

**Paulina Abriszewska**

Uniwersytet Mikołaja Kopernika  
Toruń

## ***LĘK PRZED WPLYWEM WOBEC WIELKIEJ IMPROWIZACJI***

W ostatnich latach z łatwością można zaobserwować zjawisko nasycenia dyskursu literaturoznawczego pewną metaforą, pojęciem – mam na myśli ‘palimpsest’, słowo, które nieustannie powraca w artykułach, esejach, monografiach, na konferencjach, sympozjach literaturoznawczych, i to nie tylko tych, których celem są kolejne odczytania romantyzmu. Czy jest to wyłącznie moda, czy też może ślad czegoś istotnego – sposobu, w jaki czytamy utwory literackie – współczesne i wcześniejsze? Czy to refleks przekonania o tym, iż „istotą” dzieła literackiego jest „nadpisywanie” na poprzednich dziełach kolejnych znaków, które stanowią będą *collage* z przyszłymi „nadpisaniami”? Moda? Być może. Język literaturoznawcy przenikają metafory, które rozlewają się na dyskurs, kształtując nasze rozumienie/będąc odbiciem naszego rozumienia literatury. Przykładem tego zjawiska jest ciągle częste, ale już przeżywające okres wycofania z dyskursu literaturoznawczego określenie „opalizować znaczeniami”. Jego wysoka frekwencja w tekstach naukowych poświadcza/poświadczała, iż większość literaturoznawców główną wartość literatury widzi/widziała w szeroko rozumianej polisemii<sup>1</sup>. Co może „powiedzieć” nam ‘palimpsest’? Proweniencja tego określenia wydaje się złożona. Widzimy m.in. pierwiastek Bachtinowski (dialog), intertekstualny, hermeneutyczny, ale i archeologię wiedzy Foucaulta, dekonstrukcję deridiańską (sąsiedztwo tych trzech ostatnich może zaskoczyć)<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Z przyczyn oczywistych nie popieram tych spostrzeżeń przywołaniami bibliograficznymi – podanie kilku przykładów nie byłoby dowodem na „wysoką frekwencję” czy to ‘palimpsestu’, czy ‘opalizowania znaczeniami’, przytoczenie zaś satysfakcjonującej liczby przykładów zamieniłoby przypis w konkurencyjną pod względem objętościowym, autonomiczną pracę.

<sup>2</sup> Charakterystyczne jest, że metafora palimpsestu spaja myślenie humanistyczne – przykładem jest „gęsty opis” Clifforda Geertza – propozycja „procedury badawczej” dla antropologii. Geertz prezentuje semiotyczne rozumienie kultury i stwierdza, że praca antropologa powinna być pokrewna pracy krytyka literackiego, powinna być hermeneutyką. Dlaczego? Dlatego, że tekst kultury to manuskrypt – odpowiada Geertz, widząc w manuskrypcie twór pokrewny palimpsestowi (por. C. Geertz, *Interpretacja kultur. Wybrane eseje*, tłum. M. Piechaczek. Kraków 2005, s. 24-25). Tekst kultury będący przedmiotem „gęstego opisu” staje się palimpsestem – traktowany jako wielopiętrowa struktura interpretacji, w którą wpisuje się samo „narzędzie” – gęsty opis, będący również nadpisaną interpretacją.

Postrzeganie utworu jako palimpsestu komplikuje w inny sposób jego odczytania, niż dająca efekt opalizowania polisemia (choć widać wyraźne pokrewieństwo koncepcji literatury przywoływanych przez obie metafory). Po pierwsze, zakłada czytanie odsłaniające, docieranie do kolejnych kulturowych kontekstów; po drugie, neguje w jakimś sensie kategorię pierwotności tekstu – każdy tekst jest nadpisaniem, tekst pierwotny to pewien mit; po trzecie, rozpisuje tekst w derridiańskie ślady, w inne teksty.

Jak powiązać obecność owej metafory, jej głębsze zrozumienie i pogłębioną świadomość jej dyscyplinotwórczej mocy z czytaniem romantyzmu? Co oznaczałoby czytanie romantyzmu w trybie palimpsestowej lektury i traktowanie go jako tekstu o charakterze palimpsestu? Zapewne oznaczałoby czytanie dwubiegunowe – z jednej strony należałoby czytać romantyzm w nowych kontekstach, z drugiej wykorzystywać romantyzm jako jedno z narzędzi weryfikacji owych kontekstów, traktować go jako intertekst innych tekstów. Wreszcie, ponieważ podkreślam tekstualność zjawiska, jakim jest romantyzm, to chciałabym również podkreślić, że kolejną istotną ścieżką byłoby traktowanie literatury romantycznej nie tylko jako zbioru tekstów literackich, ale szerzej – kulturowych. Czytanie w takim ujęciu ma przede wszystkim wymiar hermeneutyczny. Czytanie hermeneutyczne to czytanie aktywne, poszerzające nieustannie konteksty, mające świadomość swego kolistego uwikłania. Czytanie romantyzmu z towarzyszącą temu wrażliwością hermeneutyczną winno być wyczułone na uwikłanie we wcześniejsze lektury, świadome szerokiej panoramy przesądów – różnych wektorów odczytań, powinno więc zderzać różnorodne, odległe w czasie perspektywy. W tak rozumiane czytanie romantyzmu wpięłyby się wielowymiarowe czytanie konfrontacyjne.

Jak sygnalizuje tytuł, tematem mojego tekstu jest konfrontacja fragmentu III części *Dziadów* Adama Mickiewicza – *Wielkiej Improwizacji* oraz *Lęku przed wpływem* Harolda Blooma.

Znany jest mi tylko jeden tekst traktujący o literaturze polskiej, będący aplikacją antytetycznej krytyki Harolda Blooma<sup>3</sup> – jest to studium Jana Potkańskiego pt. *Starsi bracia. Różewicz wobec „Lęku przed wpływem”*<sup>4</sup>, w którym przedmiotem spojrzenia z perspektywy Bloomowskiej jest poezja Tadeusza Różewicza. Autor *Starszych braci...* wspomina o tym, że „osobliwością polskiej recepcji Harolda Blooma jest jednoznaczna, całkowita inkorporacja myśli amerykańskiego literaturoznawcy do filozofii”<sup>5</sup>. Celem analizy Potkańskiego jest zatem nie tylko kolejne odczytanie Różewicza, ale przywrócenie dyskursowi (polskiemu literaturoznawstwu) teorii Blooma, która zagnieździła się w „podniebnych rejonach czystej spekulacji”<sup>6</sup>. Podobnie jak Potkański, chciałabym zastrzec, że poniższa interpretacja *Wielkiej Improwizacji* w perspektywie *Lęku przed wpływem* ma charakter powierzchowny i po-

---

<sup>3</sup> Nie oznacza to jednak całkowitej nieobecności Harolda Blooma w polskim literaturoznawstwie. Po przekładzie na język polski *Lęk przed wpływem* zaczął pojawiać się w tekstach literaturoznawczych, jednak częściej na prawach zasygnalizowania jakiegoś problemu, inkrustacji, krótkiej polemiki etc.

<sup>4</sup> J. Potkański, *Starsi bracia. Różewicz wobec „Lęku przed wpływem”*. „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2009, nr 4, s. 55-72.

<sup>5</sup> Ibidem, s. 55.

<sup>6</sup> Ibidem.

bieżny. Jej głównym celem nie jest jednak tylko prezentacja krytyki antytetycznej, teorii lęku przed wpływem – lecz kolejna lektura romantyzmu, ukazująca w zaskakującym porządku relację między przedmiotem (tekstem) a narzędziem analitycznym. Dwie tezy przyświecały moim rozważaniom – pierwsza: *Wielka Improwizacja* wydaje się zaskakująco dobrym *exemplum* pulsu poezji – takiego, jakim widzi go Bloom; druga: romantyzm „umożliwił” krytykę antytetyczną, ujęcie podmiotu w kategoriach dynamicznego procesu zerwań, powrotów, rewizji. Mówiąc językiem Blooma – romantyzm to silny ojciec, Bloom zaś to efeb, który usilnie stara się z sukcesem dokonać *clinamenu*, czyli odchylenia wobec romantycznego rozumienia literatury. Obu tez nie będę wyodrębniać w toku narracji – argumenty będą się przeplatać, wzbogacając tym samym możliwości ilustracji tez. Przyjrzyjmy się zatem *Wielkiej Improwizacji*.

Relacje w *Wielkiej Improwizacji*, które stanowią będą centrum mojego zainteresowania, tworzą skomplikowaną siatkę obejmującą nie tyle relację poeta-syn (Mickiewicz) i poeta-ojciec (poprzednicy), ale wpisując będą się w nią przede wszystkim postaci Konrada (poeta-syn), księdza Piotra (*apophrades*) i milczącego, wyzwanego na pojedynek Boga (poeta-ojciec), komplikując tym samym punkt wyjścia. Jak widać, bohaterowie *Wielkiej Improwizacji*, Konrad-twórca, Bóg-twórca, będą pozostawać we wzajemnej relacji z podmiotem pozatekstowym – Mickiewiczem-poetą. Opozycja poeta-ojciec, poeta-syn będzie wpisana w porządek podmiotowości tekstowej i pozatekstowej. I tu uwaga: Bloom, wychodząc od psychoanalizy, przywraca w jakimś stopniu krytyce literackiej/literaturoznawstwu czynnik podmiotowy. Sam stwierdza, że teoria wpływu chce badać „historię relacji wewnątrzpoetyckich” (L, 49)<sup>7</sup>. Relacje wewnątrzpoetyckie w ujęciu Blooma mają podobnie zawiły charakter jak te, które widzimy w *Wielkiej Improwizacji* – dotyczą zarówno relacji wewnątrztekstowych, jak i zawiązujących się między podmiotami twórczymi: silnymi poetami. Autor powraca jako struktura poetyckiego podmiotu – *ego* zawieszzonego pomiędzy *id* (instynkt twórczenia) a *superego* (tradycja, poprzednicy). Owa struktura transponowana jest na postać Konrada i jego „wadzenie się z Bogiem” przede wszystkim, ale również na inne relacje współtworzące tekst III części *Dziadów*. Komplikacja ta jest czymś oczywistym z perspektywy psychoanalitycznie rozumianego podmiotu: wytwory podmiotu są zniekształconym refleksem tej struktury, można je też nazwać za Freudem i Bloomem sublimacjami lęku przed wpływem. Są wypadkową świadomości i nieświadomości. Sam podmiot jest dynamiczny i charakter relacji pomiędzy poszczególnymi elementami struktury pozwala jedynie na teoretyczne wyróżnienie pewnej struktury – w praktyce to pulsujący, żywy, zmieniający się splot.

Najważniejsza teza tej książki głosi, że lęk przed wpływem jest *wynikiem* niezwykle złożonego aktu błędnego odczytania, twórczej interpretacji, którą nazywam „poetycką omyłką” (L, 21).

---

<sup>7</sup> W dalszej części tekstu cytaty z *Lęku przed wpływem* będą opatrzone lokalizacją (numer strony w przywoływanym wydaniu) w nawiasie po cytacie, np. (L, 89). Analogicznie cytaty z *Wielkiej Improwizacji* (np. Dz, 160). Korzystałam z następujących wydań: H. Bloom, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, tłum. A. Bielik-Robson, M. Szuster. Kraków 2002; A. Mickiewicz, *Dziady*. Warszawa 1986.

Ci, którzy piszą historię poezji, to silni poeci. Silni poeci konstytuują się w walce ze swoimi poprzednikami. Poezja jest więc skutkiem niezbywalnego mechanizmu agonu, będącego istotą tworzenia. Agon wpisany jest w powstawanie „wielkiej poezji” i ma charakter dziwacznej symetrii przejawiającej się w relacji poeta wcześniejszy/poeta późniejszy, wyrażanej w opozycjach: prekursor/poeta efeb; ojciec/syn; poprzednik/następca; poeta pierwotny/poeta współczesny etc. Dlaczego „dziwacznej symetrii”? Na pierwszy rzut oka Bloomowska opozycja sugeruje pewną niesymetryczność – nieodwracalną zależność syna od ojca. Jednak w ujęciu Blooma prekursorem zostać może tylko ten, kto zostanie przewyżczony przez silnego następcę – ojciec daje życie synowi, syn czyni poprzednika ojcem.

Puls poezji, według Blooma, to wszystkie zabiegi rewizyjne, w których spełnia się poetycki agon, to naprzemiennie: próba oderwania się od poprzedników (*clinamen*, *askesis*, *kenosis*) i powracanie do prekursora (*tessera*, *demonizacja*, *apophrades*). W jaki sposób ów puls jest wpisany w *Wielką Improwizację*?

**Clinamen.** Agata Bielik-Robson definiuje *clinamen* następująco: „odchylenie od zadanej linii, połączone z upadkiem”<sup>8</sup>. *Clinamen* w *Wielkiej Improwizacji* to bunt, rewolucja, bluźnierstwo (Dz, 168) Konrada wobec milczącego nieba. Jeśli *clinamen* to pomyłka, „błędna interpretacja” (L, 57), błędne odczytanie – to poetycka pomyłka Konrada polega na odchyleniu się od chrześcijańskiej teologii – Bóg w monologu bohatera nie jest miłością, jest jedynie mądrością – dokonujący *clinamenu* bohater zapewnia, że stanie się potęgą wyrosłą na gruncie miłości, w przeciwieństwie do Boga. Intrygujące w tym kontekście okazuje się jednak to, że w dalszej części swego monologu Konrad nazywa siebie „Milionem” („bo za miliony/kocham i cierpię katusze”; Dz, 168), co przywodzi na myśl postać biblijnego Szatana nazywającego samego siebie Legionem i potwierdza siłę twórczego odchylenia. *Clinamen* to upadek Konrada (bluźnierstwo), który jednak otwiera przed nim drogę do wyzwolenia się spod władzy ojca. W tym miejscu warto też dodać, że szeroko rozumiany *clinamen* może być używany jako ogólne określenie wszystkich zabiegów rewizyjnych – jeżeli rozumiemy *clinamen* jako odchylenie, każdy zabieg jest próbą zejścia ze ścieżki prekursora – każdy jest błędną interpretacją, a więc *clinamenem*.

**Tessera.** Jeśli *clinamen* to „rozmyślna błędna interpretacja”, odchylenie będące odejściem od wiersza poety wcześniejszego, to *tessera* jest zwrotem „ku wierszowi” poprzednika – to antytetyczne dopełnienie utworu ojca. Aby dopełnienie mogło zasługiwać na miano zabiegu rewizyjnego, nie może być jedynie dopiskiem, przypisem do wcześniejszego wiersza (L, 93-115):

*Tessera*, dopełniające ogniwo, to etap, w którym późny poeta usiłuje przekonać siebie (i nas), że Słowo prekursora straciłoby siłę oddziaływania, gdyby nie zbawcza moc, jaką niesie dopełniające Słowo efeba (L, 109).

W *Wielkiej Improwizacji* powraca to w wątku niedoskonałości świata – cierpienie i ból, będące konsekwencją Historii, są tym, co domaga się dopełnienia, nowego aktu tworzenia – poeta-syn deklaruje możliwość udoskonalenia dzieła ojca. Wiersz

---

<sup>8</sup> A. Bielik-Robson, *Sześć dni stworzenia. Harolda Blooma mitologia twórczości*. W: H. Bloom, *Lęk przed wpływem...*, s. 212.

poety-ojca to świat, który w oczach Konrada jest „martwą budową” (Dz, 165). Konradowska *tessera* spełnia się w podwójności pragnienia zburzenia zastanego porządku lub dopełnienia jej w antytetycznym geście. Niszczenie i kreacja pozostają tu w kruchej równowadze. Tak sformułowany wniosek przywodzi na myśl mechanizmy ironii romantycznej. Ironia romantyczna jest zjawiskiem, które po bliższym przyjrzeniu okazuje się wcieleniem poetyckich zbliżeń i oddaleń, naprzemienności zabiegów rewizyjnych, które są powrotem lub odcięciem się od poetyckiego prekursora. Istota ironii romantycznej polega na jednoczesnym burzeniu i tworzeniu, kreacji i anihilacji. Włodzimierz Szturc widzi w ironii romantycznej doktrynę artystyczną, która podkreśla „kreacjonistyczny aspekt dzieła literackiego” i nadaje „twórcy autentycznie boską i prawdziwie wolną postawę twórczą”<sup>9</sup>.

**Kenosis.** Poeta pierwotny wieszczyl, zaś „poeta wychowany w kulturze poczucia winy nie może cofnąć się do stanu chaosu, musi zaakceptować brak pierwszeństwa w akcie stworzenia” – to według Blooma „mała śmierć” (L, 104). Prekursor zawsze zajmuje lepszą pozycję, jest uprzywilejowany przez czas, zatem wszystkie zabiegi rewizyjne służą obaleniu tyranii czasu. Dlatego Konrad redukuje czas i trwanie do jednej chwili, jednej iskry – **wszystko** sprowadzone zostaje do chwili i iskry, nawet trwanie Boga i metafizyczna wieczność. Postrzeganie wszystkiego w kategoriach chwilowości jest zerwaniem z czasem, wyjściem poza czas, dlatego Konrad nazywa siebie nieśmiertelnym. Spójrzmy na fragment monologu, w którym następuje zrównanie efeba i silnego poety, uzyskane przez efeba poprzez pomniejszenie siebie i pomniejszenie poety-ojca:

Czym jest me czucie?  
Ach, iskrą tylko!  
Czym jest me życie?  
Ach, jedną chwilką!  
[...]  
Czym był On, póki światy trzymał w swoim łonie?  
Iskrą tylko.  
Czym będzie wieczność świata, gdy On go pochłonie?  
Jedną chwilką (Dz, 166-167).

Tak spełnia się Konradowskie *kenosis*, czyli poetycka próba ucieczki przed ciągłością oraz powtórzeniem. Autor *Lęku przed wpływem* pisze:

Termin *kenosis* zapożyczam od świętego Pawła, z opisu „ukorzenia się” Chrystusa, który wyrzekł się pierwiastka boskiego, by stać się człowiekiem. [...] silny poeta „wypiera się” sam siebie, dokonuje „samopustoszenia” w *stosunku do prekursora*. Ten akt „pustoszenia” to wyzwalamąca nieciągłość, umożliwiającą powstanie wiersza, który nie mógłby powstać w wyniku powtórzenia pragnącego odtworzyć natchnienie prekursora. „Odczynianie” siły prekursora w *sobie* służy „izolacji” własnej postawy od postawy prekursora (L, 128).

Właściwa *kenosis* poetycka jest demoniczną parodią *kenosis* świętego Pawła, uniznieniem raczej prekursorów, niż samego poety, i wyzwaniem rzuconym śmierci (L, 132).

---

<sup>9</sup> W. Szturc, *Ironia romantyczna. Pojęcie, granice i poetyka*. Warszawa 1992, s. 5.

Konradowskie *kenosis* spełnia się w podwójnym geście – uniżenia siebie poprzez sprowadzenie swojej egzystencji do chwili i iskry oraz rozlanie tej obserwacji na całość stworzenia i wreszcie – na samego Stwórcę: samoponizowanie okazuje się jedynie krokiem do detronizacji poprzednika.

**Demonizacja.** Późny poeta jest „skazany” według Blooma na prowadzenie dialogu ze swoim prekursorem, który należy jednak do przeszłości (oraz sfery *id* – jako lęk i *superego* – jako wzorzec) i milczy, ale jako część struktury poetyckiego podmiotu jest niezbywalną częścią jego konstytucji. Efeb **musi** odnieść się do wytworu poprzednika, musi odnieść się do swej własnej jaźni. Konrad również **musi** odpowiedzieć na **milczenie** ojca-poety:

Milczysz, – wszakżeś z Szatanem walczył osobiście?  
Wyzywam Cię uroczyście (Dz, 167).

Kolejna rewizja – *demonizacja* spełnia się w wyzwaniu Najwyższego na pojedynek przez Konrada. „Demony tworzą przez destrukcję” (L, 140), stwierdza Bloom – w przypadku *Wielkiej Improwizacji* Bloomowska *demonizacja* to manichejska wizja mocy twórczej, duchom z lewej i duchom z prawej odpowiada moc boska i moc szatańska. Poza tym to nie tylko obraz psychomachii, to również poetycki odpowiednik ścierania się sił *id* i *superego*. Efeb szuka mocy poza mocą pochodzącą od ojca, jednak nie oznacza to wpisania się w moc szatańską – solipsyzm Konrada każe mu widzieć w sobie odrębną, ale równą wielkim antagonistom potęgę:

Jeśli ja będę bluźnierca,  
Ja wydam Tobie krwawszą bitwę niżli Szatan (Dz, 168).

Prawdziwy agon obejmuje Stwórcę i twórcę, który definiuje siebie jako pochodzącego spoza świata stworzonego przez akt stwórczy *creatio*: jego twórcze siły nie są boskim darem, są tym, co stawia Konrada na równi z Bogiem:

Jam się twórcą urodził:  
Stamtąd przyszły siły moje,  
Skąd do Ciebie przyszły Twoje,  
Boś i Ty po nie chodził:  
Masz, nie boisz się stracić; i ja się nie boję (Dz, 164).

Kontrwniosłość Konrada budowana jest od samego początku monologu, rozpoczynają ją słowa: „Ja mistrz!” (Dz, 161). Od tego momentu, po powyżej przytoczone słowa, kreowane jest wrażenie odrębności siły efeba, nie pochodzącej od poety-ojca. Analogia do Bloomowskiej definicji *demonizacji* wydaje się oczywista:

*Demonizacja*, czyli ruch w stronę osobistej Kontrwniosłości w reakcji na Wzniosłość, jaka jest udziałem prekursora [...]. Późniejszy poeta otwiera się na moc, którą zaczyna oddzielać od osoby rodzica i postrzegać jako należącą do sfery istniejącej poza prekursorem. Dokonuje tego we własnym wierszu, sytuując go wobec wiersza macierzystego w taki sposób, by uogólnić i zatrzeć oryginalność tego drugiego (L, 58).

**Askesis.** *Askesis* to „akt samooczyszczenia, którego celem jest stan doskonałej samotności” (L, 58), który pozwala na odcięcie się od swych poprzedników, jest próbą

osiągnięcia stanu doskonałego solipsyzmu – Konradowski solipsyzm spełnia się nie tylko w odcięciu się od poety-ojca – Boga, ale od wszelkich niedoskonałych odbiorców:

Wam, pieśni, ludzkie oczy, uszy niepotrzebne;  
Płyńcie w duszy mej wnętrzościach (Dz, 161).

Jednak w myśleniu Blooma ten gest zerwania nie może być gestem ostatnim, solipsyzm skazuje poetę na śmierć potencjału twórczego, wreszcie – samej twórczości. Dlatego tak bardzo dwubiegunowe jest dążenie Konrada, który mimo wszystko żąda uwagi – Boga, natury („Ty Boże, ty naturo! dajcie posłuchanie”; Dz, 161). Doskonały solipsyzm to potwierdzenie siły poety, doskonały solipsyzm to również śmierć poety. Ambiwalencja tych dążeń prowadzi do lęku i do poetyckiej „choroby samoświadomości” (L, 74). Jaki powinien być kolejny krok na drodze *clinamenu*, poetyckiej omyłki? Konrad wybiera inną drogę – gwałtownym gestem odrzuca swych twórczych poprzedników:

Depcę was, wszyscy poeci,  
Wszyscy mędrcy i proroki,  
Których wielbił świat szeroki (Dz, 162).

To już nie tyle poetycki solipsyzm, ile poniżenie, zdeptanie wszystkich poprzedników (romantyczna sztuka, poezja kreśli szeroki horyzont, sięgając w dziedzinę mądrości i prorocstwa). Poniżenie prekursorów ma za cel wywyższenie poety-efeba. Wątek solipsystyczny powraca: żaden z twórców-poprzedników nie czuł takiej mocy i szczęścia, jakie czuje Konrad w momencie, gdy:

Kiedy sam śpiewam w sobie,  
Śpiewam samemu sobie (Dz, 162).

Porządek Bloomowskich zabiegów rewizyjnych w ramach *Wielkiej Improwizacji* zostaje zakłócony – wydaje się, że *askesis* wyprzedza demonizację (jeśli dokładnie prześledzić monolog Konrada, okaże się, że wszystkie zabiegi rewizyjne przeplatają się i mieszają, należy pamiętać, że ich rozdzielanie jest podyktowane próbą wpisania w Bloomowski schemat). *Demonizacja* była procesem tworzenia pierwotnej siły, mocnego *id*. Tworzenie własnego silnego *superego* to właśnie zabieg *askesis*. Ekwiwalentem *superego* będzie „w pełni rozwinięta *poetycka wola*, surowsza niż sumienie” (L, 159). Jednak przytoczone powyżej fragmenty monologu, zakwalifikowane przeze mnie jako część aktu *askesis*, zasługują raczej na miano „małego *askesis*” – odcięcia się od *superego* tworzonego przez innych poetów-poprzedników. Dlaczego „małe”? Dlatego, że nieskierowane przeciw prawdziwemu poetyckiemu adwersarzowi. „Ludzkie poetyckie ojcostwo” nie stanowi tak poważnego zagrożenia pozycji poety-efeba, jakie stanowi prawdziwy poeta-ojciec, tu w postaci milczącego Boga:

Tam dojdę, gdzie graniczą Stwórca i natura (Dz, 163).

Bo jestem nieśmiertelny! i w stworzenia kole  
Są inni nieśmiertelni; – wyższych nie spotkałem. –  
Najwyższy na niebiosach! – Ciebie tu szukałem (Dz, 166).

Poprzednicy-ludzie nie są równorzędnymi rywalami. Równorzędnym przeciwnikiem jest Bóg; tym, co ma zostać zakwestionowane, jest boskie ojcostwo. W tym wymiarze „askesis to już właściwy pojedynek, walka ze zmarłym na śmierć i życie” (L, 162). W owym pojedynku nie neguje się istnienia Boga, poeta-ojciec utożsamiany z Bogiem to wielki obecny, milczący i górujący Stwórca. Negowany jest fakt ojcostwa i niekwestionowalność boskości.

*Askesis* w *Wielkiej Improwizacji* przeplata się z *demonizacją* – romantyczny bohater walczy o ukonstytuowanie autonomicznego *ego*, uwolnionego od wpływu silnego poety *id* i *superego*. Wszystkie kolejne kroki to jednak jedynie przygotowanie dla zwieńczenia, jakim jest *apophrades*. Solipsyzm to śmierć twórczości, absolutna oryginalność nie jest możliwa. *Clinamen*, *tessera*, *kenosis*, *demonizacja*, *askesis* nie wykształca ostatecznie silnego poety – zmarły, czyli silny poeta-poprzednik, **musi** powrócić, efeb stanie się silnym poetą tylko wtedy, gdy powrót odbędzie się na jego warunkach w akcie *apophrades*.

**Apophrades, prometeizm i historia „twórczości”**. Zmarli silni poeci **nieustannie** powracają. Jednak „decydujące jest to, *jak* powracają: jeżeli bowiem powracają nietknięci, to ich powrót zubaża poetów późniejszych” (L, 183), ale jeśli wielcy zmarli powracają „zabarwieni naszą wrażliwością, mówiąc naszymi głosami” (L, 183), wtedy zostają może nie tyle zwyciężeni, ile przewyciężeni. Wydaje się, że późny poeta zwycięża z czasem:

[...] chodzi o takie usytuowanie prekursora we własnym dziele, że określone fragmenty *jego* dzieła, zamiast być zapowiedzią naszego nadejścia, wydają się być świadectwem zaciągniętego u nas długu (L, 183).

Gdzie jest miejsce na *apophrades* w *Wielkiej Improwizacji*? Wydaje się, że nie ma. Czy Konrad poprzez cały łańcuch poetyckich omyłek staje się w *Wielkiej Improwizacji* prawdziwie silnym poetą? Nie. Czy postać Konrada to zatem symbol zwyciężonego, słabego poety? Również nie. Upadek jest sensem *clinamenu* – każdej poetyckiej omyłki, prowadzącej do narodzin silnego poety-syna:

Silny poeta rzeczywiście mówi: „Wydaje się, jakbym przestał spadać; teraz *jestem* upadły, a więc leżę w Piekło”, ale mówiąc o tym, myśli tak naprawdę: „Upadając, *odchyliłem się*, a więc leżę w Piekło ulepszonym przez siebie” (L, 89).

Zamknięciem cyklu odchyleń ma być jednak *apophrades* – w tym miejscu cofnijmy się do odczytań *Wielkiej Improwizacji* sprzed ponad sześćdziesięciu lat. W rozprawie Juliusza Kleinera poświęconej *Wielkiej Improwizacji* znajdziemy powracający już u początków jej odczytań motyw prometeizmu<sup>10</sup>. Poszerza to Konrad Górski w rozprawie pt. *Przewyciężenie prometeizmu w „Dziadach”*<sup>11</sup>. Już tak odległa w czasie interpretacja *Dziadów* wskazuje nam ślad Bloomowskiego przewyciężenia, powrotu umarłych – *apophrades*. Konrad jako bohater *Wielkiej Improwizacji*

<sup>10</sup> J. Kleiner, *Problematy Improwizacji Konrada*. Lublin 1947 (w tym miejscu chciałabym serdecznie podziękować Ani Mazur za pomoc w zbieraniu materiałów).

<sup>11</sup> K. Górski, *Przewyciężenie prometeizmu w „Dziadach”* (nadbitka z książki pamiątkowej ku uczczeniu czterdziestolecia pracy naukowej prof. dra Juliusza Kleinera). Łódź 1949.



to Prometeusz, kierujący się miłością do ludzi, to uosobienie mitu prometejskiego – to wzniosłość, bunt i upadek mieszające się w bogoburczym geście, to przekonanie o równości sił twórczych Boga i artysty<sup>12</sup>. Taki prometeizm nazywa Górski „nowożytnym” – wskazując na jego źródła w nowożytności, w romantyzmie zaś widząc jego rozkwit (Herder, Goethe, Byron, Shelley). Postać Konrada to syn romantycznych Prometeuszy, ale jednocześnie ich przewyciężenie. I tu odczytanie sprzed ponad pół wieku odpowiada na pytanie o *apophrades* w *Dziadach*. W obrębie całego utworu Mickiewicza jest nim upadek Konrada i przewyciężenie jego prometejskiej postawy. Konrad staje się już nie kolejnym wcieleniem romantycznego prometeizmu, lecz Prometeuszem chrześcijańskim. Postać efeba zostaje wzbogacona o inny wizerunek – księdza Piotra:

Przechodzimy do ostatniego aktu dramatu o chrześcijańskim Prometeuszu – do pojednania. Staje się ono możliwe tylko dzięki temu, że w walce na serca zwycięża Bóg. Pomoc Ks. Piotra, który przybywa jako opatrnościowy wybawiciel grzesznika, jako poseł Wszechmiłości, umożliwiał krok do późniejszego pojednania<sup>13</sup>.

Ten powrót do już odległych w czasie odczytań *Wielkiej Improwizacji* i zderezenie ich z teorią lęku przed wpływem<sup>14</sup> ma swoje zalety. Po pierwsze, konfrontuje ograniczony zakres zainteresowania Blooma (amerykański literaturoznawca pozostaje głównie w kręgu pisarzy anglojęzycznych<sup>15</sup>) z szerszym rozumieniem zróżnicowanego, złożonego zjawiska, jakim jest europejski romantyzm. Po drugie, pozwala spojrzeć na pewne zależności między różnymi „romantyzmami”. Przykładem tego może być właśnie mit prometejski, który również według Blooma jest fundamentem romantycznego pojmowania twórcy i twórczości. Prometeizm pojawia się w *Lęku przed wpływem* jako „poszukiwanie *poetyckiej siły*” skazane na „chwalebą klęskę”, zawieszony między repetycją a prawdziwym błędem – poetyckim szaleństwem (L, 121). Tak rozumiany prometeizm Bloom wiąże z poświeceniewą literaturą – prawdziwa poezja od czasu romantyzmu to według niego „poszukiwanie ognia” (L, 121). Jeżeli, idąc tropem interpretacji Górskiego, przyjmujemy, że Mickiewiczowskie *apophrades* to przewyciężanie romantycznego prometeizmu (również w takim rozumieniu tego zjawiska, jakie przedstawia nam Bloom), okaże się, że polski romantyzm staje się silnym synem swego silnego ojca – preromantyzmu i romantyzmu europejskiego, poszerzając tym samym rozumienie tego zjawiska. Po trzecie, w tak rozumianej poetyckiej realizacji *apohrades* objawia nam się z całą mocą pewien problem. Krytyka antytetyczna ma za zadanie poszukiwać, rozwikływać relację między poetyckimi podmiotami, relacje ujęte w intertekstualnym, podmiotowym dialogu/agonie. Tymczasem proces poetyckiej omyłki, lęku przed wpływem jest **tematem** *Wielkiej Improwizacji*. Nie jest tylko sym-

---

<sup>12</sup> Ibidem, s. 254, 256, 270.

<sup>13</sup> Ibidem, s. 274.

<sup>14</sup> W związku ze słabą obecnością *Lęku przed wpływem* w polskim literaturoznawstwie można odnieść mylne wrażenie, iż jest to rzecz nowa – tak naprawdę książka Harolda Blooma po raz pierwszy wydana została w 1973 roku.

<sup>15</sup> Oczywiście z pewnymi wyjątkami (takimi, jak Flaubert czy Goethe). Nie zmienia to jednak tego, że romantyczny kanon Blooma pozostaje bardzo ograniczony.

ptomem, sublimacją – jak widziałby to Bloom – bowiem pozostaje tworem świadomego stematyzowania. Stąd w moim Bloomowskim czytaniu *Wielkiej Improwizacji* nagromadzenie wyrażeń takich, jak: „Konradowski clinamen, demonizacja bohatera” etc., nie zaś np. „kenosis Mickiewicza” – *Wielka Improwizacja* okazuje się utworem **tematyzującym lęk przed wpływem** na długo przed amerykańskim literaturoznawcą. Mimo że znajdujemy w *Wielkiej Improwizacji* puls poezji takim, jakim widzi go Bloom, nie znaczy, że jest to wyłącznie skutek działania zastosowanego narzędzia badawczego, ale że tak widzieli poetyckie zmagania romantycy – Bloom jest wobec romantyzmu (tej wersji, jaką znajdujemy w *Wielkiej Improwizacji*, w III cz. *Dziadów*) wtórny.

Powtórzę raz jeszcze: powyższa interpretacja nie jest Bloomowskim badaniem relacji międzypoetyckich, poetyckiego romansu rodzinnego – nie pojawia się w niej wątek Mickiewicza inni poeci. Wątek lęku przed wpływem, niemożności stania się doskonale oryginalnym, „Stwórczym” artystą jest **tematem** *Wielkiej Improwizacji*. Dlatego właśnie teoria lęku przed wpływem tak pasuje do utworu Mickiewicza, mimo że nie zostaje użyta zgodnie ze swoim przeznaczeniem, czyli do badania relacji międzypoetyckich.

Mogę zatem zaproponować pewną formę interpretacji twórczości Mickiewicza, bliższą intencjom krytyki antytetycznej. Ostatni etap poszukiwań *apophrades*, teraz już wyraźnie „Mickiewiczowskiego”, może nas naprowadzić na ślad skomplikowanych zależności międzypoetyckich. Przewyciężenie prometeizmu to ślad powrotu przewyciężonych umarłych – europejskiego romantyzmu. Możliwe okazuje się również spojrzenie z innej perspektywy. Perspektywy samoodniesień. Traktując Mickiewicza jako zjawisko, jego twórczość zaś jako całość, proces, należy stwierdzić, że w obręb całej jego twórczości wpisany jest puls odchyleń, *clinamenów* będących nie tylko odniesieniem do uwewnętrznionego poety-ojca, spadku po poprzednikach. Ów puls to puls samo-odczytań – wewnętrznych zmian. W tym miejscu chciałabym postawić tylko hipotezę – „późny Mickiewicz”, czyli liryki lozańskie, może być owym zamknięciem, *apophrades*, powrotem zmarłych czyli poprzedników, ale – i ta perspektywa wydaje się o wiele ciekawsza – „późny Mickiewicz” może być po prostu również poetą-ojcem dla „wczesnego Mickiewicza”. Byłby to *apophrades* bliski doskonałości – Bloomowskie rozumienie poezji opiera się na pewnym paradoksie: zaden poeta nie stanie się silnym poetą, jeśli nie wybrzmi w swym następcy silnym poecie – wtedy dopiero osiąga pozycję ojca, silnego poety, ale przypomnijmy: następca, aby stać się silnym poetą, musi zdetronizować ojca. Mickiewicz, jakiego poznajemy w lirykach lozańskich, staje się swym własnym ojcem. Przewycięża tym samym czas, stając się ojcem swego (chronologicznego) poprzednika – „wczesnego Ja”, które legitymizuje siłę „Ja późnego”.

Zacytujmy Juliana Przybosa, który zatrzymał się nad „wierszem-płaczem” Mickiewicza i w te słowa rozpoczyna esej o *Polaty się lzy me czyste, rześiste*:

Pierwsze słowa nawet największych poetów nigdy nie są znamienne, bo jeszcze nie są to ich słowa; nawet najwięksi zaczynali od naśladowania poprzedników. Lecz w twórczości każdego poety – wiersze ostatnie mają szczególną wymowę. [...] nie zawsze się dostrzega, że ostatnie utwory poetów bywają obciążone znaczeniem, które tłumaczy utajoną tendencję całej twórczości i całego życia. [...] I bywa, że ostatnie

wiersze, wiersze starców, przekraczają granicę osiągniętego w ciągu żywota kanonu artystycznego: odkrywają nowe piękno<sup>16</sup>.

Można zaryzykować wniosek ogólniejszej natury: kategoria późnej, dojrzałej twórczości jako zjawiska odrębnego, odmiennego od twórczości wcześniejszej, współgra z poszukiwaniem poetyckich *clinamenów*, u końca których stoi rewizja – sukces, czyli *apophrades*. Zatem prawdziwym Mickiewiczowskim *apophrades* byłyby właśnie jego późne wiersze – podobnie jest w przypadku większości tych (oczywiście znajdziemy wyjątki od tej „reguły”), którzy zasługiwaliby na miano silnych poetów. Zapewne byłoby pewnym nadużyciem stwierdzenie, że Bloomowska rewizja to tylko przerafinowana wersja tego, co można wyrazić w prostych słowach, za pomocą prostej intuicji, co wielokrotnie powracało również w lekturach polskiego romantyzmu – chodzi oczywiście o intuicję zawartą w słowach Przybosa: przekonanie, że twórcza biografia w wielu przypadkach spełnia się najdoskonalej w późnych utworach – w wykształceniu wyraźnej twórczej podmiotowości. Niemniej wniosek taki sam się narzuca. Przykładem już „nieromantycznym” byłoby odczytanie *Szarej strefy* Tadeusza Różewicza przez Jana Potkańskiego również z perspektywy *Lęku przed wpływem* – czytany Różewicz to również stary poeta. To poeta, który ze zdziwieniem konstatuje, że jest już starszy od swego prekursora (Staffa): „Stary Poeta w końcu okazuje się młodszy od swego ucznia”<sup>17</sup>.

**Lęk przed wpływem i historia pojęcia twórczości.** Ze zderzenia próby aplikacji metodologii Blooma<sup>18</sup> z interpretacją Górskiego wynika kolejna kwestia. Widać wyraźnie nie tylko ograniczony zasięg literackich zainteresowań, literaturoznawczy etnocentryzm amerykańskiego badacza, lecz również wyprowadzane z lektur romantyzmu uproszczenia i uogólnienia oraz niejasność cezur, definicji, podziałów. Wszystko to razem razi o tyle, o ile *Lęk przed wpływem* pomyślany jest jako pewne ujęcie całościowe czy to problematyki romantyzmu, czy myślenia o poezji w ogóle w ramach teoretycznofilozoficznych. Na przykład „prawdziwa poezja”, która zarażona jest lękiem przed wpływem, to według Blooma poezja nowoczesna (należy dodać, że w *Lęku przed wpływem* znajdziemy fragmenty, w których Bloom utożsamia romantyzm z nowoczesnością; L, 165), albo zaczynająca się w czasach renesansu i dopiero pooświeceniowa (L, 121). Dlaczego warto zwrócić uwagę na ów problem? Najwyraźniej odpowiedź na pytanie o to, od kiedy poezję można postrzegać jako uwiklaną w lęk przed wpływem (o ile w ogóle można ją tak postrzegać), sprawia Bloomowi problem. Zakres jego odpowiedzi naprzemiennie poszerza się i zawęża. Jakiej zatem należałoby udzielić odpowiedzi? Wydaje się, że przydatne może być spojrzenie na tę kwestię z perspektywy historii idei. W ujęciu Blooma artysta i twórca to tożsame pojęcia, nieważne, czy pisze o Szekspirze, nieważne, czy mowa o re-

<sup>16</sup> J. Przyboś, *Wiersz-placz*. W: *Liryki lozańskie Adama Mickiewicza. Strona Lemanu, antologia*, oprac. M. Stala. Kraków 1998, s. 115.

<sup>17</sup> J. Potkański, *Starsi bracia...*, s. 62.

<sup>18</sup> Jest to oczywiście pewien skrót myślowy. Bloomowska teoria nazywana jest przez jej autora „teorią” z braku lepszego określenia. Bloom niechętnie odnosi się do rygorów metodologii. Jego krytyka antytetyczna ma być jedynie ogólnie zarysowaną siecią wskazówek dla czytelnika (oczywiście tak jest jedynie na poziomie autorskich deklaracji).

nesansie, oświeceniu etc. Do pewnych pytań warto zatem powrócić, patrząc na nie z perspektywy historii pojęcia twórczości. Sensowność takiego ujęcia ujawni się po krótkim wprowadzeniu w historię pojęcia „twórczości”, jakiego można dokonać, rekonstruując wywód Władysława Tatarkiewicza zawarty w jego bardzo szczegółowym studium historycznym pt. *Twórczość: Dzieje pojęcia*.

Studium Tatarkiewicza to skrót historii rozwoju pojęcia twórczości w kulturze europejskiej. Jeżeli zwrócimy się ku historii tego pojęcia, okaże się, że łączenie pojęć artysty i twórczości jest dla nas czymś naturalnym, tymczasem z perspektywy historii idei jest ono stosunkowo niedawne. Tatarkiewicz, pokazując historię „twórczości”, sięga do starożytności i stwierdza, że ani Grecy, ani Rzymianie nie mieli pojęcia, które odpowiadałoby ‘twórczości’, gdyż czasowniki określające czynności artysty – czy greckie *poiein*, czy łacińskie *facere* i *creare* – oznaczały ‘robić’<sup>19</sup>. Punktem zwrotnym w dziejach pojęcia twórczości stało się chrześcijaństwo:

[...] wyraz *creatio* został użyty dla oznaczenia czynności Boga tworzenia z niczego, *creatio ex nihilo*. W takim rozumieniu nabrał innego znaczenia niż *facere* – robić; ale też przestał mieć zastosowanie w czynnościach ludzkich<sup>20</sup>.

Z jednej strony chrześcijańska doktryna była źródłem pojęcia twórczości wychodzącej poza „robienie”, z drugiej jednak – źródłem oporu przed „przełożeniem” już szerzej rozumianej twórczości na płaszczyznę działań ludzkich. Chrześcijańska teologia przypisała „twórczość” wyłącznie Bogu. Według Tatarkiewicza od czasów odrodzenia Europejczyk zmagał się z oporem przed użyciem słowa „twórczość” na określenie czynności ludzkiej, oporem mającym swą genezę właśnie w myśli teologicznej. Artyści tego czasu usilnie poszukiwali możliwości nazwania tego, co robili, ciągle jednak, jak podkreśla Tatarkiewicz, unikając „twórczości” zarezerwowanej dla Boga<sup>21</sup>. Po wiek XVIII możemy dzięki Tatarkiewiczowi śledzić, jak mozolnie i walcząc z licznymi przeszkodami pojęcie twórczości przechodziło w użycie bliskie naszemu dzisiejszemu rozumieniu. Właśnie w XVIII wieku widzimy już wyraźnie sygnały rewolucji w użyciu tego pojęcia. Wreszcie wiek XIX, romantyzm, okazuje się momentem przełomowym:

Opór ich miał zapewne potrójne źródło. Jedno było lingwistyczne: wyraz „twórczość” był w mowie ówczesnej zarezerwowany dla twórczości *ex nihilo*, człowiekowi niedostępnej. Drugie było filozoficzne: tworzenie jest aktem tajemniczym, a psychologia Oświecenia nie dopuszczała tajemnic. Trzecie wreszcie źródło było artystyczne: ówcześni artyści byli przywiązani do swych reguł, a zdawało się, że twórczości niepodobna pogodzić z regułami. [...] W XIX wieku sztuka wzięła odplątę za opór poprzednich stuleci przeciw uznawaniu jej za twórczość. Teraz nie tylko była uważana za twórczość, ale ona *jedna* była za nią uważana. „Twórca” stał się synonimem artysty i poety<sup>22</sup>.

---

<sup>19</sup> Za: W. Tatarkiewicz, *Twórczość: Dzieje pojęcia*. W: idem, *Dzieje sześciu pojęć*. Warszawa 1988, s. 288-290.

<sup>20</sup> Ibidem, s. 290.

<sup>21</sup> Ibidem, s. 292.

<sup>22</sup> Ibidem, s. 293-294.

Twórczość zostaje przypisana człowiekowi, mówiąc ściślej – artyście. Z długiej walki o przypisanie ‘twórczości’ sferze ludzkich działań zostaje wpisany w to pojęcie ślad potęgi nieomalże boskiej, traktowanie twórczości jako stwarzania czegoś nowego, niepowtarzalnego etc. Wydaje się na przykładzie Konradowskiej pieśni, że dziewiętnastowieczna „herezja” idzie nawet dalej, niż zakładał Tatarkiewicz – w *Dziadach* ludzka twórczość i boska stwórczość są przez chwilę sobie równe, pokrewne. Jałowy gest detronizacji Boga to z jednej strony, ze względu na swoją jałowość, potwierdzenie ustaleń Tatarkiewicza (poświadcza to siłę oporu przed utożsamieniem boskiej i ludzkiej twórczości), z drugiej strony jednak gest wykonany, ostateczne zerwanie z twórczością będącą czymś całkiem innym niż stwórczość – Konrad stwarza nieśmiertelność, stwarza myśl wcieloną w słowa. Podsumowując: w historii pojęcia twórczości widać źródła romantycznego prometeizmu; w *Dziadach* zaś – kolejny krok w historii tego pojęcia i przewyciężenie prometeizmu romantycznego.

Bloom stwierdza, że „żaden współczesny pisarz nie może pogodzić się z kulturowym opóźnieniem” (z wyjątkiem Borgesa; L, 22). Tymczasem romantyzm wpisuje poetycki agon w kontekst o wiele szerszy, kontekst historii idei – nie tylko radzi sobie z kulturowym opóźnieniem, ale dokonuje kulturowej zmiany – jako opozycja do oświeceniowego widzenia świata, jako źródło rewolucyjnego, nowego paradygmatu antropologicznego, modelu epistemologicznego<sup>23</sup> etc. Poza tym romantyzm nie tylko staje się prądem mylnych odczytań, wewnętrznych rewizji, samoodniesień, ale momentem, w którym krystalizuje się, rodzące się od czasu renesansu, ale niewyraźne i kłopotliwe aż po koniec wieku XVIII, pojęcie twórczości.

Mickiewiczowska próba rewizji, absolutyzacja *clinamenu* wykracza poza relację twórca-twórca, sięga dalej. Boską moc poety-ojca w Konradowskim pojedynku można wytłumaczyć nie tyle lękiem przed wpływem, ile, powtórzę raz jeszcze, specyficznym momentem historii pojęcia twórczości – momentem starcia się teologicznego rozumienia twórczości z potrzebą określenia ludzkiego wytwarzania. To również starcie się poetyki klasycznej i kategorii doskonałości z poetyką romantyczną i kategorią oryginalności. Ten moment historii idei, wyrażania się pojęcia twórczości, przeobrażania immanentnej poetyki literatury europejskiej staje się **źródłem** tego, co Bloom nazywa lękiem przed wpływem.

**Ojciec-romantyzm, syn-Bloom.** Mówiąc krótko: Bloomowskie myślenie o literaturze byłoby niemożliwe bez poprzednika w postaci szeroko rozumianego romantyzmu. Czytanie przez Blooma romantyzmu umożliwiła/popprzedziła nie tylko myśl Freuda (i Nietzschego), ale przede wszystkim romantyzm jako źródło myślenia o literaturze w kategoriach poetyki oryginalności. Co więcej, być może samego Freuda i jego koncepcję dynamicznej struktury podmiotu należałoby również potraktować jako skutek romantyzmu – to właśnie romantyczny rewolucyjny model antropologiczny, polemiczny wobec oświecenia lub szerzej – wobec nowożytności,

---

<sup>23</sup> Por. I. Berlin, *Korzenie romantyzmu. Wykłady Mellonowskie w zakresie sztuk pięknych wygłoszone w Narodowej Galerii Sztuki w Waszyngtonie*, red. H. Hardy, tłum. A. Bartkiewicz. Poznań 2004.

umożliwił psychoanalizę. Ostrze romantycznej rewizji było skierowane przeciwko kartezyjańskiemu ujęciu kwestii podmiotowości. Ponadto historia idei każe nam widzieć w romantyzmie moment przełomowy dla historii pojęcia twórczości. Romantyzm okazuje się więc źródłem samego Blooma. Wydaje się więc, że krytyka antytetyczna jest pożytecznym narzędziem interpretacji literatury romantycznej, ponieważ z romantyzmu się wywodzi. Być może należałoby zadawać dalej pytania: czy zatem Bloomowska koncepcja czytania jest adekwatna do czytania dzieł klasycznych (kategoria doskonałości) i modernistycznych (kategoria nowości)<sup>24</sup>? Wreszcie – jak „czytać Bloomem” utwory postmodernistyczne i współczesne, które świadomie „bawią się” relacją syn/ojciec, zawiązując tym samym romans rodzinny, o jakim amerykańskiemu badaczowi nawet się nie śniło? „Dzieła ponowoczesnej sztuki są [...] palimpsestowo, szczelnie zapisanymi tablicami”<sup>25</sup> pisze Ryszard Nycz, stwierdzając, że po modernistycznej kategorii nowości kolejną adekwatną do immanentnej poetyki współczesnej literatury kategorią jest intertekstualność<sup>26</sup> – specyficzna intertekstualność krytyki antytetycznej Blooma interesująco wpisująaby się w ów horyzont.

Czytanie „palimpsestowe” polskiej literatury romantycznej nie byłoby więc tylko dostrzeganiem palimpsestowości samego tekstu – czy to w wymiarze „psychoanalitycznym”, czy hermeneutycznym. Polegałoby ono również na wpisywaniu tekstów literackich w strukturę palimpsestu, w której „nadpisaniem” będą odczytania i narzędzia czytelnicze. Tekst i lektura nawzajem by się warunkowały. Niniejszy tekst nie nosi tytułu „*Wielka Improwizacja wobec Lęku przed wpływem*”, ponieważ nie było jej celem „Bloomowskie czytanie” Mickiewicza. Istotniejsze było to, że lekturze romantyzmu winno towarzyszyć nieustanne konfrontowanie ze sposobami lektury. W kontekście tego, co najnowsze w literaturze i literaturoznawstwie, „czytanie Bloomem” staje się pewną oczywistością – sama literatura Bloomowskie myślenie dawno wchłonęła, przeżyła, przetrawiła, a teraz szuka kolejnych smaków. „Szekspir nas wymyślił” – pisze Bloom (L, 14) i jeśli zobaczyć w Szekspirze ojca romantyzmu, wielkiego preromantyka, to Bloom historycznie jest uwarunkowany jednym i drugim – wymyślony przez Szekspira i przez postszekspirowski romantyzm.

Zatem to *Lęk przed wpływem* został skonfrontowany przeze mnie z romantyzmem. Skutek lektury? Zdaje się, że romantyzm jawi się jako silny ojciec efeba-Bloom, który pozwala poprzez swoje „synostwo” po raz kolejny dostrzec w romantyzmie siłę i żywotność literackiego ideału. Krytyka antytetyczna wydaje się nie tyle dobrym narzędziem czytania romantyzmu, ile po prostu jego wytworem.

## Summary

The article interprets Harold Bloom's *The Anxiety of Influence* from the perspective of Adam Mickiewicz's *The Great Improvisation*, an instance of Polish Romantic literature. Su-

<sup>24</sup> Por. R. Nycz, *Poetyka intertekstualna: tradycja i perspektywy*. W: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M.P. Markowski, R. Nycz. Kraków 2006, s. 153-180.

<sup>25</sup> Ibidem, s. 173.

<sup>26</sup> Por. ibidem, *passim*.

perfidiously, this part of Mickiewicz's Romantic drama seems to be an ideal object for reading from Bloom's perspective. Yet, as I claim, that is because it is the Romantic writer, who makes a literary conceptualization of the anxiety of influence. *The Great Improvisation* is a **picture of** a poetic agon. My conclusion is as follows: Bloom's theory of poetry being itself a way of reading any literary work, results from Romantic imagination and Romantic concept of originality. Thus Harold Bloom just reformulates Romantic ideas about creation and creative achievements.

