

Muzyka otchłani. Kwestia natury w *Muzyce Ericha Zanna* Howarda Phillipa Lovecrafta

Bartosz Kowalczyk

ORCID: 0000-0002-6582-9616

Kiedy zaczynasz pojmować ciemność, przychodzi na ciebie milczenie i spokój. Tylko ten, kto nie pojmuje ciemności, boi się nocy. Kiedy pojmiesz to, co w tobie ciemne, nocne i otchłanne, staniesz się całkiem prosty.

C.G. Jung¹

1 – Prolog

Przywołane słowa najprawdopodobniej powinny zostać zapisane w języku niemieckim. Powodem tego przypuszczenia jest fakt, że ambicją autora jest opisanie pewnej tajemnicy, dokładnie tej, którą starał się opisać narratorowi *Muzyki Ericha Zanna* tytułowy muzyk, twierdząc przy tym stanowczo, że to, co starał się wyrazić, może zostać wyrażone tylko w tym języku. Jednak, jak mogłoby się zdawać, nie o sam język tu chodzi, ale o zawartą w nim emanację niemieckiej duszy. Austriacki kompozytor Arnold Schönberg pisał w liście do Almy Mahler²:

Ale teraz przychodzi czas rozrachunku! Teraz ponownie stracimy tych miernych handlarzy kiczu w niewolę i będą musieli czcić Niemieckiego Ducha i nauczyć się wielbić Niemieckiego Boga³.

¹ Carl Gustav Jung, *Czerwona księga*, tłum. Jerzy Prokopiuk, Jerzy Korpanty (Kraków: Wydawnictwo Vis-à-vis Etiuda, 2020), 269.

² W treści przytaczanego fragmentu Schönberg odnosi się do twórczości Igora Strawińskiego i Maurice'a Ravela.

³ „But now comes the reckoning! Now we throw mediocre kitsch mongers into slavery again, and they will need to revere the German Spirit and learn to worship the German God”. *Schoenberg's Correspondence with Alma Mahler*, red. Elizabeth Keathley i Marilyn McCoy (Oxford: Oxford University Press, 2019), 128. Przekład powyższego fragmentu, podobnie jak i pozostałe pojawiające się w tekście tłumaczenia z języka angielskiego zostały sporządzone przez autora niniejszych słów.

Ów „Niemiecki Duch” pojawiający się w liście wydaje się niczym innym jak odpowiednikiem Hegłowskiego „ducha czasów” (*Zeitgeist*). Czasy zaś, w których przyszło Schönbergowi pisać ten list, to czasy szczególne, można je określić mianem czasów spełnionej przepowiedni. Wieszczem, którego przepowiednia się spełnia, jest oczywiście Hegel/jest oczywiście Kant. Nie sposób zapisać tego inaczej i choć daleko posuniętym uproszczeniem jest zestawienie tych dwóch filozofów na zasadach ekwiwalencji, chodzi tu o szczególny punkt, w którym ich myśli są styczne, a ma to miejsce na polu estetyki. Owa znacząca rewolucja estetyczna, znajdująca swój początek w *Krytyce władzy sądu* Kanta i *Wykładach o estetyce* Hegla, stanowi jednocześnie nieodłączną część formacji, jaką znamy pod nazwą modernizmu⁴. „Niemiecki Bóg” z listu Schönberga wydaje się zatem bogiem nowoczesności.

2

Muzyka Ericha Zanna należy do tych utworów Howarda Phillipsa Lovecrafta, które niejako wymykają się standardowemu ujęciu tej literatury⁵. Z jednej strony można z łatwością zaliczyć je na poczet tekstów, które składają się na tzw. mitologię Cthulhu⁶. Termin ten stworzony przez Augusta Derletha jest dziś używany do opisu twórczości Lovecrafta najczęściej. Badacze zwracają jednak uwagę na wiele nadużyć, których miał dopuścić się Derleth wobec spuścizny literackiej Samotnika z Providence. Oprócz literackich fałszerstw kluczowa spośród nich okazała się próba (udana zresztą) dopasowania literackiej mitologii do bliskiego Derlethowi ujęcia chrześcijaństwa⁷. Pojęcie mitologii Cthulhu, choć nadal używane, zdaje się przez to tracić na aktualności, a proza Lovecrafta jawi się jako znacznie bardziej zróżnicowana. Z drugiej strony *Muzyce Ericha Zanna* brak charakterystycznych cech składających się na schemat bezbłędnie rozpoznawalny przez czytelników tej prozy. Mowa tutaj o obecnej niemal w każdym tekście konfrontacji z nieznanym kosmosem, która przeważnie kończy się szaleństwem lub śmiercią protagonisty. Jednak zanim to nastąpi, czytelnik otrzymuje nasycony przymiotnikami opis bytów rozpoznawanych jako złowrogie człowiekowi⁸. Ta praktyka ma swoje uzasadnienie. Jak pisze Houellebecq:

Lovecrafta interesuje w istocie groza obiektywna. Groza uwolniona od wszelkich psychologicznych i ludzkich konotacji. Chce, jak sam powiada, stworzyć mitologię, która „miałaby jeszcze jakiś sens

⁴ Por. Bartosz Kowalczyk, „Podwaliny modernizmu”, w *Szkice o modernizmie* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe Silva Rerum, 2019), 9–18.

⁵ Krzysztof Grudnik wskazuje na fakt, że opowiadanie zostało przez samego autora wyróżnione jako jedno z najlepszych, jakie napisał. Krzysztof Grudnik, *Okultyzm i nowoczesność. Studium literaturoznawcze* (Gdynia-Kraków: Wydawnictwo Black Antlers, 2016), 314.

⁶ Trzon Lovecraftowskiej mitologii tworzą utwory, które Michel Houellebecq określa mianem „Wielkich Tekstów”. Michel Houellebecq, *H.P. Lovecraft. Przeciw światu, przeciw życiu*, tłum. Jacek Giszczak (Warszawa: Wydawnictwo WAB, 2007), 41–42.

⁷ Por. Sunand Tryambak Joshi, *H.P. Lovecraft. Biografia*, tłum. Mateusz Kopacz (Poznań: Wydawnictwo Zysk i S-ka, 2010), 1071–1072. Por. Mikołaj Kołyszko, *Groza jest święta* (Chojnice: Wydawnictwo Phantom Books, 2014), 83–85.

⁸ Z tej przyczyny często określano Lovecrafta mianem grafomana. Jednak Michel Houellebecq widzi w tym metodę: „...nikt nie próbował naśladować owych fragmentów, w których zapomniano o jakichkolwiek stylistycznych regułach, gdzie przymiotniki i przysłówki piętrzą się ponad miarę, gdzie wymyka mu się szalone wołanie w rodzaju: «Hipopotamy nie powinny mieć ludzkich rąk ani nieść żagwi!». A jednak to właśnie jest prawdziwym celem dzieła. [...] Potwierdza to *a contrario* jego ocena kolegi po piórze: «Henry James jest może nieco zbyt rozwlekły, zbyt delikatny i zbyt uległy wobec subtelności języka, by naprawdę uzyskać wrażenie dzięki i niszczyielskiej grozy». Houellebecq, *H.P. Lovecraft. Przeciw światu, przeciw życiu*, 94–95.

dla inteligencji złożonych z gazu mgławicowych spiral”. Podobnie jak Kant, który pragnie wznieść fundamenty moralności ważnej „nie tylko dla człowieka, ale dla każdego rozumnego stworzenia”, Lovecraft chce stworzyć fantastykę zdolną przerazić każdą istotę wyposażoną w rozum⁹.

W przypadku *Muzyki Ericha Zanna* otrzymujemy jedynie obietnicę takiego opisu. Starzec spisuje charakterystykę tego, z czym się mierzy, ale za sprawą nagłego podmuchu wiatru kartki zostają wyssane przez otwarte okno i ostatecznie narrator, a w konsekwencji i czytelnik, nigdy nie poznaje treści owych zapisków. Tym samym tożsamość tajemniczej istoty, z którą muzyk toczy walkę, pozostaje w sferze domysłów.

3

Materia tej opowieści jest w zasadzie wspomnieniem lub czymś na kształt retrospekcji. Narrator wraca pamięcią do czasów, kiedy jako student metafizyki wynajmował pokój w domu przy Rue d'Auseil. Już pierwszej nocy usłyszał muzykę, która – jak się okazało – dobywała się z pokoju innego lokatora – Ericha Zanna, dość niepozornego niemego starca pochodzącego z Niemiec, który w oczach narratora mógł uchodzić za geniusza skrzypiec. Zafascynowany dziwną, szaloną, nieokiełznaną nocną grą skrzypka, narrator prosi go o możliwość przysłuchiwania się jego wykonaniom. Zann godzi się zagrać specjalnie dla niego, jednak ten przeznaczony dla uszu narratora popis skrzypka nie ma już tego niezwykłego charakteru, który towarzyszył muzyce zasłyszanej w nocy, a sam narrator opisuje go następującymi słowami: „Było to coś w rodzaju fugi z powtarzającymi się pasażami o brzmieniu wprost urzekającym”¹⁰. Jednak gra Zanna nie przypomina tej, którą narrator słyszał nocą, a gdy zawiedziony nuci fragment zapamiętanej melodii, muzyk wpada w gniew, a na jego twarzy pojawia się wyraz lęku. Gestem dłoni ucisza swojego gościa i spogląda nerwowo w stronę zasłoniętego okna. „Tylko z tego jednego okna, jak powiadał dozorca, roztaczał się widok ponad murami na opadające wzgórze”¹¹. Starzec prosi studenta, aby ten przeprowadził się do innego pokoju, w którym nie będzie już mógł słyszeć nocnych koncertów.

Narratorowi przyszło jeszcze tylko raz słuchać gry starca i nastąpiło to w szczególnych okolicznościach. Z pokoju Ericha Zanna słyhać przeraźliwy krzyk¹². Kiedy muzyk otwiera drzwi, narrator dostrzega jego rozedrganie. Na podłodze leżą skrzypce i smyczek. Starzec nakazuje studentowi usiąść, a sam skreśla na kartce kilka słów.

W liście błagał mnie, abym okazał miłosierdzie i choćby dla zaspokojenia mojej własnej ciekawości zczekał, aż on opisze dokładnie w języku niemieckim wszystkie niepojęte zjawiska i lęki, jakie go trapią¹³.

⁹ Houellebecq, 83.

¹⁰ Howard Phillips Lovecraft, „Muzyka Ericha Zanna”, w *Zew Cthulhu*, tłum. Ryszarda Grzybowska (Warszawa: Czytelnik, 1983), 306.

¹¹ Lovecraft, 307.

¹² „Przeraźliwy, nieartykułowany krzyk, jaki tylko niemy człowiek może z siebie wydać i to w chwilach największej udręki”. Lovecraft, 309.

¹³ Lovecraft, 309–310.

Zann pisze przez godzinę, ale jeszcze przed końcem owego procesu zwraca się drżący w stronę okna. Narrator zaczyna słyszeć dobiegające z zewnątrz dźwięki. Muzyk chwytając skrzypce i zaczyna grać szaleńczo, jakby próbował z całych sił nie tyle zagłuszyć tę zewnętrzną muzykę, ile ją odeprzeć.

Dalej akcja toczy się szybko. Gra Zanna staje się coraz bardziej opętańcza, a tajemne siły wdzierają się do pokoju. Wiatr najpierw porywa zapisane przez Zanna kartki, a później gasi płomienie świec. Kiedy narrator w ciemności stara się odszukać muzyka, dotyka jego twarzy „lodowatej, sztywnej, nieruchomej, której szklane oczy wpatrywały się bez celu w pustkę”¹⁴.

4

Problem natury owego tajemniczego bytu podejmowany był wszak przez wielu badaczy. I tak Krzysztof Grudnik, jak się wydaje nie bez słuszności, sięga po typologię Lacanowską:

„Bezkresna otchłań”, wobec której następuje rozpad tożsamości – rozumianej przez mnie jako konstrukt o charakterze symbolicznym – w psychoanalizie Lacanowskiej odpowiada Realnemu. [...] Trudno jednoznacznie ustalić, jaką funkcję w opowiadaniu pełni muzyka. [...] Niemniej [...] mamy do czynienia z pewnym zbliżeniem muzyki i Realnego, pewnym naznaczeniem muzyki przez Realne¹⁵.

Okno, a w zasadzie i cała ulica (Rue d’Auseil, w której nazwie upatruje się przekształconego wyrażenia *au seuil* – „na progu”¹⁶) jest dla Grudnika barierą oddzielającą porządek symboliczny od Realnego, czyli porządku niedającego się zsymbolizować.

To oczywiście jedno z ujęć, które nasuwa się w pierwszym odruchu, jednak jak zostało to już zauważone, niepozbawione słuszności. Zresztą w sukurs Grudnikowi idzie Benjamin Noys, na którego zresztą autor się powołuje¹⁷.

Jest to ten „chaos w porządku symbolicznym”, który Lovecraftowska fikcja nieustannie wyraża i czyni to poprzez koncept identyfikowany przez Žižka jako „wymagowane Realne”, w którym znajdziemy „rodzaj obrazu, który usiłuje rozciągnąć wyobraźnię do samej granicy tego, co nieprzedstawialne”¹⁸.

Grudnik powtarza za Noysem następującą konkluzję:

[Noys] uzasadnia to zjawisko niemożnością opisania tego, co należy do porządku realnego: „możemy zauważyć uciekanie się do powtarzania przymiotników, nadmiaru znaczących (an excess of signifiers), który zasłania i odsłania zarazem potworną, niewyraźną «Rzecz»”¹⁹.

¹⁴ Lovecraft, 312.

¹⁵ Grudnik, *Okultyzm i nowoczesność. Studium literaturoznawcze*, 313–314.

¹⁶ Grudnik, 312.

¹⁷ Grudnik, 314.

¹⁸ It is this „chaos in the symbolic” that Lovecraft’s fiction constantly delineates and it does so through the concept Žižek identifies as the „imaginary Real”, in which we find „a kind of image that endeavors to stretch imagination to the very border of the unrepresentable”. Benjamin Noys, *The Lovecraft „Event”*. www.academia.edu/548596/The_Lovecraft_Event (dostęp: 29.03.2021).

¹⁹ Grudnik, *Okultyzm i nowoczesność. Studium literaturoznawcze*, 314.

W tym wypadku związanie charakterystycznej dla Lovecrafta „szalonej frazy” z Lacanowskim konceptem staje się silne i ostateczne – być może za bardzo osadzając tę perspektywę na gruncie dwudziestowiecznych koncepcji. Jednak w gruncie rzeczy jest ona poprawna i nośna – wszak w Lovecraftowskiej prozie roi się od bytów, które wymykają się symbolizacji, takich, których nie sposób opisać dostępnym nam rezerwuarem środków.

Bardziej zastanawiająca jest pewna nadinterpretacja, którą Grudnik w zasadzie powtórzył za Burlesonem:

W samym tekście na poziomie tematycznym możemy dostrzec pewną strukturę fugi. [...] Wystarczy wskazać, że tak jak muzyczna fuga składa się z wielu tematów przeplatanych na pewne sposoby, opowiadanie podobnie zawiera przynajmniej trzy tekstowe „tematy” współistniejące równolegle: położenie Rue d’Auseil, muzykę Ericha Zanna i dziwną zewnętrżność, czy też obcość tego, czego fragmenty mogą znajdować się za zasłoniętym oknem Zanna²⁰.

Najwyraźniej jednak obaj autorzy mają problem z uchwyceniem funkcji, którą w opowiadaniu pełni muzyka, a jest to funkcja, którą (wbrew opinii Grudnika) można jednoznacznie określić. Do tego wątku powrócimy w dalszej części niniejszego szkicu. Dość zaznaczyć w tej chwili, że Burleson wiedziony zapewne intuicją niemal dotyka sedna sprawy w momencie, gdy przeprowadza etymologiczną analizę pojęcia muzyki. Na moment przed ujęciem tematu w stylu, jaki znamy z leksykonów, Burleson zamieszcza zdanie, umykające w natłoku następujących później rozważań. Pisze mianowicie: „Starca nie sposób odseparować od «jego» muzyki, która oczywiście pochodzi od Muz”²¹. To lakoniczne z pozoru stwierdzenie zdaje się brzemienne w znaczenie. Przede wszystkim przywołuje kontekst, który choć obecny stale w twórczości Lovecrafta, wydaje się z nieznaných powodów traktowany marginalnie. Ale do tego również wrócimy.

5

W opublikowanej przez autora niniejszych słów monografii *Szkice o modernizmie* (2019), we fragmencie dotyczącym omawianego utworu Lovecrafta, pojawia się takie oto kategoryczne stwierdzenie:

Owa otchłań [...], z którą zmaga się Zann, zdaje się czystą, nieskalaną emanacją istoty niemieckiego idealizmu, a tym samym istoty nowoczesności. To ją muzyk stara się odeprzeć za pomocą dźwięków swoich skrzypiec²².

Utożsamienie owej otchłani z nowoczesnością wynika z kilku błędnie zinterpretowanych spostrzeżeń i poczynienia kilku błędnych założeń.

²⁰ Donald R. Burleson, *Lovecraft: disturbing the universe* (Lexington: University Press of Kentucky, 2009), 69.

²¹ „The old man is inseparable from «his» music, which of course is of the Muses”. Burleson, 72.

²² Kowalczyk, *Szkice o modernizmie*, 59.

Po pierwsze: starzec twierdzi, że opisać to, z czym się zmagają, można tylko w języku niemieckim²³. Zdaje się to sugerować, że za oknem muzyka czai się coś, co może zostać opisane jedynie za pomocą pojęć, które występują tylko w języku niemieckim. Pojęcia wszak są istotą filozofii (wedle słów Deleuze'a)²⁴, a trudno o bardziej niemiecką filozofię niż niemiecki idealizm.

Po drugie: Erich Zann należy do świata wytworzonego niejako poza językiem zarówno ze względu na profesję, jak i ze względu na charakter swojego kalectwa²⁵.

Po trzecie: błędem jest zakładać, że to właśnie przed nowoczesnością starzec skrywa się w obrębie jednego z największych miast Europy (domniemywa się, że Rue d'Auseil znajduje się w Paryżu). Urbanizacja i nowoczesność idą wszak w parze i pod pewnymi względami stanowią emanację tego samego zjawiska.

Po czwarte: fakt, że narrator to student metafizyki, ma znaczenie, błędem jest jednak zakładać, że każda metafizyka ostatecznie realizuje się w niemieckim idealizmie.

I w końcu po piąte: pewność, którą czytelnik zyskuje w kwestii natury Ericha Zanna, jest z całą pewnością złudna. Błędem jest zakładać, że starzec jest tym, kim wydaje się być, jednak na rozwiązanie tego problemu przyjdzie czas w dalszej części szkicu.

6

Doświadczenie na tyle decydujące, by wśród tych, którym było dane, uchodzić za najtrudniejsze do opowiedzenia, nie jest już przecież doświadczeniem. Jest niczym innym jak tylko punktem, w którym dotykamy granic języka. [...] Gdzie kończy się język, nie zaczyna się to, czego powiedzieć się nie da, lecz materia słowa. Kto nigdy, niczym we śnie, nie dotarł do tej zdrewniałej substancji języka, którą starożytni nazywali matecznikiem, ten jest, choćby milczał, więźniem wyobrażeń²⁶.

Przywołany passus pochodzący z opublikowanego w połowie lat osiemdziesiątych ubiegłego wieku zbioru Giorgio Agambena pt. *Idea prozy* stanowić może, jeśli nie alternatywę, to z pewnością dookreślenie tendencji odczytywania spuścizny Lovecrafta przez pryzmat ustaleń Lacana. W tym kontekście koncepcja Realnego zostałaby w pewnych rejestrach nieco złagodzona, w innych wyostrzona. Należałoby bowiem uznać, że to, co nazywamy Realnym, nie leży w istocie poza porządkiem symbolicznym, ale raczej u jego podstaw²⁷. Innymi słowy stanowi materię, z której wytworzyła się, symboliczna w swoim charakterze, rzeczywistość. Podobne stanowisko zdaje się zajmować Bruno Schulz, który w *Mityzacji rzeczywistości* tak oto definiował poezję:

²³ Lovecraft, *Zew Cthulhu*, 310.

²⁴ Por. Michał Herer, „Tysiąc plateau – książka osobliwa”, w Gilles Deleuze i Felix Guattari, *Tysiąc plateau* (Warszawa: Wydawnictwo Bęc Zmiana, 2015), IX.

²⁵ To spostrzeżenie samo w sobie nie jest błędne, jest nawet, jak się okaże w kontekście dalszych rozważań, niezwykle istotne. Błędna jest jednak jego interpretacja.

²⁶ Giorgio Agamben, „Idea materii”, w *Idea prozy*, tłum. Ewa Górniak-Morgan (Warszawa: Fundacja Augusta hr. Cieszkowskiego, 2018), 19.

²⁷ Wnikliwi komentatorzy dzieła Lacana zapewne widzą to podobnie.

...gdy słowo, wyzwolone od tego przymusu, pozostawione jest sobie i przywrócone do praw własnych, wtedy odbywa się w nim regresja, prąd wsteczny, słowo dąży wtedy do dawnych związków, do uzupełnienia się w sens – i tę dążność słowa do matecznika, jego powrotną tęsknotę, [...] nazywamy poezją²⁸.

I dalej:

Najtrzeźwiejsze nasze pojęcia i określenia są dalekimi pochodnymi mitów i dawnych historyj. Nie ma ani okruszyny wśród naszych idei, która by nie pochodziła z mitologii – nie była przeobrażoną, okaleczoną, przeistoczoną mitologią²⁹.

Sens przytoczenia przywołanych fragmentów można zreferować w następujący sposób: paradygmat, w którego ramach język nie jest wtórny wobec rzeczywistości, ale ją tworzy, jest charakterystyczny dla XX wieku. Począwszy od ustaleń pierwszych psychoanalityków z Sigmundem Freudem na czele, poprzez koncepcje z gruntu fenomenologiczne, analityczne ujęcie neopozytywistów, perspektywę strukturalną, poststrukturalizm, nie kończąc bynajmniej na pragmatystach. Ujęciu, które eksplorują wyżej przytoczone wypowiedzi Schulza i Agambena, najbliższe jest chyba do perspektywy fenomenologicznej, zakładającej skrajną redukcję symbolicznych atrybutów, która pozwala doświadczyć pierwotnego charakteru zjawisk. Jednak znamienne są słowa włoskiego filozofa, wskazującego, że zdarza nam się dotrzeć nie tyle do kresu języka, ile do jego materii, przy czym dwuznaczność określenia materia sugerować może pewnego rodzaju paradoks. Okazuje się bowiem, że coś tak niematerialnego jak język może się zmateriałizować, choć samo to zjawisko ostatecznie nie powinno nikogo dziwić. Schulz w *Mityzacji rzeczywistości* ujmuje to dość trafnie („Stare kosmogonie wyrażały to sentencją, że na początku było słowo”³⁰) i o słowie, sensie i mitach opowiada tak, jakby były one jak najbardziej materialne:

Zapominamy o tym, operując potocznym słowem, że są to fragmenty dawnych i wiecznych historyj, że budujemy, jak barbarzyńcy, nasze domy z ułamków rzeźb i posągów bogów³¹.

Podobnych konotacji można upatrywać w szkicu Agambena. Język nie ma zatem kresu, a jedynie coś w rodzaju fundamentu, o którego surową materię nieuważny podróznik może rozbić głowę.

7

Drobna sugestia ukryta jako składowa jednego z opisów, na które natrafiamy w opowiadaniu, dostarcza najistotniejszych informacji na temat tego, co stanowi przedmiot dociekań wielu czytelników Lovecrafta. Jednak zanim dotrzemy do odpowiedzi na pytanie najważniejsze: czym jest byt nawiedzający Zanna, czy kim w istocie jest sam Zann, wypada przez chwilę skupić uwagę na funkcji, jaką pełni muzyka, która w treści opowiadania objawia kilka swoich twarzy. Mamy zatem do czynienia z nocną muzyką Zanna, opisywaną przez narratora jako

²⁸ Bruno Schulz, „Mityzacja rzeczywistości”, w *Proza* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1964), 444.

²⁹ Schulz.

³⁰ Schulz, 443.

³¹ Schulz, 444.

skrajnie odmienną od tej, którą zdarzało mu się wcześniej słyszeć. Nie ma jednak wątpliwości, że gra skrzypka „była pełna fantazji, nieprzytomna, histeryczna, ale do samego końca nosiła znamiona najwyższego geniuszu”³². Ponadto przysłuchując się koncertowi, który Erich Zann zgodził się zagrać specjalnie dla narratora, ten dostrzega w nim pewne zubożenie, nie odnajdując wśród dźwięków owych „dziwnych melodii”³³, jakie słyszał, przebywając w swoim pokoju. To właśnie w opisie tego „dziennego” koncertu pada termin „fuga”, nadgorliwie zaprzęgnięty do interpretacji całego tekstu w funkcji dominanty kompozycyjnej, co miało miejsce w pracach Burlesona i Grudnika. Warto podkreślić, że ów termin pojawia się w opowiadaniu tylko raz, właśnie w opisie drugiego już rodzaju muzyki. Fuga jest formą klasyczną, mającą wyraźnie zarysowaną strukturę. Lovecraft zdaje się podkreślać tym samym odmienność „dziennego” koncertu od „nocnego”, który jest zdecydowanie bardziej chaotyczny w formie i przede wszystkim istotniejszy. Ta wyraźna różnica pomiędzy dwoma typami muzyki płynącej spod smyczka Ericha Zanna wydaje się odzwierciedlać różnice, jakie można dostrzec pomiędzy klasycznymi formami muzyki (czy sztuki w ogóle) a jej modernistycznym odpowiednikiem. Fuga przywodzi na myśl barokowe kompozycje Bacha, „nocna” gra Zanna sytuuje się raczej w tym samym spektrum co muzyka Schönberga i zapewne z tej przyczyny w niczym nie przypomina klasycznych schematów kompozycyjnych. Schönberg, jako przedstawiciel muzyki dodekafonicznej, może być – również w świetle przytoczonego wcześniej fragmentu korespondencji – przykładem artysty modernistycznego. W podobny sposób należałoby postrzegać Ericha Zanna – jako pretendującego do bycia nieodłączną częścią formacji modernistycznej.

Jest jeszcze trzeci rodzaj muzyki – jego opis pojawia się jako element kulminacyjnej części opowiadania. Mowa tutaj o muzyce dobiegającej zza okna, która jawi się narratorowi jako niezwykle subtelna, cicha, płynąca z niezmierzonej dali melodia³⁴. W tym wypadku kontrast sięga zenitu. Szaleńcza, dziwna muzyka Zanna staje naprzeciw delikatnej, spokojnej melodii, a tak naprawdę stają naprzeciw siebie dwa światy skrajnie od siebie odmienne: świat nowoczesny i, nieznanany bądź raczej zapomniany, świat natury.

8

W muzyce Ericha Zanna Lovecraft niczego nie zataja, jednak zmyślnie ukrywa podpowiedzi. Nie jest, jak niegdyś go opisywano, miernym pisarzem i w opowiadaniach podobnych temu odsłania swoją przenikliwość i dogłębną znajomość paradygmatu determinującego czasy mu współczesne. Te fragmenty, w których ma za nic stylistyczne reguły, przyrównane przez Houellebecqa do mowy szaleńca, odsłaniają w istocie pęknięcia w strukturze języka ustępującego wobec naporu dzikiej pierwotności. Ukazują tym samym pęknięcia w strukturze porządku symbolicznego, przez które wdziera się Realne. Ów paradygmat związany jest z językiem w sposób, korespondujący z ustaleniami poczynionymi przez Wittgensteina czy Lacana. Świat nowoczesny jawi się zatem jako konstrukt językowy, a jego budulec tworzą, jak sugeruje Schulz, fragmenty dawnych opowieści. Próżno jednak szukać ich pierwotnego sensu – ten nie

³² Lovecraft, *Zew Cthulhu*, 310.

³³ Lovecraft, 306.

³⁴ Lovecraft, 310.

dotrwał w pierwotnej formie do czasów nowoczesnych, ale jawi się raczej jako sens okaleczony, pozbawiony swych fundamentalnych konotacji, a przez to zupełnie już nieczytelny. Pisarstwo Lovecrafta zdaje się wynikać z tęsknoty za tym światem utraconej harmonii, którego przebliski odczytujemy dziś w kategoriach „kosmicznej grozy”. Tę tęsknotę widać we fragmencie młodzieńczego *Poemata minora*, opatrzonym tytułem *Do Pana*, gdzie podmiot opisuje senne spotkanie z bogiem Panem. Znamienne wydają się ostatnie słowa wspomnianego fragmentu:

Obudziłem się zbyt wcześnie,
Świat mnie wezwał, ludzie szpetni.
Lecz mym domem głębie leśne,
Tam chcę słuchać Pana fletni³⁵.

Ten namacalny wyraz niedopasowania i afekt do mitycznych opowieści każe przypuszczać, że korzeni tajemniczego bytu należy szukać właśnie w tym obszarze pierwotnego sensu, domenie, po której pozostały nam jedynie szczątki epickiej niegdyś opowieści.

Naturę tajemniczego bytu Lovecraft związał z naturą Ericha Zanna, a z kolei sugestię dotyczącą natury muzyka zawarł w lakonicznym opisie jego osoby: „Był niski, szczupły, biednie ubrany, prawie łysy, miał niebieskie oczy oraz groteskową twarz przypominającą satyra”³⁶. Jeżeli spróbujemy wyobrazić sobie na podstawie tego opisu, jak wyglądał muzyk, najpewniej stanie nam przed oczami wizerunek nie tyle człowieka, który przypomina satyra, ile raczej wizerunek satyra przyobleczonego dla niepoznaki w ludzką odzież. W związku z tym, że Lovecraft był pisarzem, któremu niezwykła wyobraźnia służyła za budulec niesamowitych historii, nie będzie nadużyciem zaufanie w tym wypadku wyobraźni i uznanie, że w istocie Erich Zann był satyrem, który dawno opuścił swój matecznik i nauczył się żyć między ludźmi³⁷. Konkluzją powyższej konstatacji musi być uznanie, że tajemniczym bytem, z którym zmagają się Zann, jest nikt inny jak tylko Pan.

9

Opublikowany w 1927 roku esej Lovecrafta zatytułowany *Nadnaturalny horror w literaturze*, dostarcza czytelnikom niezwykłego wglądu w sferę literackich inspiracji pisarza. Próbuje wyznaczyć fundamenty dla nurtu *weird fiction*, Lovecraft dokonuje przeglądu twórczości swoich poprzedników, w którym nie brakuje nazwisk zapisanych także w historii literatury, by przytoczyć choć Hermana Melville’a czy Edgara Allana Poe. W tym tekście, w którym autor dowodzi, że w dobrej opowieści grozy potrzeba przede wszystkim atmosfery, zwraca uwagę fakt, że postrzega on tę atmosferę w makroskali – ściślej w skali kosmicznej. Do określenia tej wszechogarniającej, wykraczającej poza ludzkie rozumienie świata grozy używa określenia *cosmic panic*, przy czym genezy jego drugiego członu nie trzeba przybliżać. Doświadczenie pa-

³⁵ Howard Phillips Lovecraft, „Poemata minora. Księga II”, w *Nemesis i inne utwory poetyckie*, tłum. Mateusz Kopacz (Czerwonak: Wydawnictwo Vesper, 2018), 335.

³⁶ Lovecraft, *Zew Cthulhu*, 307.

³⁷ Zresztą podobne potraktowanie sprawy wypełnia wszystkie warunki zastosowania tzw. brzytwy Ockhama. W obliczu skrajnej redukcji założeń początkowych należy po prostu uznać, że skoro Erich Zann przypomina satyra, to zapewne nim jest.

nicznego lęku, paraliżującego lub przyprawiającego o chwilową (bądź trwałą) utratę zmysłów, zdaje się na tyle powszechne, że z pewnością można postrzegać je jako zjawisko o statusie podobnym do statusu wyodrębnionych przez Junga doświadczeń archetypowych. Nic dziwnego, że literatura grozy chętnie eksploruje ten rodzaj lęku. W *Nadnaturalnym horrorze...* Lovecraft przytacza kilka przypadków, w których autorzy potraktowali to zagadnienie niemal dosłownie, co oznacza, że w istocie wskazali mityczne źródło owego lęku. I tak w jednym z opowiadań Edwarda Frederica Bensona pojawia się fragment dość dobrze rezonujący z tematyką *Muzyki Ericha Zanna*. Bohater opowiadania opisuje przyjacielowi niezwykle doświadczenie, które zmieniło jego życie. Podczas odpoczynku na łonie natury zaczęły dobiegać doń dźwięki instrumentu „wygrywającego dziwną, nie kończącą się melodię”³⁸, która nie zawierała w sobie powtarzalnych fraz i osiągała raz za razem kolejne kulminacje.

Dobiegała z trzciny i z nieba, i z drzew. Była wszędzie, była odgłosami życia. To był, mój drogi Darcy, jakby to powiedzieli Grecy, to był Pan grający na swej fletni, głos samej Natury³⁹.

To opowiadanie, wcześniejsze od *Muzyki...* o dekadę, nie jest jedynym, które korzysta z podobnej metaforyki, a które zostaje przytoczone w eseju. Lovecraft odnosi się do tekstu jednego ze swoich mistrzów, walijskiego autora Arthura Machena, którego opowiadanie *Wielki bóg Pan* uznawane jest powszechnie za jedno z najlepszych w swoim gatunku. Autor *Zewu Cthulhu* w następujący sposób streszcza wątek niepokojącego eksperymentu, inicjujący sekwencję późniejszych zdarzeń:

Młoda kobieta za sprawą operacji mózgu staje się zdolna do ujrzania bóstwa Natury, w całym jego ogromie i potworności, w wyniku czego traci zmysły i umiera przed upływem roku⁴⁰.

Marco Pasi, przybliżając ezoteryczne konotacje prozy Machena, odnosi się do tego wątku w następujący sposób:

Jak się przekonamy, w tej opowieści antyczny bóg Greków służy jako symbol duchowej rzeczywistości będącej poza zasięgiem naszych zmysłów, za dostępem do której tęsknili ezoterycy i mistycy wszystkich czasów⁴¹.

Posiłkując się stwierdzeniem Williama Jamesa, który uznał, że nie istnieje świat poza rzeczywistością uwarunkowaną przez empiryzm, wiążąc je z faktem istnienia przeżyć silnie skorelowanych ze zmysłami, docieramy do niepokojącej hipotezy. Jeśli nawet zmysły mają bezpośredni dostęp do świata rzeczy (wszak naoczność tworzy jeden z fundamentów fenomenologii), to jednak interpretacja owych wrażeń jest silnie zdeterminowana przez fakt uwikłania świadomości

³⁸ „I heard the sound quite distinctly of some flute-like instrument playing the strange unending melody” Edward Frederic Benson, „The man who went too far”, w *The Room in the Tower and Other Stories* (London: Mills & Boon, 1912), 222.

³⁹ „It came from the reeds and from sky and from the trees. It was everywhere, it was the sound of life. It was, my dear Darcy, as the Greeks would have said, it was Pan playing on his pipes, the voice of Nature”. Benson, 223.

⁴⁰ „A young woman, through surgery of the brain-cells, is made to see the vast and monstrous deity of Nature, and becomes an idiot in consequence, dying less than a year later”. Howard Phillips Lovecraft, *Supernatural horror in literature* (Abergele: Wermod and Wermod Publishing Group, 2013), 122.

⁴¹ „As we will see, in this story the ancient Greek god serves as a symbol of a spiritual reality that lies beyond our senses, to which esoterics and mystics of all times have yearned to gain access”. Marco Pasi, „Arthur Machen’s Panic Fears: Western Esotericism and the Irruption of Negative Epistemology”, *Aries*, nr 7 (2007): 69.

mości w procesy symboliczne. Zderzenie ze światem rzeczy, o ile ma być prawdziwe, powinno odbywać się poza uwarunkowaniami symbolu. Język staje się zasłoną rzeczywistości, za którą znajduje się materialna prawda, ale też niewysłowiona (bo niesymbolizowana) groza.

Cel kontrowersyjnego eksperymentu, który stanowi kanwę *Wielkiego boga Pana*, to właściwie wyłączenie tych obszarów mózgu, które zdają się odpowiedzialne za procesy symbolizacji, a tym samym skutkiem operacji jest wyposażenie pacjentki w zdolność widzenia poprzez ową zasłonę rzeczywistości⁴². W *Muzyce Ericha Zanna* wspomniana zasłona rzeczywistości opada zapewne z tej przyczyny, że z powodu swojego kalectwa Zann egzystuje niejako na pograniczu porządku symbolicznego i Realnego, a jego potencjał podmiotowy jest wobec struktur symbolicznych mocno ograniczony.

10 – Epilog

Bóg Pan we wspomnianych tekstach wydaje się, zgodnie z przecuciem Pasiego, symbolem sprzeciwu wobec postępującej modernizacji lub może nawet wobec cywilizacji. Mimo całej grozy, jaką wzbudza (spowodowanej wszak przez inne czynniki), stanowi raczej wyraz tęsknoty za czymś, co można określić mianem „raju utraconego”. W przełożeniu na język psychoanalizy można opisać ją jako tęsknotę za pełną integracją z tym, co tworzy treść nieświadomości, integracją ze sferą instynktów, z których tłumieniem ludzkość przestaje sobie radzić⁴³ i które powracają zupełnie jak Lovecraftowski Wielcy Przedwieczni, by ponownie wziąć świat we władanie.

Zastanawiający jest fakt, na który zwracają uwagę również Marco Pasi i Krzysztof Grudnik, że „odrodzenia Pana” przypada na czasy wczesnego modernizmu. Prawdopodobnie wypełnia on przestrzeń, którą wytworzył Nietzscheński gest uśmiercenia Boga⁴⁴. Polem, na którym Pan się odradza, jest głównie literatura, czyli – paradoksalnie – swoista emanacja porządku symbolicznego i nie chodzi jedynie o literaturę grozy. Wystarczy wspomnieć ostatnią frazę przedmowy Ricarda Reisa do zbioru poezji Alberta Caeiro, która, wedle słów samego poety, stanowi bezpośrednią kontynuację dorobku Walta Whitmana: „Cieszcie się, wszyscy wy, którzy łkacie w Historii, największej z chorób! Odrodził się Wielki Pan!”⁴⁵.

Wypadałoby również zastanowić się nad zmianą kategorii, którymi opisywana jest proza Lovecrafta, Machena, Bensaona czy Blackwooda i zamiast upowszechnionego terminu „nadnaturalny horror” powinniśmy używać innego, który wskazywałby właściwe źródło tej grozy. Adekwatna byłaby kategoria „naturalnego horroru”, zważywszy na uprawnione przypuszczenia, że i współczesna literatura grozy rozwija się w podobnym kierunku⁴⁶. Stanowi to jednak materię zgoła odmiennych rozważań, których skala znacznie wykracza poza skromne ramy niniejszego szkicu.

⁴² Arthur Machen, „Wielki bóg Pan”, w *Inne światy*, tłum. Tomasz S. Gałązka (Toruń: Wydawnictwo C&T, 2007), 12–13.

⁴³ Por. Grudnik, *Okultyzm i nowoczesność. Studium literaturoznawcze*, 298.

⁴⁴ Pasi, „Arthur Machen’s Panic Fears”, 69. Grudnik, *Okultyzm i nowoczesność. Studium literaturoznawcze*, 296.

⁴⁵ Ricardo Reis, „Przedmowa”, tłum. Wojciech Charchalis, w Fernando Pessoa, *Poezje zebrane Alberto Caeiro*, tłum. Gabriel Borowski (Kraków: Wydawnictwo Lokator, 2020), 19.

⁴⁶ Wystarczy zwrócić uwagę na prozę Jeffa VanderMeera, czy nawet niektóre opowiesci autorstwa Stephena Kinga.

Bibliografia

- Agamben, Giorgio. *Idea prozy*. Przetłumaczone przez Ewa Górniak-Morgan. Warszawa: Fundacja Augusta hr. Cieszkowskiego, 2018.
- Benson, Edward Frederic. *The Room in the Tower and Other Stories*. London: Mills & Boon, 1912.
- Burleson, Donald R. *Lovecraft: disturbing the universe*. Lexington: University Press of Kentucky, 2009.
- Deleuze, Gilles, Guattari, Felix. *Tysiąc plateau*. Warszawa: Wydawnictwo Bęc Zmiana, 2015.
- Grudnik, Krzysztof. *Okultyzm i nowoczesność. Studium literaturoznawcze*. Gdynia–Kraków: Wydawnictwo Black Antlers, 2016.
- Houellebecq, Michel. *H.P. Lovecraft. Przeciw światu, przeciw życiu*. Przetłumaczone przez Jacek Giszczak. Warszawa: Wydawnictwo WAB, 2007.
- Jung, Carl Gustav. *Czerwona księga*. Przetłumaczone przez Jerzy Prokopiuk i Jerzy Korpanty. Kraków: Wydawnictwo Vis-à-vis Etiuda, 2020.
- Kołyшко, Mikołaj. *Groza jest święta*. Chojnice: Wydawnictwo Phantom Books, 2014.
- Kowalczyk, Bartosz. *Szkice o modernizmie*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Silva Rerum, 2019.
- Lovecraft, Howard Phillips. *Nemesis i inne utwory poetyckie*. Przetłumaczone przez Mateusz Kopacz. Czerwonak: Wydawnictwo Vesper, 2018.
- – –. *Supernatural horror in literature*. Abergele: Wermod and Wermod Publishing Group, 2013.
- – –. *Zew Cthulhu*. Przetłumaczone przez Ryszarda Grzybowski. Warszawa: Czytelnik, 1983.
- Machen, Arthur. *Inne światy*. Przetłumaczone przez Tomasz S. Gałązka. Toruń: Wydawnictwo C&T, 2007.
- Noys, Benjamin. „The Lovecraft «Event»”. www.academia.edu/548596/The_Lovecraft_Event [dostęp: 29.03.2021].
- Pasi, Marco. „Arthur Machen’s Panic Fears: Western Esotericism and the Irruption of Negative Epistemology”, *Aries*, nr 7 (2007): 63-83.
- Pessoa, Fernando, *Poezje zebrane Alberto Caeiro*. Przetłumaczone przez Gabriel Borowski. Kraków: Wydawnictwo Lokator, 2020.
- Schulz, Bruno. *Proza*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1964.

SŁOWA KLUCZOWE:

muzyka

LOVECRAFT

ABSTRAKT:

W artykule przeanalizowano opowiadanie Howarda Phillipsa Lovecrafta *Muzyka Ericha Zanna* i ukazano obecny w tej literaturze konflikt pomiędzy nowoczesnością a naturą. Omawiana praca, wraz z tekstami uzupełniającymi, dostarcza informacji pozwalających przeformułować sposób postrzegania literatury Lovecrafta, a ściślej rzecz ujmując, kategorii „nadmaturalnego horroru”.

NOWOCZESNOŚĆ

natura

modernizm

NOTA O AUTORZE:

Bartosz Kowalczyk – adiunkt Zakładu Studiów Polonistycznych i Komunikacji Medialnej na Wydziale Pedagogiczno-Artystycznym Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. W centrum jego zainteresowań znajduje się literatura nowoczesna z uwzględnieniem nowych sytuacji teoretycznych, a także związki literatury i teorii z zachodnią tradycją ezoteryczną. Autor książek: *Irenejusz Ireduński. Przekleństwo powrotu* (Poznań 2014), *Szkice o modernizmie* (Poznań 2019).