

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia ad Bibliothecarum Scientiam Pertinentia 22 (2024)

ISSN 2081-1861

DOI 10.24917/20811861.22.16

Paweł Bernacki

Uniwersytet Wrocławski

ORCID 0000-0002-0170-3264

Forma wydawnicza dzieł Howarda Phillipsa Lovecrafta a przemiany rynku horroru literackiego w Polsce

H.P. Lovecraft – od pisarza zapomnianego do wirusa

W 1975 r. Marek Wydmuch poświęcił Howardowi Phillipsowi Lovecraftowi jeden z rozdziałów swojej *Gry ze strachem*¹. Krytyk wypowiadał się o rosnącej popularności Samotnika z Providence bardzo sceptycznie:

Trochę chyba w tym kulcie przesady, podobnie jak przesadą jest obdarzanie najwyższymi superlatywami twórczości, która, szczerze mówiąc, niezupełnie na nie zasłużyła. Lovecraft był i pozostanie autorem literatury grozy pozbawionej jakichkolwiek głębszych podtekstów – i temu skromnemu odludkowi zapewne nie śniło się nigdy, że jego osoba może kiedyś wywołać tyle hałasu. Trafił po prostu swoimi opowiadaniem na właściwy grunt – jak kiedyś powieść gotycka, która w osiemnastowiecznej Anglii spotkała się z podobnym przyjęciem [...]².

W zakończeniu cytowanego rozdziału Wydmuch prognozował wręcz, że w ciągu kilku następnych lat moda na Lovecrafta ustąpi miejsca kolejnej literackiej ciekawostce tak, jak przeminęła moda na Marsjan i „gości z latających talerzy”. Zawartej w tekście argumentacji trudno odmówić rzetelności czy logiki. Obiektywne przesłanki, o których poniżej, wskazywałyby, że intuicje Wydmucha okażą się trafne, a twórczość Lovecrafta odejdzie w niebyt równie szybko, jak się z niego wyłoniła. Fakt, że proza autora *Zewu Cthulhu* trafiła do masowego odbiorcy, sam w sobie stanowi swoistą anomalię i zakrawa na status małego wydawniczego cudu.

Biografia pisarza przypomina pasmo zawodowych i osobistych porażek. Bez żadnej hiperbolizacji możemy określić ją mianem historii upadku. W ten trend wpisywała się i kariera literacka Lovecrafta. Jego teksty publikowane były przede wszystkim w amatorskiej prasie specjalizującej się w literaturze grozowej. Doceńiane dziś dzieła pokroju powieści *W górach szaleństwa* nie wzbudzały zainteresowania ani oficyn wydawniczych, ani nawet redakcji czasopism w rodzaju „Weird Tales”. Jedynym dziełem pisarza, które doczekało się książkowego wydania było

1 M. Wydmuch, *Strach wielokrotniony*, [w:] *Gra ze strachem*, Warszawa 1975, s. 123–148.

2 Tamże, s. 145.

Shadow over Innsmouth (Widmo nad Innsmouth) z 1936 r. Jego edycja odznaczała się jednak fatalną jakością estetyczną i redaktorską. Co więcej, połowa z liczącego czterysta egzemplarzy nakładu – z powodu braku okładki – trafiła na śmietnik, nim w ogóle znalazła się na półkach księgarń. Rok później Lovecraft zmarł jako pisarz niespełniony i w zasadzie skazany na zapomnienie.

Tymczasem pięćdziesiąt lat później po drugiej stronie Oceanu Atlantyckiego, we Francji, budujący wówczas swoją karierę Michel Houellebecq opublikował esej *H.P. Lovecraft: Contre le monde, contra la vie (H.P. Lovecraft: przeciw światu, przeciw życiu)*, w którym pisal:

Od chwili gdy Jaques Bergier sprowadził tego wirusa do Francji, liczba czytelników rośnie w oszałamiającym tempie. Podobnie jak większość zarażonych, sam odkryłem Lovecrafta w wieku szesnastu lat, za sprawą „przyjaciela”. Był to prawdziwy szok. Nie wiedziałem, że literatura może oddziaływać w podobny sposób. Zresztą nadal nie jestem tego pewien. U Lovecrafta jest coś nie do końca literackiego³.

Francuski pisarz wyliczał liczne grono autorów powołujących się na Lovecrafta i otwarcie eksplorujących stworzone przez niego uniwersum. Podobieństwa były liczne: od stylizacji językowych, przez odwołania do tej samej stworzonej przez Samotnika z Providence mitologii i kopiowanie schematów fabularnych, aż po osadzenie akcji swoich dzieł w tożsamyh światach przedstawionych. Houellebecq porównuje to zjawisko do pełnego wzajemnych zależności systemu i finalnie stwierdza:

W epoce, która ceni oryginalność jako najwyższą wartość w sztuce, ten fenomen może zadziwiać. W istocie, jak słusznie podkreśla Francis Lacassin, niczego podobnego nie odnotowano od czasów Homera i średniowiecznej epiki rycerskiej. Mamy tu do czynienia, trzeba to z pokorą przyznać, z tym, co nazywamy „mitem założycielskim”⁴.

Porównanie Lovecrafta do Homera może wydawać się nadużyciem. Trudno jednak oskarżyć Houellebecq’a o egzaltację. Do inspiracji dziełami Samotnika z Providence przyznaje się rozległe grono autorów parających się szeroko rozumianą grozą literacką. Powieści i opowiadania autora *Zewu Cthulhu* stały się źródłami dziesiątek filmów, gier, komiksów i innych medialnych przekazów, a luźne odwołania do nich sięgają już zapewne tysięcy⁵. Podobizny autora pojawiają się na koszulkach, plakatach, kubkach i innych fanowskich gadżetach. Kto wie, czy najlepiej istoty tego zjawiska nie uchwycił Stephen King, pisząc:

Już połąknałem bakcyła. Lovecraft – dar od ojca – otworzył mi drogę, podobnie jak wielu innym przede mną, między innymi: Robertowi Blochowi, Clarkowi Ashtonowi Smithowi, Frankowi Belknapowi Longowi, Fritzwowi Leiberowi i Rayowi Bradbury’emu. I chociaż Lovecraft, który zmarł, zanim druga wojna światowa urzeczywistniła wiele spośród jego niewyobrażalnych koszmarów, nie pojawia się zbyt często na kartach tej książki,

3 M. Houellebecq, *H.P. Lovecraft. Przeciw światu, przeciw życiu*, tłum. J. Giszczak, Warszawa 2020, s. 22.

4 Tamże, s. 23.

5 Więcej na ten temat: D.G. Smith, *H.P. Lovecraft in popular culture: The works and their adaptation in film, television, comics, music and games*, McFarland, Jefferson 2006.

czytelnik winien pamiętać, iż jego długi chudy cień i ciemne purytańskie oczy wyglądają zza każdej liczącej się książki omawianego tu gatunku, jaka powstała od dnia jego śmierci⁶.

Houellebecq i King, reprezentanci dwóch odmiennych literackich światów, otwarcie przyznają się do fascynacji *Samotnikiem z Providence*. Mało tego, obaj porównują go kolejno do wirusa i bakcyla, które w błyskawicznym tempie zawładnęły masową wyobraźnią. A przecież źródło tych mikroorganizmów stanowi twórczość autora skazanego na zapomnienie. Przyglądając się temu zjawisku z szerszej perspektywy, można zauważyć, że zmiany w wydawaniu dzieł Lovecrafta są swoistym miernikiem statusu całego reprezentowanego przezeń gatunku – horroru literackiego. Dobrym przykładem tego zjawiska jest polski rynek książki.

Skromne początki – H.P. Lovecraft a „złota era” horroru w Polsce

Pierwsze rodzime edycje dzieł *Samotnika z Providence* moglibyśmy porównać do wspomnianego wydania *Widma nad Insmouth*. Były publikowane na poły chałupniczo i roiły się od wszelkiej maści wydawniczych błędów. W zasadzie stanowiły kanoniczny przykład literatury wagonowej, pod której reprezentantami we wczesnych latach 90. ugięły się księgarskie półki. Te publikowane trzy dekady później odznaczają się kunsztem wydania, aparatem krytycznym oraz wysokiej jakości przekładami. Wśród z nich znajdziemy monumentalne, bogato ilustrowane albumy o kolekcjonerskim sznycie oraz kilkuset stronicowe, opatrzone wstępem i posłowiem wybory twórczości w twardej oprawie. Innymi słowy w ciągu trzydziestu lat *Samotnik z Providence* doczekał się edycji, na jakie liczyć mogą jedynie klasycy literatury powszechnej. Co jednak ciekawsze, można odnieść wrażenie, że podobną drogę przeszedł w Polsce cały horror literacki.

Eksplozja popularności wspomnianego gatunku przypadła na ostatnią dekadę XX wieku, a konkretnie jej pierwszą połowę. Wtedy właśnie, w czasie transformacji i dzikiego kapitalizmu, polski rynek książki dosłownie załamywał zachodnie b-klasowe horrory. Wydawano je nierzadko bez nabycia praw autorskich, z reguły w sposób urągający wszelkim wydawniczym standardom. Amatorskość i wizualna krzykliwość stanowiły wręcz cechę charakterystyczną horrorów wydawanych w Polsce w latach 1989–1994, określanych mianem „złotej ery” tego gatunku. Wspomina o tym Eliza Krzyńska-Nawrocka:

Przestrzeń wydawniczą zaczęły zapełniać publikacje zagranicznych twórców grozy, a złaźnieni czytelnicy chłonęli zarówno sam fakt, że ukazują się jakiegokolwiek książki, jak również słabą jakość wydań, szampową szatę graficzną, kiepski skład, a nieraz dosyć luźne przekłady oryginałów [...]. Określenie „złota” wskazywać by mogło najwyższą jakość pojawiającej się wówczas w Polsce literatury grozy, jednak określenie lat dziewięćdziesiątych tym mianem nie wynika z apogeum jakościowego, raczej ilościowego, a przede wszystkim z faktu, że wreszcie horrory w polskim tłumaczeniu stały się dostępne⁷.

6 S. King, *Danse macabre*, tłum. P. Braiter, P. Ziemkiewicz, Warszawa 2014, s. 130.

7 E. Krzyńska-Nawrocka, *Głosy grozy*, [w:] G.N. Smith, *Sabat. Antologia*, t. 2, Szczecinek 2021, s. 551.

W księgarniach, sklepach wielobranżowych i na bazarach w ogromnej liczbie pojawiły się książki takich autorów jak Guy N. Smith, Dean Koonz, Graham Master-ton, Clive Baker czy Harry Adam Knight. Ich okładki wyglądały niemal identycznie, jakby wszystkie reprezentowały jedną serię, co miało swoją konkretną funkcję. Jak zauważa Anna Folta-Rusin „Współcześnie bowiem okładka książki odgrywa rolę wizualnego blurbu, który nie tylko zachęca czytelnika do przeczytania książki, ale też niejednokrotnie narzuca określoną interpretację”⁸. Okładki te obiecywały więc czytelnikom pewien określony zespół doznań, jakie powinna oferować literatura grozy. Odznaczały się tytułami wydrukowanymi dużymi literami w jaskrawych, rzucających się w oczy kolorach, z tandetnymi przedstawieniami potworów, demonów, mutantów i innych monstrów nierzadko okraszonych dodatkiem erotyki w postaci półnagich kobiet. Główną funkcją tych okładek było przyciągnięcie wzroku potencjalnego nabywcy – skuszenie go obietnicą doświadczenia pulpowej rozrywki rodem z Zachodu. Miały wywoływać w odbiorcy konkretne skojarzenia i to robiły. Jednocześnie jednak przyczyniały się do tego, że horror był postrzegany jako literatura drugiego czy nawet trzeciego rzędu – popkulturowa papka dla mas. Marek Rychlewski pisze:

W procesie nadawania książce odpowiedniego wizerunku ważną rolę odgrywa nie tylko opis handlowy, ale również inny rodzaj operacji semantycznej. Przybiera ona postać pewnej manipulacji na poziomie *signifiant* książki, począwszy od najważniejszych elementów – okładki i typu oprawy, a skończywszy na rodzaju zastosowanego papieru. Jej efektem ma być między innymi uruchomienie u odbiorcy siatki skojarzeń na temat jakości oferowanego produktu⁹.

Niskiej jakości papier, nietrwałe okładki, odpustowe ilustracje, masa językowych i redakcyjnych błędów... Wszystkie te elementy sytuowały horror raczej na nizinach literackiej hierarchii, stygmatyzując go jako twórczość odległą od szeroko rozumianej kultury wysokiej. Niewiele też różniły się pod tym względem od pierwszych edycji prozy Lovecrafta, czy to amerykańskich czy polskich.

Pierwsze książkowe wydania dzieł pisarza ukazały się w Polsce w latach 80. Dwa z nich *Weird fiction* (SFAN-Club, 1981) i *Potwór na progu* (Terra Phantasia, 1984) miały charakter na poły amatorski i składały się w dużej mierze z utworów Samotnika z Providence publikowanych wcześniej w rodzimej prasie. Licząc sobie niespełna sto stron, przypominały tanie broszurki. Nigdy też nie trafiły do ogólnopolskiej sprzedaży, co wpłynęło na to, że dziś są białymi krukami. Na ich tle wyróżniało się profesjonalne wydanie z Czytelnika z roku 1983 zatytułowane *Zew Cthulhu*. Przekład Ryszardy Grzybowskiej oraz znajdujący się w zbiorze wstęp Marka Wydmucha do dziś cieszą się uznaniem wśród fanów Lovecrafta. Tym razem autor wstępu, zachowując znacznie większą niż w szkicu sprzed sześciu lat powściągliwość, stwierdzał: „[...] w przypadku Lovecrafta trudno byłoby mówić o sztucznie podsycanej popularności czy przemijającej sławie”¹⁰. Następnie Wydmuch dodawał:

8 A. Folta-Rusin, *Twarz i ciało książki. Wizualne manifestacje tekstów a problemy interpretacji*, Kraków 2020, s. 57.

9 M. Rychlewski, *Książka jako towar, książka jako znak. Studia z socjologii literatury*, Gdańsk 2013, s. 108.

10 M. Wydmuch, *Cień z Providence*, [w:] H.P. Lovecraft, *Zew Cthulhu*, tłum. R. Grzybowska, Warszawa 1983, s. 5.

Lovecraft był i pozostał pisarzem dla amatorów. Jego opowiadania przełożone na większość języków, wydawane zarówno w kosztownych, oprawnych w skórę tomach, jak i w masowych edycjach kieszonkowych, stały się w dziedzinie czymś w rodzaju klasyki, on zaś sam za życia samotny i nie znany nikomu poza wąskim kręgiem przyjaciół – biograficzną legendą¹¹.

Historia po raz kolejny potoczyła się inaczej. Sam czytelnikowski tom – mimo wielu zalet – wpisywał się jeszcze w zbiór edycji kieszonkowych, które zdominowały w tym okresie nielicznie wydawaną literaturę grozy. O dużej wadze omawianego zbioru świadczy jednak fakt, że w późniejszych latach był on, choć z pewnymi modyfikacjami, trzykrotnie wznawiany.

Publikacja nie wpłynęła jednak na rynek horroru literackiego w Polsce. Nie uczyniła też z Lovecrafta rozpoznawalnego w naszym kraju pisarza. Między 1984 a 1990 rokiem nie ukazała się żadna książka jego autorstwa. Sytuacja ta zmieniła się dopiero na początku lat 90., kiedy to na fali złotej ery horroru do sprzedaży trafiły kolejne książki Cienia z Providence: *W górach szaleństwa* (As Editor, 1990) i *Ciekawy przypadek Charlesa Dextera Warda* (As Editor 1991). W roku 1992 wydawnictwo Colibri RTW wznowiło także pod tytułem *Szeptający w ciemności* wydany nakładem Czytelnika *Zew Cthulhu*. Publikacje oficyny AS Editor idealnie wpisywały się w trend wydawania horrorów w Polsce czasu transformacji. Zachęcały nabywcę krzykliwym napisem „THRILLER” na okładce oraz ilustracjami przedstawiającymi karykaturalne monstra. Choć w obu przypadkach te kreatury dominowały nad resztą kompozycji, to ich związek z fabułą publikowanych powieści był zerowy. Co jednak szczególnie istotne – w tych publikacjach nazwisko autora było niemal niewidoczne i zlewało się z resztą okładkowej grafiki. Tak, jakby było one wspomniane tylko i wyłącznie z wydawniczego obowiązku, co w połączeniu z coraz silniej podkreślanymi przez badaczy marketingowymi funkcjami okładki¹² jasno pokazuje, że w analizowanych przykładach to nie nazwisko autora miało sprzedać książkę. Paradoksalnie owo zadanie nie należało także do fabuły jednej czy drugiej powieści. Wydawca powierzył je jaskrawemu, wydrukowanemu wersalikami napisowi „THRILLER” i szkaradziństwu na okładce. Książka miała rzucać się w oczy i obiecywać odbiorcy doświadczenie konkretnych wrażeń. Powinna też wywoływać skojarzenia z innymi publikacjami reprezentującymi zyskujący coraz większą popularność gatunek horroru. Z tymi łączyło go nie tylko podobieństwo wizualne, lecz także – co zapewne nie było intencją wydawcy – liczne błędy i fatalna jakość wydania.

Na początku lat 90. Lovecraft był pisarzem nieznanym. Wydawca zatem nie mógł wykorzystać go do promocji książki. I rzeczywiście, gdy spojrzymy na samą produkcję wydawniczą, okazuje się, że *Samotnik z Providence* gubił się pomiędzy

11 Tamże.

12 Zob. J. Dunin, *Okładka i obwoluta jako komunikat. Wprowadzenie do problematyki*, [w:] *Sztuka książki. Historia – teoria – praktyka*, red. M. Komza, Wrocław 2003, s. 81–90; J.M. Łubocki, *Okładka jako część dokumentu na przykładzie płyty gramofonowej w ujęciu bibliologicznym*, Warszawa 2017; P. Narbutowicz, *Sprzedać książkę po okładce. Techniki perswazji na okładkach książek literackich wydawanych w Polsce*, Warszawa 2012; B. Hojka, *Okładka książkowa z perspektywy komunikacyjnej*, [w:] *W poszukiwaniu odpowiedniej formy. Rola wydawcy, typografa, artysty i technologii w pracy nad książką*, red. M. Komza, Wrocław 2012 s. 61–72.

anonimowymi dla rodzimego czytelnika pisarzami, którzy trafili do Polski po wybuchu mody na wszystko, co zachodnie. Jego wpływ na naszą „złotą erę horroru” był znikomy. Ten okres miał raczej twarze wspomnianych już Grahama Masterona, Guya N. Smitha i kilku innych – z całym szacunkiem dla ich dorobku – drugorzędnych autorów. Jeśli wierzyć nieoficjalnym informacjom, książki twórcy *Kleszczy śmierci* sprzedały się w liczbie sięgającej miliona egzemplarzy. Choć tych danych, biorąc pod uwagę realia panującego wtedy w Polsce „dzikiego” kapitalizmu, nie da się potwierdzić, o ogromnej popularności tych książek świadczy fakt, że w zasadzie każdą z nich można bez najmniejszego problemu kupić także dziś. Co więcej, jak podaje Barbara Kołodziejczyk, w roku 1991 do księgarń tygodniowo trafiało ponad 80 nowych tytułów reprezentujących literaturę popularną (powieści sensacyjne i grozy, fantastyka), a ich nakłady nierzadko przekraczały 300 tys. egzemplarzy. Na przykład specjalizujące się w horrorze wydawnictwo Phantom Press opublikowało w jednym miesiącu 1992 r. 42 nowe tytuły książek¹³. Wynika z tego, jak słusznie zauważa Anita Has-Tokarz, że proza popularna, by nie rzec wagonowa, wydawana na początku lat 90. „nie tylko rozbudzała nowe potrzeby odbiorców. Kształtowała również literacko i artystycznie młodych autorów polskich, którzy debiutowali na łamach rodzimych magazynów fantastycznych”¹⁴.

Złota era horroru była zatem czasem, gdy w Polsce literaturą grozy – nawet jeśli zazwyczaj była to proza niskich lotów – zainteresował się masowy odbiorca. Tak duży napływ zachodnich powieści z dreszczykiem sprawił, że na stałe wpisały się one w księgarski koloryt lokalny. Skutki tego intensywnego, choć krótkotrwałego wybuchu w pełnej krasie możemy obserwować dziś. Ich pierwsze symptomy były jednak widoczne już na przełomie tysiącleci. Częstotliwość wydawania horrorów zaczęła maleć – zarówno pod względem liczby tytułów, jak i wysokości nakładów – a wiele z publikujących je oficyn upadło, nie umiejąc poradzić sobie w realiach wolnego rynku i kolejnych gospodarczych kryzysów. Jednocześnie jednak autorzy, którzy „przetrwali” na dobre osadzili się w rodzimym pejzażu literatury popularnej. Wpisywał się w niego stopniowo i sam gatunek, który powoli zyskiwał pewną renomę, co widoczne jest w opracowaniu edytorskim wydawanych powieści grozy. Te coraz rzadziej przypominały kiczowate książeczki sprzedawane za kilka złotych na stoiskach bukinistów. I choć horrorom z przełomu tysiącleci daleko do edytorskich perełek, zaczynają one prezentować się „poważniej”, co po raz kolejny doskonale uwiadczenia przykład H.P. Lovecrafta.

Rola kultury fanowskiej w popularyzacji horroru w Polsce

Należy w tym miejscu odnotować, że niewielka liczba polskich wydań dzieł Lovecrafta w latach 80. ubiegłego wieku oraz ich chałupnicze opracowanie edytorskie wiązały się także z uwarunkowaniami społeczno-ekonomicznymi Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej. Wynikające z gospodarki centralnie planowanej regulacje rynku książki obejmujące, między innymi, kwoty dewizowe na zakup, przekłady

13 B. Kołodziejczyk, *Rynek wydawniczy: od różnorodności do patologii*, [w:] *Kultura popularna – literatura – książka – rynek*, Warszawa 1995.

14 A. Has-Tokarz, *Horror w literaturze współczesnej i filmie*, Lublin 2010, s. 166.

i promocję zachodniej literatury skutecznie utrudniały przenikanie amerykańskiej fantastyki na rodzimy rynek. Samotnik z Providence był jednym z tych pisarzy, którego dzieła – reprezentujące wspomniany gatunek – podlegały choćby ograniczeniom na zakup praw do publikacji. Nabycie tychże rodziło dodatkowo liczne problemy natury finansowej i organizacyjnej. Zachodni twórcy w żadnym stopniu nie potrafili odnaleźć się w realiach prawnych i gospodarczych państw socjalistycznych. Artur Nowakowski stwierdza wręcz, że: „bez odpowiedniego przedstawiciela i pełnomocnika [...] załatwienie jakichkolwiek formalności finansowych było niezmiernie trudne, jeśli w ogóle możliwe”¹⁵.

W jakiejś mierze lukę w oficjalnym obiegu próbowali załatać rodzimi fani fantastyki publikujący na własną rękę, często nielegalnie, teksty popularnych zachodnich autorów. Braki materiałowe i liczne zakazy budziły w tej grupie pasjonatów duże pokłady determinacji i kreatywności. Według Nowakowskiego:

Jednym z impulsów do wzmożonego działania były powszechne problemy z dostępem do materiałów pozwalających na publikację takich czy innych treści. Sytuacja ekonomiczna kraju (ale też państw sąsiednich) oraz kontrola i scentralizowany rozdzielnik powodowały, że niezależni wydawcy musieli uciekać się do przebiegłości i kreatywności w pozyskiwaniu papieru, farb i odpowiednich maszyn (na przykład powielarek). Sformułowanie „potrzeba matką wynalazków” trafia w tym przypadku w samo sedno¹⁶.

Zaangażowanie i pasja fanów pozwoliły na „przemycanie” do polskiego czytelnika zachodniej fantastyki. Okazały się jednak niewystarczające, by wydawać ją na wysokim poziomie. Uzasadniałoby przytoczoną powyżej tezę Wydmucha o tym, że Lovecraft to pisarz dla amatorów. Jak widać zjawisko to było charakterystyczne dla całego gatunku.

Różnego rodzaju kluby miłośników fantastyki oraz związane z nimi inicjatywy fanowskie koncentrowały się przede wszystkim na literaturze science fiction i fantasy. Zainteresowanie tych środowisk samym Lovecraftem i reprezentowanym przez niego gatunkiem było natomiast niewielkie. „Osobną kategorię klubówek” – zauważa Nowakowski – „choć niezbyt bogatą, stanowiły horrory, zwłaszcza klasyka grozy. Ogółem ukazało się około dwudziestu tytułów, z czego część stanowiły komiksy autorstwa Jana Platy-Przechwalskiego z cyklu *Wampiurs Wars*”¹⁷. Wśród tych dwóch dziesiątek książek znajdziemy zaledwie dwie, które wyszły spod pióra autora „Zewu Cthulhu”. To już wspomniane powieści *Potwór na progu* i *Weird fiction*. Okazuje się, że choć w Stanach Zjednoczonych nazwisko Lovecrafta było „najbardziej wykorzystywanym «pretekstem» do produkcji fanzinowej”¹⁸, to trend ten nie znalazł swojego odbicia w Polsce, a amatorska działalność wydawnicza związana z horrorem „była raczej mierna”¹⁹.

15 A. Nowakowski, *Klubówkowe szaleństwo. Polski trzeci obieg w fantastyce lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku*, Poznań 2021, s. 11.

16 Tamże, s. 9.

17 Tamże, s.82.

18 Tenże, *Fanzin. Artyści – wydawcy – fandom*, Poznań 2017, s. 63.

19 Tamże.

H.P. Lovecraft i horror literacki w Polsce na przełomie tysiącleci

Zmiana statusu Lovecrafta i formy wydawniczej jego dzieł w Polsce jest widoczna już od roku 1994. Książki publikowane przez oficyny S-R (lata 1994–1999), Copernicus Corporation (2002–2005) czy Zysk i s-ka (2004–2008) prezentowały zauważalnie wyższą jakość od poprzednich wydań. Przede wszystkim na ich kartach pojawiało się znacznie mniej typograficznych i redaktorskich błędów, a przekłady były lepiej dopracowane. Co więcej same okładki wykazywały już związek z treścią konkretnych opowiadań pisarza i w ramach kolejnych serii wydawniczych wyglądały jednolicie. Znaczenie tego faktu podkreśla Folta-Rusin:

Po 1989 roku wydawcy często w ramach drukowanych egzemplarzy umieszczają wiele wyrazistych znaków korespondencji, wskazujących związek wizualnej manifestacji powieści z tekstem tak, by konkretne wydanie powieści postrzegane było jako immanentny składnik tekstu. Okładka, ilustracje, typografia, a nawet takie gadżety jak zakładki, gry koszulki mają stanowić oświetlającą tekst całość. Wydawana proza jawi się jako niepowtarzalne, zwłaszcza pod względem wizualnym, przedsięwzięcie wydawnicze²⁰.

Od mniej więcej przełomu tysiącleci to zjawisko staje się udziałem także polskich edycji horroru literackiego, w tym dzieł Lovecrafta. Ich forma, oczywiście, nadal sugeruje silną przynależność do popkultury. Nawet jednak pozostając w sferze literatury rozrywkowej, prezentowały się one lepiej, można by powiedzieć „spójniej” i „dojrzej”, niż jeszcze kilka, kilkanaście lat wcześniej.

Nazwisko pisarza na okładce zaczęto opatrywać różnymi sloganami w rodzaju: „najsłynniejszy autor opowieści grozy”, „mistrz grozy”, „kultowy autor grozy”, co było niezbędne z marketingowego punktu widzenia. Warto nadmienić, że na czwartych stronach okładek niektórych wydań, Lovecraft bywał wpisywany w nurt *science fiction*, co jasno pokazuje, że przynależność gatunkowa pisarza – jak i same ramy gatunku – nie była jeszcze w pełni ugruntowana. Tego typu praktyki mają jednak swój jasno określony cel. Folta-Rusin pisze: „[...] tekst biogramu często pełni dziś funkcję autokracyną – autor ujawnia te elementy, które w jakiś sposób związane są z prezentowaną treścią”²¹. Takie zabiegi pokazują czytelnikowi, że pisarz jest kimś wyjątkowym, wyróżniają go na tle licznej konkurencji i jednocześnie wpisują w pewien schemat interpretacyjny. Wydawcom chodziło zatem o to, żeby otoczyć Lovecrafta kontekstem i pokazać potencjalnemu odbiorcy, z kim ten ma do czynienia, czego można spodziewać się po zawartych w książce tekstach. Jednocześnie takie praktyki budowały w czytelniku wyobrażenie o literaturze grozy i jej czołowych reprezentantach. Autor *Zewu Cthulhu* stopniowo wysuwał się tu na wiodącą pozycję.

Analogiczną funkcję pełniła tytułatura publikowanych wtedy wyborów tekstów Samotnika z Providence. *Opowieści o makabrze i koszmarze*, *Sny o terrorze i śmierci* oraz *Droga do szaleństwa*, będące rodzimymi edycjami zbiorów publikowanych wcześniej w Stanach Zjednoczonych, mówiły wprost polskiemu czytelnikowi, że Lovecraft, a więc i horror to: szaleństwo, terror, makabra i śmierć... Nawet jeśli te określenia niewiele miały wspólnego z prawdą. Jest to zabieg powielający i potęgujący stereotypy, w dużej mierze krzywdzący, jednocześnie jednak budujący pozycję

20 A. Folta-Rusin, dz. cyt., s. 122–123.

21 Tamże, s. 169–170.

opowieści grozy na rynku literackim, na którym te przez kilka dekad gospodarki centralnie sterowanej w zasadzie nie istniały.

Wydawane w ostatnich latach XX i pierwszych XXI wieku powieści Lovecrafta zaczęły być opatrywane czymś, co moglibyśmy już uznać za aparat krytyczny. Pojawiały się w nich noty biograficzne, bibliografie, a także wstępy i posłowania. Autorami tych ostatnich są zarówno polscy, jak i zagraniczni twórcy, w tym: Mateusz Kopacz, Piotr Jaskanis, Neil Gaiman, August Dereleth czy Sunand Tryambak Joshi. Znajdujące się w książkach materiały uzupełniające i wprowadzające to kolejne elementy świadczące o wzroście statusu Lovecrafta, ale i całego reprezentowanego przez niego gatunku. O wzroście popularności *Samotnika z Providence* świadczą też liczby. Między 1994 a 2012 rokiem ukazało się aż 25 książek pisarza. Oprócz opowieści grozy na rynku nakładem wydawnictwa Scutum, w 2000 r. pojawia się słynny esej teoretyczny *Nadnaturalny horror w literaturze*. Do sprzedaży trafiają także publikacje poświęcone samemu Lovecraftowi, w tym cytowana rozprawa Houellebecqą *H.P. Lovecraft – przeciw światu, przeciw życiu* oraz monumentalna, licząca przeszło tysiąc stron biografia autorstwa Joshiego. Wszystkie wspomniane książki zdobi znajdująca się na okładce podobizna Cienia z Providence. To bardzo ważna zmiana. Istotę tego typu zabiegów świetnie charakteryzuje cytowana powyżej Folta-Rusin:

Wizerunek autora na okładce powieści ma za zadanie podkreślić tyleż autentyczność, co zaangażowanie pisarza, nierozłączność życia i aktu kreacji; nie życiopisanie, lecz poświęcenie autentycznego życia na rzecz życia w fikcji. Prawdziwy pisarz dzisiaj to ten, który „mieszka w swojej powieści”, który immersyjnie się w niej zanurza, zakładając maski kolejnych bohaterów. [...]. Proces pisania przedstawia się dziś jako spektakl, w którym pisarz nie jest wszechwiedzącym narratorem, lecz aktorem wcielającym się w bohatera²².

Lovecraft zostaje oderwany od swojej biografii nieudacznika i zaczyna funkcjonować jako składnik własnej twórczości. Jako „prorok Wielkich Przedwiecznych” może stać się pełnoprawną twarzą horroru literackiego.

Opisana powyżej zmiana wizerunku wiąże się, oczywiście, ze wzrostem zainteresowania samymi mitami Cthulhu. Na okładkach pojedynczych książek widnieją hasła „mitologia Cthulhu” oraz „autor «Historii Neconomiconu»”. Rozpoznawalność na rodzimym rynku zyskują zatem również kluczowe dla świata przedstawionego dzieł Lovecrafta elementy. Innymi słowy: wykreowane przez *Samotnika z Providence* uniwersum – jeszcze bardzo nieśmiało – zaczyna żyć własnym życiem. Jednocześnie stopniowo łączy się ono z biografią pisarza, który to proces będzie się nasilał w kolejnych latach.

Na przełomie XX i XXI wieku w polskiej recepcji Lovecrafta i horroru literackiego zauważalne są już zatem zwiastuny daleko idących transformacji. Zachodzą w niej procesy, które stały się udziałem rynków zachodnich kilka dekad wcześniej i były pokłosiem nowego, podporządkowanego marketingowi, myślenia o książce i literaturze. Według Przemysława Narbutowicza:

Poststrukturaliści już dawno temu głosili śmieć autorstwa i postulowali odejście od romantycznego wzorca natchnionego autora, który miał uchodzić za wybitną jednostkę

22 Tamże, s. 109.

wybraną do procesu tworzenia przez wyższą siłę. Według postmodernistów autor przestał istnieć. W jego miejsce pojawił się człowiek, który kopiuje i operuje tylko tym, co już dawno wymyślono. Jednak marketing powołuje autora z powrotem do życia. To zmartwychwstanie służy przemysłowi wydawniczemu²³.

Ów wskrzeszony pisarz w żadnej mierze nie przypomina już swojego romantycznego poprzednika. Nie ma w sobie nic z konkretnego człowieka z krwi i kości. Przepuszczono go przez postmodernistyczny filtr. To kreacja – w pełni marketingowy, sztuczny twór składający się z zakorzenionych w głowach odbiorców wyobrażeń, perswazyjna odpowiedź na ich oczekiwania. Przypadek H.P. Lovecrafta jest wręcz skrajną egzemplifikacją owych reanimacyjnych starań specjalistów od marketingu. Pozszywany na poły ze strzępów biografii, a na poły z fragmentów uniwersum twór zaczął samodzielną egzystencję. Stosunkowo łatwo to sobie unaocznić, analizując wydawniczy i czytelniczy odbiór pisarza w ostatnich latach.

Ugruntowanie pozycji – H.P. Lovecraft i horror literacki w Polsce po 2012 roku

W 2013 r. Jakub Mikulski stwierdzał:

Interesujące jest, że mimo wyraźnej obecności twórczości H.P. Lovecrafta na polskim rynku nie można mówić o jego szerokiej recepcji czytelniczej. Wśród twórców literatury grozy bardziej rozpoznawalni są King, Masterton czy Rice. Pojawianie się na rynku kolejnych wznowień utworów Lovecrafta, a także publikowanie opracowań poświęconych jego życiu i twórczości, może w przyszłości zmienić tę sytuację²⁴.

Intuicje badacza okazały się trafne. Zainteresowanie Lovecraftem stale wzrasta i nic nie wskazuje na odwrócenie tego trendu. Wręcz przeciwnie – zdaje się, że będzie on przybierał na sile. Przełomem okazał się rok 2012, kiedy to wydawnictwo Vesper opublikowało *Zgrozę w Dunwich i inne przerażające opowieści*. Liczący sobie prawie 800 stron tom ukazał się po czteroletniej przerwie w wydawaniu Lovecrafta. Jego znakiem rozpoznawczym był nowy przekład autorstwa cieszącego się dużym uznaniem Macieja Płazy, który dodatkowo opatrzył wybór krytycznym posłowiem. Co jednak szczególnie istotne, była to pierwsza na naszym rynku edycja dzieł Samotnika z Providence w twardej oprawie. Dopracowana pod kątem estetycznym i redaktorskim książka wyznaczyła nową jakość w sposobie wydawania Lovecrafta. W końcu doczekał się on edycji, na jaką zasługują tylko najwięksi pisarze. Był to dopiero początek serii wydawniczych przedsięwzięć, które stopniowo uczyniły z Lovecrafta pisarza – symbol horroru.

Kolejne książki publikowało wydawnictwo Vesper. Zbiór *Przyszła na Saranth zagłada* z 2016 r. gromadził mniej znane teksty Lovecrafta reprezentujące fantastykę, a opublikowany dwa lata później tom *Nemesis i inne utwory poetyckie* stanowił obszerny wybór jego poezji. Oba, wydane w twardej oprawie, zawierają aparat krytyczny oraz omówienia twórczości. Niezwykle interesującym przedsięwzięciem

23 P. Narbutowicz, dz. cyt., s. 49.

24 J. Mikulski, *Howard Phillips Lovecraft: autor, dzieło i jego recepcja wydawnicza w Polsce. Zarys problematyki*, „Acta Universitatis Wratislaviensis. Studia o Książce i Informacji” 2013, no. 3559, t. 32, s. 42.

podjętym przez wydawnictwo Vesper była publikacja kolekcjonerskich albumów, w których teksty autora *Koloru z innego wszechświata* są drukowane na tle nastrojowych, monumentalnych ilustracji Francois Barangera. Do dziś w tej serii ukazały się cztery książki: *Zew Cthulhu* i dwa tomy *W górach szaleństwa* oraz *Zgroza w Dunwich*. Choć każdy egzemplarz opublikowany w tej luksusowej serii kosztuje przeszło sto złotych, cieszą się one dużym uznaniem fanów, na co wskazuje fakt, że wydawnictwo w niedalekiej przyszłości planuje druk kolejnych tomów. Jednocześnie zainteresowanie tego typu artystycznymi edycjami pokazuje, że ranga autora i horroru cały czas rośnie.

Zapoczątkowany przez Vesper trend podjęły także inne wydawnictwa. Zysk i S-ka wznowił w latach 2017–2021 wydawane przed laty tomy opowiadań Lovecrafta: *W górach szaleństwa i inne opowiadania*, *Bestia w jaskini i inne opowiadania* oraz *Obserwatorzy spoza czasu*. W przeciwieństwie jednak do poprzednich edycji, każdy z nich ukazał się w większym formacie, na papierze o wysokiej gramaturze i w twardej oprawie ozdobionej wysokiej klasy ilustracją nawiązującą do twórczości Cienia z Providence. Wzrost jakości widoczny jest w zasadzie gołym okiem. Nowe edycje są większe, cięższe, obszerniejsze i estetycznie dopracowane. W zestawieniu z wydaniem sprzed kilkunastu lat prezentują się wręcz luksusowo. Tendencja nakazująca wydawać Lovecrafta w ambitny sposób zaczyna dominować na polskim rynku książki.

Omawiany okres, dwie pierwsze dekady XXI wieku to także czas „odczytywania” Lovecrafta. Jak pisze Karolina Kwaśna:

Na łamach wielu magazynów zaczęły pojawiać się artykuły oraz teksty krytyczne przybliżające twórczość i postać Dżentelmena z Providence. Czytelnicy mogli także sięgnąć do pozycji książkowych traktujących nie tylko o samym pisarzu, ale i o szeroko pojętej literaturze grozy. Teksty te poruszały aspekty biograficzne, omawiały polityczno-społeczne poglądy pisarza, jego wpływ na popkulturę i innych autorów. Powróciło zagadnienie przestrzeni oraz obcości w tekstach Lovecrafta, analizowano jego utwory z perspektywy religioznawczej, jak również badano związki z historyczną Nową Anglią²⁵.

W dalszej części swojego wywodu badaczka podkreśla duże znaczenie, jakie dla budowania statusu Lovecrafta i popularyzacji wiedzy o nim miał internet: liczne blogi i strony internetowe. Wtedy właśnie Mateusz Kopacz założył serwis *H.P. Lovecraft – polski serwis*, stanowiący istną kopalnię wiedzy o autorze *Zewu Cthulhu* i publikacjach na jego temat. Znajdziemy tam nie tylko wykaz i krótkie omówienie wszystkich opublikowanych w Polsce książek pisarza, ale także charakterystykę najważniejszych polsko- i anglojęzycznych opracowań na jego temat. Oprócz tego serwis gromadzi informacje o mitach Cthulhu oraz popkulturowych (muzycznych, filmowych, growych, komiksowych) inicjatywach związanych z Samotnikiem z Providence.

Redagujący portal Mateusz Kopacz to jednocześnie jeden z największych popularyzatorów twórczości pisarza w Polsce. Jest on autorem licznych artykułów, wstępów i posłowi. To on odpowiada za wybór, przekład i redakcję polskiej edycji listów Lovecrafta, których pierwszy tom *Listy wybrane 1906–1927* trafił do sprzedaży

25 K. Kwaśna, *Potworne czy nienazwane? Szkice o polskich przekładach opowiadań Howarda Phillipsa Lovecrafta*, Kraków 2021, s. 29–30.

w 2024 r. Podobne inicjatywy podejmowali i inni fani pisarza. Mikołaj Kołyszko opublikował jedną z pierwszych rodzimych monografii na temat Lovecrafta i mitów Cthulhu pt. *Groza jest święta*. Benjamin Muszyński stworzył grę książkową *Widmo nad Arkham*, która ukazała się nakładem wydawnictwa Black Monk Games, publikującego całą serię paragrafówek opartych na motywach dzieł Lovecrafta pt. *Choose your Cthulhu*. Podobne fanowskie inicjatywy moglibyśmy mnożyć bez końca: w marcu 2017 r., w 80. rocznicę śmierci Lovecrafta, ukazał się poświęcony mu numer czasopisma *Histeria*, w sieci dostępne są liczne, skupiające się na pisarzu podcasty, w ostatnich latach organizowane były konkursy literackie w rodzaju *Love Cthulhu*... Być może najlepiej zaangażowanie fanów w promocję Lovecrafta oddaje fakt, że kampania crowdfundingowa zbierająca środki na wydanie gry fabularnej *Zew Cthulhu* zakończyła się absolutnym sukcesem. Przeprowadzając ją wydawnictwo Black Monk Games zebrało na ten cel ponad milion złotych, co stanowiło wtedy rekord fundowania społecznościowego nad Wisłą.

Tak oto w ciągu kilkunastu lat Lovecraft wyrósł na twarz literackiej grozy w Polsce. Z pozycji pisarza, którego nazwisko umieszcza się na okładce niejako z przymusu, doszedł do rangi absolutnego klasyka. Ogromny wpływ na ten stan rzeczy miała rosnąca popularność uniwersum Cthulhu, które na dobre zadomowiło się w globalnej popkulturze, jednocześnie „wchłaniając” w siebie swego twórcę. Jak zauważa Kwaśna: „[Gry] miały zdecydowany wpływ na powiększenie fandomu pisarza oraz popularyzację już nie samych opowiadań, ale stworzonego przez niego [Lovecrafta] uniwersum”. Z czasem więc to stworzony przez Samotnika z Providence świat przedstawiony zaczął wpływać na wzrost jego popularności i rangi.

Równolegle ze statusem Lovecrafta rośla także renoma reprezentowanego przezeń gatunku. Na rynku pojawiały się kolejne specjalizujące się w horrorze wydawnictwa, jak wspomniane Vesper czy IX, ale także Phantom Books, Horror Masakra, Dom Horroru. Państwowy Instytut Wydawniczy wznowił swoją kultową serię *Opowieść niesamowita*. Cykl skupiający się na grozie znalazł się w repertuarze wydawnictwa MAG, ale także specjalizującej się literaturze dla dzieci oficynie Dwie Siostry. Do księgarń trafiają nie tylko wydania klasyków (Peter Straub, Ira Levin, Algernon Blackwood, Richard Aickman i inni), ale także zagranicznych autorów święcących obecnie tryumfy (Stephen King, Dan Simmons i inni), jak i polskich twórców (Łukasz Orbitowski, Artur Urbanowicz, Dawid Kain, Wojciech Gunia, Anna Maria Wybraniec). Ta ostatnia grupa to wspomniani przez Has-Tokarz pisarze wychowani na horrorowym boomie lat 90., którzy pojawili się na rynku w pierwszej i drugiej dekadzie XXI wieku, a więc w okresie, gdy literaturę grozy wydawano już w zupełnie inny sposób.

Niewątpliwy wpływ na popularyzację horrorów w Polsce miały nowe media i rewolucja cyfrowa. Wydawcy zaczęli aktywnie działać w mediach społecznościowych, gdzie nie tylko prowadzili działania marketingowe, ale także budowali głębsze relacje z czytelnikami, których sugestie bywały brane pod uwagę przy ustalaniu planów wydawniczych i projektowaniu szaty graficznej książek. Co więcej w sieci pojawiły się liczne materiały (filmy, podcasty, teksty, grafiki, gry) poświęcone szeroko rozumianej grozie. W czasie wspomnianej powyżej kampanii crowdfundingowej gry fabularnej *Zew Cthulhu* użytkownicy internetu mogli na żywo oglądać toczone w tym systemie rozgrywki, w których brały udział osoby znane z rodzimego życia publicznego: aktorzy i artyści kabaretowi. Wydawnictwa Vesper i XI publikowały

w internecie trailery swoich książek. Po raz kolejny można by długo wymieniać. A to wszystko przecież zaledwie wierzchołek góry lodowej. Booksagram, book-tok, grupy na Facebooku, działalność książkowych influencerów, portale takie jak Lubimy-Czytać czy GoodReads... te i wiele innych aktywności oraz zjawisk miały ogromny wpływ na przemiany książki w Polsce, w tym, oczywiście, wzrost statusu horroru.

Zmiana edytorskiej szaty polskich edycji dzieł Lovecrafta odbijała to, co działo się z całą literaturą grozy, a ta zaczęła być wydawana lepiej. Oczywiście, pod względem wysokości nakładów współczesne książki nie są w stanie choćby zbliżyć się do wydań okresu transformacji, ich jakość jest jednak wyższa, zarówno pod kątem literackim, jak i edytorskim. Wydawane dziś powieści grozy często ukazują się w dwóch wariantach okładki – twardym i miękkim. Nierzadko zdarza się, że są one uzupełniane nastrojowymi ilustracjami, wstępami i posłowiami. Czasem publikowane są w obwolutach, z kapitałkami, wstążkami, zakładkami... a także w limitowanych edycjach. Tę ostatnią praktykę z powodzeniem stosuje choćby oficyna IX udostępniająca – w wyższych, rzeczą jasną, cenach – sygnowane egzemplarze swoich książek w twardej oprawie wyłącznie w ramach przedsprzedaży. Podobne próby podjęło także wydawnictwo Vesper przy okazji polskich edycji powieści Christiny Henry. Każdą z jej trzech części można było kupić w limitowanej serii charakteryzującej się innymi kolorami okładek (fioletowe zamiast czerwonych) i dołączanymi doń gadżetami, jak kubki, bawełniane torby, a nawet słoiczki miodu. Tego typu pakiety były, oczywiście, około trzy razy droższe niż klasyczne edycje. W twardej oprawie – nie do pomyślenia kilkanaście lat temu – wydawane są słynne powieści Kinga (*To, Bastion*) czy Masterona (*Kandydat z piekła, Dom kości*). Pozycje tego ostatniego odznaczają się dodatkowo barwionymi brzegami stron. Takie zabiegi mają na celu podniesienie rangi konkretnych wydań, ich twórców i całego gatunku.

Po latach nieobecności na rynek książki wrócił Stefan Grabiński – symbol międzywojennej rodzimej grozy. Jego utwory publikują równolegle dwie firmy. Nakładem oficyny Vesper ukazują się wybory opowiadań, także w droższej – limitowanej – wersji. Wydawnictwo IX publikuje z kolei dzieła zebrane pisarza nawiązujące do oryginalnych edycji sprzed niemal stu lat. Dodatkowo za pośrednictwem Dwóch Sióstr do sprzedaży w odświeżonym, oryginalnym opracowaniu graficznym trafił najśłynniejszy chyba zbiór opowiadań Grabińskiego *Demon Ruchu*. W 2023 r. wznowione zostały dwa opracowania twórczości pisarza – *Czytanie Grabińskiego* i *Stefan Grabiński. Wokół twórczości*. Analogie z przypadkiem Lovecrafta narzucają się niemal same.

I choć trudno krytykować wydawców za dbałość o poziom wydawanych przez nich książek, to należy zaznaczyć, że czasem przybiera ona karykaturalne kształty. Dzieje się tak, na przykład, w przypadku Domu Horroru specjalizującego się w niszowej, ekstremalnej odmianie literatury grozy, której głównym celem jest szokowanie odbiorcy poprzez łamanie najróżniejszych tabu oraz brutalność i obrzydliwość opisów. O ile książki reprezentujących tę odmianę polskich autorów wyglądają skromnie i jeśli przyciągają czymś uwagę, to amatorskością w projektowaniu okładek (pod tym względem wywołują wręcz skojarzenia ze „złotą erą horroru”), o tyle powieści zagranicznych twórców prezentują się niemal dostojnie. Dobrym przykładem jest kultowy *Bighead* autorstwa Edwarda Lee. Książkę wydano na papierze o wysokiej gramaturze, w twardej oprawie, z obwolutą i wstążką do zaznaczania stron. Jednocześnie zastosowano duży rozmiar czcionki i szeroką

interlinię, żeby jak najbardziej „wydłużyć” publikację. Zapomniano jednak o tym, że taki zabieg utrudnia czytanie, jest niefunkcjonalny. Dodatkowo wygląd książki całkowicie kontrastuje z jej niemal pornograficzną treścią... Takie praktyki wpisują się jednak w ogólnie panującą obecnie tendencję w wydawaniu horrorów – powinno się wydawać je „luksusowo”, nawet jeśli do końca nie wie się jak robić to dobrze.

Dziś na polskim rynku literackiego horroru na twarde oprawy, wysokiej jakości papier, ilustracje czy limitowane edycje mogą liczyć nawet debiutanci. Taki sposób wydawania książek stał się w zasadzie wizytówką specjalizujących się w tym gatunku wydawnictw. Gdy oficyna Vesper opublikowała *Park Jurajski* Michela Crichtona wyłącznie w miękkiej oprawie, spotkało się tym z dużym niezadowoleniem czytelników. Finalnie więc firma zdecydowała się na limitowany dodruk powieści w wersji „twardej”. Drugą część cyklu wydano już w obu wariantach oprawy. Kiedy z kolei serialowa okładka *Terroru* Dana Simmonsa została skrytykowana przez odbiorców, po wyczerpaniu nakładu pozycję wznowiono. Tym razem jednak zdobiąca front książki ilustracja przedstawiała uwięziony w lodzie statek, co bardziej odpowiadało treści powieści oraz lepiej współgrało z estetyką innych książek tego autora, a także całego wydawnictwa. Podobne przykłady można by mnożyć.

Warto także zauważyć, że rynek literatury grozy zaczyna się różnicować pod kątem gatunkowym. Cały czas dominują na nim klasyczne „horror o potworach”, ale oprócz nich do sprzedaży trafiają wspomniane horrory ekstremalne, erotyczne, psychologiczne, *animal horror*, a nawet te skierowane do młodszych odbiorców. Niektóre z nich, na przykład seria *Jak wytresować Cthulhu*, odnoszą się wprost do pomysłów Samotnika z Providence. Na polskim rynku bardzo silnie reprezentowany jest nurt *weird fiction*, za którego mistrza uważa się dziś Lovecrafta. Prym w nim wiodą rodzimi autorzy: Wojciech Gunia, Anna Maria Wybraniec, Dawid Kain, Paweł Mateja i inni. W księgarniach pojawiają się liczne antologie horroru słowiańskiego, industrialnego, gore, kobiecego, *weird fiction*... Warto wspomnieć, że kolejne podgatunki horroru odznaczają się swoistą edytorską „poetyką”, która pozwala użytkownikom łatwiej je zidentyfikować. I tak okładki horrorów ekstremalnych wypełnione są obrazami brutalnej przemocy i obietnicami wywołania u czytelnika torsji, a tych „słowiańskich” nawiązują do dawnych pogańskich wierzeń. Grafiki zdobiące teksty reprezentujące nurt *weird fiction* bardzo często będą niejednoznaczne i tajemnicze, raczej skromne w obrazowaniu. Podobne przykłady można by mnożyć, a ich szczegółowa analiza stanowi bardzo ciekawe badawcze wyzwanie, które jednak wymagałoby napisania kolejnego artykułu i wykracza już poza ramy tematyczne niniejszego tekstu.

Na polskim rynku horroru literackiego nie brakuje także zbiorów wydanych w hołdzie ważnym dla gatunku autorom, przede wszystkim Samotnikowi z Providence. W tym kontekście nie można jednak zapominać o *Sabacie*, czyli obszernym, dwutomowym, wzbogaconym kilkoma artykułami teoretycznymi i wspomnieniami wyborze tekstów zmarłego na COVID-19 Guya N. Smitha. Co ciekawe, na rynek oprócz powieści trafiają także książki poetyckie (np. *Myśli samobójcze* Tomasza Czarnego), eseistyczne (*Danse Macabre* Stephena Kinga, *Spisek przeciwko ludzkiej Rasie* Thomasa Ligottiego), naukowe (*Okultyzm i nowoczesność* Krzysztofa Grudnika, *Groza jest święta* Mateusza Kopacza, monografia *Czytanie Grabińskiego* i inne), a nawet wydawnictwa, które moglibyśmy określić jako artystyczne, jak

Złe wszechświaty Wojciecha Guni czy *Dekady w cieniu* Łukasza Gwiżdża łączące w sobie fotografie i prozę artystyczną.

Zakończenie

Przez ostatnie trzy dekady pozycja literatury grozy na rodzimym rynku książki została ugruntowana. Z chaosu panującego w pierwszej połowie lat 90., kiedy to w ogromnych nakładach, bez głębszego namysłu i w urągający wszelkim standardom sposób publikowano niemal każdy amerykański czy angielski horror, wykształciła się klarowna struktura. Dziś omawiany gatunek jest zróżnicowany pod kątem genologicznym i formalnym. Posiada swoją historię, znaczące grono „klasyków” oraz szereg kultowych dzieł inspirujących młode pokolenia pisarzy i pisarek. Co jednak jest równie istotne, wydawcom udało się wypracować swoistą poetykę wydawania horrorów. Twarde oprawy, wysokiej klasy ilustracje, edycje limitowane – wszystko to świadczy o rosnącym statusie horroru w Polsce. Obecne wydania w niczym już nie przypominają amatorskich książeczek sprzed trzydziestu lat. Przeciwnie, poziom ich opracowania edytorskiego wskazywałby raczej na przynależność do kultury wysokiej. Symbolem tej transformacji jest postać Howarda Phillipsa Lovecrafta – życiowego nieudacznika, którego po śmierci wyniesiono do rangi pisarza wybitnego, a nawet mitycznego. Niewątpliwie wpływ na ten stan rzeczy miały nowe media, oddolne inicjatywy fanowskie, a także umiejętnie prowadzone działania marketingowe. Wszystko to sprawiło, że autor, który jeszcze trzy dekady temu tonął pod falą zalewających polski rynek książki horrorów, dziś płynie na jej szczycie, wyznaczając nowe trendy. I nic nie wskazuje na to, by miał się zatrzymać. A fakt, że jego medialny wizerunek niewiele ma już wspólnego z rzeczywistym, to już nieco inna opowieść. Rynek horroru nie potrzebował Lovecrafta-nieudacznika, a Lovecrafta-symbolu. I ten został dlań stworzony.

Bibliografia

- Dunin J., *Okładka i obwoluta jako komunikat. Wprowadzenie do problematyki*, [w:] *Sztuka książki. Historia – teoria – praktyka*, red. M. Komza, Wrocław 2003, s. 81–90.
- Folta-Rusin A., *Twarz i ciało książki. Wizualne Manifestacje tekstów a problemy interpretacji*, Kraków 2020.
- Has-Tokarz A., *Horror w literaturze współczesnej i filmie*, Lublin 2010.
- Hojka B., *Okładka książkowa z perspektywy komunikacyjnej*, [w:] *W poszukiwaniu odpowiedzi formy. Rola wydawcy, typografa, artysty i technologii w pracy nad książką*, red. M. Komza, Wrocław 2012, s. 61–72.
- Huellebecq Michel, *H.P. Lovecraft. Przeciw światu, przeciw życiu*, tłum. J. Giszczak, Warszawa 2020.
- King S., *Danse macabre*, tłum. P. Braiter, P. Ziemkiewicz, Warszawa 2014.
- Kołodziejczyk B., *Rynek wydawniczy: od różnorodności do patologii*, [w:] *Kultura popularna – literatura – książka – rynek*, Warszawa 1995.
- Krzyńska-Nawrocka E., *Glosy grozy*, [w:] G.N. Smith, *Sabat. Antologia*, t. 2, Szczecinek 2021, s. 547–570.

- Kwaśna K., *Potworne czy nienazwane? Szkice o polskich przekładach opowiadań Howarda Philllipsa Lovecrafta*, Kraków 2021.
- Łubocki Jakub M., *Okładka jako część dokumentu na przykładzie płyty gramofonowej w ujęciu bibliologicznym*, Warszawa 2017.
- Mikulski J., *Howard Philllips Lovecraft: autor, dzieło i jego recepcja wydawnicza w Polsce. Zarys problematyki*, „Acta Universitatis Wratislaviensis. Studia o Książce i Informacji” 2013, no. 3559, t. 32, s. 31–43.
- Narbutowicz P., *Sprzedać książkę po okładce. Techniki perswazji na okładkach książek literackich wydawanych w Polsce*, Warszawa 2012.
- Nowakowski A., *Fanzin SF. Artyści – wydawnictwa – fandom*, Poznań 2017.
- Nowakowski A., *Klubówkowe szaleństwo. Polski trzeci obieg w fantastyce lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku*, Poznań 2021.
- Rychlewski M., *Książka jako towar, książka jako znak. Studia z socjologii literatury*, Gdańsk 2013.
- Smith D.G., *H.P. Lovecraft in popular culture: The works and their adaptation in film, television, comics, music and games*, McFarland, Jefferson, 2006.
- Wydmuch M., *Cień z Providence*, [w:] H.P. Lovecraft, *Zew Cthulhu*, tłum. R. Grzybowska, Warszawa 1983, s. 5–15.
- Wydmuch M., *Gra ze strachem*, Warszawa 1975.

Streszczenie

Celem artykułu jest zbadanie recepcji wydawniczej dzieł Howarda Philllipsa Lovecrafta na polskim rynku wydawniczym. Analiza zmieniającego się na przestrzeni ostatnich czterdziestu lat opracowania edytorskiego książek pisarza pokazuje, jak stopniowo wzrastał jego status. Na początku lat 90. XX w. Lovecraft był niemal niedostrzegalny na rynku – gubił się pośród wydawanych w tym czasie w ogromnej liczby zachodnich horrorów. Edycje jego powieści raziły swoją amatorskością. Obecnie jest on jednym z symboli literatury grozy, a wydania jego książek wyznaczają trendy w publikowaniu horrorów w Polsce.

Słowa kluczowe: H.P. Lovecraft, horror, literatura grozy, rynek książki, okładka

The publishing form of Howard Philllips Lovecraft's works and the transformations of the literary horror market in Poland

Abstract

The aim of this article is the analysis of the presence of Howard Philllips Lovecraft's works in the Polish publishing market. The study of their editorial form, which has been changing for the last forty years, shows how the writer's status has been growing in importance at the same time. At the beginning of the nineties, Lovecraft was almost invisible in the book market – his works were disappearing among the huge numbers of horrors from Western Europe and the USA then published in Poland. Moreover, his novels were being prepared to print in an unprofessional way. Nowadays Lovecraft is one of the symbols of horror literature and editions of his books set the standards of publishing for this genre.

Keywords: H.P. Lovecraft, horror, horror literature, book market, book cover