

Wzniosłość! Ironia? Mystyfikacje Edgara Allana Poeego

Wojciech Hamerski

*Bo nie wiadomo nigdy, gdzie kończy się groza
i gdzie zaczyna się ironia w naturze i duchu.*

T. Miciński

Śmierć Poeego

Edgar Allan Poe był niezmordowany w roz-
taczaniu przed swoimi czytelnikami najbardziej
wymyślnych wizji śmierci, za co ci odwdzięczyli się
w wiadomy sposób – podjęli post mortem zarzu-
cone dzieło, rozgłaszając sensacyjne historie na
temat okoliczności zgonu samego pisarza. Trzeba
jednak przyznać, że były ku temu przesłanki. Fakty,
w dużym skrócie, wyglądały następująco: 29 wrze-
śnia 1849 roku Poe wyruszył z Richmond, gdzie
dawał wykłady, do Nowego Jorku, w którym wów-
czas mieszkał. Trzeciego października odnalazł się
w Baltimore, czyli mniej więcej w połowie drogi.
Rozpoznano go przed wejściem do Ryan's Tavern,
baru, który tego dnia pełnił również funkcję lokalu
wyborczego. Pisarz był w fatalnym stanie – bełkotał
półprzytomny, miał na sobie zniszczone, niedopaso-
wane i, jak się później okazało, nienależące do niego
ubranie. Podczas kilku dni spędzonych w szpitalu
wielokrotnie odzyskiwał i tracił przytomność, by
w końcu, 7 października, zasnąć na wieki. Dwa dni
później odbył się pogrzeb, na który przyszły cztery
osoby, a w „New York Daily Tribune” ukazał się
niesławny nekrolog autorstwa Rufusa Griswolda roz-
poczynający się od słów: „Edgar Allan Poe nie żyje.
Umarł przedwczoraj w Baltimore. Wieść zaskoczy
wielu, ale zasmuci nielicznych”¹.

¹ Ludwig [R. Griswold], *Death of Edgar A. Poe*, „New York Daily
Tribune”, 9.10.1849, s. 2.

Jakkolwiek zanosilo się, że śmierć autora *Kruka* nie wywoła większego poruszenia, zaczęła ona, jeśli można tak powiedzieć, żyć własnym życiem. Rozgąłżona legenda niczym bluszcz obrosła grób, który stał się celem realnych oraz imaginacyjnych wędrówek. Zjawiali się ekscentrycy, tacy jak ów anonimowy konieser koniaku raz do roku przez kilkadziesiąt lat wznoszący toast w miejscu pierwszego pochówku pisarza. Ponieważ tradycja w końcu zanikła, można przyjąć, że Poe Toaster, jak go nazwano, umarł. W 2015 roku na Facebooku ogłoszono casting na następcę: „Who will be the next Poe Toaster? It could be you”², zachęcał chwytny nagłówek eventu. Wędrówki w formie myślowych spekulacji stały się z kolei ulubionym zajęciem kopaczy biograficznych faktów, usiłujących rozwikłać tajemnicę śmierci Poego. Rolę hieny wzięł na siebie wydawca spuścizny po autorze – przytoczony nekrolog był pierwszą z wielu publikacji, w których Griswold wślawił się bezprecedensową biegłością w sztuce niszczenia wizerunku. Edytor – w pewnym stopniu sprowokowany przez Poego, który kiedyś sprezentował mu swój podretuszowany biogram – wystylizował pisarza na gotyckiego łotra, złachmanionego i zarozumiałego zawistnika, nie cofając się przed pomówieniami, manipulacją, a nawet fałszowaniem listów³.

Nieuniknioną konsekwencją rozpuszczania ponurych plotek na temat życia autora było poszerzenie zasięgu legendy tak, by tłumaczyła również jego śmierć. O niesłabnącej pokupności historii świadczy wysokie pozycjonowanie w internecie – ostatnie chwile Poego są przedmiotem licznych rozważań w blogosferze, a nawet rankingów najbardziej prawdopodobnych przyczyn zgonu. Kwestia jest również węzłowym wątkiem kilku książek, w tym jednego bestsellera, powieści *Cień Poego* (2006) Matthew Pearl. Popularna teza na temat śmierci pisarza głosi, że w Baltimore okrutnie i definitywnie się zapił. Powieść, bazując „na sensacyjnych materiałach odnalezionych przez samego autora” (informuje o tym już czwarta strona okładki), ale przede wszystkim na spekulacjach scedowanych na fikcyjne postaci, podważa teorię alkoholową, prowadząc w pewnym momencie do takiej kon-

kluzji: „A może się dla nas nie liczy, co przytrafiło się Poemu. Przedstawiamy sobie jego zgon według własnych potrzeb”⁴. Opowieść, obliczona na zaspokojenie określonych potrzeb, staje się towarem o podaży adekwatnej do wysokiego popytu, przy czym bestsellerowa książka Pearl, która odkrywa dla nas tę prawdę, nie wymyka się rynkowej logice. Przez ostatnie 150 lat Poe umierał dla nas po wielokroć – jako alkoholik, na zapalenie płuc albo opon mózgowych, w wyniku guza mózgu, otruty, odurzony, zamordowany przez braci narzeczonej lub jako ofiara wyborczego przekrętu w Baltimore. Pozostaje pytanie: jakiego rodzaju „własne potrzeby” zaspokajają ta kompulsywnie ponawiana narracja o śmierci?

Odpowiedź zawiera jeden z ostatnich zwrotów akcji w omawianej historii. W 1996 roku dr Michael Benitez z University of Maryland Medical Center zrelacjonował dla „New York Timesa” swoje przemyślenia, z których wynika, że Poe umarł jednak na wściekliznę⁵. W trakcie cotygodniowej konferencji, na której lekarze omawiają karty anonimowych pacjentów, Benitez zdiagnozował pochodzącego z Richmond mężczyznę o inicjałach E.P., nie wiedząc jakoby, że opisano mu objawy odnotowane przed śmiercią u sławnego pisarza. W nieco późniejszej wypowiedzi, przytaczanej na stronie szpitala, lekarz spekulował, że Poe mógł się zarazić wścieklizną po ugryzieniu przez jedno ze swoich zwierząt, na przykład kota⁶. Ta bezczelna aluzja, doszta do diagnozy być może przez PR-owców szpitala, odnosi się do opowiadania *Czarny kot*, w którym tytułowe „bezrozumne bydlę” (CK 139⁷) doprowadza do rozpaczki i odsłania faktyczne zbydłeczenie bohatera⁸. Jak

⁴ M. Pearl, *Cień Poego*, przekł. P. Łopatka, Kraków 2006, s. 305.

⁵ *Poe's Death Is Rewritten as Case of Rabies, Not Telltale Alcohol*, The New York Times, 15.09.1996, <http://www.nytimes.com/1996/09/15/us/poe-s-death-is-rewritten-as-case-of-rabies-not-telltale-alcohol.html> (17.10.2017).

⁶ *Edgar Allan Poe Mystery*, University of Maryland Medical Center, 24.09.1996, <http://www.umm.edu/news-and-events/news-releases/1996/edgar-allan-poe-mystery> (17.10.2017).

⁷ Cytaty z opowiadań Poego oznaczam skrótem i numerem strony w tekście głównym. CK – *Czarny kot*; PP – *Przedwczesny pogrzeb*; ZDU – *Zagłada Domu Usherów* (E.A. Poe, *Opowiadania*, przekł. S. Studniarz, Warszawa 2009). JNBA – *Jak napisać blackwoodowski artykuł*; ZA – *Zaesowanie agapitu* (E.A. Poe, *Opowiadania*, t. 2, przekł. B. Zieliński, Warszawa 1956).

⁸ Przeciwno tym przypuszczeniom zaprotestowali w liście skierowanym do redakcji „New York Timesa” profesorowie Burton Pollin i Robert Benedetto, utrzymując, że kot był niewinny i zdechł z głodu, a nie z powodu wścieklizny, w jakiś czas po

² <https://www.facebook.com/events/1670074419894098> (17.10.2017).

³ Fałszerstwa Griswolda zdemaskował ostatecznie dopiero A.H. Quinn w biografii z 1941 roku. Zob. A.H. Quinn, *Edgar Allan Poe. A Critical Biography*, New York – London 1941, s. 444 i n.

widać, półtora wieku po opublikowaniu nekrologu Griswolda, opis życia Poeego wciąż zaskakująco łatwo przybiera formę parafrazy jego twórczości. Historię na bieżąco śledził i kąśliwie skomentował Jerzy Pilch:

„Jakie życie, taka śmierć. Jaka literatura, takie życie, a i śmierć nie lepsza. Ponieważ literatura Poeego była, jak wiadomo, mroczna, mroczne też było jego życie i jego śmierć też była bardzo mroczna [...]. Dr Benitez z Marylandu odkopuje grób Poeego, podnosi wieko zmurszałej trumny i wpuszcza do tego grobu i do tej trumny wściekłego psa, kota, szczura albo nietoperza”⁹.

Wygląda to tak, jakby kojarzona z amerykańskim pisarzem estetyka gotycyzmu, dowcipnie streszczona przez Pilcha, zwrotnie poraziła jego biografię. Felietonista wyzłosił się słusznie, warto jednak dodać, nieznacznie tylko usprawiedliwiając ekshumację przeprowadzoną przez dra Beniteza, że to sam Poe pozostawił wieko trumny uchylone, a może nawet więcej, zrobił to z rozmysłem.

Obiegi gotycyzmu

Literacka konwencja, która wypromieniowała z XVIII-wiecznego ruchu Gothic Revival w Anglii, opisywanego jako wielostronna odnowa średniowiecznego stylu, wywarła tak silny wpływ na współczesną Poemu literaturę, że, jak przekonywał Kenneth Clark, „gotycki smak był zasadniczą formą ekspresji całego romantyzmu”¹⁰. Na smak ów składały się dość monotonne nuty, utrzymane zwyczajowo w tonacji serio, a przede wszystkim: wybiórczy historyzm, eksplorujący wątek rozpadu, zanikania, braku (ewokowany przez groby i ruiny), tajemniczość i groza (wraz z antycypowaną przez te kategorie psychologią głębi) oraz wzniosłość, z ducha nordycka, wielokrotnie rehabilitowana w estetycznych rozprawach z epoki¹¹. Z całą pewnością można przeprowadzić paralelę między dawniejszą „poezją cmentarną” Edwarda Younga czy Thomasa Graya a elegijno-epitafijną wyobraźnią romantyków takich jak William Wordsworth. Trzeba jednak pamiętać, że pomimo dobrego zasymilowania omawianej estetyki – literackim wzorcem było dla niej *Zamczysko w Otranto* (1764) Horacego Walpole’a, architektonicznym zaś jego rezydencja Strawberry Hill przebudowana w 1750 roku w neogotyckim stylu – dla artysty tworzącego w czasach Poeego powieść gotycka była już wydarzeniem nieco historycznym.

Temperament amerykańskiego społeczeństwa w pierwszej połowie XIX wieku wyrażał się za pośrednictwem codziennej prasy. Zauważalny wzrost zainteresowania biografiami kryminalistów oraz psychologią zbrodni „oddawał heterogeniczność ówczesnej kultury amerykańskiej, w której fascynacja demoniczną stroną natury ludzkiej współistniała ze skrajną pruderią”¹². Gazetowe kroniki kryminalne, poza opisami zająć, dostarczały obrazkowe „wizje lokalne”, przedstawiające makabryczne kulisy pracy policji. Poe pochłaniał prasę i żył z prasy, współtworzył ją, ale również krytykował, cechowała go bowiem „głęboka nieufność w stosunku do zafałszowanego, gazetowego języka i wyłaniającego się z niego obrazu świata”¹³. Pisarz doskonale nawigował po morzu prasowej tanizny i potrafił z informacyjnego szumu wychwytywać sygnały zdradzające oczekiwania czytelników –

śmierci właściciela: „Nie trzeba wybielać autodestrukcyjnych zachowań tego literackiego geniusza i głównego amerykańskiego poety”. B.R. Pollin, R.E. Benedetto, *If Only Poe Had Succeeded When He Said Nevermore to Drink*, The New York Times, 23.09.1996, <http://www.nytimes.com/1996/09/23/opinion/1-if-only-poe-had-succeeded-when-he-said-nevermore-to-drink-459070.html> (17.10.2017).

⁹ J. Pilch, *Wściekłość Edgara Allana Poe, [w:] Tezy o głupocie, picciu i umieraniu*, Kraków 2003, s. 171.

¹⁰ K. Clark, *The Gothic Revival. An Essay in the History of Taste*, New York 1962, s. 66.

¹¹ Panoramiczny obraz europejskiego gotycyzmu zaprezentowała Zofia Sinko w artykule *Z zagadnień gotycyzmu europejskiego i jego recepcji polskiej*, „Pamiętnik Literacki” 3/1972.

¹² M. Paryż, *Na styku dyskursów. Literacka konstrukcja szaleństwa w trzech opowiadaniach Poeego*, [w:] E. Kasperski, Ż. Nalewajk (red.), *Edgar Allan Poe. Klasyk grozy i perwersji*, Warszawa 2009, s. 136.

¹³ J. Jeziorska-Haładyj, *Poe i prasa*, [w:], *Edgar Allan Poe...*, s. 205.

pragnęli oni z bezpiecznego dystansu zgłębiać tajemnice śmierci. To między innymi dlatego Poe zdecydował się sprowadzić zza oceanu gotycki rynsztunek, za pomocą którego mógł straszyć, a zarazem w sposób niebezpośredni, silnie zmetaforyzowany, dokonywać polemicznych wglądów w stosunki na Wschodnim Wybrzeżu. Gotycyzmu Poego nie należy więc traktować całkiem dosłownie. Po pierwsze dlatego, że klasyczne egzemplarze gatunku nabierały kurzu, wchodząc powoli w fazę vintage – wymuszało to koneserski dystans podczas konsumpcji. Po drugie, europejski kontekst, z którego czerpał autor *Metzengerstein*, nie był pozbawiony nuty egzotyki (Ameryka nie miała wszak średniowiecznych ruin). Wreszcie po trzecie, polemiczno-mystyfikacyjny żywioł dominujący w literackiej i nieliterackiej twórczości Poego nierzadko podporządkowywał sobie dęty sztafaż – „ton serio niekoniecznie gwarantuje sens serio”¹⁴, komentował tę właściwość warsztatu autora *Kruka* Marek Wilczyński, parafrazując mimochodem klasyczną definicję ironii.

Mainstreamowy gotycyzm jest dyskursem powagi. O tyle to jednak ciekawe, że pierwotnym serio gotycyzmu było, jak na ironię, serio krystalicznej racjonalności. W klasycznych powieściach w rodzaju *Tajemnic zamku Udolpho* Ann Radcliffe czy *Stracha w zameczku* Anny Mostowskiej quasi-średniowieczna estetyka opatulą świat ciężkimi kotarami, które w finale się rozsuwały, wpuszczając na scenę oświeceniowe światło. Nie obywało się to bez patosu, towarzyszącego zwykle triumfom rozumu. Duchy okazywały się rekwizytami animowanymi przez autorów intrygi, a autentycznie przerażeni bohaterowie (oraz czytelnicy) naiwnymi głupcami. „Mocno strzec się potrzeba zwodzających pozorów”¹⁵ – doradzała Mostowska. Dość osobliwie, u samego źródła gotycyzmu istniał więc pierwiastek dystansu ujawniany zazwyczaj niespiesznie.

Do kultury popularnej, która do dzisiaj żyje ze spadku po gotycyzmie, przedostał się głównie jego obiegowy wariant, bliższy romantycznie zorientowanej antropologii (można do niego zaliczyć *Mnicha* M.G. Lewisa), zajmującej się światem mrocznych popędów i delectującej się monumentalną wzniosłością. Co prawda oświeceniowy duch gotycyzmu przetrwał (dostrzec go można np. w serialu animowanym o przygodach strachliwego psa Scooby Doo), niemniej dominuje profil serio, zgłębiający psychologię oraz fenomenologię zbrodni (np. uniwersum Hannibala Lectera) albo podkreślający estetykę romantycznej wzniosłości, kojarzonej z tajemnicą i sacrum (od *Metropolis* Fritza Langa po *Katedrę* Jacka Dukaja).

Ów recepcyjny trend objął również twórczość Poego, co potwierdza seria wzorcowych adaptacji filmowych Rogera Cormana z lat 60., z niezwykłą pieczołowitością odtwarzających gotyckie dekoracje, wśród których poruszał się drapieżnie dostoyny Vincent Price¹⁶. Sytuacja jest jednak bardziej skomplikowana nie tylko dlatego, że Poe-wizjoner „bez przerwy czuł na szyi oddech Poego-logika”¹⁷, czyli fundatora szkoły detektywistycznej w literaturze (tryptyk o detektywie Dupin), ale również dlatego, że musiał nieustannie wymykać się Poemu-ironiście, pozostającemu w subwersywnej relacji do fasadowego serio gotycyzmu. W studiach nad twórczością autora *Ligei* najsolidniej ironiczny trop przedeptał G.R. Thompson, obszernie argumentujący przeciw stereotypowi „szalonego geniusza makabrycznych opowieści”¹⁸. Badacz nie tylko przypominał, że połowa utworów fabularnych Poego to humoreski, ale dowodził również, że nawet opowiadania poczęte

¹⁴ M. Wilczyński, *Wzniosłość i wstręt. Ostatnie chwile Vankirka tudzież podróż pana Valdemara z Warszawy do Harlemu (z przystankiem w Jenie)*, [w:] W. Hamerski, M. Kuziak, S. Rzepczyński (red.), *Romantyzm w lustrze postmodernizmu (i odwrotnie)*, Warszawa 2014, s. 295.

¹⁵ A. Mostowska, *Strach w zameczku*, [w:] *Strach w zameczku. Posąg i salamandra*, Kraków 2002, s. 9.

¹⁶ Można oczywiście pokusić się o kontrprzykład. Postmodernistycznie zdystansowany stosunek do gotyckiej konwencji wyraża wiele filmów Tima Burtona, w tym debiutancki *Vincent* (1982), inspirowany twórczością Poego oraz jej kinowymi adaptacjami.

¹⁷ J. Symons, *The Tell-Tale Heart. The Life and Works of Edgar Allan Poe*, London 1978, s. 211.

¹⁸ G.R. Thompson, *Poe's Fiction. Romantic Irony in the Gothic Tales*, Madison 1973, s. 8.

z gotyckiego mroku pozostają pod wpływem „dwoistości czy ironii, za pomocą której artysta obdarza chytrze przemycaną kpinią zarówno nas, czytelników, jak i siebie jako pisarza”¹⁹.

W ujęciu Thompsona najczystszy przykład „gotyckiej ironii” jest opowiadanie *Przedwczesny pogrzeb* (1844), w którym autor koncertowo rozegrał jeden z kluczowych tematów swojej twórczości – pogrzebanie żywcem. Zapis doświadczenia granicznego daje wszelkie podstawy do interpretacji serio, przygodę narratora wpisuje się na przykład w ramy „tragicznej wizji” poprzez odmalowanie „piekła świadomości”²⁰. Lektura utworu daje satysfakcję porównywalną z podziwianiem pracującego silnika przy podniesionej masce. Przede wszystkim Poe całkowicie ujawnia często zatajoną inspirację swojego pisarstwa – paliwem jest prasa. Pierwsza część opowiadania to przegląd gazetowych doniesień o rzekomo prawdziwych przypadkach pochowania za życia – przejścia to zbyt okropne, by „mogły stać się prawomocnym tworzywem literackiego zmyślenia [...]”. Jako wymysły wzbudziłyby w nas zwyczajną odrazę. [...] Życie dziwniejsze jest niż fikcja” (PP 195, 197). Solenność tego zapewnienia ma za zadanie uwiarygodnić analogiczną, ale zmyśloną relację. Historia zmierza jednak do humorystycznego finału: okazuje się, że przerażony narrator po prostu zasnął w głębokiej koi pod pokładem statku. Emfaticzny styl pogrzebanego „głęboko, głęboko i nieodwołalnie” w momencie „wykrzyczenia udreki na głos” zostaje natychmiast podcięty repliką przechodzącego marynarza: „Hola! Hola, brachu!” (PP 208). Według Thompsona, stylistyczny przeskok uwypukla i dyskredytuje „komiczną przesadę nazbyt wyszukanego gotyckiego stylu”²¹, traktowanego przez krytyków jako kluczowa skaza warsztatu Poeo.

Co jednak najistotniejsze, konkluzja tej historii, dowodząca, że Poe „zdawał sobie sprawę z arcy sztuczności języka opowieści gotyckiej”²², powinna być traktowana jako warsztatowy autokomentarz, odnoszący się również do tych utworów, w których pozornie niepodzielnie rządzi koturnowy styl podniosłej grozy. Michał Palmowski opisał wyra-

zistszy nawet przypadek autoparodii w noweli *Jak napisać blackwoodowski artykuł*. Badacz zwrócił uwagę, że Poe nie tylko wyżywał się w niej na szmatławej prasie, podsuwając nedorzeczne przepisy na poczytne „gotyckie” artykuły, ale i dezawuował własną metodę, bazującą na nagromadzeniu obśmiewanych cech stylu. Tu jednak ujawnia się piekielna trudność położenia, w jakim stawia nas Poe. Można ją wyartykułować za pomocą pytania wypreparowanego z mitotwórczej (ale – czy na serio?) tkanki *Nietoty* Tadeusza Micińskiego: „Gdzie kończy się groza i gdzie zaczyna się ironia”²³?

Wzniosłość – ironia

Odpowiedź pogrzebana jest głęboko, głęboko, głęboko i nieodwołalnie – trudno ustalić punkt, w którym hiperbola przestaje być figurą wzniosłości i staje się figurą ironii, chociaż obie kategorie są w pewnym sensie nierozłączne, jak awers i rewers monety. Żeby zrozumieć rolę, jaką w „ponurym korowodzie grobowych strachów” (PP 210) krążącym po ścieżkach wyobraźni Poeo odgrywała ironiczna kontrabanda, trzeba przyjrzeć się piętnu odcisniętemu na literaturze gotyckiej przez ideę *hypsos* zmodernizowaną w pismach XVIII- i XIX-wiecznych teoretyków. Pojawienie się ironii zazwyczaj uważa się za kres wzniosłości, tak właśnie rozumował Hegel: „Ironiczność polega na samounicestwieniu się tego, co wspaniałe, wielkie i wzniosłe”²⁴. Do tego unicestwienia nie potrzeba wiele. Wzniosłość wymaga długich pociągnięć pędzla, zdarza się więc nie zatrzymać ręki w odpowiednim momencie, nietrudno o przesadę, czego dowodziły „średniowieczne” ruiny wznoszone w XVIII-wiecznych ogrodach. Warto w tym kontekście przypomnieć jedną z anegdot zawartych w eseju *O teatrze marionetek* Heinricha von Kleista. Pan C., przebywając na basenie z pewnym młodzieńcem, uchwycił moment, gdy ten, chcąc osuszyć stopę, uniósł ją z wdziękiem, przyjmując pozycję, którą obaj natychmiast skojarzyli z hellenistyczną rzeźbą chłopca wyciągającego cierń ze stopy. Młodzieniec ponowił gest, by powtórzyć efekt: „Zmieszany uniósł stopę po raz trzeci i czwarty, unosił ją bodaj dziesięciokrotnie, na darmo! [...] Ruchy, jakie czynił, miały w sobie element takiego komizmu, że z trudem

¹⁹ Ibidem, s. 9.

²⁰ S. Studniarz, *Tragiczna wizja. Rzecz o nowelistyce Poeo*, Toruń 2008, s. 127.

²¹ G.R. Thompson, *Poe's Fiction...*, s. 15.

²² M. Palmowski, *Jak napisać blackwoodowski artykuł, czyli Poe jako satyryk*, „Tekstualia” 1/2009, s. 81.

²³ T. Miciński, *Nietota. Księga tajemna Tatr*, Kraków 2007, s. 9.

²⁴ G.W.F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, t. 1, przekł. J. Grabowski, A. Landman, Warszawa 1964, s. 114.

przyszło mi stłumić śmiech”²⁵. Przesada i rozbudzona samoświadomość zniszczyły wdzięk i zdławiły podniosłość chwili.

Dla Edmunda Burke’a doświadczenie wzniosłości katalizowane było przez określone wartości obiektów naturalnych lub stworzonych ręką człowieka, takie jak: tajemniczość, mrok, brak, ogrom, chropowatość, przepych, jednak przede wszystkim nieskończoność (ewokowana np. przez wyniosły szczyt czy gotycką kolumnadę), prowadząca do „napelnienia umysłu odmianą związaną z zadowoleniem grozy”²⁶. Także Immanuel Kant dostrzegał wzniosłość (matematyczną) w tym, co „absolutnie wielkie”, a więc wymyka się porównaniom i świadczy o istnieniu „władzy umysłu przekraczającej wszelką miarę zmysłów”²⁷. Tymczasem Friedrich Schlegel (który dla sanacji konceptu ironii zrobił przynajmniej tyle, ile Kant dla wzniosłości) w całkiem podobnym duchu opisywał ironię, nazywając ją „jasną świadomością wiecznej ruchliwości, nieskończenie pełnego chaosu”²⁸. Wypowiedź ta dowodzi, że o ironii można pisać wzniosłe, ale odsłania także ideową styczność między grą autokreacji i autodestrukcji w akcie „permanentnej parabazy” u Schlegla a nieustannym przyciąganiem i odtrącaniem umysłu przez przedmiot „rozkoszy negatywnej” u Kanta. Okazuje się, że oba projekty mają charakter niedomykalny – zarówno ironista, jak i sublimista są wiecznymi tułaczami, oddanymi idei nieskończonego dążenia.

Każdy z wędrowców inaczej realizuje wspólny moment transcendencji – sublimista zaczyna od spojrzenia na zewnątrz, pragnie przekroczyć to, co ludzkie, wybiegając ku światu (wzniosła recepcja *Wędrowca nad morzem mgieł* Caspara Davida Friedricha zakłada identyfikację z postacią patrzącą w otchłań), natomiast ironista zamierza z dystansu przyglądać się samemu sobie patrzącemu w dal (ironiczną recepcję obrazu, opartą na przyjęciu zewnętrznej perspektywy artysty, ułatwia punkt widzenia umieszczony za plecami bohatera). W takim ujęciu ironia staje się jakby momentem

teoretycznym wzniosłości, w Schleglowskim, etymologicznym rozumieniu teorii jako „oglądu przedmiotu w spokoju, pogodzie i pełni ducha”²⁹.

Z drugiej strony wzniosłość uwewnętrznia konstytutywny dla ironii pierwiastek dystansu, nawet jeśli go zataja. „Trwoga jest [...] przewodnią zasadą wzniosłości”³⁰, pisał Burke. Kant przekroczył myśl irlandzkiego poprzednika, bo choć przyznawał, że „jeśli mamy o przyrodzie wydać sąd jako o dynamicznie wzniosłej, to musi ona być wyobrażona jako budząca lęk”, to jednocześnie zastrzegając, że „kto się lęka, nie może wydać sądu o wzniosłości w przyrodzie”. Dzieje się tak z prostej przyczyny: „nie podobna znaleźć upodobania w strachu, który byłby wzięty na serio”. Wraz z tym stwierdzeniem dystans staje się warunkiem *sine qua non* wzniosłości. Groza, jak komentował ten wątek Jean-François Lyotard, „musi zostać zawieszona, odepchnięta na pewien dystans”³¹ i chociaż nie każdy dystans jest ironiczny, sam fakt istnienia opisanego oddalenia przekłada się na wspólną właściwość obu estetyk – są one z ducha antymimetyczne. Nie bez powodu Lyotard uważał, że awangardyzm „ma swoje ziarno w Kantowskiej estetyce wzniosłości”³², korespondującej z modernistycznym dążeniem do przedstawiania nieprzedstawialnego, co jest komplementarne względem ironicznej techniki destrukcji przedstawionego³³.

Relacja obu kategorii nie jest równoległa – uzmysławia to semiotyczny model przebiegu wzniosłego momentu stworzony przez Thomasa Weiskela. W pierwszej jego fazie między umysłem a obiektem panuje rutynowa harmonia oparta na pełnej zgodności znaczonego i znaczącego, w fazie drugiej relacja ta załamuje się, gwałtowny deficyt po stronie umysłu albo przedmiotu budzi zdziwienie, blokuje rozumienie. W trzeciej, reaktywnej

²⁹ F. Schlegel, *Rozmowa o poezji*, przekł. J. Ekier, [w:] *Pisma teoretyczne...*, s. 174.

³⁰ E. Burke, *Dociekania...*, s. 64.

³¹ J.-F. Lyotard, *Wzniosłość i awangarda*, przekł. M. Bieńczyk, „Teksty Drugie” 2-3/1996, s. 182.

³² Ibidem, s. 181.

³³ Na inny aspekt zależności pojęć zwrócił uwagę Thomas Weiskel, który uważał, że romantyczna wzniosłość jest trudna do zaakceptowania w realiach miłującej dystans współczesności bez pewnych obostrzeń: „Wzniosłość, żeby się podobać, musi teraz być ograniczona, zredukowana i sparodiowana jako groteska, obwarowana jakąś ironią, by upewnić nas o tym, że nie jesteśmy imaginacyjnie niedojrzali”. T. Weiskel, *The Romantic Sublime: Studies in the Structure and Psychology of Transcendence*, Baltimore 1986, s. 6.

²⁵ H. von Kleist, *O teatrze marionetek*, przekł. J. Ekier, [w:] T. Namowicz (red.), *Pisma teoretyczne niemieckich romantyków*, Wrocław 2000, s. 579.

²⁶ E. Burke, *Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna*, przekł. P. Graff, Warszawa 1968, s. 82–83.

²⁷ I. Kant, *Krytyka władzy sądzienia*, przekł. J. Galecki, Warszawa 1986, s. 147.

²⁸ F. Schlegel, *Fragmety*, przekł. C. Bartl, oprac. M.P. Markowski, Kraków 2009, s. 160.

fazie umysł odzyskuje równowagę, ustanawiając nową metarelację, w której „samą tę nieokreśloność, eksplodującą w fazie drugiej bierze się za symbolizację relacji umysłu do transcendentnego porządku”³⁴. Wszelako rutyna, prowadząca do nudy i zerwania utartej relacji, zagraża również symbolicznemu porządkowi ustanowionemu w jej miejsce. W konsekwencji, pisze Weiskel, „wzniosły moment opada lub wali się, stając się czymś innym”. Owym enigmatycznym Innym, który mało interesuje Weiskela, może być nie tylko „nawrót do zwyczajowego sposobu postrzegania”, ale również ironia – podmiotowi ironicznemu ujawnia się nadmiar lub erozja porządku symbolicznego.

Zagłada konwencji

Poe, mając dostęp do pełnej palety gotyckich tematów oraz motywów, nie bał się zbyt mocnych pociągnięć pędzla i przeprowadzał estetyczne szarże, w wyniku których powstawały utwory nadgorliwe. Dobrą ilustracją tej techniki jest *Zagłada Domu Usherów* Cormana. Tytułowy gmach jest w filmie tak przeładowany rupieciami, że przypomina bardziej teatralną rekwizytornię niż dom. Oto wybrany kadr: pięć fantazyjnych dzbanów, trzy świeczniki zdobione arabeskowym motywem, dwie groteskowe płaskorzeźby, na ścianie obraz przedstawiający inny obraz, który zawiera w sobie kolejny... Wizualizacja ta nie krzywdzi jednego z najsławniejszych opowiadań romantyka, które samo zbudowane jest z nadkompletu gotyckich klocków: przeklęty dom, mroczna krypta, szalony domownik, wyczulony artysta, przerażony narrator, pogrzebana żywcem niewiasta, złowroźna przyroda, apokaliptyczna burza, domniemanie morderstwa i kazirodczego aktu, na końcu zaś do wyboru: zjawienie się ducha / żywego trupa / kataleptyka. Sukcesem Poeego było zgranie wszystkich elementów w ramach zwartej i przejrzystej kompozycji, klamrowanej przez scenę przyjazdu narratora do Domu – z czym wiąże się dostrzeżenie w murze „niemal niezauważalnej szczeliny” (ZDU 41) – oraz scenę ucieczki, gdy Dom pęka wzdłuż zygzakowatej rysy na pół i zapada się w „posępnej toni”.

Odpowiedź na pytanie, gdzie kończy się groza, a zaczyna się ironia, w przypadku *Zagłady Domu Usherów* (1839) wydaje się prosta – na pierwszej stronie. „Czemu przypisać ów nagły rozstrój, który ogarnął mego ducha, kiedy przypatrywałem się dworowi Ushera?” (ZDU 39), zastanawia się narrator, „ściągając wodze” konia, a zarazem ledwo co zaczętej narracji – tekst, zamiast roztaczać nastrój, wstrzymuje go, by podjąć analizę warunków jego zaistnienia. Wytrącenie podmiotu z równowagi czy, jak by to ujął Weiskel, zaburzenie harmonii między umysłem a obiektem, pobudza nerw teoretyczny, bohater w Burke’owskim stylu zaczyna spekulować na temat istnienia specjalnego układu elementów pejzażu, wywołującego ów niepokojący efekt. Po przestawieniu interpretacyjnej zwrotnicy (teraz to nie sam nastrój, ale jego metoda wyznacza kierunek czytania) nie sposób już się cofnąć, kolejne zwroty prowadzą jedynie do „potęgowania refleksji” lub jej „powielania w nieskończonym szeregu luster”³⁵.

Wśród cech warsztatu ironicznemu zalecanym w satyrze na blackwoodowski artykuł wyróżnia się „faszerowanie” tekstu, polegające na nadziewaniu go przypadkowo dobranymi cytatami, tytułami i nazwiskami autorów, co miało zapewnić „posmak erudycji” (JNBA 183). Nie trzeba dodawać, że jedną z najbardziej irytujących cech warsztatu Poeego w opinii wielu krytyków jest właśnie skłonność do kupczenia jarmarczną erudycją, ujawniającą się na przykład podczas przechadzki po bibliotece w Domu Usherów. W nieskładnym księgozbiorniku, obejmującym zarówno mistyczne pisma Swedenborga, jak i ironiczne nowele Tiecka, wyróżnia się *Tryst Szalony* sir Launcelota Canninga, książka sławna pomimo swego nieistnienia – zmyślone dzieło fikcyjnego autora podszywa się pod średniowieczny romans, opowiadający historię walki dzielnego rycerza z krnąbrnym pustelnikiem oraz ze smokiem

³⁴ Ibidem, s. 24.

³⁵ F. Schlegel, *Fragmenty...*, s. 61.

strzegącym wejścia do pałacu ze złota. „Skrajna niedorzeczność tej historii” (ZDU 54), konstatowana przez narratora, niechętnie odczytującego na głos kilka marnych passusów, nie powstrzymała Poego przed umieszczeniem kolejnego wyssanego z palca cytatu z Canninga w motcie do prospektu „Stylusa”, pisma, z którym pisarz całkiem serio wiązał nadzieje na wydawniczy sukces. Zuchwała błaga wpisywała się jednak w publicystyczną taktykę Poego, opartą na prowokacji, fałszywym cytacie, grze mistyfikowanych tożsamości i prasowych polemikach, które toczył niekiedy sam ze sobą³⁶.

Tryst Szalony, wchodzący w skład widmowej biblioteki, do której zaliczają się również zmyślane dzieła Borgesa i Lema, doczekał się sporej liczby realnych komentarzy, odkrywających kolejne głębie narracji w narracji³⁷. Najbliżej mi do Thompsona, który wyjaśnia rzecz krótko: *Szalony Tryst* „ma wyraźny skutek ironiczny; niszczy gotycką iluzję”³⁸. Czytanie na głos fragmentów fikcyjnego romansu wywołuje oddźwięk w ramach nadrzędnej narracji – naprzód „odgłos ludzaco podobny” (ZDU 55) do romansowych łomotów, później „zgrzyt – dokładny odpowiednik przeraźliwego smoczego skrzeku” (ZDU 56), w końcu, zamiast smoka, do pokoju wpada zmartwychpowstała (albo po prostu obudzona) Madeline. Ów narastający fabularny rezonans ma dwa ostrza; z jednej strony uwzniośla, uzbrajając w sprawczą powagę, infantylne przygody średniowiecznego rycerza, z drugiej jednak, przeciwnie, odbiera wiarygodność i obnaża teatralną literackość wierzchniej narracji. *Szalony Tryst* krzyżuje się ponadto z fabułą kolejnego subtekstu, epickiego poematu *Pałac strachów* pióra Rodericka Ushera zacytowanego in extenso. Utwór, w którym „wataha widm” doprowadza do ruiny „dostojny pałac”, jest czytelny, choć niedosłownym streszczeniem *Zagłady Domu Usherów*, a zarazem lustrzanym odbiciem romansu *Tryst Szalony*, pełniącego względem nadrzędnej narracji funkcję ironicznie kompensacyjną. Opowieści o kłęsce i upadku przeciwstawia się opowieść o intratnej wiktorii³⁹, której optymizm wydaje się cierpki wobec równoległej zagłady – śmierci Ushera pogrzebanego pod gruzami własnego Domu.

Interesującym zgrzytem w XIX-wiecznym wystroju domostwa w adaptacji Cormana są wiszące na ścianach obrazy. Rolę opisywanych przez narratora portretów rodzinnych oraz abstrakcyjnych prac samego Ushera odgrywają psychodeliczne abstrakcje Burta Shonberga, amerykańskiego artysty, którego juveniliom patronował Pablo Picasso. Zdekomponowane twarze i budynki doskonale współbrzmiały z tematem erozji, rozkładu i ostatecznej zagłady, której podlega świat przedstawiony. U Poego szczególną uwagę narratora przyciąga akurat ten obraz, który wymyka się ogólnej skłonności Ushera do niefiguratywności. Przedstawia „wnętrze ogromnie wydłużonej prostokątnej krypty” (ZDU 46), przy czym „pewne poboczne szczegóły kompozycji nieodparcie nasuwały myśl, że pomieszczenie to znajduje się głęboko pod powierzchnią ziemi” (ZDU 47). Aluzja nie jest przesadnie misterna. Utwór ponownie ujawnia swoją gotycką nadorganizację – w podziemiach Domu Usherów mieści się podobna krypta, w której niedługo spocznie ciało Madeline. Osobliwość wystroju polega na wymownej redundancji – gospodarz mógłby ją wzmocnić, wieszając w kuchni obraz sypialni, a w sypialni przedsionka. Dom Ushera

³⁶ Autokreacyjno-mistyfikacyjną strategię krytycznoliteracką Poego zrelacjonowałem w artykule *Piracki kodeks Poego* opublikowanym w „Czasie Kultury” 2/2014.

³⁷ Można np. potraktować inicjacyjną historię rycerza, akcentując symbolikę metali jako alchemiczną alegorię. Zob. B.L. St. Armand, *Usher Unveiled: Poe and the Metaphysics of Gnosticism*, „Poe Studies” 1/1972, s. 4.

³⁸ G.R. Thompson, *Poe's Fiction...*, s. 95.

³⁹ W myśl interpretacji Gavina Jonesa upadek Ushera jest aluzją do kryzysu ekonomicznego, który zmiotł z ziemi wiele fortun. Według badacza zygzakowata szczelina w murach Domu Usherów kojarzyć może się wręcz z wykresem przedstawiającym cenową zapaść na rynku majątków ziemskich podczas paniki roku 1837, która zapoczątkowała kryzys. Opowieść Ushera o utracie wpływów oraz bogactwa (*Pałac strachów*) oraz bajkowe marzenie o ich odzyskaniu (*Szalony Tryst*) wpisywałyby się w tę interpretację. G. Jones, *Poor Poe: On the Literature of Revulsion*, „American Literary History” 1/2011, s. 4.

ujawnia swój konwencjonalny charakter za pomocą osobliwej ekfrazy – narratorski opis w równym stopniu odnosi się do obrazu, jak i do tego, co wykracza poza jego ramy, choć samo też jest ograniczone ramą gotyckiej konwencji.

Według Thompsona celem ironii w twórczości Poeego jest podważenie „zdolności ludzkiego umysłu do poznania czegokolwiek z całą pewnością, niezależnie, czy dotyczy to zewnętrznej rzeczywistości świata, czy wewnętrznej rzeczywistości samego umysłu”⁴⁰. Ta egzystencjalna ironia nie jest z pewnością jedyną ironią omawianego opowiadania – inny jej rodzaj, nazwijmy go estetycznym, realizuje się poprzez autodestrukcyjność języka wzniosłości i grozy definiującego gotycką konwencję. W opowiadaniu Poeego, zgodnie z adekwatną formułą Weiskela, „wzniosły moment opada lub wali się, stając się czymś innym”. W tym przypadku raczej wali się niż opada – Poe opowiada o implozyjnej zagładzie gotyckiej konwencji, uginającej się pod ciężarem własnych figur. *Zagłada Domu Usherów* to ironiczny testament dla literatury spod egidy *Zamczyska w Otranto* Horacego Walpole’a.

X, czyli narracja albo śmierć

*Zaiksowanie agapitu*⁴¹, ostatnie opowiadanie Poeego opublikowane przed jego śmiercią, wiedzie ciche życie na obrzeżach stanu badań – nie współtworzy legendy pisarza, nikt w nim nie umiera i nikt w zaskakujących okolicznościach nie powstaje z martwych. Wpisuje się w nurt farsowych polemik z gazetowym światkiem, który odstręczał i jednocześnie wabił niedoszedłego edytora elitarnego „Stylusa”.

W utworze mowa o wojnie wydawców z konkurującymi pism, ekscentrycznego Chwiejaka Wartogłowa z „Czajnika” oraz anonimowego Johna Smitha z „Gazety”. Wartogłów w swoich zjadliwych filipikach zdecydowanie nadużywał litery „o”, w odwecie Smith wykradł wszystkie małe i duże „o” z kaszty w drukarni. Niezbyt bystry drukarz postanowił edytorskim zwyczajem wyiksować (iksów jest zwykle w nadmiarze) miejsca, w których winna pojawiać się brakująca litera. Następnego ranka w „Czajniku” można było przeczytać: „Hxhx, Jxhnie! Pxwrcraj dx bxxrxw swxich wiekxwa sxwx.

Xdejdź!” (ZA 317). „Tajemniczy i kabalistyczny artykuł” wywołał w mieście skandal, a redaktor zniknął bez śladu.

Polemika między wydawcami ma charakter głównie formalny (osią sporu jest mnogość „o” w artykule), a przytoczone fragmenty zawierają puste inwektywy (blokady treści zakłada narrator: „Nie mogę porywać się na cytowanie *verbatim* wszystkich wypowiedzi z «Czajnika»”, ZA 313). Wiadomo jednak, że Wartogłów, adorator „pięknej samogłoski – symbolu Wieczności”, ma ochotę na wielką narrację, wielkie zwycięstwo, wielkie pieniądze i wielki podziw, wyrażany za pomocą wielkiego „Ooo!”, które kojarzyć powinno się z o-megą – znakiem dużych zamiarów, wielkiej całości i ostatniego słowa. Z kolei John, człowiek bez właściwości, którego imię i nazwisko milczą, działa z kontraktaku – naprzód parodiuje, później dekonstruuje wywód przeciwnika, doprowadzając do jego spektakularnej klęski. „O” ewokuje wieczność, „x” ją przekreśla, „o” powstaje bez oderwania pióra od papieru, pisanie „x” wręcz narzuca przerwanie jako technikę. Polemika „Czajnika” z „Gazetą” metaforyzuje dialektykę romantycznej ironii, opartą na synergii momentów kreacji i destrukcji, inscenizując za jej pomocą podstawową dwoistość prozy Poeego, opartej na równoczesnym produkowaniu wzniosłości, z pomocą zaokrąglonego dyskursu nieskończoności, oraz jej niweczeniu poprzez spotęgowanie lub sprowadzenie ad absurdum.

W opowiadaniu Poeego rozprzestrzenianie się wirusa „x” jest nie do zatrzymania – wydostaje się z drukarni „Czajnika”, rozpełza po mieście, zaraża język innych mieszkańców, a nawet wnika w głąb samej narracji, która zaczyna słabować i potykać się o nadwyżkowe „x”. W zakończeniu tekst przekształca się w metatekstową hulankę, rozkoszującą się ponawianym gestem ironicznego samoprzekreślenia, czyli wyiksowania. Całą historię, jak relacjonuje narrator, można uznać za świetny żart (*X-ellent joke*⁴²) wycelowany w redaktora ekscentryka (*X-entric*), zamrozonego podłym piwem

⁴⁰ G.R. Thompson, *Poe's Fiction...*, s. 89.

⁴¹ Opowiadanie zostało przełożone przez B. Zielińskiego jako *Zaesowanie agapitu* – ze względu na linię argumentacji dosto-sowuje brzmienie do tytułu oryginalnego, który brzmi: *X-ing a Paragrab*.

⁴² E.A. Poe, *X-ing a Paragrab*, [w:] *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*, New York 1992, s. 711–712. W tym i w dalszych przykładach powołuję się na tekst oryginalny – końcowa wypowiedź narratora jest nieprzekładalna i częściowo nieprzełożona przez tłumacza. Najdłuższy opuszczony fragment brzmi tak: „Nawet miejski matematyk wyznał, że nie może nic zrobić z tak ciemnym zagadnieniem. X, jak każdy wie, oznacza niewiadomą ilość, ale w tym wypadku – jak celnie zauważył – mamy raczej do czynienia z niewiadomą ilością X”. Ibidem, s. 711.

(XXX-ale). Polemika zirytowała go do granic możliwości, jeśli nie uśmierciła (*made him X [cross] in the X-treme*).

Dla amerykańskiego teoretyka literatury Josepha Hillisa Millera „x”, czyli miejsce przecięcia się dwóch linii (np. narracyjnych), stanowi przedmiot olbrzymiej, chociaż niezwiązanej z Poem, uciechy interpretacyjnej. W jednym z artykułów badacz zasypuje czytelnika skojarzeniami związanymi z „x”. W ich gąszczu wybija się ciąg wypreparowanych poniżej asocjacji z symbolami oznaczającymi punktość, chwilowość, nieciągłość, niepewność, kres oraz nadzieję, że to jednak nie koniec:

„X to skrzyżowanie, figura mowy zwana chiazmem, pocałunek, ryba, Chrystus, krzyż ukrzyżowania, niewiadoma w matematyce, korektorskie oznaczenie uszkodzonej litery, miejsce zaznaczone na mapie (X oznacza punkt), [...] podpis analfabety, znak błędu lub wymazania («wyiksowanie»), [...] pusta przestrzeń, szpara, ziejąca otchłań, nierozstrzygalność [...], X jest, wreszcie, znakiem śmierci, tak jak czaszka i skrzyżowane piszczele lub wykrzyżowane

oczy bohatera komiksowego, który jest zaskoczony, nieprzytomny lub martwy: X X”⁴³.

W narratystycznej koncepcji tożsamości ostateczną stawkę opowiadania stanowi życie. Hillis Miller był o tym całkowicie przekonany: „Funkcją opowiadania jest utrzymywanie się w ruchu, trzymanie śmierci na dystans poprzez opowieść. [...] Wszyscy twórcy opowieści przemawiają w cieniu śmierci”⁴⁴. Poe nie był wyjątkiem, wyróżniała go jedynie swoboda poruszania się w obrębie cienia. Zacierając za pomocą ironii różnicę między literaturą a życiem, gotycką narracją a krytycznym komentarzem, prowokował do snucia paraleli między bohaterami swoich opowieści a własną osobą, sugerował parafrazę prozy jako adekwatny sposób wypowiedzania się na temat życia. W ten sposób udało mu się, niczym zapobiegliwemu narratorowi *Przedwczesnego pogrzebu*, pozostawić wieko trumny uchylone. Dzięki temu, jak już wiemy, zabezpieczył sobie prowizoryczną nieśmiertelność.

⁴³ J. Hillis Miller, *Linia*, przekł. K. Hoffmann, „Przestrzenie Teorii” 6/2006, s. 322–323.

⁴⁴ J. Hillis Miller, *Reading Narrative*, Oklahoma 1998, s. 228.