

Bartosz Kowalczyk: Zakamarki

W 2012 roku ukazała się publikacja będąca udanym zwieńczeniem próby podjętej przez Ann i Jeffa VanderMeerów¹, której celem było stworzenie platformy koegzystencji rozmaitych form literackich w ramach podgatunku fantastyki grozy znanego pod nazwą *weird fiction*. Wśród opowiadań zawartych w antologii znalazło się *Sanatorium pod Klepsydrą* Brunona Schulza².

Wiele lat wcześniej, w roku 1977, Thomas Ligotti, przyszły mistrz literatury grozy spod znaku *weird fiction*, natrafia na skromne wydanie *Sklepów cynamonowych* (funkcjonujące w świadomości anglojęzycznych czytelników pod tytułem *The Street of Crocodiles*) i doświadczenie lektury opowiadań Schulza determinuje jego późniejszy styl³.

Na temat amerykańskiej recepcji utworów Schulza wiele już zostało powiedziane, co próby ponownego opracowania tematu, zwłaszcza w ramach krótkiego szkicu, czyni niejako bezzasadnymi⁴. Niemniej przypadki przytoczone powyżej rzucają światło na odbiór prozy Schulza z perspektywy nieco odmienniej⁵ i wartej uwagi, także dlatego, że każdorazowa próba sklasyfikowania dorobku drohobyckiego pisarza nieodmiennie nastrocza trudności. Nie jest łatwym zadaniem prozę Schulza przyszpilić i opatrzyć etykietą zamykającą tę twórczość w ramach, które określą perspektywy możliwych interpretacji. Niełatwo przy tym odeprzeć ontologiczne pytanie, czy ta literatura w ogóle posiada potencjał poddania się jakiegokolwiek formie klasyfikacji. Mówiono już wszak o Schulzu

1 Jeff VanderMeer jest obecnie jednym z najbardziej rozpoznawalnych (także poza granicami Stanów Zjednoczonych – ekranizacja jego powieści *Anihlacja* stała się swego czasu filmowym hitem platformy Netflix) autorów tworzących w ramach podgatunku *weird fiction*.

2 A. VanderMeer, J. VanderMeer, *The Weird: a Compendium of Strange and Dark Stories*, New York 2012.

3 T. Ligotti, *Teatro Grottesco*, przeł. W. Gunia, M. Kopacz, F. Skutela, A. Więckowski, Warszawa 2014, s. 9–11.

4 Nie sposób jednak nie wspomnieć choćby o kilku głosach, które przyczyniły się do gruntownego rozpoznania tego obszaru: Z. Ziemann, *Heretycki i występnny eksperyment z materią Autentyku czy cenna oddolna inicjatywa popularyzatorska? Przekład opowiadań Brunona Schulza online autorstwa Johna Currana Davisa*, „Przekładaniec” 2013, nr 27, s. 43–57; V. Nelson, *An Exile On Crocodile Street: Bruno Schulz in America*, „Salmagundi” 1994, Vol. 40, No. 1, s. 224–246; M. Wilczyński, *Szyfr masochizmu. Amerykańskie konteksty prozy Brunona Schulza*, „Schulz/Forum” 1, 2012, s. 47–61.

5 Warto zaznaczyć, że Zofia Ziemann odnotowuje – obok wspomianej antologii VanderMeerów – także inne próby dopasowania autora *Sklepów cynamonowych* do optyki literatury spod znaku *weird fiction*. Zob. Z. Ziemann, *It's a writer's book. Anglojęzyczni pisarze czytają Schulza (na potęgę)*, „Schulz/Forum” 11, 2018, s. 153–166. Ponadto warto zauważyć, że wątki związane z domniemanym powinowactwem prozy Schulza z nurtem *weird fiction* podejmowane są coraz częściej, głównie w środowisku badaczy anglojęzycznych.

jako o modernizmie, surrealizmie, twórcy realizmu magicznego, epigonie romantyzmu, jego twórczość z kolei określano mianem onirycznej, kafkowskiej, polskiej, żydowskiej, a nawet niezrozumiałej. Jedne określenia oczywiście nie wykluczają innych (choć zapewne modernista nie może być jednocześnie epigonem romantyzmu) i mogą w sposób symultaniczny opisywać kondycję tej literatury, jednak mnogość epitetów potęguje trudności piętrzące się przed interpretatorem.

Sytuacja ta przypomina trochę problemy z określeniem definicji *weird fiction*. Bardzo często autorzy, którzy są kojarzeni z tego typu prozą, pochodzą z rozmaitych rejonów literackich, dysponują odmiennymi narzędziami i prezentują odmienny styl. Jeśli przyjrzymy się spisowi zawartości antologii przywołanej we wstępnym akapicie, znajdziemy tam na przykład nazwiska Stephena Kinga i Clive'a Barkera – uznanych pisarzy horrorów, Williama Gibsona – twórcy podgatunku fantastyki nazywanego cyberpunkiem, Alfreda Kubina i Franza Kafkę – kojarzonych z surrealizmem i groteską, czy Chinę Miéville'a, George'a R.R. Martina i Neila Gaimana – współczesnych twórców szeroko rozumianej *fantasy*, a wreszcie nielicznych pisarzy związanych bezpośrednio z nurtem *weird fiction*, takich jak M.R. James. Obecność Schulza wśród nich (zwłaszcza obok nazwisk Kafki i Kubina) z jednej strony nie zaskakuje, z drugiej zaś stawia przed koniecznością rozwiązania kilku istotnych kwestii⁶.

1.

Początków kariery kategorii *weird fiction* należy szukać w historii amerykańskiej literatury popularnej i w pierwszym odruchu łączy się z nią nazwisko Howarda Phillipsa Lovecrafta. Ten, uznawany dziś za klasyka, twórca opowiadań eksplorujących tematykę „kosmicznego horroru” pierwsze teksty publikował w magazynie „Weird Tales”. Czasopismo to funkcjonowało w domenie tak zwanych *pulp magazines* – tanich czasopism o profilu sensacyjnym, skierowanych do niewymagającej publiczności, często drukowanych na marnej jakości papierze (skąd zresztą zaczerpnięto ich zwyczajowe określenie). Z pewnością nazwa subgatunku posiada dwojakie źródło – człon *weird* stanowi nawiązanie do tytułu ikonicznego magazynu i jednocześnie określa specyficzną atmosferę opowiadań. Ten ostatni wątek nie sprowadza się bynajmniej do prostego stwierdzenia, że utwór literacki jest „dziwny” z bliżej nieokreślonych przyczyn (choć najprawdopodobniej utwory

6 Należy odnotować, że antologia VanderMeerów nie jest jedyną, która uwzględnia dorobek autora *Sanatorium pod Klepsydrą*. Trzeba choćby napomknąć o antologiach, w których nazwisko Schulza pojawia się w towarzystwie – kluczowych dla prób osadzenia jego prozy w kontekstach szeroko pojętej literatury fantastycznej, a *weird fiction* w szczególności – nazwisk Hoffmanna i Poe'go. Zob. *Black Water: The Book of Fantastic Literature*, ed. A. Manguel, New York 1984; *Fantastische Geschichten aus aller Welt*, ed. G. Pössiger, München–Zürich 1985.

o takim charakterze były preferowane przez redakcję czasopisma), ani nawet do konstatacji, która uwzględnia w tekście obecność tak zwanych chwytów literackich, a w szczególności „udziwnienia”, wedle dobrze znanej koncepcji Wiktora Szklowskiego. Pierwszej istotnej definicji dostarcza sam Lovecraft, najbardziej prominentny pisarz nurtu, i choć stanowi ona najczęściej przywoływany cytat, warto ją tutaj dla porządku raz jeszcze przytoczyć:

„Prawdziwa opowieść niesamowita zawiera coś więcej niż skrytobójstwa, okrwawione kościotrupy czy postacie pobrzękujące łańcuchami wedle ustalonych reguł. Musi być w niej obecna atmosfera paraliżującego i niewytłumaczalnego zagrożenia ze strony pozaziemskich, nieznanych sił; musi ona też podsuwać – i wyrażać ją w stosownie poważny i złowieszczy sposób – najstraszniejszą koncepcję, jaka tylko może się zrodzić w ludzkim umyśle: że oto w osobliwy i złośliwy sposób zostały zawieszone prawa Natury, stanowiące naszą jedyną ostoję w obliczu szturmów chaosu i demonów z niezgłębionej przestrzeni”⁷.

Definicja, w obrębie której Lovecraft używa określenia *weird tale*⁸, zdaje się trafnie odzwierciedlać trend, zgodnie z którym ukształtował się ten podgatunek. Na jej podstawie można wyróżnić elementy składowe, które ułatwią proces uznawania poszczególnych dzieł za *weird fiction*. Na pierwszy plan wysuwa się kwestia odpowiedniej atmosfery, której znaczenie zauważalnie wykracza poza powszechne przekonanie na temat koniecznej obecności w tego typu literaturze postaci rodem z folkloru: duchów, wampirów, upiorów i potworów wszelkiej maści, a także zachowań ludzkich mrozących krew w żyłach, przeczących prawu moralnemu. Lovecraft twierdzi, że te konwencjonalne elementy w zasadzie nie są potrzebne do tego, żeby wytrącić czytelnika ze strefy komfortu. Atmosfera „kosmicznego”, czyli wszechogarniającego, fundamentalnego zagrożenia, które przewyższa niejednokrotnie wszystko, co ludzkie, wiąże się nierozdzielnie z drugim kluczowym składnikiem definicji – świadomością, że prawa natury zostały zawieszone, czy może raczej że nie są takie, jakie sądziśmy, że są. Literatura spod znaku *weird fiction* charakteryzuje się zatem specyficzną atmosferą zagrożenia, która formuje się w wyniku świadomości ludzkiej bezsilności w obliczu chaosu. Używając nomenklatury Jacques’a Lacana: chodzi o moment, w którym wytrąceni zostajemy z komfortu porządku symbolicznego i wyobraźniowego i stajemy twarzą w twarz z tym, co Realne, czyli z pierwiastkiem pochodzącym spoza uporządkowanego świata. To, co Realne, pozostaje nieuświadomione, a zatem nie jest możliwa jego reprezentacja w języku⁹. Stawia to człowieka w obliczu

7 H.P. Lovecraft, *Nadprzyrodzona groza w literaturze*, [w:] idem, *Przyszła na Sarnath zagłada. Opowieści niesamowite i fantastyczne*, przeł. M. Płaza, Poznań 2016, s. 497.

8 H.P. Lovecraft, *Supernatural horror in literature*, Abergele 2013, s. 6.

9 Lovecraft słynie z fraz, które tę niewyraźność ilustrują – wiele spośród bytów zasiedlających jego literaturę pozostaje po prostu „błuznierczych i nieopisanych”.

grozy tym bardziej dojmującej, że nie sposób dotrzeć do niej za sprawą narzędzi, które scalają i określają otaczającą nas rzeczywistość. Język kapituluje wobec tego, co pochodzi spoza niego, aczkolwiek jedynie początkowo. Jeśli uda się nam przetrwać pierwotny szok po zetknięciu z nieznanym, język się przekształca i wchłaniając ową grozę, uczyni ją znośną. I tutaj, jak się zdaje, mamy do czynienia z wstępną charakterystyką twórczości Schulza. Język jego prozy eroduje i w efekcie rozpada się, ale jedynie po to, żeby po ponownym jego scaleniu było możliwe nie tyle wytworzenie przestrzeni dla nowych form rzeczywistości, ile regeneracja form dawno zapomnianych, stanowiących treść fundamentalnego ludzkiego doświadczenia, które zostało zduszone przez długotrwałe używanie języka w jego potocznej postaci¹⁰.

2.

Jednym z najbardziej intrygujących głosów spośród tych, które składają się na recepcję twórczości Brunona Schulza, jest współczesna mu zjadliwa krytyka, która wyszła spod pióra Kazimierza Wyki i Stefana Napierskiego¹¹. Ten bezprecedensowy i naładowany emocjami komentarz, który w niekorzystnym świetle stawia nie tylko Schulza, ale i przychylnych jego twórczości krytyków, a także czytelników, wydaje się osamotnioną enklawą i wobec obecnego statusu twórczości drohobyckiego geniusza może wzbudzać odruch niedowierzania. Ale co, jeśli ocena tego głosu była zbyt surowa? Jeśli – pomijając wojowniczą postawę Wyki i Napierskiego, wyłączając kąśliwość i rozemocjonowanie – rozpoznanie to było trafne?

We współczesnej recepcji badawczej przyjęło się określać Schulza mianem wizjonera, a w najgorszym wypadku największego stylisty polskiej literatury, i zestawiać go w jednym szeregu z ikonicznymi postaciami dwudziestowiecznej awangardy – Gombrowiczem i Witkacym. Takie rozpoznanie implikuje szereg konsekwencji, które trwale przylgnęły do twórczości autora *Sklepów cynamonowych*. Michał Paweł Markowski identyfikuje Schulza jako pisarza nowoczesnego (chodzi o nowoczesność w szerokim znaczeniu) i pogląd ten staje się punktem wyjścia dla jego dwóch znaczących publikacji: *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy i Powszechna rozwiązłość. Schulz, egzystencja, literatura*. Ten głos – jak również wiele innych – umieszcza Schulza w strukturze nowoczesności (należy nadmienić, że w latach siedemdziesiątych Jerzy Ziomek w swoim słynnym studium używał określenia „awangardyzm” wobec tego, co w dzisiejszym paradygmacie określamy mianem nowoczesności¹²), co z kolei

10 B. Schulz, *Mityzacja rzeczywistości*, [w:] idem, *Proza*, Kraków 1964, s. 443–445.

11 K. Wyka, S. Napierski, *Dwugłos o Schulzu*, „Ateneum” 1939, nr 1, s. 156–163.

12 J. Ziomek, *Epoki i formacje w dziejach literatury polskiej*, „Pamiętnik Literacki” 1977, nr 4, s. 23–54.

oznacza, że postrzegany jest jako twórca zrywający z tradycjami przedmodernistycznych paradygmatów. Jest sprawą oczywistą, że z perspektywy podobnego stanowiska nie sposób bezkrytycznie przyjąć uwag Wyki i Napierskiego, którzy wprost określają Schulza mianem epigona, w najlepszym razie „zapóźnionego” względem epoki o jakieś dwadzieścia lat, w najgorszym – zanurzonego niczym w bagnie w kontekstach romantycznych czy neoromantycznych. Warto tutaj zaznaczyć, że wartościowanie owych „zapóźnień” odpowiada pogładowi autorów *Dwugłosu*, co w gruncie rzeczy nie legitymizuje jego adekwatności. Maciej Urbanowicz akcentuje indywidualność przekonań wyrażonych w *Dwugłosie*, który w powszechnej ocenie nosił znamiona – wedle słów Włodzimierza Boleckiego – „paszkwilu i pamfletu na pisarza”¹³, a który jednak wydaje się wolny od politycznych i światopoglądowych pejzaży ostatnich chwil przedwojennej rzeczywistości¹⁴. Niemniej jednak w tekście Wyki i Napierskiego sam zarzut epigonizmu pojawia się niemal zawsze w kontekście negatywnym, skutkując obniżeniem wartości twórcy obarczonego podobnym epitetem. Epigonem wszak nie jest ten – i wydaje się, że podobnie myśleli autorzy *Dwugłosu* – w którego twórczości odnotować można rozmaite wpływy i inspiracje, nieprzesłaniające jednakże wartościowej oryginalności utworu, ale ten, który naśladuje w sposób nieudolny, nie pozostawiając miejsca na oryginalność. Możliwości oceny są zasadniczo dwojakie: można uznać argumentację Wyki i Napierskiego za chybną albo uznać, że w twórczości Schulza nie ma niczego oryginalnego. Warto przyrzec się szczegółom.

Wyka, analizując sposób obrazowania czasu przez Schulza, czyni bezpośrednią aluzję do estetyki romantyzmu, komentując fragment prozy w następujący sposób: „Jest to zasada tak powszechnie znana literacko-technicznej mistyce romantyzmu – *odpowiedniość natury*. «Correspondances» Baudelaire’a, których źródła przez Balzaca sięgają Swedenborga. [...] Schulz te odpowiedniości natury zachowuje w ich stanie przedsymbolicznym jaki posiadały, zanim jako jeden z czynników nastrojowości zostały spopolitowane przez modernistów”¹⁵. Ponadto Wyka określa poetykę *Sanatorium pod Klepsydrą* mianem „hiperromantyzmu”¹⁶, tworząc odpowiedni nastrój dla otwierającego drugą część dwugłosu (Napierki) mocnego zarzutu dotyczącego epigonizmu Schulza¹⁷. Nieco dalej Stefan Napierki upodabnia drohobyckiego artystę do charakterystycznej proromantycznej postaci:

13 M. Urbanowski, „Ja rozpiśałem się bardzo, bo żółć mnie załala”, „Schulz/Forum” 8, 2016, s. 143.

14 Ibidem.

15 K. Wyka, S. Napierki, op. cit., s. 157.

16 Ibidem, s. 156 i 158.

17 Ibidem, s. 159.

„Obfitość frazeologiczna, rozrost tropów tej gąbczastej prozy są uderzające; zarazem ślimaczą się limfatycznie i ciągną jak lepka gutaperka. Dla zbudzenia z oświełej drzemki znużonych i tkliwych narkomanów, dla maniakalnej rozrywki umysłowej komponuje się tu niekiedy melodie, które szelestem zachrypłym werku obnażają swoje pochodzenie od automatów, tak bliskich upodobaniom E.T.A. Hoffmanna”¹⁸.

Przytoczone fragmenty, stanowiące reprezentatywny przykład zarzutów formułowanych w ramach *Dwugłosu*, oczyszczone z personalnych uprzedzeń jawią się jako niezwykle trafne, czego dowodem są transhumanistyczne przemiany starego Jakuba: w ptaka, w karakona czy finalnie w skorupiaka. Z jednej strony nieodmiennie nasuwają się konotacje kafkowskie, z drugiej objawia się w całej pełni wspomniana przez Wykę zasada odpowiedniości natury, o której z kolei Maria Janion pisze w sposób następujący: „Podstawowa dla poezji romantycznej doktryna *correspondances*, doktryna kosmicznej analogii i sympatii, wywodziła się z idei «odpowiedniości» natury i człowieka, połączonych siecią wzajemnych impulsów biotycznych i metafizycznych”¹⁹. Trudno nie dostrzec korelacji pomiędzy definicją Janion a prozą Schulza, chociażby ograniczoną do wyżej wspomnianych wątków. Obszerniejsze porównanie przekraczałoby jednak ramy tego szkicu i oddalałoby od proponowanej perspektywy. Wystarczająca zatem będzie skromna konkluzja, dotycząca funkcjonowania w prozie Schulza tych tendencji, o których wspominają Wyka i Janion, a które w swoim charakterze pozostają w związku z istotą romantyzmu.

Napierski wskazuje konkretną tradycję wewnątrz romantyzmu, z którą należałoby wiązać Schulzowski epigonizm. Wspomnienie „automatów”, którymi fascynował się Hoffmann, koresponduje z upodobaniem, jakim Schulz darzył manekiny. Wskazanie na Hoffmanna wydaje się naturalne z jeszcze jednego powodu: świat uformowany w jego prozie jest światem pokrewnym temu, który znamy ze *Sklepów cynamonowych*. To świat, który stanowi mieszanekę mistycyzmu i nauki, który sprawia wrażenie dającego się opisać jedynie z użyciem nomenklatury rodem z traktatów alchemicznych. Podsumowując: jeśli Schulz jest epigonem (na co wiele wskazuje, ale o tym za chwilę), to jest nim dlatego, że w swojej twórczości odwołuje się bezpośrednio do tradycji romantycznej (zasada *correspondances*) w jej szczególnej formie, za której prekursora uznaje się powszechnie E.T.A. Hoffmanna, a która funkcjonuje pod sugestywnym mianem c z a r n e g o r o m a n t y z m u.

Pozostaje kwestia rozstrzygnięcia zarzutu o epigonizm. W istocie nie ma czego rozstrzygać, należy uznać zasadność tej tezy z tym jednak zastrzeżeniem, że nie tkwi w tym nic, co mogłoby być krzywdzące dla Schulza czy deprecjonujące

¹⁸ Ibidem, s. 160.

¹⁹ M. Janion, *Gorączka romantyczna*, Kraków 2000, s. 27.

dla jego twórczości. Ponadto można przypuszczać, że sam autor *Genialnej epoki* w pewnym sensie dążył do takiej postawy twórczej. Powszechnie znana jest jego fascynacja poezją Rilkego, którą stawiał sobie za wzór, a w otwartym liście do Stanisława Ignacego Witkiewicza wskazuje niebagatelny wpływ, jaki na jego twórczość miała ballada *Król olch* Goethego²⁰.

Jeśli nie do końca w prozie, to z pewnością wpływy poprzednich epok widoczne są w jego twórczości plastycznej²¹. W tece *Xięga bałwochwalcza* bez trudu odnajdziemy grafiki inspirowane klasycznym malarstwem²², a wedle słów Jerzego Ficowskiego w recepcji tych prac dominował pogląd o zapóźnieniu estetycznym autora względem epoki. „Rodzaj, jaki w grafice prezentował, nie był na czasie, mógł się wydawać stronnikom ówczesnej nowoczesności zbyt anegdotyczny w aurze i zbyt cyzelatorski w rysunku, wywoływał wrażenie anachronizmu na tle nowych tendencji w sztuce, w dobie krótkotrwałej eksplozji kubizmu i późniejszego rewelatorstwa surrealizmu”²³. Niniejszy passus ma w istocie jeden cel, którym jest dopuszczenie możliwości pozytywnej oceny tych cech, które – widoczne w twórczości Schulza – zasadniczo uchodzą za niepożądane u artysty. Epigonizm Schulza nie unieważnia jego dzieła, jak chcieliby Wyka i Napierski, raczej ustawia go w szlachetnym szeregu najbardziej intrygujących twórców wszech czasów, z których dziełem łączy go swego rodzaju uniwersalizm wartości. Tę tendencję szczególnie dobrze widać w programowym eseju Schulza – *Mityzacji rzeczywistości*, w którym bezpośrednio odwołuje się do kwestii, które – w duchu nomenklatury Carla Gustava Junga – utożsamiać można z rezerwuarem archetypów²⁴.

20 Por. B. Schulz, *Proza*, Kraków 1964, s. 680.

21 Wydawać by się mogło, że twórczość plastyczna i literacka należą do odmiennych porządków i ryzykownym zabiegiem jest ich bezpośrednie zestawianie. W przypadku twórczości Schulza autor niniejszych słów ma jednak głębokie przekonanie, że te dwie gałęzie wyrastają z jednego pnia i mimo użycia odmiennych środków wyrazu pozostają ze sobą w ścisłym związku. O ile ilustracje Schulza do własnych opowiadań mogą nie być wystarczającym dowodem na poparcie tego przekonania, to już fakt odnalezienia po latach opowiadania *Undula* (M. Weron [B. Schulz], *Undula*, „Schulz/Forum” 14, 2019, s. 5–12) wskazuje na silne związanie tych dwóch pól eksploracji, czego dowodem może być tożsamość tematów podejmowanych przez drohobyckiego artystę na obydwu płaszczyznach. Potwierdzenia tego, że Schulz traktował twórczość plastyczną i literacką jako nierozdzielnie ze sobą związane, należałoby szukać w jego wypowiedziach dotyczących początków własnej twórczości („Na pytanie, czy w rysunkach moich przejawia się ten sam wątek, co w prozie, odpowiedziałbym twierdząco. Jest to ta sama rzeczywistość, tylko różne jej wycinki. Materiał, technika działają tutaj jako zasada selekcji” – *Bruno Schulz do St.I. Witkiewicza*, [w:] idem, *Proza*, s. 681).

22 Głównie malarstwem Rembrandta czy Goi, ale nie brak też klasycyzujących wątków obecnych w malarstwie romantycznym. Brak natomiast eksperymentów ekspresjonistycznych, które w czasie, gdy Schulz tworzył swoje grafiki, stanowiły swego rodzaju paradygmat.

23 J. Ficowski, *Słowo o „Xiędze bałwochwalczej”*, [w:] B. Schulz, *Xięga bałwochwalcza*, Warszawa 1988, s. 9–10.

24 Schulz pisze o uniwersalnym sensie, który został zapomniany. Jedyna droga do niego prowadzi poprzez mit. Por. B. Schulz, *Mityzacja rzeczywistości*, s. 443.

3.

Przynależność do kategorii *weird fiction* należałoby rozpatrywać na dwóch poziomach. W rozumieniu węższym byłyby to literatura bezpośrednio związana ze wspomnianymi już rozrywkowymi magazynami, których dni świetności przypadały na trzecią i czwartą dekadę XX wieku. Przy takim założeniu trudno w tej literaturze, sensacyjnej w swojej istocie, doszukiwać się znaczeń i kontekstów wykraczających poza jej nominalnie wyznaczone zadania, mające na celu dostarczenie czytelnikom niewyszukanej rozrywki. W drugim, szerszej zakrojonym aspekcie, który współgrałby z kanoniczną definicją Lovecrafta, należałoby dostrzec wyższe cele, które przyświecały twórcom. Byłyby to: po pierwsze, ambicja zbadania stabilności tworu, który nazywamy rzeczywistością, po drugie, pochylenie się nad zjawiskiem strachu jako konstytutywnym dla ludzkiego doświadczenia i w końcu po trzecie – choć w zasadzie jest to cel, który zdaje się przyświecać większości twórców – próba określenia kondycji ludzkiej, a więc potraktowanie literatury jako przestrzeni eksperymentalnej, której warunki można kształtować w ekstremalny sposób. W istocie każdy z powyższych celów, jeśli przełożyć go na dostępne środki literackie, sprowadza się do archetypu szaleńca, który zresztą jest powszechnie eksploatowany przez twórców *weird fiction*, aczkolwiek nie jest zarezerwowany wyłącznie dla literatury tego typu. Niemniej to właśnie ludzi szalonych określa się potocznym zwrotem „weird”, który stanowi jednocześnie główny człon nazwy nurtu. Nie sposób oprzeć się wrażeniu, że korzeni *weird fiction* należałoby szukać w zjawisku frenezji romantycznej: obrazy okrucieństwa, zbrodni i szaleństwa są nader dobrze znane każdemu czytelnikowi literatury doby romantyzmu. Frenezję szczególnie upodobali sobie zaś ci, których dzisiaj nazywamy czarnymi romantykami, a wśród nich poczesne miejsce zajmuje Edgar Allan Poe, który z nieformalnych założeń czarnego romantyzmu uczynił podstawę własnej filozofii egzystencji.

Choć to właśnie Hoffmann uważany jest powszechnie za prekursora czarnego romantyzmu, kategoria ta najpełniej uwidacznia się na tle konfliktu wewnątrz amerykańskiej odmiany romantyzmu, w którym jedną ze stron byli członkowie Klubu Transcendentalistów z Ralphem Waldo Emersonem na czele, drugą zaś pisarze pokroju Hermanna Melville’a, Nathaniela Hawthorne’a czy wspomnianego już Edgara Allana Poe. Idee transcendentalistów, wyrażane głównie w ramach esejów, ale także na kartach powieści i w poezji, przedstawiały człowieka jako indywidualność, u której podstaw leży dobro, a drogą do niego jest zespolenie z wszechogarniającą Naturą. Ta ostatnia posiadała transcendentny charakter i mimo swojej materialności wkraczała szeroko w obszar absolutu. Zjednoczenie z Naturą było zatem zjednoczeniem z absolutem (uwidaczniają się tu wpływy neoplatoniskie, ale także te, które transcendentaliści zaczerpnęli z filozofii Dalekiego Wschodu), który jest jedynym gwarantem jednostkowej

indywidualności (stąd antysystemowość tej filozofii) i źródłem dobra²⁵. Z taką wizją nie zgadzał się między innymi Poe, który niejednokrotnie wręcz szydził z transcendentalistów (na przykład odmawiając wartości ich poezji w eseju *Filozofia kompozycji*). Dla Poego człowiek nie jawił się w tak szlachetny i jednoznaczny sposób: kierowały nim pęd do destrukcji (w tym autodestrukcji), żądze i słabości; dlatego pisarz samą Naturę stawiał często w roli surowego sędziego niecných poczynań człowieka (pochłonięte przez staw domostwo z *Zagłady domu Usherów* stanowi dobitny tego przykład, jak też i symbol). Człowiek, stając w obliczu sił, które go przewyższają, skazany jest na dość ponury los: zazwyczaj osuwa się w otchłań szaleństwa. Obraz ten, u Poego potraktowany stosunkowo łagodnie, osiąga swoje szczyty w prozie Lovecrafta. To jest ta nić, która łączy dwóch autorów i która każe widzieć w Edgarze Allanie Poe prekursora *weird fiction*²⁶.

4.

W listopadowym numerze czasopisma „Nowa Fantastyka” z 2022 roku można przeczytać artykuł Wojciecha Guni uzasadniający włączenie prozy Brunona Schulza w poczet literatury *weird fiction*²⁷. Gunia tropi powiązania pomiędzy twórczością autora *Sklepów cynamonowych* a twórczością klasyków gatunku: Lovecrafta i Ligottiego. Pomimo braku jednoznacznego podobieństwa autor artykułu dostrzega szereg wewnętrznych cech utworów, które wyraźnie ze sobą korespondują i tworzą w ostatecznym rozrachunku sieć wzajemnych połączeń pomiędzy trójką autorów i ich twórczością. Argumentacja Guni jest przekonująca i w zasadzie wystarczy dla poparcia tezy nie o formalnej, ale o duchowej przynależności do gatunku. Jednak nie sposób nie dostrzec, że podejmowane przez Gunie wątki posiadają rodowód czysto modernistyczny. Kwestie rozpadu podmiotu, surrealistyczne obrazowanie, idea panmaskarady²⁸ stanowią raczej domenę modernizmu i niekoniecznie dają się pogodzić z koncepcjami romantyków. A jednak prozie Schulza – śmiem twierdzić – dużo bliżej do twórczości Poego aniżeli Lovecrafta czy Ligottiego.

Po pierwsze – atmosfera. Surrealistycznie oniryczne mikropejzaże, odrealnione ulice i uliczki Drohobycza, zatęchłe klatki schodowe, zakamarki omijane

25 Por. H. Cieplińska, *Przedmowa*, [w:] H.D. Thoreau, *Życie bez zasad*, przeł. H. Cieplińska, Warszawa 1983, s. 6–7.

26 Lovecraft poświęca Poemu obszerne ustęp w *Nadprzyrodzonej grozie...*, co pozwala na ugruntoowanie pozycji Poego w ramach subgatunku.

27 W. Gunia, *Przestrzenie ogromnej nocy*, „Nowa Fantastyka” 2022, nr 11, s. 7–11. Warto przy tym zaznaczyć, że bynajmniej Gunia nie jest pionierem, jeśli chodzi o osadzanie prozy Schulza w kontekście literatury *weird fiction*, czy szerzej – w kontekście fikcji spekulatywnej. Podobne wątki pojawiają się między innymi we wspomnianym już artykule Zofii Ziemann.

28 Ibidem, s. 7–8.

z daleka przez zanurzonych w codzienności przechodniów, enklawy nieokiełznanie płodnej natury wewnątrz miasta, miejsca, w których czai się groza²⁹, nierzadko przewyższająca tę Lovecraftowską z powodu swojej nieodpartej realności. Atmosfera prozy Schulza jest tym rodzajem atmosfery, która stanowi cel zabiegów podejmowanych przez pisarzy *weird fiction*. Najbardziej sugestywna jest bodaj w opisie wędrowki narratora, który odnajdujemy w opowiadaniu *Sklepy cynamonowe*, najbardziej epatująca grozą rozpadu w afabularnej impresji, jaką jest *Ulica Krokodyli*, niepokojąco realna w opisie ogrodu z opowiadania *Pan*. Przykłady można by mnożyć z łatwością. Znacznie większej trudności przysporzyłoby znalezienie w literaturze światowej ekwiwalentu Schulzowskiej atmosfery. A jednak – pozostaje ona atmosferą, do której najbardziej pasuje określenie „dziwna”. Jej „dziwność” konstituowana jest przez zestawienie przeciwieństw: zdegenerowanego, rozsypującego się świata człowieka i bujnej, nieokiełznanej przyrody. Z tej perspektywy powinowactwo z Poem wydaje się bezsprzeczne – te same wątki możemy odnaleźć chociażby w *Zagładzie domu Usherów* we wspomnianej już scenie pochłonięcia domostwa przez staw, ale także w niepokojących tyradach, jakie Poe wkłada w usta Rodericka Ushera:

„wymiana myśli nastręczyła Usherowi sposobność do wygłoszenia poglądu, o którym wspomnę nie dla jego nowości, gdyż myśli tej hołdowali już inni, lecz dla stanowczości, z jaką się przy nim upierał. Pogląd ten w swej zasadzie opiewa, iż wszystkie ustroje roślinne wyposażone są zdolnością odczuwania. Atoli w jego rozwichrzonej wyobraźni myśl ta śmielszego nabrała rozpędu i z pewnymi zastrzeżeniami ogarniała także dziedzinę świata nieorganicznego. Nie mam słów na wyrażenie całego zakresu oraz surowej beznadziejności tych jego zapatrywań. Pozostawały one w związku [...] z szarymi kamieniami siedziby jego praojców. Zdolność odczuwania rozwinęła się w niej – jak sobie wyobrażał – zarówno pod wpływem układu i sposobu zestawienia kamieni, jak pod wpływem porastających je plech oraz okolnych, spróchniałych pni drzewnych – przede wszystkim zaś skutkiem długiego, niezmaconego trwania tych właściwości jako też ich odbicia w cichych wodach topieli. Świadczy o niej – o owej zdolności odczuwania – (rzekł do mnie, ja zaś wzdrygnąłem się na te jego słowa) stopniowe, lecz niezawodne zagęszczanie się dookoła wód i murów pewnej właściwej im atmosfery”³⁰.

W obydwu przypadkach można uznać te wątki za przykłady tego, co Lovecraft nazywa „kosmicznym horrorem”, jednak brak tutaj nadmiernie fantastycznego anturażu, a ich realność dodatkowo intensyfikuje nieprzyjemne doznania.

29 Gunia słusznie zauważa, że Schulz straszy niejako mimochodem, że wzbudzenie strachu nie jest głównym celem jego pisarstwa.

30 Por. E.A. Poe, *Zagłada domu Usherów*, przeł. B. Leśmian, [w:] idem, *Opowieści niesamowite*, przeł. B. Leśmian, S. Wyrzykowski, Kraków 1976, s. 332.

Po drugie – podejście do kwestii dobra i zła. U Poego zło jest zakorzenione w człowieku, u Lovecrafta ma charakter zewnętrzny. W przypadku Schulza można mieć uzasadnione wątpliwości, czy w ogóle możliwe jest rozpatrywanie czegośkolwiek za pośrednictwem tych kategorii. Pozostając w zawieszeniu, niejako poza dobrem i złem, bohaterowie Schulza posiadają wszak cechy, które z perspektywy moralności mogą wydawać się sprzeczne. Jednak to nie o moralność chodzi w tej literaturze, ale o stan, w którym miasto³¹, przyroda i człowiek żyją w nierozzerwalnej symbiozie, przy czym ten ostatni zdaje się być marionetką ulegającą wpływom wyższych od siebie bytów (wspomniane miasto i przyroda), ale jednocześnie dwubiegunowym dzieckiem pochodzącym z tego mezaliansowego mariażu.

Po trzecie – metafizyka. Na poły kabalistyczne, na poły gnostyckie tropy w twórczości Schulza były już niejednokrotnie badane. Jednak wydaje się, że metafizyka w jego prozie zbliża się raczej do tej, którą odnaleźć możemy w opowiadaniach Poego. Podstawę dla niej wyznacza indywidualizm o romantycznej proveniencji, który w subiektywny sposób dokonuje operacji na rzeczywistości, przekształcając ją. Można by pomyśleć, że ten wątek stanowi raczej domenę nowoczesności, gdyby nie to, że brakuje tutaj zjawiska nowoczesnej epifanii w znaczeniu, o którym pisze Ryszard Nycz, czyli takiej, która w swej istocie stanowi zaprzeczenie jakichkolwiek tendencji mimetycznych i w której „artysta naśladuje [...] nie tyle naturę, co twórcę natury”³². Zamiast tego mamy do czynienia z romantyczną formą metafizyki, w której absolut przejawia się na powierzchni rzeczywistości³³ i z tego względu można domniemywać jego tożsamość z naturą. Upraszczając: nie mamy tutaj do czynienia z absolutem pozostającym poza naturą i człowiekiem, wywierającym swój wpływ z zewnątrz, ale raczej z absolutem bliższym, dla którego „przestrzenią życiową” staje się świat materialny. Pomimo swoistych różnic stanowi to cechę wspólną dla twórców przejawiających romantyczny typ wrażliwości: Blake’a, Goethego, Hoffmanna, Słowackiego, Poego, dostrzec ją można również u Schulza.

5.

Na łamach internetowego periodyku „Weird Fiction Review”³⁴ w 2013 roku zamieszczono jeszcze jedno opowiadanie – *Noc wielkiego sezonu*, stanowiące finał

31 Określenie „miasto” stanowi swego rodzaju skrót myślowy, którego autor używa, aby przedstawić trzecią siłę obecną w proponowanym równaniu „człowiek – natura – miasto”. Określenie odnosi się do nieorganicznej części świata, która wraz z rozwojem cywilizacji stała się istotnym punktem dookreślenia ram ludzkiej egzystencji.

32 Por. R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości*, Kraków 2001, s. 45.

33 Por. A. Bielik-Robson, *Duch powierzchni. Rewizja romantyczna i filozofia*, Kraków 2010, s. 8–17.

34 Zob. <https://weirdfictionreview.com>. Periodyk funkcjonuje, jak zaznaczają jego twórcy, we współpracy z drukowanym magazynem „The Weird Fiction Review”, którego twórcą jest krytyk literacki

Sklepów cynamonowych. W krótkiej notce biograficznej określono Schulza mianem „kluczowego kamienia probierczego w historii *weird fiction*”³⁵. Ta metafora, w której złotniczy termin w zasadzie przekształca się w termin alchemiczny, ustawia Schulza w pozycji uprzywilejowanej względem autorów tradycyjnie utożsamianych z omawianym podgatunkiem. Twórczość autora *Sanatorium pod Klepsydrą* staje się tym samym czymś na kształt wzorca z Sèvres, punktem odniesienia dla minionych i przyszłych utworów pretendujących do miana *weird fiction*. Kształtowanie się *weird fiction* nie odbywało się w historycznoliterackiej izolacji. Lovecraft wskazywał w swoim esej na konieczność odwoływania się z jednej strony do tradycji, z drugiej zaś do rezerwuaru archetypowych przeżyć. Truizmem wydawać się może stwierdzenie, że źródeł tej tradycji należy upatrywać w literaturze romantyzmu, ze wskazaniem na czarny romantyzm. Jak sugeruje autor *Szepeczącego w ciemności*, musi się to odbywać z uwzględnieniem gestu sięgania poza „ustalone reguły”, czyli niejako poza warsztatowe aspekty warunkujące funkcjonowanie literatury tej epoki. Uznając strach za kluczowe spośród pierwotnych doświadczeń ludzi³⁶, Lovecraft ustanawia nieporównywalnie szerszą perspektywę, wyrывая niejako *weird fiction* ze standardowych ujęć historycznoliterackich. Strach obecny jest również w prozie Schulza i wynika między innymi z rozpadu ego, o czym pisał już Gunia³⁷, ale także z dojmującego poczucia kapitulacji języka wobec doświadczenia rzeczywistości; w tym miejscu znajduje się również źródło Schulzowskiej prozy. Te czynniki, przy obecności zrehabilitowanej kwestii epigonizmu, sprawiają, że kategoria *weird fiction* staje się intrygującym polem dociekań, na którego tle twórczość drohobyckiego artysty może odświeżyć przed uważnym czytelnikiem wiele zaskakujących interpretacji.

S.T. Joshi, znany w Polsce jako autor biografii Lovecrafta (S.T. Joshi, *H.P. Lovecraft. Biografia*, przeł. M. Kopacz, Poznań 2010).

³⁵ Zob. <https://weirdfictionreview.com/2013/06/a-night-of-the-high-season/>.

³⁶ Por. H.P. Lovecraft, *Supernatural horror in literature*, Abergele 2013, s. 1.

³⁷ W. Gunia, op. cit., s. 8–9.