

*Neizbežnost razodetja*

(John Ashbery, 1981)

**P. M.:** V vaših pesmih je navzoč nekakšen tajnopis. V *Treh pesmih* pišete: "Prebili smo se do pomena grobnice. Dejanje pa je še odloženo pred nami // treba ga je izgovoriti. Se izraziti okrog te votle, prazne oble." Pozneje pišete o "besedi, od katere je vse odvisno in je tam pokopana", pa vendar "je tista, ki ureja". Zmeraj se zdi, da je besedilo dopolnilo za izgubljeno besedo, za nekaj večno neizgovorjenega, neizpisanega. Novejša pesem *Griči in sence nove dogodivščine* raziskuje vprašanje imenovanja; tu se je treba ubadati z "nečitljivimi sledovi, kot je kredni prah, ki je ostal na pobrisani tabli" (*Tri pesmi*). Koliko takšna ideja poezije, predanost igri sledov in izgubljenih imen, šteje v vaši poetiki? Sprašujem se, koliko poezije se rodi zaradi v bistvu napačnega poimenovanja?

**J. A.:** Kot se tako pogosto dogaja, se nekaj, kar si pravkar prebral ali boš prebral, izkaže za zelo koristno. V nekem Borgesovem eseju *Zid in knjige* pripovedovalec poroča, kako je nedavno bral, da je "človek, ki je ukazal zgraditi skorajda neskončni Kitajski zid, prvi cesar Shi Huangdi, ukazal tudi zažgati vse knjige, napisane pred njegovim časom". Borges nato vleče vzporednice med obema dejanjema. Pravi, da "si je morda pravil Huangdi, ker si je prizadeval, da bi se poistovetil z legendarnim Huangdijem, cesarjem, ki je izumil pisanje in kompas in ki je - kot pravi Knjiga obredov - stvarem dal njihova prava imena. Kajti Shi Huangdi se je na napisih, ki so nam ohranjeni, bahal, da so pod njegovo vladavino vse reči imele imena, ki so se jim prilegala." Mislim, da je vzporednica med teorijo Harolda Blooma o bojazni pred vplivi in željo, da bi uničil ali zanikal vse prejšnje pisanje, zato da bi rečem dal njihova prava imena in da bi obenem zgradil obzidje okoli nemogoče velikega območja. Na koncu poda Borges skorajda paterjansko definicijo ustvarjalnosti: "Glasba, stanja sreče, mitologija, obrazi, ki jih je izklesal čas, določeni somraki na določenih krajih - vse to nam poskuša nekaj povedati ali nam je povedalo nekaj, česar ne bi smeli spregledati, ali pa nam namerava nekaj povedati. Neizbežnost razodetja, ki se še ni zgodilo, je morda estetska resničnost." Neizbežnost razodetja, ki se še ni zgodilo,

je zelo pomembno in ga je v poeziji težko opredeliti, iz njega pa verjetno izhajajo določene težave v zvezi z mojimi pesmimi. Vendar mislim, da ne bi ničemur koristilo, če bi sebi in bralcu prihranil težavnost te neizbežnosti, nenehne prisotnosti na robu stvari.

**P. M.:** Rekel bi, da je vedno mogoča odložitev pomena. Zanimivo je tudi, da v pesmih tolikokrat omenjate mejne kraje – mostove, poti, srednjice, verande, obzorja, mejne črte, robove – kraje, ki pesem vzpostavijo kot dogodek in obenem zagotovijo prizorišče.

**J. A.:** Na to še nisem pomislil. Pravzaprav sem ravno danes zjutraj napisal pesem, v kateri sem uporabil besedo "borders" (meje), pa jo spremenil v "boarders" (gostje penziona). Prvotna beseda je dejansko obstajala na meji in ni izgovorjena, morda bi ji lahko rekli kriptična beseda. Mislim, da se pri drugih pesnikih to pogosto dogaja; Kenneth Koch mi je nekoč pripovedoval, kako ustvarjalno se je nekoč zatipkal na pisalnem stroju, ko je "petje" (singing) postalo "grešenje" (sinning).

Zato pa sem pri svoji poeziji opazil, da prevladujejo posredna gibanja kot v besedah "mezeti" (seep) ali "lužiti" (leach) oziroma, drugače povedano, kjer stvari na neobičajen način prehajajo z enega kraja na drugega. To je morda del vzgiba, katerega posledica je tudi govorjenje o obrobni krajih.

**P. M.:** Verjetno ta odsotnost sklepa, vztrajanje pri odgoditvi razodetja, opredeljuje nerefencialno ali avtorefencialno ali celo neskončno referencialno dinamiko vaše poezije. "Vse reči se zde omemba samih sebe / in imena, ki iz njih izhajajo, se razpirajo k drugim označencem," pišete v *Velikem galopu*. Potem so tu pesmi kot *Poslabšanje položaja*, *Potovanje v modrini* in *Nemogoče je vedeti*, ki se ne začnejo s kakšnim oprijemljivim minulim dejanjem in lahko priključijo neizčrpno število razmerij. "Vsa naša življenja so rebus," pravite v *Dneh hišice na barki*.

**J. A.:** Opazil sem že, da se beseda "avtorefencialno" dandanes pri razpravljanju o poeziji pogosto uporablja v slabšalnem pomenu, in veseli me, da je vi ne uporabljate tako. Zdi se mi, da poezija mora biti avtorefencialna, če se hoče nanašati na nekaj drugega. Po mojem se marsikomu zdi, da bi si moral pesnik izbrati neki predmet, kot to napravi esejist, nato pa pisati o njem, da bi prišel do nekega sklepa, nato bi se zadeva v vsesplošno zadovoljstvo razrešila. Toda poezijo, kot je bilo že pogosto rečeno, sestavljajo besede; to je dejanje jezika. Položaj lahko primerjamo

s slikanjem, kajti slika ne izrazi "pomenskosti". Mislim, da so zato impresioniste sprva grobo kritizirali, čeprav je njihovo delo pravzaprav nekakšen realizem, ki je presegel vse, kar je bilo naslikano pred njimi. Tesna povezanost z jezikom dolgoročno pravzaprav krepi interese realizma; misel, ki jo ustvarja jezik, in jezik, ki ga ustvarja misel, sta jedro pesmi. Avtoreferencialnost ni znamenje narcisizma, temveč dejansko višja stopnja objektivnosti.

**P. M.:** Pomemben se zdi proces ustvarjanja mogočih razodetij v jeziku. Kot začenjajo razglablјati nekateri sodobni misleci, je jezik nekako pred obstojem. Nobene skrajne točke ni, kajti vedno je še več besed, nezbežnost novih besed.

**J. A.:** Drugače povedano, nikdar se ne smemo sprostiti ali počivati. Nenehno se spoprijemamo s položajem, ki je v stanju spremenljivosti. Ko sem pisal *Tri pesmi*, so me začele zanimati karte tarot, in čeprav se zdajle ne morem spomniti, česa sem se naučil, pa se vendarle spomnim, da podobe niso natanko tisto, kar se zdijo. Najočitnejši primer je *Smrt*, ki lahko pomeni nadaljnje življenje. Ne gre le za eno karto in en pomen, ampak za vpogled v prihoden položaj, za proces, spremenljivost.

**P. M.:** Prav toliko, kot je v tem procesu ustvarjanja, je tudi brisanja. V *In UT PICTURA POESIS je njeno ime* dekonstruirate, kot bi rekel Derrida, tradicionalno poetiko "tako, da se razumevanje / lahko prične in se s tem izbriše". In v *Cvetoči smrti* pišete: "Najprej moramo misel zmamiti / v bivanje, jo nato razstaviti, / raztrositi kosce v veter." Prav tako imam v mislih *Pet kosov obeska*, kjer pišete: "Pesem o teh rečeh jih razdira". Pesmi razdirajo ali brišejo tisto, na kar se nanašajo, in sicer tako, da me spominjajo na pisanje sodobnih mislecev, kot so Derrida, Foucault in Lacan.

**J. A.:** Po mojem verjetno ni naključje, da se ukvarjamo s podobnimi vprašanji in da se take reči v zgodovini pogosto iz nekaterih vzrokov zgodijo sočasno. Vem, denimo, da so Raymonda Russela, ki so ga označili za nekakšnega primitivnega Mallarméja, v nekem pismu vprašali, kakšno mnenje ima o Mallarméju, pa je odvrnil, da na žalost tega pesnika ne pozna dovolj, da bi lahko podal resno oceno. Čeprav teh avtorjev ne poznam zelo dobro, imate tako morda prav, da jih omenjate.

Kar se tiče pojma brisanja, pa naj povem, da zelo pogosto rabi nekemu namenu. Že mogoče, da se je Penelopina tapiserija njenemu

sprememstvu zdela nesmiselna, ko jo je kar naprej tkala in parala, vendar je imela stvaren namen. Jaz skušam s tem opozoriti na nepretrgano naravo poezije, ki mora preiti v bivanje in bivanje zapustiti, da se lahko vrne v nadaljnje stanje bivanja. To je dejansko potrditev načina obravnave stvari v pesmi. Pesmi se ne lotim z namenom, da bi napisal neko določeno stvar, čeprav se mi pogosto zgodi, da se ozrem nazaj in vidim stvari, ki so morale biti del kakšnega nezavednega namena. Dejansko poskušam začeti pisati z možgani, ki so "tabula rasa"; nočem vedeti, ne morem vedeti, kaj bom napisal. Zato so tudi prekinitve zelo pomembne, ker so del kompozicije življenja – lahko zavoni telefon, kot je maloprej, in prekinitve bo poskrbela za odmor, za presledek, ki mi bo omogočil nadaljevanje, morda v drugi smeri. V eni od mojih pesmi *Lilija* je verz o tem, kako se reči zgodijo, kako se gibljejo, zaletavajo v druge reči, to se zgodi v okviru toka ali reke. To ni posebno izvirna metafora, vendar me med drugim privlači prav zaradi svoje banalnosti. Moj um želi klišejem dati priložnost, jih razplesti in tako prispevati k očiščenju plemenskega jezika.

**P. M.:** V klišejih se skriva veliko metaforičnih položajev, še posebejno, ko se odločite, da jih vzamete malce bolj ali malce manj dobesedno kot po navadi.

**J. A.:** In mislim, da premorejo neko lepoto, ker so jih s prekomerno rabo nekako izvotlili ljudje, ki pa le poskušajo izraziti tisto, kar imajo v mislih. Misel vedno znova prevzema takšno obliko in to je treba spoštovati.

**P. M.:** Prej ste omenili *Lilijo* in v okviru najinega pogovora sem se spomnil na sklep te pesmi, ki vztraja pri tem, da je avtor fikcija, nekakšna Borgesova knjižnica ali Foucaultev arhiv. V *Avtoportretu* govorite "dokler ne ostane / noben del, ki je zanesljivo ti". Namesto "jaza" kot individualnega ega je vedno neka nedoločljiva prvina – pluralnost glasov, glasov, izgubljenih v labirintu tekstualnosti.

**J. A.:** No, slovim po svoji zmedeni rabi zaimkov, to pa spet ni nekaj, k čemur zavestno težim. Vprašljivo je, ali je neka oseba dejansko tista oseba, ki bi morala biti. V trenutku, ko izgovorim "jaz", se ne počutim preveč prepričanega o tem, kdo sem jaz in ali ne bi utegnil v nekem smislu biti kdo drug. Toda ali ni prav to tisto, kar odpre knjigo in nam jo bolj približa? Knjiga bo doživela toliko pravih in napačnih

interpretacij, kolikor je bralcev, zakaj jim torej ne bi dal največjega števila možnosti, da te napačno interpretirajo, kajti vse to so samo interpretacije. Kaže, da to sodi k naravi kakršnekoli že interpretacije.

**P. M.:** Vaše pesmi prežema ležeren ton, ki vam dopušča, da mešate tudi besede in reči, ne le osebe. Vzemiva za primer začetek *Velikega galopa* - "Vse reči se zde omemba samih sebe" - zadržan verz, ki poveže svet (reči), podobnost (se zde), jezik (omemba) in avtoreferencialnost, o kateri sva prej govorila.

**J. A.:** Ton je skromen in njegova ležernost se ujema s praznim začetkom, o katerem sem prej govoril. Ko beremo, vedno začnemo s te točke. Kar se tiče povezovanja besed in svetov, mislim, da jih v poeziji ne moremo ločiti. Fizična in pomenska plat jezika vedno odmevata druga v drugi tako, da to pelje v nadaljnji jezik. Kot veste, se ukvarjam s sodobno umetnostjo in pravkar se mi je posvetilo, da se v kubističnem tihožitju beseda na vinski nalepki, denimo, širi v prostor ko samostojen predmet. Morda je podobnost tudi v tonu. Na vsak način se zavedam, da poskušam opazovati reči iz različnih kotov, tako kot kubisti, vendar po mojem ne gre za vprašanje vplivov, le za nekaj, s čimer se neka kultura na splošno ukvarja; o tem pa sva govorila maloprej.

Kaj ni zanimivo, mimogrede, da je ta nuja po upodabljanju predmeta iz vseh mogočih kotov obsojena na propad, da pa je prav delo, ki se rodi iz tega propada, tisto, ki se zdi ljudem tako privlačno? Na neki način propadeš, vendar pa ti po svoje tudi uspe.

**P. M.:** In potem je tu občutek čakanja, kot v bolj začetnih verzih *Velikega galopa*, kjer je "mi" vedno spredaj ali zadaj. "Nič ne zapolni časa, ki mu pripada."

**J. A.:** Da, premišljal sem o tem. Ideja se je verjetno porodila iz življenja v velikem mestu, kjer je vedno treba čakati, bodisi v banki ali pri zdravniku. Boleč problem je vedeti, kaj naj bi med čakanjem počel, kajti čakanje se ne zdi dovolj, mogoče pa se je prisiliti k spoznanju, da je čakanje pravzaprav dovolj. Čakanje je del neskončne vrste stopenj, kjer je tako imenovani cilj le ena od njih. Sam sem pod vplivom glasbe Johna Cagea, v kateri so dolga obdobja tišine, kjer zaslišimo glasove iz okolice in se morda ti kdaj pozneje ponovijo. Po mojem nas skuša opozoriti na dejstvo, da ima vsak trenutek vrednost, da je dragocena časovna enota, in da imajo reči, ne glede na to, kdaj se dogajajo, svojo vrednost in celo

neko lepoto.

**P. M.:** Mislim, da se to navezuje na občutek naključja, ki napaja vaše delo, ne le v smislu prekinjenega trenutka, o katerem sva prej govorila, ampak tudi v bolj konceptualnem smislu. Besedna igra kot rima "chance/dance" (naključje/ples) ob koncu *Odlomka* ali vez "Indelible/Inedible" (neizbrisno/neužitno) v pesmi s tem naslovom, kjer se črk ne da izbrisati, ne da použiti. Rekel bi, da nekaj od tega izvira iz nadrealizma, če lahko ta izraz dandanes sploh še natančno uporabimo. Naključje je pomembno, kajne?

**J. A.:** Da, naključje je zelo pomembno, tako, kot sva to že omenila. Po drugi strani pa ne verjamem, da bi bila edina motivacijska sila tistega, kar že pač pišeš. Ne bi se smel, denimo, zatipkati pri vsaki besedi v pesmi. Mislim, da so nadrealizem njegovi zagovorniki zožili zgolj na vlogo nezavednega, vendar pa moramo upoštevati tudi racionalno. Nekoč sem intervjuval Henrija Michauxa in bolj ali manj sva se strinjala, da je nadrealizem *la grande permission*, s francoskim smislom permisije kot dopusta, vojaka na dopustu, pa tudi v običajnem pomenu "dovoljenja". Morda je torej naključje vpleteno v to permisijo jezika, ko besede skušajo zaživeti svoje življenje in včasih pravzaprav prevladati.

**P. M.:** V *Treh pesmih* sta dva lika, prizma in paralelogram, ki nakazujeta dvojno gibanje, sinhroni in diahroni napredek. To dvojno gibanje pa se udejani šele v *Fantaziji* in *Litaniji*. Dva stolpca ali glasova v *Litaniji* občasno progresivno gradita drug na drugem, včasih drug drugega zrcalita in torej ohranjata vzporedni tempo, drugič spet pa se zdita neodvisna drug od drugega. To je povezano s problematiko pisanja, simultanosti. V *Litaniji* pravite: "Jaz hočem vse od tebe / v pisni obliki, da bom lahko preučeval izraze na tvojem obrazu / simultano." To je seveda način razbijanja tradicionalnih odnosov vzročnosti, torej način brisanja, prav tako pa zahteva poskus rekonstrukcije od bralca, ki na začetku slučajno zasliši nekakšen pogovor, nato mu mora prisluhnti, si ga nekako razložiti in tako naprej. Roland Barthes govori o tem, kako nas takšne tehnike silijo k vnovičnemu branju, ki je kritičen postopek, kajti največkrat samo prvič beremo kot mi.

**J. A.:** Dvojnost v *Fantaziji* je precej samovoljna, ker bi se brala enako, tudi če bi kak napis "on" ali "ona" izpustili. *Litanija* je morda bolj namenjena poslušanju kot branju, to je vsaj edini način, da se lahko



zgodí izkušnja celotne pesmi. Jaz tega verjetno ne skušam preseči zato, ker imamo le dve ušesi in lahko slišimo le dve stvari hkrati. Zelo pogosto poskušamo slišati dva različna pogovora, ko gremo po svojih opravkih, ali brati ali poškiliti nekaj strani naprej. Na tak način veliko izgubimo, vendar je to realistično, saj nikakor ne moremo vsrkati vsake plati katerekoli izkušnje. Kakšen del se lahko začasno izgubi, potem pa se vrne in postane nepomemben.

Kot veste, me zelo zanima Carterjeva glasba. On je skrajni primer takega predstavljanja dveh ali več miselnih tirnic. Napisal je delo za violino in klavir; slišal sem ga, preden sem se lotil *Litanije*. Ko so ga prvič uprizorili, je bila violina na eni, klavir pa na drugi strani zelo velikega odra. Zdelo se je, kot bi govorila o različnih rečeh, toda kdaj pa kdaj je eden postal močnejši, drugi pa je začel kar nekako zamirati, tedaj pa se je položaj obrnil in violina, ki je bila že tako v neenakem boju s klavirjem, je kljub temu klavir preglasila in nad njim prevladala.

**P. M.:** V *Čimprej popravljeno* govorite o času kot emulziji in to se po mojem ujema s tem, o čemer se pogovarjava. Zdi se, da občutite čas kot nekaj, kar "kar naprej prenika" v možnosti, kot pravite v *Preroškem ptiču*. Trenutek postane zmuzljiv, vedno se cepi na delce, pa je vendar ujet v emulzivno raztopino pesmi.

**J. A.:** Ko izkusimo trenutek, morda občutimo nekakšno praznino, ko pa se ozremo nanj iz prihodnosti, bomo videli različne plati in trenutek se bo razcepil v te plati. Ne bomo prepričani, katera je bila vodilna plat, in mislim, da je to zakrivilo moj občutek stalnega razpletanja. To še najbolje opiše moja izkušnja življenja, kot enost, ki se nenehno cepi. Težko pa je to prenesti v poezijo. Treba je časa, da napišeš nekaj, kar je umeščeno v, denimo, polurno obdobje. Ta oblika je pravzaprav tista osnova, na kateri je pesem zgrajena; je tekoči trak in čas je ob koncu pesmi samovoljno odrezan. Časovnost je v pesem vgrajena.

**P. M.:** In potem je tu želja, da bi bili na "začetku, kjer / moramo ostati, v gibanju", kot pravite v *Dnevi hišice na barki*. Zdi se, da obstaja implicitna želja, da bi časa ob koncu pesmi ne odrezali. V *Sistemu* opisujete prihod na razcepljeno pot, odločitev za eno od poti in nato vrnitev na isti kraj, na začetek, parodija Frosta.

**J. A.:** To je bila morda napol zavestna parodija Frosta, toda verjetno sem imel v mislih radijsko oddajo *Jack Armstrong*, ki sem jo poslušal v

mladih letih. Jack in njegovi tovariši so bili kar naprej v gozdu ali džungli in so nenehno potovali v krogih. To se ne zgodi le raziskovalcem, temveč tudi pisateljem, vsem. Na to se kar naprej opozarjam. Zame je nekakšno zaporedje prekrivajočih se krogov in spiral. Nenehno delamo dva koraka naprej in enega nazaj.

**P. M.:** Postopoma sva se približala vprašanju forme. Kako povežete to spiralno ali krožno gibanje s parodijo običajne forme v *Vlaku senc*? Zdi se, da forma je, vendar se nenehno razpleta zaradi zapletenih besednih iger, paradoksov, nerazrešenosti.

**J. A.:** Zame je to pravzaprav vrsta antiforme, nanizanje štirih kitic s po štirimi vrsticami. Na listu papirja je videti dovolj smiselna, vendar ji v resnici manjka "pomenskosti" soneta, logične forme. S tem, ko sem napravil vse odseke enako dolge in enako pomembne, sem hotel podati občutek ravnotežja in jih tako odvrniti od forme. To je morda nekaj takega, k čemur so težili minimalistični umetniki v šestdesetih letih, Donald Judd, denimo – štirje pravokotniki drug ob drugem namesto trde, humanistične obravnave geometrije, kot jo najdemo pri Pietu Mondrianu. Torej gre v resnici za asimetričnost, hlad, predelavo. Šlo je za občutek, da stvari razrežeš, jih položiš v nekakšno Prokrustovo posteljo, namesto da bi jih pustil, da odtečejo v neko svojo lastno svobodo. Ko sem pisal, sem se zavedal velike nepravilnosti dolžine misli. En verz je vseboval komajda eno misel, v naslednjem pa se jih je gnetlo šest ali sedem. Obstaja odnos med tem in skoraj nasilno samovoljnostjo formata pesmi. Format je za naše namene morda boljša beseda od forme.

Prevedla Katarina Jerin

Z Johnom Ashberyjem se je za revijo *Poetry Miscellany* pogovarjal Richard Jackson (v: R. Jackson: *Acts of Mind: Conversation with Contemporary Poets* /University of Alabama Press, 1983/).