

Edgar Allan Poe. Tożsamość i konteksty Wprowadzenie do lektury

I. „Amerykanie... któż są? – Europejczyki!”¹

Literacka tożsamość Edgara Allana Poego pod wieloma względami wydaje się problematyczna. Kwestia, czy Poe był „pisarzem amerykańskim” w takim samym stopniu, w jakim, dajmy na to, współczesny mu Gogol był pisarzem rosyjskim, Słowacki – polskim, Goethe – niemieckim, Byron – angielskim, a Hugo – francuskim, budzi wiele wątpliwości. Pierwsi pisarze północnoamerykańscy byli w zasadzie pisarzami bez literackich korzeni. W pierwszej połowie XIX wieku – mimo deklaracji niepodległości w 1776 roku – nadal trwał proces przekształcania społeczeństwa kolonialnego na wschodnim wybrzeżu Ameryki Północnej, złożonego z amalgamatu ponad stu rozmaitych zbiorowości etnicznych i grup religijnych, w państwo narodowe. Dawne, rodzime tradycje literackie, do których nawiązywali pisarze europejscy – Dante, Petrarca, pisarze renesansowi, literatura baroku, klasycyzm i inne – w Nowej Anglii w zasadzie nie istniały. W czasach, w których Dante tworzył *Boską komedię* (1307–1321), a Giovanni Boccaccio pisał *Dekameron* (1348–1353), nikt w Eurazji nie wiedział o istnieniu Ameryki. Brak rodzimego podłoża pierwsi pisarze amerykańscy zastępowali nierzadko chaotycznym importem.

Taki stan rzeczy rzutował także na twórczość Poego, według urodzenia, przypomnijmy, obywatela Bostonu w stanie Massachusetts, w dzieciństwie i dorosłym życiu – przemierzającego się między miastami: Richmond, Baltimore, Filadelfia, Nowy Jork. „Istnieje niewielu pisarzy tej rangi, którzy tak niewiele wchłonęli ze swoich korzeni”, pisał o Poem Thomas Stearns Eliot z okazji obchodów stoletniej rocznicy jego śmierci². Można zgodzić się z tą opinią, trzeba jednak dodać, iż za życia Poego korzenie te były po prostu jeszcze ciągle słabe. Występując w roli jednego z założycieli literatury amerykańskiej, Poe mógł jako pisarz przebierać w zastanych wzorach, prądach i tradycjach jak w ulęgatkach. Żadna z ofert literackich nie była dla niego na dobrą sprawę „ojczysta”, wyszana, jak zwykło się mówić, z mlekiem matki. Do każdej mógł zatem odnieść się z dystansem; każdą mógł swobodnie przerabiać, stylizować lub parodiować. Inaczej niż pisarze starego kontynentu, nie musiał przeżywać dramatów lojalności, odstępstwa czy zdrady. Mógł kreślić w opowiadaniu *Człowiek, który się zużył* (*The Man that Was Used Up*, 1839) komiczny, wręcz groteskowy portret „bohaterskiego” generała amerykańskiego Johna A.B.C. Smitha

¹ C. Norwid, *Pisma wszystkie*, oprac. J.W. Gomulicki, t. 2, Warszawa 1971, s. 125 (wiersz *Gadki, Vade-mecum*, LXXXIX).

² T.S. Eliot, *From Poe to Valéry*, „Hudson Review”, vol. II, 1949, s. 329. Zagadnienie „inności” i „wyobcowania” Poego w literaturze amerykańskiej omawia Meredith L. McGill, *Reading Poe, Reading Capitalism*, „American Quarterly”, vol. 53, no. 1, (March 2001), s. 139–147.

bez obawy o sankcje. Taki obraz wodza – satyryczny czy wręcz bezczeszczący go – w starej Europie zapewne nie uszedłby Poemu płazem.

Przebywając w Ameryce, pisząc dla tamtejszej, eklektycznej publiczności literackiej, Poe nawiązywał do współczesnej mu, europejskiej tradycji intelektualnej. Czynił to do-
cięliwie i z widoczną pasją, albowiem aluzje lub bezpośrednie odniesienia do literatury i kultury europejskiej można spotkać niemalże w każdym z jego utworów. Do owej więzi ze starym kontynentem przyczynił się (poza rodzinnymi – irlandzkimi i angielskimi – korzeniami) zapewne pobyt w dzieciństwie w Szkocji i Anglii w latach 1815–1820. Jak głęboko lata nauki w tamtejszych szkołach zapadły Poemu w pamięć, świadczą wspomnienia szkolne w opowiadaniu *William Wilson* (1839), przypisane wprawdzie narracyjnie i fabularnie występniemu bohaterowi, ukrywającemu się pod tytułowym pseudonimem, ale przywołujące wprost nazwisko „wielebnego doktora Bransby’ego”, angielskiego nauczyciela Poego z lat dzieciństwa, przełożonego Manor House School, znajdującej się w miejscowości Stoke Newington, położonej kilka kilometrów na północ od ówczesnego centrum Londynu.

„Dziś jeszcze – wspominał William Wilson owo miasto, w którym Poe pobierał nauki w zakładzie wielebnego doktora Bransby’ego – rozkoszuję się w wyobraźni rośną świeżością cienistych jego alei, oddycham wonią nieprzeliczonych zagajników i jakaś nieokreślona błogość przenika mnie na myśl o głębokich, głuchych dźwiękach kościelnego dzwonu, który co godzina swym nagłym, posępnym brzmieniem roztrzącał mroczne powietrze, otulające do snu szczybatą gotycką dzwonicę (*the fretted Gothic steeple*)”³.

Późniejsze aluzje do owego „kraju wspomnień z lat dziecinnych” można by uznać za jedną z reminiscencji wspomnianego pobytu w Europie. W krajobrazie Nowego Świata prawdziwie gotyckich wież nie było i być nie mogło. Musiały one jednak mocno wryć się w świadomość i pamięć Poego, skoro przywoływał ich obraz jeszcze po tylu latach.

Tak czy owak Poe – pisarz Nowego Świata – nieustannie i na wiele sposobów nawiązywał do dzieł pisarzy oraz do prądów, które dominowały na Starym Kontynencie. Owe „nawiązania”, niekiedy przeterminowane z racji transoceanicznego dystansu przestrzennego i opóźnień poczty, nie oznaczały w tym wypadku naśladowania. Przeciwnie, w nowym, amerykańskim otoczeniu nabierały nowych, czasem nieoczekiwanych zastosowań, odcieni i znaczeń. Za życia Poego do najbardziej aktywnych i wyrazistych prądów epoki należał na starym kontynencie niewątpliwie romantyzm. Toteż nie dziwi to, iż ślady lektur romantyków niemieckich, w tym Augusta Wilhelma Schlegla, Novalisa czy Ernsta Theodora Amadeusa Hoffmanna, oraz romantyków angielskich – Samuela Taylora Coleridge’a czy Georga Gordona Byrona – występowały u amerykańskiego

³ E.A. Poe, *William Wilson* [w:] Idem, *Opowiadania*, tłum. S. Wyrzykowski, Warszawa 1989, s. 156. Do szkoły prowadzonej przez pastora Johna Bransby’ego Poe uczęszczał w latach 1817–1820. Kościół wspomniany w opowiadaniu to prawdopodobnie St Mary’s Church, dawniej kościół parafialny w Stoke Newington.

pisarza niemal na każdym kroku⁴. Z wczesnego preromantyzmu i romantyzmu, zwłaszcza ze źródeł tak zwanego czarnego romantyzmu, wywodził się gotycyzm znamienny dla wielu opowiadań Poe'go. Z tych samych lub podobnych źródeł wyływała poetyka okropności i aura grozy wielu jego poematów i *short stories*⁵.

Wizytówką wspomnianego nurtu była imponująca galeria zbrodniarzy, szaleńców, sadystów, upiórów, widm, trupów wstających z grobu, postaci żywcem zamurowanych, niewinnych ofiar ćwiartowanych przez bezlitosnych morderców, dwuznacznych kreatur z pogranicza rzeczywistości i zaświatów itp. Ten importowany z Europy *horror and terror* podlegał w Nowym Świecie konsumpcji, przeróbce lub rafinacji. Nierzadko ów towar literacki wracał z powrotem na stary kontynent w udoskonalonej lub zgoła oryginalnej postaci. Twórczość Poe'go była tego przykładem. Stempel „New England” lub „made in the U.S.A.” wyciskały na nim nie tylko amerykańskie, topograficzne lub urbanistyczne realia, lecz także – a może przede wszystkim – odmienne konteksty kulturowe oraz nowoczesne warunki i stosunki produkcji literackiej. Sam Poe staroświeckie, „boskie natchnienia” wieszczów europejskich zamieniał pragmatycznie na „kapitał symboliczny” (termin Pierre'a Bourdieu), zdolny w przyszłości generować nowe formy oraz pobudzać innowacyjne kierunki literackie. Należy jednak dodać, że do wspomnianej galerii pomyśleń Poe dopisywał także określoną wizję człowieka i świata. I to one dawały bodajże najwięcej do myślenia.

Pisarz z Bostonu nie poprzestawał tedy na typowych, europejskich rekwizytach i konwencjach gotycyzmu. Trudno zresztą przypuszczać, by ruiny średniowiecznych zamczysk poruszały uczucia i wyobraźnię Amerykanów przywykłych raczej do widoku pustych, bezkresnych prerii niż do feudalnych ruin owianych legendami. Toteż gotycki i romantyczny Poe kierował „mroczne” upodobania przede wszystkim w stronę ekscentrycznych indywidualności, ku postaciom egzystującym na granicy obłądu i występku, psychicznie zwichniętym, przygniecionym ciężarem zbrodni popełnionych pod wpływem, jak dotyczyło to sprawcy z opowiadania *Czarny kot*, perwersyjnego impulsu, próbującym wyjaśnić jego przyczynę i mechanizm. Interesowały go formy rozdziwienia osobowości (*William Wilson*), odczłowieczenia; intrygowała, jak pokazywał szkic *Maelzel's Chess Player* (1836), idea sztucznej inteligencji i „sztucznego człowieka”⁶. Podejmowane wątki gotyckie Poe wzbogacał w rezultacie analizą psychologiczną i zestawiał z dostępną mu wiedzą i doświadczeniem społecznym. I to właśnie owa konfrontacja – a nie wyłącznie literackie stylizacje, pastisze czy parodie – kształtowała jego własną, oryginalną wizję i koncepcję literatury.

⁴ Okres rozkwitu romantyzmu amerykańskiego przypada na lata 1840–1865, a zwłaszcza 1850–1855 – więc już po śmierci Poe'go – i łączy się z powstaniem odrębnej, „narodowej” literatury amerykańskiej. W owym okresie szczytowym, przypadającym na lata 1850–1855, pojawiły się takie dzieła, jak *Ralph W. Emersona Representative Men*, 1850; *Nathaniela Hawthorne'a The Scarlet Letter*, 1850 oraz *The House of Seven Gables*, 1851; *Hermana Melville'a Moby-Dick, or The Whale*, 1851 i *Pierre or The Ambiguities*, 1852; *Henry'ego D. Thoreau Walden, or Life in the Woods*, 1854 oraz *Walta Whitmana Leaves of Grass*, 1855.

⁵ J.M. Garrison Jr., *The Function of Terror in the Work of Edgar Allan Poe*, „*American Quarterly*” vol. 18, no 2, part 1 (Summer 1966), s. 136–150.

⁶ Zagadnienie to omawia James Berkley, *Post-Human Mimesis and the Debunked Machine: Reading Environmental Appropriation in Poe's „Maelzel's Chess-Player” and „The Man That Was Used Up”*, „*Comparative Literature Studies*” vol. 41, no. 3, 2004, s. 356–376.

Zawdzięczał romantykom także wiele innych składników warsztatu pisarskiego. Pozostawał pod wpływem ich teorii i praktyki poetyckiej. Żył typowo romantyczny kult emocji, wyobraźni, podniosłego nastroju. Mimo że trudno byłoby odnaleźć w utworach Poego ślady lub znamiona „poezji transcendentalnej” w rozumieniu Fryderyka Schlegla czy Novalisa, z poezją romantyczną łączyły go niewątpliwie preferencje dla liryki osobistej, przekazu emocji, rytmu, muzyczności, symbolizmu. Bliskie romantykom idee – by wymienić tylko bezkompromisowy estetyzm – występowały ponadto w jego refleksji krytycznej. Istniały, rzecz jasna, także znamienne różnice. Wyrażały się one w pierwszym rzędzie w powściągliwym stosunku do uprawianego przez romantyków kultu średniowiecza, historiozofii, egzaltacji patriotycznej czy mistyki. Ów stosunek przenosił się również na współczesny Poemu tak zwany transcendentalizm amerykański. Opowiadanie *Nie zakładaj się nigdy z diabłem o swą głowę* (*Never Bet the Devil Your Head*, 1841) demonstrowało szyderczą postawę Poego wobec tego kierunku, podziwianego w swoim czasie, nawiasem mówiąc, przez polskiego poetę-mistyka Adama Mickiewicza i zaważanego przez Cypriana Norwida, informującego w wykładach *O Juliuszu Słowackim* o lekturze pism Ralpha W. Emersona podczas pobytu w Ameryce⁷.

Poe nie był jednakże niewolnikiem tylko jednej opcji literackiej. Nie żył ślepej wiary w którąkolwiek z nich i nie wiązał sobie rąk zobowiązaniami w tym względzie. Pozostając poza zasięgiem programowych i estetycznych kontrowersji europejskich, korzystał swobodnie z ogromnego i płodnego dorobku „wieku światła”. Pisarza nie ograniczały w tym toczona na wielu frontach w Europie ani „walki klasyków z romantykami”, ani bezpardonowa walka zwolenników romantyzmu z oświeceniem. Widział w wieku światła poprzednika szybko postępującej w Ameryce przemysłowej, społecznej i naukowej nowoczesności. W ślad za ludźmi oświecenia uznawał wartość praktyki, konkretnego działania, doświadczenia, rozumu i wiedzy. Rzuciły się w oczy pochodne wobec tych idei i wartości, znamienne dla Poego kult nauki oraz fascynacja narzędziami poznania dostarczanymi przez technikę, obserwację i analityczny rozum. Demonstrowały tę postawę opowiadania detektywistyczne: *Zabójstwo przy Rue Morgue* (*The Murders in the Rue Morgue*, 1841), *Tajemnica Marii Rogét* (*The Mystery of Marie Rogét*, 1842), *Skradziony list* (*The Purloined Letter*, 1845).

Tych gestów w stronę oświecenia było więcej. Oświeceniowe, liberalne i antyklearykalne inspiracje i źródła zdradzał obraz więzienia hiszpańskiej inkwizycji w opowiadaniu *Studnia i wahadło* (*The Pit and the Pendulum*, 1842). Z wieku światła wywodziło się pragnienie dogłębego poznania człowieka i świata, na przekór autorytetom i uświęconym tradycją schematom. Wiek ten tłumaczył także zawoalowane gesty dydaktyczne w utworach Poego. Wbrew potępieniom dydaktyzmu (*The Heresy of the Didactic*) w pismach estetycznych z lat 40. XIX wieku, wbrew satyrom na dydaktyzm, wiele jego utworów zawierało – trudno orzec, czy w sposób zamierzony, czy tylko mimowolnie – całkiem spory ładunek tegoż dydaktyzmu. Przykładami mogły być opowiadania

⁷ C. Norwid, *Pisma wszystkie*, op. cit., t. 6, s. 426.

Okulary (*The Spectacles*, 1844) czy *Tyś nim jest!* (*Thou Art the Man*, 1844). Triumfowała w nich dyskretnie intencja moralizatorska oraz poetyka „uczyć, bawić”. Wiele wystąpień obfitowało w pokrewne moralizowaniu akcenty demaskatorskie. Deklarując postawę przeciwną wszelkiemu dydaktyzmowi i moralizowaniu, Poe uprawiał niepostrzeżenie i przewrotnie dydaktyzm proestetyczny.

Podobnie miała się rzecz z krytyką przekazywania w utworach „prawdy”. Obwieszczając wyższość idei piękna nad prawdą, przekazując powinność głoszenia prawdy nauce, dziennikom i szkołom, Poe prozaik nie rezygnował bynajmniej z tej ostatniej. Potwierdzała to rzucająca się w oczy obecność dyskursów rozważających kryteria „prawdziwego poznania” i „prawdy” w opowiadaniach poświęconych rozwiązywaniu zagadek kryptograficznych oraz kryminalistycznych. Ich rola w *Złotym żuku* i w serii opowiadań eksponujących postać detektywa Auguste’a Dupina (*Skradziony list*, *Zabójstwo przy Rue Morgue*, *Tajemnica Marii Rogét*) była kluczowa. Wypada jednakże podkreślić, że Poemu szło o „prawdę” w całkiem innym rozumieniu niż to, które mogłoby wynikać z *Poetyki* Arystotelesa lub z empiryzmu Davida Hume’a czy z sensualizmu Johna Locke’a. Poe bronił prawdziwości rozumowań i wniosków otrzymanych w drodze dedukcji. Był w pewnej mierze literackim rzecznikiem (czy nawet apostołem) Kartezjańskiego racjonalizmu.

Poe też nie potępiał w czambuł estetycznego i artystycznego dorobku klasycyzmu. To prawda, w literaturze amerykańskiej – inaczej niż w Europie – nie było skonsolidowanego i prężnego klasycyzmu poprzedzającego romantyzm. Nie było zatem, bo nie mogło być, dramatycznego zerwania z klasycyzmem, jak bywało niekiedy w Europie; jak w Polsce chociażby w pismach Mickiewicza. Klasycyzm na gruncie amerykańskim i w optyce Poego zlewał się po części z filozofią i ideologią oświecenia. Zadanie pisarzy Nowego Świata sprowadzało się zatem nie do tego, by z klasycyzmem walczyć, lecz do tego, by przejmować z niego to, co wydawało się użyteczne i co nadawało się do estetycznego i literackiego recyklingu. I tak też działo się u Poego.

To właśnie z krytycznie przetrawionego klasycyzmu, jak wiele oznak wskazuje, wywodziły się prawdopodobnie sformułowane przez Poego postulaty przemyślanej, celowej, rygorystycznie zdyscyplinowanej konstrukcji artystycznej. W nim też w znacznej mierze znajdował oparcie, wspomniany wcześniej, dedukcyjny racjonalizm Poego. Z estetyką i poetyką klasycyzmu należałoby zapewne wiązać również znamienity, artystyczny „obiektywizm” jego krótkich utworów. Obiektywizm ten pozostawał programowo opozycyjny w stosunku do romantycznych postulatów subiektywnej, spontanicznej, niekontrolowanej wylewności i bezpośredniości⁸.

Trzeba jednak zauważyć, że ów artystyczny obiektywizm Poego w sumie niewiele łączyło z mimetyzmem i realizmem w stylu Gustave’a Flauberta, Charlesa Dickensa czy Émile’a Zoli, triumfującym we Francji oraz Anglii niedługo po śmierci Poego, zapowiadany jednakże już w XVIII wieku w angielskiej czy francuskiej powieści realistycznej Samuela Richardsona, Henry’ego Fieldinga czy Pierre’a de Marivaux. Pod pewnymi

⁸ D.H. Unrue, *Edgar Allan Poe, The romantic as classicist*, „International Journal of the Classical Tradition”, vol. 1, no. 4, (Spring 1995), s. 112–119.

względami obiektywizm ów był przeciwieństwem przywołanych kierunków. Wpływał bowiem głównie z wniosków, które nasuwał „przewrót kopernikański” Immanuela Kanta w dziedzinie poznania i w estetyce. Bardziej zwiastował przyszły literacki konstrukcjonizm (formalizm), niż zapowiadał triumf realizmu bądź naturalizmu. Warto zarazem wskazać, iż apel o formowanie utworu jako precyzyjnie – niemalże matematycznie – obliczonej i przygotowanej konstrukcji nie pozostawał u Poe’go li tylko samą teorią. Poe wcielał go w życie w poematach i opowiadaniach. Dążenie takie wyraźnie przeważało w nich nad zasadą realistycznego, „lustrzanego” odbicia rzeczywistości czy prawdopodobieństwa. Sankcjonowało ono w dalszym planie hasło autonomii literatury i sztuki.

Inaczej jednak niż działo się niejednokrotnie w XX wieku, Poe nie traktował konstrukcji jako pretekstu do zaniechania dociekliwości poznawczej lub rezygnacji z chęci intensywnego oddziaływania na odbiorców. Przeciwnie, wiązał ją z realizacją tych zadań. Żył przekonanie, że właściwości i funkcje poznawcze i pragmatyczne muszą wynikać z „wnętrza” utworów i literatury w ogóle – z jej odrębnego statusu i położenia wśród innych mediów; z warsztatu i języka, a nie z narzuconych literaturze (poezji) norm, pojęć i serwitutów, zewnętrznych wobec natury i zadań sztuki. Poe uznawał więc, że literackie pojęcia dobra czy prawdy nie mogą odzwierciedlać ani wyobrażeń potocznych, ani idei heterogenicznych w stosunku do konstrukcyjnej logiki utworów. Ta właśnie koncepcja autonomii literatury różniła Poe’go od współczesnych mu transcendentalistów, łącznie z Ralphem Waldo Emersonem i Henrym Davidem Thoreau.

Pochopne wnioski, że stosunek Poe’go do społecznego i moralizującego realizmu osiemnastowiecznej powieści był wyłącznie negatywny byłoby jednakowoż mylne. Poe liczył się z mieszczańskim, wykształconym czytelnikiem beletrystyki. W efekcie asymilował niektóre nowatorskie rozwiązania wspomnianej powieści. Akceptował jej otwarcie na żywą, dynamiczną teraźniejszość, na aktualne dyskursy publiczne, gatunki publicystyczne i naukowe, na powszedniość i konkrety. Cenił w niej humor, parodystyczne zacięcie oraz konwersacyjne – niekiedy prowokujące dwuznaczne lub frywolne – język i styl. Powieść ta respektowała ponadto kapitalistyczną ekonomię i warunki rynkowe. Podobnie jak ona, Poe apelował tedy do miejskiego, masowego – raczej anonimowego – czytelnika, kształtowanego przez lokalną prasę i kawiarnie, a nie przez arystokratyczne salony. Doceniał wrażliwość tej powieści na kapryśne przepływy koniunktury literackich. Uwzględniając warunki cywilizacyjne i rynkowe – kurczący się budżet czasu przeznaczanego na lekturę, wzrastający pośpiech tejsze lektury, pogoń za nowościami i sensacją, konieczność osiągania doraźnego sukcesu w oddziaływaniu na czytelnika, rolę prasy w promocji i popularyzacji literatury – pisarz amerykański wyprowadzał radykalne wnioski. Wyrażała je kształtowana przez niego strategia i poetyka *short story*. Wychodząc w istocie rzeczy z przesłanek podobnych do tych, z których wyrastała osiemnastowieczna powieść realistyczna, pod wieloma względami przelicytowywała ona tę powieść. Podporządkowywała bez reszty utwór warunkom lektury.

W tym kierunku prowadziły wywody i postulaty prezentowane w *Filozofii kompozycji* (*The Philosophy of Composition*, 1846) i *Zasadzie poetyckiej* (*The Poetic*

Principle, 1850). Obejmowały one, dosłownie rzecz biorąc, w pierwszym rzędzie ekstensywną, wierszowaną epikę, ale stosowały się także do prozy powieściowej. W pisany pod koniec życia szkicu *Zasada poeetycka* Poe pisał o gatunku poematu:

„Nie muszę wskazywać, że poemat zasługuje na swoją nazwę jedynie o tyle, o ile pobudza i uwzniośla duszę. Wartość poematu wyraża się w proporcji tego uwznioślającego pobudzenia (*elevating excitement*). Ale każde pobudzenie jest z konieczności psychicznie przejściowe. Ten stopień pobudzenia, który sprawia, że poemat jest w ogóle poematem, nie może być tedy nieprzerwanie utrzymany w długim utworze. W najlepszym razie po upływie pół godziny pobudzenie osłabia się – zawodzi – wywołuje odrzę – i w efekcie poemat przestaje być poematem”⁹.

Bliskie związki Nowego Świata ze „starą Europą” nie oznaczały braku cech swoistych w ówczesnej literackiej kulturze amerykańskiej. Rodziły się one zresztą pod wpływem różnorodnych czynników i kształtowały stopniowo specyficzną, anglojęzyczną, „narodową” odrębność literatury amerykańskiej. Umożliwiały także – jak unaoczniała to chociażby francuska recepcja opowiadań Poego czy polska recepcja pism Ralpha Waldo Emersona – zwrotne oddziaływanie pisarzy amerykańskich na Europę. Takie cechy swoiste występowały także u Poego, zwłaszcza że pisał on w czasach, w których kultura i literatura USA podlegały gwałtownym przeobrażeniom. Pobudzał je – a w pewnej mierze nawet wymuszał – szybki postęp w technologii druku w latach 1830–1850. Owocował on w szczególności rozwojem taniej, masowej prasy. Dość tylko przypomnieć, że amerykańską gazetę, która wcześniej kosztowała sześć pensów, można było dzięki potanieniu druku kupić już za jednego pensa. Postępy w drukarstwie stymulowały rozwój czytelnictwa, rozwój czytelnictwa przyspieszał obieg informacji, a ten ostatni oddziaływał z kolei na jej podaż, jakość i popyt. Wszystkie te czynniki kształtowały także mentalność czytelników oraz wyznaczały ramy i treść popularnego, zbiorowego obrazu świata, przenikającego z natury rzeczy również do ówczesnej beletrystyki¹⁰. Sam Poe był świadomy tego potężnego wpływu „jednopensowej” prasy na czytelników i uwzględnił go na różne sposoby w lansowanym przez siebie gatunku *short story*.

Podstawowym pokarmem prasy w walce o zdobycie czytelników stawały się sensacje. Wydawca popularnej gazety „New York Herald” James Gordon Bennett ironizował, że dla przeciętnego Amerykanina lektura gazetowych kolumn o zatrważającej, brutalnej zbrodni staje się znacznie bardziej intrygująca niż czytanie tekstów choćby największego geniusza literatury światowej. Filozof Ralph Waldo Emerson ubolewał z kolei, że Amerykanie spędzają całe dni na czytaniu tylko wiadomości o morderstwach i katastrofach kolejowych. Gdy brakowało takich podniecających (i przyciągających czytelników) historii, prasa po prostu je zmyślała. Taką zmyśloną sensacją stała się „wielka bujda księżycowa” (*The Great Moon Hoax*), opublikowana w dzienniku „New York Sun” w 1835 roku. Jej treścią była elektryzująca czytelników, rzekomo udana wyprawa na Księżyc.

⁹ E.A. Poe, *The Poetic Principle* (B), „Home Journal”, August 31, 1850, s. 1.

¹⁰ Związki między prasą a literaturą omawia Karen Roggenkamp, *Narrating the News: New Journalism and Literary Genre in Late Nineteenth-century American Newspapers and Fiction*, Kent State University Press, 2005.

Poe, rzecz jasna, uczestniczył wszechstronnie w tej literackiej i kulturowej rzeczywistości amerykańskiej i podlegał na wiele sposobów jej wpływowi. Kontakty z prasą, by tylko o nich tu wspomnieć, wypełniały znaczną część jego pisarskiej aktywności. Publikował w niej wiele swoich utworów, ale też styl, formy i ducha relacji prasowych – chociażby wspomniane sensacje i dewiacje – przenosił do beletrystyki. Uodparniał ją w ten sposób, jak sądził optymistycznie, na konkurencję prasy. Sensacyjne, prasowe zmyślenie i fikcja literacka zlewały się w tych okolicznościach ze sobą. Trudno było je rozdzielić i ustalić między nimi wyraźne granice. Opowiadanie Poe'go *Nieporównana przygoda niejakiego Hansa Pfaalla* (*The Unparalleled Adventure of One Hans Pfaall*, 1835), dające literacki opis fantastycznej, balonowej podróży na Księżyc, konkurowało poniekąd ze wspomnianym cyklem publikacji gazetowych, znanych pod nazwą *The Great Moon Hoax*. Analogiczny chwyt Poe powtórzył w 1844 roku w quasi-prasowej relacji z rzekomej rekordowej, trzydniowej podróży balonem przez Atlantyk – *Bujda balonowa* (*The Balloon-Hoax*, 1844). Nie bez racji Maurice J. Bennett pisał, iż utwór przedstawiający balonową podróż Hansa Phaalla stał się zacznym nowocześniejszej literatury *science fiction* poświęconej wyprawom astronomicznym. Warto przy tym również pamiętać, iż Poe-pisarz wpisywał się tą drogą w długą tradycję literackich podróży lunarnych, sięgającą starożytnych czasów Plutarcha i Lukiana z Samosaty¹¹.

Poddając się oddziaływaniu rozmaitych prądów i jednocześnie aktywnie – w sposób selektywny i wartościujący – odnosząc się do nich, Poe kształtował tedy własny, indywidualny, polifoniczny styl pisarski. Aluzje, parafrazy czy nawet cytaty literackie nie pociągały u niego mechanicznego „sklejania” ani „przepisywania” przywoływanych autorów, utworów, wzorów, stylów i konwencji. Przeciwnie – w autorskim, ironicznym, parodiującym lub stylizującym ujęciu i amerykańskim otoczeniu nabierały nowych, polifonicznych funkcji i znaczeń. I właśnie ta polifoniczna synteza pierwiastków przejmowanych z literatury powszechnej oraz tekstów rodzimych składała się na oryginalność pisarstwa Poe'go.

„Za życia i po śmierci w 1849 roku – pisała Darlene Harbour Unrue – Edgar Allan Poe stanowił problem dla czytelników i krytyków, którzy, pragnąc go zrozumieć, próbowali usytuować go wśród tradycji literackich. Tymczasem bogactwo sprzecznych odniesień świadczyło nie tylko o jego nieuchwytności, ale także być może o geniuszu, tłumaczącym porażki tylu krytyków i badaczy, szczególnie amerykańskich, w usiłowaniu pełnego zrozumienia pisarza”¹².

II. Wielojęzyczność i różnokulturowość Poe'go

Poe chętnie uczestniczył w rodzimych, amerykańskich „wojnach” literackich i prasowych – spory, polemiki, parodie, satyry, literackie karykatury odpowiadały niewątpliwie jego temperamentowi i nastawieniu pisarskiemu – ale nie ograniczał się w tym względzie jedynie do lokalnego kręgu Nowej Anglii czy do Wschodniego Wybrzeża. Nie zamykał

¹¹ M.J. Bennett, *Edgar Allan Poe and the Tradition of Lunar Speculation* (*Edgar Allan Poe et la tradition littéraire de spéculation sélénite*), „*Science Fiction Studies*”, Vol. 10, part 2, July 1983.

¹² D.H. Unrue, *Edgar Allan Poe: The Romantic as Classicist*, op. cit., s. 112.

się także wśród stanowisk i prądów najbliższych lub bliskich mu w czasie. Szukał artystycznych punktów zaczepienia, elementów światooobrazu, produktywnych wzorów gatunkowych, tworzywa, inspiracji i pomysłów także w odległej przeszłości. Wybiegał też w przyszłość. W *Opowieści Arthura Gordona Pyma z Nantucket* (*The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket*, 1838) nawiązywał parodystycznie do starego gatunku literatury podróżniczej, pobudzanej i aktualizowanej w czasach mu bliskich przez coraz to nowe odkrycia geograficzne. Sięgał też do antycznych i renesansowych doświadczeń powiastki filozoficznej oraz utopii i dystopii. Stale obecny układ odniesienia i źródło bezpośrednich nawiązań stanowiła w jego utworach kanonizowana, różnojęzyczna i wielonarodowa klasyka europejska i światowa. *Opowieść jerozolimską czy Tysiączną i druga opowieść Szeherezady* mogłyby być tutaj przekonującym świadectwem kontaktów i więzi z literaturą powszechną oraz z krążącymi w niej popularnymi tematami, fabułami, wzorami perypetii i typami charakterologicznymi.

I w tym właśnie względzie wielojęzyczność i różnokulturowość tworzyły aktywne, szeroko rozbudowane i wewnętrznie zróżnicowane tło jego pisarstwa. Nie likwidowało go bynajmniej zawężenie do zachodniego „świata cywilizowanego” i wykluczenie z niego, zgodnie z ówczesną imperialną i kolonialną ideologią, „dzikich”¹⁵. Elementy odmiennych języków i pierwiastki rozmaitych kultur przenikały na różne sposoby do jego utworów. To samo dotyczyło wzorców stylizacyjnych. Jawnie lub w sposób zakamuflowany występowały one w narracji, fabule, ukształtowaniu postaci. Kształtowały ich specyficzne, „międzynarodowe” – wielojęzyczne i różnokulturowe – faktury i aury. Wykraczały poza miejscowe – bostońskie, nowojorskie, stanowe czy wschodnioamerykańskie – lokalizacje, adresy i ramy. Nie było więc przypadkiem, że Poe akcję swoich utworów umieszczał chętnie „gdzie indziej”, poza Ameryką – w Anglii, we Włoszech, w Hiszpanii, Holandii, na Węgrzech czy, jak w *Opowieści Pyma*, na fantastycznych wyspach i lądach. Rozwiązania te składały się w końcowym efekcie na różnice między otwartym, wielojęzycznym, różnokulturowym i wieloetnicznym modelem literatury amerykańskiej a etnocentrycznymi, ostentacyjnie „narodowymi” i „patriotycznymi” modelami europejskimi. Uświadamiały jednocześnie historyczne uwarunkowania, specyfikę i ograniczenia modeli europejskich. Pośrednio polemizowały z nimi oraz dyskretnie je relatywizowały.

Owa wielojęzyczność i różnokulturowość miała też znaczny wpływ na samo rozumienie i praktykowanie literatury. Podważała i osłabiała mimetyczne i ekspresyjne roszczenia utworów. Narzucała ironiczny, parodijny lub pastiszowy dystans do nich. Sprzyjała wydatnie spotęgowanemu wyczuciu ich umowności, stylistycznej i gatunkowej rodzajowości, tematycznej określoności oraz związku z koniunkturą czy modą literacką. Motywowała spotęgowaną obecność elementów stylizacji, licencji, fikcji, gry, mistyfikacji. Komunikacyjna *poiesis*, metaliterackość i ludyczność stanowiły zarówno konsekwencje,

¹⁵ Obecność tych kategorii we wczesnej literaturze amerykańskiej omawia John Carlos Rowe, *Nineteenth-Century United States Literary Culture and Transnationality*, „PMLA” (*America: The Idea, the Literature*), vol. 118, no. 1, (January 2003), s. 78–89.

jak i literacki wyraz tej wielojęzyczności i różnokulturowości. Uzmysławiały one przede wszystkim odrębność języka literatury jako „języka języków”, a tym samym zwiększały jej wszechstronność, nośność informacyjną i problemową oraz pojemność i sprawność komunikacyjną.

Świadomość różnorodności ras, nacji, kultur i języków nasuwała pytanie o ich *modus vivendi*. Poe nie stosował w tym względzie jednolitej, uniwersalnej zasady. Inne – kolonialne, dominacyjne – formy kontaktu i komunikowania się obowiązywały między ludźmi „cywilizowanymi” i „dzikimi”, inne w „świecie cywilizowanym”, ukazywanym na ogół demaskatorsko ze względu na panujące w nim egoizm, chciwość czy brutalność (*Człowiek interesu, The Business Man*, 1840). To zresztą temat zasługujący na osobne, wszechstronne i wyczerpujące omówienie.

Formy dialogowe pojawiały się przede wszystkim w przekroju wewnątrzliterackim. W swoich pismach dyskursywnych i utworach artystycznych Poe prowadził napięty, wielopłaszczyznowy dialog z żywymi w epoce, rozbieżnymi lub zgoła sprzecznymi stanowiskami i kierunkami literackimi. Konfrontował je ze sobą, polemizował z nimi, przewartościowywał je, odnajdywał w nich nowe, niezauważone dotąd inspiracje i możliwości. Zestawiał przede wszystkim usankcjonowane przez nie rozwiązania artystyczne lub idee z bieżącą, wartką teraźniejszością – w tym wypadku z zachłanną, nowobogacką, chaotyczną amerykańską „nowoczesnością”¹⁴. Nadawał im nowe, nierzadko nieoczekiwane zastosowania i znaczenia. Wykraczał także w tym względzie znacznie poza poezję i beletrystykę. Czynił to mianowicie w ten sposób, iż szeroko rozumianą „poetyckość” beletrystyki (narracyjny artyzm) przenosił na inne dyskursy – krytyczne, parafilozoficzne, paranaukowe – a jednocześnie dyskursy tego rodzaju wprowadzał do opowiadań, a tym samym łamał sztuczne i umowne bariery literackości.

O szerokiej, pozaliterackiej skali zainteresowań Poego oraz o chęci włączania się w intelektualne dyskursy epoki świadczył chociażby dedykowany Aleksandrowi von Humboldtowi „poemat prozaiczny” – w istocie rzeczy rodzaj traktatu filozoficznego – *Eureka* (1848), pomyślany ambitnie jako naukowa (czy paranaukowa) teoria Kosmosu, opatrzonej zresztą podtytułem *An Essay On The Material And Spiritual Universe*. Tematem *Eureki* było dociekanie najskrytszych tajemnic bytu oraz rozwiązywanie niedocieczonych dotąd zagadek ludzkiego istnienia. Tkwiły one według Poego w naturze piękna, rozumianego zasadniczo według określenia amerykańskiego badacza jako „*transempirical and ideal entity*”, a więc w sposób metafizyczny¹⁵.

Radykalnie estetyzując metafizykę, Poe romantycznie dedykował swoje dzieło „tym nielicznym, którzy go kochają i których on kocha – tym, którzy raczej kierują się uczuciem niż myśleniem – marzycielom i tym, którzy wierzą w marzenia jako jedyne

¹⁴ Modernizm Poego omawia J.N. Riddel, *The „Crypt” of Edgar Poe*, „Boundary 2”, vol. 7, no. 3, s. 117–144. Szeroki kontekst modernizmu przedstawia artykuł Hansa Roberta Jaussa i Lisy C. Roetzel, *The Literary Process of Modernism from Rousseau to Adorno*, „Cultural Critique”, no. 11 (Winter 1988–1989), s. 27–61. Miejsce Poego w tym „procesie nowoczesności” poświadcza m. in. żywa reakcja Baudelaire’a na jego pisarstwo.

¹⁵ G. Kelly, *Poe’s Theory of Beauty*, „American Literature”, vol. 27, no. 4 (January, 1956), s. 521–536.

realności". Ofiarował im, jak pisał w *Przedmowie do Eureka*, „księgę Prawd, nie jako objawienie Prawdy, lecz ze względu na Piękno, które rodzi Prawdę, tworząc ją”. W efekcie traktował *Eurekę* „jako jedynie produkt sztuki – dajmy na to, jako romans (*a Romance*) lub, jeśli nie zabrzmi to zbyt wzniosłe, jako poemat”¹⁶.

Metafizyczny estetyzm nie zmieniał tego, że struktury artystyczne, jak ukazywała *Eureka*, nakładały się w pismach Poego na teksty prymarnie użytkowe, podczas gdy rozmaite teksty użytkowe wchodziły w skład prozy artystycznej jako tak zwane gatunki włączone¹⁷. Należały do nich przytaczane w opowiadaniach notatki lub artykuły z gazet (znamienne było pod tym względem opowiadanie *Tajemnica Marii Rogét*, w którym doniesienia prasowe wysuwały się w narracji wręcz na pierwszy plan), rozważania naukowe lub paranaukowe, łamigłówki logiczne, dywagacje psychologiczne, socjologiczne, filozoficzne, religijne itd. I w tym też znaczeniu opowiadania Poego pozostawały pod wieloma względami „syntezą różnorodnych dyskursów”: tworamii heterogenicznymi czy pogranicznymi, łączącymi różne tematy, style, formy i języki.

Praktyka tego rodzaju wywoływała zresztą niejednokrotnie niezrozumienie lub niechęć krytyków i badaczy. Wykazywali je zwłaszcza ci, którzy poszukiwali w pismach Poego jedności, spójności czy harmonii, a znajdowali niezrozumiałe lub irytujące ich dysonanse i niespójności, słowem, hybrydy literackie. Przeciwnicy pisarza widzieli w nich pretekst lub powód, aby go deprecjonować, odmawiać jego utworom oryginalności lub wartości, zwolennicy zaś, pragnąc go bronić, na siłę doszukiwali się w tych hybrydach jedności. Tworzyli w tej sytuacji wątpliwe konstrukcje, które miały uzasadnić, że „niskie” motywy gotyckie lub zagadki kryminalne nie kłócą się bynajmniej z deklarowaną przez Poego, wzniosłą ideą Piękna.

Niezrozumienie płynęło jednak z nieporozumień. Poe szukał bowiem jedności oraz jednolitości nie w doborze i kompozycji wewnętrznych składników utworu, lecz przede wszystkim w jego oddziaływaniu. Upatrywał je w reakcji czytelnika, w estetycznej skuteczności poematu czy opowiadania. Klasycystyczna norma stylowej jednoznaczności utworu schodziła w tym ujęciu na dalszy plan. Rozstrzygał wzgląd na czytelnika, na jego odbiór. W tym kierunku prowadziły między innymi wywody i postulaty prezentowane w *Filozofii kompozycji i Zasadzie poetyckiej*.

Kryterium odbioru – estetyczne, psychologiczne i pragmatyczne – rozstrzygało zatem u Poego o doborze składników, kompozycji, całościowym kształcie i funkcji utworu. Poe, zauważmy, antycypował tu również w pewnej mierze późniejsze, dwudziestowieczne rozwiązania ekspresjonistyczne.

Rozwiązania te korespondowały ogólnie z postawą i strategią pisarską Poego. Nawijając do idei oraz do form i dyskursów epoki, przejmując je, pisarz amerykański zachowywał wobec nich intelektualny dystans. Swobodnie je przetwarzał. Mieszał i łączył je ze sobą, zmieniał ustaloną wcześniej tożsamość, tworzył z nich lub za ich pomocą

¹⁶ E.A. Poe, *Eureka. A Prose Poem*, 1848.

¹⁷ W.C. Harris, *Edgar Allan Poe's Eureka and the Poetics of Constitution*, „*American Literary History*”, vol. 12, no. 1–2 (Spring/Summer 2000), s. 1–40.

nowe formy. Uprawiał wyrafinowaną, intertekstualną grę rozmaitymi gatunkami literackimi i pozaliterackimi. Uczestniczyły w niej stylizowane eseje, różne odmiany *short story*, formy wierszowane, „poematy prozaiczne” w rodzaju *Eureki*, recenzje, notatki gazetowe, artykuły publicystyczne, dzienniki, pamiętniki, listy itd. Jej elementami stawały się: aluzje, dygresje, przywołania cudzej mowy, satyry, karykatury, humoreski, mistyfikacje, parodie, pastisze, figury ironii.

W tej grze Poe łączył i swobodnie nakładał na siebie pierwiastki: liryczne, polemiczne, dialogowe, filozoficzno-spekulatywne czy naukowe i paranaukowe. Wprowadzał w obręb formy literackiej elementy bieżącej, interwencyjnej publicystyki, drobiazgowo, zawite analizy psychologiczne czy pierwiastki *science fiction*. Próbował nawet, jak działo się w detektywistycznym opowiadaniu *The Mystery of Marie Rogêt*, wpisywać beletrystyczną *short story* w dochodzenie przebiegu rzeczywistych, kryminalnych wydarzeń, żywo zajmujących w pewnym okresie amerykańską prasę i opinię publiczną. Ujawniał w ten sposób prawdziwie modernistyczną wrażliwość na medialne aspekty funkcjonowania literatury: przystawanie formy literackiej do tła, okoliczności i psychologii odbioru, bieżących potrzeb i zainteresowań przeciętnych czytelników, możliwości wzbudzenia sensacji i nagłośnienia, aktualności tematu i problematyki.

Te przedsiębiorcze, chciałoby się rzec: amerykańskie, praktycyzm i pragmatyzm Poe go nie kolidowały jednakże z szerokością horyzontów i prowadzonym w utworach i szkicach dyskursem światopoglądowym i filozoficznym. Dyskurs ten z zasady przekraczał wąskie ramy „czystej poezji”, sensacyjnej beletrystyki czy pozornie niefrasobliwej eseistyki, demonstrowanej w przywoływanych rozważaniach estetycznych *Filozofia kompozycji* i *Zasada poetycka* lub w poetycko-metafizycznej kosmogonii rozwijanej w *Eurece*. Podejmował on w istocie rzeczy węzłowe, filozoficzne idee i problemy epoki oraz prezentował stanowisko Poe go wobec takich newralgicznych kwestii, jak kondycja współczesnej cywilizacji czy współczesnego człowieka, poddanego ciśnieniu rewolucyjnych przemian dokonujących się w procesie przechodzenia od struktur feudalnych do nowoczesnych stosunków kapitalistycznych i formowania modernistycznej cywilizacji i kultury. Wyrażał i komunikował jednakże wspomniane idee i problemy w swoistym kodzie literatury, za pomocą dostępnych jej środków. W tym względzie zarówno odwoływał się do kodów artystycznych ustalonych i funkcjonujących w epoce, jak i sam kody takie – o ile istniejące były nieadekwatne i zawodziły – wynajdywał, wprowadzał w obieg oraz promował.

Poemu sprzyjał w tym, charakterystyczny dla „literatury dopiero powstającej (*emergent literature*)”, brak presji ze strony długotrwałych tradycji, hierarchizujących schematów i kanonizowanych wzorców. Pod tym względem różnice w położeniu pisarza Amerykanina i pisarza Europejczyka były znaczące. Wspomagała ponadto Poe go romantyczna rewolucja literacka, niwelująca hierarchie gatunków i stylów. Toteż pisarz amerykański nie wiązał zasadniczo przekazu idei – szerzej, treści z określoną formą wypowiedzi. Nie stosował funkcjonalnej dystrybucji stylów czy gatunków. Przeciwnie. Rozmyślnie zacieśniał granice między fikcją a prawdą, opowiadaniem, sensacyjną, dziennikarską wiadomością a mistyfikacją (przykładem – wspomniana wcześniej *Bujda balonowa*), zmyśleniem

a faktami, literacką umownością a relacją biograficzną. Nobilitował w następstwie popularne formy – takie właśnie, jak *horror*, *science fiction*, egzotyczne podróże czy kryminalne zagadki – oraz niskie obiegi literackie. Podnosił je do rangi artystycznej dzięki poważnej problematyce. W podobny sposób nobilitował doraźne, sensacyjne doniesienia i tematy. Zbrodnie lub dewiacje stawały się w opowiadaniach obiektem wnikliwej analizy psychologicznej. Tworzyły w literaturze rodzaj wziernika pozwalającego otwierać nowe pola eksploracji dla dociekliwej – demaskatorskiej – analizy psychologicznej i poszerzać wiedzę o zawiłościach i mechanizmach natury ludzkiej.

Detektywistyczne dedukcje Auguste'a Dupina mogłyby być tego ilustracją. Kryminologiczne badania, jak w opowiadaniu *The Mystery of Marie Rogêt*, realnie popełnionej zbrodni – przeniesionej dla kamuflażu z Nowego Jorku do Paryża – przeplatały się w tym utworze z filozoficznymi dywagacjami o naturze ludzkiej, właściwościach umysłu człowieka czy o metodach poznania oraz jego uwarunkowaniach socjologicznych. Dywagacje takie występowały w beletrystyce Poeego notorycznie, zwłaszcza w nowelistycznej prozie narracyjno-fabularnej. Jednostkowość (wyjątkowość, dziwność, niezwykłość) sytuacji narracyjnej i fabuły znajdowała w ten sposób przedłużenie, rozwinięcie, uzasadnienie i podsumowanie w uniwersalizujących komentarzach, czy też, jak w opowiadaniu *Anioł dziwnych przypadków* (*The Angel of the Odd*, 1844), w narracyjno-fabularnej, fantastycznej alegorii.

Treścią komentarzy stawała się filozoficzna, paradoksalna refleksja Poeego o wzajemnym stosunku tego, co ogólne i powtarzalne do tego, co „poza regułą”: a więc wyjątkowego, niezwykłego, na pozór sprzecznego z rozumem i niemożliwego. Zamiast spodziewanego wykluczenia, Poe sprowadzał owe „rzeczy niezwykłe” i wyjątkowe do rachunku prawdopodobieństwa. Uzasadniał i unaoczniał fabularnie pogląd, iż prawdopodobieństwo obejmuje z samej swej istoty zdarzenia nieprawdopodobne, niewyobrażalne, rozmiągające się z myśleniem przeciętnym i zdroworozsądkowym. Oswajał w ten sposób świat nieoswojony – zepchnięty na margines, powszechnie lekceważony, niezauważony i pomijany. Tymi zainteresowaniami kierowanymi ku rzeczywistości marginalnej, stłumionej, rozchwianej, anormalnej, przypadkowej lub wykluczonej Poe, jak wolno sądzić, antycypował dalekowzrocznie współczesną nam filozofię i aksjologię postmodernizmu¹⁸.

Ten świat marginalny – świat aberracji, dewiacji, anomii, odchyłeń od normy – krył według Poeego „rzeczy, o których się filozofom nie śniło”. Pozwalał obrazować oraz unaoczniać skrajne i graniczne egzystencjalne sytuacje. Ujawniał w ten sposób, paradoksalnie, konieczne warunki i podstawy egzystencji. Toteż zapewnienia pisarza o pierwszoplanowym dążeniu do sprowokowania założonej w utworze reakcji estetycznej (*excitement, elevating of the soul*) nie tłumaczyły wszystkiego. Tylko pozornie mogło się wydawać, że szło mu głównie o przemijający efekt przeżycia estetycznego lub o schlebający, czytelniczy aplauz.

¹⁸ W tej perspektywie sytuują Poeego Patricia Merivale, Susan Elizabeth Sweeney (eds), *Detecting Texts: The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*, Pennsylvania 1998.

Otóż poematy i opowiadania Poeego z reguły miały podwójne dno i dawały się tłumaczyć na wiele sposobów. Ich zwięzłość (zamierzona, retoryczna *brevitas*) nie pociągała za sobą znaczeń; przeciwnie, służyła spotęgowaniu wieloznaczności. Demonstrowały one przemyślany warsztat pisarski autora i zdradzały jego wyrafinowaną kulturę i samowiedzę artystyczną. Słynny *Kruk* (*The Raven*) i jego autorska autoanaliza w *Filozofii kompozycji* były cząstkowym, aczkolwiek wcale nie jedynym przykładem tej samowiedzy. Zawierała się ona przede wszystkim w samych utworach, w ich wykonaniu i uformowaniu. Poezji wierszowanej nie ustępowała w tym względzie narracyjno-fabularna proza Poeego.

O ile wielowarstwowość i wieloznaczność mogły wydawać się rzeczą zupełnie naturalną w wierszach i wierszowanych poematach, o tyle w prozie narracyjno-fabularnej, zwłaszcza w licznych *short stories*, wyrażały one niewątpliwie celowe, nowatorskie dążenia i rozwiązania amerykańskiego pisarza. Umożliwiła je w pierwszym rzędzie eliptyczność i zwartość formy narracyjno-fabularnej. Cechy te wymuszały kondensację semantyczną oraz polisemię i wielofunkcyjność każdego z elementów konstrukcyjnych utworu. Proza Poeego zbliżała się tutaj konstrukcyjne pod pewnymi względami do form wierszowanych, operujących ustalonym metrum i regularną strofiką. Poe konsekwentnie eliminował z niej „wszystko, co zbędne”: wątki uboczne, dygresje, elementy dekoracyjne, wielostowie. Na pierwszym planie stawiał ekonomię opowiadania.

W krótkiej prozie, wyjąwszy próbę powieściową, mianowicie „spisaną przez pana Poeego” *Opowieść Artura Gordona Pyma z Nantucket*, wspomniana ekonomia nie pociągała jednakże ani braku dramatyzacji – tworzyła ją chociażby aura tajemniczości oraz posługiwanie się poetyką zagadki, suspensu, retardacji – ani tym bardziej redukcji autorskiej myśli i tekstowych znaczeń. Przeciwnie, łączyła się z wyrazistą, nierzadko nowatorską obecnością problematyki (czy inaczej: problemowości) nawiązującej do aktualnych debat i dyskusji epoki, nierzadko przenikliwie antycypującej przyszłość. Utwory Poeego skłaniały więc – o ile czytelnik był do tego przygotowany lub usposobiony – do refleksji nad granicami i paradoksami ludzkiej egzystencji czy relacji międzyludzkich. Sensacja przestawała być w tych okolicznościach wyłącznie sensacją, a fikcja traciła charakter wyłącznie ludyczny i estetyczny. Pobudzenie (*excitement*) i doznanie przyjemności przestawały być jej nadrzędnym celem. Stawała się ona natomiast narzędziem pośredniego komunikowania penetrujących, poznawczych odkryć i filozoficznych idei pisarza. Włączała się w poważne, intelektualne debaty epoki.

W większości opowiadań było to regułą. Jeśli pominąć wczesne, na poły burleskowe opowiadania gotyckie w rodzaju *Metzengersteina*¹⁹, niemal każde z opowiadań wprowadzało zagęszczoną problematykę egzystencjalną i antropologiczną, dającą się przełożyć na niebanalne, docieklive i demaskatorskie pytania o warunki i granice kondycji ludzkiej; o motywy i mechanizmy ludzkich postaw, zachowań, relacji i postępów; o wpływ cywilizacji na ludzi współczesnych. Dotyczyło to także opowiadań najkrótszych, stylizowanych i kostiumowych – jak, dajmy na to, *Beczka Amontillada* (*The Cask*

¹⁹ Był to pierwszy opublikowany utwór Poeego (1832).

of *Amontillado*, 1846) lub *Portret owalny* (*The Oval Portrait*, 1842). Kategorie literackie – postawa narratora, uformowanie postaci, sposób ich wypowiedzania się, fabularyzowane relacje międzyludzkie, perypetie, czas i przestrzeń, kompozycja – same w sobie stawały się w nich zarówno jednostkami sensu, jak i jego dyskursywnymi, teoretycznymi i problematyzującymi nośnikami.

Trzeba zarazem podkreślić, że pisarz amerykański nie stąpał w tej dziedzinie po nieznanym czy zupełnie nieprzygotowanym gruncie. Nie był romantycznym rewelatorem, czerpiącym pomysły z dziewiczego, samorodnego natchnienia, archetypicznych snów lub z inspiracji sił wyższych. Oprócz omówionych wcześniej kierunków literackich z przełomu XVIII i XIX wieku, Poe zawdzięczał wiele inspiracji filozoficznym tendencjom epoki. Żywo reagował na przełom Kantowski, transcendentalizm, filozoficzne i światopoglądowe idee romantyzmu, wystąpienia współczesnych mu filozofów angielskich, racjonalizm i empiryzm oświecenia. Równie żywo, jak unaoczniała to chociażby *Eureka*, odnosił się do nowożytnej nauki i jej niezwykłych osiągnięć, burzących tradycyjny, ideologiczny obraz świata. Podobnie jak publicystyka i filozofia, nauka stała się jednym z głównych, poznawczych punktów odniesienia dla jego eseistyki i prozy. Unaoczniała to utwory bliskie konwencji i problematyce *science fiction*.

Stosunek Poego do wymienionych źródeł manifestował się w ich gruntownym studiowaniu i docieklwym przyswajaniu, w swobodnym łączeniu różnorodnych, pochodzących niekiedy z odległych od siebie dziedzin idei, pomysłów i rozwiązań, w odkrywczym zestawianiu i konfrontowaniu ich ze sobą, wydobywaniu w ten sposób ich zalet i wad, w formowaniu na ich podstawie własnych konstrukcji. Dotyczyło to w analogicznym stopniu abstrakcyjnych idei kosmiczno-metafizycznych i propozycji artystycznych. Sztywne i nieprzekraczalne granice nie istniały zresztą nawet między tymi tak różnymi, oddalonymi od siebie dziedzinami: obrazowym dyskursem literackim i pojęciowym dyskursem wiedzy. Dość przypomnieć, jak wiele miejsca zajmowały w opowiadaniach Poego problemy kryptologiczne (*Złoty żuk*, *The Gold Bug*, 1843), kombinacje matematyczne (czy *quasi*-matematyczne) oraz zagadki i zadania logiczne. Dedukcja i konkret sąsiadowały w nich ze sobą i wzajemnie się przenikały. Poe, podobnie jak wykreowany przez niego detektyw Dupin w *Skradzionym liście*, starał się łączyć w tym względzie intuicję i wyobraźnię poety artysty z docieklwością, precyzją i logiką umysłu matematyka. Jeśli charakteryzować go tedy jako romantyka, to reprezentował on romantyzm zdecydowanie nietypowy, wybiegający ku modernizmowi, ku przyszłości, a nie ku średniowieczu, hołubionemu przez konserwatywnych romantyków. Ten *modern turn* uwidaczniała klarownie na przykład futurystyczna fantastyka Poego.

Zasada swobodnego kojarzenia i przenikania się różnych dziedzin obejmowała omówione wcześniej kontakty językowe i literackie. Poe postępował w ten sposób zarówno z rodzimą produkcją północnoamerykańską, jak i z produkcją angielską, niemiecką, francuską, hiszpańską czy włoską. Analogicznie obcował z dorobkiem antycznym, greckim i łacińskim²⁰. Posługując się i posiłkując swobodnie różnorodnymi inspiracjami,

²⁰ Podczas pobytu na uniwersytecie w Wirginii w Charlottesville w 1826 roku Poe studiował łacinę, grekę, francuski, hiszpański i włoski.

nicując je w krytycznym – nierzadko polemicznym – dialogu, kształtował na ich podstawie własne, oryginalne koncepcje i jakości artystyczne.

Te związki z otoczeniem literackim i intelektualnym na tyle rzucały się w oczy, iż w przedmowie do zbioru opowiadań *Tales of the Grotesque and Arabesque* (1840) Poe czuł się zobligowany do bronięcia się przed zarzutami krytyków posądzających go o wtórny „germanizm” kojarzony w owym czasie w Ameryce Północnej z pochodzącą z Niemiec, romantyczną fikcją fantastyczno-groteskową. Poe pisał w owej przedmowie o zawartości wspomnianego zbioru opowiadań:

„Prawda wszelako jest taka, że żadne – poza jednym wyjątkiem – z tych opowiadań, w których uczony krytyk chciałby rozpoznać cechy dystynktywne tej pseudogrozy, którą zwykliśmy nazywać niemczyzną, nie daje się tak potraktować, inaczej niż praktyka identyfikowania drugorzędnych nazwisk niemieckiej literatury z tą aberacją. Jeśli istotnie wiele z moich otworów zawiera grozę, to twierdzą, iż nie jest to niemczyzna, lecz coś, co płynie z duszy – iż grozę tę wywiodłem z jej prawowitych źródeł i używam jej do prawowitych efektów”²¹.

Pisarstwo Poego, istotnie, nie sprowadzało się, jak mogłyby sugerować zarzuty krytyków, do przeważających w tym zbiorze gotycyzmów, budzących u współczesnych czytelników skalkulowaną przez autora grozę (*terror*) z racji swej niesamowitości oraz demonicznych rekwizytów, zahaczających niekiedy o surrealizm, jak w opowiadaniach typu *Metzengerstein* czy *Zagłada domu Usherów*. Poe argumentował zresztą zasadnie we wspomnianej przedmowie, iż zbiór owych „opowieści groteskowych i arabesek” nie wyczerpywał jego możliwości pisarskich, lecz odpowiadał jedynie na bieżące zamówienie czasu i potrzeby czytelnicze. Uwydatniał z naciskiem celowy, artystyczny charakter prezentowanego zbiorku opowiadań. Odpierał tedy zarzuty krytyków:

„Jeśli istotnie zgrzeszyłem, to zrobiłem to świadomie. Te krótkie utwory stanowią w swej głównej partii wytwór dojrzałego zamiaru i starannego wykonania”²².

I tak w istocie było: w obiegowych motywach Poe urzeczywistniał pisarskie zamiary twórcze, daleko wybiegające poza te motywy.

W pisarstwie Poego, jeśli spojrzeć na nie całościowo, można tedy wyodrębnić kilka (czy nawet kilkanaście) rozmaitych, krzyżujących się, węzłowych nurtów i tendencji, prowadzących niekiedy w rozbieżnych lub przeciwnych kierunkach. Komplikują one ów spetryfikowany, uproszczony, „gotycki” wizerunek jego pisarstwa²³. Przesłania

²¹ E.A. Poe, *Tales of the Grotesque and Arabesque*, vol. 1, Philadelphia 1840, s. 6.

²² Ibidem.

²³ Rzecz znamienna, w tym duchu niektórzy krytycy i badacze nadal interpretują jego pisarstwo. Oto jak pisał Benjamin F. Fisher: „A descent from such British milestones in literary Gothicism as Horace Walpole’s *The Castle of Otranto* (1764), William Beckford’s *Vathek* (1786), W. H. Ireland’s *The Abbess* (1798), or Sir Walter Scott’s *The Bride of Lammermoor* (1819) is evident in Poe’s writings. In his own day the brief tale of terror, familiarly known to the Anglo-American readership as the signature for fiction in the popular *Blackwood’s Edinburgh Magazine*, served as Poe’s, and other Americans’, model, time and again, although his accomplishments in the short story far surpassed what now often reads like so much dross in the pages of the celebrated Scottish and other contemporaneous literary magazines from the first half of the nineteenth century”, *Poe and the Gothic tradition* [w:] Kevin J. Hayes (ed.), *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*, Cambridge University Press: Cambridge 2002, s. 72. W istocie rzeczy Poe – zachowując aurę oraz niektóre łatwo rozpoznawalne rekwizyty powieści gotyckiej – nie tylko „daleko przekraczał (*far surpassed*)” poziom gazetowych, gotyckich „rupieci”, lecz także całkowicie przebudowywał funkcję i znaczenie gotycyzmów w duchu romantycznej antropologii.

on obecność innych, oryginalnych i nowatorskich form w jego utworach, niekiedy niemalże bez precedensu w literaturze. Były nimi wspomniane powieści detektywistyczne z paryskim detektywem Dupinem w roli głównego bohatera. Osobną grupę tworzyły motywy *science fiction*. Inny nurt – znacznie mniej zauważany, rozpoznawany i komentowany – kształtowały z kolei utwory „metaliterackie”. Obejmowały one rozmaite polemiki, satyry, karykatury i parodie artystyczne. Eksponowały elementy ludycznej gry artystycznej. Odzwierciedlały żywo odczuwaną przez Poego potrzebę nieustannej konfrontacji, poszukiwania i odnawiana konwencji i języków artystycznych, stosownie do zmieniającej się koniunktury literackiej, czasu, wiedzy, postępującej cywilizacji.

Te ostatnie czynniki decydowały niewątpliwie o wielkiej żywotności i artystycznej różnorodności, a także – mimo stale powiększającego się dystansu historycznego – o nowoczesności i aktualności pisarstwa Poego. To one sprawiały, iż Poe nie był jedynie eksploatatorem istniejących dokonań, lecz pisarzem niezależnym i samodzielnym.

Mimo prawie dwustu lat recepcji, nie wszystko zresztą w jego dorobku pisarskim zostało odświeżone, ustalone i opisane. Mało zbadanym – i bodajże najciekawszym – aspektem pisarstwa Poego są jego zastanawiające związki z tak zwanym nurtem karnawałowym i polifonicznym w literaturze, ukształtowanym w starożytności, aktywnym w średniowieczu i kulturze renesansowej, występującym klarownie w powieści *Gargantua i Pantagruel* Franciszka Rabelais’go, obecnym w dziewiętnastowiecznej Europie w powieściach Fiodora Dostojewskiego i Mikołaja Gogola, pisarzy pod wieloma względami bliskich Poemu. Wiele utworów Poego nawiązuje w sposób oczywisty do estetyki i poetyki tego nurtu, który objaśnia z kolei wiele niezrozumiałych i nieczytelnych na pierwszy rzut oka cech pisarstwa Poego, kojarzonych pospolicie z humorem, interwencyjną satyrą obyczajową, burleską, mistyfikacją (*hoax*)²⁴. Nurt ten wykracza w istocie rzeczy daleko poza te użytkowe formy ludyczne. Jego potencjał artystyczny i wielką nośność światopoglądową odsonił rosyjski literaturoznawca Michaił Bachtin w pracy *Twórczość Franciszka Rabelais’go* (1940/1965). Kategorie opisujące właściwości wspomnianego kierunku dają się również zastosować do znacznej części pisarstwa Poego.

Ten ludyczno-karnawałowy nurt śmiechu u Poego, wskażmy na zakończenie niniejszego wprowadzenia do lektury jego utworów i pism, wymaga z pewnością zauważenia i osobnego podkreślenia. Rzeczywiście, wzgląd na parodyjny i groteskowy śmiech stawał się u Poego równie przemożny, jak wspomniane wcześniej gotyckie *horror* i *terror*. Dawał on o sobie znać, rzecz znamienna, również w utworach gotyckich, które traciły w ten sposób pierwotne, naiwne, oparte na ludowych przesądach (*vide*: opowiadanie *Czarny kot*) serio i ocierały się dzięki niemu o wspomnianą groteskę lub burleskową parodię. Taki dyskretnie parodyjny i groteskowy charakter uzyskiwało nawet wzorcowe – niestety często naiwnie lub błędnie odczytywane – opowiadanie gotyckie *Zagłada domu Usherów*. Tymczasem wyrazisty, groteskowo-karnawałowy, satyryczny lub metaliteracki charakter zdradzały z kolei „menipeiczne” lub „diatrybiczne” utwory, jak: *Wielkie figury* (*Lionizing*),

²⁴ J. Bryant, *Poe’s Ape of UnReason: Humor, Ritual, and Culture*, „Nineteenth-Century Literature”, vol. 51, no. 1 (Jun., 1996), s. 16–52.

Cztery bydłęta w jednej skórze (*Four Beats in One*), Jak napisać blackwoodowski artykuł (*How to Write a Blackwood Article*), Przykra historia (*A Predicament*), Człowiek, który się zużył (*The Man that Was Used Up*), Tysiącza i druga opowieść Szeherazydy (*The Thousand-and-Second Tale of Scheherezade*), Człowiek interesu (*The Business Man*) i wiele innych.

Ów menippeiczno-karnawałowy styl nie ograniczał się bynajmniej do wymienionych pojedynczych utworów. Rzucał on światło na całą twórczość Poe'go. Kontrastował w pewnym stopniu z pozostałymi odnogami pisarstwa Poe'go, ale zarazem też jawnie lub skrycie oddziaływał na nie, polifonizował je. Jego efektem stawał się wyczuwalny autorski, estetyczny dystans Poe'go w sytuacjach, w których na plan pierwszy wysuwał się frenetyzm i które, zdawałoby się, powinny były z tego względu pograć się w emocjach i chaosie. Tymczasem ich karnawałowym tłem lub podtekstem bywał zduszony śmiech, zamieniający gotyckie rekwizyty horroru i terroru w komiczne straszdyła. Śmiejący się Poe – oto temat, który czeka na wnikliwe, gruntowne opracowanie i którym powinna zająć się najnowsza „poelogia”.

III. Barbarzyńca, buntownik, siewca grozy, człowiek śmiechu... i kto jeszcze?

Zasadność wielokierunkowej interpretacji Poe'go potwierdzają nowatorskie rozwiązania odkrywane w jego pisarstwie w XIX i XX wieku. Dopatrywano się w nim prekursora psychoanalizy, literackiego modernizmu, poezji czystej, estetyzmu, surrealizmu, freudyzmu itd. Upatrywano w nim sztandarowego przedstawiciela symbolizmu. Francuski surrealista André Breton postrzegał w Poem „barbarzyńcę” i „buntownika”. W opowiadaniu *The Angel of the Odd (Anioł dziwnych przypadków)* przypisywał mu nawet wynalazek piśma automatycznego i postrzegał w nim zagorzałego przeciwnika racjonalnego myślenia (ale skąd brał się w takim razie u Poe'go kult matematyki, logiki, kryptologii, kosmologii czy fizyki?) i pierwszego głosiciela filozofii przypadku. Pisał: „Poe est l'amant du Hasard et l'on s'étonnerait qu'il n'ait aimé compter avec les hasards du langage”²⁵. Inni podkreślali, iż śmiałe eksperymenty językowe we wspomnianym opowiadaniu – pojawiały się zresztą także w innych utworach Poe'go – mogłyby sytuować go w pobliżu dadaistów, futurystów czy nawet poezji lingwistycznej. Niektórych nie powstydzilby się zapewne sam Miron Białoszewski.

Przytoczone argumenty i wyliczenia wskazują tedy na bogactwo i różnorodność literackiego, artystycznego warsztatu Poe'go. Krąg światopoglądowych, estetycznych i literackich stanowisk i tradycji, do których Poe nawiązywał, był więc wyjątkowo rozległy. Pełne ogarnięcie go wydaje się wręcz niewykonalne. Nie znaczyło to jednak, że sam Poe był gotów przyznać się do inspiracji i źródeł, z których czerpał w swym pisarstwie. Zgodnie z duchem romantycznej epoki, oryginalności szukał przede wszystkim w sobie samym, w zasobach własnej inteligencji, wiedzy, docieklivości, psychiki i osobowości.

²⁵ C. Richard, *Arrant Bubbles: Poe's The Angel of the Odd*, „Poe Newsletter”, vol. II, nr 3, (October 1969), s. 46. Cytat pochodzi ze wstępu Bretona do słynnej antologii *Anthologie de l'Humour Noir* (1940).

W cytowanej przedmowie do *Opowieści groteskowych i arabesk* zapewniał przecież buńczucznie, że natchnienia do obrazów grozy w jego utworach pochodziły *not of Germany, but of the soul*, a więc z jego osobistych przeżyć egzystencjalnych i życiowych perypetii.

To prawda: nie można z góry wykluczyć oddziaływania na pisarza jego osobistych przeżyć i perypetii. Wypada jednak przyjąć, iż również sam Poe był w pełni świadomy tego, iż mogły się one znaleźć w jego utworach wtedy i tylko wtedy, kiedy wpiery zostały przesiane przez filtry słowno-językowe, literackie, konwencje gatunkowe, zasady kompozycji oraz zostały poddane kryteriom artystycznej celowości. Nie bez powodu przecież kryteria te zostały wyeksponowane w pismach estetycznych, jak *Filozofia kompozycji* czy *Zasada poetycka*.

Prawdą jest także to, że pisarz amerykański odnosił się do zastanych przez siebie poetyk, wzorców, form czy gatunków krytycznie, z intencją twórczą, a nie jedynie biernie, odtwórczo czy naśladowczo. Modyfikował owe wzorce i linie rozwojowe mniej czy bardziej fortunnie, wyrwał z macierzystego kontekstu, przewartościowywał je, dokonywał ich nowego ustruktrowania, przenosił w konteksty heterogeniczne lub zgoła polemiczne, modyfikował lub radykalnie zmieniał ich sens, wymowę, sposób oddziaływania, założone w nich uprzednio funkcje.

I stare wzorce, jak dotyczyło to antycznej menippeji, diatryby lub baśni ze zbioru *Tysiąc i jednej nocy*, i stosunkowo niedawne wzorce gotyckie, na poły już zużyte i zbanalizowane w niskich obiegach, stawały się w wyniku wspomnianego przepracowania nośnikami zaskakujących rozwiązań i znaczeń. Artykułowały autorską wizję pisarstwa, ludzkiej egzystencji i świata. Poe tworzył więc ze starego tworzywa własny, odrębny język narracji i fikcji fabularnej, który pozwalał mu kształtować nowatorski – na różne sposoby osadzony jednak w znanych formach czy konwencjach – obraz człowieka i świata. Pisarz amerykański działał tu jednakże dyskretnie, częstokroć niemalże niepostrzeżenie i podstępnie, zwodząc czytelnika znaną i popularną tematyką, scenerią czy fabułą.

Twórczość Poego – do tej pory często w Polsce bagatelizowana lub banalizowana, zastąpiona ukutymi w toku recepcji stereotypami – z całą pewnością domaga się wnikliwej lektury i gruntowanego zbadania. Wiele problemów wymaga w niej szczegółowego wyjaśnienia. Warto zapytać na przykład o koncepcję istoty ludzkiej wpisaną w utwory Poego i realizowaną w ich symbolicznych kodach. Na opis zasługuje stosunek tej koncepcji do trzech konkurencyjnych względem siebie, lecz bliskich Poemu stanowisk: do antropologii oświeceniowej, skupionej na sensualności, materialności i rozumności człowieka; do antropologii romantycznej, eksponującej jego nieokiełznaną, nieobliczalną, zaskakującą i trudno uchwytną psychikę i duchowość oraz do antropologii modernistycznej, ukazującej cywilizacyjny, społeczny i kulturowy *habitus* człowieka. Ale to zadanie na inną okazję i inny już tekst.

Summary

Edgar Allan Poe. Identity and Contexts. Introduction to the Reading

The author raises the question of heterogeneous literary identity of Edgar Allan Poe, which is still very problematic. As it is pointed out, the works of Poe were influenced by many different artistic trends like romanticism, classicism and modernism, which Poe modified both in his stories and poetry and shaped his individual polyphonic style, he also assimilated some innovative feature and narrative elements from various modern genres and used them in his works to present his portrait of a man. Being conscious of a growing position of media, Poe transferred several aspects of a press style to his short stories and made them more thrilling. Furthermore, Poe can be interpreted in carnival's laugh categories, described by Russian literary critic Mikhail Bakhtin. All these contexts show that still not everything in Poe's works has been discovered and analyzed.



Kazimierz Nurczyk, *Duch lasu*