

The Music of the Abyss: Nature in Howard Phillips Lovecraft's *The Music of Erich Zann*

Bartosz Kowalczyk

ORCID: 0000-0002-6582-9616

Silence and peace come over you if you begin to comprehend the darkness. Only he who does not comprehend the darkness fears the night. Through comprehending the dark, the nocturnal, the abyssal in you, you become utterly simple.

C.G. Jung¹

1 – Prologue

This article should probably have been written in German because I wish to write about a secret, *the* secret, to be exact, which Erich Zann tried to tell the narrator of *The Music of Erich Zann*, emphasizing that it can only be expressed in German. However, contrary to expectations, it is not the language itself that is at stake here, but the emanation of the German soul it expresses. The Austrian composer Arnold Schönberg wrote in a letter to Alma Mahler:²

¹ Carl Gustav Jung, *The red book* (New York: W. W. Norton & Company, 2010), 251.

² Schönberg is referring to the works of Igor Stravinsky and Maurice Ravel in this quote.

But now comes the reckoning! Now we throw mediocre kitsch mongers into slavery again, and they will need to revere the German Spirit and learn to worship the German God.³

The “German Spirit” seems to correspond to Hegel’s “spirit of the times” (*Zeitgeist*). And Schönberg wrote this letter at a time that could be described as the time of fulfilled prophecy. The prophet whose prophecy comes true is of course Hegel/is of course Kant. It is impossible to put it differently, and although comparing these two philosophers is a considerable simplification, I focus on the similarities in their philosophies of aesthetics. The aesthetic revolution which begins with Kant’s *Critique of the Power of Judgment* and Hegel’s *Lectures on Aesthetics* is also an integral part of modernism.⁴ The “German God” from Schönberg’s letter thus appears to be a god of modernity.

2

The music of Erich Zann is one of those short stories by Howard Phillips Lovecraft which somehow elude the standard approach to his works.⁵ On the one hand, it may be included in the so-called “Cthulhu mythology.”⁶ The term was coined by August Derleth and today it is most often used to describe Lovecraft’s works. However, literary scholars point out that Derleth allegedly misrepresented the literary legacy of Lovecraft. In addition to literary forgeries, Derleth also (ingeniously) referred to (his view of) Christianity in his discussion of Lovecraft’s literary mythology.⁷ The term “Cthulhu mythology,” though still in use, seems to be obsolete, and Lovecraft’s prose is now seen as much more diverse. On the other hand, *The music of Erich Zann* lacks many characteristic features that make up a “classic” Lovecraftian text. There is no confrontation with the unknown in this short story, which usually leads to madness or the death of the protagonist. Respectively, even before one is confronted with the unknown, the reader is provided with a description of malevolent beings that is filled with adjectives. For a reason.⁸ Houellebecq observes that:

³ *Schoenberg’s Correspondence with Alma Mahler*, ed. Elizabeth Keathley, Marylin McCoy (Oxford: Oxford University Press, 2019), 128.

⁴ Cf. Bartosz Kowalczyk, “Podwaliny modernizmu” [Foundations of Modernism], in: *Szkice o modernizmie* [Essays on Modernism] (Poznań: Wydawnictwo Naukowe Silva Rerum, 2019), 9-18.

⁵ Krzysztof Grudnik points out that the author claimed that this story was one of the best he had ever written. Krzysztof Grudnik, *Okultyzm i nowoczesność. Studium literaturoznawcze* [Occultism and modernity: A literary study] (Gdynia-Kraków: Black Antlers, 2016), 314.

⁶ The core of Lovecraft’s mythology is made of works which Michel Houellebecq calls “Great Texts.” Michel Houellebecq, *H.P. Lovecraft: Against the world, against life*, trans. Dorna Khazeni (New York: Abrams, 2019), 45-46.

⁷ Cf. Sunand Tryambak Joshi, *H.P. Lovecraft: A life* (West Warwick: Necronomicon Press, 1996), 638-640. Cf. Mikołaj Kołyszko, *Groza jest święta* [Terror is sacred] (Chojnice: Phantom Books, 2014), 83-85.

⁸ That is why Lovecraft was often considered to be a bad writer. However, Michel Houellebecq claims that this was a literary strategy: “no one has ever attempted to imitate these passages where he sets aside all stylistic restraint, adjectives and adverbs pile upon one another to the point of exasperation, and he utters exclamations of pure delirium such as: ‘Hippopotami should not have human hands and carry torches ...’ This can be proven *a contrario* by his pronouncement regarding the work of a peer: ‘[Henry] James is perhaps too diffuse, too unctuously urbane, and too much addicted to the subtleties of speech to realize fully all the wild and devastating horror in his situations.’” Houellebecq, *H.P. Lovecraft: Against the world, against life*, 94-95.

HPL's aim was objective terror. A terror unbound from any human or psychological connotations. He wished, as he said himself, to create a mythology that "would mean something to those intelligent beings that consist only of nebulous spiraling gases." Just as Kant hoped to set the foundation of a valid ethical code "not just for man but for all rational beings," Lovecraft wanted to create a horror capable of terrifying all creatures endowed with reason.⁹

The music of Erich Zann is but a promise of such a description. An old man writes down his story, but a sudden gust of wind makes the pages fly out of an open window and ultimately the narrator, and consequently the reader, is not able to learn the truth. Thus, the identity of the mysterious creature with which the musician was fighting remains a mystery.

3

The story is a retrospective account of past events. The narrator reminisces about a time when, as a student of metaphysics, he rented a room in a house on Rue d'Auseil. Already during the first night in his new apartment, he heard music, which – as it turned out – was coming from the room of another tenant – Erich Zann, a rather inconspicuous mute old man from Germany, whom the narrator considered to be a genius violin player. Fascinated by the unearthly, passionate, and wild melody, the narrator asks Zann if he could listen to him play. Zann agrees to play for him, but the music is not as haunting and intriguing as the "night music," which was, in the words of the narrator: "a kind of a fugue, with recurrent passages of the most captivating quality (...)." ¹⁰ The narrator is disappointed that what Zann played for him differs from the music he heard at night. He hums the notes he remembers but the musician becomes angry and scared. He waves his hand, making the narrator stop, and looks nervously towards the curtained window "from which one could look over the terminating wall at the declivity and panorama beyond."¹¹ The old man asks the student to move to another room, where he will no longer be able to hear the music at night.

The narrator could hear the old man's music only once more, and the circumstances were unusual to say the least. A terrible scream could be heard from Erich Zann's room.¹² When the musician opened the door, the narrator could see that he was visibly distressed. The violin and the bow were on the floor. The old man asked the student to sit down and wrote a few words on a piece of paper.

The mute implored me in the name of mercy, and for the sake of my own curiosity, to wait where I was while he prepared a full account in German of all the marvels and terrors which beset him.¹³

⁹ Houellebecq, 87.

¹⁰ Howard Phillips Lovecraft, *The music of Erich Zann* (New York: Simon and Schuster, 2014), 3.

¹¹ Lovecraft, 4.

¹² "(...) an inarticulate cry which only a mute can utter, and which rises only in moments of the most terrible fear or anguish." Lovecraft 5.

¹³ Lovecraft 5-6.

Zann wrote for an hour, but before he could finish his account, he turned, trembling, towards the window. The narrator could hear the music coming from the outside. The musician picked up the violin and began to play passionately, as if trying with all his might not so much to drown the music coming from the outside out but to ward it off.

Then, the plot picks up momentum. Zann's music becomes more and more demonic and mysterious forces rush into the room. A gust of wind blows Zann's handwritten papers out the window, and then extinguishes the candles. The narrator tries to find the musician in the dark and he touches his face: "his blue eyes were bulging, glassy and sightless."¹⁴

4

The nature of this mysterious force has been analyzed by many different scholars. Krzysztof Grudnik refers to Lacanian typology:

In Lacanian psychoanalysis, "the endless abyss," where the self disintegrates (the self as a symbolic construct) corresponds to the Real. [...] The function of the music in the story is difficult to determine. [...] Nevertheless [...] there is an affinity between music and the Real; music is touched by the Real.¹⁵

The window, and in fact the street (Rue d'Auseil, whose name refers to *au seuil* – "on the threshold"¹⁶), is for Grudnik a barrier that separates the symbolic order from the Real, that is, an order which cannot be symbolized.

This is an initial, and of course valid, interpretation. Furthermore, Benjamin Noys, to whom Grudnik refers,¹⁷ argues that:

It is this "chaos in the symbolic" that Lovecraft's fiction constantly delineates, doing so through the concept Žižek identifies as the "imaginary Real", in which we find "a kind of image that endeavors to stretch imagination to the very border of the unrepresentable."¹⁸

Grudnik concludes after Noys that:

[Noys] argues that the Real is unrepresentable and thus "we could note the recourse to the piling of adjectives, an excess of signifiers, veil and unveil, at the same time, the monstrous unspeakable <<thing>."¹⁹

¹⁴ Lovecraft 8.

¹⁵ Grudnik, *Okultyzm i nowoczesność. Studium literaturoznawcze*, 313-314.

¹⁶ Grudnik, 312.

¹⁷ Grudnik, 314.

¹⁸ Benjamin Noys, *The Lovecraft "Event"*, [online:] www.academia.edu/548596/The_Lovecraft_Event [date of access: 29 March 2021]

¹⁹ Grudnik, *Okultyzm i nowoczesność. Studium literaturoznawcze*, 314.

The relation between Lovecraft's style and the concepts of Lacan is indeed well-founded, perhaps too well-founded in twentieth-century philosophy. In fact, however, it is a valid perspective – after all, entities that elude symbolization – beings that cannot be described by means of language – may be found in abundance in Lovecraft's works.

This notwithstanding, Grudnik, drawing on Burleson's findings, appears to go too far in his interpretation. Let me quote Burleson directly:

It is significant that Erich Zann's music is described as a "kind of a fugue," (...). It is sufficient to point out that just as a musical fugue consists of multiple themes interwoven in certain ways, the story at hand has at least three "textual" themes similarly employed: the setting of the rue d'Auseil, the music of Erich Zann, and the weird externality or alienage of whatever influences may lie beyond Zann's curtained window.²⁰

Apparently, however, both authors struggle with defining the function of music in the story, and this function (contrary to what Grudnik claims) can be clearly defined. I will return to this question later on in this article. It is enough to point out at this point that Burleson, guided by his intuition, almost arrives at a correct conclusion in his etymological analysis of the concept of music. Just before he moves away from this question towards other issues at hand, Burleson writes: "The old man is inseparable from <<his>> music, which of course is of the Muses."²¹ This seemingly laconic statement is nevertheless very important. First of all, it evokes an important context which, although it may be found in all of Lovecraft's works, seems to be treated marginally. But we will come back to that as well.

5

In the monograph *Szkice o modernizmie* [Essays on modernism] (2019), I write the following about Lovecraft's works:

The abyss [...] with which Zann struggles seems to be a pure and perfect emanation of the essence of German idealism, and thus the essence of modernity. The musician tries to ward it off with his music.²²

I have interpreted the abyss as modernity because I have misinterpreted some fragments of the text and made some incorrect assumptions.

First, the old man claims that what he fears can only be described in German.²³ This seems to suggest that whatever is lurking outside the musician's window can only be described using concepts that exist only in German. After all, (in the words of Deleuze)²⁴ concepts are

²⁰ Donald R. Burleson, *Lovecraft: disturbing the universe* (Lexington: University Press of Kentucky, 2009), 69.

²¹ Burleson, 72.

²² Kowalczyk, *Szkice o modernizmie*, 59.

²³ Lovecraft, *The music of Erich Zann*, 6.

²⁴ Cf. Michał Herer, "Tysiąc plateau – książka osobliwa" [A Thousand Plateaus – a unique book], in: Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Tysiąc plateau* [A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia] (Warsaw: Bęc Zmiana, 2015), IX.

the essence of philosophy, and it is hard to find a more German philosophy than German idealism.

Secondly: Erich Zann belongs to a world which is, as it were, created outside of language, both because of his profession and because of the nature of his disability.²⁵

Thirdly: it is a mistake to assume that the old man is hiding from modernity in one of the largest cities in Europe (we assume that Rue d'Auseil is in Paris). After all, urbanization and modernity go hand in hand and, in some respects, reflect the same phenomenon.

Fourthly: The fact that the narrator is a student of metaphysics matters, but it is wrong to assume that all forms of metaphysics are associated with German idealism.

And fifthly, the reader should not assume that they know who Erich Zann really is. It is a mistake to assume that the old man is what he appears to be, but I will refer to this question later in this essay.

6

The decisive experience, so difficult to talk about, it is claimed, for those who have had one, is not even an experience. It is nothing more than the point at which we touch the limits of language. (...) Where language stops is not where the unsayable occurs, but rather where the matter of words begins. Those who have not reached, as in a dream, this woody substance of language, which the ancients called *silva* (wildwood), are prisoners of representation, even when they keep silent.²⁶

The above passage from Giorgio Agamben's *The Idea of Prose* may provide an alternative perspective, or, indeed, a more focused perspective in the process of reading Lovecraft through the prism of Lacan's philosophy. In such a context, the concept of the Real would be redefined. We would have to recognize that what we call the Real is not in fact outside the symbolic order, but rather its foundation.²⁷ In other words, it gave rise to, essentially symbolic, reality. Bruno Schulz seems to share this view. In *The Mythologization of Reality*, Schulz thus writes about poetry:

when the word, released from such coercion, is left to its own devices and restored to its own laws, then a regression takes place within it, a backflow, and the word then returns to its former connections and becomes again complete in meaning - and this tendency of the word to return to its nursery, its yearning to revert to its origins, to its verbal homeland, we term poetry.²⁸

²⁵ This observation in itself is not incorrect, it is actually, as it will turn out later, extremely important. However, its interpretation is incorrect.

²⁶ Giorgio Agamben, "The Idea of Matter," in: *Idea of Prose*, trans. by Michael Sullivan, Sam Whitsitt (Albany: SUNY Press, 1995), 37.

²⁷ Other Lacan scholars argue the same.

²⁸ Bruno Schulz, *The Mythologization of Reality*, trans. by John M. Bates, [online:] <http://www.brunoschulz.org/mythologization.htm> [date of access: 19 July 2021].

He further writes:

Our most sober concepts and definitions are distant offshoots of myths and ancient stories. There is not even one of our ideas that is not derived from mythology, a mythology that has been transformed, mutilated, remoulded.²⁹

The above observations can be summarized thus: the paradigm in which language is not secondary to reality, but creates it, is characteristic of the 20th century – it may be found in psychoanalysis (including Sigmund Freud’s psychoanalysis), phenomenology, neo-positivism, structuralism, post-structuralism, and pragmatics. Schulz and Agamben are probably the closest to the phenomenological perspective: they point to the extreme limitation of symbolic attributes, which allows one to experience the original nature of different phenomena. However, Agamben indicates that we have not so much reached the end of language, but the end of the matter of language and the ambiguity of the term “matter” is paradoxical. It turns out that something as immaterial as language can materialize, although, understandably, this should not be surprising. In *The Mythologization of Reality*, Schulz writes about it openly (“The old cosmogonies expressed this in the maxim ‘in the beginning was the Word’”³⁰), suggesting that the word, the meaning, and the myth are material:

When we employ commonplace words, we forget that they are fragments of ancient and eternal stories, that, like barbarians, we are building our homes out of fragments of sculptures and the statues of the gods.³¹

Similar connotations may be found in Agamben’s essay. Indeed, language has no end; it only has a foundation against which a reckless traveler can hit their head.

7

A small suggestion hidden in one of the descriptions provides key information about the story’s greatest mystery. However, before we answer the most important questions – What haunts Zann? Who is Zann? – we should focus for a moment on the (many different) functions of music in the story. For one, there is “night music,” which the narrator describes as utterly different from everything that he has heard before: “the playing grew fantastic, delirious, and hysterical, and yet kept to the last the qualities of supreme genius which I knew this strange man possessed.”³² Respectively, when Erich Zann played a concert for the narrator during the day the music was different, so unlike the “strange melodies”³³ that he heard in his room at night. It is in the description of this “daytime” concert that the term “fugue” appears, which was later employed as a dominant structural and narrative feature in the interpretation

²⁹ Schulz.

³⁰ Schulz.

³¹ Schulz.

³² Lovecraft, *The Music of Erich Zann*, 6.

³³ Lovecraft, 5.

of the entire story, for example, in Burluson's and Grudnik's texts. It should be emphasized that this term appears in the story only once, in reference to the "daytime" music. The fugue is a classic form with a clearly defined structure. Lovecraft thus seems to emphasize the difference between the "daytime" and "night" music – the latter is definitely more chaotic but also more important in the context of the entire story. This difference corresponds to the differences between classical and modernist music (or art in general). The fugue is associated with Bach and baroque music, while Zann's "night" music is associated with Schönberg and does not rely on classical compositional patterns. Schönberg's dodecaphonic music, is – also in the light of his letter – essentially modernist. Erich Zann should be thus read in a similar manner – as an aspiring modernist.

There is also the third type of music – it is described in the climax of the story. It is the music coming from the outside through the window; it appears to the narrator to be extremely subtle, quiet, and coming from afar.³⁴ The two types of music could not be more different. Zann's crazy and strange music is so unlike the sweet calm melody. In fact, two completely different worlds are confronted here: the modern world and the unknown, or rather forgotten, world of nature.

8

Lovecraft does not hide anything in *The music of Erich Zann*; yet, he carefully conceals his clues. Lovecraft is not, as he was once described, a mediocre writer, and he demonstrates his insight and profound knowledge of the modern paradigm in this and other stories. These passages, in which, as Houellebecq states, he writes like a madman and breaks all stylistic rules, in fact reveal ruptures in the structure of language, which gives way to the wild and the primary. As such, the ruptures in the structure of the symbolic order through which the Real enters are exposed as well. Such an approach to language may also be found in the works of Wittgenstein and Lacan. The modern world thus appears to be a linguistic construct, made of, as Schulz suggests, fragments of old tales. Their original meaning is lost – it has not survived to modern times. If anything, it is mutilated meaning, devoid of its fundamental connotations, and therefore completely illegible. Lovecraft in his texts seems to refer to, and miss, this lost world of harmony, whose fragments and particles we interpret today as "cosmic horror." This longing can be seen in Lovecraft's early text *Poemata Minora*, in the section entitled *To Pan*, in which the lyrical I describes their meeting with Pan in a dream. The final stanza is particularly important:

All too soon I woke in pain
And return'd to haunts of men
But in rural vales I'd fain
Live and hear Pan's pipes again.³⁵

³⁴ Lovecraft, 310.

³⁵ Howard Phillips Lovecraft, *Poemata minora: Volume II* (Providence: The Providence Press, 1902), [online:] https://en.wikisource.org/wiki/Poemata_Minora,_Volume_II [date of access: 19 July 2021].

This tangible expression of the feeling of alienation and passion for mythical stories suggest that the mysterious being should be sought in the sphere of original meaning – unfortunately, now we only have remnants of this once epic story.

For Lovecraft, the mysterious being was associated with Erich Zann. And Erich Zann was described thus: “He was a small, lean, bent person with shabby clothes, blue eyes, grotesque satyr-like face, and nearly bald head.”³⁶ The musician looked not so much like a man who resembles a satyr, but rather like a satyr dressed in human clothes. Since Lovecraft used his extraordinary imagination in his fantasy and horror stories, we can rely on our imagination and argue that Erich Zann was, in fact, a satyr who had left his home and learned to live among people.³⁷ This, in turn, allows us to conclude that the mysterious being Zann is afraid of is Pan.

9

Lovecraft’s 1927 essay *Supernatural Horror in Literature* provides his readers with a unique insight into the writer’s literary inspirations. Explaining the idea behind weird fiction, Lovecraft reviews the works of his famous predecessors, including Herman Melville and Edgar Allan Poe. Lovecraft argues that a good horror story should, above all, convey a certain atmosphere, emphasizing that this atmosphere should be perceived on a macro-scale – on a cosmic scale. To describe this absolute and utter horror, which transcends human understanding, Lovecraft uses the term cosmic panic. The meaning of panic is clear: the experience of dread, which paralyzes or leads to temporary (or permanent) madness, is so common that it can certainly be viewed as one of Jung’s archetypal experiences. Horror literature eagerly explores this type of fear. In *Supernatural Horror in Literature*, Lovecraft refers to authors who explored this issue literarily, pointing to the mythical source of fear. One of Edward Frederic Benson’s short stories seems to resonate quite well with the theme of *The music of Erich Zann*. The protagonist of the story describes to his friend an extraordinary experience that changed his life. When he was alone in the woods, he suddenly heard “the sound quite distinctly of some flute-like instrument playing the strange unending melody.”³⁸ The melody was not based on repetitive phrases. High notes, used as a point of climax, were repeated over and over again:

It came from the reeds and from sky and from the trees. It was everywhere, it was the sound of life. It was, my dear Darcy, as the Greeks would have said, it was Pan playing on his pipes, the voice of Nature.³⁹

³⁶ Lovecraft, *The music of Erich Zann*, 4.

³⁷ Such a reading seems to be in keeping with the principles of the so-called Occam’s razor. Having selected the solution with the fewest assumptions, we should simply accept the fact that if Erich Zann resembles a satyr, then he probably is one.

³⁸ Edward Frederic Benson, “The man who went too far”, in: *The Room in the Tower and Other Stories*, (London: Mills & Boon, 1912), 222.

³⁹ Benson, 223.

The man who went too far was published almost ten years before *The music of Erich Zann* but it is not the only text that might be a point of reference for Lovecraft's story which he mentions in his essay. Lovecraft also refers to a text by one of his masters, the Welsh writer Arthur Machen, who is the author of the acclaimed horror story entitled *The Great God Pan*. Lovecraft thus describes the disturbing experiment that triggers the plot:

A young woman, through surgery of the brain-cells, is made to see the vast and monstrous deity of Nature, and becomes an idiot in consequence, dying less than a year later.⁴⁰

Commenting on the esoteric connotations of Machen's prose Marco Pasi writes:

As we will see, in this story the ancient Greek god serves as a symbol of a spiritual reality that lies beyond our senses, to which esoterics and mystics of all times have yearned to gain access.⁴¹

William James famously argued that we only have access to reality conditioned by empiricism, because we experience the world through our senses. This leads to a disturbing hypothesis. Even if the senses have direct access to the world of things (after all, phenomenology refers to visible phenomena), their interpretation is biased because our consciousness operates in the symbolic. If it is to be real, contact with the world of things should take place outside the symbolic. Language becomes a veil of reality behind which there lies material truth, but also unsayable (inexpressible through symbols) horror.

The goal of the controversial experiment which lies at the heart of *The Great God Pan* is to actually switch off those areas of the brain that seem to be responsible for the symbolization processes, so that the patient can see through the veil of reality.⁴² In *The music of Erich Zann*, the veil of reality drops probably because, due to his disability, Zann exists on the border between the symbolic and the real, and his subjectivity is very limited in relation to symbolic structures.

10 – Epilogue

In the short stories by Benson and Machen, as Pasi observes, Pan symbolizes opposing the ongoing modernization processes or perhaps even civilization. Even though he fills people with horror (though other contributing factors should also be considered), he stands for a post-lapsarian longing of the "Paradise lost." In psychoanalytical terms, it is a longing for unity with the unconscious, the realm of instincts, which humanity can no longer suppress⁴³ – they return to regain control over the world just like the Great Old Ones in Lovecraft's stories.

⁴⁰ Howard Phillips Lovecraft, *Supernatural horror in literature*, (Abergele: Wermod and Wermod Publishing Group, 2013), 122.

⁴¹ Marco Pasi, "Arthur Machen's Panic Fears: Western Esotericism and the Irruption of Negative Epistemology", *Aries*, no. 7 (2007), 69.

⁴² Arthur Machen, *The Great God Pan*, [online:] <https://www.gutenberg.org/files/389/389-h/389-h.htm> [date of access: 19 July 2021].

⁴³ Cf. Grudnik, *Okultyzm i nowoczesność. Studium literaturoznawcze*, 298.

Interestingly, both Marco Pasi and Krzysztof Grudnik point out that the “rebirth of Pan” takes place in early modernism.⁴⁴ It probably fills the empty space left after Nietzsche declared God dead. Pan is predominantly reborn in literature, not only in horror literature, which – paradoxically – is the sphere of the symbolic. Indeed, in his preface to Alberto Caeiro’s collection of poems, which, as the poet observes, may be read as a continuation of Walt Whitman’s poetic philosophy, Ricardo Reis writes: “Rejoice, all you who bemoan the worst disease in History! The Great Pan is reborn!”⁴⁵

We should also reflect on the categories used to describe the works of Lovecraft, Machen, Benson and Blackwood, and instead of the popular category of “supernatural horror” we should use a term that would identify the source of this horror. The category of “natural horror” seems right, given that contemporary horror literature is also moving in a similar direction.⁴⁶ However, the answer to this question should be explored in a different essay.

translated by Małgorzata Olsza

⁴⁴ Pasi, “Arthur Machen’s Panic Fears: Western Esotericism and the Irruption of Negative Epistemology”, 69. Grudnik, *Okultyzm i nowoczesność. Studium literaturoznawcze*, 296.

⁴⁵ Ricardo Reis, “Przedmowa” [Introduction], trans. by Wojciech Charchalis, in: Fernando Pessoa, *Poezje zebrane Alberto Caeiro* [Collected poems of Alberto Caeiro], trans. by Gabriel Borowski (Kraków: Wydawnictwo Lokator, 2020), 19.

⁴⁶ For example, in the works of Jeff VanderMeer, or even some short stories by Stephen King.

References

- Agamben, Giorgio. *Idea of Prose*. Translated by Michael Sullivan, Sam Whitsitt. Albany: SUNY Press, 1995.
- Benson, Edward Frederic. *The Room in the Tower and Other Stories*. London: Mills & Boon, 1912.
- Burleson, Donald R. *Lovecraft: disturbing the universe*. Lexington: University Press of Kentucky, 2009.
- Deleuze, Gilles, Guattari, Felix. *Tysiąc plateau* [A thousand plateaus, Polish edition]. Warsaw: Bęc Zmiana, 2015.
- Grudnik, Krzysztof. *Okultyzm i nowoczesność. Studium literaturoznawcze*. Gdynia-Kraków: Black Antlers, 2016.
- Houellebecq, Michel. *H.P. Lovecraft: Against the world, against life*. Translated by Dorna Khazeni. New York: Abrams, 2019.
- Joshi, S.T. *H.P. Lovecraft: A life*. West Warwick: Necronomicon Press, 1996.
- Jung, Carl Gustav. *The red book*. New York: W. W. Norton & Company, 2010.
- Kołyшко, Mikołaj. *Groza jest święta*. Chojnice: Wydawnictwo Phantom Books, 2014.
- Kowalczyk, Bartosz. *Szkice o modernizmie*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Silva Rerum, 2019.
- Lovecraft, Howard Phillips. *Poemata minora: Volume II* (Providence: The Providence Press, 1902), [online:] https://en.wikisource.org/wiki/Poemata_Minora,_Volume_II [date of access: 19 July 2021].
- . *Supernatural horror in literature*. Abergele: Wermod and Wermod Publishing Group, 2013.
- . *The music of Erich Zann*. New York: Simon and Schuster, 2014.
- Machen, Arthur. *The Great God Pan*. online <https://www.gutenberg.org/files/389/389-h/389-h.htm> [date of access: 19 July 2021].
- Noys, Benjamin. "The Lovecraft <<Event>>". online www.academia.edu/548596/The_Lovecraft_Event [date of access: 29 March 2021].
- Pasi, Marco. "Arthur Machen's Panic Fears: Western Esotericism and the Irruption of Negative Epistemology", *Aries*, no. 7 (2007): 63-83.
- Pessoa, Fernando, *Poezje zebrane Alberto Caeiro*. Translated by Gabriel Borowski. Kraków: Lokator, 2020.
- Schulz, Bruno. *The Mythologization of Reality*. Translated by John M. Bates. online <http://www.brunoschulz.org/mythologization.htm> [date of access: 19 July 2021].

KEYWORDS

music

LOVECRAFT

ABSTRACT:

The article analyzes Howard Phillips Lovecraft's short story *The Music of Erich Zann*, with a view to presenting the conflict between modernity and nature in Lovecraft's works. The text in question, along with supplementary texts, provides information that allows us to reformulate the perception of Lovecraft's works, or more precisely, the category of "supernatural horror."

MODERNISM

nature

*modernity***NOTE ON THE AUTHOR:**

Bartosz Kowalczyk – Assistant Professor at the Department of Polish Studies and Media Communication at the Faculty of Pedagogy and Arts at Adam Mickiewicz University in Poznań. His research interests include modern literature, literary studies, as well as the relationship between literature, literary studies, and the Western esoteric tradition. He is the author of: *Ireneusz Ireduński. Przekleństwo powrotu* [Ireneusz Ireduński. The Curse of Return] (Poznań 2014), *Szkice o modernizmie* [Essays on modernism] (Poznań 2019).

Muzyka otchłani. Kwestia natury w *Muzyce Ericha Zanna* Howarda Phillipa Lovecrafta

Bartosz Kowalczyk

ORCID: 0000-0002-6582-9616

Kiedy zaczynasz pojmować ciemność, przychodzi na Ciebie milczenie i spokój. Tylko ten, kto nie pojmuje ciemności, boi się nocy. Kiedy pojmiesz to, co w Tobie ciemne, nocne i otchłanne, staniesz się całkiem prosty.

C.G. Jung¹

1 – Prolog

Przywołane słowa najprawdopodobniej powinny zostać zapisane w języku niemieckim. Powodem tego przypuszczenia jest fakt, że ambicją autora jest opisanie pewnej tajemnicy, dokładnie tej, którą starał się opisać narratorowi *Muzyki Ericha Zanna* tytułowy muzyk, twierdząc przy tym stanowczo, że to, co starał się wyrazić, może zostać wyrażone tylko w tym języku. Jednak, jak mogłoby się zdawać, nie o sam język tu chodzi, ale o zawartą w nim emanację niemieckiej duszy. Austriacki kompozytor Arnold Schönberg pisał w liście do Almy Mahler²:

Ale teraz przychodzi czas rozrachunku! Teraz ponownie stracimy tych miernych handlarzy kiczu w niewolę i będą musieli czcić Niemieckiego Ducha i nauczyć się wielbić Niemieckiego Boga³.

¹ Carl Gustav Jung, *Czerwona księga*, tłum. Jerzy Prokopiuk, Jerzy Korpanty (Kraków: Wydawnictwo Vis-à-vis Etiuda, 2020), 269.

² W treści przytaczanego fragmentu Schönberg odnosi się do twórczości Igora Strawińskiego i Maurice'a Ravela.

³ „But now comes the reckoning! Now we throw mediocre kitsch mongers into slavery again, and they will need to revere the German Spirit and learn to worship the German God”. *Schoenberg's Correspondence with Alma Mahler*, red. Elizabeth Keathley i Marilyn McCoy (Oxford: Oxford University Press, 2019), 128. Przekład powyższego fragmentu, podobnie jak i pozostałe pojawiające się w tekście tłumaczenia z języka angielskiego zostały sporządzone przez autora niniejszych słów.

Ów „Niemiecki Duch” pojawiający się w liście wydaje się niczym innym jak odpowiednikiem Hegłowskiego „ducha czasów” (*Zeitgeist*). Czasy zaś, w których przyszło Schönbergowi pisać ten list, to czasy szczególne, można je określić mianem czasów spełnionej przepowiedni. Wieszczem, którego przepowiednia się spełnia, jest oczywiście Hegel/jest oczywiście Kant. Nie sposób zapisać tego inaczej i choć daleko posuniętym uproszczeniem jest zestawienie tych dwóch filozofów na zasadach ekwiwalencji, chodzi tu o szczególny punkt, w którym ich myśli są styczne, a ma to miejsce na polu estetyki. Owa znacząca rewolucja estetyczna, znajdująca swój początek w *Krytyce władzy sądu* Kanta i *Wykładach o estetyce* Hegla, stanowi jednocześnie nieodłączną część formacji, jaką znamy pod nazwą modernizmu⁴. „Niemiecki Bóg” z listu Schönberga wydaje się zatem bogiem nowoczesności.

2

Muzyka Ericha Zanna należy do tych utworów Howarda Phillipsa Lovecrafta, które niejako wymykają się standardowemu ujęciu tej literatury⁵. Z jednej strony można z łatwością zaliczyć je na poczet tekstów, które składają się na tzw. mitologię Cthulhu⁶. Termin ten stworzony przez Augusta Derletha jest dziś używany do opisu twórczości Lovecrafta najczęściej. Badacze zwracają jednak uwagę na wiele nadużyć, których miał dopuścić się Derleth wobec spuścizny literackiej Samotnika z Providence. Oprócz literackich fałszerstw kluczowa spośród nich okazała się próba (udana zresztą) dopasowania literackiej mitologii do bliskiego Derlethowi ujęcia chrześcijaństwa⁷. Pojęcie mitologii Cthulhu, choć nadal używane, zdaje się przez to tracić na aktualności, a proza Lovecrafta jawi się jako znacznie bardziej zróżnicowana. Z drugiej strony *Muzyce Ericha Zanna* brak charakterystycznych cech składających się na schemat bezbłędnie rozpoznawalny przez czytelników tej prozy. Mowa tutaj o obecnej niemal w każdym tekście konfrontacji z nieznanym kosmosem, która przeważnie kończy się szaleństwem lub śmiercią protagonisty. Jednak zanim to nastąpi, czytelnik otrzymuje nasycony przymiotnikami opis bytów rozpoznawanych jako złowrogie człowiekowi⁸. Ta praktyka ma swoje uzasadnienie. Jak pisze Houellebecq:

Lovecrafta interesuje w istocie groza obiektywna. Groza uwolniona od wszelkich psychologicznych i ludzkich konotacji. Chce, jak sam powiada, stworzyć mitologię, która „miałaby jeszcze jakiś sens

⁴ Por. Bartosz Kowalczyk, „Podwaliny modernizmu”, w *Szkice o modernizmie* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe Silva Rerum, 2019), 9–18.

⁵ Krzysztof Grudnik wskazuje na fakt, że opowiadanie zostało przez samego autora wyróżnione jako jedno z najlepszych, jakie napisał. Krzysztof Grudnik, *Okultyzm i nowoczesność. Studium literaturoznawcze* (Gdynia–Kraków: Wydawnictwo Black Antlers, 2016), 314.

⁶ Trzon Lovecraftowskiej mitologii tworzą utwory, które Michel Houellebecq określa mianem „Wielkich Tekstów”. Michel Houellebecq, *H.P. Lovecraft. Przeciw światu, przeciw życiu*, tłum. Jacek Giszczak (Warszawa: Wydawnictwo WAB, 2007), 41–42.

⁷ Por. Sunand Tryambak Joshi, *H.P. Lovecraft. Biografia*, tłum. Mateusz Kopacz (Poznań: Wydawnictwo Zysk i S-ka, 2010), 1071–1072. Por. Mikołaj Kołyszko, *Groza jest święta* (Chojnice: Wydawnictwo Phantom Books, 2014), 83–85.

⁸ Z tej przyczyny często określano Lovecrafta mianem grafomana. Jednak Michel Houellebecq widzi w tym metodę: „...nikt nie próbował naśladować owych fragmentów, w których zapomniano o jakichkolwiek stylistycznych regułach, gdzie przymiotniki i przysłówki piętrzą się ponad miarę, gdzie wymyka mu się szalone wołanie w rodzaju: «Hipopotamy nie powinny mieć ludzkich rąk ani nieść żagwi!». A jednak to właśnie jest prawdziwym celem dzieła. [...] Potwierdza to *a contrario* jego ocena kolegi po piórze: «Henry James jest może nieco zbyt rozwlekły, zbyt delikatny i zbyt uległy wobec subtelności języka, by naprawdę uzyskać wrażenie dzięki i niszczycielskiej grozy». Houellebecq, *H.P. Lovecraft. Przeciw światu, przeciw życiu*, 94–95.

dla inteligencji złożonych z gazu mgławicowych spiral”. Podobnie jak Kant, który pragnie wznieść fundamenty moralności ważnej „nie tylko dla człowieka, ale dla każdego rozumnego stworzenia”, Lovecraft chce stworzyć fantastykę zdolną przerazić każdą istotę wyposażoną w rozum⁹.

W przypadku *Muzyki Ericha Zanna* otrzymujemy jedynie obietnicę takiego opisu. Starzec spisuje charakterystykę tego, z czym się mierzy, ale za sprawą nagłego podmuchu wiatru kartki zostają wyssane przez otwarte okno i ostatecznie narrator, a w konsekwencji i czytelnik, nigdy nie poznaje treści owych zapisków. Tym samym tożsamość tajemniczej istoty, z którą muzyk toczy walkę, pozostaje w sferze domysłów.

3

Materia tej opowieści jest w zasadzie wspomnieniem lub czymś na kształt retrospekcji. Narrator wraca pamięcią do czasów, kiedy jako student metafizyki wynajmował pokój w domu przy Rue d'Auseil. Już pierwszej nocy usłyszał muzykę, która – jak się okazało – dobywała się z pokoju innego lokatora – Ericha Zanna, dość niepozornego niemego starca pochodzącego z Niemiec, który w oczach narratora mógł uchodzić za geniusza skrzypiec. Zafascynowany dziwną, szaloną, nieokiełznaną nocną grą skrzypka, narrator prosi go o możliwość przysłuchiwania się jego wykonaniom. Zann godzi się zagrać specjalnie dla niego, jednak ten przeznaczony dla uszu narratora popis skrzypka nie ma już tego niezwykłego charakteru, który towarzyszył muzyce zasłyszanej w nocy, a sam narrator opisuje go następującymi słowami: „Było to coś w rodzaju fugi z powtarzającymi się pasażami o brzmieniu wprost urzekającym”¹⁰. Jednak gra Zanna nie przypomina tej, którą narrator słyszał nocą, a gdy zawiedziony nuci fragment zapamiętanej melodii, muzyk wpada w gniew, a na jego twarzy pojawia się wyraz lęku. Gestem dłoni ucisza swojego gościa i spogląda nerwowo w stronę zasłoniętego okna. „Tylko z tego jednego okna, jak powiadał dozorca, roztaczał się widok ponad murami na opadające wzgórze”¹¹. Starzec prosi studenta, aby ten przeprowadził się do innego pokoju, w którym nie będzie już mógł słyszeć nocnych koncertów.

Narratorowi przyszło jeszcze tylko raz słuchać gry starca i nastąpiło to w szczególnych okolicznościach. Z pokoju Ericha Zanna słyhać przeraźliwy krzyk¹². Kiedy muzyk otwiera drzwi, narrator dostrzega jego rozedrganie. Na podłodze leżą skrzypce i smyczek. Starzec nakazuje studentowi usiąść, a sam skreśla na kartce kilka słów.

W liście błagał mnie, abym okazał miłosierdzie i choćby dla zaspokojenia mojej własnej ciekawości zczekał, aż on opisze dokładnie w języku niemieckim wszystkie niepojęte zjawiska i lęki, jakie go trapią¹³.

⁹ Houellebecq, 83.

¹⁰ Howard Phillips Lovecraft, „Muzyka Ericha Zanna”, w *Zew Cthulhu*, tłum. Ryszarda Grzybowska (Warszawa: Czytelnik, 1983), 306.

¹¹ Lovecraft, 307.

¹² „Przeraźliwy, nieartykułowany krzyk, jaki tylko niemy człowiek może z siebie wydać i to w chwilach największej udręki”. Lovecraft, 309.

¹³ Lovecraft, 309–310.

Zann pisze przez godzinę, ale jeszcze przed końcem owego procesu zwraca się drżący w stronę okna. Narrator zaczyna słyszeć dobiegające z zewnątrz dźwięki. Muzyk chwytając skrzypce i zaczyna grać szaleńczo, jakby próbował z całych sił nie tyle zagłuszyć tę zewnętrzną muzykę, ile ją odeprzeć.

Dalej akcja toczy się szybko. Gra Zanna staje się coraz bardziej opętańcza, a tajemne siły wdzierają się do pokoju. Wiatr najpierw porywa zapisane przez Zanna kartki, a później gasi płomienie świec. Kiedy narrator w ciemności stara się odszukać muzyka, dotyka jego twarzy „lodowatej, sztywnej, nieruchomej, której szklane oczy wpatrywały się bez celu w pustkę”¹⁴.

4

Problem natury owego tajemniczego bytu podejmowany był wszak przez wielu badaczy. I tak Krzysztof Grudnik, jak się wydaje nie bez słuszności, sięga po typologię Lacanowską:

„Bezkresna otchłań”, wobec której następuje rozpad tożsamości – rozumianej przez mnie jako konstrukt o charakterze symbolicznym – w psychoanalizie Lacanowskiej odpowiada Realnemu. [...] Trudno jednoznacznie ustalić, jaką funkcję w opowiadaniu pełni muzyka. [...] Niemniej [...] mamy do czynienia z pewnym zbliżeniem muzyki i Realnego, pewnym naznaczeniem muzyki przez Realne¹⁵.

Okno, a w zasadzie i cała ulica (Rue d’Auseil, w której nazwie upatruje się przekształconego wyrażenia *au seuil* – „na progu”¹⁶) jest dla Grudnika barierą oddzielającą porządek symboliczny od Realnego, czyli porządku niedającego się zsymbolizować.

To oczywiście jedno z ujęć, które nasuwa się w pierwszym odruchu, jednak jak zostało to już zauważone, niepozbawione słuszności. Zresztą w sukurs Grudnikowi idzie Benjamin Noys, na którego zresztą autor się powołuje¹⁷.

Jest to ten „chaos w porządku symbolicznym”, który Lovecraftowska fikcja nieustannie wyraża i czyni to poprzez koncept identyfikowany przez Žižka jako „wymaginowane Realne”, w którym znajdziemy „rodzaj obrazu, który usiłuje rozciągnąć wyobraźnię do samej granicy tego, co nieprzedstawialne”¹⁸.

Grudnik powtarza za Noysem następującą konkluzję:

[Noys] uzasadnia to zjawisko niemożnością opisania tego, co należy do porządku realnego: „możemy zauważyć uciekanie się do powtarzania przymiotników, nadmiaru znaczących (an excess of signifiers), który zasłania i odsłania zarazem potworną, niewyraźną «Rzecz»”¹⁹.

¹⁴ Lovecraft, 312.

¹⁵ Grudnik, *Okultyzm i nowoczesność. Studium literaturoznawcze*, 313–314.

¹⁶ Grudnik, 312.

¹⁷ Grudnik, 314.

¹⁸ It is this „chaos in the symbolic” that Lovecraft’s fiction constantly delineates and it does so through the concept Žižek identifies as the „imaginary Real”, in which we find „a kind of image that endeavors to stretch imagination to the very border of the unrepresentable”. Benjamin Noys, *The Lovecraft „Event”*. www.academia.edu/548596/The_Lovecraft_Event (dostęp: 29.03.2021).

¹⁹ Grudnik, *Okultyzm i nowoczesność. Studium literaturoznawcze*, 314.

W tym wypadku związanie charakterystycznej dla Lovecrafta „szalonej frazy” z Lacanowskim konceptem staje się silne i ostateczne – być może za bardzo osadzając tę perspektywę na gruncie dwudziestowiecznych koncepcji. Jednak w gruncie rzeczy jest ona poprawna i nośna – wszak w Lovecraftowskiej prozie roi się od bytów, które wymykają się symbolizacji, takich, których nie sposób opisać dostępnym nam rezerwuarem środków.

Bardziej zastanawiająca jest pewna nadinterpretacja, którą Grudnik w zasadzie powtórzył za Burlesonem:

W samym tekście na poziomie tematycznym możemy dostrzec pewną strukturę fugi. [...] Wystarczy wskazać, że tak jak muzyczna fuga składa się z wielu tematów przeplatanych na pewne sposoby, opowiadanie podobnie zawiera przynajmniej trzy tekstowe „tematy” współistniejące równolegle: położenie Rue d'Auseil, muzykę Ericha Zanna i dziwną zewnętrżność, czy też obcość tego, czego fragmenty mogą znajdować się za zasłoniętym oknem Zanna²⁰.

Najwyraźniej jednak obaj autorzy mają problem z uchwyceniem funkcji, którą w opowiadaniu pełni muzyka, a jest to funkcja, którą (wbrew opinii Grudnika) można jednoznacznie określić. Do tego wątku powrócimy w dalszej części niniejszego szkicu. Dość zaznaczyć w tej chwili, że Burleson wiedziony zapewne intuicją niemal dotyka sedna sprawy w momencie, gdy przeprowadza etymologiczną analizę pojęcia muzyki. Na moment przed ujęciem tematu w stylu, jaki znamy z leksykonów, Burleson zamieszcza zdanie, umykające w natłoku następujących później rozważań. Pisze mianowicie: „Starca nie sposób odseparować od «jego» muzyki, która oczywiście pochodzi od Muz”²¹. To lakoniczne z pozoru stwierdzenie zdaje się brzemienne w znaczenie. Przede wszystkim przywołuje kontekst, który choć obecny stale w twórczości Lovecrafta, wydaje się z nieznaných powodów traktowany marginalnie. Ale do tego również wrócimy.

5

W opublikowanej przez autora niniejszych słów monografii *Szkice o modernizmie* (2019), we fragmencie dotyczącym omawianego utworu Lovecrafta, pojawia się takie oto kategoryczne stwierdzenie:

Owa otchłań [...], z którą zmaga się Zann, zdaje się czystą, nieskalaną emanacją istoty niemieckiego idealizmu, a tym samym istoty nowoczesności. To ją muzyk stara się odeprzeć za pomocą dźwięków swoich skrzypiec²².

Utożsamienie owej otchłani z nowoczesnością wynika z kilku błędnie zinterpretowanych spostrzeżeń i poczynienia kilku błędnych założeń.

²⁰ Donald R. Burleson, *Lovecraft: disturbing the universe* (Lexington: University Press of Kentucky, 2009), 69.

²¹ „The old man is inseparable from «his» music, which of course is of the Muses”. Burleson, 72.

²² Kowalczyk, *Szkice o modernizmie*, 59.

Po pierwsze: starzec twierdzi, że opisać to, z czym się zmagają, można tylko w języku niemieckim²³. Zdaje się to sugerować, że za oknem muzyka czai się coś, co może zostać opisane jedynie za pomocą pojęć, które występują tylko w języku niemieckim. Pojęcia wszak są istotą filozofii (wedle słów Deleuze'a)²⁴, a trudno o bardziej niemiecką filozofię niż niemiecki idealizm.

Po drugie: Erich Zann należy do świata wytworzonego niejako poza językiem zarówno ze względu na profesję, jak i ze względu na charakter swojego kalectwa²⁵.

Po trzecie: błędem jest zakładać, że to właśnie przed nowoczesnością starzec skrywa się w obrębie jednego z największych miast Europy (domniemywa się, że Rue d'Auseil znajduje się w Paryżu). Urbanizacja i nowoczesność idą wszak w parze i pod pewnymi względami stanowią emanację tego samego zjawiska.

Po czwarte: fakt, że narrator to student metafizyki, ma znaczenie, błędem jest jednak zakładać, że każda metafizyka ostatecznie realizuje się w niemieckim idealizmie.

I w końcu po piąte: pewność, którą czytelnik zyskuje w kwestii natury Ericha Zanna, jest z całą pewnością złudna. Błędem jest zakładać, że starzec jest tym, kim wydaje się być, jednak na rozwiązanie tego problemu przyjdzie czas w dalszej części szkicu.

6

Doświadczenie na tyle decydujące, by wśród tych, którym było dane, uchodzić za najtrudniejsze do opowiedzenia, nie jest już przecież doświadczeniem. Jest niczym innym jak tylko punktem, w którym dotykamy granic języka. [...] Gdzie kończy się język, nie zaczyna się to, czego powiedzieć się nie da, lecz materia słowa. Kto nigdy, niczym we śnie, nie dotarł do tej zdrewniałej substancji języka, którą starożytni nazywali matecznikiem, ten jest, choćby milczał, więźniem wyobrażeń²⁶.

Przywołany passus pochodzący z opublikowanego w połowie lat osiemdziesiątych ubiegłego wieku zbioru Giorgio Agambena pt. *Idea prozy* stanowić może, jeśli nie alternatywę, to z pewnością dookreślenie tendencji odczytywania spuścizny Lovecrafta przez pryzmat ustaleń Lacana. W tym kontekście koncepcja Realnego zostałaby w pewnych rejestrach nieco złagodzona, w innych wyostrowiona. Należałoby bowiem uznać, że to, co nazywamy Realnym, nie leży w istocie poza porządkiem symbolicznym, ale raczej u jego podstaw²⁷. Innymi słowy stanowi materię, z której wytworzyła się, symboliczna w swoim charakterze, rzeczywistość. Podobne stanowisko zdaje się zajmować Bruno Schulz, który w *Mityzacji rzeczywistości* tak oto definiował poezję:

²³ Lovecraft, *Zew Cthulhu*, 310.

²⁴ Por. Michał Herer, „Tysiąc plateau – książka osobliwa”, w Gilles Deleuze i Felix Guattari, *Tysiąc plateau* (Warszawa: Wydawnictwo Bęc Zmiana, 2015), IX.

²⁵ To spostrzeżenie samo w sobie nie jest błędne, jest nawet, jak się okaże w kontekście dalszych rozważań, niezwykle istotne. Błędna jest jednak jego interpretacja.

²⁶ Giorgio Agamben, „Idea materii”, w *Idea prozy*, tłum. Ewa Górniak-Morgan (Warszawa: Fundacja Augusta hr. Cieszkowskiego, 2018), 19.

²⁷ Wnikliwi komentatorzy dzieła Lacana zapewne widzą to podobnie.

...gdy słowo, wyzwolone od tego przymusu, pozostawione jest sobie i przywrócone do praw własnych, wtedy odbywa się w nim regresja, prąd wsteczny, słowo dąży wtedy do dawnych związków, do uzupełnienia się w sens – i tę dążność słowa do matecznika, jego powrotną tęsknotę, [...] nazywamy poezją²⁸.

I dalej:

Najtrzeźwiejsze nasze pojęcia i określenia są dalekimi pochodnymi mitów i dawnych historyj. Nie ma ani okruszyny wśród naszych idei, która by nie pochodziła z mitologii – nie była przeobrażoną, okaleczoną, przeistoczoną mitologią²⁹.

Sens przytoczenia przywołanych fragmentów można zreferować w następujący sposób: paradygmat, w którego ramach język nie jest wtórny wobec rzeczywistości, ale ją tworzy, jest charakterystyczny dla XX wieku. Począwszy od ustaleń pierwszych psychoanalityków z Sigmundem Freudem na czele, poprzez koncepcje z gruntu fenomenologiczne, analityczne ujęcie neopozytywistów, perspektywę strukturalną, poststrukturalizm, nie kończąc bynajmniej na pragmatystach. Ujęciu, które eksplorują wyżej przytoczone wypowiedzi Schulza i Agambena, najbliższe jest chyba do perspektywy fenomenologicznej, zakładającej skrajną redukcję symbolicznych atrybutów, która pozwala doświadczyć pierwotnego charakteru zjawisk. Jednak znamienne są słowa włoskiego filozofa, wskazującego, że zdarza nam się dotrzeć nie tyle do kresu języka, ile do jego materii, przy czym dwuznaczność określenia materia sugerować może pewnego rodzaju paradoks. Okazuje się bowiem, że coś tak niematerialnego jak język może się zmateriałizować, choć samo to zjawisko ostatecznie nie powinno nikogo dziwić. Schulz w *Mityzacji rzeczywistości* ujmuje to dość trafnie („Stare kosmogonie wyrażały to sentencją, że na początku było słowo”³⁰) i o słowie, sensie i mitach opowiada tak, jakby były one jak najbardziej materialne:

Zapominamy o tym, operując potocznym słowem, że są to fragmenty dawnych i wiecznych historyj, że budujemy, jak barbarzyńcy, nasze domy z ułamków rzeźb i posągów bogów³¹.

Podobnych konotacji można upatrywać w szkicu Agambena. Język nie ma zatem kresu, a jedynie coś w rodzaju fundamentu, o którego surową materię nieuważny podróżnik może rozbić głowę.

7

Drobna sugestia ukryta jako składowa jednego z opisów, na które natrafiamy w opowiadaniu, dostarcza najistotniejszych informacji na temat tego, co stanowi przedmiot dociekań wielu czytelników Lovecrafta. Jednak zanim dotrzemy do odpowiedzi na pytanie najważniejsze: czym jest byt nawiedzający Zanna, czy kim w istocie jest sam Zann, wypada przez chwilę skupić uwagę na funkcji, jaką pełni muzyka, która w treści opowiadania objawia kilka swoich twarzy. Mamy zatem do czynienia z nocną muzyką Zanna, opisywaną przez narratora jako

²⁸ Bruno Schulz, „Mityzacja rzeczywistości”, w *Proza* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1964), 444.

²⁹ Schulz.

³⁰ Schulz, 443.

³¹ Schulz, 444.

skrajnie odmienną od tej, którą zdarzało mu się wcześniej słyszeć. Nie ma jednak wątpliwości, że gra skrzypka „była pełna fantazji, nieprzytomna, histeryczna, ale do samego końca nosiła znamiona najwyższego geniuszu”³². Ponadto przysłuchując się koncertowi, który Erich Zann zgodził się zagrać specjalnie dla narratora, ten dostrzega w nim pewne zubożenie, nie odnajdując wśród dźwięków owych „dziwnych melodii”³³, jakie słyszał, przebywając w swoim pokoju. To właśnie w opisie tego „dziennego” koncertu pada termin „fuga”, nadgorliwie zaprzęgnięty do interpretacji całego tekstu w funkcji dominanty kompozycyjnej, co miało miejsce w pracach Burlesona i Grudnika. Warto podkreślić, że ów termin pojawia się w opowiadaniu tylko raz, właśnie w opisie drugiego już rodzaju muzyki. Fuga jest formą klasyczną, mającą wyraźnie zarysowaną strukturę. Lovecraft zdaje się podkreślać tym samym odmienną „dziennego” koncertu od „nocnego”, który jest zdecydowanie bardziej chaotyczny w formie i przede wszystkim istotniejszy. Ta wyraźna różnica pomiędzy dwoma typami muzyki płynącej spod smyczka Ericha Zanna wydaje się odzwierciedlać różnice, jakie można dostrzec pomiędzy klasycznymi formami muzyki (czy sztuki w ogóle) a jej modernistycznym odpowiednikiem. Fuga przywodzi na myśl barokowe kompozycje Bacha, „nocna” gra Zanna sytuuje się raczej w tym samym spektrum co muzyka Schönberga i zapewne z tej przyczyny w niczym nie przypomina klasycznych schematów kompozycyjnych. Schönberg, jako przedstawiciel muzyki dodekafonicznej, może być – również w świetle przytoczonego wcześniej fragmentu korespondencji – przykładem artysty modernistycznego. W podobny sposób należałoby postrzegać Ericha Zanna – jako pretendującego do bycia nieodłączną częścią formacji modernistycznej.

Jest jeszcze trzeci rodzaj muzyki – jego opis pojawia się jako element kulminacyjnej części opowiadania. Mowa tutaj o muzyce dobiegającej zza okna, która jawi się narratorowi jako niezwykle subtelna, cicha, płynąca z niezmierzonej dali melodia³⁴. W tym wypadku kontrast sięga zenitu. Szaleńcza, dziwna muzyka Zanna staje naprzeciw delikatnej, spokojnej melodii, a tak naprawdę stają naprzeciw siebie dwa światy skrajnie od siebie odmienne: świat nowoczesny i, nieznanany bądź raczej zapomniany, świat natury.

8

W muzyce Ericha Zanna Lovecraft niczego nie zataja, jednak zmyślnie ukrywa podpowiedzi. Nie jest, jak niegdyś go opisywano, miernym pisarzem i w opowiadaniach podobnych temu odsłania swoją przenikliwość i dogłębną znajomość paradygmatu determinującego czasy mu współczesne. Te fragmenty, w których ma za nic stylistyczne reguły, przyrównane przez Houellebecqa do mowy szaleńca, odsłaniają w istocie pęknięcia w strukturze języka ustępującego wobec naporu dzikiej pierwotności. Ukazują tym samym pęknięcia w strukturze porządku symbolicznego, przez które wdziera się Realne. Ów paradygmat związany jest z językiem w sposób, korespondujący z ustaleniami poczynionymi przez Wittgensteina czy Lacana. Świat nowoczesny jawi się zatem jako konstrukt językowy, a jego budulec tworzą, jak sugeruje Schulz, fragmenty dawnych opowieści. Próżno jednak szukać ich pierwotnego sensu – ten nie

³² Lovecraft, *Zew Cthulhu*, 310.

³³ Lovecraft, 306.

³⁴ Lovecraft, 310.

dotrwał w pierwotnej formie do czasów nowoczesnych, ale jawi się raczej jako sens okaleczony, pozbawiony swych fundamentalnych konotacji, a przez to zupełnie już nieczytelny. Pisarstwo Lovecrafta zdaje się wynikać z tęsknoty za tym światem utraconej harmonii, którego przebliski odczytujemy dziś w kategoriach „kosmicznej grozy”. Tę tęsknotę widać we fragmencie młodzieńczego *Poemata minora*, opatrzonym tytułem *Do Pana*, gdzie podmiot opisuje senne spotkanie z bogiem Panem. Znamienne wydają się ostatnie słowa wspomnianego fragmentu:

Obudziłem się zbyt wcześnie,
Świat mnie wezwał, ludzie szpetni.
Lecz mym domem głębie leśne,
Tam chcę słuchać Pana fletni³⁵.

Ten namacalny wyraz niedopasowania i afekt do mitycznych opowieści każe przypuszczać, że korzeni tajemniczego bytu należy szukać właśnie w tym obszarze pierwotnego sensu, domenie, po której pozostały nam jedynie szczątki epickiej niegdyś opowieści.

Naturę tajemniczego bytu Lovecraft związał z naturą Ericha Zanna, a z kolei sugestią dotyczącą natury muzyka zawarł w lakonicznym opisie jego osoby: „Był niski, szczupły, biednie ubrany, prawie łysy, miał niebieskie oczy oraz groteskową twarz przypominającą satyrę”³⁶. Jeżeli spróbujemy wyobrazić sobie na podstawie tego opisu, jak wyglądał muzyk, najpewniej stanie nam przed oczami wizerunek nie tyle człowieka, który przypomina satyrę, ile raczej wizerunek satyra przyobleczonego dla niepoznaki w ludzką odzież. W związku z tym, że Lovecraft był pisarzem, któremu niezwykła wyobraźnia służyła za budulec niesamowitych historii, nie będzie nadużyciem zaufanie w tym wypadku wyobraźni i uznanie, że w istocie Erich Zann był satyrem, który dawno opuścił swój matecznik i nauczył się żyć między ludźmi³⁷. Konkluzją powyższej konstatacji musi być uznanie, że tajemniczym bytem, z którym zmagają się Zann, jest nikt inny jak tylko Pan.

9

Opublikowany w 1927 roku esej Lovecrafta zatytułowany *Nadnaturalny horror w literaturze*, dostarcza czytelnikom niezwykłego wglądu w sferę literackich inspiracji pisarza. Próbuje wyznaczyć fundamenty dla nurtu *weird fiction*, Lovecraft dokonuje przeglądu twórczości swoich poprzedników, w którym nie brakuje nazwisk zapisanych także w historii literatury, by przytoczyć choć Hermana Melville’a czy Edgara Allana Poe. W tym tekście, w którym autor dowodzi, że w dobrej opowieści grozy potrzeba przede wszystkim atmosfery, zwraca uwagę fakt, że postrzega on tę atmosferę w makroskali – ściślej w skali kosmicznej. Do określenia tej wszechogarniającej, wykraczającej poza ludzkie rozumienie świata grozy używa określenia *cosmic panic*, przy czym genezy jego drugiego członu nie trzeba przybliżać. Doświadczenie pa-

³⁵ Howard Phillips Lovecraft, „Poemata minora. Księga II”, w *Nemesis i inne utwory poetyckie*, tłum. Mateusz Kopacz (Czerwonak: Wydawnictwo Vesper, 2018), 335.

³⁶ Lovecraft, *Zew Cthulhu*, 307.

³⁷ Zresztą podobne potraktowanie sprawy wypełnia wszystkie warunki zastosowania tzw. brzytwy Ockhama. W obliczu skrajnej redukcji założeń początkowych należy po prostu uznać, że skoro Erich Zann przypomina satyrę, to zapewne nim jest.

nicznego lęku, paraliżującego lub przyprawiającego o chwilową (bądź trwałą) utratę zmysłów, zdaje się na tyle powszechne, że z pewnością można postrzegać je jako zjawisko o statusie podobnym do statusu wyodrębnionych przez Junga doświadczeń archetypowych. Nic dziwnego, że literatura grozy chętnie eksploruje ten rodzaj lęku. W *Nadnaturalnym horrorze...* Lovecraft przytacza kilka przypadków, w których autorzy potraktowali to zagadnienie niemal dosłownie, co oznacza, że w istocie wskazali mityczne źródło owego lęku. I tak w jednym z opowiadań Edwarda Frederica Bensona pojawia się fragment dość dobrze rezonujący z tematyką *Muzyki Ericha Zanna*. Bohater opowiadania opisuje przyjacielowi niezwykle doświadczenie, które zmieniło jego życie. Podczas odpoczynku na łonie natury zaczęły dobiegać doń dźwięki instrumentu „wygrywającego dziwną, nie kończącą się melodię”³⁸, która nie zawierała w sobie powtarzalnych fraz i osiągała raz za razem kolejne kulminacje.

Dobiegała z trzciny i z nieba, i z drzew. Była wszędzie, była odgłosami życia. To był, mój drogi Darcy, jakby to powiedzieli Grecy, to był Pan grający na swej fletni, głos samej Natury³⁹.

To opowiadanie, wcześniejsze od *Muzyki...* o dekadę, nie jest jedynym, które korzysta z podobnej metaforyki, a które zostaje przytoczone w eseju. Lovecraft odnosi się do tekstu jednego ze swoich mistrzów, walijskiego autora Arthura Machena, którego opowiadanie *Wielki bóg Pan* uznawane jest powszechnie za jedno z najlepszych w swoim gatunku. Autor *Zewu Cthulhu* w następujący sposób streszcza wątek niepokojącego eksperymentu, inicjujący sekwencję późniejszych zdarzeń:

Młoda kobieta za sprawą operacji mózgu staje się zdolna do ujrzania bóstwa Natury, w całym jego ogromie i potworności, w wyniku czego traci zmysły i umiera przed upływem roku⁴⁰.

Marco Pasi, przybliżając ezoteryczne konotacje prozy Machena, odnosi się do tego wątku w następujący sposób:

Jak się przekonamy, w tej opowieści antyczny bóg Greków służy jako symbol duchowej rzeczywistości będącej poza zasięgiem naszych zmysłów, za dostępem do której tęsknili ezoterycy i mistycy wszystkich czasów⁴¹.

Posiłkując się stwierdzeniem Williama Jamesa, który uznał, że nie istnieje świat poza rzeczywistością uwarunkowaną przez empiryzm, wiążąc je z faktem istnienia przeżyć silnie skorelowanych ze zmysłami, docieramy do niepokojącej hipotezy. Jeśli nawet zmysły mają bezpośredni dostęp do świata rzeczy (wszak naoczność tworzy jeden z fundamentów fenomenologii), to jednak interpretacja owych wrażeń jest silnie zdeterminowana przez fakt uwikłania świadomości

³⁸ „I heard the sound quite distinctly of some flute-like instrument playing the strange unending melody” Edward Frederic Benson, „The man who went too far”, w *The Room in the Tower and Other Stories* (London: Mills & Boon, 1912), 222.

³⁹ „It came from the reeds and from sky and from the trees. It was everywhere, it was the sound of life. It was, my dear Darcy, as the Greeks would have said, it was Pan playing on his pipes, the voice of Nature”. Benson, 223.

⁴⁰ „A young woman, through surgery of the brain-cells, is made to see the vast and monstrous deity of Nature, and becomes an idiot in consequence, dying less than a year later”. Howard Phillips Lovecraft, *Supernatural horror in literature* (Abergele: Wermod and Wermod Publishing Group, 2013), 122.

⁴¹ „As we will see, in this story the ancient Greek god serves as a symbol of a spiritual reality that lies beyond our senses, to which esoterics and mystics of all times have yearned to gain access”. Marco Pasi, „Arthur Machen’s Panic Fears: Western Esotericism and the Irruption of Negative Epistemology”, *Aries*, nr 7 (2007): 69.

mości w procesy symboliczne. Zderzenie ze światem rzeczy, o ile ma być prawdziwe, powinno odbywać się poza uwarunkowaniami symbolu. Język staje się zasłoną rzeczywistości, za którą znajduje się materialna prawda, ale też niewysłowiona (bo niesymbolizowana) groza.

Cel kontrowersyjnego eksperymentu, który stanowi kanwę *Wielkiego boga Pana*, to właściwie wyłączenie tych obszarów mózgu, które zdają się odpowiedzialne za procesy symbolizacji, a tym samym skutkiem operacji jest wyposażenie pacjentki w zdolność widzenia poprzez ową zasłonę rzeczywistości⁴². W *Muzyce Ericha Zanna* wspomniana zasłona rzeczywistości opada zapewne z tej przyczyny, że z powodu swojego kalectwa Zann egzystuje niejako na pograniczu porządku symbolicznego i Realnego, a jego potencjał podmiotowy jest wobec struktur symbolicznych mocno ograniczony.

10 – Epilog

Bóg Pan we wspomnianych tekstach wydaje się, zgodnie z przecuciem Pasiego, symbolem sprzeciwu wobec postępującej modernizacji lub może nawet wobec cywilizacji. Mimo całej grozy, jaką wzbudza (spowodowanej wszak przez inne czynniki), stanowi raczej wyraz tęsknoty za czymś, co można określić mianem „raju utraconego”. W przełożeniu na język psychoanalizy można opisać ją jako tęsknotę za pełną integracją z tym, co tworzy treść nieświadomości, integracją ze sferą instynktów, z których tłumieniem ludzkość przestaje sobie radzić⁴³ i które powracają zupełnie jak Lovecraftowscy Wielcy Przedwieczni, by ponownie wziąć świat we władanie.

Zastanawiający jest fakt, na który zwracają uwagę również Marco Pasi i Krzysztof Grudnik, że „odrodzenia Pana” przypada na czasy wczesnego modernizmu. Prawdopodobnie wypełnia on przestrzeń, którą wytworzył Nietzscheański gest uśmiercenia Boga⁴⁴. Polem, na którym Pan się odradza, jest głównie literatura, czyli – paradoksalnie – swoista emanacja porządku symbolicznego i nie chodzi jedynie o literaturę grozy. Wystarczy wspomnieć ostatnią frazę przedmowy Ricarda Reisa do zbioru poezji Alberta Caeiro, która, wedle słów samego poety, stanowi bezpośrednią kontynuację dorobku Walta Whitmana: „Cieszcie się, wszyscy wy, którzy łkacie w Historii, największej z chorób! Odrodził się Wielki Pan!”⁴⁵.

Wypadałoby również zastanowić się nad zmianą kategorii, którymi opisywana jest proza Lovecrafta, Machena, Bensaona czy Blackwooda i zamiast upowszechnionego terminu „nadnaturalny horror” powinniśmy używać innego, który wskazywałby właściwe źródło tej grozy. Adekwatna byłaby kategoria „naturalnego horroru”, zważywszy na uprawnione przypuszczenia, że i współczesna literatura grozy rozwija się w podobnym kierunku⁴⁶. Stanowi to jednak materię zgoła odmiennych rozważań, których skala znacznie wykracza poza skromne ramy niniejszego szkicu.

⁴² Arthur Machen, „Wielki bóg Pan”, w *Inne światy*, tłum. Tomasz S. Gałązka (Toruń: Wydawnictwo C&T, 2007), 12–13.

⁴³ Por. Grudnik, *Okultyzm i nowoczesność. Studium literaturoznawcze*, 298.

⁴⁴ Pasi, „Arthur Machen’s Panic Fears”, 69. Grudnik, *Okultyzm i nowoczesność. Studium literaturoznawcze*, 296.

⁴⁵ Ricardo Reis, „Przedmowa”, tłum. Wojciech Charchalis, w Fernando Pessoa, *Poezje zebrane Alberto Caeiro*, tłum. Gabriel Borowski (Kraków: Wydawnictwo Lokator, 2020), 19.

⁴⁶ Wystarczy zwrócić uwagę na prozę Jeffa VanderMeera, czy nawet niektóre opowiesci autorstwa Stephena Kinga.

Bibliografia

- Agamben, Giorgio. *Idea prozy*. Przetłumaczone przez Ewa Górniak-Morgan. Warszawa: Fundacja Augusta hr. Cieszkowskiego, 2018.
- Benson, Edward Frederic. *The Room in the Tower and Other Stories*. London: Mills & Boon, 1912.
- Burleson, Donald R. *Lovecraft: disturbing the universe*. Lexington: University Press of Kentucky, 2009.
- Deleuze, Gilles, Guattari, Felix. *Tysiąc plateau*. Warszawa: Wydawnictwo Bęc Zmiana, 2015.
- Grudnik, Krzysztof. *Okultyzm i nowoczesność. Studium literaturoznawcze*. Gdynia–Kraków: Wydawnictwo Black Antlers, 2016.
- Houellebecq, Michel. *H.P. Lovecraft. Przeciw światu, przeciw życiu*. Przetłumaczone przez Jacek Giszczak. Warszawa: Wydawnictwo WAB, 2007.
- Jung, Carl Gustav. *Czerwona księga*. Przetłumaczone przez Jerzy Prokopiuk i Jerzy Korpanty. Kraków: Wydawnictwo Vis-à-vis Etiuda, 2020.
- Kołyшко, Mikołaj. *Groza jest święta*. Chojnice: Wydawnictwo Phantom Books, 2014.
- Kowalczyk, Bartosz. *Szkice o modernizmie*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Silva Rerum, 2019.
- Lovecraft, Howard Phillips. *Nemesis i inne utwory poetyckie*. Przetłumaczone przez Mateusz Kopacz. Czerwonak: Wydawnictwo Vesper, 2018.
- – –. *Supernatural horror in literature*. Abergele: Wermod and Wermod Publishing Group, 2013.
- – –. *Zew Cthulhu*. Przetłumaczone przez Ryszarda Grzybowski. Warszawa: Czytelnik, 1983.
- Machen, Arthur. *Inne światy*. Przetłumaczone przez Tomasz S. Gałązka. Toruń: Wydawnictwo C&T, 2007.
- Noys, Benjamin. „The Lovecraft «Event»”. www.academia.edu/548596/The_Lovecraft_Event [dostęp: 29.03.2021].
- Pasi, Marco. „Arthur Machen’s Panic Fears: Western Esotericism and the Irruption of Negative Epistemology”, *Aries*, nr 7 (2007): 63-83.
- Pessoa, Fernando, *Poezje zebrane Alberto Caeiro*. Przetłumaczone przez Gabriel Borowski. Kraków: Wydawnictwo Lokator, 2020.
- Schulz, Bruno. *Proza*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1964.

SŁOWA KLUCZOWE:

muzyka

LOVECRAFT

ABSTRAKT:

W artykule przeanalizowano opowiadanie Howarda Phillipsa Lovecrafta *Muzyka Ericha Zanna* i ukazano obecny w tej literaturze konflikt pomiędzy nowoczesnością a naturą. Omawiana praca, wraz z tekstami uzupełniającymi, dostarcza informacji pozwalających przeformułować sposób postrzegania literatury Lovecrafta, a ściślej rzecz ujmując, kategorii „nadnaturalnego horroru”.

NOWOCZESNOŚĆ

natura

modernizm

NOTA O AUTORZE:

Bartosz Kowalczyk – adiunkt Zakładu Studiów Polonistycznych i Komunikacji Medialnej na Wydziale Pedagogiczno-Artystycznym Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. W centrum jego zainteresowań znajduje się literatura nowoczesna z uwzględnieniem nowych sytuacji teoretycznych, a także związki literatury i teorii z zachodnią tradycją ezoteryczną. Autor książek: *Ireneusz Ireduński. Przekleństwo powrotu* (Poznań 2014), *Szkice o modernizmie* (Poznań 2019).