

Dziwny realizm (fragment)¹. Problem z parafrazą

Kiedy jeden z naszych przyjaciół źle mówi o innym, wywołuje to niezręczny i bolesny efekt. Sytuacja wygląda inaczej, gdy obaj rzeczeni przyjaciele to cenieni autorzy: taka dyskusja jest wtedy częstokroć fascynująca. Jednym z moich ulubionych krytyków literackich jest Edmund Wilson, ale nie podziela on mojego podziwu dla pisarstwa H.P. Lovecrafta. Jego lekceważąca opinia rozpoczyna się następująco:

Żałuję, ale po zapoznaniu się z książkami nie jestem ani trochę bardziej entuzjastyczny. Podstawową cechą pisarstwa Lovecrafta jest skomplikowany wymyślny mit [...] o rasie obcych bogów i groteskowych prehistorycznych ludach, którzy igrają z czasem i przestrzenią oraz wkradają się do współczesnego świata, zazwyczaj gdzieś w Massachusetts [700].

Wilson nie przestaje drwić – jak w koledżu, gdy uczeń uprawiający futbol amerykański nabija się z mniej popularnych kolegów grających w *Dungeons & Dragons*:

1 Fragment pochodzi z książki *Weird Realism. Lovecraft and Philosophy*, Zero Books, 2012. Autorowi serdecznie dziękujemy za dokonanie wyboru fragmentu i zgodę na jego przekład. Słowo *weird* dostarcza szeregu trudności translatorskich, wynikających przede wszystkim z odmiennych tradycji literackich. Podobnie jest z terminem *pulp*, który często pojawia się w wywodzie – świadectwem kłopotów może być brak tłumaczenia tytułu najsłynniejszego filmu Tarantino (co jest jednak rozwiązaniem mało satysfakcjonującym). Oba są określeniami gatunkowymi. W pierwszym przypadku podążam za istniejącą już recepcją myśli Grahama Harmana i tłumaczę *weird* jako „dziwny” (pomimo tego, że np. w tłumaczeniu programowego eseju Lovecrafta *Nadprzyrodzona groza w literaturze* autorstwa Macieja Płazy słowo to zostało oddane jako „niesamowity”). W drugim decyduję się na neosemantyzujące spolszczenie „pulpowy” (i jego pochodne) – ślady takiego użycia można znaleźć w polskim internecie – tłum.

[*W górach szaleństwa* opowiada o] półniewidzialnych polipowatych potworach, które wydobywają z siebie przenikliwy gwizd i uderzają we wrogów przerażliwymi wichurami. Takie stwory dobrze wyglądałyby na okładkach czasopism z literaturą pulpową, ale nie powstaje z tego dobra literatura dla dorosłych. Prawdę mówiąc, opowiadania te były chałturami, które Lovecraft wysyłał do czasopism w rodzaju „Weird Tales” [Niesamowite historie] lub „Amazing Stories” [Zadziwiające opowieści], i tam moim zdaniem powinny pozostać [701-702].

Gdyby Wilson wciąż żył, byłby przerażony, dowiedziawszy się, że jego długo wyczekiwana seria *Biblioteka Ameryki* została skażona obecnością Lovecrafta². Ale z podejściem Wilsona jest problem, jako że każdego z niekwestionowanych klasyków literatury światowej tak samo jak Lovecrafta da się sprowadzić do absurdu dosłowności. Pomyślmy, co srogi krytyk mógłby powiedzieć o *Moby Dicku*:

Bohater powieści to cierpiący na chorobę dwubiegunową, jednonogi szyper. Wyrusza on z Nantucket, by krążyć po morzach z grupą harpunników rozmaitych narodowości. Moment kulminacyjny to chwila, gdy przerażający, zły biały wieloryb (cel ich polowania) pływa wokół statku tak szybko, że wszyscy zostają wciągnięci w wir wodny – to jest wszyscy z wyjątkiem narratora, który w jakiś sposób przeżywa, aby opowiedzieć historię. Gdy myślę o głupocie tego rodzaju, po raz kolejny dziwię się dziecinnemu entuzjazmowi wielbicieli Melville’a.

Nawet Dantego da się w podobny sposób sprowadzić do śmieszności:

W fabule dzieła widać pęknięcie. Trzydziestopięcioletni włoski poeta gubi się w lesie. Odczuwa smutek i zmieszanie. Poetę ściga parę wygłodniałych afrykańskich zwierząt. Tak się składa, że w tym momencie natrafia na ducha Wergiliusza, w towarzystwie którego wkracza do jaskini prowadzącej do piekła. Tam spotykają zastępy demonów i widzą, jak śliniący się Szatan pożera głowy trzech znanych z historii czarnych charakterów. Następnie zstępują po ciele Szatana i wspinają się na wielką górę na Pacyfiku, na którą – jako karę za mniejsze grzechy – każe się ludziom wtaczać głazy. Wtedy to Wergiliusz zostaje niespodziewanie zastąpiony przez martwą ukochaną z dzieciństwa włoskiego poety. Włoch i jego świętej pamięci muza (nie dowiadujemy się, czy dzierży lizaka, czy też pluszowego misia) w magiczny sposób przelatują przez wszystkie planety, by na koniec ujrzeć Jezusa i Boga. I całe szczęście – mógłbym dodać: jeśli tak wygląda przyszłość poezji, jedynie Osoby Boskie mogą nas uratować.

2 Wilson nie byłby szczęśliwy również z włączenia Raymonda Chandlera i Dashiella Hammetta, „pulpowych” pisarzy detektywistycznych, których pisarstwo też potępiał. Zob. jego pogardliwy tekst o powieściach detektywistycznych, *Who Cares Who Killed Roger Ackroyd* (Kogo obchodzi, kto zabił Rogera Ackroyda) [677-683].

Za pomocą tej metody można z łatwością zdeprecjonować dowolną, nawet najwybitniejszą literaturę. Sam fakt, że dzieło sztuki można w podobny sposób udosłownić, nie dostarcza nam żadnego dowodu przeciwko jego jakości. Wilsonowi ucho- dzi to w odniesieniu do Lovecrafta tylko dlatego, że w porównaniu z mainstreamową literaturą naturalistyczną status społeczny horroru i literatury science fiction jest nadal niski; żadnemu krytykowi nie pozwolono by natomiast na podobne bezpardonowe traktowanie Melville'a czy Dantego. Istnieją dobre i złe dzieła sztuki, nie zaś gatunki z natury dobre lub złe. Słowami Clementa Greenberga: „Nie da się wiarygodnie być zwolennikiem lub przeciwnikiem określonego obszaru sztuki *in toto*. Możemy jedynie być za dobrą lub wybitną sztuką jako przeciwieństwem sztuki złej lub pośledniej. Nie jesteśmy za sztuką chińską, zachodnią albo przedstawieniową w ogóle, ale za tym, co w nich dobre” [*The Collected* 118]. Tym samym, nie można być w kontrze do wszystkich powieści naturalistycznych, literatury science fiction, horrorów, westernów, romansów, a nawet i komiksów, ale trzeba nauczyć się odróżniać wewnątrz owych gatunków rzeczy dobre od złych – nie jest to równoznaczne z poglądem, że wszystkie gatunki w każdym momencie historycznym na równi skrywają skarby. Lovecraft, Chandler i Hammett wyłonili się ze społecznych slumsów literatury pulpowej. Nawet Batman i Robin mogą doczekać się swego Tołstoja w XXIV wieku, gdy Metropolis stanie się już tylko pokrytymi bluszczem ruinami. Wilson nie może zdezwuować Lovecrafta, używając takich kpiących określeń, jak „niewidzialna pogwizdująca ośmiornica” [702], jako że nie ma żadnego inherentnego powodu, dla którego taki stwór nie mógłby zamieszkiwać najwybitniejszej opowieści wszech czasów. Na tej samej zasadzie wspomniany wiersz o Włochu w średnim wieku, który przechadza się po piekle i leci zobaczyć Boga, jest być może najwybitniejszym wierszem kiedykolwiek napisanym.

Niniejsza książka będzie w sporej mierze traktować o udosłownieniu takiego typu, jak to dokonane przez Wilsona. Posłużmy się słowem „parafraza” jako terminem technicznym na określenie próby nadania dosłownej formy jakiemukolwiek stwierdzeniu, dziełu sztuki albo czemukolwiek innemu. Problem z parafrazą był od dawna zauważony przez krytyków literackich: na przykład przez Cleantha Brooksa z XX-wiecznej szkoły Nowej Krytyki, którego argumentacją zajmiemy się pod koniec niniejszej książki. Wilsonowi umyka, że głównym darem Lovecrafta jako pisarza było jego celowe i zręczne blokowanie wszelkich prób sparafrazowania jego tekstów. Żaden inny pisarz nie stwarza potworów ani miast, które są tak trudne do opisanego, że można jedynie sugerować ich niezwykłość. Nawet Poe nie dostarcza nam tak wahających się narratorów, niepewnych co do tego, czy ich słowa zdołają oddać sprawiedliwość niewysłowionej rzeczywistości, z którą przychodzi im się zmierzyć. Na przekór dosadnemu twierdzeniu Wilsona, że „Lovecraft nie był dobrym pisarzem” [701], chciałbym określić go mianem jednego z największych w XX wieku. Wielkość Lovecrafta przekracza nawet świat literacki, jako że ociera się o szereg najistotniejszych dla naszych czasów tematów filozoficznych.

Inherentna głupota każdej treści

Problem z parafrazą zostaje omówiony przez Slavoję Žižka z typowym dla tego autora humorem, gdy droczy się z redaktorem serii *Shakespeare Made Easy* [Szekspira da się czytać] Johnem Durbandem. Jak dowiadujemy się od Žižka, „Durband stara się bezpośrednio,

w zwrotach, którymi posługujemy się na co dzień, wyrazić (to, co rozpoznaje jako) myśl wyrażoną w metaforycznym idiomie Szekspira – »Być albo nie być, oto jest pytanie« staje się czymś na kształt: »Tym, co mnie aktualnie gryzie, jest: mam się zabić czy nie?« [The Parallax View 11]. Žižek zachęca nas do podobnego ćwiczenia z wierszami Hölderlina tak nabożnie czczonego przez Heideggera. Prorocze słowa Hölderlina *Wo aber Gefahr ist, wächst das Rettende auch* [„Lecz gdzie jest niebezpieczeństwo, wzrasta także to, co ocala” w przekładzie Stefana Napierskiego – przyp. tłum.] szybko zostają przekształcone z groteskowym polotem w coś takiego: „Kiedy jesteś w poważnych kłopotach, nie poddawaj się zbyt szybko, uważnie rozejrzyj się, rozwiązanie być może znajduje się tuż za rogiem” [The Parallax View 12]. Następnie Žižek porzuca temat na rzecz długiej serii sprośnych dowcipów. Niemniej takie samo zażalenie jak to, które sformułowałem przeciwko Wilsonowi w poprzednim rozdziale, zostało już złożone: dosłowna parafraza może zamienić absolutnie wszystko w banał.

Žižek podejmuje podobny temat również w innym miejscu, w komentarzu do *Światowieków* von Schellinga. Rzeczony fragment dotyczy „inherentnej głupoty przysłów” i jest zbyt wspaniała, aby nie zacytować go w całości:

Podejmijmy się eksperymentu myślowego i spróbujmy wytworzyć mądrość charakterystyczną dla przysłów na podstawie relacji pomiędzy ziemskim życiem, jego przyjemnościami i Tym-co-potem. Jeśli powiemy: „Zapomnij o życiu pozagrobowym, o Tam Gdzieś, chwytaj dzień, ciesz się życiem tu i teraz, nie będziesz miał drugiego!”, to będzie to brzmiało głęboko. Jeśli powiemy coś dokładnie odwrotnego („Nie daj się pojmać przez złudne i próżne przyjemności ziemskiego życia; wszelkie pieniądze, władza i namiętności skazane są na rozplynięcie się w powietrzu – myśl o wieczności!”), to też będzie brzmiało to głęboko. Jeśli połączymy obie strony („Zaproś wieczność do twej codzienności, uczestnicz w ziemskim życiu tak, jakby już teraz było przeniknięte Wiecznością!”), dostaniemy kolejną poważną myśl. Nie trzeba dodawać, że to samo dotyczy jej odwrotności: „Nie staraj się na próżno zbliżyć wieczności i ziemskiego życia, z pokorą pogódź się, że na wieczność jesteś rozdarty między Niebiosa i Ziemię!”. Gdyby ktoś na koniec po prostu pogubił się w tych wszystkich odwrotnościach i stwierdził: „Życie to tajemnica, nie próbuj zgłębić jego sekretów, pogódź się z pięknym jego niezgłębionym misterium!”, to efekt będzie tak samo głęboki jak w przypadku stwierdzenia przeciwnego: „Nie pozwól, aby rozproszyły cię fałszywe tajemnice, które jedynie zaklamują fakt, że koniec końców, życie jest bardzo proste – jest tym, czym jest, po prostu, bez żadnego ładu czy składu”. Rzecz jasna, jeśli połączymy misterium i prostotę, to raz jeszcze wyjdzie nam mądrość: „Ostateczne, niewyjaśnione misterium życia zasadza się na jego prostocie, w prostym fakcie, że życie istnieje” [The Abyss 71-72].

Pomijając wartość rozrywkową niniejszego fragmentu, może być on jedną z najważniejszych rzeczy, jakie Žižek kiedykolwiek napisał. Choć irytująca odwracalność przysłów dostarcza jego komicznym analizom łatwego celu, problem nie ogranicza się do przysłów, ale rozpościera się na całym polu wyrażen dosłownych. Tak naprawdę

możemy mówić o inherentnej głupocie każdej treści, co jest perspektywą groźniejszą niż ograniczony atak na mądrość zawartą w przysłowiach.

Žižek przegapia ów szerszy problem, ponieważ jego uwagi nadmiernie opierają się na Lacanowskim wątku „mistrza”. Słowami Žižka: „Ów tautologiczny kretynizm [przysłów] pokazuje, że mistrz jest wyłączony z ekonomii wymiany symbolicznej [...]. Mistrz nie podlega zasadzie »coś za coś« [...], gdy coś mu dajemy, nie oczekujemy niczego w zamian” [*The Abyss* 72]. Ujmując rzecz prościej, domyślny mistrz, który wypowiada każde przysłowie, robi to we władczy sposób i pozornie jest niepodatny na kontrargumentację. Ale gdy rozpatrzymy faktyczną treść słów składających się na przysłowie, pozbawioną milczącego poparcia mistrza, wszystkie przysłowia będą brzmiały jednakowo arbitralnie i absurdalnie.

Ktoś mógłby twierdzić, że w każdym z przypadków kwestię da się rozwiązać poprzez dostarczanie „argumentów”, dla których jedno przysłowie jest bardziej trafne od jego przeciwieństwa. Niestety, wszystkie argumenty skazane są na ten sam los, co i same wyjściowe przysłowia. Rozważmy następujący spór pomiędzy skąpcem i rozrzutnikiem. Skąpiec przytacza przysłowie „a penny saved is a penny earned” [ziarnko do ziarnka i zbierze się miarka – przyp. tłum.], a rozrzutnik ripostuje „penny wise, pound foolish” [skąpy traci dwa razy]. Aby rozstrzygnąć spór, obaj przedstawiają argumenty za swoim przekonaniem. Skąpiec cierpliwie wyjaśnia, że w długim terminie redukcja niepotrzebnych strat w istocie prowadzi do większego bogactwa niż wzrost rocznego dochodu; rozrzutnik ripostuje stwierdzeniem, że agresywne inwestowanie stwarza więcej szans na zysk niż dusigroszowe cięcia kosztów. Jako że żaden nie jest w stanie zdobyć przewagi, intelektualny impas zostaje podtrzymany. W następnej odsłonie debaty mówcy przedstawiają dowody statystyczne i cytują przeróżnych ekonomistów przemawiających na rzecz ich poglądów, ale materiały dowodowe po obu stronach jawią się jako równie dobre i debata tkwi w martwym punkcie. W dalszej fazie przeciwnicy zatrudniają duże zespoły badawcze, aby wsparły ich stanowiska przytłaczającymi ryzami danych. Skąpiec i rozrzutnik są teraz uwikłani w zasadniczo nieskończoną wersję *Shakespeare Made Easy* – swe pierwotne przysłowia zamieniają w serie coraz bardziej szczegółowych stwierdzeń, a żadne z nich nie jest bezpośrednio i natychmiastowo przekonujące. Żaden z nich nie twierdzi już, że jest mistrzem, jak to miało miejsce na początkowym etapie z przysłowiami; obaj zdają sobie sprawę, że potrzebują dowodów na swoje twierdzenia, lecz obaj też ponoszą porażkę w sformułowaniu ich w sposób rozstrzygający. Nie chodzi o to, że i skąpiec, i rozrzutnik „mają tyle samo racji”. Kiedy idzie o konkretne kwestie polityki publicznej, jeden z nich może mieć o wiele więcej racji od drugiego. Chodzi o to, że żadne dosłowne rozwinięcie ich twierdzeń nie będzie w stanie kiedykolwiek rozstrzygnąć sporu, jako że każdy z nich pozostaje arbitralnym mistrzem tylko do momentu, gdy nie spróbuje przywołać dosłownych, jednoznacznych dowodów. U podstawy może znajdować się prawdziwa odpowiedź na problem, pod warunkiem, że spór został właściwie sformułowany, ale nigdy nie stanie się bezpośrednio obecna w formie eksplicytnej treści, która jest inherentnie poprawna tak samo, jak piorun jest inherentnie jasny³.

3 Pożyteczne będzie porównanie z pozornie podobnymi przykładami debat z książek Bruno Latoura i Quentina Meillassoux. U Latoura mamy potencjalnie nieskończony spór pomiędzy

Powyższe uwagi zachowują prawdziwość odnośnie do każdej rozbieżności w tezach filozoficznych. Dla przykładu, spierać się o to, czy „absolut podlega ciąglej zmianie”, czy też „absolut to stabilność skrywająca się pod pozorem ciąglej zmiany”, to ryzykować, że wpadnie się w Żiżkowy nieskończony pojedynek pomiędzy dwoma przysłowiami. Prawdą jest, że w różnych okresach historycznych jeden z owych filozoficznych biegunów uznaje się zasadniczo za najnowocześniejszy, a drugi staje się uosobieniem akademickiej nudy, tak samo jak trójwymiarowe malarstwo iluzjonistyczne miało w sobie nutkę świeżości u zarania włoskiego renesansu, ale było miażdżąco banalne w kubistycznym Paryżu. Nie ma żadnego powodu, aby sądzić, że jakiegokolwiek wyrażenie filozoficzne posiada inherentnie bliższy związek z rzeczywistością niż jego przeciwieństwo, ponieważ rzeczywistość nie jest zbudowana z wyrażań. Podobnie jak Arystoteles określił substancję jako to, co w różnych momentach może podtrzymywać przeciwne jakości, istnieje rozumienie, wedle którego rzeczywistość może w różnych momentach podtrzymywać odmienne prawdy. Znaczy to, że absolutyzm rzeczywistości można pożenić z relatywizmem prawdy. Komiczne tłumaczenie wiersza Hölderlina dokonane przez Żiżka okazuje się głupie nie dlatego, że wiersz źródłowy jest głupi albo tłumaczenie opacznie pojmuje poradę Hölderlina, ale ponieważ wszelka treść jest w nieunikniony sposób głupia. A treść jest głupia, bo sama rzeczywistość nie jest treścią. Ale to już wymaga dalszych objaśnień.

Tło bycia

Najważniejszy moment filozofii XX wieku miał miejsce w 1927 roku, kiedy Martin Heidegger zadał pytanie na temat sensu bycia. Choć pytanie to może wydawać się tak nabzdyczone w swej niejasności, że aż bezowocne, Heideggerowi udało się dokonać autentycznego postępu. Najważniejszą rzeczą, jaka wynika z całości jego rozważań, jest teza o niewystarczalności obecności [*presence*] czy też „obecności” w rozumieniu *Vorhandenheit* [*presence-at-hand*]. Od dwudziestego dziewiątego roku życia Heidegger przekształcał fenomenologię swego nauczyciela, Edmunda Husserla, który starał się uchronić filozofię przed inwazją nauk przyrodniczych, utrzymując, że wszelka teoria musi być ugruntowana w dowodzie bezpośrednio przedstawionym umysłowi. Wedle kontrargumentu Heideggera większość naszej interakcji z rzeczami nie dotyczy rzeczy przedstawionych umysłowi, ale raczej rzeczy milcząco traktowanych jako oczywiste albo też takich, na których milcząco polegamy. Były takie jak krzesła, podłogi, ulice,

naukowcem i osobą kwestionującą wyniki [64-67]. U Meillassoux klótnia przebiega między dogmatycznym teistą i równie dogmatycznym ateistą [55-59]. W pragmatycznym ujęciu Latoura spór kończy się dopiero wtedy, gdy jedna ze stron się podda. W spekulatywnym podejściu Meillassoux klótnię kończy filozof spekulatywny, który przychodzi i dostarcza poprawnej odpowiedzi, wykraczającej poza obie odpowiedzi dogmatyczne. Moje rozwiązanie leży w polowie drogi pomiędzy Latourem a Meillassoux: jedno z przysłów może okazać się bardziej prawdziwe od drugiego (odmiennie niż u Latoura), ale kwestia nie zostaje rozstrzygnięta przez bezpośrednio dostępny dosłowny dowód (odmiennie niż u Meillassoux). Istnieje wiele prawd i jedna rzeczywistość, ale stosunek pomiędzy nimi musi pozostać niebezpośredni. Cała niniejsza książka opiera się na przekonaniu o wyłącznie pośrednim dostępie do prawdziwej rzeczywistości, które spośród literatów najlepiej pojmuje Lovecraft.

organy ciała i zasady gramatyki naszego języka rodzimego są przez nas ignorowane dopóty, dopóki płynnie działają. Zazwyczaj zaczynamy je zauważać dopiero wtedy, gdy się psują. Tego dotyczą słynne Heideggerowskie analizy narzędziowości, jakie możemy znaleźć w wykładach fryburskich z 1919 roku [*Towards* 56-68], opublikowanych osiem lat później jako *Bycie i czas*. Często pisałem o owych analizach (najbardziej rozwinięta wersja: *Tool-Being*) i prawdę mówiąc, moja kariera intelektualna była w gruncie rzeczy próbą radykalizacji płynących z nich wniosków.

Jak to często się zdarza w historii intelektualnej, analizę narzędziowości da się rozwinąć bardziej, niż sam Heidegger kiedykolwiek zamierzał. Większość jego czytelników utrzymuje, że owe analizy ustanawiają pierwszeństwo nieświadomej *praxis* nad świadomą teorią, tak że eksplicytna świadomość teoretyczna wyłania się z cieniowego tła milczącego codziennego „radzenia sobie”. Tym, co umyka w tej lekturze, jest to, że radzenie sobie z rzeczami odkształca je w nie mniejszym stopniu niż teoretyzowanie na ich temat. Siedzenie na krześle nie wyczerpuje jego realności ani trochę bardziej niż jego obserwacja wizualna. Teoria ludzka i ludzka *praxis* są równie podatne na niespodzianki nagłych erupcji nieznanych własności krzesłowości krzesła, która cofa się w mrok niedostępny nikomu z ludzi. Popychając rzeczy o krok dalej, musimy dostrzec, że to samo dotyczy bytów nieożywionych, ponieważ krzesło i podłoga odkształcają się wzajemnie w nie mniejszym stopniu, niż człowiek odkształca krzesło.

To tutaj widać argument na rzecz inherentnej głupoty każdej treści, jaka wyłania się z Żiżkowego ataku na przysłowia. Żadne dosłowne stwierdzenie nie przystaje do rzeczywistości, tak samo jak żadne posługiwanie się narzędziem nie jest tym samym, co owo narzędzie, w całej jego realności. Albo jak ujął to Alfred North Whitehead: „Jest zwykłą łatwawiernością przyjmowanie, że frazy werbalne są adekwatnymi wyrazami sądów” [11]. Sens bycia można by było nawet zdefiniować jako nieprzekładalność. Język (i wszystko inne) musi stać się sztuką aluzji i mówienia nie wprost, więzią metaforyczną z rzeczywistością, która nie może nigdy zostać uobecniona. Realizm nie oznacza, że jesteśmy w stanie sformułować poprawne sądy o rzeczywistym świecie. Przeciwnie, oznacza, że rzeczywistość jest zbyt rzeczywista, aby dało się ją przełożyć bez reszty na jakiegokolwiek zdanie, percepcję, działanie praktyczne albo cokolwiek innego. Czcić treść sądów to stać się dogmatykiem. A dogmatyk to ktoś, kto nie jest w stanie ocenić jakości myśli albo zdań w inny sposób, niż zgadzając się z nimi lub nie. Jeśli ktoś twierdzi, że „materializm ma rację” i dogmatyk się z nim lub nią zgadza, wtedy rozpoznaje w nim bratnią duszę niezależnie od tego, jak lipny jest ich wywód, i podobnie potępia każdego, kto twierdzi, że „materializm się myli”, niezależnie od tego, jak świeże i wnikliwie nie byłyby podstawy owego twierdzenia. Dogmatyk utrzymuje, że prawdę da się wyczytać z powierzchni świata, a zatem poprawne i niepoprawne stwierdzenia – które być może pewnego dnia zostaną sformalizowane i możliwe do obliczenia przez maszynę – wyznaczają scenę, na której odsłania się prawdę.

A jednak to właśnie uniemożliwia Kant, wprowadzając rozróżnienie na zjawiska i rzeczy same w sobie. Według Kanta problem z filozofią dogmatyczną nie polega na tym, że wierzy w rzeczy same w sobie (to samo czyni i Kant). Problem w tym, że dogmatyk pragnie, by rzeczy same w sobie stały się osiągalne poprzez stwierdzenia dyskursywne. Idąc tym tokiem myślenia, przeprowadzony przez Żiżka atak na przysłowia należałoby

postrzegać jako wesolkowatą, młodszą wersję słynnych antynomii Kantowskich, w których zdecydowane sądy o różnych kwestiach metafizycznych zostają zestawione obok siebie i ukazane jako równie arbitralne. Błąd Kanta (oraz nawet w większym stopniu przedstawicieli idealizmu niemieckiego, którzy byli jego spadkobiercami) polega na utrzymywaniu, że związek zjawiska i w-sobności to relacja typu wszystko-albo-nic. A jako że rzeczy same w sobie nigdy nie mogą zostać uobecnione, albo ograniczamy się do rozmowy o warunkach ludzkiego doświadczenia (Kant), albo zostajemy zmuszeni do anihilacji samego pojęcia rzeczy samych w sobie poprzez spostrzeżenie, że owo pojęcie jest zjawiskiem, do którego dostęp uzyskujemy w umyśle (idealizm niemiecki). Tylko nieliczni dostrzegli, że oba podejścia porzucają misję filozofii: umiłowanie mądrości przez ludzi, którzy przez cały czas zarówno mają prawdę, jak i jej nie mają. Niezdolność do bezpośredniego uobecnienia rzeczy samych w sobie nie uniemożliwia nam do nich dostępu pośredniego. Inherentna głupota każdej treści nie oznacza inherentnej niemożliwości wszelkiej wiedzy, jako że wiedza nie musi być dyskursywna ani bezpośrednia. Nieobecna rzecz sama w sobie może wywoływać grawitacyjny efekt na wewnętrzną treść wiedzy, tak samo jak Lovecraft może czynić aluzje do fizycznej formy Cthulhu nawet wtedy, gdy unieważnia warunki literalności opisu. Lovecraft nie pracuje w realizmie reprezentacjonistycznym, ale w idiomie dziwnego realizmu, który posłużył jako inspiracja dla tytułu niniejszej książki.

Można szukać kolejnych antycznych i współczesnych sojuszników takiego podejścia. Choć Sokrates i Platon potępili retorykę, Arystoteles uważał za stosowne uczyć jej swoich podopiecznych przez pół dnia zajęciowego. Nie było to cyniczne ustępstwo wobec pożałowania godnego zepsucia współbraci, lecz wynikało z faktu, że retoryka jest konieczną sztuką [opanowania – przyp. tłum.] tła znajdującego się za każdym eksplicytnym stwierdzeniem. Retoryką rządzi entymemat, sąd, który nie musi zostać wyrażony, jako że jest już znany publiczności. Jeśli powiemy: „Za dwa lata Obama będzie w Białym Domu”, żaden współczesny czytelnik książki nie będzie potrzebował wyjaśnienia, że oznacza to, iż Barack Obama w 2012 roku zostanie powtórnie wybrany na prezydenta Stanów Zjednoczonych, którego oficjalna siedziba w Waszyngtonie nazywana jest Białym Domem. Owe kolejne inferencje można uznać za oczywistość, tak jak Heidegger pokazał, że większość bytów-narzędzi w naszym otoczeniu uznajemy za oczywistość. Retoryka to sztuka tła, a jeśli filozofia nie jest nauką o tle, to nie wiem, czym w takim razie jest. Arystoteles dochodzi do podobnych spostrzeżeń w *Poetyce*. Jacques Derrida po prostu się myli [por. *Guerrilla* 110-116], kiedy twierdzi, że Arystoteles pragnie zniewolić wszelkie znaczenie figuratywne do jednego znaczenia dosłownego przypisanego do każdego słowa. Arystoteles nie broni pojedynczego literalnego znaczenia dla każdego słowa, ale raczej odmiennego pojęcia pojedynczego jednoznacznego bycia dla każdej rzeczy. Arystoteles w żaden sposób nie jest obrońcą udosławiającej parafrazy, co widać w jego hołdach składanych poetom i w poglądzie, że metafora należy do najlepszych z ludzkich zdolności.

W czasach bardziej współczesnych niewystarczająco docenionym mistrzem retoryki i sekretów, jakie skrywa ona przed literalną widocznością, jest kanadyjski teoretyk mediów Marshall McLuhan. Zawsze dokonuje się to za pośrednictwem jakiegoś medium tła: dla McLuhana wszelkie spory na temat dobrych i złych treści w programach

telewizyjnych ignorują fakt, że samo medium telewizji zniekształca nasze zachowanie i styl życia niezależnie od tego, jaką treść przedstawia. To dlatego dla McLuhana „środek przekazu jest przekazem” [„the medium is the message”], podczas gdy zwyczajowo przyjmuje się, że „treść jest przekazem”. Najbardziej radykalną formę pogląd ten przyjmuje w owianym złą sławą stwierdzeniu, że „treść czy też przesłanie jakiegokolwiek konkretnego środka przekazu ma mniej więcej takie znaczenie jak szablon na obudowie bomby atomowej” [“The Playboy”]. W istotnym późnym dziele napisanym wspólnie z synem Erikiem [pośmiertnie jako *Laws of Media* – przyp. tłum.] McLuhan ujmuje tę ideę w kategoriach klasycznego *trivium* jako obronę retoryki i gramatyki przeciwstawianych dialektyce eksplicytniej powierzchniowej treści. W owym klasycznym rozumieniu dogmatyk jest dialektykiem, artysta i miłośnik wiedzy są retorami. Są nimi nie ze względu na pokrętne chęci, by zwodzić nieostrożnych, lecz z powodu zrozumienia, że tło to miejsce, gdzie się wszystko dzieje.

Odnotaliśmy już kilka przykładów błędnego rozumienia milczącego tła naszych działań i wypowiedzi. W postrzeżeniach i działaniach nie jesteśmy w stanie wyczerpać głębszej rzeczywistości rzeczy, z którymi się zadajemy. Filozofia idealizmu niemieckiego utrzymuje, że jedyną cechą rzeczy lub myśli jest ich fundamentalna dostępność dla rozumu. Dogmatyczne twierdzenia utrzymują (w kontrze do Whiteheada), że sądy werbalne mogą co do zasady wyczerpać to, co opisują. Zjawiska takie uderzająco przypominają sztukę akademicką, tak jak ją zdefiniował i odrzucił wybitny krytyk sztuki, Clement Greenberg. W wygłoszonym w Sydney wykładzie zatytułowanym *Nowoczesność i ponowoczesność* stwierdził: „Akademizm polega na traktowaniu medium sztuki jako czegoś oczywistego” [*Obrona* 74; przekł. zmieniony]. McLuhanowi spodobałyby się te słowa. Chodzi o to, aby ani nie traktować medium jako czegoś oczywistego (niczym w sztuce akademickiej), ani też fałszywie nie wierzyć, że medium da się precyzyjnie wyrazić (niczym w filozofii dogmatycznej), ale raczej aby wytwarzać treść, która ma niebezpośredni lub też aluzyjny stosunek do medium w tle, które mimo wszystko nie przestaje działać.

Mówiąc o sztuce akademickiej, Greenberg często nawiązuje do jej tandetnego młodszego brata, Kiczu [*Obrona* 3-18], niewyszukanej imitacji, która oferuje z trudem wypracowaną technikę przynależną sztuce wysokiej w wersji pozbawionej smaku. Do oczywistych form kiczu w literaturze należy literatura pulpowa. Tutaj również medium w tle jest w dużej mierze traktowane jako oczywiste. Jeśli chcemy wysłać opowiadanie do pulpowego czasopisma o westernowym klimacie, powinniśmy po prostu wymieszać kilkunastu kowbojów, parę strzelanin, rodeo, temat miłosny, trochę kradzieży bydła, dyliżans, paru stereotypowych Meksykanów i Indian oraz resztę standardowego dla gatunku sztafażu. Kryminał pulpowy z pewnością będzie zawierać bohatera twardziela, katalog przestępczych czarnych charakterów i, od czasu do czasu, posypkę z morderstw. W pulpowych horrorach i literaturze science fiction znajdziemy arbitralnie powoływane nowe potwory i planety – zaprojektowane tak, aby olśnić czytelnika nowością swej treści za pomocą zachwycających cech jakościowych, podczas gdy tak naprawdę ledwie przyjmują banal obowiązuje ramy gatunkowej. Istnieje nawet rodzaj pulpowej filozofii, w której racjonalny, materialistyczny bohater (zasadniczo narrator pierwszoosobowy) zarzyna hordy irracjonalnych alchemików, astrologów, szamanów, witalistów i chrześcijan. Dogmatyk jest pulpowym filozofem. Choć nic mi nie wiadomo o żadnych komentarzach

Greenberga dotyczących pism Lovecrafta, to niestety łatwo sobie wyobrazić jego reakcję, w dużej mierze zbliżoną do tej Edmunda Wilsona: „Prawdę mówiąc, opowiadania te były chałturami, które Lovecraft wysyłał do czasopism w rodzaju »Weird Tales« [Niesamowite historie] lub »Amazing Stories« [Zadziwiające opowieści], i tam moim zdaniem powinny pozostać” [701-702]. Ale jeśli definiujemy literaturę pulpową jako literaturę nieświadomą swojego medium, pojawia się problem z potępieniem Lovecrafta jako pisarza pulpowego: mianowicie Lovecraft pod żadnym pozorem nie był nieświadomy medium, co ukazuje jedno z jego kluczowych dzieł teoretycznych.

Najczęściej cytowanym esejem Lovecrafta jest prawdopodobnie *Nadprzyrodzona groza w literaturze* [Przyszła 493-579], szczegółowe studium gatunku, które zdobyło zaskakującą pochwałę od Wilsona jako „naprawdę udana robota” [702]. Ale bardziej interesuje nas tutaj czterostronicowa kąśliwa polemika *Some Notes on Interplanetary Fiction* [Uwagi o literaturze międzyplanetarnej] [Collected 178-182]. To tam Lovecraft niemal w duchu Wilsona pisze o tym, jak okropna pod względem jakości jest większość literatury międzyplanetarnej: „W tym nadmiernie zatłoczonym gatunku królują nieszczerść, konwencjonalność, banal, sztuczność, fałszywe emocje i dziecinna ekstrawagancja, do tego stopnia, że jedynie najrzadsze produkcje [w tym powieści H.G. Wellsa – przyp. tłum.] mogą pretendować do statusu prawdziwie dorosłego” [Collected 178]. Większość opowiadań składa się z „oklepanych nieautentycznych postaci i durnych konwencjonalnych zdarzeń oraz sytuacji [...] [które stanowią – przyp. tłum.] produkt nużącej masowej mechaniki” [179] oraz najeżone są „szampowymi naukowcami, nikczemnymi asystentami, niezwykłymi bohaterami i uroczymi córkami naukowców, jak to zwykle bywa w szmirach tego typu” [180]. W końcowej cudnej litanii Lovecraft potępia zaś kolejne klisze gatunkowe, takie jak „czczenie podróżników, jakby byli bóstwami”, „udział w przygodach pseudoludzkich królestw”, „śluby z pięknymi antropomorficznymi księżniczkami”, „zestereotypizowane Armagedony pełne statków kosmicznych i miotaczy promieni”, „intrygi dworskie i zazdrośnych magików” oraz najlepsze ze wszystkich: „zagrożenie płynące ze strony włochatych małpoludów z biegunów polarnych” [181]. Wszystkie przykłady pokazują, że Lovecraft był być może jeszcze bardziej jadowitym krytykiem literatury pulpowej niż sam Wilson i autorem w pełni świadomym pół minowych banału, którego trzeba skrupulatnie unikać.

Lovecraft obiera jednak kierunek, którego Wilson nigdy nie wypróbował, a który Greenberg na pewno by docenił: „Dzisiejszy komentator z pewnością nie uważa, że pomysł podróży w czasie i idea innych światów ze swej istoty nie nadaje się do literackiego spożytkowania” [Collected 178]. Istnieje bowiem tylko jeden zasadniczy błąd, który prowadzi międzyplanetarnych pisarzy do pulpowego banału, i „błędem tym jest pogląd, że każdy opis niemożliwych, nieprawdopodobnych albo niewyobrażalnych zjawisk może być z powodzeniem przedstawiony za pośrednictwem pospolitej narracji o obiektywnych działaniach i konwencjonalnych emocjach, utrzymanej w przeciętnym tonie i skonstruowanej na modłę romansu popularnego” [178]. Jak wyjaśnia dwa akapity dalej: „Poza i ponad wszystkim winna górować naga, skandaliczna potworność jednego wybranego odchylenia od Natury” [179]. Po czym następuje najistotniejszy fragment eseju:

Postaci winny reagować na nie tak samo, jak prawdziwi ludzie zareagowaliby na podobną rzecz, gdyby nagle zostali z nią skonfrontowani w codziennym życiu; przejawiając niemal rozdzierające duszę zdumienie, które każdy w naturalny sposób by okazywał, a nie łagodne, oswojone, szybko przemijające emocje zalecane przez tanią konwencję popularną. Nawet jeśli zadziwienie jest z gatunku tych, do których postaci winny być przyzwyczajone, poczucie podziwu, cudu i obcości, które winien odczuwać czytelnik w obecności takiej rzeczy, musi zostać jakoś zasugerowane przez autora [179].

Innymi słowy, sama dewiacyjna treść innych światów nie wystarczy, aby być wiarygodnym. Jeśli półkosmita Zartran na odległej, skutej lodem planecie Orthumak ubija wroga za pomocą degeneratora neuronowego zasilanego argonem, a następnie odziany w odporny na wysoką temperaturę potrójny neonoid poślubia księżniczkę we wnętrzu wulkanu, a wszystko to zostaje przedstawione jako zwyczajne zdarzenie, otrzymujemy po prostu tanią nowinkę – „treść bez precedensu”. Dziesięć tysięcy rywalizujących pisarzy pulpowych może następnie starać się wymyślić jeszcze bardziej pozbawione precedensu gatunki, bronie, substancje i zdarzenia. Stereotypów nie da się wyeliminować poprzez czystą wariację: zamiana typowego szalonego naukowca na naukowca, który jest poczytalny, ma dobre serce i kocha psy, a także porzucenie wszelkich ślubów na rzecz bohaterów, którzy rozmnażają się za pomocą galaretowanych rozmnożeń, nie usuwa stereotypu, który pracuje na bardziej podstawowym poziomie. To, co najbardziej banalne, w większości literatury międzyplanetarnej zasadza się na przekonaniu, że prosta nowinka dotycząca treści wystarczy, aby wytworzyć prawdziwie oryginalną innowację. Lovecraft natomiast opowiada się po stronie czegoś, co jest zaskakująco zbliżone do Greenbergowskiej wizji nowoczesnej sztuki: treść dzieła sztuki winna umiejętnie wchodzić w relację z regułami gatunku pracującymi w tle. Aby wprowadzić innowację w literaturze science fiction, nie wystarczy po prostu zamienić Nowego Jorku i Tokio na egzotycznie brzmiące pozagalaktyczne stolice, bo to sprowadza się zaledwie do przehandlowania znajomej treści na treść osobliwą, ale porównywalną (Greenberg w podobny sposób przeprowadza krytykę surrealizmu). Zamiast tego musimy ukazać codzienną banalność Nowego Jorku i Tokio podważoną od wewnątrz poprzez subwersję warunków tła zakładanych przez istnienie jakiegokolwiek miasta. Zamiast wymyślać potwora, który ma nie wiadomo ile macek, niebezpiecznych ssących paszcz i telepatycznych mózgów, musimy sobie uświadomić, że żadna lista dowolnie dziwnych właściwości nie załatwi sprawy. Potwory powinny zostać podporządkowane jakiejś głębszej i bardziej złowrogiej zasadzie, która uchyla się podobnym definicjom. Oto sposób, w jaki Lovecraft unika wszelkiej pulpowości, wszelkiego kiczu, wszelkiej sztuki akademickiej: systematycznie osłabiając treść ku większej chwale entymematu tła. U Lovecrafta środek przekazu jest przekazem.

Nie uchybiać duchowi rzeczy

Pewien mój dogmatyczny znajomy skrytykował kiedyś Lovecraftowego potwornego Cthulhu, twierdząc, że „smok z głową ośmiornicy nie jest przerażający”. Ale Cthulhu nie został opisany dokładnie w ten sposób. Pierwszy opis Cthulhu brzmi u Lovecrafta następująco: „Nie uchybię chyba duchowi owej rzeczy, jeśli powiem, że w mej cokolwiek

nieumiarkowanej wyobraźni skojarzył mi się jednocześnie z ośmiornicą, smokiem i karykaturą człowieka [...] najbardziej zatrważający wydał mi się wszakże jego ogólny zarys” [Zgroza 169; przekł. zmieniony]. To, że na koszulkach i ilustracjach fantasy na całym świecie Cthulhu przedstawiany jest wprost jako smok z głową ośmiornicy, nie jest winą Lovecrafta. Gdyby napisał: „Spojrzałem na bóstwo i zobaczyłem przerażającego potwora, który był po części smokiem, po części ośmiornicą i po części ludzką karykaturą”, bylibyśmy po prostu w królestwie literatury pulpowej. Ale wykorzystując niebezpośredni charakter literackiego przedstawienia, odróżniający je od malarstwa i kina, Lovecraft sugeruje ośmiornicowatego smoka i jednocześnie zawiesza literalne przedstawienie na trzy odrębne sposoby: 1) bagatelizuje je jako wynik własnej „nieumiarkowanej wyobraźni”; 2) unikowo ujmuje własny opis jako raczej „nieuchybający duchowi owej rzeczy”, a nie całkowicie poprawny; 3) zachęca, abyśmy zignorowali powierzchowne właściwości smoka i ośmiornicy skrzyżowanych z człowiekiem i zamiast tego skupili się na przerażającym „ogólnym zarysie”, sugerując, że ów zarys jest czymś, co przekracza literalną kombinację owych elementów. Każdy doświadczony czytelnik Lovecrafta wie, że tego rodzaju gest od-dosłownienia nie jest w jego opowiadaniach odosobnionym przypadkiem, lecz być może podstawową cechą stylistyczną jako pisarza. Jest częścią tego, co nazwałem „wertykalnym” lub aluzyjnym aspektem stylu Lovecrafta – szczeliną, jaką wytwarza pomiędzy niepochwytą rzeczą a w jakimś stopniu trafnymi opisami, na które narrator jest w stanie się zdobyć.

Przykład innego rodzaju możemy znaleźć w *Zgrozie w Dunwich*, gdzie trzech profesorów przygląda się rozkładającemu się ciału Wilbura Whateleya leżącemu na podłodze Biblioteki Uniwersytetu Miskatonic: „Powiedzieć, że żadne ludzkie pióro nie zdoła jej opisać, byłoby komunałem, na dodatek nie dość odpowiadającym prawdzie – można jednak stwierdzić, że nie wyobrazi jej sobie nikt, kto pojęcia wyglądu i kształtu rozumie ściśle podług zwykłych form życia istniejących na naszej planecie i znanych nam w trzech wymiarach” [336]. Jak dotąd mamy do czynienia z „wertykalną” szczeliną przypominającą to, co znaleźliśmy w opisie Cthulhu, i w takich fragmentach jestem gotów uznać „noumenalny” element stylu Lovecrafta. Zdanie przed chwilą zacytowane mogłoby zostać zaprzepaszczone, gdyby Lovecraft przyjął jedną z dwóch skrajnych możliwości. Gdyby po prostu napisał, że „żadne ludzkie pióro nie zdoła jej opisać”, otrzymalibyśmy jedną z najtańszych sztuczek kiepskiego pisarstwa pulpowego i płytkiego myślenia. Gdyby natomiast próbował nas jedynie zaszokować monsturalnymi, szczegółowymi opisami, również kierowalibyśmy się w stronę pulpowości. Zamiast tego mamy zastrzeżenie neutralizujące początkowy stereotyp – poprzez nazwanie go „komunałem, na dodatek nie dość odpowiadającym prawdzie”. Następnie przechodzi ono w próbę opisu, który jest prawie niemożliwy do zwizualizowania, przynajmniej w literalnych kategoriach: „Powyżej pasa istota była na poły człekokształtna – acz klatkę piersiową [...] pokrywała powłoka skórzasta i siateczkowata jak u krokodyla czy aligatora. Łaciaty, czarnożółty grzbiet kojarzył się niejasno z łuskowatą powłoką niektórych gatunków węży. Najgorszy widok przedstawiała jednak część dolna: tu kończyły się wszelkie podobieństwa z człowiekiem i zaczynała czysta fantazja” [336; przekł. zmieniony]. Tutaj mamy do czynienia z czymś odmiennym niż wcześniej: „horyzontalną” dziwnością, której nie określałbym mianem aluzyjnej, ale raczej z racji braku lepszego słowa – „kubistyczną”. Moc języka

nie jest już osłabiana przez niemożliwie głęboką i odległą rzeczywistość. Zamiast tego język staje się przeciążony żarłocznym nadmiarem powierzchni i aspektów rzeczy. Raz jeszcze mamy powód, aby być pod wrażeniem techniki Lovecrafta. Opisany obraz jest dość trudny do zwizualizowania, ale staje się jeszcze trudniejszy, kiedy nieuchwytny opis zostaje następnie określony jako „kojarzący się niejasno” z wężem i jego „łuskowatą” [squamous] powłoką, za pomocą słowa, które zapewne nawet wykształceni czytelnicy będą musieli sprawdzić w słowniku. I wtedy pojawia się fragment (będący swego rodzaju ukoronowaniem), który powiadamia nas, że choć to wszystko było dość zrozumiałe, to, co zjawia się dalej, wkracza w królestwo czystej fantazji.

Spójrzmy na jeszcze jeden przykład z gatunku „horyzontalnych”, przechodząc od zoologii do architektury – innego pola, na którym Lovecraft przoduje pod względem zablokowanego opisu. W opowiadaniu *W górach szaleństwa* profesor Dyer i jego drużyna lecą przez Antarktydę do obozowiska profesora Lake’a, które – jak wkrótce odkryją – zostało doszczętnie unicestwione. Po drodze natrafiają na coś, co Dyer określa jako „polarny miraż”, choć później okazuje się, że to niepokojąca projekcja prawdziwego ukrytego miasta. Dyer opisuje je następująco: „Ujrzałem mianowicie cyklopowe miasto o architekturze, jakiej nie mógł stworzyć ani nawet wyśnić ludzki umysł: olbrzymie skupiska budowli czarnych jak noc, wzniesionych z poczwarnym pogwałceniem praw geometrii, groteskowe w swej skrajności wytwory złowieszczej ekstrawagancji” [Zgroza 481]. Edmund Wilson potępiłby opisy tego rodzaju za niską jakość literacką, ale tutaj ponownie nie możemy się z nim zgodzić z tego prostego powodu, że fragment jest bardzo efektowny. „Olbrzymie skupiska budowli czarnych jak noc” to niezwykle sugestywna i przerażająca fraza, nawet jeśli odrobinę trudno ją dokładnie zwizualizować. „Poczwarnego pogwałcenia praw geometrii” nie dałoby się nakreślić ani namalować, ale fraza wywiera przemożny efekt na czytelnika, który przeczuwa metafizyczny mrok miejsca, gdzie pozwala się istnieć podobnym wynaturzeniom. Końcowy element – „groteskowe w swej skrajności wytwory złowieszczej ekstrawagancji” – w izolacji może wydawać się nieprzekonujący. Ale jedyny ciężar, jaki na nim spoczywa, to podsumowanie osobistej udręki Dyer’a – rzeczywista praca literacka została już wykonana za pomocą dwóch pierwszych fragmentów zdania. „Złowieszcza ekstrawagancja” to retoryczna wisienka na deserze lodowym, położona na nim po tym, jak sam deser został kupiony za pracę budowli czarnych jak noc i pogwałcenie praw geometrii.

Oto stylistyczny świat H.P. Lovecrafta; świat, w którym 1) rzeczywiste przedmioty są związane w niemożliwym napięciu z ułomnymi mocami opisowymi języka, a 2) widzialne przedmioty ulegają niemożliwym do zniesienia skręceniom sejsmicznym w relacji ze swoimi własnościami. Opis w rodzaju tego, jaki poczynił Wilson, niezwłocznie przystępując do literalizującej kpiny z treści opowiadań, przeocza podstawową cechę Lovecrafta jako pisarza – dar, jaki Lovecraft współdzieli (choć umyka to Wilsonowi) z Edgarem Allanem Poe. Normalnie nie odczuwamy szczeliny pomiędzy światem i sposobem, w jaki go opisujemy. Ale Lovecraft otwiera świat opanowany przez taką szczelinę, a przez to staje się ucieleśnieniem pisarza antypulpowego. I dlatego w opisie Lovecrafta jako Kantowskiego pisarza „noumenalnej” grozy tkwi ziarno prawdy. Prawdą jest również, że opis ten staje się niebezpieczny, jeśli prowadzi nas do przeoczenia materialistycznego i głęboko nienoumenalnego wymiaru pisarstwa Lovecrafta. Jak

ujmuje to Houellebecq: „Czym jest Cthulhu? Układem elektronów, jak my” [33]. Ale jeśli stwierdzenie Houellebecqa jest prawdziwe w tym sensie, że potwory u Lovecrafta nie są duchami albo duszami, to nie są również po prostu elektronami ani trochę bardziej, niż są nimi Kantowskie rzeczy same w sobie.

Lista prac cytowanych

- Greenberg, Clement. *The Collected Essays and Criticism, Volume 4: Modernism with a Vengeance, 1957–1969*. University of Chicago Press, 1993.
- . *Obrona modernizmu. Wybór esejów*. Translated by Grzegorz Dziamski, Maria Śpik-Dziamska, Universitas, 2006.
- Harman, Graham. *Guerrilla Metaphysics: Phenomenology and the Carpentry of Things*. Open Court, 2005.
- . *Tool-Being: Heidegger and the Metaphysics of Objects*. Open Court, 2002.
- Heidegger, Martin. *Bycie i czas*. Translated by Bogdan Baran, Wydawnictwo Naukowe PWN, 2005.
- . *Towards the Definition of Philosophy*. Translated by Ted Sadler, Continuum, 2008.
- Houellebecq, Michel. H.P. *Lovecraft. Przeciw światu, przeciw życiu*. Introduction by Stephen King, translated by Jacek Giszczak, W.A.B., 2007.
- Latour, Bruno. *Science in Action*. Harvard University Press, 1987.
- Lovecraft, H.P. *Collected Essays. Volume 2: Literary Criticism*. Edited by S.T. Joshi, Hippocampus Press, 2004.
- . *Przyszła na Sarnath zagłada. Opowieści niesamowite i fantastyczne*. Translated by Maciej Plaza, Vesper, 2016.
- . *Zgroza w Dunwich i inne przerażające opowieści*. Translated by Maciej Plaza, Vesper, 2012.
- McLuhan, Marshall, and Eric McLuhan. *Laws of Media: The New Science*. University of Toronto Press, 1992.
- Meillassoux, Quentin. *After Finitude*. Translated by Ray Brassier, Continuum, 2008.
- “The Playboy Interview: Marshall McLuhan”. *Playboy*, March 1969, http://www.mcluhanmedia.com/m_mcl_inter_pb_01.html.
- Whitehead, Alfred North. *Process and Reality*. The Free Press, 1978.
- Wilson, Edmund. *Literary Essays and Reviews of the 1930's and 1940's*. Library of America, 2007.
- Žižek, Slavoj. *The Abyss of Freedom. “Ages of the World” F.W.J. von Schelling*. Translated by Judith Norman, University of Michigan Press, 1997.
- . *The Parallax View*. MIT Press, 2006.