

CZY/JAK SZTUKA PRZEŻYŁA SWOJĄ ŚMIERĆ?

(red.) R. Rózanowski

Wrocław 2011

MARTA M. KANIA

Przeczytać śmierć, czyli poetyckie *apohprades*

„Kiedy zmarli powracają o własnych siłach, zwycięstwo należy do nich”.

H. Bloom

„Chcecie więc zaprzepaścić wszystkie wasze najlepsze siły w nieustającym bezcelowym podziwie dla przeszłości, co wyczerpuje was fatalnie, pomniejsza i depcze?”.

F. T. Marinetti

Chciałabym zająć się zagadnieniem śmierci sztuki w literaturze. Ale nie tym, jak literatura przedstawiała to, bądź co bądź, „historyczne wydarzenie”, lecz tym, w jaki sposób śmierć sztuki wciąż okazuje się niemożliwa w świetle teoretycznego modelu powstawania i błędnego odczytywania literatury (*misreading*) stworzonym przez Harolda Blooma.

Rozumienie „śmierci sztuki”

Bywało, że koniec sztuki głoszony przez twórców awangardowych przyjmował postać programowego i całościowego uśmiercenia przeszłości, odmówienia jej znaczenia w celu zaproponowania (lub raczej proklamowania) sztuki nowej. Miało to miejsce w manifestach futurystów, przedstawicieli ruchu dada czy surrealistów, którzy — paradoksalnie — kontynuowali zapoczątkowaną przez romantyków tradycję wygłaszania manifestów artystycznych. *Manifest techniczny literatury futurystycznej* (1912)¹, *Likwidacja składni. Fantazja bez drutu. Słowa wyzwolone* (1913) Marinettiego czy pierwszy i drugi *Manifest surrealizmu* (1924, 1930)² Bretona głosiły rewolucję. Obalenie panowania starej sztuki w imię proklamowanej sztuki nowej. Całkowitą zmianę porządku

¹ „Zniszczenie tradycyjnego zdania, obalenie przymiotnika, przysłówka i znaków przestankowych doprowadzi do upadku tej przecelebrowanej harmonii stylu w takim stopniu, że poeta futurystyczny będzie mógł używać onomatopei, nawet najbardziej kakofonicznej, która odtworzy niezliczone odgłosy materii w ruchu” (F. T. Marinetti, *Manifest techniczny literatury futurystycznej*; cyt. za: P. Rypson, *Obraz słowa. Historia poezji wizualnej*, Warszawa 1989, s. 256).

² „W sprawie buntu nikomu z nas nie potrzeba poprzedników. Chciałbym zaznaczyć, że moim

i odwrócenie ról: detronizację kanonu i uznanych dzieł w zamian za intronizację przestrzeni awangardowych działań. Nową władzę.

Inny, mniej spektakularny rodzaj śmierci fundowały sztuce artystycznie proklamowane, cząstkowe zmiany w sposobie jej prezentacji lub technik tworzenia. Koniec muzeum, koniec z rymem, koniec końców... Tego rodzaju deklaracje rezerwowały dla swych twórców uprzywilejowane miejsce w obrębie sztuki, stopniowo wypychając poza jej nawias działalność lub wytwory z jej punktu widzenia nietrafione lub „przestarzałe”. „Naturalne” zastępowanie, następstwo pokoleń artystycznych w dalszym ciągu skazuje na śmierć pewne formy sztuki przez opatrzenie ich etykietką: „przeżytek”. Zaś wyrok jest w dużej mierze kwestią aktualnej stylistycznej mody.

Śmierć przez imitację i przesłonięcie — nowa jej odmiana, która narodziła się na długo po zerwaniu sztuki z kanonem, jest najbardziej chyba bolesnym rodzajem zapomnienia. Mam tu na myśli raczej mnożenie się „błaznów” w rozumieniu Vuarneta³, niż masową reprodukcję. W tym modelu uczniowie-kopiści, których nie stać na przekroczenie i przewyższenie stylu mistrza, próbują oprzeć swoje powodzenie na sukcesie Filozofa-Artysty, twórczej indywidualności. Przy okazji rozpuszczają jego dzieło w mnogości podobnych i — co istotne — zawsze karykaturalnie nieudanych utworów. Może nie trzeba tu mówić o wybitnej indywidualności, jedynym i oryginalnym źródle, które ulega zniszczeniu. Akcent pada raczej na jakość wykonania w obrębie szkoły czy stylu, nawet bardzo pluralistycznego. Jeśli jej brakuje, mnożą się podobne do siebie, bezwartościowe stwory, odbierając znaczenie tym, które były ich inspiracją.

Najciekawszym z teoretycznego punktu widzenia, choć najtrudniejszym do jednoznacznego uchwycenia rodzajem śmierci sztuki jest wewnętrzna przemiana, przepoczwarczenie lub — transgresja. I choć tego słowa H. Bloom nie używa, wydaje się, że najbliższe mu do sensu „śmierci poezji”, terminu przezeń używanego. Pojęcie to kojarzy się z „pokojowym”, postmodernistycznym i kolażowym wykorzystywaniem przeszłości. U Blooma natomiast transgresja wiąże się z agonem, walką z poprzednikami i wypracowanymi przez nich znaczeniami i sposobami obrazowania. Służy oczyszczeniu pola dla własnej wyobraźni. Zamiast przemiany i przesunięcia będzie teraz oznaczać zepchnięcie (poprzednika z piedestału), wchłonięcie i przepracowanie (jego stylu), po-

zdaniem trzeba się wystrzegać kultu ludzi, choćby nie wiem jak wielcy się wydawali” (A. Breton, *Drugi manifest surrealizmu*, tłum. A. Ważyk, [w:] *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*, red. A. Ważyk, Warszawa 1976, s. 128). „Rewolucja... Rewolucja... Realizm to pielęgnacja drzew, surrealizm to pielęgnacja życia” (J. A. Boiffard, P. Éluard, R. Vitrac, *Rewolucja surrealistyczna: artykuł wstępny*, tłum. A. Ważyk, tamże, s. 105).

³ Por. J. N. Vuarnet, *Filozof — artysta*, tłum. K. Matuszewski, Gdańsk 2000; M. M. Kania, *Prekursor i jego sobowtór. Sukcesja autorów według Blooma i Vuarneta*, „Dyskurs” 9 (2009), s. 80–94.

nowne, lecz twórcze wykorzystanie poezji (w rozumieniu) prekursora. Nie będzie już rewolucji, powtórzenia ani odstawienia do lamusa, tylko wchłonięcie i przepracowanie.

* * *

Nowy twórca kształtuje się według Blooma zawsze w relacji do swych poprzedników, prekursorów, których wybrał jako wzory do naśladowania i przewyciężenia. Etapy formowania się twórczości i osobowości poety, czyli „silnej wyobraźni”, nazywa „rewizjonistycznymi *ratio*”. W kontekście szeroko pojętej śmierci sztuki najważniejszym z nich jest *apophrades*. Wyjaśnienie znaczenia samego terminu okazuje się kwestią równie ciekawą jak problematyczną; natomiast jego rola w dynamice poświeceniowej poezji, tak jak widzi ją Bloom, określa pozycję nowych poetów względem zastanej sztuki i wytycza ścieżkę „przepracowywania”, może też przyswajania przez nich twórczości dawniejszej.

Rewizjonistyczne *ratio*

H. Bloom wyodrębnia sześć etapów, przez które przejść musi dojrzewający poeta. „Każdy zabieg rewizyjny odwołujący się do identyfikacji jest procesem, który określa się ogólnie mianem rozwoju poetyckiego”⁴. *Clinamen*, pierwszy z nich, to odchylenie się od tradycji, pierwsze nieśmiałe zaprzeczenie absolutnej władzy poprzedników. *Tessera*, czyli dopełnienie i antyteza, polega na nadaniu słowom prekursora nowego sensu, lecz w dalszym ciągu pozostaniu z nim w ścisłej relacji. To tak, jakby dopisać parę strof do już istniejącego wiersza, zmieniając w ten sposób sens wcześniejszych zwrotek. Poeta, tak mocno związany ze swym poetyckim ojcem, osiąga *kenosis*, czyli „pustkę”. Jest to moment sprytny, choć bolesny detronizacji tradycji: młody poeta przestaje wierzyć w swoje literackie zdolności, ściągając równocześnie z piedestału swego uwielbianego poprzednika/przewodnika, którego miejsce chciał zająć. Faza *demonizacji* jest dla Blooma chwilą, w której adept poezji zaczyna kształtować własną indywidualność. Jeszcze w odniesieniu do wybranego prekursora, jednak już sytuując się w opozycji do niego. *Askesis* to samooczyszczenie, kolejny etap trudnego wyzwania się spod wpływu tradycji. Poeta próbuje pozbyć się tego, co łączy jego twórczość z twórczością prekursora. Zubaża siebie, ale tego, co odbiera sobie jako nie-własne, nie-oryginalne, odmawia również prekursorowi. Ostatnia faza kształtowania się silnego poety to *apophrades*: „*Apophrades*, czyli powrót zmarłych. W Atenach słowo to oznaczało te kilka pechowych dni w roku, kiedy zmarli powracali do swoich dawnych domów. Późny poeta w końcowej fazie rozwoju, dźwigając brzemię swojej samotnej,

⁴ H. Bloom, *Lęk przed wpływem*, tłum. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Kraków 2002, s. 189.

niemal solipsystycznej wyobraźni, na powrót otwiera swój wiersz na dzieło prekursora. Na pierwszy rzut oka wydaje się, że koło wykonało pełen obrót i adept znów stoi na początku swojej zalanej wpływami drogi — tak jak wówczas, gdy jego siła nie dała jeszcze znać o sobie w żadnym z sześciu zabiegów rewizyjnych. O ile jednak wtedy jego wiersz był otwarty na wpływ prekursora, o tyle teraz sam się nań otwiera”⁵.

Późny poeta to, według autora *Lęku przed wpływem*, każdy autor poświęceniowy. Każdy poeta, który zna swych poprzedników, podziwia ich i lęka się zarazem. Są jego ojcami, których podświadomie chce zamordować. Bloom nie zbliża się jednak zanadto do psychoanalizy.

Dwa zagadnienia, śmierć sztuki uosobionej przez prekursora i *apophrades*, powrót zmarłych, spotykają się na innym gruncie. Pozwala je połączyć Bloomowska kategoria *misreading*. „Błędne odczytanie” jest interpretacyjną omyłką popełnioną przez poetę przy lekturze utworu poprzednika. „Omyłką”, która ma go przekroczyć, przewyższyć i uśmiercić. Przynosi jednak skutek przeciwny: „zmarli mogą powrócić lub nie, ale ich głos rozbrzmiewa — paradoksalnie — nie dzięki wiernej imitacji, lecz dzięki agonistycznemu błędowi, który popełniają najsilniejsi z następców przy lekturze potężnych prekursorów”⁶. Tylko dzięki temu, że adept poezji dokonuje błędnego odczytania wierszy swych prekursorów, że tworzenie jest zawilim i złożonym przepisywaniem, ci ostatni mogą przekraczać próg śmierci i zagrażać mu znów w blasku dawnej potęgi. Młody poeta boi się powrotu prekursora, ponieważ boi się z nim zmierzyć. Musi jednak podjąć wyzwanie, gdyż jest to jedyna droga do pożądanej wielkości. Jeśli wygra pojedynek, zajmie miejsce przed prekursorem w porządku tradycji, czyli w kanonie poezji.

Apophrades

H. Bloom również dokonał twórczego, czyli błędnego odczytania pisząc o znaczeniu *apophras hemerai*, feralnych dni starożytnych Greków, i łącząc je z tradycją *chytroj* — ostatniego dnia Antesteriów, attyckiego święta kwiatów i... zmarłych⁷. Interpretuje je jako ponury i niepokojący, zagrażający żywym powrót umarłych, którzy odwiedzają swe dawne domy, żądając przywrócenia swego dawnego miejsca.

Aby wyjaśnić ten terminologiczny galimatias, powiem parę słów na temat starożytnych zwyczajów, a może raczej na temat współczesnych o nich mniemań. Moim zamiarem nie jest jednak przeprowadzenie skutecznych teoretycznych „wykopalisk”, to znaczy odkrycia pewnej prawdy czy faktów leżą-

⁵ Tamże, s. 59.

⁶ Tamże, s. 21–22.

⁷ Por. L. Winniczuk, *Ludzie, zwyczaje i obyczaje starożytnej Grecji i Rzymu*, Warszawa 2006, s. 448; *Kalendarz starożytnych Greków i Rzymian*, opr. L. Winniczuk, Warszawa 1951, s. 9–10.

cych u podstaw Bloomowskiej interpretacji. Chcę zarysować kontekst, który podlega twórczemu, rewizyjnemu przepracowaniu po to, by *apophrades* mogło stać się figurą służącą koncepcji Blooma: stać się ostatecznym pojedyńkiem poezji żyjącej z minioną.

Święta zmarłych, Antesteria, wiązały się z corocznym cyklem przemian przyrody i były poświęcone Dionizosowi. Obchodzono je wiosną: celebrowano koniec starego i początek nowego roku. W radosnej atmosferze otwierano beczki z młodym winem i zamykano świątynie, aby przypadkiem nie zabłądziły tam dusze odwiedzające świat żyjących. Jednak, choć Bloom łączy święto zmarłych z *apophrades*, istnieją interpretacje odmienne, a nawet przeciwne: „Przeważnie mówi się, że trzeci dzień [Antesteriów — M. M. K.] poświęcony był całkiem innym sprawom, że nastrój zmieniał się z wesołego na ponury, że Dionizos ustępował miejsca Hermesowi i zmarłym. Być może u źródeł leży inne święto, Wszystkich Świętych lub doroczne przeblaganie zmarłych, które jakoś łączyło się z otwieraniem beczek. Lub może istniała sprzeczność w naturze Dionizosa: bóg, który przynosi nowe życie i ekstazę rządzi również światem zmarłych i losem dusz. Niektórzy myślą, że cień padał też na drugi dzień lub nawet na wszystkie trzy [...]. W skrócie, wszystkie współczesne badania kładą nacisk na przerażający i niepokojący element, który znajdują przede wszystkim w trzecim dniu. Istnieją oczywiście zastrzeżenia [...]. Literatura ani sztuka nie dają żadnych wskazówek na temat pośępności”⁸.

Wieloznaczność tego dionizyjskiego święta potęguje jeszcze prawdopodobna zmiana ich nastroju w czasie trwania, kontrast radosnego święta wina i próby oswojania niezrozumiałego świata zmarłych. Istnieją przypuszczenia, że początkowo wszystkie trzy dni Antesteriów poświęcone były przodkom. W późniejszym okresie ich pamięć czczono ostatniego dnia: w dniu „*chytroj*”, co dosłownie oznacza „garnki”. „Święto garnków, trzeci dzień Antesteriów [...], poświęcony pamięci zmarłych, dla których zastawiano stoły potrawami w garnkach. Po zachodzie słońca porządkowano dom i wypraszano dusze zmarłych słowami: *Wyjdźcie, dusze, już po Antesteriach*”⁹. Przodkowie powracali do swych domów. Byli zaproszonymi gośćmi, gospodarze musieli jednak zadbać,

⁸ “We are generally told that the third day was given over to quite other business, that the mood changed from gay to sombre, that Dionysus made way for Hermes and the dead. Perhaps this was in origin a different festival. All Souls’ Day or the annual placation of the dead, which had somehow been spliced together with the opening of the wine. Or perhaps there was a contradiction in the nature of Dionysus: the god who brings new life and ecstasy also rules over the realm of the dead and the fate of the soul. Some think that a shadow falls on the second day as well, or even on all three days. [...] In short, all modern accounts insist on a fearful and uncanny element, and they find it chiefly on the third day. There are obvious objections [...] Literature and art give no hint of gloom” (N. Robertson, *Athens’ Festival of the New Wine*, „Harvard Studies in Classical Philology” 95 (1993), s. 197–198).

⁹ *Mała encyklopedia kultury antycznej*, red. K. Kumaniecki, K. Michałowski, L. Winniczuk, Warszawa 1990, s. 150.

by biesiadnicy nie pozostawali u nich zbyt długo.

Tak jak święto wina, wiosny i zmarłych, również *apohrades* opierają się wyjaśnieniom. Były to trzy pechowe dni przypadające pod koniec każdego miesiąca¹⁰ albo dnia czwartego i dwudziestego czwartego¹¹. Lucjan Samosata (ok. 120–190) jest autorem traktatu *Pseudologistes*, w którym pisze o ignorancie Timarchosie, prowadzącym dyskusję z narratorem bez zapoznania się z sensem słowa „*apohrades*”. Według Lucjana *apohradas hemerai* to „taki dzień, w którym żadna posiadająca władzę osoba nie udziela audyencji, w którym nie mogą odbywać się sprawy sądowe, w którym nie spełnia się świętych obrzędów i nie podejmuje się w ogóle niczego, co powinno przebiegać pomyślnie”¹². Jest to jednak definicja późna, pochodząca z II wieku naszej ery, kiedy to słowo „*apohradas*” należało już do rzadkości. Lucjan nie wiedział, że w okresie klasycznym to właśnie w feralne dni były prowadzone sprawy sądowe dotyczące zabójstw, ani też, że w tym okresie prano rytualnie szaty posągu Ateny, jeśli przypadały w czasie świąt Plynteria¹³.

Oryginalność interpretacji Blooma, który sam w końcu pretenduje do miana silnego poety, polega na połączeniu w jednym pojęciu powrotu zmarłych z feralnymi dniami i uczynieniu *apohradas* figurą służącą do opisu rozwoju silnych poetów. Jego metaforyczna reinterpretacja, pozbawiona jakichkolwiek śladów bibliograficznych, odniosła sukces. Szukając znaczenia *apohradas* natrafiłam w większości artykułów i książek¹⁴ na definicję zabiegu rewizyjnego stworzoną przez Blooma, a nie opis pechowego dnia starożytnych Greków. H. Bloom stawia więc przed czytelnikiem zadanie tropienia swoich prekursorów, o ile ten nie chce bez walki ulec jego erudycyjnemu wpływowi.

Powrót poetów

Czy poetycka jaźń Blooma pomyślnie przeszła konfrontację z tradycją *apohradas*? Najpierw należałoby zapytać, jak według Blooma przebiega ta faza poetyckiego rozwoju u niemal już ukształtowanego poety. Rewizyjny zabieg może, lecz nie musi się udać. Ostatni, najtrudniejszy etap osiągania poetyckiej

¹⁰ Por. J. D. Mikalson, *Hemera apohradas*, „American Journal of Philology” 96 (1975), s. 24.

¹¹ Por. Teofrast, *Charaktery*, tłum. I. Dąbska, [w:] tenże, *Pisma wybrane*, t. I, Kraków 1963, s. 354 i 508.

¹² Cyt. za: J. D. Mikalson, *Hemera apohradas*, tłum. M. Walenczyk, s. 19.

¹³ Por. tamże, s. 19–20.

¹⁴ Por. A. Bielik-Robson, *Duch powierzchni. Rewizja romantyczna i filozofia*, Kraków 2004, s. 315–322; K. Loska, „Solaris” — między literaturą i filmem, „Dekada Literacka” 3–4 (2003), s. 195–196; M. Rygielska, „O make me a mask?”, dostępne w Internecie na stronie: http://www.fil.us.edu.pl/blog/txt/krytyka/kryt_rygielska.html [dostęp: 9.11.09]; J. Winiarski, *Apohradas i wytworna córka grozy — kilka myśli na marginesie (Witold Wirpsza, „Utwory ostatnie”)* dostępne w Internecie na stronie: http://poewiki.org/index.php/Strona_osobista:Jakub.Winiarski/Recenzje/Witold.Wirpsza.„Utwory_ostatnie” [dostęp: 9.11.09].

niezależności kończą tylko najlepsi silni poeci. Ci, których poetycka determinacja okazuje się niewystarczająca, zostają przytłoczeni przez przeszłość i nieuchronność śmierci. W takim przypadku ostatni etap poetyckiego rozwoju, „*apophrades*, oznacza zupełną dewastację i pozbawia poetę siły”¹⁵. Autor nie potrafi naruszyć potęgi prekursorów, dlatego im nie dorównuje i nie dorówna. Musi więc pogodzić się z rolą drugoplanową. Na marginesie muszę nadmienić, że według Blooma istnieje niepowątpiewalne kryterium oceny poezji, które pozwala wyznaczyć jej kanon: „W dziedzinie literatury każda silna oryginalność staje się kanoniczna”¹⁶. Bez tego założenia trudno byłoby mówić o wygranym pojedynku z przeszłością (kto miałby być ponadepokowym sędzią?). Jako że w rewizyjnej teorii poezji Blooma poetami rządzi wpływ, a raczej lęk przed wpływem poprzedników, silnymi-dobrymi poetami mogą być tylko ci, w czyich utworach nie odzywają się wprost echa przeczytanych przez nich wierszy. Jeśli są one przepuszczone przez sito ironii, przekrecone, wypełnione, świadczą o udanym zabiegu rewizyjnym i przyczyniają się do wzmocnienia indywidualnego stylu. Jeśli jednak są cytatem wprost, nieświadomym lub zbyt naiwnym nawiązaniem, zatrzymują autora na etapie poetyckiej drogi, na którym aktualnie się znajduje. Dostrzeże to krytyk, krytyk antytetyczny, któremu jednak, tak samo jak poecie, grożą pułapki wpływu i lęku...

Wracając jednak do *apophrades*: przejść obronną ręką przez feralne dni może tylko naprawdę silny poeta. „Jeżeli nad przebiegiem *apophrades* czuwa potężna wyobraźnia silnego poety, to wówczas mamy do czynienia nie tyle z powrotem zmarłych, co z celebracją powrotu wczesnego stanu samozachwyty, będącego pierwszym warunkiem poezji”¹⁷. Pozornie efeb wraca do punktu wyjścia: jego wiersz jest otwarty na wpływ prekursora, jednak siła jego oryginalności odcisnęła już swe piętno na wcześniejszym poecie. Nie można już czytać sztuki dawniejszej tak, jakby nie było nowej. Sam młody poeta czytając wiersze prekursora odnajduje w nich jakby niedoskonałe, pierwsze szkice własnej twórczości, najwcześniejsze przejawy własnej oryginalności. Mówiąc słowami Blooma, porządek czasu ulega pozornemu odwróceniu. Wydaje się, że twórca przeszły naśladował swego ucznia.

Różnicę pomiędzy *apophrades* udanym a chybnym oddają dwa różne sformułowania jego znaczenia. Udanę wymienia Bloom w *Na mapie błędzenia* — jest to zamierzony przez poetę „powrót do prekursorów”¹⁸, gdzie stroną aktywną i decydującą jest młody autor. To on zwraca się ku przeszłości, kiedy

¹⁵ H. Bloom, *Lęk przed wpływem*, s. 184.

¹⁶ H. Bloom, *Podzwonne dla kanonu*, tłum. M. Szuster, „Literatura na Świecie” 9–10 (2003), s. 177.

¹⁷ H. Bloom, *Lęk przed wpływem*, s. 189–190.

¹⁸ H. Bloom, *Na mapie błędzenia*, tłum. W. Kalaga, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. IV cz. 2, red. H. Markiewicz, Kraków 1996, s. 271.

jest już na to przygotowany. Przeczcucie porażki przynosi natomiast bierność w sformułowaniu „powrót zmarłych”. Tutaj dawni poeci sami zdecydowali o tym, że nadszedł czas nawiedzenia żywych.

Atmosfera feralnych dni, w których poetę nawiedzają umarli, przesycona jest sporem, walką o pierwszeństwo. Młodszy poeta u szczytu swego rozwoju chce uszczknąć odrobinę nieśmiertelności prekursora — najistotniejszą odrobinę świadczącą o oryginalności. „Obcość, o którą wzbogaca się piękno za sprawą udanego *apophrades*”¹⁹, to skutek zawłaszczenia. Tutaj ujawnia się ostateczna nagroda za pozytywne przejście przez fazy poetyckiego rozwoju: literacka, kanoniczna nieśmiertelność. To o nią według Blooma walczą poeci. Lęk przed wpływem jest zarazem lękiem przed śmiercią. Lecz gdyby tego lęku nie było, nie byłoby też twórczości. „Prekursorzy wprawdzie zalewają nas, grożąc zatopieniem naszej wyobraźni, ale zupełny brak wpływu oznacza dla wyobraźni pewną śmierć”²⁰. Istotą poezji jest agon, spór i negacja przeciwników. Dlatego ostatni i potencjalnie pozytywny etap rozwoju poety, *apophrades*, Bloom potraktował trochę po macoszemu.

Nawet pozytywne przejście *apophrades* nie gwarantuje sukcesu. Albo raczej — nie dowiemy się tego od Blooma. Zawiesza on swą teorię poezji w momencie rozstrzygającym. Co dzieje się z wpływowymi poetami, którzy osiągnęli oryginalność? Czy naprawdę wracają do punktu wyjścia? A może jednak umierają na szczycie wieży własnej niepowtarzalności?

* * *

Poeci żyją według Blooma dzięki odniesieniom. Młodzi, starając się wznieść swój talent ponad dzieła zmarłych, ożywiają ich, każą wracać, chcą ich odejścia nie pozwalając równocześnie im odejść. Najlepiej, jeśli życie umarłych poetów czytelnikom wydaje się tylko nikłym odbłaskiem dzieła tych, którzy ich wezwali. Wydzwięku teorii poezji Blooma nie można jednak nazwać optymistycznym. „Ponure myśli czytelników nie przyspieszą śmierci poezji, można chyba natomiast przyjąć, że jeśli poezja w naszej tradycji umrze, to śmiercią samobójczą — zginie przygnieciona ciężarem swojej dawnej potęgi”²¹ — jeżeli nie będzie już takich poetów, którzy potrafią sprostać swoim poprzednikom. Bloom skłania się ku stwierdzeniu, że samobójstwo to prędzej czy później nastąpi: wierzy raczej w mit złotego wieku, czy karły stojące na barkach olbrzymów, niż w postępek poezji. Jeśli samobójstwo miało się dokonać, byłoby powolną degradacją lub poddaniem młodych poetów tresurze w zakresie „Właściwego Odczytywania Poezji Prekursorów”. Bloom jest prorokiem raczej zmierzchu niż śmierci poezji. Póki jednak istnieją adepci i prekursorzy, wciąż

¹⁹ H. Bloom, *Lęk przed wpływem*, s. 184.

²⁰ Tamże, s. 197.

²¹ Tamże, s. 54.

są szansę na przetrwanie poezji. Wystarczy w końcu jeden oryginalny twórca, który może stawić czoło poetyckiej tradycji na jej własnym polu, by odroczyć śmierć poezji. A jeżeli nie będzie już żyjących „mocnych” poetów, w dziele słabszych tym mocniej będą żyli umarli. W tym kontekście powraca pytanie: „Chcecie więc zaprzepaścić wszystkie wasze najlepsze siły w nieustającym bezcelowym podziwie dla przeszłości, co wyczerpuje was fatalnie, pomniejsza i depreczuje?”²². Jeśli jest to podziw dla godnego siebie przeciwnika, Bloom odpowiada: „tak”.

To read death: or poetic *apophrades*

SUMMARY

The present article is devoted to the problem of the death of art in literature. Not in the way in which literature used to depict this historical moment, but rather to the way, how the death of art turns out to be impossible in Harold Bloom's model of poetic rewriting and misreading.

According to Bloom, stages of shaping poetry and poetic self — called strong imagination — are revisionary ratios. The most important stage, in the context of widely considered death of art, is *apophrades*. The explanation of this notion is as much interesting as problematical; in dynamics of Post-Enlightenment poetry, as Bloom sees it, *apophrades* determines relation of young poets to existing art, and marks out the path of rewriting or assimilating it.

Two issues: *death of art* and *apophrades*, return of dead, are connected by Bloom's category of misreading. Only because a young poet misreads his precursor, the previous can come back from death and, against ephebe's will, threaten them. Harold Bloom misreads the meaning of *apophrasherai*, unlucky days in ancient Greece. Connecting it to the tradition of *chytroj*, last Day of Antesteria, the Attic All Saints Day, he reads it as dreary and anxious day when deceased come back to living. The young poet is afraid of this return, because he doesn't want to fight. But when he wins the duel, he will be able to take place in the order of tradition before his precursor.

Poets, according to Bloom, live thanks to references. Young poets try to write better than their ancestors, bring them back to life, force them to come back and don't let them die. Even if for the readers the lives of dead poets look like passing shadow of those who summoned them.

²² F. T. Marinetti, *Manifest futuryzmu*, tłum. M. Czerwiński, [w:] E. Grabska, H. Morawska, *Artysty o sztuce*, Warszawa 1963, s. 146.

