bloomu.

Ako volja da se bude *drugačiji* i da se bude *drugdje* – a upravo to je, smatra Bloom na tragu Nietzschea, ono što određuje pisce – nije besmislena, onda je to moguće samo ako postoji Drugi i Drugačiji koji nije gnostički stvoritelj, ili Shakespeare, nego onaj koji stvara *ex nihilo* – onaj čija je volja ljubav. Drugim riječima, ako u početku nije trop (ili demijurg koji stvara iz vječne pramaterije) nego stvaralačka Riječ koja *iz ničega* stvara prostor da se može biti drugdje i daje mogućnost da se bude drugačiji, ako je u početku kenotička (hipostatičko-ekstatička) osoba.

Citirana literatura

- Barthes, Roland. *Image – Music – Text*. Uredio i preveo Stephen Heath. Fontana, 1977.
- . *Sad, Furije, Lojola*. Preveo Ivan Čolović, „Vuk Karadžić“, 1979.
- . „Smrt autora.“ Preveo Miroslav Beker, *Suvremene književne teorije*, uredio Miroslav Beker, Sveučilišna naklada Liber, 1986., str. 176–80.
- Beker, Miroslav. *Suvremene književne teorije*. Sveučilišna naklada Liber, 1986.
- Berensmeyer, Ingo, et al. „Introduction.“ *The Cambridge Handbook of Literary Authorship*, uredili Ingo Berensmeyer, et al. Cambridge UP, 2019., str. 1–10.
- Bloom, Harold. *Poetry and Repression. Revisionism from Blake to Stevens*. Yale UP, 1976.
- . *Agon: Towards a Theory of Revisionism*. Oxford UP, 1982.
- . *The Book of J*. Preveo s hebrejskog David Rosenberg, interpretacija Harold Bloom. Grove Weindelfed, 1990.
- . *Ruin the Sacred Truths. Poetry and Belief from the Bible to the Present*. Harvard UP, 1991.
- . *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. Oxford UP, 1997.
- . *How to Read and Why*. Simon & Schuster, 2000.
- . *The Shadow of a Great Rock. A Literary Appreciation of the King James Bible*. Yale UP, 2001.
- . *A Map of Misreading*. Oxford UP, 2002.
- . *Genius A Mosaic of One Hundred Exemplary Creative Minds*. Warner Books, 2002.
- . *The Anatomy of Influence. Literature as Way of Life*. Yale UP, 2011.
- Brebanović, Predrag. *Antitetički kanon Harolda Blooma*. Fabrika knjiga, 2011.

- Burke, Seán. *The Death and Return of the Author: Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida* (disertacija). Edinburgh UP, 1989.
- Compagnon, Antoine. *Demon teorije*. Prevela Morana Čale. AGM, 2007.
- Eco, Umberto. *Ime ruže*. Prevela Morana Čale. Globus media, 2004.
- Foucault, Michel. Što je autor? Prevela Nataša Medved. Naklada Jesenski i Turk, 2015.
- Gallop, Jane. *The Deaths of the Author. Reading and Writing in Time*. Duke UP, 2011.
- Mallarmé, Stéphane. „Crisis in Verse.“ *Symbolism: An Anthology*. Uredio i preveo Thomas G. West. Methuen, 1980., str. 1–12.
- Marić, Sreten. „Egzistencijalne osnove strukturalizma.“ Michel Foucault, *Riječi i stvari*. Preveo Nikola Kovač, Nolit, 1971., str. 9–53.
- Scodel, Ruth. „Authorship in Archaic and Classical Greece.“ *The Cambridge Handbook of Literary Authorship*. Uredili. Ingo Berensmeyer, et al. Cambridge UP, 2019., str. 46–63.
- Zizioulas, Ioannis. *Communion & Otherness*. T&T Clark, 2006.

THE GNOSTIC AUTHOR OF HAROLD BLOOM

Abstract

Krešimir ŠIMIĆ

Faculty of Humanities and Social Sciences
Josip Juraj Strossmayer University of Osijek
Lorenza Jägera 9
HR – 31 000 Osijek
ksimic@ffos.hr

Robert STUBIČAR

Ulica Hrvatske Republike 19g
HR – 31 000 Osijek
robertstubicar1@gmail.com

The article contextualizes at first the occurrence of the so-called *authorship studies* that arose as a kind of reaction to the post-structuralist (R. Barthes and M. Foucault) redefinition of authorship. Harold Bloom then positioned himself in this context. Namely, from the belief that post-structuralist anti-humanist tendencies initiated degenerative processes, and ultimately the disintegration of literature, he placed the canon and the author at the forefront of his literary theory. While much has been written about the first term, the second—the question of the authorship—has been mostly neglected in Bloom studies. Therefore, the article focuses primarily on Bloom's interpretation of the author. The article tries to show that his understanding of authorship (as well as the canon, after all) derives from the Gnostic tradition (Valentin and Luria). For Bloom, the author is, it is concluded, primarily a *genius*—one who creates inspired by a “spark,” a *pneuma*, a divinity at the bottom of one's own mind, which is actually also a certain form of anti-humanism.

Keywords: Harold Bloom, author, genius, Gnosticism, canon