

Adam Lipszyc

Dwóch współczesnych ironistów

Nowa Krytyka 14, 247-268

2003

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Adam Lipszyc
Uniwersytet Warszawski

Dwóch współczesnych ironistów

W niniejszym tekście proponuję porównanie dwóch koncepcji ironii, stworzonych przez dwóch „krytyków z Yale”, Paula de Mana i Harolda Blooma. Dla obu pojęcie to ma podstawowe znaczenie i pozwala dobrze uchwycić różnicę między ich stanowiskami. Kwestia ta, jak sądzę, może być całkiem zajmująca dla filozofów, którzy od braci krytycznej wiele nauczyć się mogą. Paul de Man to czołowa postać amerykańskiego dekonstrukcjonizmu, Harold Bloom zaś to twórca teorii „lęku przed wpływem”, zgodnie z którą całą poezję powinniśmy czytać jako gesty obronne przed wpływem wierszy poprzedników. Jak zobaczymy, w sporze między nimi, a przede wszystkim w analizowanym tu sporze o ironię, chodzi o koncepcję podmiotowości.

1. De Man o ironii

De Manowska koncepcja ironii rodzi się z wnikliwej i oryginalnej lektury wczesnoromantycznych teorii ironii, przede wszystkim zaś pism Friedricha Schlegla¹. Ironia jest dla de Mana wszechobecnym czynnikiem, rodzajem wirusa,

¹ Wszystkie cytaty w tym podrozdziale pochodzą z poświęconego de Manowi numeru „Literatury na Świecie”, nr 10–11/1999. Numery stron w nawiasach odnoszą się do tego właśnie numeru. Opieram się tu na esejach: *Pojęcie ironii* i *Retoryka czasowości* (oba w przekładzie A. Sosnowskiego) oraz wywiadzie z de Manem przeprowadzonym przez R. Moynihana, zatytułowanym *...dla mnie tak, skoro nazywam się de Man* (w przekładzie A. Przybysławskiego). Esej *Pojęcie ironii* znajduje się również w książce de Mana *Ideologia estetyczna*, przeł. A. Przybysławski. Gdańsk 2000, s. 252–281.

którym zakażona jest całość języka. W ostatecznym rozrachunku okazuje się, że dla de Mana każdy tekst może zostać odczytany ironicznie, podobnie jak każdy tekst można zdekonstruować, czy też – ściślej – każdy tekst dekonstruuje się sam. W myśli de Mana istnieje ścisły związek pomiędzy pojęciem ironii i dekonstrukcji, a także tak istotnymi dla całości jego koncepcji pojęciami, jak nieczytelność czy alegoria. Ten związek wskażę podczas analizy de Manowskiej koncepcji ironii. Poglądy de Mana na ironię ulegały pewnym zmianom, na co on sam zwraca uwagę. Skupię się tutaj na jego późniejszym (z przyczyn obiektywnych – ostatecznym) podejściu, by na koniec powrócić mimo wszystko do ujęcia wcześniejszego. Albowiem w dość dawnym eseju *Retoryka czasowości* de Man łączy pojęcie ironii ze specyficzną koncepcją czasu. Sądzę, że akurat to powiązanie nie zmienia się, gdy przechodzimy do późniejszej koncepcji de Mana. Zaś ów związek ironii z czasem będzie dla mnie szczególnie cenny, ponieważ w dalszej perspektywie spróbuję zestawić ujęcie ironii u de Mana i Blooma, u tego ostatniego zaś ironia również powiązana jest z czasem, jednakże w odmienny sposób.

Na początku swojego eseju *Pojęcie ironii* de Man tłumaczy, że ironia pojęciem nie jest, dlatego też jego tytuł ma charakter ironiczny. W następnym kroku zastanawia się – i to jest już znacznie istotniejsze – czy, jak chce tradycja, ironia jest tropem retorycznym. Ma to dla nas olbrzymie znaczenie, ponieważ Bloom wpisuje się w tę tradycję i uznaje ironię za trop będący emblematem wszystkich tropów. Tę ideę de Man ostatecznie odrzuci, z początku jednak tej kwestii nie rozstrzyga, rozwijając nawet koncepcję ironii jako tropu tropów i nadając jej pozory prawdopodobieństwa. Pisze:

Trop znaczy „zwrot”, i właśnie to odwrócenie, to odchylenie, które zachodzi między dosłownym a przerośnym znaczeniem, to odwracanie znaczenia na pewno jest obecne we wszystkich tradycyjnych definicjach ironii, takich jak „myślenie jednej rzeczy, mówienie zaś innej”, czy też „chwalić ganiąc”, zresztą cokolwiek bądź... (s. 9)

Zobaczymy już wkrótce, że dla Blooma ironia jest właśnie takim odwróceniem i odchyleniem, usytuowanym jednak w ramach całego systemu tropów. Pozostając wciąż jeszcze na gruncie koncepcji ironii jako tropu, de Man wskazuje wyjątkowość ironii:

[...] aczkolwiek ma się wrażenie, że ten odwrót w ironii zawiera trochę więcej, że mamy tu bardziej radykalną negację niż w wypadku jakiegoś zwykłego tropu, takiego jak synekdocha, metafora czy meto-

nimia. Ironia wygląda na trop tropów, na właśnie taki trop, który sam swój własny termin nazywa „odwróceniem”... (s. 9)

Chwilowo sprawa, czy ironia jest tropem, zostaje zawieszona, i nie wiadomo też za bardzo, do czego ta dyskusja miałaby prowadzić. Wkrótce się jednak dowiemy. Po wstępnych uwagach de Man stopniowo zaczyna kłaść coraz większy nacisk na nieokiełznany, niepoahamowany, „niebezpieczny” charakter ironii. W tym momencie po raz pierwszy łączy ironię z niezrozumiałością.

Sposób na zatrzymanie ironii to rozumienie, zrozumienie ironii, zrozumienie ironicznego procesu. Rozumienie dałoby nam możliwość poskromienia ironii. A co jeżeli ironia zawsze jest ze [dotyczy] rozumienia, jeżeli ironia zawsze jest ironią rozumienia, jeżeli stawką w ironii zawsze jest pytanie o to, czy możliwe jest rozumienie lub nierozumienie? (s. 12)

„Niezrozumiałość” to termin Schlegla. Sam de Man woli mówić w tym wypadku o „nieczytelności” tekstu:

jeśli ironia dotyczy samego rozumienia, to żadne rozumienie ironii nigdy nie będzie w stanie nad nią zapanować i z nią skończyć..., i jeśli rzeczywiście tak jest, że stawką w ironii jest sama możliwość zrozumienia, możliwość odczytania, sama czytelność tekstów, możliwość decyzji co do takiego czy innego znaczenia, albo co do jakiegoś zbioru znaczeń, albo co do jakiejś ograniczonej polisemii znaczeń, to od razu możemy dostrzec, że ironia rzeczywiście byłaby czymś bardzo niebezpiecznym. (s. 12)

„Nieczytelność” czy „nieodczytywalność” jest jednym z podstawowych pojęć teorii de Mana. Jak sam tłumaczy: „ja mówię o nieodczytywalności, to znaczy, że tekst nie wytwarza błędnych odczytań [*misreadings*], lecz odczytania, które są niewspółmierne” (s. 255). Jest to punkt niezwykle dla nas istotny, ponieważ *misreading*, jeden z centralnych terminów teorii Blooma, zostaje tu oddalony na rzecz wielości niewspółmiernych odczytań spowodowanych nieczytelnością tekstu. O tym jednak nieco później. Teraz musimy jedynie zrozumieć, że kiedy de Man mówi o „nieodczytywalności”, ma na myśli nieokiełznaną figlarność języka i wszystkich tekstów: tekst produkuje wielość odczytań, które nie dają się uporządkować nawet za pomocą uspokajającego pojęcia „polisemii”. Język jest retoryczny, a ta retoryczność powoduje nie tyle to, że każda wypowiedź ma kilka znaczeń, ile że każdy tekst produkuje nieograniczoną wielość odczytań, które są niewspółmierne, ale i na dodatek wewnętrznie

niestabilne – przechodzą jedne w drugie, same giną przecząc sobie, rodzą nowe i tak dalej.

Można zatem wywieść z tekstu takie odczytanie, które jest doskonale spójne z figuratywnością rzeczywiście działającą w tekście, a zarazem można wywieść inne odczytanie, które semantycznie jest z pierwszym niewspółmierne. Te dwa odczytania radykalnie się ze sobą kłócą w tej mierze, w jakiej dają się sprowadzić do twierdzeń, które są nie tylko niewspółmierne, lecz także wzajemnie się niweczą. (s. 255)

Te ostatnie sformułowania nie są chyba najprecyzyjniejsze, niemniej jasne jest, że de Man chce podkreślić nie tylko retoryczność wszelkiego języka, ale także znaczeniową niestabilność, która należy do samej istoty retoryki. Jak zaraz zobaczymy, pojęcie ironii ma zdać sprawę z tej niestabilności. Pisze de Man:

W moim rozumieniu retoryka, dla której ironia jest pojęciem granicy [chyba raczej: pojęciem granicznym – A.L.], jest nie tylko zwielokrotnieniem. Zwielokrotnienie też daje się scalić – jest ona rozbiciem tego, co pojedyncze. (s. 251)

Dlatego właśnie pojęcie polisemii nie nadaje się do opisu tej sytuacji: de Manowi zależy na uwypukleniu znacznie dalej idącego rozproszenia znaczeniowego – nawet to, co pojedyncze, jedno odczytanie, nie jest domkniętym elementem jakiegoś skończonego czy nawet nieskończonego zbioru możliwych odczytań, tylko nie do końca uformowanym tworem, który w każdej chwili może ponownie zmutować. Ironia jest pojęciem granicznym tak rozumianej retoryki – to sformułowanie stanie się jaśniejsze już za chwilę, a wówczas zobaczymy, dlaczego nie można nazwać ironii nawet tropem tropów.

Analizując Schleglowską koncepcję ironii, de Man odwołuje się do pojęcia „permanentnej parabazy”. Ironia to

buffo, czyli [...] rozbicie narracyjnej iluzji, *aparté*, uwaga do publiczności, która zrywa z iluzją fikcji [...] W terminologii retorycznej nazywa się to – znajdujemy ten termin u Schlegla – parabaza. Parabaza to przerwanie jakiegoś dyskursu przez zmianę retorycznego rejestru. [...] Jest jeszcze inne słowo nazywające tę rzecz, równie zasadne w retoryce – to słowo anakolut [...] – zamiast czegoś, czego moglibyśmy po danej składni oczekiwać, otrzymujemy coś całkiem innego, takie załamanie składniowych obietnic modelu. (s. 29)

Ironia jest więc takim naruszeniem spójności tekstu, ale – jak mówi Schlegel cytowany przez de Mana – „ironia jest wszędzie, nie tylko w konkretnych passusach” (s. 28). Dlatego też Schległowska definicja ironii głosi, że jest ona „permanentną parabazą”. Pisze de Man:

Buffo jest więc parabazą lub anakolutem, przerwaniem ciągu narracji [...] Ironia nie jest li tylko przerwaniem; on [Schegel] mówi, że ona jest (i taką właśnie definicję ironii podaje) „permanentną parabazą”, parabazą nie tylko w jednym punkcie, ale we wszystkich punktach, i w ten właśnie sposób definiuje poezję: ironia jest wszędzie, narracja może zostać przerwana na całej linii. (s. 30)

Czy teoria de Mana jest więc po prostu powtórzeniem czy przypomnieniem koncepcji Schlegla? Raczej jest jej – w precyzyjnym znaczeniu tego słowa – dekonstrukcją. Tak czy inaczej, de Man uzupełnia Schległowską definicję ironii w następujący sposób: „skoro Schlegel powiedział, że ironia jest permanentną parabazą, to my powiedzielibyśmy, że ironia jest właśnie taką permanentną parabazą alegorii tropów” (s. 31). To piętrowe, tajemnicze sformułowanie rozjaśnione zostaje nieco niżej:

Alegoria tropów ma właściwą sobie narracyjną spójność, swoją systematyczność, i właśnie tę spójność, tę systematyczność ironia przerywa, rozbija [...] każda teoria ironii jest zniweczeniem, takim koniecznym zniweczeniem każdej teorii narracji [...] jest ona właśnie tym, co wypracowanie jakiegokolwiek spójnej teorii narracji czyni niemożliwym. (s. 13)

A zatem to właśnie ironiczny charakter każdego tekstu sprawia, że nawet stwierdzenie retoryczności wszelkiego języka jest niedostateczne, ponieważ ironia rozregulowuje system tropów i sprawia, że tekst jest – w sensie wyjaśnionym powyżej – prawdziwie nieczytelny.

Ironia pojawia się wtedy, kiedy język zaczyna mówić rzeczy, o których mówienie go nie podejrzewałeś, kiedy słowa nabierają znaczeń daleko wybiegających poza znaczenie, które w swoim mniemaniu miałeś pod kontrolą, kiedy zaczynają one mówić rzeczy idące pod prąd twego poszukiwanego znaczenia i przyjętej przez ciebie intencji. (s. 248)

Charakterystyczne, że de Man personifikuje tutaj same słowa: „podmiotem” jest tutaj język, a nie człowiek, który znika w szalejącym wirze ironii. Jeśli (jak to jest u Blooma) ironia jest jednym z tropów, jest częścią tropologicznego

systemu, to o retoryce można mówić jako o zespole technik, którymi posługuje się człowiek w najróżniejszych celach. Ale dla de Mana ironia właśnie tropem nie jest: „Ironia jest więc tak fundamentalna, że dla mnie wcale już nie jest jakimś tropem. Ironię ogólnie nazywa się tropem tropów, lecz faktycznie ironia jest naruszeniem ciągłości pola znaczenia tropologicznego” (s. 248).

Ponieważ ironia nie jest tropem tylko właściwością języka odpowiedzialną za nieczytelność wszelkiego tekstu, człowiek przestaje być panem retoryki. „Słowa mają swój własny sposób mówienia różnych rzeczy, które wcale nie są tymi rzeczami, które chce się w nich wypowiedzieć” (s. 34). A w innym miejscu: „ironia ma do czynienia z brakiem kontroli nad znaczeniem” (s. 248). Czy jednak istotnie można mówić o jakimś „podmiocie”, języku, który mówi przez nas? Nawet i to nie jest możliwe. Zastanawiając się nad Schleglowskim rozumieniem romantycznej koncepcji „języka autentycznego”, de Man pokazuje, że język ten nie jest jakimś idealnym systemem, w którym wszelkie konflikty i niejednoznaczności ulegają wyciszeniu. Ma on raczej wszelkie cechy Derridańskiego „pisma”:

Autentyczny język to język obłędu, język błędu i język głupoty [...] To właśnie tak, gdyż ów autentyczny język jest bytem czysto semiotycznym, otwartym na radykalną arbitralność każdego systemu znaków i – jako taki – zdolnym do cyrkulacji, która jednakże – jako taka – jest gruntownie niespolegliwa [...] jest to cyrkulacja nieokiełznana, [...] czysta cyrkulacja lub gra znaku, który jest, jak Państwu wiadomo, źródłem błędu, obłędu, głupoty i wszelkiego innego zła. (s. 33–34)

Odnajdujemy tu zabieg charakterystyczny dla Derridy, de Mana i wielu postmodernistycznych myślicieli: coś pozornie źródłowego (np. mowa, świadomość) ufundowane jest na czymś bardziej pierwotnym (np. pismo, język), ale tej bardziej pierwotnej rzeczy również nie można nazwać źródłową, obecną czy podmiotową, jest bowiem czymś ze swej natury rozproszonym. Język jest niepodmiotowym, permanentnie ironizującym tworem, w którym jesteśmy zanurzeni. „Bo jest tu taka maszyna, tekstualna maszyna, nieubłagana determinacja i totalna samowola, *unbedigter Willkür*, [...] która zamieszkuje słowa na poziomie gry znaku, która obraca wniwecz jakąkolwiek narracyjną spójność wątków...” (s. 34)

W ujęciu de Mana ironia nie jest więc techniką retoryczną, którą posługuje się poeta czy w ogólności człowiek dystansując się od swojego dzieła, wciąż je przekraczając i konstruując na nowo (tak mniej więcej wyglądałaby uproszczona

charakterystyka ironii romantycznej). Jest właściwością języka, która właśnie odbiera kontrolę podmiotowi, sprawia, że język wymyka mu się z ręki, a on sam staje się dla siebie nieprzejrzysty. „Jest to właśnie ten moment, kiedy świadomość zostaje zaatakowana przez coś wobec niej zewnętrznego lub też coś, co czymś zewnętrznym się wydaje, czego nie można zasymilować, albo, jeszcze gorzej, czymś, co świadomość uważa za zasymilowane, co jednak uderza w nią ponownie w jakiś inny sposób” (s. 249). Człowiek zostaje więc wydany na pastwę języka i jeśli ironia jest znamię wolności, to raczej wolności od człowieka, niż wolności człowieka.

Mam nadzieję, że na tym etapie powiązanie pomiędzy pojęciem ironii a nieczytelności jest już całkiem zrozumiałe. Oczywiście, ma to też bezpośrednie połączenie z ideą dekonstrukcji, ponieważ to, że każdy tekst jest nieczytelny, oznacza dokładnie, że każdy tekst dekonstruuje się sam (tyle że niektórym tekstom trzeba nieco bardziej pomóc). Tak przynajmniej twierdzi de Man. Równocześnie widzimy też, jak taka charakterystyka „tekstualnej maszyny” wywraca na nice ideę scentralizowanego podmiotu, który panuje nad swoim językiem, a idea ironii romantycznej (na której wszak de Man bazuje) ulega zniszczeniu. Wszystkie te wątki są niezmiernie istotne dla dyskusji o Bloomie i powinniśmy je wszystkie zachować w pamięci. Na koniec musimy uzupełnić ten obraz o jeszcze jeden element. Idzie o powiązanie pomiędzy ironią a alegorią, przede wszystkim zaś – czasem.

De Manowska koncepcja alegorii będzie nas tu interesowała tylko o tyle, o ile może ona rzucić światło na powiązania pomiędzy ironią a czasem. Jak już wspominałem, ten ostatni problem omawia de Man w eseju *Retoryka czasowości*, gdzie ujęcie ironii odbiega od tego, o którym mówiliśmy powyżej. Ironia ujmowana jest tu jako dialektyczna, lustrzana gra dystansu i rozdwojeń w obrębie ja, czy też nieskończona spirala refleksji. Otóż w tym samym eseju, zanim pojawi się problem ironii, de Man zastanawia się nad klasyczną opozycją alegorii i symbolu. Ujmując rzecz topornie, de Man lubi alegorię, a symbolu nie lubi, czym sprzeciwia się utartemu schematowi, w myśl którego symbol jest prawdziwie poetycki i wzniosły, alegoria zaś jest głupim, racjonalistycznym narzędziem. Alegoria nie oznacza jednak u de Mana jakiejś prostej słownej maski, którą przekład na język idei zrywa w sposób mechaniczny. Głupi jest dlań symbol, który udaje, że możliwa jest doskonała obecność, nakładanie się oznaczającego i oznaczanego, a czas faktycznie nie istnieje. „W świecie symbolu obraz zbiega się z substancją, gdyż substancja i jej przedstawienie nie różnią się

w swoim bycie, a tylko co do ekstensji: stanowią część i całość tego samego układu kategorii. Pozostają w relacji równoczesności, która tak naprawdę jest przestrzennego rodzaju, a interwencja czasu jest czymś po prostu przygodnym” (s. 214). Na tym tle de Man charakteryzuje alegorię, która będzie dlań stała po stronie (postmodernistycznego) świata różnicy, zawsze niepełnej obecności i czasu właśnie. „Kiedy symbol wysuwa możliwość tożsamości i utożsamień, alegoria zaznacza przede wszystkim odległość względem swojego początku i – wyrzekając się nostalgii i pragnienia jednoczesności – ustanawia swój język w pustce czasowej różnicy. Tym sposobem udaremnia iluzoryczne utożsamienie ja z nie-ja, które w pełni, i zarazem boleśnie, rozpoznane zostaje jako nie-ja” (s. 215).

Zwracam uwagę na charakterystyczną dla teoretyków postmodernizmu pozytywną waloryzację aktu wyzbycia się nostalgii za obecnością i jednoczesnością: rezygnuje się tu z mesjanicznych tęsknot, afirmuje się różnicę i swobodną grę znaku. Tak czy inaczej, podczas gdy symbol udaje więc, że przekroczył „językowość” łącząc się z oznaczanym światem, a realistyczne słowo stara się dokonać tego samego dzięki oszustwa *mimesis*, alegoria jest bardziej podobna do pisma, systemu arbitralnych znaków. „Jeśli w ogóle ma być alegoria, to jest czymś koniecznym, aby alegoryczny znak odnosił się do innego znaku, który go poprzedza. Znaczenie tworzone przez alegoryczny znak może zatem polegać tylko na powtórzeniu (w sensie Kierkegaardowskim) tego poprzedzającego znaku, z którym ów znak nigdy nie może być współczesny” (s. 214). Dlatego właśnie alegoria generuje czasowość, nieuchronną uprzedniość Derridiańskiego „już-zawsze”.

De Manowskie wywody na temat alegorii (które do pewnego stopnia przypominają teorię alegorii stworzoną przez Waltera Benjamina) rzucają dodatkowe światło na jego rozumienie ironii. Nas jednak interesuje tu wyłącznie związek pomiędzy tymi kategoriami a czasem. Otóż de Man uważa, że nieskończona, nigdy nie ukończona praca ironii jako ciągłego rozdwojenia w podmiocie i ciągłego spoglądania na siebie, otwiera ten sam porządek czasowy, co praca alegorii. „Akt ironii wskazuje istnienie pewnej czasowości, która na pewno nie jest organiczna, jako że odnosi się do swojego źródła tylko poprzez dystans i różnicę, udaremniając możliwość jakiegokolwiek końca czy pełni” (s. 233). Akt ironiczny uruchamia gonitwę aktów autorefleksji, która jednak nie jest stabilną autorefleksją przejrzystego, kartezyjańskiego podmiotu: jest to samonapędzająca się machina ciągłych rozdwojeń. „W ten sposób alegoria i ironia łączą

się we wspólnym im odkryciu prawdziwie czasowej przypadłości. Łączy je też demistyfikacja organicznego świata, postulowanego symbolicznie w analogicznych odpowiednikach, a mimetycznie w literaturze przedstawiającej, w której fikcja i rzeczywistość miałyby rzekomo współzachozić” (s. 233–234). Tak jak alegoria jest wrogiem symbolizmu, tak ironiczne pisanie, które ukazuje fikcyjność fikcji, czyli jej odstawanie od rzeczywistości, jest wrogiem realizmu.

Ironia i alegoria są dla de Mana strukturami dopełniającymi się, które realizują to samo odkrycie czasowości na dwa sposoby. Nie musimy dokładnie zagłębiać się w subtelny mechanizm tych komplementarnych technik. Istotne dla nas jest to, że zarówno ironia, jak i alegoria mają według de Mana zdawać sprawę z czasowości, istnienia czasu, który ma strukturę nieciągłą i jest serią nie nakładających się na siebie powtórzeń i niewypełnionych chwil. Tę niepełność czy niespełnialność każdej chwili ironia ujawnia demonstrując niemożliwość kartezjańskiej autorefleksji w punktowej chwili. „Z tego względu ironia bliższa jest przebiegowi faktycznego doświadczenia i wychwytuje to i owo ze sztucznej bylejakości ludzkiego życia jako przebiegu izolowanych momentów przeżywanych przez podzielone ja” (s. 238).

W eseju *O pojęciu ironii*, na którym przede wszystkim skupiłem się w powyższej analizie, de Man rezygnuje z podejścia przyjętego w *Retoryce czasowości*. Pisze tu o różnych sposobach rozbijania czy neutralizacji ironii, która w myśl tego nowego ujęcia powinna pozostać czynnikiem całkowicie nieokreślonym. Dla przykładu (a przykładem tym posłużymy się jeszcze nieco niżej i dlatego warto się mu tu przyjrzeć), jedną z takich technik neutralizacji ironii jest włączenie jej w historyczną dialektykę, uczynienie z jej negatywnej pracy jedynie etapu w dialektycznym rozwoju. Zdaniem de Mana po tego typu wybieg sięga choćby Kierkegaard (który skądinąd jest – według słów de Mana – autorem „najlepszej z dostępnych książek o ironii” [s. 7]):

Również on podporządkuje ocenę pewnego ironicznego stadium historii jego miejscu w historii. Sokratejska ironia jest prawomocną ironią, ponieważ Sokrates, tak jak święty Jan, zapowiada przyście Chrystusa, co znaczy, że przybył on w odpowiedniej chwili. Podczas gdy Friedrich Schlegel oraz współcześni mu ironiści niemieccy we właściwej chwili nie przyszli. [...] Zatem ironia jest wtórna w stosunku do systemu historycznego. (s. 36–37)

Co się oczywiście de Manowi bardzo nie podoba. Otóż innym sposobem neutralizacji ironii jest jej „redukcja do dialektyki «ja» jako struktury refleksyj-

nej” (s. 17). De Man ma tu na myśli właśnie swoje podejście do ironii z *Retoryki czasowości*. Wyniki tego podejścia referuje następująco: „Ironia najwyraźniej jest właśnie tym dystansem w obrębie ja, takimi podwojeniami ja, lustrzanymi strukturami w ramach ja, w których obrębie ja patrzy na siebie z pewnego dystansu. Ironia puszcza w ruch struktury refleksji i można ją opisywać jako stadium w dialektyce ja” (s. 17). Już we wcześniejszym eseju kontrola ja nad samym sobą zostaje radykalnie zakwestionowana. Dopiero jednak w późniejszej pracy ja faktycznie znika, a ironia przestaje być ruchem świadomości, stając się niesforną właściwością języka. Jednakże pytanie, które nas tutaj interesuje, brzmi: Czy powiązanie pomiędzy czasem a ironią, ustanowione w *Retoryce czasowości* w jakiś sposób przenosi się na to nowe, o wiele bardziej radykalne ujęcie? Otóż sądzę, że tak jest w istocie, albowiem ironiczne rozdawanie się wytworów językowych, opisywane w późniejszym eseju, tak samo zdaje sprawę z niespełnialności chwili i niemożliwości uzyskania pełnej obecności (którą obiecuje symbol lub sztuka mimetyczna). Oczywiście w *Retoryce czasowości* cała gra ironii odbywa się w obrębie podmiotu, podczas gdy w eseju o pojęciu ironii o podmiocie trudno już w ogóle mówić. Aspekt czasowy, wolny już od resztek nostalgii, pozostaje tu jednak ten sam. Jest to czas odmierzający samoczynne mutacje ironicznego języka, horyzontalna, pusta gonitwa kolejnych rozplenień sensu. Jeżeli mam rację, to ostatni element naszej układanki – relacja pomiędzy ironią a czasem – został naszkicowany, możemy zatem porzucić na jakiś czas myśl Paula de Mana i przyjrzeć się koncepcji Harolda Blooma.

2. Bloom o ironii

Bloomowskie ujęcie ironii stoi w dość radykalnej opozycji do koncepcji de Mana. Dla de Mana ironia jest cechą języka decydującą o jego nieuleczalnej „niesforności”, która skazuje podmiot na zaturę w jego własnej mowie. Dla Blooma śmierć podmiotu jest absurdem, ale też człowiek – by istnieć – musi nieustannie utrzymywać się na powierzchni za pomocą różnych technik. Wzorcową techniką jest właśnie ironia. Jest ona *techniką*, co oznacza, że nie jest właściwością języka, ale uznanie jej za *narzędzie* czystej podmiotowości byłoby również pewnym uproszczeniem. Tropy retoryczne są dla Blooma nie tyle *instrumentami* zewnętrznymi wobec jaźni, co *sposobami istnienia tej ostatniej*.

Podmiotowość u Blooma raczej się dzieje, niż jest, nie można jej więc odnaleźć poza jej (retoryczno-obronnymi) czynnościami.

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 – jak głosi główna teza teorii Blooma – życie poety polega na zmaganiach się z wpływem prekursorów, 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 owym 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 przeciwną. Dodatkowo, zgodnie ze swoją zasadą tożsamości tropów i Freudowskich technik obronnych, 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 do tej, do jakiej prze nieświadomy popęd. Typowym przykładem jest sytuacja, w której matka podświadomie pragnąca śmierci swojego dziecka otacza go nadmierną, przytłaczającą opieką. Tak więc analogia, jaką przeprowadza Bloom pomiędzy ironią a reakcją upozorowaną, jest stosunkowo dokładna i zauważalna. Zarówno jedna, jak i druga, polega na całkowitym, niemal prostodusznym odwróceniu znaczenia. Co więcej, zarówno jedna, jak i druga może być pojęta jako wzorcowy element klasy, do której należy: „trop tropów” i „obrona obron”. Reakcja upozorowana, podobnie jak ironia, jest pierwszym krokiem na okrężnych drogach retoryki obronnej, niezbędnej do przetrwania.

Przyjmując tradycyjną definicję ironii, Bloom odróżnia się oczywiście od de Mana, dla którego ironia nie jest koniecznie prostym odwróceniem, lecz czynnikiem decydującym o grze znaczącego, w której trudno nawet mówić o negacjach i odwróceniach – lepiej byłoby tu mówić o rozproszeniu sensu, nieustannych rozdwojeniach, gdzie nie ma opozycji i odwróceń, a jedynie nieodróżnialne różnice, rozpleniwanie się coraz to nowych znaczeń, między którymi nie można nawet skonstruować wyraźnych opozycji. Ale Bloom utrzymuje ironię w ryzach w jeszcze jednym, znacznie ważniejszym sensie. Ironia jest dla niego otwierającym taktem systemu retorycznego, ma więc w nim swoje usta-

lone miejsce: nie jest tylko paradygmatycznym odchyleniem od literalnego znaczenia, ale jest też odchyleniem pierwszym. Umożliwia ona wszystkie kolejne akty dramatu, jakim jest zmaganie się z prekursorami, ale – o czym już wkrótce powiemy sobie nieco więcej – nie ma charakteru całkowicie autonomicznego. Jest wbudowana w system, a na dodatek jest gestem negatywnym, który musi zostać dopełniony przez jakiś akt pozytywny. Pozostają na razie na tak wysokim poziomie abstrakcyjności, aby wychwycić kolejną istotną różnicę pomiędzy Bloomem a de Manem. Z perspektywy tego ostatniego Bloomowska koncepcja ironii grzeszy tą samą *łękliwością*, co teoria Kierkegaarda: zarówno dla Blooma, jak i dla Kierkegaarda ironia musi zostać przez coś dopełniona, co dla de Mana jest aktem tchórzostwa wobec nieokiełznanej siły ironii. Być może tak jest w istocie, ale dzięki temu tchórzostwu Bloom zachowuje w swojej koncepcji dialektyczne napięcia w rozwoju podmiotowości, które u de Mana zupełnie (wraz z samą podmiotowością) znikają.

Nawiązanie do Kierkegaarda nie jest tu przypadkowe. W swojej pracy o pojęciu ironii, duński filozof pisze: „Ironia nie jest sama w sobie tak niewrażliwa i odarta z łagodniejszych uczuć; już raczej jest rozgoryczeniem, że i ten drugi dysponuje czymś, na co sama ma ochotę”². Bloom cytuje tę tezę omawiając Kierkegaardowskie pojęcie powtórzenia i określa ją mianem „jednego z aforyzmów założycielskich badań nad poetyckim *misprision* [dezinterpretacją poprzednika]”³. Sporo z tego, co Bloom ma do powiedzenia na temat pojęcia ironii jest ukryte w tej tajemniczej uwadze. Chodzi tu przede wszystkim o dwie sprawy. Po pierwsze, o *interpersonalny* charakter ironii. U de Mana (a także u Richarda Rorty’ego) element ten jest nieobecny. U de Mana dzieje się tak po prostu dlatego, że nie ma tam wyraźnie zarysowanych osób władających językiem. Jeśli w opisie ironii wchodzi w grę jakaś relacyjność, to w najlepszym wypadku chodziłoby tu o relację pomiędzy ginącym podmiotem a ironicznym językiem, który wystrychnął go na dudka. U Rorty’ego wprawdzie ironiczność ma na celu zrobienie „miejsca” na słowniki innych, ale nie chodzi tu o ironizowanie na temat innych ludzi, lecz o ironiczną dystans do własnych języków. W tym sensie Bloom, idąc za Kierkegaardem, jest znów bardziej tradycyjny – ironia, nawet jeśli i u niego jest również w mocnym sensie autoironią – pojawia się zawsze w kontekście osobistej i konfliktowej relacji z innym człowiekiem.

² S. Kierkegaard: *O pojęciu ironii*, przeł. A. Dżakowska. Warszawa 1999, s. 9.

³ H. Bloom: *A Map of Misreading*. Oxford 1975, s. 58.

Po drugie jednak, w ramach owego konfliktu ironista zajmuje wyjściowo słabszą pozycję od swojego przeciwnika: mówi się tu o zawiści czy zazdrości wobec czegoś, co ten drugi ma wyłącznie dla siebie lub – słabiej – *też* ma. W tym sensie właśnie ironia jest u Blooma (rozwijającego ten aforyzm Kierkegaarda) aktem obrony przed zbyt silnym wpływem prekursora.

Aby przyjrzeć się jeszcze bliżej pracy tej koncepcji ironii, musimy dołączyć do naszych rozważań nowy, nie-Kierkegaardowski wątek. Otóż omawiając pojęcie ironii Bloom z aprobatą cytuje Kennetha Burke'a, który pisze: „moglibyśmy nawet powiedzieć, że [ironia] dostarcza nam swego rodzaju «technicznego odpowiednika doktryny grzechu pierwotnego»”⁴. Bloom wykorzystuje tę zagadkową uwagę pozyskując ją dla własnej teorii ironii. Według Blooma grzech pierwotny „dla mocnego poety jest po prostu grzechem *przeciw źródłom*”⁵. Ten element teorii ironii, choć ukryty już we wcześniejszych rozważaniach, był mimo wszystko nieobecny w cytowanym aforyzmie Kierkegaarda. Ironia jest u Blooma nie tylko aktem obrony przeciw mocniejszemu przeciwnikowi, ale zarazem pierwszym aktem rewolty przeciwko prekursorowi, rewolty, która inicjuje katastrofę indywiduacji. Przeciwnik jest tu nie tylko mocniejszy, ale też jest faktycznie źródłem, z którego – by tak rzec – „zrodził się” nowy adept poezji.

Dlaczego mówić tu o katastrofie ujednostkowania? Ponieważ buntownik wie, że według jego wszelkich wyobrażeń o mocy poetyckiej jej całość zostaje u prekursora, ale bez odejścia od niego, nie ma mowy o własnym istnieniu. Dlaczego znowuż jednak mówić o ironii? Ta kategoria oddaje bowiem szczególnie dobrze dwoistość *wyzwolenia* i *upadku*, jaka kryje się w pierwotnym akcie buntu. Aby to lepiej zrozumieć, przeprowadźmy pewien eksperyment myślowy, którego sam Bloom wprost nie podejmuje, ale który pozostaje zgodny z duchem jego koncepcji. Wyobraźmy sobie mianowicie sposób, w jaki zbuntowany adept mógłby mówić o swoim prekursorze-ojcu. Jego mowa przesycona byłaby ironią, i ta ironia pozwoliłaby mu uzyskać pierwszy, choć jeszcze bardzo słabutki dystans. Ganiąc swojego prekursora, adept ma ironiczną świadomość, że jego prekursor jest dla niego uosobieniem poetyckiej siły i w tym sensie świadom jest swojej zależności i tego, że odejście od prekursora

⁴ K. Burke: *A Grammar of Motives. A Rhetoric of Motives*. Cleveland–New York 1962, s. 515.

⁵ H. Bloom: *Poetry, Revisionism, Repression*, [w:] H. Adams, L. Searle (red.): *Critical Theory Since 1965*. Tallahassee 1986, s. 338.

jest dla niego upadkiem. Z drugiej jednak strony wychwalając prekursora, adept ironizuje, uzyskując w ten sposób mikroskopijną przewagę: nie ma własnego głosu, może powtarzać słowa prekursora, ale w sposób podszyty ironią, tak że destabilizuje je i tworzy dość zresztą złudny i ulotny dystans pomiędzy sobą a mową prekursora. Tu warto być może zauważyć, że jeśli próbowalibyśmy potraktować techniki dekonstrukcyjne jako szczególny przypadek zmagania z wpływem poprzedników i uznalibyśmy – jednym słowem – że interpretacyjne popisy Derridy i de Mana też są tylko posunięciami w walce o uznanie, to taki opis ironii charakteryzowałby chyba przynajmniej jakiś aspekt postawy dekonstruktora wobec autora dekonstruowanego. Derrida mówi językiem swoich ofiar, dokonuje tylko rozsunieć w ich własnych tekstach, używa ich terminów tak, jakby umieszczał je w cudzysłowie, czyli innymi słowy ironicznie. Dekonstrukcja byłaby więc Bloomowską ironią, wzbogaconą jednak o jeszcze jeden unik. Dla Blooma ironia jest tylko negatywnym momentem w grze o ujednostkowienie i nie należy się na nim fiksować. Dekonstruktor – w swoim najprzebieglejszym wydaniu, u Derridy i u de Mana – chce nas przekonać, że nie ma podmiotów, że nie chodzi tu o grę pomiędzy jakimś prekursorem a jakimś niespełnionym jeszcze adeptem, że ona sama nic nie twierdzi, że katalizuje tylko samoczynny rozkład tekstu. Nie musi więc do niczego zmierzać i w związku z tym może pozostać na etapie ironicznego ujmowania w cudzysłów wszystkich dawniejszych wypowiedzi.

W tym miejscu warto też chyba zauważyć, że wizja Blooma stanowi interesującą modyfikację starożytnych ujęć ironii retorycznej, w myśl których oznacza ona tyle, co „chwalić ganiąc” lub „ganić chwalać”. Te formuły zakładają raczej wyjściową przewagę ironisty nad jego ofiarą albo przynajmniej wyjściową równowagę między nimi. W koncepcji Blooma, co podkreślałem już wielokrotnie, gest retoryczny jest aktem obrony, tak więc i tutaj mamy do czynienia z wyjściowym *upośledzeniem* ironisty wobec obiektu jego ironicznymi atakami, sama ironia zaś jest sposobem na minimalną choćby kompensację tego upośledzenia. Jest to rzeczywiście tylko kompensacja i to należy dobrze zrozumieć. Poezja, nowe dzieło, jest dla Blooma zawsze podszyte lękiem, który na dobrą sprawę nigdy nie zostanie przezwyciężony.

Podobny eksperyment myślowy można przeprowadzić w odniesieniu do hipotetycznej mowy ironisty na własny temat. Ironia u Blooma pojawia się rzeczywiście tylko w sytuacji zderzenia między osobami, dokładniej zaś w momencie, kiedy słaby jeszcze adept próbuje uzyskać minimum swobody

wobec swego wielkiego mistrza. Ale i Bloomowska ironia jest w znacznym stopniu – a może i przede wszystkim – autoironią, ironicznym namysłem nad dwoistością sytuacji adepta. Napotykamy tu na analogiczne odwrócenia, co w sytuacji mowy na temat wielkości prekursora. „Jestem wreszcie sobą” woła radośnie nowo narodzony poeta, ale w skrytości ducha wie, że oznacza to upadek, aby się wyzwolić musiał bowiem opuścić to, co uważa za wzór poetyczności. „Upadłem” woła z rozpaczą, ale gdzieś pod tymi słowami ma na myśli coś przeciwnego – cieszy się z wyzwolenia, nawet za cenę upadku. Ten może nieco niefrasobliwy eksperyment myślowy – do którego zresztą będziemy musieli powrócić – miał na celu uzmysłowienie czytelnikowi dwoistego charakteru Bloomowskiej ironii. Połączenie wyzwolenia i upadku, jakie kryje się w akcie ujednostkowania, znajduje swoje odzwierciedlenie w grze ironii pomiędzy tym, co powiedziane, a tym, co pomyślane. O ile zatrzymujemy się na etapie ironii, tej dialektycznej grze samowywyższenia i samoponiżenia nie ma końca. Jak wkrótce zobaczymy, takie zafiksowanie jest również niebezpieczne.

Oczywiście ta dwuznaczność upadku ma silnie gnostycki charakter i Bloom wykorzystuje teologiczne inspiracje do swojego opisu kategorii ironii. Ironia jest dla Blooma – jak już mówiłem – tropem tropów i w tym sensie jest właściwą postacią *misprision*, zniekształcenia poezji prekursora. Emblematem pierwszej fazy tych zmagania (czyli właśnie fazy ironii) jest postać Szatana z Miltonowskiego *Raju utraczonego*. Teologia tego poematu – specyficznym zresztą interpretowanego – to kolejny element osnowy, na której Bloom tka swoją teorię ironii. Wykorzystując figurę Szatana, Bloom idzie do pewnego stopnia za Williamem Blake’em. W *The Marriage of Heaven and Hell* Blake pisze: „Powodem, dla którego o aniołach i Bogu Milton pisał spętany, zaś o diabłach i piekle pisał swobodnie, jest to, że był prawdziwym poetą i to ze stronnictwa diabła, choć o tym nie wiedział”⁶. Blake odwraca tradycyjną hierarchię, dowodząc przy tym, że Milton nieświadomie był już po stronie prawdziwej poezji. Osoby Trójcy Świętej uzyskują rolę demiurgicznych ciemiężców („Lecz u Milтона Ojciec jest Przeznaczeniem, Syn to *Ratio* pięciu zmysłów, a Duch Święty to Próżnia!”⁷), zaś Szatan – wygnanego piewcy wolności i siły. Bloom idzie za tym odczytaniem, traktując Miltonowskiego Szatana jako wzorzec poświeceniowego poety, a jego zmagania z Bogiem-ojcem jako alegorię zmagania

⁶ *The Works of William Blake*. Ware 1994, s. 180.

⁷ *Ibidem*.

z prekursorem: „Szatan to nowożytny poeta, zaś Bóg to jego martwy, lecz wciąż zawstydzająco potężny i obecny przodek, czy też raczej przodek poetycki”⁸. Chrystus również uzyskuje w tej gnostyckiej interpretacji negatywne miejsce. „Wcielenie Poetyckiego Charakteru w Szatana rozpoczyna się tam, gdzie opowieść Milтона zaczyna się naprawdę, wraz z Wcieleniem Syna Bożego i odrzuceniem przez Szatana *tego* Wcielenia”⁹. Chrystus jest więc alegorią adepta, który akceptuje to, że jest drugi, ale głosi swoją jedność z prekursorem-ojcem utrzymując, że wpływ jest radosną emanacją. To sprawia, że w Miltonowskim Mesjaszu jest tyle przemocy: jest on strażnikiem ortodoksji, rozwścieczonym inkwizytorem, który dzięki swojej pokorze i poddaniu się władzy uzyskuje moc ścigania heretyków. Szatan chce być sam jeden i dlatego się buntuje. Jego bunt doprowadza do upadku, który jest – podobnie jak upadek ironisty – zarówno odpadnięciem od siebie (czyli odpadnięciem od swego źródła), jak i początkiem drogi do odnalezienia samego siebie. Sataniczny poeta mówi: „*Byłem Bogiem, byłem Człowiekiem* (bowiem dla poety to jedno i to samo), a *teraz spadam, odpadam od siebie*”¹⁰. Zawsze (czy na pewno zawsze?) można wrócić: „Alternatywą jest odbycie pokuty i zaakceptowanie Boga zupełnie odmiennego od naszej własnej jaźni, całkowicie zewnętrznego wobec tego, co możliwe. Ten Bóg to historia kultury, umarli poeci, nadmiar tradycji, która stała się zbyt obfita, by potrzebować czegokolwiek więcej”¹¹.

W swojej późniejszej książce, *A Map of Misreading*, Bloom stwierdza, że jego badania nad wpływem poetyckim są częścią ogólniejszych studiów nad specyficznym nowożytnym zjawiskiem rewizjonizmu, a wówczas przytacza fragment mowy zbuntowanego Szatana, która ma kardynalne znaczenie dla całych tych badań:

Któż to stworzenie widział? Czy pamiętasz
Chwilę, gdy Stwórca dawał ci istnienie?
Nie znamy czasu, gdy nie istnieliśmy
Tacy jak dzisiaj, a nie znamy także
Nikogo, kto by mógł istnieć przed nami;
Samo-poczęci, samo-wzrastający
Dzięki swej własnej żywotności mocom,

⁸ H. Bloom: *The Anxiety of Influence*, wyd. II. Oxford 1997, wyd. I, 1973, s. 20.

⁹ Ibidem.

¹⁰ Ibidem, s. 21.

¹¹ Ibidem.

Gdy los w wędrówce kolisko zatoczył,
I zrodziliśmy się z ojczystych niebios
My, już dojrzały, synowie niebiańscy.
Prawica niechaj nas czynów najwyższych
Uczy, by dowód dać, kto jest nam równy¹².

„Nie znamy czasu, gdy nie istnieliśmy tacy jak dzisiaj”, mówi Szatan, ale kłamie i wie o tym. Jego mowa jest *ironiczna*, dokładnie w takim sensie, jaki zarysowaliśmy powyżej. Szatan wie, że został stworzony, wie, że jest coś, co można nazwać jego źródłem, ale że dążenie do ujednostkowania wymaga buntu, nawet jeśli ten bunt oznacza też upadek.

Czy jednak naprawdę możemy tu mówić o ironii? Czy nie jest to po prostu pełna pychy rewolta romantycznego samochwalcy? Bloom zdaje sobie sprawę z tego problemu i jego rozwiązanie rzuca interesujące światło na jego teorię ironii. Bloom wprowadza w tym celu pojęcie solipsyzmu. Pisze: „Jest to heroizm znajdujący się dokładnie na granicy solipsyzmu, ani w jej obrębie, ani poza nią”¹³. Jego zdaniem Miltonowski Szatan popełnia błąd i osuwa się w całkowity solipsyzm: „podczas swojej medytacji na górze Niphates przestaje być poetą i intonując hasło: «Zło, bądź moim dobrem» staje się zwykłym buntownikiem, który dziecinnie odwraca konwencjonalne kategorie moralności, jeszcze jednym męczącym przodkiem uczonych nie-uczonych, permanentnej Nowej Lewicy”¹⁴. Wytrzymanie na granicy solipsyzmu oznacza wytrzymanie w ironicznej świadomości upadku, co oznacza też ironiczną świadomość, że moc wciąż jeszcze jest u źródła, od których się odpadło. Czy jednak nie płynie stąd wniosek, że ironia jest sobą o tyle tylko, o ile zmierza już ku innej postawie lub innej figurze retorycznej? Jak widzieliśmy, przeciw takiemu postawieniu sprawy gwałtownie protestował Paul de Man, przypisując podobny pogląd Kierkegaardowi. Dla Blooma ironia oznacza odwrócenie, ale o ile nie jest świadoma swojego kłamstwa, przestaje być ironiczna. A o ile jest świadoma swego kłamstwa, to znaczy o ile adept wie, że nie tylko jeszcze nie jest sobą, ale że w pewnym sensie jest teraz najdalej od siebie, jak to tylko możliwe, chce opuścić ten stan. Co oczywiście nie oznacza, że musi mu się to udać, utrzymanie się jednak

¹² J. Milton: *Raj utracony*, przeł. Maciej Słomczyński. Warszawa 1974, wersy 1039–1050, s. 184–185. Ta rebelia skazuje oczywiście Szatana na upadek. Kilka linijek niżej wysłannik Boga-Ojca, Abdiel, mówi: „Widzę, że twój upadek już postanowiony” (wersy 1062–1063).

¹³ H. Bloom: *The Anxiety of Influence*, op.cit., s. 22.

¹⁴ Ibidem.

w tej świadomości jest warunkiem powodzenia *nawet tego tylko etapu*. O ile więc dla de Mana nie jest ironią ironia ograniczona, dla Blooma nie jest ironią ironia, która nie zmierza ku własnemu przewycięzeniu.

Z ironią łączy się też jednak inna dialektyczna zagadka. Jak już kilkakrotnie wspominałem, Bloom łączy ironię i reakcję upozorowaną z fazą, którą nazywa *clinamen*. Jest to oczywiście zapożyczenie (*via* Alfred Jarry) z atomistycznej teorii wyłożonej w poemacie Lukrecjusza. Atomy spadające w próżni nigdy nie połączyłyby się w ciała i na świecie nie działałyby się nic prócz tego jałowego spadania, gdyby nie pozbawione przyczyn, minimalne odchylenia od właściwego kursu, które powodują zderzenia pomiędzy atomami:

Przy tych zaś sprawach koniecznie chcę, byś się jeszcze dowiedział,
 Że cząstki, jakkolwiek prosto w dół gnają przez pustą próżnię
 Siłą własnego ciężaru, to jednak w czasie i w miejscach,
 Których nie można określić, zbaczają w przestrzeni: nieco,
 Wszakże na tyle, iż mógłbyś nazwać to zmianą kierunku.
 Gdyby się nie odchyłały, to wówczas przez otchłań próżni
 Spadałyby wszystkie na dół podobnie jak krople deszczu,
 Zaczątkom brakłoby wtedy pierwszego zderzenia, pchnięcia,
 A zatem natura nigdy niczego by nie stworzyła¹⁵.

To odchylenie to właśnie *clinamen*: ironia jako pierwotne odejście od literalnego znaczenia słów prekursora, początek nowej poezji, Bloomowskie *misprision*. Bloom oddaje więc głos swojemu ironicznemu poecie, inicjując eksperyment myślowy podobny do tego, który zaaranżowałem powyżej: „Mocny poeta mówi rzeczywiście: «Wygląda na to, że przestałem spadać; teraz więc *jestem istotą upadłą* i leżę tu w Piekło», lecz myśli: «Upadając, *odchyliłem się*, leżę więc tu w Piekło ulepszony własnymi siłami»¹⁶. Ma to być więc mowa ironiczna, w której pod jawnym stwierdzeniem upadku, kryje się pewna radość: nie jest to jednak wyłącznie radość wyzwolenia, ale i radość pierwszej auto-kreacji. Czy pomiędzy naszym dotychczasowym odczytaniem koncepcji Blooma a nią samą istnieje rozbieżność? Gdzie faktycznie lokuje się moment ironii: w upadku czy w odchyleniu? Upierałbym się przy twierdzeniu, że takiej

¹⁵ Titus Lucretius Carus: *O naturze rzeczy*, przeł. G. Żurek. Warszawa 1994, księga II, wersy 216–224, s. 89.

¹⁶ H. Bloom: *Poetry, Revisionism, Repression*, op.cit., s. 45.

rozbieżności nie ma, ponieważ upadek i odchylenie są ze sobą nieuchronnie splecione, z czego sam Bloom zdaje sobie sprawę. W myśl jego teorii nie ma akuratnych odczytań, są tylko słabsze i mocniejsze dezinterpretacje, odchylenia od interpretowanego tekstu. Co ważniejsze jednak, póki nie podejmujemy wysiłku indywidualności, o spadaniu w ogóle nie może być mowy, znajdujemy się, by tak rzec, wewnątrz boskiej pełni. Kiedy podejmujemy ten wysiłek, zaczynamy naprawdę odczytywać poezję prekursora, to znaczy ją dezinterpretować, to znaczy musimy odejść od jej litery. Zarazem jednak wówczas właśnie uzyskujemy ironiczną świadomość jego wielkości i naszej odrębności i zaczynamy spadać. Spadanie i odchylenie zawsze więc idą ze sobą w parze. Jak mówi Bloom: „Badacz Poetyckiego Wpływu [...] musi zrozumieć, że *clinamen* zawsze musi być pojmowane tak, jakby było zarazem zamierzone i niezamierzone”¹⁷. Jest ono bowiem aktem buntu, ale – w ostatecznym rozrachunku – buntu nieodłącznego od samodzielnego aktu refleksji i czytania.

Kategoria pełni, którą wprowadziłem powyżej, jest oczywiście kategorią gnostycką. Nieprzypadkowo też Bloom twierdzi, że faza ironii na poziomie obrazów, jakimi posługuje się poeta, ujawnia się w migotaniu pomiędzy obrazami obecności (pełni) i nieobecności (pustki)¹⁸. Nie mnie oceniać, na ile uniwersalna i użyteczna jest jego obserwacja dla praktycznej krytyki literackiej. Dla nas istotny jest ruch pomiędzy kategoriami 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 obecności jest niewiele warta: to ruch ironicznego dystansu, który już znamy. Dochodzi więc do ruchu, który Bloom porównuje z luriańskim *cimcum*, aktem kontrakcji Bożej pełni (obecności), który robi miejsce dla stworzenia. Ten ruch powoduje upadek (odejście od źródeł, które nadal uważa się za wielkie) i w tym sensie – w języku gnostyckim – wygnanie w nieobecność i pustkę.

¹⁷ Ibidem, s. 44–45.

¹⁸ Przyjmuję tu dla uproszczenia, że pustka i pełnia odpowiadają nieobecności i obecności. Mówiąc ściśle, Bloom wskazuje, że obrazy pełni i pustki pojawiają się w fazie trzeciej, odpowiadającej tropowi metonimii, którą Bloom tak jak ironię uważa za trop ograniczający i jako taką – za rozszerzenie ironii. To, a także gnostyckie i Miltonowskie obrazy spadania w pustkę przewijające się przez rozdział o *clinamen* w *The Anxiety of Influence* uzasadnia moje nie do końca ściśle utożsamienie.

Z pewnej perspektywy dramat ten rozgrywa się jednak w obrębie samej pełni. Buntujący się adept waha się pomiędzy przekonaniem, że wielka poezja to poezja prekursorów, a przekonaniem, że jedyna poezja to jego poezja: z tego drugiego punktu widzenia to pełnia tradycji jest już w istocie pustką. Pisze Bloom:

Wiersz rozpoczyna się, ponieważ istnieje pewna nieobecność [jak rozumiem: pustka, nicłość wolnego adepta]. Na początek trzeba dać jakiś obraz, tak by ta nieobecność została ironicznie nazwana obecnością. Bądź też wiersz zaczyna się, ponieważ istnieje nazbyt mocna obecność [prekursora], którą trzeba sobie wyobrazić jako nieobecność, jeśli w ogóle ma być miejsce na jakieś wyobrażenia¹⁹.

Ironia jest dla Blooma „tropem ograniczającym”, w którym adept wymierza zarazem ciosy przeciwnikowi, jak i samemu sobie. To ograniczenie, zredukowanie obecności (pełni) do nieobecności (pustki), wymaga dopełnienia, do którego teraz dąży adept. Wstępne dopełnienie przyniesie następną fazę, powiązana w teorii Blooma z tropem synekdochy, w którym część bierze się za całość lub całość za część. Ale to posunięcie, twierdzi Bloom, wytwarza nowe lęki i czyni koniecznym następne ruchy ograniczające. Ironista, choć pogrążony w upadku, tłumy na jakiś czas swój lęk przed wpływem. Ale gdyby nie zdecydował się na opuszczenie tego osobliwie wygodnego stanu, stałby się po prostu głupim buntownikiem.

Rozważania te chciałbym domknąć przyglądając się koncepcjom de Mana i Blooma z jednej tylko, specyficznej perspektywy. Idzie mianowicie o powiązanie, jakie w koncepcjach obu myślicieli zachodzi pomiędzy ironią a czasem. Otóż zarówno dla de Mana, jak i dla Blooma kategoria czasowości ma kardynalne znaczenie. U de Mana ironia inicjuje ciągle różnicowanie się odczytań i w tym sensie odpowiada nieustannemu brakowi pełni obecności, który generuje czas. Jest to jednak czas pozbawiony dramatyzmu, wolny jest bowiem od wszelkiej nostalgii za pełnią. Jak pisałem wcześniej, ironia jest tu stanem wolności od podmiotu i w tym sensie oznacza całkowite wyzwolenie: wielość niewspółmiernych odczytań mnoży się w zastraszającym tempie. U Blooma ironia jest pierwszym aktem rewolty, który jest zarazem aktem wyzwolenia i upadku. Dla poety, który odpadł od pełni poezji poprzedników, czas zaczyna płynąć w sposób dramatyczny i jest w istocie permanentnym spadaniem: w każdej chwili poeta uświadamia sobie, że przyszedł za późno i że wielkimi krokami

¹⁹ H. Bloom: *Wallace Stevens: Poetry of Our Climate*, Ithaca 1976, s. 375.

zbliża się do chwili, w której go już nie będzie. Ironia jest zarazem aktem buntu – a więc przyczyną całego kłopotu – jak i pierwszą, niezadowolającą reakcją na stan upadku: jest pierwszym aktem retorycznego przekręcenia dzieła prekursora, zakwestionowania jego ostateczności. Tutaj wielość odczytań zastępuje akt *misreading*, błędnego odczytania, które jest wprawdzie arbitralne, ale celowe: zmierza ku wyzwoleniu i ujednostkowieniu. Ironia jest jednak nietrwałym aktem obrony, dlatego też musi zostać przekroczone i poeta będzie zmierzał do bardziej efektywnego starcia z przeszłością i z samą potęgą czasu. Ostatecznie Bloomowska koncepcja ironii i powiązana z nią wizja czasu przesycone są dramatyzmem i zniechęconą przez postmoderną nostalgią. Wszystko to zaś idzie w parze z silnie osobowym charakterem Bloomowskiej ironii, który jest nieobecny w koncepcji de Mana.

Przyjrzyjmy się jednak pewnej trudności, na jaką być może natrafia teoria Blooma. Mówiłem już kilkakrotnie, że z perspektywy de Mana koncepcja Blooma, w której ironia jest tylko taktem w pewnym procesie, jest tylko kolejną lekką próbą zneutralizowania nieposkromionej siły ironii. Ta sprawa nie musi być jednak dla Blooma poważniejszym problemem, ponieważ – jak również już pisałem – z kolei z jego punktu widzenia ironia, która nie zmierza ku swojemu przekroczeniu, nie jest nawet w pełni ironią. Z tego impasu trudno się wyrwać. Wydaje mi się jednak, że trudność w koncepcji Blooma tkwi w innym paradoksie, który również już – dotąd bezkrytycznie – opisywałem. Idzie nie tyle o paradoks *wyjścia* z ironii, co paradoks *wejścia* w nią. Mówiłem już, że konsekwentne odczytanie teorii Blooma musiałoby zakładać, że ironia zbiega się z pierwszym aktem rewolwy i pierwszym aktem indywiduacji. Problem jednak przedstawia się następująco: jeżeli ironia jest aktem obrony, to już przed pojawieniem się ironii musiało zajść coś, co doprowadza do ujednostkowania, aby istniało już coś, co można by bronić (osobny podmiot). Co popycha podmiot do ironicznej obrony w stosunku do pełni tradycji? Aby się przed nią bronić, musiał już od niej odpaść, a w teorii Blooma nie ma miejsca na wcześniejsze akty indywiduacji niż moment ironii. Oczywiście, każdy akt czytania jest już aktem *misreading*, więc indywiduacja i obrona zaczyna się już z pierwszym momentem czytania. Stan niewinnego czytania sprzed indywiduacji jest więc czysto hipotetyczny. Z drugiej strony jednak adept musiał kiedyś zostać „pouczony”, wciągnięty w obręb tradycji. Kiedy musi zacząć się buntować? Problem ten przypomina trochę pytanie, dlaczego Bóg postanowił stwarzać świat w tym, a nie innym momencie. Te uwagi możemy wykorzystać do obrony koncepcji

de Mana. Otóż jeżeli nie chcemy zakładać, że podmiot w jakiejś postaci istniał od zawsze, to musimy przyjąć, że jest coś, co wysadza podmiot z kozła tradycji *zanim* on sam potrafi to zrobić, ponieważ dopóki siedzi on w obrębie tradycji, nie jest jeszcze w żadnym sensie ujednostkowiony. Tym czymś może być poprzedzający wszelką podmiotowość czynnik de Manowskiej ironii, samoczynnego różnicowania się języka, które jest całkowicie niezależne od woli. Ostatecznie więc transcendentálním warunkiem możliwości istnienia retorycznych zmagañ adepta z prekursorem, a zatem i warunkiem ograniczonej, Bloomowskiej ironii, byłaby bezpodmiotowa ironia de Mana i *différance* Derridy. Wbrew pozorom koncepcja de Mana nie lokowałaby się więc w sąsiedztwie rozszalałego buntu Miltonowskiego Szatana: kryłaby się *bliżej*, a nie *dalej* niż ironia Blooma. Jeżeli to prawda, to wysiłki Blooma, by wyrwać się ze szponów dekonstrukcjonizmu, spelzają na niczym, a u ciemnych źródeł romantycznej podmiotowości czyha demon bezpodmiotowej, nieokiełznanej ironii. Z drugiej jednak strony, broniąc Blooma można by powiedzieć, że dekonstrukcjonistyczna opowieść o tym, jak rodzi się nowy nigdy-nie-pełny byt językowy, jest po prostu czystym nonsensem: jeśli uświadomimy sobie samoczynność tej ironicznej produkcji, zaczniemy być może domagać się jakiegoś dalszego wyjaśnienia sensu tych działań tekstu-języka, a wówczas być może zażądamy wyjaśnień takich, jak koncepcja Blooma – odwołujących się do pojęcia woli i obrony nowego podmiotu językowego. Dekonstrukcjonizm okaże się po prostu niewystarczający.