

Upiorna wersja tradycji czy romans rodzinny
Rymkiewicz i Bloom – paralela

1 H. BLOOM: *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*.

Przeł. A. BIELIK-ROBSON, M. SZUSTER. Kraków 2002.

W dalszej części szkicu cytaty z tej pracy oznaczone są skrótem LPW.

2 J.M. RYMKIEWICZ: *Czym jest klasycyzm? Manifesty poetyckie*. Warszawa 1967.

W dalszej części szkicu cytaty z tej pracy oznaczone są skrótem CJK.

3 D. WOJDA: „Zjadanie umarłych”. *Tradycja według Jarosława Marka Rymkiewicza*.

„Kronos” 2008, nr 2.

W trakcie czytania książki Harolda Blooma zatytułowanej *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*¹ wielokrotnie odnieść można wrażenie niezwykłej bliskości takiego postrzegania przeszłości literackiej z tym, które prezentował Jarosław Marek Rymkiewicz w pracy *Czym jest klasycyzm? Manifesty poetyckie*². Na paralelność poglądów obu badaczy literatury wskazywała już Dorota Wojda w interesującym szkicu, w którym podejmowała analizę pojmowania przez Rymkiewicza klasycyzmu, zestawiając to pojęcie z koncepcjami teoretycznymi Rolanda Barthes’a, Jacques’a Derridy, Michaiła Bachtina, Paula Ricouera, Michela Foucaulta, a także – między innymi – Harolda Blooma³.

Książka Rymkiewicza *Czym jest klasycyzm?* ukazała się w 1967 roku. Jak wspomina Bloom we wstępnym rozdziale swojej pracy, znaczna część pierwszej wersji *Lęku przed wpływem* powstała latem 1967 roku, a opublikowana została w 1973 roku. Obie prace powstały zatem dokładnie w tym samym czasie.

Manifesty poetyckie Rymkiewicza *Czym jest klasycyzm?* były próbą przewartościowania spojrzenia na tradycję literacką i stanowiły propozycję nowego zdefiniowania klasycyzmu. Skierowane były zarówno przeciwko marksistowskim metodom badania literatury, jak i przeciwko wówczas ugruntowanej swą pozycję metodologii strukturalistycznej. Ostatni szkic, a zarazem tytułowy, zawiera polemikę z tezami Michała Głowińskiego na temat pojmowania tradycji literackiej i funkcjonowania pojęcia klasycyzmu.

Rymkiewicz odżegnuje się od podejścia strukturalistycznego i, przyjmując koncepcję tradycji literackiej Eliota oraz inspirując się sposobem pojmowania czasu przez Teilharda de Chardin, przekonuje, że w przestrzeni sztuki nie ma przeszłości ani przyszłości, jest tylko wydarzająca się terażniejszość, istnieje tylko aktualne „teraz” sztuki. W tym holistycznym kręgu, jak zaznacza poeta, przeszłość gromadzi się wokół nas, jest na wyciągnięcie ręki, istnieje tylko w wydarzającej się terażniejszości. W *Czym jest klasycyzm?* Rymkiewicz pisze o tym następująco:

[...] dla artysty czas przeszły i czas przyszły, wczoraj i jutro, istnieją tylko o tyle, o ile uczestniczą w porządku czasu

teraźniejszego: adagio z *Koncertu skrzypcowego E-dur* Bacha i zwierzęce autoportrety Dürera są współczesne dziełu, które powstaje dziś, tu i teraz, bo każdego dnia są tworzone i każdego dnia są ponawiane. Sztuka nie zna pojęcia postępu.

CJK, s. 168–169

Rymkiewicz przedstawił także swoją koncepcję historii literatury, polemizując z Głowińskim w zakresie postrzegania tradycji literackiej:

Praca Głowińskiego stara się uchwycić przemienne ruch pewnych form. Nie chwyta niestety, a niekiedy nawet nie dostrzega ruchu **poszczególnych wierszy**. [...] Historia literatury nie jest jednak tylko historią form, ale również – proszę mi wybaczyć tę naiwną definicję – **historią poszczególnych wierszy**, ludzi, którzy te wiersze napisali, i ludzi, którzy je czytali.

CJK, s. 167, podkr. – J.D.P.

Strukturalistycznej perspektywie Głowińskiego przeciwstawił Rymkiewicz spojrzenie pozadiachroniczne, punktowe, skupione na historii poszczególnych wierszy, a także na historii ich autorów i czytelników.

Słowa Rymkiewicza o „historii poszczególnych wierszy” w niemal identyczny sposób wyrażają fundamentalny pogląd Harolda Blooma z *Lęku przed wpływem*, który stanowił teoretyczną podstawę jego projektu krytyki antytetycznej. O historii poezji, będącej dziejami ważnych wierszy stworzonych przez wielkich poetów, Bloom pisał następująco:

Prawdziwa historia poetycka to dzieje zmagania jednych poetów jako poetów z innymi. [...] Znaczeniem jednego wiersza może być tylko inny wiersz.

LPW, s. 134

Wspólnym założeniem teorii Rymkiewicza i Blooma jest przeświadczenie o stałej mentalnej obecności i aktywności dawnych, minionych poetów. Warunek wszelkiej twórczości stanowi konieczność obcowania ze zmarłymi poetami. Pisze Bloom:

[...] silni zmarli powracają, tak w wierszach, jak i w naszym życiu, a powracając, zmuszają nas do życia w ich cieniu.

LPW, s. 182

Podobnie zauważał Rymkiewicz:

Nie żyjemy bowiem (na szczęście) tylko tu i teraz, ale także tam i wówczas. Tam, to znaczy w owym świecie zagospodarowanym i zaludnionym przez zmarłych i przez przedmioty kultury. [...] obcowanie ze zmarłymi jest jedynym ratunkiem dla poety.

CJK, s. 82, 173

W niejako programowym wierszu z tomu *Metafizyka* zatytułowanym *Czym jest klasycyzm?* Rymkiewicz nakreślił taki oto wizerunek poety:

Stuka do drzwi Budzi zmarłych Wkłada
Koszulę Budzi zmarłych Nakręca
Zegar Budzi zmarłych Kroci
Chleb Wysyła list Płacze w nocy Budzi
Zmarłych Zmarli
Zwilżają wargi końcem języka Krzy
Czą z głodu On
Karmi ich z ręki Nie wie czy
Jest poetą czy I to
jest właśnie klasycyzm⁴

4 J.M. RYMKIEWICZ: *Czym jest klasycyzm?* W: IDEM: *Metafizyka*. Warszawa 1963, s. 5–6.

5 R. PRZYBYLSKI: *To jest klasycyzm*. Warszawa 1978, s. 27.

6 J. KWIATKOWSKI: *Sprawa Jarosława Marka Rymkiewicza*. W: IDEM: *Magia poezji. O poetach polskich XX wieku*. Wybór M. PODRAZA-KWIATKOWSKA, A. ŁEBKOWSKA. Kraków 1995; J. BŁOŃSKI: *Czym był, czym mógł być klasycyzm*. W: IDEM: *Odmarsz*. Kraków 1978.

7 W kontekście teorii wpływu na związki Blooma z tradycją romantyzmu zwraca uwagę A. BIELIK-ROBSON: *Sześć dni stworzenia. Harolda Blooma mitologia twórczości* (LPW, s. 201–239).

Konieczność twórczego obcowania ze zmarłymi poetami, nieustannego odprowadzania, jak powiedziała Ryszard Przybylski, rytuału Zaduszek⁵, stały się powodem dostrzegania przez Jerzego Kwiatkowskiego i Jana Błońskiego w koncepcji klasycyzmu Rymkiewicza przede wszystkim cech bliższych duchowi romantyzmu⁶. Znaczący i przenikliwy badacz romantyzmu jest także Harold Bloom⁷.

Zasadnicza różnica między koncepcjami Rymkiewicza i Blooma wynika z odmiennego odniesienia do kontekstu psychoanalitycznego.

Rymkiewicz w swoich manifestach odwołuje się do teorii archetypów Junga. Bytujące w sferze nieświadomości zbiorowej archetypy sublimowane w procesie twórczym stają się materią poetycką – wspólnotową, odwieczną. Poświadczają powtarzalność doświadczenia ludzkiego i możliwość ponowienia lirycznego zapisu tego doświadczenia. Za pomocą symboli archetypowych poeta nawiązuje i przedłuża łączność z poetami zamierzonych wieków. Symbol archetypowy jest łącznikiem i spoiwem, który scala dzieje języka poetyckiego. Rymkiewicz w swojej koncepcji tradycji kładzie więc nacisk na to, co wspólne, odwieczne, powtarzalne.

Bloom natomiast odwołuje się do teorii psychoanalitycznej Freuda. Dla Blooma poezja tworzy się w wyniku modelowego kon-

fliktu i zmagania syna z ojcem – młodego adepta sztuki poetyckiej ze swoim zmarłym Wielkim Poprzednikiem, Wielkim Prekursorem. Odwołując się do teorii psychoanalitycznych, Bloom opisuje historię poezji, którą, za Freudem, analizuje w kategoriach romansu rodzinnego. Paradoksalna i antytetyczna sytuacja każdego młodego poety, wyrażająca się w stwierdzeniu: „być takim jak On i nie być takim jak On”, staje się źródłem melancholii i lęku syna. Dlatego, jak twierdzi Bloom, „wszystkie wiersze są antytezami wierszy prekursorskich” (LPW, s. 133). Proces owych zmagania poetów z ich Wielkimi Poprzednikami Bloom podzielił na kilka etapów, wyznaczanych przez sześć zabiegów rewizyjnych: *Clinamen* (czyli poetycka omyłka), *Tessera* (czyli dopełnienie i antyteza), *Kenosis* (czyli powtórzenie i nieciągłość), *Demonizacja* (czyli antywniosłość), *Askesis* (czyli oczyszczenie i solipsyzm), *Apophrades* (czyli powrót zmarłych).

To, co w koncepcji Rymkiewicza pozornie jest wyrazem wspólnotowego doświadczenia poetyckiego, gwarantowanego symbolem archetypowym, w myśli Blooma przyjmuje znamiona indywidualnej heroicznej walki, którą toczy młody poeta z Wielkim Ojcem Prekursorem. Zmagania te są samą istotą aktu twórczego i wynikają z lęku przed wpływem. Ale Rymkiewicz, pomimo deklarowanej powtarzalności archetypowej, w istocie w analizach poetyckich, podobnie jak Bloom, wskazuje na bardzo konkretne, indywidualne relacje zapożyczeń między dwoma twórcami, na przykład między Czesławem Miłoszem a Janem Andrzejem Morsztynem, między Danielem Naborowskim a Honoratem de Porchères Laugier, między Mikołajem Sępem Szarzyńskim a Joachimem du Bellayem, między Arturem Międzyrzeckim a Zbigniewem Morsztynem; wymienić można by jeszcze wiele par wskazanych w manifestach *Czym jest klasycyzm?*

Przedstawiając swoją koncepcję teorii poezji, Bloom wielokrotnie powoływał się na przykładowe zestawienia poetów, których wiersze miały dowodnie odzwierciedlać psychoanalityczny konflikt twórców, rozgrywający się na podobieństwo relacji syna z ojcem. Jako przewyciężający wpływ Wielkiego Prekursora ukazany był między innymi Wordsworth zmagający się z Miltonem, Stevens z Whitmanem, Keats z Wordsworthem, Yeats z Browningiem. W całej pracy Blooma wymienianych jest bardzo wielu twórców, którzy podejmowali zabiegi rewizyjne chroniące ich przed wpływem Ojca-Prekursora. Do tej freudowskiej relacji lubił odwoływać się także Rymkiewicz. W odsłonie walki syna z ojcem ukazany został konflikt Słowackiego z Mickiewiczem. [W książce *Juliusz Słowacki pyta o godzinę* Rymkiewicz w następujący sposób przedstawił konflikt wieszczów: „Słowacki pragnął zbliżyć się do Mickiewicza, pragnął się z nim zaprzyjaźnić, zbratać, pojednać – kilka razy podejmował takie próby – ale nie mógł dostrzec w nim ojca, bo nie nadawał się

8 Zob. J.M. RYMKIEWICZ: *Juliusz Słowacki pyta o godzinę*. Warszawa 1989, s. 22–23.

9 „Jedną mową przemawiają żywi i umarli...”. Z Jarosławem Markiem Rymkiewiczem rozmawia Beata Chmiel. „Przeгляд Powszechny” 1985, nr 12, s. 339.

10 J.M. RYMKIEWICZ: *Rozmowy polskie w latach 1995–2008*. Warszawa 2009, s. 126.

na syna. Zbyt już się wysoko cenił, by komukolwiek się podporządkować. [...] Mickiewicz próbował jednak usynowić krnąbrnego młodzieńca. Usynawiał go, wskazując mu miejsce, jakie powinien zająć [...]. Słowacki tych prób usynowienia w ogóle nie rozumiał”⁸].

Rymkiewicz nawet sam siebie sytuował w takiej relacji, mówiąc w jednym z wywiadów: „Pisałem o Fredrze, który był przeze mnie pomyślany jako mój ojciec duchowy”⁹. Jednak najważniejszym ojcem wszystkich zachodnich poetów pozostaje dla Rymkiewicza Homer. W przeprowadzonej w Milanówku rozmowie z poetą Cezary Michalski i Maciej Nowicki nawiązali do teorii poezji Blooma, mówiąc: „Harold Bloom, jeden z ostatnich wielkich badaczy literatury, którzy ośmielają się bronić pojęcia kanonu, uważa, że najmocniejszym poetą, ojcem założycielem zachodniej literatury, jest Szekspir”. Rymkiewicz replikował: „Ten Bloom to jawnie się myli – ojcem założycielem wszelkiej literatury europejskiej jest przecież Homer”¹⁰.

U podstaw teorii Rymkiewicza i Blooma leży przeświadczenie, że tworzenie nowej poezji uwarunkowane jest stałym nawiązywaniem do dorobku przeszłych pisarzy. Konieczność obcowania z dawnymi poetami w przestrzeni sztuki wiąże się z naczelną zasadą twórczości – zasadą tą jest repetycja, powtórzenie. Bloom w swojej książce odwołuje się do myśli Kierkegaarda, w której filozof mówi: „Gdyby Bóg nie zechciał powtórzenia, nie powstałby świat” (LPW, s. 123). Powtórzenie zawiera się więc w samej istocie świata i poeta, kreując wiersz, także musi dokonać aktu powtórzenia. Rymkiewicz w manifestach *Czym jest klasycyzm?* wielokrotnie, niemal do znudzenia podkreślał, że wiersz jest „ponowieniem wzoru”, „repetycją”, „komentarzem do tekstów zapisanych niegdyś”. W szkicu poświęconym Naborowskiemu zauważał:

Poeta powtarza i jest powtarzany. Powtarza, choć, być może, nie wie o tym. Powtarza, choć wie, że powtarza i powtarzać nie chce. Powtarzając dodaje i odejmuje.

CJK, s. 25

Bloom, podążając za Freudem, mówi o „przymusie powtarzania” i w przypadku poety ukazuje, że repetycja staje się źródłem lęku przed dezindywidualacją, lęku przed śmiercią:

Centralnym problemem każdego urodzonego późno poety jest, siłą rzeczy, *powtórzenie*, ponieważ powtórzenie – wyniesione dialektycznie do rangi powtórnego stworzenia – to nadużycie odwodzące efeba od potworności, jaką jest odkrycie, że jest on tylko kopia albo repliką.

LPW, s. 122

Na problem poetyckiej konieczności powtarzania, a zarazem odczuwania lęku przed wpływem, wywoływanego twórczością dawnych poetów, zwracał również uwagę Rymkiewicz:

Poeta utrzymujący, że pisanie wierszy jest dziś niemożliwe, twierdzenie to wywodzi [...] z sytuacji, jeśli tak rzecz można, historycznoliterackiej. Ponieważ jest ostatnim z rodu, sądzi, że wszystko, co było w poezji do zrobienia, zrobili już za niego i przed nim wielcy poprzednicy. Wyczerpany został pewien zasób obrazów i form [...] i ktoś, kto pisze wiersze tu i teraz, skazany jest na nieświadome [...] lub świadome [...] cytowanie przodków, na persyflaż, parodię, ironiczne kopiowanie wzorów czasu minionego. [...] czuje się człowiekiem o związanym rękach.

CJK, s. 121–122

Przymus powtarzania należy do samej istoty kreacji artystycznej. Aktowi powtórzenia podlegają wybitne dzieła Wielkich Prekursorów, w poezji więc istotne wiersze uznanych poetów. W założeniach teorii zarówno Rymkiewicza, jak i Blooma leży przekonanie, że każdy poeta spotyka na swej drodze wiersz Wielkiego Poprzednika, wiersz, który na zawsze odmienia twórczość, a w konsekwencji życie tego poety. W wypowiedziach poetów można czasem odnaleźć takie wyznania, w których wspominają oni moment zauroczenia czy fascynacji czyjąś twórczością. Paul Valéry pisał na przykład, że po przeczytaniu (właściwie „po zakosztowaniu”) *Herodiady* i *Sonetów* Mallarmégo nie był już w stanie przyjąć innej poezji, wszystko bowiem wydawało mu się „naiwne i nędzne”¹¹.

Na ten źródłowy moment procesu twórczego zwracał uwagę również Rymkiewicz. W *Czym jest klasycyzm?* pisał:

[...] poecie współczesnemu może przypaść w udziale nagłe i niezasłużone szczęście: szczęście napotkania w czasie minionym (lecz czy minionym?) wiersza, którego dykcja i rozkład akcentów będą mu tak bliskie, że zechce uznać go za napisany przez siebie. Ten wiersz czasu minionego będzie od tej chwili czymś więcej niż wzorem; i wszystkie nowe wiersze poety współczesnego będą od tej chwili czymś więcej niż repetycjami tekstów sprzed lat. Będą wspólną własnością dwóch poetów, spotkaniem dwóch wyobraźni, dwóch struktur mitologicznych, połączonych już i nierozdzielnych.

CJK, s. 10

U źródeł aktu twórczości znajduje się więc doznanie Erosa, miłosne zauroczenie twórczością Poprzednika. Natychmiast jednak,

11 P. VALÉRY: *Estetyka słowa. Szkice*. Wybór A. FRYBESOWA. Przeł. D. ESKA, A. FRYBESOWA. Warszawa 1971, s. 175.

jak mówi Bloom, pojawia się Szatan, rodzi się pokusa, by, jak pisze Rymkiewicz, tekst ten „uznać za napisany przez siebie” (CJK, s. 10). Analizując to antytetyczne doznanie doświadczane przez współczesnych poetów, Bloom doszedł do następującego wniosku:

Pośledniejsze talenty idealizują, twórcy o naprawdę silnej wyobraźni dokonują przywłaszczenia. Ale wszystko ma swoją cenę: proces przywłaszczenia wiąże się z przejmującym lękiem przed zadłużeniem.

LPW, s. 49

Tak oto w skomplikowanej emocjonalnie sytuacji – między miłością, zazdrością i lękiem – rozpoczyna się oddziaływanie poprzednika i odkrywający swe twórcze powołanie adept zaczyna pogrążyć się w cieniu Wielkiego Prekursora. Jak przekonuje Bloom, młody poeta nosi w sobie wiersz, doznaje zachwyty, ale i wstydu z powodu „bycia odnalezionym przez wiersz” (LPW, s. 70). Odczuwa jednocześnie pragnienie przywłaszczenia, a zarazem lęku przed zadłużeniem. Wpływ przejawia się więc jako choroba samoświadomości (LPW, s. 74).

Bloom w swojej teorii poezji stanowczo podkreślał, że „źródło wpływu się nie wybiera” (LPW, s. 55). Podobnie zaświadczał także Rymkiewicz:

[...] „kto wybiera, nie wie o wyborze”. [...] poeta jednocześnie wybiera i jest wybierany. Wybiera, ponieważ musi wybierać [...]. Jest wybierany, ponieważ archetypiczny wzór narzuca mu się z siłą, od której nie ma odwołania, jest rozkazem, a nie propozycją.

LPW, s. 171

Na temat Blooma teorii poezji Paul de Man pisał, że autor tej teorii „wysubtelnia pojęcie wpływu, odbierając mu naiwny sens zdarzenia empirycznego”¹². Bloom wywodził pojęcie wpływu ze starożytności; „influenca” oznaczała wówczas wpływ gwiazd na los ludzki. Ulegać wpływowi oznaczało podlegać emanacji boskiej siły, demonicznej, niezależnej od woli poety. Influenca określała zatem los poety, jego przeznaczenie, ale też jego klątwę, której nie mógł on się przeciwstawić ani spod której działania nie mógł się wymknąć. Wpływ jako przeznaczenie i los kierowały spotkaniem poety z wierszem Prekursora. Bloom opisywał to pierwsze spotkanie, inicjację poetycką, zwracając uwagę na przeżycia młodego poety:

Pierwsze doznanie efeba po jego poetyckiej inkarnacji jest doznaniem strącenia w dół i wyrzucenia na zewnątrz przez

12 P. DE MAN: *Harolda Blooma „Lęk przed wpływem”*. Przeł. M. SZUSTER. „Literatura na Świecie” 2003, nr 9–10, s. 291.

tę samą potęgę, która odnalazła go w chwili, gdy się jej zląkł, i uczyniła go poetą. Pierwszym żywiołem poety jest ocean lub brzeg oceanu. Poeta wie, że znalazł się w wodzie w wyniku upadku. Instynkt podpowiada mu, żeby tam pozostał, ale impuls antytetyczny sprawi, że poeta wyruszy w głąb ładu w poszukiwaniu płomienia swojej indywidualności.

LPW, s. 121

Co ciekawe, Rymkiewicz, analogicznie opisując proces poetyckiej inicjacji młodego adepta sztuki lirycznej, również odwołuje się do metaforyki akwaticznej i prometejskiej:

Ponieważ wiersz jest ujawnianiem [...], a ujawnienie jest zawsze próbą [...] rozjaśnienia mroku, poeta może stać się łatwym łupem ciemności, łupem morza zwanego przeszłością. Wiersz [...] jest więc, jak mi się zdaje, nie tylko ujawnieniem, ale również ofiarą złożoną owemu morzu, zakłębieniem i oswojeniem czasu minionego, by mógł on się stać czasem przyszłym.

CJK, s. 9

Rytuał inicjacyjny jest w pojęciu Rymkiewicza także rytuałem obronnym, który chroni poetę przed dezintegracją jego osobowości twórczej. Przeżycie aktu rytualnego umożliwia bowiem poznanie niezbędnej poecie najgłębiej doświadczanej wiedzy z zakresu twórczości poetyckiej. W przypisach do *Wierszy z wygnania* Rymkiewicz zamieścił wyjaśnienie tego procesu:

Rytuał inicjacyjny jest, jeśli tak rzecz można, rytuałem obronnym: skierowany jest przeciw temu, co atawistyczne, co nas pochłania, co ciągnie nas w głąb, w plemienną przeszłość, w kolektywną podświadomość rodzaju. Ten, kto jest inicjowany, podlega szczepieniu: aby narodzić się na nowo, musi zstąpić w przeszłość, między głosy zmarłych przodków, musi w i e d z i e ć. Ten, komu ta wiedza nie zostanie wszczepiona, z łatwością może się stać łupem przeszłości, może zostać w każdej chwili pochłonięty i zatopiony w morzu archaicznych obrazów podświadomości plemiennej¹³.

13 J.M. RYMKIEWICZ: *Wiersze z wygnania*. W: IDEM: *Animula*. Łódź 1964, s. 41.

Stosowane przez młodego poetę mechanizmy obronne w postaci rytuałów „odczyniania” i „izolacji” analizował także Bloom, przyporządkowując je do trzeciego z zabiegów rewizyjnych, czyli *Kenosis*. Mechanizmy te są konieczne, zabezpieczają bowiem poetę przed zawłaszczaniem przez zmarłych, przejęciem przeszłości w postaci łupów. Zmarli poeci ze względu na swą ustaloną historycznolite-

racką pozycję Wielkich Prekursorów są niebezpieczni dla młodego poety. Ale również on, jak ukazuje Rymkiewicz, może być dla swych poprzedników niebezpieczny.

Młody poeta pozostaje odpowiedzialny za dokonania prekursorów, ale jednocześnie musi zapobiegać siłom wpływu i chronić własną indywidualność. Bloom w swojej teorii poezji wielokrotnie podkreślał, że młody twórca może ponieść druzgocącą klęskę, gdy zabraknie mu mocy, by przewyciężyć lęk przed wpływem; wówczas, zepchnięty na pozycje epigonizmu, pozna także ciemną stronę influencji.

Jednak wpływ zmarłych na twórczość adepta ma nie tylko destrukcyjny charakter. Zarówno Bloom, jak i Rymkiewicz podkreślali, że obcowanie ze zmarłymi poetami jest przede wszystkim ratunkiem dla twórcy, jedyną jego szansą, oddziaływają oni bowiem pobudzająco i ożywczo na sferę jego wyobraźni i intelektu. [O destrukcyjnym i ożywczym oddziaływaniu wpływu poprzednika mówił Rymkiewicz w rozmowie z Beatą Chmiel. Rymkiewicz, na pytanie o obecność w jego twórczości Gombrowicza, odpowiadał: „Dla mnie był to szalenie ważny pisarz. Walczyłem z nim w sobie, czułem bowiem jego porażający wpływ. Także w sferze technicznej, to znaczy w sferze polszczyzny musiałem walczyć, żeby nie poddać się mu, bo poddanie byłoby zabójcze. Jednocześnie czytanie Gombrowicza, zwłaszcza »Dziennika«, było ożywcze duchowo”¹⁴].

Bloom z przekonaniem zapisywał:

[...] późno urodzeni poeci [...] muszą zrozumieć, że martwi poeci nie ustąpią miejsca innym. Jednak nowi poeci muszą zrozumieć coś więcej. Prekursorzy wprawdzie zalewają nas, grożąc zatopieniem naszej wyobraźni, ale zupełny brak wpływu oznacza dla wyobraźni pewną śmierć.

LPW, s. 197

Ta antytetyczna zależność, która strąca poetę w lęk przed wpływem i jednocześnie nakazuje mu przewyciężyć ten stan, wiąże się z zauroczeniem twórczością Prekursora i przywłaszczeniem jego wiersza. W opisie zjawiska influencji Bloom podkreśla, że młody poeta, choć zaprzecza wpływowi Poprzednika, „nosi jego własną tożbę” (LPW, s. 100). Ta zależność poetycka sprawia, jak czytamy w *Lęku przed wpływem*, że potężni zmarli powracają „zabarwieni naszą wrażliwością”, „w szatach żyjących”, „mówiąc naszymi głosami” (LPW, s. 183, 184). Powrót zmarłych przyjmuje więc w metaforze Blooma pszarnia rozgrywającego się spektaklu, widowiska teatralnego, psychodramy. Zgodnie z teorią Freuda, Bloom ukazywał tajniki influencji jako psychologiczne starcie dwu osobowości, syna i ojca, na artystycznej scenie życia.

14 Zob. „Jedną mową przemawiają żywi i umarli...”, s. 337.

Rymkiewicz natomiast, objaśniając wpływ poetycki, odwoływał się do pojęcia sakrokanibalizmu. [Inaczej przedstawia oddziaływanie wpływu poetyckiego Dorota Wojda, która wpisuje teorię Blooma w kontekst praktyk sakrokanibalizmu projektowany z wywodów Rymkiewicza. Koncepcję oddziaływania tradycji sytuuje na dwu przeciwległych biegunach, które za L.-V. Thomasem określa mianem endokanibalizmu i egzokanibalizmu. Rymkiewiczowi w tym przeciwstawieniu przypisuje postawę miłości, Boomowi – agoniczną. To efektowne rozróżnienie nie wydaje się tak klarownie biegunowe, zważywszy, że zarówno Rymkiewicz, jak i Bloom są równie agoniczni, co skłonni do deklaracji miłosnych. Ponadto nawiązanie do sakrokanibalizmu przez Rymkiewicza i psychoanalityczny romans rodzinny, o którym pisze Bloom, dzieli jednak subtelna granica kontekstowa i wywody obu badaczy literatury toczą się w metaforycznym obszarze odmiennych pól semantycznych].

Zjawisko sakrokanibalizmu poeta tłumaczył następująco:

Sakrokanibalizm, przerażający obyczaj, spotykany wśród klanów Melanezji [...] polega na pożeraniu ze wstrętem, ale i z wielką czcią, ciała zmarłego. Porównanie jest może makabryczne, ale oddaje dobrze istotę rzeczy. [...] Mówiąc inaczej, chęć pozbycia się ciała zmarłego jest połączona z chęcią przechowania tego ciała, i to przechowania jak najbardziej intymnego. Każdy poeta, każdy artysta szukający swego miejsca w czasie teraźniejszym, jest więc czymś w rodzaju sakrokanibala: pragnie równocześnie zerwania i utrzymania więzi. Jeśli można tak rzec, pożera przeszłość, by ją ocalić, by mogła ona stać się przyszłością.

CJK, s. 171–172

Rymkiewicz, inaczej niż Bloom, nadaje swojej koncepcji wpływu poetyckiego postać aktu psychologicznego, ale przede wszystkim zmysłowego, głęboko somatycznego. Estetykę Rymkiewicza przenika bowiem dojmująca wrażliwość cielesna. Dla Rymkiewicza, jak czytamy w *Czym jest klasycyzm?*, wiersz pozostaje „przekrwioną tkanką w żywym [...] organizmie sztuki”, a ponowienie, wzór i repetycja są

dwiema powiązаныmi z sobą tysiącem włókien tkankami tego samego organizmu, tkankami, między którymi zachodzi nieustanny proces transfuzji krwi.

CJK, s. 61–62

Proces twórczy ma więc w przekonaniu autora *Anatomii* charakter mentalny, ale i fizjologiczno-cielesny.

Na aspekt somatyczny wpływu poetyckiego Rymkiewicz zwracał także uwagę w książce *Juliusz Słowacki pyta o godzinę*. Pojęcie sakrokanibalizmu zostało w niej zastąpione symbolicznym znaczeniem komunii:

Musimy rozmawiać z naszymi Wielkimi Duchami [...]. Ale kto taką rozmowę podejmuje, musi się liczyć z tym, że te Wielkie Duchy będą się karmić jego życiem, jego krwią, jego egzystencją. To jest warunek ich egzystencji, dzięki temu żyją: że się karmią nami. Nasza rozmowa z Wielkimi Duchami jest więc rodzajem komunii [...], w czasie której nawzajem się zjadamy. I to niemal dosłownie. Wśród Wielkich Duchów Słowacki jest Duchem szczególnym: [...] kiedy się z nim zaczyna rozmawiać, początkowo niemal niepostrzeżenie, a potem już otwarcie wdziera się w życie tego, kto podejmuje z nim rozmowę, i chce tym życiem zawładnąć [...], albo dasz się pożreć, albo nic nie pojmiesz¹⁵.

15 J.M. RYMKIEWICZ: *Juliusz Słowacki pyta o godzinę...*, s. 368.

To wzajemne powiązanie twórcze, niemal somatyczne zespolenie poety ze zmarłym Wielkim Prekursorem dobrze obrazuje wiersz Rymkiewicza zatytułowany *Jak on ten trup*:

Jak on ten trup majowy księżyc kocha
Jak on ten trup w księżycu blasku szlocha

[...]

Jak on ten trup wśród czarnych żeber śpiewa
Kim jest ten trup i jakże on się miewa

Jak on ten trup bełkocze krzyczy gada
Gdy on ten trup pośrodku mnie zasiada

Jak on ten trup krwią ciepłą po mnie spływa
O ten mój trup wie jak się trupem bywa

Agonia ta ach jeszcze nie skończona
Czy to ja w nim czy to on we mnie kona

Czy to ja w nim czy to on we mnie gnije
Jak on ten trup jak ze mnie je i pije

Jak on ten trup całuny z siebie zdziera
Jak on ten trup rodzi się i umiera¹⁶

16 J.M. RYMKIEWICZ: *Jak on ten trup*. W: IDEM: *Co to jest drozd*. Warszawa 1973, s. 19.

Podmiot wiersza czuje się wyraźnie spętany obecnością Wielkiego Przodka, który choć w czasie rzeczywistym od dawna już nie żyje, w duchowej przestrzeni tradycji dzierży wciąż aktualną władzę słowa. Dialektyczną relację wzajemnego zawłaszczania i pożerania podkreślał Rymkiewicz grą zaimków: „pośrodku mnie zasiada”, „po mnie spływa”, „ze mnie je i pije”. Podmiotowi towarzyszy niepewność własnej osobowości: „Czy to ja w nim czy to on we mnie”. Podmiot odnaleziony dzięki głosowi Wielkiego Prekursora doznaje jego fizjologicznego wpływu, a zarazem czuje się pozbawiony swojej indywidualności, jest zawłaszczany mentalnie i cieleśnie, pożerany, pozbawiany życia. Nieprzypadkowo w wierszu tym pojawia się nawiązanie do lozańskiego liryku Adama Mickiewicza *Gdy tu mój trup*, zwłaszcza do dwu jego pierwszych wersów:

Gdy tu mój trup w pośrodku was zasiada,
W oczy zagląda wam i głośno gada [...] ¹⁷.

17 A. MICKIEWICZ: *Gdy tu mój trup*. W: IDEM: *Dzieła*. T. 1. *Wiersze*. Oprac. W. BOROWY, L. PŁOSZEWSKI. Warszawa 1948, s. 377.

Można powiedzieć, że oto wiersz Wielkiego Prekursora wdziera się w świadomość podmiotu, domaga się ponowienia, cytacji, ale także powtórzenia rytmicznego, reaktualizacji rzadkiego metrum 11-zgłoskowca ze średniówką po czwartej sylabie (4+7). Być może jednak to podmiot odnalazł wiersz, miłosne zauroczenie sprawiło, że zaczął pożądać jego przywłaszczenia. Pograżył się w jego słowach, melodyce, rytmice i dał się pochłonać.

Bloom przekonywał w swojej książce, że

historię tworzą silni poeci, nawzajem błędnie odczytując swoje dzieła po to, by oczyścić dla siebie pole wyobraźni.

LPW, s. 49

Tak powstaje pierwszy zabieg rewizyjny – *Clinamen*, czyli poetycka omyłka. Istotne jest, jak podkreślał Bloom, że twórcza interpretacja adepta pozostaje „z konieczności błędną interpretacją” (LPW, s. 87) dzieła Prekursora. Wiersz młodego poety staje się „przekazem rozmyślnie zniekształconym” (LPW, s. 113), „przekrzywieniem”, które przyjmuje postać „antytetycznego uzupełnienia” (LPW, s. 110). *Clinamen*, jak zauważał Paul de Man, jest „pojęciem kluczowym” teorii Blooma, za pomocą którego opisana została literacka gra substytucji ¹⁸.

18 P. DE MAN: *Harolda Blooma „Lęk przed wpływem”...*, s. 294.

Właśnie to substytucyjne uzupełnienie, rozmyślnie zniekształcenie, ów naddatek zawierający się w oczyszczonym polu wyobraźni jest również istotnym komponentem teorii, któremu Rymkiewicz nadaje miano komentarza. W *Czym jest klasycyzm?* pisze następująco:

[...] dzieło współczesnego artysty bywa często komentarzem do dzieła artysty zmarłego albo jako komentarz może być odczytane. Komentarz jest bowiem ponowieniem i odnowieniem dzieła, które zwykliśmy przypisywać czasowi minionemu. *Cantos* Ezry Pounda są komentarzem do XI pieśni *Odysei*. Płótna Salvatora Dali [...] są komentarzem do obrazów Boscha [...]. Każde z tych dzieł jest komentarzem – i każde jest czymś więcej.

CJK, s. 169

Dzieło współczesnego twórcy dzięki powtórzeniu przywraca to, co minione, i w postaci komentarza wnosi aktualną perspektywę czasu teraźniejszego oraz subiektywną perspektywę autora. Tę uaktualniającą odnowę nazywa Rymkiewicz „odcieniem”. Jego znaczenie tłumaczy następująco:

Poeta powtarza [...]. Powtarzając, dodaje i odejmuje. Zyskuje i traci. Odcień, oto co mamy do dodania. [...] Wszystko, co mamy do dodania (i do stracenia), to ten odcień, ułamek złudnej i przemiennej wiedzy o nas samych.

CJK, s. 25–26

Komentarz i odcień wyznaczają odchylenie *Clinamen*, ujawniają rozmyślne zniekształcenie i błędną interpretację wiersza Prekursora. Powstaje w ten sposób bardzo ścisła więź między dwoma tekstami, którą Paul de Man określa mianem intratekstualnej.

Relacje intratekstualne – podkreśla – zawierają zaś nieuchronnie moment o charakterze interpretacyjnym¹⁹.

19 Ibidem.

W kontekście krytyki antytetycznej można powiedzieć, że wiersz Rymkiewicza *Jak on ten trup* tworzy intratekstualną relację z wierszem Adama Mickiewicza *Gdy tu mój trup*:

Gdy tu mój trup w pośrodku was zasiada,
W oczy zagląda wam i głośno gada,
Dusza w ten czas daleka, ach, daleka,
Błąka się i narzeka, ach, narzeka.

Jest u mnie kraj, ojczyzna myśli mojej,
I liczne mam serca mego rodzeństwo;
Piękniejszy kraj niż ten, co w oczach stoi,
Rodzina miłsza niż całe pokrewieństwo.

Tam, wśród prac i trosk, i wśród zabawy,
Uciekam ja. Tam siedzę pod jodłami,
Tam leżę wśród bujnej i wonnej trawy,
Tam pędzę za wróblami, motylami.

Tam widzę ją, jak z ganku biała stąpa,
Jak ku nam w las wśród łąk zielonych leci,
I wśród zbóż jak w toni wód się kąpa,
I ku nam z gór jako jutrzienka świeci²⁰.

20 A. MICKIEWICZ: *Gdy tu
mój trup...*, s. 377.

21 M. MACIEJEWSKI: *Mickiewiczowskie „czucia wieczności” (czas i przestrzeń w liryce
lozańskiej)*. W: *Liryki lozańskie
Adama Mickiewicza. Strona
Lemanu. Antologia*. Oprac.
M. STALA. Kraków 1998,
s. 203-256.

22 M. JANION: *Gorączka
romantyczna*. Kraków 2000,
s. 36.

Wiersz Mickiewicza, jak zauważał Marian Maciejewski, jest obrazem bolesnego rozdwojenia egzystencji podzielonej na martwą doraźność życia i wieczną terażniejszość doświadczenia mistycznego²¹. Przywołuje romantyczną ideę „człowieka wewnętrznego”, o którym pisała Maria Janion²². Utwór ma charakter metapoetycki, opowiada o mistycznym procesie twórczym, o wewnętrznym świecie poety, o duszy, o natchnieniu, o Muzie poety.

Wiersz Rymkiewicza *Jak on ten trup*, rozpatrywany jako *Clinamen*, jako komentarz, okazuje się powtórzeniem „odczyniającym”, które, jak przekonuje Bloom, odwraca sens *nieświadomy* (LPW, s. 122). Powtórzenie odwrócone i zniekształcone staje się w ten sposób antytetycznym uzupełnieniem wiersza Mickiewicza, zmarłego Wielkiego Poprzednika. Rymkiewicz nadaje również swemu utworowi charakter metapoetycki. Nie ma już w tym utworze jednak duszy, natchnienia, Muzy. Jest tylko trup Wielkiego Prekursora, który zawłaszcza poetę, „śpiewa”, „bełkocze krzyczy gada”, pochłania i pożera, wnika w krwiobieg, doprowadza do stanu agonii. W tym intratekstualnym zestawieniu obu wierszy utwór Rymkiewicza objawia się, jak powiedziałby Bloom, jako błędna interpretacja, „przekrzywienie”, „przekaz rozmyślnie zniekształcony”. Rymkiewicz zamiast słowa „zniekształcony” użyłby zapewne wyrazu „spustoszony”. W *Czym jest klasycyzm?*, zwracając uwagę na konsekwencje wpływu poetyckiego, pisał następująco:

[...] wiersze powracającego poety dokonują na naszych oczach przerażających i nieodwracalnych spustoszeń w dziełach, które skłonni bylibyśmy uważać za własne, bo tylko przez nas napisane. A każdy wiersz powstający tu i teraz dokonuje podobnych spustoszeń w dziele zmarłego. Odpowiedzialność jest więc obustronna.

CJK, s. 25

Obserwacja owych spustoszeń, rozmyślnego zniekształcenia, błędnej interpretacji stała się podstawowym założeniem krytyki antytetycznej zaproponowanej przez Blooma. W intencji autora

miała ona skupiać się na „relacjach wewnątrzpoetyckich jako odpowiedniku romansu rodzinnego” (LPW, s. 52). Zadanie krytyki polegałoby zatem w pierwszej kolejności na obserwacji antytetycznego użycia pierwotnych słów Wielkiego Poprzednika, które rozwijałyby się następnie w liryczną postać dopełnienia i uzupełnienia wiersza prekursorskiego. Pojęcia „antytetyczny” używał Bloom w sensie retorycznym; oznaczało ono zestawienie przeciwieństw w wyważonych lub równoległych strukturach, frazach czy słowach. Analiza antytetycznych relacji międzytekstowych prowadziła jednak w intencji badacza do tego, co wykraczało poza tekst, do pytań o tożsamość poety, o jego indywidualność poetycką, postawę twórczą. Jak pisał Bloom, „w poecie interesuje mnie tylko poeta, pierwotna jaźń poetycka” (LPW, s. 55). Zwracał na ten fakt uwagę Paul de Man, który krytycznie notował:

[...] od relacji między [...] słowami i słowami powracamy do relacji między podmiotami. Stąd agonistyczny język lęku, władzy, rywalizacji i złej wiary²³.

23 P. DE MAN: *Harolda Blooma „Lęk przed wpływem”...*, s. 292.

Rymkiewicz, odrzucając kategorię podmiotu lirycznego jako figury i elementu struktury tekstu, posługiwał się pojęciem persony lub osobowości stylistycznej, która powstaje w wyniku depersonalizacji autora i jednocześnie personalizacji tekstowego twórcy. Jak podkreślał Rymkiewicz, „dla mnie wiersz jest personą, elementem osobowości stylistycznej” (CJK, s. 176). Z pewnością za Bloomem mógłby powiedzieć: „w poecie interesuje mnie tylko poeta”.

Interpretacja wiersza Mickiewicza *Gdy tu mój trup* i wiersza Rymkiewicza *Jak on ten trup* dokonywana w duchu krytyki antytetycznej musiałaby zmierzać do ukazania konfliktu postaw obu poetów, do odsłonięcia walki, którą w starciu rewizyjnym podjął Rymkiewicz. Jej stawką jest światopogląd poetycki, własne „ja” poety. Persona Rymkiewicza, obalając mit romantycznej, natchnionej Muzy kreacji, uwalniała się od wpływu Wielkiego Prekursora i wywalczała przestrzeń dla wyrażenia własnych, poetyckich racji, ujmujących proces twórczy jako akt mentalny i somatyczny. Ponowienie, repetycja dawnego tekstu jako powtórzenie odczyniające dawało więc szansę doświadczenia subiektywnej, poetyckiej tożsamości i integralności.

Powstałe w końcu lat sześćdziesiątych, zdumiewająco bliskie w swoich założeniach koncepcje badania poezji: Jarosława Marka Rymkiewicza i Harolda Blooma, obie mieszczące się w horyzoncie relacji intratekstualnych, a zarazem przekraczające te relacje w stronę światopoglądu poetyckiego, mogą nadal wydawać się interesującą propozycją interpretacji literatury.

Joanna Dembińska-Pawelec

**A ghostly version of tradition or a family affair
Rymkiewicz and Bloom – a parallel**

Summary

The sketch presents a parallel nature of the conception of literary tradition by Jarosław Marek Rymkiewicz, and the conception of the influence by Harold Bloom. Both books: Rymkiewicz's *Czym jest klasycyzm? Manifesty poetyckie* and Bloom's *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry* appeared at the same time, namely at the end of the 1960s. The author of the sketch points to the similarities of both conceptions, showing the dependence of contemporary writers on their predecessors that are considered as "living" in the overtime duration of Tradition. She also points to the differences deriving from different inspirations by psychoanalytic conceptions, that is, Jung's theory in the case of Rymkiewicz and Freud's theory in the case of Bloom.

Joanna Dembińska-Pawelec

**Une version de tradition épouvantable ou un roman de famille
Rymkiewicz et Bloom – parallèle**

Résumé

L'esquisse montre le caractère parallèle de la conception de tradition littéraire de Jarosław Marek Rymkiewicz et la théorie de l'influence de Harold Bloom. Les deux livres *Czym jest klasycyzm? Manifesty poetyckie* de Rymkiewicz et *L'angoisse de l'influence* de Harold Bloom ont été écrits dans le même temps de la fin des années 60 du XX^e siècle. L'auteur de l'esquisse démontre les similitudes de deux conceptions, qui prouvent la dépendance des écrivains contemporains de leurs prédécesseurs, qui sont considérés comme « vivants » dans la continuité hors du temps de la Tradition. Elle désigne également des différences qui résultent des inspirations distinctes des conceptions psychanalytiques : par la théorie de Jung dans le cas de Rymkiewicz et par la théorie de Freud dans le cas de Bloom.