

Wydział Humanistyczny

Daria Czajka

0000

**„Niepodobny do niczego” arcypoeemat w cieniu
„Cheruba skrywającego”.
Anhelli Juliusza Słowackiego w świetle teorii Harolda Blooma**

PRACA DYPLOMOWA
(DOKTORSKA)

Prof. zw. dr hab. Marek Piechota

Katowice 2022

Pawłowi, Darkowi, Basi i Promotorowi

SPIS TREŚCI

Wstęp	5
I. Bloomowska koncepcja poetyckiej zależności	11
1. <i>Meaning a moaning</i>	14
2. Lęk	22
3. Wolność – wola – walka	32
4. Kontekst psychoanalityczny	35
5. W stronę retoryki	45
6. System Bloomowski	51
7. Racje rewizjonerskie	64
7.1. <i>Clinamen</i>	64
7.2. <i>Tessera</i>	70
7.3. <i>Kenosis</i>	74
7.4. <i>Demonizacja</i>	77
7.5. <i>Askesis</i>	80
7.6. <i>Apophrades</i>	83
II. Aniołowie romantyków	89
1. Anioły Mickiewicza.....	91
1.1. Lektura sceniczna	92
1.2. Lektura dogmatyczna	96
2. Anioły Słowackiego	98
2.1. Optyka prymarna	99
2.2. Ujęcie holistyczne	100
2.3. Optyka mistyczna	101
2.4. Estetyczny obraz anioła	103
2.5. Lektura ontyczna	104
3. Aniołowie – diabły – duchy	106
III. W kręgu melancholii	109
1. Lektura biograficzna	113
2. Lektura historyczno-polityczna	120

3. Lektura symboliczna	125
4. Lektura genezyjska	131
5. Angelologia według Słowackiego	133
5.1. Opętany przez anioła	138
5.2. Strażniczka mogił	153
5.3. Boży posłańcy	163
6. Na mapie <i>Anhellego</i>	174
7. „Rozpacz Byrona jest dzieckiem w porównaniu rozpacz <i>Anhellego</i> ”	194
IV. Wokół problemu rezurekcji <i>Anhellego</i> . Kilka refleksji na temat wiersza [<i>I wstał Anhelli... z grobu... za nim wszystkie duchy</i>]	198
Zakończenie.....	211
Bibliografia.....	217

Wstęp

Niniejsza rozprawa¹ stanowi efekt prowadzonych przeze mnie badań nad zależnościami, jakie łączyły utwory Juliusza Słowackiego z twórczością Adama Mickiewicza. Tę intertekstualną korespondencję wieszczów odczytuję, wykorzystując metodologię wypracowaną przez Harolda Blooma – koncepcję lęku przed wpływem. Wielu badaczy przede mną zajmowało się intertekstualnym dialogiem Słowackiego z jego prekursorem, niewielu natomiast sięgało w swoim warsztacie po narzędzia wypracowane przez Blooma. Na uwagę zasługuje w tej materii praca habilitacyjna Magdaleny Bąk *Twórzy lęk Słowackiego. Antagonizm wieszczów po latach*², w której została wykorzystana metodologia Blooma do odczytania relacji twórczości Słowackiego względem dzieł Mickiewicza, do której to pozycji będę powracać w niniejszej rozprawie.

Sam problem relacji Słowacki – Mickiewicz pojawiał się już wcześniej w tekstach kilku badaczy. Najważniejszą i najbardziej syntetyczną pracą w tej dziedzinie jest rozprawa Manfreda Kridla z 1925 roku pod tytułem *Antagonizm wieszczów. Rzecz o stosunku Słowackiego do Mickiewicza*, z którą koresponduje publikacja Bąk. Kridl w sposób syntetyczny i skrupulatny porównywał tak dzieła Słowackiego i Mickiewicza, jak i ich sylwetki oraz biografie. Badacz traktował relację Słowacki – Mickiewicz jak personalną, agonistyczną walkę poety młodszego z uznanym wieszczem narodu.

Inne, bardziej nowoczesne teksty niż rozprawa Kridla, traktujące o zależności dzieł Słowackiego i Mickiewicza, prezentują już relacje międzytekstowe poetów

¹ Na marginesie należy wyjaśnić genezę tytułu tej pracy. Sformułowania „niepodobny do niczego” używa sam Juliusz Słowacki w liście z 10 lipca 1838 r. do matki, w którym stara się jej przybliżyć *Anhellego*: „Melancholiczną i trochę Chrystusowa ma twarz, wielką prostotę w ubiorze i niepodobny jest do niczego” (List do matki z 10 lipca 1838, w: *Korespondencja Juliusza Słowackiego*, t. 1, oprac. E. Sawrymowicz, Wrocław 1962, s. 400). Rozprawa w głównej mierze dotyczy bowiem mistrzowskiego i enigmatycznego poematu Słowackiego. Metaforę Cheruba skrywającego stosuje natomiast Harold Bloom w swej autorskiej koncepcji intertekstualności, która to będzie przeze mnie stosowana w niniejszej rozprawie. Jej opisowi poświęcony jest rozdział I.

² M. Bąk, *Twórzy lęk Słowackiego. Antagonizm wieszczów po latach*, Katowice 2013.

romantycznych w świetle badań nad intertekstualnością. Są to teksty nowsze, będące również pojedynczymi artykułami lub referatami wygłoszonymi podczas konferencji naukowych, których tematyka poświęcona była twórczości polskich romantyków. Badacze analizowali głównie (lecz nie wyłącznie) utwory Słowackiego pominięte przez Kridla, które nawiązują intertekstualny dialog z dziełami Mickiewicza. Wśród przedmiotowych prac zasługują na wyodrębnienie:

- artykuł Aliny Witkowskiej *Jak Słowacki pisał Mickiewicza* ze zbioru: *Słowacki mistyczny. Propozycje i dyskusje*³, w którym badaczka uznaje, iż do momentu ukazania się *Beniowskiego* (włącznie z tym dziełem) stosunek Słowackiego do Mickiewicza miał charakter antagonistyczny. Rok 1845 stanowi według niej cezurę, po tym roku Słowacki nie „walczy” już z Mickiewiczem, choć postać wieszczka jest nadal obecna w jego dziełach mistycznych;
- teksty Stanisława Makowskiego: „*Dziady*” Mickiewicza – „*Dziady*” Słowackiego⁴ oraz *Obecność Mickiewicza w „Królu-Duchu” Juliusza Słowackiego*⁵, w których badacz pochylił się nad twórczością mistyczną poety oraz ujawnia istnienie w niej śladów wpływu twórczości Mickiewicza;
- artykuł Rolfa Fiegutha *Słowacki intertekstualny. „Pan Tadeusz” Mickiewicza i „Sen srebrny Salomei”*, w: *Słowacki współczesny*, w którym badacz podkreślał istotną kwestię, że Słowacki był świadomy istnienia intertekstualności. Jak zaznaczył niemiecki slawista, germanista i tłumacz, Słowacki „[...] bardziej niż inni autorzy eksponuje w swoich tekstach fakt, że literatura zawsze jest robiona z literatury”⁶;
- tekst Włodzimierza Szturca: *Słowacki – Mickiewicz. Mickiewicz – Goethe*⁷, w którym badacz prezentował opinie Słowackiego o Mickiewicz, zawarte w listach poety do matki i przyjaciół, akcentując przy tym zmienny stosunek Słowackiego do twórczości wieszczka. Sposób, w jaki młodszy poeta interpretuje Mickiewicza, nazywał „krytyką aktywizującą” o niejednorodnym charakterze.

³ A. Witkowska, *Jak Słowacki pisał Mickiewicza*, w: *Słowacki mistyczny. Propozycje i dyskusje*, pod red. M. Janion i M. Żmigrodzkiej, Warszawa 1981.

⁴ S. Makowski, „*Dziady*” Mickiewicza – „*Dziady*” Słowackiego, „Przegląd Humanistyczny” 1992, nr 2.

⁵ Idem, *Obecność Mickiewicza w „Królu-Duchu” Juliusza Słowackiego*, w: *Księga w 170. rocznicę wydania „Ballad i romansów” Adama Mickiewicza*, pod red. J. Kolbuszewskiego, Wrocław 1993.

⁶ R. Fieguth, *Słowacki intertekstualny. „Pan Tadeusz” Mickiewicza i „Sen srebrny Salomei”*, w: *Słowacki współczesny*, pod red. M. Troszyńskiego, Warszawa 1999, s. 40.

⁷ W. Szturc, *Słowacki – Mickiewicz. Mickiewicz – Goethe*, w: Idem, *Archeologia wyobraźni. Studia o Słowackim i Norwidzie*, Kraków 2001.

Istotny jest także inny tekst Szturca: *Słowacki jako interpretator Mickiewicza*, który ukazał się w zbiorze: *Mickiewiczologia. Tradycje i potrzeby*⁸. Autor badał teksty, w których Słowacki podejmuje dialog z Mickiewiczem i jego dziełami. Badacz wskazywał przy tym, iż po 1841 roku Słowacki przestaje już interpretować dzieła wieszczów oraz że od tego momentu należeli już do odrębnych światów twórczych;

- artykuł Macieja Szargota: *Koniec baśni. O [Panu Tadeuszu] J. Słowackiego*, który ukazał się w publikacji: *Od Oświecenia ku romantyzmowi i dalej...*⁹. Autor podjął się interpretacji *[Pana Tadeusza]* Słowackiego, który stanowi niejako kontynuację tekstu Mickiewicza (ze względu na temat i formę), a zarazem jest dla badacza tekstem przeciwstawiającym się koncepcji wieszczów, odwróceniem jego sposobu obrazowania w *Panu Tadeuszu* oraz rodzajem polemiki;
- tekst Marka Piechoty: *Pojedynki Słowackiego z Mickiewiczem* z publikacji tegoż: „*Chcesz ty, jak widzę, być dawnym Polakiem*”. *Studia i szkice o twórczości Słowackiego*¹⁰, w którym badacz skupia się zwłaszcza na personalnej relacji Słowackiego i Mickiewicza, przy czym nie traktuje jej w charakterze antagonistycznej rywalizacji poety młodszego z wieszczem. Podkreśla istotny również dla mnie fakt, iż Słowacki bynajmniej nie atakował Mickiewicza oraz że poeta nawiązywał do tekstów wieszczów ze wskazaniem źródła, co także świadczy o świadomości u Słowackiego istnienia intertekstualności;
- tekst Magdaleny Bąk: „*I tego wieczora byliśmy z nim jak dwaj bracia*” – *o relacji między Słowackim i Mickiewiczem*¹¹, w którym badaczka pochyla się nad znaczeniem improwizacji Mickiewicza oraz Słowackiego, mającej miejsce podczas uczyty u Januszkiewicza 25 grudnia 1840 roku. Dla Bąk ta improwizacja jest kluczowym momentem, w którym Słowacki zdobywa niezależność twórczą poprzez podział sfer wpływów, którego w sposób nieformalny dokonuje razem z Mickiewiczem. Istotny jest fakt, iż w celu odczytania symbolicznego

⁸ Idem, *Słowacki jako interpretator Mickiewicza*, w: *Mickiewiczologia. Tradycje i potrzeby*, pod red. K. Cysewskiego, Słupsk 1999.

⁹ M. Szargot, *Koniec baśni. O [Panu Tadeuszu] J. Słowackiego*, w: *Od Oświecenia ku romantyzmowi i dalej...*, pod red. M. Piechoty i J. Ryby, Katowice 2004.

¹⁰ M. Piechota, *Pojedynki Słowackiego z Mickiewiczem*, w: Idem, „*Chcesz ty, jak widzę, być dawnym Polakiem*”. *Studia i szkice o twórczości Słowackiego*, Katowice 2005.

¹¹ M. Bąk, „*I tego wieczora byliśmy z nim jak dwaj bracia*” – *o relacji między Słowackim i Mickiewiczem*, w: *W cieniu Mickiewicza*, pod red. J. Lyszczyny i M. Bąk, Katowice 2006.

znaczenia improwizacji Słowackiego i Mickiewicza badaczka sięgnęła po metodologię Harolda Blooma;

- artykuł Michała Kuziaka *Lęk przed wpływem: w stronę późnej twórczości Słowackiego*¹², w którym badacz także wykorzystuje koncepcje „lęku przed wpływem” oraz sześciu racji rewizjonerskich Blooma. Narzędzia te są wykorzystane w celu ukazania zależności utworów Słowackiego od dzieł Mickiewicza oraz światopoglądu obu poetów w kontekście ewolucji twórczości Słowackiego.

W badaniach nad polskim romantyzmem bardzo obiecujące okazują się wspomniane powyżej badania Blooma nad intertekstualnością. Jego koncepcja poetyckiej zależności wstępującego twórcy od jego poprzedników oraz tzw. „mapy błędzenia”¹³ nie zdobyły, co prawda, jeszcze w Polsce dużej popularności¹⁴. Bloomowskie ujęcie intertekstualności bazuje na określeniu relacji poety-adepta i poety-mistrza, a także ukazaniu walki poety o miejsce w tradycji literackiej. To autorskie podejście znajduje zastosowanie w przypadku badania zależności poetyckich wielkich twórców. W kontekście polskiego romantyzmu najbogatszym i nadal nieodkrytym gruntem do prowadzenia tego rodzaju badań jest relacja Słowacki – Mickiewicz. Z racji ogromnej ilości materiału badawczego, postanowiłam zawęzić

¹² M. Kuziak, *Lęk przed wpływem: w stronę późnej twórczości Słowackiego. Szkic zagadnienia*, w: *Słowacki mistyczny. Rewizje po latach*, pod red. A. Fabianowskiego i E. Hoffmann-Piotrowskiej, Warszawa 2012. Niedawno, w drugiej połowie października 2020 roku, gdy już miałam gotową tę wersję dysertacji, trafiłam na niewielki szkic Michała Kuziaka pt. „*Anhelli*” Słowackiego – efekt lektury mickiewiczowo-logicznej („Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo” nr 10 (13): *Agony*, Warszawa 2020, s. 51-64). Prof. Kuziak był opiekunem mego doktoratu pt.: *Bunt aniołów. Słowacki – Mickiewicz: „na mapie błędzenia”*, którego przewód został wszczęty w Uniwersytecie Warszawskim 3 lutego 2015 r., a umorzony (na mój wniosek) 18 maja 2020 r. Z oczywistych względów nie wykorzystuję tego tekstu ani z nim nie polemizuję, umieszczam go jednak w *Bibliografii*.

¹³ H. Bloom, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, przeł. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Kraków 2002; H. Bloom, *Na mapie błędzenia*, przeł. W. Kalaga, w: *Współczesna teoria badań za granicą. Antologia*, oprac. H. Markiewicz, t. IV, cz. 2, Kraków 1996.

¹⁴ Omówienie metodologii Blooma i rozważania nad kategorią podmiotowości w ujęciu amerykańskiego badacza znajdziemy w pracach Adama Lipszycy oraz Agaty Bielik-Robson (A. Lipszyc, *Między ludziami. Koncepcja podmiotowości w pismach Harolda Blooma z nieustającym odniesieniem do podmiotoburstwa*, Kraków 2004; A. Bielik-Robson, *Inna nowoczesność: pytania o współczesną formułę duchowości*, Kraków 2000; A. Bielik-Robson, *Duch powierzchni. Rewizja romantyczna i filozoficzna*, Kraków 2004). Z publikacji natomiast, w których została wykorzystana metodologia Blooma, na uwagę zasługuje wymieniona już dysertacja Magdaleny Bąk *Twórca lęk Słowackiego. Antagonizm wieszczów po latach* oraz książka Jana Potkańskiego, *Parabazy wpływu. Iwaszkiewicz, Bloom, Lacan*, Warszawa 2008. W literaturze przedmiotu funkcjonuje jeszcze kilka tekstów, w których autorzy nawiązują zazwyczaj hasłowo do prac Blooma. Są to najczęściej fragmenty większych publikacji, jak podrozdział Jerzego Fieckiego *Strategie odrębności (od Mickiewicza)* w książce tegoż *Kraśniński przeciw Mickiewiczowi. Najważniejszy spór romantyków*, Poznań 2011.

badania do ukazania tejże relacji uobecniającej się w dwóch utworach Słowackiego: w poemacie *Anhelli* oraz w wierszu [*I wstał Anhelli... z grobu... za nim wszystkie duchy*]. Na koncepcję poetyckiej zależności obu poetów spojrzę przez pryzmat postaci anielskich, niezwykle istotnych w powyższych utworach oraz w całej twórczości Słowackiego.

Rozprawa składa się z dwóch części: teoretycznej oraz praktycznej. W części pierwszej, w ramach rozdziału *Bloomowska koncepcja poetyckiej zależności* skupiłam się na szczegółowym przedstawieniu całości założeń badawczych Blooma. Sięgający po tę metodologię badacze doskonale wiedzą, że *Lęk przed wpływem* jest dość enigmatyczną książką (niestroniącą od poetyckich uniesień), zaś przykładowo tekst *The breaking of form* jest bardzo precyzyjny i trudno je scalić. Do tego dochodzi kwestia braku tłumaczeń wielu tekstów Blooma na język polski, co powoduje, że wielu badaczy bazuje wyłącznie na tym, co zostało przełożone. W rozdziale pierwszym podejmuję próbę ujęcia myśli amerykańskiego badacza holistycznie z uwzględnieniem tekstów angielskojęzycznych. Znajduje się w nim więc obszerne rozpisanie konceptu Blooma wzbogacone o głosy polskich badaczy. W rozdziale staram się szczegółowo omówić wiele wątków jego koncepcji poetyckiej zależności, które z jednej strony posłużą mi do prowadzenia badań nad tekstami Słowackiego, z drugiej mają za zadanie przybliżyć czytelnikowi skomplikowaną metodologię Bloomowską, rozjaśnić ją.

Do części teoretycznej zalicza się także rozdział drugi *Aniołowie romantyków*, w ramach którego przedstawiam problem występowania postaci aniołów w twórczości Mickiewicza i Słowackiego, którym to poetom poświęcona jest ta rozprawa; jej tytuł zapowiada oczywiście wyłącznie jako przedmiot badań *Anhellego*, jednak przyjęta metodologia Bloomowska wymaga przywoływania także tekstów prekursora. Do tego celu sięgam po stan badań nad angelofaniami w twórczości obydwu poetów. Postaci aniołów są dla mnie istotne ze względu na ich intertekstualne bogactwo znaczeń. Szczególnie ważne są dla mnie niekonwencjonalne ujęcia motywu anioła, łącznie z wyobrażeniami aniołów upadłych, oddalonych przez Stwórcę. Rozważania nad angelofaniami (zwłaszcza u Słowackiego) są przeze mnie prowadzone w znacznej mierze pod znakiem Bloomowskiej figury Cheruba Skrywającego – lęku, który generuje u poety powielenie tzw. gestu szatana, prowadzi do buntu i oddalenia od wzorców (zob. podrozdział *Lęk* z rozdziału *Bloomowska koncepcja poetyckiej zależności*).

Część praktyczna to rozdziały poświęcone poematowi Słowackiego *Anhelli* oraz wierszowi [*I wstał Anhelli... z grobu... za nim wszystkie duchy*]. Obydwa teksty to zastosowanie metodologii Blooma w praktyce. W rozdziale *W kręgu melancholii*, poświęconym *Anhellemu*, na problematykę utworu oraz zagadnienie zależności tekstu od twórczości Mickiewicza patrzę przez pryzmat aniołów, bohaterów utworu: Anhellego (człowieka-aniola), anielicy Eloie oraz Cherubów. W rozdziale *Wokół problemu rezurekcji Anhellego. Kilka refleksji na temat wiersza [I wstał Anhelli... z grobu... za nim wszystkie duchy]* interpretuję powyższy wiersz jako kontynuację poematu Słowackiego, a także domknięcie Bloomowskiej mapy błędzenia.

Poprzez tę pracę, oprócz oczywiście przedstawiania zagadnienia określonego powyżej oraz w tytule rozprawy, staram się pośrednio także zachęcić innych badaczy literatury do podjęcia próby wprowadzenia do swoich badań metodologii Blooma. Stąd przedstawienie założeń Blooma w praktyce oraz obszerne rozpisanie jego myśli, które znajdują się w rozprawie. Nie mam złudzeń, że koncepcje Blooma są w świecie naukowym postrzegane jako założenia kontrowersyjne, nieprecyzyjne, zbyt metaforyczne, a przez to „niefachowe”. Każda jednak metodologia, o ile pokazuje coś nowego w tekście i prowadzi do nowych odkryć czy odmiennych od dotychczasowych ujęć tematu, zasługuje na zastosowanie ze względów czysto poznawczych.

I. Bloomowska koncepcja poetyckiej zależności¹

Przedmiot tego rozdziału stanowi przegląd koncepcji intertekstualnych związków literackich oraz projektu podmiotowości autorstwa amerykańskiego krytyka literatury Harolda Blooma. Rozdział jest próbą syntezy informacji zawartych w pismach badacza i tekstach krytycznych, a także objaśnienia enigmatycznych kwestii pojawiających się w metodologicznym projekcie amerykańskiego badacza. Przedstawiona poniżej podstawa teoretyczna jest gruntem, na którym będę opierać interpretacje tekstów Słowackiego, podczas których nacisk zostanie położony na agoniczny charakter relacji twórczości autora *Anhellego* w stosunku do dzieł poetyckich Mickiewicza.

Dla 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”². Fenomen autora *Lęku przed wpływem* stanowi ponadto fakt, że podaje w wątpliwość dotychczasowy stan wiedzy w dziedzinie wskazanego obszaru historyczno-literackiego, a 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

¹ Tekst został przeze mnie w części zaprezentowany podczas konferencji naukowej nt.: *Logos – filozofia słowa*, która odbyła się 27.05.2015 r. na Uniwersytecie w Białymstoku i ukazał się w tomie pokonferencyjnym (D. Trela, *Logos w intertekstualnym projekcie Harolda Blooma*, w: *Logos – filozofia słowa. Szkice o pograniczach języka, filozofii i literatury*, pod red. K. Andruczyka, E. Gorlewskiej, K. Korotkicha, Białystok 2017). Fragmenty użyte w ww. publikacji pochodzą ze wstępu tego rozdziału i z podrozdziałów: *Meaning a moaning* oraz *W stronę retoryki*.

² A. Lipszyc, *Międzyludzie. Koncepcja podmiotowości w pismach Harolda Blooma z nieustającym odniesieniem do podmiotoburstwa*, Kraków 2004, s. 21.

interpret themselves, and common rules for interpreting words will never exist”³. Słowo jako jednostka autonomiczna nic nie znaczy. Samo siebie nie może zinterpretować, a jego znaczenie można określić jedynie za pomocą kolejnych wyrazów. Bloom zaznacza, iż jest to niekończący się proces referencji.

Posługując się typem wnioskowania analogicznego i przenosząc te spostrzeżenia na grunt literaturoznawstwa, badacz zauważa, że tak jak znaczeniem wyrazu mogą być tylko inne słowa, tak i „znaczeniem wiersza może być tylko inny wiersz”⁴. 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”, oznaczającym „translację” i powołuje się na Freudowskie porównanie analizy marzeń sennych „do tłumaczenia z języka na język”⁵.

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*⁶. Kładzie nacisk na oralny aspekt tekstu i 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”⁷. 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”⁸. Konkretny, zapisany i zamknięty tekst nie istnieje, jest bowiem „wypowiadany” dalej przez kolejnych interpretatorów.

Bloom został zaliczony do myślicieli mocno „hebraizujących”⁹ z uwagi na m.in. podkreślenie symbolicznej wagi słowa wypowiedzanego w swoim projekcie

³ H. Bloom, *The Breaking of Form*, w: H. Bloom, P. de Man, J. Derrida, G. Hartman, J.H. Miller, *Deconstruction and Criticism*, London 1979, s. 9. Kursywa – Bloom.

⁴ H. Bloom, *Międzyrozdział*, przeł. W. Kalaga, w: *Współczesna teoria badań za granicą. Antologia*, oprac. H. Markiewicz, t. IV, cz. 2, Kraków 1996, s. 261.

⁵ Idem, *Na mapie błędzenia*, przeł. W. Kalaga, w: *Współczesna teoria badań za granicą. Antologia...*, s. 265.

⁶ Idem, *The Breaking of Form...*, s. 8.

⁷ Ibidem.

⁸ Ibidem.

⁹ 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 kultuwowania dziedzictwa helleńskiego. Obie tendencje są przeciwstawne, o ile 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 helleński jest więc cały niemiecki idealizm, z Heglem na czele, hebrajski natomiast pozostaje najbardziej zacięty wróg Hegla, Søren Kierkegaard” (Ibidem). Co istotne, Bloom czerpie również z myśli Kierkegaarda, co wypadnie wyjaśnić dalej.

podmiotowości jako indywidualnego komunikatu jednostki. Obierając perspektywę hebrajską, krytyk posługuje się ponadto tropami „wzniosłymi i nabożnymi”¹⁰, którymi wypełnia karty *Lęku przed wpływem*. Jak zauważa Agata Bielik-Robson, Bloom daje się urzec „hebrajskiej obsesji głosu”, koncepcji słowa *davhar*, w którym z jednej strony zawarta jest obecność Boga, z drugiej zaś oznaczającym jednocześnie głos: „który wykrzykuje swe własne żywe imię – wbrew i na przekór równającym siłom losu, historii, kartezyjańskiego »wszechświata śmierci« [...]. To słowo, o które walczy Jakub z Aniołem Śmierci, domagając się od niego błogosławieństwa w postaci nowego imienia”¹¹. Oznacza to, że ów głos jest jednocześnie sygnałem pewnego rodzaju naznaczenia danej osoby przez Boga, który przemawia przez usta adepta. Oczywiście metaforycznie. Najlepszym przykładem są prorocy, przez których przemawiał Bóg. 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”, tym, który anonimowo przekazuje Słowo. Wręcz przeciwnie. Nowy „prorok”, współuczestnicząc w tradycji, walczy o swoje ontyczne trwanie, które zapewnia mu wygrana batalia z jego poprzednikami o prawo do przemawiania oraz o najważniejsze Słowo – własne imię. Wstępujący prorok-poeta jest bowiem w koncepcji Blooma zawsze poróżniony z prekursorami.

Krytyk neguje istnienie tradycji typu konserwatywnego, 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”¹². Według Blooma nie istnieje możliwość zgodnego i autonomicznego współistnienia poetów. Poezja jest według niego „z natury krytyczna”¹³, dlatego badacz skonstruował własną wizję poetyckiej tradycji, bazującej na krytyce antytetycznej.

U podstawy koncepcji Blooma leży przekonanie, że poeci, poprzez własne teksty, nieustannie prowadzili dialog z dziełami poprzedników, natomiast za sprawą przedkładania własnych interpretacji tekstów prekursorów wypierali władzę swoich mistrzów. W *Manifeście krytyki antytetycznej* Bloom wyjaśnia, że:

¹⁰ Ibidem, s. 35.

¹¹ Ibidem, s. 39 oraz zob. s. 38.

¹² A. Lipszyc, *Międzyludzie. Koncepcja podmiotowości...*, s. 62.

¹³ Ibidem, s. 213.

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-antenata¹⁴.

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

1. *Meaning a moaning*

Bloom w *The Breaking of Form*, jeszcze nim zaczął rozpatrywać zależności poetyckie pomiędzy dwoma utworami bądź dwoma autorami, rozważa powinowactwo dwóch na pozór niemających nic wspólnego słów. Krytyk zaczyna narrację od refleksji, która rzutuje na całą koncepcję procesu współtworzenia przez nowego poetę tradycji oraz projekt zależności poetyckiej:

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 own¹⁵.

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. Znaczeniem wiersza jest zawarta w nim skarga, wniesione zażalenie przez podmiot odnoszący się do starych dzieł, łamiący ich znaczenia. Dlaczego wobec tego ów jęk miałby oznaczać cierpienie, a nie okrzyk triumfu?

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”¹⁶. Ja poprzez tworzenie nowych znaczeń walczy (nie bez uskarżania się) o indywidualizm i o własne imię. Piszac o ogólności, najpewniej

¹⁴ H. Bloom, *Międzyrozdział*, w: *Współczesna teoria badań za granicą...*, s. 261.

¹⁵ Idem, *The Breaking of Form...*, s. 1.

¹⁶ A. Bielik-Robson, *Duch powierzchni...*, s. 39.

badaczka ma na uwadze tradycję, która poprzedza i otacza nowego twórcę. Jak się okaże poniżej, jęk jednostki wywołuje jednak częściej nie ogólność, lecz coś również jednostkowego, bardziej konkretny i bliski cel. Jest nim najczęściej konkretny prekursor.

Bloom nawiązywał do gnostyckiego¹⁷ 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 wszystkim, co skończone, nienawidzi zwłaszcza czasu „jako nędznej imitacji wieczności”¹⁸. Jednostka jest zmuszona do walki¹⁹ 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 Adam Lipszyc – wywalcza ją²⁰. Bloom jednak modyfikuje w sposób znaczący oryginalny paradygmat. Krytyk 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, przerażonym faktem, że wrzucono 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 judaizmie²¹.

¹⁷ A. Lipszyc, *Międzyludzie. Koncepcja podmiotowości...*, s. 47-60.

¹⁸ Ibidem, s. 50.

¹⁹ Bloom kładzie nacisk na ukazanie dynamicznej kondycji gnostyckiego człowieka oraz własnej koncepcji podmiotu. Toteż w książce *Agon: Toward a Theory of Revisionism* ukazuje różnice w rozumieniu statycznej *psyche* a wypełniającej człowieka, dynamicznej *pneumie*: „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).

²⁰ A. Lipszyc, *Międzyludzie. Koncepcja podmiotowości...*, s. 51. Koncepcję tę uzupełnia fraza, którą Bloom posługuje się w *Lęku przed wpływem*, nazywając człowieka za Walentynem (myślicielem gnostycznym z II w.) „bezsilnym kobiecym owocem” (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 zwrot ten stosuje w odniesieniu do określenia zmagania poety w stosunku do jego realnego przeciwnika, literackiego prekursora.

²¹ A. Lipszyc, *Międzyludzie. Koncepcja podmiotowości...*, s. 42.

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 więzami z innymi twórcami. W tym ujęciu Bloom sięga po elementy refleksji Kierkegaarda oraz Freuda.

Badacz przywołuje Kierkegaardowską „scenę pouczenia”²², która rozgrywa się pomiędzy mistrzem a uczniem oraz przekłada ją na relację wstępującego poety z jego wzniosłymi 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 swój autorytet. 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 dowiaduje się, czym jest poezja i odtąd – gdy zapragnie sam pisać wiersze – będzie dręczony przez lęk przed wpływem, przez myśl, że przyszedł za późno. Jak pamiętamy, będzie chciał powtórzyć tę wspałość, której doznał, ale powtórzyć ją samemu, na własnych prawach²³.

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 rodzinnego²⁴. Krytyk podkreśla w *The Breaking of Form*, że dziecko, obserwując rodzica, tworzy na własny użytek jego fantazmat. Funkcja tej czynności jest ściśle określona, łączy się bowiem z symbolicznym 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: „child’s fantasy-making power”²⁵. Przekładając tę psychologiczną zależność na grunt literatury,

²² Ibidem, s. 79-80.

²³ Ibidem, s. 80.

²⁴ Zwraca na ten fakt uwagę Lipszyc, pisząc o „dramacie miłości i nienawiści pomiędzy synem i ojcem”, który przypomina relację młodego poety z mistrzem (Ibidem, 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, nie więcej: „fantazmaty psychiki dziecięcej dotyczące rodziców” (H. Bloom, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji. 1973. Medytacje o pierwszeństwie, wraz z synopsis*, przeł. W. Kalaga, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, oprac. H. Markiewicz, t. IV, cz. 2. Kraków 1996, s. 252).

²⁵ H. Bloom, *The Breaking of Form...*, 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 is close to poets’ myths of being a changeling. A changeling-fiction

Bloom konstatuje, że tak jak dzieci, nowi poeci dążą do wolności poprzez analogiczną postawę prezentowaną względem swoich poprzedników.

W *Lęku przed wpływem* Bloom przedstawia na przykładzie Milтона, że akt kreacyjny jest umożliwiany dzięki obecności „lęku twórczego” ukazanego symbolicznie pod postacią Cheruba Skrywającego²⁶. Stąd też kluczowy okazuje się 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*”²⁷), a nowe znaczenia buduje z roztrzaskanych form składających się na poezję prekursora²⁸.

Istotny jest fakt, że adept, czy też dziecko, 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, adept kieruje się miłością do poprzednika. Owa pierwotna więź nie zostaje później wyparta, lecz obok tego uczucia pojawi się i inne:

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 początku²⁹.

Adept rozpoczyna swój pochód w stronę ukonstytuowania własnej tożsamości, poczynając od afirmacji i przyswojenia nauki mistrza. Później pojawia się pragnienie

is one of the stances of freedom. The changeling is 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” (Ibidem).

²⁶ Idem, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, przeł. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Kraków 2002, s. 80. Cherub Skrywający „czyni ludzi ofiarami, a nie poetami, jest demonem dyskursywności i ponurych ciągłości, pseudo-egzegetą, który sprawia, że czyjaś twórczość zyskuje status *Pisma*” (Ibidem). Kursywa – Daria Czajka.

²⁷ Idem: *The Breaking of Form...*, s. 3.

²⁸ 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” (Ibidem, s. 1).

²⁹ A. Lipszyc, *Między ludziami. Koncepcja podmiotowości...*, s. 21. Motyw Tantala pojawi się jeszcze w tym rozdziale w innym kontekście. Śmierć bowiem dla Blooma wiąże się nie tylko ze słabością wstępującego poety, który nie podołał sile swoich poprzedników, gdy jest zbyt słabym twórcą, umiera jako poeta. Śmierć grozi adeptowi też w innych okolicznościach. Gdy ogranicza się do powtarzania mistrza. Zob. część *Lęk* tego rozdziału.

wolności, uwolnienia od swojego „fundatora”, do czego adept używa racji rewizyjnych, sposobów obrony przed poprzednikiem³⁰.

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

u Szekspira oznacza ono także „niesprawiedliwe uwięzienie” oraz „niedocenie” 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 „unikiem”³¹.

Reakcją na niedocenie jest wprowadzenie w poetycki czyn obron, za pomocą których podmiot nie powtarza poprzednika, a poprzez postępowanie według określonego 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” (*swere*), 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 silniejszy³².

Bloom umyślnie odstępkuje od koncepcji słabego podmiotu. Intencją krytyka jest ukazanie, w jaki sposób zostaje skonstruowana w tekście silna podmiotowość. W tym kontekście badacz nawiązuje do tekstów Ralpa Waldo Emersona³³. Wskazany filozof, przedstawiciel amerykańskiego romantyzmu, był przyrównywany do Friedricha Nietzschego³⁴ głównie ze względu na akcentowanie indywidualnej wartości każdego

³⁰ Racje rewizjonerskie zostaną szczegółowo wyjaśnione w dalszej części tekstu.

³¹ A. Bielik-Robson, *Inna nowoczesność: pytania o współczesną formułę duchowości*, Kraków 2000, s. 97.

³² Ibidem, s. 95.

³³ A. Lipszyc, *Międzyludzie. Koncepcja podmiotowości...*, s. 75.

³⁴ P. Gutowski, *Posłowie. Emerson i przesłanie wiary w siebie*, w: R.W. Emerson, *Natura*, przeł. M. Flilpczuk, Kraków 2005, s. 85-94; A. Lipszyc, *Międzyludzie. Koncepcja podmiotowości...*, s. 75-78.

człowieka. Jego koncepcja nie ma jednak tak dynamicznego i areligijnego charakteru, jak w przypadku filozofii europejskiego myśliciela³⁵.

Tekst *Poleganie na sobie* Emersona, stanowiący jeden z najbardziej reprezentatywnych oraz rozpoznawalnych esejów filozofa, jest przesycony refleksjami na temat wysokiej wartości autonomicznego funkcjonowania jednostki. Emerson przedstawia wizję stabilnego podmiotu twórczego, którego siła bynajmniej nie tkwi w powoływaniu się na dotychczasowy stan wiedzy oraz artyzm poprzedników.

Wierzyć swej własnej myśli; wierzyć, że to, co w głębi twego serca prawdziwe jest dla ciebie, jest prawdziwe dla wszystkich ludzi – to jest geniusz. Wypowiedz swoje skryte przekonanie, a jego znaczenie będzie uniwersalne; to bowiem, co najbardziej wewnętrzne, w stosownym czasie staje się najbardziej zewnętrzne, a naszą pierwszą myśl zwracają nam trąby Sądu Ostatecznego. Niczym głos swej duszy, każdy zna prawdę, że największą zasługą przypisywaną Mojżeszowi, Platonowi i Miltonowi jest to, że lekceważyli księgi oraz tradycje i mówili nie to, co ludzie myśleli, lecz to, co oni myśleli³⁶.

Według Emersona potęga człowieka tkwi w jego niepowtarzalności i unikalnych zdolnościach. Potęga człowieka tkwi nie w powtórzeniu, naśladowaniu i zazdrości, lecz w odrzuceniu wzorców, przeciwstawieniu się im oraz otwarciu na własny, wewnętrzny głos twórczy: „W kształtowaniu się każdego człowieka przychodzi czas, gdy nabiera on przekonania, że zazdrość jest ignorancją, a naśladownictwo samobójstwem; że musi on brać siebie, na dobre i złe, brać jako swoje przeznaczenie”³⁷. Toteż istotne jest to, by człowiek odkrył w porę, że nie musi powtarzać swoich poprzedników, lecz by poczuł moc twórczą, podobną do woli mocy Nietzschego: „Niech więc człowiek zna swoją wartość i rzeczy nagnie do siebie. Niechaj nie zerka ukradkiem i nie skrada się wszędzie chyłkiem, jak chłopak z przytułku, bękart czy intruz w świecie, który przecież istnieje dla niego”³⁸.

Ponadto Lipszyc we wskazanym fragmencie zauważa, że Bloom jeszcze na początku konstruowania swojej teorii lęku przed wpływem powoływał się na Nietzschego, później stopniowo zastępując niemieckiego filozofa rodzimym, amerykańskim Emersonem. Fakt ten był związany również z tym, że fundatorzy dekonstrukcji, którym przeciwstawiał się Bloom, powoływali się na myśl Nietzschego i sygnowali swoje założenia jego nazwiskiem. Jak stwierdza autor w innym miejscu: „wpływ Emersona jest dla Blooma jednym ze sposobów odróżnienia się od tradycji podmiotoburczej” (Ibidem, s. 68).

³⁵ Bloom, obierając za patrona swojego projektu podmiotowości Emersona zamiast Nietzschego, zdaje się powtarzać słowa „mędrca z Concord”: „oparta na wszelkich racjach, prorocत्वach i przygotowaniach wiara w niezgłębioną potęgę człowieka należy do amerykańskiego uczonego. Zbyt długo wsłuchiwaaliśmy się w dworskie muzy Europe” (R.W. Emerson, *Mowa wygłoszona w Phi Beta Kappa Society, w Cambridge 31 sierpnia 1837 roku*, w: Idem, *Natura*, przeł. M. Filipczuk, Kraków 2005, s. 66).

³⁶ Idem, *Poleganie na sobie*, w: *Wybór pism*, tłum. Z. Koenig, Łódź 2010, s. 64.

³⁷ Ibidem, s. 64.

³⁸ Ibidem, s. 68.

Amerykański filozof, podobnie jak Nietzsche, wyodrębnia wybitną jednostkę i silnie kontrastuje ją z jednolitym tłumem: „Kto chciałby być człowiekiem, musi być nonkonformistą”³⁹. Wypowiadając się o dziewiętnastowiecznej kondycji człowieka, Emerson snuje krytyczną refleksję: „człowiek stał się istotą anonimową. Ludzie zanurzeni w historii, ludzie dzisiejszych czasów są jak insekty, jak ikra i zwie się ich »masą«, »motłochem«”⁴⁰. Koncepcja polegania na sobie zakłada, że człowiek posiada swój indywidualny talent, który może odpowiednio kształtować. Dlatego Emerson akcentuje wagę biografii jednostki:

Polegaj na sobie; nie naśladowaj nigdy. Twój własny talent możesz w każdym momencie przejawiać ze spotęgowaną siłą, wynikłą z pielęgnowania go przez całe życie, zaś siłę płynącą z przejęcia talentu innego człowieka posiadasz tylko przypadkowo i połowicznie. Tego, co każdy najlepiej potrafi robić, tylko sam Stwórca może go nauczyć⁴¹.

Bloom zapożycza od Emersona koncepcję silnego, samokonstruującego się podmiotu oraz, podobnie jak amerykański filozof, kładzie nacisk na biografię jednostki, a nie jej uwikłanie w historię. Jak podkreśla Lipszyc:

Jeśli jest coś, co Bloom bez wahania zapożycza od Emersona i w czym jest do szpiku kości amerykański, to brak wiary w historię. Mimo że dla Bloomowskiej koncepcji człowieka wymiar czasowy ma tak podstawowe znaczenie, jednostka nie jest u niego uwikłana w historię, a *historia nie tworzy żadnej ponadindywidualnej totalności*, istnieją bowiem tylko jednostki czy raczej nieuchronnie *agonistyczne* relacje pomiędzy nimi – relacje *zależności i konfliktu* zarazem⁴².

W koncepcji Blooma historia pojawia się jedynie epizodycznie w charakterze zasygnalizowania chronologii zdarzeń ograniczającej się do kolejności wstępujących na parnas poetów. W tym kontekście krytyk stwierdza, że efeb jest tym, który zawsze

³⁹ Ibidem, s. 66.

⁴⁰ Ibidem, s. 63. Dodam, że nie tylko Nietzsche oraz Emerson, którzy pojawiają się w koncepcji Blooma, silnie kontrastują jednostkę i „motłoch”. W poczet myśli filozoficznej, którą inspirował się Bloom, wpisuje się w tym kontekście przywołany już wcześniej Kierkegaard. W tekście *Jednostka i tłum* filozof zarzuca masom życie w mniemaniach, brak odpowiedzialności, tchórzostwo. Nasycę ową opozycję wątkiem religijnym, motywując, że to bezmyślny tłum ukrzyżował Chrystusa. Motłochowi przeciwstawia natomiast jednostkę, która może dostąpić prawdy i żyć w komunii z Bogiem jedynie wówczas, gdy zrezygnuje ze współtworzenia tłumy, bowiem według Kierkegaarda nawet Chrystus, nośnik prawdy, nie chciał wyznawać „prawd” tłumy i dlatego został ukrzyżowany. W myśl przesłania Kierkegaarda, cel, a więc prawdę może osiągnąć jednostka, o ile przyjmie pomoc oferowaną mu przez Boga. (S. Kierkegaard, *Jednostka i tłum*, przeł. A. Ściegienny, w: *Filozofia egzystencjalna*, wyb. i wstęp L. Kołakowski i K. Pomian, Warszawa 1965, s. 51-58).

⁴¹ R. W. Emerson, *Poleganie na sobie...*, s. 78.

⁴² A. Lipszyc, *Międzyludzie. Koncepcja podmiotowości...*, s. 68. Wyodrębnienia – Lipszyc.

przybywa za późno⁴³. Na potwierdzenie faktu uznania przez Blooma wyższości biografii nad historią warto przytoczyć jego słowa z *Lęku przed wpływem*: „dobra biografia [...] jest lepsza od historycyzmu”⁴⁴. Krytyk stroni od uznania historii za naukę, której winno się podporządkowywać uniwersum poetów i ich wytworów. Inaczej natomiast traktuje czasowość jako taką. Pisze bowiem, że: „nie ma totalności historii, ale nie jesteśmy wolni od czasowości: nasza biografia to opowieść o naszym »romansie rodzinnym«, naszych walkach z poprzednikami o własne miejsce”⁴⁵.

W tym kontekście Bielik-Robson, stawiając koncepcję Blooma w opozycji do ujęć dekonstruujących podmiot, zdaje się bronić amerykańskiego modelu indywidualizmu: „istotą nowoczesnej podmiotowości jest bowiem jednostkowość i pojedynczość: atrybuty nie do utrzymania w mechanicznym, odróżnicowanym, redukcjonistycznym świecie, w którym »wszystko tożsame jest ze wszystkim – ale za to *nic już nie może być tożsame z samym sobą*«”⁴⁶.

Należy wyjaśnić, jak możliwe jest istnienie u Blooma jednostki silnej i niejako autonomicznej (Emersonowskiej) i jednocześnie osłabionej, powiązanej siecią zależności od poprzedzających ją autorytetów. Bloom uważa, że podmiot, zwłaszcza romantyczny, nie posiada tego komfortu, o którym pisał Emerson, gdyż nie funkcjonuje w świecie wolnym od wpływu innych.

Romantyczne Ja natomiast jest od początku agoniczne: nie wzrasta w bezpiecznym sanktuarium świadomości transcendentalnej, lecz w zasadniczo nieprzyjaznym środowisku, któremu może przeciwstawić się tylko na jeden sposób: natychmiast wytwarzając fantazję samego siebie jako, słowami Szatana, *self-raised and self-begot*⁴⁷.

Silne, Emersonowskie indywiduum jest ideałem, do którego dąży jednostka. Jednakże bez wspomnianej fantazji adepta na temat własnej autonomii jego wędrówka byłaby pozbawiona sensu. Ideał odrębności, do którego dąży młodszy poeta, jest u Blooma silnie związany z motywem pierwszego pouczenia oraz koncepcją podmiotu autorstwa Emersona:

⁴³ Następnie koncepcja czasu powróci, gdy Bloom wyjaśnia, jak nowy twórca, za pomocą ostatniego zabiegu retoryczno-obronnego dokonuje odwrócenia czasowego następstwa wstępowania w świat poezji.

⁴⁴ H. Bloom, *Strach przed kontaminacją*, w: Idem, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, przekł. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Kraków 2002, s. 24.

⁴⁵ A. Lipszyc, *Międzyludzie. Koncepcja podmiotowości...*, s. 70.

⁴⁶ A. Bielik-Robson, *Duch powierzchni. Rewizja romantyczna i filozoficzna...*, s. 108. Kursywa – Bielik-Robson.

⁴⁷ Ibidem, s. 175.

konstrukcja sceny pierwotnej pozwala utrzymać to, na czym Bloomowi zależy najbardziej: oś dramatycznego czasu nierozsuwającego się jak u Derridy, poczucie skończoności i zależności nas samych, a przede wszystkim fundamentalne poczucie zapóźnienia. To zaś znaczy, że Bloom chroni nie tyle osobowy charakter *nauczyciela*, co osobowy charakter *ucznia*, bo wszystkie wymienione wyżej cechy są dla niego wyznacznikami względnej i zależnej, ale jednak spoistej podmiotowości⁴⁸.

Jednakże, jak zaznacza Lipszyc, Bloomowska spoista podmiotowość nie ma takiego ontycznego charakteru jak u Emersona. Należy raczej do sfery zabiegów retorycznych, dzięki którym podmiot realizuje fantazję siebie jako jednostki indywidualnej: „choć Bloom zapożycza od Emersona ideał indywidualności, jego metafizykę jaźni traktuje raczej jako retoryczny apel niż jako opis obiektywnych faktów, co ważniejsze zaś człowiek jest dlań znacznie głębiej pogrążony w skończoności i zależności”⁴⁹. W tym kontekście Bielik-Robson akcentuje, że Bloom kładzie zwłaszcza nacisk na poetycką zależność adepta od innych twórców, przez co rezygnuje z koncepcji podmiotowości konstruującej się samodzielnie, bez wpływu tradycji i innych dzieł: „istotą aktu poetyckiego jest [...] *creatio continua* przybierająca postać reakcji, a więc ponownego, powtarzającego pierwsze, stworzenia”⁵⁰. Zależność i konieczność nawiązywania do istniejących wzorów oraz doświadczenie skończoności nieuchronnie powodują natomiast u podmiotu narastanie poczucia lęku.

2. Lęk

Według Blooma lęk jest nieodzownym uczuciem towarzyszącym poetom tworzącym po epoce oświecenia⁵¹. Powstające od tego czasu wiersze są dla Blooma wyraźnie podszyte lękiem twórców o ich poetycki byt: „Nowy poeta boi się wpływu swoich poprzedników, boi się, że mówi nie swoim głosem, że dla jego wierszy nie ma miejsca, bowiem wszystko zostało już napisane. W trakcie swojego rozwoju poetyckiego zmagają się z poprzednikami, walcząc o miejsce dla siebie i własny poetycki głos”⁵².

⁴⁸ A. Lipszyc, *Międzyludzie. Koncepcja podmiotowości...*, s. 99.

⁴⁹ Ibidem, s. 72.

⁵⁰ A. Bielik-Robson, *Duch powierzchni...*, s. 137.

⁵¹ A. Lipszyc, *Międzyludzie. Koncepcja podmiotowości...*, s. 47.

⁵² Ibidem, s. 47-48.

Jak podkreśla Bielik-Robson, lęk związany jest ściśle z obawą przed zapomnieniem, od którego chroni nagrobna formuła: „*Siste Viator*, »przechodniu, zatrzymaj się« – to cała twórczość postromantyczna została stworzona w duchu owej pokornej prośby, by uszanować wysiłek uwiecznienia tego, co ulotne i pojedyncze: chwilowej wizji i jednostkowości jej autora”⁵³. Bloomowski lęk nie ogranicza się jedynie do lęku poety przed zapomnieniem lub przeminięciem jego dzieł bez echa. Drugie, o wiele bardziej istotne, znaczenie lęku związane jest z nadmiernym wpływem mistrzów na twórczość adepta, który w efekcie zaczął naśladować ich dzieła. Lipszyc akcentuje, że według Blooma naśladownictwo jest szczególnie groźne, ponieważ jest:

równoznaczne ze śmiercią, byłoby to bowiem całkowite rozpuszczenie się w dziele poprzedników. Poprzednicy są nie tylko wielkimi, ukochanymi poetami, którzy zdobyli nieśmiertelność, lecz także gnostyckimi archontami, którzy bronią adeptowi dostępu do pełni. Ujmując rzecz patetycznie, są w posiadaniu wiecznego życia, do którego dąży adept, ale jemu samemu niosą śmierć⁵⁴.

Jak podkreśla autor *Międzyludzi*, Bloom – objaśniając istnienie tej zależności – przywołuje ponownie gnostycyzm oraz powołuje się na funkcjonowanie dwóch rodzajów powtórzeń, z których pierwsze, przytoczone wyżej, prowadzi do nieuchronnej śmierci adepta, drugie natomiast jest ściśle związane z koncepcją Kierkegaarda. Powtórzenie następuje po gnostyckim upadku (buncie) jednostki, oderwaniu się od boskiej jedni:

Mimo pozornej symetrii, pierwszy akt gnostyckiego mitu (przebywanie w boskiej pełni) i [...] akt trzeci (powrót) radykalnie się od siebie różni: negatywny akt środkowy, upadek, jest koniecznym warunkiem uzyskania indywidualności. Gnostyckie powtórzenie nie jest powrotem, lecz prędzej już powtórzeniem Kierkegaarda – „wspomnieniem zwróconym ku przyszłości”, a faktyczny powrót byłby śmiercią indywidualności⁵⁵.

⁵³ A. Bielik-Robson, *Sześć dni stworzenia. Harolda Blooma mitologia twórczości*, w: H. Bloom, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, przeł. A. Bielik-Robson, M. Szuster..., s. 205.

⁵⁴ A. Lipszyc, *Międzyludzie. Koncepcja podmiotowości...*, s. 57.

⁵⁵ Ibidem, s. 57. Przyczynę Bloomowskiego przyrównania poetów do gnostyków tłumaczy Lipszyc tym, iż dla krytyka twórcy są „naturalnie spokrewnieni z gnostykami, ponieważ działania zarówno jednych, jak i drugich wypływają z tego samego lęku: z lęku przed śmiercią i przemijaniem, a zwłaszcza przed myślą, że gdy będziemy umierali, okaże się, że w ogóle nas nie było. Zarówno jedni, jak i drudzy »kłamają przeciw czasowi«, próbując udowodnić sobie i światu, że nie przyszli za późno, że ich dzieło jest jeszcze potrzebne i – co więcej – zbawia pełnię tradycji, której doskonałość również muszą podważyć swoim kłamstwem” (Ibidem, s. 57-58).

W koncepcji Blooma lęk jest nacechowany pozytywnie, na co zwróciła uwagę Bielik-Robson w *Innej nowoczesności*, w której powołuje się na Kierkegaardowską koncepcję lęku. Według filozofa:

Lęk nie tylko nie zamyka jednostki na otaczającą ją rzeczywistość, ale ją na nią otwiera, znajdując w niej odrobinę luzu dla wolnych wyborów. [...] Lęk jest więc dobry. Otwiera, kształtuje i – Kierkegaard podkreśla to ostatnie ze szczególną emfazą – oczyszcza. Odsłania samą esencję ludzkiej wolności, staje się jej przewodnikiem⁵⁶.

Lęk nie jest więc synonimem wolności w tym ujęciu, gdyż „lęk jest możliwością wolności”⁵⁷. Nie jest on także równoznaczny z koniecznością. Ten aspekt w głównej mierze zależy od jednostki i jej buntowniczej bądź uległej postawy. Toteż Kierkegaard następująco lokuje lęk w relacji tegoż z innymi elementami: „Lęk nie jest określeniem konieczności, lecz także nie jest określeniem wolności; jest on wolnością skrępowaną (*hildet*), gdzie wolność nie jest wolna w sobie samej, lecz pozostaje skrępowana, nie z konieczności, lecz w sobie samej”⁵⁸. Lęku w tym ujęciu może doświadczyć poeta, który charakteryzował się silnym pragnieniem osiągnięcia wolności, nawet wówczas, gdy był jeszcze nauczany przez mistrza. Pragnienie uwolnienia się nie musiało być mu w pełni dostępne. Początkowo mógł być tego nieświadomy.

Dla Kierkegaarda lęk ma charakter temporalny, jest tym, co z jednej strony związane jest z pewnego rodzaju przewinieniem mającym miejsce w przeszłości, a z drugiej strony z szansą na uwolnienie mające nastąpić w przyszłości. Istotny jest w koncepcji filozofa schemat zdarzeń, w którym poprzednie doświadczenia rzutują na przyszłe, przez co, dzięki odczuciu lęku w stosunku do przeszłych przewinień, przed jednostką otwiera się bezmiar przyszłych możliwości twórczych.

To, co możliwe, w pełni odpowiada przyszłości. To, co możliwe jest dla wolności przyszłością, a przyszłość dla czasu jest tym, co możliwe. W życiu jednostki tym dwóm elementom odpowiada lęk. Precyzyjne i poprawne użycie języka lęk wiąże z przyszłością. [...] Przeszłość, przed którą mam odczuwać lęk, musi się do mnie odnosić w relacji możliwości. Jeśli odczuwam lęk z powodu przeszłego nieszczęścia, nie jest ono nieszczęściem, o ile należy do przeszłości,

⁵⁶ A. Bielik-Robson, *Inna nowoczesność...*, s. 356.

⁵⁷ S. Kierkegaard, *Pojęcie lęku: proste rozważania o charakterze psychologicznym, odniesione do dogmatycznego problemu grzechu pierwotnego autorstwa Vigiliusa Haufniensis*, przeł. i wstępem opatrł. A. Szwed, Kęty 2000, s. 157.

⁵⁸ Ibidem, s. 55.

lecz jest nieszczęściem, o ile może się powtórzyć, to znaczy, o ile może stać się wydarzeniem przyszłym⁵⁹.

W tym kontekście można mówić o lęku adepta przed powtórzeniem się wpływu mistrza i przed naśladowaniem jego twórczości. Lęk nie opuszcza efeba, który wspomnień o wpływie nie może z pewnych względów potraktować jako czegoś minionego.

Jeśli doświadczam lęku z powodu przeszłego występku, to dzieje się tak dlatego, że w sposób istotny nie odnoszę się do niego jako czegoś przeszłego, i w taki lub inny oszukańczy sposób przeszkadzam mu, by stał się przeszłym. Jeśli występki rzeczywiście należy do przeszłości, to nie mogę się go lękać, lecz mogę jedynie przeżywać skruchę. Jeśli nie czynię tego, to dopuszczam, by mój stosunek do lęku był dialektyczny, lecz przez to sam występki staje się możliwością, a nie czymś przyszłym. Jeśli lękam się kary, to dzieje się tak tylko wtedy, gdy kara zaczyna istnieć w stosunku dialektycznym do występku (w innym przypadku ponoszę swoją karę) i wówczas lękam się tego, co możliwe, oraz przyszłości⁶⁰.

Jeśli przeniesiemy powyższe rozważania Kierkegaarda o lęku na grunt teorii Blooma, staje się dostrzegalne, że gdy efeb nie chce potraktować pierwotnej sceny pouczenia jako faktu przeszłego, wchodzi z lękiem w relację dialektyczną. Według Blooma ów dialektyczny stosunek objawia się za pomocą aktów rewizyjnych.

Jeżeli można przyjąć tok myślenia Kierkegaarda, który rozgranicza lęk przedmiotowy od podmiotowego⁶¹, a więc odpowiednio ten, którego doświadcza większa wspólnota z powodu przeszłego zdarzenia oraz lęk, który odczuwa jednostka w związku z własnym, indywidualnym przewinieniem, można wywnioskować, że Bloom, konstruując swój autorski projekt intertekstualności, skupia się na drugim typie. Kierkegaard traktuje o tych zjawiskach w kontekście etyki chrześcijańskiej, toteż nie bez przyczyny pojawia się u niego kategoria grzechu. W rozumieniu Kierkegaardowskim, prawdziwe poetyckie przewinienie, którego dopuści się adept za sprawą lęku, miałoby jednak dopiero nastąpić: „Lęk jest stanem psychologicznym, który wyprzedza grzech, przybliża się do grzechu możliwie jak najbardziej, lękając się

⁵⁹ Ibidem, s. 97.

⁶⁰ Ibidem.

⁶¹ Dla filozofa lęk związany jest ściśle z grzechem. Separując od siebie dwa typy lęku: przedmiotowy i podmiotowy, objaśnia, iż pierwszy typ ma charakter uniwersalny i dotyczy szerszej grupy ludzi. Ma wymiar ilościowy i stanowi pod tym względem pomnożenie grzechu pierwotnego. Dokładnie rzecz ujmując, Kierkegaard lękiem przedmiotowym określa „odbicie owej grzeszności pokolenia w całym świecie [...] ten skutek grzechu w egzystencji pozaludzkiej” (Ibidem, s. 63, 64). Lęk podmiotowy z kolei jest lękiem indywidualnym, „jest lękiem zaistniałym w jednostce jako skutek jej grzechu” (Ibidem, s. 62).

tak jak to możliwe, nie wyjaśniając jednak grzechu, który wyłania się dopiero w skoku jakościowym”⁶². Przekładając Kierkegaardowską kategorię grzechu na język Blooma, dostrzegamy powiązanie przyszłego przewinienia z wytwarzanymi przez poetę racjami rewizyjnymi, które coraz bardziej oddalają go od pierwowzoru, poezji prekursora. Przyszłe przewinienia jednostki służące konstruowaniu silnej podmiotowości również (tak jak i grzech) mają charakter skoku jakościowego, wyłaniają się w toku postępującego umyślnie błędnego interpretowania dzieł poprzednika. Umożliwiają powstawanie coraz bardziej wartościowych dla tradycji dzieł.

Kierkegaard odróżnioną od mas jednostkę nazywa geniuszem. Geniusz inaczej niż pozostali ludzie zachowuje się w stosunku do zagrożenia, którego źródłem jest potężniejsza od niego siła. W trakcie trwania niebezpieczeństwa pozostaje silny i aktywnie broni własnej tożsamości. W związku z tym lęku doświadcza w innych momentach. Kierkegaard określa ten fenomen odmiennego temporalnie funkcjonowania, pisząc, że:

geniusz żyje w innym czasie niż zwykli ludzie. Oni odkrywają niebezpieczeństwo dopiero w chwili niebezpieczeństwa; aż do chwili jego nadejścia pozostają bezpieczni. W chwili niebezpieczeństwa geniusz jest najsilniejszy, lęk natomiast ogarnia go w chwili przed i w chwili po, w owej chwili drżenia, w której musi rozmawiać z owym wielkim nieznanym, z przeznaczeniem. Być może jego lęk jest właśnie największy chwilę później, ponieważ niecierpliwość pewności zawsze wzrasta w odwrotnym stosunku do odległości; wówczas tym więcej ma do stracenia, im bliższy był zwycięstwa, a zwłaszcza w chwili zwycięstwa. I właśnie dlatego konsekwencją przeznaczenia jest właśnie niekonsekwencja⁶³.

Adept Bloomowski w chwili zagrożenia – możliwości wpływu mistrza na jego twórczość – jest najsilniejszy. Wówczas w akcie silnego buntu dokonuje rewizji swojego poprzednika poprzez stosowanie sześciu chwytów, które zostaną omówione dalej. Lęku doświadcza natomiast każdorazowo przed zaistnieniem niebezpieczeństwa wpływu, przed podjęciem dialogu z prekursorem w dziele literackim oraz zwłaszcza tuż po zastosowaniu aktów rewizyjnych, gdy adept stara się utrzymać silną, wypracowaną dotychczas pozycję.

Wyżej przytoczone ujęcie lęku koresponduje z Freudowskim rozumieniem tego zjawiska. Sigmund Freud w zbiorze rozpraw *Poza zasadą przyjemności* objaśnia różnice pomiędzy lękiem, strachem, obawą oraz, podobnie jak Kierkegaard, ukazuje, iż

⁶² Ibidem. s. 97.

⁶³ Ibidem, s. 106.

lęk nie następuje w momencie zaistnienia niebezpieczeństwa, lecz jest związany z pewnego rodzaju sytuacją oczekiwania, przewidywania bliżej nieokreślonego zagrożenia.

Strach, obawa, lęk niesłusznie traktowane są jako wydarzenia synonimiczne; dobrze dadzą się wyróżnić, jeśli weźmiemy ich relację do niebezpieczeństwa. Lęk oznacza pewien stan oczekiwania na niebezpieczeństwo i przygotowanie się na nie, nawet jeśli jest ono nieznanne; obawa wymaga określonego przedmiotu, którego się obawiamy; strach natomiast oznacza stan, w który popadamy, kiedy znajdziemy się w obliczu niebezpieczeństwa, na które nie jesteśmy przygotowani, akcentuje moment zaskoczenia. Nie sądzę, by lęk mógł wywołać nerwicę pourazową, w lęku bowiem jest coś, co chroni przed strachem, a więc i przed nerwicą strachu⁶⁴.

Lęk jest stanem, który w istocie przygotowuje jednostkę do mogącego nastąpić zagrożenia. Odnosząc Freudowskie objaśnienie lęku do poetyckiego uniwersum, można dostrzec, że lęk przed wpływem przygotowuje adepta do podjęcia obrony.

Należy jeszcze w tym miejscu dodać, iż lęk, którego doświadcza adept, związany jest z wizją grożącej mu, jako poecie, destrukcji. Kwestia dosłownego powtórzenia pojawiła się już w toku wywodu, warto jednakże zaznaczyć, że nadmierny wpływ mistrza osłabia jego ucznia, wymusza na nim naśladownictwo, mimetyczne podążanie za prekursorem⁶⁵. Lipszyc pisze wprost: „Powtórzenie tego, co było, jest poetycką śmiercią”⁶⁶. Wobec tego jednostka, odchylając się od dosłownego znaczenia słów mistrza, zapewnia sobie autonomię: „Znaczenie figuralne, niedosłowne, przekręcające to, co już było, jest odchyleniem ku czemuś nowemu, szansą na zwycięstwo w walce z czasem”⁶⁷. Bloom w tekście *Na mapie błędzenia* ukazuje, iż poeci posługują się błędnymi odczytaniem swoich poetyckich prekursorów po to, by sami mogli umrzeć nie tylko jako poeci, ale i jako indywidualiści:

Przypuszczalnie każdy poeta chce skończyć jako poeta, jeżeli w ogóle, i tylko na swój własny sposób. Możemy chyba powiedzieć, że człowiek, nawet jako człowiek, zdolny jest pragnąć śmierci; jednak z definicji żaden poeta jako poeta nie może pragnąć śmierci, przeczy to bowiem istocie „poetowości”. Jeżeli śmierć, w ostatecznym rozrachunku, reprezentuje wcześniejszy stan rzeczy, to reprezentuje także wcześniejszy stan znaczenia, czyli czystą uprzedniość; oznacza to powtórzenie dosłowności lub dosłowne znaczenie. Śmierć jest zatem pewnym rodzajem dosłownego znaczenia albo, z punktu widzenia poezji, dosłowne

⁶⁴ S. Freud, *Poza zasadą przyjemności*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 2005, s. 17.

⁶⁵ Co ciekawe, w zbiorze *Poza zasadą przyjemności* Freud pisze o przymusie powtarzania towarzyszącym zwłaszcza nerwicy pourazowej (S. Freud, *Poza zasadą...*, s. 25).

⁶⁶ A. Lipszyc, *Międzyludzie. Koncepcja podmiotowości...*, s. 119

⁶⁷ Ibidem, s. 119.

znaczenie jest pewnym rodzajem śmierci. Można określić obronę jako trop przeciw śmierci w podobnym poniekąd sensie, w jakim można powiedzieć o tropach, iż są obroną przeciw dosłownemu znaczeniu, co stanowi poszukiwaną przez nas antytetyczną formułę⁶⁸.

Relacja adepta z prekursorem jest warunkowana nie tylko przez temporalny aspekt hierarchicznego wstępowania na poetycki parnas poetów, ale i przez zależność, która stanowi przedmiot badań psychoanalityków. Mistrz zostaje za sprawą lęku wypierany przez kolejnego poetę do nieświadomości:

Lęk jest wówczas i pierwotną przyczyną wyparcia, i jego późniejszym syndromem; wyłania się na każdym etapie wewnętrznej pracy psyche. Dlatego też awansuje on do naczelnego atrybutu *ego*, owej cząstki jaźni, na którą spada ciężar rozwijania i kultywowania cywilizowanej formuły „dojrzałości”. *Ego* żyje w ciągłym lęku: przed tym, co wyparło i co wciąż dobija się do progu świadomości, usiłując powrócić w jeszcze bardziej przerażającej formie⁶⁹.

Bielik-Robson dodaje, że pomimo dokonanego przez adepta wyparcia prekursora i jego poezji, lęk nieustannie towarzyszy młodszemu poecie, gdyż wywołuje go to, co niesamowite.

Lęk nawiedza *ego* tak w postaci codziennej niepewności, jak w formie objawień *das Unheimliche*, tego, co niesamowite, groźne, niecodzienne: czy to pogrążone w rutynie zwyczajnych zajęć, czy w chwilach wytechnienia od pracy codzienności, *ego* nieustannie doświadcza lęku. Lęk nie opuszcza *ego* nawet na moment, zupełnie niczym późne wcielenie kantowskiej apercpepcji towarzyszącej wszystkim świadomościowym przedstawieniom: bez lęku *ego* nie potrafi postrzegać świata, siebie, innych. Lęk stanowi stałe, tępe tło dla wszystkich jego reprezentacji poznawczych⁷⁰.

⁶⁸ H. Bloom, *Na mapie błędzenia*, w: *Współczesna teoria badań za granicą. Antologia...*, s. 272. Wyodrębnienia – Bloom.

⁶⁹ A. Bielik-Robson, *Duch powierzchni...*, s. 70.

⁷⁰ Ibidem, s. 70. Istotne w tym miejscu jest wprowadzenie kategorii *niesamowitego* Freuda: „niesamowite jest rodzajem tego, co budzi trwogę, co zaś sprowadza się do tego, co od dawna znane, znajome”. (S. Freud, *Niesamowite*, w: Idem, *Pisma psychologiczne*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1997, s. 236). W przypadku koncepcji Blooma, tym co samowite i znane oraz jednocześnie tym, co niesamowite i budzące lęk jest prekursor i zagrażająca adeptowi twórczość poprzednika. Warto tu przywołać rozważania Marii Janion o tej kategorii w kontekście romantycznej literatury wampirycznej, która „stała się miejscem praktykowania nowej estetyki. W jej centrum należy postawić wprowadzone przez Freuda pojęcie *das Unheimliche*. Twórca psychoanalizy uwydatniał fakt, że niemieckie słowo »niesamowite« (*unheimlich*) jest przeciwieństwem słowa »samowite« (*heimlich*) i że są one ze sobą ściśle połączone. »Owo niesamowite nie jest tak naprawdę niczym nowym czy obcym, lecz jest czymś od dawna znanym życiu psychicznemu, czymś, co wyobcowało się z niego za sprawą procesu wyparcia«. I dalej: »Niesamowite jest czymś ongi samowitym, od dawna znajomym. Przedrostek »nie« [*un*] w tym słowie jest znamię wyparcia” (M. Janion, *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*, Kraków 2007, s. 65. Janion odsyła do tego samego wyd. *Pism psychologicznych* Freuda, s. 253 i 256).

Zestawiając to ujęcie z koncepcją trwania lęku u Kierkegaarda, dostrzegamy, iż choć lęk jest stanem permanentnie atakującym człowieka, to jednostka nie zawsze pozostaje na niego podatna, o czym świadczył przypadek geniusza. W kontekście teorii poezji Blooma najważniejszy jest typ lęku wyłaniający się z niesamowitego i Freudowskiego *nicht-Ich*, a więc z poezji prekursora. Istotny jest natomiast fakt agonicznego starcia, na który zwróciła uwagę Bielik-Robson – w koncepcji Blooma lęk nie rozbija podmiotu, wywołując w nim stany lękowe, lecz go umacnia: „Podczas gdy freudowskie *Ich* jest neurotyczne i lękowe, zachowujące dystans od wszystkiego, czego nie może uznać za całkowicie »swoje«, bloomowski podmiot atakuje sferę *nicht-Ich* z ogromną siłą przyswajania, tocząc walkę o własną odrębność na morzu obcych wpływów”⁷¹.

Freud wyodrębnia w tekście *Poza zasadą przyjemności* dwa popędy: libido oraz popęd śmierci. Dominanta jednego z nich wywołuje istnienie odpowiedniego procesu biologicznego, jak bowiem wyjaśnia Freud: „Każdemu z tych dwóch rodzajów popędów byłby przyporządkowany szczególny proces fizjologiczny (budowy i rozpadu), oba byłyby aktywne w każdej cząstce żywej substancji, jednak w nierównej proporcji, tak że jedna substancja mogłaby stać się głównym reprezentantem *erosa*”⁷². W kontekście teorii Blooma interesujący jest szczególnie pierwszy typ popędu. *Eros* oznacza pęd i pragnienie życia. W kontekście twórczości poetyckiej natomiast: „*libido* naszych popędów seksualnych utożsamiałoby się z *Erosem* poetów i filozofów, którzy łączą razem wszystko, co żyje”⁷³. *Eros* nie określa jedynie biologicznego popędu, lecz wyrażona przez niego wola przetrwania w starciu z poprzednikami przekłada się na sferę działań w obrębie świata poezji. *Eros* oznacza więc:

⁷¹ A. Bielik-Robson, *Duch powierzchni...*, s. 176. Odwrotna zależność w stosunku do ujęcia Freuda, a więc podkreślanie przez Blooma, że obrona *Ich* przed *nicht-Ich* nie prowadzi do neurozy, lecz umacnia Ja, jest istotnym punktem teorii amerykańskiego krytyka, rzutującą na dalsze rozwinięcia jego koncepcji. Szczegółowo prezentuje ją Bielik-Robson: „Fobiczna obrona przed wszelkim obcym wpływem, przy jednocześnie słabo zdefiniowanym poczuciu własnej tożsamości, wtrąca freudowskie ego w stan neurotycznego cierpienia. Paradoks neurozy wedle Freuda polega na tym, że im bardziej Ja pragnie być »tylko sobą«, tym mniejsze ma szanse na silną tożsamość: im silniej odpiera obce wpływy, tym słabszy staje się jego czule chroniony rdzeń. Bloom wprowadza tu znaczącą poprawkę: alergiczna obrona przed obcym wpływem, świadcząca o wstępnej słabości ego, staje się podstawą formacji silnego Ja. Im większa pierwsza słabość, podatność na wpływ – tym większa szansa na późniejszą siłę i wsobność. Inaczej zatem niż u Freuda, lęk przed wpływem nie będzie prowadził do neurotycznej obrony, której pozorna skuteczność daje w końcu odwrotny rezultat i tylko dalej osłabia już i tak słabe ego – lecz do *zamierzonej klęski*: słabe Ja pozwoli zalać się morzu obcych wpływów, co, paradoksalnie, później jedynie przyczyni się do jego wzmocnienia” (Ibidem, s. 177).

⁷² S. Freud, *Poza zasadą przyjemności...*, s. 79.

⁷³ Ibidem, s. 47.

nie tylko właściwy niezahamowany popęd seksualny oraz wywodzące się z niego popędy zahamowane ze względu na cel i wysublimowane, lecz także popęd samozachowawczy, który musimy przypisać *ego*, i który na samym początku pracy analitycznej nie bez podstaw przeciwstawialiśmy seksualnym popędom skierowanym ku obiektom⁷⁴.

Bloom w książce *Agon: Toward a Theory of Revisionism*, czerpiąc z Freudowskiej psychoanalizy, utożsamia *erosa* z figuralną, zmodyfikowaną lekturą słów poprzednika, zaś literalne odczytanie z sadomasochistycznym popędem śmierci⁷⁵. Na tej analogii opiera się związek psychoanalizy i retoryki w Bloomowskiej teorii poezji. Okazuje się bowiem, że twórczość jest podszyta popędami, wpływającymi na twórczość poetycką, a działalność popędów prowadzi do autonomii bądź symbolicznej śmierci młodszego poety. Zależność tę wyjaśnia Lipszyc:

Eros oznacza więc dla Blooma możliwość osobliwej wolności, częściowego triumfu nowego poety nad wszystkim, co było. To częściowe zwycięstwo uzyskuje się dzięki figuralnemu posługiwaniu się językiem, które wyzwala nas od śmierci w dosłownym powtarzaniu naszych poprzedników. Ale nie jest to bynajmniej anarchiczna wolność swobodnej gry znaczącego, która uruchamia się całkiem samoczynnie. Jest to raczej efekt retorycznego starcia woli nowego z wierszami poprzedników. Co ważniejsze jednak, jest to zwycięstwo głęboko ironiczne, ponieważ jego warunkiem jest brak dosłowności, której tak naprawdę przez cały czas poszukujemy. Rodzimy się w wyniku katastrofy i nasza seksualność powstaje w ten sam sposób. Prosty powrót do tego, co było, jest równoznaczny ze śmiercią; jeżeli chcemy powrócić i zachować życie, musimy godzić się na figuralność Erosa⁷⁶.

Należy dodać, że metaforyka miłosna pojawia się u Blooma jeszcze pod inną postacią, na co zwróciła uwagę Bielik-Robson, prowadząc badania nad metodologią Blooma. Wspomniana inna odsłona tego afektu wywodzi się z gnostycyzmu, na którego gruncie występuje pod nazwą Chesed (miłość popędliwa) oraz związana jest z antagonistycznym aspektem tego afektu. Chesed patronuje buntowi jednostki, której celem jest oderwanie się od dyskursu mistrza.

W opowieści gnostycznej to właśnie miłość, „bezsilny owoc kobiety” okazuje się przyczyną katastrofy kosmicznej: kobieca częśćka pleromy, domu Ojca, odczuwa nieokreśloną tęsknotę za głosem miłosnej przygody. Odrywa się od Ojca i skacze w przepaść, zafascynowana chaotycznym światem materii. Upada w domenę materialną, sama stając się *anima mundi*,

⁷⁴ Ibidem, s. 78-79.

⁷⁵ Bloom pisze, że „The act, in what we want to call normal sexuality, is a figuration for the unattainable essence. Sado-masochism, as a furious literalism, denies the figurative representation of essence by act” (H. Bloom, *Agon: Toward a Theory of Revisionism*, Oxford 1983, s. 140).

⁷⁶ A. Lipszyc, *Międzyludzie. Koncepcja podmiotowości...*, s. 124.

nieszczęśliwie zakochaną duszą świata. Chesed, jak ją później nazwą kabaliści, jest miłością popędliwą, śmiałą, wążącą się na ryzyko⁷⁷.

Jak podkreśla dalej badaczka, istota Chesed odróżnia ten typ miłości od innych podobnych afektów funkcjonujących w tradycji i zbliża ją do Freudowskiego popędu życia, libido:

W przeciwieństwie do chrześcijańskiej, promieniującej horyzontalnie Agape, Chesed jest miłością *upadającą* w świat zamętu, chaosu, materii. To ona za sprawą swego „dotknięcia”, przekształca otchłań w rzeczywistość obdarzoną iskrą duszy: iskrą ciemną, niewyraźną, ale jednak, mimo wszystko, iskrą. [...] Miłość podszyta lękiem, miłość ryzykująca upadek w obcy sobie świat materii – nowoczesny świat produkcji, nauki, racjonalizacji życia społecznego – nie zna innego wzoru, jak tylko Chesed, ów pociąg nieopanowany w swej ciekawości, za sprawą którego pękają boskie naczynia i stworzenie rozlewa się aż po najniższy krąg emanacji, tworząc królestwo duszy świata. Miłość gnostycka to miłość, która kocha swoje przeciwieństwo: upada w to, co nie zna miłości, by je miłości nauczyć i podnieść na powrót w stronę zbawienia⁷⁸.

W obu przypadkach – Freudowskiego libido i miłości gnostyckiej – cel jest wyraźnie nakreślony. Jest nim uwolnienie się od wpływu mistrza, do czego adept dąży za wszelką cenę. Nawet za cenę dokonania czynu obrazoburczego. Nie przyswojenie, lecz odtrącenie przewodnictwa mistrza powoduje wstąpienie podmiotu na ścieżkę negacji i indywidualizmu, mistyczną *via negativa*, o której pisała Bielik-Robson w *Duchu powierzchni*⁷⁹. Wstąpienie na tę drogę umożliwia adeptowi lęk. Jest on o tyle ważny, że przygotowuje jednostkę do wyjścia poza sferę tego, co znane, udomowione. Koncepcja lęku, wprowadzona przez Blooma do jego teorii poezji jest pod tym względem silnie zakorzeniona w filozofii egzystencjalnej Kierkegaarda. W tym kontekście, w *Innej nowoczesności* Bielik-Robson zauważa, że inicjacyjny gest wyjścia poza sferę zdomowienia jest mocno nacechowany symbolicznym znaczeniem: „lęk, o jakim pisze Kierkegaard, jest właśnie *lękiem Wyjścia*, w obu sensach tego słowa: jako mitycznego *Exodusu* i jako wyjścia z kondycji doczesnej, owego cichego *nie*, które buntuje się przeciw »uchybieniom« ludzkiej egzystencji”⁸⁰.

Oprócz tego znaczenia lęk jest postrzegany także jako przewodnik wskazujący drogę jednostce, która odważyła się zanegować hegemonię prekursora. Tę funkcję lęku

⁷⁷ A. Bielik-Robson, *Duch powierzchni...*, s. 104.

⁷⁸ Ibidem, s. 104.

⁷⁹ Ibidem, s. 79.

⁸⁰ Eadem, *Inna nowoczesność...*, s. 354.

dostrzegł Kierkegaard, dla którego lęk jest szansą na odnalezienie własnej ścieżki życiowej. Bielik-Robson wyjaśnia tę kwestię następująco:

Kierkegaard chce, byśmy nauczyli się korzystać z lęku jako przewodnika, dosłownie: *przewodnika dla błędzących*. [...] ażeby Wyjście rzeczywiście stało się *wyjściem* – kierunkowym ruchem skądś dokądś – potrzebny jest mu [podmiotowi] kompas wyznaczający linię marszu⁸¹.

Lęk, określony w tym fragmencie metaforycznie jako kompas, ma za zadanie pokierować jednostkę wytyczoną przez siebie ścieżką do wolności.

3. Wolność – wola – walka

Była już wcześniej mowa o tym, że Bloom zasugerował się koncepcją silnego podmiotu Emersona. Krytyk jednakże modyfikuje ją, wprowadzając element agonu w relacje pomiędzy kolejnymi poetami. Oprócz podkreślania konieczności poetyckiej walki twórców, Bloom twierdzi, iż dopiero agon może sprawić, by Emersonowski podmiot stał się wolny:

Emerson, in his most idealizing temper, said of the poets that they were liberating gods, that they were free and made others free. I would amend this by saying that poets make themselves free, by their stances towards earlier poets, and make others free only by teaching them those stances or positions of freedom⁸².

Powyżej Bloom dodatkowo wysuwa hipotezę, że choć mistrz uzależnia twórczość adepta od swojej twórczości, paradoksalnie uczy go jednocześnie sztuki emancypacji. To twierdzenie koresponduje z Bloomowską koncepcją łańcuchowej zależności chronologicznie wstępujących poetów oraz kierowania się przez nich jednakowym pragnieniem uwolnienia się od wpływu poprzednika.

Przeniesienie punktu ciężkości z koncepcji bezkonfliktowego współlistnienia jednostek na ujęcie agoniczne powoduje, iż Bloom podkreśla niemal pasywny charakter drogi, którą musi podążać jednostka, zmierzając ku wolności. Ten aspekt uwypukliła Bielik-Robson w *Duchu powierzchni*:

Bloom ma jednak rację, uparcie nastając na pierwotne doświadczenie konfliktu, którego niejasnym, kompensacyjnym wyrazem są metafory pojednania, współpracy i harmonii. Inwersja pierwotnie mechanistycznego obrazu locke'owskiego w plotyńską metaforę stwórczej,

⁸¹ Eadem, *Duch powierzchni...*, s. 78.

⁸² H. Bloom, *The Breaking of Form...*, s. 3.

dopełniającej emanacji, nie mogła przecież odbyć się bezboleśnie. U źródeł tej inwersji tkwi – całkiem dosłownie – właśnie: *ból*: fichteński ból doświadczenia (*Leiden*), empirii wyalienowanej, nieprzychylniej ludzkim pragnieniom i afektom, śmiertelności wobec woli życia i wolności⁸³.

Ból, o którym mowa w cytacie, oraz cierpienie, które ból implikuje, towarzyszą nieustannie adeptowi, który sprzeciwiając się swojemu mistrzowi, skazuje siebie nie tylko na konieczność walki z prekursorem, z którym wcześniej łączyła go silna więź, ale i na walkę wewnętrzną. Nieprzypadkowo Bloomowska koncepcja poetyckiej zależności bazuje w znacznej mierze na fundamentach psychoanalizy.

Jednostka jest w stanie podjąć wyzwanie sprzeciwienia się czy też odstąpienia od swojego poprzednika oraz narazić się na cierpienie ze względu na popychającą ją ku temu siłę, którą jest, analogiczna do Nietzscheńskiej woli mocy, wola życia. Poświęcenie i desperację podmiotu oraz jej przemyślnie, rewizjonerskie zabiegi Bloom egzemplifikuje odwołując się do dwóch znanych postaci biblijnych. Są nimi Jakub i Dawid. Miejsce tych bohaterów w teorii Blooma opisała Bielik-Robson w *Duchu powierzchni*:

Jakub ze względu na desperację, Dawid ze względu na swoją podstępność i spryt – oto dwaj bohaterowie bloomowskiego poematu (jak on sam nazywa swą „teorię poezji”). Pierwszy reprezentuje czystą *wolę życia*: jedyną rzecz, jakiej domaga się od Jahwe, jest błogosławieństwo, czyli po hebrajsku właśnie *więcej życia*. Drugi natomiast reprezentuje czystą *chytrość życia*, *List des Lebens*: niezbędne nietzscheańskie „kłamstwo życiowe”, freudowskie „podstępny nieświadomości”, bez których jednostka nie mogłaby umknąć systemom, pojęciom, ideałom, wartościom, przytłaczającej ogólności ducha obiektywnego. Jeśli bowiem prawda jest ogólnością, istotą pojedynczości musi być kłamstwo⁸⁴.

Adept musi stosować fortele, by mógł pozbawić swojego mistrza poetyckiego przywództwa. Intensywność wprowadzanych przez jednostkę we własnej twórczości chwytów jest warunkowana przez rzeczywiste zagrożenie, jakie stwarza przytłaczająca twórczość mistrza. Im silniejszy prekursor (stąd figura Goliata), tym bardziej staje się desperacka i dynamiczna walka adepta o miejsce w nurcie tradycji dla własnej poezji.

Bloom podkreśla, że podjęcie walki przez konstytuującą się jednostkę jest konieczne. Walka czyni silniejszym. Innymi słowy, jak zaznacza Lipszyc: „podmiotowość wydarza się w walce, a nie rodzi się u jej kresu, w wyniku jakiegoś

⁸³ A. Bielik-Robson, *Duch powierzchni...*, s. 136.

⁸⁴ Ibidem, s. 273-274.

dialektycznego pojednania”⁸⁵. Zaniechanie agonu jest oznaką słabości podmiotu i w efekcie skutkuje tym, iż zostanie on zapomniany. Jak podkreśla Bloom w *The Breaking of Form*, wola walki o życie jest tożsama z wolą walki o pamięć.

What is weak is forgettable and will be forgotten. Only strength is memorable; only the capacity to wound gives a healing capacity the chance to endure, and so to be heard. Freedom of meaning is wrested by combat, of meaning against meaning. But this combat consist in *a reading encounter*, and in an interpretative moment within that encounter. Poetic warfare is conducted by a kind of strong reading that I have called misreading⁸⁶.

Walka w sferze poetyckiej objawia się więc jako silne odczytanie prekursora, daleko idąca interpretacja jego dzieł, dokonywana przez adepta, która otwiera pole swobody twórczej.

Przy temacie agonu w sposób nieunikniony pojawia się problem momentu odstąpienia adepta od nauki mistrza. Wcześniej zostało ukazane, że na początku jednostka wstępująca w poetycki świat podąża za myślą nauczyciela, a dopiero po pewnym czasie postanawia obrać własną ścieżkę. Fakt ten nie pozostaje w sprzeczności ze stwierdzeniem, jakie Bloom przedkłada dzięki Freudowi, że u adepta myśl o odstępstwie pojawia się już podczas pierwotnej sceny pouczenia. W Bloomowskiej koncepcji poetyckiej zależności występuje także „pierwotna scena wyparcia”, na którą zwrócił uwagę Lipszyc:

Za Freudem Bloom przyjmuje związek pomiędzy utrwaleniem a wyparciem pierwotnym i to powiązanie ma zasadnicze znaczenie dla jego konstrukcji „pierwotnej sceny pouczenia”. Bloom traktuje akt pierwotnego wyparcia jako akt tożsamy z ową sceną, jako moment inicjujący całą odyseję adepta poetyckiego: „wyparta” zostaje poezja prekursora i odtąd adept jest zafiksowany na postaci swojego poetyckiego ojca i czuje przymus, by go powtarzać, unika zaś poetyckiej „śmierci”, czyli ulegnięcia Tanatosowi, sięgając po techniki retoryki obronnej⁸⁷.

Podkreślanie przez krytyka konieczności walki, istnienia woli życia oraz dążenia przez adepta do wolności, współtworzy obraz Bloomowskiej koncepcji „*silnej podmiotowości*: formuły egzystencjalnej, którą określa rewizyjny, krytyczny – słowem, agoniczny – stosunek do wszelkich »obcych wpływów«”⁸⁸. Agoniczne nastawienie poety względem tekstów swoich poprzedników, charakterystyczne dla buntowniczej postawy romantyków, sytuuje jednostkę w pozornie silnej pozycji. Umyślne odstępstwo

⁸⁵ A. Lipszyc, *Międzyludzie. Koncepcja podmiotowości...*, s. 23. Wyodrębnienie – Lipszyc.

⁸⁶ H. Bloom, *The Breaking of Form...*, s. 5.

⁸⁷ A. Lipszyc, *Międzyludzie. Koncepcja podmiotowości...*, s. 128.

⁸⁸ A. Bielik-Robson, *Inna nowoczesność...*, s. 89.

od nauki poprzedników jest czynem pełnym wiary we własne siły. Ten element decyduje o ambiwalencji Bloomowskiego podmiotu.

Adept według amerykańskiego krytyka kieruje się w głównej mierze marzeniami o własnej potędze, co, paradoksalnie, ujawnia jego aktualną, faktyczną słabość. Jak jednak podkreśla Bielik-Robson, przeświadczenie o własnej wyższości, siła narcystyczna jest władna niemal zapewnić podmiotowi samoistny byt na poetyckim parnacie. W koncepcji Blooma:

podmiot jawi się jako twór paradoksalny, istniejący tylko na mocy *aktu wiary*: na mocy narcystycznej hybris, której Bloom nadaje sens pozytywny. Nie czyni to jego podmiotu słabszym. Przeciwnie. Bloomowskie „przyswajanie” czerpie z tej odrobiny narcystycznej megalomanii – założenia, że jest się silniejszym, niż się w istocie jest – bez której nie jest możliwy rozwój subiektywności. Czerpie z *przeczcucia* siły samego siebie niejako na kredyt, zanim jeszcze Ja będzie mogło się nią wykazać⁸⁹.

Wprowadzona przez Blooma do koncepcji poetyckiej zależności Freudowska psychoanaliza objaśnia charakter relacji, jaka łączy adepta z mistrzem. Zależność młodszego twórcy od starszego jest bowiem w głównej mierze zdeterminowana przez zmieniające się stany psychiki jednostki, warunkowane przez popędy atakujące jednostkę oraz stosowane obrony psychiczne.

4. Kontekst psychoanalityczny

W *The Breaking of Form* Bloom wskazuje, iż bezpośrednią inspiracją do przełożenia kategorii psychoanalitycznych na relacje intertekstualne i międzypoetyckie stała się nie tylko myśl Sigmunda Freuda, lecz też jej kontynuacja autorstwa córki Freuda, Anny. Bloom wyjaśnia: „As I apply Anne Freud, in a poem the ego is the poetic self and the id is the precursor, idealized and frequently composite, hence fantasized, but still traceable to a historical author or authors”⁹⁰. Poetyckie *id*⁹¹, odzwierciedlające prekursora, jawi się w utworze poetyckim jako złożony obraz mistrza, stanowiący wyobrażenie autorstwa adepta-*ego*. Ma ono charakter wyidealizowany, prekursor jest dla Ja czymś w rodzaju idei, od której *ego* musi się odłączyć oraz przeciwko której jednak musi podjąć walkę.

⁸⁹ Ibidem, s. 94.

⁹⁰ H. Bloom, *The Breaking of Form...*, s. 14.

⁹¹ W niniejszym rozdziale stosuję ogólną zasadę pisania słów obcojęzycznych kursywą, natomiast w cytatach pozostawiam kształt źródła.

Podążając za Bloomowskim nawiązaniem do refleksji Anny Freud oraz do jej książki *Ego i mechanizmy obronne*, należy zwrócić uwagę na kilka elementów badań nad relacją *ego* i *id*, które rzutują na kształt teorii poezji Blooma. Odnosząc się do przytoczonej powyżej kategorii prekursora-*id*, który postrzegany jest przez adepta w charakterze idei danego autora, a więc czegoś doskonałego, należy wskazać, iż koncept ten bazuje na psychoanalitycznym odkryciu istoty *id*. Anna Freud odnotowuje, że „ludzkie *id* przez całe życie pozostaje niezmiennione”⁹². O ile więc można mówić o względnie stałym obrazie mistrza, do którego odnosi się adept, o tyle zupełnie inaczej jest nakreślona kondycja *ego*-ucznia, bowiem: „niezmienności *id* odpowiada zmienność *ego* [...]”. W konsekwencji, w konfliktach z popędami *ego* stosuje różne mechanizmy obronne w zależności od stadium swego rozwoju”⁹³. W przypadku *ego* można mówić o jego nieukonstytuowanej i zmiennej naturze, na którą wpływają popędy, wywodzące się z *id*.

Psychoanaliza Anny Freud wskazuje, że popędy, nękające *ego*, nie są generowane z *id* nieustannie, a wyobrażenie prekursora nie zawsze wywołuje w adepcie poczucie lęku.

Jeżeli w obrębie *id* przeważa stan spokoju i satysfakcji, to nie ma powodu, by impuls popędowy atakował *ego* w poszukiwaniu zaspokojenia. W takiej sytuacji w *ego* nie powstają uczucia napięcia i przykrości, a my niczego nie dowiadujemy się o treści *id*. Z tego wynika, przynajmniej teoretycznie, że *id* nie we wszystkich okolicznościach daje się obserwować⁹⁴.

W obliczu powyższego łatwo wywnioskować, że *ego* stosuje chwytów obronne nie przez cały czas swojego funkcjonowania, nie zawsze bowiem odczuwa realne zagrożenie ze strony *id*. Tak jak nie za każdym razem spokój i stałość *ego* są zagrożone przez wpływ oraz chęć spełnienia popędów generowanych przez *id*, tak też adept nie zawsze cierpi z powodu lęku przed wpływem.

Anna Freud twierdzi, że *ego* zaczyna się konstruować, gdy zaczyna odczuwać niebezpieczeństwo przytłoczenia przez siły popędowe.

Niebezpieczeństwo odczuwane przez *ego* wiąże się z możliwością zalania przez popędy. *Ego* obawia się przede wszystkim ich siły. Naszym zdaniem, tego rodzaju lęk ma swoje źródła w bardzo wczesnym etapie rozwoju jednostki. Jest właściwy okresowi, w którym *ego* stopniowo wyodrębnia się z nieodróżnionego *id*. Mechanizmy obronne, jakie wówczas stosuje (bojąc się

⁹² A. Freud, *Ego i mechanizmy obronne*, przeł. M. Ojrzyńska, Warszawa 1997, s. 102.

⁹³ Ibidem, s. 102.

⁹⁴ Ibidem, s. 9.

siły popędów), przeznaczone są do utrzymywania rozróżnienia między obiema strukturami oraz do zapewnienia trwałości nowo powstałej organizacji ego⁹⁵.

Wcześniej, a więc przed rozpoczęciem stosowania przez *ego* mechanizmów obronnych, nie było ono zasadniczo poróżnione z *id*. Stan ten charakteryzuje początkowy etap funkcjonowania jednostki, tzw. pierwotny narcyzm, jeszcze nieznający popędów libidalnych. Zygmunta Freud wskazuje we *Wstępie do psychoanalizy*, że „narcyzm ten jest stanem ogólnym i pierwotnym, z którego później dopiero powstała miłość do obiektów, przy czym jednak narcyzm niekoniecznie musiał zniknąć”⁹⁶. Bloom odnotowuje w *Agonie...*, że przedmiotowy stan, brak poróżnienia poetów, spotykamy w literaturze pod postacią wyobrażenia pierwotnego narcyzmu: „there is no distinction between id and ego, precursor and Ovidian poet, in the curiously sleep-like vision of primary narcissism”⁹⁷. *Ego* zaczyna odczuwać lęk przed *id* już we wczesnych etapach życia człowieka, wówczas, gdy uświadomi sobie, że popędy, którymi się kierowało, zaczynają mu zagrażać przytłoczeniem. Zdobywanie samoświadomości w tym zakresie jest ważnym momentem granicznym dla jednostki, wcześniej bowiem funkcjonowała ona w obrębie *id*, nie różniła się od niego, dbając o zaspokojenie płynących z niego potrzeb popędowych.

Stosowane przez *ego* obrony mają jeden cel: „ochronę ego przed roszczeniami popędów”⁹⁸. Obrony mają charakter walki, jak pisze Anna Freud: „z bolesnymi lub zbyt trudnymi dla jednostki myślami i uczuciami”⁹⁹. Jak zaznacza Sigmund Freud we *Wstępie do psychoanalizy*, powstający u pacjenta opór przed popędami „pochodzi [...] od sił jaźni, od wiadomych i utajonych właściwości charakteru”¹⁰⁰. Czas uaktywnienia obron przez *ego* jest uwarunkowany według psychoanalityków kilkoma czynnikami. Składają się na nie: intensywność i ilość popędów generowanych z *id*, wiek jednostki, jej dojrzałość i gotowość do obrony. Ze względu na wielość czynników, warunkujących konieczność zastosowania obron przez *ego*, każdy przypadek, badany przez psychoanalityków stanowi indywidualną konfigurację. Co do jednego są oni zgodni, *ego* stosuje większą ilość obron w okresie dojrzewania, a więc wówczas, gdy przeżywa najbardziej intensywny napór ze strony *id*.

⁹⁵ Ibidem, s. 119.

⁹⁶ S. Freud, *Wstęp do psychoanalizy*, Warszawa 1984, s. 404

⁹⁷ H. Bloom, *Agon: Toward a Theory of Revisionism...*, s. 128.

⁹⁸ A. Lipszyc, *Międzyludzie. Koncepcja podmiotowości...*, s. 116.

⁹⁹ A. Freud, *Ego i mechanizmy obronne...*, s. 34.

¹⁰⁰ S. Freud, *Wstęp do psychoanalizy...*, s. 299.

Każdy dodatkowy nacisk ze strony popędowego pragnienia zwiększa opór ego i wzmacnia zahamowania, objawy etc. stworzone w wyniku tegoż oporu. Jeżeli zaś popędy stają się mniej gwałtowne, wówczas ego jest bardziej skłonne, by pozwolić na ich zaspokojenie. Oznacza to, że w okresie dojrzewania bezwzględna siła popędów [...] nie pozwala nam na żadną prognozę co do ostatecznego wyniku, jaki przyniesie czas dorastania. Czynniki określające ów wysiłek są dość względne, ponieważ różne są: po pierwsze, siła impulsów id [...], po drugie, tolerancja lub nietolerancja ego wobec popędu [...] i po trzecie (jest to czynnik jakościowy decydujący o konflikcie ilościowym) natura i skuteczność mechanizmów obronnych dostępnych ego, zależnych od właściwości jednostki (np. od jej predyspozycji do histerii lub nerwicy obsesyjnej)¹⁰¹.

Przekładając koncepcję Anny Freud na projekt Blooma, można zaobserwować, że wzmożona aktywność *ego*, wywołana przez gwałtowny napór popędów w okresie dojrzewania, jest tożsama z narodzeniem się aktywności defensywnej w tekstach literackich adepta. O ile więc okres dojrzewania jest dla psychoanalitików czasem, w którym *ego* zaczyna poprzez walkę z *id* budować swoją tożsamość, o tyle ślady walki z prekursorem w tekście będą stanowiły oznakę kreującej się podmiotowości. Czynniki, które w sferze psychologicznej wpływały na intensywność stosowanych przez *ego* obron, przekładają się również na sferę literacką. Toteż adeptowi zagraża intensywność wpływów mistrza, a obrona ucznia warunkowana jest przez stopień nietolerancji wobec tegoż wpływu, gotowość do podjęcia obrony i umiejętność posługiwania się retorycznymi narzędziami defensywnymi (co wymaga od młodszego poety posiadania już znacznych umiejętności literackich). Każda jednostka podejmująca walkę z popędami (prekursorem) konstruuje swój indywidualny „pancerz charakteru”¹⁰². Każda podmiotowość wytwarza poprzez zaistnienie wpływu i stosowanie danych obron swój własny, unikalny pancierz przeciwko wpływowi idei z dzieł poetyckiego poprzednika.

Anna Freud w książce *Ego i mechanizmy obronne* wyodrębnia dwie postawy, jakie przyjmuje *ego* w czasie zwiększonego naporu popędów, podczas dojrzewania. Są nimi ascetyzm i intelektualizacja. Bloom przejmie ów diadyczny podział i przekłada go na sześć chwytów rewizyjnych, kompilując je w komplementarnie występujące pary, z których zawsze pierwszy element (pierwszy chwyt) jest związany z ograniczeniem, a drugi z reprezentacją. Określając więc rolę ascetyzmu-ograniczenia i intelektualizacji-reprezentacji, Anna Freud wyjaśnia, że: „Zadaniem ascetyzmu jest utrzymanie id

¹⁰¹ A. Freud, *Ego i mechanizmy obronne...*, s. 109.

¹⁰² Ibidem, s. 28

w ryzach poprzez wprowadzenie zakazów. Celem intelektualizacji jest ściśle połączenie procesów popędowych z treściami umysłowymi w taki sposób, by stały się dostępne świadomości i możliwe do kontrolowania”¹⁰³. Adept przyjmujący postawę ascetyczną w istocie ogranicza wpływ prekursora na własną twórczość. Dzięki intelektualizacji młodszy poeta jest w stanie uformować twórczą reakcję, cały czas jednak pozostając w ścisłym związku z popędem wypływającym z *id*, a więc pozostając pod wpływem twórczości prekursora. Na tym etapie podmiot jest w stanie podejmować działania względem *id*. Anna Freud szczególny nacisk kładzie na intelektualizację, ta bowiem umożliwia jednostce „zdobycie umysłowej kontroli nad popędami”¹⁰⁴.

Pisząc o intelektualizacji, Anna Freud wyciąga wnioski z obserwowanych zachowań pacjentów w okresie dojrzewania i z faktu stosowania przez nich obron przeciwko popędowi. Według niej to dzięki zagrożeniom płynącym z *id* ludzie porzucają stan spokoju oraz „przyjemnego ośpienia” i dążą do inteligencji.

Jeżeli prawdą jest, że wzrost kateksji libidalnej w sposób automatyczny prowadzi do zdwojonych wysiłków ego na rzecz intelektualnego opracowania procesów popędowych, to wyjaśniałoby to fakt, iż w obliczu wywodzącego się z *id* niebezpieczeństwa ludzie stają się inteligentni. W okresach spokoju w życiu popędowym jednostka może pozwolić sobie na pewien poziom „głupoty”. Pod tym względem lęk popędowy wywiera podobny wpływ, jak lęk przed rzeczywistym zagrożeniem z zewnątrz. Deprywacje i lęk przed obiektywnymi niebezpieczeństwami zachęcają do wyczynów intelektualnych i pomysłowych prób rozwiązania problemów, jakie ze sobą niosą. Dostatek i bezpieczeństwo czynią z ludzi wygodnych głupców, skupienie intelektu na procesach popędowych jest analogiczne do czynów ego w obliczu niebezpieczeństw obecnych w świecie zewnętrznym¹⁰⁵.

Również brak zagrożenia ze strony prekursora powoduje rozleniwienie adepta, nie motywuje go do działania, a na pewno nie zmusza do wykazywania się inwencją, sprytem i wolą walki.

Jednostka zaktywizowana do działań defensywnych, za pomocą rodzącej się u niej inteligencji, jest w stanie wytworzyć procesy wtórne, o których pisała Anna Freud. Wyjaśniając, czym są wymienione procesy, warto ukazać sposób, w jaki funkcjonują w relacji do procesów pierwotnych:

Procesy pierwotne – wg teorii psychoanalitycznej rodzaj funkcjonowania umysłowego właściwy dla *id*. Są to procesy nieświadome, irracjonalne, lekceważące wymogi czasu i przestrzeni. Rządzi

¹⁰³ Ibidem, s. 119.

¹⁰⁴ Ibidem, s. 117.

¹⁰⁵ Ibidem, s. 117-118.

nimi zasada przyjemności. Ich przeciwieństwem są *procesy wtórne*, określane jako świadome, racjonalne i logiczne. Procesy wtórne charakteryzują ego. Przebiegają w zgodzie z zasadą rzeczywistości¹⁰⁶.

Akty rewizyjne, literackie tropy obrony są tożsame z procesami wtórnymi¹⁰⁷. Natomiast dzieła prekursora, do których odnosi się adept, odpowiadają procesom pierwotnym. Ich funkcjonowanie w intertekstualnej przestrzeni charakteryzuje się uniwersalnością (jest ideą oraz punktem odniesienia, do którego odwołują się „spóźnieni” poeci). Freud, a za nim Bloom, wychodzi z założenia, że procesy pierwotne są istotnym elementem gwarantującym ewolucję i umacnianie się *ego*-podmiotowości, dzięki nim mogą bowiem zaistnieć obrony psychiczne: „Freud came to believe that the primary process played a positive role in the strengthening of the ego, by way of the fantasies or defences of introjection and projection”¹⁰⁸.

Jak to zostało już zasygnalizowane, brak rzeczywistego zagrożenia ze strony *id* powoduje, że *ego* nie podejmuje żadnej obrony, nie chce się rozwijać, przyjmuje postawę uśpionego i nie w pełni ukonstytuowanego bytu. W praktyce pisarskiej taka postawa charakteryzowałaby dzieła, których podmiot nie jest dostatecznie wykrystalizowany, gdyż teksty nie nawiązują silnego, intertekstualnego dialogu z innymi dziełami funkcjonującymi w tradycji. Gdy popędy zaczynają atakować *ego*,

¹⁰⁶ Ibidem, s. 10. Sigmund Freud, określając istotę procesów pierwotnych, związanych ze sferą *id*, wyjaśnia ponadto, że: „w nieświadomości obsadzenia energią mogą być łatwo i całkowicie przenoszone, przesuwane, zgęszczane [...]. Ten rodzaj procesów nieświadomych nazwałem psychicznym »procesem pierwotnym«, by odróżnić go od procesu wtórnego występującego w normalnym życiu na jawie”. (S. Freud, *Poza zasadą przyjemności*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 2005, s. 35). Bloom w publikacji *Agon. Toward a Theory of Revisionism* szczegółowo przybliżył, punkt po punkcie istotę procesów pierwotnych: „In Freud’s mapping of the mind, the primary process goes on in the system of the unconscious, while the secondary process characterizes the preconscious-conscious system. In the unconscious, energy is conceived as moving easily and without check from one idea to another, sometimes by displacement (dislocating) and sometimes by condensation (compression). This hypothesized energy of the psyche is supposed continually to reinvest all ideas associated with the fulfillment of unconscious desire, which is defined as a kind of primitive hallucination that totally satisfies, that gives a complete pleasure. Freud speaks of the primary process as being marked by a wandering-of-meaning, with meaning sometimes dislocated onto what ought to be an insignificant idea or image, and sometimes compressed upon a single idea or image at a crossing point between a number of ideas or images. In this constant condition of wandering, meaning becomes multiformly determined, or even over-determined, interestingly explained by Lacan as being like a palimpsest, with one meaning always written over another one” (H. Bloom, *Agon. Toward a Theory of Revisionism*..., s. 94). Wyodrębnienie – Czajka.

¹⁰⁷ Bloom, odwołując się do Freudowskiej psychoanalizy, następująco określa procesy wtórne: „The secondary process thus begins with a binding of psychic energy, which subsequently moves in a more systematic fashion. Investments in ideas and images are stabilized, with pleasure deferred, in order to make possible trial runs of thought as so many path-breakings towards a more constant pleasure. So described, the secondary process also has its links to the cognitive workings of poetry, as to all other cognitions whatsoever” (Ibidem, s. 95).

¹⁰⁸ Ibidem, s. 96.

nie pozostaje ono względem nich obojętne. Analogicznie na gruncie literatury, gdy wpływ dzieł prekursora zaczyna zagrażać podmiotowi, ten stosuje względem niego mechanizmy obronne, aktywizuje swoją inteligencję, dzięki czemu rośnie w siłę i umacnia się. Istotna jest metoda odszyfrowania obron, jakie stosuje *ego*-adept, oraz genezy ich użycia, poetyckich źródeł. W psychoanalizie działalność *ego* oraz odszyfrowanie popędu, który spowodował zastosowanie obrony, jest możliwa dzięki obserwacji zmian stanów emocjonalnych pacjenta.

Kiedy pojawia się przekształcenie uczucia [...], oznacza to, że właśnie zadziałało *ego*. Jest to okazja do przyjrzenia się tym działaniom. Wiemy, że los uczucia towarzyszącego popędowemu pragnieniu nie jest identyczny z losem wyobraźniowej reprezentacji popędu. Jednak *ego* ma do dyspozycji jedynie ograniczoną liczbę środków obrony. W zależności od okresu w życiu jednostki i właściwego mu poziomu struktur psychicznych *ego* wybiera inną metodę obrony (wyparcie, przeniesienie, odwrócenie etc.), stosując ją zarówno w konflikcie z popędami, jak i przeciwko przewijającym się uczuciom¹⁰⁹.

Wobec powyższego łatwo zauważyć, że w tekście literackim należy zwrócić szczególną uwagę na zawarte w nim bezpośrednio stany emocjonalne oraz treści ukryte pod konkretnymi rodzajami obrazowania¹¹⁰. Podobnie jak *ego*, adept, w zależności od poziomu dojrzałości, dobiera następnie inny mechanizm obronny. Z racji ich ograniczonej ilości można mówić o paradygmatycznej sekwencyjności występujących po sobie tropów, co jest uzależnione od faktu stosowania przez *ego* typowych obron na danym etapie życia. Niemniej skuteczność zastosowanej obrony warunkują aktualne predyspozycje *ego*-adepta oraz konieczność bazowania na dorobku prekursora i zdolność umiejętnego wykorzystania cech dzieła prekursora na własny, defensywny użytek. Jak pisze Freud: „Możemy przypuszczać, że obrona jest odporna na atak jedynie wtedy, gdy wykorzystujemy zarówno możliwości *ego*, jak i naturę samego procesu popędowego”¹¹¹.

Ponieważ Bloom posługuje się psychoanalizą i przyrównuje adepta do *ego*, ważne są dla niego nie tylko miejsca wypowiedziane w tekście, ale również i treść niezawarta wprost, usunięta wskutek zastosowania przez *ego* chwytów obronnych przeciwko inwazyjności *id*:

¹⁰⁹ A. Freud, *Ego i mechanizmy obronne...*, s. 27.

¹¹⁰ Wszystkie typy obrazowania zostaną przedstawione i omówione przy okazji prezentacji sześciu tropów obrony, z którymi paradygmaty obrazów w wierszu są ściśle związane.

¹¹¹ Ibidem, s. 126.

The defensive measures of the poetic self against the fantasized precursor can be witnessed in operation only by the study of a difference between rations, but this difference depends upon our awareness not so much of presences as of absences, of *what is missing in the poem because it had to be excluded*¹¹².

Podczas analizy tekstów tłumacz treści poetycko-psychologicznych winien nie tylko skupiać się na objawach (obrazach widocznych w wierszu), ale powinien także potrafić umiejętnie wydobyć treści, w które na pozór tekst nie jest wyposażony. Te zaś są zaszyfrowane pod danym typem obrazowania, który odnosi interpretatora do mechanizmów obronnych, ale również do tego, przed czym bronią one adepta – ujawniają pierwotny popęd-wpływ poetycki.

Bloom do koncepcji poetyckiej zależności włącza kategorię mechanizmów obronnych, wypracowaną przez psychoanalitików, jednakże nie traktuje jej bezkrytycznie. Nawiązując do badań Sigmunda Freuda nad mechanizmami obronnymi, nakłada na nie własną interpretację, zbliżając osiągnięcia Freuda do sfery operacji językowych, retoryki:

Freud używa terminu *Abwehrmechanismen* (mechanizmy obronne), ale jego kategorie bliższe są Luriańskim hipostazom i tropom retorycznym niż mechanizmom; możemy więc raz na zawsze odrzucić prymitywizm mechanizmów jako uciążliwy już teraz ukłon w stronę zakładanej czystości ściśle „naukowych” obserwacji. Obrona jest więc psychiczną operacją lub procesem skierowanym przeciw zmianie, która mogłaby naruszyć *ego* jako trwałe istnienie. Obrona skierowana jest przeciw wewnętrznym działaniom ze strony *id*, działaniom, które muszą przejawiać się jako reprezentacje (pragnienia, fantazje, życzenia, wspomnienia). Chociaż jednak zadaniem obrony jest uchronić *ego* od niepożądanych wewnętrznych wymagań, pragmatycznie obrona zmierza ku temu, by zwrócić się lub pełnić funkcję tropu przeciw *innej obronie* (podobnie jak trop zmierza ku temu, by bronić się przed innym tropem)¹¹³.

Psychologiczne reakcje defensywne są skierowane przeciwko zagrożeniu, mają zapewnić bezpieczeństwo *ego*. W praktyce pisarskiej wszyscy kolejni twórcy posługują się tworam językowymi, tropami, które z kolei (na zasadzie łańcuchowej, poetyckiej zależności) stanowią reakcję obronną przed tropami poprzedników.

Nawiązując do osiągnięć psychoanalizy, Bloom włączył do swojego systemu tropów nie tylko dziewięć psychicznych metod obronnych *ego*. Podąża w tym ujęciu za

¹¹² H. Bloom, *The Breaking of Form...*, s. 15. Wyodrębnienie – Bloom.

¹¹³ H. Bloom, *Na mapie błędzenia*, w: *Współczesna teoria badań za granicą...*, s. 273-274. Na marginesie należy podkreślić, że Wojciech Kalaga i redakcja Wydawnictwa Literackiego stosują także kursywę dla *ego* i *id*.

Anną Freud, która w *Ego i mechanizmach obronnych* wyszczególnia dziesięć rodzajów defensywnych ego:

Do dziewięciu metod dobrze znanych w praktyce klinicznej i wyczerpująco opisanych w pracach teoretycznych (mam na myśli regresję, wyparcie, reakcję upozorowaną, izolację, anulowanie, projekcję, introjekcję, zwrócenie popędu przeciwko sobie i odwrócenie) musimy dodać dziesiątą, należącą raczej do opisów zdrowia niż nerwicy, czyli sublimację (nazywaną przemieszczeniem celów popędowych)¹¹⁴.

W tekście *Na mapie błędzenia* Bloom wyjaśnia sposób, w jaki korzystał z pracy córki Freuda, oraz objaśnia zasady dostosowania dziesięciu obron do sześciu własnych aktów rewizyjnych.

Anna Freud [*The Ego and the Mechanisms of Defense*, 1937] jest klasycznym eksponentem Freudowskiej teorii obrony i wzoruję się tutaj na niej przyjmując dziesięć podstawowych rodzajów obrony. Jak jednak tropy stapiają się ze sobą, tak i trudno utrzymać w odrębności poszczególne te rodzaje. Ponieważ zaproponowałem sześć racji rewizjonerskich i ponieważ w ostatnim rozdziale ujmuję te racje jako sześć tropów dla procesu wpływów, potrzebuję również sześciu podstawowych typów obrony; stwierdzam przeto z zadowoleniem, iż kategorie Anny Freud redukują się przejrzysto do sześciu takich typów. Anulowanie, izolacja i regresja w jej triadzie są ze sobą blisko spokrewnione, introjekcja i projekcja w diadzie to niemal przeciwstawności łączące się z trudnością, zwrot-przeciw-jaźni zaś i odwrócenie-w-przeciwieństwo w kolejnej diadzie trudno od siebie odróżnić¹¹⁵.

Zależność obron ego i racji rewizjonerskich zostanie szczegółowo opisana w kolejnych partiach tego rozdziału (zob. podrozdział *System Bloomowski*).

Kierując się w stronę retorycznej perspektywy, silnie uobecniającej się w Bloomowskiej teorii, należy przypomnieć wpływ psychoanalizy na rozpatrywaną koncepcję zależności poetyckiej w jeszcze kilku punktach.

Narcyzm, który charakteryzuje się samouwielbieniem jednostki, stoi według Blooma u źródeł poetyckiej podmiotowości. Twórczość wstępujących poetów w jej defensywnym kształcie jest generowana przez doznanie zranienia, to zaś jest wywołane faktem bycia spóźnionym względem twórczości poprzedników. „The center of the poetic self, of the speaking subject [...] is narcissistic self-regard. Such poetic self-esteem is wounded by its realization of belatedness, and the wound or narcissistic scar provokes the poetic self into aggressivity that Freud amazingly chose to call

¹¹⁴ A. Freud, *Ego i mechanizmy obronne...*, s. 35.

¹¹⁵ H. Bloom, *Na mapie błędzenia...*, s. 274.

»defense«¹¹⁶. Za agresją kierowaną przeciw prekursorowi i za powstawaniem obron kryje się przyczyna, którą jest niedoskonałość *ego*, narcystyczna rana, blizna. Adept przez fakt zapóźnienia zawsze będzie odnosił się do tego, który tworzył wcześniej. Bloom, odwołując się w *Lęku przed wpływem* do Freuda i Blake’a, wyjaśnia, że w tym przypadku można mówić o „chorobie samoświadomości”, towarzyszącej poetyckiemu wpływowi, objawiającej się obsesyjnym niemal porównywaniem przez zranionego narcyza swoich tekstów do dzieł prekursora. Bloom na przykładzie Blake’a wyjaśnia, że poeta doświadczył tej choroby za sprawą Milтона:

Być zniewolonym przez system prekursora, twierdzi Blake, to odsuwać własny rozwój twórczy przez obsesyjne ważenie racji i nieustanne porównywanie – przypuszczalnie własnych prac z dziełem prekursora. Wpływ poetycki jest zatem chorobą samoświadomości; nie był od niej wolny nawet sam Blake. To, co go prześladowało, ta litania zmór, ujawnia się najwyraźniej w jego wizji największego ze swoich prekursorów¹¹⁷.

W perspektywie rozpatrywania problemu twórczości romantyków należy wydobyć na jaw istotny gest demaskatorski, jaki Bloom funduje twórcom romantyzmu europejskiego, na co zwróciła uwagę Bielik-Robson. Neguje on istnienie samowystarczalnej świadomości romantycznej i ujawnia:

że świadomość romantyczna jest głębsza i bardziej złożona niżby to wynikało z otwartych deklaracji romantyków; że idea owej autentycznej, nienaruszonej jaźni i jej organicznej ekspresji w formie geniuszu naturalnego jest w istocie wielkim „kłamstwem romantycznym”, retorycznym oszustwem skrywającym prawdę o kondycji opóźnienia, wtórności i ogromnej podatności na wpływ, która ujawniła się wówczas ostrzej niż kiedykolwiek przedtem w dziejach ludzkości. [...] Świadomość romantyczna ma więc strukturę dynamiczną, której istotą jest freudowski konflikt wewnętrzny: jest złożeniem fałszywej samowiedzy, deklarującej własną autonomię i tym samym wypierającej się wszelkich zależności, ze spychaną w głąb tego, co nieświadome, prawdą o podleganiu wpływowi. Źródłem oporu przed wydobyciem na jaw owej prawdy jest lęk: towarzyszący każdej twórczej indywidualności, przemożny *lęk przed wpływem*¹¹⁸.

Na marginesie spostrzegamy tu ciągnące się przez stulecia za retoryką oskarżenia o to, że służy oszustwu.

¹¹⁶ Idem, *The Breaking of Form...*, s. 16.

¹¹⁷ Idem, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, przeł. A. Bielik-Robson, M. Szuster..., s. 73-74.

¹¹⁸ A. Bielik-Robson, *Duch powierzchni...*, s. 266-267.

5. W stronę retoryki

W dziele literackim można według Blooma dostrzec obecność mechanizmów obronnych, co przybliżył poprzedzający fragment. Występują one w tekście analogicznie do obecności mechanizmów defensywnych w *psyche* człowieka. Tak jak psychoanaliza ujawnia stosowanie przez *ego* obron na polu walki o jego autonomię od zagrażających popędów, tak i przestrzeń wiersza stanowi grunt, na którym podmiot walczy o autonomię od wpływów dzieł prekursorskich. Ze względu na fakt posługiwania się pismem w przypadku twórców obrony językowe podlegają pewnym regulacjom, zasadom sztuki poetyckiej i retorycznej, co daje możliwość ich systematycznej wykładni. Jak zaznacza Lipszyc, dla Blooma „poezja i retoryka są sztukami walki obronnej”¹¹⁹.

Odwołując się do Bloomowskiej koncepcji adepta przychodzącego zbyt późno, porównującego się do swojego prekursora oraz zafałszowującego 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”¹²⁰. Co istotne, konieczność stosowania retoryki jako narzędzia obronnego, jest związana z koncepcją 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”¹²¹. Koncepcja retoryki, o której Lipszyc pisze powyżej, jest autorstwa Hansa Blumenberga. W tekście *O aktualności retoryki w wymiarze antropologicznym* Blumenberg pisze następująco o kondycji człowieka:

Jest on obserwatorem uniwersum, usytuowanym w centrum świata, *albo* wygnanym z raju *ousider'em* na skrawku Ziemi, który nic nie znaczy. Człowiek przechowuje w sobie nawarstwioną spuściznę całej rzeczywistości fizycznej *albo* jest istotą nacechowaną brakami, wystawioną przez naturę na ciosy, gnębioną przez niezrozumiałe już i niefunkcjonalne *residua* instynktu. [...] Co się tyczy retoryki, to jej podstawowe tradycyjne rozumienie tak samo można

¹¹⁹ A. Lipszyc, *Międzyludzie. Koncepcja podmiotowości...*, s. 76.

¹²⁰ Ibidem, s. 103.

¹²¹ Ibidem.

sprowadzić do *jednej* alternatywy: retoryka jest *albo* konsekwencją obcowania z prawdą, albo wyrazem niemożności osiągnięcia prawdy¹²².

Blumenberg podkreśla ambiwalentny sposób podejścia do roli i wagi człowieka w świecie. Z jednej strony jest przedstawiany jako istota silna, wzniosła, stanowiąca istotny i niepomijalny element w boskim uniwersum, partycypująca w prawdzie Absolutu. Z drugiej zaś strony człowiek jest postrzegany jako istota niedoskonała, napiętnowana i wybrakowana. Retoryka natomiast, paralelnie, może być ściśle związana z prawdą, wówczas niejako automatycznie jest z prawdy generowana, bądź też powstała ze względu na niemożność dostąpienia prawdy. Wówczas retoryka stanowi narzędzie wypracowane przez ową drugą wersję człowieka, którą zaprezentował Blumenberg.

Filozof zwraca szczególnie uwagę na komplementarność obu ujęć antropologicznych z wyodrębnionymi sposobami traktowania retoryki.

Łatwo zauważyć, że obie radykalne alternatywy, antropologii i retoryki, można sobie jednoznacznie przyporządkować. Człowiek jako istota bogata poza posiadaniem prawdy rozporządza środkami oddziaływania retorycznego *ornatus*. Człowiek jako istota uboga potrzebuje retoryki jako sztuki iluzji, która pozwoli mu uporać się z brakiem prawdy. Sytuacja teoriopoznawcza, którą Platon przypisywał sofistycie, radykalizuje się jako sytuacja antropologiczna „istoty nacechowanej brakiem”, dla której wszystko sprowadza się do ekonomii instrumentarium przeżycia i która w konsekwencji nie może pozwolić sobie na retorykę, jeśli nie jest do tego zmuszona¹²³.

Bloom w swojej agonicznej koncepcji poetyckiej zależności, przewidującej początkową słabość poety i późniejszą autokreację poprzez językowe gesty obronne, uwzględnia drugą wersję Blumenbergowskiej retoryki.

Dla Blooma zarówno konieczność przetrwania każdego kolejnego twórcy w uniwersum poetów, jak i istota wykorzystywanego do tego celu narzędzia – retoryki

¹²² H. Blumenberg, *Rzeczywistości, w których żyjemy*, przeł. W. Lipnik, Warszawa 1997, s. 98-99. Odnosząc drugą wersję rozumienia retoryki (jako sztuki iluzji) do dziedzictwa romantycznego, Bielik-Robson modyfikuje ją nieco i w *Duchu powierzchni* przedkłada koncepcję retoryki jako sztuki fantazji: „O ile bowiem dla Blumenberga retoryka jest przede wszystkim »sztuką iluzji«, o tyle w naszym ujęciu retoryka romantyczna opiera się na *sztuce fantazji*. Fantazja jest jednocześnie śmiała i niepewna, zaczepna i obronna; jest więc, podobnie jak filozofia, gotowa podjąć wielkie ryzyko, nie opiera się jednak na wiedzy o rzeczywistości, polegając, tak jak retoryka blumenbergowska, jedynie na »racji niedostatecznej«. Retoryczna ekspresja fantazji sięga więc głębiej niż formuła retoryki jako tylko obrony. Jeżeli rację ma Harold Bloom w swej analizie ruchu romantycznego, to romantyczna retoryka przechowuje i kultywuje treść fantazmatyczną, bez której podmiotowość musiałaby zginąć pod »ciężarem wpływu«” (A. Bielik-Robson, *Duch powierzchni...*, s. 167).

¹²³ H. Blumenberg, *Rzeczywistości, w których żyjemy...*, s.99-100.

– są nierozzerwanie związane z pewnego rodzaju zafałszowaniem stanu poprzedniego, zastanego przez wstępującego poetę. Kłamstwo, o którym wielokrotnie jest mowa w teorii poezji Blooma, wynikające z zastosowania przez adepta zabiegów rewizyjnych, jest wymierzone nie tylko w prekursora, na co zwrócił uwagę Lipszyc:

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 poprzedników¹²⁴.

Odnosząc zacytowane informacje do zakreślonej przez Blumenberga drugiej koncepcji retoryki, należy zwrócić uwagę na fakt, że twórczość każdego kolejnego poety może być postrzegana jako coraz dalej idące kłamstwo w stosunku do nieosiągalnego, pierwotnego pierwowzoru, posiadającego niejako status pierwotnej 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 generowane przez wolę życia, którą kierują się wstępujący twórcy, chcący znaleźć dla siebie miejsce w świecie kultury. W takim ujęciu mielibyśmy do czynienia z postępującym zafałszowaniem stanów poprzednich i coraz bardziej znacznym oddalaniem się od prawdy. Co więcej, gdy Bloom pisał o zafałszowaniu języka, nawiązał do Nietzschego, modyfikując jego frazę „każde słowo jest przesądem, uprzedzeniem” do zasady „każde słowo to *clinamen*”¹²⁵. W tym kontekście figura pierwszego tropu obrony jest dla Blooma ogólną zasadą poetyckiej negacji, której podporządkowane są pozostałe, uszczegółowione gesty obrony.

W obliczu powyższego retoryka oraz tropy są rodzajem błędu, odejściem od prawdy. Błąd jest u Blooma związany ze świadomą decyzją poety, który wiedząc, iż nie może osiągnąć prawdy, a więc jak w przypadku drugiego ujęcia retoryki Blumenberga, gdy jest do tego zmuszony, sięga po dostępne mu narzędzie obrony – retorykę. Jak zauważa Bielik-Robson:

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

¹²⁴ A. Lipszyc, *Międzyludzie. Koncepcja podmiotowości...*, s. 108.

¹²⁵ H. Bloom, *The Breaking of Form...*, s. 9.

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” okażą 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 ciągłe, agoniczne wydobywanie się z sytuacji wpływu, jakie cechuje byt subiektywny¹²⁶.

Bloom odejście od prawdy tłumaczy jako odejście od dosłownego znaczenia oraz interpretację, natomiast wpływ jest dla niego niejako metatropem, zasadą, której podlegają wszystkie inne figury obronne¹²⁷. W tym więc kontekście usytuowany jest adept, nieustannie dokonujący przeddefiniowania dzieł swoich mistrzów i oferujący własną interpretację pierwotnych tematów.

Rozwijając swoją koncepcję tropów, Bloom podąża ścieżką wytyczoną przez filozofa włoskiego oświecenia, Giambattistę Vico. Myśliciel w *Logice poetyckiej* przedstawia sposób, w jaki retoryka i wyodrębnione przez niego cztery tropy retoryczne: metafora, metonimia, synekdocha i ironia stanowiły wzorce ewolucji wielu cywilizacji i kultury symbolicznej.

Z logiki poetyckiej wynikają wszystkie podstawowe tropy, z których najjaśniejszym, a przez to samo najbardziej potrzebnym i najczęściej używanym jest metafora; jest również najbardziej podziwiana, ponieważ dzięki metafizyce [...] użycza rzeczom nieożywionym uczuć i namiętności. Pierwsi bowiem poeci nadali przedmiotom byt substancji ożywionych, zdolnych do tego wszystkiego, do czego sami byli zdolni, to znaczy do uczuć i namiętności, i w ten sposób stworzyli baśnie. Tak więc każdą metaforę można uważać za krótką bajkę¹²⁸.

Metafora była dla Vico najbardziej powszechnie występującym w historii tropem, którą tłumaczy jako pierwowzór personifikacji, przybliżającej pierwotnemu i antycznemu człowiekowi zjawiska ze świata przyrody. Według filozofa metafora jest pierwszym, najbardziej pierwotnym tropem, który odzwierciedla początkowy etap rozwoju ludzkości. W ramach tego etapu „poeci-teologowie”, dzięki wrodzonej

¹²⁶ A. Bielik-Robson, *Duch powierzchni...*, s. 150.

¹²⁷ „Dokonując przeddefiniowania, pozwolę sobie stwierdzić, że trop jest celowym błędem [*willing error*], odejściem od dosłownego znaczenia, tak iż słowo lub wyrażenie użyte zostaje w niewłaściwym sensie i opuszcza swe prawomocne miejsce. Trop jest zatem rodzajem fałszerstwa, gdyż (jak każda obrona, która stanowi fałszerstwo) każdy trop jest w sposób konieczny interpretacją, a więc błędzeniem [*mistaking*]. [...] uważam wpływ za trop tropów, apotropiczny lub obronny poszostny trop, który ostatecznie przezwycięża własne błędy, ustanawiając siebie jako figurę figury” (H. Bloom, *Na mapie błędzenia...*, s. 276).

¹²⁸ G. Vico, *Nauka nowa*, przeł. J. Jakubowicz, Warszawa 1966, s. 186.

wyobraźni symbolicznej, stwarzali wizerunki bóstw poprzez połączenie ich kompetencji z konkretnymi zjawiskami w przyrodzie.

Drugi etap rozwoju Vico przypisuje do tropu metonimii. Jak wyjaśnia:

Z czasem, w miarę jak słabła wyobraźnia, a wzmacniała się abstrakcja, personifikacje te zmniejszyły się do rzędu niewielkich znaków. Metonimia ukryła wówczas, pod pozorami uczoności, nieznajomość ciemnych aż dotąd spraw ludzkich. Jowisz stał się tak mały i lekki, iż orzeł mógł unieść go w locie, Neptun na kruchej łodzi wędrował przez morze, Kybele zaś dosiadała lwa¹²⁹.

Powstanie kolejnych tropów światopoglądowo-retorycznych jest warunkowane poprzez osiągnięcie przez daną cywilizację odpowiedniego stopnia myślenia abstrakcyjnego. Początkowo powiązania nowych nazw abstraktów ze zjawiskami znanymi i konkretnymi dokonywały jednostki wyróżniające się ze społeczności stopniem wyczulenia na abstrakcję, a więc reprezentujący ją poeci, teologowie. W ten sposób powstała nie tylko metonimia, ale i synekdocha, o czym za chwilę.

Vico zaznacza, że metonimia nie jest tworem jednorodnym i wyróżnia kilka jej przypadków.

Zgodnie z logiką poetycką [...] pierwsi poeci musieli nazywać rzeczy od idei konkretnych i zmysłowych, i to stało się źródłem metonimii i synekdochy. A więc metonimia polegająca na tym, że dzieła oznaczano imionami autorów, tłumaczy się tym, że imiona autorów powstały wcześniej niż nazwy ich dzieł. Metonimia zaś, której przedmioty oznaczają formy i cechy, wynika [...] stąd, że nie umiano abstrahować form i cech od przedmiotów. A taka, w której skutki oznaczały przyczyny, zrodziła krótkie baśnie, w których przyczyny wyobrażano sobie jako kobiety, przy tym skutki tych przyczyn przypisywano tym kobietom jako ich charakterystyczne cechy, mówiono więc: szpetne Ubóstwo, smutna Starość, biała Śmierć¹³⁰.

Synekdocha również zawdzięcza swoje istnienie tendencji do nadawania nowych nazw zjawiskom niezrozumiałym bądź abstrakcyjnym dzięki powiązaniu ich z przedmiotami konkretnymi.

Synekdocha stała się przenośnią retoryczną, z chwilą gdy rzeczy poszczególne nabrały znaczenia powszechnego, pojedyncze zaś części połączyły się razem, tworząc całość. [...] „Głowa” – oznaczała „człowieka” lub „osobę” [...]. Słowo „człowiek” jest abstrakcyjne i ogólne, oznaczające ciało i jego części, umysł i jego zdolności, duszę i jej skłonności¹³¹.

¹²⁹ Ibidem, s. 185.

¹³⁰ Ibidem, s. 188.

¹³¹ Ibidem. Vico dodaje, że stosowanie przez pierwotne społeczności metonimii, synekdochy (a zwłaszcza ich splotu) świadczyło nie o poetyckim smaku tych ludzi, czego starali się dowiedzieć

Czwarty trop – ironia – według Vico powstał najpóźniej, gdy dane społeczeństwo porzuciło etap naiwności, w którym powstawały pierwotne mity.

Jest zupełnie pewne, że ironia mogła pojawić się dopiero wówczas, gdy istniała już refleksja. Polega ona bowiem na fałszywym twierdzeniu, mającym pozory prawdy. I tu więc widzimy tę istotną cechę spraw ludzkich, którą ustaliliśmy przy omawianiu genezy poezji: oto pierwsi ludzie świata pogańskiego, naiwni jak dzieci i jak dzieci z natury prawdomówni, nie mogli w pierwszych baśniach tworzyć nic fałszywego¹³².

Ironia jest tropem najbardziej oddalającym przedmiot od prawdy i pierwotnego związku z rzeczą, z której ten się wywodzi. Trop wyodrębniony przez Vico na ostatnim miejscu odzwierciedla społeczność, która osiągnęła najwyższy stopień rozwoju. Pierwotne personifikacje i przyległość symboli do zjawisk zastępuje tu zaawansowane myślenie refleksyjne.

Vico w *Nauce nowej* ze szczególną mocą podkreślał fakt, że tropy nie są późniejszym kulturowym naddatkiem, związanym z kulturą piśmienną, lecz istniały od dawna, jako cztery tendencje w sposobie postrzegania i określania zjawisk w świecie, choć wzorce te były pozbawione wówczas dzisiejszej nazwy.

Wszystko to dowodzi, że wszystkie cztery rodzaje tropów, które dotychczas uważano za pomysłowe wynalazki pisarzy, były koniecznymi środkami ekspresji u wszystkich pierwszych poetyckich narodów i że od początku musiały posiadać wszystkie przysługujące im właściwości. Potem jednak, w miarę jak rozwijał się umysł ludzki, wynaleziono słowa, oznaczające formy abstrakcyjne lub rodzaje (*generi*) obejmujące różne gatunki (*specie*) albo łączące części w całość. Wówczas wyrażenia pierwszych narodów stały się metaforycznymi zwrotami retorycznymi. To, co powiedzieliśmy, przyczynia się do obalenia dwóch pospolitych błędów popełnianych przez gramatyków: mianowicie – że język prozaików był językiem normalnym, poetycki zaś sztucznym i że najpierw powstała proza, później zaś poezja¹³³.

W powyższym cytacie Vico dowodzi wyższości języka poetyckiego nad prozą, co jest podzielane przez nawiązującego do jego myśli Blooma. Vico traktuje jednak poezję jako język pierwotny, z którego wywodzą się jego inne formy. Bloom zaś wziął na warsztat poezję, ponieważ jest dla niego rodzajem figuratywnej wypowiedzi, językiem przepełnionym z gruntu ekspresją i sugestywnością¹³⁴.

gramatycy czasów Vico, lecz o ubóstwie ich mowy, ograniczonym zasobie ówczesnego słownictwa (Ibidem, s. 189).

¹³² Ibidem, s. 190.

¹³³ Ibidem, s. 190.

¹³⁴ H. Bloom, *The Art of Reading Poetry*, New York 2004, s. 1. Podkreślenia – Bloom.

Bloom wprowadza własną interpretację refleksji Vico i wszystkie cztery sposoby ekspresji na początkowym etapie rozwoju narodów traktuje jako oznaki agonicznego stosunku do niebezpieczeństw, na jakie była narażona pierwotna jednostka: „Vico ujmuje więc figury jako obronę przeciw wszystkiemu, co jako dane rzucało wyzwanie »pierwotnej naturze ludzkiej«, co kolidowało z udosławiającym wieszczaniem, utożsamianym przezeń z esencją impulsu poetyckiego”¹³⁵. Bloom wychodzi z założenia, że pierwotni poeci-teologowie byli zmuszeni do odejścia od mowy wieszczącej, czyli prawdziwej, kosztem konieczności wypracowania tropów obrony przed nowymi, narzucającymi się okolicznościami.

6. System Bloomowski

W tekście *Na mapie błędzenia* Bloom informuje, że wyszczególnione przez Vico cztery tropy retoryczne powiązał z koncepcją Kennetha Burkego¹³⁶. W rozdziale *Four master tropes*, mieszczącym się w książce *A grammar of Motives*, Burke wyjaśnia znaczenie każdego z wymienionych powyżej tropów i w kontekście omawianej w książce gramatyki motywów (podobnie jak Vico) nie skupia się wyłącznie na ich figuratywnym, czysto retorycznym znaczeniu.

I refer to metaphor, metonymy, synecdoche, and irony. And my primary concern with them will be not with their purely figurative usage, but with their role in the discovery and description of „the truth”. It is an evanescent moment that we shall deal with-for not only does the dividing line between the figurative and literal usages shift, but also the four tropes shade into one another¹³⁷.

Tropy dla Burkego nie mają tylko przenośnego znaczenia w tekście. Metaforycznie określa ich rolę jako czegoś, co odkrywa prawdę. Ponadto, jak dowodzi Burke, tropy nie są wyabstrahowane, a raczej można dostrzec pewne powiązania między nimi. Bloom, nawiązując do koncepcji amerykańskiego teoretyka literatury, wykorzystuje obydwie założenia, które pomagają mu skonstruować swoją koncepcję poetyckiej zależności oraz mapę tropów.

Bloom, w tekście *Na mapie błędzenia*, wyjaśnia pokrótce znaczenie tropów, które wprowadza przywołany w poprzednim akapicie myśliciel: „Burke kojarzy ironię z dialektyką, metonimię z redukcją, metaforę z perspektywą, synekdochę zaś

¹³⁵ H. Bloom, *Na mapie błędzenia...*, s. 277.

¹³⁶ Ibidem.

¹³⁷ K. Burke, *Four master tropes*, w: Idem, *A grammar of Motives*, California 1969, s. 503.

z reprezentacją”¹³⁸. Ponadto Burke dowodzi, że wszystkie cztery tropy są ściśle związane z czterema sposobami postrzegania, interpretowania i ekspresji zjawisk przez

¹³⁸ H. Bloom, *Na mapie błędzenia...*, s. 277. Zob. więcej: K. Burke, *Four master tropes...*, s. 503-517. Burke następująco wyjaśnia fenomen wszystkich tropów: „Metaphor is a device for seeing something *in terms of* something else. It brings out the thisness of a that, or the thatness of a this. If we employ the word »character« as a general term for whatever can be thought of as distinct (any thing, pattern, situation, structure, nature, person, object, act, rôle, process, event, etc.) then we could say that metaphor tells us something about one character as considered from the point of view of another character. And to consider A from the point of view of B is, of course, to use B as a *perspective* upon A” (Ibidem, s. 503-504).

Po prezentacji metafory i przyporządkowanej do niej perspektywy Burke przechodzi do wyjaśnienia zależności metonimii i redukcji: „recalling that we propose to treat *metonymy* and *reduction* as substitutes for each other, one may realize why we thought it necessary thus to introduce the subject of metonymy. The basic »strategy« in metonymy is this: to convey some incorporeal or intangible state in terms of the corporeal or tangible. E.g., to speak of »the heart« rather than »the emotions«. [...] »Metonymy« is a device of »poetic realism«—but its partner »reduction,« is a device of »scientific realism.« Here »poetry« and »behaviorism« meet. For the poet spontaneously knows that »beauty is as beauty *does*« (that the »state« must be »embodied« in actualization). He knows that human relations require actions, which are *dramatizations*, and that the essential medium of drama is the posturing, tonalizing body played in a material scene. He knows that »shame,« for instance, is not merely a »state,« but a movement of the eye, a color of the cheek, a certain quality of voice and set of the muscles; he knows this as »behavioristically« as the formal scientific behaviorist who would »reduce« the state itself to these corresponding bodily equivalents. He also knows, however, that these bodily equivalents are but part of the *idiom of expression* involved in the act. They are »figures.« They are hardly other than »symbolizations.« Hence, for all his »archaizing« usage here, he is not offering his metonymy as a *substantial* reduction. For in »poetic realism«, states of mind as the motives of action are not reducible to materialistic terms. Thus, though there is a sense in which both the poetic behaviorist and the scientific behaviorist are exemplifying the strategy of metonymy (as poet translates the spiritual into an idiom of material equivalents, and may even select for attention the same bodily responses that the scientist may later seek to measure), the first is using metonymy as a *terminological* reduction whereas the scientific behaviorist offers his reduction as a »real« reduction” (Ibidem, s. 506-507).

Następnie Burke ukazuje powiązanie dwóch ww. tropów z kolejnym, z synekdochą: „Now, note that a reduction is a *representation*. If I reduce the contours of the United States, for instance, to the terms of a relief map, I have within these limits »represented« the United States. As a mental state is the »representation« of certain material conditions, so we could —reversing the process— say that the material conditions are »representative« of the mental state. That is, if there is some kind of correspondence between what we call the act of perception and what we call the thing perceived, then either of these equivalents can be taken as »representative« of the other. Thus, as reduction (metonymy) overlaps upon metaphor (perspective) so likewise it overlaps upon synecdoche (representation)” (Ibidem, s. 507).

Dalej Burke skupia się na definicji synekdochy: „For this purpose we consider synecdoche In the usual range of dictionary sense, with such meanings as: part for the whole, whole for the part, container for the contained, sign for the thing signified, material for the thing made (which brings us nearer to metonymy), cause for effect, effect for cause, genus for species, species for genus, etc. All such conversions imply an integral relationship, a relationship of convertibility, between the two terms. The »noblest synecdoche,« the perfect paradigm or prototype for all lesser usages, is found in metaphysical doctrines proclaiming the identity of »microcosm« and »macrocosm«. In such doctrines, where the individual is treated as a replica of the universe, and vice versa, we have the ideal synecdoche, since microcosm is related to macrocosm as part to whole, and either the whole can represent the part or the part can represent the whole” (Ibidem, s. 507-508).

Na końcu Burke prezentuje istotę ironii i wyjaśnieniu jej dialektycznej istoty: „Irony arises when one tries, by the interaction of terms upon one another, to produce a *development* which uses all the terms. Hence, from the standpoint of this total form (this »perspective of perspectives«), none of the participating »sub-perspectives« can be treated as either precisely right or precisely wrong. They are all voices, or personalities, or positions, integrally affecting one another. When the dialectic is properly formed, they are the number of characters needed to produce the total development. Hence, reverting to

istotę ludzką na przestrzeni dziejów¹³⁹. Cztery tropy i komplementarne względem nich: dialektyka, redukcja, perspektywa i reprezentacja, składają się na kreowany przez Blooma szablon – tzw. „mapę błędzenia”. Nim wypadnie przejść do graficznego przedstawienia całego projektu, należy jeszcze przedłożyć zasady współlistnienia tropów oraz ich występowania w tekście, a także wzbogacić ich liczbę o dwie figury reprezentacji, nieuwzględnione ani przez Vico, ani przez Burkego, a dodane przez samego Blooma.

W tekście *The Breaking of Form* Bloom wyjaśnia zasady współlistnienia tropów w komplementarnych parach:

I follow Kenneth Burke in seeing that the fundamental dichotomy in trope is between irony and synecdoche or, as Burke says, between metonymy and metaphor or, as Burke again says, between reduction and perspective. Metonymy and metaphor alike I would trope as heightened degrees of dialectical irony, with metaphor the more extended. But synecdoche is not a dialectical trope, since as microcosm it represents a macrocosm without necessarily playing against it¹⁴⁰.

Dychotomia ukazana powyżej na przykładzie tropów ironii i synekdochy wynika z faktu egzemplifikacji przez wymienione tropy Bloomowskiej dialektyki rewizjonizmu. Szablon tejże dialektyki poetyckiej w każdym przypadku wygląda jednakowo. Składają się na niego ograniczenie i reprezentacja oraz ulokowania na styku

our suggestion that we might extend the synecdochic pattern to include such reversible pairs as disease-cure, hero-villain, active-passive, we should »ironically« note the function of the disease in »perfecting« the cure, or the function of the cure in »perpetuating« the influences of the disease. Or we should note that only through an internal and external experiencing of folly could we possess (in our intelligence or imagination) sufficient »characters« for some measure of development beyond folly” (Ibidem, s. 512). Co istotne w kontekście rozpatrywania odniesień do tekstów Mickiewicza zawartych immanentnie w twórczości Słowackiego, ironia (oraz jej dialektyczne oblicze) nie implikują wyższości podmiotu ironicznego, ironia jest raczej związana z pokorą. Ponadto w przypadku stosowania ironii, nie ma miejsca separacja od podmiotu „atakowanego”. Wręcz przeciwnie, trop ten zakłada istnienie pewnego rodzaju więzi pomiędzy prowadzącymi intertekstualny dialog podmiotami. „True irony, however, irony that really does justify the attribute of »humility,« is not »superior« to the enemy. [...] True irony, humble irony, is based upon a sense of fundamental kinship with the enemy, as one *needs* him, is *indebted* to him, is not merely outside him as an observed but contains him *within*, being consubstantial with him. This is irony of Flaubert, when he recognizes that Madame Bovary is himself. One sees it in Thomas Mann—and in what he once called, when applying the term to another, »Judas psychology.« And there was, it not the humility of strength, at least a humility of gentle surrender, in Anatole France. [...] »Superiority« in the dialectic can arise only in the sense that one may feel the need of *more characters* than the particular foolish characters under consideration. But in one sense he can *never* be superior, for he must realize that he also *needs this particular foolish character as one of the necessary modifiers*. Dialectic irony (or humility) here, we might even say, provides us with a kind of »technical equivalent for the doctrine of original sin.« Folly and villainy are integral motives, necessary to wisdom or virtue” (Ibidem, s. 514, 515).

¹³⁹ Ibidem, s. 503-517.

¹⁴⁰ H. Bloom, *The Breaking of Form...*, s. 11.

obu – substytucja. Tropu ironia, metonimia i metafora są dla Blooma tropami ograniczenia, synekdocha zaś reprezentacji. Parę wyżej wymienionych tropów, realizujących paradygmat ograniczenie-substytucja-reprezentacja, współtworzą ironia i synekdocha. Do metonimii i metafory, stanowiących pierwsze człony kolejnych par tropów, drugiej i trzeciej, Bloom dołącza dwa tropy reprezentacji, nieuwzględnione ani przez Vico, ani przez Kennetha Burkego. Toteż w tekście *Na mapie błędzenia* Bloom wyjaśnia, że tworząc swój projekt komplementarnego występowania tropów w tekście, uzupełnił:

klasę głównych tropów dominujących w poezji poświeceniowej dwoma innymi tropami, hiperbolą i *metalepsis*, idąc tu za Nietzschem i de Manem, którzy – by wyjść poza synekdochę w objaśnianiu reprezentacji romantycznych – dostrzegają potrzebę dwóch dodatkowych tropów reprezentacji. [...] Dodaję hiperbolę i *metalepsis* jako bardziej jeszcze ociemniałą lub rozbitą reprezentację, przy czym „ociemniałość” i „rozbicie” mają przywołać na myśl Luriowskie „rozbijanie naczyń” i „rozpraszanie światła”, które wprowadziłem w dziedzinę poezji jako substytucję¹⁴¹.

Bloom ujawnia, że zwłaszcza w poświeceniowych utworach (z naciskiem na dzieła epoki romantyzmu) dostrzega obecność opisanego przez niego paradygmatu obrony. Jest zbudowany z tropów retorycznych, tworzących trzy stałe pary figur występujących w tekście w określonej kolejności. Toteż wzór charakteryzuje następujący układ: kolejno występują po sobie pary – ironia z synekdochą, metonimia z hiperbolą oraz metafora z *metalepsis*.

DIALEKTYKA REWIZJONIZMU	OBRAZY W WIERSZU	TROP RETORYCZNY	OBRONA PSYCHICZNA	REWIZJONERSKA RACJA
<i>Ograniczenie Substytucja Reprezentacja</i>	Obecność i Nieobecność ↓ Część zamiast całości lub Całość zamiast części	Ironia ↓ Synekdocha	Formowanie reakcji ↓ Zwrot przeciw jaźni Odwrócenie w przeciwieństwo	Clinamen ↓ Tessera

¹⁴¹ Idem, *Na mapie błędzenia...*, s. 277.

Ograniczenie Substytucja Reprezentacja	Pełnia i Próżnia ↕ Wysoko i Nisko	Metonimia ↕ Hiperbola Litotes	Anulowanie Izolacja Regresja ↕ Tłumienie	Kenosis ↕ Demonizacja
Ograniczenie Substytucja Reprezentacja	Wnętrze i Zewnętrznie ↕ Wczesne i Późne	Metafora ↕ Metalepsis	Sublimacja ↕ Introjekcja Projekcja	Askesis ↕ Apophrades ¹⁴²

Kreśląc wyżej odzwierciedloną mapę błędzenia, Bloom wyjaśnia następnie, jaką rolę pełni każdy z tropów. Krytyk zaczyna od tropów ograniczenia, a następnie przechodzi do tropów reprezentacji:

Jako trop pomniejszenia lub ograniczenia ironia wycofuje znaczenie wskutek dialektycznej gry obecności i nieobecności, metonimia redukuje znaczenie przez wyzucie [*emptying-out*], będące rodzajem reifikacji, metafora zaś uszczupla znaczenie przez bezkresną perspektywizację dualizmu wnętrza i zewnątrz. Jako trop przywrócenia czy reprezentacji synekdocha powiększa część do całości, hiperbola wyolbrzymia, *metalepsis* pokonuje czasowość przez zastąpienie zjawiska późniejszego zjawiskiem wcześniejszym¹⁴³.

Tropy ograniczenia będą więc nawiązywać bezpośrednio bądź pośrednio do obiektu, przeciwko któremu są skierowane akty rewizjonerskie, ograniczając jego wpływ i znaczenia. To one każdorazowo inicjują proces obronny. Tropy reprezentacji mają natomiast za zadanie wywyższyć twórczość tego, który stosuje racje rewizjonerskie.

Bloom wskazuje w *The Breaking of Form*, że woli zrezygnować z nowoczesnych ujęć retoryki na rzecz powrotu do retoryki klasycznej. Mimo jednak

¹⁴² Rekonstrukcja tabeli przedstawionej przez Blooma w tekście: Idem, *Na mapie błędzenia...*, s. 275.

¹⁴³ Ibidem, s. 277. Ponieważ tożsamość tropów retorycznych, wymienionych w trzeciej kolumnie, pozostaje nadal w enigmatycznym związku z reprezentacją dialektyki rewizjonizmu z kolumny pierwszej, na przykładzie metonimii i synekdochy (które są do siebie podobne) Bloom pokazuje, dlaczego pierwsza jest tożsama z aktem redukcji, a synekdocha z formą reprezentacji: „In lyric poetry, there is a crucial gap between reduction or metonymy and the part-for-whole representation of synecdoche. Metonymy is a mode of repetition, working through displacement, but synecdoche is an initial mode of identification, as its close association with the ancient topoi of definition and division would indicate. The topoi associated with metonymy are adjuncts, characteristics and notation, all of them naming through supposed cause-and-effect. A metonymy *names*, but a synecdoche begins a process that leads to an *un-naming*” (Idem, *The Breaking of Form...*, s. 11).

tegoż powrotu do źródeł, krytyk literatury wyznaje, że retoryka jest niewystarczająca do podjęcia studiów nad poezją¹⁴⁴. Wzbogaca więc wyszczególnione tropy i ich zależności o koncepcję obron psychicznych proveniencji psychoanalitycznej¹⁴⁵. Bloom zdaje sobie doskonale sprawę z faktu, iż łączenie sfer języka (tropów retorycznych) ze sferą psychiki ludzkiej (obrony psychiczne) może budzić wiele wątpliwości tak czytelnika, jak i krytyka. W związku z tym wprowadza perspektywę diachroniczną oraz przytacza źródło takiego sposobu pojmowania łączności obu sfer:

This way of connecting trope and psychic defense, which to me seem an inevitable aid in the reading of poetry, itself has encountered a good deal of psychic defense in my more unamiable critics. What is the justification for linking language and the ego, trope and defense, in relatively fixed patterns? Partly, the rationale would depend upon a diachronic, rather than a synchronic, view of rhetoric, that is, upon an analytic rhetoric that would observe the changing nature of both linguistic trope and psychic defense as literary history moved from the Ancient world to the Enlightenment, and then on to Milton as prophet of Post-Enlightenment poetry. But, in part, the explanation for reading trope as defense and defense as trope goes back to my earlier observations on criticism as the rhetoric of [spr. w czasopiśmie amerykańskim i tam of było bez kursywy] rhetoric, and so on each critic's individual troping of the concept of trope. If rhetoric has its diachronic aspect, then so does criticism as the rhetoric of rhetoric. A study of Post-Enlightenment criticism from its prophet, Dr. Johnson, on to our contemporaries would reveal that its rhetoric was reborn out of Associationist psychology, and that the crucial terms of that psychology themselves stemmed from the topoi of a rejected classical rhetoric, ostensibly rejected by the Enlightenment but actually troped rather than rejected¹⁴⁶.

Powiązanie retoryki z psychoanalizą nie jest czynem zawieszonym w próżni. Bloom, wytwarzając własną koncepcję retoryki, kładzie zwłaszcza nacisk na jej obronny aspekt, co nieuchronnie odnosi jego refleksję nad racjami rewizyjnymi do Freudowskich obron psychicznych. Jak zaznacza Lipszyc, to właśnie ów aspekt obronny stanowi o „wielkości Bloomowskiej koncepcji retoryki”¹⁴⁷. Autor *Międzyludzi* podkreśla ponadto istotny fakt, iż powiązanie retoryki z koncepcją ego nadaje standardowemu obrazowi retoryki dodatkowo dramatycznego wymiaru. Co więcej,

¹⁴⁴ Bloom motywuje ten fakt tym, iż retoryka wyrosła z oratorstwa politycznego (Ibidem, s. 10).

¹⁴⁵ Toteż w kontekście omawianych przypadków synekdochy oraz metonimii Bloom podbudowuje ich znaczenie motywacjami psychologicznymi, którymi miałyby kierować się podmiot w utworze literackim. „While metonymy hints at the psychology of compulsion and obsession, synecdoche hints at the vicissitudes that are disorders of psychic drives. Regressive behavior expresses itself metonymically, but sado-masochism is synecdochic, in a very dark sense. I verge upon saying that naming in poetry is a limitation of meaning, whereas un-naming restitutes meaning, and so adds to representation” (Ibidem, s. 11).

¹⁴⁶ Ibidem, s. 11-12.

¹⁴⁷ A. Lipszyc, *Międzyludzie. Koncepcja podmiotowości...*, s. 108.

Bloom wierzy, że retoryka i obrony psychiczne są nierozzerwalnie ze sobą związane, a wręcz, jak ujmuje Lipszyc: „upiera się, by jego system (sześciu) tropów traktowano zawsze zarazem jako system psychicznych technik obronnych”¹⁴⁸. Lipszyc wyjaśnia te spostrzeżenia następująco:

Niezależnie nawet od Freudowskiego charakteru tych obron (Freud, mówi Bloom, dostarczył nam po prostu najbardziej rozbudowaną „retorykę jaźni”), ważne jest jedno ustalenie: uznanie tropów za techniki obrony oznacza – jeszcze wcześniej – powiązanie retoryki z *wolą*, a nie z *poznaniem*. Bloom kładzie duży nacisk na to przesunięcie, przede wszystkim ze względu na swój spór z dekonstrukcjonizmem, a zwłaszcza z Paulem de Manem. Inaczej niż dla dekonstrukcjonistycznej krytyki literackiej, która [...] również jest bardzo zainteresowana retoryką, dla Blooma retoryczność nie oznacza endemicznego rozbrykania naszego języka, które nie pozwala nam nigdy powiedzieć tego, co powiedzieć chcemy¹⁴⁹.

Bloom, akcentując aspekt wolicjonalny, przeciwstawia się uprzedmiotowiającej język tendencji de Mana. Toteż tak kluczowe jest u Blooma skompilowanie retoryki z psychoanalizą.

Kompilacja ta przebiega według ściśle ustalonych reguł. Problem występowania w Bloomowskim szablonie chwytów retorycznych, ułożonych w odpowiedniej kolejności (odpowiadającej sekwencji występowania ich w tekście) został już ukazany. Teraz należy skupić się na fakcie, że każdemu z tropów odpowiadają konkretne typy obron psychicznych wyodrębnionych przez Annę Freud. W tekście *Na mapie błędzenia* Bloom wskazuje wprost, że wzorując się na myśli psychoanalityczki, przejmuje od niej dziesięć obron. Bloom następująco wyjaśnia, jak dokonał pogrupowania obron psychicznych (konieczne tu będzie ponowne przytoczenie cytowanego już w tej części fragmentu, który tym razem posłuży do wyprowadzenia odmiennych konkluzji):

Ponieważ zaproponowałem sześć racji rewizjonerskich i ponieważ w ostatnim rozdziale ujmuję te racje jako sześć tropów dla procesu wpływów, potrzebuję również sześciu podstawowych typów obrony; stwierdzam przeto z zadowoleniem, iż kategorie Anny Freud redukują się przejrzysto do sześciu takich typów. Anulowanie, izolacja i regresja w jej triadzie są ze sobą

¹⁴⁸ Ibidem, s. 109 oraz 108.

¹⁴⁹ Ibidem, s. 109. Dalej Lipszyc poświęca sporo uwagi rozróżnieniu koncepcji Blooma i de Mana, przyrównując ich rozbieżność światopoglądową do istniejącego w starożytności sporu filozofów z sofistami, co wprost Bloom wskazuje w książce *Wallace Stevens: Poetry of Our Climate*: „Dla Blooma prawdziwe myślenie o poezji nie może ignorować aspektu wolicjonalnego i redukować podmiotu do języka, dlatego też »czysty retor [de Man], który postrzega psychikę jako jeszcze jeden tekst, sam angażuje się po jednej ze stron pewnie autentycznej, starożytnej batalii« [...], batalii (między innymi) filozofów z sofistami – i ufilozoficzniający wszystko retor staje po stronie filozofii!” (Ibidem, s. 111).

blisko spokrewnione, introjeksja i projekcja w diadzie to niemal przeciwstawności łączące się z trudnością, zwrot-przeciw-jaźni zaś i odwrócenie w przeciwieństwo w kolejnej diadzie trudno od siebie odróżnić¹⁵⁰.

Tym sposobem Bloom w swojej mapie błędzenia przyporządkowuje ironii obronę: formowanie reakcji. Drugi trop retoryczny – synekdocha – jest przez niego utożsamiana z mechanizmami zwrotu przeciwko jaźni i odwrócenia w przeciwieństwo. Metonimii Bloom przyporządkował triadę: anulowanie, izolacja i regresja, a czwartej w kolejności hiperboli – tłumienie. Metafora jest przez badacza łączona z sublimacją, a ostatnia – metalepsis – z diadą: introjeksja i projekcja¹⁵¹. Dla Blooma wyodrębnione w ten sposób sześć retoryczno-psychologicznych następujących po sobie faz tworzy coś więcej niż odizolowanie od siebie z jednej strony tropy, a z drugiej akty obrony Freuda:

The positions of freedom and strategies of lying are more than images, more than figurations, more even than the operations that Freud named „defense”. Searching for a term comprehensive enough to help in the reading of poems, I offer the notion of „revisionary rations”, and found myself working with six of these, a number not so arbitrary as it has seemed to some¹⁵².

Poprzez kompilacje retoryczno-obronne Bloom kreuje strategię wolności i kłamstwa, którymi kierują się wstępujący poeci. Zdaniem badacza wykreowany przez niego konstrukt myślowy jest czymś więcej niż obrazowaniem, figurami retorycznymi i obronami psychicznymi. Nazywa go „racjami rewizjonerskimi”. Ich zadaniem jest pomoc w odczytywaniu poezji. Zaznaczając w powyższym cytacie, że ilość „positions of freedom” nie jest przypadkowa, Bloom prezentuje w swoich tekstach stałą liczbę sześciu racji rewizjonerskich: *clinamen*, *tessera*, *kenosis*, *demonizacja*, *askesis* i *apophrades*¹⁵³. Ponieważ wiadomo, przeciwko czemu są stosowane tropy retoryczne oraz w co wymierzone są obrony psychiczne, należy jeszcze określić, przed czym broni się podmiot dzięki kompilacji obu, którą stanowią powyższe racje.

Obiekt, przeciwko któremu kierowane są racje rewizjonerskie, Bloom określa w tekście *Na mapie błędzenia*. Najpierw jednak szczegółowo wyjaśnia, dlaczego wprowadził pojęcie *ratio*, które w jego teorii poetyckiej zależności jest dokładnie przemyślanym zabiegiem.

¹⁵⁰ H. Bloom, *Na mapie błędzenia...*, s. 274.

¹⁵¹ Ibidem, s. 275.

¹⁵² Idem, *The Breaking of Form...*, s. 10.

¹⁵³ Idem, *Na mapie błędzenia...*, s. 275.

Zaczerpnąłem termin *ratio* z kilku źródeł. W matematyce oznacza on stosunek dwóch podobnych wielkości określony przez ilość razy, jaką jedna wielkość mieści się w drugiej. W terminologii monetarnej jest to ilościowa relacja, w jakiej jeden metal pozostaje do drugiego pod względem ich wartości pieniężnej. Jednak słowo to zachowuje też znaczenie „myśli” i podejrzewam, iż wybrałem je początkowo z powodu Blake’a, który posługuje się nim w sposób lekceważący. Hartman zauważa, że Blake kojarzy *ratio* z newtonizmem i określa nim „redukcyjną i nietwórczą relację pomiędzy dwoma lub większą liczbą członów o zbliżonej wartości”. Moje racje rewizjonerskie to relacje między członami niesymetrycznymi, ponieważ późniejszy poeta zawsze powiększa prekursora w samym akcie fałszowania („interpretowania”) go. Hartman wnikliwie zauważa, że *fearful symmetry* [przerażającą symetrię] w wierszu *Tygrys* [Blake’a] należy odczytywać w znaczeniu *fearful ratio* [przerażająca relacja], gdyż postać mówiąca w *Tygrysie* jest efebem, stwórca zaś Tygrysa prekursorem. Tygrys, jak sugeruje Hartman, jest więc Widmem lub Oślanającym Cherubinem, narzuconym sobie przez wyobraźnię spóźnionego przybysza.

To właśnie przeciw takim widmowym obrazom i blokującym czynnikom (nazwijmy je niepokojem twórczym) działają racje rewizji¹⁵⁴.

Bloom wybrał pojęcie *ratio*, gdyż wskazuje ono na istnienie wzajemnej zależności dwóch wartości, z których jedna zdecydowanie dominuje nad drugą. Racja jest w istocie relacją, przy czym krytyk zaznacza jej jednostronny charakter, aktywność leży zawsze po stronie młodszego poety, który odnosi się do obrazowania z twórczości prekursora. Racje rewizjonerskie są skierowane i wymierzone w sferę obrazową ukazaną w dziełach poprzednika. Ich zadaniem jest odsłonięcie, na bazie danej warstwy obrazowości, zależności obu poetyckich twórców i ukazanie jej rodzaju.

Przy opisywaniu zależności tropów i Freudowskich obron należy zwrócić jeszcze uwagę na element łączący obie dziedziny, który stanowi istoty element projektu Blooma. Jest nim antytetyczność. Bloom zaczerpnął tę koncepcję od Freuda ujmującego antytetyczność w kategorię psychoanalityczną, a także od Nietzschego, który przełożył to pojęcie na grunt retoryki:

Praktyka krytyczna o nastawieniu antytetycznym winna ująć antytetyczność w obydwu jej znaczeniach. Istnieje antytetyczność jako przeciwstawienie rywalizujących idei w zrównoważonych lub paralelnych strukturach, wyrażeniach czy słowach, ale jest także antytetyczność jako antynaturalność czy „wyobraźniowość” przeciwstawna naturalności. Pierwsza jest antytetycznością Freuda w jego badaniach nad „słowami pierwotnymi”; druga jest antytetycznością Nietzschego podjętą przez Yeatsa w *Per Amica Silentia Lunae*, gdzie

¹⁵⁴ Ibidem, s. 278. Bloom odwołuje się wcześniej do prac Geoffreya H. Hartmana jako autora *Wortsworth's poetry* (1964) oraz *Beyond Formalism: Literary Essays, 1958-1970* (1970).

z naciskiem stwierdza on, iż „druga jaźń, antyjaźń, czy antytetyczna jaźń, jak można by ją nazwać, dostępna jest jedynie tym, którzy już nie podlegają złudom, których namiętnością jest rzeczywistość”. Freud transponuje retoryczne znaczenie antytetyczności z tropów na mechanizmy (jak je nieszczęśliwie nazywa) obrony. Nietzsche (a potem Yeats) transponuje psychologiczne znaczenie antytetyczności z obrony na tropy. U początków antytetycznej praktyki krytycznej musi leżeć zasada mówiąca, iż tropy i obrona są wymienne, gdy pojawiają się wierszach, gdzie przecież występują jedynie jako obrazy. To, co nazwałem „racjami rewizjonerskimi”, to tropy lub rodzaje obrony psychicznej, razem lub osobno wzięte, które przewijają się w obrazowaniu poetyckim. Krytyk o nastawieniu retorycznym może uważać obronę za utajony trop. Interpretator o nastawieniu psychoanalitycznym może uznać trop za utajoną obronę. Krytyk o nastawieniu antytetycznym nauczy się posługiwać kolejno obydwoma, polegając na substytucji analogów jako na czymś, co jest tożsame z procesem poetyckim¹⁵⁵.

W koncepcji Blooma na antytetyczność, ujawniającą się w wierszu, składają się oba jej wyobrażenia, Freudowskie i Nietzscheańskie. Istotne jest to, że w zależności od badacza-czytelnika można obrać różne ścieżki interpretacyjne: jedną bardziej psychologizującą, drugą retoryzującą bądź trzecią – antytetyczną – którą wykreował Bloom. Typ lektury identyfikowanej z tą opcją opiera się na kompilacji dwóch poprzednich metod. Z obrazowania zawartego w dziele literackim badacz wyłuszcza raczej rewizjonerskie, które postrzega zarówno jako oznaki użytego tropu retorycznego, jak i zastosowanej Freudowskiej obrony, wpisując je w obszerniejszy proces poetyckiej walki o miejsce na parnasy.

Bloom zwraca uwagę na jeszcze jedną istotną kwestię, która pojawia się przy interpretowaniu tekstów poetyckich:

The defensive measures of the poetic self against the fantasized precursor can be witnessed in operation only by the study of a difference between rations, but this difference depends upon our awareness not so much of presences as of absences, of *what is missing in the poem because it had to be excluded*. [...] The authentic poem now achieves its dearth of meaning by strategies of exclusion, or what can be called litanies of evasion¹⁵⁶.

Podczas prowadzenia badań nad tekstem istotne jest oczywiście wychwycenie różnych typów racji rewizjonerskich, wyszczególnionych przez Blooma, dostrzeżenie ich zależności w tekście. To jednakże jest uzależnione, jak podkreśla badacz, od uświadomienia sobie przez czytelnika, jakie treści zostały zawarte w utworze poetyckim oraz jakich brakuje. Brak w koncepcji Blooma jest wartością niezwykle

¹⁵⁵ H. Bloom, *Na mapie błędzenia...*, s. 269-270.

¹⁵⁶ H. Bloom, *The Breaking of Form...*, s. 15.

wymowną, wskazuje bowiem na wykluczenie wpływu twórczości prekursora. Krytyk pisze, że wiersza adepta, podejmującego walkę ze swoim poprzednikiem lub z całą tradycją, osiąga znaczenie dzięki „strategiom wykluczenia”, „litaniom uników”.

Wielokrotnie czytelnik będzie musiał poszukiwać tego, co na pozór nieuchwytnie, a mianowicie czegoś, czego brakuje w wierszu adepta. Zawarte jednak w tekście obrazowanie ujęte szablonowo w mapie błędzenia Blooma (wraz z przypisanymi do niego racjami rewizjonerskimi) będzie odsyłać do pierwotnego tekstu prekursora. W ten sposób możliwe jest wychwycenie elementu brakującego i umyślne wyeliminowanego przez adepta. Już samo zestawienie i porównanie uobecniających się w tekście racji odsyła do treści ukrytej.

Kontynuując wyjaśnianie Bloomowskiej mapy błędzenia, przed opisem poszczególnych racji rewizjonerskich należy dodać jeszcze kilka informacji na temat ich wzajemnych zależności. Bloom, nawiązując do Luriańskiej triady¹⁵⁷, wyjaśnia jak współgrają ze sobą elementy jego szablonu.

Zarysowałem we *Wstępie* transpozycję Luriańskiej dialektyki stworzenia w estetyczną triadę ograniczenia, substytucji i reprezentacji. Proponuję teraz, by rozszerzyć tę dialektykę i uczynić z niej mapę błędzenia, diagram obrazujący, jak w poświeceniowej mocnej poezji powstaje znaczenie dzięki substytucyjnej współgrze figur i obrazów, dzięki językowi, którego używają mocni poeci w odpowiedzi wcześniejszym mocnym poetom i w obronie przed nimi. Jeżeli mam posłużyć się opowieścią Lurii o stworzeniu jako paradygmatem rewizjonerskim, muszę najpierw dokonać rozróżnienia między dwoma rodzajami tropów, rozróżnienia, którego nie sankcjonuje ani starożytna, ani współczesna retoryka, chociaż Kenneth Burke, tak jak ja go odczytuję, dostarcza wielu podstaw dla zróżnicowania tropów na tropy ograniczenia i tropy reprezentacji. Podobnie przeprowadzić muszę rozróżnienie między dwoma rodzajami obrony psychicznej, a nie znajduję w teorii psychoanalitycznej żadnych podstaw, które mogłyby mnie tu wspomóc w czymś, co staje się moim własnym rewizjonizmem wobec Freuda. W ślad za moją sugestią, wedle której ciąg: ironia, metonimia i metafora to tropy ograniczenia, a ciąg: synekdocha, hiperbola i *metalepsis* to tropy reprezentacji, proponuję, by i rodzaje obrony podzielić na dwa antytetyczne ciągi. Typami obrony ograniczenia są: uformowanie reakcji,

¹⁵⁷ Bloom istotę Luriańskiej triady oraz jej przełożenia na realia międzytekstowe przedstawia następująco: „Luriańska historia w każdej swej wersji posiada trzy główne fazy: Zimzum, Szewirat ha-kelim, Tikkun. Zimzum jest to wycofanie się lub skurczenie się twórcy po to, by możliwe stało się tworzenie, które nie jest nim samym (Twórcą). Szewirat ha kelim to rozbijanie naczyń, wizja tworzenia jako katastrofy. Tikkun jest to restytucja czy restauracja – udział człowieka w pracy Boga [...]. Najbliższym ekwiwalentem estetycznym Luriańskiego skurczenia się ograniczenie, w tym sensie, że pewne obrazy raczej ograniczają znaczenia, niż je przywracają czy reprezentują. Rozbijanie naczyń jest jak estetyczne rozbijanie jakiejś formy i zastępowanie jej inną, co wyobraźniowo jest procesem substytucji. Tikkun, Luriańska restytucja, jest już prawie synonimem samej reprezentacji [...]” (Idem, *Na mapie błędzenia...*, s. 268. Podkreślenia – Bloom).

dalej triada: anulowanie [*undoing*], izolacja, regresja, i wreszcie sublimacja. Tropami obrony reprezentacji są: najpierw diada zwrot-przeciw-jaźni i odwrócenie-w-przeciwieństwo, dalej tłumienia i w końcu diada introjekcja i projekcja¹⁵⁸.

Bloom przyporządkowuje tropy ograniczenia do obron ograniczenia oraz tropy reprezentacji do obron reprezentacji, dzięki czemu spaja swoją mapę błędzenia i dodatkowo uzasadnia dokonane przez siebie przyporządkowanie obron do tropów retorycznych. Ponadto podkreśla ponownie, że wiersze, które powstały w epokach poświeceniowych, zwłaszcza utwory romantyczne, realizują schemat: ograniczenia – substytucji – reprezentacji. Składają się na niego: początkowe wyobrażenie słabości, odpowiedź słabsza oraz odpowiedź silniejsza podbudowana nadzieją poetyckiego przetrwania¹⁵⁹. Choć w *Lęku przed wpływem* krytyk literatury zawarł opis wszystkich sześciu racji rewizjonerskich, nie uwzględnił w wymienionej książce ani triadycznego układu chwytów, ani diadycznej zasady komplementarnej odpowiedniości tropów ograniczenia i reprezentacji. Pominięcie tych reguł wzajemnego łączenia się chwytów oraz wspólnego funkcjonowania ich w tekście poetyckim może prowadzić do sporej dowolności interpretacyjnej opisanego przez Blooma systemu tropów. W pracy *Na mapie błędzenia* krytyk nie tylko informuje o istnieniu wymienionych wyżej sieci zależności tropów, ale i rzetelnie objaśnia, jak funkcjonują one z sześcioma tropami oraz prezentuje zastosowanie ich w tekście. Bloom pisze:

Pozwolę sobie przedstawić dokonania ekstremisty w takim oto ćwiczeniu: skupmy się na poświeceniowym liryku przesilenia o dużych ambicjach i wyjątkowej wartości; uczynmy to w sposób całkowicie abstrakcyjny, jak gdyby w pełnym dociekliwości ducha wyimaginowanej rozgrywki szachowej. Rozpoczynamy więc od mocnego, spóźnionego wiersza. Stosując Luriańską dialektykę do mojej litanii uników, można by powiedzieć, iż rozbijanie naczyń zawsze zachodzi między każdym pierwotnym (ograniczającym) i każdym antytetycznym (reprezentującym) ruchem, jakiego dokonuje wiersz spóźnionego przybysza wobec tekstu

¹⁵⁸ Ibidem, s. 268-269. Redakcja edycji objaśnia w przypisie: „[m e t a l e p s i s – tu: rodzaj metonimii polegający na użyciu zamiast nazwy właściwej – jej niewłaściwego w danym kontekście synonimu]” (Ibidem, s. 269).

¹⁵⁹ Bloom pisze: „Niezależnie od formalnego podziału na strofy, znaczna liczba głównych wierszy tradycji romantycznej dzieli się dyskursywnie i obrazowo na trzy części [...]. Owe części to przede wszystkim początkująca wizja utraty lub przesilenia, skupiona wokół problemu odnowy lub przetrwania w wyobraźni; dalej rozpaczliwa lub redukująca odpowiedź, w której siła umysłu, mimo swej wielkości, wydaje się niewystarczająca dla pokonania przeszkód zarówno języka, jak i uniwersum śmierci, sensu zewnętrznego; wreszcie – odpowiedź zawierająca więcej nadziei lub przynajmniej możliwość kontynuacji, choć w różnym stopniu ograniczona świadomością ciągłej utraty. Z historycznego punktu widzenia jest to na pewno przeniesienie wzorca protestanckiego, który nawiązuje do podobnych triad ducha w Psalmach, księgach proroków oraz w Księdze Hioba. Niezależnie jednak od tego, w jaki sposób tam przeniknął, wzorzec ów istnieje” (Ibidem, s. 279).

prekursora. Jeżeli przybysz ten początkowo zbacza z drogi (*clinamen*) swojego poetyckiego ojca, pomniejsza tym samym lub odbiera znaczenie ojcu i ustawia/narusza [*makes/breaks*] własny fałszywy twór (nowa wędrówka lub błąd poetycki). Odpowiadającym ruchem, antytetycznym względem pierwotnego, jest połączenie zwane *tessera*, dopełnienie, które jest również opozycją i które przywraca w jakimś stopniu zróżnicowanie między tekstem wcześniejszym a nowym wierszem. Jest to Luriański wzór *Zimzum* → *Szewirat ha-kelim* → *Tikkun*, który realizuje się ponownie (w subtelniejszym tonie) w następnej dialektycznej parze relacji, *kenosis* (czyli anulowaniu jako nieciągłości) i demonizacji (czyli wyłomie w kierunku uosobionej Przeciw-Wzniosłości). Zakończenie wiersza jest w jeszcze większym stopniu spotęgowaniem wzorca: pomniejszenie → katastrofa → przywrócenie, dialektyczną przemiennością bardziej dotkliwego samouszczuplenia (*askesis*) oraz odpowiadającego powrotu utraconych głosów i niemal zarzuconych znaczeń (*apophrades*)¹⁶⁰.

Podporządkowanie układu racji rewizjonerskich Luriańskiemu wzorcowi zapewnia istnienie stałego schematu, który Bloom zawarł w pierwszej kolumnie tabeli nazwanej „dialektyka rewizjonizmu”.

Oprócz racji rewizjonerskich i układu Bloomowskich obron, konstruując swój projekt poetyckiej zależności, badacz podejmuje się metarefleksji, dzięki której wychodzi poza przestrzeń utworu literackiego oraz opis zależności intertekstualnych. Refleksja taka pojawia się dopiero w tekście *The Breaking of Form*. Bloom informuje w pewnym fragmencie tekstu, że istnienie racji rewizyjnych można obserwować na różnych płaszczyznach:

It is certainly very difficult to chart anomalies, particularly *within* a poem yet in reference *to* the impingement of another poem. Revisionary ratios are thus at once intra-poetic *and* inter-poetic, which is a necessary doubling since the ratios are meant to map an internalizing of tradition. Tradition is internalized only when a total stance toward precursors is taken up by a new strong poet. Such a stance is a mode of deliberateness, but it can operate at many levels of consciousness, and with many shades between negation and avowal. As John Hollander observed, ratios are „at once text, poem, image and model”. As text, a ratio intertextual differences; as poem it characterizes a total relationship between two poets, earlier and later. As model, a ratio functions the way a paradigm works in the problem-solving of normal science. It is as image that a ratio is most crucial, for the revisionary ratios are¹⁶¹.

Racje odgrywają znacznie ważniejszą rolę niż ukazana w *Lęku przed wpływem*. Dzięki dokonywanej przez młodego, silnego poetę internalizacji tradycji, racje stoją w wielostopniowej zależności do prekursora. Zależność ta może uobecniać się na

¹⁶⁰ Ibidem, s. 279-280.

¹⁶¹ Idem, *The Breaking of Form...*, s. 19.

różnych płaszczyznach: wewnątrz poetyckiej i między poetyckiej. Obecności racji można doszukiwać się zatem w wewnętrznej przestrzeni tekstu (występuje jako relacja intertekstualna), w charakterze całego wiersza (egzemplifikującego ogólnie relację między poetami), na płaszczyźnie obrazowania, ukazanego w utworze literackim adepta, w której można dostrzec antytetyczną walkę z obrazami prekursora. Racje funkcjonują ponadto jako paradygmat naukowy. Opis znaczenia oraz trybu funkcjonowania każdej z racji rewizyjnych w utworach adepta zajmie ostatnią część tego rozdziału.

7. Racje rewizjonerskie

7.1. *Clinamen*

Pierwszą z Bloomowskich racji jest *clinamen*. Funkcjonuje ona jako figura odstąpienia od ścieżek wytyczonych przez prekursora. Znaczenie oraz genezę tego słowa Bloom podaje w tekście *Na mapie błędzenia*:

Clinamen, czyli poetyckie błędne odczytanie [*misreading*] lub błędzenie [*misprision*] we właściwym sensie; słowo zaczerpnięte od Lukrecjusza, u którego oznacza ono „zboczenie” atomów, umożliwiające zmiany we wszechświecie. Poeta zbacza z traktu swego prekursora, odczytując jego wiersz w taki sposób, by spełnić *clinamen* względem tego wiersza. Przejawia się to w postaci korygującego ruchu w jego własnym wierszu, który daje do zrozumienia, iż wiersz prekursora doszedł do pewnego punktu, od którego jednak powinien był zboczyć dokładnie w tę stronę, w którą kieruje się wiersz nowy¹⁶².

Korekta, jakiej dokonuje adept, ma na celu ukazanie niedoskonałości dzieła prekursora, które młody poeta jest zmuszony poprawić, zbaczając w stronę tego, co nowe i dotąd nieznanne, nieobecne w tradycji dyktowanej przez poprzednika. Bielik-Robson zwraca uwagę na fakt, że na tym etapie rewizjonerskiego pochodu

¹⁶² Idem, *Na mapie błędzenia...*, s. 258. W charakterze dopowiedzenia kontekstu Lukrecjańskiego istotny jest fakt, iż odchylenie nie jest warunkowane ani temporalnie, ani przestrzennie, a siła odchylenia jest niewielka, tak jak siła pierwszego gestu oderwania się adepta od prekursora, wystarczająca jednak, by ze zderzeń atomów powstał nowy, inny byt. „As your atoms fall downward into Lucretius bottomless cosmos, they suddenly swerve, executing a clinamen at once gratuitous and crucial. The time and place are random, and the swerve is slight, merely a momentary tilt. All of our free will nevertheless is in that swerve, which is not a Lucretian irony, though his tonal complexities are difficult to judge” (Idem, *The Anatomy of Influence. Literature as a Way of Life*, Yale 2011, s. 142).

adepta dochodzi do zerwania gestu Kierkegaardowskiego powtarzania mistrza przez ucznia:

korekta, jakiej dokonuje adept, w pewnym momencie odmawiając kontynuacji linii prekursora, jest czymś w rodzaju nieodpowiedzialnego uczniowskiego uniku, ale też upomnieniem wobec Tego, który Poucza: jeśli mam to ciągnąć dalej, zdaje się mówić młody adept, to nie do końca na warunkach mi przekazanych. Niech to będzie kontynuacja z „uskokiem”: nie tak bowiem *powinno* było być¹⁶³.

Pierwszy akt rewizyjny oznacza zdobycie przez adepta świadomości, że mistrz nie jest nieomylny. Chęć poprawienia, „pouczenia” poprzednika łączy się ze zdobyciem samoświadomości na temat posiadania własnej mocy poetyckiej. Będzie ona rozwijana i manifestowana z różnym natężeniem podczas realizacji kolejnych racji.

W *Lęku przed wpływem* Bloom łączy *clinamen* z nauką o tym, co wyjątkowe, wyróżniające się z danego uniwersum – patafizyką. Pisze:

Musimy zrozumieć, że *clinamen* jest zawsze pochodną patafizycznego poczucia arbitralności. Poeta tak umiejscawia prekursora, dokonuje takiego uchylenia kontekstu, by przedmioty prekursorskiej wizji, wraz ze swoją wyższą intensywnością, wtopiły się w continuum. Stosunek poety do heterokosmosu prekursora charakteryzuje przyprawiające o dreszcz poczucie arbitralności, poczucie równości, czy jednakowej przypadkowości wszystkich wypełniających go rzeczy. To poczucie jest *nieredukcyjne*, ponieważ ponownemu oglądowi podlega tu właśnie owo continuum, nieruchomy kontekst, który staje się tematem wizji. Nabiera on intensywności kluczowych obiektów, które następnie się weń „wtapiają” – ale zupełnie inaczej niż u Wordswortha, gdzie „błądzą one w świetle zwykłego dnia”. Patafizyka doskonale się tu sprawdza; w świecie poetów wszystkie regularności są istotnie „regularnymi wyjątkami”; prawem rządzącym wyjątkami jest sama *powtarzalność* wizji. Jeśli każdy akt wizji ustanawia jakieś szczególne prawo, to wyłania się tu solidna podstawa dla wspaniałego w swojej straszliwości paradoksu Wpływu Poetyckiego; nowy poeta *sam* określa, czym jest *szczególne* prawo prekursora. Jeżeli twórcza interpretacja jest z konieczności błędną interpretacją, to musimy zaakceptować ten pozorny absurd¹⁶⁴.

Poeta, odżegnując się od poetyckiej dominacji prekursora, poprzez swój czyn rzutuje też na sposób postrzegania przez siebie uniwersum poprzednika. Czyn adepta może być na tyle „szkodliwy”, że istnieje szansa, iż znacząco wpłynie na deformację postrzegania tego uniwersum. Ten efekt zastosowania *clinamen* pozostaje w ścisłym związku z określeniem pierwszej racji rewizjonerskiej jako tożsamej z gestem

¹⁶³ A. Bielik-Robson, *Inna nowoczesność...*, s. 100.

¹⁶⁴ H. Bloom, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, przeł. A. Bielik-Robson, M. Szuster..., s. 86-87.

poróżnienia się Szatana z Bogiem. W *The Anatomy of Influence: Literature as a Way of Life* Bloom wprost argumentuje, że agoniczne nastawienie młodego silnego poety względem prekursora zbliża jego czyn do buntu Szatana.

Satan is heroic because for him all is agon. Hopelessly weak in regard to divinity, nevertheless he strives as though there is nothing that matters except not to be overcome. He is – to me – the inevitable paradigm for the strong poet who strictly meditates a muse who is thankless, having known too many before him¹⁶⁵.

Obaj, zarówno adept jak i Szatan, są ukierunkowani agonicznie. Ich czyn zanegowania Boga/prekursora jest tyleż heroiczny, co narażony na niepowodzenie z powodu uświadomienia sobie siły rywala.

W *Lęku przed wpływem* Bloom określa sytuację adepta jako „stan Szatana”, który odzwierciedla świadomość uwikłania poety w dualizm:

Istnieje jednak stan zwany Szatanem; w tym stanie poeci muszą dokonać przywłaszczenia. Szatan to czysta, absolutna świadomość własnej jaźni, która musi się przyznać do zażyłego stosunku z nieprzejrzystością. Stan Szatana jest więc nieustanną świadomością dualizmu: uwikłania w to, co skończone – nie tylko w przestrzeni (ciało), ale i w czasie. Być czystym duchem, a jednak poznać w sobie kres nieprzejrzystości; twierdzić, że pochodzi się sprzed Stworzenia-Upadku, a jednak podlegać prawom liczby, wagi i miary: oto sytuacja silnego poety, twórczej wyobraźni, która staje naprzeciw uniwersum poezji – słów, które były i będą, przerażającego splendoru kulturowego dziedzictwa¹⁶⁶.

Stan Szatana jest więc samoświadomością, jaką osiąga poeta na temat uwikłania w nieśmiertelność i śmiertelność. Tą pierwszą jest tradycja, której aktualnie poeta musi się przeciwstawić, a którą chce współtworzyć w przyszłości. Śmiertelność jest powiązana z grożącą adeptowi śmiercią poetycką, na którą jest narażony poprzez ukazanie słabości w obliczu prekursora. Poeta, upadając jak Szatan, walczy o nieśmiertelność i własne imię.

Stan Szatana, towarzyszący w sposób najmocniejszy fazie *clinamen*, nie jest jednak tak tragiczny, jakby się to mogło zdawać, przy porównaniu sytuacji, w której znajduje się młody poeta, do kondycji Miltonowskiego upadłego anioła. Bloom, opisując obraz zasygnalizowanej analogii, konstatuje w *Lęku przed wpływem*:

W swojej nędzy poeta dostrzega szansę. Przyjmuje postawę heroiczną; chce się przekonać, czym jest potępienie i zbadać granice zawartych w nim możliwości. Do wyboru ma skrucę, przyjęcie

¹⁶⁵ Idem, *The Anatomy of Influence. Literature as a Way of Life...*, s. 251.

¹⁶⁶ Idem, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, przeł. A. Bielik-Robson, M. Szuster..., s. 76.

Boga całkowicie różnego od jaźni i zewnętrznego w stosunku do tego, co możliwe. Tym Bogiem jest historia kultury, martwi poeci, przygniatające brzemie tradycji, zbyt bogatej, by potrzebowała uzupełnienia¹⁶⁷.

Bloom przekłada gest Szatana, doświadczającego stanu potępienia, na sytuację adepta, który, znajdując się w kryzysowym stadium swojego poetyckiego rozwoju, gdy odrywa się od tego co nieśmiertelne – tradycji, sięga po chwyt obrony przed znaną mu jej formą. Toteż wykonuje gesty fałszowania przekazu prekursora. Poznawszy możliwości wynikające z trwania w stanie potępienia, odrzuca swojego dotychczasowego „Boga”, poetyckie uniwersum prekursora, które do tej pory stanowiło dla niego pełnię.

Pierwsza racja rewizjonerska, którą stosuje adept, jest, zdaniem Blooma, tożsama z retorycznym tropem – ironią. Poeta odłącza się od poprzednika, ironicznie modyfikując znaczenie jego dzieł. Ironia z zasady odstępuje od powtarzania dosłownie pierwotnie wypowiedzianych słów, poprzez odwrócenie ich znaczenia. Dlatego wszystkie gesty rewizyjne funkcjonują pod przewodnictwem ironii, jest bowiem tropem utożsamianym z ogólnie pojętą modyfikacją znaczenia. Jak zauważył Lipszyc:

Dla Blooma – inaczej niż dla de Mana – ironia *jest* tropem i to tropem tropów, ponieważ stanowi paradygmatyczne odchylenie od znaczenia dosłownego, które wszak charakteryzuje wszystkie tropy retoryki. Jeżeli więc życie poety polega na zmaganiach z wpływem, a bronią w tej walce są tropy retoryczne, ironia musi być pierwszym tropem, pierwszym odejściem od znaczenia dosłownego, pierwszym krokiem samodzielnego poety, który nie chce być tylko bladą odbitką prekursora. Tak więc Bloom wiąże trop ironii z fazą *clinamen*, pierwszą z sześciu faz, w ramach których poeta walczy z wpływem. Ironia jest tu z pozoru pojmowana dość tradycyjnie jako trop, w którym mówi się jedną rzecz, a ma się na myśli inną – w szczególności wprost przeciwną¹⁶⁸.

Właściwość ironii, polegająca na przedstawianiu jednej rzeczy, gdy w domyśle ma się na uwadze coś odmiennego bądź wprost przeciwnego, przywiodła Blooma do powiązania jej z najpowszechniej stosowaną obroną psychiczną. W klasyfikacji Freuda jest to reakcja upozorowana, objawiająca się ujawnianiem zachowań odwrotnych do tych, które nasuwa człowiekowi popęd¹⁶⁹.

¹⁶⁷ Ibidem, s. 65.

¹⁶⁸ A. Lipszyc, *Międzyludzie. Koncepcja podmiotowości...*, s. 150.

¹⁶⁹ Lipszyc zwraca uwagę na całkiem słuszną przekładalność ironii na Freudowską *Reaktionsbildung*, według niego bowiem obie charakteryzuje poniekąd dość „prostoduszne odwrócenie znaczenia”: „Bloom łączy ironię z jedną z obron wyróżnionych przez ojca psychoanalizy, a mianowicie z *Reaktionsbildung*, czyli reakcją upozorowaną. Jak wiadomo, jest to jedna z najbardziej podstawowych technik obronnych. Polega ona na tym, że na poziomie świadomości pojawia się reakcja dokładnie odwrotna o tej, do jakiej

Przekładając ironię retoryczną (oraz tożsamą z nią reakcję upozorowaną) na realia tekstu literackiego, Bloom wprowadza konkretny schemat obrazowania, którego obecność w utworze jest sygnałem wejścia poety w fazę *clinamen*. Jest nim dialektyczna gra obecności i nieobecności w tekście. W pracy *Na mapie błędzenia* Bloom wiąże ten typ obrazowania z istotą ironii – *illusio*.

Otwierające *clinamen* charakteryzuje się dialektycznymi obrazami nieobecności i obecności, obrazami, które retorycznie przekazywane są za pomocą tropu prostej ironii (ironii jako figury mowy, a nie jako figury myśli) i które jako obrona psychiczna przyjmują kształt ego, co Freud nazwał formowaniem reakcji, *Reaktionsbildung*. Jak retoryczna ironia, czyli *illusio* (nazwa nadana przez Kwintyliana), mówi jedną rzecz, a oznacza inną, nawet przeciwną, tak formowanie reakcji przeciwstawia się tłumionemu pragnieniu przez ujawnienie przeciwieństwa tego pragnienia. Freud nazwał to „pierwotnym symptomem obrony”, podobnie jak pierwotnym tropem jest prosta ironia lub *illusio*, początkowe zboczenie w błąd figuratywności. Ostry konflikt nerwiczny często przejawia się surowością lub zahamowaniami osobowości, pewnym rodzajem *illusio* ducha, takim na przykład jak lubieżność przejrzyście maskująca się wymuszoną kontrolą zachowania. Jednak dialektyczne obrazy obecności i nieobecności, przejawiając się w wierszu, nie zaś w osobie, przynoszą zbawczą atmosferę świeżości niezależnie od tego, jak dotkliwa i dezorientująca byłaby utrata znaczenia. Wiersz, by otworzyć się w każdym sensie tego słowa, dokonuje swego początkowego ograniczenia ze znacznym poczuciem ulgi. To tak jak gdyby *illusio* rzekło: „Przyjmij nieobecność za obecność i rozpocznij od upadku, jakże bowiem inaczej możesz rozpocząć?”¹⁷⁰.

Obecność oraz nieobecność nie są słowami przypadkowo wybranymi przez Blooma. Oprócz ich konotacji z dwubiegunowością reakcji upozorowanej i ironii, obecność nieprzypadkowo nasuwa na myśl uobecniające się dzieła prekursora. Lipszyc wiąże tę dialektykę dodatkowo z gnostycką tradycją, z której Bloom czerpał inspirację:

Istotny jest mianowicie ruch pomiędzy gnostyckimi kategoriami pełni i pustki przy obecności i nieobecności, jaki zdaniem Blooma rozgrywa się w obrębie tropu ironii. Pomiędzy tymi kategoriami rozgrywa się tu rzeczywiście osobliwe dialektyczne migotanie. Zmierzający do niezależności adept zaczyna dusić się w pełni poetyckiej tradycji i musi „zrobić miejsce” dla siebie. W tym celu musi przekonać siebie i świat, że cała ta pełnia jest niewiele warta: to ruch ironicznego dystansu¹⁷¹.

dąży nieświadomie popęd. Typowym przykładem jest sytuacja, w której matka nieświadomie pragnąca śmierci swojego dziecka otacza je nadmierną, przytłaczającą opieką. Tak więc analogia, jaką przeprowadza Bloom pomiędzy ironią a formacją reaktywną, jest stosunkowo dokładna i zauważalna. Zarówno jedna, jak i druga polegają na całkowitym, niemal prostodusznym odwróceniu znaczenia” (Ibidem, s. 150-151).

¹⁷⁰ H. Bloom, *Na mapie błędzenia...*, s. 280.

¹⁷¹ A. Lipszyc, *Między ludzkie. Koncepcja podmiotowości...*, s. 160.

Dystans ów może się ujawnić w poetyckiej formie pod postacią nieobecności, pustki. Nieobecność w tekście tuszuje istnienie obecnej w nim tradycji. Obraz, który reprezentuje brak, jest gestem ograniczającym.

Powyższy fakt potwierdza ulokowanie ironii w Bloomowskiej dialektyce rewizjonizmu (kolumna pierwsza tabeli), bowiem:

ironia jest dla Blooma „tropem ograniczającym”, w którym adept wymierza ciosy przeciwnikowi, jak i samemu sobie. To ograniczenie, zredukowanie pełni do pustki czy obecności do nieobecności, wymaga jednak dopełnienia, do którego teraz dąży adept. Dopełnienie to przyniesie następna faza, powiązana w teorii Blooma z tropem synekdochy, w którym część bierze się za całość lub całość za część¹⁷².

Obosieczność ironii w systemie Blooma polega na tym, że trop ogranicza nie tylko tradycję, ale i adepta. Poeta poprzez przekształcenie dzieł prekursora w nieobecność neguje bezpośrednie uobecnienie się dzieł poprzednika we własnym tekście (można je jednakże dostrzec, odwracając obraz zaprezentowany w tekście, który uprzednio został odczytany jako faza *clinamen*), ograniczając w ten sposób pierwotne poetyckie dziedzictwo. Poeta ogranicza natomiast siebie poprzez pozbawienie się na własne życzenie zanegowanych wartościowych toposów, motywów, obrazów funkcjonujących w obrębie tradycji.

Czyn ograniczenia tradycji prekursorskiej wynika z narcystycznej natury adepta. Bielik-Robson w książce *Duch powierzchni. Rewizja romantyczna i filozoficzna* zwróciła uwagę na fakt, że ironia jest tropem na wskroś narcystycznym, w nim bowiem:

dochodzi do głosu założycielska *hybris* subiektywności, spontanicznie fantazjującej na temat swej wyższości nad rzeczywistością faktów bez żadnej konkretnej – *faktycznej* – przyczyny. „Negatywna zdolność” ironii – by użyć słynnego wyrażenia Keatsa – polega tu na narcystycznej *epoché* wobec wszystkiego, co faktyczne, całej już zaistniałej produkcji kulturowej: podmiotowość ironiczna odmawia w ten sposób asymilacji ograniczających ją wpływów, ale podstawa tej odmowy jest nad wyraz krucha i kapryśna¹⁷³.

Ponadto zastosowanie ironii przez adepta wiąże się z jeszcze innymi konsekwencjami, które wyszczególnia Bielik-Robson w dalszej partii tekstu *Podmiot jako formacja zaczepno-obronna*:

1. po pierwsze, owo wyprojektowane Ja jest tylko produktem narcystycznej fantazji, a nie anamnezą Ja transcendentalnego, które upadło w materialny świat doświadczenia;

¹⁷² Ibidem, s. 161.

¹⁷³ A. Bielik-Robson, *Duch powierzchni...*, s. 254.

2. po drugie, projekt idealnego Ja jest projektem indywiduacji, a nie filozoficznej, transcendentalnej wolności;
3. po trzecie, strategia, jaką wybiera emancypujący się podmiot, nie polega na unieważnieniu realności wpływu i zastąpieniu jej wirtualną swobodą Ja ironicznego, lecz na agonicznej akceptacji realności takiej, jaką ona już jest, a w rezultacie na staniu się równie rzeczywistym jak ona¹⁷⁴.

Wprowadzony w tekst *clinamen* nie gwarantuje więc podmiotowi autonomii, do jakiej ten dąży. To raczej rodzaj subiektywnej imaginacji o samodzielności, nie stan faktyczny. Fantazji, która w istocie zasadza się na wpływie, a nie na totalnej i skutecznej negacji tegoż. Toteż podmiot w rzeczywistości, stosując ironię, musi się zgodzić na obecność („realność”) dzieł prekursorskich.

7.2. *Tessera*

Tessera jest drugą w kolejności racją rewizyjną, następującą po *clinamen*. Po ironicznym odwróceniu znaczeń oraz zamianie obecności wierszy prekursora w ich pozorną nieobecność w tekście adepta nadchodzi czas na dopełnienie poetyckiej wizji poprzednika. Bloom zaznacza, że nazwy *tessera* nie należy wiązać ze sztuką mozaikową, toteż dopełnienie nie polega na uzupełnieniu pewnej całości elementem pasującym do reszty (a więc i nie wyróżniającym się specjalnie od pozostałych części), lecz oznacza coś przeciwnego, element wyróżniający się na tle reszty, rozpoznawczy.

Tessera, czyli uzupełnienie i antyteza; słowo zaczerpnięte nie z techniki mozaikowej, gdzie używane jest do dziś, ale ze starożytnych kultów misteryjnych, gdzie oznaczało znak rozpoznawczy: na przykład fragment małego dzbanka, który wraz z pozostałymi fragmentami odtworzyłby całe naczynie. Poeta antytetycznie „uzupełnia” swojego prekursora, odczytując wiersz-pierwowzór w taki sposób, by zachować jego kategorie, ale i posłużyć się nimi w innym sensie, jak gdyby prekursorowi nie udało się pójść wystarczająco daleko¹⁷⁵.

W sztuce poetyckiej istotne jest wprowadzenie tego zabiegu rewizjonerskiego, ponieważ motywuje on i usprawiedliwia mającą na początku, w fazie *clinamen*, ową „kapryśną” negację. *Tessera* pokazuje bowiem, że zaistniała konieczność dopełnienia niekompletnego dzieła prekursorskiego. Argumentację tę Bloom przedstawia w *Lęku przed wpływem*:

¹⁷⁴ Ibidem, s. 242.

¹⁷⁵ H. Bloom, *Na mapie błędzenia...*, s. 258.

W fazie *tessera* wyobraźnia poety późniejszego uzupełnia wiersz prekursorski, który bez tego dopełnienia – będącego, podobnie jak odchylenie, rodzajem rewizji – wydaje się niepełny, „urwany”. Termin *tessera* zaczerpnąłem od Jacquesa Lacana, którego rewizyjny stosunek do Freuda sam jest doskonałym przykładem *tessera*. [...] *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 efeba¹⁷⁶.

Faza *tessera* uwydatnia wagę słów adepta oraz konieczność ich wystosowania w obliczu „niedoskonałości” dzieła poprzednika. Poprzez zastosowanie tej racji młodszy poeta sprawia wrażenie, jak gdyby tylko dzięki jego zabiegowi uzupełnienia możliwe jest oddziaływanie wiersza prekursora.

Bielik-Robson podkreśla, że wrażenie, jakie tworzy adept, osiąga dzięki symbolicznemu „rozbiciu naczyń”, a więc ukazaniu niespójności uniwersum prekursora. Ponadto *tesserę* okazuje jako model tzw.:

rozbitcia zwrotnego: adept oddaje prekursorowi to samo, czego w pierwszym rzędzie dokonał jego wpływ, rozbijając jego niegotowe naczynie. *Shevirath hakelim* – na małą skalę, na jaką może się zdobyć uczeń, dopiero przeczuwający swoją siłę – tym razem dotyka dzieła prekursorskiego: adept pragnie wierzyć, że to on jest w posiadaniu brakującego fragmentu, który je dopełnia. Po raz pierwszy tradycja jawi się jako niepełna, jeszcze niedokończona, otwarta na uzupełnienia¹⁷⁷.

Badaczka zwraca uwagę na fakt, że *tessera*, będąca ingerencją w świat prekursora, ukazując jego „kosmos” jako niepełny, stanowi odpowiedź adepta na rozbitcie przez wpływ jego budującego się mikrokosmosu. Stąd bierze się siła antytetyczna *testery*.

Bloom w pracy *Na mapie błędzenia*, pisząc o antytezie *testery*, akcentuje, że jest ona komplementarna względem poprzedniej racji rewizyjnej. Po ograniczającej fazie *clinamen* następuje faza stanowiąca reprezentację, objawiająca się za pomocą obrazów ukazujących fragment w zastępstwie całości bądź całość zamiast części. *Tessera* jest racją utożsamioną bowiem z tropem retorycznym – synekdochą. Natomiast psychiczną obroną, przypisaną do tej *ratio*, jest Freudowski „zwrot przeciw jaźni” i „odwrócenie w przeciwieństwo” (zob. tabela; wiersz odpowiadający racji: *tessera*):

To, co dalej następuje w wierszu, to antytetyczne dopełnienie jego pierwszej fazy przez obrazowe zastąpienie części całością lub też przemiana *illusio* w synekdochę dzięki spostrzeżeniu, że w jakiś sposób wszelka obecność jest i tak okaleczoną całością. Obronne *analogia* rzucają tutaj światło dzięki temu, że kontrastują ze sobą, wskazując tym samym, iż

¹⁷⁶ Idem, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, przeł. A. Bielik-Robson, M. Szuster..., s. 109.

¹⁷⁷ A. Bielik-Robson, *Inna nowoczesność...*, s. 101.

przenieśliśmy się z psychicznej sfery konfliktu neurotycznego *clinamen* w bogatszą sferę wieloznaczności i tego, co Freud nazywał „przemianami popędu” (gdzie na czoło wysuwa się masochizm). Na wzór *illusio* formowanie reakcji jest ruchem pomniejszenia, ale podobnie jak synekdocha, która reprezentuje makrokosmos poprzez mikrokosmos, antytetyczna obrona typu odwrócenie-w-przeciwieństwo i zwrócenie-agresji-przeciw-jaźni reprezentuje utraconą pełnię popędu przez jego przemiany¹⁷⁸.

Istotne jest podkreślanie przez Blooma dopełnienie fazy *clinamen* przez *tesserę*, rację reprezentacji. W przeciwieństwie do ograniczającej wpływ prekursora *clinamen*, w fazie drugiej utwór otrzymuje nowe, bogatsze znaczenia, dzięki przemianie popędu (a więc wpływu prekursora) i przekucie go w sferę obrazowania. Bloom podkreśla, że przy *tesserce* szczególnie mocno uobecnia się kontekst psychoanalityczny. Píše o tym w kolejnych partiach tekstu *Na mapie błędzenia*:

Odwrócenie-w-przeciwieństwo to *tessera*, czyli ambiwalentne dopełnienie – jest to bowiem proces, w którym popędowy cel ulega przemianie w swe przeciwieństwo przez zwrot od aktywności ku pasywności, jak w przypadku sadysty, który staje się masochistą. Blisko z tym spokrewnione jest zwrócenie-agresji-przeciw-jaźni, w którym zagrożony popęd zastępuje to co inne własnym ja podmiotu, jak gdyby mikrokosmos musiał ucierpieć dlatego, że reprezentuje makrokosmos. Dezorientacja, zawsze towarzysząca masochizmowi, stanowi dogłębną analogię pytania: „Gdzie to jest teraz?” które tak często kończy, w sposób jawny lub utajony, początkującą fazę wiersza przesilenia¹⁷⁹.

W tej racji rewizjonerskiej szczególnie istotny jest aspekt działania masochistycznego. W tekście *Breaking of Form* Bloom wyjaśnia, jak mechanizmy obronne, przypisane do *tessery*, uobecniają się w utworze literackim. Czyni to na przykładzie wiersza Johna Ashbery’ego *Self-Portrait In a Convex Mirror* za pomocą racji rewizjonerskich, przyrównuje wprowadzone przez autora dane wyobrażenie obrazu światła i motywu wewnętrznego rozbitcia podmiotu do mechanizmu obronnego: „odwrócenia w przeciwieństwo”. W tym kontekście Bloom pisze o *tesserce*:

Anna Freud said of a patient that „by turning her aggressive impulses inwards she inflicted upon herself all the suffering which she had formerly anticipated in the form of punishment by her mother”. What I call the revisionary ratio of *tessera* is the poetic transformation of such turning against the self. Ashbery, as poet, is compelled to present himself as being only a mutilated part of a whole already mutilated. Why most strong poems in our tradition, from Wordsworth on,

¹⁷⁸ H. Bloom, *Na mapie błędzenia...*, s. 280-281.

¹⁷⁹ Ibidem.

manifest this masochistic impulse of representation, *even as they strive to pull away from initial ironies*, is beyond my present capacity to surmise¹⁸⁰.

W kontekście Freudowskich obron *tessera* jest więc rodzajem masochistycznej poetyckiej reprezentacji, poprzez którą podmiot ukazuje siebie, jako „okaleczoną część” już uprzednio „okaleczonej całości”. Stąd jest ona traktowana przez Blooma jako obrona wymierzona przeciwko Ja podmiotu. Następuje także odwrócenie zewnętrznej aktywności na wewnętrzną pasywność. W powyższych cytatach Bloom akcentuje, że w przypadku *tessery* mamy bowiem do czynienia z introwertycznym gestem zmiany sadystycznej na masochistyczną oraz z rezygnacją z aktywności zewnętrznej, ataków wymierzonych w prekursora. Etap ten charakteryzuje masochistyczne uświadamianie sobie przez Ja podmiotu, że dysponuje wyłącznie kawałkiem rzeczywistości, w stronę której nie wystosowuje (chwilowo) kolejnych ataków.

Bielik-Robson dodatkowo traktuje *tesserę* jako rację silnie skontrastowaną z *clinamen*. Podkreśla ponadto istotny fakt, że ta racja, będąca rewizjonerską reprezentacją, prowadzi adepta do Luriańskiej fazy *tikkun*, restytucji:

Tessera bowiem, czyli dosłownie – „dopełnienie”, jest ruchem odwrotnym do pierwszego, czyli *clinamen*. W porządku tropów odpowiada mu synekdocha, a więc *pars pro toto*: adept dopełnia dzieło swego prekursora, które pod wpływem ironizujących zabiegów poprzedniego starcia wydaje się teraz fragmentaryczne i wybrakowane. W bliskim Bloomowi imaginarium kabały luriańskiej starciu temu odpowiada próba scalenia na powrót rozbitych naczyń, a więc dążący w górę ruch naprawy, ponownej integracji i zbawienia, którego celem jest powrót do boskości, czyli *tikkun*. O ile więc *clinamen*, zarazem odchylenie i upadek, odpowiada energii owej katastrofy, która rozbiła naczynie *sefirot* i stworzyła świat – *tessera* należy do strumienia odwrotnego, która z powrotem zbliża adepta do prekursora, lecz odruch pierwotnego buntu odruchem wdzięczności. Można tu użyć jeszcze jednej analogii, nadal z tej samej tradycji żydowsko-rewizjonistycznej, w której Bloom czuje się mocno osadzony, czyli z psychoanalizy Melanii Klein: o ile *clinamen* jest typowym tropem kryzysu, o tyle *tessera* jest wzorcowym tropem reparacji¹⁸¹.

Tessera jest więc etapem, w którym adept będzie starał się wskrzesić pełnię, co stanowiłoby formę powrotu do uznania wyższości dziedzictwa prekursora, jednakże chce tego dokonać za pomocą wykreowanego przez siebie, niejako brakującego elementu dzieła poprzednika.

¹⁸⁰ Idem, *The Breaking of Form...*, s. 28.

¹⁸¹ A. Bielik-Robson, *Sześć dni stworzenia. Harolda Blooma mitologia twórczości*, w: H. Bloom, *Lęk przed wpływem...*, s. 216.

7.3. *Kenosis*

Bloom określa w skrócie fazę *kenosis* jako „powtórzenie i nieciągłość”¹⁸². Jest ona racją rewizyjną ograniczenia. Czyn poety, najbardziej charakterystyczny dla tego etapu to, jak twierdzi amerykański krytyk:

„pustoszenie” (*emptying*), ruch wyobraźni odpowiadający zarazem „odczynianiu” i „izolacji”. Termin *kenosis* zapożyczam od świętego Pawła, z opisu „ukorzenia się” Chrystusa, który wyrzekł się pierwiastka boskiego, by stać się człowiekiem. *Kenosis* jest starciem rewizyjnym, w którym silny poeta „wypiera się” sam siebie, dokonuje „samopustoszenia” w *stosunku do prekursora*. Ten akt „pustoszenia” to wyzwalająca nieciągłość, umożliwiająca 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, a zarazem ocala późnego poetę przed stanieniem się tabu w sobie i dla siebie samego. Freud podkreśla związek mechanizmów obronnych i sfery tabu, my zaś odnotujmy, że dla *kenosis* szczególnie istotny jest kontekst tabu związanych z dotykaniem i myciem¹⁸³.

Pokorna postawa, którą przyjmuje adept, umożliwia mu w istocie odejście od powtarzania wierszy poprzednika. *Kenosis* to rodzaj podejścia do twórczości poprzednika jak do tabu. Samopustoszenie późniejszego poety względem dzieł mistrza pomniejsza nie tylko jego tekst, ale i utwór poprzednika. W ten sposób realizuje się inne założenie *kenosis*, o którym Bloom napisał w *Lęku przed wpływem*: „Właściwa *kenosis* poetycka jest demoniczną parodią *kenosis* świętego Pawła, uniżeniem raczej prekursorów, niż samego poety, i wyzwaniem rzuconym śmierci”¹⁸⁴. Racja ograniczenia, którą jest *kenosis*, jest więc zwrócona przeciwko adeptowi tylko pozornie. W głównej mierze zwrócona jest ona przeciwko dziełom prekursora. Toteż adept, dokonując aktu „ukorzenia się”, robi to podstępnie.

Nie można powiedzieć, że adept rezygnuje z własnej wyobraźni poetyckiej na rzecz ukorzenia się przed prekursorem. W kontekście zastosowania racji *kenosis* istotna jest konieczność odcięcia się od przymusu powtarzania, którą odczuwa poeta. Toteż, by spełnić to pragnienie, postanawia samoograniczyć się jedynie na pozór. W tekście *Na mapie błędzenia* Bloom pisze, że *kenosis* to:

chwyt zerwania, podobny mechanizmom obronnym stosowanym przez naszą psychikę dla zwalczania przymusu powtarzania; *kenosis* zmierza więc ku zerwaniu ciągłości z prekursorem.

¹⁸² H. Bloom, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, przeł. A. Bielik-Robson, M. Szuster..., s. 119.

¹⁸³ Ibidem, s. 128-129. Wyodrębnienie – Bloom.

¹⁸⁴ Ibidem, s. 132.

[...] Poeta późniejszy, wyrzekając się pozornie swego natchnienia, swej wyobraźniowej boskości, wydaje się sam siebie upokarzać, jak gdyby przestawał być poetą; to jednak umniejszenie [*ebbing*] dokonuje się w taki sposób wobec prekursorskiego wiersza-umniejszenia, że wyrzucie się staje się również udziałem prekursora. Wskutek tego późniejszy wiersz umniejszenia nie jest tak absolutny, jak się wydaje¹⁸⁵.

Nie można także odciąć zupełnie *kenosis* od poprzedzającej ją *tessery*. Element dopełniający dzieło prekursora („część zamiast całości” charakterystyczna dla *tessery*) jest efektem wyobraźni i oryginalności adepta. W fazie *kenosis* owa oryginalność skrywana jest pod płaszczem pokory po to tylko, by dzieło adepta nie stało się dla niego samego nieosiągalnym tabu oraz by pomniejszyć dzieła prekursora. Bielik-Robson zwraca uwagę na fakt, że: „*Kenosis* to zatem ciąg dalszy *tessera*: adept, próbując unieważnić wpływ tradycji, poszukuje w sobie tej koniecznej iskry oryginalności, która byłaby brakującym elementem łańcucha dziedziczenia”¹⁸⁶.

Odnosząc *kenosis* do tego, co rzeczywiście zamierza adept, należy zauważyć, że jest to dość mroczny etap w jego pochodzie do poetyckiej niezależności. Po pierwsze spotykamy się ze zniekształceniem przesłania św. Pawła i pozornym ukorzeniem, po drugie adept w tej fazie skłania się w stronę swojej popędowej energii. Po trzecie zaś, z tego poziomu zaczyna snuć kolejne plany co do odparcia wpływu dzieł mistrza. Jak bowiem odczytuje *kenosis* Bielik-Robson:

W stadium *kenosis* poeta staje się zwykłym człowiekiem, sam siebie strąca w dół z piedestału kulturowych ideałów, zstępuje w niskie kręgi swej „dolnej połowy”, mierzy się z inercją i brzydotą swego życia popędowego. [...] *Kenosis* jest stadium separacji, w którym jednostka zamyka się w kryjówce swego „ciemnego warsztatu”, by tam fabrykować pozory artystycznej niewinności i pierwszeństwa¹⁸⁷.

Skupiając się natomiast na warstwie obrazowej oraz treściach, w jakich przejawia się *kenosis*, należy odwołać się do drugiej kolumny tabeli Blooma oraz wiersza, odpowiadającego tej *ratio*. Według krytyka objawia się ona w wierszu poprzez zestawienie różnego rodzaju wyobrażeń (dosłownych bądź symbolicznych) pełni oraz próżni. Wiąże ten typ obrazowania z tropem retorycznym – metonimią:

W fazie środkowej wchodzimy w obszar zupełnie odmienny obrazowo i psychicznie. Ogólnie mówiąc, duch samoogranicza się tutaj przymusem powtarzania, po czym – mamy tu na uwadze osoby raczej niż wiersze – restytuuje się w straszliwych reprezentacjach bliskich histerii.

¹⁸⁵ Idem, *Na mapie błędzenia...*, s. 259.

¹⁸⁶ A. Bielik-Robson, *Inna nowoczesność...*, s. 101.

¹⁸⁷ Eadem, *Sześć dni stworzenia. Harolda Blooma mitologia twórczości...*, s. 220.

W *kenosis* wiersz ucieka się do obrazowania redukcyjnego i często jest to redukcja od pełni do próżni. Charakterystycznym tropem jest tutaj metonimia, zmiana nazwy lub zastąpienie rzeczy samej jej zewnętrznym aspektem, przemieszczenie przez przyległość, które powtarza to, co zostało przemieszczone, ale zawsze w obniżonym tonie¹⁸⁸.

Przypadek *kenosis* jest interesujący pod względem odpowiedniości jej psychoanalitycznego odpowiednika. Do tej racji rewizjonerskiej przypisane są trzy obrony psychiczne, tworzące ciąg: anulowanie, izolację oraz regresję. Bloom wyjaśnia to przyporządkowanie obron do obrazowania w utworze literackim następująco:

triada ograniczających rodzajów obrony okazuje się niezwykle pouczająca i zbliża nas do magicznych powinowactw poezji. Anulowanie, Freudowskie *Ungeschehenmachen*, stanowi proces obsesyjny, w którym przeszłe działania i myśli obracają się w próżnię przez to, iż powtarzane są w magicznie przeciwnym sposób, sposób do głębi skażony tym, czemu próbuje zaprzeczyć. Izolacja oddziela myśli i czyny, aby przeciąć ich powiązania z innymi myślami i czynami, zazwyczaj przez zerwanie ciągłości czasowej. Regresja, najbardziej poetycko i magicznie aktywny z tych trzech obsesyjnych rodzajów obrony, jest powrotem do wcześniejszych faz rozwoju, często przejawiającym się w ekspresywnych, mniej skomplikowanych niż obecne trybach. Gdzie synekdocha testery tworzyła całość, choćby iluzoryczną, tam metonimia *kenosis* rozbija ją na nieciągłe fragmenty. Kierujemy się w stronę figury figury, pozostając jednocześnie w sferze mniej złożonego fałszerstwa, które filozofowie i psychologowie jednako nazywają nierealnością reifikacji. Psychologicznie *kenosis* nie jest powrotem do źródeł, lecz pouczeniem, że oderwanie od źródeł skazane jest na powtarzalność. Wszystkie trzy występujące tutaj rodzaje obrony stanowią obronę ograniczenia, ponieważ wszystkie one dokonują fragmentaryzacji, przygotowując spustoszoną drogę dla, przywracającej w nadmiarze, fazy demonizacji, tłumienia czy hiperboli, która staje się opóźnieniem lub przeciw-Wzniosłością¹⁸⁹.

Obrony te: redukują to, co przeszłe do stanu próżni, izolują od siebie elementy przeszłych dzieł i generują poetycki regres w fazie *kenosis* wiersza. Dzięki obronom oraz metonimii w przypadku *kenosis* można mówić o zjawiskach mocnego ograniczenia wpływu twórczości prekursora, której adept dokonuje poprzez fragmentaryzację i reifikację. To działanie, które obrazowanie pełni przekształca w próżnię, brak. Tę rację najlepiej oddają stwierdzenia: pustoszenie, uprzedmiotowienie i izolowanie, które odnoszą się do działań adepta podejmowanych względem wpływu twórczości

¹⁸⁸ H. Bloom, *Na mapie błędzenia...*, s. 281.

¹⁸⁹ Ibidem, s. 281-282.

prekursora. Jak zaznacza Bloom, ta *ratio* przygotowuje grunt na śmiałą manifestację poetycką, której poeta dokona w fazie *demonizacji*¹⁹⁰.

7.4. *Demonizacja*

Czwarta racja rewizjonerska pełni funkcję reprezentacji dopełniającej diadę, którą *demonizacja* tworzy z ograniczającą *kenosis*. Bloom zaczerpnął tę nazwę z filozofii neoplatońskiej, w której oznacza natchnienie, pomoc, jaką niesie człowiekowi byt nieempiryczny:

Demonizacja, czyli zmierzanie ku uosobionej Przeciw-Wzniosłości jako reakcja na Wzniosłość prekursora; termin użyty w ogólnym neoplatońskim sensie, w którym byt pośredni, ani boski, ani ludzki, wstępuje w adepta, aby go wspomóc. Poeta późniejszy otwiera się na coś, co uważa za moc wiersza-antenata, ta jednak nie należy do samego antenata, ale do dziedziny bytu poza prekursorem. Czyni to w swym wierszu przez takie jego usytuowanie wobec wiersza-antenata, by uwydatnić niepowtarzalność dzieła wcześniejszego¹⁹¹.

Demonizacja umożliwia adeptowi wypracowanie własnego typu wzniosłości (przeciw-wzniosłości względem prekursora), dzięki uświadomieniu sobie przez adepta, że istnieje wzniosłość poza sferą działalności prekursora. Czwarta *ratio* otwiera poetę na *sublime*. Pisze o tym Bielik-Robson:

To bardzo ważna faza, w której autorytet samego Ojcostwa, a wraz z nim Pierwszeństwa odrywa się od wcielenia w postaci konkretnego ojca. Wzniosłość, *the Sublime*, opromieniająca tradycję, dotąd zlaną w jedno z osobą Pouczającego, zaczyna być postrzegana jako własność transcendentna, którą może również osiąść sam adept¹⁹².

Jest to kluczowa faza w dążeniach adepta do ograniczenia wpływu mistrza, młodszy poeta bowiem przestaje od tej pory obsadzać prekursora w roli własnego autorytetu.

Bloom poświęca uwagę *sublime* w książce *Agon: Towards a Theory of Revisionism*. Badacz ujawnia między innymi modyfikację znaczenia wzniosłości, jaka nastąpiła na przestrzeni dziejów. Na uwagę zasługuje jej pooświeceniowy typ,

¹⁹⁰ Ibidem, s. 282.

¹⁹¹ Ibidem, s. 259.

¹⁹² A. Bielik-Robson, *Inna nowoczesność...*, s. 101.

związany z wytworzeniem się pewnego rodzaju terroru, poetyckiego poczucia władzy oraz w warstwie psychologicznej – narcystycznym złudzeniem wszechmocy¹⁹³.

W fazie *demonizacji* poszukiwany dar wieszczenia adept odnajduje w dziełach prekursora, w których uobecnia się charakterystyczna dla poprzednika wzniosłość. Młodszy poeta odkrywa jednak istnienie czegoś innego, innej, potężniejszej siły. Zaczyna rozumieć, że dar wieszczenia znajduje się poza prekursorem. Jak podkreśla Bloom w *Lęku przed wpływem*:

Efeb pojmuje, czym jest wieszczenie, kiedy dostrzega w przerażającej energii *swojego własnego* prekursora coś Całkowicie Innego, ale zarazem siłę, która może go opętać. Spostrzeżenie to, będące we wczesnej fazie raczej domysłem, niż darem wieszczenia, jest niezależne od woli, a mimo to całkowicie świadome¹⁹⁴.

Demonizacja jest utożsamiana przez Blooma z jedną obroną psychiczną Freuda – tłumieniem. W tym kontekście amerykański krytyk pisze o koncepcjach filozoficznych, dotyczących możliwości (bądź braku) powrotu tego, co wyparte.

Demonizacja to gwałtowny ruch w stronę Kontrwzniosłości, czyli tego, co mieli na myśli postfreudowscy witaliści w rodzaju Marcusego i Browna, mówiąc o powrocie wypartego. Shelley [...] pokazał, że wyparte nie może powrócić – przynajmniej w poezji. Każda Kontrwzniosłość musi bowiem zostać okupiona wyparciem nowym i silniejszym niż to, które było ceną za Wzniosłość prekursora. *Demonizacja* jest próbą podporządkowania mocy prekursora zasadzie większej niż jego własna, ale w rzeczywistości uczłowiecza prekursora, sprawiając jednocześnie, że syn zaczyna przypominać demona. [...] rola *demonizacji* polega na wzmocnieniu wyparcia poprzez osadzenie prekursora w tradycji – osadzenie bardziej stanowcze niż to, na które pozwala jego odważna indywiduacja¹⁹⁵.

Demonizacja zapewnia więc siłę adeptowi, dzięki wyparciu prekursora i umieszczeniu jego dorobku w całej tradycji. Wówczas twórczość prekursora nie jawi się dla adepta jako kanon, lecz sama stanowi jedynie jeden z wielu elementów kanonu europejskiego czy światowego. Dzięki temu mistrz jest traktowany jako „jeden z wielu”, jest symbolicznie wyparty z boskiego piedestału i uczłowieczony. Adept natomiast

¹⁹³ Bloom pisze: „As a literary idea, the Sublime originally meant a style of »loftiness«, that is of verbal power, of greatness or strength conceived agonistically, which is to say against all possible competition. But in the European Enlightenment, this literary idea was strangely transformed into a vision of the terror that could be perceived both in nature and in art, a terror uneasily allied with pleasurable sensations of augmented power, and even of narcissistic freedom, freedom in the shape of that wildness that Freud dubbed »the omnipotence thought«, the greatest of all narcissic illusions” (H. Bloom, *Agon: Towards a Theory of Revisionism...*, s. 101).

¹⁹⁴ Idem, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, przeł. A. Bielik-Robson, M. Szuster..., s. 142.

¹⁹⁵ Ibidem, s. 146, 148-149.

przypomina demona dzięki otwarciu na ów neoplatonowski byt pośredni. Czuje się silniejszy od zdegradowanego przez siebie prekursora.

W tekście *Na mapie błędzenia* Bloom łączy *demonizację*, będącą racją reprezentacji, z romantycznym pojęciem wyobraźni twórczej:

To, co romantycy nazywali Wyobraźnią twórczą, bliskie jest nie tyle sublimacji i metaforze [a więc i związanej z nimi racji *askesis*, o której za chwilę], ile tłumieniu i hiperboli, które reprezentują raczej, niż ograniczają. Tłumienie, Freudowskie *Verdrängung*, jest procesem obronnym, za pomocą którego usiłujemy zachować nieświadomy charakter reprezentacji popędowych (wspomnień i pragnień). Jednak ta próba zachowania nieświadomego charakteru reprezentacji faktycznie tworzy nieświadomość (choć stwierdzenie takie jest znowu odejściem od Freuda). Żaden rzetelny badacz poezji nie zgodziłby się z poglądem, iż „istota tłumienia polega po prostu na odrzuceniu i utrzymaniu czegoś w dystansie wobec świadomości”. Hiperbola, trop nadmiaru lub upadku, podobnie jak tłumienie znajduje swoje obrazy w wysokości i głębi, we wzniosłości i grotesce. Zgłębienie nieświadomości jest tym samym procesem co usypywanie nieświadomości, nieświadomość bowiem, tak jak wyobraźnia romantyczna, nie ma żadnego aspektu odniesieniowego. Podobnie też jak wyobraźnię nie sposób ją zdefiniować, ponieważ jest ona wzniosłym tropem lub hiperbolą, cieniem ducha. Z chwilą gdy wiersz uległ wyzuciu w takim stopniu, iż jego ciągłości zagraża rozbitcie, tłum on swą moc reprezentowania, aż osiągnie Wzniosłość lub wpadnie na pobocza groteskowości – w każdym jednak z tych dwu przypadków wytwarza znaczenie. Chwała tłumienia, poetycznie mówiąc, polega na tym, że pamięć i pragnienie, sprowadzone w głąb, nie mają się gdzie udać w języku, jak tylko na wyżyny wzniosłości, triumfu *ego* w jego własnych działaniach¹⁹⁶.

Na obecność *demonizacji* w utworze adepta wskazują obrazy wertykalne, opisy tego, co znajduje się wysoko i tego, co ukryte nisko, bądź co znajduje się w głębi. Wskazują one na wyparcie wzniosłości prekursora. Bloom podkreśla zwłaszcza fakt, że tłumienie i zepchnięcie dzieła prekursora do niemierzalnego uniwersum, jakimi są nieświadomość, tradycja i wyobraźnia twórcza, zawsze wiąże się z produkcją innej wzniosłości.

W odniesieniu do typu obrazowania, towarzyszącego *demonizacji*, Lipszyc dodaje kilka uwag na temat odczytywania sensu uobecniania się w utworze literackim obrazów tego, co wysoko i tego, co znajduje się nisko oraz realiów występowania wzniosłości.

Bloom radzi, byśmy wzniosłe momenty w wierszu, wzniosłe gesty retoryczne, w których poetycka wyobraźnia osiąga hiperboliczne szczyty, odczytywali jako akty wyparcia „cytatów”

¹⁹⁶ Idem, *Na mapie błędzenia...*, s. 282-283.

z innych wierszy, akty wyparcia przeszłości. [...] Efektem wyparcia jest wzniosła mowa, w wierszu zaś pojawiają obrazy niebotycznych wysokości i bezdennych głębin. [...] teza Menninghause, iż wzniosłość ma sens tylko w estetyce upadłego świata, stosuje się do koncepcji Blooma. Kłamiąc przeciw demiurgowi, władcy tego świata, wypierając jego władzę nad sobą, obwieszcza istnienie wzniosłej siły, osiągalnej w negatywnych obrazach, do których on sam może mieć rzekomo dostęp¹⁹⁷.

Lipszyc akcentuje zwłaszcza wagę obecności negatywnych obrazów prezentujących to, co znajduje się wysoko oraz co jest ulokowane czy ukryte nisko, te bowiem negatywne wyobrażenia wskazują na zastosowanie przez adepta wzniosłości negatywnej, kontrwzniosłości skierowanej przeciwko uczłowieczonemu prekursorowi.

Stan *demonizacji* nie jest jednak fazą na tyle silną, by pozwoliła ona młodemu poecie uwolnić się od wpływu mistrza. Wpływ dzieł poprzednika, choć został stłumiony, nie jest usunięty. Używając hiperboli oraz tłumiąc wpływ, adept ponownie dopuszcza się jedynie oszustwa. Na ten fakt zwrócił uwagę Lipszyc – w fazie *demonizacji*:

Prekursor nie zostaje przewyciężony. Za pomocą wyparcia adept skrywa go w swej nieświadomości, a za pomocą technik retorycznych próbuje przekonać siebie i świat, że istnieje jakaś moc poza prekursorem, na kształt gnostyckiego „boga nieznanego”, która i tamtemu użyczyła siły. Wiemy już, na czym polega paradoks tego posunięcia: jedyna pełnia, jedyna poetycka siła, jedyna dopełniona osobowość, jaka istnieje w świecie adepta, to osoba prekursora, on jednak chce innej pełni, nie związanej tak ściśle z postacią prekursora. Bloom nie ma wątpliwości co do kłamliwego, czysto retorycznego charakteru tych zabiegów¹⁹⁸.

Mając świadomość, iż w dalszym ciągu jedyną pełnią jest dla młodego poety poprzednik, adept jest zmuszony do kontynuowania walki z wpływem prekursora.

7.5. *Askesis*

Bloom wyjaśnia, że wprowadzony przez niego termin „asceza”¹⁹⁹ zaczerpnął z pierwotnych praktyk szamańskich. Jest to przedostatnia *ratio*, pełniąca funkcję ograniczającą wpływ dzieł prekursora.

¹⁹⁷ A. Lipszyc, *Międzyludzie. Koncepcja podmiotowości...*, s. 193, 194, 195.

¹⁹⁸ Ibidem, s. 196-197.

¹⁹⁹ W *Hermeneutyce podmiotu* Michela Foucaulta znajdujemy interesujący i zbliżony do Bloomowskiego sposób rozumienia ascezy. Francuski filozof przywołuje starożytny sposób jej postrzegania. Asceza jest drogą do ustanowienia siebie oraz osiągnięcia stanu samowystarczalności: „Postępujące wyrzeczenie, kulminujące w owym zasadniczym wyrzeczeniu, jakim jest wyrzeczenie się siebie – oto jak rozumiemy ascezę. Właśnie to przebrzmiewa dla nas w tym pojęciu. Tymczasem dla starożytnych asceza (*askesis*)

Askesis, czyli zmierzanie ku samooczyszczeniu z zamiarem osiągnięcia stanu samotności; ogólny ten termin zaczerpnięty jednak został z praktyki przedsokratycznych szamanów w rodzaju Empedoklesa. Inaczej niż w *kenosis* poeta późniejszy nie zmierza ku wyzuciu, lecz ku uszczupleniu [*curtailing*]; oddaje część swego ludzkiego i wyobraźniowego wyposażenia po to, by oddzielić się od innych, a wśród nich od swego prekursora, czyni to zaś w swym wierszu przez takie usytuowanie go względem wiersza-antenata, by i ten poemat poddany został *askesis*; wyposażenie prekursora zostaje również okrojone²⁰⁰.

Adept kosztem okrojenia części ze swojego poetyckiego potencjału dąży do separacji od swoich poetyckich poprzedników. Uszczuplając jednak swój twórczy zasób, ogranicza również dzieło poprzednika.

Choć Bloom wskazuje na powiązania *askesis* z pierwotnymi aktami samooczyszczenia i separacji od społeczności, zaznacza, że ta racja rewizjonerska jest również podstępny zabieg młodszej poety.

W tym kulminacyjnym punkcie drugiej fazy wiersza wkraczamy w podstępne ograniczenia *askesis* – perspektywizujące pułapki metafory, tego zarazem najbardziej sławionego i najbardziej zawodnego z tropów Zachodu. Wkraczamy także w psychiczną sferę określaną przez Freuda jako „normalność”, dzięki sublimacji, jedynemu „skutecznemu” rodzajowi obrony. Proponuję tutaj tezę, iż psychiczna „normalność”, choć pożądana dla osób, nie sprawdza się w odniesieniu do wierszy, i że metafora, którą można by nazwać tropem normalnym, prowadzi wiersz w beznadziejne, dualistyczne obrazy wnętrza przeciwstawnego zewnątrz. Triumf wierszy jest triumfem nad ograniczeniami ich własnych metafor i pomiltonowskie wiersze skłaniają się w swych wzorcach ku tej wiedzy, zastępując metafory schematami transumpcji, czyli odmianami starożytnego tropu *metalepsis*, [...] ²⁰¹.

Bloom łączy ascezę z Freudowską obroną, sublimacją, a więc przesunięciem problematycznego popędu na inny obiekt. Ruch ten wiązany jest najczęściej z procesem rezygnacji z popędu na rzecz aktywności w sferze intelektualnej, twórczej. Jednakże sublimacja zakłada istnienie podobieństwa pomiędzy popędem a obiektem obsadzonym, dzięki kondensacji, nagromadzeniu znaczeń. W tym kontekście Bloom dostrzega analogię pomiędzy sublimacją a metaforą.

miała zupełnie inny sens. Po pierwsze dlatego, że w oczywisty sposób nie chodziło tu o to, by dojść do wyrzeczenia się siebie jako do kresu albo sedna ascezy. Przeciwnie, *askesis* miała służyć ustanowieniu samego siebie. Albo, mówiąc ściślej, ustanowieniu pełnej, doskonałej, samowystarczальной relacji Siebie z Sobą, zdolnej zainicjować ową przemianę siebie prowadzącą do szczęścia, jakie czerpie ono z siebie samego” (M. Foucault, *Hermeneutyka podmiotu*, przeł. M. Herer, Warszawa 2012, s. 310). Cel ascezy ukazany przez Foucaulta jest tożsamy z celem, do którego dąży Bloomowski adept, marzący o samodzielności i o ustanowieniu siebie w charakterze swojego jedyne go wpływu.

²⁰⁰ H. Bloom, *Na mapie błędzenia...*, s. 259.

²⁰¹ Ibidem, s. 283.

Jak metafora dokonuje kondensacji przez podobieństwo, tak i sublimacja przemieszcza lub przenosi nazwę na nie stosowny dla niej przedmiot. U Freuda sublimacja przenosi nazwę seksualności na myśl i sztukę, Freudowska bowiem *Sublimierung* jest kondensacją opartą na zakładanych podobieństwach między seksualnością a działaniem intelektualnym, które obejmuje też poezję²⁰².

Ze względu na powiązanie metafory z sublimacją obrazy w wierszu, zdradzające obecność *askesis*, będą więc bazowały na dialektycznej grze wyobrażeń wnętrza i zewnątrz, tj. mamy do czynienia z wewnętrzną działalnością popędu oraz zewnętrzną, intelektualną jego reprezentacją.

Sublimacja, a wraz z nią metafora, dzięki przemieszczeniu i kondensacji redukuje tendencje destruktywne, które niesie ze sobą popęd oraz wpływ poetycki. Dzięki zanegowaniu seksualnego ukierunkowania popędu, jak i wpływu poetyckiego, adept dokonuje samoograniczenia na rzecz przekształcenia popędu-wpływu w odpowiednik Freudowskiego superego.

Libido płynie dalej, ale ulega deseksualizacji; agresywny strumień naszych energii i pragnień zostaje oczyszczony ze skłonności destrukcyjnych.

W *Ego i id* Freud stwierdza, że sublimacja jest blisko spokrewniona z identyfikacją, która sama opiera się na deformacji celu bądź obiektu, będącej niekiedy nawet przekształceniem obiektu albo celu w jego przeciwieństwo. Jeżeli zastosujemy tę uwagę w kontekście naszej typologii uników, to sublimacja przybierze postać *askesis*, samoograniczenia, którego celem jest transformacja za cenę zawężenia zakresu twórczego oddziaływania tak prekursora, jak i efeba. Ostatecznym produktem procesu poetyckiej *askesis* jest ekwiwalent superego, w pełni rozwinięta *poetycka wola*, surowsza niż sumienie²⁰³.

Na etapie *askesis* powstaje więc wola poetycka. Adept nie jest już zdany na łaskę i niełaskę wpływu, odtąd bowiem może przenieść jego moc na twórczą, poetycką sferę aktywności Ja.

Jak zaznacza Bloom w *Lęku przed wpływem*, ograniczenie, jakie wiąże się z *askesis*, w ostatecznym rozrachunku przyniesie korzyści młodemu poecie.

W procesie poetyckiej omyłki ofiara tłumi ludzką witalność: tu bowiem mniej znaczy więcej. [...] w rzeczywistości pisanie (i czytanie) wierszy jest procesem ofiarnym – oczyszczaniem, które raczej pozbawia nas energii, niż regeneruje jej pokłady. Każdy wiersz jest unikiem nie

²⁰² Ibidem.

²⁰³ Idem, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, przeł. A. Bielik-Robson, M. Szuster..., s. 158-159.

tylko w stosunku do innego wiersza, ale także w stosunku do siebie, co znaczy, że każdy wiersz jest błędną interpretacją tego, czym sam mógł się stać²⁰⁴.

Owo „więcej”, jakie niesie asceza, gwarantuje adeptowi osiągnięcie względnej samodzielności oraz wysokiego artystycznego poziomu. Jak podkreśla Bielik-Robson: „Bez ascezy nie ma sztuki wysokiej”²⁰⁵. Można więc traktować *askesis* jako doskonalenie się w warsztacie twórczym poprzez ograniczenie tego, co niezręczne dla adepta, związane z popędem i wpływem.

7.6. *Apophrades*

W ostatnią fazę utworu literackiego wkracza adept odizolowany od prekursora. *Apophrades* Bloom określa jako stan zbliżony do solipsyzmu charakteryzującego się poczuciem, że istnieje tylko Ja poety. Słowo określające nazwę ostatniej z racji rewizyjnych Bloom zaczerpnął ze świata starożytnej Grecji.

Apophrades, czyli powrót zmarłych; słowo to oznaczało pierwotnie owe posępne i nieszczęśliwe dni w Atenach, kiedy to zmarli powracali, by znów zasiedlić domostwa ongiś przez siebie zamieszkiwane. Poeta późniejszy, w ostatniej swej fazie – obciążony już samotnością wyobraźni na granicy solipsyzmu – utrzymuje swój wiersz w stanie takiego otwarcia wobec dzieła prekursora, że na pierwszy rzut oka moglibyśmy przypuszczać, iż koło zatoczyło okrąg i że powróciliśmy do czasów przesadnego czeladnictwa poety późniejszego, zanim jego moc zaczęła utwierdzać się w rewizjonerskich racjach. Teraz jednak wiersz jest utrzymywany w otwarciu wobec prekursora, podczas gdy kiedyś był otwarty; tajemniczym efektem jest to, iż wydaje nam się nie tyle, że prekursor napisał ów wiersz, ile raczej, że charakterystyczny dla prekursora utwór napisany został przez poetę późniejszego²⁰⁶.

Dzięki *apophrades* zostaje niejako zatoczony krąg i choć zdawać by się mogło, że adept otwiera się na wpływ jak pierwotnie, gdy powtarzał swojego mistrza, to w rzeczywistości owa akceptacja ma fałszywy charakter. Adept nie powtarza dzieł prekursora, lecz tworzy takie, którego autorstwo można by przypisać poprzednikowi.

Ostatnią rację rewizjonerską Bloom utożsamia z dwiema obronami: introjekcją i następującą po niej projekcją. W tekście *Na mapie błędzenia* wyjaśnia, że introjekcja:

to wyobraźniowa transpozycja inności we własną jaźń; jako utożsamienie dąży introjekcja do obrony przeciw czasowi i przestrzeni – pośród innych niebezpieczeństw. Projekcja dąży do

²⁰⁴ Ibidem, s. 160.

²⁰⁵ A. Bielik-Robson, *Duch powierzchni...*, s. 314.

²⁰⁶ H. Bloom, *Na mapie błędzenia...*, s. 259-260.

wyparcia z jaźni wszystkiego, czego uznania za własne jaźń nie mogłaby znieść. Gdy introjekcja wciela przedmiot lub popęd po to, by się przed nim bronić (niwecząc w ten sposób związki z przedmiotem), projekcja jawnie przypisuje wszelkie zakazane popędy lub przedmioty innym. Należy zauważyć, że obydwa te rodzaje obrony reprezentują, obydwa bowiem oferują możliwość rozciągnięcia zarówno czasu jak i przestrzeni, szczególnie zaś czasu. Ujmując rzecz bardziej zdecydowanie: spośród wszystkich rodzajów obrony te dwa w sposób najbardziej bezpośredni funkcjonują jako tropy przeciw innym rodzajom obrony, szczególnie przeciw tym, które mają charakter obsesji lub przymusu powtarzania. Stanowi to powiązanie przez analogię z tropem *metalepsis* – tropem odwracającym trop, figurą figury²⁰⁷.

Dzięki współgrze introjekcji oraz projekcji jest możliwe wchłonięcie przez działający podmiot popędu oraz przypisanie jego istnienia komuś lub czemuś innemu. W świecie poetyckim ten dwuelementowy mechanizm przybierze formę niejako zaproszenia prekursora do wiersza adepta oraz wywołania wrażenia, że to adept stworzył własnego ojca.

W przypadku *apophrades* mamy do czynienia z utożsamieniem racji z interesującym tropem retorycznym, którym jest *metalepsis*. Lokuje się ona ponad innymi tropami, ponieważ jej istotą jest przenoszenie elementów, aluzyjność oraz niepodleganie kategorii chronologii. Bloom pisze:

Definiując *metalepsis* i dając jej łacińską nazwę transumpcji, Kwintylian [*De institutione oratoria* 8,6,37] zdeprecjonował ten trop i uznał go za odpowiedni jedynie dla komedii. Współczesną historię transumpcji można by nazwać „zemstą tropu”, od czasów bowiem renesansu, przez romantyzm aż po dzień dzisiejszy jest to główny tryb poetyckiej aluzji i figury, bez której wiersze nie mogłyby znaleźć swojego zakończenia. Panowanie aluzji transumpcyjnej stanowi najistotniejszy czynnik podsycający ton świadomej retoryczności w poezji romantycznej i poromantycznej. „Transumować” znaczy „przenosić”, a transumpcję – transfer kategorii – możemy określić jako przeniesienie na przeciwny brzeg wiersza. [...] *Metalepsis* skacze nad głowami innych tropów i staje się reprezentacją przeciwstawioną czasowi, poświęcającą teraźniejszość dla wyidealizowanej przeszłości lub oczekiwanej przyszłości²⁰⁸.

Dzięki aluzyjnej naturze *metalepsis* jest ona w stanie odwrócić porządek, dokonując inwersji czasowej. W ten sposób w *ratio apophrades* dochodzi do symbolicznego podporządkowania sobie przez adepta prekursora.

[*Metalepsis*] Jako figura figury przestaje być redukcją lub ograniczeniem, a staje się w zamian reprezentacją szczególnego rodzaju – proleptyczną lub „opaczną” w rdzennym sensie przeobrażania późniejszego we wcześniejsze. Jako obrona *apophrades* wybiera między

²⁰⁷ Ibidem, s. 284-285.

²⁰⁸ Ibidem, s. 285-286.

introjekcją a projekcją, między pewnym rodzajem utożsamienia a pewnym rodzajem niebezpiecznej zazdrości. Następuje albo wypłucie, a więc oddalenie przyszłości, a więc połknięcie, identyfikacja z przeszłością przez zastąpienie wcześniejszych słów późnymi w tropie poprzedzającym, albo też następuje oddalenie, projekcja przeszłości i identyfikacja z przyszłością przez zastąpienie słów późnych wczesnymi. U Milтона [...] połączenie *metalepsis* z aluzją daje w rezultacie najznakomitszy w naszym języku przykład poety, który podporządkowuje sobie wszystkich swych prekursorów i czyni z procesu podporządkowania znaczną część programu i znaczenia swego dzieła. Dokonania pomiltonowskie doprowadziły do metaleptycznego odwrócenia, które dominuje w obrazowaniu końcowych wersów wielu wybitnych wierszy romantycznych i poromantycznych²⁰⁹.

Uzupełniając kontekst psychoanalityczny, Bloom zwraca uwagę na fakt, że dzięki odpowiadającej *metalepsis* współgrze introjekcji i projekcji adept jest w stanie skierować się w stronę utożsamienia z przeszłością poprzez ingerencję w słowa współtworzące wcześniejszy trop, do którego aluzyjnie się odnosi. Drugą możliwością jest zamiana temporalna ukierunkowana na utożsamienie z przyszłością, co następuje, gdy młodszy poeta dokonuje zamiany słów późniejszych wcześniejszymi.

Lipszyc podkreśla jeszcze inne właściwości *metalepsis*. W *Miedzy ludziach* konstatuje, że ten trop retoryczny:

posługuje się grą słów, dzięki której przekształca stare tropy w nowe. Jeśli weźmie się pod uwagę te wywody oraz (dość zresztą rozbieżne) definicje z późniejszych podręczników retoryki, można przyjąć, że gry słów, a nawet podobieństwa brzmieniowe, do których odwołuje się *metalepsis* (czasem jest to wręcz zastąpienie słowa synonimem jego homonimu!), są szczególnymi przypadkami takiej oto zasady. Można mianowicie powiedzieć, że *metalepsis* posługuje się dwoma metonimicznymi stosunkami przyległości: w starej, metonimicznej substytucji dokonuje nowej zamiany opartej na kolejnej metonimicznej przyległości. O ile te dwie przyległości pojawiają się na dwóch różnych osiach (w szczególnym przypadku: raz jest to przyległość w rzeczywistości, raz w jakimś dziele literackim) uzyskujemy efekt podwójnej metonimii, metonimii zbudowanej na metonimii, która ze względu na nieprzechodniość wyjściowych stosunków przyległości nie redukuje się do metonimii pojedynczej. Pojawiają się jednak i inne definicje, a wśród nich i ta, że *metalepsis* jest po prostu szczególnym przypadkiem metonimii: takim mianowicie, w którym późniejsze wydarzenie zastępuje wcześniejsze, skutek przyczynę lub na odwrót²¹⁰.

Metalepsis ma więc wiele wspólnego z metonimią, obie bowiem dokonują zastąpienia jednego określenia innym określeniem. W tym kontekście wolno powiedzieć że

²⁰⁹ Ibidem, s. 286.

²¹⁰ A. Lipszyc, *Miedzy ludziami. Koncepcja podmiotowości...*, s. 207.

metalepsis może być podwójną metonimią. W przypadku *metalepsis* mowa jest jednak o modyfikacji temporalnej, co stanowi o jej indywidualnym charakterze.

Bloom najsilniej akcentuje temporalny charakter *apophrades*, która umożliwia ów starogrecki „powrót zmarłych” do swoich domostw. Amerykański krytyk w roli zmarłego obsadza prekursora, który może powrócić do dzieł adepta, ale już na innych zasadach, wyznaczonych przez tego drugiego. Bielik-Robson podkreśla, że przez identyfikację z *metalepsis* także w przypadku *apophrades* można mówić o oszustwie adepta. Tym razem jednak wystosowuje największe oszustwo, którym jest kłamstwo przeciwko czasowi.

Apophrades jest więc „oszukanym” zwycięstwem nad czasem, a zarazem najcenniejszym rezultatem procesu dziedziczenia: to, co z początku wydawało się tylko sztubackim buntem, nieuzasadnioną odmową wpływu, w ostatecznej instancji tradycję wzmacnia i ożywia. „Powrót zmarłych” jest podwójnym triumfem: i adepta, który wygrał swą walkę z prekursorem, i tradycji, która w ten sposób zyskuje prekursora jeszcze silniejszego. Rebelia domyka się więc jeszcze pełniejszym uczestnictwem niż w przypadku strategii słabej, prowadzącej wprost do sublimacyjnej uległości: oto paradoks, a zarazem najwyższe osiągnięcie strategii silnej²¹¹.

Dzięki fazie *apophrades* osiągnięte więc zostaje podwójne zwycięstwo: uczeń sprawia wrażenie, że stwarza swojego mistrza, a prekursor zostaje przywrócony tradycji bardziej wzmocniony niż uprzednio.

Warto także przytoczyć refleksję Bielik-Robson na temat osobliwego charakteru efektu podjętej przez adepta walki przeciwko piętну opóźnienia.

Jeśli więc całą strategię rewizyjną, której celem jest stworzenie mocnej podmiotowości, podsumować jako „rebelię przeciw kondycji opóźnienia” (*rebellion against the conditio of belatedness*), to jej rezultat jest istotnie sukcesem dość osobliwym: syn płodzi swego własnego ojca, a tym samym odwraca porządek wpływania i dziedziczenia. Podmiot sam staje się swym własnym wpływem, i to silniejszym niż wpływ początkowy; przebija prekursora, każąc mu brzmieć jakby był tylko błędą kopią dzieł adepta. To „oszustwo wobec czasu” (*lying against time*) ma jak najbardziej dobroczynne skutki: dzięki niemu tradycja ożywa rodzajem życia, jakiego nigdy nie dostarczyłaby jej posłuszna sublimacja. Pomimo ciągłego oddalania się od źródła w procesie linearnej reprodukcji, potrafi, na przekór biegowi czasu, znaleźć się na powrót blisko swych początków. Tradycja, mówi Bloom, żyje tylko dzięki adeptom, którzy nie godzą się na jej przyjęcie. Paradoksalnie bowiem ich bunt tym lepiej służy zaburzeniu

²¹¹ A. Bielik-Robson, *Inna nowoczesność...*, s. 102.

chronologii, która przywraca tradycję jej źródłom. Zmarli poeci powracają – i to w lepszej formie niż za życia²¹²

Tradycja zyskuje więc wiele dzięki walkom podejmowanym przez adeptów sprzeciwiających się swoim mistrzom. Przebycie drogi opisanej przez Blooma, której kolejne etapy przybierają charakter następujących po sobie racji rewizyjnych, umożliwia młodszym poetom odwrócenie porządku dziedziczenia. Tradycji zostaje przywrócony prekursor wzmocniony zabiegami adepta, ten zaś jako silny twórca również zasili swoją osobą dziedzictwo tradycji.

Na koniec należy zadać pytanie, czy porządek racji rewizyjnych zawsze jest taki sam, biorąc pod uwagę dzieła powstałe w epokach poświeceniowych? Bloom twierdzi, że jest możliwe odstępstwo od kolejności ukazanej w tabeli. Stwierdza:

Oczywiście pojawia się obfitość wariantów i przemieszczeń, zazwyczaj jednak w wyraźnie dostrzegalnych schematach prze-porządkowania. Jeden z nich, występujący często w okresie sentymentalizmu, wykazuje tendencję do odwrócenia porządku fazy środkowej w ten sposób, że demonizacja poprzedza *kenosis*. Inny, typowo amerykański, rozpoczyna cały wiersz od owej przedstawionej środkowej fazy, przechodząc dalej do pary *askesis/apophraes*, by zakończyć tym, co byłoby pierwszą fazą w wierszu przesilenia angielskiego romantyzmu. Istnieje także wiele wierszy, które buntują się przeciw temu modelowi, choć bunt ten jest nierzadko wątpliwej natury. Rzeczą istotną jest nie tyle dokładna kolejność racji, co zasada substytucji, wedle której reprezentacje i ograniczenia bezustannie sobie odpowiadają²¹³.

Krytyk podkreśla stały charakter powiązań racji rewizyjnych w parach. Dialektyka: ograniczenie-substytucja-reprezentacja funkcjonuje, zdaniem Blooma, nierozzerwalnie w utworze literackim, natomiast kolejność występowania owych trzech diad racji rewizjonerskich w tekście może ulec przesunięciu. Istnieją różne modele układów *ratio* w utworze i niekiedy poszczególne z nich są charakterystyczne bądź dla danego obszaru geograficznego tworzonych tekstów, bądź dla danej epoki literackiej. Bloom wyraża głębokie i nieco optymistyczne przekonanie, że niezależnie od kolejności występowania dialektycznych par rewizjonerskich, poświeceniowe utwory w każdym przypadku spełniają założenie jego projektu poetyckiej zależności.

W tekście *The Anatomy of Influence* Bloom odpowiada na pytanie, czy w istocie każdy silny młody poeta jest zmuszony do stosowania obron względem prekursorów.

²¹² Ibidem, s. 102-103.

²¹³ H. Bloom, *Na mapie błędzenia...*, s. 287-288.

My students often ask me why great writers cannot start out fresh, without any past at their backs. I can only tell them that it just does not work that way since in practice inspiration means influence, as it did in Shakespeare's vocabulary. To be influenced is to be taught, and a young writer reads to seek instruction, even as Milton read Shakespeare, or Crane Whitman, or Merrill Yeats²¹⁴.

Według Blooma nie jest możliwe stworzenie przez kolejnych poetów poezji na miarę ich wzniosłych poprzedników bez wpływu poezji prekursorów oraz bez przeprowadzenia przez adepta rewizjonerskiej batalii wymierzonej w dzieła mistrzów, od których uczył się tworzyć. Badacz podkreśla, że regule tej nie umknęli nawet najwięksi poeci. Jego zdaniem to właśnie silni poeci są zmuszeni do stosowania obron wobec naporu tradycji. Przechodzenie przez proces rewizjonerski umacnia poetę i sprawia, że ona sam staje się mocnym elementem tradycji.

Bloom opisuje metaforycznie ewolucję adepta jako wędrówkę w labiryncie wpływów.

All literary influence is labyrinthine. Belated authors wander the maze as if an exit could be found, until the strong among them realize that the windings of the labyrinth are all internal. No critic, however generously motivated, can help a deep reader escape from the labyrinth of influence. I have learned that my function is to help you get lost²¹⁵.

Zdaniem Blooma jedynie silni poeci są w stanie odszukać wyjście, lecz nastąpi to dopiero wówczas, gdy uświadomią sobie, że zakręty labiryntu tkwią w ich psychicznym świecie wewnętrznym, a tworzy je wielość przeczytanych dotychczas tekstów. Skupiając się na takim ujęciu, Bloom ujawnia rolę, jaką pełni jego projekt poetyckiej zależności. Żartobliwie stwierdza, że pomaga czytelnikowi zgubić się w tym labiryncie. Jako krytyk, twórca schematu racji rewizjonerskich oraz złożonej „teorii psychoestetyki reprezentacji literackiej”²¹⁶ Bloom w istocie wprowadza badaczy, czytelników w złożony świat przedstawionego powyżej labiryntu zależności poetyckich, nie wskazując im jednakże jednoznacznej i oczywistej drogi wyjścia.

²¹⁴ H. Bloom, *The Anatomy of Influence. Literature as a Way of Life...*, s. 10.

²¹⁵ Ibidem, s. 31.

²¹⁶ Idem, *Na mapie błędzenia...*, s. 286-287.

II. Aniołowie romantyków

Aniołowie nie istnieli od zawsze, ale zostali stworzeni przez Boga, prawdopodobnie przed pojawieniem się świata materialnego i człowieka. Posiadają wolną wolę – i właśnie dlatego część z nich popadła w grzech pychy, dumy i zazdrości, stając się aniołami upadłymi, demonami niezdolnymi miłować Boga i jego stworzenia – człowieka¹.

Bo to okropne! [...] Iść – i aniołów już nie napotykać!²

W twórczości doby romantyzmu nietrudno wyodrębnić kilka dominujących tematów, wokół których romantycy konstruowali swoje wielkie dzieła. Jednym z ważniejszych z nich jest motyw anioła. Przybiera on w poezji XIX wieku różnorodne formy – niewinnego motywu dziecka-aniołka, wielokrotnie pojawiającego się jeszcze w twórczości przedromantycznej motywu kobiety-anioła (Laura – *donna angelicata* w sonetach Petrarki), tradycyjnego ujęcia aniołów wywodzących się z Biblii oraz bardziej tragiczne wyobrażenia tych istot, jak wysłannicy zagłady, śmierci i anioły upadłe. Romantycy swobodnie sięgali do dorobku kultury, dowolnie przetwarzali motyw Bożych posłańców i nadawali mu nowe znaczenia³. Figura anioła okazała się

¹ Autor referuje myśl św. Tomasza na temat aniołów (P. Giovetti, *Aniołowie*, przeł. A. Michalska-Rajch, Łódź 2001, s. 136).

² List do Joanny Bobrowej z 14 maja 1842, w: *Korespondencja Juliusza Słowackiego*, t. 1, oprac. E. Sawrymowicz, Wrocław 1962, s. 479.

³ Zob. m.in. publikacje systematyzujące sposoby przedstawiania aniołów w Starym i Nowym Testamencie, tekstach apokryficznych, legendach oraz w literaturze i innych sztukach: S. Burnham, *Księga aniołów: rozważania o aniołach wczoraj i dziś oraz autentyczne opowieści o tym, w jaki sposób wpływają na nasze życie*, tłum. D. Chojnacka i M.P. Jabłoński, Poznań 1996; A. Grün, *Każdy ma swego anioła*, tłum. K. Zimmerer, Kraków 2001; P. Giovetti, *Aniołowie...*; G. Panteghini, *Aniołowie i demony. Powrót tego co niewidzialne*, tłum. B.A. Gancarz, Kraków 2001; *Księga o aniołach*, pod. red.

nośnym motywem, toteż jego symbolika w romantyzmie stawiała się z czasem coraz bardziej rozmyta. Wokół istot niebiańskich powstały także złożone, autorskie systemy myślowe i poetyckie (Swedenborg, Towiański, Słowacki)⁴.

Postać anioła, ujmowana na różne sposoby, stała się dla romantyków buforem, który służył do przekazywania wielu treści. Idea ta jest kompatybilna ze scholastyczną koncepcją anioła jako posłańca i przekaziciela treści pomiędzy Bogiem i człowiekiem. Poprzez figurę tych niematerialnych bytów, ich wyobrażenie oraz funkcję nakreśloną w tekście romantycznym, można odczytać wiele intertekstualnych nawiązań. Na poczet tej rozprawy aniołowie są odczytywani jako przejaw intertekstualnego dialogu Bloomowskiego adepta z tradycją, a zwłaszcza ze swoim prekursorem. Przypomnijmy, że według amerykańskiego krytyka literatury, przez lęk przed wpływem, jaki odczuwa młodszy poeta względem utworów swoich mistrzów, powstaje agoniczny dyskurs⁵ oraz mocna twórczość, która ma szansę zasilić kanon literatury. Symptomatyczne jest, że badacz ukazuje ów lęk pod postacią Cheruba Skrywającego⁶. Figura anioła, użyta przez Blooma w jego projekcie poetyckiej zależności, związana jest zawsze z twórczą siłą lęku generującą nowe znaczenia. Kategorię buntu aniołów odczytuję więc jako symptom polemicznego wyłamywania się przez poetów z naśladowania swoich prekursorów.

Istotne znaczenie dla prowadzonych przeze mnie badań ma ujęcie patrystyczne. Jak wyjaśnia Jean Daniélou, w optyce patrystycznej aniołowie pojawiają się w Biblii w kluczowych scenach związanych z ekonomią zbawienia. W tym ujęciu ojcowie kościoła i scholastycy zadawali sobie pytanie o ich funkcję⁷. W moim mniemaniu ujęcie patrystyczne jest przekładalne na teksty literackie. Obecność aniołów w utworze wskazuje na istotne treści, ważne dla zrozumienia sensu całego utworu. Mając na uwadze kategorie intertekstualne Blooma, należy dodać, że postaci aniołów

H. Oleschko, Kraków 2002; J.C. Cruz, *Aniołowie i diabły*, tłum. J.J. Stoppa, Gdańsk 2002; G. Davidson, *Słownik aniołów w tym aniołów upadłych*, przeł. J. Ruszkowski, Poznań 2003; A. Läßle, *Aniołowie*, tłum. J. Jurczyński, Kraków 2004; *Anioł w literaturze i w kulturze*, pod red. J. Ługowskiej i J. Skawińskiego, Wrocław 2004; R. Giorgi, *Aniołowie i demony*, tłum. T. Łozińska, Warszawa 2005; J. Daniélou, *Aniołowie i ich misja*, przeł. K. Kubaszczyk, Warszawa 2006; A. Pleś, *O aniołach*, przeł. T. Klimkowski, Kraków 2010; E. Lucie-Smith, *Anioły*, przeł. M. Witkowski, Warszawa 2010.

⁴ M. Baranowska, *Anioł*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Wrocław 1991, s. 26-28.

⁵ A. Lipszyc, *Międzyludzie. Koncepcja podmiotowości w pismach Harolda Blooma z nieustającym odniesieniem do podmiotoburstwa*, Kraków 2004, s. 222.

⁶ Zob. rozdział *Bloomowska koncepcja poetyckiej zależności*.

⁷ J. Daniélou, *Aniołowie i ich misja...*, s. 8-10.

w tekście nie tylko wpływają na znaczenia wewnątrztekstowe, ale także ujawniają istnienie dialogu z tradycją. Indywidualne ujęcia istotnych tematów w utworze są, z perspektywy agonicznej teorii rewizjonizmu Blooma, symptomem polemiki z przeszłością literacką.

Spośród znacznej ilości postaci aniołów występujących w literaturze polskich romantyków najbardziej interesujące są dla mnie reprezentacje nietypowe i wyłamujące się z konwencjonalnych przedstawień. Są to nie tylko aniołowie zbuntowani – istoty upadłe, oddalone od Boga, z szatanem, Mefistofelem bądź Lucyferem na czele. To również aniołowie wschodu Mickiewicza (*Sonety odeskie*), Anioł Stróż (*Dziady* cz. III), byty melancholijne Słowackiego (Eloe z *Anhellego*) czy enigmatyczna figura człowieka-anioła (*Kordian*, *Anhelli*). Jak zostało to zasygnalizowane wcześniej, anioły te pojawiają się w tekstach w ważnych momentach, będących często przełożeniem światopoglądu poety. Istotne jest odejście w tekście od ujęć konwencjonalnych, ponieważ w nowych wyobrażeniach aniołów, różniących się od dotychczasowych paradygmatów, powstają nowe, zindywidualizowane znaczenia. Jest to szczególnie ważne z perspektywy dominującego indywidualizmu romantyków, potrzeby stworzenia własnej formy ekspresji i światopoglądu.

Z racji skupienia się na relacji Słowacki – Mickiewicz postaram się przyjrzeć sposobom uobecniania się motywu anioła w dziełach tylko tych dwóch poetów, ze szczególnym naciskiem na niekonwencjonalne ujęcia tego tematu. W tym celu posłużę się przeglądem stanu badań w tej materii. W przypadku tekstów Mickiewicza mniej występuje w nich wyobrażeń aniołów niż w tekstach Słowackiego i nie są to figury aż tak złożone i wieloznaczne jak u młodszego poety. Uwagę moją przykuja zwłaszcza figury aniołów w utworach Słowackiego z racji polemicznego charakteru jego twórczości wobec dzieł Mickiewicza oraz faktu, że to głównie dziełom Słowackiego poświęcona jest ta rozprawa.

1. Anioły Mickiewicza

Z obszernej ilości prac badawczych poświęconych twórczości Mickiewicza oraz Słowackiego tylko część pozycji jest poświęconych *stricto* tematyce pojawiania się i funkcjonowania motywu anioła w dziełach wieszczów. Skupiając się na literaturze poświęconej twórczości Mickiewicza, odnotować należy zwłaszcza dwie prace

stanowiące syntezę tego zagadnienia: *Aniołowie w III części Dziadów Adama Mickiewicza i w teatralnych realizacjach dramatu w XX wieku* Joanny Wnuczyńskiej oraz *Aniołowie w poezji Adama Mickiewicza. Próba monografii* Moniki Kuleszy-Gierat. Obydwie autorki skupiają się przede wszystkim na ukazaniu angelologii w III części *Dziadów*, co w pierwszym wypadku zostało zaakcentowane już w tytule publikacji, a w drugim Kulesza-Gierat wyjaśnia, iż motyw anioła nie należy do najbardziej popularnych w całej twórczości Mickiewicza⁸, natomiast zdecydowany prym w tej materii wiedzie III część *Dziadów*. W przypadku stanu badań dotyczącego występowania aniołów w twórczości Mickiewicza można mówić o typie lektury scenicznej, którą reprezentuje książka Wnuczyńskiej oraz typie religijnym zaproponowanym przez Kuleszę-Gierat.

1.1. Lektura sceniczna

Autorka książki *Aniołowie w III części Dziadów Adama Mickiewicza i w teatralnych realizacjach dramatu w XX wieku* większą część pracy poświęciła analizie inscenizacji dramatu Mickiewicza oraz wyobrażeń aniołów w ujęciu Stanisława Wyspiańskiego, Leona Schillera, Konrada Swinarskiego⁹. Pozostała część publikacji to prezentacja wpływu pobytu Mickiewicza w Rzymie na kształt układu sił metafizycznych w dramacie¹⁰, próba udzielenia odpowiedzi na pytania dotyczące zawartej w dramacie idei męczeństwa oraz część poświęcona kreacji postaci aniołów w *Dziadach* cz. III.

Wnuczyńska zwraca uwagę na niejednorodność ontyczną i niepełną czytelność postaci świata nadprzyrodzonego, wysuwa jednak hipotezę, że zarówno bohaterowie dramatu, jak i istoty niematerialne funkcjonują w tym samym porządku bytowym i poznawczym¹¹. Jednym z ważniejszych kluczy interpretacyjnych jest dla

⁸ M. Kulesza-Gierat, *Aniołowie w poezji Adama Mickiewicza. Próba monografii*, Lublin 2007, s. 9.

⁹ J. Wnuczyńska, *Aniołowie w III części Dziadów Adama Mickiewicza i w teatralnych realizacjach dramatu w XX wieku*, Kraków 2007, s. 114-264.

¹⁰ Biorąc pod uwagę szerszą perspektywę, jaką jest kreacja całego nadprzyrodzonego świata w dramacie, nie można nie wspomnieć o takich pracach badawczych poświęconych tej tematyce, jak: Z. Niemojewska-Gruszczyńska, *„Dziady” drezdeńskie jako dramat chrześcijański*, Warszawa 1920, zwłaszcza s. 21-23 traktujące o schemacie dramatu mistycznego oraz tejsze *Walka szatana z Bogiem w polskim dramacie romantycznym*, Warszawa 1935, a także W. Kubacki, *Arcydramat i milczenie bohatera Polaków. Studium o „Dziadach”*, Kraków 1951 (zwłaszcza fragmenty dotyczące misteryjności dramatu, literackich inspiracji *Wielkiej Improwizacji*, demonizmu psychologicznego oraz hierarchii istot metafizycznych w *Prologu* (Ibidem, s. 54-66, 122-167, 170).

¹¹ J. Wnuczyńska, *Aniołowie w III części Dziadów...*, s. 31-32.

autorki kategoria misterium, przez którą odczytuje skomplikowany układ sił metafizycznych w utworze. Wnuczyńska pod tym względem szczególnie zwraca uwagę na sceniczność dramatu, dualistyczny układ sił nadprzyrodzonych, ukazanie walki dobra ze złem, skonstrastowanie tego, co materialne z tym, co duchowe oraz zastosowanie rysów postaci nawiązujących do wyobraźni średniowiecznej¹². Konkluduje, że:

W Mickiewiczowskich *Dziadach* istnieje podział na **prawą i lewą stronę** sceny dramatu. Mickiewicz dzieli byty nadprzyrodzone na dobre i złe. Wyjątkową postacią jest Duch, który ma niejednoznaczne pochodzenie i ontologię. W *Dziadach* drezdeńskich aniołowie są wysłannikami Stwórcy, otaczają Jego tron. Podobnie jak to było w misterium, gdzie pokazywano dobre anioły otaczające tron Boży. Diabły są wysłannikami szatana, Belzebuba, Lucyfera¹³.

Autorka nie pozostaje jednak bezkrytyczna wobec prostego przyrównania III części *Dziadów* do średniowiecznego dramatu chrześcijańskiego i wskazuje postaci w dramacie, które wyłamują się z powyższego wzorca oraz zaburzają misteryjny podział na siły dobra i zła. O ile jednak wskazanie wątpliwego statusu Anioła Stróża przybierającego maskę istoty piekielnej oraz Ducha jest zrozumiałe, o tyle wątpliwości budzi przeświadczenie Wnuczyńskiej, że w dramacie: „[...] diabeł przybiera tragiczne oblicze złego anioła, który cierpi, a który być może z prawdziwym złem nie ma nic wspólnego... (egzorcyzmy)”¹⁴. Taki wniosek pozostaje jednak w sprzeczności z ideą dramatu oraz podważa sens odprawianych egzorcyzmów przez księdza Piotra. Trudno się zgodzić z wyobrażeniem niesłusznie oskarżonego o zło anioła, gdy weźmie się pod uwagę cały kontekst egzorcyzmów, fakt, że duch kpi z księdza i słowa przeprowadzającego egzorcyzmy: „Te usta zły duch słowy szkaradnymi skaził”¹⁵.

By przyjrzeć się niejednorodności ontycznej istot nadprzyrodzonych, autorka bierze pod lupę wszystkie istoty pozaziemskie występujące w dramacie, w tym również diabły. Poniżej skupię się na najistotniejszych dla mnie wnioskach Wnuczyńskiej związanych z interpretacją tych istot w *Dziadach* cz. III.

Autorka wysnuwa interesującą konkluzję na temat kreacji sił dobra w dramacie, bazując na słowach, które wypowiadał Anioł Stróż o straszeniu Gustawa we śnie i przybierania formy larwy z piekła:

¹² Ibidem, s. 26-29.

¹³ Ibidem, s. 94. Podkreślenia – Wnuczyńska.

¹⁴ Ibidem, s. 95.

¹⁵ A. Mickiewicz, *Dziady* cz. III, w: Idem: *Utwory wybrane. Dziady*, Warszawa, 1957, s. 174.

Tak wykreowany anioł stróż byłby wysłannikiem nieba, które podejmuje walkę o dobro człowieka, posługując się nawet mało wyszukаныmi sposobami. Tak bardzo pragnie dobra, że ociera się o zło. Niebo z III części dramatu nie lęka się dotknąć zła, piekła i demonów, by wyzwolić człowieka i wspomóc go w walce z szatanem¹⁶.

Anioł Stróż jest jedną z najbardziej nieoczywistych postaci ukazanego w dramacie świata metafizycznego. Mickiewicz nadaje mu rysy indywidualne i można odnieść wrażenie, że w świecie przedstawionym posiada większą swobodę działania, niż inni wysłannicy niebios. Ambiwalencja w jego postawie i działaniach (anioł-obronca a „larwa piekielna”; czuwanie nad bohaterem a opuszczanie Gustawa-Konrada i skazywanie na samotność; odwaga Anioła Stróża a lęk przed spotkaniem matki bohatera w niebie) sprawia, że nie wydaje się zasadne opisywanie kreacji sił nadprzyrodzonych w dramacie przez pryzmat tej indywidualnej postaci.

Jak podkreśla Wnuczyńska, znaczną wiedzę na temat głównego bohatera ujawniają także dwaj archaniołowie, którzy spierają się w ocenie czynów Konrada. Autorka powołała się na stanowisko Mieczysława Limanowskiego, który traktuje tę scenę jako moment centralny dramatu i przytacza antyczną proveniencję motywu wielkiego trybunału¹⁷. Analizując kreację Archanioła I i Archanioła II, Wnuczyńska wysunęła wniosek, że: „W *Dziadach* anioły czyni Mickiewicz bytami, które czują, współodczuwają, rozumieją, wiedzą, kiedy popełnione zostało zło. Nie potrafią jednak zastąpić człowieka w jego wyborach, nie potrafią zadośćuczynić złu, którego się dopuścił”¹⁸. Aniołowie mają więc ograniczoną odpowiedzialność i wpływ na to, co zrobi człowiek. Mogą go osądzać, oskarżać i bronić, posiadać bogatą wiedzę na jego temat, ale ostateczny kierunek, jaki obierze bohater, wynika zapewne z dysponowania przez niego wolną wolą. W kontekście rozważań Wnuczyńskiej należy w tym miejscu zadać pytanie, jak ma się kwestia wolnej woli bohatera oraz dokonywanych przez niego wyborów do jego przeznaczenia? Problem ten nie znalazł swojego rozwiązania w tekście badaczki.

Na koniec warto przyjrzeć się również sposobowi interpretowania przez Wnuczyńską postaci Ducha z *Prologu*. Badaczka przywołuje w tej materii zdania Wiktora Weintrauba oraz Jacka Brzozowskiego, którzy interpretują postać Ducha jako

¹⁶ J. Wnuczyńska, *Aniołowie w III części Dziadów...*, s. 44.

¹⁷ Ibidem, s. 86 oraz M. Limanowski, *Duchowość i maestria. Recenzje teatralne 1901-1940*, zebr. i oprac. Z. Osiński, Warszawa 1992.

¹⁸ J. Wnuczyńska, *Aniołowie w III części Dziadów...*, s. 87.

przedstawiciela sił zła w dramacie¹⁹. Wnuczyńska zupełnie inaczej odczytuje tę postać: „[...] Duch będzie raczej **znakiem**, **symbolem**, nawet **alegorią** podejmowanych przez Konrada działań. [...] W nim skupia się, jednoczy i odbija zarazem myśl bohatera, jego ostateczne zadośćuczynienie bliźnim i Bogu”²⁰. Ta hipoteza nie została, co prawda, rozwinięta przez badaczkę, lecz nasuwa ona na myśl porównanie postaci Ducha z prologu III części *Dziadów* do greckiego chóru. Duch wieszczy, zapowiada temat utworu, podobnie jak chór, posiada mądrość i zna prawdę ukrytą w tekście²¹. Idąc dalej tym tropem, można wysnuć hipotezę za Schillerem, że Duch, jak chór grecki, „[...] to osoba idealna naruszająca ciągłość zdarzeń, nieorganiczny składnik tragedii, ponadfabularna instancja przekazująca refleksję autorską oddzieloną od akcji”²². Wówczas słowa Ducha:

Człowieku! Gdybyś wiedział, jaka twoja władza!
[...]
Ludzie! Każdy z was mógłby, samotny, więziony,
Myślą i wiarą zwać i podzwigać trony²³.

– nabierają zupełnie nowego znaczenia związanego z chęcią dodania wiary zniewolonemu narodowi przez autora w kontekście klęski powstania listopadowego.

Wracając do książki *Aniołowie w III części Dziadów Adama Mickiewicza i w teatralnych realizacjach dramatu w XX wieku* oraz biorąc pod uwagę fakt, że autorka poświęca duży fragment pracy na opis wpływu pobytu Mickiewicza w Rzymie na kształt sił metafizycznych w III cz. *Dziadów*, mocno odczuwalny jest brak wzmianki w jej pracy na temat wpływu dzieła największego z włoskich poetów – *Boskiej Komedii* Dantego Alighieri, które Mickiewicz znał już dużo wcześniej (przekład fragmentu *Piekle* poświęconego postaci Ugolina) oraz które czytał podczas pobytu w Rzymie²⁴. Zygmunt Sitnicki w artykule *Mickiewicz a Dante* wziął na warsztat wpływ dzieła Dantego na całą twórczość Mickiewicza. W kontekście aktualnych rozważań badacz

¹⁹ J. Brzozowski, *O Prologu „Dziadów” drezdeńskich i jego zagadkowym pochodzeniu*, w: Idem, *Odnawianie znaczeń. Studia o poezji Mickiewicza*, Łódź 1997, s. 121-185 oraz W. Weintraub, *Poeta i prorok. Rzecz o profetyzmie Mickiewicza*, Warszawa 1982, s. 79.

²⁰ J. Wnuczyńska, *Aniołowie w III części Dziadów...*, s. 54. Wyodrębnienia – Wnuczyńska.

²¹ F. Nietzsche, *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm*, tłum. i przedm. B. Baran, Warszawa 2009, s. 94-95.

²² A. Ziolkowicz, *Ja-Chór. O roli chóru w mistycznej dramaturgii Juliusza Słowackiego*, „Pamiętnik Literacki”, 1997, z. 4, s. 25; F. Schiller, *O zastosowaniu chóru w tragedii*, w: *Goethe i Schiller o dramacie i teatrze: wybór pism*, przeł. i oprac. O. Dobijanka, Wrocław 1959.

²³ A. Mickiewicz, *Dziady* cz. III, w: Idem, *Utwory wybrane*, Warszawa 1957, s. 127.

²⁴ Z. Sitnicki, *Mickiewicz a Dante*, „Pamiętnik Literacki”, 1948, t. 38.

odnotował wyraźny wpływ fragmentów *Boskiej Komedii* (zwłaszcza części pierwszej: *Pieć*) na kreację sił metafizycznych w dramacie Mickiewicza, w tym: diabłów, scen walk istot potępionych oraz aniołów tworzących wianek w wizji Ewy²⁵.

1.2. Lektura dogmatyczna

Drugą pracą, w której zawarty został całościowy przegląd twórczości Mickiewicza pod kątem pojawiających się w niej aniołów, stanowi próba monografii Moniki Kuleszy-Gierat *Aniołowie w poezji Adama Mickiewicza*. Autorka przygląda się dziełom poety w porządku chronologicznym, zaczynając od prześmiewczych realizacji motywu anioła w przetłumaczonej z Voltaire *Dziewicy z Orleanu*, a także *Pani Anieli* i *Kartofli* oraz odmiennych realizacji postaci anioła również w młodzieńczej twórczości Mickiewicza – w *Świtezi* i *Konradzie Wallenrodzie*²⁶. Następnie w rozdziale „Anielskie wcielenia kobiecości” poświęca uwagę utworom, w których pojawia się zjawisko sakralizacji kobiety (*Do M.L. W dzień przyjęcia komunii św.*) oraz gdzie kobieta-anioł funkcjonuje w sposób konwencjonalny (*Sonety odeskie*). W kontekście odnotowania przez autorkę wpływu twórczości Petrarki i Dantego na dzieła Mickiewicza, w których pojawia się postać kobiety-anioła, jako niestosowne jawi się zdanie badaczki, że „Mickiewicz w owych porównaniach – podkreślmy raz jeszcze – odwoływał się do obrazu anioła przede wszystkim ze względu na swe chrześcijańskie wychowanie, sprawa literackiego obycia jest tutaj – jak się zdaje – sprawą drugorzędną”²⁷. Autorka odsuwa na dalszy plan erudycję Mickiewicza, a także pośrednio neguje głębokie zainteresowanie poety tym, co pogańskie: kulturą ludową i Orientem. Powyższy sąd pozostaje także w sprzeczności z rozdziałem „Anioły islamu” tejże badaczki. Autorka przywołuje utwory Mickiewicza, w których poeta wprowadza postaci aniołów oraz

²⁵ Ibidem, s. 360-366. Z nowszego stanu badań warto wspomnieć o monografii Andrzeja Litworni, który na marginesie rozważań o „osobnym poemacie z *Pieć* Dantego” Mickiewicza, zatytułowanym *Ugolino*, będącym opowieścią o ludożerstwie tegoż bohatera, wspomina jedynie o trudnościach w wystawieniu „[...] obiektywnej oceny i odczytania kontekstu historycznego przed rokiem 1831, przed powstaniem mesjanistycznych wizji w stylu Anhellego” (A. Litwornia, „*Dantego ktoś się odważy tłumaczyć?*” *Studia o recepcji Dantego w Polsce*, Warszawa 2005, s. 158). Autor skupił się jednakże na *Pieć*, nie na aniołach.

²⁶ W dwóch ostatnich przypadkach pojawia się anioł w roli opiekuna i obrońcy kobiet (mieszkanek *Świtezi*), a także porównanie wieści gminnej do archanioła z mieczem oraz przyrównanie spokoju czasów młodości Aldony do cichego anioła (M. Kulesza-Gierat, *Aniołowie w poezji Adama Mickiewicza. Próba monografii*, Lublin 2007, s. 13-25).

²⁷ Ibidem, s. 38.

demonów wierzeń islamu, co nie jest spójne z jej sądem o zdecydowanie „chrześcijańskim wychowaniu” Mickiewicza²⁸.

Kulesza-Gierat pochyla się także nad postaciami aniołów z *Pana Tadeusza* oraz *Zdań i uwag*, przy czym w pierwszym wypadku prezentuje archanioła Michała jako dobrego ekonoma sfer niebieskich, zaś w drugim akcentuje istnienie dwupłaszczyznowości świata metafizycznego i ludzkiego²⁹.

Kolejne, najbardziej obszerne części pracy Kuleszy-Gierat poświęcone są angelologii *Dziadów* cz. III: angelofaniom, angelofoniom oraz postaci Anioła Stróża. Autorka pyta o status ontyczny aniołów i zdecydowanie odsuwa hipotezy innych badaczy, że postaci świata nadprzyrodzonego mogłyby stanowić wyłącznie projekcję wyobraźni bohaterów dramatu³⁰. Aniołowie są dla niej odrębnymi postaciami, które mają określoną funkcję podporządkowaną religijnej wykładni dramatu: „[...] aniołowie są postawieni przy człowieku w jego konkretnej sytuacji ziemskiej, ale przede wszystkim po to, ażeby dbać o zbawienie człowieka, a nie jego ziemskie czy też: »polityczne« sprawy”³¹. Jednocześnie autorka tej pracy odżegnuje się od stwierdzenia Marii Cieśli-Korytowskiej, że świat metafizyczny w III części *Dziadów* może być odzwierciedleniem nauki katechizmowej oraz powściągliwie odnosi się do tezy innych badaczy, że kreacja aniołów i diabłów jest efektem wpływu średniowiecznych form misterium i moralitetu oraz wpisuje się w tę konwencję³².

Przedstawiając następnie, jakie są sposoby epifanii aniołów w III cz. *Dziadów*, Kulesza-Gierat konkluduje, że nie jest możliwe jednoznaczne określenie sposobu ukazywania się aniołów w dramacie. Najczęściej istoty te pojawiają się podczas snu bohatera, w przypadku *Improwizacji* są jednak obecne na jawie. W tym kontekście badaczka przenosi optykę z angelofanii na angelofonię. Jak wyjaśnia: „Znamiennym rysem angelofanii w III części *Dziadów* jest przede wszystkim ich foniczny wymiar – anioły pojawiają się w dramacie najczęściej jako głosy – zaś rzadkie wizualizacje

²⁸ Ibidem, s. 38-43.

²⁹ Ibidem, s. 43-57.

³⁰ Kulesza-Gierat oddala koncepcje Wacława Kubackiego, Janusza Skuczyńskiego czy Jeana-Charlesa Gille-Maisaniego (Zob. Ibidem, s. 59-62; W. Kubacki, *Arcydramat Mickiewicza. Studia nad III częścią „Dziadów”*, Kraków 1951, s. 173-175; J. Skuczyński, *Podstawy obrzędowe a przestrzeń teatralna w „Dziadach”*, „Pamiętnik Literacki” 79 (1988), z. 2, s. 38; J.-C. Gille-Maisani, *Adam Mickiewicz człowiek. Studium psychologiczne. Od dzieciństwa do „Dziadów” części trzeciej*, przeł. A. Kuryś, K. Marczevska, Warszawa 1987, s. 238).

³¹ M. Kulesza-Gierat, *Aniołowie w poezji Adama Mickiewicza...*, s. 69 oraz 70.

³² Ibidem s. 59-62; M. Cieśla-Korytowska, „*Dziady*” Adama Mickiewicza, Warszawa 1995, s. 127-128; W. Borowy, *O poezji Mickiewicza*, Lublin 1999, s. 387.

jasnych duchów nigdy nie są czynione »na użytek« postaci dramatu”³³. Charakterystyczne dla podejścia Kuleszy-Gierat jest rozpatrywanie obecności sił metafizycznych w dramacie w kategoriach wiary oraz wprowadzanie katolickiego wartościowania zjawisk w tekście. Przykładowo rozstrzygnięcie w kwestii epifanii aniołów w III części *Dziadów* zamyka się w stwierdzeniu autorki *Aniołów w poezji Adama Mickiewicza*: „Dla osób dramatu obecność anielska należy do przekonań ich wiary i jest obecnością nie tyle doświadczalną »wprost«, ile przeczuwalną”³⁴. Chrześcijańska optyka dominuje przy próbie wyjaśnienia przez Kuleszę-Gierat wielu zjawisk w dramacie. Autorka pomija natomiast kwestie elementów pogańskich w utworze oraz nawiązań do tradycji ludowej. Stąd wielokrotnie można spotkać się w jej pracy z interpretacjami w tonie poniższej konstatacji dotyczącej sądu aniołów nad Konradem: „Widać, niewiele trzeba Bogu i Jego aniołom, żeby uniewinnić człowieka. Całe to dowodzenie anielskie w obronie Konrada zdaje się unaocznieniem wzruszającej prawdy, że Bóg i jego świta anielska szukają bodajby najmniejszych pretekstów, ażeby zatrzymać przy sobie człowieka i jego duszę”³⁵. Reasumując, można odnieść wrażenie, że wiele z sądów Kuleszy-Gierat jest sporą nadinterpretacją zjawisk występujących w III części *Dziadów* i niekiedy wykraczają one poza to, co znajduje się w dramacie.

2. Anioły Słowackiego

Odminną optykę prezentują publikacje poświęcone poetyckiej angelologii Słowackiego. Wynika to przede wszystkim z faktu, że w twórczości młodszego poety aniołowie pojawiają się znacznie częściej niż u Mickiewicza, a spektrum znaczeń, jakie generują, jest zdecydowanie bardziej złożone i niejednoznaczne. Nie dziwi więc fakt, że Ewa Nawrocka posłużyła się trafną grą znaczeń, dając publikacji tytuł: *Juliusz Słowacki od aniołów*³⁶. Reprezentowany przez badaczkę typ lektury tekstów poety skupia się na ukazaniu motywu anioła jako kluczowego elementu poezji i projektu

³³ M. Kulesza-Gierat, *Aniołowie w poezji Adama Mickiewicza...*, s. 80.

³⁴ Ibidem.

³⁵ Ibidem, s. 135.

³⁶ E. Nawrocka, *Juliusz Słowacki od aniołów*, w: *Mickiewicz – Słowacki – Krasiński: romantyczne uwarunkowania i współczesne konteksty*, pod red. E. Owczarz i J. Smulskiego, Łowicz 2001. Chodzi oczywiście o korespondowanie z tytułem opowiadania Jarosława Iwaszkiewicza: *Matka Joanna od aniołów*, ukończonego w r. 1942, a ogłoszonego po raz pierwszy w 1946 oraz jednocześnie z filmem pod tym samym tytułem w reżyserii Jerzego Kawalerowicza (1960). Rzecz interesująca, oparta na tych samych wydarzeniach pierwsza opera Pendereckiego nosi tytuł *Diabły z Loudun* (prapremiera w reż. Konrada Swinarskiego, Opera w Hamburgu, 1969).

genezyjskiego Słowackiego. Inny rodzaj lektury reprezentuje książka Andrzeja Boleskiego *W sferze wyobraźni poetyckiej Juliusza Słowackiego. Główne motywy obrazowania*³⁷. Autor przytacza wszystkie teksty Słowackiego, w których przewija się motyw anioła, prezentując tym samym ujęcie holistyczne. W literaturze przedmiotu poświęconej motywowi anioła u Słowackiego funkcjonuje także typ lektury mistycznej, reprezentowany przez Marię Joczową w tekście *Motyw Anioła w pismach mistycznych Słowackiego*³⁸ oraz rodzaj lektury skupiającej się na estetycznym aspekcie występowania tematu anioła u Słowackiego, którą reprezentuje Jakub Kołacz w artykule: „*We mgle stopy – a w błękicie czoła*”, czyli rzecz o aniołach Juliusza Słowackiego³⁹. Do tekstów poświęconych *stricto* motywowi anioła w twórczości Słowackiego należy wliczyć także *Anioły Juliusza Słowackiego* Moniki Kuleszy, reprezentujące ujęcie komparatystyczno-ontyczne⁴⁰.

2.1. Optyka prymarna

Nawrocka umiejscowiła anioły Słowackiego w kontekście konwencji romantyzmu, pisząc o motywie kobiety-anioła oraz dziecka-aniołka i jednocześnie zaakcentowała wyłamywanie się tych postaci w twórczości Słowackiego z tradycji. Badaczka ukazała zwrot, jakiego z czasem dokonał poeta, dekonstruując znane motywy poprzez zło⁴¹. Podkreśla, że anioły stanowią w późniejszej twórczości Słowackiego efekt sięgania przez poetę do tradycji biblijnej oraz powiązania jej z wykładnią genezyjską⁴². Badaczka stwierdza, iż aniołowie są tak kluczowym elementem świata przedstawionego w utworach Słowackiego, że w jego twórczości genezyjskiej są przedstawiane jako faktyczni konstruktorzy uniwersum: „Cały świat jest dziełem

³⁷ A. Boleski, *W sferze wyobraźni poetyckiej Juliusza Słowackiego. Główne motywy obrazowania*, Łódź 1960.

³⁸ M. Joczowa, *Motyw Anioła w pismach mistycznych Słowackiego*, w: *Słowacki mistyczny. Propozycje i dyskusje sympozjum Warszawa 10-11 grudnia 1979*, pod. red. M. Janion i M. Żmigrodzkiej, Warszawa 1981.

³⁹ J. Kołacz, „*We mgle stopy – a w błękicie czoła*”, czyli rzecz o aniołach Juliusza Słowackiego, „Przegląd Powszechny”, 2002 nr 3.

⁴⁰ M. Kulesza, *Anioły Juliusza Słowackiego*, „Rocznik humanistyczny” 2006, t. 54, z. 1. Należy wspomnieć także i o innych tekstach poświęconych tematyce aniołów w twórczości Słowackiego, lecz o zawężonej optyce najczęściej do jednego utworu poety, jak artykuł Ewy Grzędy, *Anieli patrzą przez palmowe drzewa*, „Litteraria” 1999, nr 30, s. 37-45, poświęcony związkom wyobrażenia drzew i aniołów u Słowackiego czy artykuł Jarosława Michalaka, *Anioł na prawym skrzydle tryptyku. „W Szwajcarii” Juliusza Słowackiego*, „Litteraria” 1999, nr 30, s. 47-66.

⁴¹ E. Nawrocka, *Juliusz Słowacki od aniołów...*, s. 264.

⁴² Ibidem, s. 265.

aniołów, tworzonym w bólu, w obłąkaniach, błędach i upadkach”⁴³. Autorka tekstu *Juliusz Słowacki od aniołów*, rekapitulując kwestię intensywnego pojawiania się aniołów w twórczości Słowackiego, stwierdza, że postaci te mogą oznaczać zarówno wiarę poety w obecność pozaziemskich istot w realnym świecie, można je rozpatrywać jako klucz do wiedzy o bycie oraz jednocześnie stanowią wykładnię, jak zaznacza badaczka, „[...] oryginalnej antropologii Słowackiego, opartej na własnej hermeneutyce Pisma Świętego”⁴⁴. Nawrocka akcentuje, że motyw anioła nie jest jedynie tematem pojawiającym się w twórczości Słowackiego. Aniołowie wykraczają poza tekst, stanowią fundament genezyjskiego światopoglądu poety, który został sformułowany w utworach i niedokończonych pismach okresu późnego, ale także odzwierciedlają stany duszy samego poety, który widział w sobie anioła⁴⁵. Biorąc pod uwagę ilość przedstawień aniołów w dziełach Słowackiego oraz fakt rozrastania się tego motywu na sfery pozatekstowe (sfera antropologiczna), badaczka nie boi się określić Słowackiego w artykule „[...] największym polskim poetą angelologicznym [...]”⁴⁶.

2.2. Ujęcie holistyczne

Odrębne podejście do zagadnienia świetlistych istot w utworach Słowackiego prezentuje Andrzej Boleski. Pierwszy rozdział książki *W sferze wyobraźni poetyckiej Juliusza Słowackiego. Główne motywy obrazowania* badacz poświęcił symbolice anioła i cherubina w twórczości poety. Boleski pieczołowicie śledzi wszystkie jego utwory w celu ukazania pojawiających się w nich aniołów i dokonuje syntezy poszczególnych wizerunków w kategorii. Najpierw przytacza fragmenty dzieł, w których pojawia się motyw kobiety przyrównywanej do anioła (*Szanfary, Godzina myśli, Lambro, Wacław, W Szwajcarii, Beniowski, List do Joanny Bobrowej*), następnie skupia uwagę na dziełach, w których uobecnia się mroczny wizerunek anioła śmierci (*Kordian, Ojciec Zadżumionych, Wacław, Beniowski, Lambro* oraz *Król-Duch rapsod V*, w którym *notabene* pojawia się też jego adwersarz – anioł życia)⁴⁷. Badacz ukazuje też motyw anioła odzwierciedlającego stany psychiczne, jak: anioł zemsty w *Beniowskim* i w *Lambrze*, anioł przeczucia w *Kordianie*, uczucie szczęścia przyrównane do anioła

⁴³ Ibidem, s. 267.

⁴⁴ Ibidem, s. 262

⁴⁵ Ibidem, s. 268.

⁴⁶ Ibidem.

⁴⁷ A. Boleski, *W sferze wyobraźni poetyckiej Juliusza Słowackiego...*, s. 11-16.

w *Bieleckim*, *W Szwajcarii* i w *Królu-Duchu* czy wewnętrzny konflikt ukazany pod postacią anioła prawego i lewego w *Beniowskim* i w wierszu [*Anioł ognisty – mój anioł lewy*] oraz w *Zawiszy Czarnym* jako konflikt pomiędzy miłością do kobiety i miłością do ojczyzny⁴⁸. Przyglądając się utworom Słowackiego, w których pojawiający się motyw anioła odnosi się do sytuacji konfliktu oraz stanów uczuciowych, Boleski zatrzymuje się przy motywie symbolizowania przez anioła tęsknoty za ojczyzną, anioła – muzy i natchnienia oraz anioła – ducha narodów (motywie szczególnie mocno ujawniającym się w *Królu-Duchu* oraz *Samuelu Zborowskim*)⁴⁹. Badacz zwraca uwagę, że zupełnie odrębną grupę stanowią wizerunki aniołów, które symbolicznie przedstawiają duszę bądź ducha bohatera utworu (*Beniowski*, *Agezylausz*, *Tak mi Boże dopomóż*, *Teogonia*, *Król-Duch*) oraz wyobrażenia aniołów, do których zostały przyrównane zjawiska przyrody⁵⁰. Odrębny podrozdział Boleski poświęca Cherubinom. Dla badacza postaci te w dziełach poety są wyłącznie synonimem aniołów (*Anhelli*), czasem oznaczają aniołów jasnych (*Beniowski*), częściej jednak reprezentują w twórczości Słowackiego istoty upadłe (*Książd Marek*, *Sen srebrny Salomei*, *Poema Piasta* *Dantyszka herbu Leliwa o Piekło*)⁵¹.

Podsumowując swój wywód, Boleski stwierdza, że w twórczości Słowackiego można dostrzec nawiązania zarówno do idei aniołów dobrych, posłańców od Boga, opiekunów człowieka, jak i do bogatej tradycji tekstów ukazujących istoty zbuntowane. Jak podkreśla, w utworach Słowackiego niezaprzeczalnie istotne jest zarówno posłannictwo jednych, jak i drugich. Ważna i doniosła jest ich rola w wypełnianiu wyższego planu. Boleski akcentuje istnienie związku aniołów upadłych z ładem świata, pomimo mającego miejsce w ich przeszłości buntu. To ostatnie zjawisko ujawnia się zwłaszcza w twórczości poety okresu mistycznego⁵².

2.3. Optyka mistyczna

Interesującą i cenną pozycją w bibliografii poświęconej obrazowaniu aniołów w twórczości Słowackiego jest tekst *Motyw Anioła w pismach mistycznych Słowackiego*

⁴⁸ Ibidem, s. 16-20.

⁴⁹ Ibidem, s. 20-28.

⁵⁰ Ibidem, s. 28-33.

⁵¹ Ibidem, s. 33-34.

⁵² Ibidem, s. 38. Boleski podkreśla, że można także dostrzec koncepcję wypełniania boskiego planu przez anioły wyklęte jeszcze we wcześniejszej twórczości Słowackiego (*Kordian*) (Ibidem).

Marii Joczowej nadesłany do zbioru *Słowacki mistyczny*⁵³. Autorka wskazuje, że po przełomie mistycznym znaczenie słowa „anioł” zdecydowanie zmienia się w stosunku do wcześniejszej twórczości poety. Stawiając wyraźną cezurę pomiędzy dawniejszymi dziełami Słowackiego a twórczością genezyjską, pisze wprost o odrębności anioła okresu mistycznego:

Nie jest to więc już anioł w ujęciu tradycyjnym, poetyckim czy potocznym, ani anioł z Biblii, ani anioł z legendy, ani symbol poetycki, ani ekspresja »struny anielskiej« duszy poety. W utworach poetyckich poprzedniego okresu zdarzają się może zapowiedzi, jakby figury, mówiąc językiem biblijnym, nowego anioła. Taką »figurą« mógłby być może anioł-duch, wyprowadzony przez Szamana z ciała śpiącego Anhellego, ale tylko »figurą«⁵⁴.

W okresie mistycznym anioł oznacza dynamicznego ducha genezyjskiego, który w trakcie pochodu przez dzieje przybiera nowe formy. Nie ma on więc już wiele wspólnego z aniołami w ujęciu klasycznym. Badaczka podkreśla, że w twórczości mistycznej Słowackiego słowa: anioł i duch występują zamiennie. Jako synonimy pojawiają się nawet na przestrzeni jednego utworu (*Król-Duch*)⁵⁵. Joczowa dostrzega fundamentalne cechy dotyczące istoty aniołów w twórczości genezyjskiej Słowackiego, które odróżniają je od ujęć klasycznych. Po pierwsze mają one moc tworzenia i niszczenia. Dotyczy to nie tylko znajdujących się na wyżynie hierarchii aniołów: słonecznego, miesięcznego i globowego, ale także i całej „kolumny duchów”, które niszczą formy poprzez śmierć i tworzą dzięki składanej ofierze⁵⁶. Po drugie zaś, by dążyć do doskonałości, ich esencja musi dokonać aktualizacji w egzystencji cielesnej, przechodząc przez kolejne formy. Jak zaznacza Joczowa: „»Kolumny duchów« są substancjalnie związane ze światem ludzkim, nie ma bowiem anioła, który nie był lub nie mógłby być człowiekiem, a w palingenetycznych reinkarnacjach musi on w »więzienie formy« wstępować”⁵⁷. O ile jednak formy przybierane przez anioły-duchy są zniszczalne, o tyle ich cechą jest nieskończoność i ponadczasowość⁵⁸.

Badaczka przybliży jeszcze jedno oblicze anioła w okresie mistycznym Słowackiego, które wynika z jego autorskiej wykładni dziejów. W dziełach poety, zwłaszcza w *Królu-Duchu*, kluczową rolę odgrywa anioł stojący na czele całego

⁵³ M. Joczowa, *Motyw Anioła w pismach mistycznych Słowackiego*, w: *Słowacki mistyczny*, pod. red. M. Janion i M. Żmigrodzkiej, Warszawa 1981.

⁵⁴ Ibidem, s. 311.

⁵⁵ Ibidem, s. 312.

⁵⁶ Ibidem, s. 313.

⁵⁷ Ibidem. Oczywiście nie tylko w ludzkie formy, o czym świadczy *Genezis z Ducha*.

⁵⁸ Ibidem.

narodu. Badaczka podkreśla, że Słowacki sam uważał siebie za takiego anioła ojczyzny⁵⁹, co wskazywałoby na przeświadczenie poety, że jego życie jest jednym z wcieleń jego prawdziwej esencji – nieskończonego anioła-ducha.

2.4. Estetyczny obraz anioła

Inne ujęcie zagadnienia aniołów pojawiających się w twórczości Słowackiego prezentuje artykuł Jakuba Kołacza: „*We mgle stopy – a w błękicie czoła*”, czyli rzecz o aniołach Juliusza Słowackiego, w którym autor ukazuje motyw anioła, jako element estetyczny tekstu literackiego. Autor, w przeciwieństwie do poprzedników, decentralizuje temat anioła i przedstawia stanowisko, w myśl którego posłannicy niebios stanowią raczej motyw towarzyszący, niemal nigdy centralny utworów. Niemniej Kołacz nie umniejsza roli aniołów w dziełach poety, pisze bowiem: „Pojawienie się anioła w twórczości Słowackiego nigdy nie jest dziełem przypadku, lecz wskazuje na fakt zjednoczenia sfery niebieskiej z ziemską”⁶⁰. Badacz pochyla się także nad problematem tożsamości anioła i ducha w twórczości Słowackiego i w przeciwieństwie do poprzedników nie stawia między tymi bytami znaku równości. Dla Kołacza anioł, jako sługa Boga, ma mniejszą autonomię niż duch, za którego sprawą powstaje świat w *Genezis z Ducha* (choć na polecenie Boga)⁶¹.

Kołacz dzieli ponadto sposoby epifanii aniołów w tekstach Słowackiego na dwa modele: „ukazywanie się” wprost, do czego poeta najczęściej stosuje antropomorfizację oraz „uduchowienie się” – wszelkie autorskie i nieoczywiste formy „przeanielen” i „wyanielen”, które są wyrazem wejścia tekstu na wyższy poziom dyskursu, stąd w ukazaniu tych stanów dominuje obrazowanie metaforyczne, odpowiednie do ujawniania stanów duchowych⁶².

Autor, dokonując przeglądu procesu „angelologizacji” języka Słowackiego, dostrzega, że osoby i stany przyrównane do aniołów oraz miejsca ich pojawiania się świadczą o sposobie odbierania czegoś, jako zbliżonego do doskonałości. Zdaniem Kołacza jest to najlepiej dostrzegalne przy porównywaniu przez Słowackiego kobiety do anioła⁶³. Aniołowie wzmacniają także wizje apokaliptyczne, pojawiają się

⁵⁹ Ibidem, s. 314.

⁶⁰ J. Kołacz, „*We mgle stopy – a w błękicie czoła*”, czyli rzecz o aniołach Juliusza Słowackiego..., s. 359.

⁶¹ Badacz, dokonując tego rozgraniczenia, sugeruje się biblijną wykładnią wiedzy o aniołach (Ibidem).

⁶² Ibidem, s. 360-361.

⁶³ Ibidem, s. 362.

w obrazowaniu dotyczącym przyszłości (*Testament mój, Odpowiedź na Psalmy przyszłości*) oraz są im powierzane wzniosłe misje (anioł wolności, mściciel, glorii i in.)⁶⁴. Biorąc pod uwagę rozmaite funkcje, jakie Słowacki wyznacza aniołom w swoich utworach oraz nieoczywistą kolorystykę angelofanii (brak ostrego rozgraniczenia na białe, dobre anioły i czarne duchy – wysłanników piekieł), nie jest możliwe, zdaniem Kołacza, „[...] rozstrzygnięcie, czy duchy te są wysłannikami Boga, czy też pochodzą z krainy zła i ciemności, czy też żyją jako bliżej nieokreślone od nikogo niezależne byty”⁶⁵. Na zakończenie autor artykułu nie rozstrzyga kwestii, czy aniołowie w twórczości Słowackiego przynależą bardziej do sfery wiary poety, czy wyłącznie są zabiegiem estetycznym. Łączą natomiast sferę *sacrum* i *profanum*, co stanowi, zdaniem Kołacza, zamierzony zabieg artystyczny Słowackiego⁶⁶.

2.5. Lektura ontyczna

Interesującą pozycją z kręgu literatury przedmiotu poświęconej tematowi anioła w twórczości Słowackiego jest artykuł *Anioły Juliusza Słowackiego* Moniki Kuleszy, autorki omawianego wcześniej tekstu: *Aniołowie w poezji Adama Mickiewicza. Próba monografii*. Badaczka analizuje fragmenty utworów Słowackiego, w których pojawia się postać anioła i odnosi je do dziedzictwa teologicznego i filozoficznego oraz, negując wyłącznie figuratywny, symboliczny charakter istnienia anioła w dziełach poety, broni ontycznego statusu istot metafizycznych w twórczości poety⁶⁷.

Kulesza, intensywnie sięgając do Biblii, stara się odczytać znaczenie anioła w utworach Słowackiego przez pryzmat dwóch motywów twórczości okresu genezyjskiego: anioła ognistego i zestawienia cherubów jasnych z upadłymi. Autorka *Aniołów Juliusza Słowackiego* odżegnuje się od interpretacji Kleinera, w myśl której aniołem z wiersza [*Anioł ognisty – mój anioł lewy...*] może być Eloë z poematu *Anhelli*⁶⁸. Przeglądając następnie utwory w twórczości Słowackiego, w których pojawia się anioł lewy, srebrny i ognisty, Kulesza pochyla się nad fragmentami *Lambra*, *Beniowskiego* i *Króla-Ducha*, przy czym konsekwentnie podważa zdanie badaczy,

⁶⁴ Ibidem, s. 363-365.

⁶⁵ Ibidem, s. 365 oraz 366. Kołacz słusznie zauważa, że jest to problem analogiczny do oceny statusu szatana w starotestamentowej Księdze Hioba (Ibidem).

⁶⁶ Ibidem, s. 366.

⁶⁷ M. Kulesza, *Anioły Juliusza Słowackiego...*, s. 87-147.

⁶⁸ Ibidem, s. 120-121 oraz Kleiner J., *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, t. 4, *Poeta mistyk*, Kraków 1999, s. 519-520.

w tym Mariana Bizana, Pawła Hertza, Andrzeja Boleskiego i Aliny Kowalczykowej, którzy interpretowali dwa anioły Popiela z rapsodu I *Króla-Ducha* jako przeciwstawne siły – dobrego anioła prawego i anioła lewego symbolizującego zło⁶⁹. Po prześledzeniu motywu anioła lewego, ognistego w całej twórczości Słowackiego, Kulesza konstatuje:

Anioł ognisty może mieć zatem wyraźny związek z ogniem, ale nie musi, może mieć związek z miłością, ale czasem go nie ma, może być zarazem lewy i ognisty, a czasem jest tylko ognisty i tylko lewy, czasem bywa okrutny, a czasem nie ma w nim śladu okrucieństwa, może występować w parze z aniołem stojącym z prawej strony, częstokroć jednak występuje bez niego, może się wyglądem i funkcjami różnić od swego „partnera”, ale czasem trudno mówić o jakichś wyraźnych i ważnych różnicach. Całość sprawy komplikuje fakt, iż Anioł Globowy, anioł ognisty, przejmuje w *Królu-Duchu* rolę wiecznego buntownika – szatana⁷⁰.

Powyższy fragment świadczy, że Kulesza nie odżegnuje się finalnie od ustaleń zasłużonych badaczy, jak deklarowała na poprzednich stronach swojej pracy.

Autorka *Aniołów Juliusza Słowackiego* pochyla się także nad zagadnieniem pojawiających się w dziełach poety cherubinów. Wychodząc od tradycji kananejskiej i starotestamentowego wyobrażenia cherubinów, w których byty te były ukazywane jako istoty przerażające, mające strzec wejścia do Edenu i drzewa życia, Kulesza omawia wyobrażenia cherubinów w Biblii, sztuce, tradycji rabinackiej i okultyzmie. Wysuwa wniosek, że cherubiny miały przede wszystkim funkcję strażników przedstawianych różnorodnie, w postaci sfinksów czy innych skrzydlatych istot o ludzkiej twarzy i zwierzęcym korpusie⁷¹. W twórczości Słowackiego odnotowuje obecność cherubów ciemnych i jasnych, które, zdaniem Kuleszy, odróżnia od siebie kwestia posłuszeństwa Bogu oraz kategoria buntu. Kulesza wskazuje na wyraźny wpływ *Raju utraconego* Milтона i jego zbrojnych, upadłych cherubinów na kreację tych istot w dziełach Słowackiego, co najlepiej jest dostrzegalne w wierszu [*Kiedy pierwsze kury Panu śpiewają*], utworze stanowiącym centrum rozważań ostatniego podrozdziału pracy badaczki⁷². Śledząc wpływ i znaczenia, jakie niesie utwór, Kulesza konstatuje:

⁶⁹ M. Kulesza, *Anioły Juliusza Słowackiego...*, s. 116-125; A. Boleski, *W sferze wyobraźni poetyckiej Juliusza Słowackiego...*, s. 20; M. Bizan, P. Hertz, *Wstęp*, w: J. Słowacki, *Liryki*, wybór i oprac. M. Bizan i P. Hertz, Warszawa 1959, s. 428; A. Kowalczykowa, *Wstęp*, w: J. Słowacki: *Krąg pism mistycznych*, Wrocław 1997, s. 230. Kulesza podważa też podział, który stosuje Kazimierz Wyka, na anioły dobrego i złego, które wiodą bohaterów *Króla-Ducha* oraz jego koncepcję wpływu manicheizmu na twórczość Słowackiego (M. Kulesza, *Anioły Juliusza Słowackiego...*, s. 131).

⁷⁰ Ibidem, s. 132-133.

⁷¹ Ibidem, s. 133-134.

⁷² Ibidem, s. 138-141.

Z jednej bowiem strony [Słowacki] nawiązuje do toposu walk sił jasności z siłami ciemności, (o której to walce między Królestwem Światła i Królestwem Ciemności mówi już kosmologia manichejska, przejmując ten motyw z mitologii irańskiej). Z drugiej strony owa walka skontaminowana jest ze starożydowskimi wyobrażeniami o walkach, jakie toczą ze sobą anioły, w których to wyobrażeniach Stary Testament nawiązuje do wielkich kultur mezopotamskich. [...] Wątki te przeniknęły na stałe do literatury, czego przykładem jest chociażby przywołany *Raj utracony* Milтона. Te odwołania nie wyczerpują jednak bogactwa utworu Słowackiego. Sam wygląd cherubinów odsyła nas nie tylko do zbrojnych cherubinów z poematu Milтона, ale także do obrazu aniołów w *Apokalipsie* i dzieł ikonograficznych⁷³.

Wpływ tradycji oraz tekstów, które wymienia Kulesza, odnosi się nie tylko do kreacji cherubinów z wiersza [*Kiedy pierwsze kury Panu spiewają*]. Z grona cherubinów pojawiających się w twórczości Słowackiego najbardziej interesować mnie jednak będą cheruby wykreowane na potrzeby świata przedstawionego w *Anhellim*. Im poświęcona jest część rozdziału *W kręgu melancholii* tej rozprawy.

3. Aniołowie – diabły – duchy

Mając na uwadze powyższy stan badań odnoszący się do twórczości Mickiewicza i Słowackiego oraz bogactwo motywu anioła pojawiającego się w dziełach obydwu poetów, należy zaznaczyć, że właściwie każdy utwór zasługuje na odrębne i szczegółowe opracowanie. Wynika to z faktu, że wizerunek anioła jest w każdym z tekstów na tyle złożony i bogaty w znaczenia oraz intertekstualne odniesienia do tradycji, że nie sposób poświęcić im tylko jednej rozprawy ani pokusić się o krótkie i wartościowe ujęcie syntetyczne. Ważne i wymagające podkreślenia jest to, że aniołowie Mickiewicza i Słowackiego w większości przypadków są to postaci niejednorodne aksjologicznie i ontycznie: nie zawsze wiadomo, czy dany anioł jest dobry i czy czyni dobrze⁷⁴ oraz nie jest jasne, czy postać w utworze jest aniołem, diabłem czy duchem. Spostrzeżenia te dotyczą Mickiewiczowskich *Dziadów* cz. III, a zwłaszcza odnoszą się do twórczości Słowackiego, co w połączeniu z ogromną ilością występowania w jego dziełach tematu anioła tym bardziej wprowadza w impas badacza usiłującego zaprezentować syntetycznie to zagadnienie.

⁷³ Ibidem, s. 145-146.

⁷⁴ Podobnie jest w przypadku zagranicznych twórców, których dzieła miały wpływ na twórczość polskich romantyków. Mam na uwadze oczywiście Johna Milтона i jego *Raj utracony* i *Fausta* Johanna Wolfgang von Goethe.

Niewątpliwie natomiast motyw anioła jest w utworach Słowackiego jednym z dominujących tematów, co zaakcentował Boleski, umieszczając go na pierwszym miejscu wśród głównych motywów obrazowania w cytowanej wcześniej książce *W sferze wyobraźni poetyckiej Juliusza Słowackiego*⁷⁵. W twórczości poety anioły są motywem szczególnie bogatym w znaczenia, zwłaszcza w okresie mistycznym i jest to tym bardziej złożone zagadnienie. Po pierwsze anioły występują w tekstach genezyjskich zamiennie z określeniem „duch”. Obecność w tekście tych określeń ma jednak zupełnie odmienny charakter niż u Mickiewicza w *Dziadach* części III. Po drugie Słowacki w utworach okresu mistycznego wprost wskazuje, że aniołowie to duchy, które wywodzą się od Boga jako duchy słowa⁷⁶. W twórczości poety, który jako jeden z nielicznych twórców doby romantyzmu miał świadomość istnienia intertekstualności, pojawia się interesująca hermeneutyka słowa funkcjonująca na wielu płaszczyznach. Słowo Boga w obrazowaniu dzieł mistycznych funkcjonuje jako bohater-anioł, anioł jest zaś, zgodnie z tradycją kościoła, przekazicielem słów Stwórcy. Anioł-słowo ma także moc kreowania i destrukcji form zastanych (anioły genezyjskie z nową kreacją Lucyfera na czele). Należy podkreślić, że w systemie Słowackiego Lucyfer był aniołem równie ważnym, co pozostałe, o ile nie najważniejszym – w znacznej mierze na tej postaci skupia się narracja *Samuela Zborowskiego*. U Słowackiego pojawia się kult szatana jako burzyciela starego porządku⁷⁷. Kult upadłego anioła, jako niszczyiciela zastanych form, koresponduje z Bloomowską ideą intertekstualnego rozbijania poetyckiego obrazowania mistrzów-poprzedników poprzez nowe słowa-znaczenia, które kreuje adept. Lucyfer może więc być postrzegany u Słowackiego jako rodzaj patrona, symbolizującego krytyczny dialog poety z tradycją oraz figura gwarantująca ukonstytuowanie się silnego, agonicznego Ja.

Jak zostało ukazane wcześniej, na kreację aniołów u Mickiewicza i Słowackiego miało wpływ wielu twórców literackiego kanonu. Należy wymienić wśród nich jeszcze jeden, niezwykle istotny wpływ myśli szwedzkiego mistyka czasów oświecenia – Emanuela Swedenborga. Jego wizje oraz koncepcja powiązania losów człowieka z aniołami i demonami odcisnęły się na kreacji sił metafizycznych w utworach

⁷⁵ A. Boleski, *W sferze wyobraźni poetyckiej Juliusza Słowackiego...*, s. 11-39.

⁷⁶ M. Joczowa, *Motyw Anioła w pismach mistycznych Słowackiego...*, s. 312 i dalsze.

⁷⁷ Postać Lucyfera jest kreowana pod wpływem nie tylko lektury Biblii, ale jest inspirowana zwłaszcza *Rajem utraconym* Milтона (G. Panteghini, *Aniołowie i demony...*, s. 176).

romantyków⁷⁸. Według Swedenborga człowiek poprzez swoje czyny stanie się po śmierci aniołem bądź diabłem. Co więcej:

Aniołowie Emanuela Swedenborga nie zostali więc stworzeni na początku, lecz powstawali stopniowo, w miarę jak rodzaj ludzki powracał do Ojca. [...] Wszyscy więc, aniołowie i demony, rozpoczynaliby swoje życie na Ziemi lub innej z wielu planet wszechświata. W innym wymiarze mieliby kontynuować swoją ewolucję, osiągając Niebo lub łącząc się w piekle⁷⁹.

Według Swedenborga aniołowie oraz diabły wpływają także na ludzi i podejmowane przez nich decyzje za życia. Człowiek w ujęciu tego mistyka jest więc silnie powiązany ze światem metafizycznym, także jako jego przyszły mieszkaniec⁸⁰. Ta skomplikowana antropologia daje się dostrzec w *Anhellim*. Predestynacja za życia do stania się aniołem bądź demonem w zaświatach oraz posiadanie „duszy anielskiej” znajdzie swoje poetyckie odzwierciedlenie w koncepcji człowieka-anioła w *Anhellim* Słowackiego.

Spośród wielu utworów Słowackiego wybrałam do przeprowadzenia badań nad intertekstualnymi związkami utworu z tekstami Mickiewicza (i nie tylko) właśnie poemat *Anhelli*. To interesujące i unikatowe poetyckie uniwersum angelologiczne, które w mojej ocenie zasługuje na szczególną uwagę. Utwór jest także bogaty w odniesienia do dzieł prekursora, przez co wydaje się być właściwym przedmiotem badań, biorąc pod uwagę koncepcję agonu i lęku przed wpływem Blooma. *Anhelli* jest dziełem wyjątkowym również dlatego, że jest jedynym utworem, który uznaje Słowacki w okresie mistycznym. Pracę nad poematem uzupełni analiza wiersza z okresu genezyjskiego poety [*I wstał Anhelli... z grobu... za nim wszystkie duchy*], korespondującego z *Anhellim*.

⁷⁸ Zob. m.in.: S. Pigoń, *Przypuszczalny ślad Swedenborga w III części „Dziadów”*, w: Idem, *Z epoki Mickiewicza. Studja i szkice*. Lwów 1922, s. 141-162; K. Biliński, *Emanuel Swedenborg jako fundamentalna inspiracja religijna młodego Słowackiego*, w: Idem, *Biblia i historiozofia: „Kordian” jako synteza wczesnej twórczości Juliusza Słowackiego*, Wrocław 1998, s. 22-35.

⁷⁹ P. Giovetti, *Aniołowie...*, s. 80.

⁸⁰ Ibidem, s. 79-80.

III. W kręgu melancholii. *Anhelli*

To jeden z najbardziej niejednoznacznych utworów Słowackiego okresu przedmystycznego. Wrażenie to sprawia przede wszystkim niejasny status ontyczny bohaterów poematu, wymiar eschatologiczny dzieła, niejednoznaczność wprowadzonych kategorii: poświęcenia, chrystusowej ofiary, motywu życia-snu oraz charakteru funkcjonowania w utworze przestrzeni i postaci metafizycznych. Do ogólnego obrazu nieprzejrzystości idei poematu przyczyniają się w znacznej mierze angelofanie, wyłamujące się ze znanych przedstawień aniołów z tradycji chrześcijańskiej oraz z tekstów kultury. Nie zawsze oczywista i czytelna jest funkcja, jaką pełnią w poemacie, wątpliwa jest celowość ich posłannictwa, a niekiedy nawet sens przekazywanych przez nie treści. Kreacje postaci anielskich w *Anhellim* odbiegają także w sposób znaczący od takich metafizycznych bohaterów z twórczości Mickiewicza, z którą intensywnie koresponduje poemat Słowackiego. Na uwagę zasługuje fakt istnienia rozbieżności pomiędzy metafizyką *Anhellego* a wyobrażeniem świata metafizycznego z *Dziadów* cz. III, dzieła uznanego za „[...] wiodące w zakresie angelologii Mickiewiczowskiej”¹, w którym anioły, symbolicznie przedstawione jako istoty zajmujące prawą stronę w dramacie, reprezentują siły dobra.

Wydaje się zatem zasadne dokonanie wglądu w reguły korespondencji światopoglądu Słowackiego z poglądami Mickiewicza przez pryzmat przedstawionych w dziełach obu poetów postaci metafizycznych. Nie bez wpływu na powstającego *Anhellego* były także *Księgi narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego*, których idea posłannictwa polskiej emigracji stanowiła punkt odniesienia dla Słowackiego do wypracowania własnej koncepcji antymisji wychodźców². Poeta użył do tego celu formy zbliżonej do biblijnej prozy *Ksiąg*.

¹ M. Kulesza-Gierat, *Aniołowie w poezji Adama Mickiewicza. Próba monografii*, Lublin 2007, s. 6.

² Naturalnie Słowacki konstruuje swój światopogląd w oparciu nie tylko o dzieła Mickiewicza, stąd, wskazując nawiązania do utworów literackich, nie będę się ograniczała wyłącznie do *Dziadów* dreźnieńskich i *Ksiąg*.

Anhelli jest utworem parabolicznym, stylizowanym na biblijną przypowieść, zawierającym, jak zaznacza Alina Witkowska, wiele przenośnych znaczeń moralnych oraz politycznych:

Jest bowiem opowieścią o niszczącym cierpieniu³, o losie polskim od czasu utraty niezależności i o polskiej drodze do wolności usianej kośćmi współczesnych męczenników, czyli skazańców politycznych. W tym sensie także biografia Anhellego pomyślana została jako syntetyczny żywot polski. Już początek jego spowiedzi „dziecięcia wieku” przynosi znamienne zespolenie kolebki i trumny⁴.

Stylizacja na biblijną przypowieść ma określoną funkcję – podnosi rangę wypowiedzi, nadając jej patetycznego charakteru. Wskazuje także istnienie ukrytej prawdy, dotyczącej zazwyczaj przyszłości, kwestii eschatologicznych. W Nowym Testamencie przypowieści mają funkcję edukacyjną, uczą czytelnika właściwego postępowania, którego efektem jest osiągnięcie królestwa niebieskiego. W świetle powyższych informacji widać, że treść *Anhellego* ma niewiele wspólnego z profetycznością przypowieści. Stylizację poematu należy rozpatrywać w kontekście innego dzieła stylizowanego na teksty biblijne – *Ksiąg* Mickiewicza.

Księgi narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego zostały umyślnie zapisane stylem imitującym biblijne Słowo Boże. Jak zauważa Zofia Stefanowska, miał on wzmocnić funkcję propagandową utworu:

Z jednej strony, autor uciekał się do formy literackiej spopularyzowanej szeroko przez Kościół, z drugiej strony, podnosił autorytet dziełka upodobiwszy je do „pism natchnionych”. W tym też celu podkreślał [Mickiewicz – D.C.], że nauki *Ksiąg* nie są „wymyślone”, lecz pochodzą z tradycji narodowej, „a niektóre rzeczy z łaski Bożej”. Stylizacja miała więc wzmocnić siłę oddziaływania *Ksiąg* na najszerze masy czytelnicze⁵.

Zastosowaniem stylizacji biblijnej Słowacki niewątpliwie nawiązywał do *Ksiąg* Mickiewicza. Jest to jednak korespondencja i koincydencja ironiczna, opierająca się na przeciwieństwach: optymizm *Ksiąg* – pesymizm *Anhellego*, zapewnienie o zmartwychwstaniu – brak takiego zapewnienia, wiara w opatrność Boga – brak wiary, przekonanie o posłannictwie Polaków – brak takiego zapewnienia, bohater

³ Witkowska zaznacza, że zwłaszcza aspekt wyniszczającej potęgi cierpienia uderza w polistopadową emigrację i jej nieustanne wewnętrzne spory (A. Witkowska, *Wielcy romantycy polscy*, Warszawa 1980, s. 151).

⁴ Ibidem, s. 150-151.

⁵ Z. Stefanowska, *Wstęp*, w: A. Mickiewicz, *Księgi narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego*, oprac. Z. Stefanowska, Wrocław 2004, s. LXXVIII.

zbiorowy – bohater jednostkowy⁶. W tym sensie należałoby odczytywać *Anhellego* jako utwór kontrastujący z *Księgami narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego*. Takich dyktomii jest jeszcze wiele. Obrazują one, że ideowo *Anhelli* lokuje się na przeciwnym biegunie w stosunku do poglądu, jaki Mickiewicz zawarł w *Księgach*.

Termin powstawania *Anhellego* jest kwestią sporną i badacze wskazywali różne przedziały czasu. Ferdynand Hoesick twierdził, że *Anhelli* powstał we Florencji „[...] w ostatnich miesiącach roku 1837 i pierwszych 1838”⁷. Antoni Małeckie zakładał natomiast, że o wiele wcześniej, w Genewie, ponieważ na kopii listu Słowackiego z 1835 roku adresowanego do matki znajduje się adnotacja dotycząca *Anhellego*⁸. Z kolei Eugeniusz Sawrymowicz wychodził z założenia, że poemat powstał w 1837 roku w klasztorze Batcheszban, a we Florencji w latach 1837-1838 Słowacki kończył i przygotowywał *Anhellego* do publikacji⁹. Paweł Hertz, podobnie jak Sawrymowicz, wskazywał, że poeta napisał poemat w trakcie pobytu w libańskim klasztorze, a wiosną 1838 roku podczas pobytu we Florencji jeszcze poprawiał tekst¹⁰. Ewa Grzęda natomiast wychodzi z odmiennego założenia. Według autorki artykułu *Kim jest szaman w „Anhellim” Juliusza Słowackiego?* w miesiącach luty-kwiecień 1838 roku miałyby powstać dopiero pierwsza redakcja poematu¹¹.

Najprawdopodobniej tekst powstawał podczas pobytu we wspomnianym klasztorze, a potem zapewne proces twórczy był kontynuowany i Słowacki dopracowywał go jeszcze we Florencji, gdzie wywarły na nim ogromne wrażenie dzieła Dantego i Calderona, których wpływ daje się zaobserwować w *Anhellim*. Tym tropem podążył Juliusz Kleiner, który w opracowanej przez siebie publikacji poematu z 1922 roku odnotował, że na jego powstanie miała duży wpływ noc spędzona przez poetę przy grobie Chrystusa w Jerozolimie. Wydarzenie to wstrząsnęło Słowackim. Według badacza poeta pisał utwór podczas pobytu w Batcheszban¹². Aura i medytacyjny

⁶ Nawiązanie do dzieła poprzednika, bazujące na zasadzie odwrócenia obrazowania i wartości, Bloom odczytuje jako ironię stosowaną przez młodszego poetę, co wydaje się być zbieżne z dotychczasowymi wnioskami literatury przedmiotowej na temat relacji *Anhellego* i *Ksiąg* Mickiewicza.

⁷ F. Hoesick, *Anhelli i trzy poematy*, Kraków 1895, s. 1.

⁸ Ibidem, s. 1-3.

⁹ E. Sawrymowicz, *Juliusz Słowacki*, Warszawa 1956, s. 137 i 146.

¹⁰ P. Hertz, *Portret Słowackiego*, Warszawa 2009, s. 90, 96. Korzystam z edycji „Zeszytów Literackich” w 200. rocznicę urodzin poetę.

¹¹ E. Grzęda, *Kim jest szaman w Anhellim Juliusza Słowackiego?* „Literatura Ludowa”, 2005, nr 6, s. 100.

¹² J. Słowacki, *Anhelli*, oprac. J. Kleiner, Lwów-Warszawa-Kraków 1922, s. 3.

charakter miejsca oraz uczucie pokory po pobycie przy grobie Jezusa, zdaniem badacza, z pewnością były inspiracją i wywarły wpływ na pracę Słowackiego nad *Anhellim*. Kleiner przytoczył ponadto tłumaczenie nazwy klasztoru: „spoczynek umarłych”, nazwy nieprzypadkowej i pozostającej w związku z ideą poematu. Jednocześnie badacz wskazywał, że Słowacki kończył pisać poemat we Florencji¹³.

Jeśli chodzi o szerszy kontekst i nakreślenie relacji, w jakiej pozostawał poemat do twórczości Mickiewicza, warto podkreślić, że gdy *Anhelli* został opublikowany w Paryżu na początku sierpnia 1838 roku¹⁴, Mickiewicz był już uznanym poetą narodowym zarówno na ziemiach Polski pozostającej pod zaborami, jak i w środowisku emigracyjnym. Do momentu napisania *Anhellego* poczytnością cieszyły się wydane przez wieszcza dwa tomy poezji, *Sonety krymskie*, *Dziady* cz. III, *Konrad Wallenrod*, *Pan Tadeusz* oraz *Księgi narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego*. Ukazało się także kilka artykułów autorstwa Mickiewicza w „Pielgrzymie Polskim”. Wielu badaczy, w tym m.in. Manfred Kridl, Juliusz Kleiner, Hoesick, Józef Ujejski, Maria Dernałowicz, Ewa Łubieniewska, Jacek Lyszczyzna i Jarosław Maciejewski, zwróciło uwagę na fakt, że *Anhelli* koresponduje, a wręcz stanowi polemikę z mesjanistycznymi i profetycznymi *Księgami* Mickiewicza¹⁵. Kleiner, Dernałowicz, Maria Piasecka oraz Maciejewski dostrzegli ponadto powiązanie poematu Słowackiego ze wspomnianymi wcześniej *Dziadami* cz. III¹⁶. Autorzy literatury przedmiotu poświęconej twórczości Słowackiego sygnalizowali, że *Anhelli* jest polemiczny nawet względem *Pana Tadeusza*. Do powyższej grupy badaczy należą także Władysław Nehring, który wspomniał zdawkowo o współzawodnictwie poematu z eposeją prekursora¹⁷, a nadto Hoesick i Maciejewski¹⁸. Na związek *Anhellego* z pismami publicystycznymi

¹³ Ibidem.

¹⁴ P. Hertz, *Portret Słowackiego...*, s. 97.

¹⁵ M. Kridl, *Antagonizm wieszczów. Rzecz o stosunku Słowackiego do Mickiewicza*, Warszawa 1925, s. 161-174; J. Kleiner, *Juliusz Słowacki: dzieje twórczości*, t. 2: *Od Balladyny do Lilli Wenedy*, Kraków 1999, s. 149; F. Hoesick, *Anhelli i trzy poematy...*, s. 43; J. Ujejski, *Romantycy*, Warszawa 1963, s. 129-160;

M. Dernałowicz, *Juliusz Słowacki*, Warszawa 2009, s. 89-92; E. Łubieniewska, *Sen i przebudzenie Anhellego*, „Ruch Literacki”, 2000, z. 6, s. 634; J. Lyszczyzna, *Anhelli genezyjski*, „Postscriptum Polonistyczne” 2009, nr 2, s. 41; J. Maciejewski, *Florenckie poematy Słowackiego*. Poema Piasta Dantyszka herbu Leliwa o piekle – Ojciec zadżumionych – W Szwajcarii – Waclaw, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1974, s. 43.

¹⁶ J. Słowacki, *Anhelli*, oprac. J. Kleiner, Lwów-Warszawa-Kraków 1922, s. 4-5; M. Dernałowicz, *Juliusz Słowacki...*, s. 87 i 92; M. Piasecka, *Mistrzowie snu: Mickiewicz – Słowacki – Krasiński*, Wrocław 1992, s. 106; J. Maciejewski, *Florenckie poematy Słowackiego...*, s. 43.

¹⁷ J. Ujejski, *Romantycy...*, s. 180.

¹⁸ F. Hoesick, *Anhelli i trzy poematy...*, s. 43 i J. Maciejewski, *Florenckie poematy Słowackiego...*, s. 43.

Mickiewicza opublikowanymi w „Pielgrzymie Polskim” zwróciła uwagę Łubieniewska¹⁹.

Literaturoznawcy zajmujący się twórczością Słowackiego, w przypadku tak bogatego w znaczenia tekstu, jakim jest *Anhelli*, obierali także odmienne perspektywy badawcze. Poemat odczytywany był przez pryzmat albo polityczności oraz ukazanej w nim emigracji-wygnańców, albo w kontekście literatury poświęconej Sybirowi. Często zestawiano *Anhellego* z literaturą światową, do której nawiązywał Słowacki bądź też kontrastowano utwór z jednym z tekstów Mickiewicza. Pomimo różnorodności literatury przedmiotowej można wyodrębnić kilka typów lektury *Anhellego*.

1. Lektura biograficzna

Najbardziej reprezentatywnym tekstem, w którym dominuje optyka biograficzna w podejściu badawczym, jest *Antagonizm wieszczów* Manfreda Kridla, który poświęcił *Anhellemu* osobny rozdział, w którym skupił się na porównaniu tego poematu z *Księgami pielgrzymstwa polskiego* Mickiewicza. Wydaje się, że autor traktuje utwór Słowackiego jako rodzaj *confessio* poety²⁰, co więcej: odczytuje głównego bohatera poematu jako odzwierciedlenie samego Słowackiego. Kridl zawierzył słowom poety i pisze wprost: „Że Słowacki w postaci Anhellego przedstawił siebie samego – to jasne i stwierdzone wyznaniem samego poety w liście do Januszkiewicza: »Jest to zidealizowany Sybir, ja sam zidealizowany...« oraz w *Kilku słowach odpowiedzi*, gdzie

¹⁹ E. Łubieniewska, *Sen i przebudzenie Anhellego...*, s. 637.

²⁰ M. Kridl, *Antagonizm wieszczów...*, s. 157. W publikacji, która ukazała się dwadzieścia cztery lata wcześniej, autorstwa Antoniego Małeckiego *Juliusz Słowacki: jego życie i dzieła w stosunku do współczesnej epoki*, badacz także obrał optykę biograficzną lektury *Anhellego* i starał się przybliżyć stan emocjonalny poety, jaki wiązał się z wydaniem tekstu. Małecki, bazując na listach Słowackiego (zwłaszcza na treści listu z 10 lipca 1838 r. skierowanego do matki oraz z 21 sierpnia 1838 r., a więc na korespondencji sprzed i po wydaniu poematu w Paryżu), uwydatnił fakt, że poeta traktuje dzieło bardzo emocjonalnie, nazywając je swoim dzieckiem. Jednocześnie Słowacki przed wydaniem poematu zaznaczał, że utwór jest melancholijny i jedynie do pewnego stopnia nawiązuje do nowotestamentowej historii o Chrystusie; poeta, nie precyzując tego, stwierdza jedynie, że utwór „trochę chrystusową ma twarz” (A. Małecki, *Juliusz Słowacki: jego życie i dzieła w stosunku do współczesnej epoki*, t. II, Lwów 1901, s. 116). Małecki zwrócił uwagę jeszcze na to, że poeta, gdy otrzymał korespondencyjnie egzemplarz z drukarni, najpierw poczuł dumę, ale później odczuł potrzebę pójścia do świątyni i ukorzenia się przed Bogiem (list z 21 sierpnia 1838 r.). Podobne stany pokory można zaobserwować w *Anhellim* w postępowaniu głównego bohatera. Należy jednak mieć na uwadze to, co przytoczył Małecki: „Słowacki w tym samym liście sugeruje, że jego pokora była pokazowa, jak gdyby Bóg mógł ją obserwować, po czym poeta sam zapisał refleksję o własnym, dumnym katolicyzmie” (Ibidem, s. 117). Analogicznie, być może, scen pokory w poemacie także nie należy traktować literalnie.

mówi o duszy Anhellego jak o swojej własnej”²¹. Autor *Antagonizmu wieszczów* pisze ponadto o skumulowaniu przez poetę w Anhellim własnych cech, którymi są „czystość, anielstwo i cierpienie ofiarne”²². Według Kridla wskazują na to zarówno fakt opętania Anhellego przez anioła, jak i wygląd jego duszy²³. Stwierdzenie to wypada jednak potraktować raczej jako subiektywną interpretację, podobnie jak wcześniej przywołane przekonanie Kridla, że główny bohater poematu jest poetą.

Lekturę *Antagonizmu wieszczów* komplikuje fakt, że badacz nie odgranicza dwóch płaszczyzn – personalnej i poetyckiej – etapu w życiu Słowackiego i jego przewidywanego stanu emocjonalnego w okresie pisania *Anhellego* oraz konstrukcji głównego bohatera²⁴. Kridl, jakby udzielając odpowiedzi na powyższe wątpliwości, pisał, że poemat należy traktować jako „rozstrzygnięcie zagadnień osobistych”, gdyż był on utworem „cierpiącego z wiarą w zbawienność swego cierpienia poety”²⁵. Uważał, że Słowacki, przeżywając przełom wiary przy grobie Jezusa, pojął sens swojej misji, mógł podnieść ją do rangi chrystusowego poświęcenia. Twórczość poety była umocowana w wierze w wieczną wartość jego poezji, która kształtowałaby postawy przyszłych pokoleń²⁶. Badacz odnotowuje w tym kontekście, że: „Słowacki nie uległ

²¹ M. Kridl, *Antagonizm wieszczów...*, s. 157. Inną zupełnie perspektywę obrał Marek Lubański, który odczytywał wybrane motywy *Anhellego* za pomocą psychoanalizy. Zinterpretował, że imię głównego bohatera poematu zostało skonstruowane ze zdrobnień imienia Słowackiego Helli i Lulli, co poświadcza hipotezę utożsamiania się poety z głównym bohaterem, która pojawiła się między innymi u Kridla (M. Lubański, *Psychoanaliza przejęzyczenia w Anhellim, czyli o studium Stefana Baleya* Psychoanaliza jednej pomyłki Słowackiego, „Prace Językoznawcze” 2008, z. 10, s. 154).

²² M. Kridl, *Antagonizm wieszczów...*, s. 157.

²³ Ibidem. Dość szybko badacz wycofuje się jednak z tego twierdzenia, powołując się na krytykowaną hipotezę Małeckiego, który także uznał, że Anhelli może być poetą i ostrożnej już stwierdza, że „[...] w poemacie samym rzeczywiście cechy bohatera jako poety nie są wyraźnie zaznaczone ani podkreślone. Stało się to zapewne z tego powodu, że *Anhelli* jest umyślnie pełny mglistości, tajemniczości, niedomówień i symbolów, wymaga, według słów listu Słowackiego do Gaszyńskiego, komentarza, jak Dante” (Ibidem, s. 158). Kridl powrócił jednak do hipotezy, iż Anhelli może być poetą, a jego życie i cierpienie interpretował jako symbol poetyckiej twórczości, gdy wyjaśniał ideę odkupienia współwyznańców przez Anhellego. Wspierając to stwierdzenie, badacz przywołuje zdanie Słowackiego: „Ty wiesz, jak muszę cierpieć, abym śpiewał” i dodaje: „A więc i u Anhellego synonimem życia i cierpienia będzie twórczość poetycka” (Ibidem, s. 159).

²⁴ Kridl często stawia pomiędzy nimi znak równości, co wywołuje problemy interpretacyjne, gdyż wielokrotnie nie jest do końca jasne, czy Kridl pisze w danym momencie o Słowackim, czy o Anhellim. Autor *Antagonizmu wieszczów* nie bierze ponadto pod uwagę faktu, że bohater jest poetyckim konstruktorem, na który składają się nie tylko osobiste doświadczenia autora, ale także intertekstualne nawiązania do dzieł funkcjonujących w tradycji literackiej, na co uwagę zwrócili inni autorzy literatury przedmiotu.

²⁵ Ibidem, s. 160-161.

²⁶ Ibidem, s. 160. Kridl, pisząc o zasadności poświęcenia Anhellego, próbuje dokonać domyslniej parafrazy zdania Słowackiego na temat twórczości poetyckiej jako takiej: „[...] twórczość poetycka będzie tą wartością, która przyczyni się do wyzwolenia ludów, a przez to i wyzwolenia własnego narodu. Nowe idee i myśli, zespolone z pięknem, oddziałują na narody, zbudzą w nich ducha, wyzwolą siły do walki z przemocą. Zrodzi się pod ich wpływem nowe pokolenie, pokolenie rycerzy, jakim jest ten,

utopii Mickiewicza o wielkim narodowym i europejskim znaczeniu pielgrzymstwa, nie uwierzył, że duch emigracji potrafi zbawić kraj – stworzył natomiast utopię bardziej jeszcze utopijną, a mianowicie, że zbawi kraj – poezja²⁷.

Chociaż Kridl wysuwa tak krytyczny wniosek podczas interpretowania wymiaru ideowego poematu, usilnie stara się wyciągnąć z *Anhellego* pozytywne i niosące nadzieję treści, co rozmija się ze zdaniem samego Słowackiego na temat tego poematu zawartym w liście do Ujejskiego z 1848 roku. Kridl wierzy, że ofiara i poświęcenie Anhellego, które było wzorowane na ofiarowaniu Chrystusa, muszą być skuteczne, w innym wypadku utwór byłby wyłącznie bajroniczny i pełen pesymizmu²⁸. Stąd Kridl widzi związek między śmiercią Anhellego, a pojawieniem się rycerza i stwierdza, że dzięki poświęceniu bohatera spełni się to, o czym marzą wygnańcy – obietnica Szamana o zmartwychwstaniu narodu²⁹.

Nic jednak w tekście poematu nie wskazuje na to, by rycerz był związany z losami głównego bohatera. Badacz upraszcza interpretację tego fragmentu poematu, sprowadzając ją do zaskakującej jednomyślności Słowackiego i Mickiewicza w kwestii rewolucji ludów:

Jeżeli porównamy ten obraz przyszłego zwycięstwa z zapowiedziami Mickiewicza o losie „rządców i mędrków”, o zwycięstwie wolności nad despotyzmem wszelkich odmian i rodzajów, ofiary i poświęcenia się nad sobkostwem i materializmem – to zobaczymy, że pod względem ideowym niema pomiędzy nimi zasadniczej różnicy, w obrazowaniu zaś są w „Anhellim” pewne reminiscencje z „Ksiąg pielgrzymstwa” i „Paroles d’un croyant” Lamennais’go.

Różnemi więc drogami dochodzą obaj poeci do tego samego rezultatu, a raczej należałoby powiedzieć, że Słowacki dochodzi do tego samego rezultatu, co Mickiewicz³⁰.

Słuszne natomiast jest stwierdzenie Kridla, że „Absolutnej pewności i niezachwianej wierze Mickiewicza, że pielgrzymi powrócą do ojczyzny z bronią

który zjawia się przy końcu poematu z wieścią o zwycięstwie. Poezja stanie się rzeczywiście tem, czem ją może chciała mieć trzecia osoba »Prologu«, czem ją chciał mieć Krasiński – pobudką, wyrazem rzeczywistych sił narodowych, hejnałem zwycięstwa – czynem” (Ibidem, s. 159). Jednocześnie Kridl zauważa, że poeta po napisaniu *Kordiana* uświadomił sobie prawdę o losie własnym i swojej twórczości. Wiedział, że tułaczem może pozostać do śmierci, a jednocześnie był świadomy braku zrozumienia u rodaków. To przekonanie miała odzwierciedlać alienacja Anhellego od grupy wygnańców w poemacie (Ibidem, s. 158).

²⁷ Ibidem, 174.

²⁸ Ibidem, s. 153-155. Autor twierdzi nawet, że poeta zrezygnował z kształtu *Posielenia*, które rozpoczyna się śmiercią bohatera-poety i przedstawia jego wędrówkę po piekle-Sybirze, a na podstawie tego projektu stworzył *Anhellego*, w którym mógł skupić się na jednostce i chrystusowym poświęceniu.

²⁹ Ibidem, s. 155.

³⁰ Ibidem, s. 173.

w ręce, przeciwstawia Słowacki swój pogląd o konieczności zagłady emigracji”³¹. Kridl uważa ponadto, że obraz ukrzyżowanych trzech osób z trzech stronnictw jest wymierzony w Mickiewicza i jego wiarę w sens męczeństwa polskiego narodu³², co wydaje się w pełni uzasadnione.

Badacz dostrzega przede wszystkim polemiczność *Anhellego* w stosunku do *Ksiąg pielgrzymstwa polskiego* Mickiewicza. Decydując się na zestawienie obu utworów, motywuje ten wybór względami czysto biograficznymi i wyjaśnia, że obydwa dzieła stanowią moment przełomowy w twórczości każdego z poetów³³. Jak tłumaczy Kridl, *Księgi narodu i pielgrzymstwa polskiego* opublikowane w 1832 roku są symbolicznym:

[...] wejściem w współczesność narodową, przyczem jednostka, osobistość Mickiewicza schodzi tu zupełnie na drugi plan. Jego własne sprawy, tęsknoty, marzenia ustępują miejsca dążności do poznania prawd, wytworzonych przez naród sam w jego dziejowym pochodzie. To też „Ksiąg” nie podaje Mickiewicz za wytwór własny, ale za nauki i przypowieści zebrane »z ust i pism chrześcijan-Polaków, męczenników i pielgrzymów«, t. j. słowem, od najlepszych w narodzie, uosabiających w sobie tradycję narodową³⁴.

Tym samym Kridl przeciwstawia bezosobowość *Ksiąg* indywidualnemu *Anhellemu*³⁵. Twierdzeniu Mickiewicza, iż emigracja jest „duszą narodu polskiego” i wierze we wzniosłą rolę pielgrzymstwa badacz przeciwstawia wyobrażenie wygnańców w *Anhellim* Słowackiego³⁶. Kridl wyjaśnia, że o ile Mickiewicz pokładał

³¹ Ibidem, s. 169. Kridl zaznacza, że Słowacki dzięki zmysłowi obserwacji był w stanie dostrzec wady emigracji, które Mickiewicz tuszował swoim entuzjastycznym przekazem *Ksiąg*. Jak trafnie zaznacza badacz, choć Mickiewicz też stanowczo upominał i karmił emigrację, to jednak nie skazywał jej na zagładę. Szczerość przekazu Słowackiego napotkała jednak na opór czytelników i spowodowała, że zarówno *Anhelli*, jak i inne teksty poety nie cieszyły się taką poczytnością wśród środowiska emigracyjnego, jak dzieła Mickiewicza (Ibidem, s. 173-174).

³² Ibidem, s. 171.

³³ Ibidem, s. 162.

³⁴ Ibidem, s. 163.

³⁵ Ibidem, s. 164.

³⁶ Ibidem, s. 165-167. Kridl porównuje oba dzieła i stwierdza, że Słowacki, kreując obrazy pierwszego rozdziału, był „natchniony duchem *Ksiąg pielgrzymstwa*” i stąd zaczerpnął wyobrażenie wspólnego budowania domu, który dla badacza oznacza „realną pracę organizacyjną”, porządek, miłość i zgodę, które charakteryzowały raczej twórczość Mickiewicza. Kridl nie pozostaje jednak bezkrytyczny wobec idei natchnienia Słowackiego obrazami z *Ksiąg pielgrzymstwa polskiego*, ponieważ jednocześnie odnotowuje, że w tym na pozór sielskim obrazie współpracy wygnańców zostało przedstawione jednak także „[...] źródło późniejszych grzechów: ludzie bezczynni, a myślący o zbawieniu ojczyzny” (Ibidem, s. 168). W istocie nie sposób odmówić Kridlowi racji we wskazaniu nawiązania do *Ksiąg* Mickiewicza w pierwszym rozdziale *Anhellego*, jednakże autor *Antagonizmu wieszczów* odwołuje się raczej do ogólnego charakteru tekstu Mickiewicza, bez wskazania na konkretne księgi, do których nawiązuje treść *Anhellego*. Porównanie danej księgi z rozdziałem pierwszym poematu pozwoliłoby precyzyjniej stwierdzić, czy rzeczywiście chodzi o wzorowanie się przez Słowackiego na *Księgach pielgrzymstwa*

wiarę w narodzię polskim i starał się podbudować na duchu emigranta-pielgrzyma, przyjmując tonację wychowawczą i kojącą, o tyle dla Słowackiego naród stanowił jedynie grunt, na który miały w przyszłości paść jego idee, do emigracji natomiast miał stosunek surowy i krytyczny³⁷.

Analizując twórczość Słowackiego, Kridl pisał, że zarówno *Anhelli*, jak i późniejsza twórczość poety, mają charakter „smętny i melancholijny”³⁸. Jednocześnie wysuwał hipotezę biograficzną, że poeta z tego okresu twórczego: „[...] wychodził podniesiony i ukojony, skromniejszy jakiś i cichszy, niż dawniej, przekonany o czystości i anielskości swej duszy, wierzący w swą misję poety, oparty w swem życiu i twórczości o Chrystusa”³⁹. Z tym stwierdzeniem niezupełnie można się jednak zgodzić, wystarczy chociażby powołać się na twórczość genezyjską, która nie należy do skromnych, a postaciom daleko do chrystusowej pokory (zob. choćby *Lucyfer w Samuele Zborowskim*). Sam poemat *Anhelli* należy raczej do utworów śmiałych, głęboko polemicznych względem światopoglądu Mickiewicza i obrazoburczych. Do takiej interpretacji upoważniają obrazy ukrzyżowanych przedstawicieli stronnictw wygnańców, sceny przedstawiające przemoc i kanibalizm, a także bezsilność istot metafizycznych.

Ferdynand Hoesick, podobnie jak Kridl, utożsamiał głównego bohatera z poetą⁴⁰. Badacz w przeciwieństwie do Kridla sporo uwagi poświęcił także anielicy Eloë, starając się ustalić genezę tej postaci. Hoesick nie poprzestał na dostrzeżeniu inspiracji mającej źródło w poemacie Alfreda de Vigny *Eloë*⁴¹, lecz poszukiwał także pierwowzoru opiekunki grobów w innych tekstach i wśród rzeczywistych postaci

polskiego i uznanie ich wyższości, czy raczej można mówić o polemicznym ustosunkowaniu się do dzieła Mickiewicza.

³⁷ Ibidem, s. 164. Co interesujące, Kridl twierdzi jednak, że Słowacki do zarysowanej grupy wygnańców ma niejednorodny stosunek. Stwierdza, że „[...] jest w tym stosunku i żal, i współczucie, i czasami nawet tkliwość pewna, ale przeważa surowość, bezwzględność i gniew” (Ibidem, s. 167). Autor nie poparł jednak swojej hipotezy przykładami. Nie wydaje się, by ta interpretacja była słuszna, zwłaszcza że w całym utworze ukazany jest negatywny obraz wygnańców, podkreślana jest ich słabość i kłótniowość.

³⁸ Ibidem, s. 161.

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ Hoesick podkreślał, że główny bohater stanowi poetyckie wyobrażenie samego autora, co uwidacznia się według badacza najintensywniej w końcowych fragmentach poematu: „[...] Słowacki doszedł w końcu do tego, że się identyfikował z Anhellim, czego najlepszym zresztą dowodem są wszystkie żale i skargi Anhellego, będące osobistymi skargami i żalami poety. Że Słowacki wierzył w swoją misję, że był przekonany, iż cierpienia jego nie pozostaną bez wpływu na sprawę odrodzenia Ojczyzny, o tem świadczy aż nadto wymownie i przekonująco zakończenie odpowiedzi na artykuł pana Z. K.” (F. Hoesick, *Anhelli i trzy poematy...*, s. 51).

⁴¹ Ibidem, s. 55. Podobnie czyni Kleiner (J. Kleiner, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, t. 2: *Od Balladyny do Lilli Wenedy*, Kraków 1999, s. 156).

z otoczenia Słowackiego. Badacz, powołując się na poemat *W Szwajcarii*, wnioskował, że w przypadku *Anhellego* również można doszukiwać się inspiracji postacią Beatrycze z *Boskiej Komedii*⁴². Argumentem jest zbieżność w obydwu utworach motywu byłej kochanki głównego bohatera. Hoesick zwrócił uwagę na opiekuńczość Eloë, która to cecha skłania go do stwierdzenia, że postać anielicy mogła być także wzorowana na Marii Wodzińskiej⁴³. Możliwe, że Eloë Słowackiego jest bytem złożonym z wielu inspiracji, dostrzegalne jest natomiast, że poprzez odniesienie do Marii Wodzińskiej i do Eglantyny Pattey badacz zaakcentował wagę biografii poety w kształtowaniu poematu.

Hoesick zajął się także porównaniem poglądów Mickiewicza i Słowackiego na temat emigracji zawartych w *Księgach pielgrzymstwa polskiego* i w *Anhellim*, co doprowadziło go do wniosku, że autor *Ksiąg* nie był bezkrytyczny w stosunku do emigracji. Stwierdził, że w *Księgach pielgrzymstwa polskiego* Mickiewicz dawał wskazówki emigracji, jak powinna funkcjonować moralnie, negatywnie oceniając jednocześnie wewnętrzne rozłamy czy „potępieńcze swary”. Badacz jednocześnie podkreślał, że Słowacki umyślnie skupił się na negatywnych elementach *Ksiąg* Mickiewicza i przedstawił je w *Anhellim* w hiperbolicznie zniekształconej formie⁴⁴.

Juliusz Kleiner również skoncentrował się na przeciwstawieniu światopoglądu Słowackiego i Mickiewicza, stwierdzając, podobnie jak Kridl, że poeta postarał się o ustanowienie mocnego kontrapunktu względem wykreowanego przez Mickiewicza wizerunku Polaka-pielgrzyma. Stąd w *Anhellim* Słowacki przedstawia bohaterów nazwanych wprost wygnańcami, a nie pielgrzymami, a akcję utworu z emigracyjnego centrum przeniósł na Sybir⁴⁵, na peryferia cywilizacji.

Kleiner także zauważył, że poemat jest bogaty w wątki osobiste poety, lecz według badacza osobowość Słowackiego jest rozszczepiona w sferze obrazowania na *Anhellego* i Szamana⁴⁶. W przypadku podobieństwa pomiędzy syberyjskim prorokiem

⁴² F. Hoesick, *Anhelli i trzy poematy...*, s. 14 i 31.

⁴³ Hoesick zwraca uwagę w tym kontekście na jeszcze inne postaci i sytuacje z biografii poety, które mogły przyczynić się do powstania fragmentów *Anhellego*. Wysuwa hipotezę, że rozmowy z Szamanem mogą przypominać dysputy Słowackiego z ministrem protestanckim, postać Ellenai, która stała się dla bohatera jak siostra, nasuwa skojarzenie z Eglantyną Pattey, a pod postacią Eloë kryje się Maria Wodzińska (Ibidem, s. 48 i s. 10-11).

⁴⁴ Ibidem, s. 43.

⁴⁵ J. Kleiner, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, t. 2..., s. 149.

⁴⁶ J. Kleiner, *Wstęp*, w: J. Słowacki, *Anhelli*, oprac. J. Kleiner, Lwów-Warszawa-Kraków 1922, s. 8-9.

i Słowackim Kleiner zaznaczał, że nie przekłada się ono na proste utożsamienie⁴⁷. Na podobieństwo poety i Szamana składałyby się, zdaniem badacza, takie czynniki, jak: wiedza, umiejętność krytycznej oceny wygnańców oraz najważniejsze – fakt, że prorok odwrócił się od społeczności wygnańców, tak, jak zrobił to Słowacki w stosunku do emigracji⁴⁸. Analizując zależności syberyjskiego proroka i głównego bohatera, Kleiner odnotował, że Szamana-proroka i Anhellego-Jezusa łączy relacja mistrz-uczeń⁴⁹. W tym więc kontekście należałoby wnioskować, że skoro zarówno Szaman, jak i Anhelli posiadają cechy samego autora, oznaczałoby to, iż poeta wyzbył się innych mistrzów, ustanawiając w tej roli własną osobę. Stwierdzenie to nie wydaje się zupełnie słuszne, ponieważ Słowacki powołuje się także na inne dzieła i autorytety. Zwłaszcza że, tak jak i Szaman, Anhelli również nie jest czystym odzwierciedleniem autora. Spotykają w tej postaci wzorce biblijne oraz z literatury światowej (Dante, Szekspir, Chateaubriand). Kleiner widział w Anhellim raczej ideał niż konkretną postać: „Posłannictwo, dane Anhellemu, sprawiło, że bohater stał się nie portretem własnym, lecz raczej ideałem. Tym bardziej na wyidealizowanie wpłynął fakt, że w kształtowaniu postaci »człowieka-anioła« ujawniło się podobieństwo do Chrystusa”⁵⁰.

Odczytując znaczenie duszy anielskiej Anhellego, Kleiner stwierdził, że przedstawiony w poemacie anioł dążący do Polski jest poetyckim odzwierciedleniem uczuć poety i jego tragicznej sytuacji. Kleiner, analogicznie jak Kridl, zauważył, że Anhelli (ale i Słowacki) uświadomił sobie swoją anielskość, którą jest „[...] umiłowanie ojczyzny jako główne uczucie, moc uświęcenia wszystkiego [...]”⁵¹. Kleiner uważał, że Słowacki dobrze zdawał sobie sprawę ze swoich nikłych wpływów w środowisku emigracji, a ponieważ nie był w stanie wówczas nic zdziałać, mógł co najwyżej przechowywać wartości⁵². Gorzka ocena własnej sytuacji, zdaniem Kleinera, znajduje

⁴⁷ J. Kleiner, *Juliusz Słowacki dzieje twórczości*, t. 2..., s. 145. Kleiner zwracał dodatkowo uwagę na fakt, że Szaman, który opowiada się za solidarnością ludów, mówi o wadach narodowych, którym sprzeciwiał się Słowacki już w *Kordianie* i *Podróży do Ziemi Świętej* (Ibidem, s. 144).

⁴⁸ Kleiner tę relację między Szamanem a wygnańcami, inspirowaną rzeczywistą sytuacją Słowackiego, określił jako „dysonans tragiczny” (Ibidem, s. 160). Wypada dodać w tym miejscu sąd Stanisława Trojnar, który odnotowuje, że Szaman ma o wiele bardziej złożoną genezę, ponieważ według badacza uderzająco przypomina swoim zachowaniem i czynami Mojżesza, a także Jezusa (S. Trojnar, *O pierwowzór biblijny Szamana w „Anhellim” Słowackiego*, „Pamiętnik Literacki” 1931, t. 28, s. 231-250). Według autora za stwierdzeniem, iż prototypem Szamana jest Chrystus, przemawiają wspólne cechy obu postaci, jak: możliwość czynienia cudów, posiadanie ucznia/uczniów, fakt przepowiedzenia własnej śmierci czy motyw usunięcia kamienia/kamieni zastawiających wejście do groty (Ibidem).

⁴⁹ J. Kleiner, *Wstęp*, w: J. Słowacki, *Anhelli...*, s. 4.

⁵⁰ J. Kleiner, *Juliusz Słowacki dzieje twórczości*, t. 2..., s. 146.

⁵¹ Ibidem.

⁵² Ibidem, s. 166-167.

odzwierciedlenie w poemacie i koncepcji bezgranicznego cierpienia głównego bohatera⁵³.

Ostatnia scena *Anhellego* skłania Kleinera do wniosku, że wprowadzona do poematu idea rewolucji stanowi przyszłość narodu, lecz figura Anhellego sugeruje, że nim to nastąpi, aktualne pokolenie musi umrzeć⁵⁴. „Anhelli umiera w samotności, bez realnego oddziaływania na społeczeństwo. A jednak dokonywa odkupienia. Wystarcza na to – jego istnienie w narodzie”⁵⁵. Kleiner dodaje w tym kontekście, że poetyckie wyobrażenie skumulowania cierpień w jednostce stanowi tajemnicę roli poety, którą Słowacki wyraża „przenosząc idee mesjanistyczne na jednostkę i twierdząc, że nie tylko czynem zbawić można naród”⁵⁶. Z poematu Słowackiego nie można jednak wysnuć pewności co do skuteczności ofiary głównego bohatera, o której Kleiner jest przekonany. Żadne informacje w *Anhellim* nie wskazują także na fakt nastania rewolucji po dokonaniu przez Anhellego aktu poświęcenia się.

2. Lektura historyczno-polityczna

Typ lektury historyczno-politycznej *Anhellego* reprezentują głównie: Eugeniusz Sawrymowicz, Zofia Trojanowiczowa, Alina Kowalczykowa, Paweł Hertz oraz Magdalena Bąk. Prace wymienionych badaczy charakteryzuje spojrzenie na Anhellego przez pryzmat ówczesnej sytuacji historycznej w Europie oraz politycznego układu sił wśród emigracji.

Paweł Hertz skupił się na odszyfrowaniu pierwowzorów trzech stronnictw ukazanych w X rozdziale poematu. Wykazał, że pierwsza wyłoniona przez Słowackiego grupa wygnańców, skupiona wokół grafa Skira, stanowi „[...] przejrzysty portret księcia Adama Czartoryskiego i jego stronnictwa, gromadę Skartabelli – stronnictwo demokratyczne, oraz trzecią gromadę – księdza Bonifrata [...] – stronnictwo katolickie,

⁵³ W tym kontekście Kleiner dostrzegł, że cierpienia Anhellego zostały spotęgowane potrójnie, stracił bowiem powtórnie miłość (Eloe), przybranego ojca i mistrza (Szaman) oraz przyjaźń braterską (Ellenai) (Ibidem, s. 164). Informacje o losie współwygnańców Anhellego oraz o zbliżającej się ciemności są kolejną próbą dla bohatera. Kleiner podkreślał, że Anhelli musiał niepotrzebnie patrzeć, jak ulegają zwyrodnieniu przedstawiciele trzech stronnictw (Ibidem, s. 162). Badacz słusznie zaznacza przy tym, że poświęcenie Anhellego wywyższa go ponad innych ludzi, nie jest to bowiem zwyczajne męczeństwo, lecz totalne osamotnienie i doświadczenie beznadziei zbliżającej się śmierci w ciemnościach, niedoczekanie świtu (Ibidem, s. 143).

⁵⁴ Ibidem, s. 165.

⁵⁵ Ibidem.

⁵⁶ Ibidem, s. 165.

potraktowane zresztą najmniej przychylnie przez Słowackiego, dla którego daremność ofiary nie równała się bynajmniej bohaterstwu ani nie miała nic wspólnego z patriotyzmem”⁵⁷. Hertz dodaje, że pod postacią reprezentującą trzecie stronnictwo został odzwierciedlony sam Mickiewicz⁵⁸. Autor *Portretu Słowackiego*, poświęcając *Anhellemu* część publikacji, obrał także przede wszystkim optykę polityczno-społeczną.

Eugeniusz Sawrymowicz w książce *Juliusz Słowacki* skupił się zwłaszcza na politycznym znaczeniu obrazów *Anhellego* oraz na interpretacji ostatniego rozdziału poematu, w którym pojawia się rycerz nawołujący do wzięcia udziału w rewolucji. Według autora wyolbrzymione cierpienia Polaków w kopalniach oraz przedstawione w poemacie zwyrodnienie wygnańców mają głębokie znaczenie symboliczne:

Symboliczne znaczenie ma w ogóle cały utwór. Pod obrazami z Sybiru mamy tu ukazane dwie grupy Polaków: emigrację i patriotów polskich na zesłaniu. Zestawiając te dwie grupy ludzi zmuszonych do przebywania poza granicami swej ojczyzny, Słowacki przeprowadził ostrą krytykę emigracji. Ukazał mianowicie, jak mocnego ducha są zesłańcy sybirscy, którzy nie tracąc nadziei z godnością znoszą straszliwe katusze; jeżeli nawet któryś z nich złamie się, jak ów ksiądz, który zapomniał słów modlitwy i skończył śmiercią samobójczą, to jest to w oczach poety usprawiedliwione: ogrom nieszczęść tłumaczy tych męczenników narodowych, którzy cierpią za swą działalność patriotyczną. Ale nic nie usprawiedliwia tych, którzy na symbolicznym Sybirze przebywają na wolności i których niedoli porównać nie można z fizycznymi i moralnymi mękami zakutych w kajdany zesłańców⁵⁹.

Sawrymowicz zwraca uwagę, że wszystkie stronnictwa oraz ich programy zostały odpowiednio przez Słowackiego ubarwione, wyolbrzymione i zniekształcone. Ich plany wydają się bezcelowe i pozbawione sensu:

[...] zwolennicy grafa myślą o tym, że w przyszłości „przebiorą się w kontusze i nazywać się będą szlachtą”. Drugie, któremu przewodzi żołnierz Skartabella, dąży do tego, aby „ziemię podzielić i ogłosić wolność chłopów i równość szlachty z Żydami i Cyganami”; to emigracyjni demokraci. Wreszcie trzecia – to stronnictwo religijne, katolicko-mesjanistyczne; przewodzi w nim ksiądz Bonifrat, który „na ocalenie kraju podawał sposób jedyny: iść i ginąć nie broniąc się, jak męczennicy”⁶⁰.

⁵⁷ P. Hertz, *Portret Słowackiego*, Warszawa 2009, s. 89-90.

⁵⁸ Ibidem, s. 111.

⁵⁹ E. Sawrymowicz, *Juliusz Słowacki*, Warszawa 1956, s. 137-138.

⁶⁰ Ibidem, s. 138. Badacz podkreślał, że Słowackiego raziły kłótnie pomiędzy stronnictwami i „rozkład moralny” emigracji oraz że widział błędy obozu Czartoryskiego, którego reakcyjności nie akceptował, i ugrupowania „[...] mesjanistów katolickich, których nienawidził za ich obłudę i watykański kosmopolityzm [...]”, jak również obozu demokratycznego, „[...] który w programie swoim nie wyszedł

Według Sawrymowicza końcowa scena poematu oznacza, że „do walki lud idzie już sam. Postać rycerza jest symbolem samej rewolucji, nie jej organizatora, czy przywódcy! Z tych radykalnie rewolucyjnych pozycji Słowacki krytykuje w *Anhellim* demokratów emigracyjnych jasno i dobitnie”⁶¹. Autor odgranicza ideowo postać Anhellego od rycerza poprzez skonstrastowanie bierności pierwszego z aktywizmem drugiego: „[...] zdolny do największych poświęceń i cierpień, jest przeznaczony »na ofiarę serca«, ale na tym rola jego się kończy. Gdy przychodzi czas działania, czas walki, Anhelli udziału w niej nie weźmie”⁶². Jednocześnie badacz wskazuje na związek nie głównego bohatera, lecz rycerza z ideową wykładnią samego Słowackiego. Polityczność jest dla badacza najważniejszym zagadnieniem w poemacie:

Anhelli ma pewne rysy Chrystusa, Szaman odgrywa chwilami rolę Mojżesza, Ellenai wzorowana jest wyraźnie na Marii Magdalenie. Ale mimo tych bogatych symboli zaczerpniętych z pism o charakterze religijnym *Anhelli* nie jest poematem o treści czy idei religijnej. Biblijność jest tu tylko kształtem artystycznym, treść ideowa natomiast jest zupełnie świecka i wyraźnie polityczna⁶³.

Zofia Trojanowiczowa poświęciła poematowi Słowackiego znaczną część tomu *Sybir romantyków*. Autorka zauważyła, że w tekście poety zarówno rajskie piękno i przesycenie obrazów tęsknotą, jak i Dantejski charakter scen współtworzą obraz Sybiru jako przestrzeni mitycznej⁶⁴. Zdaniem badaczki było to idealne tło do snucia rozważań o losie narodu, gdyż Sybir „[...] groźny, oddalony i obcy domagał się przyswojenia, zagospodarowania, ogarnięcia emocjonalnego i intelektualnego”, a jednocześnie był odbierany w XIX wieku jako miejsce spełnienia obietnicy zmartwychwstania narodu⁶⁵. Należy tu podkreślić, że takie wyobrażenie o Sybirze miał Mickiewicz po lekturze *Dziennika podróży Józefa Kopcia przez całą wzdłuż Azję lotem, od portu Ochocka oceanem przez Wyspy Kurylskie do Niższej Kamczatki, a stamtąd na powrót do tegoż portu na psach i jeleniach*. Poeta twierdził, że każdy przebywający na

poza ideologię burżuazyjno-demokratyczną i nie mógł przeto wysnuć hasła prawdziwej rewolucji ludowej” (Ibidem, s. 138 i 139).

⁶¹ Ibidem, s. 140.

⁶² Ibidem, s. 137.

⁶³ Ibidem, s. 140.

⁶⁴ Z. Trojanowiczowa, *Sybir romantyków. W opracowaniu materiałów wspomnieniowych uczestniczył Jerzy Fiećko*. Poznań 1993, s. 112. Syberię postrzegano różnorodnie: z jednej strony przyrównana bywała do piekła jako miejsce zsyłki i kaźni Polaków w kopalniach. Z drugiej strony odczytywano ją wręcz przeciwnie; takie postrzeganie jest charakterystyczne dla Zygmunta Krasińskiego, który w liście do Romana Załuskiego z 13 maja 1840 r. wyrażał zachwyt nad obrazowaniem zawartym w *Anhellim* i przyrównywał Sybir do Edenu (S. Makowski, *Juliusz Słowacki*, Warszawa 1980, s. 211).

⁶⁵ Z. Trojanowiczowa, *Sybir romantyków...*, s. 95 oraz 90.

Syberii, skazany i wygnaniec, staje się poniekąd szamanem, ponieważ, jak zaznacza Siwicka, „[...] pobyt w tej krainie był dla niego [Mickiewicza] rodzajem inicjacji w krainę ducha”⁶⁶. Było to miejsce duchowej przemiany człowieka i pojednania Słowian. Trojanowiczowa podkreśliła, że Słowacki w *Anhellim* obrał optykę przeciwną, ukazując Syberię jako miejsce wynaturzające ludzi i doprowadzające do szaleństwa⁶⁷. Badaczka dostrzegła także istnienie powiązania *Anhellego* z *Dziadów* cz. III, a mianowicie z widzeniem księdza Piotra oraz wyobrażeniem gnanych na Sybir dzieci i młodzieży litewskiej⁶⁸. Słowacki mógł nawiązywać do tych obrazów, pisząc o dzieciach nauczanych przez popa, o wygnańcach oraz o więźniach pracujących w kopalni.

Autorka *Sybiru romantyków* zauważyła, że w poemacie została ukazana symbolicznie dokonana przez poetę ocena narodu: „Wyrazem tej oceny stał się również wybór przez Szamana tylko jednego z zesłańców, czystego i niewinnego Anhellego, na »ofiara serca«. Skoro cały naród nie mógł sprostać warunkom dyktowanym przez przemoc, złożył ją Słowacki w ręce jednostki wybranej”⁶⁹. Autorka skonstrastowała postać Anhellego z pozostałymi wygnańcami, u których dostrzegalny jest kryzys wartości. Tym samym poeta przeciwstawia się twierdzeniu Mickiewicza, dla którego „[...] życie zbiorowości zesłańców przedstawiało się jako promieniujące moralną czystością, ewangelicznym braterstwem”⁷⁰. Trojanowiczowa stoi na stanowisku, że w *Anhellim* ukazany został zwłaszcza kryzys etyki chrześcijańskiej, moralności i tradycyjnych wartości Polaków⁷¹. Autorka stwierdza ponadto, że rozdział X *Anhellego* jest najbardziej sugestywnym fragmentem odnoszącym się wprost do kondycji pokolenia polistopadowego, ukazującym bezcelowość starań. Ten fakt Trojanowiczowa podsumowała następująco:

⁶⁶ D. Siwicka, *Transformacja syberyjska*, „Przegląd Wschodni” 1991, t. 1, z. 2 s. 332.

⁶⁷ Z. Trojanowiczowa, *Sybir romantyków...*, s. 93. Autorka zaznacza jednocześnie, że obrona przez Słowackiego optyka znacznie różni się od wcześniejszego sposobu postrzegania Syberii. Badaczka przytacza przykład *Kordiana* i przedstawione w dramacie wyobrażenie Syberii, o istnieniu którego informował głównego bohatera opiekun Grzegorz, który wspominał o tym, jak rodacy pomagali sobie na zesłaniu (Ibidem).

⁶⁸ Ibidem, s. 105. Trojanowiczowa podkreśla, że motyw dzieci i młodzieży gnanych na Sybir był nie tylko znany Słowackiemu z *Dziadów* cz. III. Także Niemcewicz pisał w swym dzienniku o wieściach z Warszawy, o dzieciach zsyłanych na Syberię w celu zasiedlania mroźnych pustyń (Ibidem, s. 84). Informacje na ten temat Słowacki czerpał zapewne również z uznanych za wiarygodne przekazów funkcjonujących na emigracji.

⁶⁹ Ibidem, s. 111.

⁷⁰ Ibidem, s. 92.

⁷¹ Ibidem, s. 117-118.

Świat wygnańców w *Anhellim* jest światem posępnym i melancholijnym, lecz również światem tragicznym. Poemat jest opowieścią o postępującym kryzysie wartości, lecz także o daremności usiłowań wygnańców, ich bezsilności i zagubieniu wobec losu, który jak złowrogie *fatum* ciąży nad współczesną historią narodu. Szaman dlatego wybiera jednego z nich – gdyby nie ten wybór, Anhelli podzieliłby los pokolenia – bo od początku wie, jaki będzie finał tej historii: to pokolenie przeznaczone jest na zagładę⁷².

Wśród autorów piszących o *Anhellim* i kontrastujących głównego bohatera poematu z pozostałymi wygnańcami znajduje się także Alina Kowalczykowa, która w książce *Słowacki* odnotowuje, że „[...] uduchowiony Anhelli ukazywał się na tle strasznej, zajadłej w sporach lub wyniszczonej męczarnią, odczłowieczonej szlachty”⁷³. Kowalczykowa traktuje *Anhellego* jako utwór paraboliczny o współczesności Słowackiego⁷⁴: „[...] w *Anhellim*, przedstawia [Słowacki – D.T.] to piekło rozpościerające się na wielkich zimnych przestrzeniach – z momentami groteski. Nie tylko w dantejskich scenach sybirskiej kopalni, lecz również w metaforycznym obrazie polskiej emigracji: ukrzyżowani z własnej woli, zajadli reprezentanci stronnictw politycznych przewyższają w swym dziwnym szaleństwie wariatów z *Kordiana*”⁷⁵.

Najnowszą pracą, w której został między innymi poddany badawczej refleksji *Anhelli*, jest publikacja Magdaleny Bąk *Twórca lęk Słowackiego. Antagonizm wieszczów po latach*. Autorka wpisuje poemat w nurt utworów poety poruszających problem narodu i historii oraz uznaje, że jest on idealną syntezą programu negatywnego i pozytywnego poety⁷⁶. Bąk przyznaje rację Kridlowi, który przeciwstawił poemat *Księgom pielgrzymstwa polskiego*, jednak zauważa, że różnice pomiędzy utworami nie sprowadzają się wyłącznie do opozycji optymizmu Mickiewicza i pesymizmu utworu Słowackiego⁷⁷. Autorka pisała o odmiennym wymiarze poświęcenia. W dziele

⁷² Ibidem, s. 115.

⁷³ A. Kowalczykowa, *Słowacki*, Warszawa 1994, s. 329. Autorka z grupą wygnańców kontrastowała nie tylko Anhellego, ale także konfederata barskiego. Podkreśla, że tę postać nieprzypadkowo Słowacki umieścił w poemacie na tle słabych i skorych do kłótni wygnańców: „Postawy barszczan miały dać świadectwo i ukazywać wzór, obnażać jałowość wybujałego indywidualizmu jak i zarysowanej w *Anhellim* politycznej głupoty emigracji” (Ibidem, s. 335).

⁷⁴ Ibidem, s. 275.

⁷⁵ Ibidem, s. 275. Autorka zwraca uwagę na istotny fakt, że informacje o stronnictwach emigracyjnych Słowacki znał wówczas z drugiej ręki: „Nie był w Paryżu już od pięciu lat; *Anhelli* miał go przypomnieć czytelnikom. Toteż dość zdumiewa gwałtowny atak na tamtejsze środowisko [...]. Słowacki był przecież od dawna nieobecny, »kłótnie« znał z drugiej ręki lub z gazet; może to najmocniejszy rozdział *Anhellego*, ale z pewnością taki wizerunek nie zachwylił polskich paryżan” (Ibidem, s. 386).

⁷⁶ M. Bąk, *Twórca lęk Słowackiego. Antagonizm wieszczów po latach*, Katowice 2013, s. 248. Program negatywny uwidacznia się zwłaszcza w ironii *Beniowskiego* i *Piasta Dantyszka*, pozytywny natomiast został zarysowany przez trzecią osobę *Prologu* dramatu *Kordian*.

⁷⁷ Ibidem, s. 248 i 257.

Mickiewicza charakteryzują się nim ucywilizowane narody, które są w stanie poświęcić się za własną ojczyznę, ale i za inne społeczności na wzór Chrystusa. Jest to gwarancją zmartwychwstania narodu. Natomiast w *Anhellim* Słowacki przedstawia „brak pewności, ukazuje cierpienie bez gwarancji, że taka postawa ma jakiś sens”⁷⁸. Konflikt ideowy Mickiewicza i Słowackiego sprowadzałby się więc do opozycji: profetyzmu *Ksiąg* oraz bieżącej oceny sytuacji Polaków.

3. Lektura symboliczna

Typ lektury symbolicznej charakteryzuje teksty badaczy, którzy skupiali się na interpretacji znaczenia w *Anhellim* zwłaszcza tak niejasnych elementów, jak: rycerz, motyw snu, Syberia, piekło-kopalnia, aniołowie oraz dostrzegali profetyczny czy mityczny wymiar utworu. Zrazu Józef Ujejski, interpretując postać rycerza w poemacie, twierdził, że zjawia oznacza ukrytą wiarę w nastanie rewolucji oraz nowego porządku. Badacz zauważył także, iż postać ta i Anhelli należą do innych porządków, rycerz nie wie bowiem o męce i przeznaczeniu bohatera⁷⁹. Ponadto autor krytycznie oceniał ostatnie fragmenty *Anhellego*, stwierdzając, że z poświęcenia głównego bohatera nie wynika nic: „Umarł nie bez promyka nadziei, ale w smutku nieukojonym, bo bez pewności jakiegokolwiek. Poza intuicyjny głos Szamana i poza owo anielskie »może« nie wyszedł Słowacki w tym poemacie nigdzie”⁸⁰.

Ujejski, podobnie jak poprzednicy, dostrzegał ponadto związek pomiędzy postacią Anhellego i samym poetą. Zwłaszcza w samotności Słowackiego wśród polskiej emigracji widział podobieństwo do losów głównego bohatera⁸¹. Zwracał uwagę na istotny fakt, że Szaman wybiera Anhellego, a nie Bonifrata – Mickiewicza; według niego dobór ten jest nieprzypadkowy⁸². Badacz podkreślał, że Słowacki przeprowadza w *Anhellim* krytykę mesjanizmu Mickiewicza, obnażając sztuczność, fałsz oraz szkodliwość światopoglądu swego prekursora⁸³. Ujejski pisał wprost, że Mickiewicz

⁷⁸ Ibidem, s. 258 i 257.

⁷⁹ J. Ujejski, *Romantycy*, Warszawa 1963, s. 151-152, 187.

⁸⁰ Ibidem, s. 150.

⁸¹ Ibidem, s. 142.

⁸² Ibidem, s. 148.

⁸³ Ibidem, s. 157.

„swymi tęczowymi baśniami usypia naród”, oferując mu „bezmyślny optymizm”⁸⁴ bez dozy krytycyzmu w przeciwieństwie do Słowackiego⁸⁵.

Alina Witkowska odczytuje w poemacie znaczenie Syberii i symbolikę bieli, która jest według niej symbolem „bezkrwawej ofiary Anhellego”; jednocześnie zauważa, że w poemacie brak wiary w skuteczność poświęcenia głównego bohatera – sam Anhelli nie wie, czy jego śmierć w noc Sybirską ma jakiegokolwiek znaczenie, wbrew temu, co sugerował Szaman⁸⁶. Autorka, powołując się na słowa anielicy Eloë kierowane do rycerza, że Anhelli był przeznaczony na ofiarę serca, wnioskuje, że „[...] obok walki znaczenie równorzędne uzyskuje ciche cierpienie, będące czymś w rodzaju Mickiewiczowskiej »ofiary niewinnej«, i w tym szeregu poświęconych dla wolności mieści się Anhelli”⁸⁷. Autorka uznaje więc odrębność rycerza i Anhellego, przy czym sygnalizuje, że ofiarowanie Anhellego mogło być wzorowane na ofierze dzieci i młodzieży litewskiej z *Dziadów* cz. III. Jest to interesująca ścieżka interpretacyjna, która zasługuje na rozwinięcie jej w dalszej części wywodu.

Z kolei Maria Piasecka w książce *Mistrzowie snu: Mickiewicz – Słowacki – Krasiński* zajmuje się problematyką snu przedstawioną w interesującym nas tu poemacie. Autorka odnotowuje, że sen Anhellego, podczas którego ukazuje się jego dusza, ujawnia miłość bohatera do ojczyzny i odnosi się do ziemskiej sfery, nie jest natomiast gruntem, na którym człowiek spotyka się z Bogiem⁸⁸. Autorka podkreśla, że motyw snu pojawia się także w *Dziadach* cz. III, a przedstawiane w dramacie motywy opuszczania ciała przez duszę i walki metafizycznych sił o jej losy (dusza Konrada, Senatora) ma ewidentnie ukierunkowanie moralne⁸⁹.

Autorka *Mistrzów snu* zwraca uwagę na fakt, że cały świat przedstawiony w *Anhellim* sprawia wrażenie, jakby był marzeniem sennym. Zwłaszcza scenerie śnieżnych pustyń oraz pojawiające się postacie aniołów i rycerza sprawiają, że odrealniają Syberię Słowackiego⁹⁰. Badaczka wysnuła nawet przypuszczenie, że motyw

⁸⁴ Ibidem, s. 158.

⁸⁵ Ujejski dokonał krytycznej oceny emigracji, która wierzyła w obietnice wieszczki, a pragnienie powrotu do ojczyzny sprawiało, że pielgrzymstwo: „Nie imać się z zasady żadnej rzetelnej pracy, gnuśniało i jałowiało w zupełnej bezczynności, nawet na kawałek chleba przeważnie wzdrygało się zarabiać, bo wobec bliskości Królestwa Bożego zapowiadanego przez Mickiewicza, tak czy owak pojmowanego, uważało swoje położenie za chwilowe tylko i tymczasowe” (Ibidem, s. 158).

⁸⁶ A. Witkowska, *Wielcy romantycy polscy*, Warszawa 1980, s. 151.

⁸⁷ Ibidem, s. 152.

⁸⁸ M. Piasecka, *Mistrzowie snu: Mickiewicz – Słowacki – Krasiński*, Wrocław 1992, s. 107.

⁸⁹ Ibidem, s. 106-107.

⁹⁰ Ibidem, s. 108.

snu ma za zadanie złagodzić odbiór drastycznych scen, przy czym jednocześnie akcentuje, że historia życia Anhellego nosi znamiona smutnego snu⁹¹. Piasecka odnotowuje, że przeciwieństwem życia-snu byłby stan przebudzenia charakteryzujący się świadomością mocy, bliskości Boga oraz ojczyzny⁹². Tym samym stan jawy nie jest osiągalny zarówno dla wygnańców, jak i dla Anhellego.

Agnieszka Kuciak w książce *Dante romantyków. Recepcja Boskiej Komedii u Mickiewicza, Słowackiego, Krasińskiego i Norwida* odczytuje *Anhellego* w kontekście dzieła Dantego. Autorka skupiła się na przedstawieniu interpretacji symboliki Syberii w poemacie Słowackiego:

Analogię do rzeczywistości piekła stanowi tylko doświadczenie, nie stanowi jej już chyba sens: kara nie jest bowiem karą za grzechy (chyba że za grzech braku ducha), lecz za dążenia wolnościowe, i nie wymierza jej Bóg, lecz ustawodawstwo rosyjskie. [...] Piekło nie ma już znaczenia kary, ale cierpienia i męki, to po pierwsze: okrutna rzeczywistość, po drugie: stan dusz posieleńców, po trzecie: doświadczenie „Chrystusowe”, próba grobu przed zmartwychwstaniem Polski. Bardzo ważna w nim jednak jest nadzieja (unieważniona w piekle „Danta”), ponieważ nie trwa ono wiecznie. Nawet jeżeli w dekrete „potępiającym” zesłańców „napisano było: na wieki!...”, to wymiar eschatologiczny wciąż pozostaje otwarty⁹³.

Należy jednak dodać, że wymiar eschatologiczny jest tu otwarty teoretycznie, ponieważ w poemacie przedstawiona została konieczna śmierć wszystkich wygnańców oraz sugestia braku perspektywy zmartwychwstania.

Następnie Kuciak, porównując *Anhellego* z *Piekłem Boskiej Komedii*, zauważa, że sceny wykreowane przez Słowackiego mają często bardziej drastyczny charakter niż w dziele Dantego. Cierpienie przedstawione w poemacie dotyka każdego: dobrych, złych, a także żywych i umarłych:

Przede wszystkim może pogwałcony staje się świat śmierci i umarłych, skoro w syberyjskich więzieniach skuci są oni łańcuchami. Sam Anhellu narusza ich spokój, prosząc Szamana o cuda. Podobnie jak Pielgrzym-Dante w dziesiątej pieśni *Inferna* naruszył spokój Cavalcante, mówiąc o jego synu „był”, w czasie przeszłym [...], tak Anhellu przekazuje wskrzeszonemu oszczerstwa i wieść o śmierci brata. [Piekło X 52-72] Tylko że nowy „Cavalcante” ma realny powód do rozpacz, bowiem wieść o śmierci bliskiego już nie jest nieporozumieniem [...].

⁹¹ Ibidem, s. 107. Należy dodać, że według Kleiner przedstawił kopalnię jako snu oraz operowanie w *Anhellu* skrótami i symbolami służy stworzeniu widmowego wizerunku kreowanej rzeczywistości. (J. Kleiner, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, t. 2..., s. 158-159). Zbliża to *Anhellego* do dzieła Dantego.

⁹² M. Piasecka, *Mistrzowie snu...*, s. 109.

⁹³ A. Kuciak, *Dante romantyków. Recepcja Boskiej Komedii u Mickiewicza, Słowackiego, Krasińskiego i Norwida*, Poznań 2003, s. 163-164.

Słynny motyw z Dantejskiego *Piekle* użyty został w *Anhellim* jakby w funkcji ukazania okrucieństwa już nie piekła, lecz rzeczywistości, która na powrót uśmierca dopiero wskrzeszonych umarłych. Dantejski motyw umarłych, nie dających ukoić się wiecznością, ale żywo przejmujących się sprawami, które toczą się jeszcze na ziemi, to element osobliwego licytowania się z Dantem i jego piekłem na męki⁹⁴.

W poemacie ważny jest kontekst niewysłowionego cierpienia i kwestia jego reprezentacji – także na ten istotny problem zwróciła uwagę Kuciak. Zamknięty w korytarzu ojciec nie przemówił w swoim imieniu, nie pragnie usprawiedliwiać się przed Szamanem i Anhellim tak, jak robi to Ugolino przed Dantem⁹⁵. W *Anhellim* Słowacki przekracza dotychczasowe sposoby reprezentacji okrucieństwa i rozpacz. Dokonuje transgresji i swoistego przewartościowania ludzkiego cierpienia. Najbardziej wymownymi argumentami, potwierdzającymi zdanie Kuciak o „licytowaniu się przez Słowackiego z Dantem na męki”, są sceny przedstawiające ojca zdehumanizowanego cierpieniem oraz grupę zakrwawionych „Samojedów” przy stosie ofiarnym.

Kontynuując analizę porównawczą utworów, Kuciak przypomina, że tak jak w klasycznym mniemaniu o piekle, w dziele Dantego dusze same spieszą na własną kaźń i w ramach odbywania wiecznej kary doświadczają nieustannie cierpień. W *Anhellim* natomiast sytuacja jest odmienna. W piekle-kopalni Słowackiego są to indywidualne przypadki, a nie grupy pokutujących grzeszników, skazańcy cierpią w sposób niezawiniony, bohaterowie nie proszą o śmierć (oprócz oczywiście Anhellego) i nie obwiniają siebie ani oprawców, jak ma to miejsce w *Boskiej Komedii*⁹⁶. Toteż z utworu wyłania się obraz beznadziei i beczyny.

Autorka *Danteo romantyków* ukazała, że głęboki pesymizm *Anhellego* jest widoczny właśnie głównie dzięki porównaniu poematu do dzieła Dantego:

[...] zestawienie *Anhellego* z *Boską Komedią* wyostreza pesymizm utworu Słowackiego. Szaman przekazuje Anhellemu jedynie ciężar nieszczęścia i smutku. Nie będzie rajszych objawień.

⁹⁴ Ibidem, s. 165. Wyodrębnienia – D.C. Kuciak analizuje ponadto piekło Słowackiego i porównuje je z systemem kar u Dantego. Autorka podkreśla, że poeta czerpał z *Boskiej Komedii*, jednak w *Anhellim* zawarł zmodyfikowany przez siebie porządek kaźni: „Gwałtownikiem (nie – jak w *Boskiej Komedii* – zdrajcą) jest na Syberii Ugolino. Ofiarą przemocy jest starzec, zatłuczony na śmierć łańcuchami za to, że »nie chciał już pracować«. I gwałtownikiem przeciw sobie jest człowiek, który »ssie ołów«, aby odebrać sobie życie” (Ibidem, s. 164-165).

⁹⁵ Makowski zwracał uwagę na fakt, że Słowacki znał tłumaczenie fragmentu o Ugolinie autorstwa Mickiewicza i odnotowuje, że bodajże w roku 1830 młodszy poeta wpisał ten przekład (niepełny) do sztambucha matki (S. Makowski, *W kręgu rodziny i przyjaciół Słowackiego. Materiały i szkice*, Warszawa 1967, s. 83). Słowacki był pod wpływem dzieła Dantego, ale także wpływ na *Anhellego* miała znana mu wersja Mickiewicza historii o Ugolinie.

⁹⁶ A. Kuciak, *Dante romantyków...*, s. 149.

Beatrycze zastępuje Ellenai, która kiedyś była zbrodniarką. Ugolinowi odebrane zostaje prawo do opowieści. Szaman zostaje zabity.

Szaman zresztą jest, z całą swoją wiarą i czarodziejską mocą, bezsilny wobec przemocy i apatii. [...] Zaś Anhellu, przy całej swojej (zupełnie nie dantejskiej zresztą) anielskości, jest ofiarą całkowicie bierną⁹⁷.

Bliska sedna jest więc Kuciak, która nie usiłuje poszukiwać w *Anhellu* pozytywnego przekazu. Przeciwnie, zaznacza, że świat *Anhellego* jest napiętnowany acedią, stwierdza, że w tym uniwersum: „Dopełnieniem acedii jest przemoc, czyli – jak mówi Dante – niesprawiedliwość, która wyrządza zło siłą (P XI, 24). Dantejska kategoria gwałtowników przeciwko sobie i bliźnim objęłaby też osiedleńców: pozwalają się oni ukrzyżować, zabijają Szamana, oddają się kanibalizmowi”⁹⁸. Dominantą w poemacie jest przemoc i obojętność, zanik woli – melancholia biorąca się ze słabości bohaterów utworu.

Z kolei biblijne inspiracje w poemacie Słowackiego starała się odnaleźć Maria Dernałowicz. Badaczka zwróciła przy tym uwagę na fakt, że *Anhellu* jest dziełem profetycznym, tak jak *Księgi pielgrzymstwa polskiego*, lecz jest też świadomą polemiką z *Księgami*⁹⁹. Autorka dostrzegła w tym kontekście związek utworu z biblijnym *Proroctwem Izajasza*¹⁰⁰ i wysunęła wniosek, że *Anhellu*:

Zapowiada klęskę narodu, będącą konsekwencją jego słabości. Ale jest to mimo wszystko lud wybrany, jak wybrany był Izrael, naród o zatwardziały sercach, plugawych wargach, zatkanych na głos mędrców uszach; [...] Prorok Izajasz zapowiadał: „Lud, który chodził w ciemności, ujrzał światłość wielką, mieszkającym w krainie cienia śmierci, światłość im weszła”. *Anhellu*, napisany – podobnie jak *Księgi pielgrzymstwa* – biblijną prozą, ukazuje wędrówkę mędrców – Szamana i Anhellego – „ofiary serca” po krainie cienia śmierci, po Sybirze. Spotykają tam zarówno zesłanych nakazem cara skazańców, jak i emigrantów. Sybir Słowackiego jest metaforą doli całego narodu¹⁰¹.

Zdaniem autorki naród polski został w poemacie wywyższony i przeznaczony na ofiarę, co czyni z *Anhellego* utwór wizjonerski.

Dernałowicz zwraca uwagę, że wpływ *Proroctwa Izajasza* daje się również odczytać w kreacji losu poety w utworze. Autorka stwierdza, że Słowacki stworzył

⁹⁷ Ibidem, s. 84.

⁹⁸ Ibidem, s. 164.

⁹⁹ M. Dernałowicz, *Juliusz Słowacki...*, s. 89.

¹⁰⁰ Autorka podkreśliła dodatkowo, że Słowacki podczas podróży na Wschód czytywał się intensywnie we fragmenty Biblii, o czym pisał w korespondencji do matki (Ibidem, s. 87).

¹⁰¹ Ibidem, s. 89.

zupełnie odmienny od Mickiewicza wzorzec wieszcz narodu w oparciu o to właśnie źródło biblijne:

Rolę wieszca, tak jak ją rozumiał romantyzm, przyrównać można tylko do roli proroków przed przyjściem Mesjasza. Wieszcz walczył o lud; jeśli walczył z Bogiem, jak Konrad w III części *Dziadów*, Bóg obalał go, a widzenie przyszłości, łaskę oglądania zwycięstwa Mesjasza dawał pokornemu słudze – księdzu Piotrowi. Ale mogło być inaczej. Rangę wieszca dawał Bóg tak jak charyzmat prorocstwa. Izajasz nie walczył z Bogiem o swój lud, widział jego podłość i jednocześnie czuł własną słabość, nieudolność. Mimo to zobaczył Pana w otoczeniu Serafinów...¹⁰².

Autorka stwierdza, że na potępienie w *Anhellim* zasługują jedynie wygnańcy. Dernałowicz w tym kontekście obrała takie stanowisko, że Słowacki zarzuca całemu narodowi jednakową dla wszystkich wadę – przeciętność¹⁰³.

Dernałowicz interpretowała także znaczenie zakończenia *Anhellego*, jednak konfrontowała je ze światopoglądami innych wielkich poetów romantyzmu i skonkludowała, że stanowi ono polemikę nie tylko z Mickiewiczem, ale i z Krasińskim. Badaczka dostrzegła, że Słowacki i Krasiński dokonali podobnej oceny pokolenia, jednakże wymownym elementem *Anhellego* jest pojawienie się „nad ziemskim piekłem” nie Chrystusa, lecz Rycerza¹⁰⁴. W tym kontekście autorka napisała o Mickiewiczu:

Zakończenie *Anhellego* wymierzone jest również przeciw Mickiewiczowi. Cały poemat był polemiką z *Księgami pielgrzymstwa*, słowa Rycerza uderzają w ideę skuteczności „ofiary dziecinnej”, męczeńskiej ofiary istot niewinnych, wyrażonej w *Dziadach*. Ta czysta ofiara jest konieczna – potwierdza ją koncepcja postaci Anhellego – ale nieskuteczna. Zwycięstwo przyjdzie za sprawą nowych sił kształtujących historię; po ich stronie jest Bóg¹⁰⁵.

¹⁰² Ibidem.

¹⁰³ Według badaczki przyczyną upadku polskiego narodu na wygnaniu – zarówno uwięzionych w kopalni, jak i posieleńców – była przeciętność: „Zasadniczym zarzutem Słowackiego wobec własnego narodu jest jego przeciętność; nawet ci, o których pisze z szacunkiem: męczennicy narodowej sprawy, zesłani carskim ukazem w kopalnię Sybiru, »poddają się rozpacz i schną jak stare drzewo«. Przeciętność w czasach wielkiej próby doprowadza do zbrodni. Najostrzejszy sąd wydał poeta na grupy wygnańców, w których rozpoznajemy emigrację: skłóconą, podzieloną na partie, dochodzącą do pełnego zwyrodnienia; członkowie tych grup poczynają się wzajemnie krzyżować, mordować, pożerać. Oni zabijają Szamana – oto lud, który zabija swoje proroki. Anelli zostaje sam w wymarłej, pustej krainie. Czystość jego serca pozwala na odkupienie: razem z nim zginą formy przeszkadzające wyzwoleniu. Wyzwolenia tego nie doczeka nawet Anelli: jego ofiara musi być pełna, nie tylko nie zobaczy zwycięstwa, ale do końca nie będzie miał pewności, że ono nadejdzie” (Ibidem, s. 90). Wydaje się jednak, że w tej kwestii więcej racji miała Kuciak, która dostrzegła u bohaterów *Anhellego* nie przeciętność, a dantejski grzech obojętności i przemocy.

¹⁰⁴ Ibidem, s. 91.

¹⁰⁵ Ibidem, s. 92.

Autorka pojawienie się w świecie przedstawionym rycerza przypisuje ingerencji Boga, choć trudno wysunąć taki wniosek w oparciu o treść poematu. Słuszne natomiast wydaje się stwierdzenie, które pojawiało się już u przytoczonych powyżej badaczy, że ofiara Anhellego jest w istocie nieskuteczna.

Reasumując, Dernałowicz uznała *Anhellego* za ważne dzieło w twórczości Słowackiego. Wniosek ten nie jest jednak związany z walorami estetycznymi poematu czy wykładnią ideową utworu. Badaczka wartość poematu Słowackiego dostrzega w tym, że w jej ocenie *Anhelli*: „[...] zapowiada w dużej mierze ostatni, mistyczny okres jego pisarstwa”¹⁰⁶. Niezupełnie jest to słuszne stwierdzenie i trudno się z nim zgodzić. Natomiast pokrywa się ze zdaniem wielu badaczy, którzy dostrzegają związek poematu z późną twórczością poety. Warto przyjrzeć się temu rodzajowi lektury *Anhellego* w osobnym podrozdziale.

4. Lektura genezyjska

Ewa Łubieniewska odczytuje *Anhellego* jako zapowiedź systemu genezyjskiego poety, który – pisząc ten poemat – nie był jeszcze gotowy na pełne wyartykułowanie w nim tych idei, toteż: „[...] bohater Słowackiego w przedgenezyjskim okresie gromadzenia doświadczeń nie jest jeszcze w stanie znieść widoku ziemskich potworności, a tym bardziej stawiać im czoła, dlatego wiekuisty sen to jego jedyne schronienie...”¹⁰⁷. *Anhelli* jest dla badaczki swoistym „laboratorium wyobraźni”¹⁰⁸ Słowackiego, utworem, w którym pojawiające się postaci i motywy powrócą także w twórczości genezyjskiej poety, w innej jednak formie. W tym kontekście Łubieniewska posługuje się metaforą snu, pisząc o poemacie, że: „Genezyjskie fundamenty trwają tu już – jak tytułowy bohater – w stanie »uśpienia«, ale dopiero pod wpływem »idei wiary nowej« zajmą właściwie sobie miejsca”¹⁰⁹. Autorka *Snu i przebudzenia Anhellego* dostrzega źródło motywu mędrca, który w okresie genezyjskim występuje pod postacią Mistrza czy „Tłomacza Słowa”, w Szamanie. Podobnie w poemacie

¹⁰⁶ Ibidem, s. 92.

¹⁰⁷ E. Łubieniewska, *Sen i przebudzenie Anhellego...*, s. 636.

¹⁰⁸ Ibidem, s. 640.

¹⁰⁹ Ibidem.

badaczka dostrzega genezę ewolucji motywów: relacji i dialogów mistrza z uczniem, strażnika (strażniczki) grobu, ducha rycerza oznaczającego rewolucyjne zmiany¹¹⁰.

Analogicznym tropem podążył Wacław Pyczek. Jego zdaniem *Anhelli* jest utworem, który można traktować: „[...] jako zjawisko pod wieloma względami najbliższe rzeczywistości dzieła mistyczno-genezyjskiego”¹¹¹. Starając się udzielić odpowiedzi na tytułowe pytanie artykułu: *Czy można odczytywać Anhellego jako prolegomena do dzieła mistyczno-genezyjskiego?*, autor tego tekstu skupił się na analizie motywów, które pojawiają się i w *Anhellim*, i w twórczości mistycznej Słowackiego. Pyczek dostrzegał istnienie związku między późnymi dziełami poety, a poematem z 1838 roku poprzez: obecne w tych tekstach motywy biblijne, ukierunkowanie poety na poruszanie w dziełach tematów religijnych, obecność licznych angelofanii oraz motywów chrystologicznych, a także kategorii ofiary¹¹². Z artykułu trudno jednakże wyłonić jednoznaczną odpowiedź na tytułowe pytanie. Pyczek skupił się bowiem na przedstawieniu zasad funkcjonowania powyższych motywów w *Anhellim* i w twórczości mistycznej Słowackiego, wskazując czasem na podobieństwo, skrajną odmiennność lub ewolucję danego motywu w twórczości poety.

Powiązanie *Anhellego* z późnymi dziełami Słowackiego dostrzegał także Jacek Lyszczyzna. Badacz w artykule *Anhelli genezyjski* powołuje się na biblijne źródło – *Księgę Ezechiela* – i motyw powstania z grobu dużej zbiorowości oraz wiersz Słowackiego *[I wstał Anhelli... z grobu... za nim wszystkie duchy...]* i wysuwa wniosek, że w poemacie poeta zawarł treści wskazujące na powstający system genezyjski. Badacz argumentuje, że Słowacki w okresie genezyjskim uznał *Anhellego*, wówczas też pisze wiersz-kontynuację poematu, w którym zawarta jest idea konieczności umierania form i pochodzenia ducha¹¹³. Lyszczyzna dodaje, że dopiero dzięki temu wierszowi poemat *Anhelli* zawiera: „[...] optymistyczną perspektywę mającej się dokonać przemiany – odrodzenia narodu w nowej, doskonalszej formie. Ukazane w poemacie unicestwienie narodu uosabianego przez sybirskich wygnańców okazuje się w genezyjskiej perspektywie koniecznym etapem tej drogi, a głęboki pesymizm jego zakończenia –

¹¹⁰ Ibidem, s. 640-641.

¹¹¹ W. Pyczek, *Czy można odczytywać Anhellego jako prolegomena do dzieła mistyczno-genezyjskiego?* w: *Słowacki mistyczny. Rewizje po latach*, pod red. A. Fabianowskiego i E. Hoffmann-Piotrowskiej, Warszawa 2012, s. 97.

¹¹² Ibidem, 98-101.

¹¹³ J. Lyszczyzna, *Anhelli*, „Postscriptum Polonistyczne” 2009, nr 2, s. 42-45.

tylko pozorem, złudzeniem odbijającym nadzieję, którą przecież przywracają genezyjskie wizje”¹¹⁴.

Lektura *Anhellego* prowadzi Lyszczyńę do najbardziej jednoznacznego osądu wskazującego na związek tego poematu z myślą genezyjską. Badacz odnalazł w nim także pozytywny wymiar, perspektywę odrodzenia narodu, które dokona się na innych zasadach niż te, które wyznaczył Mickiewicz w *Księgach pielgrzymstwa polskiego*. Odczytanie poematu przez Lyszczyńę można nazwać lekturą optymistyczną, nastawioną na poszukiwanie w *Anhellim* i poza nim śladów wskazujących na pozytywne zakończenie historii o wybrańcu na Syberii.

5. Angelologia według Słowackiego

Marian Ursel, który we wstępie do wydania powieści poetyckich Słowackiego pisał o dziełach poety powstałych chronologicznie przed *Godziną myśli*, dostrzegł, że: „[...] makrostrukturę powieści poetyckich Słowackiego wyznaczają trzy zasadnicze elementy integralnie powiązane: bohater, kochana przez niego kobieta oraz »zarzewie cierpienia i nieszczęścia«, ów czynnik prymarny”¹¹⁵. Spostrzeżenie to wydaje się także odnosić do powstałego później poematu *Anhelli*¹¹⁶. Dla utworu charakterystyczne jest, że wszystkie trzy elementy są reprezentowane przez anioły. W *Anhellim* dominuje postać głównego bohatera o anielskiej duszy, który znajduje się w skomplikowanej sytuacji egzystencjalnej, a w roli kobiety-kochanki bohatera występuje anielica Eloë. Na resztę uniwersum poematu składają się obrazy nieszczęść, jakich doświadczają bohaterowie, oraz poczucie wszechobecnego braku nadziei na zmianę aktualnej sytuacji. Katastrofę w końcowych fragmentach poematu zwiastują Cherubiny. One także są świadkiem kulminacyjnego momentu w poemacie ukazującego upadek wygnańców – są świadkami dokonującego się kanibalizmu oraz śmierci ostatnich posielenców. Z racji przypatrywania się problematyce poematu przez pryzmat postaci aniołów, w przypadku trzeciego, wymienionego przez badacza aspektu, skupię się zatem na interpretacji kwestii cierpienia wprowadzonej za sprawą Cherubów.

¹¹⁴ Ibidem, s. 46.

¹¹⁵ M. Ursel, *Wstęp*, w: J. Słowacki, *Powieści poetyckie*, oprac. M. Ursel, Wrocław 1986, s. XXI.

¹¹⁶ Michał Kuziak we *Fragmentach o Słowackim* dostrzegł, że wniosek Ursela dotyczy także utworów Słowackiego, które ten stworzył do r. 1842, co ma związek z egzystencjalistycznym charakterem powstałych wówczas dzieł (M. Kuziak, *Fragmenty o Słowackim*, Słupsk 2001, s. 28 i 22).

W *Anhellim* Słowacki nakreślił niejednorodne sylwetki aniołów. Nie można jednoznacznie wskazać, że są to istoty reprezentujące dobro oraz że pośredniczą pomiędzy światem boskim i ludzkim, z czym mamy do czynienia w tradycyjnym rozumieniu tych istot. Tak rolę aniołów rozumiał i ukazywał w cz. III *Dziadów* Mickiewicz. Słowacki natomiast przedstawia w poemacie sylwetki aniołów, w przypadku których, z pominięciem Cherubów zesłanych przez Boga na równinę Syberii, sporym nadużyciem byłoby doszukiwanie się pośredniczenia przez nie między Stwórcą a ludźmi. Jeden z aniołów jest wizualnym zjawiskiem towarzyszącym zorzy polarnej, o którego istnieniu posieleńcy dowiadują się od Szamana, czarownika mieszkającego na Syberii¹¹⁷: „A nie wyszedłże z zorzy północnej Anioł, kiedym go wywołał z płomieni? Spytajcie ludu mojego”¹¹⁸. Nad snem zmarłych na cmentarzu czuwa upadła anielica Eloë¹¹⁹. Najważniejszy jest jednak człowiek-anioł, główny bohater poematu. Dusza Anhellego wizualizuje się w postaci anioła, a Szaman stwierdza enigmatycznie o bohaterze: „Prawda – opętanyś jest przez Anioła” (*A*, V, w. 306-307). Fakt ten sprawia, że *Anhelli* lokuje się niejako na przeciwległym biegunie zwłaszcza jednego z dzieł Mickiewicza, z którym poemat koresponduje. Mam na uwadze *Dziady* cz. III, w których Konrad także doświadczył opętania – jednakże przez siły zła. Poemat Słowackiego pod wieloma innymi względami sprawia wrażenie utworu nieprzypadkowo kontrastującego z dramatem Mickiewicza, na co zwrócili uwagę cytowani wcześniej badacze.

Bohaterowie w *Anhellim* stanowią wyraźne odstępstwo od nakreślonego przez Mickiewicza schematu w dramacie, w którym anioły reprezentują symbolicznie prawą stronę walk o duszę Konrada. W *Dziadach* cz. III charakterystyczne jest, że: „[...] dokumentaryzm łączy się od razu z metafizyką i religią w jeden archetypowy obraz trwającej ustawicznie w dziejach świata walki Dobra ze Złem, Boga z Szatanem”¹²⁰. W poemacie Słowackiego brak takiego oczywistego rozgraniczenia, podziału na siły

¹¹⁷ O szamanach, którzy są czarownikami na ziemiach Syberii i potrafią dokonywać różnych sztuk magicznych, Słowacki dowiedział się zapewne z czytanego wówczas, przywoływanego już w tej rozprawie, egzotycznego *Dziennika podróży Józefa Kopcia...* wydanego w 1837 we Wrocławiu, którym zachwyił się Mickiewicz, Fragmenty *Dziennika podróży Józefa Kopcia...* ogłosiła w swojej antologii w serii Biblioteka Romantyczna Trojanowiczowa (*Sybir romantyków...*, s. 290-308).

¹¹⁸ J. Słowacki, *Anhelli*, w: Idem, *Dzieła wszystkie*, pod red. J. Kleinera, t. 3, Wrocław 1952, s. 23. Przy okazji cytowania fragmentów poematu będę podawać w nawiasie za przytoczonym fragmentem skrót *A*, numer rozdziału oraz numer wersu.

¹¹⁹ A. de Vigny, *Eloë albo siostra aniołów*, „Ateneum: pismo naukowe i literackie”, przeł. Adam M-ski 1895, t. 3.

¹²⁰ J. Skuczyński, *Wstęp*, w: A. Mickiewicz, *Dziady dreźnieńskie*, Wrocław 2012, s. XXIII.

dobra i zła. Brakuje również istoty, która walczyłaby o duszę Anhellego. W dramacie Mickiewicza główny bohater posiada indywidualnego metafizycznego obrońcę, Anioła Stróża, zgodnie z tradycją chrześcijańską. Również niewola, w którą został oddany Konrad na prośbę aniołów, ma w dramacie wyższy sens – bohater miałby poznać istotę swojego posłannictwa poprzez kontemplację w celi więziennej¹²¹. W zestawieniu z *Dziadami* cz. III w *Anhellim* uderza brak obecności świata metafizycznego w takim rozumieniu, w jakim funkcjonuje w dramacie: wątpliwe jest istnienie w poemacie powiązania świata metafizycznego i realnego¹²² lub też inaczej: polityki i religii. Niedostrzegalne jest także, by procesy toczące się na ziemi miały cokolwiek wspólnego z realizacją zamiarów Boga. Nic w tekście nie wskazuje na to, by fakt wysłania na Sybir wygnańców i ukazane losy „wybrańca” stanowiły element zamierzonego planu sił metafizycznych. W poemacie uderza raczej poczucie przypadkowości, osamotnienia Polaków oddalonych od ojczyzny i Stwórcy, brak wiedzy, a nawet domysłów na temat ich dalszego losu, brak wskazówek na temat planu Boga, o ile ten istnieje.

Autor *Anhellego* pozbawił głównego bohatera indywidualnego obrońcy, jakim jest w *Dziadach* cz. III dla Konrada Anioł Stróż. Wolno domniemywać, że wygląd duszy Anhellego może być efektem introjekcji Anioła Stróża i projekcji tej postaci w innej formie i na innych zasadach. Anioł, który powinien bronić bohatera – w nadarzającej się sytuacji usiłuje od niego uciec. Do takiego zestawienia aniołów z *Anhellego* i *Dziadów* cz. III skłania analogia symboliki promienia, po którym w dramacie Mickiewicza opiekun Konrada zstępuje do głównego bohatera, by czuwać nad jego snem¹²³. Po takim promieniu miesięcznym anioł wewnętrzny Anhellego usiłuje w pośpiechu oddalić się z Syberii w stronę ojczyzny.

Motywnie nieudanej próby oddalenia się z miejsca zsyłki przez anioła Anhellego nasuwa kolejne rozgraniczenie. W poemacie Słowackiego aniołowie są skazani na egzystencję na równi z ludźmi, co kontrastuje z aniołami niezależnymi i należącymi *stricte* do porządku boskiego w *Dziadach* cz. III. Należy podkreślić, że w dramacie są one nienamacalne, ich obecność ujawnia się wyłącznie we śnie, w stanie

¹²¹ Warto przytoczyć słowa jednego z aniołów *Prologu* obrazujące ten fakt: „I ty w samotnym więzieniu, / Jako prorok na pustyni, / Dumaj o twym przeznaczeniu” (A. Mickiewicz, *Dziady* cz. III, w: Idem, *Utwory wybrane*, Warszawa 1957, s. 124).

¹²² J. Wnuczyńska, *Aniołowie w III części Dziadów Adama Mickiewicza i w teatralnych realizacjach dramatu w XX wieku*, Kraków 2007, s. 99.

¹²³ A. Mickiewicz, *Dziady* cz. III..., s. 122.

nieświadomości bohatera¹²⁴. Aniołowie Słowackiego muszą funkcjonować w sferze *profanum*, z dala od *sacrum*. Sprawia to, że nie tylko człowiek w poemacie Słowackiego doświadcza osamotnienia, ale również aniołowie, którzy są odsunięci od Boga (doświadcza tego zwłaszcza Eloë). Stan ten trafnie obrazuje zjawisko „separacji”, o którym pisał Paul Ricoeur w tekście *Przemyśleć stworzenie*, objawiające się doświadczeniem osamotnienia z powodu „wycofania się Boga” ze stworzonego przez siebie świata i utratą bliskości człowieka (w *Anhellim* także aniołów) ze Stwórcą¹²⁵. Jest to cecha charakteryzująca utwory Słowackiego, zwłaszcza okresu późnego, w której losy głównych bohaterów i plany Boga biegną odrębnymi torami.

Tytułowy bohater *Anhellego* jest nie tylko pozbawiony opieki Stwórcy, ale także ziemskiego duchowego przywódcy, jakim jest w *Dziadach* cz. III dla Konrada ksiądz Piotr. Należy pamiętać o tym, że choć bohater Mickiewiczowskiego dramatu znalazł się w niemal straconej dla siebie sytuacji, ksiądz był w stanie mu pomóc:

Po scenie Wielkiej Improwizacji, w której dopuścił się bluźnierczego gestu wobec Boga, gotowy Go w końcu nazwać „carem”, Konrad znalazł się bez reszty we władzy szatanów. Od wiecznego potępienia wybawiły go egzorcyzmy Księdza Piotra [...] oraz Sąd Aniołów i Archaniołów¹²⁶.

W *Anhellim* takim przewodnikiem po świecie duchowym miał być pogański kapłan. Szaman jednak nie jest w stanie pomóc Anhellemu, nie wywołuje w bohaterze przemiany, nie objawia mu istoty ani celowości wspólnej wędrówki. Poprzez wybranie go spośród wygnańców i rozpoczęcie z nim metafizycznej wędrówki, kapłan rozpoczyna także obrzęd inicjacji, który nie może zostać zakończony. Inaczej w *Dziadach* cz. III, dramat nawiązuje „[...] do utrwalonego w kulturze (u nas od chrztu poczynając) kształtu obrzędu inicjacji, rytuału przejścia, z wyeksponowaniem dwu faz: separacji i ponownego włączenia jednostki do społeczności, które wyrażają się w symbolice śmierci i drugich narodzin bohatera”¹²⁷. W dramacie niejako rodzi się idea pielgrzymstwa oraz jest przedstawiona rola, jaką odgrywa Konrad jako wybraniec o imieniu „czterdzieści i cztery”¹²⁸, który objawił się Księdzu Piotrowi podczas widzenia. Jak podkreśla Janusz Skuczyński, w kontekście motywu Konrada-pielgrzyma, reprezentacja ta jest istotna w twórczości Mickiewicza:

¹²⁴ M. Kulesza-Gierat, *Aniołowie w poezji Adama Mickiewicza. Próba monografii*, Lublin 2007, s. 94-95.

¹²⁵ P. Ricoeur, *Przemyśleć stworzenie*, w: A. Lacocque, P. Ricoeur: *Myśleć biblijnie*, przeł. E. Mukoid, M. Tarnowska, Kraków 2003, s. 63.

¹²⁶ J. Skuczyński, *Wstęp*, w: A. Mickiewicz, *Dziady dreźnieńskie*, Wrocław 2012, s. LI-LII.

¹²⁷ Ibidem, s. XLVII.

¹²⁸ A. Mickiewicz, *Dziady* cz. III..., s. 183.

Pielgrzym to nazwa, jaką przyjmuje Konrad w rezultacie rozegranej psychomachii oraz sprawowanej nad nim opieki Księdza Piotra. Postać o takiej nazwie kierowała się w stronę duchowych poszukiwań już w Mickiewiczowskim cyklu lirycznym *Sonetów krymskich*, a później w *Księgach narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego* uzyska charakter reprezentacji misji mesjanistycznej całego narodu polskiego¹²⁹.

Przeprowadzona przeze mnie powyżej lektura relacji *Dziadów* cz. III i *Anhellego* oraz prezentacja wybranych stanów badań w tym zakresie ukazują, że przedstawione przez Słowackiego postaci anielskie pozostają w sprzeczności do zasad funkcjonowania religii w *Dziadach* cz. III. Można odczytywać ten fakt jako sygnał podważenia autorytetu dzieła Mickiewicza oraz rodzaj walki z wpływem jego twórczości na powstający poemat.

Upadłe i pozbawione doskonałości anioły Słowackiego mogą być odczytywane jako figury buntu adepta wobec prekursora-ojca na wzór gestu szatana, o którym pisał Bloom. Tym samym poemat Słowackiego można interpretować jako formę zanegowania ekonomii zbawienia uwidaczniającej się w dziełach Mickiewicza¹³⁰, zaprzeczenie sensu cierpienia i wiary w zmartwychwstanie narodu polskiego. Najczęściej poeta stosuje obrazowanie oraz sensy stojące w opozycji do światopoglądu Mickiewicza. Trudno byłoby doszukać się w *Anhellim* pozytywnych aspektów, skoro obrazy konstruowane w poemacie kontrastują z dziełami Mickiewicza, mającymi nieść Polakom nadzieję i wiarę w sytuacji, w jakiej ówczesnie znajdowała się polska emigracja. Należy pamiętać w tym kontekście o liście Słowackiego do Kornela Ujejskiego z grudnia 1848 roku, w którym poeta ujawnia pesymizm zawarty w poemacie. „Dopisałeś mi w liście prawdziwy koniec *Anhellego* – lecz proszę – lękaj

¹²⁹ J. Skuczyński, *Wstęp...*, s. XLIII-XLIV.

¹³⁰ Mam tu na uwadze indywidualną, autorską projekcję Mickiewicza losów Polaków jako paralelnych do wydarzeń ewangelicznych: prześladowań przez Heroda, męki i zmartwychwstania Chrystusa. „Mesjanistyczna idea Polski – Chrystusa narodów składa się na zmitologizowany obraz najnowszych dziejów, jaki autor III części *Dziadów* dostarcza współczesnym mu Polakom. I to w taki sposób zmitologizowany, aby w nim zawarł się profetyczny – i w dużym stopniu magiczny – projekt przekształcenia wrogiej im rzeczywistości historycznej w optymistycznie nacechowaną »domenę polską«. Idea ta okazać się mogła tym skuteczniejsza w określaniu narodowej wspólnoty czasów niewoli wokół zadania »zbawienia świata«, że w jej praktykowaniu odwołać się można było do barokowej tradycji sarmackiej. Już w zgodzie z nią narodowość oznaczała uczestnictwo w realizacji misji dziejowej, posłannictwa narodowego, za czym szedł obraz Polski jako »rycerza chrześcijaństwa«, obrońcy Wiary i Wolności, wizja Polski jako »przedmurza chrześcijaństwa«, wreszcie gloryfikacja demokracji szlacheckiej oraz Rzeczypospolitej Obojga Narodów (tj. państwa, w którym na mocy unii politycznej, a nie podboju połączyła się Korona z Litwą). Rozwijając następnie ideę dramatu w *Księgach narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego* (1832) oraz w cyklu wykładów paryskich o literaturze słowiańskiej, wydawanych w polskim streszczeniu w latach 1842-1845, twórca III części *Dziadów* wprost nawiąże do tych właśnie sarmackich mitów jako uzasadnienia swojego mesjanistycznego projektu”. (J. Skuczyński, *Wstęp...*, s. XXIX-XXX).

się tego głosu rozpaczy, który w tem dziełku słyhać, takiego jęku nikt nie wydał – rozpacz Byrona jest dzieckiem w porównaniu rozpaczy Anhellego – bo w Anhellim jest rozpacz niby Chrystusa”¹³¹.

O ile Mickiewicz akcentował w *Dziadach* cz. III oraz *Księgach narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego* podobieństwo losów naszego narodu do męki i zmartwychwstania Chrystusa, o tyle w *Anhellim* wyeksponowany jest głównie aspekt cierpienia przyrównany do Jego męki. Mickiewicz jest nastawiony na przyszłość, Słowacki w poetyckiej formie przedstawił teraźniejszość. Taki sam wniosek wyciąga Bąk, która – zestawiając ze sobą *Księgi* Mickiewicza i poemat Słowackiego – odnotowuje, że obydwa teksty różnią się pod względem obranej perspektywy czasu: *Księgi* ukierunkowane są na przyszłość, *Anhelli* natomiast stanowi diagnozę teraźniejszości¹³². Słowacki, chcąc ukazać cierpienie swojej współczesności, wybrał jednego bohatera, symbol dziecka tamtych czasów.

5.1. Opętany przez Anioła

Anhelli jest postacią, która została w szczególny sposób wyodrębniona spośród innych bohaterów poematu. Nie jest to jednak wyróżnienie nobilitujące, ponieważ zamiast uszlachetnienia bohatera dostrzegalne jest raczej jego skrajne umartwianie i skazanie na spotęgowane cierpienia. Na początku utworu zapowiada to Szaman, mówiąc o planie wybrania jednego z wygnańców i obarczenia go niewyobrażalnym ciężarem poprzez pokazanie mu wszystkich nieszczęść i pozostawienie w ciemności. Ponieważ Szaman wspomniał, że w wybrańcu ma być odkupienie, cała wędrówka Anhellego sprawia wrażenie podróży inicjacyjnej. Składają się na nią takie elementy, jak: oniryczny charakter podróży, pojawienie się magicznego przewodnika – „pomocnika ze świata sił nadprzyrodzonych”¹³³, funkcja edukacyjno-moralizująca

¹³¹ J. Słowacki, *Urywek z listu do Kornela Ujejskiego, pisanego w grudniu 1848*, w: Idem, *Dzieła wszystkie*, pod red. J. Kleinera, t. 3, Wrocław 1952, s. 65.

¹³² M. Bąk, *Twórca lęk Słowackiego...*, s. 259.

¹³³ W ujęciu Josepha Campbella Szaman pełniłby rolę metafizycznego pomocnika, który pomaga wstąpić archetypowemu bohaterowi „o tysiącu twarzy” na drogę inicjacji, wiodącą niejednokrotnie przez obszary piekła (J. Campbell, *Bohater o tysiącu twarzy*, przeł. A. Jankowski, Poznań 1997, s. 65).

W artykule *Kim jest Szaman w Anhellim Juliusza Słowackiego?* Ewa Grzęda skupia się na postaci Szamana i stara się odnaleźć jego pierwowzór: „[...] pomimo zewnętrznych podobieństw do syberyjskiego kapłana, tylko w niewielkim stopniu odpowiada etnograficznemu prototypowi. Słowacki bowiem w wyraźny sposób zindywidualizował i skomplikował ową kreację, wyposażając bohatera utworu zarówno w cechy azjatyckiego czarownika i kapłana, starotestamentowego proroka, nowotestamentowego Mesjasza i greckiego filozofa. Dążył jak się wydaje do stworzenia jakiegoś

wędrowki, którą sygnalizuje Szaman („I pokażę mu wszystkie nieszczęścia téj ziemi [...]”, A, II, w. 56), zstąpienie do podziemi, wreszcie – powrót do społeczności, w której bohater wcześniej funkcjonował¹³⁴. Podróż Anhellego wpisuje się w paradygmat mitycznej wędrowki bohatera, o której pisał Joseph Campbell, składającego się z elementów: „[...] odsunięcia od świata, dotarcia do źródła mocy i krzepiącego życie powrotu”¹³⁵. O ile schemat podróży Anhellego zgadza się z paradygmatem mitycznym, o tyle poszczególne elementy wędrowki nabierają w poemacie wartości negatywnych. Źródło mocy okazuje się u Słowackiego źródłem niemocy (zstąpienie do kopalni), a powrót jest napiętnowany śmiercią (śmierć Szamana, później także wszystkich wygnańców, Ellenai, na końcu dosięga również Anhellego). W obliczu powyższego odwrócenia w przypadku *Anhellego* można mówić o niemogącej się dokonać inicjacji. Wędrowka nie generuje żadnej zmiany w Anhellim i nie przywraca głównego bohatera społeczności wygnańców w nowej, zmienionej postaci. Poprzez analizowany przypadek nieudanej inicjacji bohatera dostrzegalny jest fenomen utworu – dominowanie w poemacie obrazowania przeciwnego w stosunku do utrwalonych w tradycji schematów, swoistej poetyki negatywu, która, jak okaże się w kolejnych fragmentach tego rozdziału, jest w znacznej mierze zabiegiem wymierzonym w dyskurs

uniwersalnego obrazu człowieka wtajemniczonego, jednoczącego wiele systemów religijnych w celu dotarcia do prawdy absolutnej i innego, wymykającego się spekulacjom czysto rozumowym, nieskończonego wymiaru czasu i przestrzeni (E. Grzęda, *Kim jest Szaman w Anhellim Juliusza Słowackiego?* „Literatura Ludowa” 2005, nr 6, s. 99). Korona z węży, wieńcząca głowę Szamana, według Grzędy nasuwa asocjację z tradycją starotestamentową i postacią Mojżesza (Ibidem, s. 104). Sam Szaman w rozdziale II *Anhellego* mówił o sobie: „Słyszeliście o Mojżeszu i o cudach, które czynił? Jam jest Mojżesz między sybirskim ludem, a cudy czyniłem straszniejsze niż tamten, co przed wiekami” (A, II, w. 92-95).

Biorąc pod uwagę powyższe fakty, wypada przyznać rację Grzędzie, która zrekapitulowała problematykę charakterystyki bohatera poematu następująco: „Szaman w takim układzie jest postacią symboliczną nie zaś realistyczną, stąd w rysunku tego bohatera ujawnia się znamienna niespójność kulturowa, stąd bierze się próba połączenia zgoła odległych od siebie tradycji i systemów religijnych: animizmu i chrześcijaństwa” (Ibidem, s. 101). Grzęda wysnuwa hipotezę, że motyw ten może odsyłać do filozofii starożytnej, sugeruje ponadto, że do *Anhellego* zostały wprowadzone elementy platonizmu, które uwidaczniają się zwłaszcza w narracji dotyczącej śmierci Ellenai, w idei powrotu dusz do gwiazd oraz możliwej przemiany w formę zwierzęcą. Spostrzegła również, że Słowacki zainteresował się platonizmem w medycejskiej Florencji (Ibidem, s. 101).

W przywoływanym tu już *Dzienniku Józefa Kopcia*... Słowacki mógł przeczytać, że: „Szamany są to kapłani czyli wieszczowie tych narodów” (J. Kopeć, *Dziennik podróży Józefa Kopcia przez całą wzdłuż Azyą, lotem od portu Ochotska oceanem przez Wyspy Kurylskie do Niższej Kamczatki, a ztamtąd [!] na powrót do tegoż portu na psach i jeleniach*, Wrocław [1837], s. 48). Pomimo stwierdzenia faktu, że tak wiele tekstów kultury składa się na tę postać, nie jest nadal wiadoma rola Szamana w uniwersum *Anhellego*. Wbrew stwierdzeniu Grzędy nie wiadomo nawet, czy reprezentuje on w jakikolwiek sposób porządek chrześcijański. Okazuje się, że oprócz znacznego bagażu tradycji postać ta niewiele wnosi do poematu. Manifestuje czasem swoją moc, wykonując różne sztuki magiczne, ale nie przekazuje Anhellemu wiedzy, którą podobno posiada.

¹³⁴ J. Campbell, *Bohater o tysiącu twarzy*..., s. 47-187.

¹³⁵ Ibidem, s. 37.

Mickiewicza. Warto w tym kontekście powołać się na myśl Harolda Blooma i poszczególne elementy jego koncepcji racji rewizjonerskich.

Zatrzymajmy się przy początkowych frazach otwierających rozdziały od III do VI poematu. Każdy z nich rozpoczyna się ukazaniem mroźnej scenerii, pustki, w którą odchodzą Anhelli i Szaman. W rozumieniu Blooma takie obrazowanie jest sygnałem wskazującym na wejście tekstu w fazę kenotyczności, trzeciej racji rewizjonerskiej, która jest związana z gestem ograniczania wpływu prekursora przez wprowadzenie do utworu obrazowania próżni oraz pełni¹³⁶. Zgodnie z założeniami Blooma tak silnie przedstawione obrazowanie pustki wskazywałoby na chęć dokonania oczyszczenia swojej twórczości przez Słowackiego z wpływu tekstów prekursora¹³⁷. Chęć zerwania z wpływem autorytetu i przymusem powtarzania obrazów oraz idei poprzednika stanowi wytłumaczenie, dlaczego we wskazanych fragmentach będzie można dostrzec zaledwie szczątkowe ślady nawiązań do tekstów Mickiewicza. Widzimy znacznie więcej śladów dzieł Dantego, Szekspira i Chateaubrianda¹³⁸. Zanegowanie Mickiewiczowskiej ekonomii zbawienia sprawia, że Słowacki sięgał do kanonu literatury europejskiej po inne języki poetyckie i formy wyrazu. Stąd scenerię poematu i symboliczną wędrówkę głównego bohatera po Syberii można traktować jako znak

¹³⁶ H. Bloom, *Na mapie błędzenia*, w: *Współczesna teoria badań za granicą. Antologia*, przeł. W. Kalaga, oprac. H. Markiewicz, t. IV, cz. 2, Kraków 1996, s. 259.

¹³⁷ Bloom wiązał fazę *kenosis* z biblijną historią ukorzenia się Jezusa, wyrzeczenia się przez niego boskości i z faktem narodzenia się Boga w skończonej, ludzkiej formie. Dla badacza gest ten jest tożsamy z chęcią wyrzeczenia się przez młodszego poetę tradycji, a ściślej wpływu twórczości prekursora. (H. Bloom, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, przeł. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Kraków 2002, s. 128-129). Z perspektywy psychoanalitycznej można mówić o obronnym anulowaniu i izolowaniu wpływu dzieł Mickiewicza i regresji, co umożliwi Słowackiemu w dalszej perspektywie otwarcie utworu na zastosowanie kolejnych rewizjonerskich racji obronnych (Idem, *Na mapie błędzenia...*, s. 277). Biorąc natomiast pod uwagę retoryczną stronę racji *kenosis*, należy wyjaśnić, że w przypadku przypisanej jej metonimii przemieszczenie, jakie towarzyszy zastąpieniu abstrakcji, rzeczy bądź nazwy innym określeniem pozostającym ze źródłem w genetycznym związku, zawsze przyczynia się do jego pomniejszenia i pewnego rodzaju reifikacji (Ibidem oraz G. Vico: *Nauka nowa*, przeł. J. Jakubowicz, Warszawa 1966, s. 185-186). O analogicznym pomniejszeniu rangi twórczości Mickiewicza można mówić w przypadku wejścia poematu Słowackiego w fazę *kenosis*.

¹³⁸ Ferdynand Hoesick poświęcił dużo uwagi śledzeniu wpływu tekstów Chateaubrianda na kształt *Anhellego*. Dostrzegł m.in., że poetyckie przedstawienie ogromnych mroźnych przestrzeni pustynnych w *Anhellim* jest uderzająco podobne do „śnieżnych pustyń Labradoru” z *Natchezów* Chateaubrianda. (F. Hoesick, *Anhelli i trzy poematy...*, s. 36). Hoesick odnotował także, że najprawdopodobniej motyw dokonania wyboru *Anhellego* spośród innych wyznańców oraz ideę złożenia ofiary za naród Słowacki zaczerpnął z tego samego dzieła. Bohater-indywidualista Indianin Chactas również był synem podbitego ludu Natchezów i, podobnie jak Anhelli, także wcześniej poświęcił się idei poprawy losów swojego ludu oraz „[...] obaj, Chactas zarówno, jak i Anhelli, są przeznaczeni na to, ażeby bezinteresowną »ofiara« ze swego osobistego szczęścia okupić szczęście i odrodzenie Ojczyzny” (F. Hoesick, *Anhelli i trzy poematy...*, s. 35, 39). Warto natomiast odnotować, że Kleiner, jako jedyny badacz, zwrócił uwagę na to, że pierwowzoru głównego bohatera można doszukiwać się także w utworze *Stello* Alfreda de Vigny, w którym został przedstawiony analogiczny anhelliczny typ samotnika (J. Kleiner, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, t. 2..., s. 156).

stopniowego wypierania wpływu dzieł Mickiewicza, ale też „przechodzenia przez języki” innych twórców, poszukiwania wzorców w tradycji europejskiej.

Na symboliczny akt wyrzeczenia się wpływu, charakterystyczny dla *kenosis*, a więc w kontekście *Anhellego* – wpływu Mickiewicza, wskazywałby gest nałożenia przez głównego bohatera białej szaty na początku rozdziału III: „Wdziawszy więc białą szatę Anhellego udał się za starcem, i szli przy blasku gwiazd” (*A*, III, w. 110-111). Obrazowanie to nasuwa na myśl, bodaj nieprzypadkowo, „[...] białą jak śnieg szatę”¹³⁹ ofiarowanego na krzyżu i umierającego narodu polskiego przedstawionego w *Dziadach* cz. III. W poemacie Słowackiego Anhellego został poświęcony na ofiarę, miałby więc przejąć cierpienia narodu polskiego, podobnie jak w widzeniu księdza Piotra z *Dziadów* cz. III. Można by więc uznać, że postać Anhellego koresponduje z dramatem Mickiewicza w takim rozumieniu, że sprawia wrażenie osobowej realizacji widzenia księdza. Istotny jest jednak fakt, że w *Anhellim* nie została ukazana perspektywa zbawienia narodu. Przez przyrównanie bohatera poematu do narodu z widzenia księdza Piotra oraz zasugerowanie w *Anhellim* niesprawdzalności wizji z *Dziadów* cz. III, a także ukazanie szeregu niepowodzeń Polaków i wszechobecnego braku nadziei w *Anhellim*, intencją Słowackiego mogło być zaprezentowanie własnej, tragicznej wizji losu człowieka, brak misji Anhellego i całego narodu. Poprzez ukazaną w poemacie bierność bohater-anioł wyłamywałaby się z romantycznego paradygmatu bohatera Mickiewiczowskiego. W poemacie Słowackiego oswobodziciel narodu niczego nie osiąga, nie jest w stanie nikomu pomóc, nawet sobie.

Kleiner zwracał uwagę w kontekście podróży Anhellego i Szamana na rzecz odmienną, wychodził z założenia, że z wędrówki po Syberii Anhellego ma wynieść naukę. Według Kleinera główny bohater uczy się miłości i litości względem ludzi, poznaje niebezpieczeństwa zatruwające ludzką duszę (w przypadku popa uczącego polskie dzieci nowego katechizmu), „[...] od zmarłego Wincentego Niemojewskiego uczy się rozumieć, że śmierć jest odkupieniem w stosunku do tych cierpień, jakie Polakom daje życie, i że nawet człowiek najlepszej woli niekiedy unieszczęśliwia i zabija drugich”¹⁴⁰. Wydaje się jednak, że Anhellego nie wynosi z wędrówki żadnej wiedzy, a miejsca, w które prowadzi go Szaman, nie mają logicznego powiązania, są dobierane chaotycznie.

¹³⁹ A. Mickiewicz, *Dziady* cz. III, w: Idem, *Utwory wybrane*, Warszawa 1957, s. 185.

¹⁴⁰ J. Kleiner, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, t. 2..., s. 160-161. Należy jednocześnie zaznaczyć, że Kleiner nie upiera się przy tym stwierdzeniu. Obok hipotezy o edukacyjnym charakterze wędrówki Anhellego proponuje drugą możliwość, że w całej wędrówce po syberyjskim piekle „[...] może chodzi tylko o smutek bezbrzeżny, który wziąć ma w serce swoje Anhellego” (Ibidem, s. 161).

Zauważmy w tym miejscu, że Słowacki w duchu kenotyczności, skupiając się na separowaniu twórczości Mickiewicza, przywoływał najbardziej okrutne obrazy związane intertekstualnie z dziełami literatury europejskiej. Nawiązania te i chęć zacierania śladów wpływu dzieł Mickiewicza sprawiają, że wędrówka bohatera ma charakter chaotyczny, jest pozbawiona linii przewodniej i celu. Układ miejsc i sytuacje, w jakich znajdują się Anhelli i Szaman, nie mają takiego porządku jak u Dantego, stanowią odrębne, zamknięte historie, a żadnej z nich nie podsumowuje pointa, nauka czy morał, jak ma to miejsce na przykład u Mickiewicza w *Dziadach* cz. II. Bohater – anioł spotyka się raczej z antynauką oraz świadectwami braku istnienia jakiegokolwiek porządku aksjologicznego (chrześcijańskiego czy choćby pogańskiego) w uniwersum Syberii, a przede wszystkim – doświadcza trudnego do zniesienia cierpienia.

O przypadku kenotycznego pustoszenia wpływu Mickiewicza i zasłaniania jego twórczości obrazowaniem wzorowanym na *Boskiej Komedii* można mówić w kontekście scen, w których pojawia się postać popa oraz wskrzeszanego Niemojewskiego. W planie *Posielenia*, pierwowzoru *Anhellego*, dostrzegalne były ślady istnienia porządku, z którego Słowacki zrezygnował. Plan poematu o wędrówce bohatera przez piekło w towarzystwie włoskiego poety uwzględniał, że to, co zostało zawarte w III rozdziale *Anhellego*, w *Posieleniu* było rozbite na dwie pieśni: III oraz IV:

III Dzieci na Sybir gnane – Tonio

IV Kozacy – spalenie się człowieka na koniu – próchno¹⁴¹

Nie trudno dostrzec, że planowany rozdział III *Posielenia* był podobny do *Dziadów* cz. III, w których podczas widzenia ksiądz Piotr dostrzegł kibitki dzieci i młodzieży gnanych na Sybir, wśród których znajdował się przyszły wskrzesiciel narodu. Dokonując ograniczenia wpływu Mickiewicza, Słowacki najprawdopodobniej umyślnie zrezygnował z tego motywu, a nacisk położył na dantejski wymiar kary wymierzonej bluźniącemu kapłanowi. Zapewne gest rezygnacji z nawiązania do tematu Mickiewiczowskiego i wypracowanie innego rozwiązania Bloom nazwałby skrupulatnym fabrykowaniem własnych znaczeń przez adepta w swoim „ciemnym warsztacie”, co charakteryzuje fazę *kenosis*¹⁴². Pisząc o *kenosis*, Bloom zaznaczał, że „[...] duch samoogranicza się tutaj przymusem powtarzania, po czym – mamy

¹⁴¹ J. Słowacki, *Posielenije*, w: Idem, *Dzieła wszystkie*, t. 9, Wrocław 1956, s. 165.

¹⁴² A. Bielik-Robson, *Sześć dni stworzenia. Harolda Blooma mitologia twórczości*, w: H. Bloom, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, przeł. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Kraków 2002, s. 220.

tu na uwadze osoby raczej niż wiersze – restytuuje się w straszliwych reprezentacjach bliskich hysterii”¹⁴³. Obrazowanie w utworze może być wymierzone personalnie w prekursora, z pewnością natomiast nie będzie w nim brakowało drastycznych scen.

Ograniczanie wpływu Mickiewicza ma charakter przywoływania obrazowań innych poetów, przy czym w *Anhellim* pojawiają się wyobrażenia bodaj najbardziej makabryczne. Wizja popa płonącego za głoszone herezje pozostaje w związku z pieśnią XIV *Piekła* Dantego, w której ukazane zostało trzecie koło siódmego kręgu piekła, przeznaczone do odbywania kary przez bluźnierców, na których spada ognisty deszcz¹⁴⁴. Inną kwestią związaną z tą sceną jest zakryty kontekstem dantejskim wpływ tekstu Mickiewicza – artykułu *Katechizm o czci cara, drukowany w Wilnie*. Słowacki czytywał na bieżąco ukazujące się utwory i artykuły, zwłaszcza Mickiewicza, stąd tekst z „Pielgrzyma Polskiego” ogłoszony w numerze z 12 kwietnia 1833 roku był mu najprawdopodobniej znany. Mickiewicz w artykule piętnował nowy katechizm zwłaszcza za zmianę czwartego przykazania dekalogu i przyrównanie cara do bóstwa oraz ojca Polski¹⁴⁵. W *Anhellim* pojawia się autorska interpretacja tego motywu dokonana przez Słowackiego. Pop uczył dzieci zgodnie z nowym katechizmem: „Powiadając, że car jest głową wiary i że w nim jest Bóg i że nic nie może rozkazać przeciwko Duchowi Świętemu, nakazując nawet rzeczy podobne zbrodniom, albowiem w nim jest Duch Święty” (A, III, w. 128-131). Słowacki w *Anhellim* jeszcze bardziej rozszerzył władzę cara oraz uwydatnił jego boskość, przez co treść, jaką przekazywał pop, miała jeszcze mocniejszy wydźwięk. Akt przypisania carowi władzy, jaką posiada Stwórca, sprawia, że świat przedstawiony w *Anhellim* zdaje się być pozbawiony prawdziwego Boga. Motyw ten w poemacie nawiązuje, jak wolno domniemywać, do niewypowiedzianej przez Konrada konkluzji w *Wielkiej Improwizacji*. Tożsamość Boga i cara w *Dziadach* cz. III była zarzutem skierowanym przez Konrada przeciwko Stwórcy w *Wielkiej Improwizacji*¹⁴⁶, oczywiście niewypowiedzianym. O ile jednak w dramacie tożsamość ta nie ma miejsca, o tyle w poemacie Słowackiego kwestia ta jest jednak nierozstrzygnięta. Należy wnioskować, że religia w *Anhellim* jest

¹⁴³ H. Bloom: *Na mapie błędzenia*, w: *Współczesna teoria badań za granicą. Antologia*, przeł. W. Kalaga, oprac. H. Markiewicz, t. IV, cz. 2, Kraków 1996, s. 281.

¹⁴⁴ D. Alighieri, *Boska komedia*, t. I *Piekło*, przeł. A. Świdorska, Kraków 1947, s. 80.

¹⁴⁵ A. Mickiewicz, *Katechizm o czci cara, drukowany w Wilnie*, w: Idem, *Dziela*, Wydanie Rocznicowe 1798-1998. T. VI: *Pisma filomackie, Pisma Polityczne z lat 1832-1834*, oprac. M. Witkowski i C. Zgorzelski przy współpracy A. Paluchowskiego. Do druku przygotowała T. Winek, Warszawa 2000, s. 243.

¹⁴⁶ A. Mickiewicz, *Dziady* cz. III..., s. 160.

postawiona pod dużym znakiem zapytania i sprawia wrażenie bycia podrzędną wobec sytuacji dziejowej.

Poeta ubrał też w stylistykę Dantejskiego piekła wyobrażenie wskrzeszania Niemojewskiego. Posłużył się obrazowaniem nawiązującym do szóstego kręgu piekła *Boskiej Komedii*, w którym znajdowali się heretycy płonący w grobach. U Dantego Cavalcante sam podźwignął się z grobu. W poemacie Słowackiego Niemojewski siada w trumnie na prośbę Anhellego. Cudu wskrzeszenia polityka dokonuje Szaman. W przeciwieństwie do bohatera w płonącym grobie, którego spotyka Dante, Niemojewski nie został napiętnowany jako grzesznik i heretyk¹⁴⁷. Wskrzeszony bohater w *Anhellim* jest przykładem na to, że świat jest bardziej okrutny niż ten opisany przez Dantego. Zmartwychwstały Niemojewski w poemacie umiera dwukrotnie i jeszcze po śmierci jest skuty łańcuchami. *Anhelli* jest też zanegowaniem wiary Księdza z Mickiewiczowskich *Dziadów* cz. IV, że „łańcuchy tu wiążące prysną razem z ziemią”¹⁴⁸. Pod tym względem motyw odczuwania permanentnie cierpień przez Gustawa i Anhellego łączy te postaci. Do tej analogii wypadnie wrócić przy interpretacji motywu Eloë.

W kontekście intertekstualnej więzi poematu z *Boską Komedią* Hoesick zwrócił uwagę na coś innego, dostrzega, że Anhelli: „[...] jak Dante przez piekło – miał przejść przez Sybir i tam przyjrzeć się po kolei wszystkim nieszczęściom, na jakie skazany był naród polski”¹⁴⁹. Uwaga ta wydaje się trafna tym bardziej, gdy czytelnik uświadamia sobie, że – podobnie jak Dante – Anhelli nie może skrócić cierpień osób, które spotyka podczas swojej wędrówki. Ukazanie księdza przez Szamana *de facto* niczego nie zmienia, ponieważ „uratowane” dzieci nadal pozostają w niewoli. Analogicznie przywrócenie do życia Niemojewskiego także jest pustym gestem. Anhelli otrzymuje więc z jednej strony wiedzę o istnieniu magicznej siły, która jest w stanie wskrzeszać, lecz z drugiej strony dostrzega także, iż jest ona bezsilna w obliczu tragicznej rzeczywistości. Jednostkowe „sztuki magiczne” Szamana nie wpływają na uniwersum

¹⁴⁷ Należy odnotować, że Mickiewicz w swojej publicystyce patriotycznej także pochwalał braci Niemojewskich za ich czyny (A. Mickiewicz, *O bezpolitykowcach i o polityce „Pielgrzymy”*, w: Idem, *Dzieła*, Wydanie Rocznikowe 1798-1998. T. VI..., s. 267-268).

¹⁴⁸ Idem, *Dziady* cz. IV, w: Idem, *Utwory wybrane*, Warszawa 1957, s. 60-61. W *Dziadach* cz. IV motyw łańcuchów funkcjonuje oczywiście w innym kontekście, gdyż dotyczy więzi, jaka łączy Gustawa z Marylą. W świetle badań nad *Anhellim* można mówić o przeniesieniu tego bogatego w znaczenie elementu i wpisanie go w odmienny kontekst – martyrologiczny. Cierpienia nie są związane tu z miłością nieszczęśliwą, a z tragiczną określonością historyczną, od której nie uwalnia bohaterów nawet śmierć.

¹⁴⁹ F. Hoesick, *Anhelli i trzy poematy...*, s. 51.

Syberii, a Anhellego pozbawiają nadziei oraz złudzeń co do przyszłości – nieuchronnej zagłady tego pokolenia.

Rzeczywistość, z jaką zderza się bohater poematu, sprawia, że nie tylko nie jest możliwa inicjacja, ale niejako stłumiona zostaje jego anielskość. Szaman, wykonując jedną ze sztuk magicznych, ukazał tubylcom anielską duszę Anhellego¹⁵⁰, która nie ma jednak możliwości wlecenia, lecz sprawia wrażenie uwięzionej w porządku horyzontalnym. Próbę odejścia anioła po tafli stawu na południe interpretowano najczęściej jako symbol miłości autora do ojczyzny¹⁵¹. Podobnie twierdził Kleiner, który pisał, że anielskość Anhellego to „[...] umiłowanie ojczyzny jako główne uczucie, moc uświęcenia wszystkiego”¹⁵². Istotna jest w tym kontekście symbolika rozbitej harfy. Dusza Anhellego nie osiąga celu, ponieważ zostaje zatrzymana przez Szamana. Finalnie anioł, powłóczywszy skrzydłami, wstąpił do ciała Anhellego, wydając przy tym jęk „jak harfa rozbita” (A, V, w. 292). Michał Kuziak, interpretując motyw harfy w twórczości Słowackiego, pisał, że symbolika instrumentu wiąże się z rytmem „[...] transfiguracji kondycji ludzkiej w boską”¹⁵³. Powrót anioła do ciała Anhellego jest jednakże dowodem na to, że przemiana głównego bohatera okazuje się niemożliwa.

W poetyckiej scenie podążania duszy Anhellego w stronę ojczyzny dają się dostrzec ślady wpływu *Wielkiej Improwizacji z Dziadów* cz. III. Chodzi o fragment, w którym Konrad mówi o skrzydłach umożliwiających mu dotarcie „po promieniach uczucia” do Boga:

Jam tu, jam przybył, widzisz, jaka ma potęgą!

¹⁵⁰ W scenie wywoływania duszy z ciała uśpionego Anhellego słychać najprawdopodobniej pogłos obrazowania z *Burzy* Szekspira, w której Prospero wywołuje duchy na prośbę Ferdynanda i Mirandy (Ibidem, s. 46-47).

¹⁵¹ E. Łubieniewska, *Sen i przebudzenie Anhellego...*, s. 625 i 623.

¹⁵² J. Kleiner, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, t. 2..., s. 161.

¹⁵³ M. Kuziak, *Fragmenty o Słowackim...*, s. 40. Na marginesie warto odnotować, że podobieństwo Anhellego do Chrystusa dostrzegało już wielu badaczy (S. Trojnar, *O pierwowzór biblijny Szamana w „Anhellim” Słowackiego*, „Pamiętnik Literacki”, 1931, t. 28, s. 231-250; W. Pyczek, *[I wstał Anhelli... z grobu... za nim wszystkie duchy...] Próba interpretacji wiersza*, w: *Juliusz Słowacki – interpretacje i reinterpretacje*, red. E. Skalińska, E. Szczeglacka-Pawłowska, Warszawa 2011, s. 38). Interesującą nowością jest dostrzeżenie w Anhellim także biblijnych rysów św. Jana. Łubieniewska wysnuła hipotezę, w myśl której Szaman i Anhelli są stworzeni na podobieństwo Jezusa i św. Jana, wizjonera i twórcy Apokalipsy, którym Słowacki, jako przyszły poeta-mystyk, był zafascynowany (E. Łubieniewska, *Sen i przebudzenie Anhellego...*, s. 626-627). O ile jednak nie można odmówić Słowackiemu rzeczywistej fascynacji Biblią, o tyle przyrównanie Anhellego do św. Jana może budzić wątpliwości. Kuciak stara się odczytać złożoną relację Anhellego i Szamana, poszukując pierwowzorów obu postaci w Mojżeszu i Chrystusie. Badaczka podkreśla, że Szaman do Anhellego zwraca się jak Chrystus do apostołów „[...] i prowadzi go przez Sybir, który jawi się tu zarazem jako pustynia egipska i dantejskie piekło. Jeżeli jednak Szaman jest drugim Mojżeszem, rolę Chrystusa (zwraca na to uwagę sam Słowacki) gra Anhelli, przygotowany na ofiarę serca” (Kuciak, *Dante romantyków...*, s. 83).

Aż tu moje skrzydło sięga.

Lecz jestem człowiek, i tam na ziemi me ciało;

Kochałem tam, w ojczyźnie me serce zostało¹⁵⁴.

W porównaniu z powyższym fragmentem bezsilność anioła w poemacie Słowackiego jest jeszcze bardziej wyrazista. Z obu tekstów wynika, że bohaterowie są silnie związani emocjonalnie z ojczyzną. Jednak o ile rozpościerający skrzydła po horyzonty ziemi anioł Mickiewicza zmierza wertykalnie do góry w celu ścierania się z milczącym Bogiem, o tyle anioła Anhellego blokuje coś, co można by określić szklanym sufitem bądź, używając języka Marii Janion, jest on „uwięziony w egzystencji”¹⁵⁵. Anioł nie może się wydostać z przestrzeni Syberii, co jest symbolizowane przez perspektywę horyzontalną dominującą w uobecniającej się w *Anhellim* kenotyczności.

Ograniczenie w myśl *kenosis* może oznaczać, że na tym etapie tworzenia *Anhellego* zostały zastosowane Freudowskie mechanizmy obronne: anulowanie wpływu Mickiewicza, separowanie poszczególnych elementów z twórczości prekursora, które pojawiają się w zniekształconej formie w *Anhellim* oraz regresja do wcześniejszych form własnej twórczości w myśl samoograniczenia. Ostatnia z wymienionych obrona – regresja – sprawia, że postać Anhellego przypomina bohaterów wcześniejszych utworów Słowackiego, zwłaszcza z *Godziny myśli*.

Poprzez fragmentaryzację i reifikację wpływu dostrzegalne jest w *Anhellim* zerwanie z przymusem powtarzania za swoim prekursorem figury silnego romantycznego bohatera zdolnego do ścierania się z Bogiem. W rozdziale V poematu mogło nastąpić przemieszczenie motywu z *Dziadów*, został on tam przedstawiony jednak w obniżonym tonie. Zgodnie z koncepcją ukorzenia się przez poetę w trakcie tworzenia, charakterystyczną dla *kenosis*, anioł w *Anhellim* jest słaby i posłuszny, i przez to umniejszony w stosunku do Mickiewiczowskiego wzorca. Biorąc pod uwagę obrazowanie obu fragmentów, pełnej mocy postaci z *Wielkiej Improwizacji* została przeciwstawiona figura anioła pozbawiona siły w *Anhellim*, uwięzionego (zamrożonego) w lodowej krainie, świecie „tu i teraz”. Anioł Słowackiego może

¹⁵⁴ A. Mickiewicz, *Dziady* cz. III..., s. 154-155.

¹⁵⁵ M. Janion, *Żyjąc, tracimy życie. Niepokojące tematy egzystencji*, Warszawa 2001, s. 123. Autorka, analizując *Podróż* Witolda Gombrowicza, przygląda się motywowi uwięzienia bohatera w szklanej bani, traktując jednocześnie ten stan jak ogólny fantazmat (Ibidem, s. 122-123). W przypadku *Anhellego* można mówić o podobnym stanie, w którym są osadzeni bohaterowie. Fantazmat szklanej (czy może raczej – lodowej) pułapki w poemacie znajduje swoje uzasadnienie.

wyłącznie podążać w dół, co zostało przedstawione w kolejnych rozdziałach poematu oraz co symbolizuje wejście poematu w fazę Bloomowskiej demonizacji.

Kuziak pisał o *Godzinie myśli*, że w poemacie ziemia została przedstawiona jako „przestrzeń zła i cierpienia”¹⁵⁶. Opis ten znajduje także zastosowanie w przypadku *Anhellego*. Podobnie z kreacją bohatera, który zostaje poddany specyficznemu prawu kosmosu:

Prawo to – wsparte odwołaniem do myśli Swedenborga (poddanej interpretacji) – ukazuje wizję losu człowieka w sposób pesymistyczny. Wprawdzie z jednej strony panujący w kosmosie ruch może prowadzić ku światłu, Bogu; człowiek ma szansę, by stać się aniołem. Ruch ten ma wszakże i kierunek przeciwny, wiedzie w ciemność, oddala od Boga, czyni człowieka aniołem upadłym. Ów drugi ruch staje się głównym przedmiotem zainteresowania Słowackiego w *Godzinie myśli*, a także w innych utworach sprzed r. 1842. Twórczość poety z tego okresu można odczytać jako zapis doświadczenia braku harmonii uniwersum¹⁵⁷.

Jak zostało odnotowane wcześniej, w świecie przedstawionym *Anhellego* bardzo silnie jest odczuwany brak etyki i jakichkolwiek, nawet podstawowych zasad postępowania. Fakt ten sprawia, że siła fatalna tkwiąca w uniwersum poematu nieuchronnie wiedzie ku upadkowi jego bohaterów. Na przykładzie anioła-Anhellego widać wyraźnie, że niemożliwy jest wertykalny ruch w górę. Słowacki wprowadza w poemacie ruch wyłącznie odwrotny pomimo słów Szamana, który „wyjawia” wygnańcom tajemnicę o tym, „[...] że jednych dusze idą w słońce, a drugich dusze oddalają się od słońca na ciemne gwiazdy [...]” (*A*, II, w. 79-81).

W porządku Bloomowskim *descendit* i wertykalny ruch w dół sygnalizuje wkroczenie przez poetę w obszar kolejnej po kenozie racji rewizjonerskiej – demonizacji – oznaczającej projektowanie przez twórcę obrazów przeciwstawiających się wzniosłości dzieł prekursora. Kontrwzniosłość, objawiająca się w projekcie Blooma przez hiperbolę, przybiera w *Anhellim* formę wyolbrzymienia cierpień bohaterów poematu, drastycznych scen w kopalni oraz na wzgórzu krzyży. Kontrwzniosłość jest na tyle silnym i świadomym gestem obronnym, że niemal zupełnie wypiera to, co można by skojarzyć z prekursorem. Przede wszystkim adept odkrywa, że wzniosłość nie jest tożsama jedynie z dziełami poprzednika, że należy do całej tradycji i może ją

¹⁵⁶ M. Kuziak, *Fragmentsy o Słowackim...*, s. 28.

¹⁵⁷ Ibidem, s. 28.

tworzyć także młodszy poeta¹⁵⁸. Na tym etapie dzieła, jak zaznacza Bloom, poeta odkrywa dar wieszczenia, puszcza wodze wyobraźni twórczej, co najczęściej będzie objawiało się w hiperbolicznych, wzniosłych (ale i niekiedy groteskowych) reprezentacjach. Należy mieć na uwadze słowa Adama Lipszyca, który pisał, że wzniosłość w wykonaniu adepta objawia się zazwyczaj poprzez stosowanie obrazowania negatywnego i „estetyki upadłego świata”¹⁵⁹.

Słowacki w VII rozdziale *Anhellego* rezygnuje z Mickiewiczowskiego wzorca, oddala się od aktualnych autorytetów i „wybiera mistrzów »wirtualnych«” – Dantego¹⁶⁰. Należy odpowiedzieć w tym kontekście na dwa pytania: jakie najprawdopodobniej dzieła (fragmenty dzieł Mickiewicza) zostały wyparte przez Słowackiego w części poematu ukazującej wędrówkę Anhellego i Szamana po kopalni oraz jak takie wyparcie wpływa na konstrukcję głównego bohatera.

Na pierwsze pytanie wypadnie odpowiedzieć, biorąc pod uwagę obrazowanie rozdziałów *Anhellego*, ukazujących zstąpienie głównego bohatera i Szamana do podziemi, wędrówkę po kopalni. Są to rozdziały: VII, VIII, IX. Można w nich dostrzec zaledwie ślady nawiązań do dzieł Mickiewicza. Dostrzegalna w tej części poematu dominacja czwartej racji rewizjonerskiej sugeruje, że wpływ prekursora poddawany był wyparciu; obrazy wskazujące na łączność z dziełami Mickiewicza powracają ze sfery nieświadomości w zniekształconej formie (jak marzenie senne). Piekło przedstawione w poemacie stanowi rodzaj drastycznego oddalenia obrazów szczęśliwych czasów, które mogą jedynie co najwyżej przyjść do więźniów we śnie. Stąd możliwe, że sny skazańców o pięknym krajobrazie ojczyzny i zbożu, które kłania się gospodarzowi, mogą stanowić ślady wpływu *Pana Tadeusza* na *Anhellego* czy sceny z *Dziadów* cz. III, w której Żegota, mający „sławę najlepszego w Litwie ekonoma”¹⁶¹, opowiadał

¹⁵⁸ A. Bielik-Robson: *Inna nowoczesność: pytania o współczesną formułę duchowości*. Kraków 2000, s. 101.

¹⁵⁹ A. Lipszyc, *Międzyludzie. Koncepcja podmiotowości w pismach Harolda Blooma z nieustającym odniesieniem do podmiotoburstwa*, Kraków 2004, s. 193, 194, 195.

¹⁶⁰ A. Całek, *Adam Mickiewicz – Juliusz Słowacki: psychobiografia naukowa*, Kraków 2012, s. 370. Podobnie jak u Dantego: bohater wędruje z przewodnikiem, spotyka się i rozmawia z osobami ze swojej ojczyzny, jest świadkiem męki ludzi uwięzionych w podziemiach. Specyfika piekła Słowackiego polega na tym, że skazani na kopalnię „na wieki” nie zostali potępieni dekretem boskim, jak u Dantego i nie są zbrodniarzami w świetle ziemskiego sądownictwa. Szaman wyjaśnia, że „W innych kopalniach wyją zbrodniarze; lecz ta jest tylko grobem synów ojczyzny i pełna cichości” (A, VII, w. 372-373). Zofia Trojanowiczowa zwracała uwagę na fakt, że w XIX wieku popularne było skazywanie wrogów politycznych na pracę na Syberii, a praca w kopalni była najgorszą karą dla antycarskich „przestępców politycznych”, wybitnych Polaków, którzy byli pozbawiani wszelkich praw oraz stosowane wobec nich były kary cielesne (Z. Trojanowiczowa, *Sybir romantyków...*, s. 39).

¹⁶¹ A. Mickiewicz, *Dziady* cz. III..., s. 130.

więźniom parabolę o diable i ziarnie¹⁶². Ślad wyparcia *Dziadów* cz. III jest nader charakterystyczny i może ponownie stanowić sygnał zerwania ze światopoglądem Mickiewicza zawartym w tym dramacie¹⁶³. Przeniesienie obrazowania przypominającego fragmenty tekstów Mickiewicza do sfery marzeń sennych więźniów kopalni może oznaczać symboliczne porzucenie mitów wykreowanych przez prekursora. Symptodem tego faktu wydaje się dalsze inspirowanie się dziełem Dantego podczas tworzenia scen podziemnej wędrówki i przedstawiona w fazie demonizacji okrutna rzeczywistość Polaków uwięzionych w kopalni.

Dająca się w tym kontekście dostrzec przekorna interpretacja i tendencja do odwracania słów, które kierował Mickiewicz do Polaków na emigracji, ujawnia się także w adaptacji historii o Ugolinie z *Boskiej Komedii* na realia *Anhellego*¹⁶⁴. Co istotne, Mickiewicz kilka lat wcześniej przetłumaczył ten fragment *Boskiej Komedii*. Jak podkreśliła Agnieszka Kuciak „[...] to od niego się zaczyna spoglądanie na swoją epokę przez pryzmat dzieła Dantego, analogia Sybiru i piekła, ważna również dla innych romantyków”¹⁶⁵. Przekład ten nie pozostał bez wpływu na Słowackiego. Makowski odnotowuje, że bodajże w roku 1830 młodszy poeta wpisał tłumaczenie Mickiewicza (niepełne) do sztambucha matki¹⁶⁶. Wersje historii o Ugolinie Dantego,

¹⁶² D. Trela, *Gorecki i Mickiewicz – różne historie tego samego diabła*, w: *Od oświecenia ku romantyzmowi i dalej... Autorzy – dzieła – czytelnicy*, cz. 4, pod red. M. Piechoty i J. Ryby, Katowice 2012.

¹⁶³ Analogicznie można rozpatrywać kwestie pojawiania się w poetyckiej reprezentacji kopalni w *Anhellim* śladów wpływu *Ksiąg narodu i pielgrzymstwa polskiego* oraz innych tekstów Mickiewicza. Na odnotowanie zasługuje zwłaszcza przedstawiona przez Słowackiego sytuacja katowania więźnia przez szpaler oprawców, w którym znajdowali się jego synowie. Obrazowanie może stanowić efekt wyparcia przesłania Mickiewicza zawartego w *Księgach narodu polskiego*: „A przecież jeśli Ojcowie dobrzy są, dzieci dorosłe i zupełnie wolne nie wyrzekają się Ojców swych, owszem, sędziwszych jeszcze więcej szanują i kochają” (A. Mickiewicz, *Księgi narodu polskiego. Od początku świata aż do umęczenia narodu polskiego*, w: Idem, *Dzieła*. Wydanie Rocznicowe 1798-1998. T. V: *Proza artystyczna i pisma krytyczne*, oprac. Z. Dokurno, Warszawa 1999, s. 12). Podczas cytowania fragmentów *Ksiąg...* będę podawać w nawiasie za przytoczonym fragmentem skrót Ks. N – *Księgi narodu polskiego* bądź Ks. P – *Księgi pielgrzymstwa polskiego*, opcjonalnie nr rozdziału i nr wersu.

¹⁶⁴ Mam na uwadze opowieść o ojcu zasypanym w korytarzu kopalni wraz z synami, która nawiązuje do Dantejskiej postaci, hrabiego Ugolino, skazanego na wieczne męki w kręgu IX w kole Antenora przeznaczonym dla zdrajców ojczyzny, za życia natomiast został zamurowany w wieży wraz z synami i skazany na śmierć głodową przez arcybiskupa Ruggieriego (D. Alighieri, *Boska komedia*, t. I *Piekieł*..., s. 178).

¹⁶⁵ A. Kuciak, *Dante romantyków...*, s. 28.

¹⁶⁶ S. Makowski, *W kręgu rodziny i przyjaciół Słowackiego. Materiały i szkice*, Warszawa 1967, s. 83. Historia o pożeraniu swego wroga w ramach odbywania wiecznej męki w piekle była dla Słowackiego na tyle inspirująca, że motyw ten włączył także do *Poem Piasta Dantyszka herbu Leliwa o Piekle*. (J. Słowacki, *Poema Piasta Dantyszka herbu Leliwa o Piekle*, w: Idem, *Dzieła wszystkie*, pod red. J. Kleinera, t. 3, Wrocław 1952, s. 108-110; J. Maciejewski, *Florenckie poematy Słowackiego...*, s. 67). Tytuł pierwszego poematu sprawia problemy nawet najwybitniejszym badaczom; por.: „Do wydarzeń z tych miesięcy nawiązują także pewne realia *Poematu* [sic!] *Piasta Dantyszka*” (J. Maciejewski,

Mickiewicza i Słowackiego różnią się dość znacznie. Kuciak zauważa, że w przekładzie Mickiewicza wina hrabiego została złagodzona: „Ugolino z przekładu Mickiewicza to nie tyle dantejski zdrajca, ile ktoś, kto po prostu »dał się zwieść«, ofiara i mściciel zdrady. Wierzymy jego opowieści, bo czytamy ją w wieku dziewiętnastym, w dobie prześladowania filomatów i dekabrystów, wierzymy, że Ugolino jest jak oni »ofiara niewinną« i czujemy doń empatię i litość”¹⁶⁷.

Warto przypomnieć historię Ugolina o śmierci głodowej w przekładzie Mickiewicza:

[...]

Tak ja widziałem wszystkie dzieci moje,
Jedno po drugim – wszystkich było troje,
Wszystkie u nóg mych zakończyły życie.
Od zwłok jednego do drugiego biegłem,
Ślepy na trupach potknąwszy się ległem.
Dzień jeszcze siódmy do słońca zachodu
Krzyczałem z żalu, a na koniec z głodu,
Bo głód był jeszcze sroższy od żalości.»

Skończył i dziko wyróciwszy oczy,
Na nowo usta w krwawą czaszkę broczy
I jak pies zębem zgrzytając rwie kości¹⁶⁸.

W poemacie Słowackiego brakuje podziału na rzeczywistość i wymiar eschatologiczny. Zasypany korytarz, w którym został uwięziony ojciec wraz z synami i piekło są w *Anhellim* tym samym miejscem, co stanowi odstępstwo od drogi wytyczonej przez Dantego i przekład Mickiewicza. Toteż w geście *demonizacji* Słowacki ukazuje jeszcze bardziej makabryczną scenę, w której zwierzęcość ojca jest skierowana nie przeciwko oprawcom, jak u Dantego i Mickiewicza, lecz przeciwko własnym dzieciom: „Oto na ciele najmłodszego syna leżał ojciec, jak pies, co położył łapy na kości i gniewny jest. A oczy tego ojca otwarte błyszczały jak szkło, a czworo innych umarłych leżało w bliskości leżąc jedni na drugich” (A, VII, w. 451-454). Wrażenie potęguje komentarz zawarty w poemacie: „I okropny ujrzeli widok!” (A, VII,

Florenckie poematy Słowackiego..., s. 31); J. Jochemczyk, *Rzeczy piekielne. Wokół Poematu [sic!] Piasta Dantyszka Juliusza Słowackiego*, Katowice 2006.

¹⁶⁷ A. Kuciak, *Dante romantyków...*, s. 129. Autorka podkreśla jednak, że w przekładzie Mickiewicza zaostrzony został motyw zezwierzecenia głównego bohatera, pożerającego wroga w piekle (Ibidem).

¹⁶⁸ A. Mickiewicz, *Ugolino. Wyjątek z Boskiej Komedyi*, w: Idem, *Dziela*, Wydanie Rocznikowe 1798-1998, t. I: *Wiersze*, oprac. C. Zgorzelski, Warszawa 1993, s. 277.

w. 451), zapowiadający opis tego, co Szaman, Anhelli i więźniowie zobaczyli w zasypanym uprzednio korytarzu. W *Anhellim* demonizm sytuacji zostaje wzmocniony przez motyw szaleństwa. Obląkanie ojca z kopalni zdradzają jego oczy. Podobnie ofiarą szaleństwa padli ostatni wygnańcy oraz ksiądz, który zapomniał słów modlitwy i popełnił samobójstwo¹⁶⁹.

Kuciak, analizując tę scenę, zwróciła uwagę na mocne osadzenie w niej motywu kanibalizmu i jego głębszą symbolikę:

Dantejski jest model sytuacji: uwięziony w podziemnej pieczarze mężczyzna musi bezradnie oglądać umieranie swych dzieci. Dantejski jest gest, z jakim – „jak pies na kości” – kładzie rękę na ludzkim ciele; nie na ciele swojego wroga jednak, lecz na ciele najmłodszego syna. Dramatycznie wzmacnia to dantejską sugestię kanibalizmu Ugolina [...]. Dalej zresztą, w rozdziale XIV Ugolino staje się jak gdyby figurą całej zbiorowości, „ludu Kaimów i Samojedów”, ocierających usta z krwi.

Nie słyszymy jednak opowieści. Szaman nie chce już jakby jej słuchać, bohater nie ma szans się wypowiedzieć. Musiałaby to być opowieść o wiele bardziej drastyczna: już nie tylko o cierpieniu, lecz i o zbrodni. Inaczej niż w *Boskiej Komедii*, oglądamy całe wydarzenie nie z perspektywy Ugolina, lecz tych, którzy „odwalili kamień”¹⁷⁰.

Znacząca jest cisza, w jakiej rozgrywa się tragiczna historia tego bohatera. Inni skazańcy codziennie stawali przy skale, która uwięziła ojca z jego pięcioma synami w korytarzu kopalni i słuchali „[...] czy jeszcze żyją; lecz nie słysząc nic w téj jaskini, nawet jęku” (A, VII, w. 437-438). Demoniczne milczenie wypełnia narrację Słowackiego o piekle, podczas gdy w obu wersjach – w oryginale Dantego oraz w przekładzie Mickiewicza – Ugolino krzyczał z rozpacz i nawoływał umarłe dzieci. Podobnie cicho umarł także samobójca w *Anhellim*; „A dziś nie wiem jak umarł, bo oto spałem przy nim, a nie słyszałem, aby choć westchnął” (A, VII, w. 409-410).

¹⁶⁹ Słowacki stosuje umyślne przemieszczenie systemu kar Dantego. Gwałtownik przeciwko sobie, ksiądz spożywający ołów, w dziele włoskiego poety zostałby przedstawiony pod postacią cierpiącego drzewa w II kole VII kręgu. Ksiądz w poemacie Słowackiego popadał w obłąd z powodu publicznego upokorzenia i pozbawienia święceń, zdrady, jakiej doznał ze strony biskupa, a także z powodu niemocy i niemożności odnalezienia się w sytuacji uwięzienia. Słowacki pisał w liście do Konstantego Gaszyńskiego z 22 maja 1839 r., że ksiądz nie jest postacią fikcyjną: „[...] wielu księży w Łucku wysłanych było na Sybir podczas naszej rewolucji, a to podobno dlatego, że w klasztorze znaleziono kije z wbitymi na nie ostrzami dzid. Omdlenie biskupa (a nie wiem, czy to był Ciszewski, czy jego sufragan) prawdziwe jest... Otyłość nawet księdza i zgroza ludu, kiedy widział, jak go kat z szat księży obrywał i w ciasną wpychał siermięgę prawdziwą jest.” (J. Słowacki, *List do Konstantego Gaszyńskiego*, w: Idem, *Dzieła wszystkie*, pod red. J. Kleinera, t. 3, Wrocław 1952, s. 64).

¹⁷⁰ A. Kuciak, *Dante romantyków...*, s. 130.

W poemacie Słowackiego eksponowane jest to, że na Syberii dramat bohaterów rozgrywa się w ciszy, która okazuje się bardziej przerażająca niż krzyki potępieńców.

Przedstawione przez Słowackiego piekło jawnie przeczy także wierze Mickiewicza w uświęcenie męczenników ojczyzny, które poeta wyartykułował w *Księgach pielgrzymstwa polskiego*: „Ale ci, którzy opowiadali Wam słowo Wolności, i cierpieli więzienia i bicia; a ci, którzy najwięcej ucierpieli, szanowni są, a ci, którzy śmiercią zapieczętują naukę swą, święci będą” (*Ks. P.*, IV, w. 17-19). Przykładem jest postać „proroka” w *Anhellim*, którego tożsamości Słowacki nie chciał ujawnić w liście do Gaszyńskiego¹⁷¹; jego wizja zrywu narodu i niemożności wydostania się z grobu sprawiła, że za życia i po śmierci był dla reszty nie świętym, lecz „[...] wariatem i obłąkanym i godnym śmiechu” (*A*, VIII, w. 489-490).

Piekło w poemacie Słowackiego jest pewnego rodzaju fenomenem, który można by zgodnie z porządkiem Bloomowskim odczytywać także jako nieświadomość, do której została wyparta Mickiewiczowska wiara w zbawienie narodu polskiego i uświęcenie jego cierpień oraz gdzie są projektowane chaotycznie (jak w marzeniu sennym¹⁷²) hiperboliczne obrazy makabry przewyższającej niekiedy infernalne wizje Dantego. Już Kuciak dostrzegła w *Anhellim* tendencję Słowackiego do „[...] osobliwego licytowania się z Dantem i jego piekłem na męki¹⁷³. Podczas wędrówki z Szamanem Anhelli jest świadkiem postępującej demoralizacji, upadku zasad etycznych i zagłady swojego narodu. Piekło jest świadectwem pesymistycznej wizji losów człowieka oraz przekonania o istnieniu siły fatalnej, niedającej uwięzionym Polakom nadziei na wydostanie się z podziemi¹⁷⁴.

Piekło-kopalnia jest kolejnym etapem na drodze antyinicjacji Anhellego. Sama sytuacja zstąpienia do podziemi nasuwa skojarzenie z metafizyczną podróżą bohatera *Boskiej Komedii*. Poprzez towarzyszenie Anhellemu postaci Szamana wędrówka

¹⁷¹ J. Słowacki, *List do Konstantego Gaszyńskiego...*, s. 64.

¹⁷² Oniryzm w *Anhellim* jest osobnym, ważnym tematem, który zasługuje na to, aby poświęcić mu więcej uwagi. Warto też zasygnalizować i to, że obrazy kopalni, przedstawione w tym poemacie, szczególnie mocno skojarzone są z wizją senną. Po opuszczeniu podziemi, za sprawą magicznej ingerencji Szamana, sam główny bohater wyraża wątpliwość, czy aby nie był to sen. Kleiner wyjaśnia, że kopalnia przedstawiona jako sen oraz operowanie w *Anhellim* skrótami i symbolami służy stworzeniu widmowego wizerunku przedstawianej rzeczywistości syberyjskiej (J. Kleiner, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, t. 2..., s. 158-159). Piasecka założyła natomiast, że oniryczny wymiar wędrówki bohaterów do podziemi ma służyć złagodzeniu odbioru ukazanych drastycznych scen; cała historia życia Anhellego nosi zdaniem autorki znamiona smutku. (M. Piasecka, *Mistrzowie snu...*, s. 107).

¹⁷³ A. Kuciak, *Dante romantyków...*, s. 165.

¹⁷⁴ Wskazuje na to nieskończony wymiar eschatologiczny, o którym powiedział Szaman Anhellemu: „W dekrete, co je potępił, napisane było: na wieki!...” (*A*, VII, w. 363).

z poematu Słowackiego dodatkowo wprowadza asocjację z wierzeniami pierwotnych ludów i wyobrażeniami podróży duszy bohatera, któremu towarzyszy i pomaga „specjalista od spraw duchowych”, jak nazwał pierwotnego szamana Mircea Eliade, psychopompos, przewodnik dusz i uzdrowiciel¹⁷⁵. Zarówno w pierwotnych rytach, jak i w poemacie, zstąpienie do podziemi ma swoje destrukcyjne konsekwencje – oznacza zerwanie z dotychczasowym życiem i jest napiętnowane śmiercią (w rytach chodzi jednak raczej o ukazanie symbolicznej śmierci przyszłego szamana, który musi przejść ten etap, by jego inicjacja została pomyślnie zakończona). W *Anhellim* śmierć ogarnia wszystkich z otoczenia Anhellego, po czym sam bohater na końcu także umiera. Wędrówka bohatera przez piekło przedstawia niejako symboliczną śmierć bohatera, proces rozpadu „ja” i pogłębiania wiedzy o cierpieniu. Jak zauważył Kuziak: „Słowacki, pisząc o rozwoju człowieka, ukazywał bowiem ów rozwój jako destrukcję jego »ja«, stającego się ruiną i zarazem oddalającego się od prawdy o sobie i świecie”¹⁷⁶. W poetyckiej wizji Słowackiego paradoksalne jest to, że główny bohater o duszy anioła przestaje w cokolwiek wierzyć, sam pada ofiarą wszechobecnej melancholii. Nie jest to jednakże melancholia wywodząca się z mocy. Dusza Anhellego ukazana w poemacie w postaci niezwykłego anioła jest zablokowana i słaba. Brak w niej woli walki, przez co wszechobecna acedia dosięga także Anhellego.

5.2. Strażniczka mogił

Anielica pojawia się w poemacie w fazie demonizacji w scenerii cmentarnej. Słowacki ukazał Eloę jako anioła pozbawionego doskonałości, który z własnej woli podążył w otchłań za Lucyferem (zob. *A* XI, w. 691-694), co zgodne jest z historią pierwowzoru tej postaci, anielicy z poematu Alfreda de Vigny¹⁷⁷. Pomimo faktu,

¹⁷⁵ Opuszczając swoje ciało, przemierzając swobodnie sfery metafizyczne niedostępne zwykłym śmiertelnikom, szaman opiekuje się duszami ludzi – prowadzi je do miejsca ich przebywania po śmierci, jest w stanie sprowadzić do ciała duszę chorego. Szamani podczas ekstazy byli w stanie przeprowadzać także zagubioną duszę do zaświatów, zstąpić do sfer podziemnych, by odnaleźć zmarłego i przeprowadzić go do właściwego metafizycznie miejsca (M. Eliade, *Mity, sny i misteria*, przeł. K. Kocjan, Warszawa 1994, s. 65).

¹⁷⁶ M. Kuziak, *Fragmenty o Słowackim...*, s. 29.

¹⁷⁷ A. de Vigny, *Eloa albo siostra aniołów*, „Ateneum”, przeł. A. M-ski, 1895, t. 3, s. 217-240. Łubieniewska dostrzega podobieństwo Eloę Słowackiego do Beatrycze (E. Łubieniewska, *Sen i przebudzenie Anhellego...*, s. 636). Wydaje się jednak, że choć bohaterka pojawia się na drodze wędrówki Anhellego, to daleko jej do wyidealizowanej postaci kochanki, pomocniczki, jaką jest Beatrycze w dziele Dantego. Wypada odnotować, że inni badacze także zajmujący się ustalaniem pierwowzoru anielicy, dostrzegali przede wszystkim źródło postaci Eloę w poemacie Vigny’ego (Hoesick, *Anhelli i trzy poematy...*, s. 55; J. Kleiner, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*,

że anielica powstała z łzy Chrystusa (jest to motyw tożsamy i w poemacie *Eloa albo siostra aniołów*, i w *Anhellim*) oraz jest określona mianem anioła litości, jest istotą potępioną, ponieważ nie może powrócić do siedziby Boga. Historia Eloie przedstawiona w *Anhellim* nieco odbiega od wersji z tekstu Vigny’ego. W pierwowzorze zostało wyjaśnione, że ten bodaj jedyny kobiecy anioł powstał z łzy Jezusa wylanej nad zmarłym Łazarzem, ziemskim przyjacielem Chrystusa. Słowacki przedstawił historię Eloie hiperbolicznie, pisząc, że anielica powstała z łzy uronionej na krzyżu za wszystkie narody: „Oto się zowie Eloie, a urodził się ze łzy Chrystusowej na Golgocie, z téj łzy, która wylana była nad narodami” (*A*, XI, w. 689-690). Podobnie poeta wyolbrzymił grono, nad którym ulitowała się Eloie, powiększając je z Szatana (wersja Alfreda de Vigny) do wszystkich wygnanych z nieba i potępionych aniołów: „Gdzie indziej napisano jest o Anielicy téj i wnuczce Maryi Panny... jak zgrzeszyła ulitowawszy się nad męką ciemnych Cherubinów i umiłowała jednego z nich, i poleciała za nim w ciemność” (*A*, XI, w. 691-694). Matuszewski interpretuje ten fakt jako generalizację:

Może to być zarówno prosty błąd pamięci, jak i dowolna zmiana wprowadzona do poematu w celu rozszerzenia i spotęgowania doniosłości symbolu. Eloa Vigny’ego bowiem niewątpliwie jest postacią symboliczną. Ta ożywiona łza Chrystusa, spadająca na łono szatana, nie ma nic wspólnego z resztą aniołów bożych. Córką tego, który za grzeszników cierpiał rany, a modlił się za swoich prześladowców, Eloa, jest uosobieniem nie sławy, lecz – litości, najważniejszej, najszczytniejszej litości¹⁷⁸.

W poemacie Słowackiego Szaman informuje Anhellego wprost, że anielica została wygnana, przyrównując jej stan do sytuacji posieleńców: „A teraz jest wygnaną jak wy jesteście wygnani” (*A*, XI, w. 695). Ponadto w *Anhellim* Eloie wywołuje cierpienie głównego bohatera, uruchamiając w nim wspomnienia dawnej miłości. W poemacie Vigny’ego pojawia się analogiczny motyw ukazujący Eloie jako istotę pogłębiającą smutek oraz melancholię szatana, którego obdarzyła miłością oraz

t. 2..., s. 156; I. Matuszewski, *Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze*, Warszawa 1965, s. 340-345 i in.). Wielu badaczy poszukiwało także innych źródeł pierwowzoru Eloie. Odnotowywano, że Słowacki na ogół miał tendencję do ukazywania postaci kobiecych na wzór bohaterki *Boskiej Komedii*, na co m.in. Hoesick zwrócił uwagę w kontekście poematu *W Szwajcarii*, pisząc o „genewskiej Beatrice” (F. Hoesick, *Anhelli i trzy poematy...*, s. 14). Autor *Anhellego i trzech poematów* zaznaczył ponadto, że anielica Eloie jest jednocześnie podobna do kochanki z utworu *W Szwajcarii* (Ibidem, s. 31). Badacz przekonywał również, że Eloie jest poetyckim wyobrażeniem Marii Wodzińskiej (Ibidem, s. 10-11 i 48). Matuszewski natomiast wskazywał,

że wspomnienie o dawnej miłości Anhellego wiąże raczej postać Eloie z Ludwiką Śniadecką. (I. Matuszewski, *Słowacki i nowa sztuka...*, s. 345).

¹⁷⁸ Ibidem, s. 342.

współczuciem – anielica sprawia, że jest on „Smutniejszym, niżli kiedy”¹⁷⁹. W poemacie Słowackiego melancholia Anhellego wywołana obecnością Eloë jest na tyle silna i obezwładniająca, że bohater wolałby umrzeć niż trwać w tym stanie. Istotne jest w rozważaniach, że, jak trafnie zauważa Kleiner, Anhellu jest pozbawiony litości Eloë za życia. Główny bohater może liczyć na opiekę anielicy dopiero po śmierci, gdyż jej funkcja w poemacie została ograniczona do opieki nad zmarłymi¹⁸⁰. Inne stanowisko w kwestii Eloë zajął Ujejski, stwierdzając, że anielica symbolizuje „litość bezwzględna” i sprawia, że wszystko w *Anhellim* odbywa się pod znakiem litości oraz cierpienia¹⁸¹.

Słowacki zaakcentował jednak demonizm bohaterki poprzez upodobnienie jej opisu do opisu szatana z poematu *Eloa albo siostra aniołów*. Warto wspomnieć, że w poemacie Vigny’ego szatan był przedstawiony z gwiazdą poranną na czole. Słowacki zmodyfikował ten motyw i przedstawił „[...] z gwiazdą melancholiczną na rozpuszczonych włosach” (*A*, XVII, w. 1115-1116) upadłą Eloë. Fakt ten oraz doświadczenie oddalenia od Boga sprawiają, że jej sytuacja jest analogiczna do stanu Lucyfera. Nieprzypadkowo postać ta jest wpisana w wertykalne obrazowanie w poemacie – „[...] Anioł siedzący na szczycie wzgórza [...]”¹⁸² (*A*, XI, w. 636-637) – które Bloom traktuje jako rację rewizjonerską – demonizację.

Poprzez wprowadzenie do poematu informacji o przeszłości bohatera zaakcentowany został istotny problem pamięci, która dla Anhellego staje się kolejnym źródłem cierpienia. Główny bohater mówi do Szamana: „Oto już jednego włosa nie ma na mojej głowie z tych, które były dawniej, oto się nawet kości we mnie odnowiły, a ja zawsze pamiętam” (*A*, XI w. 668-670). Przeszłość funkcjonuje w poemacie jako rana, którą rozdrapuje pojawienie się strażniczki grobów¹⁸³. W poemacie dopiero spotkanie z anielicą podobną do byłej kochanki powoduje, że Anhellu przekazuje Szamanowi informacje o swojej przeszłości oraz ujawnia stan swojej duszy. Z bardzo podobnym rozwiązaniem problematyki pamięci jako źródła cierpienia dla kochanka można się spotkać w *Dziadach* cz. IV. Również szok, jaki wywołało w bohaterze spotkanie Eloë („A przybliżywszy się Anhellu ku owemu Aniołowi, spójrzył na niego i upadł jak

¹⁷⁹ A. de Vigny, *Eloa albo siostra aniołów...*, s. 240. Oboje zresztą upadają w ciemność i chaos.

¹⁸⁰ J. Kleiner, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, t. 2..., s. 162.

¹⁸¹ J. Ujejski, *Romantycy...*, s. 135 i 144. Autor nazywa Anhellego „poematem litości” (Ibidem, s. 135).

¹⁸² Miejsce, w jakim znajduje się anielica, można interpretować jako próbę przybliżenia się do siedziby Boga.

¹⁸³ „Rana – którą zadała mu kobieta – uczyniła z niego melancholika, wycofującego się z egzystencji” rekapitułuje ten motyw Kuziak (M. Kuziak, *Fragmenty o Słowackim...*, s. 32).

człowiek martwy” A XI w. 645-646) oraz skarga, jaką kieruje do Szamana na swoje życie w związku z nieszczęśliwą miłością, nasuwają asocjację z *Dziadami* cz. IV Mickiewicza. Anhelli, podobnie jak Pustelnik-Gustaw, pada zemdlony na widok kobiety niewidzianej przez lata¹⁸⁴ oraz dosłownie, a nie w przenośni, jak powiada Gustaw, przybywa „z piekła”¹⁸⁵. Wyrażona przez Anhellego gorzko wola: „Chciałbym umrzeć” (A, XI, w. 673) sprawia, że kondycja Anhellego jest analogiczna do stanu Gustawa, który jest „umarły dla świata”¹⁸⁶. Gustaw jednak, zwierając się księdzu ze swojego nieszczęścia, żąda przywrócenia ludowego obrzędu dziadów, reprezentuje porządek wierzeń pogańskich i etyki ludowej. Bohater Słowackiego nie stoi na straży żadnego porządku, sprawia wrażenie zmęczonego życiem, a jedyne, czego żąda, to niezakłócanego przez nikogo spokoju i wiecznego snu.

W kontekście Bloomowskich badań nad wpływem należałoby dostrzegać w tych analogiach raczej inspiracje czy ślady wyparcia twórczości Mickiewicza oraz wykreowanego przez prekursora wzorca bohatera romantycznego i modelu nieszczęśliwej miłości romantycznej¹⁸⁷. Należy pamiętać, że Anhelli darzył swoją kochankę czystym uczuciem: „[...] nie wziąłem nawet pocałowania od jęj ust koralowych [...]” (A, XI w. 659-660), a mimo to został skazany na gorsze cierpienie niż Mickiewiczowski Gustaw¹⁸⁸. Poemat ukazuje, że w mrocznym świecie poetyckim Słowackiego los nie oszczędza nawet istot niewinnych i wszystkich jednakowo skazuje na potępienie. Anhelli jest jedną z wielu ofiar bez winy, których doświadcza okrucieństwo historii.

W skardze kierowanej do Szamana Anhelli ujawnił, że dzięki kobiecie z przeszłości, będąc dzieckiem, czuł się bezpiecznie i był szczęśliwy. Nie ujawnił

¹⁸⁴ Gustaw opowiadał Księdzu, jak po latach wróciwszy w rodzinne strony, zobaczył opustoszały dom rodzinny i przypadkiem trafił pod okna pałacu, w którym odbywało się wesele Maryli: „Chciałem szyby rozsadzić... i bez duszy padłem... [...] Myślałem, że bez duszy... tylko bez rozumu! [...] Jak trup samotny, obok weselnego tłumu, / Leżałem na zroszonej gorzkim płaczem darni [...] Wtem anioł śmierci wywiódł z rajskiego ogrodu!” (A. Mickiewicz, *Dziady* cz. IV..., s. 77-78).

¹⁸⁵ Ibidem, 39.

¹⁸⁶ Ibidem, s. 38. Analogie pomiędzy *Dziadami* cz. IV i *Anhellim* sięgają także dalej – nie tylko zbliża bohaterów podobna kondycja egzystencjalna, ale także anielski charakter kochanki, która zsyła na obu katusze. Gustaw przyrównuje Marylę do anioła, który nad nim jaśnieje¹⁸⁶, w innym znów miejscu konstatuje: „Bóg mię zrobił poddanym anioła...” (Ibidem, s. 91 i 63).

¹⁸⁷ Mam na myśli wykładane prawdy w *Dziadach* i powtarzane przez chór frazy, jak: „Bo słuchajcie i zważcie u siebie, / Że według bożego rozkazu: / Kto za życia choć raz był w niebie, / Ten po śmierci nie trafi od razu”. (Ibidem, s. 91).

¹⁸⁸ W poemacie brak jakiegokolwiek logicznej zasady odpłaty, metafizycznej ekonomii, która pozwalałaby wierzyć bohaterom, że doznawane cierpienie zostało spowodowane ich wcześniejszymi czynami bądź że za męką czeka ich zmartwychwstanie.

jednak, w jaki sposób ich drogi się rozeszły. W tym kontekście dostrzegalna jest istotna cecha poematu Słowackiego. Autor zrywa ciągłość historii Anhellego, co w znacznej mierze zaciemnia ideę poematu oraz jest odmiennym rozwiązaniem niż w *Dziadach* cz. IV, w których Gustaw (choć chaotycznie) przedstawił historię swojej miłości i cierpienia. W poemacie Słowackiego istotna jest cezura postawiona pomiędzy przeszłością a teraźniejszością. „Bohaterowie Słowackiego odczuwają pęknięcie pomiędzy czasem przeszłym – dzieciństwem – a czasem obecnym, w którym rozgrywają się zdarzenia fabuł poszczególnych utworów”¹⁸⁹. Granica ta oddziela dwa odległe światy, po jej przekroczeniu nie można przywrócić poprzedniego stanu¹⁹⁰. Ukochana, piastunka Anhellego-dziecka z przeszłości, funkcjonuje w czasie teraźniejszym poematu pod postacią potępionego anioła, piastunki grobów, a Anhelliego ze szczęśliwego dziecka stał się człowiekiem, na którego spadły wszystkie możliwe nieszczęścia. Doświadczeniu bohatera nadany jest w poemacie wymiar egzystencjalny i uniwersalny. Jak podkreśla Kuziak, nie jest to indywidualny przypadek w twórczości Słowackiego. Bohaterowie Słowackiego są „[...] dziećmi wieku i »wcieleniem szyderstwa losu«. Świat nie pozwala im spełnić tkwiących w nich możliwości, stają się więc oskarżeniem świata. Słowacki udowadnia w swoich utworach, że egzystencja niejako obligatoryjnie stanowi przekleństwo, jest skazana na niespełnienie”¹⁹¹.

Skarga Anhellego nie ma mocy sprawczej. To raczej konwencjonalne zwroty wzorowane na fragmentach dzieł literatury światowej, które uwidaczniają się w rozdziale dotyczącym Eloie. Zwrot: „Dlaczegoż nie powstanie wichur, co mię z ziemi zwieje i zanieś w krainę cichą! Dlaczego ja żyję?” (*A* XI, w. 666-667) – najprawdopodobniej był inspirowany skargą Renego, tytułowego bohatera powieści Chateaubrianda, który opowiadał staremu Sachemowi o miłości do Amelii i pragnieniu śmierci¹⁹². Gorzkie stwierdzenie Anhellego, że Bóg o nim zapomniał, jest z kolei zbliżone do rozgoryczenia oddalonego od Stwórcy szatana z poematu *Eloa albo siostra aniołów* Vigny’ego. Wielość inspiracji, jakie nałożyły się na kształt *Anhellego*, sprawia, że w celu doszukania się wpływu dzieł Mickiewicza, trzeba w istocie przedzierać się przez echa języków innych twórców, do których nawiązuje Słowacki. Wiele z tych śladów jest na tyle zatartych przez Słowackiego kolejnymi tekstami, że zdarza się, iż

¹⁸⁹ M. Kuziak, *Fragmenty o Słowackim...*, s. 29.

¹⁹⁰ Kuziak wskazuje, że w utworach Słowackiego sprzed 1842 r. biografię bohaterów określa kategoria doświadczenia (Ibidem, s. 29). Najczęściej są to doświadczenia traumatyczne.

¹⁹¹ Ibidem, s. 29.

¹⁹² F. Hoesick, *Anhelli i trzy poematy...*, s. 29.

brak nam pewności co do rzeczywistego wpływu danego utworu Mickiewicza na powstające dzieło młodszego poety¹⁹³. Twórczość Słowackiego przypomina palimpsest bądź marzenie senne, w którym wiele obrazów jest nałożonych na siebie, ulegają one kontaminacji, ściągnięciu w jeden. *Anhelli* jest jednym z czołowych przykładów stosowania takiej poetyki. Cały poemat jest zresztą skonstruowany w konwencji onirycznej, przy czym zarówno w przypadku egzystencji bohaterów, jak i przedstawianych wydarzeń, czytelnik nigdy nie posiada pewności, czy opis dotyczy zdarzeń, czy marzeń sennych bohatera.

W kontekście postaci Eloë nawiązanie do tekstu Mickiewicza można zaobserwować w końcowych fragmentach poematu. Rycerz, który jest tajemniczym niematerialnym bytem przybywającym na pustkę syberyjską z zewnątrz¹⁹⁴, nasuwa asocjację z analogiczną postacią z artykułu Mickiewicza *O partii polskiej*, w którym poeta przedstawił Polaków jako żołnierza walczącego o wolność wszystkich narodów:

Polak jest naturalnym demokratą i republikańcem, jest więc sprzymierzeńcem tych stronnictw, ale nie przestaje na tych tytułach, domaga się od demokratów przyrzeczenia, że będą walczyć za wolność powszechną, jak on walczył i walczyć musi. [...] Ale skoro ukazał się Polak krzyczano: «*Polonais, en avant!*», jak gdyby on był wszędzie żołnierzem, gdzie walczą o wolność. – Miał w sobie ducha polskiego ten człowiek, który w rewolucji napisał na chorągwiach polskich: «Za waszą i naszą wolność» i wyraz waszą położył przed wyrazem naszą, wbrew całej dawnej logice dyplomatycznej. [...] Legiony i rewolucja praktycznie pokazały ludom dążenie partii polskiej; a lud ma dziwny instynkt, trafniejszy niż wszelkie rozumowania¹⁹⁵.

Słowacki śledzący na bieżąco publikowane teksty, zwłaszcza te Mickiewicza, musiał znać ten artykuł. Cechy takie jak: naturalna tendencja Polaków do walki, chęć uczestniczenia w wojnach na rzecz innych narodów, udział w rewolucjach, o których pisał Mickiewicz, charakteryzują także rycerza w *Anhellim*.

A w rękę rycerza była chorągiew, a na niej trzy ogniste litery paliły się.

I przyleciawszy ów rycerz nad trupa, zawołał grzmiącym głosem: Tu był żołnierz, niech wstanie!

¹⁹³ Warto tu odnotować, że sporo wątpliwości nasuwa się przy dostrzeżeniu powinowactwa z *Dziadami* cz. III podczas zarysowywania przez Słowackiego charakterystyki Eloë. W poemacie Vigny'ego nie znajdujemy zapisu, zgodnie z którym Eloë miałyby opiekować się grobami umarłych. Czuwanie nad snem pogrzebanych na Syberii przybliżałoby tę postać do Anioła stróża z *Dziadów* cz. III, który zsyła dobre i złe sny na śpiącego głównego bohatera (A. Mickiewicz, *Dziady* cz. III..., s. 123). W kontekście *Anhellego* nawiązanie polegałoby na zmianie czynnej ingerencji w świat ludzki – „ćwiczenie Gustawa-Konrada” w arcydramacie Mickiewicza – na bierne pilnowanie snu umarłych.

¹⁹⁴ Zob. ponadto E. Łubieniewska, *Sen i przebudzenie Anhellego...*, s. 637.

¹⁹⁵ A. Mickiewicz, *O partii polskiej*, w: Idem, *Dzieła*, Wydanie Rocznicowe 1798-1998, t. VI..., s. 227-228.

Niech siada na koń, ja go poniosę prędej niż burza, tam gdzie się rozweseli w ogniu.
Oto zmartwychwstają narody! Oto z trupów są bruki miast! Oto lud przeważa!
Nad krwawymi rzekami i na krążgankach pałacowych stoją bladzi królowie, trzymając szaty na
piersiach szkarłatne, aby zakryć pierś przed kulą świszczącą i przed wichrem zemsty ludzkiej.
Korony ich ulatują z głów, jak orły niebieskie, i czaszki królów są odkryte.
Bóg rzuca pioruny na głowy siwe i na obnażone z koron czoła.
Kto ma duszę, niech wstanie! niech żyje! bo jest czas żywota dla ludzi silnych.
(*A*, XVII, w. 1121-1138).

Wydaje się, że można tę postać odczytywać jako ducha narodu polskiego. W *Anhellim* pojawiający się rycerz niósł chorągiew z innym jednakże napisem, niż „Za wolność waszą i naszą”. W liście do Konstantego Gaszyńskiego Słowacki jasno określił, co znajduje się na chorągwi: „Trzy litery ogniste na chorągwi rycerza – wyświeć tylko domysłem swoim – mówiąc, że znaczą Lud”¹⁹⁶. Istotne jest to, że pojawienie się rycerza nie wprowadziło żadnej zmiany w świecie przedstawionym ani nie doprowadziło do zmartwychwstania narodu czy wskrzeszenia Anhellego, nie można więc przyznać słuszności przekonaniu Kridla, który pisał, że „Naród powstanie za sprawą Anhellego”¹⁹⁷. Ważne jest w tym kontekście nawiązanie Słowackiego do przekonań Mickiewicza, które ten wyartykułował w *Księgach narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego*.

Mickiewicz w swoim projekcie posłannictwa Polaków dużą rolę przypisał ludowi. Nie oznacza to jednak, że opowiadał się po stronie demokratów. Poeta wierzył w patriotyzm ponad podziałami, zaś w celu dotarcia do jak najszerzego grona odbiorców, pisząc *Księgi*, poszukiwał kompromisu pomiędzy obozem narodowym a demokratycznym¹⁹⁸. Stąd łączone są elementy skrajne jak pochwała Rzeczypospolitej szlacheckiej i głoszenie mądrości prostego ludu. Jak wyjaśnia Zofia Stefanowska, „[...] przy wielu analogiach między jego postawą społeczną a postawą czartoryszczyków, poeta nie obawiał się postawić »na ludy«, dlatego głosił wbrew arystokratom »wojnę powszechną za Wolność Ludów«, dlatego stale akcentował swoją wiarę w »lud, którego głos jest głosem Boga«”¹⁹⁹. Mickiewicz wierzył, że lud posiada wrodzony instynkt,

¹⁹⁶ J. Słowacki, *List do Konstantego Gaszyńskiego...*, s. 64.

¹⁹⁷ Ibidem, s. 169.

¹⁹⁸ Z. Stefanowska, *Wstęp*, w: A. Mickiewicz, *Księgi narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego*, Wrocław 2004, s. XXIV, XXXV, XL. Założeniem Mickiewicza było, by przesłania zawarte w *Księgach* trafiły nawet do prostego człowieka, stąd poeta nie zawahał się, by przytoczyć w nich przypowieści dotyczące pospolitych mniemań ludu (Ibidem, s. LXXIX).

¹⁹⁹ Ibidem, s. XXXVIII.

o którym pisał w artykule *O partii polskiej*, objawiający się w naturalnym dążeniu do wolności i sprawiedliwości. Istotne jest w tym miejscu, że poeta w *Księgach narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego* nakreślił ogólnikowo kierunki działań, jakie powinni podejmować Polacy. Miałyby to być: „[...] na zewnątrz – wojna z wszystkimi potencjami europejskimi przy pomocy całego arsenału środków rewolucyjnych, wewnątrz – solidarna współpraca całego społeczeństwa w imię wolności i równości”²⁰⁰. Mickiewicz wierzył, że współpraca Polaków jest możliwa, a cele określone powyżej są osiągalne. Propagandowy charakter dzieła, subiektywna prezentacja i ocena faktów historycznych oraz „lawirowanie” między założeniami arystokratów i demokratów podważały jednak wiarygodność poety oraz ujawniały utopijność przesłania *Ksiąg*²⁰¹. Słowacki nie mógł nie dostrzegać sprzeczności, jakie występują w *Księgach* Mickiewicza i nie pozostawał bezkrytyczny w stosunku do wzniosłych idei profetycznego dzieła starszego poety. Wydaje się, że w *Anhellim* zostało wprowadzone nieprzypadkowo obrazowanie przedstawiające rycerza trzymającego w dłoni chorągiew z napisem „Lud”. W interpretacji Bloomowskiej ta istota stanowiłaby efekt kondensacji sprzecznych elementów programu Mickiewicza. W tym rozumieniu zostałaby zastosowana Freudowska obrona – sublimacja, a więc przekształcenie rewolucyjnych tendencji ujawniających się w *Księgach* Mickiewicza (a reprezentowanych w *Anhellim* przez rycerza) w bierność i ascetyczne wycofanie reprezentowane w poemacie poprzez sen Anhellego i zachowawczą postawę Eloë. Nie można się zgodzić z przekonaniem Kridla, że wynikiem śmierci Anhellego i jego ofiary jest upadek despotycznych monarchii, o którym mówił rycerz w ostatnich fragmentach poematu²⁰². Bazując na słowach samej zjawy, odbiorca nie jest w stanie realnie ocenić, czy informacje podawane przez rycerza są rzeczywistością, czy może jest to stan życzeniowy. Wydaje się jednak, że należy on do odrębnego porządku, który został symbolicznie oddalony w poemacie przez strażniczkę ciała Anhellego.

Przyjrzyjmy się bliżej postaci anielicy. Z poematu wyłania się obraz Eloë strzegącej nie tylko grobów, ale i niejako stojącej na straży stagnacji, melancholii

²⁰⁰ Ibidem, s. XXXVI.

²⁰¹ Ibidem, s. LXI, LXIII, LXXIX. Zob. więcej na temat odbioru *Ksiąg* na emigracji, w zaborach i wśród europejskich środowisk demokratycznych: Ibidem, s. LXXXVI-XCI.

²⁰² Analogicznym tropem podążył Jan Nepomucen Sadowski, który w artykule o *Anhellim* z 1839 r. wyjaśniał, że Słowacki identyfikuje się z ideą rewolucji reprezentowaną przez rycerza. Jednocześnie dziennikarz zarzucił poecie, że ten porzucił dotychczasową linię conceptualną na rzecz kosmopolityzmu (J.N. Sadowski, *Kilka słów o „Anhellim” Słowackiego*, w: *Sądy współczesnych o twórczości Słowackiego*, oprac. B. Zakrzewski i in., Wrocław 1963, s. 77.

i acedii, których wydzźwięk jest niezwykle wyraźny w poemacie Słowackiego²⁰³. Anielica z niewyjaśnionych względów rości sobie prawo do Anhellego, choć *de facto* nie ona była ukochaną bohatera z przeszłości:

Jam jest w części odpowiedzialna, że serce jego nie było tak czyste jak dyjamentowe źródło,
i tak wonne jak lilije wiosenne.

To ciało do mnie należy, i to serce mojem było. Rycerzu, koń twój tentni, leć dalej!

[...]

I uradowała się, że serce jego nie obudziło się na głos rycerza i że już spoczywał.

(*A*, XVII, w. 1143-1147, 1150-1151)

Z wcześniejszego spotkania Anhellego z Eloë nie wynika, by anielica i ukochana Anhellego były tożsame ani by główny bohater pokochał Eloë, o czym informuje ona rycerza. Słowa anielicy niosą kolejną niejasność. Poza tym nie wiadomo, skąd Eloë wie o tym, że Anhelli „[...] był przeznaczony na ofiarę, nawet na ofiarę serca” (*A*, XVII, w. 1141), zwłaszcza jeśli weźmie się pod uwagę fakt, że nie interesowała się ona losami bohatera przed jego śmiercią. Wydaje się, że w obliczu powyższych niejasności nie należy szukać prawdziwości jej stwierdzeń, tylko raczej celowości działań. Najważniejsze prowadziło do odprawienia rycerza oraz zadbanie o to, aby nie wpłynął swoim nawoływaniem na duszę bądź ducha Anhellego. Rozpatrując ten motyw z poziomu intertekstualnej relacji *Anhellego* i utworów Mickiewicza, można wysnuć wniosek, że symbolicznie anielica stoi na straży uniwersum obrazowania Słowackiego przed wpływem Mickiewicza, lub inaczej – pełni funkcję Cheruba Skrywającego, jest bowiem widmem symbolizującym niepokój, lęk. Jest tworem stojącym pomiędzy adeptem i prekursorem. Eloë byłaby więc nie tylko specyficznym fantazmatem kobiety²⁰⁴, istoty potępionej, związanej z losami głównego bohatera i przyczyniającej się do jego cierpienia. Anielica przypomina także Sfinksa strzegącego tajemnicy, ogranicza wpływ prekursora i występuje jako ucieleśnienie autocenzury broniącego się przed wpływem autora.

Warto jeszcze spojrzeć na Bloomowskie rozwiązania przez pryzmat postaci Eloë i sytuacji w tekście z nią związanych. Jak już zostało zasygnalizowane wcześniej,

²⁰³ Na marginesie należy wskazać uderzające podobieństwo rysów Eloë, jako strażniczki mogił siedzącej na cmentarzu, do postaci anielicy z renesansowego miedziorytu Albrechta Dürera *Melancholia I*. Atmosfera bezczynu, mroczna i związana z upływem czasu symbolika sprawiają, że obie postaci są do siebie podobne. Słowacki mógł znać ww. miedzioryt Dürera i tworząc postać Eloë, mógł inspirować się tym dziełem.

²⁰⁴ M. Kuziak, *Fragmenty o Słowackim...*, s. 30.

w *Anhellim* mocno zarysowana jest linia obrony poety przed wpływem światopoglądu Mickiewicza. Eloë, pełniąca rolę istoty strzegącej śpiącego snem wiecznym Anhellego i grobów Polaków, nie tylko strzeże bohatera przed duchem z zewnątrz – jej postawa ujawnia wiele na temat samego poety. Wydaje się zasadne stwierdzenie, że anielica (choć została potępiona przez Boga) jest pozytywną postacią, podobnie jak Ellenai. Jej funkcja, jako Cheruba Skrywającego, sprowadza się do uniemożliwienia Anhellemu podążenia za wezwaniem rycerza i poddania się jego woli, wejścia w szereg żołnierzy i, być może w konsekwencji, zniknięcia w ich tłumie. Obrazowanie w tekście jest paralelne względem relacji Słowackiego i Mickiewicza. Eloë symbolicznie strzeże poetę przed podążeniem za twórczością Mickiewicza, naśladowaniem go (jak wielu) i powtarzaniem wzorców prekursora. Jak pamiętamy z rozdziału poświęconego metodologii Blooma, amerykański badacz wyjaśniał, że naśladownictwo poprzednika prowadzi do twórczej śmierci młodszego poety, śmierci jego indywidualności. Rezygnacja z podążenia ścieżką wytyczoną przez Mickiewicza sprawia, że Słowacki zrywa z jego twórczością na wzór Bloomowskiego buntu Szatana. Możliwe, że poeta nawet dostrzegał paralelę pomiędzy stanem Lucyfera z poematu Vigny’ego a własną sytuacją. Wyjaśniałoby to również potrzebę wprowadzenia do poematu anielicy litości – symbolu współczucia. Poeta w *Anhellim* świadomie porzucił ekonomię zbawienia Mickiewicza na rzecz rzeczywistości, w której dominuje cierpienie, melancholia i świadomość oddalenia od Boga. Warto zasygnalizować, że obrazy okropieństw w *Anhellim*, ukazanie zaburzenia determinizmu, ponieważ cierpią także niewinni, przedstawienie braku boskiej ekonomii czy jakiegokolwiek zasady odpłaty, mogą oznaczać świadome odsunięcie przez Słowackiego wzorców funkcjonujących w tradycji literackiej za sprawą twórczości zwłaszcza Mickiewicza i innych. Przedstawiony w poemacie świat pozbawiony Boga, a na poziomie procesu twórczego – odsunięcie Mickiewiczowskiej tradycji, mogą oznaczać walkę poety o możliwość nieskrępowanego przemawiania swoim własnym głosem. Innymi słowy, jest bardzo prawdopodobne, że Bóg w *Anhellim* jest dlatego oddalony i nie ma wpływu na świat Syberii, bo twórca go do tego umyślnie nie dopuszcza. W tym kontekście niezwykle wymowna i bogata w znaczenia jest postać anielicy. Należy w tym miejscu zaznaczyć, że profetyczne *Księgi* Mickiewicza i *Dziady* cz. III były tworzone pod znakiem Chrystusa, *Anhelli* zaś jest pod znakiem Eloë: melancholii i litości. O ile symbolika Chrystusa jawnie miała dać nadzieję Polakom i emigracji, że ich obecny stan jest

chwilowy, a ich losy się odwróć, o tyle symbolika anielicy litości wskazuje na ukryte w poemacie przesłanie, że nadziei takiej nie ma, a obecne pokolenie może jedynie liczyć na litość i żal.

5.3. Boży posłańcy

Cherubini zostali w *Anhellim* przedstawieni jako aniołowie, którzy wieki wcześniej nawiedzili Piasta Kołodzieja²⁰⁵. Istoty w poemacie Słowackiego same wprost nawiązują do legendy i mówią, że cel ich pojawienia się w przestrzeni Syberii jest odwrotny niż pierwotnie: „Zwiastowaliśmy wam nadzieję, a teraz przyszliśmy zwiastować koniec i nieszczęście” (A, XV, w. 1016-1017). Maciejewski zwrócił w tym kontekście uwagę na fakt powtarzalności tego motywu w twórczości Słowackiego i podobieństwo *Anhellego* do *Poem Piasta Dantyszka herbu Leliwa o piekle*: „Koniec historii przyszli mu [Anhellemu – D.T.] oznajmić, podobnie jak Dantyszkowi, także dwaj aniołowie z piastowskiej legendy”²⁰⁶. Koniec narodu polskiego na wygnaniu jest kwestią, która nasuwa się w pierwszej kolejności. Taki rodzaj lektury obrała Bąk, która motywowała, że zwiastowanie jest związane z dziejami Polaków: „[...] przez nawiązanie do legendy o Piaście Kołodzieju, którą przywodzą na myśl anielscy posłańcy, historia ta nabiera charakteru zamkniętego – ci, którzy wprowadzili naród do historii, teraz przyszli go z niej odwołać”²⁰⁷. Należy więc przeanalizować w tym kontekście znaczenie wyboru przez Słowackiego tego chóru aniołów.

O ile w *Poemie Piasta Dantyszka* i w legendzie o Piaście Kołodzieju jest mowa o zwiastowaniu przez anioły, o tyle w *Anhellim* Słowacki wprowadza przedstawicieli konkretnego chóru. Cherubini są tajemniczymi istotami, które nie są tożsame z aniołami pod względem ich funkcji i charakterystyki. Pseudo-Dionizy wskazywał, że stworzenia te stanowią jeden z trzech najbardziej enigmatycznych chórów przebywających w bezpośrednim kontakcie z Bogiem. Wspomniane trzy chóry stanowią:

[...] najświętsze Trony i inne chóry, o których mówi się, że mają wiele oczu i skrzydeł, a w języku hebrajskim nazywa się je Cherubinami i Serafinami [...]. Te trzy chóry [...] tworzą pojedynczą i równą sobie rangą i rzeczywiście pierwszą hierarchię, która jest bardziej od innych

²⁰⁵ Słowacki w liście do Gaszyńskiego zawarł wskazówkę, że motyw aniołów zasługuje na rozwinięcie: „Trzeba dać notę o Aniołach Piasta kołodzieja – albowiem wtenczas dopiero przyjdzie ich do Anhellego stanie się pięknem poetycznie” (J. Słowacki *List do Konstantego Gaszyńskiego...*, s. 64).

²⁰⁶ J. Maciejewski, *Florenckie poematy Słowackiego...*, s. 43.

²⁰⁷ Ibidem, s. 253.

boska i bardziej od innych czerpie bez żadnego pośrednictwa pierwotne światło Boskiej Zwierzchności²⁰⁸.

W *Starym Testamencie* Cheruby są przede wszystkim przedstawione jako strażnicy tajemnicy. Wypada wspomnieć, że w *Księdze Rodzaju* Bóg po wypędzeniu pierwszych ludzi z Edenu wystawił straż w postaci Cherubów z ognistymi mieczami na wschód od Raju „[...] by strzegli drogi do drzewa życia” (Rdz 3, 24). W *Księdze Wyjścia* natomiast Bóg przemawiający do Mojżesza na górze Synaj dawał prorokowi ścisłe polecenia co do stworzenia Arki Przymierza, kładąc nacisk, by znajdowały się na niej postaci dwóch Cherubów:

Ze szczerego złota zrobisz płytę przeblągalną o długości dwa i pół łokcia, szerokości półtora łokcia. Na obu jej krańcach umieścisz cheruby wykute w złocie, ustawisz je symetrycznie po obu stronach. Na brzegach płyty przeblągalnej nie może zabraknąć cherubów. Skrzydła cherubów mają być tak rozpostarte, aby zakrywały płytę przeblągalną, a ich twarze zwrócone ku sobie, to znaczy ku środkowi płyty przeblągalnej. Płytę przeblągalną przykryjesz arkę, a w niej umieścisz Świadection, które otrzymasz ode mnie. (Wj 25, 17-21)

Posagi Cherubów zostały umieszczone także w Świątyni Salomona w pomieszczeniu, w którym znajdowała się Arka Przymierza²⁰⁹. Bliższy opis tych istot znajduje się właściwie jedynie w *Księdze Ezechiela*. Wynika z niego, że Cherubini bynajmniej nie są podobni do aniołów, przypominają raczej mityczne istoty z Bliskiego Wschodu: „Każda miała cztery twarze i cztery skrzydła. Ich nogi były proste, a stopy podobne do kopyt cielca. [...] U wszystkich czterech twarze miały z przodu wygląd człowieka, z prawej strony lwa, z lewej wołu, a z tyłu orła” (Ez 1 6-7, 10)²¹⁰. Według Pseudo-Dionizego, który wyjaśnia znaczenie tych istot w hierarchii niebiańskiej: „[...] imię Cherubinów wyraża ich zdolność poznawania i oglądania Boga i odbierania w najwyższym stopniu Jego światła, i kontemplowania piękna Boskiej Zwierzchności w Jej pierwotnej potędze, napełnianie się bogactwem darów mądrości i jeszcze

²⁰⁸ P.-D. Areopagita, *Pisma teologiczne II. Hierarchia niebiańska, hierarchia kościelna*, tłum. M. Dzielska, Kraków 1999, s. 70. O Cherubinach i ich funkcji zob. także: G. Panteghini, *Aniołowie i demony. Powrót tego co niewidzialne*, tłum. B.A. Gancarz, Kraków 2001, s. 79 i 127; P. Giovetti, *Aniołowie*, przeł. A. Michalska-Rajch, Łódź 2001, s. 16-36 i 136; E. Lucie-Smith, *Anioły*, przeł. M. Witkowski, Warszawa 2010, s. 28-33; R. Giorgi, *Aniołowie i demony*, tłum. T. Łozińska, Warszawa 2005, s. 18, 294-332, J. Daniélou, *Aniołowie i ich misja*, przeł. K. Kubaszczyk, Warszawa 2006, s. 26, 125-127 i in.

²⁰⁹ Posagi Cherubów miały niejako strzec artefaktu: „Następnie kapłani wnieśli Arkę Przymierza PANA na przygotowane dla niej miejsce w najbardziej wewnętrznej części domu, to jest w miejscu najświętszym, pod skrzydła cherubów. Cheruby bowiem miały skrzydła rozpostarte nad miejscem, gdzie postawiono arkę, tak iż okrywały z góry arkę i drażki do jej przenoszenia.” (Krl 8, 6-7).

²¹⁰ Zob. więcej: Ez 10, 3-22.

zdolność przekazywania, bez ograniczeń, substancjom im podległym, tego wylewu mądrości, którą sami otrzymali”²¹¹.

Możliwe, że dzięki lekturze pism Pseudo-Dionizego lub za sprawą biblijnych opisów tych stworzeń Słowacki dobrze odczytywał ów pierwotny charakter Cherubinów. Wskazuje na ten fakt fragment *Anhellego*: „zawołał Jehowa dwa odwieczne Cherubiny przed tron Swój” (*A XIV*, w. 952-953). Poeta także był przekonany o tym, że te istoty pozostawały w bezpośrednim kontakcie z Bogiem i czerpały z Jego światłości, o czym pisał Pseudo-Dionizy: „A patrząc w światło Boże, zrozumieli Aniołowie, jaka była wola Pana” (*A XIV*, w. 954-955).

Przytoczone fragmenty ze *Starego Testamentu* ukazują, że Cherubini pojawiali się w momencie zerwania pierwotnego przymierza z Bogiem i zawarcia go na nowo, a także w widzeniu nowo powoływanego proroka (Ezechiel). Podążając tropem biblijnym, pojawienie się Cherubinów w *Anhellim* należałoby traktować jako zerwanie przymierza z posieleńcami. Słowacki stosuje w poemacie interesujące odwrócenie symboliki tęczy, która w Biblii oznaczała zawarcie przymierza Boga z człowiekiem po potopie²¹². W poemacie tęcza oznacza coś przeciwnego, zerwanie przymierza i jest zapowiedzią śmierci wygnańców.

Interesujące jest, że w *Anhellim* Cherubiny zstępują do ludzi, choć, zgodnie z tradycją, powinny trwać przy Bogu. Do przekazywania ludziom informacji od Stwórcy przeznaczone są boskie istoty niższego rzędu, jak anioły i archanioły²¹³. Uwidacznia się w obrazowaniu *Anhellego* profanacja symboli²¹⁴. W wizji Słowackiego symbolika zstąpienia przedwiecznych istot mogłaby oznaczać jedynie zagładę.

Okoliczności, w jakich pojawiają się te istoty, wskazują na wejście poematu w fazę ascetyczności. Symbolizuje ją dialektyka obrazowania świata wewnętrznego i zewnętrznego. W poemacie obrazowanie to uwidacznia się na dwóch płaszczyznach. Po pierwsze poprzez ujawnienie przez *Anhellego* swojego świata wewnętrznego, stanu emocjonalnego w związku z pojawieniem się Cherubów. Po drugie – przez ukazanie tego, co dzieje się niejako „na zewnątrz” uniwersum Syberii, a więc spotkanie istot z Bogiem oraz przedstawienie ingerencji ich w rzeczywistość wygnańców.

²¹¹ P.-D. Areopagita, *Pisma teologiczne II...*, s. 72.

²¹² Rdz 9, 12-17.

²¹³ P.-D. Areopagita, *Pisma teologiczne II...*, s. 83-84.

²¹⁴ Podobnie jest w przypadku nawiązania do motywu Kaina (*A XIV*, w. 973-974).

W kontekście obrazowania charakterystycznego dla *askesis* istotny jest również sposób ukazania Anhellego. Na tym etapie poematu bohater przypomina eremity oddalonego od społeczeństwa. Wrażenie to potęguje podkreślenie w ostatnich rozdziałach tekstu pustynnego charakteru miejsca, w którym przebywa. Powołując się na Blooma, należy przypomnieć, że *askesis* oznacza samooczyszczenie oraz separację, a także jest inspirowana praktykami przedsokratycznych pustelników, szamanów²¹⁵. W kontekście poematu analogia ta byłaby równoznaczna z chęcią odseparowania i uszczuplenia wpływu prekursora. Służyć temu ma świadoma zmiana perspektywy przedstawienia wprowadzonych do narracji fragmentów dzieł Mickiewicza. Pojawiają się one we frazach wypowiedzianych przez Anhellego do Cherubów, o czym za chwilę.

Wracając do tych postaci, wypada zauważyć, że istoty nie przekazują Anhellemu żadnych treści, których główny bohater by nie znał. Są nimi: zwiastowanie samotności, zbliżającej się ciemności (nocy polarnej) i śmierci. Cherubiny znalazły się w jakimś celu na Syberii i, jak przekazują, znana jest im pewna tajemnica: „[...] a Bóg nie kazał nam wyjawiać przyszłości” (A XV w. 1017-1018). Z treści poematu jednak nie wynika, by istoty te posiadały wiedzę na temat losów Anhellego i narodu polskiego. Nie jest więc jasne, w jakim celu przybyły do Anhellego. Inaczej interpretuje ten fragment Kridl. Badacz w motywie nieujawniania Anhellemu informacji na temat przyszłości dostrzega możliwość istnienia wyższego planu:

[...] poeta chciał przez to pokazać, że nie wszystkim ludziom dana jest od Boga wiedza [...], dlaczego cierpią, że cel ich cierpień i ofiar może być bardzo daleki i zakryty, a mimo to, choćby tak było, choćby się serce buntowało przeciw takim zrządzeniom Bożym, choćby nawiedziła je rozpacz, gorycz i zniechęcenie – mimo to nie wolno im wątpić ani bluźnić, powinni wierzyć, jak wierzył Hiob w celowość nieszczęść, które nań spadły. Bóg nie każe wyjawiać przyszłości, bo ona może być dla ludzkiego umysłu niedostępna i niezrozumiała, ale z tego nie wynika, żeby tej przyszłości zupełnie nie było²¹⁶.

Kridl uznaje enigmatyczność *Anhellego*, traktując ją jako zasłonę wyższych prawd. Te jednak nie zostały odkryte w żadnym z kolejnych fragmentów poematu. Badacz nie dopuszcza możliwości, że skoro cały czas jest mowa w *Anhellim* o nieokreślonej wiedzy Szamana, o niejasnym zamiarze Boga, o nieujawnianym sensie poświęcenia i śmierci Anhellego, to być może, wiedza, zamiar Boga i sens ofiary nie są obecne w poemacie.

²¹⁵ H. Bloom: *Na mapie błędzenia...*, s. 259.

²¹⁶ M. Kridl, *Antagonizm wieszczów...*, s. 156.

Figurę milczącego Boga inaczej odczytuje Bąk, która wpisuje *Anhellego* w ciąg utworów Słowackiego poświęconych tematowi narodu i historii oraz traktuje poemat jako etap, na którym poeta przygotowywał się do poetyckiego starcia z Mickiewiczem. Wysnuwa więc hipotezę, że nieujawnienie tajemnicy Boga przez aniołów w *Anhellim* jest usytuowane w opozycji do wyjawiania przez Mickiewicza zamiarów stwórcy wobec Polaków w *Księgach* i jednocześnie stanowi gest samoograniczenia własnego światopoglądu przez młodszego poetę²¹⁷.

Wracając do tekstu, należy podkreślić, że Anhelli bez problemu dostrzega w przybyszach „bożych posłańców”, a jednocześnie demaskuje bezcelowość ich przybycia:

Zaprawdę, urągacie mi mówiąc o Piaście i o początku, wtenczas kiedy ja czekam śmierci,
a w życiu mojem widziałem tylko nędzę!

Czy przyszlście przerażać mnie wołając: Ciemności nadchodzą! Na cóż wam przerażać tego,
co cierpi? Nie dosyćże jest przerażenia w grobowcu? (A XV w. 1019-1024)

Z powyższego fragmentu wynika nieprzekładalność na rzeczywistość *Anhellego* paradygmatu, w jakim funkcjonują posłańcy. Bohater podkreśla, że doświadcza cierpienia, które w żaden sposób go nie uszlachetniło, przybysze reprezentują natomiast inny porządek, uniwersum dalekie i obce, wykraczające poza ramy ideowe poematu. Bohater w pewnym sensie demaskuje nietrafione przywołanie przez Cheruby legendy o Piaście i wypiera przedstawiony mu kontekst mityczny. Co ciekawe, Anhelli pozwala sobie na wiele krytycznych uwag względem posłańców i porządku, który mieliby reprezentować:

Taki mam smutek w sercu, że mi światła anielskie w przyszłości natrętniemi są, a obojętny
jestem na wieczność, a nawet znużony jestem i chcę zasnąć.

A choć Bóg wie, że jestem czysty na duszy i nieskalany żadnym grzechem podłym – oto
powiedzcie Mu, że jeśli chce ofiary z duszy mojej to ją dam. (A XV w. 1040-1045)

Zastanawiające jest to, że starotestamentowe Cheruby są bierne wobec defensywnej postawy *Anhellego*, że nie karzą w żaden sposób głównego bohatera za jego poufałość i butę. Brak wiedzy na temat uniwersum, w jakim się znalazły oraz niemoc powodują, że Cheruby, podobnie jak pozostałe anioły, zostały przedstawione

²¹⁷ M. Bąk, *Twórca lęk Słowackiego...*, s. 271. Autorka stwierdza, że mówienie o polemice *Anhellego* z *Księgami narodu i pielgrzymstwa polskiego* jest sporym nadużyciem, ponieważ Mickiewicz był wówczas uznanym poetą, a jako prekursor miał prawo wydawać sąd nad emigracją oraz jako pierwszy napisał tekst poświęcony emigracji.

w *Anhellim* jako niedoskonałe istoty. Ich odpowiedzi na frazy wypowiedziane przez Anhellego świadczą o niewiedzy co do losu głównego bohatera:

A wieszli ty, czy od spokojności twojej nie zależy żywot jaki, a może żywot i los milionów?
Możesz jest wybrany na ofiarę spokojną, a chcesz się zamienić w piorun gwałtowny i być
rzuconym w ciemność dla przestachu zgrai? [...]
Jestże jaki zły duch w najczystszych sercach ludzi, który je mięsza i przerzuca za kres dobrego?
(*A XV w. 998-1002, 1079-1080*)

Kwestie Cherubów mają formę pytań retorycznych, istoty nie oczekują odpowiedzi od Anhellego. Zamykają dyskurs i nie wnoszą żadnych rozstrzygnięć niejasnych kwestii.

Znacznie więcej można się dowiedzieć z wypowiedzi Anhellego. Z lektury XV rozdziału *Anhellego* można odnieść wrażenie, że pojawienie się Cherubów było pretekstem do przemówienia milczącego niemal w całym poemacie bohatera. Jest to fragment, w której ujawnia się nawiązanie Słowackiego do *Dziadów* cz. III Mickiewicza.

Przede wszystkim zapowiadanie samotności bohaterowi, który już został skazany przez los na alienację na lodowej pustyni i jej doświadcza, wydaje się przekorną lekturą *Prologu* dramatu Mickiewicza, w którym anioł zapowiadał śpiącemu więźniowi-Gustawowi czekające go osamotnienie:

My uprosiliśmy Boga,
By cię oddał w ręce wroga.
Samotność mędrców mistrzyni.
I ty w samotnym więzieniu,
Jako prorok na pustyni,
Dumaj o twym przeznaczeniu²¹⁸.

W myśl *askesis* i charakterystycznej dla niej zmiany perspektywy przedstawiania danego problemu w *Anhellim* inaczej zostało przedstawione osamotnienie głównego bohatera niż w *Dziadów* cz. III. Przede wszystkim o jego duszę nie walczą metafizyczne siły dobra i zła, nie posiada on anioła stróża, który broniłby go od zła i „ćwiczyłby” bohatera na wzór Gustawa. Aniołom w poemacie Słowackiego jest obojętny los Anhellego, zaś fakt, że bohater ma duszę anielską, także nie zmienia jego sytuacji i nie wpływa na niego uświęcająco.

²¹⁸ A. Mickiewicz, *Dziady* cz. III..., s. 124.

Przyglądając się motywowi samotności w *Anhellim*, można dostrzec, że w poemacie została przedstawiona sytuacja, do której przyrównują kondycję Gustawa aniołowie w *Dziadach* cz. III. Zmiana perspektywy w przypadku Bloomowskiej *askesis* sprawia, że w poemacie Słowackiego został uwypuklony nie motyw uwięzienia głównego bohatera, a jego ascetyczne bytowanie na lodowej pustyni. Obrazowanie w *Anhellim* okazuje się polemiczne względem przeświadczenia wyrażonego przez anioły w *Dziadach* cz. III. Słowacki być może stawia w ten sposób pytanie, czy aby na pewno w takich okolicznościach, jakie zostały przedstawione w *Anhellim*, samotność może stać się inspiracją i nauczycielką dla wygnańca, czy sprawi, że ten stanie się mędrcem lub prorokiem mogącym odczytać własne losy bądź przyczynić się do zbawienia narodu.

Pojawienie się Cherubów sprawiło, że Anhelli niemal wyrzucił z siebie skargę na swoje życie – fakt ten oraz sytuacja, w jakiej znajduje się główny bohater, zbliżają tę postać do opuszczonego przez wszystkich skarżącego się Hioba na pustyni²¹⁹. Podobnie postawa Anhellego, zgoda na bycie ofiarą i oczekiwanie na śmierć, w której widzi dar i wybawienie od cierpień, mogą być zainspirowane tą postacią biblijną. Treść skargi Anhellego przedstawiającej jego pełną cierpienia biografię oraz poświęcenie się za ojczyznę, które skutkowało zesłaniem na Syberię, nasuwają także asocjację ze słowami wypowiedzianymi przez Konrada względem Boga w *Wielkiej Improwizacji*. Obaj bohaterowie proszą również o moc milionów istnień. W ich słowach pojawia się także problem reprezentacji, poruszony przez obu poetów.

Dla porównania wypada przypomnieć, że Konrad nie widział problemu w samotności i artykułował wręcz niechęć do komunikowania się z drugim człowiekiem.

Samotność – cóż po ludziach, czy-m śpiewak dla ludzi?
Gdzie człowiek, co z mej pieśni całą myśl wysłucha,
Obejmie okiem wszystkie promienie jej ducha?
Nieszczęsny, kto dla ludzi głos i język trudzi²²⁰.

²¹⁹ Także Kleiner podkreślał, że *Księga Hioba* miała szczególne znaczenie dla Słowackiego. Poeta nie tylko czytywał się w Biblię podczas pobytów w Szwajcarii, we Włoszech i w trakcie podróży do Ziemi Świętej, ale również „[...] coraz bardziej w Biblii znajdując odpowiednik swych stanów, dla wyrażenia wszechludzkiego bólu tłumaczy ustęp z księgi Hioba [...]” (J. Kleiner, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, t. 2..., s. 140 i 141).

²²⁰ A. Mickiewicz, *Dziady* cz. III..., s. 152.

Nim jednak bohater wypowiedział świadomą niechęć do komunikowania się z innymi w *Wielkiej Improwizacji*, w *Prologu* po przebudzeniu komentuje sen przepowiadający wolność i wygnanie:

Mam być wolny – tak! Nie wiem skąd przyszła nowina,
Lecz ja znam, co być wolnym z łaski Moskwicina.
Łotry zdejmą mi tylko z rąk i nóg kajdany,
Ale wtłoczą na duszę – ja będę wygnany!
Błąkać się w cudzoziemców, w nieprzyjaciół tłumie,
Ja śpiewak, – i nikt z mojej pieśni nie zrozumie
Nic – oprócz niekształtnego i marnego dźwięku.
Łotry, tej jednej broni z rąk mi nie wydarły,
Ale mi ją zepsuto, przełamano w rękę;
Żywy, zostanę dla mej ojczyzny umarły,
I myśl legnie zamknięta w duszy mojej cieniu,
Jako dyjament w brudnym zawarty kamieniu²²¹.

W *Anhellim* problem komunikacji jest ukazany podobnie jak w *Prologu Dziadów* cz. III. Gustaw mówi jednak o niemożności komunikacji na wygnaniu wśród ludzi posługujących się innym językiem. W *Anhellim* problem porozumienia jest przedstawiony w kontekście ascetycznej samotności, na którą został skazany bohater. Anhelli ma świadomość, że samotność jest równoznaczna ze śmiercią języka i niemożnością dalszego przekazania komukolwiek jakichkolwiek treści – również dzielenia się doświadczeniem i wiedzą: „Więc będę cierpiał jak dawniej: oto język mój rodzinny i mowa ludzka zostanie we mnie jak harfa z porwanymi strunami... do kogóż mówić będę?...” (A XV, w. 1055-1057) ²²².

Obu bohaterów – Gustawa-Konrada i Anhellego – charakteryzuje unikatowość i wyjątkowość, którą podkreślają poeci. U Mickiewicza cechy te kryją się pod symboliką cytowanego powyżej diamentu zamkniętego w brudnym kamieniu, zaś u Słowackiego jest to dusza anielska uwięziona w ciele bohatera. Koncept wydaje się być u obu poetów podobny, tym bardziej, że u Mickiewicza chodzi o ideę, która, ze względu na problem komunikacyjny na wygnaniu, nie będzie mogła zostać wyartykułowana i „[...] legnie zamknięta w duszy mojej cieniu, jako dyjament

²²¹ Ibidem, s. 126.

²²² Na marginesie należy wskazać za Kleinerem, że najprawdopodobniej motyw zaniknięcia i zamknięcia z językiem u Anhellego ojczystej mowy na podobieństwo zerwanych strun harfy Słowacki podjął z dramatu Szekspira *Ryszard III* (J. Kleiner, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, t. 2..., s. 155).

w brudnym zawarty kamieniu”²²³. Brak możliwości podjęcia jakichkolwiek działań i beznadzieja sytuacji, którą przewiduje dla siebie Gustaw-Konrad, znajdują poniekąd swoją realizację w poemacie Słowackiego. To anioł, dusza Anhellego, która nie może wrócić do ojczyzny, tylko zostaje z powrotem uwięziona w ciele głównego bohatera oraz w obcej i mroźnej przestrzeni Syberii. Można wysnuć hipotezę, że młodszy poeta nawiązuje do najmroczniejszych wątków twórczości swojego poprzednika i rozwija je w swoim dziele, ukazując własną wizję możliwych zdarzeń, bardziej, zdaniem poety, prawdopodobnych niż u Mickiewicza.

W *Anhellim* Słowacki poruszył nie tylko problematykę zerwania ciągłości komunikacji i uwięzienia, nadto ukazał wprost perspektywę szaleństwa spowodowanego samotnością. Zapewne umyślnie treści wypowiedziane przez Anhellego do Cherubów przypominają stan ojca zasypanego w kopalni z wcześniejszego fragmentu *Anhellego*:

Ciemność będzie towarzyszem moim i krajem moim.

A oczy moje, jak służebnice, które przestają pracować dla braku oliwy w lampie wieczorniej.

A wzrok mój, jak gołębie latające po nocy, które się tłuką o drzewa i skały piersią złęknioną.

Płomieniste koła urodzą się w mózgu moim, i staną przed oczyma, jak wierne sługi idące z latarniami przed panem.

I wyciągnę ręce w ciemności, aby ułoić którą z plam płomienistych jak człowiek obłąkany. (A XV, w. 1058-1066)²²⁴

Interesujący jest wykorzystany przez Słowackiego motyw płomienistych kół niebędących najprawdopodobniej wyłącznie marami, które miałyby objawiać się ośleplemu Anhellemu, lecz stanowią raczej nawiązanie do istot z przywołanej tu już *Księgi Ezechiela*. W towarzystwie Cherubów, które podczas teofanii dostrzegł biblijny prorok, Ezechiel zobaczył cztery płomieniste koła, na obręczach których znajdowało się wiele par oczu (Ez 1,15-21). Biblijny symbol bliskości Boga w *Anhellim* został sprowadzony jednak do oznaki nie proroctwa, a zbliżającego się szaleństwa udręczonego człowieka.

Wydaje się, że nieprzypadkowo w kontekście szaleństwa wypowiedziane zostały przez Anhellego słowa, nawiązujące bezpośrednio do słów Konrada z *Wielkiej Improwizacji*: „Nazywam się Milijon – bo za miliony / Kocham i cierpię katusze”²²⁵.

²²³ A. Mickiewicz, *Dziady* cz. III..., s. 126.

²²⁴ Wyodrębnienia – Czajka.

²²⁵ Ibidem, s. 159.

Słowacki wprowadził modyfikację tej frazy i w usta Anhellego wkłada zdanie: „O! dajcie mi moc milijona ludzi, a potem mękę milijona tych, którzy są w piekle” (A, XV, w. 1072). Żądanie Anhellego ukazuje inną perspektywę; obrazuje cierpienia człowieka doświadczonego nieszczęściami na wzór biblijnego Hioba. Dla bohatera poematu zapowiadana przez Cheruby ciemność i samotność są niczym w porównaniu do jego cierpień. Wrażenie męki Anhellego potęguje przywołanie dodatkowo wyobrażenia katuszy miliona uwięzionych w piekle. Zapewne w domyśle są tu skumulowane cierpienia Polaków w kopalni, które Anhellego już poznał. Tym samym cierpienia i samotność mają w poemacie Słowackiego znacznie mocniejszy wydźwięk niż u Mickiewicza oraz odmienny charakter. O ile w dramacie Mickiewicza Konrad jawi się jako przedstawiciel narodu w starciu z Bogiem, który kocha go i cierpi za niego, o tyle u Słowackiego Anhellego występuje z pozycji człowieka umęczonego nadmiarem cierpienia. Zbliżenie jego sytuacji do kondycji doświadczanego skrajnym cierpieniem Hioba sprawia, że zwrot skierowany do Cherubów jest wyrażony w tonie skargi umęczonego człowieka i ma charakter retorycznego wykrzyknienia, ukazującego przede wszystkim emocje bohatera i przesyt cierpieniem. W takim ujęciu zwrot: „O! dajcie mi moc milijona ludzi, a potem mękę milijona tych, którzy są w piekle” (A, XV, w. 1072) należałoby interpretować jako ironiczne przetworzenie Mickiewiczowskiej frazy obnażające jej zbyt górnolotny charakter i w istocie pusty sens w obliczu doświadczania przez jednostkę (oraz bycia świadkiem) rzeczywistego, niewyobrażalnego cierpienia na wygnaniu i w nieludzkich warunkach.

Także Bąk podjęła się interpretacji wypowiedzianej przez Anhellego prośby o moc i cierpienia milionów istnień. Badaczka rozważa ten fragment na kilka sposobów. Z jednej strony może to być powtórzenie słów wypowiedzianych przez Konrada podczas *Wielkiej Improwizacji*, z drugiej zaś strony jest to polemika z nimi. W przypadku Konrada w grę wchodzi kwestia utożsamienia się bohatera z narodem. Słowa Anhellego można natomiast odczytać:

[...] jako pragnienie uzyskania siły równej milionom rodaków, albo jako pragnienie zjednoczenia się z nimi, świadomość, że bez owej mocy i męki milionów jego jednostkowy gest zostanie niespełniony. W tym drugim znaczeniu byłoby to zatem potwierdzenie przekonania o konieczności wspólnej narodowej ofiary, przez aluzję do *Wielkiej Improwizacji* wpisane znów w siatkę „odróżnień” wobec Mickiewiczowskiej koncepcji²²⁶.

²²⁶ M. Bąk, *Twórczy łęk Słowackiego...*, s. 268.

Autorka nie rozstrzyga, czy słowa Anhellego wypowiedziane przez bohatera w obecności aniołów zbliżają poemat ideowo do treści z *Wielkiej Improwizacji*, czy przeciwnie. Podobnie różne możliwości interpretacyjne zostały zasygnalizowane w przypadku przeprowadzanej interpretacji fragmentu poematu, w którym Anhelli zwraca się o obarczenie jego osoby także cierpieniami milionów istnień przebywających w piekle. Bąk wskazuje istnienie dwóch potencjalnych interpretacji słów Anhellego:

„A potem” może być równoznaczne ze spójnikiem „i” – byłaby to więc prośba zarówno o moc żywych, jak i o mękę umarłych, ale można pozostać przy znaczeniu literalnym, wskazującym na pewną kolejność zdarzeń. Byłoby to więc zdanie określające drogę, która stoi przed zesłańcami, a wiedzie ona najpierw przez życie, później zaś przez śmierć. Dokąd? Na to nie odpowiadają przysłani przez Boga aniołowie, ku którym kieruje Anhelli swe dramatyczne wyznanie²²⁷.

Odpowiedzi na to pytanie autorka poszukuje, podobnie jak Pyczek, w odrębnym tekście, w wierszu Słowackiego [*I wstał Anhelli... z grobu... za nim wszystkie duchy*], w którym ukazana została perspektywa powstania z grobów zmarłych na Syberii, dostrzegając tym samym ciągłość narracyjną poematu i wiersza z 1848 roku.

Pojawienie się Cherubów zamiast utwierdzić Anhellego w jego posłannictwie, co zbliżałoby los Anhellego do misji biblijnych proroków, wywołuje w bohaterze zwątpienie w sens swojego poświęcenia za ojczyznę, ofiarowania, a nawet w celowość jego dalszego życia. Skrajna melancholia, jakiej doświadcza bohater oraz acedia sprawiają, że rys głównej postaci poematu wyłamuje się z ówczesnie funkcjonujących modeli bohatera romantycznego – polskiego, Mickiewiczowskiego. Co prawda, można doszukiwać się zbieżności w opisach wcześniejszych losów głównych bohaterów *Anhellego* i *Dziadów* cz. III. Konrad stwierdza podobnie jak Anhelli: „Jam cierpiał, kochał, w mękach i miłości wzrosłem; / Kiedyś mnie wydarł osobiste szczęście, / Na własnej piersi ja skrwawiłem pięście, / Przeciw Niebu ich nie wzniosłem”²²⁸. Zasadniczo Słowacki przeciwstawił się jednak idei zawartej w dramacie Mickiewicza oraz koncepcji potęgi ludzkiej, którą objawiał Duch w *Dziadach* cz. III: „Ludzie! każdy z was mógłby, samotny, więziony, / Myślą i wiarą zwalać i podżwigać trony”²²⁹. Samotność i niemoc Anhellego stanowi zaprzeczenie przytoczonego przeświadczenia.

²²⁷ Ibidem, s. 268.

²²⁸ A. Mickiewicz, *Dziady* cz. III..., s. 158-159.

²²⁹ Ibidem, s. 127.

6. Na mapie *Anhellego*

W kontekście zastosowania metody Bloomowskiej oraz wszystkiego, co zostało wcześniej przedstawione, *Anhelli* jawi się jako riposta, często skrajnie przeciwna odpowiedź na poetyckie obrazy funkcjonujące w dziełach Mickiewicza. Na przykładzie *Anhellego* dostrzegalna jest tendencja Słowackiego do wynaturzania koncepcji oraz wizji swojego prekursora i przedstawiania w ich miejsce własnych, często makabrycznych wyobrażeń z pogranicza jawy i snu. Poemat mocno odgranicza się od twórczości Mickiewicza wskutek zastosowania przez Słowackiego obrony przed wpływem „litewskiego wieszca”.

Gdyby chcieć przyjrzeć się całemu poematowi *stricte* przez pryzmat racji rewizjonerskich Blooma, to okazałoby się, że utwór jest nośnikiem wielu treści oraz że znajduje się w nim jeszcze więcej odwołań do twórczości Mickiewicza. Postaram się ujawnić holistyczny obraz poetyckiego dialogu Słowackiego z Mickiewiczem na przestrzeni całego *Anhellego*, kierując się metodologią Blooma.

Poemat *Anhelli* składa się z siedemnastu rozdziałów, które tworzą grupy tematyczne bądź inaczej – zbiory o dominującym typie obrazowania. Pierwszy fragment poematu wyodrębniony przez Słowackiego i część drugiego rozdziału są skupione na prezentacji społeczności wygnańców na Syberii. Paralelny wobec faktu wyodrębnienia grupy wygnanych Polaków, a także wobec kontrastowania przez poetę pustki Syberii z rozmyślaniem wygnańców o ojczyźnie jest Bloomowski schemat „obecności i nieobecności” przypisany do pierwszej racji *clinamen*. W drugim rozdziale przedstawiony jest moment wyboru przez Szamana z grupy wygnańców Anhellego, co następuje zgodnie z kolejnym typem obrazowania, określonym przez Blooma jako „część zamiast całości”²³⁰ odpowiadającym racji drugiej – *tesserze*. Następnie w poemacie występują kolejno cztery rozdziały (III, IV, V i VI) przedstawiające wędrówkę Szamana i Anhellego po mroźnej pustyni Syberii. Treść rozdziałów oraz fakt, że narracja jest wprowadzana opisem pustych gościńców bądź pustynnego charakteru otoczenia, sprawiają, że wskazane rozdziały korespondują z *kenosis*, trzecią racją Bloomowską, co zostało już omówione wcześniej przy przeprowadzonej

²³⁰ Bądź „całość zamiast części”, ta wersja nie znajduje jednak zastosowania w przypadku *Anhellego*. (H. Bloom, *Na mapie błędzenia*, przeł. W. Kalaga, w: *Współczesna teoria badań za granicą. Antologia*, oprac. H. Markiewicz, t. IV, cz. 2. Kraków 1996, s. 275.

interpretacji postaci głównego bohatera. Rozdziały od VII do XI znajdują odzwierciedlenie w czwartym typie obrazowania Blooma przedstawiającym to, co znajduje się nisko oraz wysoko. Przypomnę, że najpierw w poemacie Słowackiego miała miejsce katabaza, zstąpienie bohaterów do kopalni-piekieła, następnie ukazane są losy wygnańców na powierzchni. Typ obrazowania przynależny do *demonizacji* zamykają dwie spoetyzowane wizje tego, co w wyszczególnionym fragmencie poematu zostało ulokowane wertykalnie najwyżej – trzy krzyże „z najwyższego, jakie było w tym kraju, drzewa [...] na wysokim wzgórzu śniegowym” (A, X, w. 591-592 i 595-596) oraz postać anielicy Eloë „na szczycie wzgórza” (A, XI, w. 636) cementarnego, której został poświęcony fragment tego rozdziału. Dopelnienie *demonizacji* stanowi rozdział XIV także osnuty wokół wertykalnego obrazowania, przedstawiający motyw zstąpienia Cherubów do wygnańców-kanibali oraz pojawienia się na niebie znaku od Boga w postaci tęczy. W rozdziałach od XII do XVI dominuje dialektyczne obrazowanie tego, co dzieje się wewnątrz i na zewnątrz, charakterystycznego dla *askesis*. W rozdziale XII zestawienie dotyczy świata zewnętrznego i wnętrza szopy wygnańców, w XIII chaty „w łodzi wykutej” (A, XIII, w. 850-851), w której zamieszkał Anhell i Ellenai. Rozdziały XV i XVI stanowią odzwierciedlenie wewnętrznych stanów duszy Anhellego skonfrontowanych z obrazowaniem świata zewnętrznego, postaciami bożych wysłanników oraz poetycką wizją ptaków lecących do ojczyzny bohatera. Ostatni fragment poematu, w którym został zawarty opis tego, co wydarzyło się „w ciemności, która była potem” (A, XVII, w. 1110), nie spełnia wymogów ostatniej racji rewizjonerskiej Blooma. Ponieważ utwór zamyka poetycki obraz stagnacji i snu, bez perspektywy dalszego rozwoju zdarzeń, ostatniego fragmentu nie można traktować w charakterze realizacji *apophrades*.

Należy mieć na uwadze fakt, że Słowacki nie należy do twórców typowych, a jego dzieła wyłamują się z ram metodologii Blooma. Nie dziwi więc fakt, że któraś z racji rewizjonerskich nie jest obecna w dziele poety bądź że inna jest dostrzegalna w dwóch fragmentach dzieła odseparowanych od siebie. Biorąc pod uwagę skrupulatną pracę poety nad utworami i jego świadomość intertekstualności literatury²³¹, należy sądzić, że konstrukcja poematu jest zabiegiem przemyślanym, a obecne w nim nawiązania do dzieł poprzedników są w pełni świadome. Koncepcję nieświadomego

²³¹ R. Fieguth, *Słowacki intertekstualny. „Pan Tadeusz” Mickiewicza i „Sen srebrny Salomei” Słowackiego*, w: *Słowacki współczesny*, pod red. M. Troszyńskiego, Warszawa 1999.

stosowania obron przed wpływem wypadu więc traktować w tym przypadku z rezerwą. Należy pamiętać, że Bloom, opracowując swoją metodologię czytania tekstów kultury, zajmował się przede wszystkim literaturą Zachodu²³². Literatura polskiego romantyzmu zasługuje na odrębne studia przy wykorzystaniu metodologii Blooma.

Wracając do poematu Słowackiego, zauważamy, że już pierwsze fragmenty *Anhellego* wskazują na fakt, iż sposób przedstawienia Polaków-wygnañców na Syberii jest mocną kontrpropozycją w stosunku do przedstawionego wyobrażenia pielgrzymów w *Księgach pielgrzymstwa polskiego*. Wiele elementów pierwszego rozdziału poematu Słowackiego zdaje się nawiązywać do konkretnych fragmentów profetycznego dzieła Mickiewicza na zasadach Bloomowskiej ironii. Polemiczność dostrzegalna jest zwłaszcza w wizji budowy szopy przez posieleńców oraz w wewnętrznym rozłamie grupy i w konsekwencji upadku całej społeczności wygnañców. Motywy te są wymierzone w wiarę wyrażoną w *Księgach pielgrzymstwa polskiego* we współpracę Polaków-pielgrzymów i możliwość pokojowego funkcjonowania ponad podziałami politycznymi. W poemacie został następnie przedstawiony sposób funkcjonowania posieleńców: „każdy się zajął swoją pracą oprócz ludzi, którzy chcieli aby je nazywać mądrymi, i zostawali w beczynności mówiąc: Oto myślemy o zbawieniu ojczyzny” (*A*, I, w. 10-13). Należy w tym kontekście skupić się na idei podziału pracy i rozłamie wśród wygnañców. Fragment ten nasuwa bowiem skojarzenie z XI częścią *Ksiąg pielgrzymstwa polskiego*, w której Mickiewicz przyrównuje pielgrzymów do rozbitków: „Jesteście między cudzoziemcami jako rozbitkowie na brzegu cudzym” (*Ks. P.*, XI, w. 1). Znajdowali się wśród nich także przedstawiciele różnych stanów i profesji. Ponieważ przez rok trwała bezowocna kłótnia, rozbitkowie postanowili:

Rozejdźmy się, a szukajmy sposobu do życia. Więc cieśle poszli budować domy, a mularze murować, a uczeni książki pisać cudzoziemcom; każdy rzemieślnik wedle rzemiosła swego.

I stało się, że wszyscy tęsknili do Ojczyzny; a jedni nie umieli budować wedle rozkazania budowniczych cudzoziemskich, a drudzy nie umieli pisma onych ludzi.

Narzekali więc; i weszli znowu w radę.

I znalazł się między nimi człowiek prosty, który dotąd milczał, bo był cichy; ten rzekł im:

Pracując i żywiąc się zapominacie, że musimy powracać do Ojczyzny, a nie powrócimy, tylko okrętem i po morzu.

Niech więc każdy z Was buduje i muruje, i pisze; ale razem niech każdy kupi siekierę, a uczy się pływać (*Ks. P.*, XI, w. 11-16).

²³² H. Bloom, *Zachodni kanon. Książki i szkoła wieków*, przeł. B. Baran, M. Szczubiałka, Warszawa 2019.

Po zażegnaniu kolejnego półrocznego sporu o wybór sternika pielgrzymom dana została wskazówka, że gdy będą już na morzu:

A jeśliby i wtenczas była między nami kłótnia, tedy skończy się, bo mocniejsi słabszych albo powiążą, albo w morze wrzucą; a póki jesteśmy na tym brzegu, kłótnia nigdy nie skończy się, bo nam nie wolno ani zabijać drugich, ani wiązać.

Zrobili ci tak, jak im radził, i wypłynęli szczęśliwie (*Ks. P.*, XI, w. 23-24).

W grupie wygnańców opisanych przez Słowackiego wyraźnie zasygnalizowany został brak przywódcy. Nieobecność wodza, odznaczającego się mądrością, wywodzącego się z gromady posieleńców, autor kontrastowo zestawiał z wyobrażeniem Mickiewiczowskim zrealizowanym w ww. XI przypowieści *Ksiąg pielgrzymstwa polskiego*. Najprawdopodobniej Słowacki mógł rozwinąć to zagadnienie w swoim poemacie dwojako. Po pierwsze odwrócił tę koncepcję, a poprzez przedstawienie braku rzeczywistego przywódcy ironizował, ukazując w I rozdziale *Anhellego* grupę mędrkujących wygnańców, którzy tylko prowadzą rozważania o zbawieniu Polski i nie są do niczego przydatni. Tym samym Słowacki zanegował idee, które Mickiewicz wkłada w usta owego mądrego człowieka, ukazując ich błąd. Rozważania o tym, jakie skutki miałyby zastosowanie się do rady mędrca, by silniejsi zabili słabszych w razie powstałego konfliktu, Słowacki przedstawił w dalszych częściach *Anhellego*, w których dochodzi do wzajemnych morderstw pomiędzy wygnańcami i do aktów kanibalizmu. Poeta ironicznie ustosunkował się do myśli Mickiewicza w kwestii mądrości. Wieszczy przyznawał rację mędrcom z XI przypowieści, Słowacki w swoim poemacie natomiast ukazał, że ten rodzaj rozumowania jest zwiastunem klęski wygnańców-emigracji. Stąd formuje poetycką odwrotną reakcję przeciwko przekonaniom Mickiewicza zawartym także we fragmentach: „Zaprawdę powiadam Wam, iż cała Europa musi nauczyć się od Was, kogo nazywać mądrym. Bo teraz urzędy w Europie hańbą są, a nauka Europy głupstwem jest” (*Ks. P.*, IV, w. 20) oraz „I kto poświęca siebie dla drugich, znajdzie mądrość i bogactwo, i koronę na ziemi, w niebie i na każdym miejscu. A kto poświęca drugich dla siebie, aby miał mądrość i urząd, i bogactwo, znajdzie głupstwo i nędzę, i potępienie na ziemi, w piekle i na każdym miejscu” (*Ks. N.*, w. 16-17). Słowacki dokonuje ironicznej rewizji powyższych twierdzeń już w I rozdziale *Anhellego*, ukazując bezczynność, bezproduktywność polskich „mędrców” na wygnaniu (emigracji), którzy żyjąc z pracy pozostałej części społeczeństwa, postanowią później

sięgnąć po władzę (zob. rozdz. X poematu), kierując się przy tym próżnością i w rzeczywistości – zdemaskowaną przez autora głupotą.

Możliwe, że w jakimś stopniu Słowacki ironicznie nawiązywał także do treści artykułu Mickiewicza *Niezgody emigracji naszej. Kilka słów o jej ruchach* z „Pielgrzyma Polskiego”, w którym starszy poeta porównywał polskich „pielgrzymów” do społeczności mrówek działających na rzecz wypracowania wspólnego dobra – odbudowy domu, mrowiska²³³. Słowacki ukazał w *Anhellim* także brak tolerancji polskich posieleńców w stosunku do społeczności tubylców, co między innymi również przyczyniło się do ich upadku. Możliwe, że motyw jest polemiczny w stosunku do przesłania Mickiewicza, by pielgrzymi byli otwarci na inność oraz by uczyli się od cudzoziemców przydatnych rzemiosł²³⁴. Myślę, że każdy z powyższych elementów polemicznych składa się na ogólny poetycki zamiar ograniczenia wagi idei prekursora poprzez zdemaskowanie utopijnego charakteru założeń i przekłamań zawartych w *Księgach narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego* oraz w pismach politycznych. *Anhelli* zawiera pesymistyczny i znacznie bardziej realny niż wizja Mickiewicza scenariusz zdarzeń, który jest skonstruowany na podstawie wnikliwej obserwacji środowiska emigrantów. Utwór jest poetyckim przedstawieniem natury ludzkiej w takim charakterze, w jakim dostrzegał ją Słowacki i gorzką diagnozą społeczności jego pobratymców.

Motyw wyboru Anhellego przez Szamana wydaje się dokładnie realizować rację reprezentacji – *tesserę* komplementarną wobec gestu ograniczenia wpływu – *clinamen*. *Tessera*, dostrzegalna w poemacie poprzez schemat obrazowania ukazujący wyłonienie jednostki zamiast ogółu, jest przez Blooma wyjaśniana jako poetycki gest oznaczający dopełnienie wizji prekursora. Skoro na początku poemat był ironicznie wymierzony głównie w idee zawarte w *Księgach narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego*, to postać taką jak *Anhelli* należałoby traktować jako istotny typ bohatera, którego próżno szukać w opisie Polaków autorstwa Mickiewicza. *Anhelli* może więc symbolizować tragiczny los ówczesnych licznych ofiar, tzw. „dzieci wieku”. Antytetyczne dopełnienie w stosunku do spuścizny prekursora, skumulowanie

²³³ A. Mickiewicz, *Niezgody emigracji naszej. Kilka słów o jej ruchach*, w: Idem, *Dzieła*, Wydanie Rocznikowe 1798-1998. T. VI..., s. 276.

²³⁴ Mickiewicza pisał: „Dobrze jest uczyć się rzemiosł i sztuk, i nauk; nie tylko u Europejczyków, ale i u Turków, i u dzikich można nauczyć się wiele rzeczy potrzebnych. Uczcie się tedy, abyście żyli pracą własną, jako Apostołowie żyli z ciesielstwa i tkactwa, i bednarstwa; ale nie zapominali, iż są Apostołami, nauczycielami rzeczy większych niż owe rzemiosła i sztuki, i nauki” (*Ks. P.*, VI, w. 6-7).

niewyobrażalnych cierpień na Anhellim i bierność jego ofiary odróżnia go również od Mickiewiczowskiego Konrada. Poprzez motywy wyboru i alienacji Anhellego Bloom zapewne odczytywałby również ówczesną kondycję psychiczną Słowackiego. Według amerykańskiego badacza moment zastosowania *tessery* jest równoznaczny ze zmodyfikowaniem celu oddziaływania popędu na rzecz tendencji autodestrukcyjnych. Warto ponownie przytoczyć fragment jego pracy: „[...] jest to bowiem proces, w którym popędowy cel ulega przemianie w swe przeciwieństwo przez zwrot od aktywności ku pasywności, jak w przypadku sadysty, który staje się masochistą. Blisko z tym spokrewnione jest zwrócenie-agresji-przeciw-jaźni, w którym zagrożony popęd zastępuje to co inne własnym ja podmiotu, jak gdyby mikrokosmos musiał ucierpieć dlatego, że reprezentuje makrokosmos”²³⁵. W postaci Anhellego kumulują się wszystkie nieszczęścia, co sprawia, że postać ta, przy uobecniających się w poemacie drobnych analogiach do Mickiewiczowskich kreacji Konrada i Gustawa, jest zupełnie innym typem bohatera romantycznego. Jak zostało już wskazane, Anhelli pada ofiarą melancholii i poddaje się acedii, co obrazują kolejne rozdziały poematu z przypisanymi przeze mnie racjami rewizjonerskimi: *kenosis*, *demonizacja*, a zwłaszcza *askesis*. Wewnętrzny anioł bohatera okazuje się zbyt słaby, by mógł przedsięwziąć jakiegokolwiek działanie.

Kolejne cztery rozdziały: III, IV, V i VI, jak zostało to nakreślone powyżej oraz w podrozdziale *Opętany przez Anioła*, realizują założenia Bloomowskiej racji *kenosis*. Istota *demonizacji*, która w moim mniemaniu charakteryzuje rozdziały: VII, VIII, IX, X i XI *Anhellego*, także została opisana w podrozdziale *Opętany przez Anioła*. Należy zatem pochylić się jeszcze nad motywem, w którym dostrzegam silne nawiązanie do spuścizny Mickiewicza, a który nie został poruszony wcześniej, ponieważ nie dotyczy postaci aniołów. Chodzi o podział wygnańców na trzy stronnictwa, którym przewodzili: graf Skir, żołnierz Skartabella i ksiądz Bonifrat, przedstawiony w rozdziale X. Jak zostało pokazane wcześniej, motywem tym szczegółowo zajmowali się badacze literatury przedmiotu. Wypadnie mi dodać kilka spostrzeżeń na ten temat.

Słowacki, oddając w *Anhellim* obraz emigracji pod wyobrażeniem wygnańców, którzy pod nieobecność pogańskiego proroka nie są w stanie się zsolidaryzować, ukazuje, że koncepcja Mickiewicza przedstawiona w X księdze *Ksiąg pielgrzymstwa polskiego* stoi w sprzeczności z rzeczywistością: „Pamiętajcie, że jesteście wpośród

²³⁵ H. Bloom: *Na mapie błędzenia...*, s. 281.

cudzoziemców jako trzoda wśród wilków i jako obóz w kraju nieprzyjacielskim, a będzie między Wami zgoda” (*Ks. P.*, X, w. 1). Także Mickiewiczowska wizja solidarności Polaków i jednoczącego ich patriotyzmu przedstawiona między innymi we fragmencie: „Ale skoro ubiorą się wszyscy w czamary polskie, i poznają się wszyscy, i usiądą na kolanach matki, a ona wszystkich zarówno uściśnie” (*Ks. P.*, X, w. 6), została zanegowana w X rozdziale poematu Słowackiego.

Należy odnotować, że w artykule *O obojętności politycznej ze względu na obecne położenie sprawy ojczyzny i o naszych stronnictwach politycznych* Mickiewicz nakłaniał Polaków do opowiedzenia się po stronie którejś z opcji politycznych, piętnując przy tym tych, którzy pozostają politycznie obojętni²³⁶. Do tego grona można zaliczyć Słowackiego. Analogicznie została ukazana sytuacja w świecie przedstawionym *Anhellego*: wygnańcy podzielili się na trzy stronnictwa, wśród których nie ma poetyckiego wyobrażenia poety – Anhellego, odbywającego metafizyczną podróż. Słowacki miał jednak świadomość transparentności działań emigracji, sam bowiem Mickiewicz pisał w „Pielgrzymie Polskim” o tym, jak naród obserwuje poczynania emigracji²³⁷. W wymienionym tekście wieszcz pisał o stronnictwach politycznych funkcjonujących w Europie Zachodniej i starał się określić, jakie jest stanowisko Polaków w tej kwestii, wskazując na tendencje republikańskie oraz ideę walki o wolność religijną²³⁸. O ile więc trudno jednoznacznie określić, czy pod postacią księdza Bonifrata z trzeciego stronnictwa Słowacki przedstawił Mickiewicza, o tyle z pewnością rozdział X jest silnie wymierzony w całą emigrację, a także w życzeniową i utopijną wizję tego środowiska przedstawioną w *Księgach pielgrzymstwa polskiego*²³⁹.

W *Anhellim* demonizacja obejmuje wertykalnie ukazany poetycki obraz ukrzyżowania trzech reprezentantów każdego ze stronnictw. „Postawiono więc trzy krzyże z najwyższego, jakie było w tym kraju, drzewa, i wystąpili trzej męczennicy po jednym z każdej gromady; wszakże nie wybrani losem, lecz z własnej woli. Nie byli to gromad wodzowie, lecz jedni z najmniejszych” (*A*, X, w. 591-594).

²³⁶ A. Mickiewicz, *O obojętności politycznej ze względu na obecne położenie sprawy ojczyzny i o naszych stronnictwach politycznych*, w: Idem, *Dzieła*, t. VI..., s. 253.

²³⁷ A. Mickiewicz, „Pielgrzym Polski”, w: Idem, *Dzieła*, Wydanie Rocznicowe 1798-1998. T. VI..., s. 223.

²³⁸ Ibidem, s. 227.

²³⁹ Wymowny jest fakt, że zarówno emigracja paryska, jak i wygnańcy Słowackiego nie „pielgrzymują”, jak chciałby tego Mickiewicz, lecz stoją w miejscu, są bezczynni. Jedynym bohaterem pielgrzymującym jest Anhelli wraz z Szamanem, a w rzeczywistości – sam Słowacki, który odbył własną pielgrzymkę do Ziemi Świętej.

W X fragmencie poematu pojawia się ważne dookreślenie, że umysły ich były „jakoby w stanie pijanym” (A, X, w. 587), co zostało zapewne spowodowane wypaczeniem ich przez cierpienie, które przepowiedział posieleńcom Szaman. Postać z trzeciego stronnictwa, która podsuwa skłóconym grupom pomysł przeprowadzenia bluźnierczego Sądu Bożego i przeprowadzenia próby sił poprzez ukrzyżowanie ochotników, nasuwa skojarzenie z dwoma fragmentami *Ksiąg pielgrzymstwa polskiego*. W pierwszym Mickiewicz przestrzega Polaków przed ludźmi zarażającymi resztę zgubnymi ideami:

Przeżoż strzeżcie się grzechu narzekania i wątpienia, abyście nie przedłużyli dni pielgrzymstwa Waszego.

A jako w obozie ludu wybranego byli ludzie zaraźliwi, chorujący na leprę, czyli trąd, tak i między Wami trafiają się ludzie zaraźliwi, to jest źli Polacy; od tych uciekajcie, bo nad trąd zaraźliwsza choroba ich (Ks. P., XVII s. 48).

Drugi fragment stanowi przypowieść o okręcie rozbitym na obcym brzegu i o kłótniach rozbitek obwiniających się wzajemnie o katastrofę i niemogących wspólnie ustalić jedynej metody odbudowania okrętu oraz powrotu do ojczyzny, która to opowieść została przytoczona wcześniej (Ks. P., XI). Sytuacja przedstawiona w *Anhellim* jest analogiczna, stanowi przy tym tragiczną parodię przypowieści Mickiewicza. W interesujący sposób Mickiewicz rozwiązuje w tej przypowieści problem niezgody, zagrożenia i ewentualnego nieposłuszeństwa. Mędrzec radził rozbikom używać siły fizycznej w celu rozwiązania problemów, stąd pojawiające się w opowieści siekiery i pomysły, by związać słabszych lub wrzucić ich do morza. Można mniemać, że Słowacki zwrócił uwagę na ten fragment i postanowił ukazać zniekształconą realizację założeń Mickiewicza, co dało demoniczny obraz oszalałych wygnańców, który za namową jednego z gromady posieleńców – zamiast skupić się na tym, jak można wskrzesić ojczyznę – decydują się na przeprowadzenie absurdałnego Sądu Bożego.

Kolejny rozdział XIV jest jednym z najbardziej szokujących fragmentów poematu, w którym najsilniej uobecnia się reprezentacja pochodząca z dialektyki rewizjonerskiej wraz z przypisaną do demonizacji retoryczną hiperbolą i wyparciem idei poprzednika z punktu widzenia Freudowskich obron. Otwiera go obraz wertykalny zgodnie z przyjętym przez Blooma porządkiem przypisanym dla demonizacji. Najpierw zostaje przedstawione to, co wydarza się wysoko, w siedzibie Boga, a następnie to, co dzieje się w osadzie wygnańców.

Zawołał Jehowa dwa odwieczne Cherubiny przed tron Swój, i rzekł: Idźcie na równinę Syberyi.
A patrząc w światło Boże, zrozumieli Aniołowie, jaka była wola Pana, i zeszli w krainę mglistą
ukrywwszy w sobie światłość.
I przyszedli na miejsce, gdzie była posieleńców szopa, lecz nie znaleźli śladu jej, wicher ją był
bowiem powalił.
A z owych tysiąca zostało jakoby dziesięciu ludzi bladych i strasznych z postaci.
A przybliżywszy się Aniołowie, ujrzeli ich przy stosie wielkim z drzewa, na którym leżał trup
człowieczy (A, XIV, w. 952-962)

Słowacki nawiązał tu do biblijnego zwiastowania oraz legendy o wizycie złożonej Piastowi Kołodziejowi przez dwóch aniołów, zmodyfikował jednak ten motyw i zamiast dobrej nowiny anioły przynoszą wieść o gniewie Boga oraz zwiastują koniec posieleńcom. Polacy przez swoje postępowanie na obcej ziemi sami skazali się na klęskę. Narracja dotycząca wygnańców przedstawia zwłaszcza losy zgrai w kategoriach dantejskich grzechów. Posieleńcy sami wyznają, że ich wnętrze jest zepsute, lecz obwiniają za to Boga:

A cóż więc mieliśmy czynić z wnętrznościami naszemi, i z gniazdem węży, które nam gryzło
wnętrzności?
Czy Bóg pamiętał o nas? i dał nam umrzeć w ojczyźnie i w ziemi, gdzieśmy się urodzili?
Nie! Uczynił nas ludem Kaimów i ludem Samojedów... Przeklęty! (A, XIV, w. 969-974)

Fragment ten, w którym zostali przedstawieni wygnańcy jako kanibale, koresponduje także z prorocstwem-ostrzeżeniem skierowanym do innych narodów z *Ksiąg narodu polskiego*, które porzuciły wiarę w Boga, uległy zeświecczeniu i wyznawały tylko kult „Interesu”, korzyści ekonomicznych. Mickiewicz przepowiadał im klęskę, samozniszczenie w akcie kanibalizmu, nobilitując przy tym Polaków:

I zdziczeją znowu ludzie, a my znowu będziemy mieć taką władzę, jaką mieli niegdyś królowie
dzicy, bałwochwalscy, i jaką mają teraz królowie murzyńscy i królowie kanibalscy, iż mogą
zjadać poddanych swoich. [...] Był tedy naród polski od początku do końca wierny BOGU
przodków swoich (Ks. N., w. 80, 83)²⁴⁰.

Słowacki w akcie demonizacji dokonał wyparcia Mickiewiczowskiego założenia na temat doskonałości Polaków i w roli piętnowanych przez wieszczą bałwochwalców przedstawił wygnańców. Tym samym sprzeciwił się i wyparł ideę swojego poprzednika nobilitującą Polaków.

²⁴⁰ Podkreślenia – Czajka.

Scena, w której Słowacki przedstawił ostatnich posieleńców przed stosem ofiarnym, na którym złożone zostały ludzkie zwłoki, także stanowi demoniczne zniekształcenie idei Mickiewicza zawartych w *Księgach pielgrzymstwa polskiego*. Na pytanie aniołów, czy jest to ofiara złożona siłom piekielnym, najstarszy z wygnańców odparł: „Zaprawdę, że ofiarą naszą jest trup, a Bogiem, który go przyjmie, jest głód. Zrobiliśmy rzecz równą z naszego społeczeństwa, a rządził nami los, nie zaś żaden pan ziemski, ani króle” (*A*, XIV, w. 965-968). Wygnańcy ulegli zeświecczeniu, podobnie jak narody ukazane w *Księgach narodu polskiego*, co przyczyniło się do ich upadku zgodnie z zapisem z *Ksiąg*. Ponadto zapis, że Bogiem wygnańców jest ich głód, koresponduje wprost z fragmentem *Ksiąg pielgrzymstwa polskiego*, odnoszącym się do innych, bałwochwalczych narodów: „W uroczystościach Waszych nie naśladowcie bałwochwalców. Albowiem bałwochwalczy, między którymi żyjecie, obchodzą święta narodowe, wesołe czy smutne, zawsze jednym sposobem, to jest jedzeniem i piciem; stół jest ołtarzem ich, a brzuch Bogiem ich” (*Ks. P.*, XII, w. 11-12).

O podobnym odwróceniu sytuacji można mówić w przypadku koneksji obrazu upadku Polaków z rozdziału XIV poematu Słowackiego z Mickiewiczowskimi przeświadczeniami z księgi XXIII, dotyczącymi Francuzów i Anglików: „Słyszeliście o głodach takich, że matki jadły dzieci swe; ale głód wasz będzie sroższy, bo powiadam wam, że będziecie obrzynać uszy bliźnim swym i uszy samym sobie, i piec, i jeść. Bo zasłużyliście, abyście byli bez uszu, jako są szelmowie” (*Ks. P.* XXIII, w. 7), a także z *Ksiąg narodu polskiego*: „Ale jeden naród polski nie kłaniał się nowemu bałwanowi i nie miał w mowie swojej wyrazu na ochrzcenie go po polsku, równie jak na ochrzcenie czcicieli jego, którzy nazywają się z francuskiego egoistami. Naród polski czczył BOGA, wiedząc, iż kto czci BOGA, oddaje cześć wszystkiemu, co jest dobre” (*Ks. N.*, w. 81).

Kolejny typ obrazowania, charakterystyczny dla *askesis*, uobecnia się w rozdziałach: XII, XIII, XV i XVI. Warto przypomnieć, że zgodnie z systemem wypracowanym przez Blooma, piąta racja rewizjonerska wobec twórczości poprzednika jest tropem ograniczającym, aktem wycofania, który ujawnia się w utworze poetyckim przez silnie zaznaczone obrazowanie wnętrza i zewnątrz. Tropem retorycznym, w duchu którego dokonuje się asceza, jest metafora, innymi słowy: modyfikacja perspektywy poetyckiej poprzednika, a obroną psychiczną – sublimacja. Metafora

kondensuje w innym pojęciu, frazie czy obrazowaniu podobieństwo do pierwowzoru, sublimacja natomiast jest funkcjonalnie podobna do metafory. Stanowi także kondensację, bazującą na analogii popędu i docelowej działalności intelektualnej, na którą została zmieniona energia libidalna²⁴¹. Jak zaznacza Bloom, ograniczenie opresyjnego popędu przy jednoczesnym samoograniczeniu jest próbą osiągnięcia normalności, dążeniem do superego (zob. podrozdział *Askesis*). W kontekście poetyckich rozważań oznacza to, że w fazie *askesis* następuje ograniczenie wpływu Mickiewicza. Jest to ważny etap w poemacie, bowiem przy tej racji rewizjonerskiej, która w przypadku *Anhellego* rozciąga się aż na pięć rozdziałów, kształtowana jest poetycka wola analogiczna do Freudowskiego superego, która jest niejako „surowsza niż sumienie”²⁴². Stąd w fazie *askesis* można napotkać w poemacie obrazowanie okrojone o wpływ dzieł Mickiewicza, przez co może się ono okazać jako oszczędne (opustoszałe przestrzenie Sybiru), a wyrażone sądy surowe (potępienie wygnańców w rozdziale XII). Istotna jest także symbolika oddalenia głównego bohatera na wzór ascetów, czy – jak zaznacza Bloom – na podobieństwo przedsokratycznych szamanów, od których *notabene* zaczerpnął pojęcie *askesis* (zob. podrozdział *Askesis*). Aspekt ten jest szczególnie ważny w rozdziałach przedstawiających odejście Anhellego na mroźną pustynię Sybiru oraz samotność głównego bohatera, ukazane w wyżej wymienionych rozdziałach. Pokróćce postaram się ukazać konotacje tych fragmentów poematu z utworami Mickiewicza. Pominę tu jednak fragment przedstawiający przybycie Cherubów do Anhellego, który został omówiony wcześniej przy okazji ukazywania tych postaci anielskich.

Rozdział XII otwiera obrazowanie charakterystyczne już *stricte* dla *askesis*. Jest to wyobrażenie wnętrza szopy, w której biesiaduje zgryza wygnańców, obraz skontrastowany z przestrzenią zewnętrzną, pustynią Sybiru, z której przybywają Szaman i Anhelli: „A gdy przyszli pod dom wygnańców, usłyszeli zgiełk wielki, i śmiech, i wrzaski, i szczerkanie kielichów i brudne pieśni; a stanąwszy Szaman pod oknami słuchał, nim wszedł do tej jaskini nieszczęścia” (*A*, XII, w. 760-763). Skontrastowanie moralnego rozkładu oraz zatracenia wartości przez gromadę Polaków zamieszkującą szopę z postawami Szamana i Anhellego można przyrównać do przeciwstawienia „czerepu rubasznego” oraz „duszy anielskiej”, które są jednocześnie

²⁴¹ Zob. podrozdział *Askesis* oraz H. Bloom: *Na mapie błędzenia...*, s. 283.

²⁴² Idem: *Lęk przed wpływem...*, s. 158-159.

paralelne względem Mickiewiczowskiej opozycji plugawej skorupy i wewnętrznego płomienia narodu, na co zwróciła uwagę Łubieniewska²⁴³. Inną kwestią jest fakt, że Słowacki piętnował syndrom „wieprzowatość życia”, jaki dostrzegał w *Panu Tadeuszu*, izolowanie się od toczącej się historii i zamknięcie w obrębie jednego domostwa na prowincji²⁴⁴. Stąd należy wnioskować, że w *Anhellim* można rzeczywiście dostrzec obrazy „zhańbionej idylli” Mickiewiczowskiej²⁴⁵.

Szaman potępił wygnańców za ukrzyżowanie pobratymców, kłótniowość, złe traktowanie Ostyaków, za co tamci chcą zabić przybyszów z Polski i zapowiada im zagładę w tonie apokaliptycznym:

Więc wstanie słońce i dzień przyniesie strasznější niż ciemność, a ciszę okropniejszą niż są burze na morzu, bo będziecie się lękać sami siebie.

A śnieg ten stanie się morzem, a fala jego zieloną będzie, a dom wasz ginącym będzie okrętem.

Wyostrcie wasze topory, bo potrzebne wam będą; a kto z was umie zabijać, jest człowiek pożyteczny.

Zbliża się Wielkanoc i krzyż czerwony napiszecie na waszych wrotach, lecz jaką krwią? Zaprawdę, nie krwią baranka (A, XII, w. 787-796).

Przyrównanie domu wygnańców do statku ponownie przywołuje przypowieść Mickiewicza z *Ksiąg pielgrzymstwa polskiego* o kłótniowych rozbitkach i radzie mędrca dotyczącej zbudowania nowego okrętu. W kontekście wypowiedzianych przez Szamana, przytoczonych powyżej słów, perspektywa katastrofy, jaka czeka rozbitków-wygnańców, jednoznacznie wskazuje na odizolowanie wizji prekursora, który przedstawiał wizję szczęśliwej żeglugi. W tym fragmencie *Anhellego* uobecnia się silnie zmodyfikowany motyw wzajemnego mordowania się pobratymców poprzez obranie innej perspektywy. Było przytoczone już wcześniej, że Mickiewicz ustami mędrca z przypowieści nakłaniał rozbitków, by w razie sprzeciwów i buntów na statku silniejsi pozabijali słabszych. W poemacie Słowackiego takie postępowanie przyczyni się do upadku społeczności Polaków na wygnaniu, co zapowiada Szaman. Perspektywa usuwania słabszych wygnańców przez mocniejszych zostaje w *Anhellim* wzmocniona o kontekst istnienia zagrożenia zewnętrznego (ludy tubylcze, głód wynikający z niechęci wygnańców do przystosowania się do ciężkich warunków na Syberii) oraz o wynikającą z powyższego wizję kanibalizmu. Stąd Szaman zapowiada pijanej zgrai,

²⁴³ E. Łubieniewska, *Sen i przebudzenie Anhellego...*, s. 633.

²⁴⁴ Zob. także M. Bąk, *Twórczy lęk Słowackiego...*, s. 297.

²⁴⁵ Ibidem.

że niebawem będą się „lękać sami siebie”. Ton apokaliptycznej zagłady tej społeczności potęguje przywołanie dwóch biblijnych motywów: pomoru pierworodnych synów Egipcjan wskutek ostatniej plagi, od której Izraelitów wybawił znak uczyniony krwią baranka na drzwiach domów oraz męki i zmartwychwstania Chrystusa. Stąd zapewne symbolika krwawego krzyża, który choć zostanie umieszczony przez wygnańców na ich drzwiach, nie uchroni ich od zagłady. Będzie to krew bratobójcza.

Kolejne fragmenty rozdziału XII ukazują reakcję wygnańców: „jeden z pijanych chwyciwszy za dzban gliniany, rzucił go na proroka i włos mu krwią poczerwienił” (A, XII, w. 797-799), kolejni wskutek dokonania przez Szamana cudu²⁴⁶ zniknięcia alkoholu z dzbanów okrzyknęli go Czarownikiem, aż „jeden wzięwszy nóż wraził go w piersi Szamana” (A, XII, w. 810). Śmierć syberyjskiego proroka oraz motyw opilstwa „wybrańców” i ich nierozsądnych czynów jest realizacją w formie zmodyfikowanej tematów poruszonych przez Mickiewicza w *Księgach pielgrzymstwa polskiego*. Wieszczył upominał emigrację również w rozdziale XII:

A któż kiedy widział, aby brzuch pełny dawał mądrość, i głowa pijana zgodę; aby z mięsa i z wina wskrzesić Ojczyznę?

I dlatego zmywy i spiski takie nie udają się, bo jaki początek, taki koniec.

A lekarze wiedzą, iż dziecię poczęte z ojca, który się obzał i opił, głupie jest i niedługo żyje.

Przetoż Wy zaczynajcie radę i zmywę obyczajem przodków, idąc na mszę i do komunii, a co wtenczas uradzicie, mądre będzie. (Ks. P. XII, w. 3-6).

Rozdział XII *Anhellego* stanowi odzwierciedlenie pogwałcenia zasad Mickiewicza przez jego docelowe audytorium. Z takim samym odłączeniem się od wpływu idei mistrza poprzez modyfikację źródłowego motywu w myśl *askesis* i obrania odmiennej perspektywy można mówić przy okazji omawiania przypadku zabijania własnych proroków. Mickiewicz w XXII rozdziale *Ksiąg pielgrzymstwa polskiego* napisał: „Jeruzalem, która mordujesz ludzi mówiących o Wolności, mordujesz proroki twoje; a lud, który morduje proroki swe, uderza sam siebie w serce swoje, jako szalony samobójca. Przyjdzie na Judę i Izraela ucisk wielki” (Ks. P, XXII, w. 10-11).

Obrana przez młodszego poetę w *Anhellim* niekorzystna perspektywa ukazania wygnańców koresponduje także z antywzorcami przedstawionymi przez Mickiewicza

²⁴⁶ Motyw osuszenia dzbanów Polaków stanowi odwróconą perspektywę niż ta, którą przedstawił św. Jan w swojej ewangelii rozdz. 2. W Biblii cud, którego dokonał Jezus, był pierwszym znakiem jego chwały. W *Anhellim* można mówić o czymś odmiennym. Po pierwsze perspektywa charakterystyczna dla *askesis* jest skierowana na wygnańców, a nie cudotwórcę, po drugie cud jest symptomem opuszczenia tego domu przez Boga (jest to wymowne opustoszenie, biorąc pod uwagę Bloomowską symbolikę).

w V i VII części *Ksiąg pielgrzymstwa polskiego*. W księdze V Mickiewicz zamieścił przypowieść o cnotliwym człowieku, którego synowie, pomimo dobrego wychowania, uwierzyli we własną mądrość, skłócili się z ojcem i popadli w długi oraz pijaństwo.

Pewny obywatel miał kilku synów i wychował ich pobożnie i cnotliwie w domu, a potem starszych, skoro z dzieciństwa wyszli, posłał do szkoły wielkiej. [...] Potem, będąc niespokojni i smutni, umyślili pocieszać się pijaństwem i rozpustą i mówili do siebie: Ojciec nas ostrzegał o złych skutkach pijaństwa i rozpusty, ale mamy teraz swój rozum, spróbujmy, czy się nie pocieszymy, używając trunku i rozkoszy w miarę, jak przystało na ludzi rozumnych.

Ale potem stracili miarę i stali się pijakami wielkimi i rozpustnikami, a dla dostania pieniędzy oszustami. Lichwiarz zaś, wyrobiwszy na nich wyrok sądowy i mając już dziedzictwo ich w ręku swych, nie im nie dawał.

Wpadli więc w nędzę, a ojciec dowiedziawszy się wydziedziczył ich, i oddani są lichwiarzowi do wyrobku; a pracując przypominali przestrogi ojca i myśleli w sercu: szkoda, żeśmy go nie słuchali. Ale iż byli pyszni, nie chcieli pisać z przeproszeniem do ojca, który płakał po nich. I ci, co nie wstydzili się całego świata, wstydzili się łajdaków, którzy w więzieniu pracowali z nimi, i obawiali się, aby łajdacy nie powiedzieli o nich, iż słabego serca są i płaczą, i ojca przepraszają. I tak pomarli (*Ks. P.*, V, w. 10, 13-15).

Wypaczenie wygnańców w *Anhellim*, którzy, choć wszyscy wynieśli z ziemi ojców cnotę miłości ojczyzny, popadli w ruinę duchową, jest analogiczne do przypowieści Mickiewicza o złych synach. Parafrazując, można więc powiedzieć, że Słowacki przedstawia w *Anhellim* historię złych synów ojczyzny, pod którymi zaszyfrowane zostały środowiska emigracyjne. Skupienie się poety na negatywnych wzorcach z *Ksiąg*, przez co ograniczeniu ulega pozostały przekaz tego dzieła (ograniczenie wpływu w kontekście dialektyki rewizjonerskiej Blooma), wskazuje na akt tworzenia się poetyckiej woli, który na Bloomowskiej mapie błędzenia rozpoczyna się właśnie od racji *askesis*.

Analogicznie obraz etycznego upadku domu wygnańców, braku pokory, autorefleksji i krytycyzmu koresponduje z przypowieścią z VII księgi Mickiewicza, opowiadającą o zamknięciu się przez mieszkańców we własnych domach oraz udawaniu, że nie wiedzą o zagrożeniu, pożarze, który wybuchł w mieście:

Powstali niektórzy ludzie i spojrzeli w okno, a widząc ogień bardzo daleko, poszli znów spać, i usnęli.

A drudzy, widząc ogień bliżej, stali we drzwiach i mówili: Będziemy gasić, kiedy ogień do nas przyjdzie.

Ale ogień wzmógł się bardzo i pożarł domy tych, którzy we drzwiach stali, a tych, którzy spali, pożarł z domami ich.

Byli zaś niektórzy ludzie pocziwi; ci widząc ogień wybiegli z domów swych i ratowali bliskie sąsiady; ale iż mało było pocziwych, uratować nie mogli. [...] Ale owych, co nie byli u pożaru, a tylko we drzwiach domów swych stali, z miasta wypędzono. I pomarli głodem. (Ks. P., VII, w. 4-8, 10).

Mickiewicz w ludziach pocziwych widział Polaków, w śpiących – Niemców, a w beczynnych: Francuzów i Anglików. Słowacki zaś w *Anhellim* w negatywnych rolach obsadził Polaków, nie wyznaczając przy tym żadnych pozytywnych wzorców, więc nie związał ich z narodowością.

Ascezy doświadcza także wprowadzona do poematu w rozdziale XII postać kobieca. Jest to jedyna osoba, która opuściła wnętrze domu symbolizującego „zhańbioną idyllę”. Ruch zanegowania wnętrza na rzecz otwarcia na świat zewnętrzny oznacza także zmianę perspektywy ukazania postaci kobiecej w utworze doby romantyzmu. Jak zostało odnotowane w poemacie, młoda kobieta „kiedyś była zbrodniarką”, „popelnivszy niegdyś zbrodnię wielką, a nawet krwią mając zmazane ręce” (A, XII, w. 813-814 i XIII, w. 862-864). Chęć zerwania przez Ellenai z przeszłością i ze środowiskiem wygnańców oraz udania się na pustynię Sybirską są oznakami *askesis*. Najprawdopodobniej pierwowzór Ellenai znajduje się w *Nowym Testamencie*. W rozdziale 7 *Ewangelii wg św. Łukasza* została przedstawiona historia nawróconej grzesznicy kajającej się u nóg Jezusa oraz obmywającej jego stopy, której zostały odpuszczone grzechy (Łk 7,36-50). Także Sawrymowicz dostrzegł podobieństwo tej bohaterki do Marii Magdaleny, o czym była już mowa wcześniej²⁴⁷. Niezaprzeczalne jest podobieństwo biblijnego gestu ukorzenia się ze sceną, w której Ellenai owija włosami stopy Szamana (A, XII, w. 817-819). W przypadku bohaterki, którą Anhelli wziął za siostrę i zabrał ze sobą na północ, do poematu został włączony kontekst jej wewnętrznej przemiany, biblijna idea odkupienia grzechów oraz miłości czystej, siostrzanej, na co uwagę zwrócił także Kleiner²⁴⁸.

Na ascezę w ujęciu Bloomowskim wskazuje również dialektyka wnętrza i tego, co się znajduje na zewnątrz, ujawniająca się na początku rozdziału XIII, w którym jest mowa o znalezieniu przez Anhellego i Ellenai domu na odludziu: „Odeszli więc Anhelli z ową niewiastą i z renami Szamana, na daleką pustynię północną, a znalazłszy pustą

²⁴⁷ E. Sawrymowicz, *Juliusz Słowacki*, Warszawa 1956, s. 140.

²⁴⁸ J. Kleiner, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, t. 2..., s. 163.

chatę w lodzie wykutą, zamieszkali w niej” (*Anhelli*, XIII, w. 849-851). Należy od razu podkreślić, że nawet w warstwie leksykalnej domostwo Anhellego jest pozytywnie nacechowane w przeciwieństwie do pejoratywnie określonej szopy należącej do wygnańców²⁴⁹. Sprawilo to towarzystwo Ellenai, której wyobrażenie zostało poddane idealizacji. Bohaterkę poeta przedstawił jako osobę pokorną i dobrą, spędzającą dni na modlitwie oraz pracy, dzięki czemu oczyściła się z poprzednich grzechów.

W kontekście rozważań nad Bloomowską koncepcją poetyckiej zależności jest jednak istotny w tym miejscu fakt uobecnienia się w *Anhellim* wpływu twórczości Mickiewicza, a dokładnie *Dziadów* cz. III oraz sceny IV przedstawiającej dom wiejski w okolicach Lwowa oraz widzenie Ewy. Bohaterka obserwuje ożywione mocą boską kwiaty, którymi był przystrojony obraz Maryi. W dramacie został wyodrębniony fragment dotyczący ożywionej róży. W *Anhellim* także pojawia się ten motyw, jednakże w kontekście śmierci Ellenai, a nie snu, jak w przypadku Mickiewiczowskiej bohaterki. W *Dziadach* cz. III Ewa mówi:

Róża, ta róża żyje!
Wstąpiła w nią dusza,
Główką lekko rusza.
Jaki ogień z niej bije²⁵⁰.

Powyższy cud jest wynikiem ingerencji boskiej i znakiem przychylności Stwórcy. Pojawieniu się róży towarzyszą aniołowie, a jej zadaniem było sprawienie bohaterce radości:

Róża
Ja będę ją bawił nim błysnie ranek,
Na sennym jej sercu złożę me skronie:
Jak święty apostoł, Pański kochanek
Na boskim Chrystusa spoczywał łonie²⁵¹.

W *Anhellim* także została przywołana postać Maryi – Ellenai odmawia przed śmiercią litanię do Matki Boskiej – oraz został wykorzystany i ukazany w poemacie w zmodyfikowanej formie motyw ożywionej róży:

A teraz podniosę oczy do Królowy Niebieskiej i będę się modliła do Niej.

²⁴⁹ Spostrzeżenie to dotyczy fragmentu poematu, w którym chatę zamieszkują razem Anhelli z Ellenai. Po śmierci Ellenai schronienie głównego bohatera jest określane mianem „jama” (*A*, XIII, w. 942, 948).

²⁵⁰ A. Mickiewicz, *Dziady* cz. III..., s. 181.

²⁵¹ Ibidem, s. 182.

Zaczęła więc tu umierająca mówić litanije do Matki Chrystusowej, i właśnie wymówiwszy: *Różo złota!* skołała.

I na znak cudu, upadła róża żywa na białe piersi umarłej, i leżała na nich, a w jamie rozeszła się od niej woń różana i mocna. (A, XIII, w. 911-917).

Róża broniła duszy Ellenai przed złymi duchami, które przypierały na nią atak, podobnie jak złe duchy atakujące bohaterów w *Dziadach* cz. III:

Chmura jakoby duchów ciemnych zatrzymała się nad jamą śmiejąc się głośno, a ciemne twarze pokazały się przez rozszczerzone lodu sklepienie i krzyczały: Naszą jest!

Lecz róża owa cudowna dostawszy skrzydeł gołębih, podleciała w górę, i spojrzała na nie oczyma niewinnego Aniołka.

Ciemne więc owe duchy i chmura ich wzniosła się z dachu krzycząc w ciemnem powietrzu smutne przeklinania, i stała się znów cichość, jaka przystoi w miejscu, gdzie trup spoczywa. (A, XIII, w. 924-933).

W poemacie dochodzi do nobilitacji Ellenai, która dzięki pokucie i ascezie została postawiona na równi z pozbawioną grzechu Ewą z *Dziadów* cz. III. Wstawiennictwo sił metafizycznych objawia się w momencie śmierci Ellenai, w przypadku Mickiewiczowskiej bohaterki róża pokazuje się jej we śnie. W *Anhellim* kwiat ten posiada dodatkowe znaczenie. Słowa modlitwy Ellenai zostały zmienione. Zamiast róży duchowej z Litanii Loretańskiej do Najświętszej Maryi Panny w poemacie pojawia się sformułowanie „różo złota”. Marek Lubański omawiał wagę znaczenia pojawiającego się w poemacie motywu lilii i róży w artykule *Psychoanaliza przeżyczenia w Anhellim, czyli o studium Stefana Baleya „Psychoanaliza jednej pomyłki Słowackiego”*²⁵². Zdaniem badacza, róża oznacza matczyną opiekę nad utorem poematu, a w postaci umierającej Ellenai proszącej o opiekę boską i wybaczenie grzechów autor przedstawił samego siebie. Zawarcie tej symboliki związane jest z miłością do matki i kompleksem matczynym; jak odnotowuje autor artykułu, dzięki tej perspektywie można zaobserwować utajone *signifié* związane z ujawniającym się na wierzchu *signifiant*²⁵³.

Po rozdziale XIII w poemacie Słowackiego dochodzi do zerwania z Bloomowskim porządkiem tropów rewizjonerskich. Rozdział XIV nie stanowi bowiem realizacji piątej obrony – *askesis*, lecz jest przywróceniem demonizacji. W świecie poematu jest to moment, w którym akcja została przeniesiona z ascetycznego

²⁵² M. Lubański, *Psychoanaliza przeżyczenia w Anhellim...*, s. 153.

²⁵³ Ibidem, s. 156-157.

pustkowia, w którym żyje osamotniony Anhelli, do miejsca pobytu wygnańców. Rozdział XIV stanowi wertykalne w swym obrazowaniu i demoniczne w kontekście zastosowanej obrony przedstawienie losu ostatnich Polaków, o czym była już mowa wcześniej.

Rozdziały XV i XVI to powrót *askesis*, racji rewizjonerskiej ujawniającej się poprzez prezentację świata wewnętrznego Anhellego oraz świata zewnętrznego. Rozdział XV to spotkanie Anhellego z Cherubami, które zostało już opisane wcześniej. Poetyckie wyobrażenie *askesis* w *Anhellim* dopełnia ukazana w rozdziale XVI dialektyka przeciwstawienia wewnętrznych stanów emocjonalnych bohatera, jego smutku oraz rozmyślań „o tajemnicach przyszłych” (A, XVI, w. 1088) i otaczających go zjawisk natury: uciekających na południe ptaków i słońca, które:

[...] stanąwszy na kręgu ziemskim, nie podniosło się, czerwone jak ogień.

Korzystały z dnia krótkiego ptaki niebieskie i białe mewy, którym Bóg uciekać kazał przed ciemnością, i wielkimi tłumami leciały jęcząc (A, XVI, w. 1089-1093).

Ferdynand Hoesick zauważył, że przy tworzeniu powyższego obrazowania natury, jak i opisów zórz polarnych, zachodów nad pustynią sybirską, ucieczki ptaków na południe Słowacki inspirował się *Natchezami* Chateaubrianda, w których ponadto bohater także został osamotniony i skazany na ciemność trwającą całą zimę²⁵⁴. Motyw zmierzania ptaków do ojczyzny Anhellego nasuwa jeszcze jedno skojarzenie z fragmentem *Pana Tadeusza* Mickiewicza. W poemacie Słowackiego ptaki przemawiają do bohatera:

Lecimy do ojczyzny twojej!

Czy każesz nam pozdrowić kogo? czy usiadłszy nad jakim miłym domem zapiać w nocy pieśń nieszczęścia?

Aby się obudziła matka twoja, lub który z krewnych twoich, i zaczęli płakać w ciemności z przerażenia:

Myśląc o synie, którego pożarła kraina grobowcowa, i o bracie, którego pochłonęło nieszczęście (A, XVI, w. 1097-1103).

W epopei Mickiewicza na początku księgi XI (*Rok 1812*) pojawienie się ptaków wpisuje się w poczet pozytywnych wiosennych wróżb. Wyobrażenie pułków ptaków poprzedza bowiem wkroczenie wojsk Napoleona na Litwę:

I uważają z trwogą wracające ptaki.

²⁵⁴ F. Hoesick, *Anhelli i trzy poematy...*, s. 36-38. Autor wskazuje, że także kolorystyka zjawisk opisywanych w *Anhellim* została zainspirowana dziełem Chateaubrianda.

Bo już bocian przyleciał do rodzinnej sosny
I rozpiął skrzydła białe, wczesny sztandar wiosny;
A za nim, krzykliwemi nadciągnąwszy pułki,
Gromadziły się ponad wodami jaskułki
I z ziemi zmarzłej brały błoto na swe domki.
W wieczór słyhać w zaroślach szept ciągnącej słomki,
I stada dzikich gęsi szumią ponad lasem,
30 I znużone na popas spadają z hałasem,
A w głębi ciemnej nieba wciąż jęczą żurawie.
Słyszac to nocni stróże pytają w obawie,
Skąd w królestwie skrzydlatem tyle zamieszania,
Jaka burza te ptaki tak wcześnie wygania.

Aż oto nowe stada, jakby gilów, siewek
I szpaków, stada jasnych kit i chorągiewek
Zajaśniały na wzgórkach, spadają na błonie:
Konnica! dziwne stroje, niewidziane bronie,
Półk za półkiem, a środkiem, jak stopione śniegi,
40 Płyną drogami kute żelazem szeregi;
Z lasów czernią się czapki, rząd bagnetów błyska,
Roją się niezliczone piechoty mrowiska.
Wszyscy na północ! Rzekłbyś, że wonczas z wyraju
Za ptastwem i lud ruszył do naszego kraju,
Pędzony niepojętą, instynktową mocą²⁵⁵.

W poemacie Słowackiego ptaki mogą zwiastować jedynie nieszczęście oraz informować Polaków z rodzinnych stron o śmierci ich bliskich na Sybirze. Dostrzec można w rozpatrywanych fragmentach odwrotną tendencję: wojska w arcypoemacie Mickiewicza zmierzają na północ, w utworze Słowackiego ptaki uciekają z północy. To opozycja siły i rozpacz, nadziei i melancholii, inercji. Słowacki nakreślił w *Anhellim* obrazy odwróconej utopii. W poemacie każde stworzenie, które może, ucieka z Północy. Bohater *Anhellego* jednak jest statyczny, pozostaje na miejscu i umiera z żalu.

O ostatnim rozdziale poematu, w którym po śmierci Anhellego pojawia się rycerz, była już mowa przy okazji fragmentu dotyczącego anielicy Eloë. Zatrzymam się jeszcze natomiast przy motywie snu-śmierci eksponowanym zwłaszcza w ostatnich

²⁵⁵ A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz czyli ostatni zajazd na Litwie. Historia szlachecka z roku 1811 i 1812 we dwunastu księgach wierszem*, oprac. S. Pigoń, Wrocław 1967, s. 500-502.

rozdziałach *Anhellego*. O oniryzmie w tym utworze pisali już Kleiner i Piasecka w kontekście zstąpienia do kopalni, o czym była już mowa we wcześniejszych partiach tego rozdziału. Motyw snu przedstawiony w ostatnich rozdziałach kreacji Słowackiego dotyczy innego sposobu rozumienia tego zjawiska, występującego w uniwersum poematu.

Anhelli dwukrotnie wypowiada się na temat snu pod koniec utworu. W rozdziale XV mówi o pragnieniu śmierci („chcę zasnąć” *A*, XV, w. 1042), a w XVI przyrównuje w domyśle życie do snu: „Cóż robiłem na ziemi? Byłże to sen?” (*A*, XVI, w. 1086). Pierwszy sposób ukazania snu zdaje się nawiązywać do stwierdzenia Mickiewicza zawartego pod koniec księgi VIII *Pana Tadeusza*, w której sen jest określony jako brat śmierci („tak zwycięzców zwyciężył w końcu sen, brat śmierci”)²⁵⁶. W *Anhellim* sen jest łagodnym synonimem śmierci i nawet Eloie siedząca nad martwym bohaterem odpędza ducha rycerza słowami: „On był przeznaczony na ofiarę, nawet na ofiarę serca. Rycerzu, leć dalej, nie budź go” (*A*, XVII, w. 1141-1142). Drugi rodzaj snu, rozumiany jako senne bytowanie w świecie może nawiązywać do barokowego dramatu Pedro Calderón de la Barca *Życie snem*, a także zostało przez Słowackiego wprowadzone już wcześniej do poematu *Godzina myśli*, w którym jest mowa o takim charakterze egzystowania aniołów strąconych z nieba²⁵⁷. W interesującym nas tu kontekście konfrontowania *Anhellego* z twórczością Mickiewicza należy zaznaczyć, że motyw sennego funkcjonowania człowieka pojawia się także w *Dziadach* cz. III zarówno w *Prologu*, w którym jawa więźnia jest przeplatana snami oraz głosami dobrych i złych sił metafizycznych, jak i w konkretnych słowach Gustawa-Konrada:

„Zaszło słońce”, wołają astronomy z wieży,
Ale dlaczego zaszło, nikt nie odpowiada;
Ciemności kryją ziemię i lud we śnie leży,
Lecz dlaczego śpią ludzie, żaden z nich nie bada.
Przebudzą się bez czucia, jak bez czucia spali...²⁵⁸

W przypadku nawiązania przez Słowackiego do motywu z *Dziadów* cz. III perspektywa przebudzenia się ze snu przedstawiona w dramacie może odnosić się także

²⁵⁶ Ibidem, s. 383. Fraza „sen, brat śmierci” to oczywiste nawiązanie do *Iliady* Homera (14, 231; 16, 672 i 682). O związkach arcypoeematu Mickiewicza z Homerem wnikliwie piszą: Z. J. Nowak: *Z techniki homeryckiej w Panu Tadeuszu*, „Filomata” 1993, nr 9 [specjalny] (114), s. 117-127; A. Stępniewska, *Mickiewicz w kręgu Homera. Struktura epicka Pana Tadeusza*, Lublin 1998.

²⁵⁷ E. Łubieniewska, *Sen i przebudzenie Anhellego...*, s. 628.

²⁵⁸ A. Mickiewicz, *Dziady* cz. III..., s. 123.

do przyszłości, jaka stoi przed Anhellim i uśpionym narodem. Nieprzypadkowa wydaje się słabość i wyobcowanie Anhellego, które wynikają z sennego bytowania bohatera. Anhelli ze względu na swoją ontyczną niemoc jest skazany na bezczynność i bierność w kontekście walki o ojczyznę.

7. „Rozpacz Byrona jest dzieckiem w porównaniu rozpacz Anhellego”²⁵⁹

Patrząc na *Anhellego* przez pryzmat postaci aniołów, łatwo dostrzec, że we fragmentach, w których pojawiają się te istoty, występują głównie gesty ograniczenia (w przeciwieństwie do Bloomowskich gestów reprezentacji) wpływu twórczości prekursora. Nie można mówić jednak o zjawisku pustoszenia własnych tekstów przez Słowackiego przy eliminacji wpływu Mickiewicza, o czym pisał Bloom. Pod tym względem ujawnia się indywidualny charakter twórczości młodszego poety. Słowacki niejako wypełnia miejsca w swojej twórczości po wyparciu wpływu dzieł Mickiewicza wątkami, postaciami i inspiracjami z dzieł innych twórców. Zabieg ten włącza poemat też w inne kręgi intertekstualne i daje szerokie pole interpretacyjne dla badaczy. Stąd optyka przy interpretacji utworu bywa różnorodna i może ogniskować się w *Anhellim* na źródłach biblijnych, Dantejskich, Szekspirowskich, de Vigny i in.

Warto zwrócić uwagę na jeszcze jeden, istotny kontekst rozważań nad *Anhellim*. Demonizm, oniryczny charakter wyobrażeń i brak perspektywy zbawienia w poemacie są tematami *stricto* Jeanpaulowskimi. Nieobecność transcendencji w *Anhellim*, nieobecność i milczenie Boga korespondują z wizją Jean-Paula przedstawioną w *Mowie wypowiedzianej przez umarłego Chrystusa ze szczytu kosmicznego gmachu o tym, że nie ma Boga*²⁶⁰. Wydaje się, że tak głęboko pesymistyczna wizja mogła patronować powstającemu *Anhellemu*. W świetle takiego rozwiązania nie dziwiłby nikogo sąd Słowackiego z listu do Gaszyńskiego o cierpieniu Anhellego przewyższającym rozpacz Byrona. Męka Anhellego byłaby równa cierpieniu i niemocy Chrystusa Jeanpaulowskiego, który w apokaliptycznej wizji ujawnił nieobecność Boga i brak nadziei na zbawienie²⁶¹. W tym kontekście ciemność w *Anhellim* wykazuje tożsamość

²⁵⁹ J. Słowacki, *Urywek listu do Kornela Ujejskiego, pisanego w grudniu 1848...*, s. 65.

²⁶⁰ J.-P. Richter, *Mowa wypowiedziana przez umarłego Chrystusa ze szczytu kosmicznego gmachu o tym, że nie ma Boga*, przeł. M. Żmigrodzka, w: M. Janion, *Żyjąc tracimy życie. Niepokojące tematy egzystencji*, Warszawa 2001, s. 15-18. Teksty łączy wiele innych wspólnych cech, jak motyw dzieci, snu, przebudzenia zmarłych i in.

²⁶¹ Ibidem.

z „nocą negatywną”, „nocą saturniczną” Jean-Paula ²⁶². Anioły w poemacie Słowackiego potęgują wizyjny charakter obrazowania i apokaliptyczność przekazu (szczególnie Cheruby).

W oparciu o przytoczone źródła i próby wyjaśnienia znaczenia oraz funkcji postaci anielskich w poemacie wyłania się obraz *Anhellego* jako tekstu poniekąd nihilistycznego i obrazoburczego. Z pewnością jest to utwór głęboko pesymistyczny, prezentujący świat pozbawiony opieki Boga i ukazujący człowieka osamotnionego, uwięzionego w egzystencji, która nie wiadomo, czy jest jawą, snem, czy wizją. Stąd dominuje w utworze chaotyczność wizji, brak logiczności, konsekwencji zdarzeń, rozpoczęte narracje nie są dokończone; wydarzeniom przyświeca „mit nierozumu”²⁶³. Poza tym, o ile w widzeniu Jean-Paula był obecny motyw przebudzenia, dzięki czemu tekst nie miał wydźwięku jedynie pesymistycznego, o tyle brak tego elementu w *Anhellim*. Główny bohater zostaje wtłoczony w jeszcze bardziej niejasną sytuację – jego wędrówka po świecie onirycznym kończy się zaśnięciem/śmiercią.

We *Fragmentach o Słowackim* Kuziak odczytywał *Anhellego* w kontekście funkcjonującej we wczesnym romantyzmie filozofii egzystencjalnej. Dostrzegł, że Anhelli należy do kręgu bohaterów Słowackiego, którzy: „pragną przemiany, transcendencji i zarazem pozostają w nierozstrzygniętej sytuacji granicznej”²⁶⁴. Jest to spowodowane w znacznej mierze doświadczeniem zła i cierpienia, których nie można racjonalizować, nadać im wyższego sensu, jak zrobił to Mickiewicz. Badacz podkreśla, że choć w poemacie Szaman sygnalizuje istnienie zasadności cierpienia Anhellego, to w rzeczywistości nie ma w tekście informacji na temat istnienia sensu ofiary głównego bohatera i czy przyczyni się ona do zmartwychwstania narodu²⁶⁵. *Anhelli* jest dla autora tekstem o „nieudanej inicjacji bohatera”:

Bohater utworu to zatem Chrystus, który zwątpił w sens swojej ofiary, stracił nadzieję (w poemacie pojawia się również wątek bezsensownej i bluźnierczej ofiary krzyżowej wygnańców). Podobne zwątpienie dotknęło i Eloę – anielicę, która, wbrew wyrokowi Jehowy, współczuje cierpiącemu złemu duchowi, nie dostrzegając racji tego cierpienia, uznając je za skandal.

²⁶² M. Janion, *Noc saturniczna*, w: Eadem, *Żyjąc, tracimy życie...*, s. 27.

²⁶³ M. Kuziak, *Fragmenty o Słowackim...*, s. 35.

²⁶⁴ Ibidem, s. 33. Autor przywołuje słowa Marii Janion o „uwięzieniu w egzystencji”, jako właściwe na określenie sytuacji Anhellego (Ibidem).

²⁶⁵ Ibidem, s. 34.

Słowacki w swojej twórczości do 1842 r., nie godząc się na nadanie sensu obecności zła i cierpienia w kosmosie, odmawiając rozumienia tego fenomenu, wybrał zamiast mitu rozumu – „mit nierozumu”²⁶⁶.

Kuziak odnotowuje, że bohaterów tego okresu w twórczości Słowackiego charakteryzuje samotność i tendencja do poświęcenia się; bohaterowie stają się zwyrodniali pod wpływem cierpienia²⁶⁷. Doświadczenia postaci wykraczają poza dziejową ekonomię sensu męki określoną przez Mickiewicza w *Księgach narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego*.

W poemacie Słowackiego został zanegowany sposób funkcjonowania symboli, zwłaszcza biblijnych. W świecie *Anhellego* nawet krzyż nie jest w stanie zagwarantować bohaterom kontaktu z transcendencją, choć symbolika krzyża ma wymiar uświęcający i, jak zauważa Mircea Eliade, „To przez Krzyż (=Środek) możliwe jest nawiązanie kontaktu z niebem i dzięki temu Świat cały zostaje »odkupiony«”²⁶⁸.

Inni badacze, w tym Maciejewski, Ujejski, również akcentowali bezcelowość cierpienia *Anhellego*. Ma ono pełnić rolę innego rozwiązania, niż te, które zostały już przedstawione w utworach poetyckich przez Mickiewicza.

Anhelli [...] jest ostatnim. Rodacy jego pozabijali się wzajemnie, on zaś stracił nawet wiarę w sens swego męczeństwa, w potrzebę swego poświęcenia i nadzieję w odrodzenie ojczyzny. Koniec historii przyszli mu oznajmić, podobnie jak Dantyszkowi, także dwaj aniołowie z piastowskiej legendy. Anhelli ma być jednak – według Słowackiego – jedynie idealnym modelem dla współczesnego mu pokolenia, które skazane jest na zagładę. Jeśli zagłada ta przeżyta zostanie na wzór „anhelliczny”, a nie mickiewiczowski: prometejski (jak w *Dziadach* lub *Księgach narodu i pielgrzymstwa*), czy „zaściankowy” (jak w *Panu Tadeuszu*), będzie to fundament przyszłego odrodzenia narodu. Nie program oparty na buncie, zemście czy ofierze, a także nie program rozpacz czy nostalgii, lecz stan bezinteresownego cierpienia i bezcelowej samotności znajdzie, zdaniem Słowackiego, swój głębszy sens w szerszych układach dziejowego porządku, będzie siłą motoryczną dalszej narodowej historii. Nie wiadomo jednak – rekonstruujemy dalej myśl Słowackiego – czy wśród wygnańców znajdzie się Anhelli, w kraju zaś spotkać można co najwyżej Dantyszków²⁶⁹.

O ile trudno stwierdzić jednoznacznie, czy według Słowackiego jedna „dusza anielska” może cokolwiek zdziałać dla zbiorowości „czerepów rubasznych”, o tyle nie ulega wątpliwości, że według poety ówczesne pokolenie skazane było na zatracenie,

²⁶⁶ Ibidem, s. 35.

²⁶⁷ Ibidem.

²⁶⁸ M. Eliade, *Obrazy i symbole*, przeł. M. i P. Rodakowie, Warszawa 2009, s. 226.

²⁶⁹ J. Maciejewski, *Florenckie poematy Słowackiego...*, s. 43.

co symbolizował konterfekt Polaków bezkompromisowo (i bez nadziei) odmalowany w poemacie *Anhelli*.

IV. Wokół problemu rezurekcji Anhellego. Kilka refleksji na temat wiersza

[*I wstał Anhelli... z grobu... za nim wszystkie duchy*] ¹

Wiersz napisany przez Juliusza Słowackiego w okresie mistycznym jest utworem emanującym enigmatycznością, traktującym o powstaniu z grobu głównego bohatera – Anhellego – oraz wszystkich Polaków pogrzebanych na Sybirze. Poeta nawiązał tym samym do swojego poematu *Anhelli* z 1838 roku, a wiersz jawi się jako jego chronologiczna, bodaj o dekadę, kontynuacja. W tym kontekście należy podkreślić, że sceneria obu utworów nie jest przypadkowa:

Główna rola w stworzeniu obrazu Syberii jako miejsca cierpień narodu polskiego przypada poezji romantycznej, w tym najbardziej „syberyjskiemu” poematowi Słowackiego *Anhelli*. O Syberii Słowacki uczył się w szkole. W swym kajecie do geografii Rosji piętnastoletni uczeń szkoły w Krzemieńcu pieczętował w 1824 roku tysiące nazw geograficznych imperium rosyjskiego, w tym rzek i miast syberyjskich. [...] Piekło Sybiru u Słowackiego, podobnie jak i u innych polskich romantyków i u rosyjskich poetów, ma symboliczny charakter, lecz jest to symbol konkretnego, ziemskiego życia uciśnionego narodu. [...] Słowacki umieścił swoją Syberię poza realną geografiją i nawet poza światem żywych².

Wiersz [*I wstał Anhelli... z grobu... za nim wszystkie duchy*] zawiera także intertekstualne odniesienia do dzieł prekursora Słowackiego – Adama Mickiewicza. W toku wywodu zostanie ukazana obecność nawiązań w wierszu do *Ksiąg narodu polskiego* oraz *Ksiąg pielgrzymstwa polskiego*, a także *Dziadów* cz. III Mickiewicza. Z racji istnienia silnej poetyckiej zależności dzieł Słowackiego od twórczości jego

¹ Tekst został zaprezentowany w zmodyfikowanej znacznie formie podczas międzynarodowej konferencji pt.: *Na kus reči*, która odbyła się w dniach 23-24.04.2014 r. na Uniwersytecie św. Cyryla i Metodego w Trnawie na Słowacji, a następnie ukazał się w publikacji pokonferencyjnej (Zob.: D. Trela, *Problematyka rezurekcji Anhellego. Wokół wiersza [I wstał Anhelli... z grobu... za nim wszystkie duchy] Juliusza Słowackiego*, w: *Rara avis XI*, red. K. Hincová, P. Gregorík, Trnava 2015).

² W. Choriew, *Sybir w Anhellim Słowackiego i u rosyjskich poetów-dekabrystów*, w: *Geografia Słowackiego*, pod. red. D. Siwickiej i M. Zielińskiej, Warszawa 2012, s. 89 i 98. O wspomnianym przez Choriewa „kajecie do geografii Rosji” interesująco pisze Marek Troszyński w rozdz. *Geografia i metafizyka. Szkolny zeszyt do geografii* w swojej dysertacji habilitacyjnej dotyczącej dzieła Słowackiego odczytywanego „jako złożonego z bios i logos faktu kulturowego” (M. Troszyński, *Słowacki. Poza kanonem*, Gdańsk 2013, s. 69-86).

prekursora kwestia zmartwychwstania wygnańców w dziele młodszego poety zostanie wyjaśniona za pomocą zastosowania metodologii wypracowanej przez Harolda Blooma, koncepcji racji rewizjonerskich oraz lęku adepta przed wpływem tekstów poprzedników.

Słowacki napisał wiersz [*I wstał Anhelli... z grobu... za nim wszystkie duchy*] najprawdopodobniej w wieczór wigilijny 24 grudnia 1848 roku, na co wskazują informacje zawarte w jego liście do Kornela Ujejskiego³, w którym wspomina o korespondencyjnym zainspirowaniu go do poetyckiego przywrócenia historii o polskich wygnańcach na Syberii. Ujejski we wcześniejszym liście do poety dopisał bowiem zakończenie poematu, zgodnie z którym Anhelli miałby na głos anioła powstać z grobu oraz ruszyć do walki. Twórcy *Kalendarza życia i twórczości Juliusza Słowackiego* wyrazili przekonanie, że: „Ten właśnie pomysł Ujejskiego występuje w wierszu Słowackiego: Anhelli wstał z grobu, za nim inne duchy z poematu; końcowe zdanie wiersza: »i krwi naszej poszły zdroje« nawiązuje oczywiście do powstania wielkopolskiego 1848 roku”⁴. Znaczenia wiersza są więc wzbogacone dodatkowo o rzeczywiste wydarzenie historyczne tamtych czasów.

Anhellego Słowacki napisał dziesięć lat wcześniej. Jak wskazują najczęściej badacze, poemat powstał w libańskim klasztorze Batcheszban w 1837 roku, a następnie był dopracowywany i redagowany jeszcze podczas pobytu poety we Florencji w roku 1838, po czym został opublikowany w tym samym roku w Paryżu⁵. Warto podkreślić, że Słowacki w swojej twórczości niejednokrotnie powracał do narracji powstałych wcześniej, by tworząc kolejny utwór, przedstawić odbiorcom losy znanych im bohaterów. Fenomen ten dotyczył utworów Mickiewicza, które Słowacki niejako „pisał na nowo”, przedstawiał własną wersję danego utworu i ukazywał go w świetle nowych rozwiązań, jak kontekst genezyjski. Tym samym poeta podjął próbę stworzenia

³ J. Słowacki, *Korespondencja Juliusza Słowackiego*, oprac. E. Sawrymowicz, t. 2. Wrocław 1963, s. 231-232.

⁴ *Kalendarz życia i twórczości Juliusza Słowackiego*, oprac. E. Sawrymowicz, Wrocław 1960, s. 603. Autorzy nowego wydania krytycznego *Wierszy* poety podają m.in., że: „Wiersz jest odpowiedzią Słowackiego na list od Kornela Ujejskiego (list ten nie zachował się) i dołączone doń zakończenie *Anhellego*: «Bo ja mu dokończyłem *Anhellego* – tym samym stylem, a właściwie zmieniłem zakończenie: na głos Anioła Anhelli budzi się, wstaje i idzie walczyć» (K. Firlej-Bieleńska, *Ze wspomnień Kornela Ujejskiego o Juliuszu Słowackim*, „Ruch Literacki” 1928, s. 301; wspomnienia spisane w l. 1892–1893).” (J. Słowacki, *Wiersze*. Nowe wydanie krytyczne. Oprac. J. Brzozowski i Z. Przychodniak, Poznań 2005, s. 591).

⁵ P. Hertz, *Portret Słowackiego*, Warszawa 2009, s. 90, 96; E. Sawrymowicz, *Juliusz Słowacki*, Warszawa 1956, s. 137, 146.

własnych wersji między innymi: *Dziadów*, *Pana Tadeusza* i *Konrada Wallenroda* Mickiewicza⁶.

Wiersz [*I wstał Anhelli... z grobu... za nim wszystkie duchy*] stanowi w tym kontekście ewenement, gdyż poeta postanowił rozwinąć problematykę przedstawioną i niedopowiedzianą we własnym dziele – w *Anhellim*. Fakt, iż poemat był szczególnie ważny dla Słowackiego, został dostrzeżony przez badaczy. Magdalena Bąk podkreślała, że: „[...] Słowacki w okresie genezyjskim nie tylko nie potępił swego syberyjskiego poematu, ale do jego bohatera powracał, co potwierdzić może najogólniejszą – choć uzasadnioną niejako *ex post* – genezyjską intuicję towarzyszącą jego lekturze”⁷.

Oto interesujący mnie tekst:

I wstał Anhelli... z grobu... za nim wszystkie duchy,
Szaman, Eloë... cała éma z grobów wstawiała
I wszystkie brały dawno porzucone ciała.

A Sybir był zaćmiony jakby zawieruchy
5 Ciemnemi... i powietrze się ciągle mięszało
I chmury szły.... i grady błyskały – i grzmiało....

Wstaliśmy i ku Polsce szli... a na cmentarzu
Zatrzymał Szaman ową [?] straszną duchów zgraję
I spytał głośno, kogo z mogiłnych nie staje?

10 A wszyscy byli... straszny i zimny grabarzu
Śmierci – gdzież jest twój oścień... gdzie zwycięstwo twoje?

⁶ Słowacki napisał: [*Wallenroda (dramat)*] w roku 1841 i [*Waltera Stadiona*] w 1844 – także w wariacie dramatycznym, [*Konrada Wallenroda (fragment poematu)*] w roku 1846, [*Dziady*] w wersji fragmentu dramatu w 1847, wreszcie [*Pana Tadeusza (fragmenty poematu)*] w latach 1846-1847 (zob. także: S. Makowski, „*Pan Tadeusz*” Juliusza Słowackiego, „*Poezja*” 1984, nr 11–12, s. 72–76; W. Szturc, *Słowacki jako interpretator Mickiewicza*, w: *Mickiewiczologia: tradycje i potrzeby*, pod. red. K. Cysewskiego, Słupsk 1999, s. 304). Interesująco pisze na ten temat również Maciej Szargot: „Autor *Balladyny* wypowiadał się [...] często i w bardzo zróżnicowany sposób o Mickiewiczowskim arcyepoemacie: w *Raptularzu*, *Beniowskim*, w listach. Wydaje się jednak, że właśnie [*Pan Tadeusz*] jest najpełniejszą oceną Mickiewiczowskiej epopei i wypowiedzią na jej temat. Zwłaszcza że godzi w siebie entuzjazm wypowiedzi z *Beniowskiego* z sarkastycznym dystansem *Raptularza*. Z jednej bowiem strony dzieło Słowackiego jest kontynuacją, »ciągami dalszym« arcyepoematu Mickiewicza, a więc rodzajem hołdu złożonego arcydziełu, z drugiej – jego zaprzeczeniem, odwróceniem, polemiką z nim.” (M. Szargot, *Koniec baśni. O [Panu Tadeuszu] J. Słowackiego*, w: *Od oświecenia, ku romantyzmowi i dalej... Autorzy – dzieła – czytelnicy*, pod red. M. Piechoty i J. Ryby, Katowice 2004, s. 136).

⁷ M. Bąk, *Twórca lęk Słowackiego. Antagonizm wieszczów po latach*, Katowice 2013, s. 268.

Wszyscyśmy byli – i krwi naszej poszły zdroje⁸.

Słusznie też zauważył Wacław Pyczek, że dotychczas nie interesowano się zbyt wysoko wierszem⁹. Badacz wskazał, że główny bohater jest porównywalny z Chrystusem, ponieważ także jako pierwszy powstał z grobu, a zmartwychwstanie pozostałych wygnańców nasuwa asocjację z nowotestamentową sceną rezurekcji świętych¹⁰. Zgodnie z osądem, który został zarysowany w *Anhellim*, posieleńcom daleko było do osiągnięcia wzoru, jakim są postaci świętych. Posieleńcy zginęli, pożerając się nawzajem w akcie kanibalizmu. Szaman już w drugim rozdziale *Anhellego* dokonał trafnej diagnozy wygnańców. Polacy zostali pejoratywnie określani jako słaba duchowo „zgraja”: „rozpatrzywszy się Szaman w sercach owęj zgrai wygnańców, rzekł sam w sobie: Zaprawdę nie znalazłem tu, czegom szukał; oto serca ich słabe są i dadzą się podbić smutkowi”¹¹. Określenie „zgraja” zostało także użyte przez poetę w wierszu [*I wstał Anhelli... z grobu... za nim wszystkie duchy*]: „Zatrzymał Szaman ową [?] straszną duchów zgraję”¹². Dzięki wprowadzonemu w wierszu powtórzeniu tego określenia można wnioskować, że gromadę zmartwychwstałych duchów stanowią wygnańcy zaprezentowani wcześniej w *Anhellim*.

Wiersz nawiązuje także do wykładni zmartwychwstania z *Pierwszego Listu Świętego Pawła do Koryntian*. We fragmencie *Hymnu eschatologicznego i napomnieniu* jest mowa o ościeniu śmierci: „Gdzież jest, o śmierci twoje zwycięstwo? Gdzież jest, o śmierci, twój oścień? Ościeniem zaś śmierci jest grzech [...]” (1 Kor 15, 55-56). W wierszu Słowacki wplata biblijną frazę w koncepcję genezyjską. Elementy światopoglądu genezyjskiego poety uwidaczniają się zwłaszcza w burzliwych opisach zjawisk przyrody. Przegrana śmierci wiązałaby się w wierszu najprawdopodobniej z faktem, że w genezyjskiej wykładni Słowackiego śmierć (jako koniec) nie ma racji

⁸ J. Słowacki, [*I wstał Anhelli... z grobu... za nim wszystkie duchy...*], w: Idem, *Dziela wszystkie*, pod. red. J. Kleinera, t. 12, cz. 1, Wrocław 1960, s. 280. Ważniejsze różnice tekstowe ogłoszone w Nowym wydaniu krytycznym Brzozowskiego i Przychodniaka to: w. 5: Ciemnym; w. 8: zamiast ową [?] jest ona; w. 9: I spytał głośno: „Kogo z mogiłnych nie staje?” (J. Słowacki, *Wiersze*. Nowe wydanie krytyczne..., s. 590.) Jak widać, różnice te nie mają większego znaczenia dla interpretacji, sygnalizują głównie, że współcześni edytorzy są bardziej wyczuleni w kwestii wyodrębniania znakami cudzysłowu mowy niezależnej.

⁹ W. Pyczek, [*I wstał Anhelli... z grobu... za nim wszystkie duchy...*] *Próba interpretacji wiersza*, w: *Juliusz Słowacki – interpretacje i reinterpretacje*, red. E. Skalińska, E. Szczeglacka-Pawłowska, Warszawa 2011, s. 36.

¹⁰ Ibidem, s. 38-39.

¹¹ J. Słowacki, *Anhelli*, w: Idem, *Dziela wszystkie*, pod. red. J. Kleinera, t. 3, Wrocław 1952, s. 13.

¹² Idem, [*I wstał Anhelli... z grobu... za nim wszystkie duchy...*], s. 280.

bytu. Istnieje jedynie pochod duchów i zmiana form na lepsze. W tym kontekście zaskakujące jest jednak to, że w wierszu duchy po zmartwychwstaniu przybierają z powrotem swoje dawne ciała. Przytoczę jeszcze jeden fragment *Pierwszego Listu Świętego Pawła do Koryntian*, w którym apostoł wyjaśnia, co dzieje się z ciałami ludzkimi po zmartwychwstaniu (konieczne będzie nieco obszerniejsze przytoczenie):

Lecz powie ktoś: A jak zmartwychwstają umarli? W jakim ukazują się ciele? O, niemądry! Przecież to, co siejesz, nie ożyje, jeżeli wprzód nie obumrze. To, co zasiewasz, nie jest od razu ciałem, którym ma się stać potem, lecz zwykłym ziarnem, na przykład pszenicznym lub jakimś innym. Bóg zaś takie daje mu ciało, jakie zechciał; każdemu z nasion właściwe. Nie wszystkie ciała są takie same: inne są ciała ludzi, inne zwierząt, inne wreszcie ptaków i ryb. Są ciała niebieskie i ziemskie, lecz inne jest piękno ciał niebieskich, inne – ziemskich. Inny jest blask słońca, a inny – księżyca i gwiazd. Jedna gwiazda różni się jasnością od drugiej. Podobnie rzecz się ma ze zmartwychwstaniem. Zasiewa się zniszczalne – powstaje zaś niezniszczalne; sieje się niechwalebne – powstaje chwalebne; sieje się słabe – powstaje mocne; zasiewa się ciało zmysłowe – powstaje ciało duchowe. Jeżeli jest ciało ziemskie, powstanie też ciało niebieskie. [...] Zapewniam was, bracia, że ciało i krew nie mogą osiąść królestwa Bożego i że to, co zniszczalne, nie może mieć dziedzictwa w tym, co niezniszczalne. Oto ogłaszam wam tajemnicę: nie wszyscy pomrzemy, lecz wszyscy będziemy odmienieni. W jednym momencie, w mgnieniu oka, na dźwięk ostatniej trąby – zabrzmi bowiem trąba – umarli powstaną nienaruszeni, a my będziemy odmienieni. Trzeba, ażeby to, co zniszczalne, przyodziało się w niezniszczalność, a to, co śmiertelne, przyodziało się w nieśmiertelność. (1 Kor 15, 35-44, 50-53).

W kwestii ciał zmarłych biblijny przekaz i koncepcja przedstawiona przez Słowackiego w wierszu rozmiągają się. W przywoływanym tu liście św. Pawła jest mowa o tym, że powstałi z martwych będą odmienieni na wzór rośliny, która wyrasta z pogrzebanego nasiona. W koncepcji Słowackiego nie ma takiej odmiany. Co ciekawe, św. Paweł podkreślał w przytoczonym powyżej fragmencie, że to, co zniszczalne, ciało i krew, nie mają wstępu do królestwa Bożego, nie mogą mieć udziału w tym, co duchowe. W wierszu [*I wstał Anhelli... z grobu... za nim wszystkie duchy*] powrót duchów do swoich ciał powoduje, że nie jest możliwy ich wertykalny ruch w górę, pozostają w sferze horyzontalnej, mogą podejmować działania jedynie na ziemi. Powrót do ciał jest też sprzeczny w wykładnię genezyjską. Nasuwa się więc inny trop interpretacyjny tego enigmatycznego motywu. W wierszu ujawnia się motyw wampiryzmu, znany skądinąd z *Dziadów* cz. III. Przyjdzie mi jeszcze powrócić do tego zagadnienia w dalszej części tego rozdziału.

Fakt zmartwychwstania posieleńców, który został ukazany w wierszu z 1848 roku, został im przepowiedziany przez Szamana w drugim rozdziale poematu z 1838 roku. Syberyjski prorok, mający wiele wspólnego ze starotestamentowym Mojżeszem, dostrzegłszy słabość posieleńców, przemówił do nich:

Ale miejcie nadzieję; bo nadzieja przyjdzie z was do przyszłych pokoleń i ożywi je; ale jeśli w was umrze, to przyszłe pokolenia będą z ludzi martwych.

A to, o czym pomyślicie, wypełni się i wielka radość będzie na ziemi w on dzień zmartwychwstania.

Lecz wy będziecie w grobach, i całuny będą na was spróchniałe, wszakże wasze groby będą święte, a nawet Bóg od ciał waszych odwróci robaki, i ubierze was w umarłych dumną powagę... będziecie piękni¹³.

Szaman zapowiedział, że wyczekiwany przez wygnańców dzień zmartwychwstania Polaków nadejdzie: „Lecz mówię wam, bądźcie spokojni nie o jutro, lecz o dzień, który będzie jutrem śmierci waszej”¹⁴. Ci jednakże będą już wówczas spoczywać w grobach, a za sprawą Boga ich ciała nie ulegną rozkładowi. W kontekście scenerii obu utworów Słowackiego Elżbieta Kiślak zawarła trafne spostrzeżenie w książce *Car-Trup i Król-Duch. Rosja w twórczości Słowackiego*, że wszak „Lód i zimno powstrzymują zresztą rozkład”¹⁵. Szaman jednakże enigmatycznie zdaje się zaznaczać, iż ciała nienaruszone przez robactwo oraz rozkład jeszcze się przysłużą posieleńcom w przyszłości. W *Anhellim* syberyjski prorok ponadto podkreślał, że sam nie włada taką mocą, by mógł wskrzesić naród polski. Cud zmartwychwstania może nastąpić wyłącznie za sprawą Stwórcy:

Lecz nie kuście mnie o cud; albowiem jesteście ludem starym, a wskrzesić was cudem jest. O to proście Boga.

Aby was wskrzesił i dobył z mogiły, uczynił was narodem, który drugi raz kładziony jest w kołysce i spowity; by wyrósł prosty i nie skrzywiony na ciele¹⁶.

Społeczności ukazanej w *Anhellim* daleko więc do biblijnych autorytetów. Posieleńcy są jedynie niszczącymi grzesznikami, którzy zostali potępieni już za życia i egzystują w przestrzeni ziemskiego piekła-Syberii¹⁷. Egzystencjalną kondycję polskich wygnańców świetnie precyzuje Monika Kostaszuk-Romanowska: „Ta naznaczona

¹³ Idem, *Anhelli...*, s. 13-14.

¹⁴ Ibidem, s. 14.

¹⁵ E. Kiślak, *Car-Trup i Król-Duch. Rosja w twórczości Słowackiego*, Warszawa 1991, s. 148.

¹⁶ Ibidem, s. 14-15.

¹⁷ O porównaniu Sybiru w *Anhellim* do piekła zob.: A. Kuciak, *Dante romantyków. Recepcja Boskiej Komedii u Mickiewicza, Słowackiego, Krasińskiego i Norwida*, Poznań 2003, s. 49.

piętnem śmierci i wyklęta przez Szamana zbiorowość nie reprezentuje już wartości żywotnych...”¹⁸. W kontekście zestawiania koncepcji Słowackiego i Mickiewicza należy podkreślić, że w sposobie zaprezentowania posieleńców bardzo trudno doszukać się Mickiewiczowskiego optymistycznego mesjanizmu¹⁹ i wiary w Polaków, które są zawarte w *Księgach narodu polskiego* i *Księgach pielgrzymstwa polskiego*. Nie sposób natomiast odmówić obydwu utworom Słowackiego istnienia wyraźnych nawiązań do koncepcji zawartych w przywołanych dziełach Mickiewicza, które zostaną omówione poniżej.

Kreacja Anhellego przedstawiona w poemacie oraz w wierszu także daleka jest od wizerunku nowotestamentowego ideału – postaci Chrystusa. Bohater nie zna istoty swojego poświęcenia, a tajemnice Boga nie zostały przed nim odsłonięte. W poemacie dwa anioły nawołują bohatera do pokory, lecz nie zdradzają mu szczegółów boskiego planu: „[...] przyszlismy zwiastować koniec i nieszczęście, a Bóg nie kazał nam wyjawiać przyszłości”²⁰. Za niedoskonałością Anhellego przemawia jego epistemiczny defekt oraz niezdolność do realizacji wielkich czynów:

Pogrążonego w modlitwie Anhellego można by porównać do biblijnego Paraklety – rzecznika i obrońcy – gdyby nie dotykająca go również niemoc o charakterze poznawczym. Słowacki pozbawia swego bohatera świadomości celu własnego poświęcenia, tak ważnego w koncepcjach mesjanistycznych atutu zarówno rewelatora, jak i wykonawcy prawdy objawionej²¹.

W kontekście rozpatrywanego wiersza Słowackiego wolno przypuszczać, że przed Anhellim mogła zostać ukryta tajemnica, która jest związana z istotą biblijnego zmartwychwstania i manifestacją mocy Boga.

Charakterystyka głównego bohatera wiersza wskazuje na jego podobieństwo nie do Chrystusa, lecz do innej postaci biblijnej. Anhelli jest zwykłym człowiekiem, którego wybrał i umiłował Bóg, lecz jednocześnie ten główny bohater poematu został skazany przez stwórcę na cierpienie. W Biblii zostały zamieszczone zwłaszcza dwie historie analogicznych postaci: Hioba, który – godząc się na zesłany los – nie zgrzeszył przeciwko Bogu i strata została mu wielokrotnie zrekompensowana oraz nowotestamentowego Łazarza. W kontekście wiersza [*I wstał Anhelli... z grobu...*

¹⁸ M. Kostaszuk-Romanowska, *Sybir Anhellego – przestrzeni mesjanistyczną?* „Przegląd Wschodni” 1991, t. 1, z. 2, s. 362.

¹⁹ Ibidem, s. 361-362.

²⁰ J. Słowacki, *Anhelli...*, s. 52-57.

²¹ M. Kostaszuk-Romanowska, *Sybir Anhellego...*, s. 362.

za nim wszystkie duchy] oraz ukazania momentu zmartwychwstania głównego bohatera warto przyjrzeć się drugiej przywołanej tu biblijnej postaci.

Historia wskrzeszenia Łazarza zosła opisana przez św. Jana:

Pewien człowiek z Betanii, miejscowości Marii i jej siostry Marty, był chory. Miał on na imię Łazarz. Maria zaś była tą kobietą, która namaściła Pana wonnym olejkiem i swymi włosami wytarła jego stopy. Właśnie jej brat chorował. Siostry przekazały więc Jezusowi wiadomość: „Panie, ten, którego kochasz, jest chory”. Gdy Jezus to usłyszał, rzekł: „Ta choroba nie zmierza ku śmierci lecz ku chwale Bożej. Dzięki niej Syn Boży dozna chwały”. A Jezus miłował Martę, jej siostrę oraz Łazarza. Gdy jednak usłyszał, że choruje, pozostał w tamtym miejscu jeszcze dwa dni (J 11,1-6).

W biblijnej historii, nim Jezus dotarł do chorego, ten zmarł. W poemacie Słowackiego Bóg dopuścił do śmierci wybranego przez siebie i umiłowanego Anhellego. Jednakże nie tylko główny bohater obu tekstów Słowackiego przypomina Łazarza. Los całej społeczności Polaków na Syberii nasuwa skojarzenie z biblijną postacią. Za życia wygnańców (chorych podobnie jak Łazarz, jednakże chorych na duszy) stwórca nie ingerował w ich losy i pozwolił na ich samozagładę. Spowodował jednak, że zmartwychwstali, co zostało ukazane w wierszu [*I wstał Anhelli... z grobu... za nim wszystkie duchy*].

Należy powrócić jeszcze do biblijnej historii. Jezus przybył do domu Łazarza już po jego śmierci i płakał nad zmarłym przyjacielem:

Jezus ponownie wzburzony, podszedł do grobu. A była to grota zastawiona kamieniem. Poleciał więc: „Odsuńcie kamień!”. Wtedy odezwała się Marta, siostra zmarłego: „Panie, już cuchnie. Nie żyje bowiem od czterech dni”. Jezus powiedział jej: „Czy nie zapewniłem cię, że zobaczysz chwałę Bożą, jeśli tylko uwierzysz?” I odsunięto kamień. [...] [Jezus] zawołał z mocą: „Łazarzu, wyjdź na zewnątrz!”. Wtedy zmarły wyszedł, mając nogi i ręce owinięte opaskami, twarz zaś przysłoniętą chustą. Jezus polecił im: „Uwolnijcie go z tego i pozwólcie mu chodzić!” (J 11, 38-41, 43-44).

Co istotne, Mickiewicz w *Księgach pielgrzymstwa polskiego*, z którymi korespondował *Anhelli*, także wprost przyrównywał Polaków do Łazarza:

Wiecie, iż pierwszy umarły, którego Chrystus z grobu wzbudził, był Łazarz.
I nie wzbudził Chrystus z grobu ani hetmana, ani filozofa, ani kupca, ale Łazarza.

I powiada pismo, iż Chrystus kochał go, i był to jeden człowiek, nad którym Chrystus płakał. A któż jest teraz Łazarzem między Narodami?²²

Słowacki mógł nawiązać do *Ksiąg pielgrzymstwa polskiego*, wybrać tę postać i odwzorować na niej swojego głównego bohatera oraz całą społeczność posieleńców, uwydawniając jednak przy tym grzeszny charakter wygnańców. Zrezygnowałby natomiast – w myśl tej interpretacji – z przyrównywania Polaków do Chrystusa, co uczynił Mickiewicz w *Księgach narodu polskiego*. Prekursor Słowackiego bowiem następująco przedstawiał własną wizję zmartwychwstania narodu polskiego:

Bo Naród polski nie umarł, ciało jego leży w grobie, a dusza jego zstąpiła z ziemi, to jest z życia publicznego, do otchłani, to jest do życia domowego ludów cierpiących niewolę w kraju i za krajem, aby widzieć cierpienia ich.

A trzeciego dnia dusza wróci do ciała i Naród zmartwychwstanie, i uwolni wszystkie ludy Europy z niewoli.

I przeszło już dni dwa; jeden dzień zaszedł z pierwszym wzięciem Warszawy, a drugi dzień zaszedł z drugim wzięciem Warszawy, a trzeci dzień wnidzie, ale nie zajdzie.

A jako ze zmartwychwstaniem Chrystusa ustały na ziemi całej ofiary krwawe, tak za zmartwychwstaniem Narodu polskiego ustaną w Chrześcijaństwie wojny²³.

Słowacki mógł zanegować tę wizję rezurekcji narodu oraz koncepcję pokojowej misji Polaków i w wierszu z 1848 roku ukazał zmartwychwstanie wygnańców, którzy powstają z grobów w celu dokonania zemsty. Wskazuje na to zwłaszcza zawarty na końcu wiersza motyw rozlewu krwi: „Wszyscyśmy byli – i krwi naszej poszły zdroje”²⁴. Jak podkreślała Elżbieta Kiślak, wiersz Słowackiego stanowi powrót do problemu zmartwychwstania ciał poruszonego w *Anhellim*, do kwestii „[...] zachowania starej formy – ogłaszając definitywne zwycięstwo nad katastrofą nieciągłości – błędnym kołem śmierci, i powtarzając misterium ofiary, zabarwione tym razem traumatyzmem krwi”²⁵. Wiersz traktuje o pokonaniu śmierci i realizacji zadania, którego wykonanie nie było możliwe za życia wygnańców.

W utworze [*I wstał Anhelli... z grobu... za nim wszystkie duchy*] bohaterowie powstałi z grobów za sprawą Boga (wystarczy przypomnieć sobie, że Szaman

²² A. Mickiewicz, *Księgi pielgrzymstwa polskiego*, w: Idem, *Dziela*, Wydanie Rocznicowe 1798–1998, t. V: *Proza artystyczna i pisma krytyczne*, tom oprac. Z. Dokurno, teksty franc. przeł. A. Górski, Warszawa 1996, s. 23.

²³ Idem, *Księgi narodu polskiego. Od początku świata aż do umęczenia narodu polskiego*, w: Idem, *Dziela*, Wydanie Rocznicowe 1798–1998, t. V..., s. 20.

²⁴ J. Słowacki, [*I wstał Anhelli... z grobu... za nim wszystkie duchy...*]..., s. 280.

²⁵ E. Kiślak, *Car–Trup i Król–Duch...*, s. 150.

w *Anhellim* zapewniał, iż tylko Stwórca ma taką moc), toteż – w świetle przedstawionych rozważań o Łazarzu – opisane zjawisko można traktować jako planowaną i manifestację władzy Stwórcy (który bezpośrednio nie uobecnia się w treści utworu). W kontekście ukazania kondycji egzystencjalnej Anhellego i wygnańców nieprzypadkowy jest fakt, iż losy Eloë, anielicy symbolizującej litość Bożą, są silnie związane z głównym bohaterem. Kiślak przypomina, iż Eloë „[...] powstała ze łzy Chrystusa, wylanej nad śmiercią Łazarza”²⁶. Anielica strzegła martwego ciała Anhellego, nie pozwoliła, by został obudzony przez Rycerza²⁷, a następie (już w wierszu z 1848 roku) nakazem boskim podążyła wraz z Anhellim, Szamanem oraz innymi. Eloë jawi się więc jako częściowy wykonawca zamiarów Boga.

Anielica oraz Szaman są postaciami najbardziej enigmatycznymi zarówno w poemacie, jak i w interesującym nas tu wierszu, w którym Szaman także wykonuje zamiary Stwórcy, występuje w roli duchowego przywódcy umarłych, którego ci odrzucili w poprzednim życiu. W tym kontekście wiersz [*I wstał Anhelli... z grobu... za nim wszystkie duchy*] można interpretować jako „poetycki apel poległych”, w którym „biorą udział »wszyscy« i »wszyscy« swoją obecnością poświadczają zwycięstwo nad śmiercią i gotowość do złożenia nowej ofiary krwi”²⁸. Udział wszystkich duchów w pochodzie umarłych można ponadto interpretować jako rodzaj pokuty za ukazane grzechy w *Anhellim*, ale i realizację marzeń wygnańców.

Gdy rozpatrujemy istotę zmartwychwstania Polaków, warto przywołać w tym miejscu pieśń zemsty, którą śpiewał Konrad w III cz. *Dziadów* Adama Mickiewicza:

Pieśń ma była już w grobie, już chłodna –
Krew poczuła – spod ziemi wygląda –
I jak upiór powstaje krwi głodna,
I krwi żąda, krwi żąda, krwi żąda.
Tak! zemsta, zemsta, zemsta na wroga,
Z Bogiem i choćby mimo Boga!
[...]
Potem pójdziem, krew wroga wypijem,
Ciało jego rozrąbiem toporem:
Ręce, nogi goździami przybijem,
By nie powstał i nie był upiorem.

²⁶ Ibidem, s. 148.

²⁷ J. Słowacki, *Anhelli...*, s. 58-59.

²⁸ Z. Trojanowiczowa, *Sybir romantyków. W opracowaniu materiałów wspomnieniowych uczestniczył Jerzy Fiećko*, Poznań 1993, s. 116.

Z duszą jego do piekła iść musim,
Wszyscy razem na duszy usiędziem,
480 Póki z niej nieśmiertelność wydusim,
Póki ona czuć będzie, gryźć będziem.
Tak! zemsta, zemsta...²⁹

Rezygnując z wzniosłej idei zmartwychwstania zawartej w *Księgach narodu polskiego*, Słowacki przywołał inną koncepcję rezurekcji, której autorem był także Mickiewicz. Zarówno w pieśni Konrada, jak i w wierszu Słowackiego, jest zawarta koncepcja powstania z grobów ciał ciemieżonych Polaków, którzy wspólnie mają zemścić się na zaborcy za dotychczasowe cierpienia. W obydwu ujęciach wyjątkowo mocno jest zaznaczony ów traumatyzm krwi, o którym była mowa wcześniej. Słowacki, nawiązując do koncepcji wyrażonej w pieśni Konrada, umyślnie dopuszczałby się jednak odstępstwa od pierwowzoru. W tym ujęciu należy powołać się na koncepcję Harolda Blooma.

Jeśli traktować utwór [*I wstał Anhelli... z grobu... za nim wszystkie duchy*] jako kontynuację poematu *Anhelli*, to wiersz można odczytywać jako realizację ostatniego Bloomowskiego chwytu rewizjonerskiego, który domyka układ zastosowanych przez Słowackiego obron przed wpływem dzieł Mickiewicza w *Anhellim*. Ową ostatnią racją rewizjonerską jest *apophrades*, bazująca na dialektyce obrazów przedstawiających to, co wczesne, bądź to, co późne. Poemat *Anhelli* kończy obraz tego, co dzieje się później, po zagładzie zgrai wygnańców. Zmarłego Anhellego próbował obudzić Rycerz, by bohater poematu poszedł za nim i stanął do walki w powszechnej rewolucji ludów. Tego zabrania mu jednak anielica Eloë. Wiersz przedstawiający to, co nastąpiło jeszcze później, stanowi domknięcie zainicjowanej w poemacie racji *apophrades*. Bloom wyjaśnia, że *apophrades* oznacza symboliczny (konieczne tu będzie powtórzenie przywołanego już w poprzedniej części pracy fragmentu):

[...] powrót zmarłych; słowo to oznaczało pierwotnie owe posępne i nieszczęśliwe dni w Atenach, kiedy to zmarli powracali, by znów zasiedlić domostwa ongiś przez siebie zamieszkiwane. Poeta późniejszy, w ostatniej swej fazie – obciążony już samotnością wyobraźni na granicy solipsyzmu – utrzymuje swój wiersz w stanie takiego otwarcia wobec dzieła prekursora, że na pierwszy rzut oka moglibyśmy przypuszczać, iż koło zatoczyło okrąg i że powróciliśmy do czasów przesadnego czeladnictwa poety późniejszego, zanim jego moc zaczęła

²⁹ A. Mickiewicz, *Dziady* cz. III, w: Idem, *Dzieła*, Wydanie Rocznikowe 1798–1998, t. III: *Dramaty*, tom oprac. Z. Stefanowska, Warszawa 1995, s. 153.

utwierdzać się w rewizjonerskich racjach. Teraz jednak wiersz jest utrzymywany w otwarciu wobec prekursora, podczas gdy kiedyś był otwarty; tajemniczym efektem jest to, iż wydaje nam się nie tyle, że prekursor napisał ów wiersz, ile raczej, że charakterystyczny dla prekursora utwór napisany został przez poetę późniejszego³⁰.

Poprzez przywołanie koncepcji Mickiewicza z *Dziadów* cz. III w wierszu z 1848 roku Słowacki wywarł wrażenie, zgodnie z którym tekst adepta mógłby zostać potraktowany jako dzieło prekursora. Zabieg ten ma na celu nie tylko wywyższenie utworu młodszego poety w stosunku do pierwowzoru, ale także ma za zadanie stworzyć Bloomowską iluzję, w myśl której to wiersz adepta został napisany wcześniej, a pieśń zemsty Konrada może być odczytywana, jako mniej wartościowe jego powtórzenie. Poetyckie starcie Słowackiego z Mickiewiczem zostałyby (w rozumieniu Blooma) domknięte i rozstrzygnięte na korzyść adepta dzięki zastosowanemu fortelowi – kłamstwu przeciwko chronologii czasu. *Apophrades* należy bowiem rozumieć jako:

[...] „rebelię przeciw kondycji opóźnienia” (*rebellion against the conditio of belatedness*), to jej rezultat jest istotnie sukcesem dość osobliwym: syn płodzi swego własnego ojca, a tym samym odwraca porządek wpływania i dziedziczenia. Podmiot sam staje się swym własnym wpływem, i to silniejszym niż wpływ początkowy; przebija prekursora, każąc mu brzmieć jakby był tylko bładą kopią dzieła adepta. To „oszustwo wobec czasu” (*lying against time*) ma jak najbardziej dobroczynne skutki: dzięki niemu tradycja ożywa rodzajem życia, jakiego nigdy nie dostarczałaby jej posłuszna sublimacja³¹.

Zastosowany chwyt *apophrades* powoduje, że utwór [*I wstał Anhell... z grobu... za nim wszystkie duchy*] Słowackiego przybierałby mocy wielkiego dramatu Mickiewicza. W wersji zmartwychwstania ukazanej w wierszu, „poprawiającej” niejako pieśń zemsty Konrada, również występuje bohater zbiorowy kierowany chęcią krwawego rozliczenia się z oprawcami. Na niepewność zawartą w pieśni Konrada co do tego, czy Bóg poprze powstałe upiory, Słowacki niejako odpowiada poprzez wiersz, że bez ingerencji stwórcy w ogóle nie doszłoby do zmartwychwstania mar. W koncepcji Mickiewicza pogańska pieśń Konrada miałaby wskrzeszać kolejne upiory żądne krwi oprawców. Słowacki ukazał, że to Bóg chce, by naród polski zmartwychwstał i dokonał aktu zemsty na wrogach. O Jego wszechmocy i o istnieniu Jego nieodgadnionych zamiarów świadczy fakt, że Stwórca przebacza i wskrzesza

³⁰ H. Bloom, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, przeł. W. Kalaga, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, oprac. H. Markiewicz, t. IV, cz. 2. Kraków 1996, s. 259-260.

³¹ A. Bielik-Robson, *Inna nowoczesność: pytanie o współczesną formułę duchowości*, Kraków 2000, s. 102.

grzeszników chorych za życia, tak jak Łazarz, oraz ofiarowuje duchom Polaków pomoc istot metafizycznych.

Wiersz [*I wstał Anhelli... z grobu... za nim wszystkie duchy*] poświadcza, że bierna ofiara i poświęcenie się Anhellego przedstawione w poemacie miały wyższy sens. Bóg wskrzesza głównego bohatera oraz przyczynia się do zmartwychwstania całej społeczności wygnańców. Są oni bowiem dla Stwórcy tym, kim był biblijny Łazarz dla Chrystusa. Stwórca, analogicznie jak w historii biblijnej, umyślnie pozwala im jednak umrzeć, a w geście manifestacji własnej mocy pozwala, by powstałi z grobów i wypełnili niezrealizowaną za życia misję.

Zakończenie

Twórczość Słowackiego jest niezwykle bujnym materiałem badawczym ze względu na ilość dzieł poety, ich kunszt, bogactwo znaczeń oraz intertekstualnych nawiązań do tekstów kultury. Moja praca nad *Anhellim* oraz wierszem [*I wstał Anhelli... z grobu... za nim wszystkie duchy*] jest rodzajem zagajenia, wprowadzenie do tematu poetyckich zależności twórczości Słowackiego od dzieł Mickiewicza w świetle badań nad wpływem autorstwa Harolda Blooma. Metodologii amerykańskiego badacza można użyć do odczytywania także innych dzieł Słowackiego, w większości z nich ujawniają się bowiem Bloomowskie mechanizmy obronne przed wpływem wieszczów. Z racji faktu, że Słowacki był erudytą, w jego dziełach silnie uobecniają się również aluzje do innych twórców z kanonu literatury europejskiej, co także stanowi ogromny grunt badawczy, dotąd jeszcze „nieobeszłą ziemię” dla kolejnych naukowców, chcących do jego dzieł zastosować narzędzia wypracowane przez Blooma.

Należy jednak podkreślić, że amerykański badacz budował swój warsztat na dziełach literatury zachodu. Biorąc pod uwagę indywidualny i unikatowy charakter twórczości polskich romantyków, dostrzegalne jest, że nie zawsze metodologia Blooma ma na naszym gruncie takie zastosowanie, jak w przypadku tekstów autorów zachodnich. Twórczość polskich romantyków jawi się w tym ujęciu jako niepokorna i wyłamująca się ze schematu sześciu tropów nakreślonych przez Blooma. Fenomen ten jest dostrzegalny w rozpatrywanych przeze mnie utworach Słowackiego. W ramach poematu *Anhellego* [tu chyba powinno być *Anhelli* **względnie bez słówka** poematu] udało mi się wyodrębnić następującą sekwencję tropów zgodnie z kolejnością występowania ich w tekście: *clinamen* (rozdz. I), *tessera* (rozdz. II), *kenosis* (rozdz. III-VI), *demonizacja* cz. 1 (rozdz. VII-XI), *askesis* (rozdz. XII-XVI), *demonizacja* cz. 2 (rozdz. XIV) i na końcu zapowiedź *apophrades* (rozdz. XVII). Wiersz [*I wstał Anhelli... z grobu... za nim wszystkie duchy*], stanowiący tematyczną kontynuację poematu, realizuje już natomiast w pełni rację *apophrades*. Biorąc pod uwagę schemat Blooma, a więc układ: *clinamen*, *tessera*, *kenosis*, *demonizacja*, *askesis*,

apophrades, łatwo dostrzec, że jego metodologia nie jest wprost przekładalna na utwory Słowackiego. Spostrzeżenie to dotyczy nie tylko analizowanych utworów, ale i pozostałych tekstów poety, zwłaszcza zaś dzieł genezyjskich, które zasługują na odrębne i obszerne opracowanie przy użyciu metody Bloomowskiej¹.

Moja dysertacja to jeden z możliwych typów lektury. Bloom prezentuje taki rodzaj odczytań (dostrzeganie racji rewizjonerskich na przestrzeni jednego utworu) między innymi w *Lęku przed wpływem*, a zwłaszcza w tekstach *Na mapie błędzenia* i *The Breaking of Form*. Jego narzędziami można także interpretować utwory na inne sposoby. Amerykański badacz w książce *The Art of Reading Poetry* wskazywał, że w ramach całej twórczości danego poety można wskazać jeden dominujący trop, pod znakiem którego pozostają jego dzieła. Twórca narzędzi rewizjonerskich pisał: „Poets frequently identify more with one trope than with others. Among major American poets, Robert Frost [...] favors irony, while Walt Whitman is the great master of synecdoche”². To „faworyzowanie” przez poetów któregoś z tropów może także ulec zmianie, tak jak zmieniała się z czasem i ewoluowała ich twórczość. Taką ewolucyjną optykę przyjął Kuziak w artykule *Lęk przed wpływem: w stronę późnej twórczości Słowackiego*³.

Można także ukazać zmienność dominującej racji rewizjonerskiej w twórczości danego poety, biorąc pod uwagę ewolucję danego tematu w twórczości poety. W ten sposób teksty Słowackiego badała Bąk w ramach dysertacji habilitacyjnej *Twórczy lęk Słowackiego. Antagonizm wieszczów po latach*⁴. Co interesujące, Bloom nie tylko zajmował się problemem wpływu poetów i ich twórczości na innego poetę. Jego krąg zainteresowań wykraczał poza sferę literatury i, zdaniem badacza, problem wpływu dotyczy także innych sfer osiągnięć myśli ludzkości. Bloom sygnalizował to w książce *Zachodni kanon. Książki i szkoła wieków*, w której wskazywał na silny wpływ twórczości Szekspira na kształtowanie się Freudowskiej psychoanalizy⁵.

Jak pokazują przytoczone przykłady, przy użyciu narzędzi wypracowanych przez Blooma można odczytywać różne teksty i to na wiele sposobów. Najważniejsza

¹ Nie tylko ze względu na ich kunszt, ale zwłaszcza z uwagi na uobecniający się w nich wpływ twórczości Mickiewicza, często nieoczywisty, ale dostrzegalny przy zastosowaniu narzędzi wypracowanych przez Blooma. Temat ten jest jednak na tyle złożony, że tylko sygnalizuję go w tym miejscu.

² H. Bloom, *The Art of Reading Poetry*, New York 2004, s. 2.

³ M. Kuziak, *Lęk przed wpływem: w stronę późnej twórczości Słowackiego*, w: *Słowacki mistyczny. Rewizje po latach*, pod red. A. Fabianowskiego i E. Hoffmann-Piotrowskiej, Warszawa 2012.

⁴ M. Bąk, *Twórczy lęk Słowackiego. Antagonizm wieszczów po latach*, Katowice 2013.

⁵ H. Bloom, *Zachodni kanon. Książki i szkoła wieków*, przeł. B. Baran i M. Szczubiałka, Warszawa 2019, s. 423-448.

idea wypływająca z myśli amerykańskiego badacza to przekonanie, że: „Lęk przed wpływem paraliżuje słabsze talenty, lecz pobudza kanonicznego geniusza”⁶. W przypadku Słowackiego nie mam żadnych wątpliwości, że ten lęk działał twórczo i wpłynął na powstanie wielkich dzieł poety, do których zalicza się także poemat *Anhelli*.

Należy wyróżnić także wkład Blooma w nakreślenie zjawisku intertekstualności nowych znaczeń. W świetle wszystkiego, co zostało dotychczas przeze mnie wyjaśnione, nietrudno o konstatację, że w badawczej refleksji nad kategorią intertekstualności koncepcja Bloom zajmuje wyjątkowe miejsce z uwagi na jej zindywidualizowany i autorski charakter. Sama intertekstualność jest określana różnorodnie, w zależności od stanowisk badaczy reprezentujących odmienne kierunki badań nad językiem i literaturą⁷. O ile intertekstualność definiowana była jako zjawisko dotyczące sfery międzytekstualnej: danego tekstu i jego pre-tekstów, architekstów czy, jakby określił to Gérard Genette – relacji hipertekstu i wcześniejszego hipotekstu⁸, o tyle Bloom wykracza poza zagadnienie tekstualności, a także szerokiej sfery „inter”⁹ i punkt ciężkości kładzie na poetyckie relacje interpersonalne oraz kwestię kreacji nowego silnego poety na parnacie tradycji historycznoliterackiej. Na fakt ten zwrócił uwagę Jonathan Culler, wskazując, iż intertekstualność w ujęciu Bloomowskim „nie jest sferą anonimowości i banału, lecz heroicznym ścieraniem się wzniosłego poety

⁶ Ibidem, s. 21.

⁷ Z uwagi na złożony charakter pojęcia intertekstualności i mnogość ujęć tego zjawiska ograniczę się do wskazania literatury poświęconej tej tematyce oraz problemom związanym z rozumieniem zakresu tego zagadnienia: S. Balbus, *Między stylami*, Kraków 1993; T. Cieślukowska, *Z problemów intertekstualności*, w: Eadem, *W kręgu genologii, intertekstualności, teorii sugestii*, Warszawa-Lódź 1995; J. Culler, *Presupozycje i intertekstualność*, **przel. K. Rosner**, „Pamiętnik Literacki”, 1980, z. 3; A. Dziadek, *Głosy do intertekstualności*, w: Idem, *Na marginesach lektury: szkice teoretyczne*, Katowice 2006; M. Głowiński, *O intertekstualności*, „Pamiętnik Literacki”, 1986, z. 4; E. Kasperski, *Związki literackie, intertekstualność i literatura powszechna*, w: Idem, *Literatura i różnorodność. Teoria literatury w sytuacji ponowoczesności*, Warszawa 1996; R. Nycz, *Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy*, w: Idem, *Tekstowy świat*, Warszawa 1995; M. Pfister, *Koncepcje intertekstualności*, **przel. M. Łukasiewicz**, „Pamiętnik Literacki”, 1991, z. 4 i in.

⁸ M. Głowiński, *O intertekstualności...*, s. 94-95.

⁹ R. Nycz, *Intertekstualność i jej zakresy...*, s. 81. Na potrzeby ogólnego zasygnalizowania problemu zacytuję rozumienie intertekstualności za Nyczem, jako „[...] kategorii obejmującej ten aspekt ogółu własności i relacji tekstu, który wskazuje na uzależnienie jego wytwarzania i odbioru od znajomości innych tekstów oraz »architekstów« (reguł gatunkowych, norm stylistyczno-wypowiedzeniowych) przez uczestników procesu komunikacyjnego” (Ibidem, s. 83). Oczywiście nie można przy tym pominąć złożonych zagadnień, które generuje kategoria intertekstualności, jak: relacja tekst-tekst, tekst-gatunek, tekst-rzeczywistość oraz kwestia *mimesis* i aspekt mediatyzacji, o których traktuje Nycz (Ibidem, s. 87-109). W tym miejscu jedynie sygnalizuję złożoność tego zagadnienia.

z przytłaczającym go poprzednikiem”¹⁰. Culler, akcentując wpływ myśli Freuda na teorię autora *Lęku przed wpływem*, określa ten rodzaj intertekstualności jako swoiste:

[...] rodzinne archiwum: grzebiąc w nim, pozostajemy całkowicie wewnątrz tradycyjnego kanonu wielkich poetów. Tekst jest wytworem intertekstualnym, zrozumiałym tylko w relacji do innych tekstów [...]. To z rodzinnej sagi jest ta intymna i krwiożercza intertekstualność wzniosłych poetów, z której wywodzi się intertekstualność Blooma. Są to przede wszystkim źródła; prekursor jest wielkim źródłem, intertekstualnym autorytetem¹¹.

Koncepcja Blooma jest też wiązana z ujęciem dekonstruktywistycznym, z uwagi na przyjęcie przez badacza „interekstualnej natury tekstu i znaczenia”¹². Na fakt ten zwrócili uwagę m.in. wspomniany Culler¹³, Manfred Pfister¹⁴ oraz Stanisław Balbus. Ten ostatni wskazuje wprost:

„Każdy poemat jest inter-poematem, każda jego lektura zaś — inter-lekturą” powiada Bloom. Innymi słowy, aby tekst zaistniał jako znaczący fakt kultury, musi zaistnieć w jakiejś przestrzeni intertekstualnej, której granice nie pozwalają się nigdy ostatecznie i dokładnie wyznaczyć, nieco analogicznie jak we współczesnej hermeneutyce (której skądinąd ta orientacja wiele zawdzięcza) z zasady nie da się zamknąć horyzontu interpretacyjnego utworu, tj. dojść do pełni jego „ostatecznego” sensu¹⁵.

Balbus zwraca również uwagę na fakt, że uobecniająca się psychoanaliza w badaniach Blooma także zbliża go do dekonstruktywizmu¹⁶. Należy jednak pamiętać, że choć myśl autora *Lęku przed wpływem* można w wielu aspektach wywodzić czy wiązać z tym nurtem, to u Blooma owe refleksje stanowią raczej punkt wyjścia i w konsekwencji wiodą do idei nadrzędnej – konstrukcji silnej, zintegrowanej podmiotowości, zbudowania wizerunku twórcy godnego wpisania w poetycki kanon.

¹⁰ J. Culler, *Presupozycje i intertekstualność...*, s. 303.

¹¹ Ibidem.

¹² Ibidem, s. 302. Culler wywodzi swoją refleksję z analizy koncepcji intertekstualności autorstwa m.in. Julii Kristewej oraz przekonania, że teksty „powstają w drodze wchłaniania i zarazem niszczenia innych tekstów przestrzeni intertekstualnej” (Ibidem).

¹³ Ibidem.

¹⁴ M. Pfister, *Koncepcje intertekstualności...*, s. 192-194. Autor podkreśla jednak, że w przypadku Blooma intertekst należy zawsze do sfery utworów literackich: „[...] zarówno tekst jak pre-teksty są tekstami poetyckimi, a znawca prac Blooma dodałby, że nie chodzi tu po prostu o teksty poetyckie, tylko o wielkie, kanoniczne poematy pewnej tradycji, które zapisują się jedne na drugich i usiłują się wzajemnie wyprzeć” (Ibidem, s. 194).

¹⁵ S. Balbus, *Między stylami...*, s. 37-38. Zob. także H. Bloom, *Poetry and repression: revisionism from Blake to Stevens*, New Haven 1976, s. 3.

¹⁶ S. Balbus, *Między stylami...*, s. 37. Zob. również na ten temat V.B. Leitch, *Deconstructive Criticism. An Advanced Introduction*, New York 1983, zwłaszcza rozdział: *Versions of Textuality and Intertextuality: Contemporary Theories of Literature and Tradition*.

Refleksja nad intertekstualnością nie ominęła także i samego Słowackiego oraz problematu „bluszczowatości” jego dzieł. Kwestię tę starał się wyjaśnić Głowiński, dokonując podziału na zagadnienia odwołania intertekstualnego i reminiscencji:

Odwołanie intertekstualne jest zawsze odwołaniem zamierzonym, a więc wprowadzonym świadomie (choć stopień owego uświadomienia może być różny), adresowanym do czytelnika, który winien zdać sobie sprawę, że z takich czy innych powodów autor mówi w danym fragmencie swojego dzieła cudzymi słowami (już Górski wyraźnie rozróżniał aluzję, czyli postępowanie założone i celowe, od przypadkowej ze swej natury reminiscencji). A dzieje się tak dlatego, że odwołanie intertekstualne jest strukturalnym elementem tekstu, reminiscencja zaś jedynie sprawą jego genezy, świadczącą o zakresie lektur pisarza, jego literackiej kulturze czy wreszcie o sile oddziaływania utworów, z których zapożyczenia pochodzą. W pewnych sytuacjach można dyskutować, jak zakwalifikować dany przypadek, a więc pytać, czy tzw. bluszczowatość Słowackiego wynikała z natury jego talentu, czy też stanowiła element pewnego typu działania literackiego, które dla struktury, a następnie zrozumienia utworów poety ma znaczenie podstawowe. Nie tu miejsce, by odpowiadać na to pytanie, można jednak stwierdzić, że wówczas, gdy się przyjmie, iż owa bluszczowatość stanowi wynik właściwości talentu poety, pozostaje się w sferze psychologii twórczości, w przypadku zaś, gdy się utrzymuje, że jest to współczynnik pewnego postępowania literackiego o wyraźnej funkcji, pozostaje się w sferze poetyki. Ujawnia się tu osobliwy paradoks: o fakcie z zakresu poetyki mówimy wówczas, gdy uznajemy, że odwołanie jest świadome (i nazywamy je wówczas odwołaniem intertekstualnym); gdy zaś jest nieświadome, uznajemy je za przypadek z zakresu psychologii twórczości czy też – najogólniej – jedno z tych wydarzeń, które mogą zajmować wyłącznie wówczas, gdy przedmiotem zainteresowań jest geneza utworu, proces jego powstawania. Owo uświadomienie nie musi jednak znaczyć za każdym razem, że chodzi o jasną w pełni, poddaną racjonalizacji decyzję. Nie musi zwłaszcza w przypadku literatur dawniejszych, kiedy przywoływanie wzorów i tekstów uznawanych za wielkie stanowiło element konwencji literackiej. Odwołania do starożytnych w epoce renesansu były zakładane przez ówczesną kulturę literacką, zyskały rangę współczynnika poetyki, a więc w tym sensie były świadome, nawet gdy w jakimś konkretnym przypadku stanowiły tylko reminiscencję. Błąd intencyjności nie jest tutaj błędem, założenie intencji stanowi nieunikniony, wręcz konieczny element postępowania¹⁷.

W przypadku teorii Blooma powyższe rozgraniczenie nie ma jednak zastosowania. Biorąc po uwagę dotychczas wyjaśnione przeze mnie kwestie związane z miejscem psychoanalizy w projekcie badacza, nie sposób nie dostrzec, że dla Blooma równie ważne są zamierzone działania literackie poety, jak i te nie do końca uświadomione. Obydwa zjawiska świadczą bowiem o wpływie pre-tekstów prekursora na twórczość adepta. Innymi słowy, podążając tropem Bloomowskim, nie jest istotne wskazywanie,

¹⁷ M. Głowiński, *O intertekstualności...*, s. 85-86.

czy w przypadku Słowackiego mamy do czynienia z erudycją, talentem poety czy raczej z zamierzonym działaniem poetyckim. Autora *Lęku przed wpływem* interesują raczej zastosowane przez poetę mechanizmy obronne w celu ustanowienia siebie jako kolejnego autorytetu dla innych twórców.

Co istotne, odczytanie odwołań intertekstualnych oraz dostrzeżenie pre-tekstów leży po stronie odbiorcy i każdorazowo zależy od jego kompetencji badawczych. Ważna jest jednak świadomość czytelnicza, o której pisała Teresa Cieślikowska, że „literatura [...] często żywi się sama sobą. Nierzadko jej twórcze wartości pochodzą z jej odczytanych na nowo fabuł i anegdot oraz ponownego ich opracowania”¹⁸. Uważam, że obok kompetencji ważne są także zainteresowania badawcze odbiorcy. Nie wszystkie interteksty zostaną dostrzeżone (lub nie wszystkie zostaną odnotowane) przez badaczy reprezentujących odmienne nurty oraz skupionych na różnych problemach (jak np. wpływ Dantego, Szekspira, Mickiewicza etc., czy choćby określenie relacji tekst-tekst, tekst-gatunek, tekst-rzeczywistość). Tekst, dzieło literackie nie ma nigdy zamkniętego charakteru, co akcentują zarówno dekonstruktywiści, jak i Bloom, a kolejne lektury składają się na proces interpretacji, który ma otwarty charakter. Ważna jest więc każda lektura tekstu, bowiem każde kolejne odczytanie może odkryć nowe znaczenia i ukazać dzieło literackiego kanonu w nowym świetle.

¹⁸ T. Cieślikowska, *Z problemów intertekstualności...*, s. 124.

Bibliografia

Bibliografia podmiotowa

- Alighieri D., *Boska komedia*, t. I *Piekieł*, przeł. A. Świdorska, Kraków 1947.
- Kopeć J., *Dziennik podróży Józefa Kopcia przez całą wzdłuż Azyą, lotem od portu Ochotska oceanem przez Wyspy Kurylskie do Niższej Kamczatki, a ztamtąd [!] na powrót do tegoż portu na psach i jeleniach*, Wrocław 1837.
- Korespondencja Juliusza Słowackiego*, t. 1-2, oprac. E. Sawrymowicz przy współpracy S. Makowskiego i Z. Sudolskiego, Wrocław 1962-1963.
- Mickiewicz A., *Dziady* cz. III, w: Idem, *Dzieła*, Wydanie Rocznicowe 1798–1998, t. III: *Dramaty*, tom oprac. Z. Stefanowska, Warszawa 1995.
- Mickiewicz A., *Dziady* cz. III, w: Idem: *Utwory wybrane*, Warszawa, 1957.
- Mickiewicz A., *Dziady* cz. IV, w: Idem, *Utwory wybrane*, Warszawa 1957.
- Mickiewicz A., *Dziennik Narodowy Polityczny i Literacki*, w: Idem, *Dzieła*, Wydanie Rocznicowe 1798–1998, t. VI, *Pisma filomackie. Pisma polityczne z lat 1832-1834*, tom oprac. M. Witkowski i C. Zgorzelski przy współpracy A. Paluchowskiego, Warszawa 2000.
- Mickiewicz A., *Katechizm o czci cara, drukowany w Wilnie*, w: Idem, *Dzieła*, Wydanie Rocznicowe 1798–1998, t. VI, *Pisma filomackie. Pisma polityczne z lat 1832-1834*, tom oprac. M. Witkowski i C. Zgorzelski przy współpracy A. Paluchowskiego, Warszawa 2000.
- Mickiewicz A., *Księgi narodu polskiego. Od początku świata aż do umęczenia narodu polskiego*, w: Idem, *Dzieła*, Wydanie Rocznicowe 1798–1998, t. V, *Proza artystyczna i pisma krytyczne*, tom oprac. Z. Dokurno, teksty franc. przeł. A. Górski, Warszawa 1999.
- Mickiewicz A., *Księgi narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego*, oprac. Z. Stefanowska, Wrocław 2004.

- Mickiewicz A., *Księgi pielgrzymstwa polskiego*, w: Idem, *Dzieła*, Wydanie Rocznicowe 1798–1998, t. V, *Proza artystyczna i pisma krytyczne*, tom oprac. Z. Dokurno, teksty franc. przeł. A. Górski, Warszawa 1999.
- Mickiewicz A., *Niezgody emigracji naszej. Kilka słów o jej ruchach*, w: Idem, *Dzieła*, t. VI, *Pisma filomackie. Pisma polityczne z lat 1832-1834*, tom oprac. M. Witkowski i C. Zgorzelski przy współpracy A. Paluchowskiego, Warszawa 2000.
- Mickiewicz A., *O bezpolitykowcach i o polityce „Pielgrzyma”*, w: Idem, *Dzieła*, Wydanie Rocznicowe 1798–1998, t. VI, *Pisma filomackie. Pisma polityczne z lat 1832-1834*, tom oprac. M. Witkowski i C. Zgorzelski przy współpracy A. Paluchowskiego, Warszawa 2000.
- Mickiewicz A., *O obojętności politycznej ze względu na obecne położenie sprawy ojczystej i o naszych stronnictwach politycznych*, w: Idem, *Dzieła*, Wydanie Rocznicowe 1798–1998, t. VI, *Pisma filomackie. Pisma polityczne z lat 1832-1834*, tom oprac. M. Witkowski i C. Zgorzelski przy współpracy A. Paluchowskiego. Do druku przygotowała T. Winek, Warszawa 2000.
- Mickiewicz A., *O partii polskiej*, w: Idem, *Dzieła*, Wydanie Rocznicowe 1798–1998, t. VI, *Pisma filomackie. Pisma polityczne z lat 1832-1834*, tom oprac. M. Witkowski i C. Zgorzelski przy współpracy A. Paluchowskiego, Warszawa 2000.
- Mickiewicz A., *Pan Tadeusz, czyli ostatni zajazd na Litwie. Historia szlachecka z roku 1811 i 1812 we dwunastu księgach wierszem*, oprac. S. Pigoń, Wrocław 1967.
- Mickiewicz A., *Ugolino. Wyjątek z Boskiej Komedyi*, w: Idem, *Dzieła*, Wydanie Rocznicowe 1798–1998, t. I, *Wiersze*, tom oprac. C. Zgorzelski, Warszawa 1993.
- Richter J.-P., *Mowa wypowiedziana przez umarłego Chrystusa ze szczytu kosmicznego gmachu o tym, że nie ma Boga*, przeł. M. Żmigrodzka, w: M. Janion, *Żyjąc, tracimy życie. Niepokojące tematy egzystencji*, Warszawa 2001.
- Słowacki J., *Anhelli*, oprac. J. Kleiner, Lwów-Warszawa-Kraków 1922.
- Słowacki J., *Anhelli*, w: Idem, *Dzieła wszystkie*, pod red. J. Kleinera, t. 3, Wrocław 1952.
- Słowacki J., *List do Konstantego Gaszyńskiego*, w: Idem, *Dzieła wszystkie*, pod red. J. Kleinera, t. 3, Wrocław 1952.

- Słowacki J., *Poema Piasta Dantyszka herbu Leliwa o Piekło*, w: Idem, *Dzieła wszystkie*, pod red. J. Kleinera, t. 3, Wrocław 1952.
- Słowacki J., *Posielenije*, w: Idem, *Dzieła wszystkie*, pod red. J. Kleinera, t. 9, Wrocław 1956.
- Słowacki J., *Urywek z listu do Kornela Ujejskiego, pisanego w grudniu 1848*, w: Idem, *Dzieła wszystkie*, pod red. J. Kleinera, t. 3, Wrocław 1952.
- Słowacki J., *Wiersze*. Nowe wydanie krytyczne. Oprac. J. Brzozowski i Z. Przychodniak, Poznań 2005.
- Słowacki J., *[I wstał Anelli... z grobu... za nim wszystkie duchy...]*, w: Idem, *Dzieła wszystkie*, pod red. J. Kleinera, t. 12, cz. 1, Wrocław 1960.
- Vigny A. de, *Eloa albo siostra aniołów*, „Ateneum: pismo naukowe i literackie”, przeł. Adam M-ski 1895, t. 3.

Bibliografia przedmiotowa

- Anioł w literaturze i w kulturze*, pod red. J. Ługowskiej i J. Skawińskiego, Wrocław 2004.
- Areopagita P.-D., *Pisma teologiczne II. Hierarchia niebiańska, hierarchia kościelna*, tłum. M. Dzielska, Kraków 1999.
- Balbus S., *Mędzy stylami*, Kraków 1993.
- Bąk M., *„I tego wieczora byliśmy z nim jak dwaj bracia” – o relacji między Słowackim i Mickiewiczem*, w: *W cieniu Mickiewicza*, pod red. J. Lyszyny i M. Bąk, Katowice 2006.
- Bąk M., *Twórca lęk Słowackiego. Antagonizm wieszczów po latach*, Katowice 2013.
- Bielik-Robson A., *Duch powierzchni. Rewizja romantyczna i filozoficzna*, Kraków 2004.
- Bielik-Robson A., *Inna nowoczesność: pytania o współczesną formułę duchowości*, Kraków 2000.
- Bielik-Robson A., *Sześć dni stworzenia. Harolda Blooma mitologia twórczości*, w: H. Bloom, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, przeł. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Kraków 2002.

- Biliński K., *Emanuel Swedenborg jako fundamentalna inspiracja religijna młodego Słowackiego*, w: Idem, *Biblia i historiozofia: Kordian jako synteza wczesnej twórczości Juliusza Słowackiego*, Wrocław 1998.
- Bizan M., Hertz P., *Wstęp*, w: J. Słowacki, *Liryki*, wybór i oprac. M. Bizan i P. Hertz, Warszawa 1959.
- Bloom H., *Agon: Toward a Theory of Revisionism*, Oxford 1983.
- Bloom H., *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, przeł. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Kraków 2002.
- Bloom H., *Lęk przed wpływem. Teoria poezji. 1973. Medytacje o pierwszeństwie*, wraz z synopsis, przeł. W. Kalaga, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, oprac. H. Markiewicz, t. IV, cz. 2, Kraków 1996.
- Bloom H., *Międzyrozdział*, przeł. W. Kalaga, w: *Współczesna teoria badań za granicą. Antologia*, oprac. H. Markiewicz, t. IV, cz. 2, Kraków 1996.
- Bloom H., *Na mapie błędzenia*, przeł. W. Kalaga, w: *Współczesna teoria badań za granicą. Antologia*, oprac. H. Markiewicz, t. IV, cz. 2, Kraków 1996.
- Bloom H., *Poetry and repression: revisionism from Blake to Stevens*, New Haven 1976.
- Bloom H., *The Anatomy of Influence. Literature as a Way of Life*, Yale 2011.
- Bloom H., *The Art of Reading Poetry*, New York 2004.
- Bloom H., *The Breaking of Form*, w: H. Bloom, P. de Man, J. Derrida, G. Hartman, J. H. Miller, *Deconstruction and Criticism*, London 1979.
- Bloom H., *Zachodni kanon. Książki i szkoła wieków*, przeł. B. Baran, M. Szczubiałka, Warszawa 2019.
- Blumenberg H., *Rzeczywistości, w których żyjemy*, przeł. W. Lipnik, Warszawa 1997.
- Boleski A., *W sferze wyobraźni poetyckiej Juliusza Słowackiego. Główne motywy obrazowania*, Łódź 1960.
- Borowy W., *O poezji Mickiewicza*, Lublin 1999.
- Burke K., *Four master tropes*, w: Idem, *A grammar of Motives*, California 1969.
- Brzozowski J., *O Prologu „Dziadów” drezdeńskich i jego zagadkowym pochodzeniu*, w: Idem, *Odnawianie znaczeń. Studia o poezji Mickiewicza*, Łódź 1997.
- Burnham S., *Księga aniołów: rozważania o aniołach wczoraj i dziś oraz autentyczne opowieści o tym, w jaki sposób wpływają na nasze życie*, tł. D. Chojnacka i M.P. Jabłoński, Poznań 1996.

- Całek A., *Adam Mickiewicz – Juliusz Słowacki: psychobiografia naukowa*, Kraków 2012.
- Campbell J., *Bohater o tysiącu twarzy*, przeł. A. Jankowski, Poznań 1997.
- Choriew W., *Sybir w Anhellim Słowackiego i u rosyjskich poetów-dekabrystów*, w: *Geografia Słowackiego*, pod. red. D. Siwickiej i M. Zielińskiej, Warszawa 2012.
- Cieśla-Korytowska M., *„Dziady” Adama Mickiewicza*, Warszawa 1995.
- Cieślikowska T., *Z problemów intertekstualności*, w: Eadem, *W kręgu genologii, intertekstualności, teorii sugestii*, Warszawa-Łódź 1995.
- Cruz J. C., *Aniołowie i diabły*, tłum. J.J. Stoppa, Gdańsk 2002.
- Culler J., *Presupozycje i intertekstualność*, przeł. K. Rosner, „Pamiętnik Literacki”, 1980, z. 3.
- Daniélou J., *Aniołowie i ich misja*, przeł. K. Kubaszczyk, Warszawa 2006.
- Davidson G., *Słownik aniołów w tym aniołów upadłych*, przeł. J. Ruszkowski, Poznań 2003.
- Dernałowicz M., *Juliusz Słowacki*, Warszawa 2009.
- Dziadek A., *Głosy do intertekstualności*, w: Idem, *Na marginesach lektury: szkice teoretyczne*, Katowice 2006.
- Eliade M., *Mity, sny i misteria*, przeł. K. Kocjan, Warszawa 1994.
- Eliade M., *Obrazy i symbole*, przeł. M. i P. Rodakowie, Warszawa 2009.
- Emerson R. W., *Mowa wygłoszona w Phi Beta Kappa Society, w Cambridge 31 sierpnia 1837 roku*, w: Idem, *Natura*, przeł. M. Filipczuk, Kraków 2005.
- Emerson R. W., *Poleganie na sobie*, w: *Wybór pism*, tłum. Z. Koenig, Łódź 2010.
- Fiećko J., *Krasiński przeciw Mickiewiczowi. Najważniejszy spór romantyków*, Poznań 2011.
- Fieguth R., *Słowacki intertekstualny. „Pan Tadeusz” Mickiewicza i „Sen srebrny Salomei”*, w: *Słowacki współczesny*, pod red. M. Troszyńskiego, Warszawa 1999.
- Firlej-Bieleńska K., *Ze wspomnień Kornela Ujejskiego o Juliuszu Słowackim*, „Ruch Literacki” 1928.
- Foucault M., *Hermeneutyka podmiotu*, przeł. M. Herer, Warszawa 2012.
- Freud A., *Ego i mechanizmy obronne*, przeł. M. Ojrzyńska, Warszawa 1997.
- Freud S., *Niesamowite*, w: *Pisma psychologiczne*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1997.
- Freud S., *Poza zasadą przyjemności*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 2005.

- Freud S., *Wstęp do psychoanalizy*, przeł. S. Kempnerówna, Warszawa 1984.
- Gille-Maisani J.-C., *Adam Mickiewicz człowiek. Studium psychologiczne. Od dzieciństwa do „Dziadów” części trzeciej*, przeł. A. Kuryś, K. Marczevska, Warszawa 1987.
- Giorgi R., *Aniołowie i demony*, przeł. T. Łozińska, Warszawa 2005.
- Gioveti P., *Aniołowie*, przeł. A. Michalska-Rajch, Łódź 2001.
- Głowiński M., *O intertekstualności*, „Pamiętnik Literacki”, 1986, z. 4.
- Grün A., *Każdy ma swego anioła*, przeł. K. Zimmerer, Kraków 2001.
- Grzęda E., *Anieli patrzą przez palmowe drzewa*, „Litteraria” 1999, nr 30.
- Grzęda E., *Kim jest szaman w Anhellim Juliusza Słowackiego?* „Literatura Ludowa” 2005, nr 6.
- Gutowski P., *Posłowie. Emerson i przesłanie wiary w siebie*, w: R.W. Emerson, *Natura*, przeł. M. Flilpczuk, Kraków 2005.
- Hertz P., *Portret Słowackiego*, Warszawa 2009.
- Hoesick F., *Anhelli i trzy poematy*, Kraków 1895.
- Janion M., *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*, Kraków 2007.
- Janion M., *Żyjąc, tracimy życie. Niepokojące tematy egzystencji*, Warszawa 2001.
- Jochemczyk J., *Rzeczy piekielne. Wokół Poematu Piasta Dantyszka Juliusza Słowackiego*, Katowice 2006.
- Joczowa M., *Motyw Anioła w pismach mistycznych Słowackiego*, w: *Słowacki mistyczny*, pod. red. M. Janion i M. Żmigrodzkiej, Warszawa 1981.
- Kalendarz życia i twórczości Juliusza Słowackiego*, oprac. E. Sawrymowicz, Wrocław 1960.
- Kasperski E., *Związki literackie, intertekstualność i literatura powszechna*, w: Idem, *Literatura i różnorodność. Teoria literatury w sytuacji ponowoczesności*, Warszawa 1996.
- Kierkegaard S., *Jednostka i tłum*, przeł. A. Ściegienny w: *Filozofia egzystencjalna*, wyb. i wstęp L. Kołakowski i K. Pomian, Warszawa 1965.
- Kierkegaard S., *Pojęcie lęku: proste rozważania o charakterze psychologicznym, odniesione do dogmatycznego problemu grzechu pierwotnego autorstwa Vigiliusa Haufniensis*, przeł. i wstępem opatr. A. Szwed, Kęty 2000.
- E. Kiślak, *Car-Trup i Król-Duch. Rosja w twórczości Słowackiego*, Warszawa 1991.

- Kleiner J., *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, t. 2: *Od Balladyny do Lilli Wenedy*, Kraków 1999.
- Kleiner J., *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, t. 4, *Poeta mistyk*, Kraków 1999.
- Kleiner J., *Wstęp*, w: J. Słowacki, *Anhelli*, oprac. J. Kleiner, Lwów-Warszawa-Kraków 1922.
- Kołacz J., „*We mgle stopy – a w błękicie czoła*”, czyli rzecz o aniołach Juliusza Słowackiego, „*Przegląd Powszechny*” 2002, nr 3.
- Kostaszuk-Romanowska M., *Sybir Anhellego – przestrzenią mesjanistyczną?* „*Przegląd Wschodni*” 1991, t. 1, z. 2.
- Kowalczykowa A., *Słowacki*, Warszawa 1994.
- Kowalczykowa A., *Wstęp*, w: J. Słowacki: *Krąg pism mistycznych*, Wrocław 1997.
- Kridl M., *Antagonizm wieszczów. Rzecz o stosunku Słowackiego do Mickiewicza*, Warszawa 1925.
- Księga o aniołach*, pod. red. H. Oleschko, Kraków 2002.
- Kubacki W., *Arcydramat i milczenie bohatera Polaków. Studium o „Dziadach”*, Kraków 1951.
- Kuciak A., *Dante romantyków. Recepcja Boskiej Komedii u Mickiewicza, Słowackiego, Krasińskiego i Norwida*, Poznań 2003.
- Kulesza M., *Anioły Juliusza Słowackiego*, „*Rocznik Humanistyczny*” 2006, t. 54, z. 1.
- Kulesza-Gierat M., *Aniołowie w poezji Adama Mickiewicza. Próba monografii*, Lublin 2007.
- Kuziak M., „*Anhelli*” Słowackiego – efekt lektury mickiewiczzo-logicznej, „*Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo*” 2020, nr 10 (13): *Agony*.
- Kuziak M., *Fragmenty o Słowackim*, Słupsk 2001.
- Kuziak M., *Lęk przed wpływem: w stronę późnej twórczości Słowackiego*, w: *Słowacki mistyczny. Rewizje po latach*, pod red. A. Fabianowskiego i E. Hoffmann-Piotrowskiej, Warszawa 2012.
- Läpple A., *Aniołowie*, tłum. J. Jurczyński, Kraków 2004.
- Leitch V.B., *Deconstructive Criticism. An Advanced Introduction*, New York 1983.
- Limanowski M., *Duchowość i maestria. Recenzje teatralne 1901-1940*, zebr. i oprac. Z. Osiński, Warszawa 1992.
- Lipszyc A., *Międzyłudzie. Koncepcja podmiotowości w pismach Harolda Blooma z nieustającym odniesieniem do podmiotoburstwa*, Kraków 2004.

- Lubański M., *Psychoanaliza przeżyczenia w Anhellim, czyli o studium Stefana Baleya*
Psychoanaliza jednej pomyłki Słowackiego, „Prace Językoznawcze” 2008, z. 10.
- Lucie-Smith E., *Anioły*, przeł. M. Witkowski, Warszawa 2010.
- Lyszczyńska J., *Anhelli genezyjski*, „Postscriptum Polonistyczne” 2009, nr 2.
- Łubieniewska E., *Sen i przebudzenie Anhellego*, „Ruch Literacki” 2000, z. 6.
- Maciejewski J., *Florenckie poematy Słowackiego. Poema Piasta Dantyszka herbu Leliwa o piekle – Ojciec zadżumionych – W Szwajcarii – Wacław, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk* 1974,
- Makowski S., „*Dziady*” Mickiewicza – „*Dziady*” Słowackiego, „Przegląd Humanistyczny” 1992, nr 2.
- Makowski S., *Juliusz Słowacki*, Warszawa 1980.
- Makowski S., *Obecność Mickiewicza w „Królu-Duchu” Juliusza Słowackiego*, w: *Księga w 170. rocznicę wydania „Ballad i romansów” Adama Mickiewicza*, pod red. J. Kolbuszewskiego, Wrocław 1993.
- Makowski S., „*Pan Tadeusz*” Juliusza Słowackiego, „Poezja” 1984, nr 11–12.
- Makowski S., *W kręgu rodziny i przyjaciół Słowackiego. Materiały i szkice*, Warszawa 1967.
- Małecki A., *Juliusz Słowacki: jego życie i dzieła w stosunku do współczesnej epoki*, t. II, Lwów 1901.
- Matuszewski I., *Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze*, Warszawa 1965.
- Michalak J., *Anioł na prawym skrzydle tryptyku. W Szwajcarii Juliusza Słowackiego*, „Litteraria” 1999, nr 30.
- Nawrocka E., *Juliusz Słowacki od aniołów*, w: *Mickiewicz – Słowacki – Krasiński: romantyczne uwarunkowania i współczesne konteksty*, pod red. E. Owczarz i J. Smulskiego, Łowicz 2001.
- Niemojewska-Gruszczyńska Z., „*Dziady*” drezdeńskie jako dramat chrześcijański, Warszawa 1920.
- Niemojewska-Gruszczyńska Z., *Walka szatana z Bogiem w polskim dramacie romantycznym*, Warszawa 1935.
- Nietzsche F., *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm*, tłum. i przedm. B. Baran, Warszawa 2009.

- Nowak Z.J.: *Z techniki homeryckiej w Panu Tadeuszu*, „Filomata” 1993, nr 9 [specjalny] (114).
- Nycz R., *Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy*, w: Idem, *Tekstowy świat*, Warszawa 1995.
- Panteghini G., *Aniołowie i demony. Powrót tego co niewidzialne*, tłum. B.A. Gancarz, Kraków 2001.
- Pfister M., *Koncepcje intertekstualności*, przeł. M. Łukasiewicz, „Pamiętnik Literacki”, 1991, z. 4.
- Piasecka M., *Mistrzowie snu: Mickiewicz – Słowacki – Krasiński*, Wrocław 1992.
- Piechota M., *Pojedynki Słowackiego z Mickiewiczem*, w: Idem, „*Chcesz ty, jak widzę, być dawnym Polakiem*”. *Studia i szkice o twórczości Słowackiego*, Katowice 2005.
- Pigoń S., *Przypuszczalny ślad Swedenborga w III części „Dziadów”*, w: Idem, *Z epoki Mickiewicza. Studja i szkice*, Lwów 1922.
- Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, oprac. Zespół Biblistów Polskich z inicjatywy Towarzystwa Świętego Pawła, Częstochowa 2009.
- Pleśu A., *O aniołach*, przeł. T. Klimkowski, Kraków 2010.
- Potkański J., *Parabazy wpływu. Iwaszkiewicz, Bloom, Lacan*, Warszawa 2008.
- Pyczek W., *Czy można odczytywać Anhellego jako prolegomena do dzieła mistyczo-genezyjskiego?*, w: *Słowacki mistyczny. Rewizje po latach*, pod red. A. Fabianowskiego i E. Hoffmann-Piotrowskiej, Warszawa 2012.
- Pyczek W., *[I wstał Anhelli... z grobu... za nim wszystkie duchy...] Próba interpretacji wiersza*, w: *Juliusz Słowacki – interpretacje i reinterpretacje*, red. E. Skalińska, E. Szczeglacka-Pawłowska, Warszawa 2011.
- Ricoeur P., *Przemyśleć stworzenie*, w: A. Lacocque, P. Ricoeur: *Myśleć biblijnie*, przeł. E. Mukoid, M. Tarnowska, Kraków 2003.
- Sadowski J.N., *Kilka słów o „Anhellim” Słowackiego* w: *Sądy współczesnych o twórczości Słowackiego*, oprac. B. Zakrzewski i in., Wrocław 1963.
- Sawrymowicz E., *Juliusz Słowacki*, Warszawa 1956.
- Schiller F., *O zastosowaniu chóru w tragedii*, w: *Goethe i Schiller o dramacie i teatrze: wybór pism*, przeł. i oprac. O. Dobijanka, Wrocław 1959.
- Siwicka D., *Transformacja syberyjska*, „Przegląd Wschodni” 1991, t. 1, z. 2.
- Sitnicki Z., *Mickiewicz a Dante*, „Pamiętnik Literacki”, 1948, t. 38.

- Skuczyński J., *Podstawy obrzędowe a przestrzeń teatralna w „Dziadach”*, „Pamiętnik Literacki” 79 (1988), z. 2.
- Skuczyński J., *Wstęp*, w: A. Mickiewicz, *Dziady drezdeńskie*, Wrocław 2012.
- Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Wrocław 1991.
- Stefanowska Z., *Wstęp*, w: A. Mickiewicz, *Księgi narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego*, oprac. Z. Stefanowska, Wrocław 2004.
- Stępniewska A., *Mickiewicz w kręgu Homera. Struktura epicka Pana Tadeusza*, Lublin 1998.
- Szargot M., *Koniec baśni. O [Panu Tadeuszu] J. Słowackiego*, w: *Od Oświecenia ku romantyzmowi i dalej... Autorzy – dzieła – czytelnicy*, pod red. M. Piechoty i J. Ryby, Katowice 2004.
- Szturc W., *Słowacki – Mickiewicz. Mickiewicz – Goethe*, w: Idem, *Archeologia wyobraźni. Studia o Słowackim i Norwidzie*, Kraków 2001.
- Szturc W., *Słowacki jako interpretator Mickiewicza*, w: *Mickiewiczologia. Tradycje i potrzeby*, pod red. K. Cysewskiego, Słupsk 1999.
- Trela D., *Gorecki i Mickiewicz – różne historie tego samego diabła*, w: *Od oświecenia ku romantyzmowi i dalej... Autorzy – dzieła – czytelnicy*, cz. 4, pod red. M. Piechoty i J. Ryby, Katowice 2012.
- Trela D., *Logos w intertekstualnym projekcie Harolda Blooma*, w: *Logos – filozofia słowa. Szkice o pograniczach języka, filozofii i literatury*, pod red. K. Andruczyka, E. Gorlewskiej, K. Korotkicha, Białystok 2017.
- Trela D., *Problemat rezurekcji Anhellego. Wokół wiersza [I wstał Anhelli... z grobu... za nim wszystkie duchy] Juliusza Słowackiego*, w: *Rara avis XI*, red. K. Hincová, P. Gregorík, Trnava 2015.
- Trojanowiczowa Z., *Sybir romantyków. W opracowaniu materiałów wspomnieniowych uczestniczył Jerzy Fiećko*, Poznań 1993.
- Trojnar S., *O pierwowzór biblijny Szamana w „Anhellim” Słowackiego*, „Pamiętnik Literacki” 1931, t. 28.
- Ujejski J., *Romantycy*, Warszawa 1963.
- Ursel M., *Wstęp*, w: J. Słowacki, *Powieści poetyckie*, oprac. M. Ursel, Wrocław 1986.
- Vico G., *Nauka nowa*, przeł. J. Jakubowicz, Warszawa 1966.
- Weintraub W., *Poeta i prorok. Rzecz o profetyzmie Mickiewicza*, Warszawa 1982.

- Witkowska A., *Jak Słowacki pisał Mickiewicza*, w: *Słowacki mistyczny. Propozycje i dyskusje*, pod red. M. Janion i M. Żmigrodzkiej, Warszawa 1981.
- Witkowska A., *Wielcy romantycy polscy*, Warszawa 1980.
- Wnuczyńska J., *Aniołowie w III części Dziadów Adama Mickiewicza i w teatralnych realizacjach dramatu w XX wieku*, Kraków 2007.
- Ziołowicz A., *Ja-Chór. O roli chóru w mistycznej dramaturgii Juliusza Słowackiego*, „Pamiętnik Literacki”, 1997, z. 4.