

Daria Trela  
Uniwersytet Warszawski

## *Logos* w intertekstualnym projekcie Harolda Blooma

Dla Harolda Blooma charakterystyczne jest krytyczne podejście do literatury, w której się specjalizuje – zachodniej literatury XIX wieku. Bloom jest zarówno „wielkim miłośnikiem i znawcą romantyzmu, jak i demaskatorem jego naiwnej wiary w autonomiczną jaźń i swobodną ekspresję”<sup>1</sup>. Fenomen autora *Lęku przed wpływem* stanowi ponadto fakt, że podaje w wątpliwość dotychczasowy stan wiedzy w dziedzinie wskazanego obszaru historyczno-literackiego. Jednocześnie sam podejmuje się trudu stworzenia spójnego systemu i wypracowania narzędzi badawczych, które byłyby odpowiednie do odczytywania każdego typu literatury poświeceniowej.

Według Blooma autonomia tworzącej jednostki nie jest możliwa. Badacz dostrzega fakt, iż poezja wstępującego później twórcy stanowi interpretację wierszy poprzedników. W tekście *The Breaking of Form* snuje następującą refleksję: “Words, even if we take them as magic, refer *only* to other words, to the end of it. Words will not interpret themselves, and common rules for interpreting words will never exist”<sup>2</sup>. Słowo jako jednostka autonomiczna nic nie znaczy. Samo siebie nie może zinterpretować, a jego znaczenie można określić jedynie za pomocą kolejnych wyrazów. Bloom zauważa, iż jest to niekończący się proces referencji.

Badacz posługuje się typem wnioskowania analogicznego i przenosząc te spostrzeżenia na grunt literaturoznawstwa, stwierdza, że

---

<sup>1</sup> A. Lipszyc, *Międzyludzkie. Koncepcja podmiotowości w pismach Harolda Blooma z nieustającym odniesieniem do podmiotoburstwa*, Kraków 2004, s. 21.

<sup>2</sup> H. Bloom, *The Breaking of Form*, w: *Deconstruction and Criticism*, red. H. Bloom, P. de Man, J. Derrida, G. Hartman, J. H. Miller, London 1979, s. 9.

tak, jak znaczeniem wyrazu mogą być tylko inne słowa, „znaczeniem wiersza może być tylko inny wiersz”<sup>3</sup>. Każdy kolejny powstający tekst odnoszący się do jakiegoś dzieła stanowi jego interpretację, próbę objaśnienia. Bloom posługuje się w tym celu jednym ze znaczeń słowa „interpretacja”, tj. sensem ‘translacja’ i powołuje się na Freudowskie porównanie analizy marzeń sennych „do tłumaczenia z języka na język”<sup>4</sup>.

Koncepcję Blooma wzbogacają w tym ujęciu wątki talmudyczne. Podążając za myślą Gershoma Scholema, który wyjaśniał fenomen *Tory*, Bloom konstruuje pojęcie „the poet in the reader”<sup>5</sup>. Kładąc nacisk na oralny aspekt tekstu, cytuje wprost Scholema: „there is no written Torah, free from the oral element, that can be known or conceived of by creatures who are not prophets”<sup>6</sup>. Przekładając zjawisko nieustannego odczytywania i tłumaczenia świętego tekstu na realia tekstów literackich, Bloom wyznaje: „I only *knew* a text, any text, because I know a reading of it, someone else’s reading, my own reading, a composite reading”<sup>7</sup>. Konkretny, zapisany i zamknięty tekst nie istnieje, jest bowiem „wypowiadany” dalej przez kolejnych interpretatorów.

Bloom został zaliczony do myślicieli mocno „hebraizujących”<sup>8</sup> m.in. z uwagi na podkreślenie symbolicznej wagi słowa wypowiadanego jako indywidualnego komunikatu jednostki. Daje się urzec „hebrajskiej obsesji głosu”, koncepcji słowa *dawbar*, w którym ukryta jest obecność Boga. Jednocześnie pojawia się w nim głos „(...) który wykrzykuje swe własne żywe imię – wbrew i na przekór równającym

<sup>3</sup> Tenże, *Międzyrodział*, w: *Współczesna teoria badań za granicą. Antologia*, oprac. H. Markiewicz, t. IV, cz. 2, , Kraków 1996, s. 261.

<sup>4</sup> Tegoż, *Na mapie błędzenia*, w: *Współczesna teoria...*, dz. cyt., s. 265.

<sup>5</sup> Tegoż, *The Breaking of Form...*, dz. cyt., s. 8.

<sup>6</sup> Tamże.

<sup>7</sup> Tamże.

<sup>8</sup> A. Bielik-Robson, *Duch powierzchni. Rewizja romantyczna i filozoficzna*, Kraków 2004, s. 36. Należy wyjaśnić, że korespondencja z tradycją hebrajską jest zestawiana ze skłonnością do kulturowania dziedzictwa hellenistycznego. Obie tendencje są przeciwstawne, bowiem „hellenizm wierzy w postęp ludzkiego ducha – hebraizm tymczasem koncentruje się na moralnym oglądzie świata, opisując go w naczelnym kategoriach dobra, zła i grzechu. Zgodnie z tą dystynkcją hellenistyczny jest więc cały niemiecki idealizm, z Heglem na czele, hebrajski natomiast pozostaje najbardziej zacięty wróg Hegla, Søren Kierkegaard”. Tamże.

siłom losu, historii, kartezyjańskiego »wszechświata śmierci« (...). To słowo, o które walczy Jakub z Aniołem Śmierci, domagając się od niego błogosławieństwa w postaci nowego imienia”<sup>9</sup>. Oznacza to, że ów głos jest jednocześnie sygnałem pewnego rodzaju naznaczenia danej osoby przez Boga, który przemawia przez usta adepta<sup>10</sup>. Poeta w tym ujęciu byłby więc kimś wybranym, kto jest władny uczestniczyć w nurcie tradycji. Drugie znaczenie niesie równie istotny przekaz. Poeta nie jest tylko ustami Boga, a więc tym, który anonimowo przekazuje Słowo. Wręcz przeciwnie. Nowy „prorok”, współuczestnicząc w tradycji, walczy o swoje trwanie, które zapewnia mu wygrana batalia z jego poprzednikami o prawo do przemawiania oraz o najważniejsze słowo – własne imię. Wstępujący prorok jest bowiem w koncepcji Blooma zawsze poróżniony z prekursorami.

Badacz neguje istnienie tradycji konserwatywnej, zgodnie z którą każdy poeta, stanowiąc odrębne ogniwo, współtworzy łańcuch literackiego dziedzictwa oraz jednocześnie podporządkowuje się „spokojnemu nurtowi tradycji, by w ramach niej mówić jej językiem”<sup>11</sup>. Według Blooma nie istnieje możliwość zgodnego i autonomicznego współistnienia poetów. Poezja jest według niego „z natury krytyczna”<sup>12</sup>. Badacz skonstruował agoniczną wizję poetyckiej tradycji, u źródeł której leży pragnienie wyparcia i zastąpienia słów poetyckich mistrzów przez słowa nowo wstępujących twórców.

W związku z powyższym należy wyjaśnić, że podstawą koncepcji Blooma jest przekonanie, że poeci poprzez własne teksty nieustannie prowadzą dialog z dziełami poprzedników, natomiast za sprawą przedkładania własnych interpretacji tekstów prekursorów wypierają poniekąd władzę swoich mistrzów. W *Manifeście krytyki antytetycznej* Bloom wyjaśnia, że:

Prawdziwą historią poezji jest opowieść o tym, jak poeci jako poeci znosili (*have suffered*) innych poetów, podobnie jak każda prawdziwa biografia jest opowieścią o tym, jak ktoś znosił swą własną rodzinę – lub, zamiast niej, swoich kochanków i przyjaciół. (...) Każdy wiersz jest błędną interpretacją wiersza-antenata<sup>13</sup>.

<sup>9</sup> Tamże, s. 38, 39.

<sup>10</sup> Najlepszym przykładem są prorocy, przez których przemawiał Bóg.

<sup>11</sup> A. Lipszyc, dz. cyt., s. 62.

<sup>12</sup> Tamże, s. 213.

<sup>13</sup> H. Bloom, *Międzyzrodział*, dz. cyt., s. 261.

Istotne jest w tym fragmencie zwłaszcza słowo *suffer*, które wskazuje na cierpienie z jakiegoś powodu. Bloom wyraża przekonanie, że narodziny indywiduum oraz konstituowanie się silnej podmiotowości ani nie jest czynnością prostą, ani pozbawioną cierpienia.

Bloom w *The Breaking of Form* rozważa powinowactwo dwóch na pozór niemających ze sobą nic wspólnego słów. Krytyk zaczyna narację od refleksji, która rzutuje na projekt zależności poetyckiej oraz całą koncepcję procesu współtworzenia tradycji przez nowego poetę:

The word *meaning* goes back to a root that signifies „opinion” or „intention”, and is closely related to the word *moaning*. A poem’s meaning is a poem’s complaint, its version of Keats’ Belle Dame, who looked *as if* she loved, and made sweet moan. Poems instruct us in how they break form to bring about meaning, so as to utter a complaint, a moaning intended to be all their own<sup>14</sup>.

W tekście powstającym, w którym znaczenie jest dopiero nadawane i musi ono być z konieczności odniesione do zastanych przez twórcę form, wyrażony jest rodzaj lamentu. Ukrytym znaczeniem nowego wiersza jest zawarta w nim skarga, zażalenie wniesione przez poetę. Odnosi się ono do starych dzieł, łamie ich konwencje znaczeniowe.

Agata Bielik-Robson, odnosząc się do tego fragmentu, wyjaśnia, że Bloom wywodził słowo *meaning* od *moaning*, „mając na myśli nie co innego, jak właśnie skargę romantycznego Ja dążącego do swej jedynej w swoim rodzaju *singularity*, którą zewsząd osacza to, co ogólne”<sup>15</sup>. Owo „Ja” poprzez tworzenie nowych znaczeń walczy (nie bez uskarżania się) o indywidualizm i o własne imię. Jednakże trudno zgodzić się z tym, że podmiot walczy z ogólnością. Lęk jednostki jest wywoływany jednak w koncepcji Blooma nie przez ogólność, lecz coś również jednostkowego, bardziej konkretny i bliski cel. Jest nim najczęściej jeden konkretny prekursor.

Bloom nawiązywał do gnostyckiego<sup>16</sup> ujęcia ludzkiej egzystencji, od którego zapożyczył zwłaszcza takie elementy, jak: koncepcję stworzenia człowieka, negatywny wpływ czasu na ludzkie działania oraz konieczność podejmowania nieustannej walki. Gnostyk gardzi wszys-

<sup>14</sup> Tenże, *The Breaking of Form...*, dz. cyt., s. 1.

<sup>15</sup> A. Bielik-Robson, *Duch powierzchni*, dz. cyt., s. 39.

<sup>16</sup> Zob. A. Lipszyc, dz. cyt., s. 47–60.

tkim, co skończone, nienawidzi zwłaszcza czasu „jako nędznej imitacji wieczności”<sup>17</sup>. Jednostka jest zmuszona do walki<sup>18</sup> z każdym Innym oraz z tym, co niedoskonałe, skończone i ograniczające, a więc także z własną materialnością. Poprzez walkę indywiduum dostępuje boskiej pneumy, którą odkrywa w sobie czy może raczej, jak trafnie sygnalizuje Lipszyc, wywalcza ją<sup>19</sup>. Bloom w znaczący sposób modyfikuje oryginalny paradygmat. Badacz wybiera opcję posługiwania się:

(...) gnostycką, katastrofalną wizją stworzenia. Równocześnie, co charakterystyczne, w koncepcji Blooma znika praktycznie wymiar etyczny: mamy tu do czynienia z samotnym człowiekiem, prerażonym faktem, że wrzuceno go w czas. Pozostaje on w relacji raczej z tymi, którzy *byli*, niż z tymi, którzy *żyją równocześnie* z nim. W rezultacie cała ta paradoksalna pozytywność, jaką do świata samotnego człowieka wnosi obecność Innego, nie pojawia się u Blooma. Wizja czasu będzie u niego dużo bardziej dramatyczna, marzenie o zbawieniu – dużo bardziej niecierpliwe. (...) myśl Blooma (...) wywodzi się raczej z tradycji apokaliptyczno-gnostycko-kabalistycznej, która – jak dowiodły badania Gershoma Scholema – przez cały czas obecna była w judaizmie<sup>20</sup>.

Należy dodać, że Bloom wykracza poza tradycyjnie pojęty gnostycyzm i ukazuje, że poeta, choć jest wtłoczony w niesprzyjający mu świat, to jego losy są silnie splecione z losami innych twórców. W tym

---

<sup>17</sup> Tamże, s. 50.

<sup>18</sup> Bloom kładzie nacisk na ukazanie dynamicznej kondycji gnostyckiego człowieka. Toteż w książce: *Agon: Toward a Theory of Revisionism* ukazuje różnice w rozumieniu statycznej *psyche* i wypełniającej człowieka, dynamicznej *pneumy*. „As a mythological comparison, rather than a scientific analogy, the Gnostic contrast between *psyche* and *pneuma* lends itself to Jonas’s Heideggerian distinction between an orthodox or Platonic concept of being, the *psyche*, and a Gnostic concept of happening, the *pneuma*. Being is static; happening, or movement, leads to a difference”. H. Bloom, *Agon: Toward a Theory of Revisionism*, Oxford 1983, s. 8.

<sup>19</sup> A. Lipszyc, dz. cyt., s. 51. Koncepcję tę uzupełnia fraza, którą Bloom posługuje się w *Lęku przed wpływem*, nazywając człowieka za Walentynem „bezsilnym kobiecym owocem”. Zob. H. Bloom, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, przeł. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Kraków 2002, s. 57. Dzięki podjętej walce jednostka jest w stanie pokonać to, co materialne i przyziemne, na rzecz partycypacji w boskiej *pneumie*. W kontekście literatury krytyk stosuje ten zwrot w odniesieniu do określenia zmagania efeba w stosunku do jego realnego przeciwnika, literackiego prekursora.

<sup>20</sup> A. Lipszyc, dz. cyt., s. 42.

ujęciu Bloom czerpie z refleksji Sorena Kierkegarda oraz Zygmunta Freuda.

Badacz powołuje się na Kierkegardowską „scenę pouczenia”<sup>21</sup>, która rozgrywa się pomiędzy mistrzem a uczniem oraz przekłada ją na relację wstępującego poety z jego poprzednikami. Poprzez ową scenę pouczenia, stanowiącą rodzaj pierwszej edukacji, mistrz wprowadza ucznia w otoczenie, a wpływając na niego, poniekąd stwarza go dla świata. Uczeń natomiast naśladuje swojego mistrza. Dzięki temu początkowo więź pomiędzy nauczycielem i adeptem jest silna. W przypadku analizy zależności między poetami należy zauważyć, że:

Wcześniejszy poeta tworzy nowego poetę, rozkochując go w swojej poezji, a zatem i w poezji jako takiej, poucza go, choć ten jest być może jeszcze niezdolny do przyjęcia nauki. Dzięki temu pierwotnemu pouczeniu adept dowiadyuje się, czym jest poezja i odtąd – gdy zapagnie sam pisać wiersze – będzie dręczony przez lęk przed wpływem, przez myśl, że przyszedł za późno. Jak pamiętamy, będzie chciał powtórzyć tę wspaniałość, której doznał, ale powtórzyć ją samemu, na własnych prawach<sup>22</sup>.

Psychologia dostarcza argumentów, że analogiczną edukację pobiera dziecko od rodziców. W związku z tą refleksją należy zauważyć, że Bloom powołuje się wielokrotnie na badania Freuda i jego teorię istnienia romansu rodzinnego<sup>23</sup>. Krytyk podkreśla w *The Breaking of Form*, że dziecko, obserwując rodzica, tworzy jego fantazmat. Funkcja tej czynności jest ściśle określona – łączy się z ograniczeniem władzy rodzica i dążeniem dziecka do wolności. Jej zaistnienie jest możliwe tylko dzięki temu, co Bloom określa jako „child’s fantastic interpretation of its parents” oraz w konsekwencji działania wyobraźni dziecka zwanej przez niego: „child’s fantasy-making power”<sup>24</sup>. Prze-

<sup>21</sup> Tamże, s. 79–80.

<sup>22</sup> Tamże, s. 80.

<sup>23</sup> Zwraca na ten fakt uwagę Lipszyc, pisząc o „dramacie miłości i nienawiści pomiędzy synem i ojcem”, który przypomina relację młodego poety z mistrzem. Zob. Tamże, s. 80. Bloom sam zaś wskazuje w tekście *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, że zajmują go takie relacje pomiędzy poetami, które są „zbliżone do tego, co Freud nazywał powieścią rodzinną”, a więc ni mniej, ni więcej: „fantazmaty psychiki dziecięcej dotyczące rodziców”. H. Bloom, *Lęk przed wpływem*, dz. cyt., s. 252.

<sup>24</sup> Tenże, *The Breaking of Form...*, dz. cyt., s. 3. Akt, którego dopuszcza się dziecko w drodze do wolności, ma niekiedy rewolucyjne intencje, celem jest, jak zaznacza Bloom, odwrócenie porządku władzy: „The child provides a myth, and this myth

kładając tę psychologiczną zależność na grunt literatury, Bloom konstatuje, że podobnie jak dzieci, nowi poeci dążą do wolności poprzez analogiczną postawę, prezentowaną względem swoich poprzedników.

W *Lęku przed wpływem* Bloom ukazuje na przykładzie Milтона, że akt kreacyjny jest umożliwiany dzięki obecności „lęku twórczego” ukazanego symbolicznie pod postacią Cheruba Skrywającego<sup>25</sup>. Stąd też kluczowy jest fakt, że lęk jest wartością pozytywną. Stanowi początkowe stadium procesu twórczego. Następnie poeta odnosi się do wierszy już napisanych i z nich jedynie czerpie natchnienie („The truest sources, again necessarily, are in the powers of poems *already written*, or rather, *already read*”<sup>26</sup>), a nowe znaczenia buduje z roztrząskanych form poezji prekursora<sup>27</sup>.

Istotny jest fakt, że adept nie od razu odczuwa wrogość w stosunku do swojego nauczyciela. Wcześniej ukazano, że dziecko dąży do uwolnienia się od władzy rodzica. Nim jednak to nastąpi, kieruje się miłością do poprzednika. Owa pierwotna więź nie zostaje później wyparta:

(...) dramat Bloomowskiego silnego poety polega na tym, że jest on absolutnie zbuntowany przeciw prekursorowi i absolutnie w nim zakochany, że targają nim sprzeczne popędy, które Bloom przyrównuje do Freudowskiego Erosa i popędu śmierci, że (...) nowy twórca chce być sobą i być wielkim, podczas gdy wie, że wielką poezją jest dla niego poezja prekursora, w której zakochał się na samym początku<sup>28</sup>.

---

is close to poets' myths of being a changeling. A changeling-fiction is one of the stances of freedom. The changeling id free because his very existence is a disjunction, and because the mystery of his origins allows for Gnostic reversals of natural hierarchy between parents and children”. Tamże.

<sup>25</sup> Tegoż, *Lęk przed wpływem*, dz. cyt., s. 80. Cherub Skrywający „czyni ludzi ofiarami, a nie poetami, jest demonem dyskursywności i ponurych ciągłości, pseudoegzegetą, który sprawia, że czyjaś twórczość zyskuje status Pisma”. Tamże.

<sup>26</sup> Tegoż, *The Breaking of Form...*, dz. cyt., s. 3.

<sup>27</sup> Bloom, chcąc ukazać proces powstawania nowego znaczenia, posługuje się obrazem roztrzaskiwanej formy: „I will try to show that the lustres of poetica meaning come rather from the breaking apart of form, from the shattering of a visionary gleam”. Tamże, s. 1.

<sup>28</sup> A. Lipszyc, dz. cyt., s. 21. Motyw Tantalosa pojawi się jeszcze w tym artykule w innym kontekście. Śmierć bowiem dla Blooma wiąże się nie tylko ze słabością wstępującego poety, który nie podolałszy sile swoich poprzedników, gdy jest zbyt słabym twórcą, umiera jako poeta. Śmierć grozi adeptowi również, gdy ogranicza się do naśladowania mistrza.

Adept rozpoczyna pochód w stronę ukonstytuowania własnej tożsamości od afirmacji i przyswojenia nauki mistrza. Później pojawia się pragnienie wolności, uwolnienia od swojego „fundatora”, do czego adept używa racji rewizyjnych, sposobów obrony przed poprzednikiem.

Kluczowa dla ukazania relacji mistrza i ucznia jest wieloznaczność pojęcia *misprision*. Prócz określenia strategii defensywnej oznacza ono pewien rodzaj pomyłki oraz niesprawiedliwości. Powyższe sensy objaśniła Bielik-Robson, powołując się na kontekst Szekspirowski:

(...) u Szekspira oznacza ono także „niesprawiedliwe uwięzienie” oraz „niedoceniecie” wynikające z niewiedzy. Dwuznaczność jest tu obecna wszędzie; uwięziony jest i nieoczekiwanie obdarowany, który na przyjęcie daru nie był gotowy i dar, który znalazł się w rękach osoby niegodnej, nie mogącej właściwie go docenić. *Misprision* staje się więc w rozmyślnej i przekornej dezinterpretacji Szekspira figurą rozmyślnej i przekornej dezinterpretacji; pierwszym „unikem”<sup>29</sup>.

Reakcją na niedoceniecie jest wprowadzenie w poetycki czyn określonej strategii obrony, za pomocą której podmiot nie powtarza działań poprzednika, a dzięki postępowaniu według pewnego schematu dąży do oddalenia jego wpływu. Uciekanie się do aktów rewizyjnych, które stanowią rodzaj podstępного uniku, jest spowodowane początkową słabością podmiotu. Są one jednak ważnymi i niedającymi się pominąć etapami, które kończy moment przewyższenia poety-mistrza:

Podmiot jest jeszcze słaby i dlatego musi się bronić: ale defensywna strategia „przejmowania wpływu” (*misprision*) staje się przewrotnym źródłem subiektywnej siły. Słaby podmiot robi wobec wpływu „unik”, „uskok” (*swer*), sprawiając, że staje się on nową jakością, budulcem jego własnej i niepowtarzalnej jaźni. Przyswajając obronnie i unikowo, w długim procesie kolejnych przesunięć i przepracowań, których celem jest zatarcie obcego pochodzenia wpływu – sam powoli staje się swoim wpływem. Im niegdyś słabszy, tym teraz silniejszy<sup>30</sup>.

Ponieważ według Blooma naśladowanie twórczości swojego wzorca przez młodszego poetę jest równoznaczne z dosłownością

<sup>29</sup> A. Bielik-Robson, *Inna nowoczesność: pytania o współczesną formułę duchowości*, Kraków 2000, s. 97.

<sup>30</sup> Tamże, s. 95.



i z poetycką śmiercią tego drugiego, adept będzie starał się tego unikać, o czym pisała Bielik-Robson. Badacz odnosi się w tym kontekście do retoryki:

Retoryka jest kłamstwem, przede wszystkim kłamstwem przeciw tyranii czasu. U Blooma jednak pojęcie kłamstwa nabiera dość dramatycznego zabarwienia. Retoryka - cała poezja, a w ostatecznym rozrachunku cała kultura - jest kłamstwem, które przepowiadamy sami sobie, by bronić się przed naporem otoczenia i znaleźć dla siebie miejsce. (...) Kłamstwa, które opowiadamy, to nie tyle narzędzia radosnego podboju, co instrumenty obrony - obrony przed trupim literalizmem minionych interpretacji, przed wpływem poprzedników<sup>31</sup>.

Twórczość każdego kolejnego poety może być postrzegana jako coraz dalej idące kłamstwo w stosunku do nieosiągalnego pierwowzoru, posiadającego status prawdy. Wówczas twórczość byłaby ściśle związana ze słabością poety, koniecznością podjęcia defensywnej walki. Lecz kłamstwo obejmuje nie tylko sferę literacką, ale i cały obszar twórczej działalności człowieka. Jest implikowane przez wolę życia, którą kierują się wstępujący twórcy, chcący znaleźć dla siebie miejsce w tradycji. W takim ujęciu mielibyśmy do czynienia z postępującym zafalszowaniem stanów poprzednich i coraz bardziej znaczącym oddalaniem się od prawdy. Co więcej, gdy Bloom pisał o zafalszowaniu języka, nawiązał do Fryderyka Nietzschego, modyfikując jego frazę: „każde słowo jest przesądem, uprzedzeniem” do zasady „każde słowo to *clinamen*”<sup>32</sup>. W tym kontekście figura ironii jest dla Blooma ogólną zasadą poetyckiej negacji, której podporządkowane są pozostałe, uszczegółowione gesty obrony.

Według badacza retoryka i jej tropy stanowią nie tylko zafalszowanie twórczości poprzedników, lecz także budują nowe znaczenie. Dzieje się tak poprzez zastępowanie słów i obrazowania stosowanego przez poetyckiego mistrza innymi obrazami, które wstępujący poeta

---

<sup>31</sup> A. Lipszyc, dz. cyt., s. 108.

<sup>32</sup> Zob., H. Bloom, *The Breaking of Form...*, dz. cyt., s. 9.

konstruuje na podstawie sześciu tropów retorycznych: ironii, synekdochy, metonimii, hiperboli, metafory i metalepsis<sup>33</sup>.

W świetle powyższego retoryka oraz tropy są rodzajem błędu, odejścia od poetyckiego wzorca. Błąd jest u Blooma związany ze świadomą decyzją poety, który wiedząc, iż nie może osiągnąć prawdy, zmuszony jest do sięgania po dostępne mu narzędzie obrony – retorykę.

(...) wraz z wejściem w osobliwy obszar psychogenezy, wkraczamy również w dziedzinę *błędu*. Nie tyle jednak błędu jako po prostu fałszu, ale tego, co Bloom nazywa *willing error*, zamierzonego odejścia od prawdy, stanowiącego podstawę dyskursu nie tyle filozoficznego, co *retorycznego*. Wszystkie tropy retoryczne, stanowiące odejście od znaczeń dosłownych, są bowiem, z czysto logicznego punktu widzenia, błędami, czyli *errors of figuration*.

To właśnie retoryczne „błędy” okazały się kanwą, na jakiej tworzyć się będzie podmiotowość romantyczna, usiłując radzić sobie ze sprzecznością swej sytuacji wyjściowej. Tylko „błędy” bowiem są w stanie zdać sprawę z nielogiczności, jaka cechuje permanentny stan przejściowy – owo ciągle, agoniczne wydobywanie się z sytuacji wpływu, jakie cechuje byt subiektywny<sup>34</sup>.

Ze względu na posługiwanie się mową lub pismem w przypadku twórców, obrony językowe podlegają pewnym regulacjom, zasadom sztuki poetyckiej i retorycznej, co daje możliwość ich systematycznej wykładni. Dla Blooma „poezja i retoryka są sztukami walki obronnej”<sup>35</sup>.

Odwolując się do Bloomowskiej koncepcji adepta przychodzącego zbyt późno, porównującego się do swojego prekursora oraz zafalshowującego pierwotnie wypowiedziane treści, Lipszyc przytacza kategorię *homo rhetoricus*. Jednostka określona w ten sposób to: „aktor nieustannie kreujący samego siebie i fabrykujący nowe opisy rzeczywistości. Człowiek retoryczny odrzuca klasyczną definicję prawdy na rzecz jakiegoś rodzaju pragmatyzmu”<sup>36</sup>. Co istotne, konieczność stosowania retoryki jako narzędzia obronnego jest związana z koncepcją

<sup>33</sup> Zasadzie występowania wymienionych tropów retorycznych w poezji Bloom poświęcił *Lęk przed wpływem* oraz szczególnie wartościowy tekst: *Na mapie błędzenia*. Zob. *Na mapie błędzenia*, dz. cyt., 275 i kolejne.

<sup>34</sup> A. Bielik-Robson, *Duch powierzchni...*, dz. cyt., s. 150.

<sup>35</sup> A. Lipszyc, *Międzyludzkie...*, dz. cyt., s. 76.

<sup>36</sup> Tamże, s. 103.

człowieka jako istoty z natury słabej, niewyposażonej naturalnie w żadnego rodzaju narzędzie obrony. Toteż „właśnie z ideą człowieka jako istoty wybrakowanej, upośledzonej wiąże się pozytywna koncepcja retoryki jako narzędzia przetrwania we wrogim świecie”<sup>37</sup>.

Teoria poezji w wersji Bloomowskiej to specyficzny, choć pieczołowicie skonstruowany system, w którym zostały ze sobą powiązane motywy kabalistyczne, gnostyckie, psychoanalityczne, retoryczne oraz teksty poetyckie. Złożoność systemu Blooma wymaga długich studiów i zasługuje na odrębną publikację. Na podstawie powyżej przedstawionych informacji możliwe jest określenie, czym dla Blooma jest *logos*. Badacz traktuje koncepcję słowa niemogącego się samodefiniować jako punkt wyjścia do wypracowywania swojego projektu intertekstualności. Realizacja projektu jest z kolei gwarantem zdobycia nieśmiertelności przez poetów. Wpisanie się w nurt tradycji przez twórcę jest możliwe dzięki rozbijaniu form twórczości mistrza i tworzeniu na ich gruzach własnych konstruktów poetyckich poprzez zastosowanie uników, chwytów retorycznych. Dla Blooma język to za mało. Poeta wykracza poza *logos*, sięga do psychoanalizy, retoryki i wielkich systemów światopoglądowych, takich jak gnostycyzm i kabalistyka.

---

<sup>37</sup> Tamże.

## Bibliografia

Bielik-Robson A., *Inna nowoczesność: pytania o współczesną formułę duchowości*, Kraków 2000.

Bielik-Robson A., *Duch powierzechni. Renizja romantyczna i filozoficzna*, Kraków 2004.

Bloom H., *Agon. Toward a Theory of Revisionizm*, Oxford 1983.

Bloom H., *Międzyrodział*, w: *Współczesna teoria badań za granicą. Antologia*, t. IV, cz. 2, oprac. H. Markiewicz, Kraków 1996.

Bloom H., *Lęk przed wpływem. Teoria poezji. 1973. Medytacje o piernuszeństwie wraz z synopsis*, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. IV, cz. 2, oprac. H. Markiewicz, Kraków 1996.

Bloom H., *Na mapie błędzenia*, w: *Współczesna teoria badań za granicą. Antologia*, t. IV, cz. 2, oprac. H. Markiewicz, Kraków 1996.

Bloom H., *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, przeł. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Kraków 2002.

Bloom H., *The Breaking of Form*, w: *Deconstruction and Criticism*, red. H. Bloom, P. de Man, J. Derrida, G. Hartman, J. H. Miller.

Lipszyc A., *Międzyludzje. Koncepcja podmiotowości w pismach Harolda Blooma z nieustającym odniesieniem do podmiotoburstwa*, Kraków 2004.

### Streszczenie

W artykule autorka przedstawiła sposób objaśniania przez Harolda Blooma tego, czym są: słowo, znaczenie, interpretacja oraz koncepcja referencji słów i dzieł poetyckich. Punkt wyjścia rozważań stanowi wyjaśnienie magicznej oraz agonicznej idei *logosu* w ujęciu Blooma, które badacz symbolicznie określa hebrajskim słowem *danbar*. Następnie autorka skupiła się na przedstawieniu koncepcji znaczenia oraz uczestniczenia słów w permanentnym procesie referencji, który dotyczy także słów magicznych oraz całych tekstów. Na agonicznej koncepcji referencji słów Bloom kładzie fundament swojego autorskiego projektu teorii poezji, w której przeplatają się wątki gnostyckie, kabalistyczne, apokaliptyczne, psychoanalityczne oraz retoryczne.

**Słowa kluczowe:** lęk, wpływ, znaczenie, agon, błędne odczytywanie.

### *Logos* in Harold Bloom's intertextuality project

#### Summary

The Author of the article attempts to present the nature of *logos*, as well as the meaning, interpretation and the very idea of reference of the words and poems in Harold Bloom's intertextual system. The starting point is the explanation of magic and agonic idea of *logos* in Bloom's thought, which he symbolically describes using a Hebraic word *danbar*. Next, the author focuses on the concept of meaning and the role of words in the permanent process of reference, which also concerns magic words and full texts or poems. The agonic idea of reference of the words is the basis on which Bloom lays the foundation of his project theory of poetry. Bloom's theory is unique for its interplay of the Gnostic, Kabbalistic, apocalyptic, psychoanalytic and rhetoric motives.

**Key words:** anxiety, influence, meaning, agon, *misprision*.