

Harold Bloom, *LEK PRZED WPLYWEM. TEORIA POEZJI*. Przekład: Agata Bielik-Robson, Marcin Szuster. Kraków (2002). (Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”), ss. 248, 2 nlb. „Horyzonty Nowoczesności”. [T.] 19. Komitet redakcyjny: Michał Paweł Markowski, Ryszard Nycz (przewodniczący), Małgorzata Sugiera.

Nie ma interpretacji, są tylko błędne interpretacje, zaś wszelka krytyka to wiersze prozą. [z tekstu: *Manifest krytyki antytetycznej*, s. 134]

Autor *Lęku przed wpływem* to z całą pewnością obecnie jeden z najbardziej wpływowych krytyków amerykańskich. (Pamiętajmy, że anglosaskie słówko „*critic*” oznacza zarówno autora kilkudzaniowych recenzji w prasie popularnej, jak i nobliwego badacza *Opowieści kanterberyjskich*.) Bloom proponuje oryginalną metodę postrzegania literatury, która – jak się wydaje – stanowi w jego intencji propozycję alternatywną dla dominujących nurtów dekonstrukcjonistycznych i postmodernistycznych. Wyraźnie i często podkreśla on nader agresywnie swoją odrębność intelektualną i swój wysoce umiarkowany stosunek do neomarksizmu, teorii postkolonialnej, feminizmu czy krytyki etycznej. O obecnej sytuacji krytyki amerykańskiej mówi nie przebiegając w słowach: „Každy tak się boi miana rasisty lub seksisty, iż doprowadza to do niemal całkowitego upadku krytyki literackiej zarówno na uniwersytetach, jak i poza nimi. [...] To stalinizm bez Stalina”¹. Sam opowiada się za „czystą” nauką o literaturze, a za najdonioślejszą cechą dzieła literackiego uważa jego walory estetyczne, co zbliża myśl Blooma do nurtów ergocentrycznych. Jednak nie jest on pogrobowcem Nowej Krytyki, która dzierżyła niepodzielnie władzę na uniwersytetach amerykańskich w drugiej połowie lat pięćdziesiątych, czyli w czasach kiedy to młody pracownik naukowy Yale University, Harold Bloom, pisał swoją pierwszą książkę – o Shelleyu.

Stanowisko Blooma najłatwiej będzie zaprezentować, jeśli porównamy je, z jednej strony, z Nową Krytyką, z drugiej zaś – z szeroko pojętą myślą dekonstrukcjonistyczną. Bloom specjalizował się początkowo w angielskim romantyzmie. Pierwsze pozycje książkowe z jego bibliografii noszą tytuły następujące: *Shelley's Mythmaking* (1959), *The Visionary Company: A Reading of English Romantic Poetry* (1961) oraz *Blake's Apocalypse: A Study in Poetic Argument* (1963). Już sam temat stawiał młodego autora w opozycji do paradygmatu Nowej Krytyki, której patronował m.in. Thomas Stearns Eliot, niezbyt wysoko ceniący romantyzm jako formację duchową i literacką, a czasem posuwający się nawet do jego potępienia, jako że centralną kategorią jego myśli krytycznoliterackiej było pojęcie tradycji. Epoka romantyzmu nosiła skazę „rozszczerzenia wrażliwości”, która cechowała literaturę, zdaniem Eliota, od wystąpienia Johna Milтона. Skutkowało to niedostatecznym uwzględnieniem zasady „korelatu obiektywnego”, co właśnie mają na sumieniu poeci romantyczni (ale również i Szekspir²). Wzór poety stanowił dla Eliota poeta klasyczny, czyli uniwersalny w pełnym tego słowa znaczeniu, a jedynym, który spełniał warunki klasyka, okazał się Wergiliusz³. Z drugiej strony, w przekonaniu noblisty talent

¹ Zob. <http://prelectur.stanford.edu/lectures/bloom/interviews.html>, 03-10-19. Stąd oraz z „Literatury na Świecie” (2003, nr 9/10) zaczerpnąłem podane dalej informacje bio- i bibliograficzne na temat życia i twórczości H. Blooma.

² Stosunek do Szekspira doskonale odzwierciedla relację między Eliotem, i w ogóle Nową Krytyką, a Bloomem. Eliot cenił Szekspira zaskakująco nisko, *Hamleta* krytykował, natomiast Szekspir Blooma, dzięki właściwej temu badaczowi skłonności do hiperbolizacji, urasta do rangi kosmicznej, co chwilami sprawia zabawne wrażenie i przypomina zachwyty Pignonia nad *Panem Tadeuszem*: „Szekspir sam przemyślał wszystko od początku do końca – staranniej niż jakikolwiek znany nam pisarz i człowiek. Szekspir nie myślał tylko i wyłącznie jednej myśli. Jest swego rodzaju skandalem, że udało mu się przemyśleć wszystkie myśli, i to za nas wszystkich” (s. 25).

³ Th. S. Eliot, *Kto to jest klasyk? W: Kto to jest klasyk. Inne eseje*. Kraków 1998 (tłum. H. Pręczkowska).

poetycki może istnieć tylko w ramach tradycji, co doprowadza go do wniosku, że im więcej z dzieł poprzedników w twórczości poety się ujawnia, tym lepiej może on wyrazić swoją własną indywidualność⁴. Bloom stanowczo odrzuca taką deskrypcję statusu poety. W *Lęku przed wpływem* formułuje postawione przed poetą zadanie dokładnie odwrotnie, tj. odrzucenie tradycji jako ciężącego balastu, a najpełniejszą realizację tego postulatu dostrzega właśnie u poetów romantycznych. Warto jednak zwrócić uwagę na podobieństwa między badaniami Blooma a Nową Krytyką: zdaje się, że właśnie po tym nurcie krytyczno-literackim odziedziczył Bloom skłonność do zajmowania się prawie wyłącznie poezją, i to na sposób wewnętrzny, tzn. biorąc w nawias wszelkie pozaliterackie uwarunkowania literatury, co tak mocno podkreśla, charakteryzując swój stosunek do różnego rodzaju nurtów antyergocentrycznych ostatnich lat. Niemniej jednak nowokrytykiem Bloom nie jest.

Nie jest również dekonstrukcjonistą⁵, choć czytając jego książki można chwilami odnieść przeciwne wrażenie. Zbliża go do nurtów poststrukturalistycznych przekonanie o niemożliwości uzyskania adekwatnej interpretacji dzieła literackiego, ponieważ wszystkie możliwe interpretacje są interpretacjami błędnymi (jak wynikałoby z motto niniejszego tekstu). Z drugiej strony, nie dostrzega Bloom zasadniczej różnicy między literaturą a krytyką literacką: „Poetyckie błędne interpretacje wierszy są bardziej drastyczne od krytycznych dezinterpretacji krytyki, ale jest to tylko różnica stopnia, a nie jakości” (s. 134). I jeszcze jedna zbieżność: autor kilkakrotnie powtarza, że „znaczeniem jednego wiersza może być tylko inny wiersz” (s. 134), co przywodzi na myśl zjawisko nieskończonej referencji i odraczania sensu, opiewane przez dekonstrukcjonistów, a będące skutkiem rezygnacji z przypisywania językowi zdolności do posiadania znaczeń poza język wykraczających. Dają się zauważyć paralele pomiędzy Bloomowskim pojęciem wpływu a analizami intertekstualnymi; zarówno Bloom, jak i intertekstualiści kładą nacisk na zależności między utworami literackimi, nawet takie, które nie mają uzasadnienia empirycznego, czyli w szczególności ignorują chronologię oraz faktyczne związki historyczno-kulturowe. A zatem Bloomowskie pojęcie wpływu osiąga stosowalność niemal nieograniczoną⁶.

Tak z grubsza można by zarysować stanowisko intelektualne Blooma w odniesieniu do formacji w tym kontekście znaczących. Należy pamiętać jednak o tym, że przedstawiony system przekonań kształtował się i ewoluował przez lata. Wzmiankowany wcześniej początek uniwersyteckiej kariery Blooma to jedynie pierwszy etap jego obfitej twórczości, w której wskazuje się trzy etapy:

Pierwszy, cechujący się zainteresowaniem romantyzmem, poza wymienionymi książkami zaowocował także pracami skupiającymi się na losach tradycji romantycznej w latach późniejszych: *Yeats* (1970) oraz *The Ringers in the Tower: Studies in Romantic Tradition* (1971). Już w tym czasie Bloom stał w opozycji do Nowej Krytyki, odcinającej się od dziedzictwa romantycznego.

Etap drugi oznaczał dla Blooma zwrócenie się w kierunku teorii literatury i obrodził następująco: *The Anxiety of Fluence* (1973), *A Map of Misreading* (1975), *Kabbalah and Criticism* (1975), *Figures of Capable Imagination* (1976), *Poetry and Repression* (1976), *Wallace Stevens: The Poems of our Climate* (1977), *Deconstruction and Criticism* (1980), *The Breaking of the Vessels* (1982) oraz *Agon: Toward a Theory of Revisionism* (1982).

⁴ Th. S. Eliot, *Tradycja i talent indywidualny*. W: jw. (tłum. H. Pręc k o w s k a).

⁵ A. Bielik-Robson (*Podmiot jako akt woli*. W: *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*. Kraków 2000, s. 90) twierdzi nawet, że Bloom cierpi na lęk przed wpływem dekonstrukcjonizmu.

⁶ Nicco inaczej widzi to A. Lipszyc (*Falstaff – prawdziwy krytyk marksistowski*. <2>. „Znak” 2002, nr 12), który powinowactw między poststrukturalizmem a myślą Blooma upatruje, jak odczytując, przede wszystkim w uznaniu, iż tekst ma znaczenie tylko w odniesieniu do innych tekstów, oraz w odrzuceniu kategorii autora i czytelnika, natomiast przeciwieństwa to przede wszystkim występujące u Blooma kategorie silnego, wolicjonalnego podmiotu, jak też prekursora, a także Bloomowska skłonność do wartościowania.

Teraz koncepcje wypracowane dla poetów romantycznych Bloom uogólnił, a obszar ich obowiązywania rozciągnął na całą historię literatury – zresztą nie tylko literatury. W *Lęku przed wpływem* zakres egzemplifikacji sięga od *Biblii* i Lukrecjusza, poprzez Szekspira i Pascala, aż po Nietzschego i Borgesa. Metody skonstruowane w tej rozprawie stosuje autor w praktyce w *A Map of Misreading*. Lata siedemdziesiąte to dla Blooma okres pracy w Yale, a fakt ten jest przyczyną mylnego raczej łączenia go z tzw. Yale Critics, tj. de Manem, Hartmanem oraz Hillisem Millerem, czyli apostołami amerykańskiej dekonstrukcji. Jednak dla Blooma literatura nie rozprasza się w nieskończoną grę migotliwych *signifiants* pozbawionych *signifiés*, ale ma istotny cel, jakim jest odcisnięcie indywidualności poety w historii rozwoju form literackich i zdobycie przezeń nieśmiertelności.

W trzeciej fazie twórczości Bloom zwrócił się ku religii i gnozie, przy czym należy pamiętać, że przeżycie religijne nie różni się dla niego wiele od przeżycia lekturowego, a teologia gnostycka służy mu przede wszystkim jako narzędzie hermeneutyczne: „Mocno sympatyzuję z gnostyckim stylem interpretacji. Sądzę, że pozostają pod silnym wpływem takich uczonych, jak Hans Jonas czy Gershom Sholem, ale także pod wpływem samych gnostyckich i kabalistycznych tekstów [...]” – mówi autor w wywiadzie z roku 1983⁷. Do tego okresu należałoby zaliczyć nieco wcześniejszą – jedyną do tej pory w dorobku Blooma powieść – *The Flight to Lucifer: A Gnostic Fantasy* (1980) oraz następujące rozprawy: *The Book of J* (1988), *The Strong Light of the Canonical* (1988), *Ruin the Sacred Truths: Poetry and Belief from the Bible to the Present* (1989), *The American Religion: The Emergence of the Post-Christian Nation* (1992), *Omens of Millennium: The Gnosis of Angels, Dreams and Resurrection* (1996), *The Western Canon: The Books and School of the Ages* (1994), *Shakespeare: The Invention of the Human* (1999), *What to Read and Why* (2000), *Genius: A Mosaic of One Hundred Exemplary Creative Minds* (2002) oraz „*Hamlet*”: *Poem Unlimited* (2003).

Po polsku przez długie lata funkcjonował jedynie fragment recenzowanej książki, za to w szacowanej antologii⁸ i na liście lektur polonistycznych. W roku 2002 pojawił się przekład całości *Lęku przed wpływem* (dodatkowo wzbogacony w stosunku do pierwszego wydania oryginału rozdziałem wstępnym pt. *Strach przed kontaminacją*, traktującym o Szekspirze) w serii „Horyzonty Nowoczesności”, a w roku 2003 – numer „Literatury na Świecie” z wyborem tekstów interesującego nas literaturoznawcy⁹.

Poezja jest lękiem przed wpływem, omyłką, zdyscyplinowaną perwersją. Poezja jest nieporozumieniem, błędną interpretacją, fałszywym sojuszem. [z tekstu: *Manifest krytyki antytetycznej*, s. 135]

Swoje zamiary wykląda autor *Lęku przed wpływem* następująco: „Ta niewielka książka zawiera teorię poezji opartą na analizie wpływu poetyckiego, czyli historii relacji wewnątrzpoetyckich. Pierwszy cel teorii jest korekcyjny: chodzi o podważenie przyjętego sposobu rozumienia tego, w jaki sposób jeden poeta pomaga się ukształtować drugiemu.

⁷ *Filozofia to wypchany ptak*. Z H. Bloomem rozmawia R. Moynihan. Przeł. A. Lipszyc. „Literatura na Świecie” 2003, nr 9/10, s. 354.

⁸ H. Bloom, *Lęk przed wpływem*. Przeł. W. Kalaga. W zb.: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*. Oprac. H. Markiewicz. T. 4, cz. 2. Kraków 1996.

⁹ Nr 9/10 „Literatury na Świecie” z r. 2003 zawiera następujące teksty H. Blooma: *Mapa przekrzywień*. Przeł. A. Lipszyc; *Emerson: amerykańska religia*. Przeł. M. Szuster; *Poetyckie przejścia*. Przeł. A. Lipszyc; *Pomiar kanonu: „Mokre okna” i „Gobelin” Johna Ashbery’ego*. Przeł. M. Szuster; *Amerykańska specyfika w poezji i krytyce*. Przeł. M. Szuster; *Podzwonne dla kanonu*. Przeł. M. Szuster; *Wolne i rozbite tablice: kulturowe perspektywy amerykańskiego żydostwa*. Przeł. A. Lipszyc; *Księga I: Jakub*. Przeł. A. Lipszyc; *Do Freuda i dalej*. Przeł. A. Bielik-Robson.

Drugim celem, także o charakterze korekcyjnym, jest próba wypracowania poetyki, która pozwalałaby uprawiać bardziej adekwatną krytykę” (s. 49).

Wpływ i błędne odczytanie

Punktem wyjścia Blooma jest termin „wpływ” („*influence*”), który w takim właśnie brzmieniu w polskiej nomenklaturze literaturoznawczej funkcjonuje od dawna, choć nie ma najlepszych notowań na teoretycznoliterackiej giełdzie wskutek skojarzenia z niechlubnej pamięci pozytywistyczną „wpływołogią”. Można się domyślać – a uzasadnienie takich domysłów wymagałoby jednak dalszych dociekań – że podobna sytuacja ma miejsce także w anglosaskiej tradycji badań literackich i że właśnie tego typu skompromitowane słówko autor postanawia poddać troskliwej renowacji i użyć do własnych celów. Aliści wynajduje Bloom inną, znamienitszą genealogię, przy czym wypada zauważyć, że czyni to we wstępnym rozdziale książki dodanym do niej 20 lat po pierwszym wydaniu. Wskutek tego powstaje fabuła na wzór XVII- czy XVIII-wiecznych powieści, gdzie bohater z nizin społecznych, zdobywszy sobie szlachectwo wyjątkowym nagromadzeniem przymiotów moralnych, na koniec i tak okazuje się prawowitym potomkiem wysokiego rodu, z mniej lub bardziej niejasnych powodów pozbawionym w kolebce należnego mu dziedzictwa i chwały. Wskazuje Bloom, że w scenie 1 aktu I *Hamleta* w jednej z kwestii Horacja pojawia się słowo „wpływ” jako określenie oddziaływania Księżycy na ruchy morskich wód, jakkolwiek, jak zwraca uwagę, Szekspir wykorzystuje niejednokrotnie to słowo na oznaczenie inspiracji lub natchnienia poetyckiego. Niedaleko bierze swój początek inne kluczowe słowo tej rozprawy, które na polski przetłumaczono jako „omyłka” lub wręcz „błędne odczytanie” – „*misprision*”, a użył go Szekspir w sonecie 87, aby wyrazić fakt, iż „miłośnik” przecenił – pomylił się w ocenie – swojego „kochanka”, jak by napisał Władysław Witwicki, nieodżałowany tłumacz Platońskiej *Ucztę*. Bloom powiada: „lęk przed wpływem jest wynikiem niezwykle złożonego aktu błędnego odczytania, twórczej interpretacji, którą nazywam »poetycką omyłką«” (s. 21). Dalej czytamy: „Wpływ Poetycki [...] polega zawsze na błędnym odczytaniu dzieła poety wcześniejszego, jest aktem twórczej korekty, która z konieczności przybiera formę błędnej interpretacji. Historia owocnego wpływu poetyckiego, czyli główna tradycja poezji zachodniej od czasów renesansu, jest historią lęku i samoobronnej karykatury, historią zniekształceń, perwersyjnego, samowolnego rewizjonizmu, bez których poezja nowoczesna nie mogłaby istnieć” (s. 75). Nie chodzi tu jednakże, co trzeba koniecznie podkreślić, o nic w rodzaju „twórczej zdrady”, o której pisał Escarpit. Bloom wyłącza z pojęcia wpływu możliwość kulturowej transmisji form literackich czy myśli: „Mówiąc o »wpływie poetyckim« nie mam na myśli przekazywania idei i obrazów poetom młodszym przez starszych. [...] Tego rodzaju przekaz leży w centrum zainteresowania biografów i namiętnych badaczy źródeł, ale ma niewiele wspólnego z tym, czym się zajmuję” (s. 113–114). Istotnym wyróżnikiem poezji, a więc tym, co stanowi substancję wpływu, jest „postawa poety, jego Słowo, wyobrażona tożsamość, cała jego egzystencja” (s. 114). Najważniejsze jest to, że nawarstwianie się wpływów, czyli ciągłość tradycji, nie sprzyja, zdaniem Blooma, żywotności poezji – wbrew temu, co tacy jak np. Eliot konserwatyści sądzą – ale wręcz przeciwnie, stanowi dla niej ciężar zabójczy. Uzasadnia tę tezę niewątpliwy fakt degeneracji literackiej, której literatura ulega co najmniej od czasów renesansu – czyli od czasów Szekspira. „Wielcy poeci angielskiego renesansu nie znaleźli godnych następców wśród poetów oświeceniowych, zaś tradycja postoświeceniowa, czyli romantyzm, wydała jeszcze bardziej skarłałych spadkobierców w osobach poetów modernistycznych i postmodernistycznych. Ponure myśli czytelników nie przyspieszą śmierci poezji, można chyba natomiast przyjąć, że jeśli poezja w naszej tradycji umrze, to śmiercią samobójczą – zginie przygnieciona ciężarem swojej dawnej potęgi” (s. 54).

Wpływ wraz z błędną interpretacją, która na dobrą sprawę błędna być nie może, skoro nie ma poprawnej, stanowią kanwę – jak to określa Bloom – romansu rodzinnego, w którym główne role grają efeb i prekursor.

Efeb i prekursor

Efebem nazywamy poetę, który stoi u początku swojej drogi artystycznej, a zarazem u końca (dotychczasowej) historii literatury, i odczuwa osuwający się nań ciężar setek lat powstawania poezji jako przekraczający ludzkie siły. Czyżby wszystko już napisano i jedynę, co nam pozostało, to mechaniczne przestawianie elementów o charakterze *ready-made*? Czy może nawet wszystkie kombinacje możliwe dawno już wyczerpano i jesteśmy skazani na wieczny powrót tego samego, zagubionego gdzieś w bibliotekach chorych na elefantiazę?¹⁰ Ten lęk wcale nie jest śmieszny, jeśli sobie dogłębnie uzmysłowić, że – jak komentuje Richard Rorty sytuację Bloomowskiego poety – „późnemu wnukowi” nasze „słowa (albo kształty, twierdzenia czy fizyczne modele przyrody) uporządkowane podług naszej woli mogą wydać się zwykłymi pozycjami na składzie, wyjętymi i poprzesztawianymi w rutynowy sposób. Okaże się, że nie odcisnęliśmy własnego piętna na języku, a jedynie spędziliśmy życie na przesuwanie z miejsca na miejsce wcześniej ukutych fragmentów. Zatem tak naprawdę w ogóle nie mieliśmy Ja. Nasze dzieła, nasza jaźń będą po prostu lepszymi lub gorszymi przypadkami dobrze znanych typów”¹¹.

Nic więc dziwnego, że efeb, któremu sił dostarcza właśnie lęk przed wpływem, wypowiada swojemu prekursorowi wojnę na śmierć i życie. Celem jego jest doprowadzić do sytuacji, gdy – niczym we Freudowskim micie o pierwotnej hordzie – zabije swojego poetyckiego ojca, zje go oraz zajmie jego miejsce. Nie jest to proste. Według Blooma historię literatury kreują silni poeci, tacy jak Homer, Dante, Milton, Blake, Keats, Shelley, Stevens, Wordsworth, Yeats czy siłacz nad siłacze – Szekspir: „historię [poezji] tworzą silni poeci nawzajem błędnie odczytując swoje dzieła po to, by oczyścić dla siebie pole wyobraźni” (s. 49).

Twórca psychoanalizy gra tutaj – obok Nietzschego i Emersona – pierwsze skrzypce. To od Freuda zapożycza Bloom sugestywne określenie, a zarazem kolejne wyrażenie-klucz: efeb dąży do tego, aby „stać się o j c e m s a m e g o s i e b i e” (cyt. na s. 107). Zarysowuje się dość przejrzysta atrybucja: efeb symbolizuje psychoanalityczne *ego*, prekursor zaś – *id*. Bezlitosna walka między nimi ma charakter opisywanych w literaturze psychoanalitycznej psychicznych mechanizmów obronnych. Ich teoretycznoliteracka implementacja dokonana przez Blooma nawiązuje do nader heterogenicznych obszarów kultury i odznacza się tajemniczym, niemal mistyczo-alchemicznym nazewnictwem.

Zabiegi rewizyjne

Zabiegi rewizyjne zwane są też zwarciami lub starciami rewizyjnymi („*revisionary ratios*”). Bloom wylicza ich sześć i ta ponumerowana lista narzuca porządek rozprawie składającej się właśnie z sześciu części. Scharakteryzujemy je pokrótce.

Clinamen. Termin ten wzięty jest z fizyki epikurejczyków, którą znamy głównie z *De rerum natura* Lukrecjusza, gdzie oznaczał odchylenie w pionowym ruchu atomów. Wskutek swej przypadkowości *clinamen* gwarantował wolność niezdeteminowanego postępuku. „*Clinamen* uwidacznia się jako korekta w jego własnym wierszu, która sugeruje, że wiersz prekursora podążał do pewnego momentu właściwym torem, ale potem powinien był się odchylić w kierunku wyznaczonym przez nowy wiersz poety” (s. 57).

Tessera. Jest to nazwa kawałka rozbitego naczynia, który stanowił znak rozpoznawczy dla adeptów starożytnych kultów. Bloom zaczerpnął to słowo od Lacana. Efeb ma dopełniać i uzupełniać prekursora, niczym brakujący kawałek całości, zarazem nadając

¹⁰ Tu można dostrzec kolejne *locus communis*: wyczerpanie permutacyjnych możliwości literatury ogłosił już był niegdyś postmodernista J. Barth.

¹¹ R. Rorty, *Przygodność, ironia i solidarność*. Przeł. W. J. Popowski. Warszawa 1996. Wypada zauważyć, że dobrze się stało, iż tłumacze Blooma naprawili niewątpliwy *lapsus* tłumacza Rorty’ego, który Bloomowskiego „*strong poet*” chciał przyswoić polszczyźnie jako „tęgiego poetę”, które to określenie miało z całą pewnością walor humorystyczny, niestety – jak się można domyślać – przez autora oryginału nie zamierzony.

ostatecznemu rezultatowi inny sens, niż prekursor zamierzał, co upoważnia do nazwania tego etapu antytetycznym.

Kenosis. „Do listy zabiegów rewizyjnych [...] dodaję [...] *kenosis* albo »pustoszenie« [...], ruch wyobraźni odpowiadający zarazem »odczynianiu« i »izolacji«. Termin *kenosis* zapożyczam od świętego Pawła, z opisu »ukorzenia się« Chrystusa, który wyrzekł się pierwiastka Boskiego, by stać się człowiekiem” (s. 128). Cel tego zabiegu jest nadzwyczaj przewrotny: poeta-efeb korzy się, odcinając się od wszelkiego natchnienia i poezji, składa oręż poetycki po to tylko, aby również i prekursor, w którego cieniu tworzy, został wskutek tych niecnych działań pomniejszony.

Demonizacja. To słowo Bloom, jak powiada, wziął z tradycji neoplatońskiej. Demon na drabinie bytów stoi pomiędzy bogiem a człowiekiem. Demonem staje się niepokorny poeta późniejszy, ale znowu bardzo przewrotnie – po to tylko, aby spostonować swojego poetyckiego mistrza: „Przechodząc d e m o n i z a c j ę, efeb automatycznie ucłowiecza prekursora [...]” (s. 141).

Askesis. Tutaj to oznacza oczyszczenie i sublimację instynktów agresywnych – bo to te właśnie instynkty, zdaniem Blooma, przy tworzeniu odgrywają znacznie większą rolę niż popędy erotyczne. Pozbywając się w heroicznym samoograniczeniu własnego przepychu poetyckiego, efeb zmusza niejako prekursora do tego samego, co stanowi kolejny krok do przewyższenia swojego nauczyciela.

Apophrades. Ostatnią fazą zabiegów rewizyjnych jest „powrót umarłych” – nawiązuje tu Bloom do tradycji greckiej. *Apophrades* – tak nazywano antyczne Dziady, kiedy to zmarli wracali na jakiś czas między żywych. Tak właśnie – w epickiej wizji autora *Lęku przed wpływem* – toczą się losy umarłych silnych poetów. Powracają oni, ale w jakże odmienionej postaci: sprawiają wrażenie, jakby byli dziećmi swoich poetyckich uczniów. „Ostateczny rezultat rewizji jest niesamowity: nie wydaje nam się już, że to prekursor napisał wiersz adepta, lecz – przeciwnie – że to późniejszy poeta stworzył najbardziej charakterystyczne dzieła prekursora” (s. 59). Dokonało się – rodzic został unieszkodliwiony i połknięty.

Krytyka antytetyczna

Czemu to wszystko ma służyć? Autor rozsądnie już na pierwszej stronie rozprawy w sposób prosty to wyjaśnia. Przypomnijmy: „Drugim celem, także o charakterze korekcyjnym, jest próba wypracowania poetyki, która pozwalałaby uprawiać bardziej adekwatną krytykę” (s. 49). Znajdziemy nawet stosowny manifest, umieszczony w centrum geometrycznym książki, z którego to manifestu zostały zaczerpnięte motta obu części tej recenzji. W innym miejscu Bloom powiada: „Proponuję, aby badania nad poetycką omyłką stały się podstawą przedsięwzięcia bardziej pozytywnego – krytyki antytetycznej, będącej alternatywą dla modnych dziś kierunków krytycznych. Rousseau twierdzi, że nikt nie jest do końca sobą bez pomocy innych. Punktem wyjścia krytyki antytetycznej jest zdanie sobie sprawy z tej zależności [...]. Jak zauważył Malraux, »każde odkrycie jest odpowiedzią«” (s. 112). Dalej swe zamiary klaruje autor następująco: „Wszelkie formy krytyki oscylują między tautologią, w myśl której wiersz jest tylko tym, czym jest, i znaczy tylko to, co znaczy, a redukcją, w myśl której wiersz oznacza coś, co samo w sobie wierszem nie jest. Krytyka antytetyczna musi wyjść od zerwania z tautologią i z redukcją. To zerwanie najlepiej wyraża teza, zgodnie z którą znaczeniem wiersza może być tylko wiersz, ale i n n y w i e r s z. Nie jest to wiersz wybrany arbitralnie, ale wiersz centralny dla twórczości prekursora – nawet jeśli efeb n i g d y g o n i e c z y t a ł” (s. 112). Znaczeniem wiersza jest inny wiersz, a wszystkie wiersze są antytezami wierszy prekursorskich, gdyż każde odczytanie jest odczytaniem mylnym, a każda interpretacja – dezinterpretacją. Jakie wobec tego zadania stoją przed krytykami? Krytyka antytetyczna jest „serią odchyień, które usiłują odtworzyć akty twórczego nieporozumienia” (s. 133). Akty twórczego nieporozumienia zostały dokonane przez następców, zatem warunkiem koniecznym poznania

danego poety jest przyswojenie sobie jego twórczości w taki sposób, w jaki została ona zużytkowana przez jego następców – w sześciu wcześniej tu opisanych zabiegach rewizyjnych. Innymi słowy: poeta znaczy tylko na tle całości historii poezji lub przynajmniej na tle nurtu, do którego należy. Nie sposób zrozumieć znaczenia czyjejs twórczości w odezwaniu, ponieważ była ona odpowiedzią na inną twórczość, a zarazem stała się zaczynem jeszcze innego świata poetyckiego. Powiada Bloom, że poznając poetę, wchodzimy w sam środek całego romansu rodzinnego, gdzie rolę krewnych pełnią ziomkowie poetyccy.

W dołączonym do książki eseju Agata Bielik-Robson określa działalność Blooma jako konstruowanie „mitologii twórczości” (s. 201), a za jego cel uznaje „zaczarowanie” języka krytyki, tzn. zbudowanie na użytek krytyki literackiej języka na tyle alegorycznego i figuralnego, iżby sam on poezją jeszcze nie był, a zarazem pozwalał mówić o poezji nie niszcząc jej niewysławialnej tajemnicy, nie poddając jej totalitaryzmowi logocentryzmu ani nie wystawiając jej na zabójczą aseptyczność dyskursu naukowego¹². Można uznać, iż *Lęk przed wpływem* został w takim języku napisany. Chwilami powstaje wrażenie, że retoryka i literatura stanowią 90% recenzowanej lektury. Można długi czas zastanawiać się nad tym, czym są desygnaty – denotacja zajmuje 200 stron – wyeksponowanych przez Blooma konstruktów nazwanych „zabiegami rewizyjnymi”. Dla osoby nieoswojonej z pozostałymi dziełami autora orzech to niełatwy do zgryzienia. Niektórzy interpretatorzy twierdzą, że „Bloom wyróżnia sześć [...] relacji, w jakich nowy poeta może pozostawać wobec prekursora, czy też postaw, jakie zajmuje wobec niego”¹³, co by znaczyło, iż każdy z tych zabiegów może zostać zaaplikowany niezależnie od innych i że poetę lub poszczególne jego utwory można przypisać do jednego z wybranych modeli. Wszakże sam Bloom jakąś kolejność sugeruje, gdy np. w charakterystyce ostatniego zabiegu, zwanego *Apophrades*, używa sformułowania „poeta w końcowej fazie rozwoju”. Czy starcia rewizyjne są zatem typowymi, wyidealizowanymi fazami rozwoju konkretnego poety, lękającego się wpływu tradycji literackiej? Jeśli tak, to uzyskany wynik zdaje się przewyższać dokładnością dane wyjściowe, a postawione zadanie zaczyna przypominać pomysł użycia metra krawieckiego do wyznaczenia rozmiarów plaży nadmorskiej.

Dezynwoltura autora polegająca na prześlizgiwaniu się nad najbardziej nieoczywistymi kwestiami i zostawianiu przepastnych luk w argumentacji w połączeniu z metaforycznością języka, jakim pisana jest ta książka, nie ułatwia zrozumienia, co dokładnie chciał on wyrazić. O co np. chodzi w tym fragmencie: „Silny poeta spogląda w zwierciadło upadłego prekursora i nie widzi w nim ani prekursora, ani siebie, lecz gnostyckiego sobowótora, mroczną inność, antytezę, którą pragnął się stać on sam i jego prekursor, ale obaj się tego bali. To właśnie z głębin tego uniku wyłania się przemyślnie oszustwo pozytywnego *apophrades*, odpowiedzialne za ostatnie stadium rozwojowe Browninga, Yeatsa i Stevensa – poetów, którzy przewyciężyli starość. *Asolando*, *Last Poems* oraz *The rock*, zbiór późnych wierszy wchodzący w skład *Collected Poems* Stevensa, to zdumiewające przykłady *apophrades*, którego częściowym zamiarem i efektem jest zmuszenie nas do odmiennej lektury Wordswortha, Shelleya, Blake’a, Keatsa, Emersona i Whitmana” (s. 190)?

Niemniej jednak koncepcja „*strong poet*” o władniętego „*anxiety of fluence*” została przez teorię literatury i filozofię przyswojona i wydała owoce w postaci choćby sporego wpływu na słynną *Przygodność, ironię i solidarność* Richarda Rorty’ego, gdzie Bloomowski silny poeta kroczy pod rękę z liberalną ironistką.

Nazwisko „Bloom” znajdziemy także w indeksie książki *The Madwoman in the Attic*. Autorki wytykają twórcy pojęcia „*anxiety of fluence*” patriarchalizm jego teorii poezji, zwracając uwagę, że podstawowa dla Blooma figura poety w tradycji zachodniej to skraj-

¹² Zob. K. Bartczak, *Podmiot jako osobliwość – realizm fantasmagoryczny H. Blooma*. „Literatura na Świecie” 2003, nr 9/10, s. 416.

¹³ *Harold Bloom*. W: *Noty o autorach*. Jw., s. 421.

nie maskulinistyczny Miltonowski Upadły Anioł oraz że za metaforę twórczości poetyckiej uznaje krytyk stosunek miłosny poety z muzą, co jest określeniem wyraźnie płciowo spolaryzowanym¹⁴. Poza tym w odniesieniu do relacji prekursor–efeb używa Bloom stale określeń „ojciec” i „syn”, co jednakowoż, jak zauważają autorki, dziedziczy po Freudzie i jego jednostronnej, niesymetrycznie wobec opozycji płci skonstruowanej psychoanalizie. Kompleks Elektry nie jest w istocie żeńskim analogonem kompleksu Edypa, nie ma tu ścisłej odpowiedniości. Niemniej, jak zauważają autorki, nie Bloom jest tu winny, ponieważ on wykazuje tylko nieuniknioną przewagę pierwiastka męskiego w historii zachodniej literatury. Natomiast zawarta w *Lęku przed wpływem* teoria poezji nadaje się do opisu ewolucji literackiej widzianej z perspektywy emancypującej się kobiecości, jako że każda pisarka-kobieta cierpi na „*anxiety of authorship*”¹⁵, czyli na lęk przed autorstwem: nie walczy bowiem wstępująca na Parnas pisarski autorka z prekursorem, ale ze stereotypem, który zresztą podtrzymuje i Bloom, a który polega na przypisaniu autorstwu poezji charakteru męskiego, a twórcy wierszy – takiejże płci. Jeśli zaś poetka znajdzie sobie prekursorkę, to nie traktuje jej jako przeszkody w osiągnięciu indywidualności artystycznej, ale jako pocieszający przykład przezwyciężenia literackiego patriarchy.

Inaczej interpretują Bloomowską teorię poezji te same autorki w artykule pod nieco prowokującym tytułem *Tradition and Female Talent*¹⁶. Okazuje się – jak dowodzą odwołując się do licznych przykładów z literatury – że wielu spośród prominentnych pisarzy początku XX stulecia tworzyło w sytuacji lęku przed dominacją i wpływem koleżanek po piórze. W czasach gdy rosła w siłę i nabierała samoświadomości literatura kobieca, pisarze-mężczyźni poczuli tracić pozycję monopolisty na rynku literackim, a w ich twórczości łatwo daje się odnaleźć wyraz braku pewności siebie i poczucia zagrożenia przed utratą niepodległości artystycznej na rzecz auterek-kobiet, których książki nie tylko pokonywały dzieła męskich rywali pod względem artystycznym, ale i podbijały rynek, czego przykładem są kariery George Eliot, Elizabeth Barrett Browning czy Harriet Beecher Stowe.

Dość zaskakującą paralelę do teorii „lęku przed wpływem” stanowi książka Joanny Salamon pt. *Latarka Gombrowicza*. Autorka, nie zdradzając żadnej znajomości koncepcji Blooma ani się do żadnych z tym autorem powinowactw teoretycznych nie przyznając, niezależnie więc od amerykańskiego krytyka, dostrzega analogiczny *agon* w historii literatury polskiej i opisuje go posługując się językiem niemalże Bloomowskim. Koryfeuszami tego spektaklu są nasi wielcy: Kochanowski, Mickiewicz, Słowacki, Gombrowicz. Czytamy: „wszystkie utwory Mickiewicza [...] to nieustanny porachunek z Janem Kochanowskim, zakończony detronizacją »Ojca« – Przeciwnika”¹⁷.

To, co najistotniejsze stwierdził Bloom, można, jak się wydaje, w jednym zdaniu wyrazić następująco: źródłem jest inna literatura, a „ludzie składają się z książek”¹⁸; to, co nowego zaproponował, polega na traktowaniu kategorii prekursorstwa i wpływu literackiego w języku psychoanalizy Freuda.

Jakkolwiek zatem dla czytelnika przyzwyczajonego do logiki i empirii wywodów Jakobsona, Skwarczyńskiej, Sławińskiego czy Głowińskiego może dysertacja Blooma okazać się lekturą trudną, pozycja ta bez wątpienia należy już do kanonu zachodniej humanistyki.

Krzysztof Gajewski

¹⁴ S. M. Gilbert, S. Gubar, *The Madwoman in the Attic*. New Heaven 1980, s. 47.

¹⁵ *Ibidem*, s. 51.

¹⁶ S. M. Gilbert, S. Gubar, *Tradition and Female Talent*. W zb.: *The Poetics of Gender*. Ed. N. K. Miller. New York 1986.

¹⁷ J. Salamon, *Latarka Gombrowicza, albo Żurawie i kolibry. U źródeł ukrytego nurtu w literaturze polskiej*. Wrocław 1991, s. 18.

¹⁸ Lipszyc, *op. cit.*, s. 117.