

Sunand Tryambak Joshi

[Poniższy tekst jest fragmentem wstępu S.T. Joshi'ego do *An Epicure of the Terrible: A Centennial Anthology of Essays in the Honor of H.P. Lovecraft**]

Co Lovecraft miał na myśli pisząc:

Najśluszniej byłoby powiedzieć, iż natura moja dzieli się na trzy części. Zainteresowania me skupiają się bowiem wokół trzech oddzielnych, równoważnych grup zagadnień: zamięłowania do tego, co tajemnicze i niesamowite, do prawdy abstrakcyjnej i logiki naukowej oraz do tego, co starożytne i niezmiennie. Różne kombinacje tych zainteresowań tłumaczą prawdopodobnie wszelkie moje upodobania i dziwactwa.

(SL 1.110)¹

To, czy owe elementy faktycznie były „oddzielne” oraz to, czy w rzeczywistości zaprzętały one całość umysłu Lovecrafta i czy w równym stopniu kształtowały jego osobowość (napisał to w roku 1920, na 17 lat przed śmiercią) pozostaje kwestią sporną. Sam Lovecraft przyznał później, że to przede wszystkim jego oddanie starożytności zaowocowało wykształceniem się głównego nurtu w jego estetyce niesamowitości: rozważań nad przekroczeniem czy pomieszaniem linearnego porządku czasowego. Tak czy inaczej, tradycyjny obraz Samotnika z Providence wyłaniający się ze znakomitego portretu autorstwa Virgil Finlay'a, który przedstawia Lovecrafta jako dżentelmena w peruce, osiemnastowiecznego ignoranta mającego w pogardzie dwudziestowieczne realia, musiał zostać ostatecznie uznany za fałszywy po opublikowaniu listów Lovecrafta.

Każdy, kto przeczyta wnikliwą analizę sceny politycznej prowadzoną przez pisarza aż do wyborów w 1936 roku, przekona się, że, w przeciwieństwie do tego, co sam „Przybysz” zwykł o sobie mawiać, nie był on „obcy w swym stuleciu”.

Nawet jego fantastyczne opowiadania, przeczytane z należytą uwagą, mogą zostać uznane za coś więcej niż tylko eskapistyczne fantazje dzieciinnego antykwariusza. Możemy natknąć się w nich na odniesienia do odkrycia Plutona [*Szepczący w ciemnościach* (1930)] czy do teorii wędrówki kontynentów, która w dalszym ciągu budzi kontrowersje [*W Górach Szaleństwa* (1931)]. Zagłębiając się w lekturę docieramy do rozważań nad konkluzjami teorii Einsteina, Plancka i Heisenberga, powracających coraz częściej w późniejszych dziełach Lovecrafta. Wreszcie, odnajdujemy klarowne metafory przyszłości gatunku ludzkiego w zakresie estetyki, polityki i ekonomii,

* *An Epicure in the Terrible: A Centennial Anthology of Essays in Honor of H.P. Lovecraft*, red. David E. Schultz i S.T. Joshi, Fairleigh Dickinson University Press, 1991.

¹ *Selected Letters*, Arkham House, 1965-76 (dalej bezpośrednio w tekście jako (SL)).

przedstawione na tle obcych cywilizacji [*Wzgórze* (1929-1930)] *W górach Szaleństwa*, *Cień spoza czasu* (1935)].

Nie oznacza to bynajmniej, że Lovecraft porzucił swoje zamiłowanie do starożytności, przeciwnie: uzasadnił je tylko bardziej racjonalnie. Pióro Lovecrafta, noszące początkowo wyraźne ślady wczesnej inspiracji augustinizmem, w późniejszych latach ewoluowało w typową osiemnastowieczną prozę, dającą możliwość większej precyzji wypowiedzi i będącą bardziej przystępną dla czytelnika, niżli kwieciste strofy Carlyle'a czy niepoahamowany potok słów Hemingway'a.

Nie obchodzi mnie cholerna paplanina charakterystyczna dla dzisiejszych czasów, podobnie jak nie działał na mnie pompatyczny, ugrzeczniony wiktoriański bełkot; jednym z największych błędów współczesności jest bowiem uznanie prostoty dyskursu za błąd, nawet gdy nie skrywa ona pod swym płaszczykiem ofiarności i nadmiernej bezpośredniości. Najlepsza proza jest żywa, konkretna, bezpretensjonalna i, podobnie jak dobry wiersz, możliwie blisko spokrewniona z aktualnie obowiązującym, potocznym dyskursem. Ma jednak swój naturalny rytm i gładkość tak samo jak dobre przemówienie. Nigdy jeszcze nie było prozy tak dobrej, jak ta z początków osiemnastego stulecia i każdy, kto twierdzi, iż może stworzyć coś doskonalszego od dzieł Swifta, Steele'a i Addisona, jest osłem.

(SL 4.32-33)

Łatwo zauważyć, że kierunki pracy Samotnika z Providence, podobnie jak całe jego życie i zainteresowania, dochodziły stopniowo do zgody z otaczającym go nowoczesnym światem; w tym samym czasie jednak rosło w Lovecraftcie przekonanie, że współczesność oferuje znacznie mniej estetycznych bogactw niż minione epoki zachodniej cywilizacji. Z naiwnego antykwariusza, Lovecraft przemienił się w antykwariusza dobrze poinformowanego.

Jego zamiłowanie do „prawdy abstrakcyjnej i logiki naukowej” skłoniło go do rozwinięcia całej gamy naukowych zainteresowań, obejmujących literaturę, filozofię, chemię, astronomię, astrofizykę, antropologię, psychologię, sztukę i architekturę, a także – rzecz być może jeszcze ważniejsza – do stworzenia koherentnego systemu filozoficznego, będącego źródłem całej jego twórczości literackiej. Moglibyśmy przejść niniejszym do eksplikacji głównych nurtów owego systemu, jednak wydaje się rzeczą słuszną, by najpierw, przynajmniej pobieżnie, naszkicować pewne aspekty powiązań owej filozofii z dziełami literackimi Lovecrafta.

Studia, jakie odebrał z zakresu nauk przyrodniczych, podobnie jak przyswojenie sobie zasad atomizmu Demokryta, Epikura i Lukrecjusza, doprowadziły do przyjęcia przezeń stanowiska mechanistycznego materializmu. W przekonaniu Lovecrafta, niewątpliwym atutem takiej wizji rzeczywistości była przełomowa praca Laplace'a, w zadowalający sposób tłumacząca ewolucję wszechświata, teoria Darwina, obalająca zarówno mit „duszy”, jak i boskiej kreacji oraz, rzecz być może najważniejsza dla Lovecrafta – ateisty, prace antropologów takich jak E.B. Tylor i J.G. Frazer, udowodniające z druzgocącą pewnością naturalne pochodzenie wrodzonych, ludzkich skłonności do wiary w

zjawiska nadprzyrodzone. Przez resztę życia Lovecraft nieustrudzenie pracował nad pogodzeniem potencjalnie destrukcyjnych odkryć dwudziestowiecznej nauki z dziewiętnastowiecznym pozytywizmem. Mimo odkrycia przez Einsteina fundamentalnej ekwiwalencji materii i energii, bycie materialistą wciąż miało pewien sens (byli nimi niektórzy, szczególnie cenieni przez Lovecrafta myśliciele, tacy jak Bertrand Russell i George Santayana), nawet jeśli słowo „materialista” używane było teraz tylko w historycznym sensie.

Prawdą jest, iż odkrycie identyczności materii i energii, a w konsekwencji brak wyraźnej, znaczącej, immanentnej różnicy pomiędzy materią a pustą przestrzenią jest *gwoździem do trumny prymitywnego i nonszalanckiego mitu „duszy”*. Okazuje się bowiem, że *materia jest dokładnie tym, czym, jak zawsze sądzono, miała być dusza*. Udowodniono, iż *chaotyczna energia posiada zawsze dającą się wykryć formę, która jeśli nie przyjmuje struktury fal lub strumieni elektronów, staje się właśnie materią*. Brak jakichkolwiek innych, dających się wykryć form energii, wskazuje nie na *obecność duszy, ale na nieobecność czegokolwiek w ogóle*.

(SL 2.266-67)

Następnie pojawił się Planck z teorią kwantową, która początkowo okazała się dla Lovecrafta bardziej kłopotliwa. Ostatecznie jednak poradził sobie i z nią.

Obecnie większość fizyków uważa, iż teoria kwantowa *nie oznacza istnienia jakiegś kosmicznej nieokreśloności* dla której nie sposób wyobrazić sobie kanału informacyjnego, umożliwiającego istocie ludzkiej prześledzenie przebiegu danej reakcji, lecz, że *w niektórych przypadkach nie ma żadnego sposobu by człowiek otrzymał dostęp do owego kanału*, nie mówiąc już o zaobserwowaniu konkretnych rezultatów danej reakcji.

(SL 3.228)

W rzeczywistości jest to fałsz, mimo iż podpisywali się pod tym najwięksi myśliciele epoki z Einsteinem na czele („Bóg nie gra z wszechświatem w kości”). Jeśli chodzi o Heisenberga, to choć wspomniany jest on w *Snach w domu więdźmy*, nie wiem na ile Lovecraft obeznany był z teorią nieoznaczoności. Tak czy inaczej, Samotnik z Providence zmagął się z podobnymi zagadnieniami z uporem właściwym niewielu ludziom niezajmującym się formalnie filozofią. Co więcej, Lovecraft doszedł do przekonania, iż każdy utwór literacki, nawet wiersz czy opowiadanie, musi być należycie ugruntowany w przejrzystej wizji wszechświata. Pozostając w nieugiętej opozycji w stosunku do literackiego dydaktyzmu, czuł, że jego własna praca była nieświadomie wzniesionym pomnikiem osobistych, metafizycznych i etycznych przemyśleń autora.

Wrogość Lovecrafta w stosunku do religii – której zarzucał przede wszystkim zafałszowanie prawdziwego obrazu natury człowieka („Judeochrześcijańska mitologia jest KŁAMSTWEM” [SL 1.60]) - zdawała się wzrastać przez lata, by osiągnąć swe apogeum w

pogardliwym stwierdzeniu, iż ludzie ortodoksyjnie religijni będą dalej rozmyślać mózgi młodzieży, zapychając chłonne umysły zabobonnymi wierzeniami, pomimo jakże rozlicznych mocnych dowodów przemawiających za naukową wizją świata. A jednak to nie odkrycia nowoczesnej nauki doprowadziły Lovecrafta do rozmyślań nad problemem, o którym wspomina, pisząc:

... nowy mistycyzm, czy też – jeśli kto woli - swoisty gatunek neo-metafizyki ukazuje niepewność najnowszej nauki – odkryć Einsteina, teorii kwantowej oraz ekwiwalencji materii i energii. Chociaż te nowe gałęzie wiedzy nie odnoszą się bezpośrednio do mitów o powszechnej kosmicznej świadomości i teleologii istnienia, to nowe, zdesperowane i przerażone pokolenie wzrasta na gruncie zasianego przez nie zwątpienia w zasadność wszelkiej pozytywnej wiedzy. Prostą konkluzją jest bowiem, że *skoro nic nie jest prawdą*, to równie dobrze *wszystko może nią być*, cokolwiek miałyby to oznaczać. Ten chory, dekadentcki neo-mistycyzm – opowiadający się nie tylko przeciwko mechanistycznemu materializmowi ale również przeciw destrukcyjnemu wpływowi czystej nauki na godność człowieka, jego emocjonalność i osobowość - będzie dominującym nurtem w dwudziestowiecznej estetyce, jak trafnie przewidzieli to Eliot i Huxley.

(SL 3.53)

Ostateczne stanowisko Lovecrafta (które odnajdujemy, podobnie jak powyższy cytat, w *The Modern Temper*² Josepha Krutch'a) można określić jako zrezygnowaną akceptację konsekwencji odkryć naukowych, takich jak fakt, że człowiek i jego świat zajmują mikroskopijne i całkowicie nieistotne miejsce w kosmicznym porządku rzeczy, oraz że istota ludzka rodzi się i żyje tylko po to, by umrzeć. Kiedy Lovecraft poszukuje wyzwolenia z krępujących go więzów obojętnej rzeczywistości, nie chodzi mu o odrzucającą oczywiste fakty pseudo-wolność oferowaną przez religię, lecz o imaginacyjną wolność fantastycznej beletrystyki. Lovecraft pojmował bowiem wszechświat jako niezmienny, bezduszny mechanizm, rządzony niewzruszonymi naturalnymi prawami, przed którym jedyna droga ucieczki wiodła w świat wyobraźni:

Ogólna rewolucja wrażliwego umysłu przeciw tyranii materialnego zamknięcia, ograniczeniu i ułomności zmysłów, prawom przestrzeni, energii i przyczynowości, jest o wiele sensowniejsza, bardziej heroiczna i lepiej ufundowana niż jakakolwiek rewolta długowłosych pozerów, skierowana przeciw poszczególnym, wyrwanym z szerszego kontekstu konsekwencjom kosmicznej obojętności. Rewolucja ta nie przyjmuje oczywiście li tylko formy osobistego rozdrażnienia poszczególnych jednostek, ponieważ nie istnieje żaden dogodny kozioł ofiarny, którego można by obarczyć bezosobowym nieszczęściem. Przybiera raczej charakter wszechobecnego smutku i rosnącej desperacji uwidaczniającej się w zamiłowaniu do snucia osobliwych mrzonek i niezwykłej gorliwości, z jaką ludzie przystają na zaśmiecanie własnych umysłów kosmicznymi banialukami, głoszonymi przez najróżniejszych religijnych kuglarzy. Co

² Joseph Wood Krutch, *The Modern Temper*, New York 1984.

prawda ci ostatni tracą obecnie znacznie na popularności, pomimo przedwczesnego otępienia, tłustych Chesterbelloców, napuszonych mieszkańców Shantih z *Ziemi Jałowej*³, oraz nostalgicznych i bezpodstawnych „wierzeń” starych, niedołączonych, infantylnych fizyków. Nadszedł czas, by rewolucja przeciw czasowi, materii i przestrzeni odrzuciła metodę polegającą na jawnym przeciwstawianiu się wszystkiemu, co nazywane jest „rzeczywistością” i zamiast mnożyć *sprzeczności*, zadowolili się *uzupełnianiem*, niekompletnego jeszcze, obrazu widzialnego i mierzalnego wszechświata. A cóż innego, jeśli nie *pozbawiona nadprzyrodzonego charakteru, uniwersalna sztuka*, mogłoby zadośćuczynić potrzebom tak pojmowanej rewolty i niezaspokojonej ludzkiej ciekawości?

(SL 3.295-96)

Jednak o ile Lovecrafta „zamiłowanie do prawdy” doprowadziło go do przyjęcia wyników naukowych badań (rozumianych przezeń na jego własny sposób), jakkolwiek druzgoczące i smutne byłyby one dla poczucia ludzkiej wartości, o tyle oddanie temu, co „starożytne i niezmiennie” pozwoliło mu rozwinąć nową etykę, która umieszczała w swoim centrum tradycję.

We wszechświecie pozbawionym absolutnych wartości musimy polegać na wartościach względnych, wpływających na nasze poczucie bezpieczeństwa, przyjemności i satysfakcję emocjonalną. Dobrem arbitralnie nazywamy to, co jest dla nas względnie zadowalające i bezbolesne, i odwrotnie. Ta subiektywna nomenklatura jest niezwykle istotna, jako że daje nam iluzję zakotwiczenia, poczucia sensu i stabilnego gruntu, na której to wznosi się jeszcze ważniejsza dla człowieka iluzja „zasadnych imponderabiliów”, nadająca ludzkiemu życiu pozory ważności. Nieuniknioną konsekwencją takiego stanu rzeczy jest sytuacja, w której to, co dla jednego człowieka, rasy czy epoki jest relatywnie bezbolesne i zadowalające z psychologicznego punktu widzenia, pozostaje często w dramatycznej niezgodzie z rzeczami, przedstawiającymi te same wartości dla innego człowieka, rasy czy epoki. Dlatego też „dobro” jest wartością względną i zmienną, zależną od pochodzenia, momentu historycznego, geografii, narodowości i indywidualnego usposobienia. W tym chaotycznym pandemonium relatywizmu i zmienności istnieje tylko jeden punkt oparcia, który możemy uznać za swego rodzaju pseudo-wyznacznik „hierarchii wartości”, dającej nam poczucie spokoju i stabilizacji. Jest nim tradycja, potężne emocjonalne dziedzictwo pozostawione nam w spadku przez doświadczone pokolenia przodków. W perspektywie kosmosu tradycja nie ma żadnego znaczenia, jednakże w pragmatycznej, lokalnej skali nie pozostaje nam nic innego, co mogłoby ochronić nas przed zaturą w odmętach nieskończonego czasu i przestrzeni.

(SL 2.356-57)

Taka wypowiedź zdaje się mieć wydźwięk mocno subiektywny – nie ma bowiem powodu, dla którego wszyscy mieliby odczuwać więź z tradycją tak silnie, że jej zerwanie wiązałoby się nieuchronnie z poczuciem „zatury”. Doskonale wyjaśnia ona jednak zarówno

³ Thomas Stearns Eliot, *Ziemia Jałowa*, przeł. Czesław Miłosz, Wydawnictwo Literackie.

eleganckie maniery i nienaganny sposób bycia Lovecrafta, jak i wiele jego politycznych poglądów. Te ostatnie zmieniały się radykalnie w trakcie jego życia, choć nigdy nie odrzucał on do końca swoich starych przekonań. Zaczynał jako naiwny monarchista, lamentujący nad Rewolucją Amerykańską i zerwanym przymierzem z Anglią, by w końcu stać się zapalczywym socjalistą, gorąco popierającym reformatorską politykę Roosevelta. Arystokratyczne wychowanie Lovecrafta pozostawiło w nim tak mocny ślad, że to właśnie podejrzliwość wobec demokracji, bardziej niżli wydarzenia towarzyszące Wielkiemu Kryzysowi, skłoniła go do przyjęcia stanowiska socjalistycznego. W samym sercu Lovecraftowej filozofii polityki mieściło się pojęcie kultury, rozumianej jako potężny posag tradycji danej rasy, społeczeństwa czy regionu. „Obchodzi mnie tylko cywilizacja, przez którą rozumiem stan rozwoju i organizacji, zdolny do zaspokojenia złożonych, mentalno-emocjonalno-estetycznych potrzeb wysoko rozwiniętej i wrażliwej ludzkości” (SL 2.290), za której członka – jak sądzą niektórzy – Lovecraft chciał się uważać. Dla Samotnika z Providence oznaczało to, iż wszystko, co spowalnia harmonijny rozkwit kultury – a dla Lovecrafta były to głównie kapitalizm i demokracja – musi zostać usunięte. Na początku dziewiętnastego wieku połączone siły demokracji i kapitalizmu w rzeczywistości doprowadziły do zniszczenia wysokiego poziomu kultury, pielęgnowanego niegdyś przez arystokrację:

Burżuazyjny kapitalizm zadał artystycznej szczerości i doskonałości śmiertelny cios przez wyniesienie na piedestał *powierzchnowej, taniej formy rozrywki* kosztem *wewnętrznej piękna*, którym napawać mógł się jedynie kulturalny, nie zachłanny człowiek o stabilnej pozycji społecznej. Wzorem dla pisarzy, malarzy, muzyków, dramaturgów, dekoratorów, architektów i innych artystów przestał być zamknięty krąg dobrze wykształconych osób; stała się nim natomiast rosnąca w siłę (pomimo znacznej, bezsilnej i zdruzgotanej części społeczeństwa znajdującej się w stanie przerażającej bezsilności, w jaki wtrąciły ją gruboskórność i zachłanność, związane z sytuacją zarobkową i pokrewnymi dziedzinami) zbieranina, zdominowana głównie przez ordynarnych, niedouczonego prostaków, których wypaczone systemy wartości (hołubienie nieetycznej chytryści, pogoni za pieniądzem, taniej wygody i rozrywki, szybko zdobywanej popularności, ostentacji, pośpiechu, powierzchownego blichtru etc.) skutecznie powstrzymały przed osiągnięciem myślowych horyzontów i wyrafinowanych gustów arystokracji, której strój, mowę i maniery tak skwapliwie starali się naśladować. To stado zachłannych prostaków wyniosło ze sklepów i kantorów kompletny zestaw sztucznych postaw, uproszczeń i mdłej sentymentalności, której szczerą literaturą ani sztuka żadną miarą nie może tolerować. Co gorsza, zdominowali oni liczebnie niewielką grupkę wykształconej elity tak wyraźnie, że większość agencji wydawniczych natychmiast przestawiła się właśnie na nich. Literatura i sztuka straciły znaczną część swego rynku, a pisarstwo, malarstwo, teatr itp. nabierały coraz wyraźniejszego charakteru *przedsięwzięć rozrywkowych*.

(SL 5.397-98)

Lovecraft patrzył na świat wystarczająco realistycznie, by wiedzieć, że w Ameryce lat trzydziestych odpowiedzią na taki stan rzeczy nie może być nagłe przebudzenie tylnej straży arystokratycznych wartości, lecz socjalizm. Jego zdaniem arystokracja i socjalizm są bowiem lustrzanymi odbiciami tej samej rzeczy:

[...]tak naprawdę szanowałem nie tyle samą arystokrację, ile wypracowany przez nią zestaw cech i wartości, z którym nie mógł równać się żaden model człowieka stworzony przez jakikolwiek inny system. Model ów opierał się na postawie psychologicznej polegającej na bezinteresowności, uprzejmości, prawdomówności, odwadze i szczodrości, postawie kształtowanej poprzez rzetelną edukację, zminimalizowanie stresu powodowanego czynnikami ekonomicznymi oraz zapewnienie ludziom dobrej pozycji społecznej. Jest to możliwe tak w socjalizmie, jak i w arystokracji.

(SL 5.321)

Socjalizm miał oznaczać zagwarantowanie takich podstawowych praw ekonomicznych, jak emerytury, ubezpieczenia dla bezrobotnych i - rzecz podstawowa dla wielu ekonomów i prawników lat trzydziestych, odrzucona jednak ostatecznie przez Roosevelta i kolejne administracje - skrócenie tygodnia pracy w celu zapewnienia możliwości zarobkowania wszystkim, którzy byli do tego zdolni. Lovecraft popierał ten pomysł, ponieważ uważał, iż zdominowanie współczesnego wytwórstwa przez maszyny pozwala na zminimalizowanie liczby ludzi potrzebnych do pracy; należało przeto arbitralnie skrócić tydzień pracy, tak by rozłożyła się ona równomiernie na całość społeczeństwa. Lovecraft wiązał z tym jeszcze jedną nadzieję. Zwiększona ilość wolnego czasu w skali całego kraju, mogłaby zostać spożytkowana w celach edukacyjno-estetycznych, co z kolei mogłoby zaowocować podniesieniem się ogólnego poziomu kultury. Do końca życia, Lovecraft zdawał się być szczerze przekonany, że taka utopia jest możliwa i że Roosevelt jest człowiekiem, który może ją stworzyć: „Ostatnie wybory były dla mnie prawdziwą nagrodą” (SL 5.390), pisał w lutym 1937. Uderza mnie tu pewna naiwność, z jaką Lovecraft wierzył w to, że socjalizm zostanie tak ochoczo przyjęty przez Amerykanów oraz w to, że przeciętny obywatel, skoro tylko otrzyma nieco więcej swobody, wykorzysta ją do rzetelnej i konstruktywnej pracy nad samym sobą. W rzeczy samej, osiem lat wcześniej Lovecraft wygłosił przekonanie, które nie tylko pozostawało w zgodzie z jego nieufnością w stosunku do motłochu oraz nienawiścią do mechanizacji, lecz ponadto stanowiło smutną, acz trafną prognozę obecnego stanu kultury:

Założmy, że ofiara doby maszyn dostanie trochę wolnego czasu. Pytanie brzmi: co z nim zrobi? Jakie wspomnienia i doświadczenia posiada, by stworzyć trwałą grunt, nadający sens wszelkim jej przedsięwzięciom? Czy jakiegokolwiek jej przeżycia i czyny będą miały jeszcze kiedyś jakieś znaczenie? Tym, co ongiś czyniło życie znośnym dla większości ludzi był fakt, że najbliższe środowisko człowieka i rutyna codziennej pracy nie były tak całkowicie pozbawione nutki ekscytacji, kontaktu z naturą, niepewności, niepowtarzalności i wolnej, prostej chaotyczności, stanowiących fundament dla wspólnot

zawiązywanych z myślą o tworzeniu nowych iluzji wartości i umożliwianiu czerpania prawdziwej przyjemności z nieskrępowanego obcowania ze sztuką. Bez tej pomocy, nadchodzącej ze strony najbliższego człowiekowi środowiska większość ludzi nigdy nie będzie prawdziwie szczęśliwa. Teraz, kiedy owo wsparcie jest coraz słabsze, ludzie faktycznie znaleźli się w trudnym położeniu; w przeciwieństwie do mentalnie silnej mniejszości, większość ludzi nie może liczyć, iż uda im się stawić czoła wszechstronnemu napływowi znudzenia. Odbędą się oczywiście ostentacyjne i ślamazarne próby niesienia pomocy tym biednym diabełkom. Usłyszymy o najróżniejszych jałowych reformach i bezradnych reformatorach, uniwersalizowanych na nowo, kulturowych wartościach, sztucznych igrzyskach i spektaklach, zaciętych pedagogach i mentorach i o wielu innych podobnych przykładach pozornego braterstwa i rozpaczliwych próbach wskrzeszenia ducha wspólnoty. I wyjdzie z tego to, co zwykle wychodzi z wszelkich reform. A w międzyczasie presja przytłaczającego znudzenia i niezaspokojonej wyobraźni eksploduje niezliczonymi zbrodniami makabrycznej perwersji i niepohamowanej brutalności.

(SL 2.308-9)

Być może więc dobrze się stało, że Lovecraft nigdy nie dożył siedemdziesięciu czy osiemdziesięciu lat.

Ostatnim składnikiem filozofii politycznej Lovecrafta jest rasizm. Udało nam się przekroczyć punkt, w którym – jak robił to jeszcze August Derleth – próbowało się po cichu zamieść ten temat pod dywan, jak również – chciałbym wierzyć – odeszliśmy od pomysłów L. Sprague de Campa, strofującego po belfersku Lovecrafta za jego rasistowskie poglądy, niezastanawiając się wcale nad ich pochodzeniem i celowością. W rzeczywistości punkt w myśli Lovecrafta, w którym słuszna krytyka miałaby mu najwięcej do zarzucenia, był przez wielu rozumiany opacznie. Nie chodzi tu o zwykły fakt, iż wyrażał on obraźliwe opinie o Murzynach, Żydach i właściwie o każdej „nie-aryjskiej” rasie, lecz o to, że w kwestiach rasy Lovecraft nie wykazywał właściwej mu elastyczności umysłu, która pozwoliła mu zrozumieć Einsteina, Plancka, Eliota, Joyce’a, Roosvelta i Normana Thomasa. We wszystkich aspektach swojej filozofii, z tym jednym wyjątkiem, Lovecraft nieustannie dokonywał podsumowań, rewaloryzacji i sprostowań, dostosowując swe poglądy do bieżącego stanu rzeczywistości; jedynie w kwestii rasy jego stanowisko pozostawało niezmiennie. Z pewnością (choć komentarze Lovecrafta do J. Vernon Shea z roku 1933 dotyczące „Żydo-Jorskich gazet” [SL 4.247] tą pewnością mogą lekko zachwiać), w późniejszych czasach jego poglądy rozwijały się nieco bardziej racjonalnie, lecz ostatecznie pozostały zasadniczo niezmiennie i – co gorsza – całkowicie odporne na dowody przemawiające za stanowiskiem przeciwnym. Na przykład, gdy w 1934 r. ukazał się pierwszy tom *Studium Historii*⁴ autorstwa Arnolda J. Toynbee’ego, obalający ostatecznie mit wyższości rasy aryjskiej, Lovecraft pozostał nań całkowicie obojętny. Do końca życia uważał Murzynów i Australijskich Aborygenów za gatunki biologicznie niższe i podległe wszystkim innym

⁴ Arnold J. Toynbee, *Studium Historii*, przeł. Józef Marzęcki, Warszawa 2000.

ludzkim rasom oraz zdecydowanie sprzeciwiał się małżeństwom mieszanym. Co do pozostałych ras, to Lovecraft, choć nie przejawiał w stosunku do nich otwartej niechęci, uważał, że nadmierne ich zmieszanie zaowocuje powstaniem kulturowej heterogeniczności, która będzie miała szkodliwy wpływ na kulturę w skali globalnej:

Żadna osiadła, homogeniczna nacja: a) nie może dopuścić do tego, by jakaś obca społeczność spowodowała zdecydowaną zmianę w jej strukturze etnicznej, jak również: b) nie powinna tolerować owego rozcieńczenia kulturowego strumienia emocjonalnymi i intelektualnymi elementami obcymi rdzennemu, kulturowemu etosowi. Obie te drogi prowadzą do wysoce niepożądanych rezultatów - zarówno intensywne przemiany społeczne zachodzące z dala od rodzimych instytucji, jak i poważne reformy instytucjonalne wprowadzane pod nieobecność autochtonicznych mieszkańców składają się na przerażający obraz sytuacji, w której zanikanie kulturowej stabilności prowadzi do powstania beznadziejnego rozłamu pomiędzy społeczeństwem a instytucjami sprawującymi nad nim władzę.

(SL 4.249)

Wydaje się, że Lovecraft chciałby zamrozić kulturę w pewnym stanie, który on sam dobrze znał i w którym czuł się swobodnie.

Wszystko to zostało powiedziane nie tylko dlatego, że temat ów wydaje się ciągle wprawiać w zakłopotanie grono apologetów Lovecrafta (którzy, mimo iż w końcu połapali się w głównych wątkach filozofii Samotnika z Providence, ciągle nie mogą zrozumieć, że taka postawa w ówczesnych czasach nie była niczym nadzwyczajnym), lecz również dlatego, iż światopogląd ów wywarł przemożny wpływ na twórczość autora. Kwestią bezsporną wydaje się to, iż potwory pojawiające się w *Pelzającym Strachu* (1922), *Koszmarze w Red Hook* (1925), i *Widmie nad Innsmouth* (1931) są delikatnie tylko zawoalowaną projekcją strachu przed obaleniem nordyckiej kultury przez niepoohamowaną migrację i krzyżowanie się ras. Rzeczywiście, gdy narrator ostatniego opowiadania podsłuchuje mieszkańców Innsmouth, rozmawiających z włóczęgą w języku, który „z pewnością nie był językiem angielskim⁵” ewidentnie sugeruje się nam nie tyle łagodne zaniepokojenie, ile prawdziwe poczucie kosmicznej alienacji. Lovecraftowi w zmianie poglądów z pewnością nie pomogły dwa lata spędzone w slumsach Nowego Jorku; najwyraźniej nie wpłynęło nań korzystnie również małżeństwo z Żydówką.

Aryokratyczny sentyment Lovecrafta prowadzi również do centralnej zasady jego teorii estetycznej – nieskrępowanej względami komercyjnymi wolnej autoekspresji. Oczywiście powinniśmy zaśmiać się, gdy Lovecraft pisze: „Gentelman nie powinien otwierać swej duszy przed tłuszcą i dzielić się jej obrazami z motłochem. Jeśli już pisze, powinny być to prywatne listy adresowane do innego dystyngowanego i wrażliwego gentelmana” (SL 1.243). Był jednak jeden pogląd, przy którym Lovecraft niezmiennie obstawał przez całą swą karierę. Kiedy akt tworzenia – owo chwytywanie ulotnych nastrojów, efemerycznych

⁵ H.P. Lovecraft, *Zew Cthulhu*, przeł. R. Grzybowska, Toruń 2004, s. 88.

obrazów i mglistych koncepcji, których wrzawa domaga się uzewnętrznienia – jest skończony, kończy się pisanie. Nawet publikacja dzieła jest sprawą pozbawioną wagi, a raczej całkowicie osobną kwestią, nie mającą nic wspólnego z samym pisaniem. Jeśli chcemy, możemy nazwać to „sztuką dla sztuki”, jednak choć Lovecraft bezsprzecznie podziwiał Poe, Wilde’a i Patera za reprezentowanie takiej właśnie twórczej postawy oraz za ich wrogość w stosunku do ostentacyjnego dydaktyzmu, to przypadek Samotnika z Providence wydaje się nieco bardziej złożony. „Tak naprawdę, pisanie jest esencją wszystkiego, co pozostało mi z życia i będę mu się oddawać dopóki wystarczy mi siła i znajdować będę ku temu sposobność; nie znajduję bowiem jakiegokolwiek innej sensownej odpowiedzi na kosmiczny żart istnienia⁶”. Gdy E. Hoffmann Price (protoplasta autorów piszących do *pulp magazines*⁷) zaproponował Lovecraftowi współpracę, ten odpowiedział następująco:

Sztuka nie wyraża się poprzez to, co człowiek akurat ma ochotę powiedzieć, lecz jest tym, co samo domaga się wypowiedzenia. Nie ma ona nic wspólnego z komercją, wymaganiami wydawcy i uznaniem odbiorców. Koncentruje się całkowicie na artyście i emocjach, które w nim kipią. Istnieje oczywiście rynek czasopism rządzący się własną, hermetyczną polityką i stanowiący znaczne miejsce dla ludzi mających do tego dryg. Dryg, który sam chciałbym mieć. Ale nie to mnie interesuje. Nawet jeśli bym go miał, byłby on czymś zupełnie pobocznym w stosunku do mojej poważnej pracy, tak jak ma to miejsce w przypadku moich obecnych, dodatkowych zajęć. Tak czy inaczej, nie mam owego drygu i rynek czasopism jest dla mnie czymś tak odrażającym, że byłby prawdopodobnie ostatnią deską ratunku, której chwyciłbym się jedynie przyparty do muru głodem, zimnem i brakiem schronienia. Każda inna uczciwa praca bardziej zadowalałaby moje osobliwe gusta. Nie lubię tego rynku ponieważ karykaturalnie i powierzchownie upodabnia się do literatury, będącej - obok tradycji moich przodków - jedyną rzeczą, którą traktuję z prawdziwą powagą.

(SL 5.19-20)

Takie nastawienie było brzemienne w skutki. Zaowocowało ono początkowo oporem Lovecrafta przed przystąpieniem do grona autorów piszących do *Weird Tales*⁸; długotrwałą niechęcią do większego zróżnicowania tematyki swych dzieł, nawet po tym, jak redakcja *Weird Tales* odrzuciła kilka jego najlepszych opowiadań, by wreszcie dać o sobie znać pod postacią nieporadności w kontaktach z wydawcami powieści i zbiorów opowiadań Lovecrafta. W dzisiejszych czasach, bezdenną niemalże głupotą może wydawać się fakt, iż Lovecraft nigdy nie przymierzył się nawet do przygotowania *Przypadku Charlesa*

⁶ Lovecraft do F. C. Clarka, 17 Listopada 1924.

⁷ *Pulp magazines* – nazwa używana do określania wydawanych na kiepskim papierze magazynów zawierających głównie popularne treści (kryminały, fantastyka, horror itp.). Nazwa pochodzi od pulpy – papierowej miazgi, służącej do produkcji drugorzędного papieru, na których magazyny te drukowano. Pierwsze *pulp magazines* powstały w Ameryce i największą popularnością cieszyły się w pierwszej połowie XX w. (przyp. tłum.).

⁸ *Weird Tales - The Unique Magazine*. Amerykański magazyn założony w Chicago przez J.C. Hennebergera. Na łamach czasopisma publikowano opowiadania i powieści z gatunku fantasy, science fiction i horroru. Pierwsze wydanie ukazało się w marcu 1923 r. (przyp. tłum.).

Dextera Warda (1927) w wersji gotowej do druku, zwłaszcza w czasach gdzie większość wydawców bardziej przychylnym okiem spoglądała na kompletne powieści niż zbiory luźnych opowiadań. Jednakże niezaprzeczalnym prawem Lovecrafta było uznanie tej powieści za pozbawioną wartości i, jako taką, za niegodną druku. Ostatnie lata życia Lovecrafta naznaczone były rosnącą biedą. W 1936 roku sprzedaż dwóch opowiadań do *The Astounding*⁹ za kwotę 630 dolarów (sprzedaż, która doszła do skutku głównie dzięki pomocy przyjaciela autora, występującego w roli jego agenta) uchroniła Lovecrafta od skrajnego ubóstwa. Jednakże nawet wówczas Samotnik z Providence nie zniżył się do poziomu chałtury. Należy twardo podkreślić, że Lovecraft jest usprawiedliwiony: nikt nie pisze dzisiaj rozpraw doktorskich na temat twórczości E. Hoffmann Price'a czy Seabury Quinna.

III

[...] Rozważania nad filozofią Lovecrafta zwykło zaczynać się od przytoczenia jego własnego, epokowego oświadczenia z 1927 roku:

Wszystkie moje opowieści oparte są na fundamentalnym przeświadczeniu, że wszelkie ludzkie sprawy, emocje, przekonania i prawa pozostają głęboko nieważne i bezwartościowe w perspektywie bezkresnego, obojętnego wszechświata. W przeświadczeniu, iż prawa, pasje i wartości rasy ludzkiej są uniwersalne również dla innych planet i wszechświatów nie widzę nic, prócz żalostnej infantylności. By wznieść swój umysł ponad granice czasu, przestrzeni i wymiarowości, należy zapomnieć, że w ogóle istnieje coś takiego jak organiczne życie, zło i dobro, miłość i nienawiść, a także inne, równie błahe rzeczy, do których rasa ludzka przywiązuje tak wielką wagę. Należy zrozumieć, że wszystko to są przypadłości charakterystyczne jedynie dla człowieka. Jedynym słusznym stanowiskiem wydaje się zatem realizm („realizm”, powtarzam, nie naiwny romantyzm), jednak gdy przekroczymy granice bezbrzeżnie ohydnej, tajemniczej *Zewnętrzności*, musimy pamiętać, by na jej progu porzucić wszystko, co wiąże się z naszą ludzką naturą.

(SL 2.150)

Takie oświadczenie, podkreślające fundamentalną amoralność beletrystycznego kosmosu Lovecrafta, dołączone było do drugiej wersji *Zewu Cthulhu* (1926) przedstawionej redakcji *Weird Tales*. Nie ma prawie żadnych wątpliwości, iż opowiadanie to było punktem zwrotnym w pracy Lovecrafta, choć nie w znaczeniu funkcjonującym w powszechnej świadomości. Było ono nie tylko bezprecedensowym ukazaniem świata Lovecraftowej, zawiłej pseudomitologii – nazywanej przez Augusta Derleta „Mitologią Cthulhu” – lecz ponadto pokazywało, iż cały wszechświat, a nie jedynie nasza planeta, stanowi tło pracy Lovecrafta. Tak charakterystyczny dla późniejszych prac Samotnika z

⁹ *Astounding Stories of Super-Science*. Amerykański miesięcznik science fiction, założony w Nowym Jorku w 1930 r.

Providence *cosmicism*¹⁰, był do roku 1926 przywoływany jedynie epizodycznie, mimo iż od samego początku stanowił główne zainteresowanie Lovecrafta, który już w 1921 roku pisał:

Nie mogę pisać o „zwykłych ludziach”, ponieważ w najmniejszym stopniu mnie oni nie interesują. Zaś w obliczu braku zainteresowania nie może być mowy o sztuce. Problematyka relacji międzyludzkich ani trochę mnie nie porywa. Jedynie relacje człowieka z kosmosem, z tym, co nieznanne, pobudzają moją twórczą wyobraźnię. Stanowisko antropocentryczne jest dla mnie całkowicie nie do zaakceptowania, jako że nie jestem w stanie przyjąć prymitywnego, krótkowzrocznego światopoglądu, gloryfikującego naszą planetę i całkowicie ignorującego wszechświat, którego jest ona częścią

In Defence of Dagon (1921)

Wszystko dobrze i pięknie, jednak jak ma się to do wcześniejszych opowiadań? W drugim „dojrzałym” opowiadaniu Lovecrafta zatytułowanym *Dagon* (1917) odnajdujemy zdawkowe, lapidarne napomknięcia o olbrzymiej, morskiej istocie przypominającej Polifema, jednak nic ponadto. Co więcej, w opowiadaniach z lat 1919-21, inspirowanych twórczością Lorda Dunsany’ego (o którym Lovecraft kwieciście rozpisywał się w *Nadnaturalnym horrorze w literaturze*¹¹, twierdząc, iż „jego punkt widzenia jest prawdziwie kosmiczny i w całej literaturze wszystkich okresów nie ma sobie równych”) nie odnajdujemy śladów kosmicznej perspektywy, a wręcz możemy dostrzec w nich próby odtworzenia swojskiego, ciepłego klimatu charakteryzującego dzieła Dunsany’ego.

Wszystko jednak zmieniło się wraz z *Zewem Cthulhu*. Pominę na razie korzyść, jaką może przynieść nam lektura opowiadań Lovecrafta przedstawiających wyimaginowany panteon autora (Azathoth, Nyarlathotep, Yog-Sothoth, etc.), fikcyjną topografię Nowej Anglii (Arkham, Kingsport, Dunwich, Innsmouth, etc.) oraz inne „smakołyki”, takie jak mityczne grimuary okultyzmu *Necronomicon* i *De Vermis Mysteriis*. Po śmierci Lovecrafta (bądź, jak utrzymuje Will Murray, nawet jeszcze za życia pisarza) jego spuścizna padła ofiarą - jak to trafnie określił Maurice Lévy - najróżniejszych kosmetycznych zabiegów, za pomocą których przeróżni drugorzędni autorzy nieudolnie usiłowali naśladować w swych dziełach, zewnętrzną formę „Mitologii Cthulhu”, lekceważąco traktując jej rudymenarną filozoficzną istotę. Imitacje te - nieraz gorsze niż niekończące się kontynuacje przygód Sherlocka Holmesa - stawiały Lovecrafta w złym świetle i szargały jego reputację, co w zrozumiałym sposób zaważyło na opinii krytyków, takich

¹⁰ *Cosmicism* – pogląd filozoficzny rozwinięty przez Lovecrafta, stanowiący fundament większości jego prac z zakresu literatury. Głównymi jego założeniami jest odrzucenie wiary w istnienie Boga i zdegradowanie gatunku ludzkiego z „władców wszechświata” do jego przypadkowych wytworów. W myśl *cosmicismu* istnienie całego gatunku ludzkiego jest całkowicie pozbawione celu, a wszelkie koncepcje teleologiczne są jedynie wytworem naturalnej skłonności człowieka do maskowania owej rozpaczliwej bezsensowności. W opowiadaniach Lovecrafta ludzie ukazywani są czasem jako uboczny produkt eksperymentów dokonywanych przez inne, o wiele starsze i inteligentniejsze rasy; idea sprawiedliwego Boga zaś przedstawiana jest jako wyimaginowane remedium na ów stan bezcelowej egzystencji (przyp. tłum.).

¹¹ H. P. Lovecraft, *Nadnaturalny horror w literaturze*, przeł. Andrzej Ledwożyw, Scutum 2000.

jak David E. Schulz, który twierdził, iż cała struktura „Mitologii Cthulhu” bardziej przeszkadza, niżli pomaga w zrozumieniu wizji autora. Prawdą jest, że w kilku opowiadaniach Lovecraft faktycznie bardziej skoncentrował się na wyłożeniu swej pseudomitologii, dzięki czemu dzieła te istotnie wyróżniają się na tle innych jego prac i monolit, który tworzą, oddziałuje na czytelnika z mocą, której pojedyncze opowiadanie byłoby pozbawione.

Z późniejszych prac Lovecrafta wyziera brutalne poczucie beznadziejnej znikomości, jaką naznaczony jest los człowieka w kosmicznym planie rzeczy. W opowieściach tych obce rasy (zawsze są to całe kultury i cywilizacje, nigdy zaś pojedynczy przedstawiciele) na przestrzeni milionów lat sukcesywnie przybywają na ziemię, wznoszą ogromne metropolie, władają niewyobrażalnymi imperiami, aż w końcu znikają na wiele wieków przed pojawieniem się ludzkości. Każda z tych ras znajduje się na nieporównywalnie wyższym od ludzkości poziomie rozwoju intelektualnego, fizycznego i – rzecz wielce wymowna – estetycznego. Wielka Rasa z *Cienia spoza czasu* dysponuje olbrzymim archiwum wypełnionym dokumentami, dotyczącymi wszelkich, występujących w kosmosie, gatunków; sekcja dotycząca rasy ludzkiej znajduje się „na samym dole działku kręgowców”. Co gorsza, opisywani w *Górach Szaleństwa* Wielcy Przedwieczni, którzy przybyli z gwiazd i osiedlili się na Antarktydzie „prawdopodobnie stworzyli wszystkie formy ziemskiego życia przez pomyłkę lub po prostu dla zabawy”. Jesteśmy jedynie dziełem niekonsekwencji, przypadkowym produktem ubocznym jakiejś innej rasy.

Cytowany wcześniej fragment, mówiący o „sztuce pozbawionej nadprzyrodzonego charakteru” (SL 3.296), jest kluczem do zrozumienia zarówno celów, jakie Lovecraft stawiał sobie w zakresie literackiej działalności, jak i miejsca, jakie zajął w panteonie twórców opowieści niesamowitych. Wydarzenia i istoty pojawiające się w późniejszych opowiadaniach Lovecrafta pozbawione są „nadprzyrodzonego charakteru”, ponieważ nie tyle są one sprzeczne z prawami rządzącymi naszą rzeczywistością, ile stanowią ucieleśnienie praw natury, o których istnieniu nie mamy jeszcze pojęcia. Kiedy w *Notes on Writing Weird Fiction*¹² Lovecraft pisze: „(...) moim największym i nie odstępującym mnie marzeniem jest osiągnięcie stanu, w którym doświadczyłbym iluzji pogwałcenia, bądź przynajmniej chwilowego zawieszenia irytujących ograniczeń czasu, przestrzeni i praw natury, które odwiecznie nas wiążą i frustrują naszą niezaspokojoną ciekawość, pragnącą wejrzeć w nieskończony wszechświat, tam gdzie nie sięgają ani nasz wzrok, ani naukowe analizy”, jest bardzo ostrożny w precyzowaniu, o jaką właściwie iluzję mu chodzi. Bardziej klarownie wypowiada się na ten temat w jednym z listów:

Sednem opowieści niesamowitej jest coś, co żadną miarą nie może się wydarzyć. Jeśli jakiś niespodziewany zwrot w fizyce, chemii czy biologii wskazałby możliwość istnienia pewnej grupy zjawisk opisywanych w opowieści niesamowitej, zjawiska te natychmiast i ostatecznie przestałyby być niesamowite, jako że

¹² H. P. Lovecraft, *Notes On Writing Weird Fiction*, West Warwick, Rhode Island: Necronomicon Press, 1977.

nowe światło rzucone na ich problematykę ukazałoby je z zupełnie innej perspektywy. Przestałyby być sztandarem imaginacyjnej swobody, ponieważ nie wiązałyby się już z zawieszeniem lub pogwałceniem praw natury, przeciwko dominacji których buntują się nasi miłośnicy.

(SL 3.434)

Właśnie owo silne przeświadczenie o tym, że niesamowita opowieść miast „mnożyć sprzeczności”, winna „uzupełniać, niekompletny jeszcze, obraz widzialnego i mierzalnego wszechświata” (SL 3.295-96) zapewniło Lovecraftowi wyjątkowe miejsce nie dającego się jednoznacznie sklasyfikować eklektyka, siedzącego okrakiem na granicy między fantasy i science fiction; nie może przeto nikogo dziwić fakt, że w znaczący sposób przyczynił się Lovecraft do późniejszego rozwoju obu tych gatunków.

Obok niezwyklej zdolności Lovcrafta do sugestywnego przedstawiania czytelnikowi budzących grozę mrocznych otchłani wszechświata, na uwagę zasługuje również, charakterystyczna dla wielu autorów, skrupulatność, z jaką opisuje on prozaiczne krajobrazy – ostępy Vermont w *Szepczącym w ciemnościach*, zmrozoną Antarktydę w *Górach Szaleństwa* czy wewnętrzny rozkład kwitnącego niegdyś portu Insmouth w *Widmie nad Insmouth*. Nie ma w tym żadnego paradoksu. W *Notes on Writing Weird Fiction* Lovecraft stwierdza, że zarówno charakteryzujący jego dzieła topograficzny realizm, jak i lapidarność widoczna w opisie niektórych postaci są składowymi tego samego, estetycznego przedsięwzięcia.

Pisząc opowieść niesamowitą, niezmiennie staram się właściwie rozłożyć akcenty w celu zbudowania właściwej atmosfery i nastroju. Nie można – pomijam tu, rzecz jasna, niedojrzałą, szarlatańską, tandetną pisaninę – opisywać niepojętych, złowrogich i nieprawdopodobnych wydarzeń używając do tego celu konwencjonalnego stylu właściwego do opisu pospolitych zjawisk i emocji. Przedstawiając niepojęte stany i zjawiska napotyka się szczególną trudność, która może zostać pokonana jedynie dzięki poświęceniu należytej uwagi kwestii realizmu w każdym niemal fragmencie opowiadania z *wylączeniem tego*, w którym czytelnikowi przedstawiane jest kulminacyjne, niesamowite wydarzenie. Owo wydarzenie zaś winno być spektakularne i przedstawiane z odpowiednio dawkowanym napięciem; w przeciwnym wypadku będzie płaskie i nieprzekonujące. Pojawienie się głównego wątku opowieści powinno natychmiast przyćmić wszelkie inne motywy i postaci. Jednakże poboczne wątki i historie poszczególnych bohaterów, muszą łączyć się w naturalną i spójną całość poza momentami, w których mieszają się z głównym, niesamowitym wątkiem opowiadania.

(*Miscellaneous Writings*, s. 113)¹³

Realizm nie jest więc dla Lovecrafta celem, lecz środkiem ułatwiającym czytelnikowi pogodzenie się z faktem, że coś, „co żadną miarą nie powinno się wydarzyć” właśnie się wydarza. Podobnie rzecz ma się w przypadku charakterystycznego sposobu pisanego, jakim

¹³ H. P. Lovecraft, *Miscellaneous Writings*, Arkham House Publishers 1995.

posługiwał się Lovecraft. Gęsty, złożony styl zdaje się potęgować ową „właściwą atmosferę i nastrój”, których budowaniu autor poświęcił wszystkie swe siły. Styl ów spotykał się często z krytyką i trzeba przyznać, że wczesne opowiadania Lovecrafta bywały przegadane, do czego z resztą autor w późniejszych czasach z pokorą się przyznawał. Jednak dojrzały, zwięzły, melodyjny i poruszający styl *Samotnika z Providence* góruje stylistycznie nad dziełami Dunsany’ego i Machena, na których wzorował się Lovecraft. Można oczywiście – jak Edmund Wilson czy Jacques Barzun – nie przepadać za piórem Lovecrafta, jednak krytykowanie, przykładowo, stylu azjatyckiego jedynie za to, że jest azjatycki (bo, prawdę powiedziawszy, trudno mi dopatrzeć się w większości tego typu krytyki jakichś bardziej konstruktywnych zarzutów) nie wydaje mi się poważną, uwagą metodologiczną. Sądzę natomiast, że niekłamana przyjemnością może napawać czytelnika lektura passusów podobnych temu:

Nie sposób opisać tej Rzeczy - nie ma słów dla takiej otchłani wrzasku i trwającego od niepamiętnych czasów obłędu, dla tak niesamowitych zjawisk będących zaprzeczeniem materii, siły i porządku panującego w kosmosie. Góra szła, a raczej człapała. Boże drogi! Czyż można się dziwić, że na drugim końcu świata architekt dostał obłędu, a biednego Wilcoxa trawiła gorączka w tym telepatycznym momencie? Ta Rzecz bożków, zielona, lepka ikra gwiazd, obudziła się, aby domagać się swoich praw. Gwiazdy znalazły się we właściwej pozycji i czego nie zdołał dokonać odwieczny kult i jego wytyczony program, tego dokonała gromada nieświadomych marynarzy. Po niezliczonych latach wielki Cthulhu był znowu wolny i spragniony uciechy.

*Zew Cthulhu*¹⁴

Należy pamiętać, że ów kulminacyjny moment poprzedzony jest ponad trzydziestoma stronami opowiadania, na przestrzeni których autor, z chirurgiczną wręcz precyzją, buduje odpowiedni nastrój i atmosferę.

Lwia część esejów powstała w niezwykle płodnym okresie amatorskich prób Lovecrafta, przypadającym mniej więcej na lata 1914-22¹⁵. Opowiadania te są zazwyczaj toporne, nazbyt formalne i dogmatyczne; choć Lovecraft niewątpliwie pokazał, iż potrafi pisać jak dwudziestowieczny Addison, ujawnił jednak pewien brak elastyczności umysłowej, będący zapewne skutkiem odosobnienia, zamiłowania do samotnego studiowania ksiąg i zwykłej ignorancji w stosunku do otaczającego go świata. Jednak stan ów był przejściowy. Lovecraft doskonale wiedział jak ważne jest gorliwe zaangażowanie w świat amatorskiej literatury. Jego dogmatyzm począł powoli ustępować, kiedy zetknął się z findesieclowym hellenizmem Samuela Lovemana, ortodoksyjną religijnością Maurice W. Moe, beztroskim erotyzmem Reinharta Kleinera czy ewangelickim ateizmem Jamesa F. Mortona - światopoglądami bardzo wyraźnie różniącymi się od jego własnego sposobu postrzegania rzeczywistości. Lovecraft nigdy definitywnie nie

¹⁴ H. P. Lovecraft, *Zew Cthulhu*, przeł. R. Grzybowska, Toruń 2004, ss. 44-45.

¹⁵ W latach 1914-22, Lovecraft współpracował z UAPA (*United Amateur Press Association*), założonym w 1895 r. stowarzyszeniem amerykańskich dziennikarzy amatorów wydających autorskie magazyny (przyp. tłum.).

porzucił najbliższych jego sercu predylekcji – zamiłowania do tego, co niesamowite, przekonania o wyższości klasycyzmu nad romantyzmem, czy szczerego, choć ani nie fanatycznego, ani nieodpowiedzialnego etycznie ateizmu. Postawy te ulegały ciągłym modyfikacjom i wyostreniu poprzez nowo zawierane znajomości i coraz szersze kontakty, jakie Lovecraft nawiązywał.

Ową zmianę nastawienia wyraźnie odzwierciedlają ostatnie dzieła pisarza, które nie powstawały już spontanicznie, a jedynie w pewnych specyficznych okolicznościach. Już w roku 1924, pomimo niesłabnącej wrogości w stosunku do ekstremistycznych zabiegów nowoczesnej literatury, takich, jak strumień świadomości, imaginizm i nużący realizm, Lovecraft przyznał, że *Ulisses* Joyce'a i *Jurgen* Cabella są „znaczącym wkładem w dziedzictwo współczesnej sztuki”¹⁶. W *Cats and Dogs* (1926) Lovecraft figlarnie lecz trafnie ukazuje kota jako symbol wielu cenionych przezeń ludzkich cech, takich jak arystokratyczność, powściągliwość, godność i wdzięk. W *Some Causes of Self-Immolation* (1931), pod pozorami dowcipnego tytułu, odnajdujemy rzetelną analizę ludzkiej psychiki, zaś *Some Repetitions on the Times* (1933) jest szczerym, znękanym wołaniem o uzdrowienie ekonomicznych bolączek świata poprzez zmodyfikowaną wersję socjalizmu. Wszystkie te prace ukazują giętkość i dosadność stylu Lovecrafta, jak również niezwykle intelektualny rygor – spotykany u niewielu poprzedników Samotnika z Providence – widoczny bodajże najlepiej w znakomitym eseju *In Defence of Dagon* (1921), w którym Lovecraft, jak nigdzie indziej, z wyjątkiem może kilku polemicznych listów, daje pokaz retorycznego i stylistycznego kunsztu, występując w obronie własnych poglądów estetycznych i metafizycznych.

Opowiadania Lovecrafta pochodzące z okresu jego współpracy z UAPA są najobszerniejszą częścią jego spuścizny i potwierdzają korzyści, jakie czerpał i przynosił zarazem ruchowi dziennikarzy amatorów. Choć ostatecznie ruch ten nieco rozczarował Samotnika z Providence (stało się to w momencie, gdy odkrył, że w większości składa się on z nieszczęsnych i egoistycznych nowicjuszy, a nie – jak się spodziewał – z bezinteresownych poszukiwaczy sposobności do autoekspresji), nigdy oficjalnie się go nie wyrzekł. Należałoby przeczytać niezliczone fragmenty Lovecraftowego *Department of Public Criticism*, w którym nieustępliwie wytykał wszystkie stylistyczne i gramatyczne potknięcia UAPA lub wielotomowe *New Notes*, w których skrupulatnie relacjonował odejścia i pojawienia się nowych amatorów (włączając w ich grono samego siebie), by uświadomić sobie głębię jego zaangażowania w amatorstwo. Obecnie wielu ludzi uważa Lovecrafta za jednego z najbardziej prominentnych pisarzy pulpu, jednak w rzeczywistości Samotnik z Providence nigdy nie stał się jednym z nich (jeśli już pisywał do pulpowych magazynów, robił to z konieczności, nie z zamiłowania), a amatorski okres jego twórczości jest o wiele bardziej znaczący niż krótkotrwałe zaangażowanie w pulpową fikcję.

¹⁶ *The Omnipresent Philistin*, Miscellaneous Writings, 1924, s. 242.

Podróznicze eseje Lovecrafta są specyficzną częścią jego twórczości. Co prawda niewiele osób znajduje w sobie wystarczająco dużo cierpliwości, by przebrnąć przez osiemnastowieczną stylistykę najdłuższej pracy Lovecrafta - *Description of the Town of Quebeck* (1930-31), okraszona zdawkowymi wspomnieniami bezkompromisowej postawy pisarza wobec wymogów rynku. Jednak prace takie, jak *Vermont – A First Impression* (1927) lub *The Unknown City in the Ocean* (1934) ukazują w przejmujący sposób jego głęboką potrzebę obcowania z estetycznymi bogactwami reliktyw przeszłości.

Lovecraft nigdy nie zdobył szerokiego uznania jako krytyk literacki. Można by jednak bronić tezy, że nadal pozostaje jednym z najsurowszych krytyków opowieści niesamowitych i to nie jedynie za sprawą silnej wymowy *Nadnaturalnego horroru w literaturze*, lecz również dzięki innym swych pracom, takim jak *Notes on Writing Weird Fiction*, a przede wszystkim za sprawą licznych przypadkowych uwag i komentarzy, które odnajdujemy w jego listach. Całość pracy Lovecrafta sugeruje, iż zasady jakimi kierował się przy tworzeniu swoich dzieł, ukształtowały się na dość wczesnym etapie jego kariery i rozwijały dalej, wzbogacając o wiedzę czerpaną z nowo przeczytanych książek i dyskusji, jakie autor często prowadził z licznym gronem znajomych, dzielących jego zainteresowania. Ktoś mógłby zasugerować, że na tle całego dorobku pisarskiego Lovecrafta, książeczka *Commonplace Book*, będąca zbiorem przemyśleń nad przeczytanymi przez autora lekturami, zapisków jego snów i pomysłów, odgrywa drugorzędną rolę. Dopiero niedawno, w krytycznym wydaniu Davida E. Schultza, mogliśmy wreszcie zobaczyć, jak rudymentarną częścią procesu twórczego były te pozornie przypadkowe i chaotyczne wątki zawarte w owym nieocenionym notatniku.

Lovecraft bardzo wczesnie dostrzegł swoje braki jako poeta. Wiedział, że prawdziwym motywem działania popychającym go do stworzenia *Old Christmas* (1917) czy *Myrrha and Strephon* (1919) nie była chęć estetycznej ekspresji, lecz czysto antykwaryczne zacięcie:

Gdy stawiałem pierwsze kroki w dziedzinie literatury, byłem niestety chronicznym i niepoprawnym naśladowcą, pozwalającym by jego antykwaryczne tendencje brały górę nad abstrakcyjnymi, poetyckimi uczuciami. Zaowocowało to zniekształceniem głównego celu mojej pracy, do czasu, aż zacząłem podejmować próby odtworzenia klimatu spowijającego dzieła moich ulubionych osiemnastowiecznych autorów. Zaniedbywana przeze mnie początkowo autoekspresja stała się teraz jedynym probierzem moich zdolności pisarskich, dzięki któremu zbliżyłem się do lekkości właściwej stylom Pana Pope'a, Dra Younga, Pana Thomsona, Pana Addisona, Pana Tickella, Pana Parnella, Dra Goldshmitha, Dra Johnsona i innych.

(SL 2.314-15)

Choć *Samotnik z Providence* pozostał wierny kunsztowi osiemnastowiecznych poetów, uznawał on również prawdziwych gigantów romantycznej poezji angielskiej, takich jak Keats czy Shelley, jak również twórczość współczesnych mu oraz piszących przed nim autorów, wliczając wczesne dzieła Swinburne'a i Yeatsa. I mimo

przekonania, iż poezja powinna być „prosta, konkretna, nie przeintelektualizowana, przybrana raczej w symbole i obrazy, niż w ideologie i patetyczne deklaracje¹⁷” (definicji tej użył w momencie, gdy metafizyczna perspektywa przeżywała swój renesans w dziedzinie krytyki literackiej), Lovecraft niezwykle wcześnie zorientował się, że w twórczości jego ukochanych Drydena i Pope’a zdaje się czegoś brakować: „Jestem świadom, że twórczości moich ulubionych pisarzy epoki georgiańskiej brakuje wiele, jeśli chodzi o ducha poezji; jednakże szczerze podziwiam ich strofy, jako strofy¹⁸”. Cytat ten pochodzi z 1918 roku, i chociaż nie jest pokłosiem opinii Matthew Arnolda, twierdzącego, iż Dryden i Pope byli prawdziwymi mistrzami angielskiej *prozy*, to przynajmniej sugeruje on, iż to językowa zręczność, bardziej niż poetyckie instynkt, była główną zaletą ulubieńców Lovecrafta. W każdym razie, zaadoptowanie przez Samotnika z Providence na grunt własnej twórczości stylistyki wczesnego wieku osiemnastego zaowocowało całą masą poezji, która, choć pod względem formalnym doskonale upodobniała się do kunsztownych, osiemnastowiecznych strof, w swej wymowie była całkowicie pusta i rozczarowująca. Było tak aż do roku 1925, z krótkimi sporadycznymi okresami, w których powstawały dzieła godne uwagi, takie jak zjadliwe satyry *Ad Criticos* (1913-14) i *Medusa: A Portrait* (1921), wspaniałe, georgiański *Sunset* (1917), czy wyśmienite, autoironiczne parodie: *On the Death of a Rhyming Critic* (1917) i *The Dead Bookworm* (1919). Okres twórczości zainaugurowany przez straszliwe, ociekające potężną, wydestylowaną esencją Lovecraftowskiej mrocznej, kosmicznej filozofii, stronicie *The Poe-et's Nightmare* (1916), a kończący się złowieszczym *A Cycle of Verse* (1919) wniósł do twórczości Samotnika z Providence nieco ożywienia, choć i tu odnajdujemy mechaniczne pastisze Poe, takie jak *The House* (1919) czy *The Nightmare Lake* (1919).

Na szczęście Lovecraft ostatecznie porzucił to wszystko. W latach 1922 – 1928 prawie w ogóle nie pisał poezji, a jego twórcza energia skoncentrowała się najwyraźniej całkowicie na beletrystyce. Nawet nieliczne wiersze z tego okresu ukazują postępujące dystansowanie się Lovecrafta wobec jego osiemnastowiecznych wzorców: *My Favourite Character* i *A Year Off* (oba z 1925) mające „posmak” strof Locker-Lampsona i *vers de société* późnego wieku dziewiętnastego, mogły prawdopodobnie zostać zainspirowane twórczością Reinharta Kleinera, nieznanego mistrza tej lekkiej formy. Następnie jednak, ni stąd ni zowąd, pojawił się sonet *Recapture* (listopad 1929), włączony później do *Fungi from Yuggoth*, będący tak niepodobny do czegokolwiek, co wyszło wcześniej spod pióra Lovecrafta, że zarówno Winfield Townley Scott, jak i Edmund Wilson przypuszczali (bezpodstawnie, jak się później okazało), że pisząc go, podobnie z resztą jak pozostałą część *Fungi from Yuggoth* (1929-30), Lovecraft znajdował się pod przemożnym wpływem Edwina Arlingtona Robinsona. Jeśli jednak uważnie prześledzimy uprzedni dorobek artystyczny Samotnika z Providence, to zauważymy, że zmiana ta nie była wcale tak niespodziewana. Już w 1928 roku Lovecraft pomstował na archaizmy,

¹⁷ Lovecraft do Lee McBride White, Jr., 10 lutego 1936.

¹⁸ Lovecraft do Alfreda Galpina, 27 maja 1918.

inwersje i „poetycki język”, który niegdyś przepelniał jego własne dzieła. Zaczął zdawać sobie sprawę, iż żywa poezja nie może nosić zużytych szat minionych epok, jak również zauważył, że jego wcześniejsze wiersze były jedynie wielką psychologiczną potyczką, którą staczał sam ze sobą, próbą ucieczki w osiemnaste stulecie, równie żalostną i patetyczną, jak jego tęsknota za perukami i bryczesami. Jednak posyłając *Recapture* do korespondującej z pisarzem Elizabeth Toldridge, Lovecraft załączył następującą notkę: „Załączam kolejną, najnowszą próbkę, ilustrującą wysiłki, jakie podjąłem w celu opanowania tego, co chwalebnie sobie jako bezpośrednią, bezpretensjonalną dykcję; rodzaj nieregularnego sonetu, opartego na prześladowającym mnie ostatnio marzeniu¹⁹”.

Co doprowadziło do tak radykalnej przemiany? Z pewnością czynników było wiele. Jednym z głównych była zapewne świadomość autora, iż dwudzieste stulecie nie jest jedynie sennym koszmarem, z którego można nagle się przebudzić i porzucić go raz na zawsze, lecz że jest szczególnym okresem, którego unikalność domaga się nowych form wyrazu w sztuce i literaturze. Po drugie, *Samotnika z Providence* fascynowała znakomita poezja jego przyjaciela Clarka Ashtona Smitha, który prawdopodobnie nauczył Lovecrafta harmonijnego łączenia starannie wyselekcjonowanych archaizmów z ogólnym, nowoczesnym i żywym podejściem do tematu. Bezpośrednio zaś na ową zmianę wpłynęła praca Lovecrafta nad nigdy nie opublikowanym podręcznikiem poezji *Doorways to Poetry*, poświęconym przyjacielowi autora – Maurice’owi W. Moe, oraz lektura *Sonnets of the Midnight Hours* (1927) autorstwa Donalda Wandrei’a, utworu będącego prawdopodobnie bezpośrednią inspiracją dla *Fungi from Yuggoth* Lovecrafta. W każdym razie cykl sonetów *Samotnika z Providence*, pomimo braku radykalnych rysów upodobiających go do dzieł ówczesnej epoki, zajmuje należne mu miejsce obok prac innych, konserwatywnych poetów doby Lovecrafta - Ruperta Brooke’a, Ralphi Hodgsona, Roberta Hillyera, Johna Masefielda, Waltera de la Mare i innych. Nawet jeśli poezja Lovecrafta nigdy nie przysporzyła mu popularności, to z pewnością charakteryzuje się ona tymi samymi elementami kosmicznego horroru, czystości stylu i wydziwieniem filozoficznym, tak charakterystycznymi dla prozy *Samotnika z Providence*.

Jeśli chodzi o listy Lovecrafta, to ciężko o jednolite stanowisko w ich sprawie. Co do kwestii czysto ilościowych, górują one znacznie, a wręcz przytłaczają resztę twórczości autora. Chociaż nawet dziś znane są one jedynie wąskiemu gronu badaczy spuścizny Lovecrafta, są prawdopodobnie jednym z najbardziej znaczących literackich dokumentów stulecia i niewykluczone, że w niedalekiej przyszłości reputacja *Samotnika z Providence*, bardziej niż na beletrystyce, opierać się będzie właśnie na jego obszernej korespondencji. To przede wszystkim w listach odnajdujemy informacje dotyczące szczegółów z życia Lovecrafta, detali jego literackiej pracy czy filozoficznych przemyśleń. Jednak prócz wartości czysto archiwalnej przedstawiają one niewątpliwie wartość estetyczną, jako jedne z najpiękniejszych

¹⁹ Lovecraft do Elizabeth Toldridge, 26 listopada 1929.

dzieł w swoim gatunku. Lovecraft nie miał skrupułów przed pisaniem pięćdziesięcio-, sześćdziesięcio-, a nawet siedemdziesięciostronicowych listów i to właśnie w tych spektakularnych epistołach - dłuższych od większości jego opowiadań - odkrywa przed światem różnorodność form wyrazu i swą prawdziwą wielkość jako artysta. Od praktycznej filozofii po groteskowy, autoironiczny humor; od żartobliwych anachronizmów po bezceremonialny kolokwializm; od przejmujących refleksji na temat głębokiej nieważności rasy ludzkiej w kosmicznej perspektywie wszechświata po gorączkowe dyskusje dotyczące uzdrowienia ekonomicznego i politycznego oblicza kraju, listy Lovecrafta poruszały niezwykle szeroką gamę najróżniejszych zagadnień, doskonale obrazując nastój, przekonania i psychiczną kondycję autora. Nie mogę oprzeć się pokusie przytoczenia obszernego fragmentu listu, w którym Lovecraft zbeształ Franka Longa za utożsamienie nauki z technologią:

Posłuchaj młody człowieku. Zapomnij o swoich książkach i produkowanych taśmowo popularnych przekonaniach. Wykop obecną obumierającą parodię cywilizacji tylnymi drzwiami swojej świadomości. Odłóż łaskawie na półkę drugorzędne, odgrzewane poglądy marksistowskiego ekonomicznego determinizmu – potężnej skądinąd, wewnętrznej siły, pozostającej jednak bez szerokich wpływów na nowoczesną, pławiącą się w popularności, republikańską i narodową klikę. Choć raz w życiu bądź wierny swojemu starożytnemu ideałowi i wysil swój umysł, nie zważając na jazgotliwą agitację wydawców z przełomu 1930 i 31 roku. Cofnij się o dwa i pół tysiąca lat na Jońskie wybrzeże i powiedz dziadkowi, kogo widzisz, siedzącego w willi w Milecie, rozmyślającego nad właściwościami magnetytu i bursztynu, starającego się przewidzieć zaćmienia słońca, badającego poszczególne fazy księżyca i studiującego prawa fizyki i astronomii, z których zasadami zaznajomił się w Egipcie. To Tales, wówczas jeszcze młodzieniaszek. Słyszałeś kiedyś o nim? Chciał on poznać naturę rzeczy. Dziwaczna zachcianka, nieprawdaż? I pomyśleć, że nigdy nie planował założenia fabryki jedwabiu, kompanii naftowej w Mezopotamii, ani przedsiębiorstwa wydobywającego złoto z dna morza! Ten śmieszny starszek chciał poznać naturę rzeczy, pozostawiając rozważania nad kolektywistyczną gospodarką obłudnemu i nudnemu Platonowi, ubóstwianemu w późniejszych czasach przez malutkich, wąsatych Chestertonków. Powiedz, czy dostrzegasz w nim naturalną ludzką ciekawość i wierzysz, że faktycznie pragnął wiedzy dla zaspokojenia tego rudymenarnego instynktu? Porzućmy tę, jakże niemodną, nie-marksistowską, mglistą i podejrzaną myśl. Później, na dodatek, pojawił się jeszcze ten pajac, Pitagoras. Po co zadręczał wszystkich tym swoim starym pytaniem: „Czym jest wszystko?”. A Heraklit, Anaksagoras, Anaksymander, Demokryt, Leucyp i Empedokles? Cóż, jeśli zasugerujesz się słowami Sokratesa, twojego drogiego, starego pragmatyka o twarzy satyra, wyjdzie na to, że ci faceci chcieli poszerzać granice swej wiedzy jedynie dla samej przyjemności poznawania! Zgodnie z naukami twojego ukochanego megalokłuna, który ściągnął filozofię z nieba i kazał jej posłuszenie usługiwać ludzkości w zakresie jej społecznych potrzeb, starzy naturaliści i sofiści byli jedynie nikomu niepotrzebnym tałatajstwem. Twój drogi Platon chętnie na to przystawał. Nie wykazywali oni bowiem społecznego zmysłu i

kolektywistycznych skłonności. Cóż, byli oni tylko samolubnymi indywidualistami, piewcami ludzkiej chęci poznania, jątrzącej kosmicznej ciekawości, której zaspokajanie traktowali jako cel sam w sobie. Faj! Zabierzcie ich jak najdalej! Wąsaci, młodzi platonicy nie chcieli mieć nic wspólnego z tą zakazaną i niesubordynowaną zgrają poszukiwaczy przyjemności. Nie mogli być oni przecież prawdziwymi naukowcami, o ile nie służyli wielkiemu biznesowi, albo nie przejawiali przynajmniej altruistycznych, bolszewickich motywacji. Mówiąc praktycznie i marksistowsko, w ogóle nie mogło być takich ludzi. Jakże mogłoby być inaczej? Przecież „nauka”, jak piszą w książkach, jest sługą wieku maszyn. Skoro starożytne wybrzeże Jońskie nie przeżyło „wieku maszyn”, jakże w ogóle mogłoby ono posiadać jakąkolwiek „naukę”?

(SL 3.298-99)

Jednak to w mniej popularnych listach Lovecraft ukazywał pełnię swej osobowości. Przez osiem lat korespondował regularnie z niedoszlą poetką, Elizabeth Toldridge, której stan zdrowia nie pozwalał na opuszczanie apartamentu w Waszyngtonie. I mimo iż z listów, które Lovecraft do niej pisał wynika, że była ona beznadziejnie konwencjonalną osobą o mocno wiktoriańskim światopoglądzie, to Lovecraft nigdy nie zignorował najmniejszej nawet uwagi, którą Elizabeth poczyniła w swoim liście i skrupulatnie zapoznał się ze wszystkimi wysyłanymi mu przez nią książkami i wycinkami z gazet. W stosunkach z nią Lovecraft nigdy nie był protekcyjny ani obłudny; nie wyzłościł się na temat niepasującego do jej dobroduszości teizmu, jej zamiłowania do mdłej poezji schyłku epoki wiktoriańskiej, czy konserwatywnych poglądów politycznych i ekonomicznych. Korespondencję tę przerwała dopiero jego śmierć. Niestrudzona pomoc i wsparcie, jakie Lovecraft, nawet na łożu śmierci, okazywał zarówno nowym, jak i starszym adresatom swoich listów sprawia, że przestaje nas dziwić graniczący z czcią podziw, jakim znajomi Lovecrafta darzyli go zarówno za życia, jak i po jego śmierci. Jeśli więc publikacja zbiorów korespondencji Samotnika z Providence, licząca dziesiątki, jeśli nie setki tomów, jest, przynajmniej na dzień dzisiejszy, niemożliwym do zrealizowania marzeniem, to z pewnością jest marzeniem, które warto pielęgnować.

Przełożył Piotr Cielecki