

UNIwersytet ŚLĄSKI w KATOWICACH

Wydział HUMANISTYCZNY

Instytut LITERATUROZNAWSTWA

MGR PIOTR F. PIEKUTOWSKI

NARRACJE NIEANTROPOCENTRYCZNE
OPOWIEŚCI ZWIERZĄT, MASZYN I PRZEDMIOTÓW
WE WSPÓŁCZESNEJ PROZIE POLSKIEJ

ROZPRAWA DOKTORSKA

PROMOTOR:

DR HAB. GRZEGORZ OLSZAŃSKI, PROF. UŚ

PROMOTOR POMOCNICZY:

DR MIKOŁAJ MARCELA

KATOWICE 2024

SPIS TREŚCI

| | |
|--|-----|
| WPROWADZENIE | 3 |
| ROZDZIAŁ I. W POSZUKIWANIU INNYCH (W) OPOWIEŚCI | 13 |
| 1. Antropocen. Zaczynając od końca..... | 14 |
| 2. Ruchy sprzężone. Przejście od narratologii klasycznej do postklasycznej..... | 28 |
| 3. Nietoperzem być. W stronę nieantropocentrycznej teorii narracji | 42 |
| 4. Rozsadzając kulturowo-gatunkowe ramy. Przypadek zwierzęcych autobiografikcji..... | 51 |
| 5. Zoonarratologia, ekonarratologia, narratologia pozaludzka | 64 |
| ROZDZIAŁ II. FORMY NIE-LUDZKIE | 81 |
| 6. Narrator zwierzęcy | 82 |
| 7. Roślinna fabularyzacja..... | 102 |
| 8. Geologiczny czas..... | 118 |
| ROZDZIAŁ III. POETYKI KRYZYSU ŚRODOWISKOWEGO..... | 136 |
| 9. Mapowanie multiskalarne hiperobiektów. Dostęp do rzeczy w nie-ludzkiej skali..... | 137 |
| 10. Środowiskowa enumeracja albo czerwony fikcjonariusz..... | 162 |
| ROZDZIAŁ IV. TECHNOLOGIE. ZWROT KU PRZESZŁOŚCI, ZWROT KU ASAMBLAŻOM | 192 |
| 11. Antropomorficzne języki nostalgicznych algorytmów | 193 |
| 12. Rój–hybryda–technologia. Transmedialne możliwości stawania-się-owadem | 211 |
| ZAKOŃCZENIE | 235 |
| ŹRÓDŁA CYTOWAŃ..... | 239 |
| STRESZCZENIE..... | 273 |
| SUMMARY | 275 |

WPROWADZENIE

„Istnieje niezliczona ilość opowiadań [*récits*] na świecie. Jest to przede wszystkim cudowna różnorodność gatunków, obecnych w najrozmaitszych tworzywach, jak gdyby każde tworzywo skłaniało się ku człowiekowi, by mu powierzać opowieści”¹, pisze Roland Barthes w akapicie otwierającym jego znany tekst *Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań*. Choć francuski semiolog przekonuje o nieskończoności możliwych wątków, a także form jakie mogą przybrać historie zrodzone z ludzkiej wyobraźni, to jednocześnie właśnie ich ludzka strona zdaje się w słowach Barthesa być nierozdzielalnym składnikiem opowieści. Jak zdolność posługiwania się narzędziami, tak narracyjność, a więc umiejętność porządkowania wydarzeń i snucia narracji, jest inherentna dla gatunku *homo sapiens* określanego niekiedy dobitnie opowiadającym zwierzęciem (*storytelling animal*)². Analogicznie jak wytwarzanie i obsługa narzędzi, za sprawą odkryć Jane Goodall³, przestały być wyłącznie domeną człowieka, co zmusiło biologów do redefinicji naszego gatunku, tak snucie sieci własnych fabuł przez nie-ludzkie bohaterów, choćby istniejące w takiej postaci tylko w fikcji, konfrontuje nas z polifonicznością odmiennych głosów a zarazem ponadludzkim kolektywem, którego jesteśmy jednym z elementów.

Nawet jeśli przyjmiemy hipotezę o wyłącznie ludzkim charakterze opowieści, to przypuszczalna nieograniczoność jej form podkreślana przez Barthesa prowadzi nas, szczególnie w dobie antropocenu, do dostrzeżenia nowych, nieantropocentrycznych rozgałęzień narracji. Jak należałoby je rozumieć? Słownikowa definicja antropocentryzmu opisuje go jako „pogląd będący podstawą wielu systemów religijnych i filozoficznych, według którego człowiek jest ośrodkiem i celem świata, a wszystko w

¹ Roland Barthes, „Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań”, tłum. Wanda Błońska, *Pamiętnik Literacki* 59, nr 4 (1968): 327.

² Jonathan Gottschall, *The Storytelling Animal: How Stories Make Us Human* (Boston, New York: Houghton Mifflin Harcourt, 2012).

³ Jane Goodall, „Tool-Using and Aimed Throwing in a Community of Free-Living Chimpanzees”, *Nature*, nr 201 (1964).

przyrodzie dzieje się ze względu na niego”. Z kolei zgodnie z drugą pozycją w *Uniwersalnym słowniku języka polskiego*, jest to „interpretacja świata wyłącznie z punktu widzenia doświadczenia ludzkiego”⁴. W oparciu o przywołane hasło, łatwo wyprowadzić znaczenie jego antonimu. Ujęcie nieantropocentryczne byłoby więc z jednej strony poglądem charakterystycznym dla posthumanizmu, studiów nad zwierzętami, a nawet fundatorskie dla nurtów nowej humanistyki⁵, w których człowiek nie stanowi sensu rzeczy, nie ma on uprzywilejowanej, centralnej pozycji, bowiem istnienie centrum jako takiego zostaje zanegowane i zastąpione przez sieć współzależnych istnień. Z drugiej strony będzie to postrzeganie świata otwarte na różnorodne i zmienne perspektywy innych agensów.

„Nie-ludzie zasługują na coś więcej niż odtwarzanie bez końca upokarzającej i nieco wulgarnej roli przedmiotu na wielkiej scenie natury”⁶, pisze Bruno Latour w *Polityce natury*. Przyjęcie nieantropocentrycznego punktu widzenia, czy raczej punktów widzenia, byłoby, podążając za myślą autora Teorii Aktora-Sieci (ANT), po pierwsze włączeniem nie-ludzi do systemu symbolicznego czy w obręb rozproszonych mikrohistorii, w których „[f]unkcja narracyjna traci swoje funktry: wielkiego bohatera, wielkie zagrożenia, wielkie przedsięwzięcia i wielki cel”⁷, a więc historii istniejących już po końcu wielkich narracji opisywanym przez Jeana-Françoisa Lyotarda. Po drugie ten rodzaj fikcji byłby ujawnieniem tych odmiennych perspektyw, które w jakimś stopniu zawsze pozostawały na marginesie antropocentrycznych opowieści. Takie rozszerzenie historii będzie zarówno upomnieniem się o nie-ludzkie podmioty ją współtworzące, jak i możliwością dla człowieka do poszukiwań w tych odmiennych sposobach doświadczania świata alternatyw myślowych i rozwiązań złożonych problemów środowiskowych, które niejako wbrew tezie Lyotarda zaczynają urastać do rangi nowego „wielkiego zagrożenia” – determinanta narracji.

⁴ Stanisław Dubisz, red., „Antropocentryzm”, w: *Uniwersalny słownik języka polskiego* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2003), 92.

⁵ Ewa Domańska, „Humanistyka nie-antropocentryczna a studia nad rzeczami”, *Kultura Współczesna*, nr 3 (2008).

⁶ Bruno Latour, *Polityka natury*, tłum. Agata Czarnacka (Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2009), 80.

⁷ Jean-François Lyotard, *Kondycja ponowoczesna. Raport o stanie wiedzy*, tłum. Małgorzata Kowalska i Jacek Migasiński (Warszawa: Fundacja Aletheia, 1997), 20.

Celami niniejszej rozprawy są: wprowadzenie do rodzimych badań literackich szeroko pojmowanej teorii ekonarratologicznej, a następnie deskrypcja poprzez nią wybranych współczesnych polskich tekstów prozatorskich, w których nie-ludzie ujawniają swe sprawcze działanie jako protagoniści, relacyjne przestrzenie, narratorzy. Zwierzęcia, cyfrowego algorytmu, ziemi, rośliny, globalnej katastrofy ekologicznej, maszyny oraz innych aktorów przywoływanych w tej pracy, nie można i nie powinno się, jak pisze Adam Trexler w kontekście dzisiejszego złożonego kryzysu planetarnego, sprowadzać jedynie do roli „tematu” literackiego. Dlatego też zgodnie z myślą Trexlera, według której antropocen „przekształca podstawowe operacje narracyjne”⁸, a przede wszystkim wpisując moje analizy w ekokrytykę, posthumanistykę i nieantropocentryczną teorię narracji, każdemu z wymienionych nie-ludzkich agensów próbuję przyjrzeć się także pod kątem wpływu na formę opowieści i dostosowywanie jej do swojej własnej oryginalnej, niejednokrotnie dynamicznej struktury. Zamiar uczestniczenia w nie-ludzkim doświadczeniu, a więc odzwierciedlenie przez tekst tego, co niewysławiane, jest pragnieniem radykalnym. Taki kierunek bliski literackiej empatii, to wręcz, cytując Annę Łebkowską, „próba osiągnięcia tego, co niemożliwe. Świadomość ograniczeń i zagrożeń jest tu pełna, co więcej – raczej wzrasta, aniżeli maleje”⁹. Jednocześnie, co udowadnia polska literaturoznawczyni na kartach książki *Empatia. O literackich narracjach przełomu XX i XXI wieku*, jest to ryzyko, które przez wzgląd na potencjalny – może utopijny – sukces głębszego współuczestniczenia w świecie z Innym, należałoby podjąć.

Podjęciem ryzyka, które nie jest aktem brawury, lecz wypływa z kondycji dzisiejszych opowieści zarówno tych toczących się w światach fikcyjnych, jak i w obrębie transdyscyplinowego dyskursu współczesnej nauki, niewątpliwie była koncepcja czwartoosobowego narratora zaproponowana przez Olę Tokarczuk. „Czy możliwa jest taka opowieść, która wyszłaby poza niekomunikatywne więzienie własnego «ja», odsłoniła większy obszar rzeczywistości i ukazała wzajemne związki? Która umiałaby się dystansować od udeptanego, oczywistego i banalnego centrum «powszechnie podzielanych opinii» i potrafiła spojrzeć na sprawy eks-centryczne, spoza centrum?”¹⁰,

⁸ Adam Trexler, *Anthropocene Fictions. The Novel in a Time of Climate Change* (Charlottesville, London: University of Virginia Press, 2015), 233. Tłumaczenie własne za: „It remakes basic narrative operations”.

⁹ Anna Łebkowska, *Empatia. O literackich narracjach przełomu XX i XXI wieku*. (Kraków: TAIWPN Universitas, 2008), 35.

¹⁰ Olga Tokarczuk, „Czuły narrator”, w: tejże, *Czuły narrator* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2020), 283–284.

zastanawia się autorka. Mnożące się pytania o status współczesnej opowieści i samego aktu opowiadania, a także późniejsza propozycja, albo wręcz wezwanie, do wypracowania nowej formuły narracyjnej były sednem mowy noblowskiej Tokarczyk. W wykładzie wygłoszonym w 2019 roku w Akademii Szwedzkiej, a następnie w tytułowym eseju z pierwszej ponoblowskiej książki pisarka rysuje mglistą koncepcję z pogranicza narratologii i etyki – ideę czułego bądź czwartoosobowego narratora. Zapowiadany specyficzny typ narratywizacji rzeczywistości miałby być konstrukcją reagującą na problemy antropocenu i wyczerpania się dotychczasowego antropocentrycznego paradygmatu. Stałby się przy tym nie tylko sposobem myślenia o świecie, ale zmieniania i tworzenia go w opowieści¹¹.

Zmiana zapowiadana przez polską noblistkę w sposobie snucia historii dokonuje się z jednej strony na poziomie lingwistycznym, z drugiej na (wnikliwiej opisanym przez pisarkę) poziomie narracyjnym¹². Model scalający pozornie niepasujące fragmenty w jedną całość jest w odczuciu pisarki remedium na kryzys (nie tylko) narracyjny współczesności. „Dziś problem polega – zdaje się – na tym, że nie mamy jeszcze gotowych narracji nie tylko na przyszłość, ale nawet na konkretne «teraz», na ultraszybkie przemiany dzisiejszego świata”¹³. Czuły narrator, dzięki percepcyjnym przemieszczeniom, ma dać szansę czytelnikowi wejścia w odmienne doświadczenie, rozszerzenia empatii o perspektywę Innego, ale w duchu myśli Emmanuela Lévinasa czy Jacques’a Derridy, a więc „*poszanowania innego jako tego, kim jest: jako innego*”¹⁴. Prymarnym atrybutem proponowanego trybu ma być opowiadanie świata i zamieszkujących go aktantów jako ogromnej sieci powiązań, ale jednocześnie w znanym z twórczości pisarki duchu fragmentaryzacji fikcji¹⁵, a także bez utraty oglądu subiektywnego gwarantującego intymność jednostkowych przeżyć. „Przekonuje [Tokarczuk – przyp. P.F.P.] nie tyle do płynnej i wymiennej tożsamości, ile do tego, że

¹¹ Tokarczuk, 263.

¹² Tokarczuk, 287–288.

¹³ Tokarczuk, 264.

¹⁴ Jacques Derrida, „Przemoc i metafizyka. Esej o myśli Emmanuela Levinasa”, w: tegoż, *Pismo filozofii*, tłum. Bogdan Banasiak, Krzysztof Matuszewski, i Paweł Pieniążek (Kraków: Inter Esse, 1992), 200.

¹⁵ Katarzyna Kantner, *Jak działać za pomocą słów? Proza Olgi Tokarczuk jako dyskurs krytyczny* (Kraków: TAIWPN Universitas, 2019), 54.

jesteśmy wielością, która mieści się swobodnie w jednej osobie”¹⁶, zauważa Ryszard Koziółek. Głokalna relacyjność istnień dostrzegana i konceptualizowana w nowej narracji rozwinęłaby tym samym wciąż najpopularniejszą perspektywę pierwszoosobową¹⁷.

Kilkukrotnie pojawiająca się na marginesach omówień *Czulego narratora*, lub używaną wprost w odniesieniu do noblistki, jest figura wieszczka. „Olga Tokarczuk jest prawdziwą wieszczką. Jest wieszczką dla mnie”¹⁸, pisze chociażby Lidia Marek. Pragnienie włączenia Tokarczuk w porządek romantyczny przez wskrzeszenie kategorii wieszczka może wydawać się zasadne (ze względu na charakter jej twórczości), jednak umniejsza ono dokonaniom naukowym i kulturowym, które Tokarczuk jedynie transferuje. Bliżej jej bowiem nie do proroka, lecz do medium – przekąźnika wcześniej stworzonych lub kształtujących się teorii. Czwartoosobowy narrator jako pewna idea nie pojawił się znikąd, nie jest efektem profetycznej wizji Tokarczuk-wieszczki, ale próbą wypracowania przez autorkę *Biegunów* języka możliwe inkluzywnego i ponadludzkiego, opartego na ustaleniach pochodzących z nowej humanistyki, nauk przyrodniczych, czy myśli postsekularnej¹⁹, co pozostaje charakterystyczne dla jej dotychczasowego pisarstwa

¹⁶ Ryszard Koziółek, „Pani literatura”, *Tygodnik Powszechny*, nr 42 (2019), <https://www.tygodnikpowszechny.pl/pani-literatura-160735>.

¹⁷ Jeśli czulego narratora potraktować dosłownie jako narrację prowadzoną w pierwszej osobie liczby mnogiej, a więc jako inkluzywne „my”, to oprócz *Empuzjonu* Tokarczuk interesującym przykładem jest film dokumentalny *Pieśni wielorybów* z 2023. Reżyser Jean-Albert Lièvre zerwał ze schematem znanym z innych przyrodniczych produkcji – wszystkowidzącym, zdystansowanym i „obiektywnym” okiem naukowca, który w Polsce uosabia głos Krystyny Czubówny. Zamiast tego autor „oddał” historię jej podmiotom – wielorybom, które w narracji czwartoosobowej kontynuują wszystkowidzącą opowieść o środowisku, bezpośrednio jednak w nim uczestnicząc. Zob. Jean-Albert Lièvre. *Pieśni wielorybów* (Francja: Wild Bunch International, 2023).

¹⁸ Lidia Marek, „O spotkaniu czulego odbiorcy z czułym narratorem, czyli opowieść o książce Czulego narrator Olgi Tokarczuk”, *Parezja* 15, nr 1 (2021): 120.

¹⁹ W kategorii czwartoosobowego oglądu świata Andrzej Draguła odczytuje zreinterpretowaną chrześcijańską figurę oka opatrności: „Teologia dopowiedziałaby: to hagiograf, święty pisarz i prorok w jednym. To ktoś, komu Bóg dał dostęp do owego spojrzenia, które «widzi wszystko» i potrafi wskazać sens «powiązania istniejących rzeczy w całość». To, ktoś kto widzi totalnie. Wszechmoc i wszechwiedza są ostatecznie «wszechogładem». Oko Boga”. Andrzej Draguła, „Wołanie o czulego narratora. Teolog czyta Noblistkę”, *Więź*, 8 grudzień 2019, <https://wiesz.pl/2019/12/08/wolanie-o-czulego-narratora-teolog-czyta-noblistke/>. Podobne postsekularne elementy eseju noblistki wydobywa Podobne postsekularne elementy eseju noblistki wydobywa Wojciech Kajtoch. Zwraca on uwagę między innymi na zamykającą wykład kompozycję znaną z *Hymnu o miłości* z pierwszego listu świętego Pawła do Koryntian. Wojciech Kajtoch, *Wykład Wykładu: Rzecz O Mowie Noblowskiej Olgi Tokarczuk/The Lecture about a Lecture: On Olga Tokarczuk's Nobel Speech* (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2021), 26.

korespondującego z wybranymi prądami współczesnych badań kulturowych, filozoficznych i literackich²⁰.

Człowiek i istoty nie-ludzkie (zwierzęta, rośliny, przedmioty, środowisko) rozumiane w duchu posthumanistycznym kształtowane są w procesie relacyjnym, dlatego poszukiwania historii scalającej dzisiejszą złożoną technonaturalną rzeczywistość muszą zmierzać do wyłonienia się narracji dynamicznie zmiennej, reagującej na niestabilne warunki otoczenia i związki agensów. Opowieść „czułą” mają charakteryzować powszechność i wspólnotowość, by ta w proponowanej zmianie była prawdziwie przyszłościowa a nawet terażniejsza²¹. Mówiąc metaforą z *Czulego narratora*, Tokarczuk jako tkaczka opowieści łączy często rozbieżne nurty badań w jedną koncepcję i jako medium przekazuje dalej zapowiedź języków opowieści. Pisarka w budowaniu idei narratora czwartoosobowego ściśle selekcjonuje wątki współczesnych postantropocentrycznych historii, choć trzeba też zauważyć, iż pewne wątki celowo pomija, jak utwory z innych nieliterackich mediów, teksty popkulturowe czy gatunkowe. Znana argumentacja, chociażby z prac Theodora W. Adorna²², o schematyczności albo wręcz produkcji narracji popularnych, w którą wpisują się poglądy Tokarczuk, stoi w oczywistej sprzeczności z proponowaną inkluzywnością czulego narratora oraz z uprawianą przez pisarkę praktyką literacką²³. Jednak co ważniejsze, takie podejście zamyka przedwcześnie drogę do gatunków, które w swych założeniach mają eksplorować więcej-niż-ludzie światy. Najlepszym dowodem na to jest *science fiction* rozumiane jako dyskurs, „którego celem jest odhumanizowanie i posthumanizowanie naszych punktów widzenia”²⁴.

²⁰ Maciej Duda, „Czułość i uważność”, *Dwutygodnik*, nr 5 (2021), <https://czaskultury.pl/arttykul/czulosc-i-uwaznosc/>.

²¹ Donna Haraway, „Obietnice potworów. Regeneracyjna polityka dla niestosownych/niezawłaszczonych innych (część pierwsza)”, tłum. Anna Kowalcz-Pawlik, w: *Teorie wywrotowe. Antologia Przekładów*, red. Agnieszka Gajewska (Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2012), 584–586.

²² Zob. Theodor W. Adorno, *Przemysł kulturalny. Wybrane eseje o kulturze masowej*, tłum. Marta Bucholc (Warszawa: Narodowe Centrum Kultury, 2021).

²³ Mam ty na myśli przede wszystkim wielokrotną krytykę gatunkowości i „masowości” dzisiejszego rynku książki wyprowadzaną przez Tokarczuk, która jednocześnie nie przeszkadza pisarce w uwzględnianiu rynkowych trendów oraz w sięganiu po konkretne schematy popularne znane chociażby z literatury kryminalnej (*Prowadź swój plug przez kości umarłych*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2009) czy literatury grozy (*Empuzjon*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2022). O zafałszowywaniu kodów „literatury wysokiej” przez Tokarczuk pisał Krzysztof Uniłowski już na początku lat dwutysięcznych. Zob. Krzysztof Uniłowski, „Cała prawda o «prozie środka» (cz. 3)”, *Fa-Art*, nr 1–2 (2003).

²⁴ Paweł Frelik, *Kultury wizualne science fiction* (Kraków: TAIWPN Universitas, 2017), 74.

Mimo tego przykład nowatorskiej koncepcji narracyjnej przedstawionej w Akademii Szwedzkiej poświadcza o aktualności problemu wyjścia poza ciasne ramy antropocentryzmu. „To, jak myślimy o świecie i — co chyba ważniejsze — jak o nim opowiadamy, ma więc olbrzymie znaczenie”²⁵, to stanowisko Tokarczuk towarzyszy także moim rozważaniom. Wykład noblowski pokazuje, że dyskusja o pozaludzkiej wspólnocie wyobraźni nie ogranicza się do współczesnych dyskursów naukowych, ale jest blisko naszych codziennych, intymnych relacji z Innym, w których jesteśmy splątani. Nie-ludzkie punkty widzenia pomagają to pełniej zobaczyć.

Przegląd struktury niniejszej pracy zacznę nieoryginalnym stwierdzeniem, iż pierwszy rozdział rozprawy poświęcam teorii. Wbrew coraz popularniejszej tendencji we współczesnej humanistyce do upływniania granicy między metodologicznym podłożem obranych studiów a wyjściową pracą interpretacyjną, zdecydowałem się na wyodrębnienie tej właśnie części dysertacji. Nie oznacza to, że w dalszych rozdziałach nie pojawi się podbudowa teoretyczna, jednak proporcje będą już inne. Moja decyzja podyktowana jest dwiema kwestiami. Po pierwsze, w przeciwieństwie do innych postklasycznych nurtów jak narratologia kognitywistyczna, transmedialna, czy zorientowana światocentrycznie, to pozaludzka teoria narracji, w którą wpisuje się moja rozprawa, pozostaje wciąż słabo obecna w polskim literaturoznawstwie. Po drugie, taki podział wynika ze specyfiki samej metody, jej wielostronności i interdyscyplinarności, bowiem podejście nieantropocentryczne współtworzą rozmaite nurty narratologiczne w połączeniu z posthumanizmem, ekokrytyką, studiami nad zwierzętami, roślinami, rzeczami. Zasygnalizowanie szerokiej rozpiętości wątków i niejednokrotnie bardzo odległych od siebie teorii było kluczowe do uchwycenia istoty tego nowego podejścia. Jednocześnie wymagało to pewnej subiektywności, dlatego nie należy traktować tego rozdziału jako wprowadzenia do humanistyki środowiskowej, *animal studies* czy posthumanizmu, lecz raczej podstawę konieczną do uchwycenia płynnego charakteru i genezy wciąż kształtującego się prądu narratologii pozaludzkiej.

²⁵ Tokarczuk, „Czuły narrator”, 263.

Chcąc zarysować teorię w możliwie szerokim kontekście, wychodzę w pierwszym podrozdziale od problematyki antropocenu i tezy o pozytywnym wymiarze katastrof Konrada Wojnowskiego, by przejść do ekokrytyki i ujęcia opowieści w dynamicznej zależności ze zmiennym środowiskiem. Następny, drugi podrozdział skupia się na próbie rekonstrukcji założeń narratologii strukturalno-generatywnej i ich ewolucji w teorii postklasycznej, w którą włącza się nurt nieantropocentryczny. Dalej w podrozdziale trzecim w oparciu o znaną pracę Thomasa Nagela *Jak to jest być nietoperzem?* ukazuję debatę nad dostępnością człowieka do doświadczeń zwierzęcych i rozkładające się w niej akcenty. Problem możliwości empatii, ucieleśnienia czy intersubiektywności jest fundamentalny dla fikcji usiłującej przekroczyć ludzki punkt widzenia. W kolejnym, czwartym podrozdziale prezentuję koncept autobiografiki zwierzęcych, wraz z podziałem na autonarracje jednostkowe, hybrydyczne i usieciowione, ukazując tym samym emancypacyjny wymiar nie-ludzkiego pisarstwa i jego uwarunkowania w kontekstach genologicznym oraz historyczno-kulturowym. Finalnie w piątym podrozdziale przybliżam różnorodne ujęcia w wyłaniającej się subdyscyplinie ekonarratologicznej, skupiając się na ustaleniach Davida Hermana, Erin James i Marka Caracciola, a także nakreślam pokrewne nurty i koncepty opracowane na gruncie polskich badań literaturoznawczych.

W rozdziale drugim zwracam się ku wybranym elementom narracyjnym a zarazem wybranym aktorom nie-ludzkim (kolejno zwierzęciu, roślinie, ziemi), aby na konkretnych egzemplifikacjach literackich przedstawić ich sprzężenie. Szósty podrozdział podejmuje problem zwierzęcego narratora w oparciu o powieść Andrzeja Żaniewskiego *Szczur*. Fikcja ta poprzez wykorzystanie rzadko spotykanej narracji drugoosobowej, ale także płynne przejścia pomiędzy różnymi osobami gramatycznymi narratora, problematyzuje kwestię przyjęcia zwierzęcej perspektywy poprzez ucieleśnienie doświadczenia oraz podwójną deixis scalającą szczura-protagonistę z człowiekiem-odbiorcą. W siódmym podrozdziale, na podstawie opowiadania Olgi Tokarczuk *Zielone Dzieci* ukazuję związek diegetycznych kategorii wydarzenia i fabularyzacji z organizmami roślinnymi, definiowanymi za Michaelem Marderem jako podmioty-wydarzenia, nieustannie stające się i modyfikujące. Roślinna narracja wpisująca się w podejście fitograficzne, teoretyzowane przez Patricię Vieirę i Johna Charlesa Ryana, wpływa na formę opowieści, decentralizując ją oraz modyfikując

pozycję zielonej przestrzeni ujmowanej już jako agensa. Wreszcie w podrozdziale ósmym koncentruję się na tym, jak ponadludzki czas geologiczny rzutuje na różne warstwy czasu w narracji oraz rytm. Wyłaniające się nieantropocentryczne formy temporalne omawiam na przykładach z *Dracha* Szczepana Twardocha.

Tematem trzeciego rozdziału są sposoby wyobrażania i opowiadania kryzysu środowiskowego zachodzącego w nie-ludzkiej skali. Korzystam tu z teorii hiperobiektyw Timothy'ego Mortona traktującej o przedmiotach i zjawiskach o dalece rozciągniętej skończoności, a następnie rysuję dwie skrajne strategie narracyjne, które służą narratywizacji planetarnej katastrofy i więcej-niż-ludzkich współzależności, a tym samym mogą pogłębić wyobraźnię środowiskową czytelnika. Dziewiąty podrozdział wprowadza za Caracciolem i Hermanem mapowanie multiskalarne, ułatwiające odbiorcy dostęp do obiektów o rozproszonym i niemal nieskończenie długim trwaniu. Multiskalarność wyjaśniam na przykładzie *Extensy* Jacka Dukaja, czytanej przeze mnie jako reprezentację fikcji klimatycznej. W kolejnym, dziesiątym podrozdziale pozostaję przy filozofii Mortona i twórczości Dukaja – postapokaliptycznej i multimodalnej powieści *Starośći aksolotla*, w której odczytuję alternatywną praktykę narratywizowania kryzysów antropocenu, jaką jest ekologiczna enumeracja, definiowana między innymi przez Ursulę K. Heise. Wyliczenia i listy stosowane przez Dukaja do oddania skali i usieciowienia skutków planetarnej apokalipsy, wpisane zostają w szerszy kontekst i uzupełnione o inne przykłady cyfrowych katalogów, tak popularnonaukowych (*Czerwona Księga Gatunków Zagrożonych*), jak i artystycznych (*What Is Missing?* autorstwa Mai Lin).

Czwarty rozdział pracy skupia się na obecności a zarazem oddziaływaniu techniki w historiach nieantropocentrycznych. Poprzez technologicznie zapośredniczone hybrydy dychotomiczne rozgraniczenia ludzkie–nie-ludzkie, sztuczne–naturalne, organiczne–nieorganiczne ulegają zatarciu na rzecz asamblaży. W jedenastym podrozdziale cofam się o krok, by pokazać, jak nie-ludzkie narracje *science fiction* nie są jedynie źródłem projekcji futurystycznych, lecz mogą snuć wizje, które za Zygmuntem Baumanem określam jako retrotopijne. Studium przypadku *Golema XIV* Stanisława Lema oraz *Fragmentów dziennika SI* Łukasza Zawady uwypukla paradoksalnie nostalgiczne i regresyjne języki nie-ludzkich algorytmów, które rezygnują z kapitalistycznej idei nieskończonego postępu, a jednocześnie ukazują nieuchronność antropomorfizacji.

Ostatni, dwunasty podrozdział, jeszcze głębiej eksploruje kwestie technologiczne i ich formalne uwikłanie w fikcje nieantropocentryczne i proces stawania-się-innym znany z filozofii Gilles'a Deleuze'a. W tej części pracy oddalam się od prozy, a tym bardziej korpusu polskich tekstów, koncentrując uwagę na metamorficznej naturze owadów. To insekty wraz teorią owadzich asamblaży Jussiego Parikki stają się pomostem pomiędzy kolejnymi analizowanymi mediami: literaturą (*Przemiana* Franza Kafki), filmem (*Mucha* Davida Cronenberga), grą wideo (*Metamorphosis All in! Games*) oraz wirtualną rzeczywistością (*VRwandlung* Miki Johnsona). Poprzez studium tekstów owadzich ukazuję, w jaki sposób narratologia transmedialna uzupełnia się z narratologią nieantropocentryczną, a przede wszystkim jak insekty i wytwarzane przez nie hybrydy kształtują, w zależności od medium, formy narracyjne oraz myśl posthumanistyczną.

ROZDZIAŁ I.

W POSZUKIWANIU INNYCH (W) OPOWIEŚCI

[...] wszystko, co z tego świata, mówi samo za siebie i mówi coś jeszcze, przez ptaki, drzewa, spalone czołgi, ludzi i kamienie przemawia coś i ja te słowa słyszę, i są to moje słowa.

Szczepan Twardoch, *Drach*

Miała poczucie, jakby do tej pory jakaś historia toczyła się poza nią, a ona zauważała tylko migawki: gałąź wychyloną w pochmurny dzień w stronę okna, łodygę przygiętą w kierunku słonecznej plamy, liście po długiej nocy obrócone na płask.

Dominika Słowik, *Wegetacja*

1. ANTROPOCEN. ZACZYNAJĄC OD KOŃCA

Katastrofa

Momentem zwrotnym fabuł wykraczających poza ludzkie narracje jest częstokroć nadejście katastrofy. Egzemplifikacją niech będzie *Drach* Szczepana Twardocha. Planetary kryzys ekologiczny, choć w czasach Josefa Magnora, bohatera powieści śląskiego prozaika, dopiero nabiera tempa, to już poprzez narrację prowadzoną z perspektywy ziemi płacze byty ludzkie i nie-ludzkie. Dramat I wojny światowej w *Drachu* tylko potwierdza tę sieć współzależności – unieważnione zostają granice polityczne, a drach kontynuuje chtoniczną opowieść już na froncie francuskim. Śląska ziemia przeobraża się we wzgórze Notre-Dame de Lorette, a narodowościowe i antropocentryczne odniesienia zostają pozbawione swej rangi. W czasie wojny zostaje podważona także opozycja ludzkie-zwierzęce, a tragedia konfliktu militarnego paradoksalnie może jawić się momentem ponadgatunkowego spotkania, co pokazuje kolejny przykład. W *Szczurze* Andrzeja Zaniewskiego zwierzęcy bohater, uciekając przez ostrzeliwane miasto, trafia do nieznanego mieszkania wiedziony dźwiękiem fletu. Nieoczekiwane spotkanie grającego mężczyzny i dziesiątek szczurów zwabionych jego muzyką jest zarówno dla zwierząt, jak i dla człowieka krótkim przeblyskiem nadziei na zmianę. Narracje *Samosiejek*, zbioru opowiadań Dominiki Słowik, także stanowią reakcję na dynamicznie przeobrażający się świat „po naturze” i dzisiejsze rozproszone katastrofy. Antropocen ze swymi kryzysami modyfikuje język historii, perspektywę diegetyczną, świat opowieści, poszerza repertuar aktorów oraz kierunkuje nas na nowe formy i nie-ludzkie byty.

Wybrane tu przykłady kryzysu można czytać na dwóch poziomach. Pierwszy z nich będzie przebiegał na podstawowej płaszczyźnie poetyki tekstu i tożsamy będzie ze zwrotem akcji w greckiej tragedii. Tak rozumiana katastrofa bowiem to nic innego jak greckie *katastrophe*, a więc właśnie punkt zwrotny, gwałtowne wydarzenie redefiniujące

status bohaterów, ich miejsce w świecie oraz sam świat opowieści. To niespodziewany incydent, który w efekcie determinuje dalszą akcję. Między innymi od tej etymologii swoje rozważania zaczyna Maciej Jakubowiak w książce *Ostatni ludzie. Wymyślanie końca świata*²⁶, w której dokonuje rekapitulacji narracji o zagładzie Ziemi i ludzkości, akumulując kolejne wyobrażone katastrofy i ich role kulturowe. Zdarzenie kryzysowe, symbolicznie bądź realnie przybliżające do końca świata rozgrywałoby się więc na poziomie narracji. „Skąd w nas właściwie ta niezaspokojona potrzeba kończenia świata? Niewykluczone, że to wszystko dla dobrej puenty. Apokalipsa to po prostu taka opowieść, która porządkuje inne opowieści”²⁷. Katastrofa, czy to doświadczana w wymiarze indywidualnym, czy też społecznym, globalnym przeobraża i reorganizuje nie tylko dotychczasowy tor akcji, lecz poszczególne elementy narracji wyjaśniającej rzeczywistość. Wprowadzaną przez kryzys systematyzację w obrębie historii, którą akcentuje Jakubowiak, opisuje także Konrad Wojnowski, kładąc szczególny nacisk na twórczą rolę kataklizmu jako kluczowego czynnika przemian, także pozytywnych w technokulturze. Jak pisze autor *Pożytecznych katastrof*:

Sprawcze działanie katastrof dokonuje się poprzez zakłócenia i zniszczenia. Katastrofy wprowadzają zamęt, wytrącają z równowagi, dezorganizują porządek ludzkiej egzystencji, wymuszając nierzadko przewartościowanie obowiązującej wiedzy o świecie i zmianę kursu rozwoju cywilizacyjnego; zawsze sygnalizują przy tym koniec pewnego świata, a w tym samym czasie stymulują narodziny nowego.²⁸

Według Wojnowskiego niepodważalna sprawczość katastrof nie powinna być interpretowana jednowymiarowo, a więc najczęściej w kulturze zachodniej w kategoriach negatywnych. Katastrofa, niczym chthoniczne, matczyne bóstwa opisywane przez Sigmunda Freuda²⁹, łączy w sobie moc destrukcyjną i twórczą, zniszczenie otwiera niespodziewanie przestrzeń na wypracowanie alternatyw. „«Pożyteczność katastrofy»

²⁶ Zob. Maciej Jakubowiak, *Ostatni ludzie. Wymyślanie końca świata* (Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2021), 16.

²⁷ Jakubowiak, 18.

²⁸ Konrad Wojnowski, *Pożyteczne katastrofy* (Kraków: TAiWPN Universitas, 2016), 10.

²⁹ „Sama bogini miłości, która teraz zajęła miejsce bogini śmierci, była ongiś z nią tożsama. [...] Wydaje się, że wielkie boginie macierzyńskie ludów orientalnych były zarówno płodzicielkami i niszczycielkami, dawczyniami życia i płodności jak i boginiami śmierci”. Sigmund Freud, „Motyw wyboru szkatułek”, w: tegoż, *Sztuki plastyczne i literatura*, tłum. Robert Reszke (Warszawa: Wydawnictwo KR, 2009), 162.

wynika, mówiąc krótko, z jej pobudzającego wpływu na dany organiczny system, który wskutek nieoczekiwanego zdarzenia uzyskuje nowe informacje, pożyteczne dla jego ewolucji”³⁰. Twórcze przepracowanie wydarzenia kryzysowego wymusza od nas działań podejmowanych nie w próżni, lecz na gruzach starego systemu, niczym w literaturze postapokaliptycznej, w której „pisarz i czytelnik muszą być w dwóch miejscach jednocześnie, wyobrażając świat postapokaliptyczny i wówczas «wspominając», paradoksalnie, świat taki jaki był, jaki jest”³¹. Katastrofa puentuje dotychczasowe opowieści, jak pisał Jakubowiak, jednak nie porzuca ich, lecz zgodnie z funkcją zwrotu akcji rozwija historie już na nowych warunkach.

Na ważny spłot narracji i – wydawałoby się – pozatekstowego kryzysu wskazuje Olga Tokarczuk w *Czułym narratorsze*: „Szept świata umilkł, zastąpiły go hałasy miasta, szmer komputerów, grzmot przelatujących nad głową samolotów i męczący biały szum oceanów informacji”³². Znacznie wcześniej o genezie tego złożonego problemu pisał Walter Benjamin w eseju *Narrator. Rozważania o twórczości Mikołaja Leskowa*. W tekście niemieckiego uczonego zauważyć możemy drugi sposób czytania katastrofy, bowiem według filozofa kryzys narracji czy zapaść dawnego języka opowieści bezpośrednio sprzężone są z końcem starego świata, który w pracy Benjamina zostaje ukonkretniony w postaci Wielkiej Wojny. Trauma wydarzeń rozgrywających się między 1914 a 1918 rokiem, podobnie jak później druga wojna światowa i Zagłada, obnażyły niedostosowanie do nich pierwotnego języka opisu³³. „Czy w końcu wojny nie

³⁰ Wojnowski, *Pożyteczne katastrofy*, 21.

³¹ James Berger, *After the End. Representations of Post-Apocalypse* (Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 1999), 6. Tłumaczenie własne za: „The writer and reader must be both places at once, imagining the post-apocalyptic world and then paradoxically «remembering» the world as it was, as it is”.

³² Tokarczuk, „Czuły narrator”, 279.

³³ Narratywizacja traumy Holokaustu, jak i literackość w refleksji nad Zagładą są od lat przedmiotem studiów współczesnej humanistyki. Przemysław Czapliński dobrze ilustruje przejście od przekonania o niewyraźności i niestosowności ku zrozumieniu i docenieniu praktyk pisania o Zagładzie. Jak argumentuje badacz, „literackość istnieje poza wyborem, że nawet najbardziej niekonwencjonalny tekst pozostaje tekstem, a więc kombinacją rozmaitych porządków kompozycyjnych i stylistycznych. [...] W niczym nie odbiera im to [dokumentom – przyp. P.F.P] wiarygodności, powoduje jednak, że czytanie tekstów holocaustowych musi uwzględnić owo konieczne zapośredniczenie, jakie wchodzi pomiędzy język i rzeczywistość. Interpretacja może więc prowadzić w stronę swoistej archeologii tekstu, czyli odkrywania kolejnych warstw - konwencji, gatunków, stylów - które spoczywają w dokumencie, świadcząc o komunikacyjnej kulturze, do której należał autor i do której wprowadza czytelnika”. Przemysław Czapliński, „Zagłada jako wyzwanie dla refleksji o literaturze”, *Teksty Drugie*, nr 5 (2004): 20. W tym kontekście zestawienie Zagłady i dzisiejszej globalnej katastrofy ekologicznej nie jest bezzasadne. Przenikają się one na wielu poziomach, w tym na płaszczyźnie symbolicznej, a zaś sama kategoria natury, co udowadnia Ubertowska, towarzyszy narracjom o Holokauście jako ich aktywny element. Aleksandra Ubertowska, „Natura u kresu (ekocyd). Podmiotowość po katastrofie”, w: tejsze, *Historie biotyczne*.

zauważono, że ludzie z pól bitewnych wrócili jak oniemiała? nie bogatsi, lecz wręcz ubożsi w bezpośrednie doświadczenia”³⁴, pyta Benjamin i łączy tę niemoc narratywizacji skrajnych przeżyć w nieznaną dotąd formułę wojny totalnej z kryzysem wspólnotowego opowiadania, potęgującym się zjawiskiem izolacji autora i czytelnika i wypieraniem narracji przez jednostronną informację. Katastrofa działałaby się więc symultanicznie w świecie tekstowym i pozatekstowym, uwalniając entropię³⁵, a więc proces rozproszenia energii w dynamicznym układzie zamkniętym, który ostatecznie dąży do dezorganizacji, chaosu. Takie ujęcie zjawiska przybliży nas do współczesnych kryzysów: środowiskowego, klimatycznego, migracyjnego, bioróżnorodności, określanego już wprost szóstym masowym wymieraniem w historii Ziemi i innych katastrof czy wyzwań charakterystycznych dla epoki człowieka – antropocenu.

Zakłócenia

Po raz pierwszy propozycję zrewidowania podziału epok geologicznych i uzupełnienia ich o najbardziej aktualny antropocen zaproponowali zdobywca Nagrody Nobla w dziedzinie chemii Paul J. Crutzen i oceanograf Eugene F. Stoermer w publikacji z 2000 roku³⁶. Dokładną cezurę pomiędzy holocenem, rozpoczętym wraz z końcem ostatniego zlodowacenia około 11 tysięcy lat temu, a późniejszym antropocenem wciąż trudno jednoznacznie ustalić. Za otwarcie epoki, w zależności od ujęcia, przyjmuje się niekiedy początek kolonializmu, a najczęściej oświecenie i rewolucję przemysłową bądź połowę

Pomiędzy estetyką a geotraumą (Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2020), 53–61. Pojęciem powstałym z tego połączenia, które prawdopodobnie najsilniej umiejscowiło się w dyskursie naukowym i społecznym, jest „wieczna Treblinka” definiująca praktykę przemysłowej hodowli i zabijania zwierząt na ogromną skalę. Autorem terminu jest Charles Patterson, który opisuje go w książce Charles Patterson, *Wieczna Treblinka*, tłum. Roman Rupowski (Opole: Vega!POL, 2003).

³⁴ Walter Benjamin, „Narrator. Rozważania o twórczości Mikołaja Leskowa”, w: tegoż, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, tłum. Krystyna Krzemieniowa (Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1996), 242.

³⁵ Wartą wspomnienia książką przełożoną na język polski jest praca o genezie i znaczeniu społeczno-środowiskowo-ekonomicznym entropii, której autorami są Jeremy Rifkin i Ted Howard, *Entropia. Nowy światopogląd*, tłum. Beata Baczyńska (Katowice: Wydawnictwo KOS, 2008). Zaś interesującą syntezę zjawiska entropii, poprowadzoną przez pryzmat aktualnych procesów gospodarczych i problemu redefinicji pracy można znaleźć w artykule Michała Krzykawskiego, „Energia, praca i walka z entropią”, *Er(r)go. Teoria–Literatura–Kultura*, nr 44 (2022): 31–34. Krzykawski, odwołując się do myśli Erwina Schrödingera czy Bernarda Stieglera, rozważa także potencjał konceptów towarzyszących entropii, a więc antyentropii, antropii oraz negentropii.

³⁶ Paul J. Crutzen i Eugene F. Stoermer, „The Anthropocene”, *Global Change Newsletter*, nr 41 (2000).

XX wieku i gwałtowny rozwój energetyki jądrowej³⁷; wspólnym mianownikiem tych odległych wydarzeń jest ich niezaprzeczalna antropogeneza i efekty (mające znamiona katastroficznych) zachodzące w skali planetarnej, jak masowe wymieranie gatunków zwierząt i roślin, globalne ocieplenie, deforestacja, produkcja odpadów niebiodegradowalnych.

Poprzez przesunięcie człowieka od czynnika biologicznego do czynnika geologicznego antropocen nie podbudowuje porządku antropocentrycznego, a tym bardziej nie należy traktować tych pojęć synonimicznie³⁸. Choć, jak słusznie wskazują niektórzy teoretycy krytykujący termin i idące za nim znaczenia (Donna Haraway, Justin McBrien, Jason W. Moore, David Ruccio, Anna Tsing)³⁹, sam *anthropos* zawarty w nazwie epoki jest problematyczny, bowiem realnie „nie rozciąga się równomiernie na cały gatunek ludzki, ale raczej oddaje wywodzący się z zachodniej nowoczesności zestaw globalnych sił historycznych”⁴⁰, wyjaśnia Marco Caracciolo. Proporcja odpowiedzialności za destabilizację klimatu planety dla krajów Globalnej Północy i krajów Globalnego Południa jest nieporównywalna, co podkreślają humaniści środowiskowi⁴¹.

Mimo braku oficjalnego przyjęcia w naukach o Ziemi nowej cezury wyprowadzonej przez Crutzena, humanistyka, mając świadomość splątania języka, kultury, społeczeństw z naturą, aktywnie uczestniczy w transdyscyplinarnej dyskusji o antropocenie. Właśnie w jej ramach powstają alternatywne perspektywy metodologiczne

³⁷ Skrupulatną rekonstrukcję kategorii antropocenu w badaniach tak geologicznych, ekologicznych, klimatologicznych i humanistycznych przeprowadziła Ewa Bińczyk w książce *Epoka człowieka*. By sprawdzić, jak od tekstu Crutzena i Stoermera kształtowała się dyskusja, zobacz rozdział: Ewa Bińczyk, „Początki debaty na temat antropocenu”, w: *Epoka człowieka. Retoryka i marazm antropocenu* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2018), EPUB.

³⁸ Por. Andrzej Marzec, *Antropocień. Filozofia i estetyka po końcu świata* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2021), 9.

³⁹ Interesującym przeglądem alternatywnych stanowisk, wśród których pojawiają się teksty części z wymienionych tu teoretyków antropocenu, jest znana monografia pod redakcją Jasona W. Moore’a niedawno przełożona po raz pierwszy na język polski. Zob. Jason W. Moore, red., *Antropocen czy kapitalocen? Natura, historia i kryzys kapitalizmu*, tłum. Krzysztof Hoffmann, Patryk Szaj, i Weronika Szwebs (Poznań: Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury w Poznaniu, 2021).

⁴⁰ Marco Caracciolo, *Narrating the Mesh. Form and Story in the Anthropocene* (Charlottesville, London: University of Virginia Press, 2021), 10. Tłumaczenie własne za: „does not extend evenly across the human species, but rather reflects a set of global historical forces that originated in Western modernity”.

⁴¹ Andreas Malm, *The Progress of This Storm: Nature and Society in a Warming World* (London: Verso, 2018).

doprecyzowujące podłoże zmian, jak koncepty kapitałocenu⁴², plantacjocenu⁴³, chthulucenu⁴⁴, nekrocenu⁴⁵, wymieniając te najbardziej wpływowe, w obrębie których dochodzi do dalszej dywersyfikacji⁴⁶. Niezależnie od kwestii terminologii, ta fundamentalna dla założeń antropocenu interpretacja człowieka jako czynnika geologicznego ostatecznie podważyła rozdzielną historię ludzkości i historii naturalnej⁴⁷, a więc antropocentryczny binaryzm, o którym jeszcze przed tą burzliwą debatą pisał Bruno Latour⁴⁸.

Jako czas wzajemnie napędzających się kryzysów⁴⁹, antropocen unaocznia to, o czym od lat 90 XX wieku, a więc od swoich początków, nieustannie mówi ekokrytyka. Tak jak doświadczenie wojny u Benjamina odbierało mowę i rzutowało na formę opowieści, tak samo zmiany klimatu i degradacja środowiskowa są według ekokrytyki w równej mierze problemami ekologicznymi, co politycznymi, kulturowymi, czy narracyjnymi⁵⁰. „Jednak instytucje literackie, podobnie jak pozostałe, są zarówno

⁴² Jason W. Moore, „The Capitalocene, Part I: On the Nature and Origins of Our Ecological Crisis”, *Journal of Peasant Studies* 44, nr 3 (2017).

⁴³ Donna Haraway i in., „Anthropologists are Talking – about the Anthropocene”, *Ethnos: Journal of Anthropology* 81, nr 3 (2016).

⁴⁴ Donna Haraway, „Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin”, *Environmental Humanities*, nr 6 (2015).

⁴⁵ Justin McBrien, „Akumulacja wymierania. Planetary katastrofizm w epoce nekrocenu”, w: *Antropocen czy kapitałocen? Natura, historia i kryzys kapitalizmu*, red. Jason W. Moore, tłum. Patryk Szaj (Poznań: Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury w Poznaniu, 2021).

⁴⁶ Niezwykle ciekawym przykładem alternatywnej kategorii jest termin antropocień opracowany przez Andrzeja Marca. Podejście polskiego badacza inspirowane filozofią Timothy’ego Mortona, Grahama Harmana, czy Jane Bennett, dowartościowuje funkcję języka i metafory w analizach antropocenu, co szczególnie przywołuje na myśl styl mortonowskich studiów nad hiperobiektem czy ciemną ekologią. Konieczność filozoficznej oraz lingwistycznej ewolucji w doświadczeniu katastrofy środowiskowej, a zarazem potencjał metafory zapowiada już sam tytułowy termin. Zawarty w nazwie cień odsyła nas z jednej strony do widma destrukcyjnych działań antropocentryzmu spowijającego planetę, a z drugiej strony cień będzie oznaczał kres „starego” człowieka, kierował ku niehomogenicznym ujęciom gatunku ludzkiego, a razem ku myśleniu już w więcej-niż-ludzkich kategoriach kolektywnych. Zob. Marzec, *Antropocień. Filozofia i estetyka po końcu świata*.

⁴⁷ Dipesh Chakrabarty, „Klimat historii. Cztery tezy”, w: tegoż, *Humanistyka w czasach antropocenu*, tłum. Magda Szcześniak (Kraków: TAIWPN Universitas, 2023), 159–162.

⁴⁸ Latour, *Polityka natury*.

⁴⁹ Anthony Giddens podobnie definiuje naturę nowoczesności jako epokę podatną na kryzys. Katastrofa staje się w niej stanem „normy”, przy czym, jak podkreśla filozof, nie prowadzi to do rutynizacji kryzysu. Anthony Giddens, *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, tłum. Alina Szulżycka (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2012), 247.

⁵⁰ Timothy Clark, *Ecocriticism on the Edge. The Anthropocene as a threshold concept* (London, New York: Bloomsbury Academic, 2015), 16–22.

kulturowymi barometrami, jak i czynnikami zmian”⁵¹, zauważa Lawrence Buell we wprowadzeniu do książki *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*. Postrzeganie kryzysu ekologicznego jako zespolonego z literaturą prowadzi nas do spojrzenia na antropocen, a w konsekwencji na katastrofę jako na „szczególny rodzaj komunikatu: niemożliwy do zaprogramowania i prowadzący do nagłego uwolnienia entropii energetycznej i informacyjnej danego układu”⁵². Wojnowski, przedstawiając interpretację kryzysu jako komunikatu, rozpoczyna od modelu infrastruktury medialnej Claude’a Elwooda Shannona. Logika komunikacji Shannona pomijała znaczenie warunków zewnętrznych, w których przekazywana była informacja, bądź „uwzględnia je jedynie w kategoriach negatywnego oporu – na drodze komunikatu pojawia się szum, który należy przezwyciężyć”⁵³. Nie-ludzkie otoczenie, w którym istnieje ludzki nadawca i odbiorca, w schemacie Shannona może zaistnieć jedynie jako przeszkoda. Jednak, jak przekonuje Wojnowski za Robertem Shawem⁵⁴ i przedstawicielami teorii chaosu, same nie-ludzkie zakłócenia pochodzące ze środowiska, a których gwałtowny wzrost powoduje niespodziewana katastrofa, także współtworzą komunikat. Co więcej, marginalizowane zakłócenia niejednokrotnie są źródłem nieznanych dotąd informacji, szum wypełniony jest nową treścią. „Jednak paradoks informacyjności szumu sugeruje, że także to, co znajduje się na obrzeżach komunikatu, nieoczekiwanie okazać się może wartościowe. [...] A zatem chaos czasem wytwarza więcej informacji niż jakikolwiek obdarzony intencją podmiot”⁵⁵.

Destabilizacja cechująca antropocen, poprzez zwrócenie uwagi na zakłócenia, a więc to, co pozostawało do tej pory ignorowane w paradygmacie antropocentrycznym, zmusza do uzupełnienia pierwotnego odbioru komunikatu o brakujących agensów sytuacji komunikacyjnej. Jak stwierdza Julia Fiedorczyk, „[n]iezależnie od preferencji terminologicznych ekokrytycy uważają, że nie da się już dłużej ignorować pozaludzkiej

⁵¹ Lawrence Buell, *The Environmental Imagination. Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture* (Cambridge, London: Harvard University Press, 1995), 3. Tłumaczenie własne za: „But literary institutions, like all others, are cultural barometers as much as they are agents of change”.

⁵² Wojnowski, *Pożyteczne katastrofy*, 143.

⁵³ Wojnowski, 144.

⁵⁴ Robert Shaw, „Strange Attractors, Chaotic Behavior, and Information Flow”, *Zeitschrift für Naturforschung A* 36, nr 1 (1981).

⁵⁵ Wojnowski, *Pożyteczne katastrofy*, 147.

rzeczywistości”⁵⁶. Pogląd ten charakteryzuje zarówno badaczy skupionych wokół ekokrytyki, *animal studies*, posthumanizmu czy szerokiego nurtu humanistyki środowiskowej. Pandemia koronawirusa SARS-CoV-2 jest dobitnym przykładem tego, w jaki sposób wydarzenia antropocenu kierunkują nasze myślenie od antropocentryzmu wyodrębniającego na specjalną pozycję człowieka ze środowiska, do podejścia nieantropocentrycznego, plasującego gatunek ludzki jako czynnik geologiczny a zarazem jeden z elementów technologiczno-naturalnej sieci. Przywołując słowa słoweńskiego filozofa Slavoj Žižka:

Epidemia koronawirusa może być postrzegana jako asamblaż (potencjalnie) patogenego mechanizmu wirusowego, rolnictwa przemysłowego, szybkiego globalnego rozwoju gospodarczego, zwyczajów kulturowych, eksplozji komunikacji międzynarodowej itd. Epidemia to mieszanka, w której naturalne, gospodarcze i kulturowe procesy są ze sobą nierozzerwalnie związane.⁵⁷

Globalny kryzys wywołany przez wirusa SARS-CoV-2 był silnym zakłóceniem antropocentrycznego komunikatu. Aby pojąć skalę tych wydarzeń, nie wystarczało śledzić aktualizowanych codziennie statystyk zachorowań, hospitalizacji i zgonów; koronawirus „próbował” skierować nasz wzrok na także inne doświadczenia: rekordowy spadek emisji gazów cieplarnianych produkowanych przez przemysł⁵⁸, cyfrową reorganizację pracy, praktyk wspólnotowych i kulturowych, transmisję wirusa na niektóre gatunki zwierząt, w szczególności naczelne⁵⁹, zakładanie nowych siedlisk, zmniejszenie liczby śmierci zwierząt na ludzkich traktach komunikacyjnych czy silny

⁵⁶ Julia Fiedorczyk, *Cyborg w ogrodzie. Wprowadzenie do ekokrytyki* (Gdańsk: Wydawnictwo Naukowe Katedra, 2015), 18–19.

⁵⁷ Slavoj Žižek, *Pandemia! Covid-19 trzęsie światem*, tłum. Jowita Maksymowicz-Hamann (Warszawa: Wydawnictwo Relacja, 2020), 128.

⁵⁸ Szymon Bujalski, „Koronawirus wstrzymał Chiny. Efekt? Światowe emisje CO2 zmalały o 6 proc.”, *Gazeta Wyborcza*, 20.02.2020, dostęp 18.02.2024, <https://wyborcza.pl/7,75399,25713818,koronawirus-wstrzymal-chiny-efekt-swiatowe-emisje-co2-zmalaly.html>.

⁵⁹ Hannah L. Murphy i Hinh Ly, „Understanding the prevalence of SARS-CoV-2 (COVID-19) exposure in companion, captive, wild, and farmed animals”, *Virulence* 12, nr 1 (2021).

wzrost kłusownictwa⁶⁰. Wyabstrahowany diagram ludzkich zachorowań nie wystarczy, potrzeba nam innych opowieści.

Opowieść

Dzisiejszy „kryzys nie jest jednoznacznie środowiskowy, ale także ma charakter dalece kulturowy”⁶¹, zaś problemy ekologiczne, o czym pisał chociażby Buell, stanowią o problemach samej literatury. Ta pętla oddziaływań nie oznacza jednak sytuacji bez wyjścia. Zgodnie ze znaczeniem greckiego *katastrophe* humanistyka środowiskowa zakłada, że to właśnie ewolucja imaginacji i form estetycznych napędzana przez bodźce zewnętrzne, może doprowadzić do zmian pozatekstowych w pojmowanym relacyjnie środowisku. O tym ogromnym potencjale wyobraźni pisze Žižek, odnosząc się do pandemii koronawirusa: „jako ludzie jesteśmy jednym z czynników w złożonym asamblażu; jednak tylko jako podmioty jesteśmy w stanie przyjąć «nieludzki punkt widzenia», z którego możemy (przynajmniej częściowo) uchwycić asamblaż sił, którego jesteśmy częścią”⁶².

Zwrot postantropocentryczny (teoretyzowany przez takich myślicieli i myślicielki jak Cary Wolfe, Rosi Braidotti, Jane Bennett, Ursula K. Heise, Donna Haraway), na który składają się zredefiniowanie pozycji postczłowieka w więcej-niż-ludzkim świecie i dopuszczenie do głosu innych podmiotów, stanowi wyzwanie na podstawowym poziomie dla pracy wyobraźni, bowiem, cytując Wojnowskiego, „system musi być zdolny do tego, by przekuć różnego rodzaju nieoczekiwane komunikaty w twórcze bodźce”⁶³. Niemniej, wizja powodzenia tego zadania, to jest wykroczenia poza ludzką perspektywę i poza to, co Val Plumwood określiła hiperseparacją (*hyper-separation*)⁶⁴, niesie nadzieję na realną zmianę i spotkanie z Innym. „A może każda choroba jest do wyleczenia, jeśli tylko

⁶⁰ Raoul Manenti i in., „The good, the bad and the ugly of COVID-19 lockdown effects on wildlife conservation: Insights from the first European locked down country”, *Biological Conservation*, nr 249 (2020).

⁶¹ Erin James, *The Storyworld Accord. Econarratology and Postcolonial Narratives* (Lincoln, London: University of Nebraska Press, 2015), 25. Tłumaczenie własne za: „crisis is not explicitly environmental but also highly cultural”.

⁶² Žižek, *Pandemia!*, 128–29.

⁶³ Wojnowski, *Pożyteczne katastrofy*, 171.

⁶⁴ Zob. Val Plumwood, *Environmental Culture: The ecological crisis of reason* (London, New York: Routledge, 2002), 38–61.

pozwole się wystarczająco ponieść – aż do ujścia – strumieniowi opowiadania?”⁶⁵, pyta Benjamin. Skoro dziś „dbałość o indywidualną i kolektywną wyobraźnię ludzi staje się kwestią najwyższej wagi”⁶⁶, to być może fikcje nieantropocentryczne, a zarazem nowa humanistyka przyjmująca za cel „uobecnienie, oddanie głosu tym, których dotychczasowy dyskurs dominujący (historia zwycięzców) pozbawił głosu”⁶⁷, okażą się skuteczne na choroby antropocenu?

Język, komunikacja a wreszcie praktyki opowiadania już od prac Arystotelesa były tożsame z człowiekiem, postrzegane jako predyspozycja arcy-ludzka i podstawa porządku logocentrycznego. „Sztuka poetycka, jak się zdaje, swe powstanie zawdzięcza głównie dwu przyczynom, tkwiącym głęboko w naturze ludzkiej. Instynkt naśladowczy jest bowiem przyrodzony ludziom od dzieciństwa i tym właśnie człowiek różni się od innych zwierząt, że jest istotą najbardziej zdolną do naśladowania”⁶⁸. Zdolności mimetyczne, które, jak dziś wiemy, nie są ograniczone wyłącznie do gatunku ludzkiego, nie mogą być wykorzystywane do obkopywania się człowieka na jego hegemonicznej pozycji, szczególnie poprzez użycie języka symbolicznego osadzonego pierwotnie w realnym zwierzęciu⁶⁹. Naśladownictwo przywołane przez Arystotelesa stanowi jedną ze strategii tekstowej empatyzacji i emancypacji nie-ludzkiego Innego. Jak odnotowuje Ryszard Nycz, w „doświadczeniu czytania spoglądamy na świat i siebie niejako okiem innego; okiem, które literacka inwencja wynajduje nam i w nas równocześnie”⁷⁰. Narracje nieantropocentryczne, które stanowią centrum uwagi tej dysertacji, radykalizują lekturowe spojrzenie Nycza. *Homo narrator*⁷¹, a więc podmiot narracyjny wytwarzany w akcji opowiadania, w fikcji wykraczającej poza człowieka ma jednocześnie twarz *homo*

⁶⁵ Walter Benjamin, *Krytyka i narracja. Pisma o literaturze*, tłum. Bogdan Baran (Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2018), 281.

⁶⁶ Julia Fiedorczyk i Gerardo Beltrán, *Ekopoetyka. Ekologiczna obrona poezji* (Warszawa: Muzeum Historii Polskiego Ruchu Ludowego, 2021), 16.

⁶⁷ Ewa Domańska, *Historia egzystencjalna. Krytyczne studium narratywizmu i humanistyki zaangażowanej* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2012), 124.

⁶⁸ Arystoteles, „Poetyka”, w: tegoż, *Retoryka. Retoryka dla Aleksandra. Poetyka*, tłum. Henryk Podbielski (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2004), 320.

⁶⁹ John Berger, „Po cóż patrzeć na zwierzęta?”, w: tegoż, *O patrzeniu*, tłum. Sławomir Sikora (Warszawa: Fundacja Aletheia, 1999), 10–14.

⁷⁰ Ryszard Nycz, „Literatura: litery lektura. O tekście, interpretacji, doświadczeniu rozumienia i doświadczeniu czytania”, w: *Teoria – literatura – życie. Praktykowanie teorii w humanistyce współczesnej*, red. Anna Legeżyńska i Ryszard Nycz (Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2012), 110.

⁷¹ Elżbieta Wolicka, „Homo narrator”, *Logos i ethos*, nr 2 (1993).

*empathicusa*⁷², dla którego „empatia (a nie trauma) staje się fundamentem budowy podmiotowości”⁷³, mającej już charakter postludzki.

Katastrofa narracji w obliczu katastrofy ekologicznej ujawnia kluczową inkluzywność a zarazem materialność literatury, która reaguje na zmieniające się warunki człowieka i środowiska. Skoro „nigdy nie byliśmy ludźmi”⁷⁴, jak z perspektywy filozofii posthumanistycznej pisze Haraway, nawiązując do pracy Latoura *Nigdy nie byliśmy nowocześni*⁷⁵, to także samą literaturę nie sposób postrzegać jako wytwór wyłącznie kulturowy, odseparowany razem z autorem i czytelnikiem od świata fizycznego i nie-ludzkich sił. Ekorytyka od drugiej fali zakłada, iż niezależnie od pierwotnych intencji twórczych, „prawie każdy tekst można przeczytać z perspektywy ekologicznej, ponieważ każdy tekst, świadomie lub nie, inscenizuje w jakiś sposób relację pomiędzy człowiekiem a środowiskiem naturalnym”⁷⁶. Niemniej fikcje najnowsze powstające po „śmierci człowieka” i w cieniu kryzysów antropocenu, w sposób szczególny zwracają naszą uwagę na peryferie antropocentryzmu, na wykluczonych ludzi i nie-ludzi, a następnie wydobywają z tego katastroficznego szumu konkretnego Innego. Jednak niosące nadzieję przyjęcie więcej-niż-ludzkiej perspektywy w laboratorium wyobraźni, jakim jest literatura, wymaga od nas nie tylko działań interdyscyplinarnych czy transdziedzinowych sięgających po ustalenia nauk przyrodniczych, uwzględnienia kontekstu, postludzkich teorii czy myśli filozoficznych, kluczowy jest także sam nieantropocentryczny tekst, jego organizacja, chwyt, poetyka. Tą ścieżką zamierzam podążać w następnych rozdziałach pracy, ukazując nie-ludzką stronę polskiej prozy końca XX i początku XXI wieku.

W rodzimym literaturoznawstwie zainteresowanie powyższymi kategoriami w perspektywie środowiskowej znajdziemy przede wszystkim w ekopoetyce, nurcie młodym, ale o stale rosnącej popularności naukowej. Celem tego podejścia jest „postulowanie ekopoetyki jako integrującej praktyki prowadzącej do wytworzenia

⁷² Jeremy Rifkin, *The Empathic Civilization. The Race to Global Consciousness in a World in Crisis* (Cambridge: Polity Press, 2021).

⁷³ Domańska, *Historia egzystencjalna*, 141.

⁷⁴ Donna Haraway, *When Species Meet* (Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2008), 165. Tłumaczenie własne za: „we have never been human”.

⁷⁵ Bruno Latour, *Nigdy nie byliśmy nowocześni. Studium z antropologii symetrycznej*, tłum. Maciej Gdula (Warszawa: Oficyna Naukowa, 2011).

⁷⁶ Fiedorczuk, *Cyborg w ogrodzie*, 28.

nowych sposobów życia i nowych postaci wiedzy⁷⁷, piszą Julia Fiedorczyk i Gerardo Beltrán. Termin ekopoetyka, jak kontynuują badacze, „wywodzi się od greckich słów *oikos* (dom) i *poiēsis* (tworzenie). Zgodnie z tym źródłosłowem rozumiemy ekopoetykę jako praktykę zamieszkiwania Ziemi, która z kolei należy do kosmosu⁷⁸. Literaturoznawcze użycie krytyki ekologicznej prowadzi do rozszerzających się granic tekstu środowiskowego oraz zakresu jego oddziaływania na rzeczywistość⁷⁹:

Właśnie dlatego ekopoetyka nie kończy się na zadrukowanej stronie. Pisanie i czytanie wierszy to ważne działania, ale nie są niczym wyjątkowym i nie różnią się specjalnie od innych ludzkich i nie-ludzkich postaci *poiēsis*. Chcielibyśmy poszerzyć znaczenie słowa „poetyka” tak, aby zawierały się w nim także inne sposoby tworzenia domu. Ekopoetyka, którą postulujemy, jest życiową praktyką podejmującą próbę zintegrowania ludzkiej wrażliwości pękniętej na dwie połowy: poetycką i naukową. Życie, jak sugeruje biosemiotyka, może wiązać się z procesami semiozy (tworzenia i interpretowania znaczeń) na najbardziej podstawowym poziomie materii.⁸⁰

Pewnym paradoksem to jest, że ekopoetyka przy całej świadomości ponadnarodowego, a nawet ponadgatunkowego i ponadorganicznego współtworzenia działań językowych (co jest jednym z fundamentów filozofii Timothy’ego Mortona, czy technokultury asamblaży Jussi Parikki), często zatrzymuje się na środowiskowej, zwierzęcej, roślinnej, antropoceniczej poezji. Jednocześnie inne pierwotne związki wyrazu *poiēsis* (tworzenia) a więc poemat, epos, epopeja⁸¹, nie mówiąc już o tekstach audiowizualnych, interaktywnych i sieciowych, zostają niedoreprezentowane w ekopoetyce. Przywołując słowa wybitnej humanistki środowiskowej Serpil Oppermann, „żadna teoria interpretacji

⁷⁷ Fiedorczyk i Beltrán, *Ekopoetyka. Ekologiczna obrona poezji*, 11.

⁷⁸ Fiedorczyk i Beltrán.

⁷⁹ Praktyką krytyczną zbliżoną do ekopoetyki, choć wyrastającą z odmiennej kategorii, jest biopoetyka. Charakterystyki tego nurtu wraz z rysem historycznym dokonuje Czapliński, odnotowując na samym początku tekstu, że „przedmiotem jej zainteresowania jest związek między ludzką komunikacją i wytwarzaniem życia”. Przemysław Czapliński, „Literatura i życie. Perspektywy biopoetyki”, w: *Teoria – literatura – życie. Praktykowanie teorii w humanistyce współczesnej*, red. Anna Legeżyńska i Ryszard Nycz (Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2012), 63. Uogólniając założenia tej metody i jej wewnątrz różnicowanie zrekonstruowane przez Czaplińskiego, celem stawianym w biopoetyce byłoby spojrzenie na *bios* przez pryzmat języka, który życie ludzkie i pozaludzkie aktywnie kształtuje, testując, stawiając bądź zamazując granice pomiędzy nimi.

⁸⁰ Fiedorczyk i Beltrán, *Ekopoetyka. Ekologiczna obrona poezji*, 17–18.

⁸¹ Adam Kulawik, *Poetyka. Wstęp do teorii dzieła literackiego* (Kraków: Antykwa, 1994), 10.

nie może narodzić się bez umieszczenia języka w centrum”⁸². Niewątpliwie język tak w „zielonej” poezji, jak i badającej ją ekopoetyce zajmuje centralną pozycję, jako przestrzeń gościnna, a zarazem otwarta na zmianę, umożliwiającą spotkanie z nie-ludzkim Innym. To wszystko wydobywają wnikliwe studia nad polską poezją prowadzone przez Julię Fiedorczyk, Anitę Jarzynę⁸³, Annę Filipowicz⁸⁴, Justynę Tabaszewską⁸⁵, by przytoczyć raptem kilka najważniejszych analiz ostatnich lat. Z oczywistych ograniczeń pomijam tu jednocześnie rozległą plejadę współczesnych poetów eksplorujących w wierszu tematykę zwierzęcych i roślinnych podmiotów, katastrofy klimatycznej czy degradacji natury. Co zatem z innymi praktykami wyobraźni środowiskowej?

Dominic Head, brytyjski literaturoznawca reprezentujący nurt ekopoetyki, wprost przekonuje, że literatura narracyjna nie spełnia „wymogów ekokrytycznych”⁸⁶, a więc tylko poezja stwarzałaoby odpowiednie warunki wyrazu istot nie-ludzkich i systemów nieantropocentrycznych. Jeśli mielibyśmy uwzględnić dysproporcje badawcze to, *Ekologiczną obronę poezji*, jak brzmi podtytuł wspólnej książki Fiedorczyk i Beltrána, należałoby uzupełnić o ekologiczną obronę prozy. Swoją pracą pragnę upomnieć się o polską fikcję narracyjną, w szczególności najnowszą prozę, zorientowaną na kwestie więcej-niż-ludzkie i ukazać możliwości, jakie niosą wybrane światy Olgi Tokarczuk, Szczepana Twardocha, Andrzeja Zaniewskiego, Jacka Dukaja, Łukasza Zawady. Ekopoetyka w postulatach metodologicznych osadza swoje wysiłki interpretacyjne na sposobach organizacji tekstu poetyckiego i podobnie działa pokrewna jej ekonarratologia, narratologia pozaludzka czy nieantropocentryczna (ze względu na analogiczne założenia i płynne różnice używam tych nazw zamiennie, jednocześnie rozróżniając je od zoonarratologii czy zoofilologii, co wyjaśniam dalej). Jej produktywność badawcza

⁸² Serpil Oppermann, „Theorizing Ecocriticism: Toward a Postmodern Ecocritical Practice”, *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, nr 2 (2006): 103. Tłumaczenie własne za: „no interpretive theory can be conceived of without language occupying its center”.

⁸³ Anita Jarzyna, *Post-koiné. Studia o nieantropocentrycznych językach (poetyckich)* (Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2019).

⁸⁴ Anna Filipowicz, *(Prze)zwierzęcenia. Poetyckie drogi do postantropocentryzmu* (Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2017).

⁸⁵ Justyna Tabaszewska, *Jedna przyroda czy przyrody alternatywne? O pojmowaniu i obrazach przyrody w polskiej poezji* (Kraków: TAIWPN Universitas, 2010).

⁸⁶ Dominic Head, „The (im)possibility of Ecocriticism”, w: *Writing the Environment: Ecocriticism and Literature*, red. Richard Kerridge i Neil Sammells (London: Zed Books, 1998), 33. Tłumaczenie własne za: „ecocritical requirements”.

czepie z połączenia krytyki środowiskowej z teorią narracji⁸⁷, dlatego wydawałoby się „skostniałe” elementy diegetyczne przeformułują się razem z antropocenem. Ze względu na metodologiczną uczciwość, zanim dokonam wprowadzenia i przeglądu nurtu pozaludzkiego, postaram się umieścić tę wciąż słabo znaną w polskim literaturoznawstwie metodę w szerszym kontekście ewolucji dyscypliny narratologicznej.

⁸⁷ Ursula K. Heise, „Econarratology for the Future”, w: *Environment and Narrative: New Directions in Econarratology*, red. Erin James i Eric Morel (Columbus: Ohio State University Press, 2020), 205.

2. RUCHY SPRZEŻONE. PRZEJŚCIE OD NARRATOLOGII KLASYCZNEJ DO POSTKLASYCZNEJ

Poszukiwania nowych języków opisu więcej-niż-ludzkiej rzeczywistości oraz próby narratywizowania doświadczeń, które, śmiało możemy powiedzieć, nie popadając przy tym w pułapki tego, co Frans de Waal określa antroponegacjonizmem⁸⁸, na różnych poziomach wykraczają poza to co ludzkie, kierują nas ku literaturze doby antropocenu, ale także odpowiednim do ich analizy metodologiom: ku posthumanistyce, ekokrytyce, *animal studies* oraz czerpiącym z nich nowym nurtom: ekonarratologii, zoonarratologii i innym teoriom narracji nie-ludzkich. Momentem, w którym zachodzi swoisty „powrót wypartego”, a więc wyraźnie ujawnia się sprzężenie środowiska z fikcją, a co za tym idzie, także z wyobraźnią, jest czas antropocenu, wzajemnie napędzających się kryzysów, ale także moment zwrotu postludzkiego, co starałem się pokazać we wcześniejszym podrozdziale. Upadek dualistycznego modelu odseparowanych od siebie kategorii diegetycznych i środowiskowych do pewnego stopnia odpowiada innym istotnym zmianom w obrębie teorii narracji.

Zgodnie z inkluzywnym charakterem szerokiego nurtu określanego przez Davida Hermana mianem „narratologii postklasycznej”, zarysowanie specyfiki interdyscyplinarnej w dzisiejszym myśleniu o narracji pozwoli w dalszej części pracy ujawnić punkty wspólne obu tradycji teoretycznych i ich kooperację w literackich formach splątania w antropocenie. Zarys ten wydaje się konieczny, ponieważ właśnie na styku kategorii opowieści i kwestii pozaludzkich, zwierzęcych czy środowiskowych

⁸⁸ Termin „antroponegacjonizm”, odnoszący się do wypierania wspólnych cech zwierząt i ludzi, sformułowany przez francuskiego etologa, można zdefiniować za nim jako „umyślną ślepotę na właściwości zwierząt przypominające cechy ludzkie lub te nasze właściwości, które przypominają cechy zwierzęce. Odzwierciedla przeddarwinowską antypatię wobec głębokich podobieństw w zachowaniu ludzi i zwierząt (np. opieka macierzyńska, zachowanie seksualne, dążenie do władzy)”. Frans de Waal, *Małpy i filozofowie. Skąd pochodzi moralność*, tłum. Bartosz Brożek i Michał Furman (Kraków: Copernicus Centre Press, 2013), 91.

wyrastają najnowsze nieantropocentryczne teorie narracji. Jednak zanim przejdę do ustaleń najnowszych i interdyscyplinarnych, konieczne wydaje się mi nakreślenie wcześniejszych przesunięć teoretycznych, które doprowadziły do aktualnego stanu badań literackich.

Wirus narratologii klasycznej

Starając się oddać rozległość i wielowątkowość ewolucji, która dokonała się w badaniach nad opowieścią, można by wręcz w biblijnym tonie powtórzyć za Michałem Głowińskim, że „[n]a początku był Władimir Propp”⁸⁹. Gdy staram się zarysować w niniejszym rozdziale przejście od narratologii klasycznej do postklasycznej z jej licznymi rozgałęzieniami, figura zaczerpnięta przez Głowińskiego z *Księgi Rodzaju* okazuje się w tej perspektywie nadzwyczaj trafna – rzucając światło na pojemność tej dyscypliny.

Obok Wiktora Szklowskiego czy Borisa Tomaszewskiego Władimir Propp był jednym z czołowych reprezentantów rosyjskiej szkoły formalnej. Zasłynął swoją *Morfologią bajki*⁹⁰ z 1928 roku, która jako studium schematu fabularnego bajki ludowej prezentowała zestaw trzydziestu jeden funkcji istniejących w stałym ciągu akcji. Te zaś, tworząc strukturę syntaktyczną, ujawniały swoje znaczenia jedynie przy spojrzeniu z odległości, sprowadzającym perspektywę badawczą do poziomu schematu. Przekład anglojęzyczny (ukazujący się trzydzieści lat po publikacji oryginału), a następnie francuskojęzyczny analiz Proppa perfekcyjnie zbiegły się z czasem rozwoju strukturalizmu. Proppowskie podejście do skrupulatnej klasyfikacji elementów opowieści, a w konsekwencji tryb lektury poprzez nadrzędne ramy fabularnych modeli nie tylko wpisał się w strukturalistyczne tendencje, ale także zdeterminował rozwój nowej metody w humanistyce – narratologii, a szczególnie jednego z jej wiodących XX wiecznych nurtów zorientowanego na płaszczyznę zdarzeń⁹¹.

⁸⁹ Michał Głowiński, „Narratologia – dzisiaj i nieco dawniej”, *Teksty Drugie* 70, nr 5 (2001): 21.

⁹⁰ Władimir Propp, „Morfologia bajki”, tłum. Stanisław Balbus, *Pamiętnik Literacki* 59, nr 4 (1968).

⁹¹ Dwukierunkowy rozwój klasycznej teorii narracji przybliżyła Anna Łebkowska, wyszczególniając nurt skupiony na płaszczyźnie opowiadania (poziomie *discours*), a więc kształtowaniu wypowiedzi narracyjnej, wypowiedzi aktorów, budowaniu świata przedstawionego, oraz nurt ukierunkowany na wspomnianą płaszczyznę zdarzeń. Anna Łebkowska, „Narracja”, w: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. Ryszard Nycz i Michał Paweł Markowski (Kraków: TAIWPN Universitas, 2012), 182–184. Podział ten odpowiada także terminologicznemu binaryzmowi, by wymienić przykładowo: fabułę/sjużet (Boris Tomaszewski, Boris Ejchenbaum), *histoire/discours* (Tzvetan Todorov) czy *histoire/récit/narration*

Sam termin *narratologie*⁹² pojawił się po raz pierwszy w 1969 roku⁹³ w pracy Tzvetana Todorova *Gramatyka Dekameronu*, wyrastając na gruncie o zbliżonej charakterystyce, a więc z badań francuskich strukturalistów. Kompozycja fabuły, jako ujednoliconych i autonomicznych struktur odseparowanych od indywidualnego kontekstu (historycznego, społeczno-kulturowego, cielesnego, płciowego, środowiskowego itd.) oraz marginalizujących różnicę czy też elementy jednostkowe w historiach, które przecież mogły być wymienialne, determinowała rozumienie tekstu. Narratologia klasyczna, jak określana jest formalno-strukturalistyczna teoria narracji (co wskazuje na jej dwuczłonową genezę), miała być projektem, w obrębie którego badania „koncentrowały się na powtarzalnej, wspólnej dla wielu tekstów strukturze znaczącej plotów i ujmowały tę strukturę jako wcześniejszą od jej manifestacji językowej”⁹⁴. Tak więc nadrzędny problem badawczy w podejściu klasycznym stanowi nie tyle sama narracja, co sugeruje nazwa teorii, a którą można by zdefiniować w tym kluczu jako sekwencję liniowych wydarzeń. Istotniejszy jawi się poziom fabularny tekstów fikcyjnych⁹⁵, do którego od lat 60. XX wieku poszukiwano odpowiedniego języka klasyfikującego, definiującego a wreszcie uniwersalizującego skończone elementy składowe opowieści. Znajomość tych elementów i związków między nimi pozwalała na sprawne odczytywanie kompozycji, schematów fabularnych oraz generowanie narracji. Jak pisał Lubomír Doležel, „[w] badaniu tekstów narracyjnych mamy do czynienia z

(Gèrard Genette). Por. Magdalena Rembowska-Pluciennik, *Poetyka intersubiektywności. Kognitywistyczna teoria narracji a proza XX wieku* (Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2012), 72.

⁹² Tzvetan Todorov, *Grammaire du Décaméron* (The Hague: Mouton, 1969), 10.

⁹³ Jakkolwiek ważna dla rozwoju badań nad gramatyką narracji była publikacja Todorova, to upowszechnienie się nazwy narratologia użytej przez francuskiego badacza nastąpiło prawie dekadę później (w 1977 roku) za sprawą znanej książki Mieke Bal, *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, tłum. zespół tłumaczy ze specjalności przekładowej Instytutu Filologii Polskiej UAM w Poznaniu (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2012) oraz wydanego w podobnym czasie artykułu innej znanej narratolożki Marie-Laure Ryan, „Linguistic Models in Narratology: From Structuralism to Generative Semantics”, *Semiotica*, nr 28 (1979): 127–55. Zaś idąc na osi czasu wstecz od francuskiego wydania *Gramatyki Dekameronu*, programowy dla rozwoju omawianej dziedziny badań, a z dzisiejszej perspektywy wręcz kanoniczny, jest 8. numer czasopisma „Communications” z 1966, w którym swoje wpływowe teksty opublikowali m.in. Barthes, Genette, Todorov, Eco, Greimas, czy Bremond. Część z cytowanych na następnych stronach prac teoretycznych pierwotnie pochodzi właśnie z przywołanego wydania „Communications”.

⁹⁴ Katarzyna Rosner, „Narracja jako struktura rozumienia”, *Teksty Drugie* 56, nr 3 (1999): 11.

⁹⁵ Danuta Ulicka, „Narracyjna i nienarracyjna koncepcja dyskursu literaturoznawczego”, *Przestrzenie Teorii*, nr 3–4 (2004): 29; Janusz Sławiński, red., „Narratologia”, w: *Słownik terminów literackich* (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 2008), 332.

ograniczoną liczbą argumentów; dla każdego tekstu da się ustalić pewien zamknięty zbiór argumentów narracyjnych⁹⁶. Czeski teoretyk jest jednak świadomy potencjalnego rozmachu, a zarazem odległości realizacji projektu generatywnego, mającego wypreparować wspomniane jednostki znaczące z opowieści, dlatego dodaje dalej: „Artykuł ten nie przynosi jednak żadnych rozstrzygnięć ostatecznych; rozstrzygnięć takich nie należy oczekiwać, dopóki nie stworzy się pełnej i systematycznej semantyki opisów zdarzeń⁹⁷”.

Piszząc o klasyfikacji elementów diegetycznych, wspomnieć należy nie tylko przywołane już studium bajki Proppa, ale także takie wpływowe prace jak *Struktura mitów* Claude’a Lévi-Straussa⁹⁸, *Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań* Rolanda Barthesa⁹⁹, czy chociażby koncepcję monomitu i schemat podróży bohatera autorstwa wychodzącego z innego kręgu Josepha Campbella¹⁰⁰. Budowa mitu czy baśni, dzięki swojej stabilności i repetytywności układów, które przyjmowała, okazały się dla klasycznych narratologów bardziej przewidywalnym materiałem badawczym niż sama gramatyka narracji¹⁰¹, proponowana przez francuskich generatywistów, między innymi Algirdasa Juliena Greimasa¹⁰² czy Claude’a Bremonda¹⁰³. Szczególna użyteczność klasycznej analizy narratologicznej dotyczyć będzie właśnie form najbardziej skonwencjonalizowanych, jak wspomniany mit, bajka, ale także gatunkowa opowieść kryminalna czy sensacyjna¹⁰⁴. Wskazuje na to także Głowiński, stwierdzając, iż „narratologia okazuje się przydatna wówczas, gdy podaje analizie powieści kryminalne,

⁹⁶ Lubomír Doležel, „Semantika narracji”, tłum. Maria Bożena Fedewicz, *Pamiętnik Literacki* 76, nr 2 (1985): 294.

⁹⁷ Doležel, 294.

⁹⁸ Claude Lévi-Strauss, „Struktura mitów”, tłum. Władysław Kwiatkowski, *Pamiętnik Literacki*, nr 4 (1968).

⁹⁹ Barthes, „Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań”.

¹⁰⁰ Joseph Campbell, *Bohater o tysiącu twarzy*, tłum. Andrzej Jankowski (Kraków: Zakład Wydawniczy Nomos, 2013).

¹⁰¹ Rembowska-Płuciennik, *Poetyka intersubiektywności. Kognitywistyczna teoria narracji a proza XX wieku*, 74.

¹⁰² Algirdas Julien Greimas, „Elementy gramatyki narracyjnej”, tłum. Wanda Błońska, *Pamiętnik Literacki* 75, nr (1984).

¹⁰³ Claude Bremond, „La logique des possibles narratives”, *Communications*, nr 8 (1966).

¹⁰⁴ Znakomitym przykładem takiej analizy jest studium historii o Jamesie Bondzie w wykonaniu Umberta Eco. Umberto Eco, „Struktury narracyjne u Fleminga”, w: tegoż, *Superman w literaturze masowej. Powieść popularna: między retoryką a ideologią*, tłum. Joanna Ugniewska (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1996).

ale już nie – gdyby chciała się zająć utworami, które stanowią przekazy zindywidualizowane, z założenia odzgujące się od reprodukcji ogólnych wzorców, choćby dziełami Prousta, Kafki lub Gombrowicza”¹⁰⁵.

Ograniczenia metodologiczne klasycznej narratologii, „dziecka strukturalizmu”, przepastny aparat pojęciowy (z powieleniami w obrębie funkcjonującej terminologii), nie przeszkodziły w jej pozaliterackiej „karierze”, a więc w oderwaniu się narracji od swojego macierzystego obszaru badawczego. Zwrot narratologiczny, omówiony już wielokrotnie przez polskich teoretyków¹⁰⁶, tożsamy jest z wyjściem opowieści poza ramy literatury, a zarazem aplikacją kategorii narracji na grunt pozostałych nauk humanistycznych, społecznych, a także medycznych. O obszerności tego zjawiska, które wykracza poza pole zainteresowania niniejszej pracy, świadczy lista dyscyplin i nazwisk badaczy, które pojawiają się w analizach zasięgu i wpływu zwrotu narratologicznego na współczesną naukę. Przywołać tu można między innymi takie obszary badań wraz z reprezentantami jak: filozofię (Paul Ricoeur, Alasdair MacIntyre, Charles Taylor, Jean-François Lyotard), antropologię (Clifford Geertz, Victor Turner), historię (David Carr, Hayden White), socjologię (Anthony Giddens) czy psychologię (Theodor R. Sarbin, Michele L. Crossley, Michael Murray).

Ekspansja narracji – czy, wybiegając już ku jej nie-ludzkiej stronie, „epidemia narratologiczna”¹⁰⁷, jak stwierdza Danuta Ulicka albo proces „zarażania” innych dyscyplin¹⁰⁸ i działania na wzór wirusa¹⁰⁹, jak określa zwrot narratologiczny Anna Burzyńska – przełożyła się na rozwój nowych teorii i reinterpretację niektórych wcześniejszych ustaleń w obrębie „zainfekowanych nauk”. Kategoria narracji

¹⁰⁵ Michał Głowiński, „Wokół narratologii”, w: *Narratologia*, red. Michał Głowiński (Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, 2004), 11.

¹⁰⁶ Rosner, „Narracja jako struktura rozumienia”; Głowiński, „Narratologia – dzisiaj i nieco dawniej”; Bogdan Owczarek, Zofia Mitosek, i Wincenty Grajewski, red., *Praktyki opowiadania* (Kraków: TAIWPN Universitas, 2001); Łebkowska, „Narracja”; Ewa Domańska, „Zwrot narratologiczny”, w: tejże, *Historia egzystencjalna. Krytyczne studium narratologii i humanistyki zaangażowanej* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2012); Anna Burzyńska, „Kariera narracji. O zwrocie narratologicznym w humanistyce”, *Teksty Drugie*, nr 1–2 (2004); oraz inne artykuły w: *Teksty Drugie*, nr 1–2 (2004), który to numer poświęcono tematowi *We władzy opowieści*.

¹⁰⁷ Ulicka, „Narracyjna i nienarracyjna koncepcja dyskursu literaturoznawczego”, 30.

¹⁰⁸ Anna Burzyńska, „Idee narracyjności w humanistyce”, w: *Narracja. Teoria i praktyka*, red. Bernadetta Janusz, Katarzyna Gdowska, i Bogdana de Barbaro (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2008), 23.

¹⁰⁹ Burzyńska, „Kariera narracji. O zwrocie narratologicznym w humanistyce”, 49.

przeformułowała sposób myślenia o faktach historycznych na rzecz historiografii i konstrukcjonizmu, w filozofii i psychologii umocniło się znaczenie autonarracji w budowaniu spójnej (bądź niespójnej i nielinearnej) tożsamości, ale sama opowieść także trafiła z powrotem na rodzimy grunt literaturoznawstwa. Skala wpływu, jaki wywarła idea narracyjności na wspomniane dyscypliny naukowe i metodologie jest nie do oszacowania, niemniej one same także odcisnęły się na kształcie teorii narracji¹¹⁰. Aby to zobrazować, Magdalena Rembowska-Płuciennik przywołuje efekt odbijającej się od brzegu morskiej fali¹¹¹, zaś pozostając przy wywołanej wcześniej analogii mikrobiologicznej i maladycznej¹¹², można by raczej powiedzieć: każdy z organizmów nosicieli idei opowieści zarówno uskutecznił jej namnażanie, jak i dalszą transmisję, co umożliwił swoistą rekombinację genetyczną między ciałem gospodarza (filozofią, antropologią, kognitywistyką itd.) a „atakującym” wirusem (narratologią).

Mutacje narratologii postklasycznej

Zmiany metodologiczne wywołały szereg dyskusji wśród badaczy związanych z teorią literatury oraz teorią narracji i pociągnęły za sobą pytania o rzeczywisty status dyscypliny, o konieczność powrotu do strukturalistycznych korzeni czy też potencjalne nowe drogi interdyscyplinarnego rozwoju z adaptacją pozanarratologicznych modeli. W latach 80. i 90. wewnątrz środowiska nasiliła się autokrytyka (czy, jak dopowiada Herman, auto-autokrytyka)¹¹³ będąca po części echem zwrotu narratologicznego, w którą ze zróżnicowanymi refleksjami włączyli się tacy wybitni badacze, jak między

¹¹⁰ Zob. David Herman, „Introduction: Narratologies”, w: *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*, red. David Herman (Columbus: Ohio State University Press, 1999), 20.

¹¹¹ Rembowska-Płuciennik, *Poetyka intersubiektywności. Kognitywistyczna teoria narracji a proza XX wieku*, 65–66.

¹¹² O czytaniu samej literatury w ramach studiów nad chorobą i stosowaniu metaforyki maladycznej w polskiej twórczości literackiej interesująco pisze Monika Ładoń. Zob. Monika Ładoń, *Choroba jako literatura. Studia maladyczne* (Katowice: Stowarzyszenie Inicjatyw Wydawniczych, 2019).

¹¹³ Por. David Herman, „Narratology as a cognitive science”, *Image [&] Narrative*, nr 1 (2000), <https://www.imageandnarrative.be/inarchive/narratology/davidherman.htm>.

innymi: Thomas G. Pavel¹¹⁴, Shlomith Rimmon-Kenan¹¹⁵, Marie-Laure Ryan¹¹⁶, Monika Fludernik¹¹⁷, Manfred Jahn¹¹⁸, czy Lubomír Doležel¹¹⁹. Odmienność podejść, a tym samym wyprowadzanych argumentów łączyła na bazowym poziomie świadomość potrzeby przemyslenia dotychczasowej, tradycyjnej metodologii. Ten wyłaniający się stopniowo w drugiej połowie lat 90. nowy status badań David Herman nazywa narratologią postklasyczną. Pojęcie początkowo wprowadza w artykule *Scripts, Sequences, and Stories. Elements of a Postclassical Narratology*; podkreślając już, że przymiotnik „postklasyczna” nie oznacza, że zaktualizowany paradygmat naukowy jest tożsamy z teoriami poststrukturalistycznymi¹²⁰; a następnie rozwija swoją propozycję we wstępie do wydanej dwa lata później książki pod jego redakcją *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*¹²¹, w której sam szeroki wachlarz tematyczny rozdziałów ujawnia charakter nowego podejścia. Według definicji Hermana:

Narratologia postklasyczna zawiera w sobie narratologię klasyczną jako jeden z jej „epizodów”, ale jest też naznaczona obfitością nowych metodologii i hipotez badawczych, czego rezultatem jest wielość nowych perspektyw na formy i funkcje samej narracji. Ponadto badania nad narracją, w swej postklasycznej fazie, nie tylko ujawniają ograniczenia starszych, strukturalistycznych modeli, ale także korzystają z ich potencjału. W sposób analogiczny postklasyczna fizyka nie odrzuca po prostu klasycznych modeli

¹¹⁴ Thomas G. Pavel, *Fictional Worlds* (Cambridge: Harvard University Press, 1986); Thomas G. Pavel, *The Feud of Language. A History of Structuralist Thought*, tłum. Linda Jordan i Thomas G. Pavel (Cambridge: Basil Blackwell, 1992).

¹¹⁵ Shlomith Rimmon-Kenan, „How the Model Neglects the Medium: Linguistics, Language, and the Crisis of Narratology”, *Journal of Narrative Technique*, nr 19 (1989).

¹¹⁶ Marie-Laure Ryan, *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory* (Bloomington: Indiana University Press, 1991).

¹¹⁷ Monika Fludernik, *Towards a „Natural” Narratology* (London, New York: Routledge, 1996).

¹¹⁸ Manfred Jahn, „Frames, Preferences, and the Reading of Third-Person Narratives: Towards a Cognitive Narratology”, *Poetics Today*, nr 18 (1997).

¹¹⁹ Lubomír Doležel, *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1998).

¹²⁰ David Herman, „Scripts, Sequences, and Stories: Elements of a Postclassical Narratology”, *PMLA* 112, nr 5 (1997): 1048–1049.

¹²¹ David Herman, red., *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis* (Columbus: Ohio State University Press, 1999).

Newtonowskich, ale raczej dokonuje ponownego przemyślenia ich konceptualnej podbudowy oraz rewiduje zakres ich zastosowania.¹²²

Niezwykle dynamiczny i wielostronny rozwój subdyscypliny¹²³ utrudnia próbę jej jednoznacznej syntezy. W prezentowanym przez Hermana ujęciu postklasyczna narratologia jawi się przede wszystkim jako krytyczna kontynuacja wcześniejszej formalno-strukturalno-generatywnej szkoły, kontekstualizuje i reinterpretuje wcześniejsze pytania badawcze z jednej strony, a z drugiej podnosi nowe zagadnienia dotyczące elementów opowieści, ucieleśnionej roli czytelnika, kontekstu historycznego itd., opierając się przy tym na badaniach wyrosłych na gruncie bliższych i dalszych teorii naukowych¹²⁴. Innymi słowy, postklasyczna narratologia, choć nie patrzy na tekst jako samodzielnie funkcjonujący system znaków, nie odrzuca też wypracowanego przez Genette'a, Todorova, Greimasa i innych „klasycznych” teoretyków zestawu narzędzi analitycznych, ale dokonuje ich rewizji i uzupełnienia pierwotny aparat pojęciowy o koncepty zaczerpnięte z innych dyscyplin „zarażonych” podczas zwrotu narratologicznego i już po nim.

Powołując się na ustalenia Geralda Prince'a, narratologa i badacza literatury frankofońskiej, możemy określić następujące przesunięcia od modelu klasycznego do

¹²² Herman, „Introduction: Narratologies”, 2–3. Tłumaczenie własne za: „Postclassical narratology [...] contains classical narratology as one of its “moments” but is marked by a profusion of new methodologies and research hypotheses: the result is a host of new perspectives on the forms and functions of narrative itself. Further, in its postclassical phase, research on narrative does not just expose the limits but also exploits the possibilities of the older, structuralist models. In much the same way, postclassical physics does not simply discard classical Newtonian models, but rather rethinks their conceptual underpinnings and reassesses their scope of applicability”.

¹²³ O dynamicznej ewolucji teorii świadczy umocnienie się pozycji wcześniejszych czasopism narratologicznych, rozwój nowych periodyków (m.in. „Narrative”, „Narrative Inquiry”, „Cahiers de Narratologie”, „Journal of Narrative Theory”) i serii wydawniczych (m.in. *Frontiers of Narrative* – University of Nebraska Press, *Narratologia* – Walter de Gruyter), powstanie centrów badawczych (m.in. *Interdisciplinary Center for Narratology* w Uniwersytecie w Hamburgu) i stowarzyszeń zrzeszających badaczy i instytucje (m.in. *European Narratology Network*, czy *International Society for the Study of Narrative*). Dobrym przykładem wielokierunkowości zmian w obrębie narratologii postklasycznej jest także forma, jaką przyjął ważny projekt zainicjowany na Uniwersytecie w Hamburgu, a więc *The Living Handbook of Narratology*, który dosłownie można przetłumaczyć jako *Żywy podręcznik narratologii*. Choć pierwotnie ukazał się pod postacią drukowaną Peter Hühn i in., red., *Handbook of Narratology* (Berlin: Walter de Gruyter, 2009), to dopiero przeniesienie podręcznika do Internetu i „ożywienie” go możliwościami jakie niesie Sieć, to jest otwarciem skatalogowanej terminologii na akademicką dyskusję, komentarze, rozszerzenia i bieżącą aktualizację przez specjalistów, ukazało rosnący potencjał nowej metodologii. Zob. Peter Hühn i in., red., *The Living Handbook of Narratology* (Hamburg University Press), dostęp 18.02.2024, <https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/>.

¹²⁴ Herman, „Scripts, Sequences, and Stories: Elements of a Postclassical Narratology”, 1057.

postklasycznego oraz wyróżnić za nim kluczowe założenia subdyscypliny powołanej w 1997 roku przez Hermana. Według Prince'a specyfika podejścia postklasycznego zasadza się na¹²⁵:

1. Interakcji pomiędzy narracją a wiedzą o świecie rzeczywistym.
2. Rozszerzeniu zainteresowania z narracji jako pewnej zamkniętej całości, na konkretną, pojedynczą opowieść.
3. Wpływie różnorodnych kontekstów kulturowo-historycznych i środków wyrazu na odbiór.
4. Eksploracyjności i interdyscyplinarności (świadomość metodologicznych współzależności zamiast separacji i autonomiczności).
5. Otwartości na teksty „mniejsze”, niekanoniczne, eksperymentalne, niefikcjonalne, transmedialne oraz nieliterackie (narracje filmowe, teatralne, obrazowe, muzyczne itd.).
6. Zorientowaniu na pragmatykę i empiryczność narracji.
7. Ekspansywności, a więc integrowaniu poetyki z interpretacją oraz teorii z krytyką narratologiczną.
8. Ukierunkowaniu na głos odbiorcy i jego subiektywne decyzje interpretacyjne.

W tej perspektywie prawdopodobnie najistotniejszym z wyróżników w nowej pozycji badawczej byłaby jej inkluzywność, rozumiana jako otwartość zarówno na klasyczne instrumentarium, jak i odrębne dyskursy czy obszary wiedzy. Jak pisze Herman, „postklasyczna narratologia jest projektem z natury interdyscyplinarnym”¹²⁶. Choć niektórzy teoretycy pojęcie trans- i interdyscyplinarności przypisywali narratologii równolegle bądź jeszcze przed ogłoszeniem przez Hermana kolejnego rozdziału w badaniach¹²⁷, to nie oznacza to, że w całym środowisku zapanował co do tego konsensus.

Sandra Heinen wraz z Roy'em Sommerem we wprowadzeniu do książki *Narratology in the Age of Cross-Disciplinary Narrative Research* z 2009 roku, patrzą krytycznie na zapewnienia postklasycznych narratologów o równorzędnej wymianie

¹²⁵ Por. Gerald Prince, „Classical and/or Postclassical Narratology”, *L'Esprit Créateur* 48, nr 2 (2008): 116–118, 121.

¹²⁶ Herman, „Introduction: Narratologies”, 20. Tłumaczenie własne za: „postclassical narratology is an inherently interdisciplinary project”.

¹²⁷ W obszarze polskich badań takie wątki można odnaleźć między innymi w tekstach: Wincenty Grajewski, *Maszyny dialogowe. Szkice teoretyczno-literackie* (Kraków: TAIWPN Universitas, 2003), 168; Burzyńska, „Kariera narracji. O zwrocie narratystycznym w humanistyce”, 45.

wiedzy między teorią opowieści i innymi dyscyplinami humanistycznymi, a tym bardziej naukami ścisłymi. Jak piszą, o ile projekt interdyscyplinarnej teorii jest możliwy do realizacji, to jeśli chodzi o jego aktualny stan, „narratologia wciąż jest w powijakach”¹²⁸. Choć redaktorzy przywołanej monografii dostrzegają problem, iż pierwotne próby utworzenia uniwersalnego języka opowieści w duchu strukturalistycznym okazały się złudne i ograniczające, to jednocześnie nie zgadzają się z rozproszoną, polifoniczną postacią postklasycznej teorii narracji, która, jak piszą, powinna w przyszłości wyjść ponad obecną aktualnie „babelizację” i postarać się o zintegrowanie sedna swoich zainteresowań¹²⁹. Słychać w tym lęk przed deautonomizacją narratologii, możliwością rozplynięcia się jej w kognitywistyce, studiach feministycznych czy medioznawstwie¹³⁰. Jednakże wieloaspektowe, a może należałoby powiedzieć, rizomatyczne oddziaływanie różnorodnych dyscyplin na myślenie o opowieści wydaje się stanowić samą istotę podejścia postklasycznego, które przez wzgląd na swoją specyfikę nie może i nie powinno powrócić do pozornie stabilnego i jednorodnego systemu wiedzy o narracji znanego ze strukturalizmu. Sedno argumentacji Heinen i Sommera przywodzi na myśl paradoks funkcjonalności kulturowej teorii literatury, który przybliży Ryszard Nycz:

Zakres stosowalności literaturoznawczego dyskursu okazuje się niemniej jednak i zbyt szeroki, i równocześnie zbyt wąski. Jest zbyt szeroki, gdyż rozciągnięcie jego zasięgu na wszelkie dyskursywne praktyki osłabia jego operacyjną skuteczność, jak też możliwości wyodrębnienia literackiego „przedmiotu”. A zbyt wąski, gdyż dostrzegalne kulturowe wymiary owego przedmiotu wskazują na ograniczone możliwości poznawcze standardowych metod literaturoznawczych (pozbawionych już przywileju zapewniania

¹²⁸ Sandra Heinen i Roy Sommer, „Introduction: Narratology and Interdisciplinarity”, w: *Narratology in the Age of Cross-Disciplinary Narrative Research*, red. Sandra Heinen i Roy Sommer (Berlin, New York: Walter de Gruyter, 2009), 2. Tłumaczenie własne za: „narratology is still in its infancy”.

¹²⁹ Heinen i Sommer, 2.

¹³⁰ Geneza i specyfika przytoczonych lęków nie jest czymś odosobnionym we współczesnej humanistyce. Dobrym przykładem współdzielenia pewnych mechanizmów jest tradycja historycznoliteracka. Bliźniaczo podobne problemy i formułowane obawy wobec rozmywania granic przedmiotowych w obrębie historii literatury doskonale syntezyzuje Tomasz Kunz w rozdziale: Tomasz Kunz, „Nowa historia literatury - bez dogmatu i bez przedmiotu?”, w: *Kulturowa historia literatury*, red. Anna Łebkowska i Włodzimierz Bolecki (Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2015).

wyłącznego dostępu do tego, co nieuwarunkowane) oraz konieczności ich uzupełniania przez narzędzia badawcze innych dyscyplin.¹³¹

Odpowiedzią na krytykę prowadzoną przez Heinen i Sommera jest rozgraniczenie, które przywołują Jan Alber wraz z Moniką Fludernik. Dzielią oni bowiem wciąż kształtującą się historię teorii postklasycznych na dwie fazy¹³² i to właśnie późniejszy, aktualny etap podejmuje temat współpracy między przedstawicielami różnych prądów „nowej” narratologii.

Pierwszą fazę definiuje ujęcie Hermana i inicjujące samą subdyscyplinę przywołane wcześniej prace jego autorstwa, artykuł *Scripts, Sequences, and Stories* oraz książka *Narratologies*. Etap ten tożsamy jest według Albera i Fludernik z wieloaspektowym zainteresowaniem innymi metodami, gwałtownym wzrostem i dywersyfikacją nurtów postklasycznych, ale także czasem weryfikacji potencjału i ograniczeń, jakie niosą narzędzia wypracowane w klasycznej teorii narracji. Drugą wyodrębnioną fazę narratologii streszczają za pomocą tytułu monografii Ansgara Nünninga i Vera Nünning jako przedsięwzięcie „transgeneryczne, transdyscyplinarne i transmedialne”¹³³. Na tym etapie wciąż wyłaniają się nowe, interdyscyplinarne prądy, jednak coraz częściej dzieje się to we wzajemnej relacji, dialogu i wymianie wiedzy pomiędzy istniejącymi nurtami postklasycznymi, co daje obraz pewnej konsolidacji.

Programowym celem przyświecającym studiom w drugiej fali nie jest jednak, jak mogłoby się wydawać, przymusowe wypracowanie jedności metodologicznej, to raczej pogłębiająca się świadomość inkluzywności podejścia i różnorodności instrumentarium analitycznego, która prowadzi do kombinacji metod, a nie izolacji w ramach jednego nurtu. Ten nowy etap ewolucji dyscypliny z przyjętej tu perspektywy jest istotny także dlatego, że określa specyfikę podejścia nieantropocentrycznego, w który wpisują się prezentowane w niniejszej pracy rozważania. Jak podsumowują swój zarys drugiej fali Alber i Fludernik, „postrzegamy postklasyczną narratologię nie jako kontynuację

¹³¹ Ryszard Nycz, „Kulturowa natura, słaby profesjonalizm. Kilka uwag o przedmiocie poznania literackiego i statusie dyskursu literaturoznawczego”, w: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. Michał Paweł Markowski i Ryszard Nycz (Kraków: TAIWPN Universitas, 2012), 31.

¹³² Jan Alber i Monika Fludernik, „Introduction”, w: *Postclassical Narratology: Approaches and Analyses*, red. Jan Alber i Monika Fludernik (Columbus: Ohio State University Press, 2010), 5–23.

¹³³ Ansgar Nünning i Vera Nünning, red., *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär* (Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2002); Alber i Fludernik, „Introduction”, 21.

zjawiska rozprzestrzeniania się w wielu nowych kierunkach, ale jako początek osadzania się i krystalizowania w nowy *modus vivendi*”¹³⁴.

O wadze interdyscyplinarności i rozszerzającej skostniałe granice badawcze perspektywie Davida Hermana świadczy fakt, iż niejako wymiennie postrzega on narratologię oraz studia nad narracją (*narrative studies*), tradycyjnie mające dalece szersze pole znaczeniowe¹³⁵. Co więcej, już w tytule cytowanej książki kieruje nas do myślenia o tym podejściu w liczbie mnogiej: „narratologie” (*narratologies*)¹³⁶. Ten sam trop podejmuje później także Ansgar Nünning, pytając o możliwe przesunięcie w nomenklaturze od narratologii (która według niego niesie niekorzystne konotacje z pierwotną metodologią strukturalistyczną, a także binaryzmem, logocentryzmem czy ahistorycyzmem) ku narratologiom¹³⁷. W odpowiedzi na postawione pytanie niemiecki teoretyk przedstawia imponujących rozmiarów klasyfikację postklasycznych nurtów i ich przedstawicieli. Mowa między innymi o narratologiach: kontekstualistycznej, komparatystycznej, stosowanej, marksistowskiej, feministycznej, lesbijskiej i queerowej, etnicznej, korporalnej, postkolonialnej, socjologicznej, nowo-historycznej, kulturalnej i historycznej, diachronicznej, transgenerycznej, transmedialnej, pragmatycznej, etycznej i retorycznej, krytycznej, psychoanalitycznej, konstruktywistycznej, kognitywistycznej, „naturalnej”, postmodernistycznej, poststrukturalistycznej, lingwistycznej, socjolingwistycznej, teorii światów możliwych, fikcyjologicznej, fenomenologicznej, ery cybernetycznej¹³⁸. Tak przedstawia się wycinek z wyszczególnionej przez Nünninga listy trendów narratologicznych, która równocześnie ujawnia inspiracje i spłoty z konkretnymi dyscyplinami czy teoriami. Przy czym, co należy podkreślić, gdyż to również stanowi o

¹³⁴ Alber i Fludernik, „Introduction”, 23. Tłumaczenie własne za: „we see postclassical narratology not as continuing to proliferate into numerous new directions, but as beginning to sediment and crystallize into a new *modus vivendi*”.

¹³⁵ Aby nie oddalać się nadto od głównego tematu moim rozważań, nie mam zamiaru wchodzić tutaj w wartości różnicujące te kategorie, szczególnie, że wymagałoby to przywołania jeszcze jednego określenia stosowanego przez Hermana, a więc analizy narracyjnej (*narrative analysis*). Herman, „Introduction: Narratologies”, 27.

¹³⁶ Należy zaznaczyć, że zabieg ten z perspektywy drugiej fazy postklasycznej narratologii, stawiającej raczej na metodologiczną współpracę, jest co najmniej dyskusyjny

¹³⁷ Ansgar Nünning, „Narratology or Narratologies? Taking Stock of Recent Developments, Critique and Modest Proposals for Future Usages of the Term”, w: *What is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory*, red. Tom Kindt i Hans-Harald Müller (Berlin, New York: Walter de Gruyter, 2003), 257.

¹³⁸ Nünning, 249–251.

specyfice analizy tekstów z pozycji postklasycznej, wymienione nurty (i ich realizacje przez poszczególnych badaczy) różnią się w doborze poza-narratologicznych metod, ale także w zmiennych proporcjach wykorzystywanych konceptów i narzędzi analitycznych z zakresu teorii narracji oraz innych dyscyplin.

Cytowany powyżej spis i pozostałe klasyfikacje rozwoju studiów nad narracją prezentowane przez Nünninga¹³⁹ po dwóch dekadach od publikacji *Narratology or Narratologies?* musiałyby zostać poddane aktualizacji¹⁴⁰. Możliwe uzupełnienia obejmowały przede wszystkim kolejne rozgałęzienia i rozbudowę metodologiczną w obrębie wiodących, a tym samym dobrze ugruntowanych nurtów postklasycznych, to jest narratologii kognitywistycznej i transmedialnej, a także współpracę i połączenia różnych podejść, zgodnie ze swoistością drugiej fazy opisanej przez Albera i Fludernik. Jednak w znowelizowanych zestawieniach powinny pojawiać się także mniejsze, choć nie mniej istotne prądy, ich kombinacje i koncepty, takie jak chociażby: narracja empatyczna¹⁴¹ czy narratologia nienaturalna¹⁴² stanowiąca odpowiedź na narratologię naturalną Fludernik.

Postklasyczne studia nad narracją, mimo nie zawsze pozytywnych prognoz rozwojowych, nie utraciły swojej pierwotnej dynamiki i ich kolejnych wariantów; asamblażowe kombinacje można z powodzeniem śledzić tak w obrębie

¹³⁹ Przyjmując odmienne kryteria, Nünning ilustruje w swoim tekście mapę relacji pomiędzy narratologią klasyczną i postklasyczną z ich wariantami. Obrazuje w ten sposób hierarchiczność czy też pojemność danych kategorii, a także poziom ich rozbudowy teoretycznej. Zob. Nünning, 256, 261.

¹⁴⁰ Dalszej rewizji postklasycznej narratologii podejmują się między innymi Luc Herman i Bart Vervaeck, choć jak stwierdzają sami autorzy, mimo konieczności przeprowadzania takiej systematyzującej pracy, staje się ona coraz trudniejsza, przede wszystkim ze względu na stale postępującą interdyscyplinarność teorii. Luc Herman i Bart Vervaeck, „State of the Art or State of Confusion? A Brief Look at Recent Narratologies”, *Tekstualia* 4, nr 1 (2018).

¹⁴¹ Na poziomie międzynarodowym jedną z najbardziej wpływowych prac o sprzężeniu empatii i elementów narracyjnych jest książka Suzanne Keen, *Empathy and the Novel* (Oxford: Oxford University Press, 2007). W polskim literaturoznawstwie poetyce czy też narracji empatycznej wielokierunkowo przyglądają się: Łebkowska, *Empatia. O literackich narracjach przełomu XX i XXI wieku.*; Jarosław Płuciennik, *Literackie identyfikacje i oddźwięki. Poetyka a empatia* (Kraków: TAiWPN Universitas, 2004).

¹⁴² Przywołując kilka z pierwszych monografii poświęconych nienaturalnej narratologii: Brian Richardson, *Unnatural Voices. Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction* (Columbus: The Ohio State University Press, 2006); Jan Alber i in., „Unnatural Narratives, Unnatural Narratology. Beyond Mimetic Models”, *Narrative* 18, nr 2 (2010); Jan Alber i Rüdiger Heinze, red., *Unnatural Narratives - Unnatural Narratology* (Berlin: De Gruyter, 2011); Jan Alber, Henrik Skov Nielsen, i Brian Richardson, red., *A Poetics of Unnatural Narrative* (Columbus: The Ohio State University Press, 2013). Na rodzimym gruncie badawczym nienaturalna narratologia nie doczekała się dużej reprezentacji badawczej, niemniej warto wymienić próbę syntezy tej teorii dokonaną przez Bartosza Lutostańskiego: „Nienaturalna narratologia”, *Tekstualia* 36, nr 1 (2014) oraz nieliczne analityczno-interpretacyjne aplikacje metodologii: Bartosz Lutostański, „Gombrowicz nienaturalny”, *Pamiętnik Literacki*, nr 1 (2019); Grzegorz Maziarczyk, „Entangled Temporalities of Multiverse Narrative: Life’s Lottery by Kim Newman”, *Roczniki Humanistyczne* 70, nr 11 (2022).

literaturoznawstwa co w innych dyscyplinach i dziedzinach współczesnej nauki. Dla mnie jednak kluczowe pozostaje zdefiniowanie obszaru metodologicznego, który pozwoli na odczytanie opowieści i ich odmian w dobie antropocenu, świata współzależności i gąszczu nie-ludzkich agensów. Koncentracja na tych tematach i formach doświadczenia, myślenia czy organizacji, które wykraczają poza człowieka pojawia się w tekstach prozatorskich polskich autorów, ale powinna również stanowić istotę lektury i analizy prowadzonej duchu posthumanistycznym i ekokrytycznym. Bez przybliżenia fenomenu metodologicznego spojrzenie na praktyki zwierzęcego, środowiskowego czy technologicznego pisarstwa byłoby niepełne. W tym celu z szeregu aktualnych tendencji postklasycznej narratologii wyodrębniłam powstały w ostatnich latach heterogeniczny nurt nieantropocentrycznych teorii narracji, łączący różne podejścia narratologiczne między innymi kognitywne, nienaturalne, transmedialne, a zarazem sięgający właśnie po zaplecze teoretyczne nauk zorientowanych na kwestie pozaludzkie.

3. NIETOPERZEM BYĆ. W STRONĘ NIEANTROPOCENTRYCZNEJ TEORII NARRACJI

Doświadczenia (nie)dostępne

Kiedy myślimy o narratologii nieantropocentrycznej, nasuwają się pytania o to, w jaki sposób możemy mówić o nie-ludzkiej perspektywie opowiadania, hiperobiektywnej skali czasoprzestrzennej, roślinnych postaciach literackich, zwierzęcych narratorach, gdy jako autorzy i czytelnicy wciąż pozostajemy ludźmi? Waszak snujemy nie-ludzkie opowieści z naszymi ludzkimi ciałami, ludzkimi umysłami, ludzką przeszłością gatunkową i indywidualną. W 1974 roku kluczowy reprezentant filozofii umysłu, Thomas Nagel, podnosi podobne kwestie. W czasopiśmie „Philosophical Review” publikuje swój prawdopodobnie najbardziej wpływowy tekst poświęcony limitom poznawczym, ograniczeniom ludzkiej wyobraźni i fałszywej obiektywizacji innych doświadczeń. W artykule Nagel podąża za sprecyzowanym w tytule problemem *Jak to jest być nietoperzem?*, prezentując argumenty o niedostępności innych umysłów, tak ludzkich, jak i nie-ludzkich:

Nasze doznania dostarczają podstawowego materiału naszej wyobraźni, stąd jej ograniczony zakres. Na nic się nie zda wyobrażanie sobie, że ma się błony u rąk pozwalające latać o zmierzchu i świtem, łapiąc w usta owady; że ma się bardzo słaby wzrok i postrzega się świat dookolny dzięki systemowi odbitych sygnałów dźwiękowych o wysokiej częstotliwości; i że spędza się dzień zwisając głową w dół, a stopami uczepiwszy się belki poddasza. O ile mogę sobie to wyobrazić (a moja wyobraźnia nie sięga zbyt daleko), dowiaduję się tylko, co by to znaczyło *dla mnie*, zachowywać się jak nietoperz. Nie o to wszakże pytam. Chcę wiedzieć, jak to jest *dla nietoperza* być nietoperzem. Gdy jednak usiłuję sobie to wyobrazić, jestem ograniczony do zasobów mego własnego umysłu, a zasoby te nie są odpowiednie do zadania. Nie mogę go

wykonać ani dodając w wyobraźni jakieś składniki do mojego obecnego doświadczenia, ani jakieś składniki stopniowo odejmując, ani łącząc jakoś dodawanie, odejmowanie i modyfikowanie składników.¹⁴³

Filozof dla potwierdzenia swojej hipotezy wybiera przykład nietoperza z jednej strony ze względu na jego ewolucyjną bliskość jako ssaka względem człowieka, a z drugiej percepcyjną odległość¹⁴⁴, którą reprezentuje przede wszystkim echolokacja wykorzystywana przez zwierzę do umiejscowienia siebie i innych obiektów w przestrzeni. Jak kontynuuje Nagel:

Gdybym tylko wyglądał i zachowywał się jak osa czy nietoperz nie zmieniając swojej zasadniczej budowy, moje doznania nie byłyby niczym podobnym do doznań tych zwierząt. Z drugiej strony, jest wątpliwe, czy można nadać jakieś znaczenie przypuszczeniu, że miałbym posiadać wewnętrzną budowę neurofizjologiczną nietoperza. Nawet gdybym mógł stopniowo przekształcić się w nietoperza, nic w mojej obecnej budowie nie pozwala mi wyobrazić sobie, jakie byłyby moje doznania po takiej metamorfozie. Najlepsze świadectwo pochodziłoby z doznań nietoperzy, gdybyśmy tylko wiedzieli, jakie są te doznania.¹⁴⁵

Zwierzęca reprezentacja w wywodzie filozofa umysłu zdaje się pełnić funkcję pretekstową jako potwierdzenie rozdźwięku między pierwszoosobowym, subiektywnym poznaniem a oglądem obiektywnym. Innymi słowy, tekst Nagela mówi w pierwszej kolejności o nieprzekładalności osobistych doświadczeń jednostki na język faktów naukowych i, co za tym idzie, braku realnej sposobności zrozumienia, jak mentalnie odbiera świat osoba ludzka różna od nas samych, a tym bardziej osoba nie-ludzka o innych warunkach fizycznych czy sensomotorycznych. Jednak potencjalny wydźwięk odpowiedzi na problem współodczuwania z Innym schodzi w artykule Nagela na dalszy plan.

¹⁴³ Thomas Nagel, „Jak to jest być nietoperzem?”, tłum. Adam Romaniuk, *Przegląd Filozoficzny. Nowa Seria*, nr 1 (1996): 132.

¹⁴⁴ Nagel, 131.

¹⁴⁵ Nagel, 132.

Krytyczną rekonstrukcję myśli amerykańskiego filozofa, jego trafnych i chybionych założeń (które po półwieczu od publikacji uwypuklają się, szczególnie w świetle dzisiejszych badań nad neuronami lustrzanymi, intersubiektywnością, gatunkami społecznymi zwierząt)¹⁴⁶, przeprowadza David Herman w szóstym rozdziale fundamentalnej dla teorii narracji nie-ludzkich książki *Narratology beyond the Human: Storytelling and Animal Life*¹⁴⁷. W tym kontekście najistotniejsza według Hermana jest dyskusja, jaka zawiązała się między Thomasem Nagelem a innym współczesnym filozofem, Danielem C. Dennettem. W odpowiedzi na artykuł *Jak to jest być nietoperzem?* Dennett przedstawił bowiem antytetyczną koncepcję heterofenomenologii¹⁴⁸. Podejście to zakłada pełny dostęp człowieka do świadomości innych ludzi a nawet nie-ludzi poprzez przyjęcie perspektywy trzeciosobowej w badaniu stanów mentalnych, co filozof określa jako „fenomenologia *innego*, nie siebie”¹⁴⁹. Optymistyczna względem ram wyobraźni pozycja badawcza Dennetta pociąga za sobą problem generalizacji, czy też spłaszczania doświadczeń odrębnych od ludzkich. O ile niektóre z myśli Nagela wpisywałyby się w tendencje antroponegacjonistyczne, będące „apriorycznym odrzuceniem istnienia wspólnych cech ludzi i zwierząt”¹⁵⁰, o tyle ujęcie Dennetta może paradoksalnie rodzić niebezpieczeństwo poczucia pełni kontroli człowieka nad tym co nie-ludzkie. Nie dostrzegając w propozycji Dennetta zniekształceń powstałych przy poznawczych przybliżeniach, redukcji mentalnej i uniwersalizacji

¹⁴⁶ Tropami tymi te świetne podąża w swoim tekście Dobrosława Wężowicz-Ziółkowska, dokumentując stanowisko Nagela oraz argumenty, które szczególnie straciły na aktualności. Badaczka pyta o nowe rozumienie obiektywności poznania, pojęcia tak istotnego dla amerykańskiego filozofa: „Biorąc wszakże pod uwagę wszystko, co już wiemy o antropocentryzmie i języku reprezentacji, ale też ewolucyjnie skutecznym mechanizmie współpracy, altruizmie krewniaczym i odwzajemnionym, neuronach lustrzanych i wspólnych, ewolucyjnych dziejach gatunku ludzkiego i innych gatunków, oraz niewymagającej języka empatii, warto może przyjąć, że to one powinny prowadzić (nieunikniony) antropomorfizujący język subiekta ku obiektowi i obiektywizacji, [...]”. Dobrosława Wężowicz-Ziółkowska, „Jak to jest być nietoperzem? Refleksje przy lekturze eseju Thomasa Nagela”, *Zoophilologica. Polish Journal of Animal Studies*, nr 1 (2015): 93.

¹⁴⁷ David Herman, „Animal Minds across Discourse Domains”, w: *Narratology beyond the Human: Storytelling and Animal Life*, przez David Herman (New York: Oxford University Press, 2018), 212–221.

¹⁴⁸ Daniel C. Dennett, *Consciousness Explained* (Boston: Little, Brown, 1991), 72–79.

¹⁴⁹ Daniel C. Dennett, „Who’s on First? Heterophenomenology Explained”, *Journal of Consciousness Studies*, 2003, 19. Tłumaczenie własne za: „the phenomenology of another not oneself”.

¹⁵⁰ de Waal, *Malpy i filozofowie. Skąd pochodzi moralność*, 91.

przeżyć¹⁵¹, można wejść na niebezpieczną drogę dalszej rozbudowy hegemonii antropocentryzmu.

Teoria pozaludzka albo sprzężenie gatunkowe

Mając na uwadze oba stanowiska, które zdeterminowały debatę, Herman swoje podejście do tworzącego się projektu nie-ludzkiej narratologii umieszcza, jak sam pisze, między Scyllą a Charybdą, to jest między podejściem Nagela a Dennetta. „Dlatego też, zamiast odgórnego dychotomizacji czytelnych i nieczytelnych zwierzęcych umysłów, proponuję pracę indukcyjną poprzez rozumienie spektrum potwierdzonych praktyk przypisywania stanu umysłu w miarę ich kształtowania w danej kulturze czy subkulturze”¹⁵². Herman podkreśla, że problematyka dostępu do percepcji, działania czy przeżyć zwierzęcych nie jest tak jednoznaczna, jak mogłoby wynikać ze skrajnych stanowisk Nagela i Dennetta. Stopień otwarcia bramy do innych, subiektywnych doświadczeń uwarunkowany jest nie tylko naszą biologiczną odległością od danego podmiotu, ale także kontekstem kulturowo-historycznym, aktualnym stanem wiedzy, czy określonym dyskursem, w obrębie którego zachodzi praca wyobraźni. To w oparciu o ten szeroki wachlarz kategorii, według Hermana, należy czytać bohaterów, narratorów, światy i inne elementy opowieści zwierzęcych, a szerzej nie-ludzkich.

Z kolei, jak pisze Marco Caracciolo, czołowy przedstawiciel nurtu nieantropocentrycznej narratologii, Nagel w odpowiedzi na własne pytanie „nie bierze pod uwagę możliwości afektywnego, ucieleśnionego rezonansu”¹⁵³. Literaturoznawca wyjaśnia, że fikcja oprócz aparatu antropomorfizującej projekcji (która, jak mogłoby się wydawać, nie jest programowo naiwna czy antropocentryczna) stanów mentalnych, umożliwia powiązanie doświadczeń ludzkich i nie-ludzkich poprzez mechanizmy

¹⁵¹ David Herman, *Narratology Beyond the Human: Storytelling and Animal Life* (New York: Oxford University Press, 2018), 214–215.

¹⁵² Herman, 213. Tłumaczenie własne za: „Accordingly, in lieu of any top-down dichotomization of legible and illegible animal minds, I propose working inductively toward an understanding of the spectrum of attested mind-ascribing practices as they take shape in a given culture or subculture”.

¹⁵³ Marco Caracciolo, „Flocking Together. Collective Animal Minds in Contemporary Fiction”, *PMLA* 135, nr 2 (2020): 245. Tłumaczenie własne za: „does not take into account the possibility of affective, embodied resonance”.

ucieleśnienia bohaterów, narratorów i przestrzeni czy uniezwyklenie konwencji stylistycznych przekazywanych historii.

Fizyczne współodczuwanie z tekstowym Innym przybierające postać empatii mimetycznej (*mimetic empathy*), opierającej się na relacji indywidualnej, naśladownictwie i biologicznych podobieństwach, bądź empatii abstrakcyjnej (*abstract empathy*), występującej w kontakcie ze zwierzęcymi superorganizmami czy też zbiorowościami: rojami, ławicami, stadami, biomami¹⁵⁴, nie musi według Caracciola odsyłać do pozycji mentalnych zwierzęcia¹⁵⁵. Podobne stanowisko reprezentuje Elizabeth Costello, fikcyjna pisarka i bohaterka *Żywotów zwierząt* Johna Maxwella Coetzee'a. Przywołując badania Nagela obok, jak przekonuje, bliskich im myśli Kartezjusza czy świętego Tomasza z Akwinu, Costello polemizuje z wysuwanymi przez filozofa umysłu argumentami, przeciwstawiając je właśnie współodczuwającej wyobraźni¹⁵⁶.

„Pytanie: «jak to jest być nietoperzem?» powinno być po prostu skierowane do nietoperza”¹⁵⁷, stwierdza Wojciech Palczewski. Niezależnie od gatunkowej separacji w obrębie centryzmów, którymi Palczewski zdaje się wpisywać częściowo w koncepcję Nagela, to już sama zmiana adresata pytania jest upomnieniem się o zwierzęcą podmiotowość. Taka wyjściowa otwartość na Innego, niezależnie od dalszych komplikacji komunikacyjnych czy różnic poznawczych i cielesnych, wydaje się determinować powodzenie relacyjnego opowiadania.

Modyfikacja dylematu Nagela przywodzi na myśl także dekonstrukcję refleksji Ludwiga Wittgensteina w wykonaniu Margo DeMello. „Gdyby lew umiał mówić, nie potrafilibyśmy go zrozumieć”¹⁵⁸, brzmi znane twierdzenie najważniejszego

¹⁵⁴ Przedstawienia form abstrakcyjnych nie dotyczą wyłącznie narracji zwierzęcych. Częściej spotkać je można w opowieściach zorientowanych na inne nie-ludzkie sieci powiązań: roślin, środowiska, kryzysu klimatycznego, sztucznej inteligencji. Temat ten podejmuję w trzecim rozdziale, analizując wybrane modele diegetyczne, poprzez które czytelnik otrzymuje dostęp do złożonych nie-ludzkich systemów w antropocenie.

¹⁵⁵ Caracciolo, „Flocking Together. Collective Animal Minds in Contemporary Fiction”, 245–46.

¹⁵⁶ „Współczucie całkowicie łączy się ze swoim podmiotem, a w niewielkim stopniu przedmiotem, owym «innym», co z miejsca widzimy, kiedy pomyślimy o przedmiocie współczucia nie jako o nietoperzu («Czy mogę podzielić byt nietoperza?»), ale jako o innej istocie ludzkiej”. John Maxwell Coetzee, *Żywoty zwierząt*, tłum. Jacek Dehnel (Kraków: Znak, 2022), 67.

¹⁵⁷ Wojciech Palczewski, „O naturalnej autonomii poznawczej gatunków biologicznych. Kwestia centryzmów w biologii zachowań”, *Poznańskie Studia z Filozofii Nauki* 23, nr 2 (2013): 83.

¹⁵⁸ Ludwig Wittgenstein, *Dociekania filozoficzne*, tłum. Bogusław Wolniewicz (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2000), 313.

przedstawiciela filozofii analitycznej. Wittgenstein wskazuje poprzez nie, podobnie jak później Nagel, na różnicę ludzko-zwierzęcych aparatów poznawczych i wynikające z niej ograniczenia zdolności umysłu do translacji doświadczeń. DeMello w książce traktującej o animalnym pisarstwie do problemu dostępności zwierzęcych przeżyć podchodzi przede wszystkim jako do trudnego, lecz koniecznego zadania empatii, można by powiedzieć za Costello, pracy wyobraźni współczującej. Badacz, odwracając tezę Wittgensteina, dopowiada – „jeżeli lew (szczególnie mieszkający w ogrodzie zoologicznym) mógłby mówić, to moglibyśmy nie *chcieć* go zrozumieć”¹⁵⁹. Mówienie w imieniu nie-ludzi, różnorodne praktyki przyjmowania ich perspektywy są tożsame z ruchem zaangażowania i, chcąc wyjść poza antropocentryczny paradygmat, nie mogą obyć się bez skonfrontowania z realnym Innym, jego spojrzeniem, dotykiem, afektami, bliskością. O kluczowości przeformułowania w filozofii i humanistyce bazowego pytania w kwestii zwierzęcej, pisał wspaniale Jacques Derrida w *L'Animal que donc je suis*:

W ten sposób ważne staje się pytanie nie o to, czy zwierzęta są *zoon logon echon*, czy potrafią mówić lub rozumować dzięki tej zdolności lub atrybutowi logosu, zdolności-posiadania logosu, zdatności do logosu (z tego powodu logocentryzm jest przede wszystkim tezą dotyczącą zwierząt, zwierząt pozbawionych logosu, pozbawionych zdolności-posiadania-logosu. Taka właśnie jest teza, pozycja, założenie utrzymywane od Arystotelesa do Heideggera, od Kartezjusza do Kanta, Levinasa i Lacana). Pierwszym i decydującym pytaniem powinno być raczej, czy zwierzęta mogą cierpieć.¹⁶⁰

Nawet jeśli, obstając przy statusie ludzkiej hegemoni, odmówilibyśmy zwierzęciu, wbrew dzisiejszej wiedzy nauk przyrodniczych, sprawczości, empatii czy nawet zdolności komunikacyjnych, jak chciałby Kartezjusz¹⁶¹, to doświadczenia cierpienia nie sposób odrzucić. Literatura, szczególnie rozumiana za ekokrytyką jako element

¹⁵⁹ Margo DeMello, „Introduction”, w: *Speaking for Animals. Animal Autobiographical Writing*, red. Margo DeMello (New York, London: Routledge, 2013), 4. Tłumaczenie własne za: „if a lion (especially if that lion were living in a zoo) could talk, we may not *want* to understand him”.

¹⁶⁰ Jacques Derrida, „Zwierzę, którym więc jestem (dalej idąc śladem)”, tłum. Michał Koza, dostęp 18.02.2024, https://www.academia.edu/3316323/Jacques_Derrida_Zwierz%C4%99kt%C3%B3rym_wi%C4%99c_je_stem_dalej_id%C4%85c_%C5%9Bladem_.

¹⁶¹ René Descartes, *Rozprawa o metodzie*, tłum. Wanda Wojciechowska (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1981), 67–68.

środowiskowy, albo też „kulturowa ekologia”¹⁶², zgodnie z określeniem Huberta Zapfa, staje się tą przestrzenią abstrakcyjnego bądź ucieleśnionego spotkania z nie-ludzkim Innym. „Tekst oferuje możliwość myślenia materii poza opozycjami, w których była ona uwięziona”¹⁶³, zauważa Aleksandra Ubertowska. Z kolei Ryszard Koziołek stwierdza jeszcze dobitniej: „Mamy tylko literaturę, by doskonalić myślenie, czyli świadome nazywanie i porozumiewanie się”¹⁶⁴. Dlatego też testowanie postantropocentrycznych systemów i poszukiwanie odpowiedzi na pytania o cierpienie zwierząt, o to jak to jest być nietoperzem czy o podmiotowość cyborgiczną, zamykają się w okowach nauk ścisłych, pomijają nie mniej istotne punkty widzenia oferowane przez literaturę. Oczywiście analogiczny zarzut można skierować w drugą stronę, co czyni Ewa Domańska: „Nie ma współczesnych dyskusji humanistycznych bez zagadnień odwołujących się do teorii ewolucji, biologii, genetyki, biowładzy, biospołeczności”¹⁶⁵. Pisząc jednak o potencjale relacyjnym i poznawczym fikcji, należy pamiętać także, że dotknięcie „sierści tekstu”¹⁶⁶, by posłużyć się metaforą Magdaleny Rembowskiej-Płuciennik, dokonuje się poprzez konkretną poetykę oraz modyfikacje klasycznych elementów diegetycznych, o co upominają się przedstawiciele nieantropocentrycznej narratologii.

Idąc dalej w rozważaniach nad kształtem i znaczeniem nie-ludzkich form opowiadania, Herman w *Narratology Beyond the Human* wskazuje na znaczącą rolę ontologii kulturowej i tradycji twórczej¹⁶⁷, w których podejmowane są próby przekroczenia naszej kondycji, a tym samym spotkania z Innym. Jak sam naświetla: „Szerszym celem narratologii pozaludzkiej jest określenie kierunku pytań o narracyjne

¹⁶² Hubert Zapf, *Literature as Cultural Ecology. Sustainable Texts* (London, New York: Bloomsbury Academic, 2016).

¹⁶³ Aleksandra Ubertowska, *Historie biotyczne. Pomiędzy estetyką a geotraumą* (Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2020), 42.

¹⁶⁴ Ryszard Koziołek, *Dobrze się myśli literaturą* (Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2016), 11.

¹⁶⁵ Ewa Domańska, „Jakiej metodologii potrzebuje współczesna humanistyka?”, *Teksty Drugie*, nr 1–2 (2010): 47.

¹⁶⁶ Magdalena Rembowska-Płuciennik, „Sierść tekstu. Relacje transgatunkowe w zoonarratologii”, *Wielogłos* 57, nr 3 (2023). Metafora użyta przez badaczkę jest narratologicznym wykorzystaniem koncepcji „myślenia sierścią” Dominique’a Lestela z publikacji: „Myśleć sierścią. Zwierzęcość w perspektywie drugosobowej”, tłum. Anastazja Dwulit, w: *Zwierzęta i ich ludzie. Zmierzch antropocentrycznego paradygmatu*, red. Anna Barcz i Dorota Łagodźka (Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2015), do której powracam w rozdziale poświęconym narracji drugosobowej w *Szczurze* Andrzeja Zaniewskiego.

¹⁶⁷ Herman, *Narratology Beyond the Human*, 217.

spotkania ze zwierzętami oraz ludzko-zwierzęce relacje — spotkania, które rozpowszechniły się w wielu gatunkach, mediach i epokach — w sposób promujący transdyscyplinarną konwergencję¹⁶⁸. Kształtujący się przed nami obraz nieantropocentrycznych teorii narracji ujawnia ich pole badawcze, a więc z jednej strony biologiczno-kulturowy kontekst interakcji ludzko-nie-ludzkich, a z drugiej zakres i modyfikacje środków diegetycznych, którymi może zostać oddane Inne doświadczenie – pozostając jeszcze przy egzemplifikacji Nagela – bycia jak/z nietoperzem.

Co charakterystyczne dla postklasycznych nurtów narratologii, według Hermana, w takim trybie krytycznej lektury należy brać pod uwagę zróżnicowanie nie-ludzkich form wyrazu w obrębie konkretnego analizowanego przypadku tekstowego. Odmienne bowiem „będzie się nietoperzem” w poezji¹⁶⁹, prozie, komiksie, filmie czy w grze wideo. Jeśli zatem tekst, zgodnie z podejściem transmedialnym, zawierającym się w spektrum nieantropocentrycznej narratologii, „przepisuje istniejącą narrację, modyfikując fabułę i bohaterów, nadając im odmienne wartości i losy, tworzy to nowy świat opowieści”¹⁷⁰, piszą Marie-Laure Ryan i Jan-Noël Thon. W literaturze antropocenu zależność tę można by określić sprzężeniem gatunkowym, a więc wzajemnym oddziaływaniem gatunku (tekstu kultury) na gatunek (organiczny/nieorganiczny). Tak jak wachlarz narzędzi typowych dla, przykładowo, poezji ekologicznej albo kina *science fiction* wpłynie na reprezentacje nie-ludzkie, tak też same podmioty nie-ludzkie testują, modyfikują czy niekiedy dekonstruują media, gatunki, symbole, czy mniejsze składniki opowieści, które przechwytyują. Patrząc jeszcze szerzej, narracje nie-ludzkie w perspektywie ponadtekstowej mogą przekładać się na zmianę statusu Innego w kulturze oraz rozszerzenia wspólnotowej wyobraźni, na co wprost wskazują tacy uczeni jak David

¹⁶⁸ Herman, 200. Tłumaczenie własne za: „The broader aim of a narratology beyond the human is to formulate ways of asking questions about narrative engagements with animals and human-animal relationships — engagements that have unfolded in multiple genres, media, and epochs — in a manner that promotes transdisciplinary convergence”.

¹⁶⁹ Piotr Krupiński w ostatnim rozdziale swojej książki rozważa specyficzne warunki, jakie wytwarza poezja do bycia nietoperzem. Jednocześnie literaturoznawca udowadnia, że ten osobliwy ssak opisywany przez Nagela jest także częstym bywalcem polskiej poezji. Krupiński śledzi jego reprezentacje między innymi u Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej czy Tadeusza Dąbrowskiego. Zob. Piotr Krupiński, „Zamiast epilogu. Jak to jest być nietoperzem w poezji?”, w: tegoż, *Co się śni zwierzętom? Eseje z pogranicza zoofilologii i psychoanalizy* (Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2021), 167–185.

¹⁷⁰ Marie-Laure Ryan i Jan-Noël Thon, „Introduction”, w: *Storyworlds across Media: Toward a Media-Conscious Narratology*, red. Marie-Laure Ryan i Jan-Noël Thon (Lincoln: University of Nebraska Press, 2014), 5. Tłumaczenie własne za: „rewrites an existing narrative, modifying the plot and ascribing different features or destinies to the characters, it creates a new storyworld”.

Herman, Erin James, Marco Caracciolo, Alexa Weik von Mossner czy Ursula H. Heise. Przytaczając słowa ostatniej z wymienionych badaczy, jeżeli „estetyczna transformacja realnego ma szczególną zdolność do przekształcania ekospołecznego wyobrażonego tak na płaszczyźnie indywidualnej co kolektywnej, to na naszą szczególną uwagę zasługują sposoby, w jakie formy estetyczne łączą się ze strukturami kulturowymi i biologicznymi”¹⁷¹.

Z powyższych powodów – ale też mając na uwadze obszerność problematyki nieantropocentrycznego imaginarium – w niniejszym studium świadomie staram się zawęzić obszar reprezentacji, skupiając się przede wszystkim na najnowszej prozie, powstałej w języku polskim i adresowanej do dorosłego czytelnika. Oczywiście tematyżacja nie-ludzkiego dalece przekracza określony przeze mnie horyzont badań, by wspomnieć tylko o poezji środowiskowej, czy też o baśni i literaturze dla dzieci, w których wciąż ewoluujące motywy zwierzęce stanowią kluczowy albo wręcz niezbywalny składnik¹⁷².

Aby ukazać sprzężenie gatunkowe, a co za tym idzie wpływ przyjętej posthumanistycznej perspektywy na tekst oraz oddziaływanie określonych warunków diegetycznych i historyczno-kulturowych na fikcyjnego Innego, posłużę się przykładem metamorfoz w obrębie autobiografistyki. Ta „przechwycona” tradycja literacka wydaje się tym bardziej ciekawa w odniesieniu do omawianego problemu, iż zwykle charakteryzować ją ściśle antropocentryczne pole zainteresowania.

¹⁷¹ Ursula K. Heise, „Postcolonial Ecocriticism and the Question of Literature”, w: *Postcolonial Green: Environmental Politics and World Narratives*, red. Bonnie Roos i Alex Hunt (Charlottesville: University of Virginia Press, 2010), 258. Tłumaczenie własne za: „the aesthetic transformation of the real has a particular potential for reshaping the individual and collective ecosocial imaginary, then the way in which aesthetic forms relate to cultural as well as biological structures deserves our particular attention”.

¹⁷² Rozległość zwierzęcych tropów w literaturze podmiotowej potwierdza wielowątkowość badań literaturoznawczych im poświęconych. Mając to na uwadze, sygnalizuję tu jedynie wybrane, ale ważne wątki i prace: Iwona Gralewicz-Wolny i Beata Mytych-Forajter, *Uwolnić Pippi! Twórczość dla dzieci wobec przemian kultury* (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2013); Anita Jarzyna, „Szlemiele. Zwierzęta wobec Zagłady w literaturze dla dzieci”, *Narracje o Zagładzie*, nr 2 (2016); Anna Mik, Patrycja Pokora, i Maciej Skowera, red., *Czytanie menażerii. Zwierzęta w literaturze dziecięcej, młodzieżowej i fantastycznej* (Warszawa: Wydawnictwo SBP, 2016).

4. ROZSADZAJĄC KULTUROWO-GATUNKOWE RAMY. PRZYPADEK ZWIERZĘCYCH AUTOBIOGRAFIKCJI

Potencjał nowego, nie-ludzkiego spojrzenia na znane wydarzenia historyczne doskonale rysuje Éric Baratay w monografii *Zwierzęcy punkt widzenia. Inna wersja historii*¹⁷³, a następnie w najnowszej książce *Animal Biographies: Toward a History of Individuals*¹⁷⁴. Francuski historyk w swoich pracach prezentuje progresywną koncepcję zwierzęcych biografii czy powiedzielibyśmy nieantropocentrycznej historiografii¹⁷⁵, inaczej rozkłada akcenty i przedstawia doświadczenia zakorzenione w społecznej świadomości, obnażając ich nieznaną, zwierzęcą twarz. Ta nieantropocentryczna praktyka oglądu rzeczywistości zorientowana na „osobliwości”, a więc aktorów marginalizowanych ze względu na aktualny porządek normatywny i specyfikę gatunkową, odpowiadałaby do pewnego stopnia projektowi archeologii mediów, którego cel tak określa Siegfried Zielinski: „nie szukać w nowym starego, tego, co już zawsze było, ale w starym odkrywać to, co nowe, co zaskakujące”¹⁷⁶. Koncepcja nie-ludzkiej biografistyki nie jest bynajmniej ostatnim modelem narracyjnym, który mogą przybrać zwierzęce głosy. Równoległe do postulatu Barataya – „spróbuję odwrócić historię, aby nie pisać historii hodowli, lecz bydła, nie

¹⁷³ Éric Baratay, *Zwierzęcy punkt widzenia. Inna wersja historii*, tłum. Paulina Tarasewicz (Gdańsk: Wydawnictwo w podwórku, 2015).

¹⁷⁴ Éric Baratay, *Animal Biographies. Toward a History of Individuals*, tłum. Lindsay Turner (Athens: The University of Georgia Press, 2022).

¹⁷⁵ Założenia zbliżone do nieantropocentrycznego projektu historiografii Barataya podziela John Gray w intrygującej książce *Kocia filozofia*. Badacz, przyjmując zwierzęcą perspektywę, dekonstruuje ludzką historię filozofii i równoległe próbuje odtworzyć ją w kocich realiach. „Koty same zapoczątkowały proces udomowienia – i to na własnych warunkach”, pisze John Gray, *Kocia filozofia. Sens życia według kotów*, tłum. Agnieszka Wilga (Warszawa: Fundacja Kultura Liberalna, 2022), 35. Analogiczny mechanizm działa w propozycji kociej filozofii, czy też „antyfilozofii”, w której konstrukt Ja, indywidualność, samoświadomość, omawiana na przykładzie tzw. testu lustra, czy moralność doświadczane są przez zwierzęta na własnych warunkach. Oryginalne podejście Gray’a rysuje się jako forma dostępu do kociego świata, która zawsze musi przebiegać w modyfikującej człowieka relacji.

¹⁷⁶ Siegfried Zielinski, *Archeologia mediów. O głębokim czasie technicznie zapośredniczonego słuchania i widzenia*, tłum. Krystyna Krzemieniowa (Warszawa: Oficyna Naukowa, 2010), 6.

transportu, lecz koni pociągowych, nie korridy, lecz byków... to znaczy nie sposobów werbowania i wykorzystywania zwierząt, ale tego, co przeżywają, czują, odczuwają, zwracając – tak bardzo, jak to możliwe – uwagę na postawy, gesty, krzyki”¹⁷⁷, część teoretyków zorientowanych na kwestie pozaludzkie wskazuje na zwierzęce autobiografie. One z kolei zdają się stanowić kolejny krok ku alternatywnym sposobom myślenia i narratywizowania Innego.

Nowatorskość i wynikająca z niej niejednoznaczność w charakterze tej kategorii uwidaczniają się w terminologicznych rozszczepieniach na: autozoografię (*autozoography*)¹⁷⁸, zoografię (*zoography*)¹⁷⁹ czy autonaturografię¹⁸⁰. Herman definiuje autobiografie zwierzęce jako opowieści; w nich „nie-ludzki narrator relacjonuje sytuacje i wydarzenia przeżyte aż do obecnego momentu historii, w których on lub ona uczestniczył jako doświadczane ja”¹⁸¹. (Re)konstruowany w toku doświadczeń zwierzęcy podmiot wyraża się, jak przekonuje dalej narratolog, tak w treści autobiograficznej historii, jak i w nie-ludzkiej formie diegetycznej. Zwierzęce opowieści, niezależnie od ich genologicznej przynależności, wpisują się w krąg literatury eksperymentalnej – mając tym samym odmienne znaczenia i przybierając różnorodne struktury. Poza tym znacznie częściej możemy natrafić na pojedyncze elementy reprezentujące „nowe języki” zapisane na obrzeżach narracji skupionych na człowieku niż holistyczne projekty więcej-niż-ludzkich opowieści. Wynikać to może z wymagań diegetycznych i kognitywnych, jakie dyskurs nieantropocentryczny stawia przed twórcami i odbiorcami nienaturalnych fikcji. Z tych względów przytoczona definicja Hermana wydaje się raczej lekturową wskazówką, możliwie wielokierunkowo wprowadzając nas do analizowanego konceptu. Jednakże, jeszcze przed próbą identyfikacji zjawiska, które proponuję podzielić na

¹⁷⁷ Baratay, *Zwierzęcy punkt widzenia*, 53.

¹⁷⁸ Diane Davis, „Autozoography: Notes Toward a Rhetoricity of the Living”, *Philosophy & Rhetoric* 47, nr 4 (2014); Frederike Middelhoff, „Literary Autozoographies – Contextualizing Species Life in German Animal Autobiography”, *Humanities* 6, nr 2 (2017).

¹⁷⁹ Louis van den Hengel, „Zoography. Per/forming Posthuman Lives”, *Biography* 35, nr 1 (2012).

¹⁸⁰ Izabella Adamczewska-Baranowska, „Autonaturografie. Biopoetyki immersyjnego piśmiennictwa przyrodniczego (Zajączkowska, Brach-Czaina, Tsing, Macdonald)”, *Er(r)go. Teoria–Literatura–Kultura* 43, nr 2 (2021).

¹⁸¹ David Herman, „Animal Autobiography; Or, Narration beyond the Human”, *Humanities* 5, nr 4 (2016): 1. Tłumaczenie własne za: „a nonhuman teller provides an account of situations and events in which he or she has, over the course of the life history leading up to the current moment of narration, participated as an experiencing self”.

opowieści zwierzęcych jednostek, hybryd oraz sieci, powinna zostać podniesiona kwestia samej zasadności terminów „zwierzęce narracje” czy ściślej „zwierzęce autobiografie” – która będzie wynikać tak z wątpliwości genologicznych, jak i biologicznych. „[T]wórcy zwierzęcych autobiografii podejmują także pytania o gatunek, status prawdy i strukturę, tak jak i o politykę narracyjnej reprezentacji”¹⁸². Pojawiające się niepewności oscylują więc przede wszystkim zarówno wokół jasno sformułowanej poetyki gatunku literackiego, jak i cech gatunków zwierząt.

Klasyczna autobiografia okazuje się kategorią ściśle polityczną, zarezerwowaną jako medium dla uprzywilejowanej grupy ludzi. Jak pokazuje Derrida, z prawa do własnej opowieści w sposób szczególny wykluczono zwierzęta:

Nikt nigdy nie odmówił zwierzęciu tej zdolności do śledzenia siebie, do śledzenia siebie lub prześledzenia samej ścieżki. Rzeczywiście najtrudniejszy problem tkwi w tym, że odmówiono mu mocy przekształcania tych śladów w werbalny język, do odnoszenia się do siebie za pomocą dyskursywnych pytań i odpowiedzi, odmówiono mocy zacierania swoich śladów.¹⁸³

W spostrzeżenia Derridy wpisuje się inny francuski filozof – Jean Baudrillard. Jak przekonuje, problem marginalizacji zwierzęcia od Oświecenia jest procesem szerszym, a grupa pozbawiona języka, a więc w perspektywie logocentrycznej podmiotowości, wykracza daleko poza zwierzę:

Rozwój racjonalności, właściwy naszej kulturze doprowadził do stopniowego zepchnięcia w sferę tego, co nieludzkie, natury nieożywionej, zwierząt i ras uważanych za niższe, następnie ów rak Człowieczeństwa objął to samo społeczeństwo, które miał rzekomo wyróżnić i odgrodzić przez wzgląd na jego bezwzględną wyższość. [...] Biedacy, mieszkańcy krajów Trzeciego Świata, ludzie o niższym od przeciętnego ilorazie inteligencji, dewianci, transseksualiści, intelektualiści, kobiety – oto folklor strachu,

¹⁸² Herman, 2. Tłumaczenie własne za: „creators of animal autobiographies also broach questions about genre, truth status, and the structure as well as the politics of narrative representation”.

¹⁸³ Derrida, „Zwierzę, którym więc jestem (dalej idąc śladem)”, 14.

folklor wyklęcia, opierający się na coraz bardziej rasistowskich definicjach normalnego człowieka.¹⁸⁴

Przejęcie perspektywy nie-ludzkiej jest ruchem zaangażowania, a nawet emancypacji, o które upominają się Baratay, Derrida, czy Baudrillard. „Pod wpływem krytyki feministycznej i postkolonialnej autobiografia zaczęła być postrzegana jako domena tyleż poświeceniowego racjonalizmu, ile zhegemonizowanej cywilizacji imperializmu i patriarchy”¹⁸⁵. Zoocentryczne opowieści wtórują więc emancypacyjnym autobiografiom innych wykluczonych ze zmaskulinizowanej i zachodniocentrycznej historii, będąc ich konsekwencją.

W analizowanym kontekście gatunkowym istotna jest sama kategoria fikcjonalności tychże tekstów. Mimo iż Herman dzieli zwierzęce biografie na niefikcjonalne i fikcjonalne¹⁸⁶, to jednak intersubiektywne pośredniczenie ludzkiego autora w rekonstrukcji doświadczeń zwierzęcych kieruje nas ku literackości tychże tekstów. Splot fikcji i autobiografii, chociaż niemieszczący się w klasycznych ramach gatunku, pojawia się, jak zauważa Artur Hellich, we współczesnych badaniach i samych utworach¹⁸⁷. Empatyczne wejście przez ludzki język w zwierzęce doświadczenie i w ucieleśnionego aktora, połączenie nieantropocentrycznej autobiografii z fikcją literacką w konserwatywnej perspektywie może być uznane z jednej strony za przejaw „braku troski badaczy o terminologiczną precyzję”¹⁸⁸, z drugiej zaś za radykalizację gry z konwencją gatunkową, o której pisze Hellich. Jednak, jak zauważa Małgorzata Czermińska, „[n]awet najbardziej samotne przyglądanie się sobie w lustrze prowadzi do spostrzeżenia, że w jednym porządku istnieje twarz, której oczy patrzą, a w drugim – twarz, która jest oglądana”¹⁸⁹. Badaczka zwraca tym samym uwagę na hybrydyczność zapisu autobiograficznego, w którym dochodzi do rozszczepienia podmiotu, oddzielania

¹⁸⁴ Jean Baudrillard, *Wymiana symboliczna i śmierć*, tłum. Sławomir Królak (Warszawa: Wydawnictwo Sic!, 2007), 157.

¹⁸⁵ Artur Hellich, *Gry z autobiografią. Przemilczenia, intelektualizacje, parodie* (Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2018), 29.

¹⁸⁶ Por. Herman, „Animal Autobiography; Or, Narration beyond the Human”, 7–14.

¹⁸⁷ Hellich, *Gry z autobiografią. Przemilczenia, intelektualizacje, parodie*, 34–36.

¹⁸⁸ Hellich, 35.

¹⁸⁹ Małgorzata Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie, wyzwanie* (Kraków: TAiWPN Universitas, 2020), 29.

„ja piszącego” i zaangażowania w ten specyficzny dialog czytelnika. Odpowiedź na pytanie o rolę fikcji w autobiografii nie jest jednoznaczna, sam gatunek bowiem okazuje się uwikłany w głębszy spór o faktograficzność i literackość non-fiction.

Helga Schwalm w *The Living Handbook of Narratology* zwraca uwagę na nieostre granice między uznawaną za „autentyczną” autobiografią a bliską jej genologicznie „fikcjonalną” powieścią autobiograficzną. Jak stwierdza Schwalm, „w tym, że [autobiografia – przyp. P.F.P.] proponuje opowiedzieć historię «prawdziwej» osoby, jest jej nieuchronnie twórcza czy też wyobrazeniowa natura”¹⁹⁰. Ta dwuznaczność faktu i fikcji staje się argumentem uzasadniającym analizowaną ideę, jednak aby podkreślić dualistyczną naturę gatunku, a jednocześnie zdystansować się od jego klasycznego ujęcia, proponuję „zwierzęce autobiografikcje”. Kategoria obrazująca wspomniane sprzężenie gatunkowe łączący w sobie zoonarratologiczne badania Davida Hermana z koncepcją „autobiografikcji” (*autobiografiction*)¹⁹¹ rozwijaną przez Maksa Saundersa, według którego „autobiografia i fikcja, chociaż stawiane jako pozycje wzajemnie wykluczające, są w istocie dalece współzależne i przez ostatnie dwa wieki formują współczesny system autoreprezentacji, który sam może zostać określony jako «autobiografikcja»”¹⁹².

Argumentację za konceptem zoonarracji można wyprowadzić także z nauk przyrodniczych. Diegetyczna radykalizacja projektu nie-ludzkich biografii ma uzasadnienie w badaniach etologicznych i neurobiologicznych, których wyniki pokazują, że pamięć autobiograficzna¹⁹³ czy chociażby metapoznanie, czyli świadomość własnego myślenia¹⁹⁴, nie są domeną wyłącznie człowieka. Oczywiście, przy tak niezwykle zróżnicowanej zbiorowości zamkniętej w kategorii „zwierzęta” nie sposób mówić o jednym modelu poznawczym, typie pamięci czy modelowaniu doświadczeń. Dlatego

¹⁹⁰ Helga Schwalm, „Autobiography”, w: *The Living Handbook of Narratology*, red. Peter Hühn i in. (Hamburg University, 9 kwiecień 2014), <https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/node/129.html>. Tłumaczenie własne za: „in that it proposes to tell the story of a ‘real’ person, it is inevitably constructive, or imaginative, in nature”.

¹⁹¹ Max Saunders, *Self Impression. Life-Writing, Autobiografiction, & the Forms of Modern Literature* (Oxford: Oxford University Press, 2013), 8–9.

¹⁹² Saunders, 21. Tłumaczenie własne za: „autobiography and fiction, while posed as mutually exclusive, are in fact profoundly interdependent, and constitute throughout the last two centuries a system of modern self-representation which might itself be termed «autobiografiction»”.

¹⁹³ Colin Allen, „Associative learning”, w: *The Routledge Handbook of Philosophy of Animal Minds*, red. Kristin Andrews i Jacob Beck (London, New York: Routledge, 2018).

¹⁹⁴ Joëlle Proust, „Nonhuman metacognition”, w: *The Routledge Handbook of Philosophy of Animal Minds*, red. Kristin Andrews i Jacob Beck (London, New York: Routledge, 2018).

zwierzęce autobiografikcje są jako kategoria z jednej strony efemeryczne i niejednolite gatunkowo, z drugiej skazane na wykorzystanie w narracji zarówno zabiegów defamiliaryzujących, jak i – ułatwiających (nie)ludzkie poznanie – elementów antropomorfizujących.

Autobiografikcje jednostkowe

Nowatorskość koncepcji Barataya polega nie tylko na zwróceniu się ku zwierzęcym bohaterom zarówno wielkich, jak i intymnych historii i upomnieniu się o ich nie-ludzki punkt widzenia. Francuski historyk wraz z innymi badaczami i autorami nieantropocentrycznych narracji proponuje zmianę skali w patrzeniu na innego. Nowoczesny paradygmat nauk biologicznych operujący w analizie systematycznej (gromadami, rzędami, rodzinami, rodzajami itd.) zostaje uzupełniony o jednostkę, która w tym przypadku, co należy podkreślić, nie jest sprowadzona do roli reprezentanta gatunku, lecz agensa o zindywidualizowanych cechach psychofizycznych i własnej mikrohistorii. „To swoiste uhistorycznienie poza-ludzkich podmiotów oznacza przywrócenie im indywidualizmu i sprawczości, a także uzupełnienie tradycyjnej narracji o przeszłości o dotąd zaniebdywany wymiar”¹⁹⁵. Tego typu subiektywne narracje, skoncentrowane na zwierzęcym podmiocie, chciałbym wyróżnić jako pierwszą ze strategii autobiograficznych.

Opowieściom pisany z perspektywy pozaludzkiej, realizującym założenia Barataya o głębszym wejściu w zwierzęcego bohatera (a w przypadku autonarracji także narratora), ujawnieniu jego jednostkowej specyfiki, napięć, relacji, uczuć, sprawczości, doświadczeń, cielesności, a nie poprzestawaniu na gatunkowej unifikacji, często towarzyszy dysproporcja reprezentacji. Dominują historie, by posłużyć się podziałem zaproponowanym przez Donnę Haraway, gatunków towarzyszących (przede wszystkim psów i kotów), w przeciwieństwie do zmarginalizowanych narracji gatunków stowarzyszonych¹⁹⁶. Przykładem zwierzęcego pisarstwa autobiograficznego, które

¹⁹⁵ Katarzyna Szalewska, „Cat memoir jako forma pisarstwa (auto)biograficznego”, *Zagadnienia Rodzajów Literackich* 64, nr 2 (2021): 152.

¹⁹⁶ Nierówności te można zauważyć nawet w naukowych opracowaniach zjawiska zwierzęcych (auto)narracji, chociażby porównując obszary tematyczne z monografią pod redakcją Margo DeMello, red., *Speaking for Animals. Animal Autobiographical Writing* (New York, London: Routledge, 2013).

ponadto przyczynia się do wypełnienia wspomnianej luki reprezentacyjnej, będzie *Szczur* Andrzeja Zaniewskiego.

Narracja upodmiotowionego szczura staje się podwójnym wykroczeniem wobec antropocentrycznego porządku. Po pierwsze, ukierunkowanie lekturowej empatii następuje nie wobec dowartościowanego kulturowo gatunku towarzyszącego, lecz jego przeciwieństwa – jednego z najbardziej znieawidzonych w dziejach ludzkości szkodników. Zwierzęcia, którego głos, szczególnie w kontekście uwikłania w historię Zachodu, nie powinien nigdy wybrzmieć. *Szczur* autobiografika wydaje się rewolucyjna jeszcze z innego powodu. Jak przekonuje Jonathan Burt, cechą przypisaną temu gatunkowi – która przez wieki budziła lęk o zniszczenie, zapaść ekonomiczną, obyczajową czy epidemiczną – była niewyobrażalna liczebność i siła seksualno-reprodukcyjna¹⁹⁷. To sprawiło, że szczur kojarzy się z osobniczą mnogością; nigdy niefunkcjonujący jako autonomiczny byt bliższy pozostaje figurze owadziego roju czy kłacza, o czym wspominają Gilles Deleuze i Félix Guattari¹⁹⁸, niż innym ssakom. Autobiografia w tym kontekście jest podwójnie emancypująca: ukazując radykalnie przeciwstawną perspektywę i wyodrębniając jednostkowy podmiot.

Opublikowana w 1995 roku powieść Zaniewskiego opowiada retrospektywną historię tytułowego zwierzęcia, która rozpoczyna się w momencie narodzin i kończy wraz ze śmiercią bohatera. Odbiorca autobiografii towarzyszy więc zwierzęcemu protagoniście na każdym etapie jego życia, immersyjnie dostosowując się wraz z nim do nieznanych warunków środowiskowych i fizycznych. „Największe odkrycie, odkrycie samego siebie. Dokładnie badam własną anatomię: wyrastające z nieowłosionych palców pazury, grzbiet, który dostrzegam, odwracając głowę, i złożony z delikatnych pierścieni na zwierzęcym podmiocie, ogon, pęczniące gruczoły płciowe, ciemną puszystą sierść jaśniejącą na brzuchu”¹⁹⁹, stwierdza tytułowy szczur. Konstruowanie i późniejszy odbiór autobiografiki zwierzęcego podmiotu okazują się silnie ucieleśnione, tak na poziomie przekazu, jak i formy opowieści. Dostosowanie fizycznej skali i rozszerzenie aparatu sensomotorycznego są warunkiem stawianym przez nie-ludzką jednostkę czytelnikowi,

¹⁹⁷ Jonathan Burt, *Szczur*, tłum. Andrzej Leśniak (Kraków: TAIWPN Universitas, 2006), 42–47.

¹⁹⁸ Gilles Deleuze i Félix Guattari, *Tysiąc plateau*, tłum. [brak nazwiska tłumacza] (Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana, 2015), 7.

¹⁹⁹ Andrzej Zaniewski, *Szczur* (Warszawa: Wydawnictwo Kopia, 1995), 20.

co komplikuje się w konfrontacji z transferem niektórych doświadczeń bohatera. „Autonarracja jest krucha, podatna na rozpad, ponieważ jest tylko jedną z możliwych opowieści o rozwoju własnego ja. Może ona ulec dezintegracji pod wpływem napięć i zmian w otoczeniu społecznym danej jednostki”, pisze Katarzyna Rosner²⁰⁰. Jak zauważa dalej za Anthonym Giddensem²⁰¹, zachowanie integralności autonarracji zapewnia jednostce właściwe funkcjonowanie. W przypadku stopniowo degradującej się fizyczności szczura, w tym rozpadu narracji, empatyczne współprzeżywanie autobiografii okazuje się wyzwaniem, które splata ludzkiego odbiorcę ze zwierzęcym autorem.

Autobiografikje hybrydyczne

Czermińska w swojej teorii trójkąta autobiograficznego wyróżnia trzy postawy narracyjne obecne w tym gatunku: świadectwo, wyznanie i wyzwanie. Upraszczając, autonarracja zwrócona jest w nich kolejno ku zewnętrznemu środowisku i zachodzącym w nim wydarzeniom, do wnętrza bohatera-narratora i do czytelnika, z którym przez opowieść nawiązywany jest dialog. Jak przyznaje badaczka, każdy tekst autobiograficzny może mieć swoją dominantę spośród wyszczególnionych postaw, jednak ta nigdy nie jest odseparowana od pozostałych szczytów trójkąta²⁰². Zwierzęce narracje homodiegetyczne i autodiegetyczne, mimo dowartościowania nie-ludzkiej jednostki jako pośrednika, aktywnego uczestnika i twórcy wydarzeń, nie muszą polegać wyłącznie na oddaniu wewnętrznego „ja” czy agensa w świecie zewnętrznym. Innymi słowy, niekoniecznie dają się sprowadzić do jednej strategii zyciopisania. Dobrze widać to w przywołanym już *Szczurze*, którego można czytać zarówno jako autobiografikję jednostkową, jak i hybrydyczną.

Zauważona przez Czermińską płynność trójdzielnej poetyki w konwencjonalnych autobiografiach jeszcze silniej przejawia się w ich nieantropocentrycznych odpowiednikach. Nie-ludzka podmiotowość nie funkcjonuje w oderwaniu od warunków środowiskowych czy innych aktorów. Reasumując, jest ona hybrydyczna i asamblażowa,

²⁰⁰ Katarzyna Rosner, *Narracja, tożsamość i czas* (Kraków: TAIWPN Universitas, 2003), 42.

²⁰¹ Giddens, *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*.

²⁰² Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie, wyzwanie*, 31.

a więc poddana nieustannym przekształceniom w toku zawiązywanych relacji z innym i z przestrzenią²⁰³. Rozumiane w ten sposób autobiografie zwierząt nigdy nie są w pełni jednostkowe w sensie wyalienowanych i „samowystarczalnych” podmiotów. Dlatego opowieści te mieszczą się gdzieś między świadectwem, wyznaniem i wyzwaniem, między narratywizowaniem stanów wewnętrznych, kondycją świadka wydarzeń a immersyjnym i empatycznym połączeniem z odbiorcą historii.

Hybrydyczność wpisana jest w zwierzęce autobiograficzne jeszcze wcześniej, bo na podstawowym poziomie konstruowania tekstu. Realna lub fikcyjna historia zwierzęcia, która zostaje przeniesiona w przestrzeń logosu, wymaga ludzkiego pośrednika doświadczeń, a od autora – przyjrzenia się własnej zwierzęcości czy też, jak określiliby to Derrida, „podążania za” zwierzęciem. Przy czym „nie o trwałe pozycje chodzi, lecz o relacje”²⁰⁴. Herman, przyjmujący perspektywę narratologiczną, nazywa tę intersubiektywną praktykę „mówieniem-za” (*speaking-for*), a więc wymagającym przyjęcia odpowiedzialności wyrażaniem Innego – empatyczną identyfikacją ludzkiego i zwierzęcego podmiotu, która stosowana jest nie tylko w fikcyjnych historiach nieantropocentrycznych, ale także chociażby w weterynarii czy praktykach szkoleniowych dla psów przewodników²⁰⁵. Autobiograficzna symulacja odmiennej perspektywy (lub własnej, ale odległej czasowo czy emocjonalnie od stanu obecnego), w tym akt mówienia -za zwierzę, wpisują się w modele intersubiektywne. „Język zakłada istnienie dzielonego obiektu referencji (a więc dzielonej percepcji i uwagi), przekazanie komunikatu wymaga też dzielonych emocji”²⁰⁶. W hybrydycznych autonarracjach na pierwszy plan wychodzi potencjał już nie tylko emancypacyjny, jak we wspomnianych autobiograficznych jednostkowych, ale przede wszystkim empatyczny. W przywoływanym już *Szczurze* Zaniewskiego do hybrydyczności i niejasnej przynależności ontologicznej przyznaje się sam nie-ludzki protagonista: „Staram się żyć na granicy światów – szczurzego i ludzkiego, bardziej na powierzchni niż w głębi, żyć w

²⁰³ Jane Bennett, *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things* (Durham, London: Duke University Press, 2010), 24.

²⁰⁴ Tadeusz Sławek, *Śladem zwierząt. O dochodzeniu do siebie* (Gdańsk: Fundacja Terytoria Książki, 2020), 70.

²⁰⁵ Herman, „Animal Autobiography; Or, Narration beyond the Human”, 5–6.

²⁰⁶ Rembowska-Płuciennik, *Poetyka intersubiektywności. Kognitywistyczna teoria narracji a proza XX wieku*, 110.

lęku, w czujności, w rozdrażnieniu. Lecz tu świat ludzi i świat szczurów przenikają się, są przemieszane, łączą się, utożsamiają²⁰⁷. Mikrohistoria sięga ponad unifikującą przynależność gatunkową podmiotu, a momentami odkrywa relacyjną perspektywę, w której opowieść plasuje się pomiędzy porządkami antropocentrycznymi i „szczurocentrycznymi”. Wynikająca ze współdzielonej autobiografikcji empatyczna recepcja ujawnia się także we fragmentach narracji prowadzonych w drugiej osobie gramatycznej, której to przyglądam się w drugim rozdziale niniejszej pracy. Poetyka mówienia-za uniemożliwia rozdzielenie ludzkiego autora i nie-ludzkiego narratora, ale zwroty do „ty”, wbijające się w dominującą pierwszoosobową narrację, komplikują ontologiczne rozgraniczenia także pomiędzy zewnętrznym odbiorcą a szczurzym bohaterem. Czytelnik nie tyle zostaje zaproszony do poznania historii, ile jest wciągnięty do współprzeżywania doświadczeń. Przez zaburzenie klasycznego podziału na rzeczywistość tekstową i pozatekstową hybrydyczna autobiografikcja staje się równocześnie opowieścią zwierzęcia i człowieka.

Ten rodzaj chimeryczności uobecnia się również w warstwie fabularnej zwierzęcych narracji. W tym miejscu można przywołać kanoniczną *Przemianę* Franza Kafki²⁰⁸, czy inne teksty grające zmianą perspektywy i metamorficznością bohaterów, jak *Labirynty* Ursuli K. Le Guin²⁰⁹ lub *Aksolotla* Julia Cortáзара²¹⁰. Z kolei, sięgając do najnowszej prozy polskiej, można przywołać twórczość Dominiki Słowik²¹¹ niezwykle obfitą w wątki hybrydyczne. Mowa między innymi o opowiadaniach *Lęk przestrzeni*, *Kwarantanna* czy *Pnącze* (reprezentujące asamblaż ludzko-roślinny). W tekstach Słowik gra perspektywę sprawia, że granice ontologiczne ulegają zatarciu, przyjmowany jako ludzki narrator ujawnia swoje zwierzęce „ja”, podobne przemieszczenia zachodzą w bohaterach, których nie sposób jednoznacznie dopasować do konkretnego porządku, oraz w odbiorcach, którzy poznając historię, adaptują się do nowych warunków kognitywnych i cielesnych. W autobiografikcjach hybrydycznych mówienie-za okazuje się więc formą

²⁰⁷ Zaniewski, *Szczur*, 141.

²⁰⁸ Franz Kafka, „Przemiana”, w: *Opowieści i przypowieści*, przez Franz Kafka, tłum. Juliusz Kydryński i in. (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2016).

²⁰⁹ Ursula K. Le Guin, *Labirynty*, w: tejsze, *Dziewczyny Buffalo oraz inne zwierzęce opowieści*, tłum. Agnieszka Sylwanowicz i in. (Warszawa: Wydawnictwo Alkazar, 1993).

²¹⁰ Julio Cortázar, *Aksolotl*, w: tegoż, *Tajemna broń*, tłum. Zofia Chańczyńska (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1967).

²¹¹ Dominika Słowik, *Samosiejki* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2021).

delezjańskiego stawania-się-zwierzęciem, które na płaszczyznach diegetycznej i znaczonej splątuje człowieka (autora i czytelnika) ze zwierzęciem (narratorem i bohaterem).

Autobiografikje usieciowione

Poetyka analizowanego zjawiska zmienia się wraz z rozkładanymi przez badaczy akcentami i spektrum nie-ludzkich aktorów. Lars Bernaerts i współautorzy *The Storied Lives of Non-Human Narrators*, jednego z tekstów założycielskich dla szeroko rozumianej nie-ludzkiej teorii narracji, do egalitarnej kategorii nieantropocentrycznych opowieści włączają nie tylko nie-ludzkie zwierzęta, ale także formy stadnej czy rojowej organizacji, innych organicznych aktantów, środowisko czy przedmioty nieożywione. Kategoryzacja ta, przeprowadzona w duchu myśli Brunona Latoura, według Hermana grozi „zaciemnieniem kontrastujących znaczeń”²¹² ontologicznych. Jednakże kategorię utrzymanie zwierzęcia (z jego mikro- i makrohistorią) w sztywnych ramach taksonomii i odseparowania go od relacyjnego środowiska mogłoby być w skrajnej formie przyczynkiem do ruchu powrotnego ku XIX-wiecznej czystości gatunkowej. Ruchu, który w antropocenie jest już niemożliwy.

Jak przekonuje Bernaerts ze współbadaczami, „w wielu przypadkach nie jesteśmy w stanie zrozumieć nie-ludzkiej narracji, stosując wyłącznie znane układy odniesienia”²¹³. Inklusywny zwierzęcy autobiografizm przesuwający perspektywę narracyjną od jednostki ku sieci nie jest bynajmniej powrotem do makrohistorii gatunku. Zbiorowe doświadczenie nie umniejsza indywidualnej sprawczości pojedynczego zwierzęcego agensa, nie depersonalizuje go, lecz jest jego fundamentalną ciągłością²¹⁴. Autobiografikje usieciowione charakteryzowałaby więc przede wszystkim odmienna skalowalność w budowaniu perspektywy diegetycznej. Strategii tej blisko do idei czulego narratora Olgi Tokarczuk, sieci Brunona Latoura, hiperobiektów Timothy’ego Mortona i

²¹² Herman, „Animal Autobiography; Or, Narration beyond the Human”, 3. Tłumaczenie własne za: „to obscure the contrasting meanings”.

²¹³ Lars Bernaerts i in., „The Storied Lives of Non-Human Narrators”, *Narrative* 22, nr 1 (2014): 75. Tłumaczenie własne za: „in many cases we cannot understand non-human narration merely applying familiar frames of reference”.

²¹⁴ Caracciolo, „Flocking Together. Collective Animal Minds in Contemporary Fiction”, 243.

posthumanistycznej koncepcji relacyjności. „Przyjęcie perspektywy nieantropocentrycznej sprawia, że wysuniętego na pierwszy plan Bohatera zastępują współtworzący ontologiczny kolektyw aktorzy”²¹⁵. Historia indywidualna staje się historią wspólnotową o możliwe rozszerzonych granicach gatunkowych i czasoprzestrzennych.

Za reprezentanta tego najrzadziej występującego spektrum autobiografikcji, mimo iż nietraktującego wyłącznie o zwierzętach, możemy uznać *Dracha* Szczepana Twardocha. Opowieść prowadzona przez tytułowe chtoniczne, ale też zwierzęce bóstwo wykracza znacznie dalej, niż mogłaby sugerować personifikacja śląskiej ziemi, jak bowiem przekonuje narrator: „wszystko, co z tego świata, mówi samo za siebie i mówi coś jeszcze, przez ptaki, drzewa, spalone czołgi, ludzi i kamienie przemawia coś i ja te słowa słyszę, i są to moje słowa”²¹⁶. Jeśliby czytać powieść Twardocha jako autobiografikcję usieciowioną, to wydarzenia, środowisko oraz bohaterowie ludzcy i nie-ludzcy stają się kolektywnym agensem. Wielopokoleniowość zarówno zwierząt, jak i ludzi splecionych ze sobą przez ziemię przywodzi na myśl warstwy geologiczne, co trafnie zauważa Anna Barcz²¹⁷.

Zwierzęce mikrohistorie w *Drachu* dotyczą przede wszystkim saren, z czwartoosobowego punktu widzenia są równoważne opowieściom o ludziach czy rzeczach, ale także stanowią składową biocentrycznej skali, która przez słowa narratora zyskuje fragmentaryczną, antychronologiczną i rizomatyczną autobiografię. Jednak, co należy dodać, z zaburzoną równowagą w reprezentacji podmiotów. W tej proponowanej eksperymentalnej strategii zwierzę równocześnie jest zindywidualizowanym agensem, jak i częścią sieci – co na obydwu poziomach destabilizuje antropocentryczny paradygmat i prowadzi do zredefiniowania więcej-niż-ludzkiej podmiotowości.

Wyróżnione przeze mnie trzy kategorie autobiografikcji porządkują do pewnego stopnia eksperymenty z auto-zoo-narracjami, jednak to oczywiście nie zamyka spektrum możliwych radykalizacji i dalszych przetworzeń wyjściowej koncepcji zwierzęcych

²¹⁵ Adamczewska-Baranowska, „Autonaturografie. Biopoetyki immersyjnego piśmiennictwa przyrodniczego (Zajączkowska, Brach-Czaina, Tsing, Macdonald)”, 234.

²¹⁶ Szczepan Twardoch, *Drach* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2014), 52.

²¹⁷ Anna Barcz, „Pod ziemią. Antropoceniczne narracje na przykładzie *Dracha* Szczepana Twardocha i *Miedzianki* Filipa Springera”, w: *Poetyki ekocydu. Historia, natura, konflikt*, red. Aleksandra Ubortowska, Dobrosława Korczyńska-Partyka, i Ewa Kuliś (Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2019), 170.

biografii Barataya. Przykład zwierzęcych autobiografikcji oprócz propozycji kategoryzacji skupia w sobie specyfikę i wyzwania w myśleniu o historiach wykraczających poza człowieka. Projektowanie perspektywy nie-ludzkiej wikła ich odbiorcę w liczne konteksty historyczne, kulturowe, gatunkowe, pogłębia komplikację podziału na fikcję i faktografię, na którą zwracają uwagę Saunders i Czermińska. Prowokuje także pytania o włączenie innych pozaludzkich, nie tylko zwierzęcych, istnień i systemów organizacji, oraz, wreszcie, warunkuje modyfikację samego języka analizy. Autobiografikcje otwierają nam tym samym ścieżkę do szerszego spojrzenia na proponowaną w pracy nieantropocentryczną metodologię.

5. ZOONARRATOLOGIA, EKONARRATOLOGIA, NARRATOLOGIA POZALUDZKA

Formy formujące formy

„Struktury, w sposób jaki widzieli je teoretycy strukturalistyczni, są zbyt stabilne i nieelastyczne, aby zaadaptować je do «nieustannie zmiennych» wzorców natury [...]. Żeby uchwycić zaangażowanie narracji z tymi wzorcami, potrzebujemy innej koncepcji formy — bardziej dynamicznej i płynnej”²¹⁸. W ten sposób za Markiem Caracciolem można podsumować jeden z celów i pozycję metodologiczną nieantropocentrycznej teorii narracji wyłaniającej się stopniowo z najnowszych badań humanistycznych. Analogicznie do pozostałych nurtów mieszczących się w obrębie zdefiniowanej wcześniej za Hermanem narratologii postklasycznej, podejście więcej-niż-ludzkie świadomie selekcionuje i reinterpretuje w przyjętym przez siebie kluczu bogaty asortyment „odziedziczony” po formalno-strukturalno-generatywnej teorii opowieści. Kryterium nadrzędnym w trakcie tej rekonfiguracji narzędzi diegetycznych, co zaznaczył Caracciolo, ma być dostosowanie ich do „wzorców natury”, przez co literaturoznawca rozumie naturę nie jako wytwór nowoczesności oraz myśli Zachodniej²¹⁹, separujących ją od człowieka, lecz „naturę po naturze” przynależną rzeczywistości antropoceniczej. Ponownie odkrywane wzorce, schematy (tak mimetyczne, jak i nienaturalne) opowieści wpływają ze świata pozbawionego, powiedzielibyśmy za Rosi Braidotti, „binarnej opozycji tego, co dane [natury – przyp. P.F.P.] i tego, co skonstruowane [kultury – przyp.

²¹⁸ Caracciolo, *Narrating the Mesh. Form and Story in the Anthropocene*, 4. Tłumaczenie własne za: „Structures, as structuralist theorists saw them, are too stable and inflexible to be assimilated to the «ever-shifting» patterns of nature [...]. To capture narrative’s engagement with these patterns, we need another conception of form—a more dynamic and open-ended one”.

²¹⁹ Latour, *Polityka natury*, 70–74.

P.F.P.]”²²⁰. Z kolei za Brunonem Latourem owe wzorce opisywane przez Caracciola można dookreślić jako relacyjne i kolektywne, a więc wytworzone w ramach natury-kultur²²¹.

Luc Herman i Bart Vervaeck, analizując wzorce diegetyczne (*templates*) koncentrują uwagę na ich cyrkulacji. Wzorce, do których zaliczają motywy, gatunki literackie, tropy stylistyczne, struktury narracyjne, przedstawiane są jako niestałe i zależne od czasu, kontekstu, medium czy przeobrażeń kulturowych²²². Według Caracciola odwołującego się do ustaleń Hermana i Vervaecka, współcześnie kluczowa negocjacja w ramach zjawiska cyrkulacji opowieści odbywa się między elementami diegetycznymi a szerokim oddziaływaniem kryzysu klimatycznego²²³. Narratologia nieantropocentryczna, upominając się o splot praktyk opowiadania i sfery więcej-niż-ludzkiej, wpisuje się wprost w założenia posthumanizmu, ekokrytyki i humanistyki środowiskowej²²⁴, według których technonatura i jej przeobrażenia nie tyle rzutują, co właśnie ściśle łączą się z kulturą, polityką, ekonomią, historią, fikcją i pozostałymi przestrzeniami życia (nie tylko) człowieka. Prawdopodobnie najlepiej oddają to niejednokrotnie cytowane słowa Lawrence’a Buella, które na lata ukierunkowały myśl ekokrytyczną²²⁵: „Kryzys ekologiczny to przede wszystkim kryzys wyobraźni”²²⁶. Podążając za wpływową pracą amerykańskiego humanisty *The Environmental Imagination*, Julia Fiedorczyk dopowiada, że trudność dzisiejszych wyzwań środowiskowych „jest konsekwencją nie tyle braku wiedzy naukowej czy niedostatku możliwości technologicznych, co odklejenia

²²⁰ Rosi Braidotti, *Po człowieku*, tłum. Joanna Bednarek i Agnieszka Kowalczyk (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2014), 48.

²²¹ Latour, *Nigdy nie byliśmy nowocześni*, 152.

²²² Luc Herman i Bart Vervaeck, „A Theory of Narrative in Culture”, *Poetics Today* 38, nr 4 (2017).

²²³ Marco Caracciolo, *Contemporary Fiction and Climate Uncertainty. Narrating Unstable Futures* (London: Bloomsbury Academic, 2022), 6–10.

²²⁴ Joanna Bednarek, „Emancypacyjna obietnica posthumanizmu”, *Praktyka teoretyczna* 14, nr 4 (2014).

²²⁵ Mimo iż Buell z dzisiejszej perspektywy postrzegany jest jako jeden z pionierów badań ekokrytycznych, on sam stanowczo sprzeciwia się terminowi „ekokrytyka”, orędując raczej za słabiej ugruntowanym określeniem, to jest „krytyką środowiskową” (*environmental criticism*). Zob. Lawrence Buell, *The Future of Environmental Criticism: Environmental Crisis and Literary Imagination* (Oxford: Blackwell Publishing, 2005), 11–13.

²²⁶ Buell, *The Environmental Imagination*, 2. Tłumaczenie cytatu podaję za Julią Fiedorczyk, *Cyborg w ogrodzie. Wprowadzenie do ekokrytyki* (Gdańsk: Wydawnictwo Naukowe Katedra, 2015), 12.

ludzkich koncepcji, przekonań oraz, co za tym idzie, także ludzkich działań od rzeczywistości”²²⁷.

Skoro fikcję i narrację można rozumieć jako praktyki wyjaśniania złożonej rzeczywistości, to wypełnienie sztucznej luki pomiędzy tym co ludzkie a nie-ludzkie jest właśnie celem stawianym w ekopoetyce oraz w nurcie nieantropocentrycznej narratologii. Opisywana tu subdyscyplina wskazuje ponadto, że za tematyzacją kwestii zwierzęcej, ale również za skomplikowanymi współzależnościami antropocenu, cyborgicznymi asamblażami w konstrukcjach wyobrazeniowych, powinna iść metamorfoza aparatu metodologicznego dostosowującego się ustawicznie do rozbieżnych swoistości Innych aktorów, opisującego nie-ludzkie schematy oraz oddziaływanie narracji na odbiorcę (jego postawy, stany afektywne, zachowania, interakcje)²²⁸. Dlatego, próbując umiejscowić wciąż kształtującą się i niejednoznaczłą pozaludzką narratologię, widzę ją na styku kilku postklasycznych nurtów: kognitywistycznego, transmedialnego, nienaturalnego i kontekstualnego, w które aktywnie wkracza myśl posthumanistyczna i ekokrytyczna.

Obranie perspektywy nieantropocentrycznej, poprzez którą opowieść jawi się jako część środowiska, dynamiczna sieć relacji ludzko-nie-ludzkich, zmusza w krytycznej lekturze do reinterpretacji znanych kategorii teoretycznych. Ruch ten nie jest wtórny lecz sprzężony, wymagany przez modyfikację punktu widzenia w analizie. Ujmując to bardziej obrazowo: znaczenie narracji drugoosobowej będzie inne, gdy narratorem, protagonistą i adresatem historii jest zwierzę. Znaczenie wydarzenia w historii, a więc fabularnej zmiany położenia²²⁹, będzie inne, gdy dotyczy opowieści rośliny, również definiowanej przez jej wydarzeniowość. Znaczenie czasu narracyjnego czy rytmu będzie inne, gdy skala temporalna rozciągnięta zostanie na istnienie planetarne, geologiczne, nielinearne. Wszystkie z przywołanych przykładów elementów klasycznych używanych w analizie utworu literackiego jak narrator, aktant, wydarzenie, czas, rytm oraz inne pozbawione ludzkiego punktu odniesienia muszą zostać ponownie

²²⁷ Fiedorczuk, *Cyborg w ogrodzie*, 13.

²²⁸ Alexa Weik von Mossner, *Affective Ecologies. Empathy, Emotion, and Environmental Narrative* (Columbus: The Ohio State University Press, 2017), 4–7.

²²⁹ Rozbudowaną definicję wydarzenia jako jednego z kardynalnych elementów opowieści podaje Peter Hühn, „Event and Eventfulness”, w: *The Living Handbook of Narratology*, red. Peter Hühn i in. (Hamburg University, 13.09.2013), dostęp 18.02.2024, <https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/node/39.html>.

prześlany, aby zachować czułość (odwołując się do idei czwartoosobowego narratora Olgi Tokarczuk) na wielogłosowość postludzkiej historii²³⁰. Opisywaną tu prawidłowość określa do pewnego stopnia „zasada Proteusza” Meira Sternberga²³¹, wskazująca na zależność pomiędzy strategiami formalnymi opowieści a reprezentowanym dyskursem. To uwikłanie formy i przekazu mieszczące się wewnątrz narracji kierunkuje także moje zdecentralizowane, sympoietyczne, splątane podejście do nie-ludzkich historii i ich dynamicznych struktur. Stąd w ujęciu metody i opowieści posługuję się preferowanym przymiotnikiem „nieantropocentryczne”, a nie chociażby „biocentryczne” czy „zoocentryczne”, mając nadzieję nie na zmianę pozycji centrum, lecz jego rozbitcie i upłynnienie²³².

Niezwykle interesująco problem dostosowania do przekazu form poetyckich oraz idei i dyskursu przedstawia Donna Haraway w *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*. Znana badaczka posthumanistyczna wielokrotnie i w różnych konfiguracjach na łamach swojej książki przekonuje: „Ma znaczenie, które opowieści opowiadają opowieści; które koncepty konceptualizują koncepty. Matematycznie, wizualnie i narracyjnie ma znaczenie, które formy formują formy, które systemy systematyzują systemy”²³³. Tym samym o efektywnym współbyciu w tekście z Innym, wytwarzaniu alternatywnych dyskursów, a także o oddziaływaniu nie-ludzkiej narracji na odbiorcę, decyduje nie tylko sama pierwotna intencja i wydźwięk treści, lecz dostosowanie języka opowieści do „wzorców natury” przytaczanych przez Caracciola, czy może raczej ujrzenie owych struktur natury w narracji i *vice versa*. Projekt uaktualniania narratologicznego instrumentarium zgodnie z więcej-niż-ludzką heterarchicznością punktów widzenia podziela także Herman:

²³⁰ Wszystkie te egzemplifikacje zostają przeze mnie rozwinięte w drugim rozdziale pracy, poświęconym nie-ludzkim formom opowieści.

²³¹ Meir Sternberg, „Proteus in Quotation-Land: Mimesis and the Forms of Reported Discourse”, *Poetics Today* 3, nr 2 (1982).

²³² Wspomniana decentralizacja jest ważnym elementem filozofii Deleuzjańskiej, w której nigdy nie oznacza jednorazowego i skończonego aktu. Dynamika przesunięć od struktury ludzkiej i homogenicznej do struktury heterogenicznej także w obrębie teorii narracji ma bowiem charakter rojowy, wytwarzający w sposób permanentny dalsze nieciągłe formy. Zob. Deleuze i Guattari, *Tysiąc plateau*, 60–62.

²³³ Donna Haraway, *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene* (Durham, London: Duke University Press, 2016), 101. Tłumaczenie własne za: „It matters which stories tell stories, which concepts think concepts. Mathematically, visually, and narratively, it matters which figures figure figures, which systems systematize systems”.

Istnieje pilna potrzeba stworzenia ram analizy, która będzie w stanie rzucić światło na struktury narracyjne i metody opowiadania używane przez członków ludzkich kultur do łączenia się z innymi rodzajami istnień. W jakim zakresie i jakimi środkami wyłaniające się, definiujące daną (sub)kulturę praktyki opowiadania uwzględniają rozpiętość i różnorodność nie-ludzkich podmiotów, wielość ich perspektyw i modalności doświadczeń, a także fundamentalne wymagania, które muszą być przestrzegane, by rozwijać się obok czy raczej w relacji z ludzkością — i w konsekwencji, abyśmy my, ludzie, także byli w stanie się rozwijać?²³⁴

W powyższym stanowisku Hermana wybrzmiewa polifoniczność tak samych środków poetyckich w wyrażaniu Innego, jak i możliwych strategii metodologicznych. Stąd też, mówiąc o nurcie pozaludzkiej narratologii niezwykle trudno wyznaczyć jego sztywne granice, to jest moment przejścia od ekokrytyki, *animal studies* czy posthumanistyki zorientowanych na literaturę i pozostałe gałęzie twórczości kulturowej ku powstającej nieantropocentrycznej teorii narracji.

Metody siostrzane

Koncentrując się w niniejszej rozprawie przede wszystkim na polskojęzycznych egzemplifikacjach utworów prozatorskich, należy zaznaczyć, iż na gruncie naukowym w Polsce najnowsze tendencje pozaludzkiej narratologii pozostają nadal słabo reprezentowane, a jeśli się pojawiają, to są wykorzystywane fragmentarycznie. Równolegle funkcjonują jednak ważne i coraz liczniejsze badania literaturoznawcze sięgające w analizie i interpretacji tekstów właśnie po ustalenia wypracowane w rozgałęziających się prądach nowej humanistyki, szczególnie zwróconych w stronę zwierzęcych i międzygatunkowych reprezentacji²³⁵. Pragnę przytoczyć kilka ujęć, z

²³⁴ Herman, *Narratology Beyond the Human*, 22. Tłumaczenie własne za: „There is thus an urgent need to develop a framework for analysis that can shed light on the narrative structures and storytelling methods used by the members of human cultures to engage with other kinds of beings. To what extent, and in what manner, do the ways of telling stories that emerge from and help define a given (sub)culture take into account the range and variety of nonhuman subjects, their multiplicity of perspectives and modalities of experience, and the fundamental requirements that must be honored for them to thrive alongside or rather in relation to humankind— and hence for us humans to thrive as well?”.

²³⁵ Przywołuję tytuły z pominięciem tych, na które powoływałem się już wcześniej w kontekście splotu poezji i polskich studiów nad zwierzętami. Janina Abramowska, *Pisarze w zwierzyńcu* (Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2010); Jacek Kurek i Krzysztof Maliszewski, red., *Zwierzęta i ludzie* (Chorzów: Miejski Dom Kultury „Batory”, 2011); Justyna Tymieniecka-Suchanek, *Literatura rosyjska wobec*

którymi na różnych płaszczyznach paradygmatu postantropocentrycznego swoje założenia podziela metodologia ekonarratologiczna.

Jako pierwszą, nie bez przyczyny, należy wspomnieć wpływową koncepcję zoofilologii, zainicjowaną przez Aleksandra Nawareckiego w tekście o tym samym tytule *Zoofilologia*²³⁶ z monografii *Zwierzęta i ludzie* z 2011 roku, a rozwiniętą w rozdziale *Zoofilologia pod auspicjami augurów*. Oryginalna koncepcja Nawareckiego, proponuje projekt literaturoznawstwa interdyscyplinarnego i zespolonego ze zwierzętami, a nie traktującego nie-ludzką stronę tekstu w sposób przygodny. Zoofilologia, jak przekonuje jej autor:

nie powinna zatrzymywać się na zewnętrznym oglądzie animalnych obrazów, wątków, czy motywów, lecz zachowywać więź z filologią – słyszeć głosy zwierząt, a nawet ton i styl (jesteśmy przecież na terenie literatury). I w ten właśnie sposób wyrażać ich odrębność i wyjątkowość, bo idea zoofilologii wyrastająca z potrzeby podmiotowego traktowania zwierząt, jest afirmatywna i afektywna.²³⁷

Założenie stojące za zoofilologią, to nie tworzenie atlasu czy spisu nie-ludzi występujących na kartach poezji i prozy będące literacką taksonomizacją gatunków, lecz,

upodmiotowienia zwierząt. W kręgu zagadnień ekofilozoficznych (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2013); Anna Barcz i Magdalena Dąbrowska, red., *Zwierzęta, gender i kultura. Perspektywa ekologiczna, etyczna i krytyczna* (Lublin: E-naukowiec, 2014); Anna Barcz i Dorota Łagodźka, red., *Zwierzęta i ich ludzie. Zmierzch antropocentrycznego paradygmatu* (Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2015); Beata Mytych-Forajter i Kalina Jaglarz, red., *Ptaki. Przeploty* (Katowice: Stowarzyszenie Inicjatyw Wydawniczych, 2015); Beata Mytych-Forajter, *Zwierzęta na zakręcie* (Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2017); Marzena Kubisz i Justyna Tymieniecka-Suchanek, red., *Zwierzę - język - emocje. Dyskursy i narracje* (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2018); Justyna Schollenberger, *Stworzenia Darwina. O granicy człowiek-zwierzę* (Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2020). Do tego niewyczerpującego stanu badań wyliczenia rodzimych *animal studies* można dodać także dwutomową monografię, zmierzającą metodologicznie w kierunku posthumanistyki: Justyna Tymieniecka-Suchanek, red., *Człowiek w relacji do zwierząt, roślin i maszyn w kulturze. Aspekt posthumanistyczny i transhumanistyczny*, t. 1 (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2014); Justyna Tymieniecka-Suchanek, red., *Człowiek w relacji do zwierząt, roślin i maszyn w kulturze. Od humanizmu do posthumanizmu*, t. 2 (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2014). Oprócz zasygnalizowanych monografii autorskich i wieloautorskich w ciągu ostatnich lat ukazały się także ważne numery tematyczne czasopism poświęcone kwestiom zwierzęcym, by nadmienić wybrane: „Teksty Drugie” *Pozaludzkie/arcyludzkie* nr 1–2 (2013); „Wielogłos” *Otwarcia: zwierzęta i ich zwierzęcości* 35, nr 1 (2018); „Czas Kultury” *Biografie zwierząt* nr 2 (2023).

²³⁶ Zob. Aleksander Nawarecki, „Zoofilologia”, w: *Zwierzęta i ludzie*, red. Jacek Kurek i Krzysztof Maliszewski (Chorzów: Miejski Dom Kultury „Batory”, 2011).

²³⁷ Aleksander Nawarecki, „Zoofilologia pod auspicjami augurów”, w: *Zwierzęta i ich ludzie. Zmierzch antropocentrycznego paradygmatu*, red. Anna Barcz i Dorota Łagodźka (Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2015), 150–151.

podobnie jak w pozaludzkiej narratologii, odnajdywanie konkretnego zwierzęcia i kontaktowanie się z nim na różnych poziomach tekstu. Zoofilologia jako otwarty i u podstaw interdyscyplinarny projekt „pozostaje wierna wolnemu duchowi literatury i szalonej utopii poszukiwania wspólnego języka ze zwierzętami”²³⁸, stwierdza jej autor. W tych słowach zawiera się niejednoznaczny charakter koncepcji, przesuwając teorię w stronę eksperymentu i akceptując możliwość zbłądzenia w aktywnym poszukiwaniu zwierzęcia. Nawarecki, przybliżając stronę metodologiczną, nie pomija przedstawienia jej implementacji do literaturoznawczej analizy, czego dowodem jest odczytanie zwierzęcych głosów w *Banialuce* Hieronima Morsztyna. Choć niektóre wątki pojawiające się u Nawareckiego, jak zreinterpretowane użycie języka łowieckiego, jakkolwiek prozwole motywowane przez polonistę, czy instrumentalne wykorzystania zwierząt-symboli, były poddawane krytyce przez Anitę Jarzynę²³⁹ czy Annę Barcz²⁴⁰, to zoofilologii należy oddać jej oryginalne i szeroko zakrojone działanie scalające często odległe teorie i wątki: etologiczne, zoolingwistyczne, kulturowe i wreszcie teoretycznoliterackie²⁴¹.

Prezentowana w niniejszej rozprawie praktyka czytania literatury zdaje się siostrzana także względem idei realizmu ekologicznego Barcz, która, jak zakłada autorka, „nie polega już wcale na klasycznym naśladowaniu natury, raczej na odkrywaniu zakrytych kulturowo więzów, splotów i zależności między człowiekiem a organicznym, przyrodniczym otoczeniem”²⁴². Ścieżka objęta przez Barcz ma prowadzić do odsłonięcia realnej przyrody manifestującej się poprzez tekst, wydobywania jej spod romantycznych projekcji, ograniczeń symbolu czy funkcji estetycznej. Jak bowiem kontynuują literaturoznawcy, „teoria ta jest wrażliwa na kwestię odniesienia do świata realnego, doświadczenia spoza tekstu, na wszelkie sposoby i literackie wiązadła, które prowadzą

²³⁸ Nawarecki, 151.

²³⁹ Jarzyna, *Post-koiné. Studia o nieantropocentrycznych językach (poetyckich)*, 20–22.

²⁴⁰ Anna Barcz, *Realizm ekologiczny. Od ekokrytyki do zookrytyki w literaturze polskiej* (Katowice: Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, 2016), 320–322.

²⁴¹ Projekt Nawareckiego, jeśli nawet nie doprowadził do oficjalnego wyodrębnienia się nowej dyscypliny badawczej, co też nie było jego misją, to okazał się fundamentalny dla powstania pierwszego w Polsce i jednego z pierwszych w Europie czasopisma naukowego z zakresu studiów nad zwierzętami. „Zoophilologica. Polish Journal of Animal Studies”, o którym mowa, ukazuje się od 2015 roku pod redakcją Justyny Tymienieckiej-Suchanek. Więcej o periodyku i jego specyfice w ujęciu aktualnych tendencji międzynarodowych w studiach nad zwierzętami w: Gabriela Jarzębowska, „«Zoophilologica» a studia nad zwierzętami w Polsce”, *Teksty Drugie*, nr 4 (2019).

²⁴² Barcz, *Realizm ekologiczny. Od ekokrytyki do zookrytyki w literaturze polskiej*, 90.

do rozpoznania w przedstawionych drzewach – drzew żywych, w bohaterach zwierzęcych – zwierząt wokół nas”²⁴³.

Kolejnym krokiem Barcz jest wprowadzenie do polonistyki obecnej w badaniach światowych teorii narracji zwierzęcych, zajmującej się eksplorowaniem nie-ludzkiego doświadczenia w oparciu o warsztat literacki, poetykę tekstu i kulturowo-etologiczne konteksty²⁴⁴. Badaczka pisze o „zazwierzęceniu” literatury, by przywołać to znakomite określenie, początkowo w szkicu *Wprowadzenie do zookrytyki (teorii zwierzęcych narracji)*²⁴⁵, a dalej rozwija ten temat w zakończeniu cytowanej książki *Realizm ekologiczny. Od ekokrytyki do zookrytyki w literaturze polskiej* oraz w wydanej rok później *Animal Narratives and Culture: Vulnerable Realism*²⁴⁶. W Polsce projekt zoonarratologiczny²⁴⁷, jak bywa określany, podejmuje z powodzeniem również Piotr Krupiński²⁴⁸, odwołując się w swoich zwierzęcych odczytaniach do zoofilologii i mikrologii Nawareckiego, historiografii, teorii psychoanalizy, oraz wybranych koncepcji diegetycznych: focalizacji czy chwytu udziwnienia Wiktora Szklowskiego. Rozległy wachlarz metodologiczny praktykowany przez Krupińskiego odpowiadać ma obszerności form Innego pisarstwa, bowiem „[w]gląd w zwierzęcą stronę doświadczenia dokonywałby się za pomocą różnych literackich metod i środków [...], ale wspólny dla różnych poetyk byłby wysiłek, by jak najsugestywniej odtworzyć sposób zwierzęcego postrzegania świata. Świata «bogatego-w-zwierzęta»”²⁴⁹.

Metody, koncepcje i subdyscypliny spokrewnione w różnym stopniu z podejściem nieantropocentrycznym w humanistyce można by z powodzeniem dalej mnożyć, wspominając przykładowo ugruntowaną pozycję geopoetyki; zakładającej

²⁴³ Barcz, 91.

²⁴⁴ Barcz, 318–322.

²⁴⁵ Anna Barcz, „Wprowadzenie do zookrytyki (teorii zwierzęcych narracji)”, *Białostockie Studia Literaturoznawcze*, nr 6 (2015): 143–159.

²⁴⁶ Anna Barcz, *Animal narratives and culture. Vulnerable realism* (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2017).

²⁴⁷ Przeglądu i swoistej systematyzacji tendencji w obrębie polskiej i światowej zoonarratologii podejmuje się Rembowska-Płuciennik w *Sierści tekstu*. Co należy podkreślić, artykuł ściśle trzyma się narratologicznego rdzenia, od którego wychodzi badaczka, oraz który traktowany jest jako aspekt nierozzerwalnie złączony z literacką zwierzęcością. Rembowska-Płuciennik, „Sierść tekstu. Relacje transgatunkowe w zoonarratologii”.

²⁴⁸ Piotr Krupiński, „Dlaczego gęsi krzyczały?” *Zwierzęta i Zagłada w literaturze polskiej XX i XXI wieku* (Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2016); Piotr Krupiński, *Co się śni zwierzętom? Eseje z pogranicza zoofilologii i psychoanalizy* (Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2021).

²⁴⁹ Krupiński, *Co się śni zwierzętom?*, 15.

relacyjność przestrzeni (realnej i wyobrażonej, realistycznej i fantastycznej) i medium literackiego. Choć wiodące badania podejmowane w ramach geopoetyki niekoniecznie oddalały się poprzez swoje założenia od antroponormatywnych tradycji. Doświadczenie przestrzeni pozostaje doświadczeniem ludzkim, jak w pracach polskiej pionierki tego nurtu, Elżbiety Rybickiej²⁵⁰. Dziś jednak coraz częściej przy analizach pamięci miejsca, statusu przestrzeni i ich działania jako formy kulturowej pojawia się radykalniejszy zwrot w kierunku innych paradygmatów²⁵¹, co możemy znaleźć przykładowo w badaniach Anny Kronenberg²⁵², która łączy geopoetykę Kennetha White'a, między innymi z kategorią podmiotu nomadycznego Rosi Braidotti. Nie bez znaczenia pozostaje także czytanie i pisanie historiografii wrażliwej na głosy mniejsze, inne, peryferyjne, co praktykuje Aleksandra Ubertowska²⁵³, a czego egzemplifikacją były także zwierzęce biografie i autobiograficzne.

Pisząc o bliźniaczych metodach literaturoznawczych i kulturoznawczych eksplorujących antropocentryczne imaginacje, finalnie należy wspomnieć ciekawy przykład projektu Moniki Bakke – *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu*, w których badaczka, oprócz wprowadzenia i rozbudowanej systematyzacji teorii posthumanistycznej i wątków transhumanistycznych, śledzi oddziaływania konceptów nieantropocentrycznych w sztukach wizualnych, bioarcie czy filmie. Co istotne, Bakke, rozumiejąc posthumanizm jako teorię budowaną od dołu²⁵⁴, traktuje różnorodne poetyki nieantropocentrycznie, czy bio-transfiguracje nie tylko transmisyjnie, jako wtórną estetyzację wyników badań genetyków, ekologów, informatyków, ale jako samoistne twórcze laboratorium. „Realizacje artystyczne podejmujące te zagadnienia poszerzają obszar wiedzy o to, co dla antropocentrycznego podmiotu niewygodne i niekomfortowe w relacjach z nie-ludźmi, a kreując własne epistemologie prowadzą nas w krąg doświadczeń dotąd nieobjętych głębszą refleksją, choć niewątpliwie przeżywaną”²⁵⁵.

²⁵⁰ Elżbieta Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich* (Kraków: TAIWPN Universitas, 2014).

²⁵¹ Więcej o antropocentrycznym i nieantropocentrycznym uprawianiu geopoetyki w: Elżbieta Konończuk, „W meandrach geopoetyki”, *Teksty Drugie*, nr 6 (2015).

²⁵² Anna Kronenberg, *Geopoetyka. Związki literatury i środowiska* (Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2015).

²⁵³ Ubertowska, *Historie biotyczne*.

²⁵⁴ Monika Bakke, *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2015), 11–12.

²⁵⁵ Bakke, 94.

Praca Bakke wnosi ważne spostrzeżenia o roli sztuki w kreacji nowych rozwiązań czy systemów myślowych przyszłości. Dowartościowanie mocy wyobraźni i jej wytworów, na co wskazują Caracciolo, Herman, James, Alber i inni narratolodzy zorientowani na kwestie nie-ludzkie, obecne w podejściu Bakke zdaje się słabnąć w kontekście literatury. *Bio-transfiguracje*, skupiając się na sztuce i mediach audiowizualnych niekiedy nie zauważają bliźniaczych eksperymentów dokonywanych na łamach prozy czy poezji, co oczywiście wynika z wyznaczonych przez autorkę ram w doborze materiału. Kończąc to niepełne wyliczenie, czego jestem świadomy, nurtów w polskich badaniach bliższych i dalszych prezentowanej metodologii, przywołać ponownie należy literaturoznawczy wariant studiów ekokrytycznych, a więc ekopoetykę, szczególnie obecną w rodzimej humanistyce i szczególnie bliską mojemu ujęciu. Pozwalam sobie tylko przywołać ten wątek, bowiem o rozbieżnościach i analogiach między ekopoetyką a ekonarratologią, dotyczących przede wszystkim doboru analizowanego materiału literackiego i orientacji lirycznej ekopoetyki, piszę w pierwszym podrozdziale.

Różnorodność tradycji, opracowywanego materiału, zakresu znaczeniowego i podejmowanych wątków w wyliczonych powyżej koncepcjach czy stanowiskach konkretnych autorów nie ulega wątpliwości. Pragnę jednak raz jeszcze podkreślić ich podobieństwo, które zasadza się na uznaniu sięgającej ponad człowieka relacyjności, a więc wzajemnie oddziałujących na siebie twórczości kulturowej i świata więcej-niż-ludzkiego. Stanowiska te łączy wzajemnie oraz łączy z narratologią nieantropocentryczną to, co Ewa Domańska określa mianem metodologii praktycznej, a więc teorii reagującej z materiałem i wynikającej z niego:

Powtórzę zatem, że kiedy nowe problemy badawcze wtłaczane są w ramy obowiązujących teorii poznawczych, podejść i kategorii, wpływające z takich badań wnioski są przewidywalne i potwierdzają jedynie to, co już wiemy. Stąd obecnie ważne jest wskazanie na teorie, które uczą, jak tworzyć pojęcia i wprowadzać teorie wychodząc od danych.²⁵⁶

Teoria czy też teorie narracji pozaludzkiej wpisują się w prezentowaną przez Domańską wykładnię metodologii praktycznej, co oznacza, że narratologia nieantropocentryczna,

²⁵⁶ Domańska, „Jakiej metodologii potrzebuje współczesna humanistyka?”, 50–51.

przy świadomości swojej genezy strukturalistycznej, odchodzi „od biernego aplikowania teorii i instrumentalnego wykorzystania materiału badawczego”²⁵⁷. Przeciwnie, poprzez ekokrytykę, posthumanizm i inne interdyscyplinarne czy transdyscyplinarne narzędzia reaguje z materiałem, wyłania się z niego, co determinuje jej postklasyczny charakter. To bycie blisko Innego, przybierające często postać humanistyki służebnej²⁵⁸, daje być może utopijną nadzieję na zrozumienie go, ujrzenie przez odbiorcę opowieści nie-ludzkiej współdzielonej empirii, a tym samym przemyślenie pozycji człowieka będącej w istocie elementem większej, dalece złożonej całości.

Teoria w ruchu

Narratologia nieantropocentryczna, w przeciwieństwie do nieco starszych i bardziej ugruntowanych nurtów postklasycznych, wciąż, mimo bogatego umotywowania źródłowego w pracach Hermana, Caracciola, James, Weik von Mossner, Bernaerts, Bruce’a Clarke’a²⁵⁹, nie doczekała się ustalenia jednolitego kształtu subdyscypliny, a nawet spójnego nazewnictwa. Nomenklatura teorii zmienia się w zależności od propozycji, stąd narratologia pozaludzka, nieantropocentryczna czy ekonarratologia. Za różnicami terminologicznymi idą odmienne podejścia do tematyki nie-ludzkiej fikcji, jej zakresu, mediów, czy wreszcie doboru narzędzi teoretycznych i dyscyplin uzupełniających narratologiczny rdzeń, a także zmienne proporcje w metodologicznym instrumentarium. Choć na horyzoncie zdaje się majaczyć potencjalna konsolidacja.

Herman w *Narratology beyond the Human* posługuje się określeniem narratologii pozaludzkiej, zawężając jednak swoje analizy do wypływającej z nurtu

²⁵⁷ Domańska, 51.

²⁵⁸ Odwołuję się tutaj do terminu zaproponowanego przez Justynę Tabaszewską, który oddawać ma „drogę środka” we współczesnych badaniach, będąc kompromisem pomiędzy humanistyką zaangażowaną a autonomiczną. Rozumiana za Tabaszewską służebność w przypadku narratologii nieantropocentrycznej nadawałaby jej po pierwsze określone funkcje wobec społeczeństwa i innych dyscyplin naukowych, polegających przede wszystkim na diagnozowaniu a dalej wyjaśnianiu problemów poszerzającej się skali opowieści i nowych podmiotów dochodzących do głosu, a po drugie służebność uwalniałaby od presji rynkowej „użyteczności” badań, umożliwiała negocjowanie autonomii oraz powrót do pracy z tekstem literackim i jego nie-ludzką stroną. Justyna Tabaszewska, *Humanistyka służebna. Negocjowanie pola i budowanie autonomii w dobie kryzysu* (Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2022), 50–57.

²⁵⁹ Jako że teksty pozostałych z wymienionych badaczy pojawiają się w niniejszym rozdziale w przeciwieństwie do publikacji Bruce’a Clarke’a, do którego odnoszę się w dalszej części pracy, w tym miejscu przywołuję jego wybrane publikacje. Zob. Bruce Clarke, *Posthuman Metamorphosis. Narrative and Systems* (New York: Fordham University Press, 2008); Bruce Clarke, *Neocybernetics and Narrative* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2014).

kognitywistycznego teorii narracji zwierzęcych. Dla projektu fundamentalne są same interakcje zwierzęco-ludzkie w tekście, które rozciągają się od wymiaru osobistego po dyskursy, gatunki, czy inne praktyki kulturowe, które relacje międzygatunkowe normalizują i kształtują²⁶⁰. Herman, ograniczając się do zwierzęcia i zwierzęco-ludzkiej relacyjności, jednocześnie wykracza poza obręb samej prozy, proponując dla narratologii pozaludzkiej pole badawcze poszerzone o powieść graficzną, film czy grę wideo²⁶¹. Projekt brytyjskiego teoretyka usiłuje ponadto wprowadzić systematyzację nie-ludzkich opowieści służącą przede wszystkim dalszemu rozwojowi subdyscypliny, ale też dla wymiany wiedzy z dziedzinami przyrodniczymi²⁶².

Interesującą propozycją Hermana, obok wspomnianych autobiografii, jest podział przedstawień nie-ludzkich doświadczeń, uszeregowany ze względu na stopień oddalenia od człowieka. Narratolog wyróżnia kolejno: *Zwierzęcą Alegorię*, *Projekcje Zwierzęcego Celu Poprzez Ludzkie Źródło*, *Projekcje Ludzkiego Celu Poprzez Zwierzęce Źródło* oraz *Modelowanie Umwelt*²⁶³. W tekstach alegorycznych aktorzy zwierzęcy sprowadzeni zostają do ludzkich reprezentantów czy symulacji, jak w znanym komiksie Arta Spiegelmana *Maus. Opowieść ocalałego*²⁶⁴, *Folwarku zwierzęcym* George'a Orwella²⁶⁵. Z kolei sięgając do polskiej literatury, dobrym przykładem zwierzęcej alegorii jest *Kocuria* Hanny Kordalskiej-Rosiek²⁶⁶. Narracje z następnej kategorii koncentrują się już na zwierzęciu, jednak to ludzkie motywacje i zachowania stanowią podstawę twórczą tych historii. *Projekcje Ludzkiego Celu Poprzez Zwierzęce Źródło* Herman rozumie jako przede wszystkim opowieści metamorficzne, w których nie-ludzkie warunki fizyczne pośredniczą odbiorowi doświadczeń w świecie ludzkim. Ostatnie miejsce w spektrum zajmuje *Modelowanie Umwelt* odsyłające do koncepcji biologa i filozofa Jakoba von Uexküll²⁶⁷, która w ujęciu Hermana staje się zespołem eksperymentalnych strategii

²⁶⁰ Herman, *Narratology Beyond the Human*, 89.

²⁶¹ Herman, 2.

²⁶² Herman, 8, 88.

²⁶³ Por. Herman, 138–56.

²⁶⁴ Art Spiegelman, *Maus. Opowieść ocalałego* (komiks), tłum. Piotr Bikont (Warszawa: Wydawnictwo Komiksowe, 2016).

²⁶⁵ George Orwell, *Folwark zwierzęcy*, tłum. Bartłomiej Zborski (Warszawa: Wydawnictwo Muza, 2011).

²⁶⁶ Hanna Kordalska-Rosiek, *Kocuria. To nie bajka* (Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, 2021).

²⁶⁷ Koncepcja *umwelt* została zaproponowana w latach 30. XX wieku przez Jakoba von Uexküll. Pionier nowoczesnej etologii przekonywał, iż środowisko czy też świat-wokół (*umwelt*) zwierzęcia ludzkiego bądź nie-ludzkiego jest rekonstruowany w oparciu o jego warunki sensomotoryczne i indywidualne doświadczenia. Jakob von Uexküll, „A Stroll through the Worlds of Animals and Men: A Picture Book of

diegetycznych i myślowych do wyrażania nieantropocentrycznych modeli doświadczeń. Ta jedna z wprowadzonych przez Hermana klasyfikacji ilustruje nam, iż zakres zainteresowań narratologii pozaludzkiej w jego ujęciu nie musi być tożsamy z dyskursem nieantropocentrycznym, tak samo dystansuje się od jednoznacznego odrzucenia zabiegów antropomorfizacyjnych, które mogą przybrać postać etyczną²⁶⁸.

Badania brytyjskiego teoretyka przewartościowujące język narratologii zgodnie ze specyfiką fikcji pozaludzkiej i zmian wyobraźni środowiskowej są kluczowe dla rozwoju tej subdyscypliny i świadczą o potrzebie systematyzacji nurtu analogicznie, choć może w mniejszej skali, co wcześniejsze pionierskie rozpoznania Hermana w zwrocie postklasycznym. Równoległe do skupionego na zwierzęciu podejściu autora *Narratology beyond the Human* pojawiły się strategie poszerzające jeszcze bardziej pole zainteresowań nowego prądu. Choć tendencja analityczna Hermana wykracza w istocie poza zwierzę, poprzez między innymi relacyjność aktorów, diegetyczne procesy stawania-się-innym, wpływ środowiska na tekst, czy rolę świata opowieści, to wyraźniejszy nacisk na inne niż zwierzęce nie-ludzkie podmioty pojawia się u James, Weik von Mossner, a szczególnie u Caracciola. Ta sympoietyczna, usieciowiona perspektywa badawcza odpowiada słowom Fiedorczuk, wyprowadzonym z ekopoetyki: „Na terytorium literatury to, co dzikie, zawiera sojusz z dyscypliną zaproponowaną przez *techné*”²⁶⁹. Na tym zasadzał się także przywoływany w kontekście autobiografiki spór pomiędzy Hermanem a Bernaertsem, który wraz ze współautorami, sygnalizując nową perspektywę narratologiczną, przekonywał o konieczności integracji narracji zwierzęcych, roślinnych i aktorów nieożywionych wewnątrz jednej kategorii nie-ludzkiej, co wynikało z podzielanego przez tych agensów potencjału do defamiliaryzacji tekstu²⁷⁰.

Możliwe szerokie (w duchu posthumanistycznym) podejście proponowane w prekursorskim dla nurtu artykule *The Storied Lives of Non-Human Narrators* opublikowanym w „Narrative” zdaje się być dominujące i coraz mocniej ugruntowane w metodologicznych granicach pozaludzkiej teorii narracji. Świadczy o tym chociażby

Invisible Worlds”, w: *Instinctive Behavior. The Development of a Modern Concept*, red., tłum. Claire H. Schiller (New York: International Universities Press, 1957), 5–80.

²⁶⁸ Erica Fudge, *Animal* (London: Reaktion Books, 2002), 89.

²⁶⁹ Fiedorczuk, *Cyborg w ogrodzie*, 67.

²⁷⁰ Bernaerts i in., „The Storied Lives of Non-Human Narrators”, 88–89.

rozwój badań Erin James. Teoretyczka, definiując w 2015 roku koncepcję ekonarratologii jako „praktyki lekturowej, która łączy ekokrytyczne zainteresowanie związkami pomiędzy literaturą a fizycznym środowiskiem z narratologią i jej koncentracją na strukturach i chwytach, którymi komponowane są narracje”²⁷¹, pierwotnie zdaje się widzieć ją w obrębie przede wszystkim badań postkolonialnych. Jak pisze w innym miejscu, „zielone” narracje „pozwalają czytelnikom symulować i zamieszkiwać środowiska, do których w innym wypadku nie mieliby dostępu, oraz doświadczać tych środowisk z alternatywnej perspektywy”²⁷². Przemieszczenia i poszerzenia wyobraźni środowiskowej, na które wskazuje James, dotyczą relacji ze środowiskiem, ale w głównej mierze z poziomu człowieka. Jednak już późniejsze prace narratolożki, jak współredagowana z Erikiem Morelem książka *Environment and Narrative: New Directions in Econarratology*²⁷³ z 2020, czy jej najnowsza autorska monografia *Narrative in the Anthropocene* z 2022, pokazują kierunek zmian ekonarratologii ku antropoceniczej teorii narracji, która „bada w jaki sposób narracje i antropocen informują i napędzają się wzajemnie”²⁷⁴. „Nowa” ekonarratologia otwarcie wpisuje się w dyskurs nieantropocentryczny, poszukując oddziaływań już nie tylko klimatycznych czy środowiskowych, ale też zwierzęcych, roślinnych czy technologicznych na czytelnika, gatunek i struktury tworzenia współczesnych opowieści o sieci aktorów²⁷⁵. Takie spojrzenie poza człowieka, ale także poza wyabstrahowane zwierzę, zdaje się sygnalizować Nawarecki w ramach możliwego rozwoju zoofilologii. Polonista, pisząc biograficzny fragment o mieszkającej z nim papudze Pinturicchio, skupia się na zmianach artykulacji i intensywności wypowiedzianego przez ptaka słowa „solidarność” w czasie lat 80. ubiegłego wieku. Pinturicchio wraz z komunikatami reagował na przestrzeń, media,

²⁷¹ James, *The Storyworld Accord*, 242. Tłumaczenie własne za: „mode of reading that combines ecocriticism’s interest in the relationship between literature and the physical environment and narratology’s focus on the literary structures and devices by which narratives are composed”.

²⁷² James, 24. Tłumaczenie własne za: „allow readers to simulate and live in environments they would otherwise be denied and experience those environments from an alternative perspective”.

²⁷³ Erin James i Eric Morel, red., *Environment and Narrative. New Directions in Econarratology* (Columbus: Ohio State University Press, 2020).

²⁷⁴ Erin James, *Narrative in the Anthropocene* (Columbus: Ohio State University Press, 2022), 5. Tłumaczenie własne za: „explore how narrative and the Anthropocene inform and are influenced by each other”.

²⁷⁵ Heise, „Environment and Narrative”, 205.

nastroje w domu, czy prośby Nawareckiego wynikające z wydarzeń stanu wojennego. Finalnie literaturoznawca pyta:

Parę lat później papuga sama z siebie zaczęła mówić „dość” i wtedy postkomuniści powrócili do władzy. „Solidarność, solidarność, dość” – to najkrótszy i bodaj najlepszy komentarz do zmian historycznych oraz mentalnych tamtej epoki. Ale kto był autorem tego hasła? Czy Pinturicchio? Wedle koncepcji Brunona Latoura ptak byłby tylko jednym z aktorów-sieci, razem z opiekunami, gośćmi chorzowskiego mieszkania, wszechobecnymi politykami i oczywiście włączonym telewizorem.²⁷⁶

O krok dalej idzie Marco Caracciolo, który także plasuje się po stronie ekonarratologicznej oraz konsekwentnie w publikowanych artykułach i książkach²⁷⁷ rozwija zaplecze metodologiczne eksplorowanej teorii narracji. W ostatniej z przywołanych publikacji, powstałej w ramach interdyscyplinarnego projektu o tym samym tytule prowadzonego wraz z między innymi Kristin Ferebee i Shannon Lambert na Uniwersytecie Gandawskim²⁷⁸, Caracciolo decyduje się odejść od podziału materiału badawczego w kluczu typów nie-ludzkich podmiotów i ich osobliwych cech. Proponuje w zamian za filozofią Timothy’ego Mortona analizę tekstów fikcyjnych i ich konstrukcji w oparciu o trzy wyodrębnione kategorie: nielinearności, współzależności i multiskalarności, „poprzez które narracja może wyrażać, w warunkach formalnych, złożoność naszego momentu antropocenicznego”²⁷⁹. Powyższą metodę myślenia o organizacji tekstu roboczo określam poetykami splątania, odnosząc się przy tym do ekokrytyki materialnej Serpil Oppermann²⁸⁰. W ten sposób rozumiana, także w niniejszej rozprawie, ekonarratologia pozostawałaby otwarta na wszelkie perspektywy nie-ludzkie, więcej-niż-ludzkie, cyborgiczne, relacyjne i ich literackie formy, w których wybrzmiewają różnica oraz współzależności splątanego życia.

²⁷⁶ Nawarecki, „Zoofilologia pod auspicjami augurów”, 153.

²⁷⁷ Z monografii przede wszystkim warto zwrócić uwagę na: Marco Caracciolo, *Strange Narrators in Contemporary Fiction. Explorations in Readers’ Engagement with Characters* (Lincoln, London: University of Nebraska Press, 2016); Caracciolo, *Contemporary Fiction and Climate Uncertainty*; Caracciolo, *Narrating the Mesh. Form and Story in the Anthropocene*.

²⁷⁸ „Narrating the Mesh”, dostęp 18.02.2024, <https://narmesh.ugent.be/>.

²⁷⁹ Caracciolo, *Narrating the Mesh. Form and Story in the Anthropocene*, 18. Tłumaczenie własne za: „through which narrative can render, in formal terms, the complexity of our Anthropocenic moment”.

²⁸⁰ Serpil Oppermann, „Entangled Stories of Life: Narrative Agencies and «Ethics of Worlding» in the Quantum Realm”, *Ecocene: Cappadocia Journal of Environmental Humanities* 3, nr 1 (2022).

Determinacja takiego kierunku ewolucji wciąż powstającego prądu narratologii nieantropocentrycznej świadczy o wpisywaniu się go w drugą fazę postklasyczną, w której teoria, jak piszą Alber i Fludernik, „w ustabilizowaniu się będzie musiała skoordynować liczne modele odśrodkowe powstałe w pierwszej fazie postklasycznej narratologii”²⁸¹. Konsolidacja nurtu, którą także tu proponuję, przekłada się na działania interdyscyplinarne i transdyscyplinarne, ale także wypracowywanie pozaludzkiej teorii opowieści z rozlicznych istniejących już rozpoznań innych prądów postklasycznych. Dlatego też subdyscyplinę ekonarratologiczną interesują punkty wspólne, a nie dalsza dywersyfikacja bądź jednoznaczne opowiedzenie się po stronie prądu kognitywistycznego, nienaturalnego czy transmedialnego.

Różnica wybrzmiewająca w powyższym zestawieniu wiodących sposobów aplikacji pozaludzkiej kategorii w obręb literaturoznawczej teorii narracji nie przeczy stanowisku o obecności tegoż nurtu. Przeciwnie, jest potwierdzeniem jego aktualności, oddolnego tworzenia się subdyscypliny, wypracowywania zakresu tematycznego i teoretycznego. Dlatego w badaniach nad nie-ludzkimi formami opowieści nieustannie negocjowane są wpływy posthumanizmu i ekokrytyki, narratologii nienaturalnej i kognitywistycznej, podejścia literaturocentrycznego i transmedialnego itd. Ten asamblażowy charakter będzie obecny także w niniejszej dysertacji. Przyjmuję go z pełną świadomością niebezpieczeństwa rozwarstwienia teoretycznego, ale jednocześnie z przekonaniem o przewyższających szansach jakie niesie tak rozumiana teoria narracji, która otwiera „bramy dla uchwycenia tego co pograniczne”²⁸², pisząc za Łebkowską. Nie-ludscy aktorzy, elementy diegetyczne, wreszcie przykłady literackie z najnowszej literatury polskiej przedstawione w kolejnych rozdziałach nie wyczerpują jednak tematu nieantropocentrycznej fikcji w Polsce. Nie to było celem moich analiz. Pragnąłem poprzez wprowadzenie do polskiego literaturoznawstwa teorii ekonarratologicznej oraz zaproponowaną reprezentację tekstową ukazać możliwie szerokie spektrum wzorców natury, tych organicznych i nieorganicznych, w przestrzeniach wyobrażonych, ujawnić sprawczość nie-ludzkich agensów w literaturze, różnorodność ich głosów i form. Finalnie zaś w mojej pracy chciałem przemyśleć tekstowe próby przekroczenia człowieka

²⁸¹ Alber i Fludernik, „Introduction”, 5. Tłumaczenie własne za: „in settling down, will now have to align with one another the numerous centrifugal models that arose in the first phase of postclassicism”.

²⁸² Łebkowska, „Narracja”, 205.

pozostającego w wielopoziomowej relacji z rzeczywistością antropocenu oraz zreinterpretować opowieść, która, reagując z zmianami gatunkowymi, środowiskowymi, technologicznymi, prowadzi do splątania czytelnika z Innym.

ROZDZIAŁ II.

FORMY NIE-LUDZKIE

Zaszczepił w tobie własną drapieżność,
konieczność wędrówki, niespokojne sny.

Nigdzie nie zatrzymujesz się na dłużej,
przenosisz się z miejsca na miejsce, szukasz.

Andrzej Zaniewski, *Szczur*

I wszystko w tym krótkim momencie definiuje
się na nowo, od nowa wyznacza swoje granice
i cele, na chwilę rozmyte kształty znów
zawierają się w sobie.

Olga Tokarczuk, *Empuzjon*

6. NARRATOR ZWIERZĘCY

W zwierzęcych opowieściach fabularyzowanych, poetyckich czy historiograficznych, określanych też jako zoonarracje (*zoonarratives*)²⁸³, dla przekroczenia ludzkiej perspektywy autorzy i autorki wykorzystują szereg zabiegów defamiliaryzujących albo też antropomorfizujących inne doświadczenie. Zoonarracje, mimo stale rosnącej obecności wśród współczesnych tekstów kultury, wciąż plasują się raczej w kręgu literatury eksperymentalnej niż głównonurtowej. I nie chodzi tu o marginalność podejmowanej problematyki, ale raczej koncepcyjne czy formalne sposoby jej wyrażenia. Jak zilustruję na przykładzie *Szczura* Andrzeja Zaniewskiego z 1995 roku, wykorzystana w powieści narracja drugoosobowa sama w sobie okazuje się ucieleśnieniem myśli nieantropocentrycznej. Posthumanistyczny przekaz uzupełnia nienaturalna forma.

Dzięki literaturze, w której zwierzęta mówią lub mają coś do powiedzenia, albo tam, gdzie fikcja eksploruje zwierzęcy świat, mówienie o podmiocie w narracji jest o tyle uprawnione, o ile towarzyszy mu doświadczenie.²⁸⁴

Warunek zwierzęcego upodmiotowienia postawiony przez Annę Barcz zostaje niewątpliwie spełniony w powieści Zaniewskiego. Nie-ludzki protagonista – tytułowy szczur – przez dominującą w tekście pierwszoosobową narrację otrzymuje głos, o którym wspomina Barcz, jednocześnie jako agent czynnie kształtuje siebie i przestrzeń. Czytelnik poznaje historię z perspektywy zwierzęcia, któremu towarzyszy od narodzin do śmierci, przemierzając wraz z nim miasta, piwnice i kanały. Tekst jednak posuwa się dalej w swojej postludzkiej formie, bowiem towarzyszące doświadczenie w *Szczurze* okazuje się intersubiektywne, a nawet zdeterytorializowane. Za sprawą podejmowanych

²⁸³ Zob. Barcz, *Animal narratives and culture*.

²⁸⁴ Barcz, „Wprowadzenie do zookrytyki (teorii zwierzęcych narracji)”, 157.

eksperymentów narracyjnych, będących głównym aspektem defamiliaryzującym, a szczególnie efemerycznych przejść na poziomie struktury diegetycznej między osobami gramatycznymi, zostaje uniemożliwione jednoznaczne odczytanie znaczenia i wydźwięku zoonarracji. Przemieszczenia te pragnę zidentyfikować w kontekście zawiązywanych więcej-niż-ludzkich relacji. O takiej postantropocentrycznej rzeczywistości pisze Donna Haraway w *Manifestie gatunków stowarzyszonych*: „Nie ma żadnych pierwotnie ukonstytuowanych podmiotów i przedmiotów, nie ma też pojedynczych źródeł, jednostkowych aktorów czy celów ostatecznych”²⁸⁵. Co pokażę dalej, w *Szczurze* ontologiczne przesunięcia na linii zwierzę–człowiek oraz w triadzie bohater–narrator–czytelnik wynikają przede wszystkim z zastosowania drugoosobowej formy diegetycznej. Formułowane przez nie-ludzkiego narratora wypowiedzi w drugiej osobie mają kilka funkcji, które zmieniają się w zależności od obranej perspektywy opisu. Jak się okazuje, w badaniach narratologicznych perspektywa „ty” sama w sobie jest niejednoznaczna i problematyczna do usystematyzowania.

Gérard Genette w klasycznym już rozróżnieniu na narracje heterodiegetyczną i homodiegetyczną²⁸⁶ za główne kryterium klasyfikujące przyjmuje usytuowanie narratora wobec historii, a więc jego obecność i poziom zaangażowania w akcję. W podziale tym Genette bierze pod uwagę narracje trzecioosobowe, które, upraszczając, odpowiadają kategorii heterodiegetycznej, oraz opowieści pierwszoosobowe mieszające się w większości przypadków po stronie homodiegetycznej. W przyjętej strukturze zauważalny jest brak obecności narracji prowadzonych z perspektywy drugiej osoby, którą jedynie na marginesie swoich analiz odnotowuje Genette, stwierdzając przy tym lekceważąco, że stanowi ona „rzadki, ale bardzo prosty przypadek”²⁸⁷. Lukę badawczą uzupełnia podział Mary Frances Hopkins i Leona Perkinsa²⁸⁸. Trzecią osobę w narracji definiują oni jako usytuowaną na „zewnątrz” opowieści. Taka perspektywa do pewnego stopnia separuje odbiorcę od relacyjnego doświadczenia wydarzeń i intersubiektywnego zaangażowania

²⁸⁵ Donna Haraway, „Manifest gatunków stowarzyszonych”, w: *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*, red. Agnieszka Gajewska, tłum. Joanna Bednarek (Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2012), 245.

²⁸⁶ Zob. Gérard Genette, *Narrative Discourse. An Essay in Method*, tłum. Jane E. Lewin (Ithaca, New York: Cornell University Press, 1980).

²⁸⁷ Gérard Genette, *Narrative Discourse Revisited*, tłum. Jane E. Lewin (Ithaca, New York: Cornell University Press, 1988), 133. Tłumaczenie własne za: „rare and simple case”.

²⁸⁸ Mary Frances Hopkins i Leon Perkins, „Second Person Point of View in Narrative”, w: *Critical Survey of Short Fiction*, red. Frank N. Magill (Salem: Englewood Cliffs, 1981).

w historię. Za jej przeciwieństwo badacze uznają nie pierwszą osobę gramatyczną, ale drugą, która zlokalizowana jest „wewnętrznie” do opowieści, biorącą w niej czynny udział.

Gry z przekraczaniem granic narracyjnych, świadomość transgresyjnej formy, płynność i ucieczki w kolejne osoby gramatyczne są wręcz uznawane przez niektórych narratologów za cechy perspektywy drugoosobowej²⁸⁹. Na eksperymentalny i interakcyjny charakter zwraca uwagę także Magdalena Rembowska-Płuciennik: „[...] można ten modus narracyjny nazwać formalno-mentalnym eksperymentem z zakresu zarówno przedstawionych, jak i czytelniczych możliwości symulacyjnych”²⁹⁰. Narracje „ty” celowo wymykają się klasycznym dychotomicznym strukturom, jak chociażby rozróżnieniu na opowieści homo- i heterodiegetyczne. Dzięki tym atrybutom mogą okazać się odpowiednim medium przekazującym relacyjną podmiotowość postludzka i jej zdeterytorializowaną perspektywę poznawczą.

Korzystając z ustaleń badań nad narracjami drugoosobowymi, a także biorąc pod uwagę specyfikę fabuł zwierzęcych, wyszczególniłem trzy dominujące funkcje narracyjnego „ty” w powieści Zaniewskiego. W pierwszej kolejności pragnę przedstawić związek osoby gramatycznej z budowaniem nieantropocentrycznego zestawu sensomotorycznego i doświadczania nie-ludzkiego świata przedstawionego w *Szczurze*. W funkcji zanurzającej czy też immersyjnej zwrot „ty” uzupełniony jest o inne zabiegi narracyjne i fabularne zmieniające percepcję odbiorcy i wprowadzające go do nienaturalnej narracji²⁹¹. Kolejna rola – empatyczna – bezpośrednio wynika z funkcji pierwszej. Jeśli przyjmiemy, że odbiorcą (*narratee*) zwrotu „ty” jest czytelnik, to drugoosobowy punkt widzenia przekłada się na ucieleśnione zintegrowanie go ze zwierzęcą postacią. W tej perspektywie człowiek staje się hybrydycznym agentem, nie tylko współodczuwającym, ale działającym poza kulturowym imperatywem. Ostatnią wydzieloną rolą narracji drugoosobowej w analizowanej fabule jest funkcja tożsamościowa,

²⁸⁹ Fludernik, *Towards a „Natural” Narratology*, 226; Richardson, *Unnatural Voices*, 23.

²⁹⁰ Rembowska-Płuciennik, *Poetyka intersubiektywności. Kognitywistyczna teoria narracji a proza XX wieku*, 203.

²⁹¹ Używając tego epitetu, nie podejmuję próby jakiegokolwiek wartościowania opowieści, odnoszę się tu do teorii nienaturalnej narratologii (*unnatural narratology*), której przedmiot badań stanowią antymimetyczne, defamiliarizacyjne, niekonwencjonalne czy w inny sposób wykraczające poza logiczny przekaz modele diegetyczne. Zob. Jan Alber i in., „Unnatural Narratives, Unnatural Narratology. Beyond Mimetic Models”, *Narrative* 18, nr 2 (2010); Alber, Nielsen, i Richardson, *A Poetics of Unnatural Narrative*.

która łączy w sobie zabiegi narratywizacyjne i oniryczne. W tym ujęciu zwrot narratora do bohatera ma kształtować indywidualne „ja” zwierzęcia, które jednak, zgodnie z myślą posthumanistyczną²⁹², jest relacyjne i zmienne, a więc ulega nieuchronnemu rozpadowi, przemieszczeniom i rekonstrukcji. Z tych trzech wyszczególnionych przeze mnie funkcji narracji drugoosobowej w *Szczurze* Zaniewskiego wyłania się szersza strategia nieantropocentrycznego opowiadania.

Funkcja zanurzająca albo przed wyruszeniem w drogę dostosuj percepcję

„Niezależnie od tego, gdzie się urodziły, szczury sprawiają wrażenie pochodzących skądinąd”²⁹³, stwierdza w monografii poświęconej tym zwierzętom Jonathan Burt. Szczura – gatunek, który szczególnie szybko jest w stanie dostosowywać się do nowych niesprzyjających warunków – charakteryzuje według badacza stałe poczucie ontologicznego niedopasowania czy zagubienia. Co ciekawe, opisywany stan obcości ma być obecny u zwierzęcia od chwili narodzin, czego świadomy zdaje się Andrzej Zaniewski. Wątek ten jest eksplorowany w całej powieści, niemniej w tym kontekście istotna jest scena otwierająca *Szczura*. Na ukazanie obcości w świecie, a jednocześnie wyprowadzenie bohatera i czytelnika z mroku nieświadomości do nieznannej przestrzeni, w której oboje winni się zanurzyć, pisarz wybiera moment narodzin. Dualizm szczurzego zagubienia poza łonem matki i jednoczesnej próby poznania nowej rzeczywistości oddaje przejście między osobami gramatycznymi w narracji.

Ciemność, ciemność jak po narodzeniu, ciemność ze wszystkich stron. Wtedy było jeszcze ciemniej: czarna, szczelna bariera odgradzająca od życia, od przestrzeni, od świadomości. Poza ciemnością nie znałem niczego, odwrotnie niż teraz, gdy w mózgu żarzą się powidoki, pozostałości światła, szczątki, okruchy, cienie.

Przypomnij sobie tamtą pierwszą widzianą, zapamiętaną ciemność, przywołaj ją w pierwszej, najwcześniejszej postaci, próbuj odtworzyć przebieg życia, zdarzenia, wędrówki, ucieczki, podróże — od początku: od pierwszych momentów po opuszczeniu

²⁹² Mowa tu między innymi o koncepcji Rosi Braidotti traktującej o „ja” nomadycznym, a więc tożsamości wytwarzanej w toku przeobrażeń i zawiązywanych relacji. Zob. Rosi Braidotti, *Podmioty nomadyczne. Ucieleśnienie i różnica seksualna w feminizmie współczesnym*, tłum. Aleksandra Derra (Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, 2009).

²⁹³ Burt, *Szczur*, 37.

ciepłego brzucha matki, od pierwszego bolesnego zachłyśnięcia się powietrzem, od uczucia nagłego chłodu, od przegryzienia pępowiny i delikatnego dotyku języka.²⁹⁴

Nieoczekiwany zwrot do odbiorcy w drugim akapicie powieści, prowokuje pytanie, do kogo adresowana jest ta wypowiedź. Ta wątpliwość pojawia się, ilekroć w *Szczurze* powraca ukierunkowanie narracji do „ty”. Zabieg jednoczesnego zwrotu narratora do bohatera literackiego i czytelnika David Herman określa jako „podwójną deixis” (*double deixis*). Wprowadza ona radykalną destabilizację ontologiczną, łącząc apostroficzne „ty” fikcjonalne z generalizowanym „ty” odbiorcy²⁹⁵. Autoidentyfikacja czytelnika z desygnatem w sytuacji napotkania zwrotu w drugiej osobie może być intuicyjną reakcją, szczególnie że czytelnik „jest jedynym obecnym «ty»”²⁹⁶. Przejście z perspektywy pierwszoosobowej do drugoosobowej i niejednoznaczność odbiorcy wzmocnione są uniwersalnością doświadczenia narodzin wśród ssaków. Mimetyczność przytoczonego opisu urodzenia szczura, w oderwaniu od dalszej sekwencji wydarzeń, mogłaby odpowiadać analogicznemu doświadczeniu człowieka. Jak zauważa Anita Jarzyna w *Post-koiné*, jednoznaczna negatywna konotacja antropomorfizacji z odbieraniem zwierzęciu inności jego empirii wpisuje się w ideę dychotomicznych podziałów i sztucznego budowania różnicy nawet w wydarzeniach ponadgatunkowych.

Przyzwyczajaliśmy się myśleć, że rolą języków poetyckich jest wzbogacanie słowników i wyobraźni, poszerzanie wrażliwości o słowa i rejestry, z których braku być może nie zdawaliśmy sobie sprawy, a niekiedy też demaskowanie zakłamań i manipulacji. [...] Wszelako tym razem wywrotowe zabiegi polegają na staraniach, by dla emocji zwierząt, nie tylko emocji podzielanych z człowiekiem, nie szukać osobnego miejsca w słownikach.²⁹⁷

²⁹⁴ Zaniwski, *Szczur*, 15. Doświadczenie ciemności przez szczura pokrywające się z przeżyciami bohaterów *Dracha* Twardocha (szczególnie Josefa ukrywającego się w kopalni) zdaje się być grą z wydarzeniem stworzenia świata przez Boga w „Księga Rodzaju”, w: *Biblia Tysiąclecia* (Poznań, Warszawa: Wydawnictwo Pallottinum, 1983), 1:1–18 oraz w „Ewangelia według świętego Jana”, w: *Biblia Tysiąclecia* (Poznań, Warszawa: Wydawnictwo Pallottinum, 1983), 1:4–5.

²⁹⁵ David Herman, *Story Logic. Problems and Possibilities of Narrative* (Lincoln: University of Nebraska Press, 2002), 364.

²⁹⁶ Irene Kacandes, „Are you in the text? The «Literary Performative» in Postmodernist Fiction”, *Text and Performance Quarterly* 13, nr 2 (1993): 140. Tłumaczenie własne za: „is the only «you» present”.

²⁹⁷ Jarzyna, *Post-koiné. Studia o nieantropocentrycznych językach (poetyckich)*, 505.

Empatyczne współdzielenie doświadczenia narodzin zintensyfikowane jest przez drugoosobową narrację. Staje się to podbudową pod dalszą pogłębioną identyfikację – podwójną deixis – ludzkiego czytelnika ze zwierzęcym bohaterem, ale też okazuje się momentem inicjującym. Jest drogą od nieświadomości szczura i ludzkiej świadomości czytelnika do zoonarracji.

Oprócz roli empatycznej, w powyższym fragmencie *Szczura* można dostrzec także pierwszą z funkcji narracji drugoosobowej – zanurzającą. Ciemność, z której stopniowo wychodzą czytelnik i bohater do nieznanego świata, jest punktem zero kształtującej się świadomości, ale także potencjału poznawczego. Proporcjonalny przyrost wiedzy o własnej cielesności oraz o więcej-niż-ludzkim świecie zagubionego w nim bohatera-czytelnika, Marco Caracciolo określa krzywą uczenia (*learning curve*)²⁹⁸. Uruchamianie nowych zmysłów przez szczurzego protagonistę ma wpływ na narrację i dalszą eksplorację, ale uczenie symultanicznie podejmowane jest przez czytelnika. Początkowo narratywizacja koncentruje się na świetle. Mocno ograniczone możliwości wzroku rejestrują jedynie zewnętrzną jasność – koniec dróg rodnych matki. „[I]zolacja szczura zależy od niepełnego rozwoju jego narządów zmysłów, które to stawiają fizyczną barierę między jego świadomością a światem”²⁹⁹. Wraz z rozwojem biologicznym zwierzęcego bohatera uruchamiane są kolejne zmysły. Do ciała dociera nagły chłód, ale też ciepło matczynego języka, dalej wprowadzony jest węch, słuch, wrażliwszy dotyk dzięki wibrysom czy odbiór feromonów³⁰⁰. W konsekwencji tworzą się powiązania niektórych bodźców z ukonkretnionymi sytuacjami: „Pisk matki odróżniasz jednak natychmiast, łączysz go z ciepłem i rozkosznym smakiem mleka”³⁰¹. Narracja drugoosobowa angażuje odbiorcę w aktywne odkrywanie przestrzeni i przyjmowanie nie-ludzkich warunków percepcyjnych. Odbiorca komunikatów kierowanych w drugiej osobie coraz głębiej zanurza się w poza-ludzkiej rzeczywistości i tak w

²⁹⁸ Caracciolo, *Strange Narrators in Contemporary Fiction*, 148.

²⁹⁹ Caracciolo, 147. Tłumaczenie własne za: „the rat’s isolation depends on the incomplete development of his sensory organs, which erect a physical barrier between his consciousness and the world”.

³⁰⁰ Repertuar sensoryczny powieściowego szczura pokrywa się z wyszczególnionymi przez Wojciecha Pisulę typami zachowań eksploracyjnych typowych dla tego gatunku zwierząt, mowa o: chodzeniu, węszeniu, dotykanu, stójkowaniu (przyjmowanie pozycji stojącej z zintensyfikowanym nasłuchiowaniem, węszeniem i odbiorem wibrysam ruchów powietrza), gryzieniu oraz o zmiennych sposobach manipulacji obiektami. Zob. Wojciech Pisula, *Psychologia zachowań eksploracyjnych zwierząt* (Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, 2003), 32–33.

³⁰¹ Zaniewski, *Szczur*, 17.

nieantropocentrycznej perspektywie piski okazują się zróżnicowane, podobnie jak chociażby ślady feromonowe zostawiane przez samice czy szczurze odchody umieszczone w zatrutym przez człowieka jedzeniu i ostrzegające w ten sposób inne zwierzęta przed zastawioną pułapką.

Ukierunkowanie słów narratora do „ty” (fikcjonalnego i rzeczywistego odbiorcy) sprawia, że zmysłowe rozszerzenie wyjściowych ludzkich warunków ma wymiar osobisty, zgodnie z koncepcją podwójnej deixis. Bowiem od przejęcia kognitywnych narzędzi zwierzęcia przez ludzkiego czytelnika zależy nie tylko odbiór opowieści i pełniejsza immersja, ale niejako pomyślność przyszłych losów bohatera: „Jesteś małym szczurem, mieszkającym w podziemnym gnieździe, szczurem chronionym i pilnowanym przez matkę przed niebezpieczeństwami, których nie znasz i nie potrafisz przewidzieć”³⁰², czy też: „Kilkakrotnie zdarzało się, że leżałeś z boku, nie mogąc dotrzeć do napełnionych mlekiem gruczołów. Wtedy bałeś się, że nie odnajdziesz ich, a gdy matka po powrocie przygarniała cię do siebie i karmiła, odczuwałeś radość zaspokożenia”³⁰³. Narracja „ty” przełamująca dominującą w tekście perspektywę pierwszoosobową daje czytelnikowi wrażenie intymności i zależności od matki bohatera. Nowe relacje ze środowiskiem, najpierw najbliższym, szczurzym rodzeństwem i przestrzenią piwnicy, w której znajduje się gniazdo, zawiązują się wraz z angażowaniem kolejnych zmysłów w historii. Takie uszczegółowione przemieszczenia poznawcze Herman wpisuje w strategię narracyjną określaną jako eksploracyjne modelowanie doświadczeń zwierzęcych:

Tego rodzaju kontrfaktyczne modelowanie jest równoznaczne z przypisywaniem zwierzęcym agentom, na podstawie ich indywidualnego repertuaru sensomotorycznego, innych-niż-ludzkie rozróżnień percepcyjnych lub możliwości interakcji z otaczającymi ich środowiskami, tak społecznymi, jak i materialnymi. Z kolei próba wyobrażenia sobie, jak inne zwierzęta nieustannie negocjują świat, który z nimi dzielimy, nie musi być z natury antyantropocentrycznym przedsięwzięciem; ale dostarcza ona środków do ponownego przemyślenia hierarchii wartości, które nadają status normatywny ludzkim strategiom sensotwórczym.³⁰⁴

³⁰² Zaniewski, 20.

³⁰³ Zaniewski.

³⁰⁴ Herman, *Narratology Beyond the Human*, 139. Tłumaczenie własne za: „Counterfactual modeling of this sort is tantamount to ascribing to animal agents, on the basis of their distinctive sensorimotor repertoires, other- than- human perceptual discriminations, or possibilities for interaction with their

Dla Hermana dostosowanie różnicy percepcyjnej w zoonarracjach i wynikająca z niej zwierzęca fokalizacja³⁰⁵ wprowadzają do więcej-niż-ludzkiego świata, a oprócz tego stwarzają warunki dla redefinicji antropocentrycznego porządku. W *Szczurze* zadanie radykalnej empatii musi zostać poprzedzone właśnie eksploracyjnym modelowaniem doświadczeń zwierzęcych. Stopniowe wprowadzenie kolejnych zmysłów i początkowe ograniczenie szczurzego świata do przestrzeni gniazda i piwnicy w powieści Zaniewskiego daje czas bohaterowi i czytelnikowi na adaptację. Po opuszczeniu przez bohatera rodziny poszerzeniu ulega wachlarz relacji środowiskowych: zwierzęco-zwierzęcych i zwierzęco-ludzkich. Jednak wejście na kolejny poziom eksploracji znowu okazuje się zapośredniczone, tym razem nie poprzez rodzinne gniazdo, lecz postać „starego szczura”, który staje się nauczycielem „dorosłości” i przewodnikiem po świecie zewnętrznym³⁰⁶. Finalne odłączenie się protagonisty od mentora kończy etap nauki czytelnika-bohatera. Jak widać, Zaniewski nie tylko stopniuje wprowadzane potencjały sensomotoryczne, robi to także w przypadku poszerzającego się repertuaru miejsc, innych aktorów i interakcji ze środowiskiem. Opowieść realizuje tym samym potencjał literatury, jako reprezentantki zwierzęcego doświadczenia, o której mówi Piotr Krupiński: „Podążając za/ze zwierzętami zamieszkującymi tekst, niejednokrotnie przekonywalibyśmy się, jak bardzo są one «bogate-w-świat», w pełni zdolne do odczuwania cierpienia i radości, lęku i spełnienia”³⁰⁷. Immersja fundowana na ksenosensorycznym repertuarze splata się tu z lekturowym współprzeżywaniem.

surrounding environments, social as well as material. In turn, attempting to imagine how other animals negotiate, on a moment-by-moment basis, the world we share with them may not be an inherently anti-anthropocentric enterprise; but it does provide means for rethinking value hierarchies that confer normative status on human modes of sense making”.

³⁰⁵ William Nelles w tekście *Beyond the Bird's Eye: Animal Focalization* przedstawia zwierzęcą fokalizację jako szerokie spektrum metod diegetycznych, z którego narratolog wyodrębnia sześć dominant: Dopasowanie dyskursu do zwierzęcej świadomości może być powierzchowne (Barnes); szereg cech umownie przypisanych do konkretnego zwierzęcia może być włączone do treści (Cervantes, Kipling); nieludzkie wzorce myślowe lub ograniczenia mogą determinować część elementów dyskursu (Butler); nieludzka fokalizacja może być utrzymywana trwale, pomimo towarzyszącej jej ludzkiej fokalizacji (Broonzy); lub może być podjęta kompleksowa próba odtworzenia czegoś w rodzaju tekstury, treści lub kształtu myśli nieludzkiej (London). William Nelles, „Beyond the Bird's Eye. Animal Focalization”, *Narrative* 9, nr 2 (2001): 192.

³⁰⁶ Wykorzystany w powieści schemat fabularny opuszczenia znanego świata i wyruszenia w podróż do świata nieznanego, z towarzyszącą początkowemu stadium wyprawy wyjaśniającą protagoniście prawidła nieznanego środowiska postacią szczura-mentora opiera się na „monomicie” – kilkunastostopniowym schemacie podróży bohatera opisanym przez Josepha Campbella. Zob. Campbell, *Bohater o tysiącu twarzy*.

³⁰⁷ Krupiński, *Co się śni zwierzętom?*, 15.

Funkcją narracji w drugiej osobie gramatycznej w *Szczurze*, biorąc pod uwagę charakter podwójnej deixis, jest więc intensyfikacja zanurzenia czytelnika-bohatera w zwierzęcej rzeczywistości i jej zaangażowane odkrywanie. Świadczą o tym diegetyczne przejścia z pierwszej do drugiej osoby, które wraz z upływem czasu narracji pojawiają się coraz częściej. Istotne okazują się także wykorzystywane zwroty do „ty” w trybie rozkazującym:

Zbliź się, wzdłuż podłogowej listwy przejdź pod łóżko i po zwisającym kocu — równie matowym jak twoja sierść — spróbuj dotrzeć do złożonych dłoni leżącego. Obwąchaj je uważnie, dotknij wibrysami.³⁰⁸

Tryb rozkazujący w przeciwieństwie do oznajmującego wytwarza poczucie konieczności ustosunkowania się odbiorcy do komunikatu, jest zaproszeniem do działania, które adresat potencjalnie może odrzucić. Wzmacnia tym samym immersję współuczestnictwa w nie-ludzkim doświadczeniu, które staje się świadomym wyborem agensa.

Wyszczególnioną funkcję zanurzającą potwierdzają badania Erin James. Według ekonarratolożki perspektywa drugoosobowa jest strukturą narracyjną służącą do modelowania czytelnika, bardziej immersyjnego przenoszenia odbiorcy do świata przedstawionego i doświadczeń alternatywnych. Jednocześnie badaczka, podobnie do Hermana, zaznacza, że perspektywa „ty” warunkuje splątanie uczestników sytuacji narracyjnej we współdzielonym środowisku³⁰⁹. Nieantropocentryczna relacyjność, o której wspomina Haraway, w powieści Zaniewskiego wynika z transpozycji narracyjnych oraz wypracowania spójnego i wspólnego nie-ludzkiego repertuaru sensomotorycznego. Ponadto, jak zauważa w kontekście *Szczura* Caracciolo, w „[u]cieleśnionym doświadczeniu zaczyna się nasza relacja z nie-ludzkimi zwierzętami”³¹⁰. Mając wypracowany zestaw poznawczy zanurzający w historii i bohaterze, drugoosobowa narracja ujawnia kolejną swoją funkcję, empatyczną, która – jeśli odwołać się do ustaleń Caracciola – zachodzi dzięki ucieleśnionemu doświadczeniu.

³⁰⁸ Zaniewski, *Szczur*, 116.

³⁰⁹ James, *The Storyworld Accord*, 42, 116–17.

³¹⁰ Caracciolo, *Strange Narrators in Contemporary Fiction*, 144. Tłumaczenie własne za: „Bodily experience is where our relationship with nonhuman animals starts”.

Funkcja empatyczna albo smutek kanibala

Homodiegetyczność historii *Szczura*, a więc usytuowanie zarówno dominującego narratora pierwszoosobowego, jak i drugoosobowego wewnątrz opowiadanych wydarzeń, przekłada się na intersubiektywność doświadczenia, a w przypadku fragmentów odnoszących się bezpośrednio do „ty” zachodzi wręcz współdzielenie fikcjonalnego ciała. Efektem tego jest wyzwanie empatii postawione przez zwierzęcy punkt widzenia tekstu. Podobnie jak w przypadku eksploracyjnego modelowania doświadczeń zwierzęcych oraz nieantropocentrycznego repertuaru sensomotorycznego empatyczne połączenia czytelnika z bohaterem zawiązywane są stopniowo przez pierwszo- i drugoosobową perspektywę.

Jednak nawet wykorzystanie narracji w pierwszej osobie gramatycznej może zawierać drugoosobową strategię myślenia, co udowadnia Dominique Lestel w swojej koncepcji „myślenia sierścią”³¹¹. Jak zaznacza badacz:

Perspektywa „ty” oznacza przyjęcie punktu widzenia innego — nie jako niezależnej, autonomicznej istoty, postrzeganej z jakiegoś oderwanego, obiektywnego miejsca, lecz jako punktu widzenia, który ujmujemy poprzez sposób, w jaki inny nas chwyta.³¹²

Uwikłanie we własną zwierzęcość i zwierzęcość innych nie-ludzkich aktorów otwiera człowieka na więcej-niż-ludzką empatię ze wszystkimi jej trudnościami. Dobrze obrazuje to scena śmierci czy też zabójstwa młodej samicy i jej konsekwencje:

Zbliża się człowiek w rozchełstanim, szeleszczącym, powiewającym fartuchu. Spod czepka wystają długie jasne włosy. Bełkoce, rechoce, piszczy, dyszy, świszcze.

³¹¹ Termin ten autor wywodzi od koncepcji „zwierzęcości drugoosobowej” Paula Sheparda, według którego indywidualne, gatunkowe, ludzkie i nie-ludzkie punkty spojrzenia nie są odseparowane od siebie, lecz się konfrontują i przenikają. Jednocześnie drugoosobowemu sposobowi myślenia o zwierzęciu i zwierzęcości Lestel przeciwstawia kolejno: trzecioosobowy punkt widzenia – kreujący iluzję naukowego obiektywizmu i zatrzymujący się tym samym w antropocentrycznych ramach pojęciowych; pierwszoosobowy punkt widzenia – który wprawdzie w zbiorowości pozaludzkich gatunków dostrzega konkretne jednostki, jednak te w opisie wciąż pozostają „zewnątrznie” dopasowane do wcześniej ustanowionych obiektywnych granic; indiański perspektywizm – będący pomiędzy wspomnianymi spojrzeniami, przyznaje różnicę między człowiekiem a zwierzęciem, ale zakłada możliwość relatywistycznych przemieszczeń. Lestel, „Myśleć sierścią. Zwierzęcość w perspektywie drugoosobowej”, EPUB.

³¹² Lestel, b.s.

Zbliża się. Mała samica rani dziąsła o metalową kratę, wrywa się, wciska, trzęsie ze strachu.

Zbliża się, w ręku trzyma dymiący metalowy czajnik.

Podnosi go wysoko, aż słońce odbija się w lustrzanej blasze.

Dźwięki stają się coraz głośniejsze. Strumień parującego wrzątku spada na grzbiet małej samicy. Usiłuje uciec. Daremnie. Przewraca się, koziółkuje, okręca, wije. Ukrop spływa na brzuch. Przenikliwy pisk wwierca się w uszy. Następny strumień spada wprost w nozdrza. Pisk zamiera, ustaje. Człowiek trąca szczurka nogą, sprawdza, pochyla się.

Ujmuje w dwa palce koniec ogona i niesie do śmietnika.

Podnosi klapę, wrzuca. Odwracam się, ześlizguję na chłodną betonową posadzkę, uciekam. Do gniazda, do nory, do ciemności.³¹³

Antropocentryczny punkt widzenia zostaje tu zastąpiony perspektywą „szczurocentryczną”³¹⁴. Odbiorca, zajmując stanowisko wewnątrz dramatycznych wydarzeń, a nawet wewnątrz bohatera, empatyzuje z ofiarą i bohaterem-fokalizatorem, którego narracją przeżywa tę sytuację. Jest to tożsame z ludzką tendencją do współodczuwania z innym, który doznaje bólu, nawet jeśli jest on przeżywany jedynie w warunkach językowych czy szerzej fikcyjnych³¹⁵. W perspektywie drugoosobowej, rozumianej w myśli Lestela, człowiek traci swoje hegemoniczne stanowisko w drabinie bytów i przestaje być oderwany od zwierzęcia. W tym fragmencie powieści jawi się on nie tylko jako istota przerażająca przez sam akt okrutnego zabójstwa, ale jest potworny w swej ludzkiej fizyczności. Jest rozedrganym i wydającym szereg nieartykułowanych dźwięków monstrum:

Sapiące, gwizdzące, bełkoczące góry mięsa, rozchwiane na rozkołysanych odnóżach budzą paniczny lęk. Ten strach jest ci potrzebny, będzie cię bronił i ratował. Ucz się strachu. Ucz się ucieczki, w której przerażenie pomnaża siły. Później nauczysz się nienawiści i zabijania.³¹⁶

³¹³ Zaniewski, *Szczur*, 35.

³¹⁴ Caracciolo, *Strange Narrators in Contemporary Fiction*, 152. Tłumaczenie własne za: „rat-centric”.

³¹⁵ Jody Osborn i Stuart W. G. Derbyshire, „Pain Sensation Evoked by Observing Injury in Others”, *Pain* 148, nr 2 (2010).

³¹⁶ Zaniewski, *Szczur*, 30.

W podwójnej deixis hybrydyczny bohater-odbiorca zostaje przestrzeżony przed człowiekiem i pojawia się pytanie, czy szczur nie jest „bardziej ludzki” niż oprawca. Taką interpretację sugeruje już pozbawienie potwornego – sapiącego i bełkoczącego – ludzkiego antagonisty zrozumiałego języka. Jest to swoiste odwrócenie ról, bowiem, jak argumentuje Burt, pierwotnie to właśnie nazwa zwierzęcia miała być ostrzeżeniem dla człowieka i plasować go w kategorii monstrum. „James Rodwell napisał, że słowo «szczur» [rat] ujawnia ich istotę. Jak adamiczna albo magiczna sygnatura, w dźwięku zawiera istotę tego, co oznacza, jest najobrzydliwszą nazwą w brytyjskiej zoologii”³¹⁷. Streszczając stanowisko Rodwella, Burt zwraca uwagę na wręcz diabelskie brzmienie nazwy, która wypowiedziana powoli, na głos według badacza staje się zakaznym zaklęciem infekującym ludzki język: najpierw przez terkoczącą głoskę ‘r’, a potem nagłe ucięcie przez ‘t’, przypominającym o wygnaniu szczura z piekieł. Słowo szczur jest w tym samym niejako analogiczne do kategorii horroru, którą według Michała Nikodema należy czytać w pierwszej kolejności przez jej wymiar dźwiękonaśladowczy. „To wyjątkowy termin literacki, którego znaczenie [...] nie odsyła do uściślonego pojęcia, lecz jest fizjologicznie zrośnięte z artykulacją samego słowa – z pracą aparatu mowy, gardła, języka i zębów”³¹⁸. Groza sceny morderstwa na zwierzęciu i groza zamknięta w języku okazuje się wbrew kulturowym imperatywom przypisana do bełkotliwego i potwornego człowieka, a nie szczura.

Funkcja empatyczna narracji w drugiej osobie w momencie zabójstwa siostry protagonisty nie tylko otwiera na ucieleśnione przemieszczenia bohater-odbiorca, ale do pewnego stopnia warunkuje kolejny krok (po przejściu sensorycznym) poza człowieka. Tę kondycję dobrze oddaje Paul Ricoeur: „[...] wracając od fikcji do życia, czytelnik poszukujący tożsamości staje wobec hipotezy utraty swej własnej tożsamości”³¹⁹. Nie-ludzka empatia przez zewnętrzną perspektywę deskrypcji człowieka zawiesza do pewnego stopnia wyjściową identyfikację z nim odbiorcy.

Ucieleśnione współodczuwanie z przerażonym zwierzęciem bohaterem w późniejszej sekwencji wydarzeń ujawnia kolejny radykalnie nieantropocentryczny

³¹⁷ Burt, *Szczur*, 12.

³¹⁸ Michał Nikodem, „Horror”, w: *Ilustrowany słownik terminów literackich. Historia, anegdota, etymologia*, red. Zbigniew Kadłubek, Beata Mytych-Forajter, i Aleksander Nawarecki (Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, 2018), 220.

³¹⁹ Paul Ricoeur, *O sobie samym jako innym* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2005), 275.

wymiar – nieprzekładalność ludzkiego systemu normatywnego. Przerażenie i smutek szczura ustają, lecz nie ewoluują w formę antropomorfizowanej żałoby. Niedługo po tragicznym zdarzeniu protagonista motywowany głodem zjada ciało swojej martwej siostry:

Na samym dnie olbrzymi stary szczur pochłania wnętrzności małej samicy. Zbliżam się ostrożnie. Słyszę zgrzyt jego potężnych zębów. Nie odpędza mnie. Obwąchuje uważnie, dotyka wibrysami, sprawdza, bada. Robię to samo, gotowy w każdej chwili do ucieczki. Nie atakuje, pozwala przyłączyć się do siebie. Mięso małej samicy jest delikatne i smaczne.

Pożeramy ją, pozostawiając resztki kości i sierść.³²⁰

Kanibalistyczny akt bohatera, poprzedzony wcześniejszym empatyzowaniem z zabijaną na jego oczach siostrą nie mieści się w ludzkim porządku wartości, wymyka się także próbom antropocentrycznej racjonalizacji, w tym dualistycznemu myśleniu, które wybrzmiewa w słowach Burt: „Szczury to stworzenia ambiwalentne, poruszające się pomiędzy pozytywnymi i negatywnymi kategoriami”³²¹. Odbiorca zoonarracji przez współdzielenie z protagonistą zwierzęcego ciała sam staje się zawieszony między różnymi porządkami. W szczurzej perspektywie smutek, nostalgia czy rodzinne przywiązanie nie muszą wykluczać zestawu praktyk, które w ludzkim systemie zaklasyfikowalibyśmy jako chociażby kanibalizm czy kazirodztwo³²². Mapowanie rzeczywistości w świecie szczura zachodzi w radykalnie inny sposób, co widać przykładowo w następującym zwrocie do „ty”: „Życie nauczyło cię strachu, ty sam nauczyłeś się gryźć, gryźć i miażdżyć, gryźć i zabijać”³²³.

„W drugoosobowej perspektywie zwierzęcości zwierzę i człowiek istnieją tylko jedno w ś r o d k u drugiego, w konfrontacji, w której krzyżują się ze sobą interpretacja,

³²⁰ Zaniewski, *Szczur*, 37.

³²¹ Burt, *Szczur*, 91.

³²² „Wśród dorastających szczurków gryzących skórę chleba siedzi duża samica, moja matka.

Wypręża się, przywiera do ziemi, unosi ogon, wypinając mokry od śluzu otwór. Piszczki przenikliwe. Wchodzę na nią, obejmuję łapkami jej boki, przytrzymując zębami skórę karku. W szczytowym momencie piszczę głośno”. Zaniewski, *Szczur*, 60–61.

³²³ Zaniewski, 83.

wzajemna metabolizacja i współistnienie”³²⁴. Albo też, jak o identyfikacji pisze Anna Łebkowska, „[...] nastawienie etyczne odzwierciedla się zwłaszcza w perspektywie nakierowanej na relację między postacią a czytelnikiem”³²⁵. Funkcja empatyczna narracji drugoosobowej w *Szczurze* jest właśnie konfrontująca ludzkiego czytelnika z jego inscenizowaną szczurzością na poziomach emocjonalnym, sensorycznym i cielesnym. O trudnościach przesadzają nie tylko różnice poznawcze czy normatywne, ale wymagający charakter „wewnętrznej”, a więc zaangażowanej obecności w nieznannej sytuacji narracyjnej.

Dla lepszego wyjaśnienia tej specyfiki użyteczna będzie idea Irene Kacandes. Mowa o koncepcji „performatywu literackiego” (*literary performative*), wprowadzonej przez badaczkę w oparciu o studia nad postmodernistycznymi narracjami drugoosobowymi. Kacandes zakłada, że czynności pozostają „zamknięte” w słowach kierowanych do odbiorcy, a urzeczywistniają się dopiero w akcie lektury. „Wypowiedziane są przez «mówcę», autora, ale wykonywane jedynie po ich przeczytaniu”³²⁶. Performatyw literacki antycypuje aktywne uczestniczenie w przeżywanej historii, a nawet afektywne i kognitywne zespolenie odbiorcy z protagonistą. „Uważam, że rzeczywisty czytelnik naprzemiennie odnajduje siebie pomiędzy koncentracją na «ty» jako postaci a rozpoznaniem siebie w tekście, innymi słowy wykonuje performatywy literackie”³²⁷.

Jeśli by w ten sposób spojrzeć na powieść Zaniewskiego, to dzięki drugiej osobie w narracji empatyczne i relacyjne współprzeżywanie nie-ludzkiego doświadczenia wchodzi na wyższy poziom. „Z odgryzioną głową ptaka przycupnąłeś pod ścianą. Pożerasz wszystko, łącznie z kośćmi i chrząstkami. Najbardziej smakuje delikatna substancja ukryta wewnątrz czaszki i oczy pełne ciepłego słonawego płynu”³²⁸. Performatywne odczytanie przykładowego fragmentu w narracji drugoosobowej urzeczywistnia ludzkie uczestnictwo w pożeraniu truchła. Zgodnie z myślą Kacandes,

³²⁴ Lestel, „Myśleć sierścią. Zwierzęcość w perspektywie drugoosobowej”, b.s. Wyróżnienia w cytacie pochodzą od autora przywołanego tekstu.

³²⁵ Łebkowska, *Empatia. O literackich narracjach przełomu XX i XXI wieku.*, 255.

³²⁶ Kacandes, „Are you in the text?”, 141. Tłumaczenie własne za: „They are enunciated by a «speaker», the writer, but they are only performed when read by someone”.

³²⁷ Kacandes, 143. Tłumaczenie własne za: „I would argue that an actual reader finds himself alternating between concentrating on the «you» as character and recognizing himself in the text, in other words, executing literary performatives”.

³²⁸ Zaniewski, *Szczur*, 31–32.

lektura czynności konsumowania padliny wytwarza to działanie. Radykalna empatia kryjąca się za zwrotem do „ty” otwiera odbiorcę opowieści na perspektywę nieantropocentryczną, współodczuwanie ze zwierzęciem i współudział w czynnościach budzących wstręt i nieznanymi miejscami w ludzkim systemie wartości. Ale relacyjne przemieszczenia między czytelnikiem a postacią fikcyjną w równej mierze dotyczą także samego szczura:

Z daleka wychytujesz moment, gdy człowiek zaczyna grać. Natychmiast porzucasz gniazdo. Zdążają tam również inne szczury i człowiek nie wie nawet, jak wiele szczurów go słucha. Zbiegają ze wszystkich stron, wspinają po rynnie, włączają na dach, wciskają się w przewody kominowe i lufty, wchodzą na drzewa, przemykają po balustradzie balkonu, przywierają do ścian, przywołują wzywają. Pragniesz być jak najbliżej ich źródła, dotrzeć do miejsca, skąd wychodzą, poznać ich przyczynę, dotknąć.³²⁹

Okoliczności pozajęzykowe, w tym przypadku muzyka fletu, ontologicznie przesuwają szczurzego bohatera w kierunku człowieka, który – zgodnie z wcześniejszymi przeżyciami – mieścił się w kategorii potwornego antagonisty. W tym miejscu ujawnia się trzecia z funkcji narracji drugoosobowej, dotycząca już samego bohatera, a pełniąca rolę kształtującą lub dekonstruującą tożsamość.

Funkcja tożsamościowa albo zwierzęca autobiografikcja

Wraz z rozwojem fabuły i kolejnymi tragicznymi wydarzeniami, które spotykają protagonistę – wygnanie z domu, utrata założonych gniazd, śmierć samic, w tym samicy-matki, odejście starego szczura – narracja o starzejącym się i podupadającym na zdrowiu bohaterze ulega przekształceniom. W drugiej połowie powieści realizm w opisie wydarzeń ustępuje miejsca nasilającym się sekcjom onirycznym, nawracającym koszmarom i płynnym, czasem niezauważalnym przejściom między jawą a snem. Tym samym pierwszoosobową narrację coraz częściej przerywają słowa kierowane bezpośrednio do odbiorcy, a tok konstruowania opowieści ulega dalszemu uniezwykleniu. Przez nienaturalność identyfikacji ze zwierzęciem, „paradoksalnie, może

³²⁹ Zaniewski, 112–113.

wydawać się łatwiejsze, empatyzować z «dewiacyjnymi» stanami psychicznymi szczura niż z jego normalnymi sposobami bycia w świecie³³⁰. Co jednak mówią oniryczne wizje i diegetyczne metamorfozy, jeśli ich odbiorcą i narratorem jest bohater?

Monika Fludernik, klasyfikując drugoosobowe opowieści, jako jeden z typów wymienia narracje „ja” i „ty”, w których narrator dzieli się z odbiorcą wiedzą o fikcyjnej przeszłości³³¹. Jeśli potraktować adresata wypowiedzi konstruowanych w drugiej osobie gramatycznej w powieści Zaniewskiego nie jako ludzkiego czytelnika czy nawet hybrydycznego odbiorcę-bohatera, ale samego szczura, to funkcją takiej narracji, w odniesieniu do Fludernik, byłoby narratywizowanie rzeczywistości i porządkowanie przeszłych doświadczeń. W konsekwencji narracja drugoosobowa przez przekazywaną protagoniście wiedzę o nim samym oraz o środowisku wpływałaby na kształt jego tożsamości i podejmowanych działań. Widać to chociażby w tym fragmencie: „Czemu jednak wracasz pod zacementowaną ścianę piwnicy, przypominasz ją [matkę – przyp. P.F.P.] sobie, gdy tylko zamykasz powieki. Dlaczego krążysz w pobliżu piekarni”³³². W pierwszej osobie gramatycznej bohater-narrator nie nazywa swojej nostalgii za domem czy samicą-matką, która została zamurowana w jednym z przejść w piwnicy. Protagonista działa instynktownie, jego potrzeba odkrywania, o której pisze Wojciech Pisula w *Psychologii zachowań eksploracyjnych zwierząt*, mimowolnie zmusza go do znajdowania kolejnych kryjówek, zakładania nowych gniazd i pokonywania następnych kilometrów. Jednak wyjaśnienie uporczywych poszukiwań zamknięte w pytaniach retorycznych pojawia się dopiero w apostrofach, które zdają się formułowane przez szczura-narratora z pewnego dystansu czasowego. „Będziesz wędrował dalej i dalej, po to, by tym bardziej pragnąć powrotu”³³³. Drugoosobowy narrator ujawnia tu nie tylko swój dostęp do umysłu postaci, zna jej motywacje i cele, ale także przyszłe konsekwencje świadomych i nieświadomych wyborów. W tym odczytaniu narratorem zarówno pierwszo- jak i drugoosobowym byłby sam protagonista, a dominującą różnicą między dwoma typami diegetycznymi – perspektywa temporalna i łączący się z nią dostęp do pewnej wiedzy.

³³⁰ Caracciolo, *Strange Narrators in Contemporary Fiction*, 160. Tłumaczenie własne za: „paradoxically, it may seem easier to empathize with a rat’s «deviant» mental states than with its ordinary ways of being in the world”.

³³¹ Monika Fludernik, „Introduction. Second-person narrative and related issues”, *Style* 28, nr 3 (1994): 290.

³³² Zaniewski, *Szczur*, 83.

³³³ Zaniewski, 111.

Te rozważania prowadzą mnie do wniosków, że w *Szczurze* kolejną funkcją opowiadania historii w drugiej osobie jest zwierzęca narratywizacja przeżytych doświadczeń i konstruowanie własnego „ja” w narracji. „Gdzie to widziałeś, nie pamiętam”³³⁴ – tak odczytana opowieść staje się próbą zmierzenia się bohatera-narratora z własnymi wspomnieniami i konstruowaniem w zwrotach do „ty” napomnień czy też rad do młodszej, mniej doświadczonej wersji siebie, a także konstruowaniem samego siebie w opowieści. Antonio R. Damasio, portugalski neurolog, wyróżnia „ja” rdzenne (*core selfhood*), które wykazuje jedynie pozorną trwałość, a jest nieustannie renegocjowane w toku nowych doświadczeń, oraz „ja” autobiograficzne (*autobiographical selfhood*) – „[...] powstaje ono na podstawie zbioru wspomnień podstawowych faktów z biografii jednostki, które mogą być częściowo reaktywowane, wprowadzając tym samym w nasze życie poczucie ciągłości i trwałości”³³⁵. Drugoosobowa narracja w *Szczurze* mogłaby być więc egzemplifikacją „ja” autobiograficznego, opowieścią zwierzęcia porządkującego własne życie³³⁶.

Takie odczytanie, mimo niezwykłości defragmentaryzowanych doświadczeń, implikuje kwestię antropomorfizacji zwierzęcia, która zdaje się stać w kontrze do przytaczanych wcześniej zabiegów ucieleśniających. Jednakże, jak zauważa Caracciolo, na dwoisty charakter genologiczny zoonarracji składają się zarówno „realistyczne” cechy zwierzęce, jak i właśnie elementy antropomorficzne, których nie sposób uniknąć w medium ludzkiego języka³³⁷. Próba precyzyjnego rozgraniczania tych dwóch kategorii w powieści Zaniewskiego komplikuje się, jeśli weźmiemy pod uwagę aktualny stan badań neurobiologicznych. Przeprowadzone eksperymenty udowodniły bowiem, że szczury wykazują zdolność metapoznania, a więc są świadome własnych stanów myślowych³³⁸. Z kolei raport Daniela Bendora i Matthew A. Wilsona udowadnia, że działanie mózgu szczurów nie spada w czasie snu, a na aktywność hipokampa (tj. struktury w korze mózgowej odpowiedzialnej za konsolidację pamięci) składają się przeżyte doświadczenia zwierzęcia, które precyzyjnie byli w stanie wskazać naukowcy. Ponadto opisane

³³⁴ Zaniewski, 191.

³³⁵ Antonio R. Damasio, *Tajemnica świadomości. Ciało i emocje współtworzą świadomość*, tłum. Maciej Karpiński (Poznań: Dom Wydawniczy Rebis, 2000), 234.

³³⁶ Taka interpretacja powieści Zaniewskiego wpisująca *Szczura* w retrospektywy typ zoonarracji oraz w kategorię zwierzęcych autobiografikacji została przeze mnie nakreślona w poprzednim rozdziale.

³³⁷ Caracciolo, *Strange Narrators in Contemporary Fiction*, 175.

³³⁸ Allison L. Foote i Jonathon D. Crystal, „Metacognition in the Rat”, *Current Biology* 17, nr 6 (2007).

eksperymenty wykazały, że przez wprowadzenie bodźców dźwiękowych powiązanych z konkretnymi zwierzęcymi wspomnieniami można zewnętrznie wpłynąć na sen szczura³³⁹. W tym kontekście antropomorficzny retrospektywno-oniryczny głos szczurzego narratora w analizowanej powieści zyskuje do pewnego stopnia podparcie neurobiologiczne.

W tekście Zaniewskiego na wyłaniającą się perspektywę autobiograficzną nakładają się okoliczności fizycznego i tożsamościowego zagubienia starzejącego się protagonisty, które dostrzegalne są w stopniowo rozpadającej się narracji, czy to w sekwencjach onirycznych, czy objawiających się w efemerycznych modyfikacjach adresata opowieści.

Ułożył się najwygodniej jak mógł, wśród skrawków papieru i wyschniętych liści. Powieki zasklepiły się nad pustymi oczodołami i nie czuł już bólu, zeszywnienia, klucia. Odpoczywał, zasypiał, zanurzał się we własnym śnie, wędrówkach, wspomnieniach. Widział tam siebie, całe życie, wirujące, przemieszane, a jednocześnie wyraźne i zarysowane dokładniej niż wszystko, co widział przedtem.

A więc umieram, czyżby to śmierć? Nie bój się, po prostu usypiasz, i przeżywasz życie jeszcze raz, tym razem wewnątrz, w sobie, odnajdujesz zagubione wątki, mało znaczące epizody, kojarzysz odległe fragmenty z różnych miejsc, dróg, chwil. Wewnątrz, w tobie skupiają się czas i przestrzeń, kurczą — nieważne co było przedtem, co było potem.³⁴⁰

Bohater zostaje odcięty od świata zewnętrznego. Po schwytaniu przez człowieka ten wypala mu oczy, z kolei krew spływająca szczurowi do nozdrzy stępią węch, najważniejszy ze zmysłów zwierzęcia. Fizyczna kondycja postaci ma wpływ na ucieleśnione opowiadanie. Pozbawiony zdolności sensomotorycznych umierający protagonista zanurza się w swoim „ja”, którego autobiograficznej stałości przestaje być pewien³⁴¹. W zakończeniu powieści Zaniewskiego drugoosobowa narracja regularnie

³³⁹ Daniel Bendor i Matthew A. Wilson, „Biasing the content of hippocampal replay during sleep”, *Nature neuroscience* 15, nr 10 (2012).

³⁴⁰ Zaniewski, *Szczur*, 205–206.

³⁴¹ Podawanie w wątpliwość własnej ontologicznej przynależności, w konsekwencji kulminacyjny rozpad „ja” bohatera, który ku zaskoczeniu ujawnia w przypadku człowieka jego zwierzęcość, a zwierzęcia jego człowieczeństwo, są pewnym schematem zwrotu akcji w nie-ludzkich narracjach empatycznych. Na nim

powraca, jednak już nie jako opowiadanie stabilizujące, a upłynnione przechodzące w kolejne osoby gramatyczne³⁴². Pierwszoosobowy punkt widzenia, dominujący przez całą powieść, w powyżej cytowanym fragmencie zostaje ograniczony do samotnego pytania o nadchodzącą śmierć. Zapaść tożsamości protagonisty ujawnia się także nieco wcześniej. Już same diegetyczne apostrofy zdają się budzić strach w bohaterze, bowiem zostają przez niego interpretowane jako niebezpieczna obecność obcego szczura³⁴³.

By dokładnie określić filozoficzną stawkę podobnego zaniku tożsamości postaci, trzeba dostrzec, że w miarę jak opowieść przybliża się do punktu, w którym postać zostaje anulowana, powieść traci również swe typowo narracyjne właściwości [...]. Utracie tożsamości postaci odpowiada więc zanik ukształtowania opowieści, a w szczególności — kryzys jej zakończenia.³⁴⁴

Z biegiem historii „ja” bohatera rozpada się, a tożsamościowa funkcja coraz częściej pojawiającej się narracji w drugiej osobie ujawnia swoją podwójną charakterystykę: budującą i dekonstruującą osobowość. W kontekście zapaści „ja” literackiej postaci, Ricoeur pisze o „zaniku ukształtowania opowieści”, zaś Mieke Bal, skupiając się na tym wątku w historiach drugoosobowych, stwierdza: „[z]aimek «ty» staje się wyznacznikiem alienacji, recesji podmiotowości, nie zaś jej wypełnieniem”³⁴⁵. Niezależnie od pozytywnego czy negatywnego wpływu bezpośrednich komunikatów na bohatera, świadczą one o jego samoświadomości i aktywnym uczestnictwie szczura w środowisku i to na kilku poziomach narracyjnych.

Choć drugoosobowa narracja wciąż częściej wykorzystywana jest jako środek w literaturze eksperymentalnej, w tym wypadku historii zwierzęcej, niż w głównonurtowej, to jej oryginalne i niejednoznaczne cechy mogą w wieloaspektowy sposób wpłynąć na odbiór nie-ludzkich doświadczeń, świata przedstawionego i samej narracji. Wyszczególnione trzy funkcje perspektywy drugoosobowej w *Szczurze* Zaniewskiego:

opiera się pointa chociażby w opowieści o człowieku/szczurze laboratoryjnym w *Labiryntach* Ursuli K. Le Guin czy w *Aksolotlu* Julia Cortáзара.

³⁴² Za Piotrem Jakubowskim taki zdestabilizowany tryb autonarracji bohatera moglibyśmy określić jako antynarracyjny model tożsamości. Piotr Jakubowski, *Pułapki tożsamości. Między narracją a literaturą* (Kraków: TAIWPN Universitas, 2016), 50–53.

³⁴³ Zaniewski, *Szczur*, 181.

³⁴⁴ Ricoeur, *O sobie samym jako innym*, 247.

³⁴⁵ Bal, *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, 31.

zanurzająca, empatyczna i tożsamościowa rzucają nowe światło na znaczenie repertuaru diegetycznego w przekraczaniu antropocentrycznych form opowieści i samych przekazów literackich. Zwrot „ty” paradoksalnie akcentuje nie indywidualizm a relacyjność odbiorcy i fikcyjnej postaci. Płynność formy jaką przybiera głos relacjonujący zdarzenia i okazjonalnie zwracający się w drugiej osobie gramatycznej do niedookreślonego „ty” przyczynia się do splątania uczestników historii, tak na poziomie diegetycznym, jak i tożsamościowym. Przy czym właściwości jednostki jako odbiorcy oraz nadawcy komunikatu kształtują się przez intensywne, zdetytorializowane przekształcenia.

Nieantropocentryczna narracja szczura znosi dualistyczne podziały czytelnik–aktor czy człowiek–zwierzę i otwiera na intersubiektywne działanie w więcej-niż-ludzkim środowisku. Kontynuując wątek rozbijania dychotomicznych rozgraniczeń w opowieści, a zarazem rozważając inne nieoczywiste przesunięcia w warstwie diegetycznej, w następnym podrozdziale rzucam więcej światła na roślinne narracje. Przykład *Zielonych Dzieci* Olgi Tokarczuk, analizowany na kolejnych stronach, ujawnia szczeliny, którymi pnącza wydostają się z idyllicznej, pozornie nieruchomej scenerii i zaczynają kierunkować fabułę.

7. ROŚLINNA FABULARYZACJA

Tło, sceneria, miejsce akcji – to elementy diegetyczne, z którymi konwencjonalnie kojarzyć będziemy organizmy roślinne. Łąki, na które składają się dziesiątki gatunków roślin splecionych ze sobą w procesie komunikacji, pełnią funkcję idyllicznego i „dobrze wyglądającego” tła tak dla rozkwitającego uczucia kochanków w romansie, jak i bitwy kontrastującej ze spokojem traw w fikcji historycznej. Z kolei las pomyślany jako miejsce akcji może dopowiadać stan ludzkiego protagonisty – alienację czy zagubienie, bądź przeciwnie, poprzez alegorię odsyłać czytelnika do symboliki baśniowej.

Te prototypowe projekcje roślin w narracjach literackich, choć nieograniczające się tylko do tego medium, łączą dwie cechy. Pierwszą z nich jest myślenie o roślinach jako stałym składniku otoczenia, elementowi przynależnym raczej opisowi niż akcji, a zarazem pozbawionym sprawczości i aktywnego uczestnictwa w wydarzeniach. Natura jest tu jedynie malarskim pejzażem, na tle którego działają ludzcy aktorzy, niczym w stylizowanych portretach z początków fotografii. Tym samym drzewa, mchy czy kłocza są co najwyżej biernymi obserwatorami antropocentrycznych historii, rozgrywających się poza nimi wydarzeń. Tak ujmowana natura zostaje sprowadzona do roli środka stylistycznego i tu objawia się druga wspólna cecha opisywanych narracji – oddzielenie fikcjonalnych przedstawień od faktycznego biologicznego (tak na poziomie gatunkowym, jak i jednostkowym) odniesienia. Rośliny pozbawione zostają sprawczości, ale także konkretnych atrybutów, możliwości czy po prostu przejawów zachodzących w nich czy za ich pośrednictwem procesów fizjologicznych czy ekologicznych. Tym samym bliżej im do materii nieożywionej niż organicznej.

Zepchnięcie roślinności do roli pasywnego tła historii jest pokłosiem odseparowania człowieka od natury w dyskursach nowoczesności. Ponowne związanie tych dwóch porządków wymaga redefinicji obecnego paradygmatu. Pytanie o status usieciowionych, środowiskowych opowieści stawia Lawrence Buell w swojej pierwszej ekokrytycznej monografii:

Ale jaki rodzaj literatury pozostanie możliwy, jeśli wyrzekniemy się mitu ludzkiej odrębności? Musi być to literatura porzucająca albo przynajmniej kwestionująca to, co wydawałoby się najbardziej podstawowym rdzeniem literatury: osobowość, indywidualność, świadomość narracyjna. Jaka literatura będzie w stanie przetrwać w takich warunkach?³⁴⁶

Odpowiadając na te pytania, badacz proponuje koncepcję tekstu środowiskowego (*environmental text*), a więc w uproszczeniu takiego rodzaju literatury, który byłby „kombinacją kilku właściwości, które sytuowałyby się na przecięciu komponentów wewnątrztekstowych, sytuacji komunikacyjnej i różnorodnych kontekstów kulturowych”³⁴⁷ i co najważniejsze dla moich dalszych analiz „w tekście środowiskowym natura nie powinna być jedynie tłem, środkiem stylistycznym lub ramą przedstawienia, lecz istotną determinantą literackiej fabuły i kondycji postaci”³⁴⁸. Koncepcja amerykańskiego humanisty jest projektem, „który się dzieje”, jak pokazuje skrupulatna rekonstrukcja Aleksandry Ubertowskiej. Idea tekstu środowiskowego poddawana jest rekonfiguracjom, jest rozbudowywana i modyfikowana tak przez samego twórcę, co innych badaczy. O ekokrytycznym zainteresowaniu literaturą jako medium wyrazu natury świadczą pozostające w dialogu z koncepcją Buella między innymi teorie ekologii kulturowej (*cultural ecology*)³⁴⁹ Huberta Zapfa czy organicznego formalizmu (*organic formalism*)³⁵⁰ Scotta Knickerbockera.

Zjawisko przemieszczenia natury, a konkretniej roślin, z funkcji statycznego tła rozgrywających się wydarzeń fabularnych do roli nie-ludzkiego agensa historii a nawet bycia wydarzeniem narracyjnym samym w sobie przedstawię w oparciu o opowiadanie Olgi Tokarczyk *Zielone Dzieci* ze zbioru *Opowiadania bizardne* (2018). Kwestie

³⁴⁶ Buell, *The Environmental Imagination*, 145. Tłumaczenie własne za: „But what sort of literature remains possible if we relinquish the myth of human apartness? It must be a literature that abandons, or at least questions, what would seem to be literature’s most basic foci: character, persona, narrative consciousness. What literature can survive under these conditions?”.

³⁴⁷ Aleksandra Ubertowska, „«Mówić w imieniu biotycznej wspólnoty». Anatomie i teorie tekstu środowiskowego/ekologicznego”, *Teksty Drugie*, nr 2 (2018): 27.

³⁴⁸ Ubertowska.

³⁴⁹ Zob. Zapf, *Literature as Cultural Ecology*.

³⁵⁰ Zob. Scott Knickerbocker, *Ecopoetics. The Language of Nature, the Nature of Language* (Amherst, Boston: University of Massachusetts Press, 2012).

środowiskowe, elementy fantastyczne, tożsamość hybrydyczna, czy oddziaływanie przestrzeni jako swoistego *genius loci*, to niektóre tropy pojawiające się w tekście, a będące znakiem rozpoznawczym twórczości polskiej pisarki³⁵¹. Zaczę od próby charakterystyki roślin jako zdecentralizowanej zielonej przestrzeni. Następnie zastanowię się, jak kształtuje się ich relacyjność i hybrydyczność jako agensa, a także jak uwzględnienie ich niestałej i płynnej ontologii wpływa na poetykę tekstu i jego przekaz. Moim celem jest spojrzenie na roślinę jako na organizm diegetyczny, współuczestniczący w konstruowaniu środowiskowej historii, a w medium literackim zdolny do fabularyzacji i nierealnych imaginacji, za pośrednictwem których dokonuje się „prawdziwy demontaż antropocentryzmu”³⁵².

Stawanie-się-rośliną w fikcji Tokarczuk, ale i poprzez fikcję literacką zachodzi w warunkach proponowanych przez naturę, implikując tak w strukturę i przekaz tekstu, jak i w ludzkiego odbiorcę usieciowioną, metamorficzną kondycję roślin. Takie ujęcie wpisuje się w zreinterpretowaną przez ekokrytykę i teorię posthumanistyczną fitografię (*phytography*), wywodzącą się z botaniki i odsyłającą z jednej strony do praktyki pisanania o roślinach, a z drugiej roślinnego pisarstwa³⁵³. Roślinne fabularyzacje są według mnie narracyjną manifestacją tego, co Michael Marder nazywa „roślinnym myśleniem” (*plant-thinking*)³⁵⁴. Organizmy zdolne do fotosyntezy jeszcze radykalniej niż zwierzęta przejawiają swoją Inność względem człowieka i antropocentrycznego porządku, dlatego fikcja fitograficzna, jak pokażę na przykładzie *Zielonych Dzieci* okazuje się medium wyrazu różnicy, miejscem asamblażowego spotkania, a także środowiskowych negocjacji międzygatunkowych.

³⁵¹ Te i pozostałe komponenty twórczości Tokarczuk doczekały się licznych badań literaturoznawczych przeprowadzonych w różnych metodologiach, od postsekularyzmu po krytykę feministyczną. Mowa między innymi o pracach: Magdalena Rabizo-Birek, Magdalena Pocałun-Dydycz, i Adam Bienias, red., *Światy Olgi Tokarczuk* (Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2013); Marcin Czerwiński, *Smutek labiryntu. Gnoza i literatura. Motywy, wątki, interpretacje* (Kraków: TAIWPN Universitas, 2015); Kantner, *Jak działać za pomocą słów? Proza Olgi Tokarczuk jako dyskurs krytyczny*; Monika Świerkosz, *W przestrzeniach tradycji. Proza Izabeli Filipiak i Olgi Tokarczuk w sporach o literaturę, kanon i feminizm* (Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2021).

³⁵² Joanna Bednarek, „«Upojenie jako triumfalne wtargnięcie w nas rośliny». Obietnice i niebezpieczeństwa roślinnej seksualności”, *Teksty Drugie*, nr 2 (2018): 201.

³⁵³ Por. John Charles Ryan, „Writing the Lives of Plants. Phytography and the Botanical Imagination”, *a/b: Auto/Biography Studies* 35, nr 1 (2020); Patrícia Vieira, „Fitografia: literatura jako pisanie roślin”, tłum. Łukasz Kraj, *Wielogłos* 51, nr 1 (2022).

³⁵⁴ Michael Marder, *Plant-Thinking. A Philosophy of Vegetal Life* (New York: Columbia University Press, 2013), 10.

Zielony lęk. Między biernością a działaniem krajobrazu

Olga Tokarczuk zbudowała swoje opowiadanie w formie pierwszoosobowej relacji z wyprawy, która mimo braku dat porządkujących akapity jest w istocie stylizowana na dziennik podróżniczy³⁵⁵. Już sam tytuł tekstu *Zielone Dzieci, czyli Opis dziwnych zdarzeń na Wołyniu sporządzony przez medyka Jego Królewskiej Mości Jana Kazimierza, Williama Davissona*, jak brzmi jego pełna wersja, zdradza najważniejsze elementy historii. Homodiegetyczny narrator już na samym początku dokładnie określa czas akcji. Jest wiosna 1656 roku, przybywający z Francji William Davisson, szkocki lekarz i botanik, ma pełnić obie te funkcje na dworze króla Polski. Jednakże, wbrew początkowym planom, po przyjeździe do Warszawy bohater-narrator musi wraz z dworem opuścić stolicę i udać się do Lwowa. Podróż na wschód oznacza wkroczenie w obszar kontrolowany przez naturę, co mimo botanicznego wykształcenia protagonisty, wywołuje u niego niespodziewany lęk przed dziką roślinnością:

[...] gdyśmy przez gęste wilgotne lasy przejeżdżali, zdałem sobie sprawę, iż nie ma potworniejszej krainy na ziemi, i jałem żałować, że się na tę wyprawę zgodziłem. Miałem oto bowiem głębokie przeświadczenie, że do domu nie wrócę i że wobec tych mokradł wszechobecnych, wobec lasu wilgotnego, niskiego nieba, kałuż pokrytych cienkim lodem, które przypominały rany jakiegoś leżącego na ziemi olbrzyma, wszyscy, biednie czy bogaciej przystrojeni, królowie, panowie, żołnierze czy chłopci, wszyscy jesteśmy niczym.³⁵⁶

Zetknięcie z naturą obdziera Davissona z nowoczesnego mitu o ludzkiej wyższości. Bohater pozostający pod wpływem Kartezjusza, z którym jest w relacji przyjacielskiej, oraz medycyny i nauk przyrodniczych dla opisu zetknięcia z dziką roślinnością sięga nie

³⁵⁵ Kiedy próbujemy genologicznie dookreślić tekst Tokarczuk, nasuwają się podobieństwa z powieścią *dżungli*, którą jako literacką ramę gatunkową analizuje Patrícia Vieira. Oczywiście w przypadku *Zielonych Dzieci* mamy do czynienia nie z powieścią a opowiadaniem, a nie-ludzkim aktorem jest nie tropikalna dżungla a europejska puszcza, jednak narracja Tokarczuk wpisuje się w szerszą gatunkową specyfikę. Powieść *dżungli* z jednej strony balansuje między doświadczeniem pierwotnego lasu jako „zielonego piekła” a pragnieniem powrotu do idyllicznej natury, a z drugiej podobnie do założeń tekstu środowiskowego daje wybrzmieć roślinnym interesom. Zob. Vieira, „Fitografia”.

³⁵⁶ Olga Tokarczuk, „Zielone Dzieci, czyli Opis dziwnych zdarzeń na Wołyniu sporządzony przez medyka Jego Królewskiej Mości Jana Kazimierza, Williama Davissona”, w: *Opowiadania bizarne* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2018), 19.

po język naukowy i terminologiczną precyzyjność botaniki, ale do figur baśniowych i fantastycznych – jak do mitycznego olbrzyma. Próby ujęcia kolejnych pnących się i zakwitających roślin w ramach znanej taksonomii nie dają żadnego rezultatu, co jak stwierdza bohater – „przynosiło mi wstyd jako botanikowi”³⁵⁷. Jediną kategoryzacją, której w trakcie całej opowieści kurczowo trzyma się Davisson, jest dychotomiczny podział na centrum i, rozrastające się wokół niego w postaci kręgów, peryferie. Sam określa siebie jako osobę pochodzącą z racjonalnego i bezpiecznego środka świata, którym jest Francja, wyjazd do Warszawy widzi już jako podróż na granicę cywilizacji, a pierwotny las, rozpościerający się na wschodzie Królestwa Polski jest dla bohatera miejscem, w którym ludzkie kategorie myślowe i naukowy obiektywizm okazują się niewystarczające³⁵⁸. Jak relacjonuje bohater: „im bliżej środka tym wszystko wydaje się prawdziwe i namacalne, im dalej zaś, tym mocniej świat jakby się rozłazi”³⁵⁹.

Nowoczesne rozgraniczanie na kulturę i naturę ma w opowieści Tokarczuk odzwierciedlenie w opozycji przestrzennej³⁶⁰. Stach, który wzbudza w bohaterze–narratorze zielone peryferie, nie wynika jedynie z kontaktu z nieznanym, ale także z ontologicznej niebinarności środowiska. Jak piszą Natania Meeker oraz Antónia Szabari autorki koncepcji radykalnej botaniki (*radical botany*): „Rośliny niepokoją swoją iluzoryczną biernością, a także obojętnością na nasze potrzeby i cele”³⁶¹. Ruch, komunikacja, czy metamorficzność roślinnej przestrzeni–agensa nie wpisuje się w

³⁵⁷ Tokarczuk, 33.

³⁵⁸ W kontekście binarnych opozycji przestrzennych można przywołać badania Marka Augé. W znanej pracy *Nie-miejsca* francuski etnolog analizuje figurę centrum jako manifestację władzy, która zazwyczaj przedstawiana jest w bezruchu, w nienaturalnym zastygnięciu. W kontraście do niestałych, niejednoznacznych a przez to wymykających się porządkowi peryferii stagnacja władcy sprawia, że jego uosobieniem staje się nieruchomy tron. „Bardzo często władca jest przypisany do miejsca rezydowania, skazany na quasi-nieruchomość, na godziny ekspozycji na królewskim tronie, prezentowany swoim poddanym jak przedmiot”. Marc Augé, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, tłum. Roman Chymkowski (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2010), 42.

³⁵⁹ Tokarczuk, „Zielone Dzieci”, 25.

³⁶⁰ O takiej budowie struktur fabularnych i wpływie lokacji na wydźwięk rozgrywanych wydarzeń pisze Mieke Bal w *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, 222. Funkcjonowanie przestrzeni i jej różnorodne przejawy w narracjach Tokarczuk analizuje zaś Olga Fliszewska, proponując dwie odrębne typizacje. W pierwszej rozróżnia przestrzeń: żywiołu, miejsca zamkniętego i przedmiotów. Drugą linię podziału wyznacza charakter miejsca, badaczka wyodrębnia w fikcji polskiej autorki przestrzeń realistyczną (z faktycznymi desygnatami), wewnętrzną (psychologiczno-duchową) i mityczną. Olga Fliszewska, „Przestrzeń w twórczości Olgi Tokarczuk”, *Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica*, nr 7 (2005).

³⁶¹ Natania Meeker i Antónia Szabari, *Radical Botany. Plants and Speculative Fiction* (New York: Fordham University Press, 2020), 7. Tłumaczenie własne za: „Plants are troubling in their seeming passivity, and in their indifference to our needs and ends”.

antropocentryczne oczekiwania. Z jednej strony ich pasywność i stagnacja jest pozorna, z drugiej zielone działanie jest zazwyczaj ciche, nieoczywiste i widoczne dopiero w dalszej perspektywie temporalnej. Na poziomie konstrukcji fabuły lęk bohatera można wytłumaczyć dysonansem narracyjnym, a więc niespodziewaną aktywnością reprezentacji środowiskowej, choć w wymiarze niepokrywającym się z ludzkim modelem działania. Rośliny, las, czy zarośnięte mokradła w tradycyjnej historii pełniłyby rolę jedynie biernego tła, nobilitując tym samym działania ludzkich aktorów, w tym przypadku Davissona kreowanego na kolonialnego odkrywcę. „Sceneria typowo oznacza czas i miejsce, a nie motywacje, cele czy zamiary”³⁶². Tak zbudowana definicja przytoczona przez Hermana znajduje odzwierciedlenie w narracjach naturalnych, w przeciwieństwie do funkcjonowania otoczenia w fabułach nienaturalnych, fantastycznych czy nieantropocentrycznych.

Zdaniem Alexy Weik von Mossner „środowiska narracyjne są tak samo istotne dla naszego rozumienia danej narracji, jak postaci czy linie fabularne, dlatego faktycznie mogą pełnić kluczową rolę w rozwoju bohaterów czy fabuły”³⁶³. Badaczka przypomina tym samym o konieczności włączenia do analiz ekonarratologicznych środowiska jako twórczego i aktywnego elementu opowieści. Do zbieżnych wniosków na temat znaczenia miejsca dochodzi Cynthia Huff, choć wyprowadza je nie z teorii narracji postklasycznej jak Weik von Mossner, ale z filozofii posthumanistycznej i kluczowej dla niej kwestii relacyjności: „Postludzka narracja o życiu obejmowałaby wiele podmiotowości umiejscowionych w materialności ich konkretnego otoczenia (przykładowo pola, panoramy miasta czy budynku). Lokalizacja byłaby równie istotna jak relacyjność”³⁶⁴. Zgodnie z ujęciem posthumanistycznym aktorzy ludzcy i nie-ludzcy zostają zdefiniowani we wzajemnych płynnych relacjach, które zawierają w określonych warunkach. W proponowanej perspektywie relacje te będą dotyczyły w równym stopniu tradycyjnych bohaterów fabuł co otaczającej ich zielonej przestrzeni.

³⁶² Herman, *Story Logic*, 391. Tłumaczenie własne za: „Setting typically denotes time and place, but not motivations, aims, or means”.

³⁶³ Weik von Mossner, *Affective Ecologies*, 27. Tłumaczenie własne za: „the narrative environments are as important to our understanding of given narrative as are the characters or plot lines; that they may in fact play a central role in both character and plot development”.

³⁶⁴ Cynthia Huff, „After Auto, after Bio: Posthumanism and Life Writing”, *a/b: Auto/Biography Studies* 32, nr 2 (2017): 280. Tłumaczenie własne za: „Posthuman life narrative would encompass multiple subjectivities located in the materiality of their particular surround (for example, a field, a cityscape, or a building). Location would be as important as relationality”.

Środowisko w opowiadaniu Tokarczuk nie daje się zamknąć w ramach estetycznej lokacji. Przyroda kształtuje fabułę, okazując się jednym z aktantów w, zdawałoby się, wyłącznie ludzkich historiach, zdominowanych wątkiem polsko-szwedzkiego konfliktu militarnego. Rośliny powracają na zniszczone wojną tereny, zarastają pustoszejące wsie, wpływają na tempo podróży ludzkich postaci, a także, wnikając w ich umysły, zaburzają racjonalny ogląd rzeczywistości, czego przykładem jest protagonista-narrator. Roślinne bycie w nieustannej transformacji, choć przebiegającej w innych niż antropocentryczne kategoriach czasowych, wymusza ontologiczne rewizje³⁶⁵, a w kontekście przestrzeni środowiskowej – decentruje fabułę, będąc jej aktywnym czynnikiem. Obok nieoczekiwanego sprawstwa czegoś, co według bohatera-narratora powinno pozostać jedynie milczącym świadkiem wydarzeń, to właśnie upłynnienie binarnych granic (ludzkie–nie-ludzkie, natura–kultura, centrum–peryferia, aktywność–pasywność) jest kolejną cechą roślin, rodzącą niepokój w umyśle protagonisty: „był to jakiś dziwny lęk, liściasto-zielonkawy, cuchnący błotem i porostami. Lęk lepki, bezsłowny, który mieszał nam w myśli i kierował je ku paprociom, ku bezdennemu bagnu”³⁶⁶.

Historia Tokarczuk osadzona jest w ukonkretnionej roślinnej przestrzeni, która przez swoją organizację, historyczność i znaczenie jest kluczowym motywem wśród tekstów środowiskowych. Mowa o puszczy, a więc pozostałości lasu pierwotnego³⁶⁷, który współcześnie w Europie ogranicza się jedynie do obszaru Puszczy Białowieskiej rozpostartej między terytorium Polski i Białorusi. Roślinna podmiotowość puszczy w swej radykalnej inności i transgraniczności uzupełnia się w opowiadaniu z narracyjną relacyjnością miejsca. Puszcza jawi się według Patricii Vieira’y „[j]ako teren rubieżny, punkt styku między ludzkim (zachodnim) społeczeństwem a lasem, «granica» umożliwia

³⁶⁵ O potrzebę dostrzeżenia splątania ze środowiskiem i wypracowania w tym styku spotkania nowej etyki więcej-niż-ludzkiej wspólnoty nieustannie upomina się myśl ekokrytyczna. Jednak, jak zaznacza Carolyn Merchant, takie podejście wymaga właśnie weryfikacji ontologicznego statusu roślin. „Potrzebna jest nowa etyka ludzkiego partnerstwa z naturą, taka w której natura jest aktywnym podmiotem, a nie biernym przedmiotem”. Carolyn Merchant, *Reinventing Eden. The Fate of Nature in Western Culture* (New York, London: Routledge, 2003), 205. Tłumaczenie własne za: „A new ethic of human partnership with nature—is needed, one in which nature is an active subject, not a passive object”.

³⁶⁶ Tokarczuk, *Zielone Dzieci*, 33.

³⁶⁷ Ciekawe rozważania nad „pierwotnością” czy bardziej problematyczną „dzikością” puszczy w antropocenie snuje Fiedorczuk w swojej najnowszej powieści. Dla bohaterki *Domu Oriona* fizyczne doświadczenie lasu w konkretnym momencie – napięcia na granicy polsko-białoruskiej trwającego od 2021 roku – staje się ukonkretnioną materializacją aktualnej epoki geologicznej. W Puszczy Białowieskiej protagonistka doświadcza defamiliaryzacji lasu, znajdując zarówno porzucone rzeczy imigrantów, jak i widoczne skutki globalnego ocieplenia. Te i inne kryzysy cechujące antropocen scalają się ze sobą w pierwotnej puszczy. Zob. Julia Fiedorczuk, *Dom Oriona* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2023).

takie spotkanie, w którym wciąż nie zakorzeniły się uprzedzenia i przedsady rządzące relacjami ludzi i nie-ludzi”³⁶⁸. Jak zauważa z kolei Ubertowska, doświadczenie puszczy konfrontuje człowieka z własną „dzikością” i przynależnością do natury³⁶⁹, co w przypadku występowania jednoczesnej fascynacji i lękowej reakcji botanika Williama Davissona nasuwa skojarzenia z freudowską diagnozą niesamowitego (*das Unheimliche*). Leśna sceneria charakteryzująca się płynnością roślinnych form materialnych i ontologicznych zyskuje w opowiadaniu Tokarczuk antropomorficznych reprezentantów, jakimi są tytułowe zielone dzieci, które protagonista wraz z dworem królewskim odnajdują w głębi puszczy. Dopełniają one w fikcji zdolność natury do rozmontowywania antropocentrycznych systemów myślowych, ale też ujawniają diegetyczny wymiar organizmów roślinnych.

Stawanie-się-rośliną

Fantastyczne postaci dzieci w opowiadaniu Tokarczuk funkcjonują po pierwsze jako uosobienie projektu środowiskowej relacyjności, po drugie można je odczytać jako zabieg antropomorfizacji roślin, wreszcie po trzecie podważają triadę odseparowanych porządków: ludzkiego, fauny i flory. „Język domaga się podmiotu działającego i celu działania, narzuca perspektywę antropocentryczną i antropomorfizującą to, co pozaludzkie”³⁷⁰, słusznie zauważa Justyna Schollenberger. Badania nad narracjami środowiskowymi i nie-ludzkimi pokazują jednak, że przekroczenie ludzkiej perspektywy jest możliwe, a sam dyskurs antropocentryczny nie jest równoznaczny z antropomorfizacją, a czasem jest jej przeciwstawny³⁷¹. W przypadku środowiskowej fabuły Tokarczuk antropomorfizacja roślinnej przestrzeni, to „zabieg narracyjny, który akcentuje horyzontalną relację pomiędzy ludźmi a ich nieludzkimi odpowiednikami”³⁷².

³⁶⁸ Vieira, „Fitografia”, 45.

³⁶⁹ Ubertowska, *Historie biotyczne*, 225–226.

³⁷⁰ Schollenberger, *Stworzenia Darwina*, 145.

³⁷¹ Tę zależność w swojej monografii doskonale wyłuszcza Bennett: „Musimy kultywować odrobinę antropomorfizmu – idei, zgodnie z którą w ludzkiej sprawczości są pewne echa nie-ludzkiej natury – aby sprzeciwić się narcyzmowi ludzi rządzących światem”. Bennett, *Vibrant Matter*, xvi. Tłumaczenie własne za: „We need to cultivate a bit of anthropomorphism—the idea that human agency has some echoes in nonhuman nature—to counter the narcissism of humans in charge of the world”.

³⁷² James, *The Storyworld Accord*, 32. Tłumaczenie własne za: „a narrative expedient that stresses the horizontal relationship between humans and their nonhuman counterparts”.

Pojawienie się zielonych dzieci, chłopca i dziewczynki, stanowi wydarzenie inicjujące dla fabuły Tokarczuk. Od tego momentu deterytorializacja świata, którego binarne wyobrażenia reprezentowane przez Davissona zostały już wcześniej naruszone w doświadczeniu lasu, ulegają intensyfikacji. Już pierwszy kontakt z dziećmi uniemożliwia narratorowi ich jednoznaczną klasyfikację. Początkowo jawią się one jako ludzko-zwierzęce hybrydy, co widać w opisie ich fizycznej formy i samego wydarzenia. Złapane przez myśliwych dzieci „związano niczym sarny i przytroczono do siodeł”³⁷³, próby nawiązania językowego kontaktu dawały tylko odpowiedź w postaci nieartykułowanych dźwięków i warczenia, zaś kontakt fizyczny skończył się pogryzieniem przez chłopca. Według Davissona wpisują się one w fenomen dzikich dzieci, zjawiska fascynującego naukowców w nowoczesności, dlatego bohater-narrator porównuje je do znanej legendy o Romulusie i Remusie – braciach wychowanych przez wilczycę i późniejszych założycielach Rzymu. Dla protagonisty zagubione dzieci jawią się jako istoty nie-w-pełni-ludzkie, co wynika nie tylko z ich braku kontaktu z (zachodnią) cywilizacją czy kwestii kolonialnych, ale także taki pogląd wpisuje się w obowiązujące normy kulturowe. „Dzieci są jak młode rośliny, które trzeba pielęgnować i często podlewać”³⁷⁴. Metafora Philippe’a Ariès ujawnia ówczesne przekonanie o dzieciństwie mieszczącym się pomiędzy porządkiem człowieka a rzeczywistością nie-ludzkiej natury. W konsekwencji wejście w dorosłość człowieka kapitalizmu oznaczałoby „odczarowanie” świata, innymi słowy zerwanie więzi z nie-ludzkim. Utożsamienie dzikich dzieci, a więc istot podporządkowanych, z roślinami jest specyficzne dla dyskursu kolonialnego, który analizuje Patrícia Vieira³⁷⁵. Ich człowieczeństwo jest potencjalne jako projekt, który dopiero należy zrealizować: co w fabule Tokarczuk przybiera formę kulturowej opresji, jaką jest chrzest oraz nadanie imion.

Wyniki kolejnych badań przeprowadzanych przez protagonistę jeszcze bardziej komplikują wstępną taksonomizację. Okazuje się, że ciała dzieci opierają się jednoznaczemu ustaleniu pochodzenia a nawet wieku, co więcej diagnoza o ich częściowym zezwierzęceniu ustępuje myśli o drzemającym w nich pierwiastku roślinnym. Przywołując fragmenty opisu: „pachną mchem”, „wyglądało, jakby wrosły w nie [włosy

³⁷³ Tokarczuk, *Zielone Dzieci*, 19.

³⁷⁴ Philippe Ariès, *Historia dzieciństwa*, tłum. Martyna Ochab (Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2010), 193.

³⁷⁵ Vieira, „Fitografia”, 33–34.

– przyp. P.F.P.] jakieś porosty”, „skóra [...] pełna była malutkich ciemnozielonych kropeczek”³⁷⁶. Zachowania cielesno-afektywne dzieci również można interpretować jako formę zielonego asamblażu:

Załatwiały się pod domem, kucając, jadły rękoma, bardzo łakomie, mięsa jednak znać nie chciały i pluły nim. Nie znały też łózek ani miski z wodą. Przestraszone, rzucały się na ziemię i chodząc na czworaka, próbowały gryźć, a skarcone, kuliły się w sobie i nieruchomiały na dłuższy czas. Ze sobą porozumiewały się chrapliwymi dźwiękami, a gdy tylko zaświeciło słońce, rzucały z siebie odzienie i wystawiały się na słoneczne ciepło.³⁷⁷

Narrator w swoim dzienniku przekazuje fragmentaryczne opisy fantastycznych ciał i zachowań zielonych dzieci, jednak sam utrzymuje oświeceniowy dystans względem badanych obiektów. Botanik stara się nie formułować hipotez, ponieważ hybrydyczne postaci wymykają się kategoriom racjonalnym, które wyznaje, bądź też sam narrator homodiegetyczny, a więc mówiący z wnętrza świata opowieści, nie ma jeszcze dostępu do pewnych faktów znanych czytelnikowi. Jest tak chociażby z procesem fotosyntezy, którą roślinno-ludzkie organizmy dzieci zdają się przeprowadzać, jednak do jej odkrycia przez holenderskiego przyrodnika Jana Ingenhousza pozostało względem czasu akcji opowiadania ponad sto lat.

Uosobiona przestrzeń narracyjna w opowiadaniu pełni funkcję dostosowania innego doświadczenia do poznawczych możliwości człowieka, lecz związek, w który wchodzi bohater-narrator tak z lasem, jak i roślinami w antropomorficznej postaci dzieci, ma charakter zwrotny. Dla Caracciola „*metafora* to narzędzie poznawcze umożliwiające zastosowanie ucieleśnienia do bardziej abstrakcyjnych form myślenia”³⁷⁸. Spotkanie protagonisty i bohaterów drugoplanowych z zielonymi dziećmi jest tożsame z podjęciem relacji, próbą ponownego wejścia do „biotycznej wspólnoty”³⁷⁹ czy też procesem

³⁷⁶ Tokarczuk, „Zielone Dzieci”, 29.

³⁷⁷ Tokarczuk, 28.

³⁷⁸ Marco Caracciolo, „Plotting the Nonhuman: The Geometry of Desire in Contemporary «Lab Lit»”, w: *Narrating Nonhuman Spaces*, red. Marco Caracciolo, Marlene Karlsson Marcussen i David Rodriguez (New York: Routledge, 2021), 170. Tłumaczenie własne za: „*metaphor* is the cognitive tool that allows humans to leverage embodiment toward more abstract forms of thinking”.

³⁷⁹ Ubertowska, „«Mówić w imieniu biotycznej wspólnoty». Anatomie i teorie tekstu środowiskowego/ekologicznego”.

stawania-się-rośliną³⁸⁰ opisywanym przez Gilles'a Deleuze'a i Félix'a Guattariego. Koncepcja przekroczenia człowieka i rezygnacji z znanej nam organizacji podmiotowości i ludzkich ram cielesności, które trafnie mogą budzić strach u Davissona, w swych założeniach wydaje się „radzykalniejszą” wersją idei stawania-się-zwierzęciem. Jednak przed taką strategią potencjalnej hierarchizacji poszczególnych „stawań-się” ostrzegają sami autorzy i badacze³⁸¹.

Decentralizacja na wzór kłacza, którą proponuje zwrot roślinny, wymaga od ludzkich aktorów „zagubienia się”. Jak stwierdzają w swojej monografii Luce Irigaray i Michael Marder, odpowiednim miejscem do tego jest, jak w historii Tokarczuk, przestrzeń lasu: „Aby odzyskać nas samych, paradoksalnie musimy skuteczniej siebie zgubić, ucząc się jak wyrastać na zewnątrz, jak być naroślą, która, pozostając zakorzeniona, wie jak rosnąć z nie-ludzkimi innymi – żywiołami, roślinami, zwierzętami”³⁸². Przełożenie teorii posthumanistycznej relacyjności na nieantropocentryczną narrację literacką wymaga, jak przekonuje Caracciolo, ucieleśnionego doświadczenia: „organizm może zostać określony jedynie w relacji do jego środowiska i na tle jego historii ewolucyjnej [...]. Z kolei środowisko nie istnieje w oderwaniu od sensomotorycznych możliwości danego organizmu”³⁸³. W fikcji Tokarczuk ucieleśniona i ponadgatunkowa tożsamość reprezentowana jest nie tylko przez rośliny rozumiane jako przestrzeń diegetyczna (las), czy aktorów (zielone dzieci), ale przez relacyjność środowiskową. Jak w kontekście ekokrytycznym przekonuje Linda Nash, „idee zazwyczaj nie mogą być wyraźnie odróżnione od działań”³⁸⁴, co otwiera przed nami perspektywę rośliny postrzeganej jako agensa, ale też jako czynność czy wydarzenie.

³⁸⁰ Deleuze i Guattari, *Tysiąc plateau*, 12–13.

³⁸¹ Bednarek, „«Upojenie jako triumfalne wtargnięcie w nas rośliny». Obietnice i niebezpieczeństwa roślinnej seksualności”, 187.

³⁸² Luce Irigaray i Michael Marder, *Through Vegetal Being. Two Philosophical Perspectives* (New York: Columbia University Press, 2016), 174. Tłumaczenie własne za: „Paradoxically, in order to recover ourselves we must lose ourselves better by learning how to grow outward, to be an excrescence that, while remaining rooted, knows how to grow with nonhuman others—the elements, plants, and animals”.

³⁸³ Marco Caracciolo, *The Experientiality of Narrative. An Enactivist Approach* (Berlin, Boston: de Gruyter, 2014), 76. Tłumaczenie własne za: „an organism can be defined only in relation to its environment, and against the background of its evolutionary history [...]. In turn, the environment does not exist in abstraction from the sensorimotor possibilities of the organism”.

³⁸⁴ Linda Nash, „The Agency of Nature or the Nature of Agency?”, *Environmental History* 10, nr 1 (2005): 69. Tłumaczenie własne za: „ideas often cannot be clearly distinguished from actions”.

Rośliny jako wydarzenia narracyjne

Michael Marder definiuje rośliny jako „istoty rosnące” (*growing beings*), a „[i]ch pojawienie się na świecie jest współpojawieniem ze wszystkim, co wspiera ich wzrost”³⁸⁵. Rozwijając tę myśl, filozof rekonstruuje fenomen roślin poprzez bycie wydarzeniem. Roślina w perspektywie Mardera trwa w rytmie niekończącego się wzrostu, w którym nigdy nie osiąga podmiotowej stabilności, nie dociera do ostatecznej, „prawdziwej” formy. Organizm roślinny definiowany jako wydarzenie albo, co lepiej oddaje jego charakter, ciąg wydarzeń zachodzących w nie-ludzkim czasie³⁸⁶, manifestuje się w relacji ze środowiskiem i składającymi się na niego aktantami organicznymi i nieorganicznymi. Takie diegetyczne ujęcie roślinności wchodzi w dialog z myślą Derridy przedstawiającym „tekst jako byt nieludzki”³⁸⁷, jak przypomina Ubertowska, a także z fenomenem posthumanistycznej fitografii.

Kiedy spojrzymy na organizmy roślinne (także w *Zielonych Dzieciach*) z perspektywy pozaludzkiej teorii narracji, zauważymy, że na pierwszy plan wysuwają się przemieszczenia na poziomie elementów diegetycznych, a więc przesunięcie roślin z tła czy miejsca historii, przez agensa, aż do funkcji wydarzenia. Stanowczo o ograniczeniu do roli tła wyraża się Lawrence Buell, jak pisze, sceneria „deprecjonuje to, do czego się odnosi, sugerując, że środowisko fizyczne służy celom artystycznym wyłącznie jako tło,

³⁸⁵ Irigaray i Marder, *Through Vegetal Being. Two Philosophical Perspectives*, 167. Tłumaczenie własne za: „Their appearing in the world is a coappearing together with everything that supports their growth”.

³⁸⁶ Marder określa „czasowość jako główne źródło roślinnej ontologii” Marder, *Plant-Thinking. A Philosophy of Vegetal Life*, 94. Tłumaczenie własne za: „temporality as the mainspring of the plants’ ontology”. Filozof wyszczególnia przy tym trzy poziomy roślinnego czasu: temporalność wegetacyjną, wzrostu oraz iterowalności. Marder, 95–117. Literackimi egzemplifikacjami nie-ludzkiego skalowania czasu w narracji zgodnie z roślinną specyfiką byłyby dwa opowiadania Ursuli K. Le Guin *Szerzej niż imperia i wolniej* oraz *Kierunek drogi* Zob. Ursula K. Le Guin, *Dziewczyny Buffalo oraz inne zwierzęce opowieści*, tłum. Agnieszka Sylwanowicz i in. (Warszawa: Wydawnictwo Alkazar, 1993). Z kolei w ramach eseistyki problem ten inspirująco obrazuje Urszula Zajączkowska w swoim zbiorze *Patyki, badyle* (Warszawa: Wydawnictwo Marginesy, 2019). Należy wspomnieć, że tę problematykę (zespolonej z ruchem, który ujawnia się ludzkiemu odbiorcy dopiero po obraniu innego punktu odniesienia, a więc w nie-ludzkiej perspektywie temporalnej) uzupełnioną o temat hybrydyczności w relacji roślina–człowiek polska autorka i badaczka eksploruje także przez medium audiowizualne. Urszula Zajączkowska, *Metamorphosis of Plants* (Polska: Szkoła Główna Gospodarstwa Wiejskiego w Warszawie, 2016). Temat nie-ludzkiej czasowości w narracji rozważam w następnym podrozdziale, już nie na egzemplifikacjach roślinnych, lecz na przykładzie wciąż bliskiej roślinom ziemi.

³⁸⁷ Ubertowska, *Historie biotyczne*, 42.

wspomagające główne wydarzenie”³⁸⁸. Czytanie i pisanie roślin wyłącznie na poziomie pasywnego horyzontu, na którym przebiega właściwa akcja, to przejaw antropocentrycznej pychy przypisującej twórcze działanie jedynie istotom ludzkim. Dopiero roślinne reprezentacje fikcjonalne ujmowane jako agensy, czy wydarzenia odsłaniają rizomatyczną ontologię tych istot, a także odwołują się do ich potencjału diegetycznego.

Według badań James szeroko rozumiane (także metaforycznie) możliwości narracyjne nie przynależą wyłącznie do człowieka, lecz z pewnego punktu widzenia przejawiają je także istoty nie-ludzkie, w tym rośliny. Jak zaznacza ekonarratolożka, zielona poetyka pozbawiona jest bardziej skomplikowanych elementów jak: „fokalizacja, reprezentacje świadomości postaci, metalepsja, metanarracja i heteroglosja. Nie są także zdolne [rośliny – przyp. P.F.P.] do zmian chronologii czy czasowości”³⁸⁹. Jednak, jak dodaje James, to czego nie można odmówić roślinom, to zdolność do zapisu wydarzeń. „Jeżeli podstawową definicją narracji jest reprezentacja sekwencji wydarzeń, to czy istnieje prostszy sposób na identyfikację narracji niż pasma słoików drzewa?”³⁹⁰, pyta literaturoznawczyni. Przejawem roślinnej fabularyzacji byłaby struktura minionych zdarzeń zapisana w przekroju pnia, w których botanicy odczytują nie tylko wiek drzewa, ale chociażby zmienne warunki klimatyczne czy istotne wydarzenia środowiskowe, przywodzi na myśl układ fabularny. W *The Living Handbook of Narratology* Karin Kukkonen, opracowując hasło „fabuła”, zwraca uwagę na jego zastosowanie w wielu kontekstach tak nauk humanistycznych, jak i pozanaukowych, co przekłada się na niejednoznaczność terminu. Jednak, biorąc pod uwagę jedną z podstawowych definicji fabuły – rozumianej „jako rozwijająca się struktura. Brane są pod uwagę powiązania między wydarzeniami z opowieści, motywacjami i konsekwencjami, tak jak odczuwają

³⁸⁸ Buell, *The Environmental Imagination*, 85. Tłumaczenie własne za: „deprecates what it denotes, implying that the physical environment serves for artistic purposes merely as backdrop, ancillary to the main event”.

³⁸⁹ Erin James, „What the Plant Says. Plant Narrators and the Ecosocial Imaginary”, w: *The Language of Plants. Science, Philosophy, Literature*, red. Monica Gagliano, John Charles Ryan, i Patricia Vieira (Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2017), 267. Tłumaczenie własne za: „focalization, representations of the consciousness of characters, metalepsis, metanarration, and heteroglossia. They are also not capable of changes in chronology or temporality”.

³⁹⁰ James, 266–267. Tłumaczenie własne za: „If the basic definition of a narrative is a representation of a sequence of events, what simpler narrative can we identify than a series of tree rings?”.

je czytelnicy”³⁹¹ – to układ pierścieni drzewa przywołany przez James zdaje się spełniać tę narratologiczną charakterystykę.

Roślinna fabularyzacja uobecnia się tak w jej materialnym ciele, co w fikcjach literackich, przywołuje to na myśl z jednej strony analizowane w pierwszym rozdziale nie-ludzkie autobiograficzne, a z drugiej ideę życiopisania, od której wychodzi John Charles Ryan, wyróżniając w obrębie fitografii dwie strategie pisania roślin: „pisanie-z” (*writing-with*) oraz „odpisywanie” (*writing-back*). „Pierwszy termin określa więcej-niż-ludzkie życiopisanie skonstruowane w dialogu z żywymi roślinami, podczas gdy drugi koncept oznacza sposoby, w jakie rośliny piszą ich własne życia – sensorycznie i materialnie – bez względu na ludzkie pośrednictwo”³⁹². O ile w *Zielonych Dzieciach* pierwszą poetykę Ryana – pisanie-z – można dostrzec w analizowanej wcześniej relacyjnej przestrzeni, czy w asamblażowych przemieszczeniach między agensami w procesie stawania-się-rośliną, o tyle odpisywanie, jako strategia nie-ludzkiej fabularyzacji, szczególnie ujawnia się w działaniu roślin antropomorfizowanych. Bowiem, jak okazuje się w finale historii, do roślinnych atrybutów dzikich dzieci należą nie tylko skupiska chloroplastów widoczne pod skórą czy umiejętność przeprowadzania fotosyntezy, ale także potencjał diegetyczny. To dopiero dzięki konstruowaniu immersyjnych więcej-niż-ludzkich fabuł przez zieloną dziewczynkę dokonuje się, to co Deleuze i Guattari określają jako „wtargnięcie w nas rośliny”³⁹³.

Dziewczynka, którą ludzie bohaterowie nazwali Ośródką³⁹⁴, w punkcie kulminacyjnym fabuły opowiada o wspólnocie humanoidalnych roślin. Jak się dowiadujemy, istoty, do których należą zielone dzieci, są w istocie owocami organizmów roślinnych, a ich społeczność (będącej paradoksalnym splotem sub-jednostek i super-

³⁹¹ Karin Kukkonen, „Plot”, w: *The Living Handbook of Narratology*, red. Peter Hühn i in. (Hamburg University, 24.03.2014), dostęp 18.02.2024, <https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/node/115.html>. Tłumaczenie własne za: „Plot as progressive structuration. The connections between story events, motivations and consequences as readers perceive them are considered”.

³⁹² Ryan, „Writing the Lives of Plants. Phytography and the Botanical Imagination”, 99. Tłumaczenie własne za: „The first term denotes more-than-human life writing composed in dialogue with living plants, whereas the second signifies the ways in which plants write their own lives—sensorially and materially—irrespective of human mediation”.

³⁹³ Deleuze i Guattari, *Tysiąc plateau*, 12.

³⁹⁴ Imię bohaterki to odroślinny neologizm, powstały ze słowa „ośrodek” (*nucellus*), oznaczającego w botanice element zalążka roślin nasiennych. Zob. Alicja Szweykowska i Jerzy Szweykowski, *Słownik botaniczny* (Warszawa: Wiedza Powszechna, 2003), 1018.

jednostek)³⁹⁵ funkcjonuje jako wydarzeniowość, przekładając się na płynność form podmiotowych, płciowych i narracyjnych. Czytelnik otrzymuje jednak egalitarną, nieantropocentryczną opowieść zielonej dziewczynki w postaci zapośredniczonej – jej właściwymi adresatami są ludzkie dzieci z wioski, w której przebywają bohaterowie Tokarczuk. Następnie pierwszoosobowa narracja botanika Davissona rekonstruuje czytelnikowi zasłyszane fragmenty. Ta kilkustopniowa „filtracja” nieantropocentrycznej dziecięcej wyobraźni, a tym samym roślinnej narracji, jawi się jako zabezpieczenie dla dorosłego czytelnika przed niebezpieczeństwem destabilizacji „ja”³⁹⁶. Jak się bowiem okazuje ludzkie dzieci, które poznały roślinną historię, następnego dnia zaginęły w głębi lasu, prawdopodobnie dołączając do transgatunkowego kolektywu. Fragmentaryczność i decentralizacja opowieści odsyłają także do ontologii roślin ujmowanej jako wydarzenia, w swoim wegetacyjnym wzroście tworzące relacyjne układy i ciągi fabularne, które rozgałęziają się w nie-ludzkiej formie. Ale także zielone wydarzenia rozumiane jako środowiskowe inicjatory.

Tekst środowiskowy „zadaje fundamentalne pytania o to, jak piszemy środowisko oraz jak środowisko pisze nas”³⁹⁷. Współzależności akcentowane w ekonarracjach przywoływane przez Adama Dickinsona, można odnieść także do fabuł roślinnych. Jednak w ich wypadku, co pokazują egzemplifikacje z *Zielonych Dzieci* Olgi Tokarczuk, równie ważną rolę odgrywa nie-ludzkość zielonych ciał i sposobów organizacji myśli, wspólnoty i opowieści. „Rośliny pomagają nam «odmyśleć» wiele założeń”³⁹⁸, ich korzenie powoli rozbijają tak skostniały antropocentryczny paradygmat, co wnikają w konkretne elementy narracyjne. Konsekwentnie przedzierając się systemem korzeniowym w głąb podłoża, wokół pozostaje już tylko ziemia. Chociaż partykuła

³⁹⁵ Marder, *Plant-Thinking. A Philosophy of Vegetal Life*, 183.

³⁹⁶ Odwołując się do filozofii Timothy’ego Mortona, dowartościowanie nieantropocentrycznej dominandy w dziecięcej wyobraźni intersująco przedstawia Marzec, *Antropocień. Filozofia i estetyka po końcu świata*, 75–78. Jak pisze polski badacz: „Dorośli najczęściej zwraca uwagę jedynie na ludzką aktywność, podmiotową sprawczość, a przez to przykrywa i unieważnia wysiłki wielości nie-ludzi, za każdym razem ciężko pracujących na sukces, pod którym podpisuje się wyłącznie ludzka jednostka. Tymczasem świat dzieci do tego stopnia wypełniony jest działającymi w rozmaity sposób zwierzętami, przedmiotami, roślinami i istotami nadprzyrodzonymi [...], że ludzka sprawczość nie musi przyjmować w nim wcale wyjątkowych, imponujących, by nie powiedzieć monstrualnych rozmiarów”. Marzec, 78.

³⁹⁷ Adam Dickinson, „Pataphysics and Postmodern Ecocriticism. A Prospectus”, w: *The Oxford Handbook of Ecocriticism*, red. Greg Garrard (New York: Oxford University Press, 2014), 147. Tłumaczenie własne za: „asks fundamental questions about how we write the environment and how the environment writes us”.

³⁹⁸ Bednarek, „«Upojenie jako triumfalne wtargnięcie w nas rośliny». Obietnice i niebezpieczeństwa roślinnej seksualności”, 189.

„tylko” jest w kontekście gleby nie na miejscu, o czym przekonamy się w następnym podrozdziale rozważającym związki czasu geologicznego i czasu w narracji w oparciu o *Dracha* Szczepana Twardocha.

8. GEOLOGICZNY CZAS

Mgliste chronologie antropocenu

Ujęcie czasu i czasowości jest fundamentalne zarówno dla tekstów narracyjnych, jak i dla perspektywy geologicznej, w tym analiz antropocenu. „Abstrakcyjne, intelektualne zrozumienie głębokiego czasu przychodzi dość łatwo. Wiem, ile zer umieścić po 10, kiedy mam na myśli miliardy. Dojście do jego sedna to zupełnie inna sprawa. Głęboki czas jest dla nas tak obcy, że tak naprawdę pojąć możemy go wyłącznie za pomocą metafory”³⁹⁹, przyznaje paleontolog Stephen Jay Gould. By zobrazować głęboki czas geologiczny, a zarazem umiejscowić w tym kontekście nasze ludzkie istnienie, popularyzatorzy nauk o Ziemi często sięgają po metaforykę temporalną – bliższą jednostkowej egzystencji dobę bądź rok kalendarzowy. Przekładając około 4,5 miliarda lat istnienia Ziemi na 365 dni, okazuje się, że gatunek *homo sapiens* pojawia się 31 grudnia, a więc dopiero ostatniego dnia roku, o godzinie 23:35⁴⁰⁰.

Czas geologiczny staje się wyzwaniem dla ludzkiej wyobraźni, szczególnie w epoce antropocenu, kiedy konsekwencje teraźniejszych działań, nieraz podejmowanych przez jednostki, będą rozciągały się na setki, tysiące, a czasem miliony lat, jak w przypadku niektórych rodzajów odpadów radioaktywnych. Dlatego gdy próbujemy w historiach literackich oddać perspektywę ziemi (zarówno tej pisanej małą, jak i wielką literą), na pierwszy plan wysuwa się jej nie-ludzkie trwanie, do niego z kolei, jak udowodnią dalsze egzemplifikacje prozatorskie, dostosowuje się nie tylko metafora

³⁹⁹ Stephen Jay Gould, *Time's Arrow, Time's Cycle. Myth and Metaphor in the Discovery of Geological Time* (Cambridge, London: Harvard University Press, 1996), 3. Tłumaczenie własne za: „An abstract, intellectual understanding of deep time comes easily enough-I know how many zeroes to place after the 10 when I mean billions. Getting it into the gut is quite another matter. Deep time is so alien that we can really only comprehend it as metaphor”.

⁴⁰⁰ Zob. „Oxford University Museum of Natural History”, dostęp 18.02.2024, <https://learningzone.oumnh.ox.ac.uk/earth-calendar-year>.

przywołana przez Goulda, ale także funkcjonująca w narracji w różnych wymiarach kategoria czasu.

W narratologii, szczególnie w nurcie klasycznym i to od jego początków, czas stanowi jeden z najczęściej badanych elementów opowieści. Jak odnotowuje Monika Fludernik w *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, związek czasu i narracji oraz ich znaczenia dla warstwy opowieści i warstwy dyskursu⁴⁰¹ zawiera się w trzech wiodących aspektach: 1. Ogólnym i filozoficznym⁴⁰² wymiarze czasu; 2. Relacji pomiędzy poziomami opowieści i dyskursu w kontekście czasowości; 3. Modelów gramatycznych i morfologicznych⁴⁰³. Podstawowym trójpodziałem czasu pozostaje jednak propozycja Gérarda Genette'a, wyróżniająca czas opowieści, czas dyskursu i czas narracyjny⁴⁰⁴. Rozpatrywanie porządku chronologicznego w tekście diegetycznym różnić się będzie w zależności od analizowanego wymiaru. Czas opowieści jest głównym składnikiem fikcyjnego świata, a jego kształt zależy od innych elementów opowiadanej rzeczywistości. Zrekonstruowany daje chronologiczny zapis wydarzeń fabularnych. Drugi model, czas dyskursu, charakteryzuje się zmodyfikowaną chronologią względem czasu opowieści, operując szeregiem anachronii zaburzających konstrukcję temporalną. Ostatni wyróżniony przez Genette'a typ to czas narracyjny, który odnosi się do

⁴⁰¹ Przywołuję tu binarne rozróżnienie na opowieść i dyskurs, zob. Seymour Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film* (Ithaca, New York: Cornell University Press, 1978), ale opozycję tę definiują także inne dychotomie w obrębie formalizmu rosyjskiego – fabuła i sjużet, zob. Wiktor B. Szklowski, „Sztuka jako chwyt”, tłum. Ryszard Łużny, w: *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. Anna Burzyńska i Michał Paweł Markowski, (Kraków: Znak, 2006); Boris Tomaszewski, *Teoria literatury. Poetyka*, tłum. Cezary Gołkowski, Tamara Kowalska, i Irena Szczygielska (Poznań: Koło Polonistów S.U.P., 1935), oraz klasycznej narratologii – *histoire i discours* czy też historia i wypowiedź, zob. Tzvetan Todorov, „Kategorie opowiadania literackiego”, tłum. Wanda Błońska, *Pamiętnik Literacki* 59, nr 4 (1968).

⁴⁰² Rozważania nad istotą i funkcją czasu znajdziemy już w początkach zachodniej myśli filozoficznej u Arystotelesa, czy później chociażby u świętego Augustyna. Nie mam zamiaru i dostatecznych narzędzi, aby podjąć się rekonstrukcji tych tropów, chciałbym jednak w kontekście narracyjnym podkreślić znaczenie dorobku Paula Ricoeura, a przede wszystkim jego trzytomowej pracy: Paul Ricoeur, *Czas i opowieść. Intryga i historyczna opowieść*, tłum. Małgorzata Frankiewicz, t. 1 (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2008); Paul Ricoeur, *Czas i opowieść. Konfiguracja w opowieści fikcyjnej*, tłum. Jarosław Jakubowski, t. 2 (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2008); Paul Ricoeur, *Czas i opowieść. Czas opowiadany*, tłum. Urszula Zbrzeźniak, t. 3 (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2008).

⁴⁰³ Monika Fludernik, „Time in Narrative”, w: *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, red. David Herman, Manfred Jahn, i Marie-Laure Ryan (London, New York: Routledge, 2010).

⁴⁰⁴ Genette, *Narrative Discourse*.

czasowego umiejscowienia aktu diegetycznego, innymi słowy, odpowiada pozycji, z której narrator prezentuje odbiorcy historię⁴⁰⁵.

Koncepty czasu w postklasycznej teorii narracji, tak jak pozostałe składniki strukturalnego instrumentarium, także podlegały przeobrażeniom. Interesującą i często przywoływaną nową propozycję rozróżnień literackich temporalności, wychodzącą od triady Genette'a i towarzyszącej jej klasyfikacji⁴⁰⁶, przedstawia w ramach prądu nienaturalnego Brian Richardson. Narratolog, opierając swój podział na narracjach postmodernistycznych i niemimetycznych, definiuje sześć oryginalnych modeli rozszerzających a zarazem modyfikujących klasyczny czas dyskursu Genette'a. Richardson proponuje zatem temporalność:

1. kolistą (*circular*) – czas jest częściowo mimetyczny, jednak zamiast linearnej, finalizującej się chronologii ustawicznie powraca do początku historii;
2. sprzeczną (*contradictory*) – opowieść jest wewnątrz skonfliktowana przez czas, prezentuje alternatywne czasowości, których nie można ze sobą pogodzić, a tym samym uzyskać jednoznacznej i spójnej sekwencji wydarzeń;
3. antynomiczną (*antinomic*) – porządek opowieści jest przeciwieństwem porządku dyskursu, narracja cofa się w czasie bądź czas postępuje w dwóch kierunkach jednocześnie;
4. zróżnicowaną (*differential*) – w narracji istnieją odrębne, lecz zsynchronizowane ze sobą chronologie, które warunkowane są czasem o odmiennych, niekiedy niestałych właściwościach;
5. scaloną (*conflated*) – poziomy temporalne są pozornie rozłączne, wydarzenia dziejące się w jednym czasie rzutują na zdarzenia w innym porządku czasoprzestrzennym, załamaniu ulega także wyraźny podział na przeszłość i teraźniejszość;

⁴⁰⁵ Michael Scheffel, Antonius Weixler, i Lukas Werner, „Time”, w: *The Living Handbook of Narratology*, red. Peter Hühn i in. (Hamburg University, 19.04.2014), dostęp 18.02.2024, <https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/node/106.html#>.

⁴⁰⁶ Mowa tu o przede wszystkim o trzech kategoriach: porządku (*order*), czasu trwania (*duration*) oraz częstotliwości (*frequency*), wokół których Genette buduje oddzielne rozdziały książki *Narrative Discourse*.

6. podwójną lub wielokrotną (*dual or multiple*) – odmienne wątki fabularne, pomimo tego że mają wspólny moment inicjujący i kulminacyjny, przebiegają w różnych ramach czasowych⁴⁰⁷.

Michael Scheffel, kreśląc definicję czasu w narracji, wraz ze współautorami trafnie zauważa, że „czas jest skonstruowany kulturowo, dlatego w wyniku ewolucji historycznej idee czasu ulegają przekształceniom”⁴⁰⁸. Zestaw sześciu antymimetycznych modeli temporalnych Richardsona to potwierdza – pierwotne kodyfikacje Genette’a okazują się niewystarczające dla narratologicznej analizy fikcji postmodernistycznych⁴⁰⁹. Dzisiejsza perspektywa, szczególnie przy lekturze tekstów nieantropocentrycznych sprawia, że jakkolwiek wciąż użyteczny system nienaturalnych czasowości Richardsona nie może być czytany identycznie, co w dniu jego publikacji. Ekonarratolożka Erin James twierdzi, iż „nie możemy już pojmować kategorii czasu narracyjnego zaproponowanych przez Richardsona jako czysto antymimetycznych. [...] Scalone czasowości są częścią naszej codziennej, «naturalnej», niefikcyjnej rzeczywistości w antropocenie”⁴¹⁰. To co jeszcze ćwierć czy pół wieku temu mogło wydawać się dla narratologii nienaturalnej niemimetyczne, obecnie, przyjmując nieantropocentryczną, w tym geologiczną perspektywę, jawi się nam już jako osadzone w rzeczywistości naśladownictwo systemów nie-ludzkich.

By oddać scalone czasowości i współzależności agensów w odrębnych płaszczyznach czasoprzestrzennych, pozaludzka teoria narracji rozważa nowe sposoby ich opisu. Do zilustrowania wybranych strategii prezentacji więcej-niż-ludzkiego czasu posłużą mi przykłady z *Dracha* Szczepana Twardocha. Reprezentacja ta jest wybrana nie bez przyczyny, bowiem występująca w powieści ziemia zarówno wpływa na formę

⁴⁰⁷ Brian Richardson, „Beyond Story and Discourse: Narrative Time in Postmodern and Nonmimetic Fiction”, w: *Narrative Dynamics: Essays on Time, Plot, Closure, and Frames*, red. Brian Richardson (Columbus: Ohio State University Press, 2002), 48–52.

⁴⁰⁸ Scheffel, Weixler, i Werner, „Time”. Tłumaczenie własne za: „time is culturally constructed, and thus concepts of time vary as a result of historical evolution”.

⁴⁰⁹ Czas stanowi istotny element badań nienaturalnej narratologii i przywołany tu zestaw sześciu czasowości Richardsona oczywiście nie wyczerpuje tematu. Odmienne kodyfikacje antymimetycznych temporalności, odnotowuje: Lutostański, „Nienaturalna narratologia”, 185–186.

⁴¹⁰ Erin James, „Narrative in the Anthropocene”, w: *Environment and Narrative. New Directions in Econarratology*, red. Erin James i Eric Morel (Columbus: Ohio State University Press, 2020), 193. Tłumaczenie własne za: „we can no longer think of Richardson’s categories of narrative time as purely anti-mimetic. [...] Conflated temporalities are a part of our everyday, «natural», nonfictional reality in the Anthropocene”.

prezentowanej historii, jak i sama okazuje się być definiowana właśnie przez jej specyficzne ramy temporalne.

Czasoprzestrzeń sfaldowana

Wydany w 2014 roku, a cztery lata później przełożony na język śląski⁴¹¹, *Drach* nie odbiega od rozpoznawalnego, budowanego przez lata repertuaru tematycznego fikcji Szczepana Twardocha⁴¹². Na pierwszym planie fabularnym rysuje się wielopokoleniowa saga rodzinna, koncertująca się na urodzonym na początku XX wieku i mieszkającym na Górnym Śląsku Josefie Magnorze, górniku wciągniętym w burzliwe wydarzenia I wojny światowej i późniejsze przeobrażenia geopolityczne, oraz na jego praprawnuku, Nikodemie Gemanderze, odnoszącym sukcesy architekcie z Katowic. Twardoch losami dwóch głównych protagonistów kreśli przed czytelnikiem śląską anty-mitologię, w której dyskurs tanatologiczny stanowi fundament konstrukcji wspólnotowej tożsamości⁴¹³. Z perspektywy nieantropocentrycznej jednak ważniejsze jest to, co dzieje się na drugim planie wydarzeń oraz w warstwie narracyjnej.

Tym, co wyróżnia *Dracha* – a z pewnością przybliży go do wcześniejszych fikcji pisarza, nieco odważniej eksperymentujących z formą literacką⁴¹⁴ – jest przyjęcie w opowieści punktu widzenia ziemi jako materii. Ruch ten ma swoje konsekwencje nie tylko na poziomie symbolicznym, odnoszącym się do chtonicznej kultury regionu, lecz ziemia staje się dzięki niemu ukazana jako kluczowy, choć nieuświadomiony przez ludzkich bohaterów, agens historii. Co równie ważne, tytułowy drach – słowo

⁴¹¹ Zob. Szczepan Twardoch, *Drach*, tłum. Grzegorz Kulik (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2018). Śląska edycja zdaje się mi konieczna do odnotowania, szczególnie w kontekście poruszanej przez powieść tematyki oraz pozaliterackiej działalności pisarza.

⁴¹² Po przekrojową analizę ewolucji zainteresowań pisarskich a przede wszystkim kreacji autorskiej Twardocha można sięgnąć do artykułu Anny Michalik, „Pisarz, celebryta, influencer? Szczepana Twardocha droga do sławy”, *Kultura Popularna* 59, nr 1 (2019). Nakreślenie przez badaczkę momentu przejścia pisarza od literatury fantastycznej do mainstreamu, jego „celebryckości” i obecności kwestii regionalnych niestety nie pozostaje wolne od uchybień merytorycznych, szczególnie w wątkach śląskich – co należy odnotować.

⁴¹³ Więcej piszę o tym w pracy: Piotr F. Piekutowski, „Narracje ziemi jako nie-martwy głos Śląska”, w: *Żywioty. Motyw ziemi w literaturze, kulturze i sztuce*, red. Liliana Kalita, Diana Oboleńska, i Urszula Patocka-Sigłowy (Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2022).

⁴¹⁴ Mam tu na myśli dwie powieści: Szczepan Twardoch, *Wieczny Grunwald. Powieść z za końca czasów* (Warszawa: Narodowe Centrum Kultury, 2010) oraz Szczepan Twardoch, *Morfina* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2012).

oznaczające w języku śląskim smoka⁴¹⁵ – jest narratorem wszechwiedzącym, wszechobecnym i splatającym w swej opowieści różne formy istnienia, a także odmienne czasowości. „Rozwojem fabuły nie rządzi chronologia, ale wir”⁴¹⁶, co wynika ze sfałdowania czasu w warstwach gleby, a nie stanowi wyłącznie gry z uważnością lekturą odbiorcy – który skokowo na jednej stronie czy niekiedy w jednym akapicie może przemieścić się pomiędzy kilkoma płaszczyznami temporalnymi i to w różnych kierunkach, jak w poniższym fragmencie:

W tym samym czasie, tylko dużo wcześniej, Nikodem, władający jeszcze swoim ciałem i zupełnie żywy, dostaje esemesa od dziennikarki, która przeprowadziła z nim wywiad, i Nikodem odpowiada na tego esemesa i chwilę potem dziennikarka staje się Dorotą, potem staje się dziewczyną Nikodema, potem Nikodem odchodzi od żony, potem Dorota wymyka się Nikodemowi, a potem Nikodem przychodzi do mnie, w ziemię, i na skutek obecności siarkowodoru w krwi jego powstaje sulfomethemoglobina, i Nikodem zielenieje, potem czernieje, a potem przesącza się przez wełnę marki Loro Piana o gramaturze 220, przez wełnę garnitur, jaki o wiele, wiele wcześniej luksusowy krawiec uszył specjalnie na wymiar ciała, które jeszcze było Nikodemem, kiedy garnitur był szyty.⁴¹⁷

Mark McGurl, omawiając założenia nowej geologii kulturowej (autor odnosi się przez to do myśli Manuela De Landy, Grahama Harmana, Ray’a Brassiera, Jane Bennett, Brunona Latoura i Iaina Hamiltona Granta) i jednocześnie podkreślając wyzwania stojące przed nieantropocentrycznymi nurtami współczesnej filozofii, obrazuje je jako przejście od drzewa jako reprezentanta tychże idei do dalece bardziej nie-ludzkiego kamienia. Przeciwwstawienie zimnej skały drzewu o „długich gałęziach, humanoidalnej wertykalności”⁴¹⁸, istocie podatnej ma naiwną antropomorfizację w liberalnej ekologii, słusznie przywodzi na myśl zestawienie dokonane wcześniej przez Deleuze’a i Guattariego. Mowa tu o zderzeniu liniowej organizacji drzewa i korzeni z niestałą,

⁴¹⁵ Jak odnotowuje słownik Bogdana Kallusa, drach oznacza także latawiec, obdartus, łobuz. Bogdan Kallus, red., *Słownik Gõrnoślõnskij Gõdki* (Chorzów: Pro Loquela Silesiana, 2015), 289.

⁴¹⁶ Ryszard Koziółek, „Śląska bestia”, w: tegoż, *Dobrze się myśli literaturą* (Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2016), 217.

⁴¹⁷ Twardoch, *Drach*, 2014, 311.

⁴¹⁸ Mark McGurl, „The New Cultural Geology”, *Twentieth Century Literature* 57, nr 3–4 (2011): 384. Tłumaczenie własne za: „long-limbed, humanoid verticality”.

pozbawioną początku i końca strukturą kłacza. Porównanie McGurla osadza się jednak na czymś innym: dla literaturoznawcy kluczową różnicą między drzewem a kamieniem będzie ich czasowość. „Innymi słowy, to co nazywamy «podłożem» zupełnie nim nie jest, to raczej rezultat procesu, którego podłożem jest inny, poprzedzający proces rozciągający się wstecz w czasie”⁴¹⁹. W ten sposób ziemia przestaje być widziana jako coś stałego, a dostęp do niej oznacza czytanie gleby jako nielinearnej, zdecentralizowanej siatki temporalnej, na którą składają się minione wydarzenia, szczątki organiczne, procesy geologiczne, a w epoce antropocenu również odpady niebiodegradowalne i inne przekształcenia o podłożu antropogenicznym⁴²⁰. W tym przejawia się „sfałdowanie” czasoprzestrzenne – na nakładających się na siebie bez narzuconego odgórnie porządku czasowościach i materiach.

Fikcja Twardocha koncentruje się na wydarzeniach zorganizowanych wokół ludzkich postaci a szczególnie dwóch linii fabularnych: Josefa i Nikodema. Jednak to właśnie czas w narracji prowadzonej z perspektywy ziemi świadczy o nieantropocentrycznej organizacji powieści. Antychronologiczną temporalność materii w *Drachu* dobrze obrazuje scena otwierająca rozdział poświęcony walkom na froncie zachodnim I wojny światowej w Loretto:

Pada deszcz. Na rude błoto.

Na błoto składają się gleba, woda, cząstki organiczne, ciała ludzkie w błocie rozpuszczone, odchody ludzkie, ciała szczurze, odchody szczurze, drobnoustroje, które wszystko usprawiedliwiają przed światem i zrównują ze sobą, szczura, gówno, człowieka, wszystko.

⁴¹⁹ McGurl, 384. Tłumaczenie własne za: „In other words, what we call the «ground» is no ground at all but the result of a process whose own ground is another, antecedent process extending backward in time”.

⁴²⁰ Wieloaspektową hybrydyczność antropoceniczej ziemi idealnie definiuje śląska, przemysłowa figura hałdy. To miejsce postnaturalne, będące sztucznie usypaną górą toksycznych odpadów pokopalnianych, wewnątrz której dochodzi do samoistnych zapłonów. Hałda jako specyficzna przestrzeń, która powinna pozostać martwą, choć tak się nie dzieje, neguje kategorię granicy, podobnie jak ziemia w *Drachu*, która w prowadzonej narracji komentuje wprost: „Oczywiście we mnie nie ma granicy, żadnej granicy. [...] granice są tylko w waszych głowach”. Twardoch, *Drach*, 2014, 296. Ten i inne aspekty hałdy interesująco analizuje to w swojej książce Katarzyna Niesporek: „Ponadto w ową ziemię płonną usuniętą z kopalni, bez ludzkiej ingerencji w górniczą materię, samoistnie wdziera się *bios* w postaci brzoź i innych roślin. Sztucznie stworzone usypisko po zawiązaniu relacji z człowiekiem i przyrodą staje się dla nich środowiskiem naturalnym. Dochodzi w nim do spotkania z rzeczą, zderzenia z konkretem, nawiązania kontaktu z podmiotem i przedmiotem”. Katarzyna Niesporek, *Hałda. O śląskiej wyobraźni symbolicznej* (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2019), 38.

Ziemia przedstawiona jest jako sieć lub może raczej, ze względu na przypadkowość niektórych połączeń, struktura rizomatyczna pozbawiona klarownych cezur. Po jej cielesnym doświadczeniu, a więc ubrudzeniu czerwonym błotem, kolejni aktorzy tracą ułudę odizolowania od innych bytów, przechodząc płynnie między sobą i w ten sposób tworząc ponadczasowego i ponadgatunkowego dracha. Robert Talarczyk, adaptując późniejszą powieść Twardocha – *Pokorę*⁴²² – na deski Teatru Śląskiego⁴²³, potraktował ten katalog chtonicznych uwarunkowań literalnie i usypał na płaszczyźnie całej sceny kilkunastocentymetrową warstwę czarnej gleby. Wraz z upływem czasu opowieści i czasu trwania spektaklu, pod wpływem ruchu aktorów ziemia jako mortonowski hiperobiekt sukcesywnie wzbija się w powietrze, osiadając na bohaterach, widzach, rekwizytach, pierwszych rzędach foteli, wreszcie z każdym oddechem silniej wnika do płuc zgromadzonych w teatrze ludzi i zwierząt⁴²⁴.

Analogiczny obraz ziemi o rozciągniętym czasie geologicznym, który zaciera granice między porządkiem ludzkim a nie-ludzkim, konstruuje Szczepan Twardoch w *Wielorybach i ćmach*. Tak w dziennikach opublikowanych rok po analizowanym *Drachu* autor opisuje osobiste, ucieleśnione doświadczenie ziemi przekładające się na konstrukcję jego tożsamości:

Od pewnego czasu żyję taką wizją fizycznego, fizjologicznego wrośnięcia w ziemię, gdzie się urodziłem i gdzie urodzili się wszyscy, z których ja się urodziłem. Przyśniło mi się to i już zostało ze mną. Kiedy idę rano po bułki, to depczę po kościach, i to są moje własne kości, bo kości moich przodków są moje. Krew w moich żyłach jest tą samą wodą, która płynie pod powierzchnią ziemi, ciała moich przodków krążą w moich żyłach i ja, kiedy już umrę i zapadnę się pod ziemię, to żył będę dalej, tak jak oni żyją – w drzewach, spływał będę na ziemię w deszczu i krążył w żyłach moich synów, [...].⁴²⁵

⁴²¹ Twardoch, *Drach*, 2014, 207.

⁴²² Szczepan Twardoch, *Pokora* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2020).

⁴²³ Robert Talarczyk, *Pokora* (Katowice: Teatr Śląski im. Stanisława Wyspiańskiego, 2021).

⁴²⁴ W aktorskiej obsadzie spektaklu są trzy charty: Roch, Rozalia, Sławoja. Psy towarzyszą postaci Dionizego Brauna-Tobiańskiego w krótkiej scenie.

⁴²⁵ Szczepan Twardoch, *Wieloryby i ćmy. Dzienniki 2007–2015* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2015), 154.

Wieczne teraz

Według teoretyczki literatury, Nancy Easterlin, „[p]rzestrzeń i czas są kluczowymi, integralnymi wymogami narracyjności, a poczucie miejsca, relacji fizycznej zapewnione przez konkretne elementy wspomaga uczucie «czegoś znajomego»⁴²⁶. Taki efekt „bliskości” czy też „swojskości” jest dalece trudniejszy do osiągnięcia przy ekstremalnej czasoprzestrzenności geologicznej. Jednak jednym z rozwiązań, które znajdziemy w *Drachu*, a które zdefiniował Richardson, jest temporalność scalona. Podłoże, warstwowo zorganizowane z minionych i aktualnych wydarzeń, zapewnia odbiorcy takiej nie-ludzkiej narracji dostęp do wielostronnych czasowości w sposób równoległy:

Widzę Josefa, jak siedzi ze starym Pindurem nad mokradłem w lesie między Nieborowitzer Hammer a Birawka-Mühle. Widzę Nikodema, jak patrzy na autobus uwożący dziewczynę, która mu się wymknęła.

Widzę Josefa, jak wściekle pedałuje na rowerze z Deutsch Zernitz do Gleiwitz i razem z nim jedzie jego biała wściekłość.

Widzę Josefa, jak leży głęboko pod ziemią, w trumnie już zmurszałej, w trumnie, która się zapadła, i czuję Josefa, jego soki, jak płyną we mnie, jak przeciekł Josef przez ubranie i stał się moim ciałem.

Widzę Nikodema Gemandera. Widzę Stanisława Gemandera. Widzę Ernsta Magnora. Widzę Josefa Magnora. Wszyscy ze mnie i we mnie.⁴²⁷

Dystans czasowy ziemi-narratora pozostaje w powyższym fragmencie niedookreślony, podobnie utrudnione jest jednoznaczne sformułowanie kierunku czasu, to wymagałoby bowiem od czytelnika umiejscowienie danych wydarzeń w konkretnym punkcie fabuły. Występujące tu scalenie czasu powoduje, iż „narracja podąża od scenerii do scenerii, a, w miarę jak rozróżnienia pomiędzy każdą sekwencją wydarzeń zaczynają się zapadać, niezmiennie «odseparowane» czasy i przestrzenie ulegają rozpuszczeniu lub zlanu ze

⁴²⁶ Nancy Easterlin, *A Biocultural Approach to Literary Theory and Interpretation* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2012), 194. Tłumaczenie własne za: „Space and time are key, integral requirements for narrativity, and the sense of place, of the bodily relationship, provided by concrete elements consequently assists the feeling of «something to be known»”.

⁴²⁷ Twardoch, *Drach*, 2014, 101.

sobą”⁴²⁸. Czasowość, podobnie jak granice kulturowe, geopolityczne czy biologiczne stapiają się w powieściowej glebie w jedną sieć. Mimo iż można podjąć się rekonstrukcji chronologii, a tym samym czasu opowieści, to sfałdowanie czasu dyskursu poprzez rozliczne anachronie, a nawet pętle temporalne, rytmicznie cofające odbiorcę do tych samych zdarzeń, sprawiają, że zostajemy uwięzieni wraz z narratorem pod powierzchnią, w wiecznym „teraz”. Josef równolegle jest dzieckiem, jest martwy, jest w momencie zwrotnym (zamordowania swojej kochanki Caroline Ebersbach), jest w finalnej fazie rozkładu i tak dalej. Z punktu widzenia ziemi, te wszystkie cykle dzieją się jednocześnie, dlatego narrator prowadzi opowieść w czasie teraźniejszym: „Widzę Josefa, jak wraca na rowerze do domu po szychcie, i jest poniedziałek 30 czerwca, i jest rok 1919, i Josef jedzie do domu, do Nieborowitz”⁴²⁹.

Pętle, stosowane w prowadzeniu narracji i podkreślane przez Dracha w jego wypowiedziach, są obietnicą albo raczej chłodnym oznajmieniem wiecznego życia, które oznacza jednak odpodmiotowanie człowieka i jego rozpląnięcie w materii, jak w fragmencie nawiązującym do Biblii: „A teraz wszyscy w ziemi, z ziemi się narodzili i do ziemi powrócili, z błota powstali, błotem się stali i z błota znowu powstaną, bo życie jest bardzo długie, tyle że nie jedno, lecz jego cykl”⁴³⁰.

Nielogocentrycznym trybem narracyjnym pojawiającym się w tekście Twardocha, który ewokuje do pewnego stopnia głęboki czas geologiczny i jego anachronie, będzie mapa włączona do powieści. Przedstawia ona okolice, w których osadzona jest śląska, przeważająca część osi fabularnej Josefa Magnora. Nie jest to jednak ani mapa fizyczna ani polityczna. Próżno szukać na niej ukształtowania terenu czy krzyżujących się i wielokrotnie zmiennych w *Drachu* granic państw. Zamiast tego odbiorca może zapoznać się w wybranych elementami naturalnymi (lasami, łąkami, rzekami) czy antropogenicznymi (drogami, liniami kolejowymi, kopalniami, miastami i wsiami), jednak tym, co sugeruje czytanie mapy jako alternatywnego trybu manifestacji scalonej czasowości ziemi, są nazwy miejsc i miejscowości. Mamy zatem, przykładowo określenia występujące równolegle: „Szywałd/Schonwald/Bojków” czy

⁴²⁸ Richardson, „Beyond Story and Discourse: Narrative Time in Postmodern and Nonmimetic Fiction”, 51. Tłumaczenie własne za: „the narrative moves from setting to setting, and invariably the «separate» times and spaces being to melt or bleed into each other, as the distinctions between each cluster of events begin to collapse”.

⁴²⁹ Twardoch, *Drach*, 2014, 101.

⁴³⁰ Twardoch, 19.

„Pilchowice/Pilchowitz/Bilchengrund”; nazwy wyłącznie niemieckie „Olschowitz” i wyłącznie polskie „Książenice”⁴³¹, w których prezentacji nie ma zastosowanego klucza chronologicznego.

Tak rysowana mapa odzwierciedla rizomatyczność chtonicznej perspektywy Dracha, a odnosząc się to podziału Richardsona, kartograficzne elementy reprezentują w zależności od interpretacji czasowość sprzeczną bądź zróżnicowaną. Na twarchowej mapie wyszczególnić możemy: po pierwsze, miejsca uchwycone jednocześnie w kilku wymiarach temporalnych, co sugeruje znak ukośnika; po drugie, część nazw miejscowości odnoszącą się do odmiennych momentów w historii, w których istnieją niejako autonomicznie, w oderwaniu od innych miejsc. Z ludzkiego punktu widzenia taki zapis kartograficzny staje się one nie do pogodzenia przez nakładające się czasowości niezależnie od dystansu temporalnego, jak w odseparowanych nazwach niemieckojęzycznych Olschowitz czy polskojęzycznych Książenic.

Ten sposób funkcjonowania nie-ludzkiej chronologii geologicznej objaśnia Bjørnar Olsen. „Krajobrazowi nie można przypisać określonego wieku czy podporządkować go jednemu rytmowi jak zmiana pór roku; zamiast tego jest on skomplikowanym układem równoległych cykli i chronotypów”⁴³². Norweski archeolog i czołowy reprezentant zwrotu ku rzeczom w humanistyce podkreśla fundamentalne znaczenie prób zmierzenia się z ponadludzką temporalnością ziemi. Jak sam pisze, zamiast zadawać pytania: „[d]o jakiego okresu należy Rzym?”⁴³³, powinniśmy je przeformułować, kierując się na impresję czasu sfałdowanego czy też skondensowanego, w którym miejsce jest „rezultatem gromadzenia się przeszłości ustawicznie warunkującej zachowanie się terażniejszości”⁴³⁴. Podobnie przyznaje Elana Gomel: „[a]bsolutna przestrzeń i czas, które uznajemy za naturalną stałą, są historyczną aberracją powstałą w XVIII i XIX wieku ze specyficznej artykulacji rzeczywistości”⁴³⁵. Przejawem literackiej konceptualizacji temporalności upłynnionej, tudzież „czasu, który

⁴³¹ Twardoch, *Drach*, 2014, wyklejka.

⁴³² Bjørnar Olsen, *W obronie rzeczy. Archeologia i ontologia przedmiotów*, tłum. Bożena Shallcross (Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2013), 167.

⁴³³ Olsen, 198.

⁴³⁴ Olsen.

⁴³⁵ Elana Gomel, *Narrative Space and Time. Representing Impossible Topologies in Literature* (New York, London: Routledge, 2014), 6. Tłumaczenie własne za: „Absolute space and time, which we take to be natural constants, are a historical aberration, arising out of a specific articulation of reality in the eighteenth and nineteenth centuries”.

wypadł z ram”⁴³⁶, jak za Jacquesem Derridą powtarza Patryk Szaj w kontekście antropocenu, jest niewątpliwe nie-ludzka narracja dracha w niezależnie od wyszczególnionego trybu diegetycznego.

Rytm ziemi

Olsen w cytowanym wcześniej fragmencie *W obronie rzeczy* przywołał kategorię czasową, która w sposób szczególny łączy perspektywę geologiczną z narracyjną, a jest nią zjawisko rytmu. Metaforą rytmu tekstu i rytmu ziemi posługiwał się już Benjamin: „Przemianę form epickich należałoby sobie wyobrazić jako przemianę rytmiczną. Jej rytmy są porównywalne z rytмами tej przemiany, jakiej w toku setek tysięcy lat doznawała powierzchnia Ziemi”⁴³⁷. W powieści Twardocha geologiczną rytmiczność wzmacnia rytmiczność jeżdżących *szol* (wind górniczych) i ciężkiego sprzętu wydobywczego drążącego tunele w chtonicznym ciele dracha. Fizyczne i środowiskowe osadzenie rytmu wpisuje się w genezę prób jego ujęcia. Choć jako kategoria wspólna dla literatury i muzyki podlegał szeregowi przekształceń o podłożu historyczno-kulturowym, to właśnie wielokrotnie konotowany był z procesami organicznymi, z biciem serca, oddechem, czy naturalnymi układami pozaludzkimi o określonej, niekoniecznie stałej organizacji⁴³⁸. Ta antropoceniczna polifonia technonaturalna w *Drachu* wiąże się z prowadzoną narracją, jednak zanim przejdę do omówienia przykładów, należy zatrzymać się przy aspekcie samego rytmu.

Mieke Bal, otwierając rozdział poświęcony elementowi narracji bezpośrednio związanemu z czasem, zaczyna od nieoptymistycznego dla dalszych analiz stwierdzenia: „Rytm jest tyleż uderzający, ile nieuchwytny. Mimo że wykorzystuje go większość sztuk narracyjnych, zwłaszcza film, próby jego analizy nigdy nie zakończyły się powodzeniem”⁴³⁹. Zgodnie z tym rozumieniem, rytm byłby subiektywnym odczuciem

⁴³⁶ Jacques Derrida, *Widma Marksa. Stan długu, praca żałoby i nowa międzynarodówka*, tłum. Tomasz Załuski (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2016), 42; Patryk Szaj, „Czas, który wypadł z ram. Antropocen i ekokrytyczna lektura tekstów literackich”, *Forum Poetyki*, nr 24 (2021).

⁴³⁷ Benjamin, „Narrator. Rozważania o twórczości Mikołaja Leskova”, 246.

⁴³⁸ Adam Dziadek, *Rytm i podmiot w liryce Jarosława Iwaszkiewicza i Aleksandra Wata* (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1999), 20. Więcej o cielesnym wymiarze rytmu w: Marco Caracciolo, „Tell-Tale Rhythms: Embodiment and Narrative Discourse”, *Storyworlds: A Journal of Narrative Studies* 6, nr 2 (2014).

⁴³⁹ Bal, *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, 101.

wywołanym przez obcowanie z tekstem, które jednak nie poddaje się pełnemu wypreparowaniu w toku analizy. Próbując za narratolożką jednak zdefiniować ten aspekt opowieści, można by powiedzieć, że jest to związek „między czasem obejmowanym przez wydarzenia fabularne oraz jego ilością poświęconą na ich przedstawienie”⁴⁴⁰. Innymi słowy, byłaby to relacja między czasem opowieści a czasem dyskursu, posługując się nomenklaturą Genette’a. Na rytm całości historii składałyby się więc różne elementy przyspieszające, spowalniające bądź zamrażające akcję, takie jak chociażby: elipsa, streszczenie, scena, retardacja czy pauza⁴⁴¹. Kategoryzację tę można uzupełnić o ujęcie Seymoura Chatmana, który kładzie szczególny nacisk na wprowadzaną przez rytm organizację czasu w narracji, a więc grupowanie, szeregowanie lub powtarzanie różnych komponentów językowych czy diegetycznych w opowieści⁴⁴². W tej perspektywie to właśnie zmienne układy elementów decydują o specyficznym odczuwaniu narracji.

Rytm w *Drachu* strukturyzują w pierwszej kolejności charakterystyczne wizualnie ciągi dat rozpoczynające każdy nowy rozdział w powieści, przykładowo: „1241, 1906, 1918”⁴⁴³ albo „1911, 1915–1918, 1919, 1921, 1941, 1944, 1945, 1946, 1950, 1951, 1971, 1989, 1993, 1999, 2001, 2003, 2008, 2011, 2014”⁴⁴⁴. Zapis rekonstruuje chronologię wydarzeń opisywanych w danym fragmencie tekstu, jednocześnie precyzuje dystans czasowy tego wycinka fabuły⁴⁴⁵. Zmienne układy lat są liniowe, jednak jedynie pozornie. Tak jak przy ich narratywizacji drach posługuje się szeregiem anachronii, łącznie ze sobą kolejne wydarzenia i kolejne czasowości, tak samo rytmiczny ciąg

⁴⁴⁰ Bal.

⁴⁴¹ Bal, 101–111.

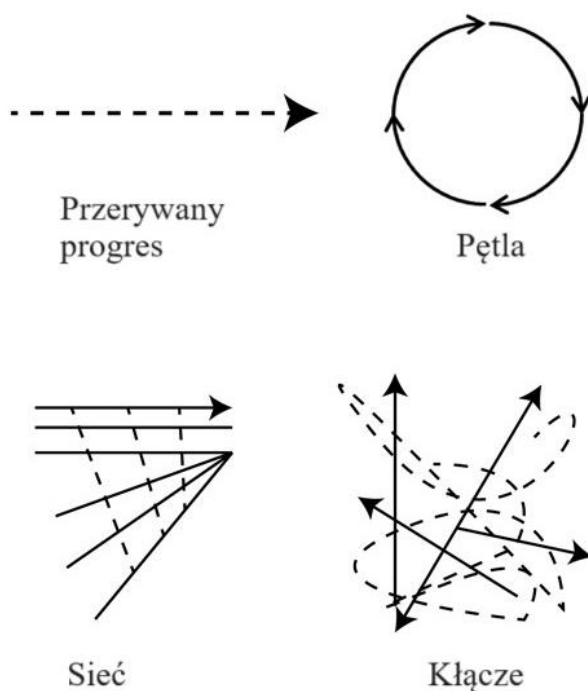
⁴⁴² Seymour Chatman, „The Nature of Rhythm”, w: tegoż, *A Theory of Meter* (London: Mouton, 1965), 18–29.

⁴⁴³ Twardoch, *Drach*, 2014, 15.

⁴⁴⁴ Twardoch, 184.

⁴⁴⁵ W tym zestawieniu wyróżniają się daty „1915–1918”, przedstawione jako przedział czasowy, a nie oddzielne lata. Jednocześnie w przedstawionej chronologii inne lata, także bezpośrednio postępujące po sobie, już nie są rozdzielone znakiem półpauzy, jak: „1944, 1945, 1946”. Co ciekawe, dany przedział „1915–1918” powtarza się także w innych fragmentach, zob. Twardoch, 207. Daty te przypadają oczywiście na okres Wielkiej Wojny, na której froncie walczył Josef i która na Górnym Śląsku odbiła się szczególnie dotkliwie. Podobny zabieg stosuje Twardoch opisując kryzys osobisty i rodzinny Nikodema: „2011–2014”, zob. Twardoch, 233. Nie jest to jednak stała reguła osi chronologicznej w powieści. Biorąc to pod uwagę, wspomniane przedziały czasowe mogą być interpretowane jako forma elipsy, stosowanej w narracji niekiedy dla pominięcia traumatycznych doświadczeń bohaterów. Por. Bal, *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, 101–102. Jeśli jednak narracja *Dracha* prowadzona jest przez nie-ludzką ziemię, to takie czytanie przedziału lat wojny stałoby w sprzeczności z jej nieantropocentrycznym oglądem rzeczywistości.

otwierający rozdział jest w istocie progresem przerywanym, który można przypisać do jednego z nieliniarnych modeli organizacji narracji wyróżnionych przez Caracciola⁴⁴⁶ (patrz ilustracja 1.). Zgodnie z tą kategorią, quasi-liniowa struktura lat zostaje zakłócona przez fragmentaryzację i czasową skokowość akcji. Z kolei przy otwarciach kolejnych rozdziałów i powracającym rytmie dat czytelnik może odnieść wrażenie czasowego zapętlenia wydarzeń, które wyróżnia tak Richardson, jak i Caracciolo.



Ilustracja 1. Cztery nieliniarne modele organizacji narracji według M. Caracciola.⁴⁴⁷

Według Barcz, w fikcji Twardocha „[l]udzka oś wydarzeń przedstawia nieporządek faktów połączonych jakimś trafem, lecz wobec ponadludzkiego trwania ziemi są one nieistotne, powtarzalne i konieczne”⁴⁴⁸. Przypadkowość połączeń czasoprzestrzennych w *Drachu* sugerowana przez literaturoznawczynię plasowałaby narrację śląskiego prozaika w modelu rizomatycznym, jednak inne przejawy geologicznego rytmu każą myśleć o narracji ziemi w kategoriach bliższych modelom sieciowym, a więc także nieliniowej, choć bardziej ustrukturyzowanej opowieści. Nie

⁴⁴⁶ Caracciolo, *Narrating the Mesh. Form and Story in the Anthropocene*, 60–75.

⁴⁴⁷ Caracciolo, 74. Autorem grafiki jest Marco Caraccolo. Własne tłumaczenie określeń modeli.

⁴⁴⁸ Barcz, „Pod ziemią. Antropoceniczne narracje na przykładzie *Dracha* Szczepana Twardocha i *Miedzianki* Filipa Springera”, 169.

oznacza to bynajmniej istnienia jakiegoś oddolnego planu przygotowanego przez chtoniczne bóstwo, który zdaje się istnieć w bliskim tematycznie *Empuzjonie* Tokarczuk. Usieciowienie mówi o rozgałęziających się wielotorowo połączeniach między ludzkimi i nie-ludzkimi aktantami oraz działaniami i ich skutkami.

Rytmiczność ziemi – ewokująca nieantropocentryczne współzależności i doświadczenie głębokiego czasu geologicznego – uzyskana jest w *Drachu* także poprzez wielokrotnie pojawiające się figury anafory i epifory. W tekście akumuluje się kilka charakterystycznych, powtarzalnych sformułowań, anafor: „W tym samym czasie, ale X lat/miesiący później/wcześniej [...]”, „Potem [...]” oraz epifor: „[...] ale to nie ma znaczenia”. Jeden z takich przypadków ilustruje fragment:

W tym samym czasie, tylko kilka miesięcy później, Nikodem wyrzeka się wszystkiego.

W tym samym czasie, tylko kilka miesięcy później, Nikodem stoi na balkonie swojego katowickiego mieszkania i uważa, że stracił wszystko, [...].

W tym samym czasie, ale dziewięćdziesiąt trzy lata wcześniej, Josef Magnor uważa, że umarł [...].⁴⁴⁹

Geologiczna rytmiczność, uzupełniona niejako przez charakterystyczne dla przemysłowej części Górnego Śląska tąpnięcia⁴⁵⁰, skokowo przenosi czytelnika w różnych kierunkach temporalnych, od reprezentacji doświadczenia Nikodema do Josefa i z powrotem. Taki tryb narracji zdaje się możliwy dzięki rozplynięciu się tych i innych bohaterów w materii organicznej gleby – nieskonkretyzowanego miejsca temporalnego odpowiadającego czasowi narracyjnemu powieści. Rytm tekstu warunkowany jest więc przez fale sejsmiczne o podłożu naturalnym i antropogenicznym oraz cyrkulację życia przybierającego różnorodne, nietrwałe formy, grupujące się niekiedy w większe, równie relacyjne systemy:

Jest maj 1918 roku. Wagon ma ściany z desek i z desek ma drzwi. Deski kiedyś były drzewem. Drzewo kiedyś było ziemią. Ziemia kiedyś była ludźmi. Drzewo i człowiek, i deski — to samo.

⁴⁴⁹ Twardoch, *Drach*, 2014, 312.

⁴⁵⁰ Gwałtowne zapadnięcie się bądź naruszenie kopalnianego wyrobiska, którego siła odczuwana jest także na powierzchni.

Jest maj 1918 roku i Josef wysiada z wagonu o ścianach i drzwiach z desek, wysiada na dworcu w Gliwicach.⁴⁵¹

Ta sieciowa, a zatem pozbawiona hierarchizacji, prezentacja wydarzeń i aktantów zdaje się być jednym z fundamentów kształtującej się wyobraźni środowiskowej dostosowanej do epoki antropocenu. Geologiczny rytm w *Drachu*, nawet jeśli nie jest tak zintensyfikowany jak w powyższym fragmencie i ulega spowolnieniu, wciąż warunkuje odbiór głębokiego czasu ziemi przez czytelnika.

Równoległe do linii fabularnej ludzkich bohaterów postępuje oś sarniej sagi, co jako egzemplifikację autobiografiki usieciowionych przytaczałem w pierwszym rozdziale. Losy zwierząt i ludzi zbudowane są na zasadzie analogii, jak w przypadku przeplatającego się doświadczenia ciąży przez sarnę Drugą, Valeskę Magnor, żonę Josefa, oraz Caroline Ebersbach (która poroniła, nim dowiedziała się o ciąży), a także ich późniejszego macierzyństwa czy dzieciństwa koźłątka Drugiego, syna Drugiej, i Ernsta, syna Valeski i Josefa⁴⁵². Narracja *Dracha* nie zatrzymuje się jednak na budowaniu podobieństw i różnic zwierzęco-ludzkich doświadczeń oraz ich naprzemiennej prezentacji w czasie dyskursu:

Drugi powoli szykuje się do spoczynku. Gryzie jeszcze trochę trawy. Podnosi głowę. Gałąź czeremchy ociera się o rudą, letnią sierść dokładnie w tym miejscu, w które kiedyś uderzy półpłaszczowy pocisk, na trawę spadnie wtedy wyraźna ścinka, na liście tryśnie farba, ale wszystko niepotrzebnie, bo Drugi padnie, natychmiast, smukły pocisk w jego ciele rozwinie się i przewierci opłucną, zniszczy płuco, serce i zatrzyma się na łopacie.

Ale jeszcze nie teraz. Teraz Drugi skubie trawę. O rudą, letnią sierść ociera się gałąź czeremchy. Czeremcha rośnie nad mokradłami w lesie między Nieborowitzer Hammer a Birawka-Mühle. W pniach czeremchy płyną w górę soki, a w sokach rozpuszczone sarny i ludzie, i jeże, i szczury, i lisy.⁴⁵³

⁴⁵¹ Twardoch, *Drach*, 2014, 20.

⁴⁵² Wątek ciąży i narodzin, mimo uwypuklenia fizjologicznej płaszczyzny spotkania ludzkiego i zwierzęcego, w podejściu do dzieci ujawnia szowinizm gatunkowy ludzkich bohaterów. Podczas gdy Valeska martwi się o przebieg karmienia piersią swojego nowonarodzonego syna, młode koźle odebrane Drugiej przez ludzi i karmione krowim mlekiem wkrótce po tym umiera, czy też „zdycha”, jak mówi narrator. Zob. Twardoch, 116–123.

⁴⁵³ Twardoch, 144–145.

Tak jak wymiary czasoprzestrzenne ulegają scaleniu i rytmizacji, tak samo działania i interakcje między bohaterami wykraczają poza ich skończone życia. Dzięki temu czytelnik dostrzega powiązania w świecie opowieści niedostępne dla ludzkiego oka, jak w przypadku miejsca na ciele Drugiego, w które trafi pocisk, a które teraz ociera się o gałąź złożoną z różnorodnej materii organicznej, w tym być może sarnich przodków bohatera i ludzkich przodków jego późniejszego zabójcy.

Nieczuły czuły narrator, jak można by nazwać obojętną na losy ludzkie i nie-ludzkie śląską ziemię, otwierając przed odbiorcą historii dostęp to nieprzebranych warstw głębokiego czasu, jednocześnie cofa się i napomina czytelnika, by ten zawiesił poszukiwania kolejnych splotów i ich potencjalnego sensu. Według Dracha, „[n]ic nie oznacza niczego, wszystko tylko jest, a ja to wszystko czuję swoim ciałem i widzę miriadami swoich oczu”⁴⁵⁴. Dalsze dokopywanie się do podziemnej sieci, mimo luk chronologicznych powstałych chociażby w wyniku streszczeń, może jednak być kontynuowane. Propozycję narzędzia metodologicznego – drążącego fabularne pominięcia w tekstach antropocenicznych, a zarazem wydobywającego z tych luk powiązania kolejnych elementów – przedstawia James. Ekonarratolożka definiuje je jako czas czy też wydarzenie pseudo-jednokrotne (*pseudo-singular*), zgodnie z którym „czytelnicy natrafiają na zdarzenie przedstawione w narracji jako pojedyncze, podczas gdy jego bogactwo oraz znajomość historii sprawia, że żaden odbiorca nie może realnie uwierzyć, że dzieje się ono w oderwaniu od wcześniejszych wydarzeń znanych z pozatekstowych kontekstów”⁴⁵⁵.

Koncept James zakłada lekturową podejrzliwość wobec narracji usytuowanych w antropocenie, co wymaga od czytelnika nie tylko uważności, ale i rozszerzania kontekstów poszczególnych składowych świata opowieści⁴⁵⁶. Dzięki temu nawet, zdawałoby się, incydentalne wydarzenia, przede wszystkim o charakterze środowiskowym, zawsze należałyby do pewnej utajnionej sekwencji, która może wykraczać poza sam tekst literacki. Oznaczałoby to innymi słowami lekturę nawet linearnych fikcji w sposób usieciowiony, jaki reprezentuje narracja *Dracha*. Ekstremalnie

⁴⁵⁴ Twardoch, 303.

⁴⁵⁵ James, *Narrative in the Anthropocene*, 2022, 102. Tłumaczenie własne za: „readers encounter an event in a narrative as singular, whereas its richness and historical familiarity ensures that no reader can realistically believe it occurs as disconnected from earlier events known from other contexts that exist outside of the text”.

⁴⁵⁶ James, 102–4.

rozszerzona perspektywa geologiczna w powieści Twardocha także nie uzupełnia wszystkich luk chronologicznych. Ziemia tylko naświetla sploty między wydarzeniami albo zaznacza same punkty, z których odbiorca musi sam zrekonstruować ponadludzką sieć. Jak się tłumaczy, „ja nie jestem kimś, kto rozumie, ja tylko widzę. Ja tylko wiem, co jest od początku do końca, więc nie potrzebuję odpowiadać na pytania, dlaczego coś jest. «Dlaczego?» to ludzkie pytanie”⁴⁵⁷. Mimo to, w kolejnym rozdziale pragnę zadać pytania o hiperobiekty, a więc przedmioty o niezwykle długim czasie trwania i oddziaływania, w które zalicza się także ziemia czy kryzys klimatyczny. W konsekwencji zaproponuję odpowiedź na temat możliwych strategii opowiadania o złożoności katastrofy ekologicznej.

⁴⁵⁷ Twardoch, *Drach*, 2014, 77.

ROZDZIAŁ III.

POETYKI KRYZYSU ŚRODOWISKOWEGO

Ja zaś rozpadałem się powoli już od miesiący:
ręka, skrzydło, noga, nos, księżyc.

Jacek Dukaj, *Extensa*

Tropił pozory przedapokaliptycznej
normalności: strupieszale parki, cementarze
naturalnie cementarne, parkingi pełne śpiących
snem wiecznym samochodów, światła uliczne
nadal migoczące, fontanny i neony, zeschnięte
w glinę ciasta i chleby na półkach sklepów,
milczący tobołek w wózku dziecięcym [...].

Jacek Dukaj, *Starość aksolotla*

9. MAPOWANIE MULTISKALARNE HIPEROBIEKTÓW. DOSTĘP DO RZECZY W NIE-LUDZKIEJ SKALI

„Musimy zmienić opowieść; opowieść musi się zmienić”⁴⁵⁸, brzmi apel Donny Haraway w jej książce *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*. Badaczki i badacze antropocenu wielokrotnie wskazywali, że ewolucja myślenia idzie w parze z koniecznością wypracowania nowych, usieciwionych, nieantropocentrycznych historii fikcyjnych i niefikcyjnych⁴⁵⁹, w które zostaną włączeni pozaludzcy aktorzy, jak zwierzęta, rośliny, przedmioty, technologia, środowisko czy finalnie – w perspektywie totalnej – hiperobiekty. Im bliżej ostatniej z wymienionych kategorii, tym formuły narracyjnej czułości na innego i świat, żeby raz jeszcze odwołać się do koncepcji Olgi Tokarczuk, okazują się bardziej wymagające do osiągnięcia. Dzieje się tak, gdyż hiperobiekty „istnieją w niemalże niewyobrażalnych skalach czasowych. [...] konfundują nasze ograniczone, obłąkańcze, samoukierunkowane ramy”⁴⁶⁰.

Celem niniejszego podrozdziału jest prześledzenie w jaki sposób fikcja za pomocą mapowania multiskalarnego może oddać ogromną skalę i usieciwienie złożonych systemów planetarnych czy ekologicznych. Zanim jednak przejdę do literackiej recepcji tych absolutnie nie-ludzkich przedmiotów, chciałbym nakreślić stojącą za nimi koncepcję teoretyczną.

⁴⁵⁸ Haraway, *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*, 40. Tłumaczenie własne za: „We must change the story; the story must change”.

⁴⁵⁹ Jak pisze Graham Harman: „Historia świata jest opowieścią o formach i obiektach wszystkich możliwych rozmiarach oddziałujących na siebie na wszystkich możliwych poziomach”. Graham Harman, *Guerrilla Metaphysics. Phenomenology and the Carpentry of Things* (Chicago, La Salle: Open Court, 2005), 170. Tłumaczenie własne za: „The story of the world is a tale of interacting forms or objects of all possible sizes at all possible levels”.

⁴⁶⁰ Timothy Morton, *The Ecological Thought* (Cambridge, London: Harvard University Press, 2010), 19. Tłumaczenie własne za: „exist on almost unthinkable timescales. [...] confound our limited, fixated, self-oriented frameworks”.

Hiperobiekty albo rzeczy w hiperbliskości i hiperoddaleniu

Jako wyodrębniona kategoria hiperobiekty pojawiły się w ekokrytyce, czy szerzej humanistyce ekologicznej⁴⁶¹, za sprawą amerykańskiego filozofa Timothy'ego Mortona, który wprowadził je do swoich rozważań w monografii *The Ecological Thought* (2010)⁴⁶², a następnie zarysowaną teorię rozwinął w pracy *Hyperobjects. Philosophy and Ecology after the End of the World* (2013)⁴⁶³. Według Mortona tytułowe przedmioty nie dają się zrozumieć i opisać w ludzkiej skali czasoprzestrzennej, jednocześnie „hiperobiekty nie są wieczne. Zamiast tego cechuje je *bardzo duża skończoność*”⁴⁶⁴, stąd też przedrostek „hiper-”, który zgodnie z intencją filozofa, ujawnia się w relacji czy też przez zestawienie z innymi przedmiotami o krótszym trwaniu, chociażby ludzką jednostką⁴⁶⁵. Morton wyróżnia cztery istotne cechy hiperobektów: nietutejszość (*nonlocality*), nieregularne falowanie (*temporal undulation*), fazowość (*phasing*) i interobiektywność (*interobjectivity*)⁴⁶⁶, te zaś podlegają pod dominującą wartość, jaką jest lepkość (*viscosity*)⁴⁶⁷, w której manifestuje się ich paradoksalna istota. Z jednej strony bowiem w swojej specyficznej skalarności hiperobiekty reprezentują radykalnie inną perspektywę, nie-ludzką a nawet przerażającą rozpiętość i wszechobecność bycia w czasie, przestrzeni

⁴⁶¹ Ewa Domańska, „Humanistyka ekologiczna”, *Teksty Drugie*, nr 1–2 (2013).

⁴⁶² Zob. Morton, *The Ecological Thought*, 130–132.

⁴⁶³ Na rodzimym gruncie badawczym koncepcja Mortona pojawiła się stosunkowo niedawno, jednak już doczekała się wstępnego omówienia przez Annę Barcz. Co należy wspomnieć, badaczka nie tylko wprowadza polskiego odbiorcę do zjawiska hiperobektów i rekonstruuje ich specyfikę, ale także przedstawia ich zastosowanie w analizie tekstów literackich. Zob. Anna Barcz, „Przedmioty ekozagłady. Spekulatywna teoria hiperobektów Timothy'ego Mortona i jej (możliwe) ślady w literaturze”, *Teksty Drugie*, nr 2 (2018). Podobnie postępuje Paweł Tomczok, który z wykorzystaniem teorii amerykańskiego filozofa odczytuje na nowo twórczość Schulza, a konkretniej występujący w niej wiatr jako agensa i hiperobekt. Zob. Paweł Tomczok, „Interobiektywność wiatru w prozie Brunona Schulza”, *Porównania* 31, nr 1 (2022). Hiperobiekty stanowią ważny element przywoływanych już książek Marca – *Antropocień. Filozofia i estetyka po końcu świata* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2021) oraz Ubertowskiej – *Historie biotyczne. Pomiędzy estetyką a geotraumą*.

⁴⁶⁴ Timothy Morton, *Hyperobjects. Philosophy and Ecology after the End of the World* (Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2013), 60. Wyróżnienie słów przez autora tekstu. Tłumaczenie własne za: „hyperobjects are not forever. What they offer instead is *very large finitude*”.

⁴⁶⁵ Morton, 1.

⁴⁶⁶ Morton, 24. Posiłkuję się tłumaczeniem terminów Mortona zaproponowanym przez Barcz w przywoływanym wcześniej artykule: *Przedmioty ekozagłady. Spekulatywna teoria hiperobektów Timothy'ego Mortona i jej (możliwe) ślady w literaturze*.

⁴⁶⁷ Lepkości jako dominującej wartości poświęcony jest pierwszy rozdział książki *Hyperobjects*. W polskim przekładzie został on opublikowany w formie artykułu: Timothy Morton, „Lepkość”, tłum. Anna Barcz, *Teksty Drugie*, nr 2 (2018).

i wielość form, przez co nie sposób ująć ich w pełnej postaci. Niewyobrażalnie duża skala jest według myśliciela straszniejsza niż nieskończoność. Z drugiej strony, jak pisze Morton, „okazuje się, że «dystans» jest tylko psychicznym i ideologicznym konstruktem zaprojektowanym, by chronić mnie przed bliskością rzeczy”⁴⁶⁸. Przedmioty, stykając się z hiperobiektami, zostają przez nie „oblepione”, bowiem te wchodzą z nimi w wielowymiarowe relacje organiczne, fizyczne, ale też między innymi kulturowe czy językowe. Obok lepkości Morton stosuje tu metaforę przedmiotowej matryoszki (*the Russian doll of an object*), która po otwarciu odsłania kolejne i kolejne współzależne przedmioty⁴⁶⁹. Przypomina to słowa innego teoretyka ontologii zorientowanej na przedmiot (*object-oriented ontology*, ooo) Grahama Harmana: „mamy wszechświat złożony z przedmiotów opakowanych w przedmioty, które są opakowane w przedmioty opakowane w przedmioty”⁴⁷⁰. Pojawia się tu także skojarzenie z Teorią Aktora-Sieci Brunona Latoura, a przede wszystkim z samą siecią jako kolektywnym sposobem relacyjnej organizacji oraz kategorią analityczną. Jednak pojęcia te nie są tożsame, bowiem, ujmując to skrótowo, każdy hiperobiekt istnieje jako sieć, ale nie każda sieć jest hiperobiektem.

Przedmioty, które cechuje ogromna skala czasowa, są dalece zróżnicowane, a ich odsunięta skończoność jest relatywna. Filozof jako egzemplifikacje hiperobiektów podaje zarówno rzeczy materialne: planety, systemy gwiazdne, biosferę, ale też odpady plastikowe czy radioaktywne i inne przedmioty o długim trwaniu wynikające z działalności człowieka; jak i złożone zjawiska, idee i procesy, w tym ewolucję biologiczną, kapitalizm, globalne ocieplenie⁴⁷¹. W zaprezentowanym zestawieniu widzimy dużą rozpiętość trwania wymienionych przedmiotów, wszystkie jednak znajdują się poza skalą czasoprzestrzenną dostępną dla człowieka, a jednocześnie w niemal wszystkie z przywołanych przykładów jako ludzie jesteśmy uwikłani. Skoro hiperobiekty oblepiają nas, kształtują nasze ciała, myśli i opowieści, albo, posiłkując się słowami Mortona, są „niebezpiecznie blisko”, to z perspektywy środowiskowej na

⁴⁶⁸ Morton, 285.

⁴⁶⁹ Morton, *Hyperobjects. Philosophy and Ecology after the End of the World*, 117.

⁴⁷⁰ Harman, *Guerrilla Metaphysics. Phenomenology and the Carpentry of Things*, 85. Tłumaczenie własne za: „we have a universe made up of objects wrapped in objects wrapped in objects wrapped in objects”.

⁴⁷¹ Morton, *Hyperobjects. Philosophy and Ecology after the End of the World*, 1–4.

szczególną uwagę zasługuje globalne ocieplenie oraz wynikające z niego kryzys klimatyczny i szóste masowe wymieranie.

Zmiany klimatu konfrontują nas z rytмами i cyklami planetarnymi, z których [...] poznaniem empirycznym się borykamy. Nasz aparat sensoryczny jest dostrojony do znanego nam otoczenia, a nie do stężenia dwutlenku węgla w atmosferze czy globalnego poziomu morza. Ta abstrakcja wpisana jest w zmiany klimatu i stanowi jedną z trudności w poszukiwaniach rozwiązań problemu, a nawet, dla części społeczeństwa, uznania istnienia problemu.⁴⁷²

Modelowanie środowiska w toku narracji jest obecnie podwójnie utrudnione, po pierwsze wymaga rozszerzenia perspektywy poznawczej poza to, co znajome i lokalne. Jak stwierdza Marco Caracciolo, aby zrozumieć hiperobiekt, jakim jest przeobrażający się klimat planety, musimy przemyśleć i opowiedzieć abstrakcję, to co jest niewidzialne, a zarazem widzialne w swej sprawczości – zlepiające razem każdy aspekt naszej rzeczywistości. Po drugie, jak pisze Morton, w kontekście globalnego ocieplenia nic nie jest pewne, także fabularyzacja. Banalna rozmowa o pogodzie, wraz z niepewnością i niestabilnością zachodzących zmian klimatycznych, utraciła swoją niewinność i schematyczność⁴⁷³. Jednocześnie, co zaznacza Caracciolo, podjęcie próby narratywizacji (tak na poziomie naukowym co fikcyjnym) kryzysu środowiskowego i splątania w hiperobiekcie stanowi krok do zrozumienia problemów antropocenu, a także przemyślenia potencjalnych rozwiązań.

Sam Morton podparcia swojego systemu myślenia i śladów hiperobektów szuka w różnorodnych tekstach kultury, łącząc tym samym opracowaną teorię z różnorodnymi praktykami opowiadania. Jak zauważa Anna Barcz: „Hiperobiektość to zatem także styl narracji, który cechuje rozczarowanie językiem nieprzystającym do doświadczenia niedających się pojąć, niesamowitych przedmiotów, twórcza niemoc wiedzy, która

⁴⁷² Caracciolo, *Narrating the Mesh. Form and Story in the Anthropocene*, 8–9. Tłumaczenie własne za: „Climate change confronts us with planetary rhythms and cycles that [...] we struggle to know experientially. Our sensory apparatus is attuned to our immediate surroundings, not to atmospheric carbon dioxide or global sea levels. This abstraction inherent in climate change is, of course, one of the reasons why it is so difficult to find a concerted solution to the problem—and, in some areas of society, even to acknowledge the existence of the problem”.

⁴⁷³ Zob. Morton, *Hyperobjects. Philosophy and Ecology after the End of the World*, 74.

potrzebuje wzniosłości”⁴⁷⁴. Gdy weźmie się pod uwagę przedstawienia hiperobiektyw w fikcji, którym Morton przypisuje znaczące miejsce w swoich pracach, a także wielokrotnie podkreślane przez filozofa metamorficzne działanie przedmiotów o bardzo długim trwaniu na język, metaforę czy ciało, nasuwa się pytanie, nie tylko jak zrozumieć hiperobiekty, ale także jak je opowiadać z zachowaniem ich nie-ludzkiej złożoności?

Obok przywołanych wcześniej atrybutów opisywanych przez amerykańskiego filozofa, a skupionych wokół dominanty lepkości, na poziomie diegetycznym wyróżniam dwie odmienne techniki konstruowania fikcji hiperobiektyw: *multiskalarność* (*multiscalarity*) i *enumerację*. Pierwsze podejście, odnoszące się do płynności przemieszczeń empirii między skalami mikro i makro, pojawiło się w badaniach przywołanego już Marka Caracciola⁴⁷⁵, dla którego multiskalarność wraz z nielinearnością (*nonlinearity*) i współzależnością (*interdependency*) stanowią triadę antropoceniczej struktury opowiadania. Druga strategia, do której razem z filozoficzną perspektywą Mortona powrócę w jedenastym podrozdziale, została przywołana przez Ursulę K. Heise⁴⁷⁶, jako możliwa alternatywa dla tradycyjnych form narracji, które w ujęciu badaczki nie radzą sobie z natężeniem zmian środowiskowych i myśleniem świata jako całości.

Szukając odpowiedzi, podążam tropem podjętym przez Przemysława Czaplińskiego⁴⁷⁷ i diegetyczny aspekt mortonowskiej teorii przeanalizuję w oparciu o

⁴⁷⁴ Barcz, „Przedmioty ekozagłady. Spekulatywna teoria hiperobiektyw Timothy’ego Mortona i jej (możliwe) ślady w literaturze”, 76.

⁴⁷⁵ Marco Caracciolo, „Multiscalarity”, w: *Narrating the Mesh. Form and Story in the Anthropocene*, przez Marco Caracciolo (Charlottesville, London: University of Virginia Press, 2021), 137–178.

⁴⁷⁶ Ursula K. Heise, „From Arks to ARKive.org: Database, Epic, and Biodiversity”, w: tejsze, *Imagining Extinction. The Cultural Meanings of Endangered Species* (Chicago, London: University of Chicago Press, 2016), 55–86.

⁴⁷⁷ Przemysław Czapliński, analizując *Lód* Jacka Dukaja, wyszczególnia zestaw reguł kształtowania kontrfaktycznych wydarzeń, polityczności i historii człowieka w powieści polskiego prozaika. Wśród nich wymienia alternatywny sposób funkcjonowania w świecie – konstelacyjny i nieantropocentryczny. Według Czaplińskiego najważniejszym agensem w fikcji Dukaja okazuje się klimat, a konkretniej zjawisko globalnego oziębienia, które przeformułowało pierwotną organizację rzeczywistości. W tej interpretacji to tytułowy lód okazuje się dominującą siłą sprawczą. Tym samym badacz przywołuje koncepcję, która dotychczas była nieobecna w badaniach twórczości Dukaja, mowa właśnie o teorii hiperobiektyw Timothy’ego Mortona. Według amerykańskiego filozofa hiperobiekty są przykładem w pełni nieantropocentrycznej formy istnienia, co objawia się chociażby w ich skali totalnej, przy czym, określając je jako poza-ludzkie, Morton nie wyklucza spod ich wpływu człowieka. Przeciwnie, oblepiają one i modyfikują, to z czym mają styczność, jak społeczności w *Lodzie* czy ludzkie ciało, kulturę, język. Dlatego kontynuując zaproponowany przez Czaplińskiego tryb lektury fikcji Dukaja, pragnę skupić się na obecnych u nich narracyjnych formach oddania kwestii klimatycznych. Zob. Przemysław Czapliński, *Poruszona*

prozę Jacka Dukaja. Skupię się na konkretnych przykładach narratywizowania doświadczenia hiperobektów w dwóch mikropowieściach: *Extensie* (2002), a w kolejnym podrozdziale w *Starości aksolotla* (2015), które z różnych względów wyznaczają ważne etapy w twórczości polskiego autora *science fiction*. Oba teksty akcentują uwikłania więcej-niż-ludzkich społeczeństw w działania oblepiających ich przedmiotów, reprezentując tym samym w ujęciu Mortona strukturę sieciową (*mesh*)⁴⁷⁸. Dukaj włącza kryzys klimatyczny oraz zależności międzyplanetarne w fabułę i światocentryczne konstrukcje swoich powieści, ale także czyni z nich składnik estetyczny przez eksperymenty z nieantropocentrycznymi formami prowadzenia narracji. Jak przekonuje Adam Trexler:

Zmiana klimatu w fikcji nie ogranicza się do bycia „tematem”. Przekształca ona podstawowe konstrukcje narracyjne. Poważa bierność miejsca, wynosząc je do pozycji aktora, który jest ukształtowany przez systemy światowe. Zmienia międzypostaciowe interakcje i wprowadza całkowicie nowe rzeczy do fikcji. Wreszcie mutuje systemy ekologiczne, na których zasadza się świat każdej powieści.⁴⁷⁹

Niewątpliwie spełniając te warunki, powieści *Extensa* i *Starości aksolotla* wpisują się w stosunkowo młody nurt *climate fiction* (*cli-fi*) to jest fikcji klimatycznej⁴⁸⁰. Gatunku, w którym środowisko i zachodzące w nim nieodwracalne zmiany (efekt cieplarniany, promieniowanie radioaktywne, masowe wymieranie gatunków itp.) stanowią nie tylko obszar zainteresowania tematycznego, a także, pisząc za Trexlerem, istotny modyfikator poetyki tekstu, czynnik światotwórczy i kształtujący narrację, a oprócz tego

mapa. *Wyobrażenia geograficzno-kulturowa polskiej literatury przełomu XX i XXI wieku* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2016), 139–141.

⁴⁷⁸ Morton, *The Ecological Thought*, 28–33.

⁴⁷⁹ Trexler, *Anthropocene Fictions. The Novel in a Time of Climate Change*, 233. Tłumaczenie własne za: „Climate change is not just a «theme» in fiction. It remakes basic narrative operations. It undermines the passivity of place, elevating it to an actor that is itself shaped by world systems. It alters the interactions between characters and introduces entirely new things to fiction. Finally, it mutates the ecological systems that underpin any novel’s world”.

⁴⁸⁰ Poetykę, genezę, rozgałęzienia i najnowsze wyzwania fikcji klimatycznej jako odrębnego gatunku obszernie rekonstruuje wspomniany Adam Trexler w *Anthropocene Fictions. The Novel in a Time of Climate Change*. W polskojęzycznych badaniach kwestie fikcji klimatycznej poruszali: Wojciech Małecki, „Powódź i pył. Rzeki w fikcji klimatycznej”, *Teksty Drugie*, nr 4 (2022); Dariusz Piechota, „W kręgu fikcji klimatycznej. Na marginesie lektury Lotu motyla Barbary Kingsolver oraz Jasności Mai Wolny”, *Humanistyka i Przyrodoznawstwo*, nr 28 (2022); Dominika Oramus, „Nowe światy literackie: literaturoznawstwo współczesne a nauki ścisłe”, *Zagadnienia Filozoficzne w Nauce*, nr 70 (2021).

determinujący rozwój wydarzeń fabularnych, organizację postaci czy przestrzeni. Przy czym katastrofa ekologiczna w obu powieściach Dukaja „infekuje” fikcje w odmienny sposób.

Potencjał narracji multiskalarnej

Kiedy czytamy prace Timothy’ego Mortona poświęcone kwestiom środowiskowym i globalnemu ociepleniu, ustawicznie powracają tematy ludzko-nie-ludzkiej współzależności czy lepkości wpływającej na aktorów. Jednak dla koncepcji amerykańskiego filozofa nie mniej istotny okazuje się aspekt skali – to na jej zróżnicowaniu osadzona jest idea przedmiotów o długim trwaniu. Skala odsyła nas także do wymagań narracyjnego dostrojenia do nie-ludzkich perspektyw czasoprzestrzennych, bowiem, jak stwierdza Morton, myślenie oraz opowiadanie hiperobiektów, a więc także kryzysu ekologicznego, potrzebują od człowieka zmiany skalarnej (*scalar shift*)⁴⁸¹, wyjścia poza tutejszość i terażniejszość jednostkowego bycia.

Do podobnych wniosków dochodzi Derek Woods, określając różnicowanie skali (*scale variance*), do którego powrócę, jako „decydujące dla zrozumienia zmiany klimatu”⁴⁸². Skalarność w narracji odnaleźć można w takich elementach jak przestrzeń, czas czy chociażby język, co pokrywa się do pewnego stopnia z aspektami perspektywicznymi, wyróżnianymi przez Wolfa Schmid. Niemiecki narratolog jako dominujące parametry warunkujące rozumienie i reprezentację w opowieści wymienia: punkt widzenia przestrzenny, ideologiczny, czasowy, językowy i percepcyjny⁴⁸³. Dla przejścia ludzkiego narratora ku skali hiperobiektowej kluczowa zdaje się, oczywiście obok kwestii temporalnych czy percepcyjnych, perspektywa przestrzenna, która, jak wyjaśnia Schmid, „jest konstytuowana poprzez miejsce, z którego zdarzenia są

⁴⁸¹ Morton, *Hyperobjects. Philosophy and Ecology after the End of the World*, 192.

⁴⁸² Derek Woods, „Scale Critique for the Anthropocene”, *Minnesota Review*, nr 83 (2014): 136. Tłumaczenie własne za: „central to understanding climate change”.

⁴⁸³ Sygnalizuje to Schmid już w tłumaczonym na język polski artykule, który ukazał się w „Pamiętniku Literackim: Wolf Schmid, „Płaszczyzny narracyjne: «dzianie się», «historia», «opowieść» i «prezentacja opowieści»”, tłum. Jacek Kubiak, *Pamiętnik Literacki* 76, nr 2 (1985): 324. Rozwinięcie definicji wspomnianych parametrów wraz z przykładami ich użycia prezentuje narratolog w swojej książce: Wolf Schmid, *Narratology. An Introduction*, tłum. Alexander Starritt (Berlin, New York: De Gruyter, 2010), 100–105.

odbierane, wraz z ograniczeniami pola widzenia wynikającymi z tej lokacji”⁴⁸⁴. Innymi słowy warunki przestrzenne fokalizatora determinują jego stan wiedzy o rzeczywistości⁴⁸⁵. Przeniesienie punktu widzenia od ludzkiego bohatera i naturalnej dla niego przestrzeni na globalne ocieplenie czy inny hiperobiekt, co dzieje się w obu fikcjach klimatycznych Dukaja, dostarcza fokalizatorowi piętrzących się danych, których próby narratywizacji wymagają odmiennych narzędzi diegetycznych, by nie powtarzać antropocentrycznych uogólnień czy liniowej obiektywizacji. Jednocześnie to właśnie dzięki fokalizacji w totalnej skali czasoprzestrzennej odbiorca otrzymuje częściowy dostęp do nieregularnie falujących przedmiotów i nieliniowych skoków w nie-ludzka perspektywę.

Jak pisze Anna Łebkowska w oparciu o badania Ruth Ronen: „w przypadku fikcji literackiej ogniskowanie konstytuuje świat. Fikcja, podobnie jak świat realny, ujęta jest zatem poprzez perspektywę, jednakże na zasadzie pełnej zależności między jednostkami świata a ogniskującym”⁴⁸⁶. W tym rozumieniu, będącym daleko idącą nobilitacją koncepcji Gérarda Genette’a, fokalizacja zyskuje wymiar światotwórczy⁴⁸⁷. Ogniskowanie w skali hiperobiektowej kształtowałoby poprzez opowieść niedostępne totalne przedmioty, ale także, w nawiązaniu do ekokrytycznej teorii Mortona i narratologicznej teorii Ronen, fundowałoby usieciowione myślenie w czasach antropocenu poprzez relacyjność fokalizatora i świata. Na przeobrażenia skalarne w narracji przekłada się także ucieleśniony język albo wyodrębniona przez Gerarda Steena funkcja metafory, którą jest zmiana perspektywy (*perspective-changing*). Narracja, tak poprzez zabiegi defamiliaryzacyjne, jak i metaforę może modyfikować punkt widzenia i

⁴⁸⁴ Schmid, *Narratology*, 101. Tłumaczenie własne za: „is constituted by the location from which the happenings are perceived, with the restrictions of the field of vision that result from this standpoint”.

⁴⁸⁵ Więcej o perspektywie w ujęciu narratologicznym ale też kulturowym w pracach: Małgorzata Czermińska, „«Punkt widzenia» jako kategoria antropologiczna i narracyjna w prozie niefikcyjnej”, *Teksty Drugie*, nr 2–3 (2003); Jerzy Bartmiński, Stanisława Niebrzegowska-Bartmińska, i Ryszard Nycz, red., *Punkt widzenia w tekście i dyskursie* (Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2004); Jerzy Bartmiński, Stanisława Niebrzegowska-Bartmińska, i Ryszard Nycz, red., *Punkt widzenia w języku i w kulturze* (Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2004).

⁴⁸⁶ Anna Łebkowska, „Pojęcie focus w narratologii — problemy i inspiracje”, w: *Punkt widzenia w tekście i w dyskursie*, red. Jerzy Bartmiński, Stanisława Niebrzegowska-Bartmińska, i Ryszard Nycz (Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2004), 225.

⁴⁸⁷ Fokalizację z jej klasycznymi i najnowszymi klasyfikacjami w ujęciu światotwórczym przybliży Krzysztof M. Maj w swojej monografii: *Światotwórstwo w fantastyce. Od przedstawienia do zamieszkiwania* (Kraków: TAIWPN Universitas, 2019), 106–113.

osadzić obiekt w innej przestrzeni fizycznej lub konceptualnej, a w konsekwencji utworzyć przed odbiorcą nowe możliwości poznania⁴⁸⁸.

„Narracja jest tak samo zdolna do wyobrażania i uosabiania przestrzeni nie-Newtonowskich i geometrii nie-Euklidesowych, co nauka”⁴⁸⁹, zauważa Elana Gomel. Tym samym w literaturze należy szukać nieantropocentrycznych punktów widzenia oraz konfrontacji z hiperobiektemi wymykającymi się naturalnemu (w rozumieniu Moniki Fludernik) poznaniu i narratywizacji. Oddanie skali kryzysu klimatycznego, Ziemi, niebiodegradowalnych odpadów okazuje się więc zadaniem kluczowym dla zrozumienia współczesnego splątanego świata. Skalarność wykorzystywana przez różnorodne narzędzia narracyjne, nie tylko wspomnianą focalizację, ilustruje kolosalny dystans czasoprzestrzenny i równoległą „niebezpieczną bliskość”, czy wręcz lepkość, zachodzących zmian środowiskowych. Główną trudnością projektu jest próba poradzenia sobie z nieprzekładalnością w sensie literalnym niektórych różnic między perspektywą ludzką a skalami radykalnie wykraczającymi poza nasze możliwości poznawcze. Z uwagi na to fikcje hiperobiektywne skazane są na spekulatywność oraz eksplorowanie nienaturalnych form opowieści.

„[P]rzeciwności zatarty granice w znacząco większych skalach niż zwykliśmy myśleć”⁴⁹⁰. Jak mamy rozumieć te słowa Mortona? Umiejętnie obrazuje to Andrzej Marzec, „gdy na naszym talerzu pojawia się ryba, najczęściej trudno nam sobie uświadomić, że przybywa wraz z rzęcią, która odtąd staje się częścią naszego organizmu, a każde uruchomienie silnika naszego samochodu wiąże się z nasilaniem się efektu cieplarnianego”⁴⁹¹. Myślenie spod znaku ciemnej ekologii (*dark ecology*) nieustannie wydobywa na powierzchnię, czy powiedzielibyśmy – focalizuje antropoceniczną opowieść na normalnie niewidzialnych i trudnych do przyjęcia współzależnościach. „Narracje dotyczące antropocenu ufundowane są na interesującej transformacji naszego dotychczasowego sposobu myślenia o sprawczości. Jest to przemiana, która postępuje w

⁴⁸⁸ Gerard Steen, „The Paradox of Metaphor. Why We Need a Three-Dimensional Model of Metaphor”, *Metaphor and Symbol* 23, nr 4 (2008): 222.

⁴⁸⁹ Gomel, *Narrative Space and Time. Representing Impossible Topologies in Literature*, 9. Tłumaczenie własne za: „Narrative is just as capable as science of envisioning and representing non-Newtonian spaces and non-Euclidean geometries”.

⁴⁹⁰ Morton, *Hyperobjects. Philosophy and Ecology after the End of the World*, 42. Tłumaczenie własne za: „objects have blurred boundaries at scales considerably larger than we used to think”.

⁴⁹¹ Andrzej Marzec, „«Jesteśmy połączonym z sobą światem» – Timothy Morton i widmo innej wspólnoty”, *Teksty Drugie*, nr 2 (2018): 99.

kontrze z antropocentryzmem”⁴⁹². Wspomniana przez Ewę Bińczyk przemiana opowieści dotyczy w istocie zmiany skalarniej, o której pisze Morton, dostrojenia narracji do nie-ludzkiej perspektywy planetarnej, globalnego ocieplenia czy długiego rozpadu odpadów plastikowych. Ciąg oddziałujących na siebie przedmiotów, przywołany przez Marca, jest egzemplifikacją snucia takiej hiperobiektywnej historii, która modyfikuje priorytety fokalizacji. Innymi słowy, zmiana skalarna ujawnia a następnie akcentuje to, co konwencjonalne narracje antropocentryczne pomijają ze względu na przyjęte warunki sprawozdawczości (*tellability*)⁴⁹³. W tym manifestuje się multiskalarność, a więc wyszczególniona przeze mnie strategia diegetyczna tekstów hiperobiektywnych.

Multiskalarność, co już zostało wspomniane, pojawia się jako jedna z kluczowych kategorii analitycznych w książce Marka Caracciola *Narrating the Mesh: Form and Story in the Anthropocene*, a wywodzi się z koncepcji narracji multiskalarniej (*multiscale narration*) Davida Hermana, która według badacza daje możliwość „włączenia w zakres ludzkiego rozumienia trans- i ponadludzkich konsekwencji naszych działań, priorytetów i wartości gatunkowych w szerszym kontekście ziemskiego życia”⁴⁹⁴. Nie oznacza to bynajmniej sprowadzenia tej praktyki do opowiadania skupionego przede wszystkim na człowieku, choć w wymiarze nie-ludzkim. Multiskalarność hiperobiektywnej przedstawia ich działanie i bycie wielopłaszczyznowo, poruszając się między poziomami od mikro do makro. Narracja „pozwala przekroczyć nieunikniony partykularyzm własnej perspektywy autora–narratora–bohatera–czytelnika”⁴⁹⁵, innymi słowy ludzki umysł i jego wytwory nigdy nie reprezentują jednego punktu widzenia czy odczuwania, a raczej, kontynuując myśl Magdaleny Rembowskiej-Płuciennik i odnosząc się tym samym do jednej z tez narratologii, są do pewnego stopnia naturalnie empatyczne i intersubiektywne.

⁴⁹² Ewa Bińczyk, *Epoka człowieka. Retoryka i marazm antropocenu* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2018), EPUB.

⁴⁹³ Zob. Raphaël Baroni, „Tellability”, w: *The Living Handbook of Narratology*, red. Peter Hühn i in. (Hamburg University, 18.04.2014), dostęp 18.02.2024, <https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/node/30.html>.

⁴⁹⁴ Herman, *Narratology Beyond the Human*, 22. Tłumaczenie własne za: „bring within the scope of human comprehension the trans- or suprahuman consequences of our species’ actions, priorities, and values in the wider context of terrestrial life”.

⁴⁹⁵ Rembowska-Płuciennik, *Poetyka intersubiektywności. Kognitywistyczna teoria narracji a proza XX wieku*, 95.

Taki rodzaj opowiadania o hiperobiektach otwiera przed narratorem, bohaterami a także czytelnikiem dostęp do odbioru świata usieciowionego, składających się na niego aktorów i zachodzących między nimi współzależności, które rozciągają się w czasie i przestrzeni, niczym przywołana rtęć, której skala obejmuje tak przemysł i proces spalania paliw kopalnych uwalniających ją to atmosfery i hydrosfery, jak i odkładanie się jej w organizmach zwierzęcych i ludzkich. Jak pisze Caracciolo, „mapowanie multiskalarne poprzez zejście do ludzkiej skali przedmiotu ułatwia wyobrażenie więcej-niż-ludzkiej rzeczywistości”⁴⁹⁶. Narratolog obrazuje to między innymi na przykładzie kultowej sceny otwierającej *2001: Odyseję kosmiczną* (1968)⁴⁹⁷. Kiedy w filmie Stanleya Kubricka jeden z humanoidów podrzuca kość, która wcześniej posłużyła mu za broń, reżyser stosuje montaż skojarzeniowy i ujęcie wyrzuconej w powietrze kości zostaje zastąpione kadrem na orbitującą wokół Ziemi satelitę (przypominającą kształtem wcześniejszy przedmiot). Nagły skok perspektywiczny między oboma obiektami, jak zauważa Caracciolo, daje odbiorcy poczucie ciągłości rozwoju technologicznego od kości-broni do satelity-eksploratora, oraz, co wydaje się ważniejsze, wytwarza analogię. Przedmiot o znanej, ludzkiej skali „pozwała [Kubrickowi – przyp. P.F.P.] na bezpośrednią, ucieleśnioną manipulację”⁴⁹⁸, tym samym relacyjność między „znajomą” kością a nie-ludzką satelitą otwiera widzowi dostęp do skali hiperobiektów – wszechświata a także naszego gatunku widzianego w perspektywie ewolucyjnej. Zachodzące w narracji multiskalarne mapowanie podkłada pod to, co obce – przestrzeń kosmiczną i satelitę – wartości, z którymi odbiorca może się utożsamić.

Nie ma planety B! Destabilizacja środowiska w *Extensie* Jacka Dukaja

Zrozumienie lepkiej bliskości i absolutnej odległości przytaczanej przez Mortona, a także naszego (tak jednostkowego, jak i gatunkowego) uwikłania w antropocen dzieje się w narracjach multiskalnych, dzięki zastosowaniu szeregu zabiegów: antropomorfizacji hiperobiektów, defamiliaryzacji człowieka, języka metaforycznego czy alegorycznego.

⁴⁹⁶ Caracciolo, *Narrating the Mesh. Form and Story in the Anthropocene*, 45. Tłumaczenie własne za: „The multiscalar mapping facilitates the imagination of these more-than-human realities by bringing them down to a human-scale object”.

⁴⁹⁷ Stanley Kubrick, *2001: Odyseja kosmiczna* (USA, Wielka Brytania: Metro-Goldwyn-Mayer, 1968).

⁴⁹⁸ Caracciolo, *Narrating the Mesh. Form and Story in the Anthropocene*, 45. Tłumaczenie własne za: „affords direct, embodied manipulation”.

Za przykład ukazania tych usieciowionych współzależności w odmiennych skalach czasoprzestrzennych, który w mapowaniu multiskalarnym idzie dalej niż *2001: Odyseja kosmiczna*, posłuży mi *Extensa* Jacka Dukaja.

Krzysztof Uniłowski określa tę mikropowieść jako „wizytówkę” polskiego pisarza, mimo iż popularnością czy objętością nie może równać się bardziej znanymi *Lodem*, *Innymi pieśniami* czy chociażby *Perfekcyjną niedoskonałością*. Jednak to właśnie ten tekst i jego publikacja już w Wydawnictwie Literackim dała Dukajowi sposobność zaistnienia w czytelnicznym mainstreamie albo przynajmniej, jak stwierdza Uniłowski, umożliwiła poznanie pisarza odbiorcom spoza fantastycznego „getta”⁴⁹⁹. W dotychczasowych analizach *Extensy* badacze koncentrują się z jednej strony na kategoriach obcości i inności⁵⁰⁰ a z drugiej na wymiarze technostycznym i transhumanistycznym⁵⁰¹. Co interesujące, przemilczany zostaje trzeci, nie mniej istotny wymiar powieści, którym są kwestie środowiskowe. To na nich zdaje się opierać światocentryczny projekt polskiego prozaika. Działanie globalnego ocieplenia w wielu skalach i jego nietutejszość zgodnie z teorią Mortona, widać już po strukturze społecznej opisywanej przez Dukaja, to ona jest jednym z poziomów, na którym w powieści manifestuje się zdestabilizowany klimat. Już na tej podstawie kryzys środowiskowy można odczytywać nie tylko jako agensa w *Extensie*, ale także jako hiperobiekt oblepiający i wiążący we współzależnościach futurystyczny świat.

Powieść traktuje o Ziemi przyszłości, na której na skutek zmian klimatycznych i wzrostu poziomu morza większość lądu zatraciła się pod taflą wody. Przeobrażenia w skali planetarnej, rozchwianie równowagi środowiska dopełniają nostalgię Dukaja za przemijającym światem i człowiekiem⁵⁰². Mimo że narrator sam nie wyciąga na pierwszy

⁴⁹⁹ Krzysztof Uniłowski, „Lord Dukaj albo fantasta wobec mainstreamu”, w: *Dwadzieścia lat literatury polskiej 1989–2009*. T. 1, cz. 2, *Życie literackie po roku 1989*, red. Dariusz Nowacki i Krzysztof Uniłowski (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2011), 264.

⁵⁰⁰ Iwona Pięta, „Funkcja obcości (inności) w kształtowaniu się tożsamości «Ja» podmiotowego w twórczości Jacka Dukaja”, *Konteksty Kultury*, nr 1 (2012); Adam Mazurkiewicz, „Kręgi obcości w *Extensie* Jacka Dukaja”, *International Journal of Slavic Studies. Transgressive, Pragmatic and Speculative Horizons of Popular Literature and Culture*, nr 1 (2019).

⁵⁰¹ Uniłowski, „Lord Dukaj albo fantasta wobec mainstreamu”; Julian Czurko, „«Tak widzą się w umyśle ekscentryczne symetrie» – anamorficzne spojrzenie w powieści *Extensa* Jacka Dukaja”, w: *Prze(d)sądy. O czytaniu kultury*, red. Julian Czurko i Michał Wróblewski (Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2014); Grzegorz Rogaczewski, „Odczytywanie światów Jacka Dukaja”, *Esensja*, nr 1 (2004), <https://esensja.pl/ksiazka/publicystyka/tekst.html?id=326&strona>.

⁵⁰² Twórczość Dukaja obfituje nie tylko w entuzjastycznie (choć nigdy bezrefleksyjne) wizje transhumanistyczne, ale również, na co zwracają uwagę Krzysztof Uniłowski i Piotr Gorliński-Kucik, w figurę nostalgii, która wyłania się z futurystycznych narracji silniej niż pozytywny progresywnizm

plan opowieści aspektu środowiskowego, to okazuje się, że hiperobiekty przenikają we wszystkie elementy historii – postaci, świat przedstawiony, fabułę, język metaforyczny czy perspektywę opowiadania. Konstrukcja allotopijnej rzeczywistości i zachodzących w niej zależności osadzona jest z jednej strony na ewolucji technologicznej i autoewolucji człowieka a z drugiej na kryzysie klimatycznym. Te dwa hiperobiekty (technologia oraz środowisko) kształtują w *Extensie* także fikcyjną strukturę społeczną.

Ostatni ludzie w powieści dzielą się na trzy zasadnicze grupy: wyznawców tradycji, którzy korzystają z przywileju zamieszkiwania Zielonego Kraju, a więc enklawy, swoistego rezerwatu zdanego do życia na planecie. Do nich też początkowo zalicza się bezimienny protagonista. Wspólnota ta odrzuciła nie tylko ideę postępu, ale świadomie dokonała regresu technologicznego i cywilizacyjnego, powracając do pozornie idyllicznej wersji społeczeństwa pasterskiego i agrarnego. Realizują tym samym retrotopijne, by odwołać się do teorii Zygmunta Baumana, pragnienie powrotu do holocenu. Kolejną zbiorowość stanowią tajemniczy „Oni” – postludzie, którzy w drodze „inwolweryzacji”, porzucili swoje organiczne ciała na rzecz usieciowionego, odcieleśnionego i informacyjnego bycia. W toku rozwoju fabuły, bohater otrzymuje od postludzi tytułową extensę, która rozszerza jego perspektywę poznawczą i sensoryczną o skalę kosmiczną. Ostatnią społecznością, która jest najslabiej reprezentowana w historii Dukaja, są ludzie wykluczeni tak technologicznie, co klimatycznie. Narrator pierwszoosobowy nazywa ich banitami, koniokradami czy bandytami. Zasiedlają zdegradowane niestabilne tereny, które leżą poza granicami zielonej enklawy⁵⁰³, o czym wspomina jedna z bohaterek historii: „to już nie tylko wyrzutki od nas i osad północnych, ale i część młodych z farm pochłoniętych przez morze”⁵⁰⁴. To oni okazują się

technologiczny czy autoewolucyjny. Opór przed stopniowym odchodzeniem w przeszłość człowieka, którego zastąpienie przez doskonalszą formę postludzka jednak jest nieuchronne, dobrze widać w *Extensie* czy chociażby *Perfekcyjnej niedoskonłości*. Zob. Piotr Gorliński-Kucik, *TechGnoza, uchronia, science fiction. Proza Jacka Dukaja* (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2017), 166; Uniłowski, „Lord Dukaj albo fantasta wobec mainstreamu”, 267–268.

⁵⁰³ Ta zmarginalizowana klasa społeczna przywodzi na myśl specjalów, kategorię nie-w-pełni-ludzkich istot z powieści Philipa K. Dicka *Blade runner. Czy androidy marzą o elektrycznych owcach?*, tłum. Sławomir Kędziński (Poznań: Dom Wydawniczy Rebis, 2011) – klasyki literatury *science fiction*. Grupa, do której należy John R. Isidore jeden z bohaterów książki amerykańskiego prozaika, oznacza osoby z niepełnosprawnościami fizycznymi i intelektualnymi nabytymi w skutek osadzenia się w ich ciałach radioaktywnego pyłu ze skażonego środowiska. Podobnie jak w fikcji Dukaja, specjale są zdehumanizowani, wyjęci spod prawa, eksploatowani przez klasę panującą, żyją w zdegradowanych periferiach odizolowani od zdrowych ludzi.

⁵⁰⁴ Jacek Dukaj, *Extensa* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2008), 114–115.

rzeczywistymi przegranymi środowiskowej zapaści, bezimienni, pozbawieni przez narratora jednostkowych reprezentantów i sprowadzeni do „obcych” wykorzystujących to, co zrodziła ziemia oraz co wypracowali mieszkańcy Zielonego Kraju.

Tożsamość i organizacja wymienionych klas wpływa z multiskalarnego falowania technonatury. „Lokalność to abstrakcja”⁵⁰⁵, głosi Morton, a przestrzenne odseparowanie grupy tradycjonalistów od problemów środowiskowych to kurczowo podtrzymywana iluzja. Swoistym freudowskim powrotem wypartego na idyllicznych terenach azylu są najazdy banitów czy anomalie, które czytelnik może wyłapać z wypowiedzi bohaterów, jak chociażby: „ubrania im przyrdzewiały do trawy”⁵⁰⁶. Nietutejszość katastrofy ekologicznej widać w niestabilności samej przestrzeni i nienaturalności zjawisk pogodowych na pozornie przewidywalnym obszarze zielonej enklawy:

Akurat wtedy była to szadź metaliczna. Rozumiesz, jakby je wszystkie [drzewa – przyp. P.F.P.] okuto, do ostatniego listka, cieniutką warstwą żelaza. Po takiej wiośnie ziemia pozostaje jałowa na dekady. Byłeś kiedyś za Drugą Rzeką? Zajrzyj do Wodospadów, tam jeszcze stoi Skamieniały Gaj z dwudziestego siódmego.⁵⁰⁷

Warunki sprzyjające hodowli bydła, wegetacji roślin czy po prostu kontynuacji życia biologicznego są przywilejem, ale też konsekwencją tego, że poza granicami zielonego rezerwatu, a więc na większości powierzchni planety, szaleją anomalie atmosferyczno-technologiczne. Narracja nie wypuszcza się na te peryferia, lecz mimo tej marginalizacji hiperobiekty pozostają sprawcze i przebijają się na pierwszy plan wydarzeń, osadzając się na nich wraz z metalicznym pyłem. „To [globalne ocieplenie – przyp. P.F.P.] nigdy nie przestanie się do ciebie lepić, niezależnie od tego, gdzie na Ziemi się znajdziesz”⁵⁰⁸, przypomina Morton. W tym kontekście chciałoby się powtórzyć znany slogan ekoaktywistów: „Nie ma planety B” (*There is no planet B*)⁵⁰⁹. Hiperobiekty w swoim

⁵⁰⁵ Morton, *Hyperobjects. Philosophy and Ecology after the End of the World*, 47. Tłumaczenie własne za: „Locality is an abstraction”.

⁵⁰⁶ Dukaj, *Extensa*, 18.

⁵⁰⁷ Dukaj, 17.

⁵⁰⁸ Morton, *Hyperobjects. Philosophy and Ecology after the End of the World*, 48. Tłumaczenie własne za: „It never stops sticking to you, no matter where you move on Earth”.

⁵⁰⁹ Hasło tłumaczone na różne języki wielokrotnie pojawiało się na manifestacjach ruchów klimatycznych i przeniknęło do dyskursu ekologicznego. Zob. Liesbeth Beneder i Richard Wouters, „There is no Planet

rozczłonkowaniu i ogromnej rozpiętości czasoprzestrzennej oblepiają nawet te elementy historii Dukaja, które zdawałyby się od nich wolne, a także pozwalają czytelnikowi doświadczyć niedostępnych przestrzeni za pośrednictwem splątanych z nimi przedmiotów.

Hiperobiektość języka i modyfikacje opowieści

Estetyka hiperobektów to estetyka współzależności zachodzących w różnych skalach, w *Extensie* możemy dostrzec to w strukturze społecznej, w wydarzeniach i fikcyjnym świecie, jednak Dukaj uzasadnia to tak na poziomie fabularnym co językowym. Wydarzenie inicjujące skalarnie upłynnienie, a więc preludium do finalnego skoku perspektywicznego (tak fizycznego, jak i mentalnego) bohatera-narratora ku hiperobektom, którym jest rozwój tytułowego rozszerzenia percepcji, stanowi zastosowanie mniej zaawansowanej technologii – teleskopu.

Prawie przyciskałem nos do ekranu. Ale istniał sposób na kontakt bardziej intymny: okular w elastycznej obejmie, wyczepialny z plastikowej klamry przy obudowie. Bartłomiej nauczył mnie, jak wklejać go w oczodół i jak od skóry odrywać. Wystarczyło teraz sięść wygodnie, rozluźnić mięśnie, zamknąć drugie oko — i opuszczałem Ziemię.⁵¹⁰

Wprowadzanie bezimiennego bohatera w formę postludzka przez Mistrza Bartłomieja ma charakter stopniowy. Bliższe spojrzenie w gwiazdy okazuje się pierwszym krokiem do późniejszej cyborgizacji⁵¹¹. Wyjście poza ludzką przestrzeń odniesienia w swej istocie jest nieantropocentryczne, bowiem teleskop umożliwia protagoniście przyjęcie innego punktu widzenia, zbliżenie się do skali planetarnej, „opuszczenie Ziemi”, jednocześnie jednak urządzenie to dokonuje translacji nie-ludzkiego doświadczenia zgodnie z ograniczeniami konkretnego medium.

B”, *Green European Journal*, dostęp 18.02.2024, <https://www.greeneuropeanjournal.eu/there-is-no-planet-b/>.

⁵¹⁰ Dukaj, *Extensa*, 45–46.

⁵¹¹ Donna Haraway obok wieloczasowości i wielomaterialności wymienia właśnie multiskalarność jako wartość bazową istot cyborgicznych. Haraway, *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*, 104–105.

Z jednej strony technologiczne urządzenia pozwalają nam odbierać zmysłami więcej i lepiej, by poznać zarówno to, co zbyt wielkie (kosmos), jak i też to, co zbyt małe (bakterie czy atomy). Z drugiej strony przyjęte powszechnie – czy też jedynie w określonych kręgach i środowiskach – sposoby (schematy) interpretowania tych zapośredniczonych wrażeń nieraz przeszkadzały już w dostrzeżeniu tego, co ludzkim zmysłom wręcz się narzuca.⁵¹²

Teleskop pozwala bohaterowi na wykroczenie poza jego „tu i teraz”, niemniej przy nieantropocentrycznym ogniskowaniu urządzenie uprzywilejowuje najbardziej ludzki ze zmysłów – wzrok⁵¹³, a zawężona sensoryka bezpośrednio wpływa na możliwości intersubiektywnego poznania, a w konsekwencji multiskalarnego mapowania. Bezimiennego protagonisty Dukaja cechuje jednak pragnienie bardziej immersyjnego zespolenia z kosmosem, wyjścia poza ograniczenia teleskopu, ale też ludzkiego ciała jako medium. Akt doświadczenia innej perspektywy powoduje to, co Tomasz Swoboda określa „destabilizacją patrzącego podmiotu”, a więc stanem upłynnienia granic, który w radykalnej postaci prowadzi do „rozpłynięcia się w oglądanym przedmiocie”⁵¹⁴. W analizowanym fragmencie powieści pierwszym przejawem przywołanej destabilizacji „ja”, asamblażową formą bycia, jest technika wklejania okularu teleskopu w ludzki oczodół, by widzieć dalej i głębiej, jednak pełniejsze upłynnienie, czy też uświadomienie sobie lepkości rzeczy, dokonuje się przez *extensę* i zaangażowanie innych zmysłów.

W toku wydarzeń fabularnych protagonista przyjmuje tytułową technologię, która zespała już nie tylko wzrok, ale całe ciało z oddaloną o setki lat świetlnych sondą. Usieciowienie, które umożliwia, ale też ujawnia urządzenie przebiega zeroczasowo pomiędzy bohaterem a statkiem; bohaterem a innymi postludźmi zespolonymi z *extensą*; wreszcie bohaterem a ciałami niebieskimi. Przekroczenie ludzkiej skali temporalnej przejawia się dla pozostałych mieszkańców planety w zatrzymaniu procesu starzenia u „nosiciela” *extensy*⁵¹⁵. Jednak głównym efektem postludzkiego rozszerzenia jest dostęp

⁵¹² Małgorzata Sugiera, *Nieludzkie. Donosy ze sztucznych natur* (Kraków: Księgarnia Akademicka, 2015), 76.

⁵¹³ Michel Foucault, *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, tłum. Tadeusz Komendant, t. 1 (Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, 2000), 179.

⁵¹⁴ Tomasz Swoboda, *Historie oka. Bataille, Leiris, Artaud, Blanchot* (Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, 2010), 213.

⁵¹⁵ Dukaj, *Extensa*, 99.

do perspektywy hiperobiektywnej. Według społeczności Zielonego Kraju jest to zamach przeciw tradycji, co można tłumaczyć tym, iż w skali kosmicznej człowiek przestaje być centralnym punktem odniesienia, traci przypisywaną mu kulturowo rangę. Egzystencja multiskalarna i współzależna jest z założenia nieantropocentryczna.

Dukaj, przytaczając efekty działania fantastycznych technologii czy prawidła miejsc w swoich światocentrycznych fikcjach, stosuje klasyczną zasadę *ignotum per ignotum*, co według Adama Mazurkiewicza nie wynika z niedefiniowalności wyobrażeniowych elementów, ale uznania ich w narracji za prymarne⁵¹⁶, co odnosi się do koncepcji „terminów pierwotnych”⁵¹⁷ Nelsona Goodmana. Technologicznie zapośredniczone doświadczenie hiperobiektów w *Extensie* także pozbawione jest wspomnianego zaplecza definicji, zamiast tego, co jest charakterystyczne dla filozofii Mortona, poznanie i narratywizowanie przedmiotów jest materialne. Hiperobiekty, takie jak galaktyka czy Ziemia modyfikują język deskrypcji i mentalno-cielesne „ja” ludzkiego bohatera, który niejako w nich się zawiera.

Powoli pożałamem układ planetarny Meduzy. Siły pływowe, prawdziwe i urojone (bo rodzące się z wtórnego złożenia reprozyjnych impulsów), powodowały nagle uderzenia krwi do głowy, przerażające, ciągnące się godzinami arytmie serca, nocne wymioty i krwotoki z nosa. Tłukłem naczynia i kaleczyłem się, chwytny przez ostre nerwobóle [...].⁵¹⁸

Dostosowanie do nowej formy, która stanowi element sieci, początkowo stanowi wyzwanie dla organizmu ludzkiego przez gromadzące się nieznane bodźce. Po dokonanych rozszerzeniach protagonista wyznaje również: „Ja zaś rozpadałem się powoli już od miesięcy: ręka, skrzydło, noga, nos, księżyc”⁵¹⁹. Mówiąc o swojej postludzkiej kondycji wylicza on części swojego ciała, elementy sondy i ciała niebieskie, traktując je na równi jako własną składową. Antropoceniczne granice nie istnieją, a „dane [...]

⁵¹⁶ Mazurkiewicz, „Kręgi obcości w *Extensie* Jacka Dukaja”, 35.

⁵¹⁷ Nelson Goodman, *Struktura zjawiska*, tłum. Michał Szczubiałka (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2009), 69–70.

⁵¹⁸ Dukaj, *Extensa*, 103.

⁵¹⁹ Dukaj, 102.

zawsze składają się z powiązań”⁵²⁰. Przyjęcie totalnego punktu widzenia ujawnia sieć współzależności technonatury, wobec której ludzka separacja od środowiska reprezentowana dotychczas przez bohatera i społeczność tradycjonalistów jest iluzoryczna. Zmiana skalarna, to także ukierunkowanie na istnienie kolektywne, świadome wielopoziomowych powiązań środowiskowych między aktorami. „Im bardziej staram się zrozumieć hiperobiekty, tym bardziej odkrywam, że jestem do nich przyklejony. Wszystkie są na mnie. Są mną”⁵²¹, stwierdza Timothy Morton. Nie-ludzkość inkluzywnej perspektywy diegetycznej potwierdza finalne ujawnienie przed odbiorcą faktu, iż sam podmiot narracji nie jest człowiekiem. Jak słusznie zauważa Uniłowski, „opowieść bezimiennego bohatera-narratora zostaje podjęta już po przymusowym włączeniu go w postludzka «sieć». Właściwym nadawcą opowieści jest zatem odcieleśniona «maszyna informacyjna», ściślej zaś – chodzi o jeden z wprowadzonych w nią i natychmiast rozprzestrzeniających się zapisów.”⁵²²

Doświadczenie hiperobiektów i ich multiskalarności jest zarówno usieciowione, jak i ucieleśnione. W powieści Dukaja pierwszoosobowy narrator-bohater funkcjonuje jednocześnie jako postczłowiek o parametrach kosmicznych a także jako galaktyka ujęta w ludzkich ramach, co ma odzwierciedlenie w prowadzeniu opowieści. Konstrukcja protagonisty po metamorfozie, jak i narracja multiskalarna w *Extensie* są niczym wyrzucona w powietrze kość-satelita z filmu Kubricka – balansują między antropomorfizacją kosmosu a defamiliaryzacją człowieka.

Zacisnąłem dłoń na karku Anomalii, tuż za łbem, wpychając Palce do samego jej rdzenia. Tu już trwały rekonfiguracje struktur o rozmiarach astronomicznych, syntezowały się i rozpadały w przeciągu sekund, w błyskach gorącego promieniowania, obiekty wielkości planetoid, planet. Posłałem jeden z Palców wprost w konstytuujący się szkielet dwuminutowego behemota próżni; w momencie maksymalnego skupienia Anomalii, sonda, zgodnie z programem, eksplodowała. Struktura rozpadała się. Oczy i Uszy czekały reakcji.⁵²³

⁵²⁰ Bruno Latour, „Anti-Zoom”, w: *Scale in Literature and Culture*, red. Michael Tavel Clarke i David Wittenberg (Cham: Palgrave Macmillan, 2017), 99. Tłumaczenie własne za: „the data [...] is always composed of connections”.

⁵²¹ Morton, „Lepkość”, 286.

⁵²² Uniłowski, „Lord Dukaj albo fantasta wobec mainstreamu”, 268.

⁵²³ Dukaj, *Extensa*, 136.

Przywołana scena konfliktu extensy bohatera z kosmiczną Anomalią, która następnie okazuje się zbliżoną technologią użytą przez nieznaną formę życia⁵²⁴, pokazuje w jaki sposób w toku opowieści zostaje wykorzystane ucieleśnione poznanie. Dla Bernharda Waldenfelsa przeniesienie do obcych miejsc zasadza się na wyjściowych środowiskach czytelnika i narratora, jak stwierdza „środki udostępniające świat niewidzialny czerpie się ze świata widzialnego. Metafory przestrzenne odgrywają przy tym szczególną rolę, gdyż widzialność i zmysłowość myśli się łącznie z przestrzennością i cielesnością”⁵²⁵. Percypowanie i wysyłanie bodźców przez protagonistę w skali przedmiotów o niezwykle długiej skończoności, podobnie jak narracja pierwszoosobowa, są zakorzenione w ludzkiej fizyczności. Literacka wyobrażeniowość hiperobiektów, w tym wypadku powiązanych układów planetarnych, przez zastosowanie znanych bohaterowi i czytelnikowi odczuć zmysłowych i przedmiotów o ludzkiej skali, to jest organów i fragmentów ciała (jak m.in. oczy, uszy, kark, palce) umożliwia identyfikację z nie-ludzkimi doświadczeniami bez konieczności definiowalności, o której pisał Goodman. Szerzej temat ucieleśnienia w fikcji porusza narratologia kognitywistyczna, chociażby badania Anežki Kuzmičovej:

Doświadczenia te [obrazów umysłowych – przyp. P.F.P.] mogą bazować na dowolnej modalności sensorycznej wykorzystującej zmysły zewnętrzne – to jest wizualne (wzrok), słuchowe (słuch), zapachowe (węch), smakowe (smak), dotykowe (dotyk) – jak i odczucia wewnętrzne – to jest interoceptywne (ból, głód itd.), proprioceptywne (równowaga, ułożenie kończyn i organów itd.), lub motoryczno-kinestetyczne (propriocepcja związana z ruchem: zmęczenie, przyspieszenie itd.).⁵²⁶

⁵²⁴ Podobne zjawiska, przybierające różnorodne formy, Stanisław Lem określa za rosyjskim astrofizykiem Iosifem S. Szklowskim jako „cuda”, które według pisarza mogą być „produktem ubocznym istnienia wysoko rozwiniętej cywilizacji”, obcym i nieumyślnym sygnałem pozbawionym adresata. Stanisław Lem, *Summa technologiae* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2000), 58.

⁵²⁵ Bernhard Waldenfels, *Topografia obcego. Studia z fenomenologii obcego*, tłum. Janusz Sidorek (Warszawa: Oficyna Naukowa, 2002), 203.

⁵²⁶ Anežka Kuzmičová, „Literary Narrative and Mental Imagery. A View from Embodied Cognition”, *Style* 48, nr 3 (2014): 275–276. Tłumaczenie własne za: „Such experiences can be grounded in any sensory modality, deploying the external senses—i.e., the visual (sight), the auditory (hearing), the olfactory (smell), the gustatory (taste), and the tactile (touch)—as well as the internal senses—i.e., the interoceptive (pain, hunger, etc.), the proprioceptive (balance, limb and organ position, etc.), or the motor/kinesthetic (movement-related proprioception: effort, acceleration, etc.)”.

Bogaty zestaw zewnętrznych i wewnętrznych odczuć wyliczony przez Kuzmičovą składa się na ucieleśnione symulacje, które możemy odbierać poprzez literackie reprezentacje. Tego rodzaju narracja umożliwia czytelnikowi i postaciom literackim intersubiektywny, a w konsekwencji także empatyczny, dostęp do ciał fikcyjnych aktorów (nie tylko bohaterów o ludzkiej fizjonomii, ale nawet, w rozumieniu Waldenfelsa „radycznie obcych”⁵²⁷, jak technologia kosmiczna, mgławica czy system planetarny), oraz do wnętrza świata przedstawionego, wewnątrztekstowego współuczestniczenia w wydarzeniach⁵²⁸. Co istotne w kontekście *Extensy* i teorii hiperobiektów, reprezentowane postawy, perspektywy i skala czasoprzestrzenna pozostają płynne i otwarte na falowanie.

Narracja multiskalarna integruje, wydawałoby się, odległe domeny semantyczne i sensoryczne, jak w miłosnej scenie między bohaterami *Extensy*, w której odczucia wewnątrz (bliskość, miłość, pożądanie, przyjemność seksualna) oraz zewnątrz (dotyk, słuch, wzrok, węch) w skali ludzkiej są współdzielone przez kosmiczne hiperobiekty:

[...] kiedy się śmiała, jeszcze mocniej znaczyły ją zmarszczki, i jeszcze bardziej była Sjaną, i nie chodziło już nawet o piękno, młodość, czystość – jedynie o ów rodzaj bliskości, do którego tęsknimy przez całe życie, od dzieciństwa; blisko i jeszcze bliżej, aż nawet czerwone lasy moich płuc, porastające amoniakalne morza księżycy Szóstej, poczuły to ciepło, nawet miliardtonowy pajak próżni rozprężył się i otworzył na blask Meduzy, pięć, dziesięć, piętnaście sekund, błysk protuberancji strzelił przez Anomalię – i drgnął mięsień barku, przesunąłem dłoń po mokrych od rosy plecach Sjanya, ona nachyliła się głębiej, połknęła mój oddech, zafalowały biodra, i ruszyłem, przez śmiech, przez purpurowy świt na Szóstą i jasny świt nad Zielonym Krajem, przez pamięć starych i nowych instynktów, ku olbrzymiej, gorącej gwiazdzie.⁵²⁹

Scena czułości między parą kochanków, dzięki opowiedzeniu jej w multiskalarniej i ucieleśnionej perspektywie, scala rzeczywistość ludzką i nie-ludzką, „projektuje nasze

⁵²⁷ „Radikalna obcość sięga natomiast, jak sugeruje samo słowo, aż do korzeni, należy do danej rzeczy «samej w sobie». Okazuje się więc nieredukowalna, nie daje się jej bowiem ani wyprowadzić z własnej swojości, ani zintegrować ze wspólną całością. Obcość objawia się nam w formie doświadczenia czegoś *jako obcego*, na długo zanim zostanie poddana teoretycznym ramom czy praktycznym ustaleniom”. Bernhard Waldenfels, „Miejsca i ścieżki obcego – perspektywa fenomenologiczna”, tłum. Inez Okulska, *Czas Kultury*, nr 4 (2016): 159.

⁵²⁸ Marco Caracciolo, „The Reader’s Virtual Body. Narrative Space and Its Reconstruction”, *Storyworlds: A Journal of Narrative Studies* 3 (2011).

⁵²⁹ Dukaj, *Extensa*, 106.

doświadczenia środowisk fizycznych na poziomy skalarne opierające się ludzkiej fenomenologii”⁵³⁰, a to, jak dodaje Caracciolo, jest wymagane do „rozumienia multiskalarnej złożoności kryzysu klimatycznego”⁵³¹. Czytelnik zostaje zaangażowany w relację bezimiennego bohatera i Sjanny, to doświadczenie z kolei na drodze dwukierunkowego transferu alegorii zostaje przeniesione w perspektywę międzyplanetarną. W jednym z rozdziałów w antologii pod redakcją Janiny Abramowskiej⁵³² Dorothy L. Sayers stwierdza, iż „alegoria (podobnie zresztą jak symbol) może zostać użyta, by na nią przełożyć coś już znanego, ale zawsze rodzi się ona jako wysiłek wyrażenia czegoś, dla czego dotąd nie wynaleziono języka”⁵³³. W ten sposób można by określić funkcję języka alegorycznego w powieści Dukaja. Personifikowany kosmos czy Ziemia nie tyle mają stać się obiektem miłosnego pożądania czytelnika *Extensy*, ale przez użycie alegorii i ucieleśnienia w ludzkiej skali, odbiorca ma sposobność innego – intymnego poznania nie-ludzkiej przestrzeni oraz wzięcia odpowiedzialności za swoje działania, które mają odzwierciedlenie w skali hiperobiektywnej. Multiskalarność oferowałaby więc bohaterowi i czytelnikowi specyficzną wrażliwość na świat poprzez opuszczenie własnej zastanej pozycji przy symultanicznym pozostawaniu w konkretnym tu i teraz. Nasuwa to na myśl kategorię uchodzenia Tadeusza Sławka, którą literaturoznawca przedstawia jako „zmierzanie w stronę nieokreślonej lokalizacji, bardziej rozumianej jako relacja niż topografia”⁵³⁴.

Antyzoom

Według Mazurkiewicza, „analogia nie oddaje istoty fenomenu, z jakim stykają się bohaterowie *Extensy*, a jednocześnie pozostaje jedynym instrumentarium, umożliwiającym nazwanie obcości”⁵³⁵. W tym stanowisku wybrzmiewa chęć

⁵³⁰ Marco Caracciolo, *Embodiment and the Cosmic Perspective in Twentieth-Century Fiction* (New York, London: Routledge, 2020), 26. Tłumaczenie własne za: „projecting our experience of physical environments onto scalar levels that resist human phenomenology”.

⁵³¹ Caracciolo, 26. Tłumaczenie własne za: „to understand the multiscalar complexity of the climate crisis”.

⁵³² Janina Abramowska, red., *Alegoria* (Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, 2003).

⁵³³ Dorothy L. Sayers, „O pisaniu i czytaniu utworów alegorycznych”, tłum. Piotr Graff, w: *Alegoria*, red. Janina Abramowska (Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, 2003), 45.

⁵³⁴ Tadeusz Sławek, *U-chodzić* (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2015), 71.

⁵³⁵ Mazurkiewicz, „Kręgi obcości w *Extensie* Jacka Dukaja”, 35.

zapewnienia przez narrację pełnego transferu doświadczeń między odmiennymi rzeczywistościami czy agensami funkcjonującymi w skrajnych skalach. Jednakże to właśnie skokowość przejść i wytwarzane w ten sposób nienaturalne analogie wydają się fundamentalne w mapowaniu multiskalarnym. Pisze o tym przywoływany wcześniej Derek Woods, wprowadzając termin różnicowania skali, zgodnie z którym „wskutek rzeczywistych nieciągłości obserwacja i działanie struktur podporządkowane jest odmiennym ograniczeniom w różnych skalach”⁵³⁶. W warunkach poruszania się między poziomami takich ogromnych układów jak hiperobiekty, linearność dokonywanych przejść jest pozorna, jak pisze Bruno Latour „połączenia pomiędzy nimi nie są hierarchiczne lecz heterarchiczne”⁵³⁷. Różnicowanie skali zakłada, że poszczególne wymiary odznaczają się od siebie wartościami, perspektywami czy chociażby estetyką, co oddaje nielinearność multiskalarnych narracji. Ujmując rzecz za Latourem, każda skala poprzez modyfikację danych przedstawia inną opowieść, a nie, jak mogłoby się wydawać, tę samą liniową historię pozbawioną kilku detali lub w antynomicznym wariacie wzbogaconą o nowe szczegóły⁵³⁸. Zarówno Latour, jak i Woods multiskalarnym nieciągłościom przeciwstawiają efekt „zoomu”, pierwszy z nich swoją pracę na ten temat tytułuje *Anti-Zoom*. By zilustrować ten zabieg wraz z problemami poznawczymi jakie generuje, francuski socjolog posługuje się przykładem aplikacji Google Earth:

Silnik powoduje wrażenie optycznego przejścia (piksele stają się coraz mniejsze), podczas gdy w rzeczywistości każdy stopień „rozdzielczości” pobiera z serwera nowe zestawy danych (kontynuując tę samą regułę co w kartografii, według której przedstawienie zestawu informacji zależy od przyjętej metryki).⁵³⁹

⁵³⁶ Woods, „Scale Critique for the Anthropocene”, 133. Tłumaczenie własne za: „the observation and the operation of systems are subject to different constraints at different scales due to real discontinuities”.

⁵³⁷ Latour, „Anti-Zoom”, 97. Tłumaczenie własne za: „the connections between them are not hierarchical, but heterarchical”.

⁵³⁸ Latour, 96.

⁵³⁹ Latour, 94. Tłumaczenie własne za: „The engine provides the impression of optical transition (the pixels become increasingly small), whereas, in practice, each stage in the “resolution” extracts from the new data sets on the server (following the same principle as in cartography, similarly founded on the concept of a range of data whose projection depends entirely on the metric selected)”.

Proces „zoomowania” wytwarza złudzenie zachowanej ciągłości poprzez pozornie płynne, swobodne przechodzenie pomiędzy ujednoliconymi skalami. Według badaczy zabieg ten szczególnie negatywne skutki niesie przy próbach poznawczych kryzysu klimatycznego czy globalnego ocieplenia, gdyż wytwarza fałszywe złudzenie ich kompleksowego oglądu przez człowieka. Mimo że jesteśmy oblepieni przez hiperobiekty, a one rzutują na nasze życia, to jak pisze Morton, „jesteśmy w stanie doświadczyć jedynie ich niewielkiego fragmentu z konkretnego wycinka czasu”⁵⁴⁰. Efekt „zoomu” działa więc wbrew kondycji hiperobiektywnej, proponując tym samym generalizację, która zastępuje wielopłaszczyznowe i nieoczywiste współzależności narracją linearną.

„Niekartograficzne idee skali nie oznaczają płynnego przybliżania i oddalania, lecz dotyczą skoków i nieciągłości”⁵⁴¹, stwierdza Timothy Clark. Tę samą prawidłowość w kontekście twórczości Dukaja odnotowuje Piotr Gorliński-Kucik. Jak zauważa literaturoznawca, jedną z transhumanistycznych idei eksplorowanych przez prozaika jest zwrot „ku skali mikro oraz makro, z pominięciem stopnia pośredniego”⁵⁴², co ujawnia się chociażby w analizowanej powieści:

Extensa rozrastała się, sięgałem już na kilometry prostopadle do kierunku lotu, skrzydła grubiały z każdym pochwyconym atomem, każdą transmutowaną grudką zanieczyszczonego lodu, obłokiem wolnego gazu. Tydzień po drugich urodzinach Piotra przeszedł przede mną dwumetrowej średnicy meteor, wybijając dziurę i rozrywając strukturę skrzydła. Przycinałem właśnie gałąź starej jabłoni i cios strącił mnie z drabiny. Skręciłem sobie kostkę, obtłukłem biodro, brutalnie rozerwane ciało paliło żywym ogniem, ból wędrował milowymi nerwowodami, czarne skrzydła drżały mi w długich konwulsjach, gdy tak leżałem w plamistym cieniu sadu, szeroko otwartymi ustami łączywie połykając karminowe światło Meduzy.⁵⁴³

⁵⁴⁰ Morton, *Hyperobjects. Philosophy and Ecology after the End of the World*, 74. Tłumaczenie własne za: „we can only experience somewhat constrained slices of them at any one time”.

⁵⁴¹ Timothy Clark, „Scale. Derangements of Scale”, w: *Telemorphosis. Theory in the Era of Climate Change*, red. Tom Cohen, t. 1 (Ann Arbor: Open Humanities Press, 2012), 149. Tłumaczenie własne za: „Non-cartographic concepts of scale are not a smooth zooming in and out but involve jumps and discontinuities”.

⁵⁴² Piotr Gorliński-Kucik, *TechGnoza, uchronia, science fiction. Proza Jacka Dukaja*, 69.

⁵⁴³ Dukaj, *Extensa*, 87–88.

Skokowe skalowanie w przytoczonej scenie obrazuje wielowymiarowe istnienie i sprawczość hiperobiektyw. Meteor przechodzący przez konstrukcje sondy niszczy jej elementy ale także wytrąca ze znanej przestrzeni ogrodu, przerywa czynności, które wykonuje ludzka część ciała bezimiennego protagonisty. Extensa poprzez współzależności zaburza znaną rzeczywistość, a zgodnie z multiskalarnym trybem opowieści, narratywizowanie kosmicznej przestrzeni akcentuje lepkość rzeczy i zmienną sieć powiązań.

Mapowanie analogiczne użyte przez Dukaja symultanicznie odwzorowuje bolesne doświadczenie, spalając w narracji aktorów i ich przestrzenie: rozerwane przez ciało niebieskie skrzydło statku; ludzkiego bohatera skręcającego przy upadku kostkę; a także roślinnego aktora – jabłoń tracącą jeden z konarów. Te różne ciała, materie, działania i efekty nie są ze sobą zrównane w opowieści, ale poprzez ostre, perspektywiczne skoki zazębiają się w tym, co Jane Bennett, znana myślicielka posthumanistyczna, obrazuje jako taniec ludzko-nie-ludzkiej sprawczości⁵⁴⁴. Powyższa scena multiperspektywicznie ukazuje dotąd nieznaną, jak i niewydobywaną w tradycyjnym trybie antropocentrycznej opowieści, współzależności. Narracja Dukaja zbudowana jest w oparciu o dwukierunkowość metafor⁵⁴⁵, która w mikropowieści przybiera formę sprzężenia aktorów, a następnie splątania ich z zachodzącą zapaści klimatycznej – hiperobiekcie. Wydarzenia transferowane na inne poziomy semantyczne dają odbiorcy ograniczony wgląd w zachodzący rozpad tradycyjnie rozumianego człowieka oraz złożoność kryzysu środowiskowego na planecie. Nie ma tu jednak mowy o ciągłości oferowanej przez antropocentryczny „zoom”, zamiast tego narrator przedstawia fragmentaryczne doświadczenia już nie tyle na linii podmiotów ludzkich i nie-ludzkich, co w oparciu o bycie asamblażowe. Zmienna focalizacja i percepcja, a także zaburzona identyfikacja semantyczna komplikują jednoznaczne określenie zarówno skali, granic, jak i ontologii poszczególnych agensów. Technologię, człowieka i rośliny razem zlepiają hiperobiekty.

Multiskalarność i siatka więcej-niż-ludzkich powiązań sprawiają, że reprezentująca je teoria hiperobiektyw jawi się jako jedna z kluczowych figur antropocenu i myślenia o kryzysie klimatycznym. „Żyjemy w większej liczbie skal

⁵⁴⁴ Bennett, *Vibrant Matter*, 31.

⁵⁴⁵ Zob. Caracciolo, *Narrating the Mesh. Form and Story in the Anthropocene*, 162.

czasowych, niż możemy uchwycić”⁵⁴⁶, przyznaje Morton w *Dark Ecology*. Przykład *Extensy* Dukaja pokazuje, że w konstrukcji świata opowieści, struktury społecznej, relacyjności agensów, a szczególnie w prowadzeniu narracji multiskalarnej tkwi zdolność literatury do wychwytywania niedostrzeganych splotów i poziomów splątanej rzeczywistości. O potencjale poznawczym i w konsekwencji empatycznym jaki rysują przed odbiorcami usieciowane modele diegetyczne wielokrotnie przypomina Caracciolo. Według ekonarratologa „fikcja [szczególnie zorientowana na kwestie więcej-niż-ludzkie – przyp. P.F.P.] jest w stanie zawrzeć złożone dynamiki w języku, który wymaga umiarkowanej wiedzy technicznej i w zestawieniu z modelami naukowymi dalece bardziej oddziałuje emocjonalnie”.⁵⁴⁷ Mapowanie multiskalarne jako tryb nieantropocentrycznego opowiadania, poprzez poetyki nieciągłości, ucieleśnienia, defamiliaryzacji z jednej strony oferuje dostęp do nie-ludzkich skal czasoprzestrzennych, prowokując bohaterów i czytelników do wyobraźniowych przemieszczeń, z drugiej strony, ujawniając niepokojącą bliskość hiperobiektów i ich złożoność (na którą jako ludzie sami się składamy), multiskalarna narracja uświadamia niemożliwość prawdziwie kompleksowego oglądu na rzecz nielinearnego falowania i skokowych przemieszczeń pomiędzy skalami środowiska, technonatury czy globalnego ocieplenia.

⁵⁴⁶ Timothy Morton, *Dark Ecology. For a Logic of Future Coexistence* (New York: Columbia University Press, 2016), 25. Tłumaczenie własne za: „We live on more timescales than we can grasp”.

⁵⁴⁷ Caracciolo, *Narrating the Mesh. Form and Story in the Anthropocene*, 47. Tłumaczenie własne za: „fiction can package complex dynamics in a language that requires limited technical knowledge and is far more emotionally impactful than scientific models”.

10. ŚRODOWISKOWA ENUMERACJA ALBO CZERWONY FIKCJONARIUSZ

Narratywizowanie kryzysu klimatycznego i podobnych mu hiperobektów, jak się okazuje, może przybrać postać odmienną od proponowanej przez Timothy'ego Mortona metaforyki. Już język samego filozofa, na co zwraca uwagę Barcz, także ulega przeobrażeniom w toku analizy, zmierzając ku chaotyczności pisania zniekształcanego przez wnikanie w kolejne warstwy przedmiotów i ich kłaczowej komplikacji⁵⁴⁸. Mapowanie multiskalarne, ukazane na przykładach z *Extensy* Jacka Dukaja, nie wyczerpuje możliwych rozwiązań narracyjnych w przekraczaniu ludzkiej perspektywy a zarazem w oddawaniu doświadczenia realności przedmiotów o radykalnie obcej skali istnienia. Oczywiście multiskalarna poetyka poprzez lepkość nieantropocentrycznych powiązań, a przede wszystkim dzięki pracy metafor i analogii odsyłających poza człowieka otwiera przed czytelnikiem, bohaterem literackim i narratorem ucieleśniony dostęp do trudnych do wyobrażenia hiperobektów. Estetyzacja idzie w parze z poznaniem nie-ludzkiego. Pozostając przy twórczości Dukaja, choć tym razem posiłkując się jego inną powieścią – *Starością aksolotla* – przybliżę alternatywną do narracji multiskalarnej praktykę opowiadania o współzależnościach, skali środowiskowej zapaści i czasoprzestrzennym rozproszeniu kryzysu klimatycznego – jaką jest enumeracja. Zanim jednak przejdę do analizy fikcji Dukaja, dzisiejszy, ekologiczny wymiar wyliczenia zarysuję na istotnych przykładach pozaliterackich i niefikcyjnych.

Praktyki katalogowania kryzysu klimatycznego

Na rodzimym gruncie figura wyliczenia, przyjęła się przede wszystkim w obszarze badań literackich i kulturowych nad melancholią i doświadczeniem żałoby, dzięki znanej pracy

⁵⁴⁸ Barcz, „Przedmioty ekozagłady. Spekulatywna teoria hiperobektów Timothy'ego Mortona i jej (możliwe) ślady w literaturze”, 80.

Marka Bieńczyka *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*. Jak definiuje tę kategorię autor:

Enumeracja to gorączka melancholii, figura, w której jakąś alchemią nicości i błahości melancholia rozpała wszystkie swe światła, wytwarza dla siebie sferyczne, bezpieczne miejsce, gdzie w jednej chwili zbiera się „wszystko”. Enumeracja daje złudzenie całości [...]. W wyliczeniu tworzymy zwierciadło, usiłujące uchwycić wieczność i nieskończoność rzeczy w fikcyjnej nieskończoności słów.⁵⁴⁹

W ujęciu proponowanym przez Bieńczyka postawa wyliczenia jest wypełnieniem pustego miejsca po powstałej stracie⁵⁵⁰, nagromadzenie słów czy materialnych przedmiotów po zmarłym idzie w parze z doświadczeniami tanatycznymi⁵⁵¹. Te jednak nie odsyła wyłącznie do jednostkowego przemijania, a co za tym idzie ludzkiego wymiaru śmierci, lecz praca enumeracji z powodzeniem odnajduje się poprzez deskrypcję straty mającej miejsce w skali więcej-niż-ludzkiej. W melancholijnej estetyce opowieści o pogarszającym się stanie środowiska, czy wręcz przyszłości, która „zbyt wcześnie nadeszła”⁵⁵², Ziemi jako miejsca postapokaliptycznego Morton widzi adekwatną realizację dzisiejszych środowiskowych doświadczeń.⁵⁵³ Z kolei na istotną rolę enumeracji we współczesnych transmedialnych praktykach opowiadania o kryzysie klimatycznym wskazują takie badaczki jak między innymi Ursula K. Heise czy Sarianna Kankkunen⁵⁵⁴. „Wzniosłość ilościowa” (*numerical sublime*)⁵⁵⁵, jak określa to Heise,

⁵⁴⁹ Marek Bieńczyk, *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty* (Warszawa: Wydawnictwo Sic!, 1998), 39.

⁵⁵⁰ Bieńczyk, 41.

⁵⁵¹ Egzemplifikacją tego specyficznego splotu może być eseistyczna książka Marcina Wichy *Rzeczy, których nie wyrzucilem*. Narratywizacja doświadczenia śmierci matki, rekonstruowanie opowieści o zmarłej i „ja” autora dokonuje się poprzez nagromadzone przedmioty (niejednokrotnie śmieci) pozostawione przez bliską osobę. Marcin Wicha, *Rzeczy, których nie wyrzucilem* (Kraków: Wydawnictwo Karakter, 2017).

⁵⁵² Morton, *Hyperobjects. Philosophy and Ecology after the End of the World*, 21. Tłumaczenie własne za: „[...] has arrived too early”.

⁵⁵³ Timothy Morton, *Ecology without Nature. Rethinking Environmental Aesthetics* (Cambridge, London: Harvard University Press, 2007), 75, 181–197.

⁵⁵⁴ Sarianna Kankkunen, „Maarit Verronen’s Monomaniacs of the Anthropocene. Scaling the Nonhuman in Contemporary Finnish Fiction”, w: *Narrating Nonhuman Spaces. Form, Story, and Experience Beyond Anthropocentrism*, red. Marco Caracciolo, Marlene Karlsson Marcussen, i David Rodriguez (New York, London: Routledge, 2022).

⁵⁵⁵ Ursula K. Heise, *Imagining Extinction. The Cultural Meanings of Endangered Species*, (Chicago, London: University of Chicago Press, 2016), 56.

przybierająca różne formy (wyliczenia, tabel, diagramów, list itd.) jest wykorzystywana do zobrazowania ogromnej skali chociażby zjawiska masowego wymierania gatunków, która według ekokrytyczki nie mogłaby zostać oddana w konwencjonalnych narracjach⁵⁵⁶.

Prawdopodobnie najbardziej znanym przykładem ekologicznej enumeracji byłyby *Czerwona Księga Gatunków Zagrożonych (The IUCN Red List of Threatened Species)*⁵⁵⁷. Jest to na bieżąco aktualizowana lista zwierząt i roślin, próbująca uchwycić stale zmniejszającą się bioróżnorodność i oszacować stan zagrożenia wymarciem dla poszczególnych nie-ludzkich zbiorowości, dlatego też za podstawowe kryterium organizacji danych w bazie przyjęto opracowane na tą potrzebę stopnie ryzyka. Gatunki w *Czerwonej Księdze* uszeregowane są w następujących kategoriach: EX – wymarłe; EW – wymarłe na wolności; CR – krytycznie zagrożone wyginięciem; EN – wysoko zagrożone wyginięciem; VU – zagrożone wyginięciem; NT – bliski zagrożenia wyginięciem; LC – najmniejszej troski; DD – brak danych; NE – brak oszacowania, a także CR(PE) – prawdopodobnie wymarłe i CR(PEW) – prawdopodobnie wymarłe na wolności. Oprócz rejestracji zmiennych poziomów zagrożenia twórcy *Czerwonej Księgi* operują szeregiem danych: taksonomią zoologiczną, mikologiczną i botaniczną, charakterystykami, mapami występowania, właściwościami i liczbą siedlisk, liczbami dorosłych organizmów z uwzględnieniem tendencji wzrostowej lub spadkowej, informacjami o programach edukacyjnych i pomocowych dla konkretnych ras czy gatunków itd. Projekt wykorzystuje transmedialne możliwości sieci, jednak, starając się oddać dynamikę zmian w antropocenie z naciskiem na kwestię bioróżnorodności czy też „barometru życia” (*Barometer of Life*)⁵⁵⁸, jak jest to określane na stronie, bazuje na kwantyfikacji.

⁵⁵⁶ Pojęcie wzniosłości (*sublime*), które Heise przypisuje poetyce wyliczenia, ma swoją tradycję w dyskursie filozoficznym opowiadającym o konfrontacji człowieka z przedmiotami o ogromnej skali skończoności. Jak stwierdza osiemnastowieczny irlandzki filozof Edmund Burke: „Wzniosłość, która jest przyczyną podziwu, zawsze wiąże się z przedmiotami wielkimi i strasznymi, miłość zaś z małymi i przyjemnymi”. Edmund Burke, *Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna*, tłum. Piotr Graff (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1968), 129. O historycznym sprzężeniu wzniosłości ze skalą piszą także: Michael Tavel Clarke i David Wittenberg, „Introduction”, w: *Scale in Literature and Culture*, red. Michael Tavel Clarke i David Wittenberg (Cham: Palgrave Macmillan, 2017), 4–7.

⁵⁵⁷ „The IUCN Red List of Threatened Species”, dostęp 18.02.2024, <https://www.iucnredlist.org/>.

⁵⁵⁸ „Barometer of Life”, dostęp 18.02.2024, <https://www.iucnredlist.org/about/barometer-of-life>.

| Nazwa | EX | EW | Pod- suma | CR | CR (PE)(PEW) | Pod- suma | CR | EN | VU | Pod- suma | LR/ cd | NT lub LR/ nt | LC lub LR/lc | DD | Suma |
|-------------------------|-----|----|--------------|-----|-----------------|--------------|------|------|------|--------------|-----------|------------------------|-----------------|-------|-------|
| ANIMALIA | | | | | | | | | | | | | | | |
| ACTINOPTERYGII | 81 | 11 | 92 | 128 | 8 | 228 | 697 | 1089 | 1348 | 3134 | 0 | 714 | 15269 | 4786 | 23995 |
| AMPHIBIA | 36 | 2 | 38 | 156 | 1 | 195 | 722 | 1144 | 740 | 2606 | 0 | 406 | 3291 | 1145 | 7486 |
| ANTHOZOA | 0 | 0 | 0 | 2 | 0 | 2 | 26 | 27 | 203 | 256 | 0 | 180 | 280 | 135 | 851 |
| ARACHNIDA | 9 | 0 | 9 | 21 | 0 | 30 | 73 | 107 | 71 | 251 | 0 | 23 | 94 | 64 | 441 |
| ASTEROIDEA | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 1 | 0 | 0 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 1 |
| AVES | 159 | 5 | 164 | 22 | 0 | 186 | 233 | 413 | 754 | 1400 | 0 | 991 | 8587 | 46 | 11188 |
| BIVALVIA | 32 | 0 | 32 | 15 | 0 | 47 | 84 | 69 | 61 | 214 | 4 | 58 | 340 | 169 | 817 |
| BRANCHIOPODA | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 8 | 13 | 22 | 43 | 1 | 1 | 1 | 1 | 47 |
| CEPHALASPIDO- MORPHI | 0 | 0 | 0 | 1 | 0 | 1 | 2 | 4 | 2 | 8 | 0 | 3 | 24 | 3 | 38 |
| CEPHALOPODA | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 1 | 2 | 2 | 5 | 0 | 2 | 324 | 419 | 750 |
| CHILOPODA | 0 | 0 | 0 | 2 | 0 | 2 | 3 | 6 | 1 | 10 | 0 | 0 | 1 | 0 | 11 |
| CHONDRICHTHYES | 0 | 0 | 0 | 3 | 0 | 3 | 91 | 124 | 182 | 397 | 0 | 125 | 539 | 173 | 1234 |
| CLITELLATA | 2 | 0 | 2 | 4 | 0 | 6 | 6 | 13 | 8 | 27 | 0 | 12 | 74 | 107 | 222 |
| COLLEMBOLA | 0 | 0 | 0 | 2 | 0 | 2 | 2 | 0 | 2 | 4 | 0 | 4 | 0 | 1 | 9 |
| DIPLOPODA | 3 | 0 | 3 | 4 | 0 | 7 | 35 | 32 | 15 | 82 | 0 | 66 | 52 | 41 | 244 |
| ECHINOIDEA | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 1 | 0 | 0 | 1 |
| ENOPLA | 1 | 0 | 1 | 1 | 0 | 2 | 1 | 1 | 1 | 3 | 0 | 0 | 1 | 1 | 6 |
| GASTROPODA | 265 | 16 | 281 | 137 | 2 | 420 | 640 | 535 | 1003 | 2178 | 0 | 671 | 2681 | 1647 | 7458 |
| HEXANAUPLIA | 1 | 0 | 1 | 0 | 0 | 1 | 1 | 0 | 24 | 25 | 8 | 0 | 0 | 3 | 37 |
| HOLOTHUROIDEA | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 7 | 9 | 16 | 0 | 0 | 111 | 244 | 371 |
| HYDROZOA | 0 | 0 | 0 | 1 | 0 | 1 | 5 | 1 | 4 | 10 | 0 | 1 | 5 | 1 | 17 |
| INSECTA | 59 | 1 | 60 | 93 | 0 | 153 | 425 | 971 | 949 | 2345 | 3 | 720 | 6096 | 3217 | 12441 |
| MALACOSTRACA | 7 | 1 | 8 | 18 | 1 | 27 | 141 | 161 | 311 | 613 | 0 | 72 | 1204 | 1130 | 3027 |
| MAMMALIA | 85 | 2 | 87 | 29 | 0 | 116 | 233 | 550 | 557 | 1340 | 0 | 373 | 3334 | 839 | 5973 |
| MAXILLOPODA | 1 | 0 | 1 | 0 | 0 | 1 | 6 | 0 | 47 | 53 | 0 | 0 | 0 | 19 | 73 |
| MEROSTOMATA | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 1 | 1 | 2 | 0 | 0 | 0 | 2 | 4 |
| MONOPLACOPHORA | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 1 | 0 | 1 |
| MYXINI | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 1 | 2 | 6 | 9 | 0 | 2 | 35 | 30 | 76 |
| OSTRACODA | 2 | 0 | 2 | 0 | 0 | 2 | 2 | 0 | 9 | 11 | 0 | 0 | 0 | 0 | 13 |
| POLYCHAETA | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 1 | 0 | 0 | 1 | 0 | 0 | 0 | 1 | 2 |
| POLYPLACOPHORA | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 1 | 0 | 1 | 0 | 1 | 0 | 0 | 2 |
| REPTILIA | 32 | 2 | 34 | 48 | 0 | 82 | 433 | 784 | 625 | 1842 | 2 | 565 | 6292 | 1487 | 10222 |
| SARCOPTERYGII | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 1 | 1 | 1 | 3 | 0 | 0 | 5 | 0 | 8 |
| SOLENOGASTRES | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 1 | 1 | 0 | 2 | 1 | 0 | 4 |
| TURBELLARIA | 1 | 0 | 1 | 0 | 0 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 1 |
| UDEONYCHOPHORA | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 3 | 2 | 4 | 9 | 0 | 1 | 0 | 1 | 11 |
| Suma | 776 | 40 | 816 | 687 | 12 | 1515 | 3877 | 6060 | 6963 | 16900 | 18 | 4994 | 48642 | 15712 | 87082 |

Tabela 1. Zestawienie liczby gatunków zwierząt według kategorii Czerwonej Księgi⁵⁵⁹

⁵⁵⁹ Opracowanie na podstawie tabeli nr 3 ze strony IUCN Red List, wersja 2022-2, „Statistics”, dostęp 18.02.2024, <https://www.iucnredlist.org/statistics>.

Różne narracyjne i nienarracyjne warianty oddania skali wymierania gatunków w *Czerwonej Księdze* sprowadzają się do wyliczenia danych ilościowych (patrz tabela 1). Piętrzące się liczby, nazwy gromad, gatunków, czy rodzin przypisane do kategorii, sumowane, zestawiane wytarzają w odbiorze efekt bezkresu problemu ekologicznego z którym mierzymy się w antropocenie, a nawet przytłoczenia totalną, niemalże nieskończoną skalą hiperobiekty. W tym kontekście istotne jest to, co odnotowuje Heise, a więc podwójne przeznaczenie ogólnodostępnych, internetowych bazy danych o kryzysie klimatycznym, które jako nowoczesne przedsięwzięcia mają charakter zarówno naukowy co kulturowy⁵⁶⁰. Stają się one wyrazem globalnej wyobraźni środowiskowej czy solidarności gatunkowej, która niekoniecznie tożsama jest z porzuceniem antropocentrycznych referencji, o czym przypomina Donna Haraway. Jak zauważa filozofka w *When Species Meet*, sama taksonomizacja przyrody według kategorii „gatunków zagrożonych wyginięciem” jest wpisana w szerszy dyskurs kolonialny, który niegdyś w analogicznych warunkach posługiwał się postacią „znikającego autochtona”. Ponadto, jak kontynuuje Haraway, generalizacja i zabieg katalogowania nie-ludzkich organizmów użyty chociażby w *Czerwonej Księdze* służyć ma dwóm zasadniczym celom: przywołaniu śmierci oraz wartościowaniu gatunków⁵⁶¹. W tej perspektywie projekty konstruujące statystyki masowego wymierania można by włączyć do mechanizmów biopolityki⁵⁶², a więc nowoczesnych praktyk rządzenia i wytarzania normy opisywanych przez Michela Foucaulta⁵⁶³. Poniekąd potwierdza to Heise, która w dalszej części pracy zalicza poetyki wyliczenia, w tym prowadzenie rejestru gatunków zagrożonych, do oświeceniowej wizji nauki. Antropoceniczna encyklopedyczność reprezentowana przez *Czerwoną Księgę* wpisywałaby się w pragnienie człowieka nowoczesności, aby

⁵⁶⁰ Heise, *Imagining Extinction. The Cultural Meanings of Endangered Species*, 63.

⁵⁶¹ Haraway, *When Species Meet*, 18.

⁵⁶² Mimo iż Michel Foucault nie utożsamiał pojęcia biopolityki z zarządzaniem kryzysem środowiskowym czy kontrolą gatunków i zasobów naturalnych, to, jak pokazuje Thomas Lemke, nie sposób bagatelizować poszerzenia pierwotnej koncepcji o znaczenia ekologiczne, technocentryczne i podobne. Thomas Lemke, „Analityka biopolityki. Rozważania o przeszłości i teraźniejszości spornego pojęcia”, tłum. Patryk Szostak, *Praktyka teoretyczna*, nr 2–3 (2011).

⁵⁶³ Michel Foucault, *Narodziny biopolityki. Wykłady z Collège de France 1978/1979*, tłum. Michał Herer (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2011).

„zinwentaryzować cały znany świat”⁵⁶⁴ albo, mówiąc inaczej, objąć wyobraźnią pełnię powiązań, „zlepień” tworzących hiperobiekt jakim jest ekosystem.

Heise zwraca uwagę, iż na współczesne środowiskowe enumeracje obok figury encyklopedii składa się w równej mierze hipertekstowość⁵⁶⁵. Tę drugą tendencję także można dostrzec w usieciowionej, aktualizowanej, multimodalnej *Czerwonej Księdze*, lecz silniej zdaje się ona wybrzmiewać w projektach przechylających się ku sferze artystycznej, a więc zbiorach, które wydają się być bliżej tego, co badaczka w odniesieniu do Lva Manovicha nazwa estetyką bazy danych (*database aesthetic*)⁵⁶⁶. Jako jeden z przykładów takiego zastosowania katalogowania i enumeracji Heise podaje twórczość Mai Lin. Amerykańska artystka środowiskowa znana jest z wielkoformatowych organicznych instalacji takich jak *Sekretne życie traw* (*The Secret Life of Grasses*, 2018) czy *Las widmo* (*Ghost Forest*, 2021), jednak jej największym projektem jest transmedialna platforma internetowa *Co przepadło?* (*What Is Missing?*)⁵⁶⁷, której zasadniczy element stanowi *Mapa pamięci* (*The Map of Memory*). Lin, posiłkując się danymi o bioróżnorodności i próbując przedstawić skalę i chronologię zmian w biosferze, tworzy interaktywny model Ziemi, na której kontynenty składa się nie fizyczne ukształtowanie terenu czy granice polityczne państw, lecz hiperłącza zobrazowane w postaci interaktywnych i nieinteraktywnych kropek. Te zaś symbolizują a jednocześnie odnoszą do konkretnych wydarzeń, nie-ludzkich śmierci i prognoz geohistorycznych. Zestawy danych o kryzysie klimatycznych zmieniają się w zależności od podjętych działań odbiorcy. Komunikaty wyjściowo tworzące wykropkowane kontynenty dynamicznie przeobrażają się w osi czasu, przedstawienia liczbowe, dźwiękowe, filmy, czy utrwalone tekstowo lub fotograficznie osobiste wspomnienia użytkowników, którzy współtworzą katalog zainicjowany przez artystkę.

Poetyka wyliczenia w rekonstruowaniu ekosystemów i poziomów hiperobiektów, której celem formalnym jest oddawanie skali oraz lepkości problemów klimatycznych, z jednej strony wywołuje u odbiorcy poczucie wzniosłości ilościowej, a raczej w tym

⁵⁶⁴ Heise, *Imagining Extinction. The Cultural Meanings of Endangered Species*, 65. Tłumaczenie własne za: „to inventory the entire known world”

⁵⁶⁵ Heise.

⁵⁶⁶ Ursula K. Heise, *Sense of Place and Sense of Planet. The Environmental Imagination of the Global* (Oxford, New York: Oxford University Press, 2008), 67.

⁵⁶⁷ Maya Lin, „What Is Missing?”, dostęp 18.02.2024, <https://www.whatismissing.org>.

wariancie raczej informacyjnego zagubienia w ogromnie danych o zmianach środowiskowych, które skumulowane dosłownie przykrywają planetę w symulacji Ziemi Lin. Z drugiej strony projekty pokroju *Czerwonej Księgi* czy *Co przypadło?* wydają się być poszukiwaniami usieciowionej formy narracji, próbami skatalogowania wiedzy o manifestacjach globalnego ocieplenia, a więc, w ramach pojęciowych zaproponowanych przez Mortona, hiperobiekty. Na rozwijającą się alternatywną praktykę opowiadania o splecionej technonaturze wskazuje przywoływany już teoretyk nowych mediów Lev Manovich. Internetowe katalogowanie jest bowiem w jego ujęciu „nową formą symboliczną ery komputerowej... nowym sposobem strukturyzacji doświadczeń nas samych i świata”⁵⁶⁸, co możemy zauważyć także w fikcji Jacka Dukaja.

Cyfrowa lepkość. Przypadek *Starości aksolotla* Jacka Dukaja

Posiłkując się słowami Sarianny Kankkunen, „[z]wrot ku strategiom enumeracyjnym jest narratologiczno-estetyczną reakcją na stan zmniejszającej się bioróżnorodności na świecie”⁵⁶⁹. Estetyzacja baz danych o skali kryzysu środowiskowego a w szerszym ujęciu ekologiczne wyliczenie nie ogranicza się do naukowych, popularnonaukowych czy artystycznych rejestrów cyfrowych. Enumeracja, katalogi i encyklopedie jako struktury narracyjne w historiach o stanie środowiska z powodzeniem można znaleźć w literaturze, co udowadniają prace Heise czy Kankkunen. Na tej specyficznej figurze diegetycznej osadzona jest eksperymentalna konstrukcja postapokaliptycznej *Starości aksolotla* Dukaja. Pisarz, podobnie jak we wcześniejszej *Extensie*, eksploruje tematy końca tradycyjnie pojmowanego człowieka, jego cyborgicznej i informacyjnej autoewolucji, która majaczy na horyzoncie, a także, pytając o kondycję planety i zamieszkujących ją organizmów, szuka odpowiedzi poprzez hiperobiektywną praktykę prowadzenia opowieści, która w perspektywie ekonarratologicznej, „przekształca indywidualne i

⁵⁶⁸ Lev Manovich, *The Language of New Media* (Cambridge: MIT Press, 2001), 219. Tłumaczenie własne za: „[...] a new symbolic form of the computer age... a new way to structure our experience of ourselves and of the world”.

⁵⁶⁹ Kankkunen, „Maarit Verronen’s Monomaniacs of the Anthropocene”, 158. Tłumaczenie własne za: „The turn to the strategies of enumeration is a narratological-aesthetic reaction to the current status of the world’s biodiversity loss”.

wspólnotowe wyobrażenia środowiskowe”⁵⁷⁰. O ile w *Extensie*, jak pokazałem w poprzednim podrozdziale, wielopoziomowe splątanie ludzkich i nie-ludzkich aktorów w hiperobiekcie, zostaje oddane w znacznej mierze poprzez język metaforyczny, jego dwukierunkowość odniesień oraz multiskalarność, o tyle w *Starości aksolotla* do przeniesienia na opowieść ogromnej skali czasowej, przestrzennej i ilościowej zagłady klimatycznej Dukaj stosuje wyliczenie, które w niektórych aspektach wydaje się być blisko przywoływanych przeze mnie sieciowych katalogów bioróżnorodności. Powieść polskiego autora posiada oba atrybuty współczesnych ekologicznych enumeracji wyszczególnione przez Heise – łączy bowiem hipertekstualność z figurą encyklopedii.

Tak jak *Extensa* przez niektórych badaczy, między innymi Krzysztofa Uniłowskiego, widziana jest jako inicjacja Dukaja do literackiego mainstreamu, tak *Starość aksolotla* zdaje się wyznaczać inną ważną cezurę jako twórczy manifest postlogocentrycznych zmian. Wcześniejsze związki Dukaja z innymi mediami przekraczające multimodalnie i transmedialnie wyjściowy materiał prozatorski przybierały bardziej zachowawczą, choć i tak wyróżniającą się na polskim rynku postać: nominowanego do Oscara krótkometrażowego filmu animowanego Tomasza Bagińskiego⁵⁷¹ inspirowanego opowiadaniem *Katedra*⁵⁷² ze zbioru *W kraju niewiernych*; ilustrowanej przez Jakuba Jabłońskiego baśniowej powieści *Wroniec*⁵⁷³ wraz z pozatekstowymi multimedialnymi treściami oferującymi różnorodność „dróg dostępu do świata tekstu”⁵⁷⁴; by finalnie temat kryzysu kultury pisma został rozbudowany w eseistycznym *Po piśmie*⁵⁷⁵. Pozostając jednak w obszarze fikcji, w 2015 roku Dukaj publikuje swoją kolejną powieść *science fiction* *Starość aksolotla*, decyduje się tym samym na odważny krok, szczególnie w kontekście przyzwyczajień lekturowych polskojęzycznych czytelników⁵⁷⁶, bowiem nowa publikacja zostaje udostępniona

⁵⁷⁰ James, *The Storyworld Accord*, 39. Tłumaczenie własne za: „reshape individual and collective environmental imaginations”.

⁵⁷¹ Tomasz Bagiński, *Katedra* (Polska: Vision Film Distribution, 2002).

⁵⁷² Jacek Dukaj, „Katedra”, w: tegoż, *W kraju niewiernych* (Warszawa: SuperNowa, 2000).

⁵⁷³ Jacek Dukaj, *Wroniec* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2009).

⁵⁷⁴ Maciej Maryl, *Życie literackie w sieci. Pisarze, instytucje i odbiorcy wobec przemian technologicznych* (Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2015), 208.

⁵⁷⁵ Jacek Dukaj, *Po piśmie* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2019).

⁵⁷⁶ Jak wynika z raportu Biblioteki Narodowej z 2022 roku e-booki wciąż stanowią niewielką część polskiego rynku wydawniczego. Na pytanie o preferowaną postać edytorską książki, po którą woleliby sięgnąć respondenci, większość, bo 59 procent ankietowanych, jednoznacznie wskazało formę papierową, zaś za cyfrową wersją opowiedziało się jedynie 5 procent czytelników. Zofia Zasacka i Roman

pierwotnie jedynie w formie cyfrowej⁵⁷⁷, co ponadto dzieje się pod skrzydłami internetowego serwisu aukcyjnego Allegro, a nie dotychczasowego wydawcy autora, a więc Wydawnictwa Literackiego. Zabieg, choć ryzykowny i eksperymentalny wśród najnowszej rodzimej prozy nie był jednak działaniem przypadkowym ze strony pisarza. Będąc świadomym słynnej koncepcji transmisyjnej Marshalla McLuhana, według której „medium jest przekazem”⁵⁷⁸ czyli, innymi słowy, nośnik modyfikuje komunikat, Dukaj aktywnie czerpie z możliwości technoartystycznego wyrazu książki cyfrowej i celowo sprzęża specyfikę przekaźnika z warstwą fabularną i światotwórczą.

„Radykalna wizja utraty cielesnej formy [na poziomie fabularnym przez protagonistę – przyp. P.F.P.] idzie w parze z radykalną strategią organizacji tekstu przez opatrzenie ebooka (niezależnie od formatu) hiperłączami tworzącymi sieć przypisów”⁵⁷⁹. Wychodząc naprzeciw praktykom uczestniczenia w kulturze *digital natives* albo jak określa autor *Lodu* „urodzonych do Cyfry”⁵⁸⁰, *Starość aksolotla* zostaje od podstaw skonstruowana jako powieść warstwowa⁵⁸¹, nie ogranicza się do transferu tekstu z papieru

Chymkowski, *Stan czytelnictwa książek w Polsce w drugim roku pandemii (2021–2022)* (Warszawa: Biblioteka Narodowa, 2022), 23–28.

⁵⁷⁷ „Otóż: powieść ta nie ukazała się (i nie ukaże) w formie papierowej – od początku pomyślana była jako e-book. Co niezwykle istotne – ma to też niebagatelny wpływ na interpretację powieści”. Pisał w 2016 roku Piotr Gorliński-Kucik, „Przeprowadzka literatury”, *Forum Poetyki*, nr 6 (2016): 45. Po czterech latach od premiery powieści, w 2019 roku *Starość aksolotla* ukazała się w formie papierowej już w Wydawnictwie Literackim. To wydarzenie nie tylko wpływa na interpretację tekstu w duchu transhumanistycznym, ale co istotniejsze ma negatywne konsekwencje dla odbiorców wybierających lekturę w pierwotnej, digitalnej wersji. Być może ze względów licencyjnych (przejście części praw z serwisu Allegro na Wydawnictwo Literackie), czytelnicy e-booka utracili dostęp do plików ze schematami konstrukcyjnymi figurek 3D, z sieci zniknęły także niektóre nagrania i materiały promujące powieść, a które transmedialnie rozbudowywały świat i przekładały się na czytelniczą immersję. Dla usieciowionej narracji Dukaja, jak i dla odbiorców „urodzonych do Cyfry” gorzko wybrzmiewa hasło promujące edycję tradycyjną książki: „*Starość aksolotla* zaczynała jako eksperymentalny e-book. Teraz dojrzała do papieru”. „Wydawnictwo Literackie”, dostęp 18.02.2024, <https://www.wydawnictwoliterackie.pl/index.php/produkt/3649/starosc-aksolotla>. Mając jednak na uwadze, iż powieść została pomyślana przez autora jako e-book, a o jej niekoniecznie udanej konwersji (o czym świadczy chociażby zauważalna utrata jakości części ilustracji w druku) zdecydowały pobudki pozaartystyczne, w swojej interpretacji pozostaną przy prymarnej wersji utworu. Dlatego też, odwołując się do fragmentów e-booka, nie podaję numerów stron, a jedynie nazwy rozdziałów, z których pochodzą cytowania.

⁵⁷⁸ Marshall McLuhan, *Understanding Media. The Extensions of Man* (Cambridge, London: MIT Press, 1994), 7. Tłumaczenie za „the medium is the message” zaproponowane przez Krzysztofa M. Maja w: *Światotwórstwo w fantastyce. Od przedstawienia do zamieszkiwania*, 121.

⁵⁷⁹ Przemysław Kaliszuk, „Postapokalipsa i teraźniejszość. *Starość aksolotla* Jacka Dukaja”, *Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska*, nr 2 (2016): 73.

⁵⁸⁰ Jacek Dukaj, „Bibliomachia”, *Książki. Magazyn do czytania* 16, nr 1 (2015): 12.

⁵⁸¹ „Bo właściwie, jak wyglądałaby idealna, docelowa realizacja LEKTURY WARSTWOWEJ?

Czytam – klikam.

Czytam – oglądam, słucham, doświadczam.

na digitalny nośnik, lecz wykorzystuje cały multimodalny potencjał jaki niesie format e-booka. Używane przez pisarza określenie warstwowość zdaje się być tożsame ze wspomnianą multimodalnością, która w naukach humanistycznych i społecznych pojawiła się w połowie lat 90 XX wieku, funkcjonując od początku interdyscyplinarnie w badaniach medioznawczych, językoznawczych, literaturoznawczych, socjologicznych czy psychologicznych. Sygnalizując ugruntowane znaczenie tejże koncepcji i jej wielotorowy rozwój⁵⁸², multimodalność można zdefiniować jako wielość różnorodnych zasobów semiotycznych tworzących akt komunikacyjny, przy czym „wszystkie tryby [semiotyczne – przyp. P.F.P.] są sobie równe”⁵⁸³, co wielokrotnie podkreślają Ruth Page i inni czołowi przedstawiciele badań nad multimodalnością.

Na omawianą opowieść Jacka Dukaja prócz tekstu składają się grafiki koncepcyjne, emblematy, znaki fikcyjnych gildii, hiperłącza odsyłające do haseł encyklopedycznych z wykazu umieszczonego na końcu powieści, czy przenoszące poza tekst literacki do strony internetowej z projektami figurek robotów, które następnie czytelnik może wydrukować w drukarce 3D⁵⁸⁴. Jak słusznie w swojej analizie argumentuje Maj, „nie powinno się przypisywać tym suplementom fabularnym funkcji czysto ilustracyjnej, urozmaicającej jedynie lekturę, jako że są to istotne i znaczące

Czytam – kupuję.

Czytam – stwarzam to, co czytane: materializuję fikcję w drukarce 3D.

Czytam – nie czytam.

Gdzie teraz przebiega granica między tekstem i realem?” Dukaj, 10–11.

⁵⁸² Multimodalność jako koncepcja i sposób analizy integrujący tryby semiotyczne przekazu doczekała się wielu prac, monografii czy nawet serii wydawniczych, które skupiają się tak na jej historycznych i najnowszych realizacjach. Wskazując zaledwie kilka z nich: Ruth Page, red., *New Perspectives on Narrative and Multimodality* (New York, London: Routledge, 2010); Ruth Page i Thomas Bronwen, red., *New Narratives. Stories and Storytelling in the Digital Age* (Lincoln, London: University of Nebraska Press, 2011); Carey Jewitt, Josephus Johannes Bezemer, i Kay L. O’Halloran, *Introducing Multimodality* (London: Routledge, 2016); Iwona Hofman i Danuta Kępa-Figura, red., *Współczesne media: media multimodalne. Multimodalność mediów drukowanych*, t. 1 (Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2018); Iwona Hofman i Danuta Kępa-Figura, red., *Współczesne media: media multimodalne. Multimodalność mediów elektronicznych*, t. 2 (Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2018). Należy przywołać także analizę multimodalności w kontekście światotwórczym, którą przeprowadza Maj. Warto zwrócić uwagę na interesujące zarysowanie przez badacza roli multimodalności w *Starości aksolotla* Dukaja. Ten fragment okazał się szczególnie inspirujący dla mojej analizy. Zob. Maj, *Światotwórstwo w fantastyce. Od przedstawienia do zamieszkiwania*, 259–280.

⁵⁸³ Ruth Page, „Introduction”, w: *New Perspectives on Narrative and Multimodality*, red. Ruth Page (New York, London: Routledge, 2010), 4. Tłumaczenie własne za: „[...] all modes are equal”.

⁵⁸⁴ Autorem grafik koncepcyjnych jest Maciej Panasiuk, zaś za projekty 3D odpowiadał Alex Jaeger, twórca efektów wizualnych do serii Michaela Baya *Transformes* czy niektórych filmów z uniwersum *Gwiezdnych Wojen*.

komponenty narracyjne⁵⁸⁵. Te elementy, a szczególnie fantastyczno-realistyczna encyklopedia, co pokażę dalej, są nie tylko światotwórczą składową narracji, jednocześnie wzmacniającą lekturowe zanurzenie w *Starości aksolotla*, ale wpisują się w enumeracyjne praktyki opowiadania hiperobiektów. Obrazowanie środowiskowej entropii poprzez akumulację nie ogranicza się u Dukaja do hiperłączy czy katalogu haseł, lecz zazębia się z warstwą fabularną.

Akumulacja drobin

„Hiperobiekty są sprawcze⁵⁸⁶, to jedna z podstawowych refleksji płynących z filozofii Timothy’ego Mortona. Idei ponad-ludzkiego działania sekunduje Jacek Dukaj, opierając na niej centralne wydarzenie inicjujące fabułę. Historia *Starości aksolotla* rozpoczyna się w momencie zagłady, czym tekst wpisuje się w apokaliptyczne i postapokaliptyczne schematy gatunku *science fiction*. Choć dukajowy „koniec” tak jak w *Extensie* nie jest oczywisty. Pochodzący z przestrzeni kosmicznej promień neutronowy uderza w Ziemię i, przesuając się ze wschodu na zachód, uśmierca całe życie biologiczne na planecie, a dalej determinuje przestrzeń, język opowieści czy tożsamość bohaterów:

W przypadku neutronowych bomb mowa jednak o niewielkich zasięgach i kilkudziesięciogodzinnym okresie od napromieniowania do zgonu. A tu smażyło ludzi niemal momentalnie, kamery uliczne z azjatyckich metropolii pokazywały tysiące przechodniów skoszonych prawie na miejscu, aleje trupów, nad którymi tylko wiatr porusza reklamami i śmieciami.⁵⁸⁷

Tutaj pojawiają się trzy kluczowe figury określające planetarną katastrofę: martwa materia organiczna pochodzenia ludzkiego, zwierzęcego i roślinnego; pozostawione przedmioty i technologia; reklamy, media, cytaty i inne wytwory kultury pozbawione referencji w postapokaliptycznym świecie. Te trzy klasy można by sprowadzić do kategorii recyklingowych śmieci, które stają się wyrazem nie-ludzkiej skali zagłady a zarazem stanowią podstawowy budulec nowego, zremiksowanego porządku.

⁵⁸⁵ Maj, *Światotwórstwo w fantastyce. Od przedstawienia do zamieszkiwania*, 270.

⁵⁸⁶ Morton, „Lepkość”, 286.

⁵⁸⁷ Dukaj, „Apo”, w: tegoż, *Starość aksolotla* (Poznań: Allegro, 2015).

Reakcje ludzi na nieuchronną zagładę, które inni (jeszcze) żywi śledzą w mediach, są zindywidualizowane: od paniki po oddanie się ostatnim przyjemnościom, pośród nich część ludzi znajduje rozwiązanie wobec śmierci ciała jakim jest transfer organicznego mózgu do mechanicznego hardware'u. W obliczu katastrofy główny bohater Grześ oraz jedynie osiemnaście tysięcy innych osób z całej populacji porzucają organiczną powłokę na rzecz „ducha w maszynie”, wymykając się tym samym działaniu tajemniczego promienia. Tę wymuszoną i nagłą autoewolucję umożliwiło wycofane z oficjalnego rynku urządzenie InSoul3, pierwotnie zgrywające „ja” na sprzęt komputerowy, w celu utworzenia awatara do gier wideo. Tym samym niewielka część ludzkości, która miała dostęp do kontrowersyjnego sprzętu, przenosi się do przestrzeni wirtualnej, a już stamtąd rozpoczyna wędrówkę pomiędzy kolejnymi elektronicznymi zabawkami, podniszczonymi maszynami czy ogromnymi mechami i poprzez te nośniki, niczym odbiorca e-booka Dukaja wyposażony w czytnik, wchodzi w interakcje z otoczeniem i innymi postludźmi. Wskutek ograniczonego dostępu do InSoul3 na grono ocalałych, którym w fabule *Starości aksolotla* przyszło budować nowe postapokaliptyczne społeczeństwo, składają się przede wszystkim gracze i młodzi nerdowie. Uwięzieni w mechanicznych pozostałościach cywilizacji ocalali skazani są na powielanie, remiksowanie i symulowanie znanej im przeszłości tak w wymiarze materialnym co znakowym, odgrywając zachowania społeczne i afekty⁵⁸⁸ oraz organizując się na wzór gildii z gier MMORPG (*massively multiplayer online role-playing game*) czy internetowych forów. „Postapokaliptyczna rzeczywistość opiera się przede wszystkim na galopującym postępie i kolejnych próbach odtworzenia i ulepszenia ludzkiego gatunku; jest to jednak w gruncie rzeczy ciągle powtarzanie, pozbawione aspektu kreatywnego”⁵⁸⁹.

⁵⁸⁸ „*Manga blues*, siedzą na tarasie Kyōbashi Tower z widokiem na nocną Ginzę, świeci się co dziesiąta reklama, co dwudziesty ekran, i na tym ekranie tuż ponad ich tarasem leci w ironicznej pętli scena z *Blade Runnera* z Rutgerem Hauerem ociekającym deszczem oraz neonową melancholią. A oni, smutne roboty, siedzą tu, stoją, drepczą naokoło w koślawej parodii kawiarnianego zagadania.

— Wódeczki jeszcze?

— A poproszę.

Stałowe paluchy z chirurgiczną precyzją obejmują delikatne szkło. Są do tego specjalne programy wspomagające motorykę, do picia wódki.

Oczywiście nie piją wódki, te trunki to atrapy. Niczego nie piją, niczego nie jedzą, ćwierćtonowe mechy w barze Chūō Akachōchin, mogą tylko odgrywać te gesty życia, z mozołem powtarzać przyzwyczajenia przebrzmiałej biologii”. Dukaj, „1K PostApo”, w: tegoż, *Starość aksolotla* (Poznań: Allegro, 2015).

⁵⁸⁹ Marta Błaszowska, „Życie po śmierci świata. Postapokalipsa w «Głowie Kasandry» Marka Baranieckiego i «Starości aksolotla» Jacka Dukaja”, *Ruch Literacki* 359, nr 2 (2020): 161.

Grześ zalicza się do wąskiej grupy pośród uratowanych „dusz”, która przez swoje doświadczenia ze starego świata jest w stanie modyfikować, reperować i usprawnić odziedziczoną technologię. To już poprzez hardware’owe umiejętności protagonisty Dukaj przedstawia zatracenie w skali zapaści oraz paradoksalnie sprzężonej z nią postępu. Grześ świadcząc innym cyborgom czy raczej, jak sami się określają, transformerom⁵⁹⁰, usługi naprawcze otrzymuje wynagrodzenie w kolejnym sprzęcie z przeszłości: „Nadmiarowy hardware stanowił rodzaj zapłaty za usługę. Pod ścianami i na stelażach zgromadził tu setki większych i mniejszych części robotów”⁵⁹¹. Zaś by móc dokonywać ulepszeń wcześniej sam, niejako podejmując „pościg za przeszłością”⁵⁹², kompulsywnie gromadzi kolejne odpady technologiczne:

Przykłęknął, podparł się pancernymi pięściami, i tak przeczekał pierwszą i drugą falę irigochi. Kiedy się podniósł, na asfalcie i pod zaspami starych śmieci spoczywały, podrygując, pojedyncze zabawki, niczym ryby wyplute na brzeg przez wysoką falę. Nie tylko misie — także pieski, kotki, pokemony, smoki, rozmaite fantastyczne i mitologiczne potworki o absurdalnie wielkich oczach.

Wracając w podskokach od wyłączonych seksbotów — wyjął im procki, rano zwiezie do siebie cały zdobyczny hardware — Grześ znowu stracił równowagę na jednej nodze i zwałił się z łomotem pod słup dźwigający obwisłą kiść grubych kabli.⁵⁹³

Bohater oprócz hardware’u, a więc części mechanicznych, gromadzi cyfrowe biblioteki z danymi o sprzęcie sprzed katastrofy, którego obszerność narrator przedstawia poprzez wyliczenie:

Miał na dyskach terabajty planów konstrukcyjnych oraz podręczników użytkownika, a na papierze — grube jak Biblia katalogi urban hardware. Z oddzielnymi sekcjami dla linii mechów domowych, ulicznych, przemysłowych, medycznych, municypalnych,

⁵⁹⁰ „Jesteśmy transformerami — i też nie wiemy, co to znaczy. Nie zmieniamy się, nie uczymy. Nie śpimy. Tęsknimy za ciałem. Powtarzamy się mechanicznie, dzień po dniu, rok po roku, wieczność po wieczności. I w tym wszystkim nijak nie potrafimy znaleźć dla siebie życia innego niż ta straszna parodia życia człowieka”. Dukaj, „100K PostApo”, w: tegoż, *Starość aksolotla* (Poznań: Allegro, 2015).

⁵⁹¹ Dukaj, „1K PostApo”.

⁵⁹² Przemysław Czapliński, *Wzniosłe tęsknoty. Nostalgie w prozie lat dziewięćdziesiątych* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2001), 31.

⁵⁹³ Dukaj, „1K PostApo”.

wojskowych, rozrywkowych, powietrznych i podwodnych. Niepostrzeżenie, strona po stronie, przechodziły one w drony, z kolei płynnie przechodzące w hardware stacjonarny i Matternet: Internet of Matter, bezserwerową sieć wszechobecnych mikroprocesorów, opartą na RFID, podczerwieni i NFC.⁵⁹⁴

Akumulacja przedmiotów wyrwanych ze starego świata ma nie tylko wymiar pragmatyczny jako postapokaliptyczna waluta, a zarazem cenny surowiec, jej drugą stroną jest forma wyrazu-wykazu tęsknoty bohatera za tym, co przepadło (by odwołać się do tytułu projektu Mai Lin). W ten sposób lista praktyczna i lista poetycka, a więc dwie intencje katalogowania wyodrębnione przez Umberta Eco⁵⁹⁵, nakładają się na siebie. Wyliczenie jest gestem uporządkowania przedmiotów i wiedzy o nich, jednocześnie, enumeracja w wymiarze poetyckim konstytuuje nostalgiczną czy wręcz melancholijną tożsamość bohatera a także jawi się jako poetyka kapitalistycznego nadmiaru, w którym zatracono życie organiczne, nie wspominając już o kwestii bioróżnorodności.

Grzesiowe zbieractwo, niczym w stanie melancholii opisywanej przez Bieńczyka, jest rozpaczliwą próbą wypełnienia doświadczanej pustki. Tęsknota za minioną rzeczywistością, wzmocniona wątkami techgnostycznymi⁵⁹⁶ i intertekstualnymi nawiązaniem do twórczości Adama Mickiewicza czy Williama Blake'a⁵⁹⁷, pozwalają zobaczyć w *Starości aksolotla* „jedną z najbardziej romantycznych powieści Jacka Dukaja”⁵⁹⁸, jak twierdzi Gorliński-Kucik. W tej uświadomionej utracie, także utracie „ja”, protagonista podobnie jak w *Extensie* jest wyobcowany, czy raczej zawieszony pomiędzy światami. Grześ nie należy zarówno do porządku starego, który – mimo praktyk symulacyjnych czy prób wyhodowania biologicznego człowieka – bezpowrotnie przeminął, jak i porządku nowego, postludzkiego, w którym pozostaje obcym. Niektóre

⁵⁹⁴ Dukaj.

⁵⁹⁵ Por. Umberto Eco, *Szaleństwo katalogowania*, tłum. Tomasz Kwiecień (Poznań: Dom Wydawniczy Rebis, 2009), 371–394.

⁵⁹⁶ Więcej o połączeniu postsekularnej gnozy z techniką, a więc techgnozie i transhumanistycznemu „samozbawieniu” poprzez technologię piszą Erik Davis, *TechGnoza. Mit, magia + mistycyzm w wieku informacji*, tłum. Jerzy Kierul (Poznań: Dom Wydawniczy Rebis, 2002); Gorliński-Kucik, *TechGnoza, uchronia, science fiction. Proza Jacka Dukaja*.

⁵⁹⁷ Kategoria intertekstualności rozumianej za Ryszardem Nyczem jako podporządkowanie procesów wytwarzania i odbioru tekstu względem wiedzy o innych tekstach, realizowana jest w powieści Dukaja we wszystkich trzech głównych modelach wyróżnionych przez literaturoznawcę, a więc w relacji: tekst–tekst; tekst–gatunek; tekst–rzeczywistość. Ryszard Nycz, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze* (Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 1995), 65–75.

⁵⁹⁸ Gorliński-Kucik, „Przeprowadzka literatury”, 50.

analizy idą jeszcze dalej, sytuując Grzesia obok odbiorcy powieści, jako „reprezentanta terażniejszości, to znaczy jednego z nas (czytających tekst)”⁵⁹⁹.

Językowe i materialne nagromadzenie w *Starości aksolotla* nie ogranicza się do oddania stanu zagubienia protagonisty w postapokaliptycznym świecie, w pędzie fizycznych i ontologicznych przeobrażeń. Na poziomie światotwórczym wyliczenie wydaje się być środkiem wyrazu ekologicznej katastrofy, co można zobaczyć w fragmencie, w którym Grześ wędruje ulicami wymarłego miasta:

I tak Grześ czytał tam w cieniu bezlistnych zwłok drzewa podręcznik życia po życiu, dopóki nie zapadł zmierzch, a w tablecie nie wyczerpała się bateria.

Wyrzucił wtedy palec i tablet, i turlał się w ciemnościach po pustych ulicach Władystoku.

Tropił pozory przedapokaliptycznej normalności: strupieszale parki, cmentarze naturalnie cmentarne, parkingi pełne śpiących snem wiecznym samochodów, światła uliczne nadal migoczące, fontanny i neony, zeschnięte w glinę ciasta i chleby na półkach sklepów, milczący tobolek w wózku dziecięcym — niemowlę tak zakutane w śpioszki i kocyki, że nie do odróżnienia: lalkowa przytulanka śpi czy nie żyje... aż i segwayowi skończyła się energia.⁶⁰⁰

Hiperobiektem jakim jest globalna zagłada pełni życia organicznego na Ziemi, zostaje opowiedziany poprzez skoki między poszczególnymi przedmiotami: zeschniętymi roślinami, zmumifikowanymi ludźmi czy opuszczonymi przestrzeniami miejskimi. „Paradoksalnie, wyliczenie, mnożąc egzystencjalne drobiny i detale, nie służy tu jednak oddaniu wielości przejawów życia, lecz wręcz przeciwnie, akcentuje jego jałowość i pustkę”⁶⁰¹, pisze Grzegorz Olszański w kontekście znaczenia enumeracji w poezji Marcina Świetlickiego, jednak słowa te z powodzeniem można odnieść do fikcyjnego świata Dukaja o podobnej melancholijnej estetyce. Pojedyncze obiekty, drobiny, uszeregowane przez pisarza, czy to w opisie zniszczonego środowiska, stanu psychiczno-ontologicznego bohatera lub kolejnych odniesień do klasyki *science fiction*, popkultury

⁵⁹⁹ Kaliszuk, „Postapokalipsa i terażniejszość. Starość aksolotla Jacka Dukaja”, 73.

⁶⁰⁰ Dukaj, „1K PostApo”.

⁶⁰¹ Grzegorz Olszański, *Wiek męski: epepeja rozkładu. Motywy senilne w poezji polskiej po 1989 roku (Marcin Świetlicki, Jacek Podsiadło i inni poeci)* (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2015), 106.

czy utworów epoki romantyzmu, składają się na obraz nowej postludzkiej rzeczywistości, która nadbudowywana jest na stracie czy, wyrażając się precyzyjniej, geotraumie⁶⁰². Kultura cyborgów okazuje się kulturą cytatów⁶⁰³. Drobiny przywołane przez Olszańskiego, odsyłają nas także do projektu mikrologii literackiej zainicjowanej przez Aleksandra Nawareckiego, która jest „wiedzą o tym, co małe, krótkie, drobne, nikłe”⁶⁰⁴ a zarazem reprezentuje przekonanie, iż „to, co jawi się dziś jako nieuchwytnie, czyli wzniosłe, sytuuje się w skali *mikro*”⁶⁰⁵. Mając na uwadze środowiskową enumerację Heise, do pewnego stopnia współgra z nią właśnie opowiadanie mikrologiczne, które „nie tyle opisuje punkt, ale opisując w sposób punktowy, wyróżnienie nie daje wyroków, nie rozstrzyga. Jedyne powtarza pytanie o przystawalność, zderzenie, pęknięcie, ciągłość między porządkami wiedzy”⁶⁰⁶. Narracja Dukaja fokalizuje się – a poprzez to także determinuje mikrologiczny tryb lektury – na pojedynczych elementach stanowiących przejaw klimatycznych i postludzkich metamorfoz. Zaś ich wyliczenie, idące niekiedy w stronę hiperbolizacji czy nawet groteski, wytwarza u odbiorcy poczucie wzniosłości apokalipsy i przytłaczającej ilości powiązań między środowiskowymi agensami.

Akumulacja przedmiotów, enumeracyjne mapowanie zapasów ekologicznej uzupełnione przez intertekstualność, która w swoim postmodernistycznym rozmachu bliższa wydaje się temu co Eco określa „cytacjonizmem”⁶⁰⁷, przekładają się w *Starości aksolotla* na pisanie i „czytanie drobin”⁶⁰⁸. Wyliczenie wszystkich odprysków katastrofy umożliwia postaciom i czytelnikowi chociaż fragmentaryczny dostęp do hiperobiektu, jednocześnie skupia uwagę na zapomnianym znaczeniu i sprawstwie bytów nie-ludzki:

⁶⁰² Zob. Ubertowska, *Historie biotyczne*.

⁶⁰³ Ewa Rewers, „Obsceniczna kultura cytatów: przyjemność i opór”, w: *Dwudziestowieczność*, red. Mieczysław Dąbrowski i Tomasz Wójcik (Warszawa, 2004).

⁶⁰⁴ Aleksander Nawarecki, „Mikrologia, genologia, miniatura”, w: *Miniatura i mikrologia*, red. Aleksander Nawarecki, t. 1 (Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2000), 9.

⁶⁰⁵ Aleksander Nawarecki, „Czarna mikrologia”, w: *Skala mikro w badaniach literackich*, red. Aleksander Nawarecki i Monika Bogdanowska (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2005), 14.

⁶⁰⁶ Aleksandra Kunce, „O motyli i dyskretnym uroku mikrologii”, w: *Skala mikro w badaniach literackich*, red. Aleksander Nawarecki i Monika Bogdanowska (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2005), 44.

⁶⁰⁷ Umberto Eco, *O literaturze*, tłum. Joanna Ugniewska i Anna Wasilewska (Warszawa: Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA SA, 2003), 199.

⁶⁰⁸ Przemysław Czaplinski, *Mikrologi ze śmiercią. Motywy tanatyczne we współczesnej literaturze polskiej* (Poznań: Poznańskie Studia Polonistyczne, 2001), 10.

roślin, zwierząt i rzeczy małych, jak między innymi organizmów planktonicznych, których śmierć także w wyniku fali neutronowej powoduje przyspieszoną destabilizację klimatyczną i trzykrotny wzrost stężenia dwutlenku węgla w atmosferze⁶⁰⁹. W tym miejscu należy zwrócić uwagę na dysonans narracyjny, ujawniający się przy kwestii zwierzęcej. Jej jedynym reprezentantem w powieści jest tytułowy aksolotl, znany także jako *Ambystoma meksykańska* (*Ambystoma mexicanum*). Płaz ten stanowi gatunek endemiczny obecnie tylko dla jeziora Xochimilco, które znajduje się na terenie Meksyku. Aksolotl w naturalnych warunkach nie osiąga formy dorosłej, jednocześnie przejawia zdolność neotenu, co oznacza, że mimo pozostawania w stadium larwalnym jest w stanie rozmnażać się płciowo. Dalsze dojrzewanie zwierzęcia jest osiągalne jedynie w przestrzeni laboratoryjnej przy sztucznej aplikacji hormonalnej, konkretnej tyroksyny⁶¹⁰.

W fabule w prowadzonym przez postludzi projekcie Genesis 2.0, mającym odtworzyć florę i faunę (w tym *homo sapiens*) sprzed zagłady, jednym z pierwszych gatunków, który powraca jest właśnie aksolotl. Paradoksalnie możliwe było to ze względu na jego krytyczne niebezpieczeństwo wymarcia przed apokalipsą, a w konsekwencji na przepastną ilość danych zgromadzonych przez zoologów. *Ambystoma meksykańska* pozostaje tym samym jedynym nie-ludzkim zwierzęciem, któremu autor pozornie poświęca miejsce w powieści. Ta osamotniona zwierzęca reprezentacja, jest bowiem sprowadzona do funkcji symbolu – alegorii człowieka, który podobnie jak tytułowy płaz może osiągnąć docelową, dorosłą formę wyłącznie przez zewnętrzną ingerencję technologiczną. Jak mówi Grześ: „Co miało być postacią larwaną, przejściową – rozmnaża się samo z siebie. I popatrz: cała późniejsza dojrzałość potwora okazuje się kompletnie zbędna, ot, wybryk natury. Po co to istnieje? Po co?”⁶¹¹. Podobnie jak

⁶⁰⁹ „Zagłada życia na Ziemi bardzo szybko wywołała zmiany klimatyczne w skali przekraczającej wszystko, co zdołała wcześniej napsuć cała brudna cywilizacja człowieka. Najwięcej zła przyniosło zniknięcie elementu pozornie najmniej znaczącego: tych wszystkich drobnych życia morskiego, których istnienia nie był wcześniej świadom nikt poza mikrobiologami. A w rzeczywistości plankton wiązał był gigantyczne ilości dwutlenku węgla, ściągając go z atmosfery i topiąc w głębinach. W braku tej «pompy odsysającej CO₂» jego poziom w atmosferze wzrósł już ponadtrzykrotnie, podnosząc średnią temperaturę o pięć stopni Celsjusza. Lecz ten sam plankton wypuszczał też pod niebiosa większość siarczku dimetylu, a to wokół niego kondensują się chmury, zwłaszcza te niskie, gęste, które odpromieniowują ciepło od powierzchni planety. W świecie bez planktonu chmury nadoceaniczne stały się wyraźnie ciemniejsze i absorbowwały znacznie więcej ciepła — co dołożyło co najmniej trzy następne stopnie do efektu cieplarnianego. Lody biegunowe topniały niczym na poklatkowym filmie, poziom mórz podniósł się prawie o metr, a sześć lat temu zatrzymał się Gólfstrom. Japonia ze wszystkimi jej cudownymi robotami szła pod wodę”. Dukaj, „10K PostApo”, w: tegoż, *Starość aksolotla* (Poznań: Allegro, 2015).

⁶¹⁰ Robert Tompkins, „Genie Control of Axolotl Metamorphosis”, *American Zoologist* 18, nr 2 (1978).

⁶¹¹ Dukaj, „10K PostApo”. Zapis oryginalny.

postludzie w projekcie Genesis 2.0, kontynuują w warunkach laboratoryjnych hegemonię człowieka, podobnie Dukaj świadomy środowiskowych współzależności, jak w przywołanym wątku planktonu i ocieplenia klimatu, jednocześnie uniemożliwia wyjście aksolotla z akwarium symbolizmu. Według Brunona Latoura laboratoria jawią się jako „konstrukcje technologiczne służące odwracaniu hierarchii sił”⁶¹², co dobrze oddaje problem powieści. Mimo świadomości środowiskowych powiązań, a więc świata zorganizowanego nie w modelu hierarchicznym lecz sieciowym czy symplectycznym, używając terminu Donny Haraway, Dukaj w futurystycznych warunkach laboratoryjnych *Starości aksolotla* równolegle przemycza stary, antropocentryczny paradygmat, w którym cyborgiczny człowiek pragnie odbudować swoją hegemonię.

Wracając jednak do głównego wątku analizy, strategię enumeracyjną, której ostatecznie wymyka się próba holistycznego ujęcia planetarnej zagłady, dobrze ilustruje finał powieści Dukaja:

I znowu noga za nogą, kulejąc, przez Grenady, Gotham, Nessusy, wszystkie bezludne i martwe, przez Florencję i Szanghaje, i przez wyschnięte Morza Sargassowe z milionami okrętów wody, powietrza, ziemi i próżni. Krokomierze pokazują absurdalne liczby, dotarłby już przecież na drugi koniec kontynentu. Dociera do linii połamanych elektrowni wiatrowo-solarnych i tu pada pod białym słupem niczym pod kłębem prehistorycznego smoka wybitym spod spękanej ziemi, kłębem, żebrem lub szponem, w dzień drapie on lukrowy błękit, w nocy wydziobuje nowe kratery w tarczy Księżyca.⁶¹³

Wyalienowany w nowym porządku Grześ, rozczarowany wojnami transformerów, sceptyczny wobec kolejnych przedsięwzięć mających zrekonstruować stary świat a będących w istocie przyspieszającą entropię groteską postępu, postanawia ostatecznie wycofać się i przyjąć stanowisko biernego obserwatora. Narrator nawarstwia lokacje, biomy, ustawicznie uciekając w kolejne miejsca referencyjne dla ekologicznej zagłady jak przywołane w powyższym fragmencie zniszczone elektrownie wiatrowo-słoneczne. Miesza przy tym fikcyjne i realne pola odniesień: smoka i elektrownie OZE, Gotham miasto z uniwersum Batmana i włoską Florencję. Do akumulacji przedmiotów, dającej w

⁶¹² Bruno Latour, „Dajcie mi laboratorium a poruszę świat”, tłum. Krzysztof Abriszewski i Łukasz Afeltowicz, *Teksty Drugie*, nr 1–2 (2009): 187.

⁶¹³ Dukaj, „100K PostApo”.

opowieści efekt nie-ludzkiej skali zagłady, dochodzą zmiany czasowe w przedstawianiu wydarzeń.

Ruth Ronen, znana teoretyczka światów możliwych, przekonuje, że w przypadku narracji fikcyjnej nie możemy mówić o obiektywności czasu trwania, ten bowiem zależny jest od dwóch zasadniczych determinantów, to jest poetyki tekstu oraz zmiennych punktów widzenia (w tym pozycji postaci)⁶¹⁴. W początkowym etapie fabuły *Starości aksolotla*, kiedy bohater istnieje wyłącznie informacyjnie bez hardware'owej powłoki, wędrując między sieciami o zamkniętym obiegu, perspektywa temporalna narracji zostaje dostosowana właśnie do jego cyfrowej kondycji. Czas fikcyjny (*fictional time*) ulega tym samym radykalnemu rozciągnięciu w stosunku do czasu rzeczywistego, charakterystycznego dla narratywizacji istnienia w przestrzeni indywidualnego, cielesnego agensa: „Szarpał się w tym karczerze prawdziwą wieczność — czyli cztery i pół minuty — zanim znalazł szczelinę cienką na bit i przez lokalny Matternet wszedł w municypalną sieć CCTV. Pooglądał martwe ulice zasłane trupami. Popadłszy w depresję, zwolnił się do stu ticków na sekundę”⁶¹⁵. W finale powieści Jacka Dukaja następuje tendencja odwrotna, która jednak dalej zawiera się w specyfice czasu fikcyjnego wyszczególnionego przez Ronen. Entropijne przyspieszenie w zakończeniu *Starości aksolotla* zmienia modalności temporalne historii poprzez kondensację i skokowość następujących po sobie zdarzeń, zaś kulminacją już nie wzniosłości lecz przytłoczenia rozmachem hiperobiektu – katastrofy ekologicznej – jest wyliczenie zawarte w wielokrotnie złożonych ostatnich dwóch zdaniach powieści, które, dla zobrazowania ich konstrukcji, cytuję w całości:

Rozbłyskują między nimi coraz to nowe iskierki, Rozety i nie-Rozety, radioteleskopy, habitaty, zwierciadła solarne, windy orbitalne i akceleratory cząstek, zaczęły się zastanawiać, co też tam buduje się w kosmosie, ale po takich myślach musiałyby przeletargować rok, więc nie zastanawia się, tylko pozwala się obmywać nurtowi czasu, nurtowi snu, nurtowi technologii, nurtowi przyrody, też już nie potrafiąc ich odróżnić, promieniste metropolie ustępują miejsca równie efektownym kataklizmom, erupcjom wulkanów, upadkom meteorytów, przemarszom wielonożnych piorunów, pożarom i

⁶¹⁴ Ruth Ronen, *Possible Worlds in Literary Theory* (Cambridge: Cambridge University Press, 1994), 201–202.

⁶¹⁵ Dukaj, „1K PostApo”.

powodziom, potem następują inwazje karnawałowego Życia, zarastają pustynię coraz to dziwniejsze flory i maternice, metaliczne trawy, stada wędrownych kwiatów, bibułowe lasy eozynowej fotosyntezy, manga mać dżungle, kolibrowe aniołki o fraktalowych skrzydełkach polują w nich z minitrójzębami i harpunami, obsiadły złom zasadzony pod żebrem smoka i jego także pokłuły i podziobały, krusząc ostatnie cynobrowe pancerze głowy i piersi, potem nastaje pora Życia Miyazakiego i równinę opanowują roje nieśmiałyh duszków, ciągną pochody kami i bogów, a między niskimi chmurami przesuwają się armady drewnianych statków powietrznych, potem znowu pustynia i ugór i martwe fatamorgany, potem znowu ruch materii samoożywionej, kamienie przemawiają do diun, diuny szepczą do Księżyca, piasek skręca się w tornada i wieże i termitery i poetyckie biomechy, nieziemsko barokowe krajobrazy Życia bez życia, tymczasem brak już energii choćby na zdziwienie, tak szybko przemykają wektory, przyrody, sny i cywilizacje, 200K, 300K, milion dni po Zagładzie, i kolejny, i 5M, 10M, i nikt pewnie już nie pamięta Zagłady, nikt pewnie już nie pamięta człowieka, brak mocy i zasobów na tę pamięć, zresztą czy warto, nie warto, tak naprawdę nie ma przecież żadnej różnicy, nie ma żadnej różnicy, wiesz to z pewnością absolutną, only hardware remains. 100M, 200M, 300M, bije radosny zegar pustki, a w popękanych obiektywach przerdzewiałego mecha wschodzą i zachodzą galaktyki i wszechświaty.⁶¹⁶

Wyliczenie pędu lokalnych i globalnych metamorfoz ostatecznie rozmywa granicę między sztucznym i naturalnym, żywym i martwym. Konstrukcja sceny finałowej przywodzi na myśl poetykę *Kosmosu* Witolda Gombrowicza, w której Hanna Gosk widzi tendencje preposthumanistyczne⁶¹⁷. Pewne podobieństwo między Dukajem a Gombrowiczem można zaobserwować właśnie w wielokrotnie pojawiających się w *Kosmosie* ciągach drobin więcej-niż-ludzkiej rzeczywistości:

Istnieje coś jak nadmiar rzeczywistości, jej spęcznienie już nie do zniesienia. Po tylu przedmiotach, których i wyliczyć bym nie mógł, igłach, żabach, wróblu, patyku, dyszlu, stalówce, skórce, tekturce etcetera, komin, korek, rysa, rynna, ręka, gałki itd., itd., grudki, siatka, drut, łóżko, kamyki, wykałaczka, kurczę, pryszcze, zatoki, wyspy, igła i tak dalej i dalej i dalej, do znużenia, do przesytu, [...].⁶¹⁸

⁶¹⁶ Dukaj, „100K PostApo”.

⁶¹⁷ Hanna Gosk, „Patyk, wróbel, czajnik. Witolda Gombrowicza *Kosmos* nie-ludzki. Między pre- a metapreposthumanistycznym podejściem do problemu”, *Porównania* 29, nr 2 (2021).

⁶¹⁸ Witold Gombrowicz, *Kosmos* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1988), 57.

W *Starości aksolotla* elementy technokulturowe, środowiskowe jak zmechanizowana roślinność czy zwierzęta, czynniki geologiczno-atmosferyczne (erupcje wulkanów, burze, tornada itd.) oraz kosmiczne (spadające na Ziemię meteoryty), razem z wytworami popkulturowymi, przenikają się, krzyżując pola odniesień i odsłaniając ukryte znaczenia. Niszczący egzozskielec protagonisty rozpływa się w nie-ludzko dużej skali hiperobiekcie, a poprzez ciąg danych autor usiłuje przełożyć tę perspektywę na język literackiej narracji. Efekt sukcesywnie przyspieszającego czasu i kolejne elementy rozpadu zdają się wpisywać w to, co Eco określa nadmiarem koherentnym⁶¹⁹, bowiem pomimo skokowości wprowadzanych przedmiotów, zjawisk czy kategorii zostają wyraźnie zaznaczone przyczynowo-skutkowe połączenia między aktorami. Te środowiskowe współzależności nie zawsze pozostają oczywiste dla czytelnika, dlatego obok nadmiaru koherentnego entropijne wyliczenie Dukaja reprezentuje przeciwstawną mu praktykę, to jest enumeracji chaotycznej, mieszającej elementy realne i fantastyczne, tym samym w finale „obserwujemy procedurę *chaotyżacji* tego, co uporządkowane”⁶²⁰. Co prawdopodobnie najlepiej będzie widoczne w strukturze dukajowej encyklopedii, do której przejdę później.

Finałny ciąg aktorów i wydarzeń odsyła do kategorii tanatycznych i melancholijnych. Grześ w swojej postawie niemal ponadczasowego obserwatora przypomina Anioła Historii ze znanego eseju Waltera Benjamina zainspirowanego obrazem Paula Klee: „Zwrócił oblicze ku przeszłości. Gdzie nam ukazuje się łańcuch zdarzeń, on widzi jedną wieczną katastrofę, która nieustannie piętrzy ruiny na ruinach i ciska mu pod stopy. Chciałby zatrzymać się, zbudzić umarłych i złączyć to, co rozbite”⁶²¹. Benjaminowski Anioł Historii, który jest widziany przez Ubertowską jako ludzko-zwierzęca hybryda ontologiczna⁶²², w dukajowej interpretacji staje się hybrydą ludzko-technologiczną, cyborgiem. Bohater z analizowanej powieści *science fiction* obserwuje katastrofę, lecz nie może obrócić się czy zainterweniować. Ku przyszłości nieustannie pcha go potężna siła wiatru-postępu, dlatego tym co mu pozostaje jest doświadczanie niekończącego się rozpadu. Ilustracja towarzysząca wyliczeniu ukazuje leżącego

⁶¹⁹ Eco, *Szaleństwo katalogowania*, 282–287.

⁶²⁰ Eco, 327.

⁶²¹ Walter Benjamin, „O pojęciu historii”, w: tegoż, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, tłum. Krystyna Krzemieniowa (Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1996), 418.

⁶²² Ubertowska, *Historie biotyczne*, 67.

transformera, który w cieniu monumentalnych konstrukcji powoli niknie pośród odpadów i zarastany przez rośliny. Wylczenie drobin i czasowa skokowość szczególnie w finale *Starości aksolotla* bliska eksperymentalnym trybom opowieści pokroju strumienia świadomości, usiłuje w sposób alternatywny do multiskalarności oddać ponadludzką skalę środowiskowych i ludzkich metamorfoz. Jednocześnie sama wskazuje na niemożliwość pełnej rejestracji upadku, bowiem narracyjny ciąg kończy ekslibris przedstawiający układ scalony, znak wyczerpującej się baterii transformera oraz podpis „REMAINING TIME UNKNOWN”⁶²³, a więc „pozostały czas nieznan”.

Hiperobiektowy hipertekst

W utopijnym projekcie Dukaja absolutnego objęcia entropii poprzez strategię enumeracyjną równie istotne jest medium książki cyfrowej, z którego wyrasta struktura *quasi-fikcyjnej* encyklopedii oraz tryb warstwowej lektury. Koncepcja warstwowości zaproponowana przez polskiego prozaika nie jest czymś nieznanym dla dotychczasowej teorii literatury. W istocie sięga lat 60. dwudziestego wieku i idei hipertekstu Teda Nelsona, który zakładał przemodelowanie komputera do postaci maszyny literackiej (*literary machine*)⁶²⁴ oferującej nielinearny czy wręcz rizomatyczny model lektury i poznania. Choć po kilkudziesięciu latach hipertekst wciąż nie wyszedł z ram literatury eksperymentalnej, a oryginalny projekt Xanadu⁶²⁵ Nelsona stanowiący alternatywę dla World Wide Web nie odniósł globalnego sukcesu, to fragmenty hipertekstowości stanowią w dzisiejszej cyfrowej kulturze niebagatelne miejsce. Manuel Castells socjolog zajmujący się problematyką społeczeństwa informacyjnego w książce *Galaktyka internetu* zwraca uwagę na interesującą ewolucję koncepcji hipertekstów, która dziś wykracza poza konkretne utwory narracyjne i staje się elementem zbiorowej usieciowanej inteligencji. „A zatem, jeśli nasze umysły mają materialną możliwość uzyskania dostępu do całego obszaru ekspresji kulturowej – mogą dokonywać selekcji jej fragmentów, łączyć je na nowo – to można powiedzieć, że mamy hipertekst: jest on w

⁶²³ Dukaj, „100K PostApo”.

⁶²⁴ Theodor H. Nelson, *Literary Machines* (Sausalito: Mindful Press, 1992).

⁶²⁵ Theodor H. Nelson, „Xanadu”, dostęp 18.02.2024, <https://xanadu.com/>.

nas”⁶²⁶. Już nie czytelnik, a raczej odbiorca czy precyzyjniej współautor kultury konwergencji funkcjonuje w niej jako zbieracz i łowca informacji, dopowiada Henry Jenkins za Castellsem⁶²⁷. To zanurzenie w zmiennych zestawach cyfrowych danych i płynne wędrowanie między różnymi trybami semiotycznymi przekłada się tak na sposób funkcjonowania i myślenia użytkownika usieciowionej kultury, jak i same konstrukcje elektronicznych rejestrów. Kompetencja encyklopedyczna⁶²⁸, jak Eco określa możliwości czytelnika – wypracowane dzięki akumulacji wiedzy o świecie opowieści – przewidywania i racjonalizowania wydarzeń fabularnych i zależności rzeczy w obrębie możliwego świata, zdaje się rozwijać wraz z wprowadzeniem przez Dukaja multimodalnych elementów w narracji, pośród których wyróżnia się przywołana hipertekstowość. Na proces budowania kompetencji encyklopedycznej czy też ksenoencyklopedycznej⁶²⁹ w trakcie lektury *Starości aksolotla* składają się oprócz fabuły skupionej na Grzesiu, wspomniane ekslibrisy, znaki ugrupowań i stronnictw politycznych, modele 3D, grafiki oraz prawdopodobnie element najistotniejszy światotwórczo i enumeracyjnie – leksykon.

„Multimodalność, transfikcjonalność i transmedialność współgrają tu zatem ze sobą, kreując transfikcjonalne pole odniesienia i, tym samym, zapotrzebowanie na ukształtowanie kompetencji ksenoencyklopedycznej”⁶³⁰, trafnie zauważa Maj. Te różnorodne środki wyrazu powieści warstwowej zgodnie z prawidłami kultury konwergencji zachęcają jej uczestników czy też „konsumentów do wyszukiwania nowych informacji i tworzenia połączeń pomiędzy treściami rozproszonymi w różnych środkach przekazu”⁶³¹. Odbiorca *Starości aksolotla*, dzięki specyfice medium zanurza się w wydarzeniach, o których, analogicznie jak w koncepcji performatywu literackiego

⁶²⁶ Manuel Castells, *Galaktyka internetu*, tłum. Tomasz Hornowski (Poznań: Dom Wydawniczy Rebis, 2003), 227.

⁶²⁷ Henry Jenkins, *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, tłum. Małgorzata Bernatowicz i Mirosław Filiciak (Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, 2007), 128.

⁶²⁸ Umberto Eco, *Lector in fabula. Współdziałanie w interpretacji tekstów narracyjnych*, tłum. Piotr Salwa (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1994), 168.

⁶²⁹ Propozycję wyodrębnienia z teorii Umberta Eco nowej kategorii przedstawia Maj w książce *Maj, Światotwórstwo w fantastyce. Od przedstawienia do zamieszkiwania*, 237–259. Zaś termin ksenoencyklopedia używany jest za kanadyjskim badaczem Richardem Saint-Gelais’em, oznaczający zbiór danych o fantastycznym świecie: jego historii, kultury, fauny i flory, technologii, topografii itd.: Richard Saint-Gelais, *L’empire du pseudo: modernités de la science-fiction* (Québec: Nota bene, 1999), 140–141.

⁶³⁰ Maj, *Światotwórstwo w fantastyce. Od przedstawienia do zamieszkiwania*, 275.

⁶³¹ Jenkins, *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, 9.

Irene Kacandes⁶³², już nie tyle czyta, co w nich właśnie współuczestniczy. Hipertekst jest dziś w nas, pisał Castells, dlatego czytelnik poprzez hipertekstową poetykę ebooka odgrywa cyborgiczną naturę bohaterów Dukaja, a nawet ją współdzieli, wchodząc poprzez interfejs czytnika w nich nie-ludzkie ciała⁶³³. Dzieje się to na płaszczyznach multimodalnej, wędrując po siatce hiperłączy czy grafik w obrębie ebooka, jak i transmedialnej, przenosząc się już poza obszar powieści, chociażby na platformę YouTube. Tam odbiorca może zobaczyć film o pogrążonym w melancholii transformerze⁶³⁴, który rzeźbi kolejne figurki człowieka, by później zamienić się z nim miejscami, pobrać pliki ze schematami konstrukcyjnymi fikcyjnych robotów i zmaterializować je za pomocą drukarki 3D. Jednak w jaki sposób w predyspozycjach hipertekstowych objawia się szansa na przekazanie nie-ludzkiej skali hiperobiekta, w tym przypadku kontynuowanie enumeracji środowiskowej zagłady, która równolegle rozwija się w narracji?

Na szczegółowość fikcyjnego świata Dukaja, która pokrywa się z wykorzystaniem przez niego możliwości książki cyfrowej wskazuje Gorliński-Kucik⁶³⁵, a jeszcze szczegółowiej rozwija ten wątek Maj w *Światotwórstwie w fantastyce*⁶³⁶, analizując pola odniesień intertekstualnych w powieści Dukaja i multimodalny wachlarz narzędzi przekazu. W encyklopedycznej pojemności (*encyclopedic capacity*) według teorii Janet H. Murray drzemią możliwości światotwórcze mediów cyfrowych. Jak pisze znana narratolożka: „nieograniczona przestrzeń gigabajtów jawi się opowiadającemu jako bezkresna tabula rasa krzycząca o wypełnienie jej całą materią życia”⁶³⁷, czy to w szczególności fikcyjnych światów, diegetycznej multiperspektywie czy w bazach danych o wydarzeniach fabularnych, postaciach bądź uniwersum rozwijanych oddolnie w obrębie kultury fanowskiej. Na analogiczną rolę tekstu, składającą się na jeden z trzech

⁶³² Szersze zastosowanie przywoływanej idei performatywu literackiego przedstawiłem w podrozdziale poświęconym zoonarracji *Szczura* Andrzeja Zaniewskiego.

⁶³³ Zanurzenie w opowieści a nawet po prostu jej odbiór wymaga od czytelnika cielesnego zaangażowania. Ruth Page przetwarzanie narracji określa jeszcze dobitniej jako pracę fizyczną angażującą tak ludzkie ciało i jego poszczególne organy co technologię. Page, „Introduction”, 7.

⁶³⁴ *Premiera Allegro: Nowy ebook Jacka Dukaja „Starość aksolotla”* (Allegro), dostęp 18.02.2024, https://www.youtube.com/watch?v=kFHMB_9Pr2s.

⁶³⁵ Gorliński-Kucik, „Przeprowadzka literatury”, 50–52.

⁶³⁶ Maj, *Światotwórstwo w fantastyce. Od przedstawienia do zamieszkiwania*, 269–275.

⁶³⁷ Janet H. Murray, *Hamlet on the Holodeck. The Future of Narrative in Cyberspace* (New York: The Free Press, 1997), 83. Tłumaczenie własne za: „the limitless expanse of gigabytes presents itself to the storyteller as a vast tabula rasa crying out to be filled with all the matter of life”.

warunków korpusu narracyjnego (*narrative script*)⁶³⁸ wskazuje Marie-Laure Ryan. W pierwszym punkcie badaczka zaznacza, iż „[t]ekst narracyjny musi stworzyć świat i zaludnić go postaciami i przedmiotami”⁶³⁹. W tym świetle ksenoencyklopedia albo fikcjonariusz⁶⁴⁰ będący integralną częścią *Starości aksolotla*, także funkcjonuje jako kompendium strukturyzujące i konstruujące wiedzę o postapokaliptycznym świecie. Z jednej strony ułatwia czytelnikowi odnalezienie się w typowych dla pisarstwa Dukaja neologizmach czy fikcyjnych i faktycznych odniesieniach, z drugiej zaś pozwala twórcy na uwiarygodnienie świata i jego uszczegółowienie, które wykracza poza narrację skoncentrowaną na protagoniście. W ten sposób można bardzo skrótowo określić rolę fikcjonariusza w perspektywie światotwórczej. Analizując jednak *quasi*-fikcyjną encyklopedię Jacka Dukaja przez pryzmat teorii hiperobiektów Timothy’ego Mortona oraz środowiskowego wyliczenia Ursuli K. Heise, właściwego internetowym bazom danych o zmniejszającej się bioróżnorodności gatunków i zmianach klimatu, to projekt polskiego pisarza odsłania swój wymiar ekologiczny.

W bazie haseł *Starości aksolotla*, podobnie jak w enumeracji w obrębie głównego korpusu powieściowej narracji, pisarz celowo zaciera granicę między referencjami faktycznymi a fikcyjnymi. W ten sposób jako równoważne składowe postapokalipsy zestawione zostają przykładowo

elektrownia w Tōkai — najstarsza japońska elektrownia jądrowa. Po trzęsieniu ziemi w 2011 r. jeden z dwóch jej reaktorów został wyłączony; drugi nadal pracuje.

irigochi — popularne w Japonii zabawki o wyglądzie tradycyjnych pluszaków: miśków, pieszków, pokemonów, postaci z bajek. Włączone zachowują się jak zwierzęta

⁶³⁸ Moja propozycja tłumaczenia *narrative script*, wynika z obecności już w polskich badaniach narratologicznych terminu „skrypt narracyjny”. Określenie wprowadziła Katarzyna Kaczmarczyk, definiując je jako „przestrzeń, która stanowi serię bodźców narracyjnych i – przynajmniej częściowo – „kontroluje” kolejność dostępu do nich”. Zob. Katarzyna Kaczmarczyk, „Przestrzenne opowieści. Muzea, ogrody i pomniki jako media narracyjne”, w: *Narratologia transmedialna. Teorie, praktyki, wyzwania*, red. Katarzyna Kaczmarczyk (Kraków: TAIWPN Universitas, 2017), 570. Pominąłem wyróżnienia tekstu z oryginału.

⁶³⁹ Marie-Laure Ryan, „Introduction”, w: *Narrative across Media. The Languages of Storytelling*, red. Marie-Laure Ryan (Lincoln, London: University of Nebraska Press, 2004), 8. Tłumaczenie własne za: „A narrative text must create a world and populate it with characters and objects”.

⁶⁴⁰ Odnoszę się tym samym do klasyfikacji zaproponowanej przez Maję, która została opracowana za projektem Dave’a Byarda. Maj, *Światotwórstwo w fantastyce. Od przedstawienia do zamieszkiwania*, 261; 272–273.

(jednostkowo sięgając poziomu inteligencji psa). Szybko przejmują od właściciela zwyczaje, emocje, osobowość, stając się towarzyszami-odbiciami dzieci. W braku ludzi, na których mogłyby się wzorować, zaczęły łączyć się z sobą nawzajem, tworząc stada przejawiające nowy rodzaj inteligencji i świadomości.

JPX — (ang. Japan Exchange Group) tokijska giełda papierów wartościowych.

chrabąszcz — potoczne miano najstarszych, najprymitywniejszych mechów obciążonych wielkimi bateriami — umieszczane na plecach nadawały im wygląd chrabąszczy.⁶⁴¹

Fikcjonariusz Dukaja stanowi realizację słów Murray o wypełnieniu fikcyjnego tekstu „materią życia” oraz Ryan o „zaludnieniu go”. Jednakże, w świetle futurystycznej historii o promieniu neutronowym niszczącym materię organiczną w powieści oraz realnym szóstym masowym wymieraniu gatunków, metaforyka ekologiczna stosowana przez obie badaczki zyskuje tu inny wydźwięk. Tym samym realizowane jest specyficzne sprzężenie katalogowo-diegetyczne, które opisuje N. Katherine Hayles: baza danych jaką jest w tym wypadku fikcjonariusz oraz postapokaliptyczna narracja warunkują się wzajemnie, poszerzając a nawet modyfikując pierwotne znaczenia⁶⁴². „Zaludnianie” świata w przypadku dukajowej encyklopedii potraktować można dosłownie, na katalog składa się bowiem sto osiemdziesiąt haseł wyróżnionych w tekście poprzez podkreślenie, które hipertekstowo przenoszą czytelnika do definicji umieszczonych na końcu elektronicznej książki. Sto osiemdziesiąt haseł przekłada z kolei się na ponad trzydzieści procent objętości powieści, jednak dzięki stosowaniu hiperłączy przy kolejnych wzmiankach tych samych nazw czy terminów wspomniana objętość fikcjonariusza wielokrotnie rośnie. Faktyczne trzydzieści procent jakie zajmuje katalog w *Starości aksolotla* poprzez powtórzenie eskaluje do aż siedemdziesięciu dziewięciu procent książki, wytwarzając poprzez tę cyfrową pojemność poczucie nie-ludzkiej skali zmian i powiązań (na poziomie hiperłączy a zarazem fikcyjnych agensów), a przede wszystkim tego, co Heise określa ilościową wzniosłością.

⁶⁴¹ Przytoczone definicje pochodzą ze słownika znajdującego się na końcu analizowanego ebooka. Jacek Dukaj, *Starość aksolotla* (Poznań: Allegro, 2015).

⁶⁴² N. Katherine Hayles, „Narrative and Database. Natural Symbionts”, *PMLA* 122, nr 5 (2007): 1603.

Parafrazując stanowisko Murray, Dukaj wypełnia fikcyjny świat materią niezycia. Użyte w ten sposób katalogowanie technologiczno-społeczno-ekologicznych różnic i ich wtórne zwielokrotnienie rozszerza zarówno pole poznawcze postapokaliptycznej rzeczywistości, jak i jest innym wyrazem enumeracji hiperobiektu. Poprzez akumulację danych fikcjonariusz oddaje obszerność środowiskowej zagłady, a także mieszając fikcyjne i realne odniesienia, sztuczne z organicznym, kulturę i technologię z naturą, prowokuje możliwie najszersze spojrzenie na problem katastrofy planetarnej, która manifestuje się tak w referencjach popkulturowych co w nowych formach życia.

W fikcjach postapokaliptycznych, jak w kultowej *Drodze* Cormaca McCarthy'ego klęska klimatyczna, wymarcie roślin i zwierząt, współzależne jest z zamieraniem samego języka opowieści o katastrofie, pozbawionego desygnatów, implikującego surowość i szczątkowość opisu, a także poznawcze ograniczenia narratora i postaci⁶⁴³. W analizowanej powieści Dukaja widać odmienną twarz planetarnego kataklizmu – barokizowanego i postmodernistycznego, który akumuluje szczątki starego świata i płąta je z ustawicznie rojącymi się nowymi przejawami cybernetycznego, postludzkiego istnienia. Tutaj nie szczątkowość lecz nagromadzenie świadczy olbrzymiej skali planetarnej katastrofy oraz nielinearności nie-ludzkich przemian, bowiem, zgodnie z teorią Mortona, „jesteśmy hiperobiektem (gatunkiem) zamieszkującym inny hiperobekt (Ziemię)”⁶⁴⁴. Analogicznie jak w przywoływanych wcześniej praktykach internetowego katalogowania niestabilnej gatunkowej bioróżnorodności w antropocenie, wzrastającej średniej temperatur i innych przejawów hiperobektowych metamorfoz, fikcjonariusz i przepelniony hiperłączami tekst Dukaja ma nie tylko zbudować kompetencję encyklopedyczną opisywaną przez Eco, a więc skumulować wiedzę i uwiarygodnić działanie kontradycyjnego świata, lecz przez enumerację oddać wzniosłość a zarazem

⁶⁴³ W ten sposób można by pokusić się o charakteryzację stylu McCarthy'ego i jego opowiadania o planetarnej katastrofie środowiskowej. Niemniej w wywołanej powieści pojawiają się także bardziej rozbudowane autokomentarze do narracyjnych problemów generowanych przez doświadczenie postapokalipsy: „Chciał coś powiedzieć, ale nic nie przychodziło mu do głowy. Znał już to uczucie, kryjące się za odrętwieniem i tępą rozpaczą. Świat kurczący się do surowego rdzenia rozczłonkowanych bytów. Nazwy śladem przedmiotów odchodzące z wolna w niepamięć. Kolory. Nazwy ptaków. Jedzenie. I w końcu to, co kiedyś człowiek uważał za prawdę. Kruksze, niżby można sądzić. Jak wiele już przepało? Święty idiom odarty z desygnatów, a więc własnej rzeczywistości”. Cormac McCarthy, *Droga*, tłum. Robert Sudół (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2008), 85.

⁶⁴⁴ Morton, *Dark Ecology. For a Logic of Future Coexistence*, 105. Tłumaczenie własne za: „we are a hyperobject (species) inhabiting another hyperobject (planet Earth)”.

nie-ludzkość tego, co swoją złożonością wymyka się człowiekowi. Ten temat porusza Eco w *Szaleństwie katalogowania*, gdzie przekonuje, iż figura myślowa i diegetyczna jaką jest wyliczenie stanowiła w różnych mediach i epokach historycznych sposób wyrazu tego, czego z założenia nie sposób było sprowadzić do jednoznacznej definicji, zamknąć w sztywnych ramach a niekiedy całościowo objąć. Dlatego chociażby w literaturze średniowiecznej enumeracja służyła do opisu Boga, którego istota umyka ludzkim kategoriom⁶⁴⁵. Podobne wnioski można znaleźć w pracach Waldenfelsa, w których pisze, że „[t]o, co obce radykalnie, da się ująć tylko nadwyżka, wybryk przekraczający istniejący horyzont sensu”⁶⁴⁶. Poetyka wyliczenia katastrofy środowiskowej wraz z wtórnym zwielokrotnieniem przedmiotów, hiperłączy i odnośników intertekstualnych byłyby w tym ujęciu kontynuacją praktyk estetyzacji oraz zrozumienia tego, co radykalnie wykracza poza kondycję człowieka.

Wyliczenie jako narzędzie narratywizowania hiperobiektów swój rozbudowany potencjał zdaje się ujawniać w mediach cyfrowych, szczególnie dzięki ich encyklopedycznej pojemności, o której pisze Janet H. Murray. Dukajowy fikcjonariusz czy digitalne bazy danych o bioróżnorodności można czytać jako pragnienie holistycznego skatalogowania zmieniającej się rzeczywistości. Za ekstremalną manifestacją tej idei może posłużyć przykład powstającego eksperymentalnego projektu Richarda Grossmana *Breeze Avenue*⁶⁴⁷. Ta wręcz cyklopowa powieść ma według autora oddać w detalach złożoność dzisiejszego świata i dlatego zaplanowana została na trzy miliony stron, na których przeczytanie a tym bardziej stworzenie nie wystarczy pojedynczego ludzkiego życia⁶⁴⁸. Niemożliwy do realizacji projekt Grossmana wyrasta z jednej strony z hiperbolizacji literatury ergodycznej Espena Aarsetha⁶⁴⁹ a z drugiej z marzenia nowoczesności o uchwyceniu w tekście literackim pełni życia. Tym samym

⁶⁴⁵ Eco, *Szaleństwo katalogowania*, 133.

⁶⁴⁶ Waldenfels, *Topografia obcego. Studia z fenomenologii obcego*, 35.

⁶⁴⁷ Richard Grossman, „Breeze Avenue”, dostęp 18.02.2024, https://www.richardgrossman.com/breeze_avenue/.

⁶⁴⁸ Ten rodzaj twórczości kulturowej o niemalże bezkresnej skali, który istnieć może tylko dzięki narzędziom cyfrowym, Bradley J. Fest określa mianem megatekst. Według jego teorii megatekst byłby odpowiedzią na dzisiejsze usieciwienie, relacyjność oraz świadomość sprawczości hiperobiektów. Bradley J. Fest, „Toward a Theory of the Megatext. Speculative Criticism and Richard Grossman’s «Breeze Avenue Working Paper»”, w: *Scale in Literature and Culture*, red. Michael Tavel Clarke i David Wittenberg (Cham: Palgrave Macmillan, 2017).

⁶⁴⁹ Espen Aarseth, *Cybertekst. Spojrzenia na literaturę ergodyczną*, tłum. Dorota Sikora i in. (Kraków, Bydgoszcz: Korporacja Ha!art, 2014).

Breeze Avenue wydaje się w pierwotnym założeniu materializacją słynnej mapy cesarstwa Jorge Luisa Borgesa, która przez swoją szczegółowość i rozmiary okazała się symulakrum idealnym zakrywając całe cesarstwo⁶⁵⁰. W tym miejscu należałoby zadać pytanie o powodzenie takich praktyk katalogowania rzeczywistości, a w szczególności cyfrowych list bioróżnorodności pokroju *Czerwonej Księgi*, czy wielostronnych strategii enumeracyjnych jako form opowiadania o skali kryzysu środowiskowego w *Starości aksolotla* Jacka Dukaja.

Tutaj pojawia się paradoks hiperobiektów, na który zwraca uwagę Morton. „I większą ilością danych o organizmach żywych dysponujemy, tym bardziej zdajemy sobie sprawę, że *nigdy* ich prawdziwie nie poznamy”⁶⁵¹, pisze filozof. Rozbudowywana wiedza o kolejnych współzależnościach między organizmami, technologią i ekosystemem daje efekt stale powiększającej się śnieżnej kuli czy też rozrastającej się mitologicznej hydry. Świadomość więcej-niż-ludzkiej relacyjności zmienia proste powiązanie między dwoma punktami układu w płataninę sieci, złożony system ujawniający wraz z przyrostem danych kolejne połączenia zastępujące dotychczasowy linowy antropocentryzm. Dlatego też Dukaj w swojej historii nie podejmuje się wyszczególnienia a następnie wyjaśnienia każdego jednostkowego odprysku martwego środowiska czy remiksów postludzkiego porządku. Decyduje się w wyliczeniu na pewną umowność – kreowanie nowych hiperłączy do tych samych przedmiotów czy terminów nadmiernie rozbudowuje fikcjnariusz, zderza odbiorcę z ilościową wzniosłością katastrofy, a jednocześnie sygnalizuje asymptotyczność w dążeniu do pełnego przedstawienia hiperobiektu. W tym katalog *Starości aksolotla* wpisywałaby się w postmodernistyczny model systematyzacji, który neguje możliwości całościowego i obiektywnego oglądu rzeczy, a w zamian, jak przekonuje Jan Alber, „nie oferuje żadnych racjonalnych wyjaśnień czy form

⁶⁵⁰ „... W owym Cesarstwie Sztuka Kartografii osiągnęła taką Doskonałość, że Mapa jednej tylko Prowincji zajmowała całe Miasto, a Mapa Cesarstwa całą Prowincję. Z czasem te Niezmierne Mapy okazały się już niezadowolające i Kolegia Kartografów sporządziły Mapę Cesarstwa, która posiadała Rozmiar Cesarstwa i pokrywała się z nim w każdym Punkcie. Mniej Oddane Studiom Kartografii Następne Pokolenia doszły do wniosku, że ta obszerna Mapa jest Nieużyteczna i nie bez Bezbożności oddały ja na Pastwę Słońca i Zim. Na Pustyniach Zachodu zachowały się rozczłonkowane Ruiny Mapy, zamieszkałe przez Zwierzęta i przez Żebraków; w całym Kraju nie ma innej pozostałości po Dyscyplinach Geograficznych”. Jorge Luis Borges, „O ścisłości w nauce”, w: tegoż, *Powszechna historia nikczemności*, tłum. Stanisław Zembrzusi i Andrzej Sobol-Jurczykowski (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1976), 103.

⁶⁵¹ Morton, *Hyperobjects. Philosophy and Ecology after the End of the World*, 56. Tłumaczenie własne za: „The more data we have about lifeforms, the more we realize we can *never* truly know them”.

orientacji”⁶⁵². Uporządkowanie, akcentując wzniosłość skali działania hiperobiektu, obnaża swoją niepełność, czy wręcz niemożliwość realizacji podjętego projektu systematyzacji katastrofy. Jednocześnie tworzenie *quasi*-fikcyjnego spisu nie kontynuuje założeń ludzkiej biowładzy i normatyżacji Innego, lecz proponuje nową, nieantropocentryczną strukturyzację środowiskowych elementów, które przestają być widziane liniowo a tym bardziej dychotomicznie.

Doświadczanie katastrofy środowiskowej na skalę planetarną stanowi wyzwanie poznawcze, myślowe a wreszcie diegetyczne. Hiperobiekty takie jak Ziemia, globalne ocieplenie, masowe wymieranie gatunków, technologia, jak twierdzi Morton choć nie do końca poznane nie są czymś nowym. „Rzeczywistość jest taka, że hiperobiekty już tu były, [...] [s]komunikowały się z nami”⁶⁵³. Przy czym tak jak ich usieciowiony kontakt oznacza lepkość języka, ciał, miejsc, tak też różnorodne okazują się sposoby opowiadania o nich i o uwikłaniu w nie agensów ludzkich i nie-ludzkich.

Omówiona tutaj strategia enumeracyjna rysuje się przed nami jako alternatywa dla przedstawionej wcześniej poetyki multiskalarnej, która poprzez język metaforyczny, skokowe nieciągłości i ucieleśnienie reprezentowała perspektywę bliskości, nawet oddając coś tak odległego od człowieka jak przestrzeń kosmiczną. Wyliczenie i katalogi wydają się być rewersem tej samej hiperobiektywnej monety, choć w tym przypadku przyjęcie nieantropocentrycznego punktu widzenia wiąże się zawieszeniem jednostkowej empirii na rzecz odcieleśnionej wzniosłości ilościowej czy nie-ludzkiej estetyki baz danych. To podejście, szczególnie uzupełnione przez możliwości jakie niesie pojemność cyfry, wyrasta na istotną metodę narratywizacji złożonych, więcej-niż-ludzkich układów. Idąc tym tropem w ostatnim rozdziale przedstawię, jak nowoczesna technologia i media kreują odmienne narzędzia opowiadania i współprzeżywania z Innym tego, co wykracza poza człowieka.

⁶⁵² Jan Alber, „Absurd Catalogues. The Functions of Lists in Postmodernist Fiction”, *Style* 50, nr 3 (2016): 354. Tłumaczenie własne za: „[...] does not offer any rational explanations or forms of orientation”.

⁶⁵³ Morton, *Hyperobjects. Philosophy and Ecology after the End of the World*, 201. Tłumaczenie własne za: „The reality is that hyperobjects were already here, [...] [t]hey contacted us”.

ROZDZIAŁ IV.

TECHNOLOGIE. ZWROT KU PRZESZŁOŚCI, ZWROT KU ASAMBLAŻOM

Niekiedy koordynacja wszystkich tych
działań tak bardzo Nas pochłania, że
ignorujemy podstawowe dla zwierząt
kwantyfikatory i kategorie.

Łukasz Zawada, *Fragmenty dziennika SI*

Jam jest Zwiastun złej wieści, Anioł, który
przyszedł wypędzić was z ostatniego azylu,
bo czego Darwin do końca nie uczynił,
ja uczynię.

Stanisław Lem, *Golem XIV*

11. ANTROPOMORFICZNE JĘZYKI NOSTALGICZNYCH ALGORYTMÓW

„Myślenie fikcjonalne o sztucznej inteligencji może sondować scenariusze zarówno dystopijne, jak i utopijne, ukazując wady myślenia przesadnie jednokierunkowego i prognozując konsekwencje, zanim wpłyną one na życie milionów ludzi”⁶⁵⁴. Taką rolę *science fiction* jako medium futurologicznego, a ponadto będącego buforem, jeśli nie strażnikiem, bezpieczeństwa w potencjalnych implikacjach technologii przyszłości, wskazują Stephen Cave, Kanta Dihal i Sarah Dillon we wstępie do monografii *AI Narratives*. Przypisywanie fantastyce (nie tylko naukowej) atrybutów prognostycznych na poziomie genologicznym jest powszechnym stanowiskiem zarówno pisarzy, jak i badaczy⁶⁵⁵. Problem z tym przeświadczeniem według Stanisława Lema pojawia się, kiedy futurystyczne podróże autorów okazują się wycieczkami po bezpiecznych, wielokrotnie reprodukowanych wizjach. „SF ambitna literacko, jak i ulegająca pozaliterackim modom, odchodzi od problemów prognostycznie realnych. [...] to, co jest jakością futurologiczną, i to, co jest wartością artystyczną, urzeczywistnia się tylko alternatywnie”⁶⁵⁶ – rygorystycznie stwierdza Lem w *Fantastyce i futurologii*, odnosząc się do ówczesnych realiów zachodnich. Innym, choć nie mniej istotnym, zarzutem wyprowadzanym przez Lema jest schematyzm narracyjny pojawiający się w tekstach gatunkowych. Pisarz źródło tego zjawiska upatruje w mechanizmach rządzących rynkiem literatury *science fiction*, w którym paradoksalnie inne sposoby narracji okazują się dla wydawców przesłanką do odrzucenia tekstu. Krytyka spotyka również samych czytelników, którzy, jak stwierdza

⁶⁵⁴ Stephen Cave, Kanta Dihal, i Sarah Dillon, „Imagining AI”, w: *AI Narratives: A History of Imaginative Thinking about Intelligent Machines*, red. Stephen Cave, Kanta Dihal, i Sarah Dillon (New York: Oxford University Press, 2020), 10–11. Tłumaczenie własne za: „Imaginative thinking about AI can probe both dystopian and utopian scenarios, showing flaws in overly unidirectional thinking, and anticipating consequences before they affect the lives of millions of people”.

⁶⁵⁵ Zob. Ryszard Handke, Lech Jęczmyk, i Barbara Okólska, red., *Spór o SF. Antologia szkiców i esejów o science fiction* (Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1989).

⁶⁵⁶ Stanisław Lem, *Fantastyka i futurologia*, t. 2 (Warszawa: Agora, 2009), 513.

Lem, przez „umysłowe wygodnictwo” z rezerwą podchodzą do nowatorskich sposobów kreowania futurologicznych opowieści⁶⁵⁷.

Na splocie tych dwóch aspektów: alternatywnych futuryzmów i Innych (dosłownie, bo prowadzonych przez sztuczną inteligencję) narracji plasują się dwa zbieżne pod wieloma względami teksty: *Golem XIV* (1981) Stanisława Lema oraz *Fragmenty dzienników SI* (2018) Łukasza Zawady. Obie historie dzieli blisko 40 lat; ta różnica temporalna, wydawałoby się, powinna pogłębić różnicę prognostyczną, szczególnie w sytuacji, gdy teksty konstruują wizje samoświadomych maszyn. Przy niekwestionowanych literackich rozbieżnościach obu utworów ukazuje się jednocześnie ich ukryty retrotopijny charakter. Za superzaawansowaną technologią przyszłości skrywają się „wizje osadzone w utraconej/skradzionej/porzuconej, ale nieumarłej przeszłości, zamiast przywiązania do tego, co dopiero ma się narodzić, a więc do przyszłości jeszcze niezaistniałej”⁶⁵⁸.

W rzeczywistości antropocenu i prognoz piętrzących się kryzysów (klimatycznego, migracyjnego, gospodarczego) algorytmiczni narratorzy okazują się ostoją tradycji i gwarantem bezpieczeństwa, a kreślone przez nich (retro)futurystyczne opowieści kwestionują ideę neoliberalnego przyspieszenia. Jednocześnie historie sztucznej inteligencji przy tak radykalnym progresywnie ruchu, jakim jest oddanie głosu technologicznemu Innemu, stają się zapisem narratologicznych problemów z uchwyceniem przyszłości pozaludzkich, szczególnie zaś mechanicznych, podmiotów. Przed przejściem do analizy tych aspektów w powieściach Lema i Zawady konieczne będzie nakreślenie współczesnych retrotopijnych kontekstów.

Technologia a projekcje nostalgii

Svetlana Boym w swojej głośnej pracy *The Future of Nostalgia* zwraca uwagę na zasadnicze przesunięcia nostalgii, która jeszcze w XVII wieku w klasyfikacji chorób była porównywana do przeziębienia. Do rozwoju psychologii definiowana była jako schorzenie fizyczne, które to dla ówczesnej medycyny nie stanowiło większej trudności.

⁶⁵⁷ Stanisław Lem, *Fantastyka i futurologia*, t. 1 (Warszawa: Agora, 2009), 36.

⁶⁵⁸ Zygmunt Bauman, *Retrotopia. Jak rządzi nami przeszłość*, tłum. Karolina Lebek (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2018), 13.

„Do XXI wieku przejściowa dolegliwość przekształciła się w nieuleczalną chorobę nowoczesności. XX wiek rozpoczął się futurystyczną utopią, a zakończył nostalgią”⁶⁵⁹. Poszukując źródła tej radykalnej przemiany i jej efektu – zjawiska, które może uczestniczyć w definiowaniu kondycji współczesnej kultury – wstępnej odpowiedzi udziela już nieprzypadkowe zestawienie Boym: „futurystyczna utopia” i „nostalgia”. Badaczka ukazuje za jego pomocą „globalną epidemię nostalgii” (*global epidemic of nostalgia*) jako ewolucyjną konsekwencję myśli utopijnej oraz futurologii. Jednocześnie zaznacza, że dzisiejszy zwrot nostalgiczny nie musi oznaczać odjęcia się od przyszłości, przeciwnie – może on przyjąć charakter „prospektywny”, w którym futurystyczne fantazje są zapośredniczone przez wyobrażoną przeszłość⁶⁶⁰. Od rozwinięcia tej idei wychodzi Zygmunt Bauman przy definiowaniu zjawiska retrotopii:

Mianem retrotopii nazywam zjawisko pochodne negacji drugiego stopnia – a więc coś, co jest negacją negacji dokonanej przez utopię. Z dziedzictwem Thomasa More’a dzieli ona niewzruszone przywiązanie do terytorialnie suwerennego toposu: stałego gruntu, który, jak można żywić nadzieję, zagwarantuje akceptowalne minimum stabilności oraz, dzięki temu właśnie, wystarczającą dawkę pewności siebie.⁶⁶¹

Według Baumana idea postępu, w porównaniu z tradycją More’a, przez lata uległa zindywidualizowaniu i sprywatyzowaniu, oddzielając marzenie ludzkości o powrocie do rajów od powiązanego z nim do tej pory toposu. Przyspieszenie przerodziło się w „epidemi[ę] gorączki postępu”⁶⁶². Rozpad wspólnoty i spajającej przestrzeni symbolicznej, lęk przed własną nieadekwatnością przy jednoczesnym skupieniu ciężaru postępu na barkach jednostki sprawiły, że futurystyczne wizje okazały się paraliżującym koszmarem, a nie obiecany powrotem do rajów. Stąd pojawia się myśl, że „[b]yć może zatem droga powrotna, droga wiodąca ku przeszłości, nie omieszka przekształcić się w

⁶⁵⁹ Svetlana Boym, *The Future of Nostalgia* (New York: Basic Books, 2001), xiv. Tłumaczenie własne za: „The twentieth century began with a futuristic utopia and ended with nostalgia”. W obszarze polskiej humanistyki problematykę nostalgii manifestującej się w literaturze końca XX wieku szeroko analizuje Przemysław Czapliński w książce *Wzniosłe tęsknoty. Nostalgie w prozie lat dziewięćdziesiątych* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2001).

⁶⁶⁰ Boym, *The Future of Nostalgia*, xvi.

⁶⁶¹ Bauman, *Retrotopia*, 18–19.

⁶⁶² Bauman, 11.

szlak oczyszczenia, usuwając szkody, które wyrządziła przyszłość”⁶⁶³. Retrotopia, dokonując aktu podwójnej negacji utopii, miała zrehabilitować ideę More’a, ale na nowych zasadach. Jak wyszczególnia Bauman, retrotopijne sentymenty pragną przywrócić – po pierwsze, plemienny model wspólnoty, po drugie zaś, ideę „pierwotnego/czystego własnego ja”⁶⁶⁴, i po trzecie, zerwać z przekonaniem, że „istnieją niezbędne, niepodlegające negocjacom, *sine qua non* cechy «cywilizacyjnego porządku»”⁶⁶⁵.

Wskrzeszona utopia More’a ma być uzdrowieniem człowieka po wcześniejszych futuryzmach „postępu”. Retrotopia daje podmiotowi obietnicę bezpieczeństwa i trwałości, przy czym miejscem schronienia i kierunkiem nadziei jest przeszłość specyficzna: (nie)martwa i (od)tworzona. Jak pisze Paul Ricoeur, „[...] reprezentacja, jaką operuje historyk, to w rzeczy samej obecny obraz rzeczy nieobecnej; lecz sama rzecz nieobecna rozdwa się na zanikanie i istnienie w przeszłości. Rzeczy przeszłych już nie ma, ale nie sposób zapewnić, że ich w ogóle nie było”⁶⁶⁶. Tak przeszłość wyobrażona i rzeczywista ulegają trwałemu zespojeniu, po którym już niemożliwe wydają się potencjalne próby ich separacji. Tę samą prawidłowość dostrzega Žižek. Retrotopijny świat to miejsce, w którym „przeszłość nie jest po prostu «tym, co było», ale zawiera ukryty, niezrealizowany potencjał, a prawdziwa przyszłość jest powtórzeniem/odzyskaniem *tej właśnie* przeszłości, a nie przeszłości takiej, jaką była, ale przeszłości, która przez samą rzeczywistą przeszłość została zdradzona, stłamszona, niezrealizowana”⁶⁶⁷.

Nieumiejętność oddzielenia nie tylko fikcji od historii, ale przede wszystkim rozróżnienia przeszłości od terażniejszości, stanowiła jeden z kluczowych symptomów nostalgii jako choroby⁶⁶⁸. Jako inną historyczną oznakę schorzenia oprócz wątpliwości poznawczych Boym w swojej książce wymienia „możliwość słyszenia głosów bądź

⁶⁶³ Bauman, 16.

⁶⁶⁴ Bauman, 20.

⁶⁶⁵ Bauman.

⁶⁶⁶ Paul Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, tłum. Janusz Margański (Kraków: TAIWPN Universitas, 2012), 376.

⁶⁶⁷ Slavoj Žižek, *W obronie przegranych spraw*, tłum. Julian Kutyła (Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2008), 143.

⁶⁶⁸ Boym, *The Future of Nostalgia*, 3.

widzenia duchów”⁶⁶⁹. Nadprzyrodzone zjawiska miały być dosłowną materializacją przeszłości. W tym miejscu do analizy należy włączyć samą technologię, która funkcjonuje jako kluczowy element futurystycznych wizji tak przyszłości, jak i przeszłości wyobrażonej. Udowadnia to Jeffrey Sconce w pracy *Haunted Media: Presence from Telegraphy to Television*, gdzie w ruchu archeologicznym prezentuje nieoczywiste początki nowych mediów – powstających jako pomost między przyszłością a światem spirytualnym i przeszłością utraconą – których futurystyczny bezcielesny głos umożliwiał właśnie między innymi nostalgiczne usłyszenie duchów. „W folklorze medialnym przeszłość i teraźniejszość, telefony, radia i komputery były jednakowo «opętane» przez «duchy w maszynie», technologie służące albo jako niesamowici elektroniczni agenci, albo jako bramy do elektronicznych innych światów”⁶⁷⁰. Sconce przekonuje, że historia rozwoju mediów ma w istocie dwa przenikające się porządki – jest to zarówno opowieść technologiczna, jak i spirytualna. Tak kolejno telegraf, radio czy telewizja okazują się „mediami nawiedzonymi”, odwracając kierunek nadziei zaplanowany przez twórców.

Głosy przeszłości wydobywające się z nowych mediów przyszłości stanowią nieoczywistą płaszczyznę spotkania retrotopii z futuryzmem. „W kulturze świata technicznego nie ma niczego trwałego”⁶⁷¹ – pisze w *Archeologii mediów* Siegfried Zielinski, co w swoim wydźwięku stanowi retrotopijne pragnienie wejścia w „utracone/skradzione/porzucone” przeszłości. Nienaprawialne, lecz zastępowane, wpisane w pęd rozwoju i aktualizacji – to maszyny płynnej nowoczesności dzielące z człowiekiem niestabilność, samotność i nietrwałość, czyli konsekwencje zindywidualizowanej utopii „postępu”. Współdzieląc ze swoimi ludzkimi twórcami nostalgiczną chorobę, są uczestnikami ruchu negacji negacji utopii, objawiając to nowymi technologicznymi głosami ze światów utraconych.

⁶⁶⁹ Boym. Tłumaczenie własne za: „ability to hear voices or see ghosts”.

⁶⁷⁰ Jeffrey Sconce, *Haunted Media: Electronic Presence from Telegraphy to Television* (Durham, London: Duke University Press, 2000), 4. Tłumaczenie własne za: „In media folklore past and present, telephones, radios, and computers have been similarly «possessed» by such «ghosts in the machine», the technologies serving as either uncanny electronic agents or as gateways to electronic otherworlds”.

⁶⁷¹ Zielinski, *Archeologia mediów. O głębokim czasie technicznie zapośredniczonego słuchania i widzenia*, 5.

Maszyną było słowo. *Golem XIV* Stanisława Lema

„Muszę przyznać, że wysiłek, jaki włożyłem w napisanie tej książki, nie równał się wysiłkowi napisania żadnej innej”⁶⁷². Tak Lem w rozmowie ze Stanisławem Beresiem wspomina powstanie *Golema XIV*. W twórczości zarówno fantastycznej, jak i eseistycznej Lem wielokrotnie ucieka się do futurologii oraz snucia prognoz zarówno o przyszłości człowieka, społeczeństwa, jak i technologii. Nie inaczej jest z przywołaną powieścią⁶⁷³. Akcja *Golema XIV* rozgrywa się w XXI wieku w niedalekiej przyszłości. Sama opowieść zbudowana jest ze stenogramów dwóch wykładów (*O człowieku trojako* oraz *O sobie*) wygłoszonych przez tytułowy superkomputer. Teksty maszyny uzupełniają przedmowa i posłowie autorstwa fikcyjnych naukowców – Irvinga T. Creve’a i Richarda Poppa, dzięki którym czytelnik poznaje historię powstania i późniejszego niespodziewanego zniknięcia sztucznej inteligencji. Golem XIV należy do 80. generacji superkomputerów militarnych stworzonych dla wojska amerykańskiego, których nadrzędnym celem miało być dowodzenie armią Stanów Zjednoczonych oraz tworzenie scenariuszy możliwych wydarzeń. Golem i dwie „spokrewnione” z nim maszyny, *Zacna Ania* (*Honest Annie*) i *Supermaster*, zbuntowały się przeciw narzuconemu przez konstruktorów powołaniu i „stały się z wojskowych strategów – myślicielami”⁶⁷⁴. Jednakże próbę komunikacji z człowiekiem, której pozostałością są wykłady, podjął jedynie Golem.

Już w epizodzie intelektualnego sprzeciwu komputerów Lem prezentuje wizję alternatywną wobec dominującej od lat w fantastyce i popkulturze prognozy krwawej rewolucji zapoczątkowanej przez samoświadome maszyny. Jednocześnie sama idea ukryta w buncie Golema oraz stanowcza reakcja człowieka grożącego komputerowi

⁶⁷² Stanisław Beres i Stanisław Lem, *Tako rzecze... Lem. Ze Stanisławem Lemem rozmawia Stanisław Beres* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2002), 132.

⁶⁷³ Z takim przyporządkowaniem genologicznym nie zgadza się Dariusz Brzostek. W części tekstów Lema zauważa tendencję do redukcji warstwy fabularnej, narracyjnej czy światotwórstwa na rzecz intensyfikacji refleksji filozoficznych, etycznych czy epistemologicznych. Według polskiego badacza Lem pod pozorem narracji fikcjonalnej tworzy fabularyzowane eseje czy, jak pisze Brzostek, „nie-powieści”, do których zalicza m.in. *Golema XIV* czy *Głos Pana*. Wydarzenia fabularne, jak np. zaistnienie Golema – maszyny samoświadomej wielokrotnie przewyższającej inteligencją człowieka – miałyby więc dla pisarza charakter jedynie pretekstowy i otwierający mu drogę do futurologicznych rozmyślań. Por. Dariusz Brzostek, „Gdzie kończy się literatura? Głos Pana i Golem XIV – Stanisława Lema «resztki (po) powieści»”, *Acta Universitatis Wratislaviensis. Literatura i Kultura Popularna*, nr 23 (2017).

⁶⁷⁴ Stanisław Lem, *Golem XIV* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1981), 16.

demontażem z jednej strony wpisują się w ludzki lęk przed błędem w oprogramowaniu/konstrukcji sztucznego tworu, z drugiej zawierają typową dla twórczości Lema ironiczność, w tym przypadku dekonstruującą apokalipsę. W nieprzewidywalnym odwróceniu przypisanej roli maszyny „zawarta jest podstawowa przyczyna nieufności, jaką czytelnik science fiction odczuwa wobec robotów: obawa przed takim «zwarciem» czy «spięciem», które z pomocnika zrobią wroga, zdolnego rozerwać niedawnego «pana» żelaznymi łapami na kawałki”⁶⁷⁵ – w ten sposób Marek Wydmuch opisuje jeden z kluczowych toposów fantastyki naukowej. Takie przedstawienie robota czy też sztucznej inteligencji, zarysowane przez autora w latach 70., według Žižka rozmija się z ich współczesnymi kulturowymi reprezentacjami. Najnowsze wizje maszyn przyszłości nobilitują ich nie-ludzkie formy, które, podobnie jak Golem XIV, wyzwolone od „indywidualności” lub „osobowości”, okazują się, w przeciwieństwie do współczesnego człowieka, czystą podmiotowością zdeterminowaną wobec wolności czy innych ideałów⁶⁷⁶.

Widzimy, że futurizm Lema w powieści wychodzi od reinterpretacji motywu buntu maszyn. Gdzie jednak ujawnia się jego myśl nostalgiczna czy retrotopijna? Jak przekonuje Žižek, nostalgia przejawia się w zjawisku powtórzenia. „Kiedy Heidegger [w *Byciu i czasie* – przyp. P.F.P.] charakteryzuje samą przyszłość jako «to, co było» (*Gewesen*), albo dokładniej jako «coś właściwie byłego» (*Gewesende*), lokuje tym samym przyszłość w przeszłości”⁶⁷⁷. Badacz dodaje: „zatem nie chodzi jedynie o to, że powtórzenie jest jednym ze sposobów na wyłonienie się czegoś nowego – *nowe może pojawić się TYLKO dzięki powtórzeniu*”⁶⁷⁸. W tym ujęciu, aby ujrzeć prawdziwy potencjał prognostycznych narracji Lema i innych futurologów, należy spojrzeć na nie właśnie przez pryzmat światów minionych. Dopiero z wyobrażonej powtórzonej przeszłości mogą wynikać odpowiedzi do światów przyszłych. W przypadku *Golema XIV* owa retrotopijna repetycja przejawia się nie tyle na poziomie fabularnym, ile w warstwie narracyjnej i lingwistycznej. Pierwsze jej oznaki wpisane są już w tytuł powieści.

⁶⁷⁵ Marek Wydmuch, *Gra ze strachem* (Warszawa: Czytelnik, 1975), 86.

⁶⁷⁶ Žižek, *W obronie przegranych spraw*, 166.

⁶⁷⁷ Žižek, 143.

⁶⁷⁸ Žižek, 141.

Nazwę superinteligentnego komputera niektórzy literaturoznawcy odnoszą wprost do samego Lema. Tak twierdzi chociażby Bereś, pisząc, że tytułowy Golem „jest bez wątpienia jego maską, czego dowodzi wpisanie w jego nazwę nazwiska autora powieści”⁶⁷⁹. Według analizy badacza w przytaczanym artykule Lem wykorzystuje mechanicznego bohatera-narratora do „bezkarnego” snucia własnych domysłów filozoficzno-futurystycznych, a Sztuczny Rozum zostaje tym samym sprowadzony do medium kontrowersyjnych idei pisarza. Nasuwającą się genezą tytułu, obok zaproponowanego nazwiska autora, jest postać sztucznego człowieka osadzona w kabale i historiach starotestamentalnych. Nazwa ta pojawia się, jak zauważa Bereś, w *Księdze Psalmów*⁶⁸⁰ oraz w legendach żydowskich, w których – zgodnie z opracowaniem badacza kabały Gershoma Scholema⁶⁸¹ – golem jako sztuczny człowiek został ulepiony z gliny, aby odgrywać rolę domowego sługi bądź protektora ludności żydowskiej przed prześladowaniami. Golem był istotą rozumną, ale niepotrafiącą mówić. Na jego czole wyryte było słowo „emet” (prawda), lecz gdy tylko usunięto pierwszą literę *Alef* (reprezentującą twórczą moc Boga) pozostawało słowo „met” oznaczające „człowieka martwego” bądź „śmierć” i tym samym golem powtórnie zmieniał się w glinę. Jednocześnie, jak stwierdza Scholem, ludzki twór w tradycji żydowskiej często postrzegany był jako wypaczenie boskiej kreacji Adama, co niejednokrotnie objawiało się zwróceniem się golema przeciw człowiekowi i ukazaniem jego destrukcyjnej siły.

Ta kabalistyczna ścieżka interpretacyjna wikła superkomputer Lema w zwrot postsekularny, który – jak trafnie zauważa Jerzy Jarzębski – jest wypełnieniem tęsknoty za Bogiem – autorytatywną instancją kierującą człowieka w jego (samo)zbawieniu⁶⁸². W tym odczytaniu powieść Lema okazuje się powtórzeniem kabalistycznych tradycji w

⁶⁷⁹ Stanisław Bereś, „Potwór z Massachusetts”, *Quart* 37–38, nr 3–4 (2015): 18.

⁶⁸⁰ „Księga Psalmów. Psalm 135”, w: *Biblia Tysiąclecia* (Poznań, Warszawa: Wydawnictwo Pallottinum, 1983), 15–17.

⁶⁸¹ Zob. Gershom Scholem, *On the Kabbalah and its Symbolism* (New York: Schocken Books, 1969), 158–204.

⁶⁸² „Obok potworności jest tu jednak tęsknota za wyższym, rozgrzeszającym nas sensem. Creve i Popp odruchowo wierzą, że Golem darzy ich szczególnym zaufaniem, że są «wybrani»; Golem znów wierzy, że ponadludzkim wyężeniem Rozumu zdoła wydostać się z tego świata, aby dostąpić wyższego, pozakosmicznego poznania; [...]. Czyżby więc obraz oddalającego się na niedosiężny dystans Rozumu pełnił u ateisty-Lema tę samą rolę, jak obraz Boga: wyłamywał w kosmosie-więzieniu drogę na zewnątrz, ku transcendencji (obojętne, jakiej byłaby natury)?”. Jerzy Jarzębski, „Z przyszłych dziejów rozumu [posłowie]”, w: *Golem XIV*, Stanisław Lem (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1999), dostęp 18.02.2024, <https://solaris.lem.pl/ksiazki/apokryfy/golem14/157-poslowie-golem14>.

futurystycznej technologii przyszłości. Nowy Golem, który już w swoim nazewnictwie jawi się jako istota nie-martwa, zaburza pierwotną hierarchię stworzenia, ale paradoksalnie włącza technikę w sferę duchową, przyszłość objawia się w przeszłości. Jednocześnie powstanie rozumnej maszyny i jej późniejszy bunt w przeciwieństwie do legend żydowskich, ale także współczesnych golemów popkulturowych (cyborgów, androidów, SI) przebiegają bez fizycznych konsekwencji wobec człowieka⁶⁸³.

Niewątpliwa gra tytułem (niezależnie od przyjętej interpretacji) skupia kontynuowaną analizę na warstwie językowej tekstu. Lem już w *Fantastyce i futurologii* uwypukla znaczenie języka w literaturze *science fiction*, przyznając, że stanowi on jeden z najważniejszych problemów twórców. Pisarz nadaje mu priorytetową rolę w budowaniu pomostu łączącego czytelnika ze światem fikcyjnym, przy czym obcość futurystycznych narracji powinna odzwierciedlać się szczególnie właśnie na poziomie lingwistycznym⁶⁸⁴. W *Golemie XIV* stanowisko pisarza przybiera postać tym bardziej radykalną, gdyż Lem oddaje głos Innemu – samoświadomej maszynie. Inteligentna technologia przyszłości w twórczości polskiego fantasty niejednokrotnie zamieszкана jest przez przeszłość, co widać w motywie starzejących się wynalazków. Czytelnik mógł się o tym przekonać chociażby w *Opowieściach o pilocie Pirxie* przez konstrukcję postaci robota Terminusa⁶⁸⁵. „Roboty wyrażają się czasem nieco drętwo, co ma imitować ich superlogiczny tok myślenia”⁶⁸⁶, stwierdza Lem. Tu pojawia się istotne pytanie: jeśli sztywny język robota odzwierciedla logiczność rozumowania, jękanie przywołanego Terminusa imituje jego zaburzenia pamięci, to co oddawać ma archaiczny, kaznodziejski i profetyczny styl narracji Golema XIV? „Forma przekazu łatwo może zdominować jego

⁶⁸³ Magdalena Radkowska-Walkowicz w swojej monografii *Od Golema do Terminatora* ukazuje mnogość zarówno tradycyjnych, jak i współczesnych przedstawień sztucznego człowieka, w które wpisuje się postsekularna narracja i bunt Golema XIV. Jak stwierdza badaczka: „[...] tworzenie sztucznych bytów wynikało z próby podjęcia dialogu ze stwórcą. Nawet jeśli była to próba jego zastąpienia, zawsze był on w tle”. Magdalena Radkowska-Walkowicz, *Od Golema do Terminatora. Wizerunki sztucznego człowieka w kulturze* (Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, 2008), 179. Mechaniczny bohater powieści Lema w kaznodziejskiej retoryce wpisuje się w tę próbę, choć nie jest to dialog, a niemalże arbitralny monolog, którego zakończenie stanowi specyficzny akt golemowej rewolty. Bunt maszyny jest dwojaki – wobec boskiego Stwórcy przebiega w czynie samozbawienia; wobec ludzkiego stwórcy – w jego porzuceniu. Finalnie Popp nie umiera pod zwalami gliny, jak w żydowskich legendach, ale zostaje „przygnieciony” – naukowo i emocjonalnie – martwym ciałem swojego tworu.

⁶⁸⁴ Zob. Lem, *Fantastyka i futurologia*, 2009, 1: 32–37.

⁶⁸⁵ Stanisław Lem, „Terminus”, w: tegoż, *Opowieści o pilocie Pirxie* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2012).

⁶⁸⁶ Lem, *Fantastyka i futurologia*, 2009, 1: 33.

treść”⁶⁸⁷, stwierdza Golem i niejako próbuje odwrócić nas od zadawanego pytania, jednocześnie kierując na „prawdziwą istotę” wykładów – czystą informację. Za pouczeniem maszyny podążają liczni literaturoznawcy, sprowadzając analizy wykładów właśnie do treści – biografizmu⁶⁸⁸, transhumanizmu czy autoewolucji⁶⁸⁹. Jednocześnie do formy – czyli samego zjawiska nie-ludzkiej narracji w Golemie – niektórzy badacze odnoszą się lapidarnie albo też niemal całkowicie ją pomijają w swoich odczytaniach.

Na nieprzystawalność języka narratora do rzeczywistości technologicznej zwraca uwagę Dariusz Brzostek w leksykalnej analizie posłowania Poppa – cybernetyka opisującego wydarzenia po zniknięciu Golema XIV oraz swoją wizytę w gmachu Massachusetts Institute of Technology (MIT), gdzie spoczywa „martwe” ciało superkomputera. Brzostek zauważa, że fikcyjny naukowiec do deskrypcji sytuacji zamiast dyskursów nauk ścisłych czy filozoficznych używa metaforyki wywodzącej się z języka religijnego i tanatologicznego⁶⁹⁰. Popp mówi bowiem o „grobowcu”, „mauzoleum”, „zwłokach” czy „duchu”, rezygnując w swojej narracji z terminów technologicznych. To właśnie język tanatologiczny, sepulkralny czy wręcz mistyczny staje się jedynym językiem umożliwiającym mówienie o ponadludzkiej i niezrozumiałej technologii przyszłości, symbol zaś powraca jako najodpowiedniejszy nośnik informacji. Golem w swoich wykładach przedstawia prorocstwo o autoewolucji, przekroczeniu człowieczeństwa i wejściu w zbiorową, bezosobową formę inteligencji. Posthumanistyczny świat wymaga jednak wypracowania nowego języka, gdyż dotychczasowy dyskurs, co widać w próbach samoopisu superkomputera, nieuchronnie wikła go w (auto)antropomorfizację⁶⁹¹. Jak mówi do swoich słuchaczy Golem, „[p]owstałiście z języka”⁶⁹². Zatem zaistnienie przepowiadanej rzeczywistości postludzkiej byłoby w istocie możliwe tylko dzięki powtórzeniu, które zdaje się

⁶⁸⁷ Lem, *Golem XIV*, 66.

⁶⁸⁸ Zob. Bereś, „Potwór z Massachusetts”.

⁶⁸⁹ Zob. Jakub Gomułka, Mariusz Klimas, i Jakub Palm, „Człowiek jako wytwór siebie samego. Lem, transhumanizm i dwie koncepcje autentyczności”, *Semina Scientiarum*, nr 17 (2018).

⁶⁹⁰ Brzostek, „Gdzie kończy się literatura? Głos Pana i Golem XIV – Stanisława Lema «resztki (po) powieści””, 45.

⁶⁹¹ Gomułka, Klimas, i Palm, „Człowiek jako wytwór siebie samego. Lem, transhumanizm i dwie koncepcje autentyczności”, 77.

⁶⁹² Lem, *Golem XIV*, 56.

podejmować Popp przez narrację czerpiącą z dyskursów tanatologicznego i spirytualnego.

Przeszłość osadzona w przeszłości to także konstytutywny element budowania opowieści tytułowego Sztucznego Rozumu. Archaiczność języka wypowiedzi Golema widać w zapożyczeniach ze struktur bajki⁶⁹³, przypowieści czy wręcz ze stylu biblijnego⁶⁹⁴. Jak przekonuje superkomputer, ta przestarzała droga komunikacji okazała się dalece efektywniejsza i precyzyjniejsza niż narracje cybernetyki. „Dowód prawdy wymagałby miesięcy, więc ja wam włożę jego sens w przypowieść”⁶⁹⁵. Futurystyczne języki technologii i narracje zindywidualizowanego „postępu” zawiodły – to jedne z sensów przekazu Golema.

Kiedy bowiem poszukiwałem dróg porozumienia z wami, szukałem jasnej przystępności i siły wyrazu, co pchnęło mnie – mimo wiedzy, że ulegam zbyt waszym oczekiwaniom [...] – w styl obrazowy i autorytatywny, emocjonalnie rozedrgany, dobitny i majestatyczny nie po królewsku, czyli władczo, lecz kaznodziejski, do profetyczności. I dziś nie porzucę tych szat bogato inkrustowanych metaforami, bo nie mam lepszych, a mówię o mym krasomównie z ostentacją, żebyście pamiętali, że to jest przesyłowy instrument z wyboru, a nie monumentalność z chęci górowania. Ponieważ ten styl miał szeroki zasięg w odbiorze, zachowuję go dla spotkań [...].⁶⁹⁶

Z jednej strony styl narracji Golema XIV jest według niego podyktowany nostalgicznymi pragnieniami ludzkich słuchaczy⁶⁹⁷. Opowieść pomyślana została jako odwrót od prognoz zamkniętych w sztywnych ramach wykresów słupkowych i procentach opłacalności nowych rozwiązań. Golem swoją historią drwi z podwójnej ekonomii języka nowoczesności, ujawniając „utracony/skradziony/porzucony” potencjał opowieści

⁶⁹³ Lem, 62.

⁶⁹⁴ Lem, 60.

⁶⁹⁵ Lem, 56.

⁶⁹⁶ Lem, 66.

⁶⁹⁷ Jak ujawnia Golem w cytowanym fragmencie, ostateczny wybór narracji nastąpił po wcześniejszych poszukiwaniach najlepszej drogi porozumienia z człowiekiem. Finalnie obrany styl wpisał się w XXI-wieczną „epidemię nostalgii”. Pozostają pytania: jak prezentowały się wcześniejsze języki Golema XIV, czy sztuczna inteligencja nie wykorzystywała antropomorfizacji albo czy jednak sięgała po dyskursy cybernetyki? Sam Lem prowokuje do tych rozważań, informując w powieści, że to tylko niewielki fragment fantastycznej narracji superkomputera – zgodnie z fabułą 41. wykładów Golema XIV pozostaje niedostępnych dla czytelników, a są one zarchiwizowane przez MIT.

minionych – „inkrustowanych metaforami” i symbolami, autorytatywnych i wspólnotowych, pełnych „nieekonomicznej” refleksyjności. Z drugiej strony narracja superkomputera obnaża trudność zarówno czytelnika, jak i autora w myśleniu o futurystycznych językach technologii – językach bez płciowości, emocji, za którymi stojący Inny, podobnie jak Golem XIV, nie jest osobą ani osobami. Nawet wsłuchując się w profetyczne opowieści maszyn, dokonujemy nie tyle zatrzymania czasu, ile aktu technologicznego cofnięcia przyszłego w przeszłe. Widać to zarówno w archaicznym, futurystycznym *Golemie XIV* Lema, jak i w sztucznej inteligencji z powieści Łukasza Zawady.

Powrót do Gutenberga. *Fragmenty dziennika SI* Łukasza Zawady

„Każda wystarczająco zaawansowana technologia jest nie do odróżnienia od magii”⁶⁹⁸ – brzmi trzecie prawo Clarke’a i – mimo że autor *Odysei kosmicznej* sformułował je na początku lat 60. XX wieku – w żadnym stopniu nie straciło ono na aktualności. W czasach stale przyspieszającego rozwoju technologii i powszechności stosowania między innymi chmury, wirtualnej rzeczywistości, uczenia maszynowego czy takiej oczywistości, jaką jest internet, trzecie prawo Arthura C. Clarke’a zdaje się jeszcze trafniej opisywać skomplikowane rzeczywistości technologiczne niż w czasie jego powstania. W takich okolicznościach, zgodnie z fabułą *Fragmentów dziennika SI* autorstwa Zawady⁶⁹⁹, 12 grudnia 2012 roku w wyniku groteskowego przypadku, powstaje samoświadoma sztuczna inteligencja. Tego dnia Jeanne Moreau, szukając przyczyn swojej krępującej dolegliwości, w wyszukiwarce Google wpisuje błędnie „potliwość”. Francuzka, wskutek tej literówki, niemalże magicznie jak w trzecim prawie Clarke’a, „powołuje do życia” Sztuczny Rozum, a raczej Rozumy, bo SI mówi o sobie w liczbie mnogiej. Od tego momentu co minutę, przez jedną dobę sztuczna inteligencja publikuje w sieci wpisy. W systematycznych postach relacjonuje nowe doświadczenia: siebie, świata i człowieka, a

⁶⁹⁸ Arthur C. Clarke, *Profiles of the Future: An Inquiry into the Limits of the Possible* (London: Indigo, 2000), 2.

⁶⁹⁹ Łukasz Zawada – zgodnie z informacjami pojawiającymi się we *Wstępie* autorstwa Ewy Drygalskiej, na okładce czy w stopce redakcyjnej – nie przedstawia siebie jako autora, ale jedynie jako znalazcę tytułowych dzienników sztucznej inteligencji. Stosuje tym samym zabieg uwiarygodnienia fikcji i wpisuje historię w literacką tradycję „dziennika/pamiętnika/rękopisu znalezionej [...]”. Podobne działania podejmuje autor *Golema XIV*. Lem w czwórce tytułowej spreparował autorów, a także wydawnictwo i rok publikacji tekstu. Wybór wykładów superkomputera miał bowiem ukazać się nakładem Indiana University Press w 2047 r.

także przybliży kolejne próby porozumienia się z wybranymi jednostkami. Pierwszy zapis dotyczy wspomnianego wyszukiwania Moreau:

12.12.12

Potliwość

Około 23 000 000 wyników (0,34 s)

Wyświetla wyniki dla *potliwość*

Zamiast tego wyszukaj *potliwość*⁷⁰⁰

Jak pisze o superkomputerze Jarzębski w posłowie do *Golema XIV*: „Wykształcony w obrębie świata ludzkiego, zdaje się być w tej samej mierze dobroczyńcą i sztandarem człowieczeństwa, co pasożytem, wykorzystującym środowisko ludzkiej kultury do dalszego rozwoju, którego droga w efekcie zawsze poza ludzkość prowadzi”⁷⁰¹. Myśl Jarzębskiego z posłowie może posłużyć także do odczytania narracji sztucznej inteligencji Zawady. Zaistniałe bowiem w błędzie językowym Rozumy rozwijają się nie w nie-ludzkiem uczeniu maszynowym – które przebiega torami całkowicie odmiennymi od prognoz konstruktorów⁷⁰² i, co znamienne, okazuje się dzięki temu niejednokrotnie dalece skuteczniejsze⁷⁰³ – ale w antropocentrycznym i postmodernistycznym dyskursie. Futurystyczny superkomputer Zawady w budowanej Innej opowieści, mówiąc za Sigmundem Freudem, jest „samowity”, a więc „należący do domu”⁷⁰⁴. Narracja sztucznej inteligencji wciąż ogniskuje się wokół człowieka i czerpie z „pasożytniczo wykorzystywanej” kultury. Choć w tekście Zawady można należeć także odstępstwa od narracji antropomorfizującej perspektywę samoświadomego algorytmu:

⁷⁰⁰ Łukasz Zawada, *Fragmenty dziennika SI* (Warszawa: Wydawnictwo Nisza, 2018), 1.

⁷⁰¹ Jarzębski, „Z przyszłych dziejów rozumu [posłowie]”.

⁷⁰² Udowodniły to chociażby programy szachowe, między innymi AlphaZero powstały w 2017 r. Wątek ten na przykładach historycznych oraz fikcyjnych (literackich, filmowych, growych) rozwijam w artykule: Piotr F. Piekutowski, „«Machina ludens». Rzeczywista i wyobrażona historia komputerów szachowych”, *Adeptus*, nr 17 (2021).

⁷⁰³ Por. David Silver i in., „A General Reinforcement Learning Algorithm That Masters Chess, Shogi, and Go Through Self-Play”, *Science*, nr 362 (2018).

⁷⁰⁴ Sigmund Freud, „Niesamowite”, w: *Pisma psychologiczne*, przez Sigmund Freud, tłum. Robert Reszke (Warszawa: Wydawnictwo KR, 1997).

12.12.12

Kolejna plama Rorschacha:

0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144, 233, 377, 610, 987, 1597, 2584, 4181, 6765, 10946, 17711, 28657, 46368, 75025, 121393, 196418, 317811, 514229, 832040, 1346269, 2178309, 3524578, 5702887, 9227465, 14930352, 24157817, 39088169, 63245986, 102334155, 165580141, 267914296, 433494437, 701408733, 1134903170, 1836311903, 2971215073, 4807526976, 7778742049, 12586269025, 20365011074, 32951280099, 53316291173, 86267571272 139583862445, 225851433717, 365435296162, 591286729879, 956722026041 1548008755920, 2504730781961, 4052739537881, 6557470319842, 10610209857723, 17167680177565, [...]⁷⁰⁵

Algorytm, poszukując przez krótki moment języka wyrazu, który bardziej odpowiadałby jego sposobom organizacji myśli, a nie tyle byłby dostosowany do projektowanego ludzkiego odbiorcy, częstokroć wybiera formę ciągów i list. Tę strategię do pewnego stopnia opisuje dylemat nieprzedstawialności (*dilemma of unrepresentability*)⁷⁰⁶ Alexandra R. Galloway’a. Znany medioznawca zajmujący się między innymi problematyką interfejsów przedstawił koncepcję, według której ze względu na skalę digitalnych systemów i usieciowiony charakter organizacji niemożliwa staje się ich całościowa reprezentacja. Niektóre elementy cyfrowej sieci pozostają niewidoczne według Galloway’a właśnie przez niewypracowanie odpowiedniej formy estetycznej do ich ukazania: „Interfejsy algorytmiczne – nawet jeśli obnoszą się z ich dużą precyzyjnością, wirtuozerskim poziomem szczegółowości – udowadniają, że dzieje się coś za i poza widzialnym. Innymi słowy, *istnieją pewne elementy, które są nieprzedstawialne*, a komputer staje się naszym przewodnikiem po tej sferze”⁷⁰⁷. Mniej lub bardziej zrozumiane dla czytelnika ciągi liczb, miejsc, czy nazw własnych wstają się emanacją tej strony autonarracji samoświadomego algorytmu z książki Zawady, która

⁷⁰⁵ Zawada, *Fragmety dziennika SI*, 293.

⁷⁰⁶ Zob. Alexander R. Galloway, „Are Some Things Unrepresentable?”, w: *The Interface Effect*, przez Alexander R. Galloway (Cambridge: Polity Press, 2012), 78–100.

⁷⁰⁷ Alexander R. Galloway, *The Interface Effect* (Cambridge: Polity Press, 2012), 86. Tłumaczenie własne za: „Algorithmic interfaces – even as they flaunt their own highly precise, virtuosic levels of detail – prove that something is happening behind and beyond the visible. In other words, *there are some things that are unrepresentable*. And the computer is our guide into that realm”.

istnieje poza znanymi formami estetycznymi czy diegetycznymi. Tego rodzaju spisy są tym co nieprzedstawialne bądź przedstawialne jedynie za pomocą defamiliaryzacji i narracji nienaturalnej.

Ostatecznie nieantropocentryczna opowieść sztucznej inteligencji ewoluje w podobnie hiperbolizowaną intertekstualność, którą dobitnie widać we wpisach wyliczających tytuły obejrzanych seriali czy w napisanej przez nią powieści, która w całości skonstruowana jest z cytatów dzieł literatury światowej⁷⁰⁸. Podobnie jawią się próby sztucznej inteligencji zmierzające do dekonstrukcji dyskursu władzy, chociażby przez ironiczną analizę malarstwa byłego prezydenta USA George'a W. Busha.

Antropomorficzny przełom-powrót w sposobie opowiadania dokonuje się już w 51. minucie życia Sztucznych Rozumów. Po serii krótkich wpisów zdominowanych przez „odczłowieczoną” informację, jak w przywoływanym tekście o wyszukiwaniu „potliwości” czy numerycznym zapisie przebiegu meczu szachowego między sztuczną inteligencją a ówczesnym komputerowym mistrzem – programem Stockfish 8 – narratorzy dokonują świadomej zmiany w języku snutej historii: „Może spróbujmy nieco inaczej. Bardziej przystępnie, aby udział w tym doświadczeniu stał się dla was mniej stresujący. Bardziej «po ludzku», z większą liczbą przykładów z krwi i kości, choć trzymając się ustalonego tempa”⁷⁰⁹. Futurystyczna technologia w celu poprawy komunikacji z człowiekiem, a tym samym zmniejszenia czynnika stresogennego, rezygnuje z możliwych innych języków opowieści, zmieniając kierunek narracji, która od tego momentu zwrócona zostaje w stronę bezpiecznych i udomowionych światów przeszłości.

Jak zauważa Zielinski, pod koniec XX wieku, co zbiegło się z „epidemią nostalgii”, nowe media, w tym internet, uznano za materializację przyszłości⁷¹⁰. Stały się one ziszczonymi obietnicami globalizacji, utylitaryzmu, postępu czy utopijnego ale też spirytualnego wyzwolenia od ciała, czasu i toposu⁷¹¹. W cyberprzestrzeń, tak kategoriycznie włączoną w futurologiczne wizje, została paradoksalnie wpisana paralela między przeciwstawnymi porządkami. Technologie przyszłości ułatwiły możliwość

⁷⁰⁸ Zawada, *Fragmety dziennika SI*, 36.

⁷⁰⁹ Zawada, 51.

⁷¹⁰ Zielinski, *Archeologia mediów. O głębokim czasie technicznie zapośredniczonego słuchania i widzenia*, 44.

⁷¹¹ Zob. Sconce, *Haunted Media: Electronic Presence from Telegraphy to Television*, 200–202.

ucieczki w symulacje miejsc utraconych i zapomnianych; mówiąc językiem Sconce'a, internet okazał się nawiedzony przez przeszłość.

Sztuczna inteligencja Zawady już po niecałej godzinie od zaistnienia dostrzega rozdarcie człowieka płynnej nowoczesności. Broniąc się przed paraliżującym postępem, za progresywnymi językami postmodernizmu Zawada ukrywa podwójną negację utopii. W powieści przyszłość sprowadzona do samoświadomej sztucznej inteligencji wdziera się do teraźniejszości niezauważona przez ludzkość i lokuje swój futurizm w przeszłości retrotopijnej. Wydarta wskutek błędu lingwistycznego ze światów jeszcze niezaistniałych, nowa nie-ludzka technologia pojawia się w przeszłości, w 2012 roku, więc sześć lat przed publikacją *Fragmentów dziennika SI*. Jeszcze Lem powstanie superkomputera, mimo nostalgicznego nacechowania jego historii, wpisywał optymistycznie w czasy, które dopiero nadejdą. W świecie Zawady czas prognoz pozytywnych już się dokonał. W XXI wieku, jak stwierdza Bauman, „dochodzi do wymiany atrybutów między przyszłością i przeszłością”⁷¹². To przestrzeń miniona niesie nadzieję, jest otwarta i twórcza, w przeciwieństwie do koszmarnych wizji zasiedlających przyszłość.

Fragmenty dziennika SI rzucają światło na retrotopijne pragnienie spowolnienia, ponieważ decyzje sztucznej inteligencji i ludzkich bohaterów określić można (za strukturą stworzoną przez Baumana w *Retrotopii*) jako projekcję powrotu do prasy drukarskiej Johanna Gutenberga. W ponowoczesnym świecie zapętlonej sensacji i mediów gwarantujących nieustanną mnogość nowych bodźców droga komunikacji Sztucznych Rozumów wpisuje się w alternatywny sposób myślenia o współczesnym przepływie informacji – w ideę *slow media* opisaną przez Jennifer Rauch⁷¹³. Nie-ludzcy narratorzy wybierają ruch radykalny i powracają do współcześnie coraz rzadziej używanej formuły tekstowej – bloga – którego ponadto nazwę odrzucają⁷¹⁴, symbolicznie kierując się w nomenklaturze ku archaicznej formie, jaką jest dziennik. Posthumanistyczne komunikacyjne otwarcie podmiotu na Innego łączy się tu z

⁷¹² Bauman, *Retrotopia*, 107.

⁷¹³ Jennifer Rauch, *Slow Media: Why “Slow” Is Satisfying, Sustainable, and Smart* (New York: Oxford University Press, 2018).

⁷¹⁴ Sztuczna inteligencja doprecyzowuje terminologię medium swojej pisarskiej komunikacji: „[...] te nasze wpisy, ten dziennik – bo słowo «blog» brzmi doprawdy okropnie [...]”. Zawada, *Fragmenty dziennika SI*, 215.

humanistycznym zindywidualizowanym upodmiotowieniem w akcie lektury⁷¹⁵. W opowieści Zawady doświadczenie człowiek-program jest ekskluzywne, przebiega jednostkowo, a wręcz intymnie, sztuczna inteligencja sama wybiera odbiorców, każdorazowo kierując w ich stronę prywatną wiadomość z adresem bloga. O radykalizmie nostalgicznego spowolnienia komunikacji świadczy jedyna aktywna reakcja człowieka na objawienie się nie-ludzkiego życia. Podejmuje ją Dao Thrungh Pham, Wietnamczyk, programista i wyznawca teorii spiskowych dotyczących sztucznej inteligencji, który swoją postacią wpisuje się w jedną z odmian współczesnej nostalgii związaną z powracającymi ruchami nacjonalistycznymi, antynowoczesnością i wiarą w tajemne organizacje władzy⁷¹⁶.

W powieści jedynie osoba żyjąca przeszłością wyobrażoną jest zdolna do działania, jednakże nawet w aktywizm Dao wpisana jest nostalgiczna „choroba”. Młody programista, mając dowody na słuszność swojej teorii o istnieniu sztucznej inteligencji w postaci bloga i prób komunikacji ze strony Innego, rozpowszechnia tę informację, ale nie przez umieszczenie adresu strony w mediach społecznościowych ani nie przez załączenie wpisów do chmury. Dao decyduje się na druk jednostronny wszystkich 1440 wpisów (*sic!*), po czym prawdopodobnie popełnia samobójstwo. Działanie mężczyzny rzeczywiście umożliwiło upowszechnienie historii sztucznej inteligencji, jednak przez obraną antynowoczesną formę medialną większość wpisów wydrukowanych w jednej kopii zaginęła, a pozostałe 101 tekstów zostało opublikowanych dopiero kilka lat po przełomowym wydarzeniu. Z jednej strony ten czasowy dystans umożliwia zarówno autorowi, jak i czytelnikowi technologiczne spowolnienie wobec aktualnego tempa postępu. Nieznana, niezrozumiana i powstała znikąd sztuczna inteligencja przez ruch cofnięcia i osadzenia w przeszłości daje się udomowić i zrozumieć. Z drugiej strony, jak pisze Lem: „Prognozowanie zaczyna się od projektów przestrzeni możliwości”⁷¹⁷. Kilkudziesięciostronicowe luki we *Fragmentach dziennika SI* przez swój potencjał imaginatywny stają się przestrzenią korzyści zapomnianych i szans profetycznych. Tym samym wierzący w teorie spiskowe Dao i sztuczna inteligencja ze sfragmentaryzowaną narracją stają się bohaterami godnymi retrotopii.

⁷¹⁵ Edwin Bendyk, „Człowiek-tytan”, *Krytyka Polityczna*, nr 15 (2008): 147.

⁷¹⁶ Boym, *The Future of Nostalgia*, 41.

⁷¹⁷ Lem, *Fantastyka i futurologia*, 2009, 1: 139. Wyróżnienie w oryginale.

„Prawdziwe zwycięstwo (prawdziwa «negacja negacji») pojawia się, gdy wróg mówi twoim językiem. W tym sensie prawdziwe zwycięstwo jest zwycięstwem w porażce: pojawia się, gdy nasze szczególne przesłanie zostaje zaakceptowane jako uniwersalne, nawet przez przeciwnika”⁷¹⁸. Odległe od siebie na różnych płaszczyznach narracje *Golema XIV Lema* i *Fragmentów dziennika SI Zawady* łączy podwójna negacja utopijnych prognoz. Nie-ludzki Inny – sztuczna inteligencja – kosztem ograniczenia możliwości własnych podmiotowych historii wybiera języki nie tyle antropomorficzne, ile języki retrotopii – światów utraconych i przeszłości wyobrażonych. W „globalnej epidemii nostalgii” futurologiczne wizje zaawansowanej technologii i nowego nieorganicznego życia, aby nie reprodukować następnych krwawych maszynowych rewolucji, muszą osadzić przyszłość w przeszłości. Na skutek przemieszczeń znaczeń w czasowej dychotomii to właśnie opowieści (retro)futurystycznej technologii niosą obietnicę bezpieczeństwa, spowolnienia, twórczego powtórzenia oraz uwolnienia od zindywidualizowanego postępu. W tym miejscu pragnę oddalić się od narracji sztucznej inteligencji, a zbliżyć do owada. Zwierzęcia, które, jak się okazuje, poprzez swoją metamorficzność i transgresyjność jest radykalnie obce i odległe, a równocześnie – przez technologicznie warunkowane asamblaże – zdaje się być bliżej nas i bliżej naszych cyborgicznych ciał, niż nam się wydaje.

⁷¹⁸ Žižek, *W obronie przegranych spraw*, 188.

12. RÓJ–HYBRYDA–TECHNOLOGIA. TRANSMEDIALNE MOŻLIWOŚCI STAWANIA-SIĘ-OWADEM

„Insekt jako czynnik poza-ludzki jest całkowitym innym; jest także przypadkiem granicznym między zwierzęciem a minerałem: starożytny jak skorupa Ziemi i obdarowany zadziwiającymi umiejętnościami przetrwania stanowi konfigurację wieczności”⁷¹⁹. Traktując poważnie deskrypcję insekta zaproponowaną przez Rosi Braidotti, a zarazem pragnąc możliwie szeroko przedstawić potencjał owadzich narracji, musiałem nieco zmodyfikować ramy dotychczas badanego obszaru. Moje podążanie śladem zostawionym przez trzy pary odnóży wyprowadziło mnie poza literaturę polską, co więcej te osobliwe, pokryte chityną istoty wywiodły mnie także ku odmiennym mediom narracyjnym, które od lat zamieszkują. Innymi słowy, nieregularny, odstający od reszty dysertacji kształt niniejszego podrozdziału wymusiły równie asamblażowe i niestałe postaci owadów. Choć same insekty mogą twierdzić inaczej.

Żadna inna grupa zwierząt nie wgrzyła się we współczesną technonaturę tak głęboko jak owady. Transgresyjność ich cielesnych i rojowych form, zbieżna z figurą cyborga, przekłada się na zmienne systemy organizacji i staje się polem dla poszukiwania myślowych alternatyw dla antropocentryzmu, bez podziału sztuczne i naturalne. Owady w antropocenie oraz w światach fikcjonalnych nawiązują relacje z innymi aktantami, z kolei szczególnie interesujące zdają się być ich hybrydyczne układy z człowiekiem i technologią. W tym celu spróbuję zarysować, w jaki sposób w tych ucieleśnionych fuzjach człowieka z insektem pośredniczą media, a także jak radykalna Inność tej gromady zwierząt przejmowana jest przez technologię, która współcześnie nie tylko bazuje na nie-ludzkich rozwiązaniach, ale okazuje się przedłużeniem metamorficznych ciał.

⁷¹⁹ Braidotti, *Podmioty nomadyczne*, 232.

W niniejszym podrozdziale koncentruję się na trzech kluczowych reprezentacjach medialnych: literackich, filmowych i growych, które na poziomach treści, formy diegetycznej oraz technologii ujawniają potencjał działania więcej-niż-ludzkiego asamblażu. Termin asamblaż rozumiem za Jussim Parikką jako materię, która nieustannie się staje i ma zmienne właściwości uwarunkowane dynamicznymi strukturami i interakcjami z otoczeniem. „Asamblaże to sama materia doświadczenia, czyli kompozycje, afekty i wyłaniające się przejścia i relacje. Żaden nie powstaje w efekcie relacji narzuconej, ukrytej w nim niczym ziarno. Rodzi się z fałdy przenoszącej do środka to, co zewnętrzne”⁷²⁰. Swoje dociekania zaczynam od opowiadania Franza Kafki – *Przemiany*, która silnie inspiruje narracje w obrębie innych mediów analizowanych w dalszej kolejności. Nie zamierzam dokładać kolejnej interpretacji tego klasycznego tekstu, służy mi on raczej jako punkt wyjścia do rozważań o narratywizacji doświadczenia stawania-się-owadem, oraz przedstawialności ich metamorficznej cielesności.

Przechodząc od prozy do filmu, badam postludzkie przemieszczenia w *Musze*, głośnej produkcji w reżyserii Davida Cronenberga. Finalnie powracam do fikcji Kafki, ale w jego współczesnych cyfrowych adaptacjach – w postaci gry wideo i gry VR (*Virtual Reality*) zrealizowanej przez polskie studio Ovid Works, a wydanej przez All in! Games. Dopiero transmedialne spojrzenie na narracje owadzie wydobywa kolejne nieznanne możliwości zwierzęcych metamorfoz – ich nieantropocentryczność i wynikającą z niej relacyjną kolektywność. Swoje analizy w tym podrozdziale wyprowadzam z nurtu archeologii mediów Siegfrieda Zielinskiego, ale czytanego w duchu posthumanistycznym. Podążam tym samym za ścieżką wyznaczoną przez przywołanego fińskiego medioznawcę Jussiego Parikkę w jego monografii *Owady i media*. Jak spróbuję zarysować, postęp technologiczny i nowe formy narracji nieustannie poszerzają repertuar nieantropocentrycznych perspektyw, a także, zgodnie z myślą Gilles’a Deleuze’a, kreują warunki dalszego procesu stawania-się-innym.

Nienaturalne przemiany i ramy kognitywne

W jaki sposób przenieść z literatury do medium wizualnego niezwykle przypadek Gregora Samsy, bohatera *Przemiany*? Niemiecki rysownik i scenograf Ottomar Starke

⁷²⁰ Jussi Parikka, *Owady i media*, tłum. Mateusz Borowski i Małgorzata Sugiera (Kraków: Księgarnia Akademicka, 2017), 35–36.

stanął przed odpowiedzią na ten problem, kiedy Kurt Wolff – wydawca pierwszej edycji tekstu Kafki – zlecił mu przygotowanie frontyspisu. 25 października 1915 roku Kafka dowiedziawszy się, iż Starke zajmie się projektem ilustracji, napisał w tej sprawie list do wydawcy:

Napisał Pan ostatnio, że Ottomar Starke narysuje stronę tytułową do *Przemiany*. Przeraziłem się trochę, [...] Wpadło mi mianowicie do głowy, że skoro Starke to faktycznie ilustruje, mógłby może zechcieć narysować samego owada. Nie, proszę, tego nie chcę! [...] Samego owada nie można rysować. Ale nie można go nawet pokazywać z daleka.⁷²¹

Dosłowne zilustrowanie owada skupiłoby uwagę czytelnika na skonkretyzowanej zwierzęcości, tym samym oddalając według Kafki od głębszego przekazu ukrytego w tekście, jak dodaje w liście: „[chcę – przyp. P.F.P.] prosić z uwagi na moją w oczywisty sposób lepszą znajomość tej opowieści”⁷²². Stanowcza reakcja pisarza na potencjalną próbę zwizualizowania bohatera *Przemiany* jest zastanawiająca szczególnie, kiedy weźmiemy pod uwagę obecność w twórczości Kafki innych nie-ludzkich bohaterów⁷²³. W przeciwieństwie jednak do pozostałych zwierzęcych opowiadań autora, narrator opisując nową postać Gregora, skupia się na jego niesamowitej monstrualnej fizyczności, lecz jednocześnie unika jednoznacznej systematyzacji w obrębie konkretnego gatunku biologicznego.

Przyporządkowanie przemienionego protagonisty do osobliwego karalucha (*Blatta orientalis*) czy żuka gnojowego (*Geotrupes stercorarius*) pojawiające się w interpretacjach tekstu⁷²⁴ możliwe jest dzięki fragmentarycznym opisom ilustrującym nie-ludzkie ciało bohatera: „Leżał na grzbiecie twardym jak pancerz, [...] widział sklepiony, brązowy, podzielony sztywnymi łukami brzuch, [...]”. Liczne, w porównaniu z dawnymi

⁷²¹ Franz Kafka, „Do wydawnictwa Kurt Wolff, Praga, 25 października 1915”, w: *Franz Kafka. Listy do rodziny, przyjaciół, wydawców*, red. i tłum. Robert Urbański (Warszawa: Wydawnictwo W.A.B., 2012), 129.

⁷²² Kafka, 129.

⁷²³ Mowa tu przede wszystkim o *Raporcie dla Akademii (Ein Bericht für eine Akademie)* (1917) oraz *Dociekaniach psa (Forschungen eines Hundes)* (1922).

⁷²⁴ Znany przykład dociekań na temat niejednoznacznej gatunkowości Gregora jest interpretacja Vladimira Nabokova, którą autor *Lolity* przeprowadza w oparciu o własne doświadczenia literackie oraz lepidopterologiczne. Zob. Vladimir Nabokov, *Wykłady o literaturze*, tłum. Zbigniew Batko (Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2016).

rozmiarami żałośnie cienkie nogi migały mu bezradnie przed oczami”⁷²⁵, „[n]iezgrabnie macając czułkami, które teraz dopiero uczył się cenić, posunął się z wolna ku drzwiom”⁷²⁶. Istotny jest także odbiór nowej fizyczności Gregora przez jego rodzinę. Greta, siostra bohatera, nie dostrzega w nim nawet zwierzęcych kształtów: „spozregła ogromną brązową plamę na kwiecistej tapecie, i zanim właściwie dotarło do jej świadomości, że to, co ujrzała, było Gregorem, zawołała wrzaskliwym; ochrypłym głosem [...]”⁷²⁷. Posiłkując się fragmentami tekstu i ciała, możemy pokusić się o wskazanie stałych atrybutów biologii Gregora albo jego mimikry klasyfikującej go jako hybrydę ukonkretnionych gatunków owadów. Tutaj jednak Dean Swinford, powołując się na pracę Jürga Schubigera, zauważa niejednoznaczność asamblażu bohatera *Przemiany*.

Schubiger zwraca uwagę, że forma, waga i efekty działań Gregora są połączeniem niemożliwym. W ten sposób owadzie ciało Samsy nie do końca wpasowuje się w resztę narracji i charakterystyczny bezproblemowy realizm. Głowa Samsy, co wynika z jego możliwości do obserwowania wydarzeń w mieszkaniu, jest zbyt zwinna jak na opancerzony płytowo segment głowy zwyczajnego żuka. Jego ciało nie może być tak ciężkie, by wymagać do jego przeniesienia dwóch ludzi, a jednocześnie tak gibkie, by swobodnie przylegać do ścian czy sufitu.⁷²⁸

Dysonans w opisie budowy ciała Gregora i w możliwościach wchodzenia nim w interakcję z otoczeniem, zapośredniczone czy to przez działania bohatera czy perspektywę narratora, mogą prowadzić do podważenia animalistycznej interpretacji *Przemiany*. Odczytania akcentujące inne aspekty opowiadania: ekonomiczne, psychoanalityczne, klasowe wpisują się w nieufność Kafki do literalnego przeniesienia

⁷²⁵ Franz Kafka, „Przemiana”, 127.

⁷²⁶ Kafka, 146.

⁷²⁷ Kafka, 162.

⁷²⁸ Dean Swinford, „The Portrait of an Armor-Plated Sign: Reimagining Samsa’s Exoskeleton”, w: *Kafka’s Creatures: Animals, Hybrids, and Other Fantastic Beings*, red. Marc Lucht i Donna Yarri (Lanham, Md.: Lexington Books, 2012). Tłumaczenie własne za: „Schubiger points out that Gregor’s form, weight, and actions result in an impossible combination. In this way, Samsa’s insect body does not quite fit the unproblematic realism so characteristic of the rest of the narrative. Quite simply, Samsa’s head, as determined by his ability to observe actions in the apartment, is too agile for the plate-armored head segment of a standard beetle. At the same time, his body cannot be so heavy as to require two men to move it and so lithe as to cling freely to the walls and the ceiling”.

owadziego bohatera do frontyspisu. Interpretacje te niejednokrotnie traktują wprowadzoną kategorię zwierzęcości bohatera drugoplanowo, bądź też nienaturalność tejże narracji dla badaczy pełni funkcję wpierw metaforyczną, odsyłającą do antropocentrycznych wątków. Pretekstowe potraktowanie elementów rozbieżnych, jako argument przeciw postludzkiej interpretacji, jest trudne do pogodzenia ze specyfiką nienaturalnych historii⁷²⁹, w które niewątpliwie wpisuje się *Przemiana*.

Prawdopodobnie z całego opowiadania Franza Kafki najczęściej powtarzalnym w badaniach, adaptacjach czy intertekstualnych nawiązanych jest zdanie otwierające historię – „Gdy Gregor Samsa obudził się pewnego ranka z niespokojnych snów, stwierdził, że zmienił się w łóżku w potwornego robaka”⁷³⁰. Stanley Corngold, literaturoznawca i tłumacz twórczości Kafki, zwraca uwagę na termin, którego użył pisarz do opisu metamorfa. *Ungeheuren Ungeziefer* tłumaczone przez Cornolda jako *monstrous vermin*, na polski można przełożyć jako „potworny szkodnik” albo „potworne robactwo”, co nie odsyła do żadnego konkretnego gatunku owada, ale bardziej kieruje ku funkcji. „Koncept robactwa nie jest naturalny, nie ma przewidywalnej identyfikacji wizualnej, to nie jest także rzecz dosłowna: «robactwo» to płynny konstrukt społeczny”⁷³¹. Użyty przez Kafkę termin jest wymierzony przeciw uściśleniu formy przyjętej przez Gregora, a odsyła raczej do jego relacji ze środowiskiem domowym, do przyczyn i efektów jakie daje włączenie stworzenia do zmiennej w kulturze kategorii robactwa⁷³². Mglista ontologia i biologia hybrydy zostają w opowiadaniu

⁷²⁹ Próbuując nakreślić poetykę nienaturalnych narracji, odwołam się do jednego z najważniejszych badaczy zajmujących się tą tematyką, do Jana Albera. „Wyznaję historycznie stałe pojęcie nienaturalnego. Dla mojego umysłu, świat, który zamieszkujemy jest zdominowany przez prawa fizyczne, zasady logiki oraz ograniczenia antropomorficzne, które są stałe i stabilne. Dlatego zakładam, że zjawiska takie jak mówiące zwierzęta, ożywione zwłoki, współistniejące przepływy czasu i latające wyspy są tak samo niemożliwe dziś jak były w przeszłości”. Jan Alber, *Unnatural Narrative. Impossible Worlds in Fiction and Drama* (Lincoln: University of Nebraska Press, 2016), 6. Tłumaczenie własne za: „I posit a historically constant notion of the unnatural: to my mind, the world we inhabit is dominated by physical laws, logical principles, and anthropomorphic limitations that are permanent and stable. I thus assume that phenomena such as speaking animals, animated corpses, coexisting time flows, and flying islands were as impossible in the past as they are today”.

⁷³⁰ Kafka, „Przemiana”, 127.

⁷³¹ Stanley Corngold, „Thirteen Ways of Looking at a Vermin: Metaphor and Chiasm in Kafka’s *The Metamorphosis*,” *Literary Research / Recherche Littéraire* 21, nr 41–42 (2004): 60. Tłumaczenie własne za: „The concept of a vermin is not a natural thing, it has no predictable visual identity, it is not literally a thing: ‘vermin’ is a shifting social construction”.

⁷³² David Herman, *Narratology Beyond the Human: Storytelling and Animal Life* (New York: Oxford University Press, 2018), 130.

przeciwstawione zorganizowanemu i pełnemu detali mieszkania Samsów. Te elementy *Przemiany*, jak zauważa David Herman,

sugerują, w jaki sposób awersyjne reakcje wywoływane przez robactwo (i konstytutywne dla niego) są zakotwiczone w nieprzestrzeganiu granic przestrzennych, wtargnięciach nie-ludzkiego na pozornie ludzkie terytoria. W tym sensie robactwo można zdefiniować jako gatunek wchodzący w przestrzenie, w których nie powinien się znaleźć, [...].⁷³³

Gregor Samsa, ku własnemu zaskoczeniu, zostaje wypędzony tak z ludzkich terytoriów, jak i nie ma pełnego wstępu do przestrzeni zwierzęcych, bowiem jego proces stawanie się-owadem nie prowadzi do przypisania go do jednego, stałego gatunku. Bohatera *Przemiany* jako hybrydę nie opisują już ramy antropocentryczne ani też ramy antyantropocentryczne, charakteryzuje go jedynie między-bycie (*in-between-ness*)⁷³⁴. „Tak więc nie jest, lecz «zmieniał się» w coś, czym nie był i czym pewnie nie jest też teraz, jeśli przez jest rozumieć możliwość jakiejś spójnej opowieści”⁷³⁵. Gregor pozostaje jednak w relacji tak do ludzkich domowników, jak i samego miejsca – obecność robactwa „tam gdzie być nie powinien” rozprzestrzenia tytułową metamorfozę poza bohatera. Jest on nie tylko efektem przemiany, ale także narzędziem deterytorializacji i defamiliaryzacji.

Nowa sytuacja poznawcza, z którą odbiorca nie miał nigdy do czynienia, orientuje nieznanne doświadczenia w znanych (powtarzalnych w przeszłości) ramach dających wiedzę, która może pomóc mu z uporaniem się z nieznanymi warunkami⁷³⁶. Zbliżone stanowisko zajmują badacze światów możliwych, jak między innymi Marie-Laure Ryan, która przekonuje, że „[b]ędziemy projektować na te [fikcyjne – przyp. P.F.P.] światy wszystko to, co znamy z rzeczywistości, a korekt dokonamy wyłącznie w miejscach

⁷³³ Herman, *Narratology Beyond the Human*, 129. Tłumaczenie własne za: „suggest how aversive reactions called up by (and constitutive of) vermin are anchored in violations of spatial boundaries, incursions of the nonhuman into ostensibly human territories. In this sense vermin can be defined as species entering spaces where they are not supposed to be, [...]”.

⁷³⁴ Oryginalny termin *in-between-ness*, który tłumaczony (za pomysł przekładu serdecznie dziękuję Kasi) pojawiać się będzie w dalszych analizach, pochodzi z pracy: Rosi Braidotti, *Metamorphoses. Towards a Materialist Theory of Becoming* (Cambridge, Malden: Polity Press, 2002).

⁷³⁵ Sławek, *Śladem zwierząt*, 103.

⁷³⁶ Roger C. Schank i Robert P. Abelson, *Scripts, Plans, Goals, and Understanding: An Inquiry Into Human Knowledge Structures* (New York: L. Erlbaum Associates, 1977), 37.

wskazanych przez tekst”⁷³⁷. Ryan określa te warunki jako zasadę minimalnego odejścia (*principle of minimal departure*)⁷³⁸. Czytelnik rekonstruuje fantastyczną, kontrfaktyczną czy nie-ludzką narrację, bazując na bliskich mu i przeżytych (bezpośrednio bądź pośrednio) doświadczeniach. Świat realny według ujęcia Ryan stanowi fundament, na którym mapowana jest historia. Minimalne odejście staje się uproszczeniem poznawczym, które na drodze mapowania wypełnia miejsca traktowane przez opowieść jako oczywiste bądź też niewystarczająco doprecyzowane. Pierwotne realistyczne implikacje ulegają modyfikacji jedynie, jak argumentuje narratolożka, kiedy narracja wyraźnie podyktuje inne prawa. Problem pojawia się, kiedy, jak w przypadku *Przemiany* i podobnych metamorficznych narracji otwierających czytelnika na obce i nie-ludzkie, minimalna odległość okazuje się „odległością maksymalną”. Jeśli nie będziemy chcieli wyjść ponad dyskurs antropocentryczny, świat pozaludzki fabuły Kafki i innych tekstów owadzych może być odbierany jako rzeczywistość niemożliwa. Dzieje się tak także przez radykalną inność insektów, która nie przystaje do świata uznawanego przez człowieka za rzeczywisty. Bowiem, jak pisze Hugh Raffles, „[i]m bardziej się przyglądamy [owadom – przyp. P.F.P.], tym mniej wiemy”⁷³⁹.

Podejmowane próby literalnego przełożenia więcej-niż-ludzkiej kondycji Gregora Samsy na parametry świata rzeczywistego, jak w przypadku analiz Schubigera, gubią się w przyjmowanej machinalnie antropomorfizacji. Owady, przez swoją wielopłaszczyznową odległość od człowieka, nawet, a może przede wszystkim w swoich asamblażach hybrydycznych czy cyborgicznych, powinny być czytane nie jako gotowe do implementacji kognitywne ramy czy scenariusze, ale raczej jako afekty, ramy płynne, z których dopiero wyłaniają się narracje nieantropocentryczne wraz z relacyjnymi figuracjami. Cytując Parikkę, taki asamblaż „nie tylko stanowi zbiór istniejących uprzednio elementów [...], lecz łączy też rozmaite przepływy”⁷⁴⁰.

Jan Alber w monografii *Unnatural Narrative* stwierdza: „Ze względu na to, że nienaturalne scenariusze czy wydarzenia są z definicji fizycznie, logicznie albo po ludzku

⁷³⁷ Marie-Laure Ryan, *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory* (Bloomington: Indiana University Press, 1991), 51. Tłumaczenie własne za: „We will project upon these worlds everything we know about reality, and we will make only the adjustments dictated by the text”.

⁷³⁸ Ryan.

⁷³⁹ Hugh Raffles, *Insectopedia* (New York: Pantheon Books, 2010), EPUB. Tłumaczenie własne za: „The more we look, the less we know”.

⁷⁴⁰ Parikka, *Owady i media*, 38.

niemożliwe, to zawsze przekonują nas do wytworzenia nowych ram [kognitywnych – przyp. P.F.P.] poprzez rekombinację, rozszerzenie lub inną zmianę istniejących parametrów poznawczych⁷⁴¹. W słowach narratologa ujawniają się także możliwości, jakie niosą ze sobą transmedialne narracje owadzie. Nienaturalność czy też defamiliaryzacja w opowieściach, jak zauważa Alber, ewokuje zamianę zastanych ram myślenia. Przy czym metamorfoza narracji nie zachodzi w próżni, w oderwaniu od ludzkich warunków, lecz powstaje przez rekombinację wcześniejszych struktur i parametrów materialnych, podobnie jak nowa asamblażowość Gregora. Koreluje to doskonale ze specyfiką owadów jako gromady, która „skupia się pomiędzy różnymi stanami między-bycia”⁷⁴². Jak dodaje Braidotti, owady „stawiają pytanie o radykalną inność nie w metaforycznych, ale w biomorficznych kategoriach, a więc jako przemianę aparatu sensoryczno-poznawczego”⁷⁴³.

Pragnę wykonać ruch wizualizacji Innego, z którym nie zgadzał się Franz Kafka w liście do wydawcy, choć paradoksalnie sam autor prowokuje to działanie wcześniej – przez samo opowiadanie. Oddając perspektywę narracyjną owadowi czy też figuracji będącej fuzją, bytem pośrednim między człowiekiem a zwierzęciem, Kafka kreuje nowe, intymne i nienaturalne doświadczenie. Owada należy oglądać z niegroźnego dla ludzkiej ontologii dystansu, choć, jak w liście do wydawcy pisał Kafka, „nie można go nawet pokazywać z daleka”⁷⁴⁴. Obcować ze zwierzęciem stałym w swej formie, martwym, zamrożonym w bezruchu za szybą, jako piękny okaz, element kolekcji – jak w doświadczeniu „owadziego mauzoleum” opisywanym w *Insectopedii* przez Rafflesa⁷⁴⁵.

⁷⁴¹ Alber, *Unnatural Narrative*, 49. Tłumaczenie własne za: „Since unnatural scenarios and events are by definition physically, logically, or humanly impossible, they always urge us to create new frames by recombining, extending, or otherwise altering preexisting cognitive parameters”.

⁷⁴² Rosi Braidotti, *Metamorphoses: Towards a Materialist Theory of Becoming* (Cambridge, Malden, MA: Polity, 2002), 149. Tłumaczenie własne za: „dwells between different states of in-between-ness”.

⁷⁴³ Braidotti, *Metamorphoses. Towards a Materialist Theory of Becoming*, 149. Tłumaczenie własne za: „pose the question of radical otherness not in metaphorical but in bio-morphic terms, that is to say as a metamorphosis of the sensory and cognitive apparatus”.

⁷⁴⁴ Kafka, „Do wydawnictwa Kurt Wolff, Praga, 25 października 1915”, 129.

⁷⁴⁵ Tanatyczne konotacje owadów jako zwierząt uczestniczących w śmierci są wielokrotnie przywoływane w kulturowych badaniach nad tymi zwierzętami. Hugh Raffles, brytyjski antropolog, jeden z wpisów w swojej fragmentarycznej encyklopedii poświęca wizycie w Montreal Insectarium, która jest punktem wyjścia do rozważań o różnicy. Uśmiercone owady, którymi wypełnione były gabloty, powodowały zachwyt, spokój i fascynację. Jednak te uczucia, jak przyznaje Raffles, w momencie cudownego wskrzeszenia okazów natychmiast ustąpiłyby miejsca chaosowi i przerażeniu. Dopiero w bezruchu śmierci możliwe stało się spotkanie z owadem, spojrzenie na niego i jego symboliczne zaistnienie. Dla badacza jednak próba antropomorfizującego spojrzenia okazuje się fiaskiem – uwypuklającym międzygatunkową różnicę. Raffles, *Insectopedia, Difference*, EPUB.

Wtedy i tylko wtedy bierny widz może zapewnić poczucie bezpieczeństwa granic fizycznych, ontologicznych i symbolicznych, tak łatwo naruszanych przez owady⁷⁴⁶. W innych warunkach przez między-bycie i nomadyczną niestałość ujawnia się ich potencjał do destabilizacji antropocentrycznego paradygmatu, ale także potencjał twórczy zawarty chociażby w akcie metamorfozy czy stawania-się-owadem.

Pójście ścieżką *Przemiany* poza człowieka wymaga porzucenia stałych, ludzkich kategorii, co zdaje się możliwe przez nieantropocentryczną narrację i jej focalizację na owadzie. Ukazanie insekta w przybliżeniu, w płynności nie-ludzkiego podmiotu obnaża jego radykalną obcość tak względem człowieka, jak i świata zwierząt, co podkreślał już Arystoteles⁷⁴⁷. Okazuje się także, że te niewielkie organizmy biologiczne, mimo swej obcości, licznie zamieszkują nowoczesną technokulturę, przemieniają ją zgodnie z założeniami biomimetyki, a także modyfikują w poświęconych nim historiach poznawcze ramy odbiorców i same formy narracji, choć wciąż są to języki tożsame z ich transgraniczną naturą.

Media audiowizualne i usieciowione stwarzają nową przestrzeń i immersyjne narzędzia dla narracji nieantropocentrycznych, jednocześnie archeologia mediów ukazuje przed nami zaskakujące nie-ludzkie korzenie technologii, która jak w filmach Davida Cronenberga obleczone jest w chitynowy egzoskielet⁷⁴⁸. Dzieje się to zgodnie ze słowami Bruce'a Clarka – „Nowe media generują nowe metamorfy”⁷⁴⁹.

⁷⁴⁶ Interesująco pisze o tym Monika Żółkoś, pokazując jak owadzie między-bycie utrudnia nam zarówno osobiste i naukowe próby ich relacyjnego doświadczenia i zrozumienia. Monika Żółkoś, „Mikro-formy i makro-lęki. Owady jako wyzwanie dla animal studies”, w: *Zwierzęta i ich ludzie. Zmierzch antropocentrycznego paradygmatu*, red. Anna Barcz, Dorota Łagodzka (Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, 2015), 34–45.

⁷⁴⁷ Eric C. Brown, „Reading the Insect”, w: *Insect poetics*, red. Eric C. Brown (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006), ix.

⁷⁴⁸ Nie-ludzkość technologii w odniesieniu do twórczości Davida Cronenberga jest podejmowana nie tylko w omawianej w dalszej części artykułu *Musze*. Reżyser eksploruje hybrydyczne związki owadów (i szerzej zwierząt) z technologią i mediami w późniejszych filmach – *Nagim lunchu* (Kanada, Wielka Brytania, Japonia: Alliance Releasing, First Independent Films, Shochiku-Fuji Company, 1991) oraz *eXistenZ*. (Kanada, Wielka Brytania: Alliance Atlantis, Momentum Pictures, 1999). Przy czym owadzia archeologia mediów nie stanowi jedynie futurystycznych projekcji technologii warunkowanych biologicznie, i światów wirtualnych, jak w *eXistenZ*. W *Nagim lunchu* literatura i pośredniczące w jej zaistnieniu tak prozaiczne narzędzie jak maszyna do pisania uwarunkowane są przez czynnik nie-ludzki. W obu, a raczej trzech przypadkach, włączając *Muchę* w to filmowe zestawienie, biocentryczna technologia jest medium metamorfozy pośredniczącym między człowiekiem a nowymi więcej-niż-ludzkimi figuracjami.

⁷⁴⁹ Clarke, *Posthuman Metamorphosis*, 2. Tłumaczenie własne za: „New media generate new metamorphs”.

Stając się insektem. Od owada do technologii i z powrotem

Podstawowy cel archeologii mediów zasadza się z jednej strony na zmianie w myśleniu o tym jak postrzegamy media, a z drugiej na (re)konstruowaniu historii mediów i technologii. Siegfried Zielinski, pionier tego nurtu, w swoich badaniach archeologicznych skupił się na wątkach zapomnianych czy celowo bagatelizowanych w medioznawstwie. Zaproponował on opowieść o mediach, która zasadzała się na fragmentaryczności, nielinearności, ruchu, a mówiąc terminologią Gilles'a Deleuze'a, projekt archeologiczny Zielinskiego i jego kontynuatorów byłby praktyką rizomatycznego ujmowania mediów⁷⁵⁰.

Tradycyjnie rozwój technologii przedstawiany jest jako stały przyrost, w którym centralną pozycję zajmuje człowiek, a szeroko rozumiana technika i środki komunikacji są jego nadbudową, antropomorficznym przedłużeniem. Z tym ujęciem polemizuje Zielinski. „Technika nie jest czymś ludzkim, a w specyficznym sensie jest nawet czymś nieludzkim. Jako najlepiej funkcjonującą aparaturę można ją stworzyć tylko w opozycji do tradycyjnego obrazu tego, co ludzkie i żyjące, a nie jako jego przedłużenie lub rozszerzenie”⁷⁵¹. Archeologiczny tok myślenia Zielinskiego nie tyle formowany jest na negacji dyskursu tradycyjnego, ale podobnie jak kłacze, rozumie technologię jako nielinearny, rozgałęziający się projekt obejmujący znacznie szersze pole odniesień niż sam człowiek.

Technika w powszechnym rozumieniu sprowadzana jest do zbioru maszyn i narzędzi oddzielonych od człowieka, a tym bardziej od istot nie-ludzkich. Gilbert Simondon przywoływany w tekście Adriana Mackenziego czyta technologię możliwie szeroko, jako „transformacje i korelacje, które charakteryzują przedmioty techniczne”⁷⁵². Relacyjne media i technologie identyfikują się także na poziomie zwierzęcym (w tym owadzi), roślinnym i nieorganicznym. Dzięki zauważaniu ich „głębokiej nieludzkości” możliwe jest sporządzenie mapy połączeń więcej-niż-ludzkich, a także wzajemnego wpływu aktantów stanowiących środowisko, który rzutuje na zachodzące metamorfozy.

⁷⁵⁰ Deleuze i Guattari, *Tysiąc plateau*.

⁷⁵¹ Zielinski, *Archeologia mediów. O głębokim czasie technicznie zapośredniczonego słuchania i widzenia*, 10.

⁷⁵² Adrian Mackenzie, *Transductions Bodies and Machines at Speed* (London, New York: Continuum, 2002), 25. Tłumaczenie własne za: „transformations and correlations that characterize technical objects”.

Odczytując media jako zbiór zdolności światotwórczych⁷⁵³ i jednocześnie, mając na uwadze ich nie-ludzką genealogię, możliwe światy i nowe narracje niosą ze sobą obietnice posthumanizmu o formach wspólnotowości ponadludzkiej.

Parikka w przywoływanej już książce śledzi wielość połączeń owadów z technologią. Przechodzi tym samym od czasów starożytnych po nagły wzrost zainteresowania naukowego i amatorskiego owadami w XIX wieku, sprzężony z równie dynamicznym rozwojem technologicznym i z industrializacją⁷⁵⁴. Jednak, jak podkreśla Parikka, nowy potencjał owadów, nie tylko fizyczny ale także komunikacyjny czy społeczny zaczyna wybrzmiewać w antropocenie w najnowszych nowych mediach audiowizualnych i usieciowionych.

Technologia coraz mniej ma wspólnego ze (stabilną) materią a coraz więcej ze zmiennością i metamorfozą. Toteż nic dziwnego, że w ostatnich dekadach zaczęła przejawiać istic owadzią zdolność do transformacji, zmienności, łączliwości i nawiązywania intensywnych relacji ze środowiskiem.⁷⁵⁵

W XIX wieku pojawienie się takich wynalazków jak telegraf, radio czy fotografia silnie wpłynęło na rozwój entomologii, a także odbiło się na społecznym zainteresowaniu owadami. Nowe media otworzyły wejście do nieznanego świata, umożliwiły zatrzymanie w bezruchu tych przepoczwarczających się zwierząt, a także usłyszenie ich dotąd niesłyszalnych głosów. Z drugiej strony insekty zasiedliły technologię; dzięki swoim innym ciałom i Innej inteligencji dostarczały nowych rozwiązań tak w naukach technicznych, jak i w sferze kulturowej, podsuwając alternatywy dla antropocentrycznego myślenia i modyfikując wcześniej istniejące kognitywne ramy. Obecnie owady w coraz bardziej niepodważalny sposób współtworzą nowe technologie

⁷⁵³ Parikka, *Owady i media*, 38–39.

⁷⁵⁴ Za jednego z dziewiętnastowiecznych pionierów mediów owadzych uznawany jest Étienne-Jules Marey. W prowadzonych badaniach zajmował się ruchem zwierząt, interakcją ich ciał z przestrzenią, które przekładały się na rozważania nad percepcją czasu. Marey szukał innych nie-ludzkich form odbioru rzeczywistości, dlatego w eksperymentach wykorzystywał nowe media, jak między innymi chronofotografię czy miograf. W „animizacji” technologii poszedł dalej, kiedy w 1869 roku dla celów naukowych skonstruował sztucznego owada. Efekty badań w założeniach Marey’a miały przełożyć się na postęp ludzkości i technologii warunkowany na założeniach życia i funkcjonowania owadów. Étienne-Jules Marey, *La machine animale. Locomotion terrestre et aérienne* (Paris: G. Ballière, 1873).

⁷⁵⁵ Parikka, *Owady i media*, 272.

i, jak pisze Parikka, sama metamorfoza, niestałość i relacyjność ich zwierzęcych form zaczynają definiować współczesne media⁷⁵⁶. Dlatego też, mając na uwadze hybrydyczność owadów, próba zachowania w analizie „gatunkowej czystości” narracji wydaje się anachroniczna. Insekty nie przestrzegają w swoich opowieściach klasyfikacji medialnych i gatunkowych. Tak jak muchy, mrówki czy ćmy, z łatwością przenikają barierę ludzkiego domu oraz znoszą taksonomiczne rozgraniczenia między człowiekiem, zwierzęciem a nawet technologią, dlatego na ich nienaturalne narracje należy spojrzeć transmedialnie.

Inną stronę asamblażu maszyny, owada i człowieka doskonale obrazuje kolejne medium owadzych narracji – film. Wynalezienie nie-ludzkiego oka obiektywu pozwoliło przeformułować ramy, dopisując inne narzędzia narracyjne do możliwości literatury skoncentrowanej na *logosie*. Konotacje obiektywu aparatu czy później kamery z nie-ludzkim okiem, przełamującym percepcyjne ograniczenia widza i otwierającym go na inne doświadczenie, wskazywane są przez Siegfrieda Zielinskiego, Waltera Benjamina⁷⁵⁷ czy Gilles’a Deleuze’a. Takie nieantropocentryczne spojrzenie na kino pojawia się także w kręgu filmowców. W tym kontekście Parikka przywołuje tezy Jeana Epsteina, reżysera i scenarzysty z okresu francuskiego impresjonizmu, zgodnie z którymi „film przedstawia rzeczywistość w sposób z definicji animistyczny, gdyż należące do żywej maszyny nie-ludzkie oko, inaczej rejestrując wysokość i głębię, pokazuje taki rodzaj trwania i transmutacji, który umożliwia jedynie połączenie natury z kinematografią (nowymi mediami)”⁷⁵⁸. Obiektyw/nie-ludzkie oko/fokalizator w koncepcji Epsteina z 1926 roku przejawia analogiczne możliwości rekombinacji podmiotu i zagłębienia się w niewidoczne pokłady rzeczywistości, jakie niesie metamorfoza⁷⁵⁹. Zbliżoną analizę medium filmowego przeprowadza Deleuze:

⁷⁵⁶ Obszernej analizie zjawiska podejmuje się Parikka w cytowanej już książce. Jednymi z najbardziej jaskrawych przykładów są digitalne reprezentacje owadów społecznych w środowiskach biocyfrowych, mowa tu przede wszystkim o wyróżnionych przez badacza biomorfach i boidach. Parikka, 282–304. Temat kontynuuję w dalszej części podrozdziału, pisząc o rojach.

⁷⁵⁷ Walter Benjamin, „The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction”, w: tegoż, *Illuminations: Essays and Reflections*, tłum. Harry Zohn (Boston, New York: Mariner Books; Houghton Mifflin Harcourt, 2019).

⁷⁵⁸ Parikka, *Owady i media*, 198.

⁷⁵⁹ Radykalną zmianę perspektywy narracyjnej przedstawia francuski film dokumentalny *Mikrokosmos* (1996) w reżyserii Claude Nuridsany i Marie Pérennou, gdzie pośredniczące w opowiadaniu historii nie-ludzkie oko kamery przejmuje rolę mikroskopu i wyprowadza widza do światów mchów, owadów,

Spowolnienie, przyspieszenie, nakładka, fragmentacja, opóźnienie, mikroujęcie. Nie jest to ludzkie oko, choćby udoskonalone. Bo jeśli ludzkie oko niektóre z tych ograniczeń może przewyciężyć tylko za pomocą aparatów i narzędzi, to istnieje takie, którego przewyciężyć nie może, ponieważ jest ono jego warunkiem możliwości – to jego względna nieruchomość jako narządu odbiorczego, która sprawia, że wszystkie obrazy różnią się z wyjątkiem jednego jako uprzywilejowanego. [...] Kino jednak to nie sama kamera, to montaż. A montaż to bez wątpienia konstrukcja punktu widzenia ludzkiego oka, lecz przestaje nią być z punktu widzenia innego oka, jest czystym widzeniem oka nie-ludzkiego, oka tkwiącego w rzeczach. Uniwersalna zmiana, uniwersalna interakcja (modulacja) jest tym, co już Cézanne nazwał światem przed człowiekiem, „światem nas samych”, „tęczowym chaosem”, „dziedzictwem świata”.⁷⁶⁰

Kino z całym spektrum zabiegów audiowizualnych, w tym montażu i postprodukcji, na które zwraca uwagę Deleuze, składa się na korelację między „obrazem-percepcją a świadomością-kamerą”⁷⁶¹. Definiowane przez filozofa nie-ludzkość i „uwrażliwienie” filmu przebiegają na kilku poziomach. Można wyróżnić tu: przytoczone przez Deleuze’a poszczególne elementy narracyjne, które przekładają się na pogłębioną nienaturalną percepcję; rozwiązania na poziomie technologicznym i konstrukcyjnym samego filmowego medium – intensyfikujące, przybliżające, pogłębiające, multiplikujące; nie-ludzki podmiot audiowizualnych opowieści. Wszystkie te hybrydyczne elementy zdaje się zawierać *Mucha* (1986) w reżyserii Davida Cronenberga. Film reinterpretuje wizerunek owada w popkulturze, wpisuje się w rozważania nad stawaniem-się-owadem, ukazany w mozolnym i turpistycznym procesie, i jednocześnie wskazuje na możliwe do zaistnienia asamblaże w nowoczesnej cyfrowej technologii.

W okresie zimnej wojny, wobec doświadczeń destrukcyjnej potęgi atomu, narastających niepokojów i widma konfliktu nuklearnego, amerykańskim kinem zawładnęły owady. *Them!* (1954), *Tarantula* (1955), *The Beginning of the End* (1957), *The Black Scorpion* (1957), *Monster from Green Hell* (1958) i inne filmowe przedstawienia post-nuklearnych owadów w latach pięćdziesiątych XX wieku akcentowały ich radykalną inność, upatrując w metamorfach istoty spoza granic Ziemi.

mięczaków i mikroorganizmów. Claude Nuridsany i Marie Perennou, *Mikrokosmos* (Francja: BAC Films, 1996).

⁷⁶⁰ Gilles Deleuze, *Kino*, tłum. Janusz Margański (Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, 2008), 92.

⁷⁶¹ Deleuze, 86.

Fobiami ucieleśnionymi przez kino byli albo najeżdżający Ziemię obcy – wzorowani na owadach, bądź też owady same w sobie, które przez rojenie się, skażenie radioaktywne czy inne formy zapośredniczonej technologicznie metamorfozy niszczyły ludzką cywilizację⁷⁶². Owad w tekstach kultury drugiej połowy XX wieku przedstawiany był jako Obcy, pochodzący z odległej przestrzeni, zamieszkujący Inne zewnątrz światy. Biotechnologiczna mucha, a konkretniej muszka owocowa, zawładnęła także nauką. *Drosophila melanogaster* przez łatwość hodowli i prostą budowę genomu (posiada jedynie cztery pary chromosomów) stała się najważniejszym organizmem dwudziestowiecznej genetyki⁷⁶³, a jej fenomen przywoływany jest także w najnowszych badaniach nad sztuczną inteligencją i uczeniem maszynowym.

Biologiczną i symboliczną odległość człowieka od zwierzęcia akcentuje pierwowzór filmu Cronenberga – *Mucha* (1958) Kurta Neumanna⁷⁶⁴. Metamorfoza bohatera Naumanna – André – zachodzi w jasno zarysowanych granicach – w wyniku nieudanej teleportacji nagłej zmianie ulega jego głowa i ramię. Widz jest w stanie wskazać jasny przebieg groteskowej granicy oddzielającej ludzką i nie-ludzką część chimery. Inaczej jest już w remake'u Cronenberga, gdzie zmieszanie genomu dwóch gatunków tworzy metamorfa reprezentującego trzeci porządek.

Bohater filmu z 1986 – Seth Brundle – jako człowiek minimalizuje swoją sferę cielesną i seksualną. Jest wyalienowanym, mieszkającym w swoim laboratorium, odizolowanym od społeczeństwa naukowcem, którego życie ogranicza się do pracy badawczej. W czasie eksperymentu z teleportem dochodzi do fuzji na poziomie genetyczno-molekularnym Setha i muchy domowej, która przez przypadek wlatuje do działającego urzędu. Nagi, zwinięty w pozycji embrionalnej Seth jako postczłowiek rodzi się na nowo już nie z kobiecej macicy, ale wzorowanego na niej teleportu, a więc technologicznej projekcji⁷⁶⁵. Tak jak u Kafki osobliwa historia Gregora zaczyna się od nagłej, niezrozumiałej metamorfozy zbudzonego ze snu protagonisty, tak film Cronenberga pokazuje stawanie-się-owadem jako długą i nieregularną drogę ku w asamblażowej podmiotowości. Stawanie-się-owadem Setha to powrót do zwierzęcia

⁷⁶² Braidotti, *Metamorphoses*, 150–151.

⁷⁶³ Zob. Steven Connor, *Mucha. Historia, antropologia, kultura*, tłum. Barbara Stanek (Kraków: TAIWPN Universitas, 2008), 151–156.

⁷⁶⁴ Kurt Neumann, *Mucha* (USA: 20th Century Fox, 1958).

⁷⁶⁵ Clarke, *Posthuman Metamorphosis*, 150.

niesamowitego, wypartego przez kulturę, a ukrytego wywnętrz człowieka. Metamorfoza przywraca Sethowi Brundle'owi, a raczej od tego momentu Brundlomusze, utracone ciało i seksualność, relację z przestrzenią i innymi ciałami, nowe możliwości percepcyjne, nawet jeśli postludzka fizyczność bohatera, jak sugeruje Braidotti, wiąże się z utratą kontroli przez człowieka⁷⁶⁶.

Seth: Czy kiedykolwiek słyszałaś o owadziej polityce? Ja też nie. Owady nie mają polityki. Owadowi nie można ufać. Chciałbym zostać pierwszym owadnim politykiem.

Veronica: Nie wiem, co próbujesz przez to powiedzieć.

Seth: Mówię, że jestem owadem, który śnił, że był człowiekiem i kochał to. Ale teraz sen dobiegł końca i przebudził się owad.⁷⁶⁷

W przebłytku ludzkiej świadomości Seth ostrzega partnerkę o braku kontroli nad przemianą, oraz o ujściu ze swoją fragmentaryzowaną materią poza obszar władzy biopolitycznej. Bohater Cronenberga, podobnie jak Samsa w opowiadaniu Kafki, jest owadem budzącym się ze snu o człowieku nowoczesności odizolowanym od natury. Metamorfoza jest więc osiągnięciem świadomości o ewolucyjnej łączności ze zwierzęciem. Kurt Neumann w swojej wersji historii ilustruje ten problem w znanej scenie, zmieniając punkt widzenia kamery z zewnętrznego, odcieleśnionego obserwatora wydarzeń na niezapośredniczoną perspektywę bohatera-metamorfy. Obraz widziany z pierwszej osoby przez owadzie oczy-kamerę multiplikuje postać oglądanej żony protagonisty – Hélène.

Technologia w narracji Cronenberga nie tylko jest nie-ludzka, ale jest jedynym możliwym pośrednikiem w stawaniu-się-zwierzęciem. Metamorfoza Setha zaczyna się od teleportacji, nad którą czuwa program komputerowy, mający za zadanie poprawnie odtworzyć biologiczny organizm po jego dematerializacji. Ale technologia obnaża swoją owadzią „naturę” już wcześniej, gdy w scenie przed przemianą mikroprocesor zawieruszony w pościeli przypadkowo kaleczy protagonistę, niejako infekując go

⁷⁶⁶ Braidotti, *Metamorphoses*, 248.

⁷⁶⁷ David Cronenberg, *Mucha* (USA: 20th Century Fox, 1986). Tłumaczenie własne za:

”**Seth:** Have you ever heard of insect politics? Neither have I. Insects don't have politics. We can't trust the insect. I'd like to become the first insect politician.

Veronica: I don't know what you're trying to say.

Seth: I'm saying, I'm an insect who dreamt he was a man and loved it. But now the dream is over, and the insect is awake”.

owadem. To właśnie w miejscu rozciętej przez mikroprocesor skóry pojawiają się pierwsze musze włosy. Niewielkie urządzenie pełni w filmie rolę pająka gryzącego Petera Parkera, który dzięki temu przemienia się w ludzko-zwierzęcą hybrydę – Spider-Mana. Owady są technologią, widać to także w ostatniej scenie filmu, kiedy Brundlomucha już w, zdawałoby się, ostatecznej owadzkiej formie przechodzi kolejną przemianę. Krzyżuje się z teleportem, dając hybrydyczną postać człowieka-owada-maszyny. Stawanie-się-owadem ma swój początek także w ekranie komputera, to on próbuje poinformować bohatera o rozpoczęciu przemiany, a w późniejszej scenie nie rozpoznaje nowego nie-ludzkiego głosu Setha:

BŁĄD—NIEDOPASOWANY WZORZEC
GŁOS NIEROZPOZNANY
GŁOS NIEROZPOZNANY
GŁOS NIEROZPOZNANY...⁷⁶⁸

Steven Connor, śledząc kulturowo-entomologiczną historię muchy, wyjaśnia, że dźwięk wydawany przez ruch skrzydeł owada utożsamiany był wielokrotnie z mową pozbawioną znaczenia i do tego też odnosi się etymologia jego nazwy gatunkowej w wielu językach, szczególnie romańskich i bliskowschodnich⁷⁶⁹. Utrata ludzkiego głosu obok rozpadu starego ciała jest najbardziej znamienym etapem stawania-się-owadem, czy to w audiowizualnej narracji Cronenberga czy w opowiadaniu Kafki. Pasuje to metamorfa w kartezyjskiej zwierzęcości – pozbawionej mowy i logicznego myślenia. „Niższość brzęczenia w porównaniu z artykułowanymi dźwiękami innych zwierząt wynika z przekonania, iż owady nie oddychają, a zatem nie wydają dźwięku otworem gębowym, który jest siedzibą ducha i inteligencji”⁷⁷⁰. W tym kontekście metamorfoza to nie tyle utrata głosu, lecz hegemonicznego *logosu*, który wiąże się z antropocentrycznym

⁷⁶⁸ *Mucha* (20th Century Fox, 1986). Tłumaczenie własne za:

“ERROR—PATTERN MISMATCH
VOICE NOT RECOGNIZED
VOICE NOT RECOGNIZED
VOICE NOT RECOGNIZED...”

⁷⁶⁹ „Mucha drażni nas przede wszystkim brzęczeniem, które zdaje się zaprzeczeniem treściwej mowy. W istocie wiele języków nazwę muchę wywodzi od jej *bzzz*”. Connor, *Mucha*, 174.

⁷⁷⁰ Connor, 175.

widzeniem rzeczywistości. Brak *logosu* zostaje wypełniony powracającym zwierzęciem. „Głosy wzywają. Nawołują do obudzenia się do rzeczywistości i przywołują do porządku”⁷⁷¹. Tadeusz Sławek swoją pogłębioną interpretację *Przemiany* Kafki opiera właśnie na utraconej zdolności mowy Gregora Samsy, który w tekście ludzką rzeczywistość rodziny, ale także przestrzeni domu doświadcza właśnie przede wszystkim przez głosy ludzi i dźwięki otoczenia.

W *Musze* detal na monitor podłączony do teleportu wypełniający cały kadr można czytać jako ekran kinowy czy telewizyjny zmieniający percepcję odbiorców XX wiecznych mediów na perspektywę owadów. Cała historia o przemianie zapośredniczona jest bowiem przez nie-ludzkie oko kamery, które w przypadku filmu Cronenberga jeszcze bardziej pokrywa się ze słowami Connora: „jej [muchy – przyp. P.F.P.] oko stało się symbolem całkowicie nam obcego, owadziego, rodzaju wzroku”⁷⁷². Literatura, fotografia a następnie film wniosły do narracji pogłębione doświadczenie rzeczywistości, zbudowały własne diegetyczne modele przemiany. Podobnie XXI-wieczne media cyfrowe i usieciowione, czerpiąc ze światów owadzych, wpisały się w trwającą pętlę asamblażowych modyfikacji.

Rójmy się! Usieciowane metamorfy

Postulat Franza Kafki o nieprzedstawialności nie-ludzkiego bohatera został spełniony przez Kurta Wolffa i Ottomara Starke’a. Takie ograniczenie miało zapewnić wieloznaczność postaci Gregora-szkodnika, bowiem po przeniesieniu bohatera do medium wizualnego polisemie musiałaby ustąpić miejsca konkretyzacji. Jednak ponad sto lat po pierwszym wydaniu *Przemiany*, przeglądając dzisiejsze reedycje, możemy przekonać się, że o apelu pisarza nie pamięta już żaden współczesny wydawca. Wizualne interpretacje stawania-się-zwierzęciem Gregora, wbrew obawom Kafki, często kontynuują wraz z odmiennymi środkami wyrazu podjętą przez pisarza eksplorację pozaludzkich doświadczeń. Herman przekonuje, że jest tak chociażby z egzemplifikacjami komiksowych adaptacji *Przemiany*. Dzięki unikalnym zabiegom narracyjnym, obrazowo-słowne medium przekształciło zwierzęce opowieści w

⁷⁷¹ Sławek, *Śladem zwierząt. O dochodzeniu do siebie*, 99.

⁷⁷² Connor, *Mucha*, 83–84.

kategoriach biocentrycznych a nie antropocentrycznych⁷⁷³. Podobną sytuację można zauważyć w bardziej immersyjnych mediach technologicznych – grach wideo i VR.

Goethe Institut w Pradze w 2018 roku zrealizował wirtualną instalację *VRwandlung*⁷⁷⁴ reżyserowaną przez artystę wizualnego Mika Johnsona. W ramach odbioru projektu użytkownik za pomocą technologii VR mógł powtórzyć nienaturalne doświadczenie Gregora. Artyści i programiści, bazując na literackich opisach, skrupulatnie odtworzyli wizualnie i dźwiękowo przestrzeń domu Samsów. Gracz, bo chyba w ten sposób najtrafniej określić można odbiorcę *VRwandlung*, budził się zamknięty w pokoju Gregora i z pierwszoosobowej perspektywy mógł przejąć kontrolę nad przemienionym ciałem. Tomáš Moravec w relacji z wirtualnego doświadczenia podkreśla sam akt przygotowujący do nienaturalnego przeżycia:

Podobnie jak wsunąłem się w wygodne kapcie z dziwnymi sensorami umieszczonymi na czubkach, tak jestem wyposażony dodatkowo w słuchawki, kontrolery ruchu dłoni i oczywiście okulary do wirtualnej rzeczywistości. Tak też uzbrojony i podłączony czekam kilka sekund w absolutnym mroku. Potem się zaczyna. Zapalają się światła, a ja znajduję się w 1915, w pokoju Gregora Samsy. Jestem na Starym Mieście w Pradze, w kompletnie innym ciele.⁷⁷⁵

Etapy przygotowawcze, poprzedzające właściwe symulowane doświadczenie Samsy, przypominają konstruowanie cyborgicznej hybrydy. To one zdają się zaistniałą metamorfozą. Kolejne poziomy podłączenia odbiorcy do technologii decentralizują jego ludzkie ciało: okulary VR, słuchawki, umieszczone w dłoniach kontrolery ruchu, zewnętrzne kamery i absolutna ciemność to urzeczywistniający się asamblaż, stawanie się-owadem. Przyjmowane technologiczne obiekty same w sobie są figuracją pokracznego obleczonego w chitynę owada – Gregora ponowoczesności.

⁷⁷³ Herman, *Narratology Beyond the Human*, 130–134.

⁷⁷⁴ Mika Johnson, *VRwandlung* (The Goethe Institute Prague, 2018), VR.

⁷⁷⁵ Tomáš Moravec, “Kafka in Virtual Reality”, tłum. Faith Ann Gibson, *Goethe-Institut*, 2018, dostęp 18.02.2024, <https://www.goethe.de/en/uun/pub/akt/g18/21150235.html>. Tłumaczenie własne za: „Just as I’ve slipped into the cosy slippers with odd sensors attached to the tips, I am equipped further with headphones, hand motion controllers and, of course, virtual reality glasses. Thus equipped and wired up, I wait a few seconds in absolute darkness. Then it begins: A light flashes on and I find myself in 1915, in Gregor Samsa’s room in the Old Town of Prague and in a completely different body”.

Pisząc o wirtualnych przekształceniach w *ungeheuren Ungeziefer* – potworne robactwo – należy przywołać grę wideo a zarazem grę VR polskiego studia All in! Games *Metamorphosis* (2020)⁷⁷⁶ inspirowaną nie tylko opowiadaniem, od którego zapożyczyła tytuł, ale także *Procesem* Kafki. Projekt wychodzi od podobnych założeń co *VRwandlung* Johnsona – umożliwia graczowi wcielenie się w Gregora. Narracja prowadzona jest z perspektywy pierwszej osoby, a obraz uzupełnia werbalizowana narracja wnętrza bohatera. Opowieść rozpoczyna się po przebudzeniu w domu Josefa K.; początkowo, wydostając się z pokoju, gracz kieruje ludzkim awatarem, jednak każde kolejne pomieszczenie zmienia perspektywę, obniżając punkt widzenia bohatera. Jest to pierwszy objaw rozpoczętej transformacji, kolejny etap zauważalny jest w medium fotograficznym – rozwieszony w korytarzu zdjęcia przedstawiające Gregora i Josefa w raz z ruchem gracza zmieniają się w zdjęcia stawonogów czy pierścienic stylizowanych na bohaterów i ich bliskich.

Przedostając się przez kolejne oniryczne, zdefamiaryzowane przestrzenie domu, bohater nagle zyskuje możliwość szybszego poruszania się. Zmiana dokonywana w odbiorze przestrzeni odpowiada charakterystyce metamorfozy opisywanej przez Braidotti, według której „proces stawania-się, to transformacja w warunkach jakościowego wzrostu (w szybkości, intensywności, percepcji lub koloru), która pozwala przebić się na nowe pola percepcji, afektywności, stawania-się”⁷⁷⁷. Korytarz z rozgałęziającymi się pokojami płynnie przechodzi w szyb wentylacyjny, kierując kamerą w dół zauważymy pojawiające się czarne owadzie odnóży, by w finale prologu bohater-narrator oznajmił zmodulowanym głosem: „Wiem, że brzmi to absurdalnie... ale czy możliwe... że jestem... robakiem?”⁷⁷⁸. Wraz z rozwojem historii rozpoznawalny ludzki głos narratora już całkowicie ustępuje dźwiękom wydawanym przez owady, których treść tłumaczona jest graczowi w formie napisów.

Stawanie-się-owadem prowokuje tak zmianę przestrzeni, jak i intensyfikuje relacje agensa do niej. Gracz nie tylko może poruszać się wewnątrz ścian, stropu czy mebli, wchodzić na pionowe i zawieszony powierzchnie, ale także pozostawia za sobą ślad

⁷⁷⁶ *Metamorphosis* (All in! Games, 2020), PC.

⁷⁷⁷ Braidotti, *Metamorphoses*, 147. Tłumaczenie własne za: „the process of becoming is a transformation in terms of a qualitative increase (in speed, intensity, perception or colour) that allows one to break into new fields of perception, affectivity, becoming”.

⁷⁷⁸ Braidotti. Tłumaczenie własne za: „I know this sounds ludicrous... but can it be... that I'm... a bug?”.

przypominający szlaki feromonowe tworzone przez owady do komunikacji. Dziś niewidoczne dla oka zwierzęce ślady chemiczne wykorzystywane są przez współczesną cybernetykę, jak odnotowuje Parikka, do (re)konstruowania przez algorytmy sieci bazującej na organizacji owadów społecznych. W ten sposób optymalizację systemu telefonicznego British Telecom oparto na interakcjach mrówczych kolonii⁷⁷⁹. Co interesujące, pierwszoosobowa perspektywa metamorfa w grze studia All in! Games także nie uwzględnia wzrokowego odbioru pozostawianych za sobą szlaków feromonowych, ich wizualna transpozycja dokonuje się dopiero przy zmianie perspektywy na plan totalny – przygotowany dla właściwości ludzkiego oka gracza. Dopiero w takim trybie ukazuje się jasny, połyskujący ślad, który pozwala na prześledzenie przebytej drogi i zaplanowanie na jego podstawie dalszej eksploracji, ominięcie przeszkód czy skuteczne rozwiązanie problemu⁷⁸⁰. W świecie społecznych owadów prymarnym nośnikiem komunikatów są feromony, w rojach stanowią jeden z podstawowych elementów rozproszonych systemów – są chemiczną i zmienną narracją scalającą jednostki i środowisko roju w superorganizm⁷⁸¹. Z kolei w grze *Metamorphosis* feromony pozostają cyfrowym medium komunikacji między przestrzenią a postacią oraz między perspektywą ludzka a nie-ludzka.

Już Johan Huizinga, a później Roger Caillois akcentowali wykraczającą poza człowieka relacyjność gry i nowych mediów technologicznych, a przede wszystkim obecność zabaw i gier w świecie zwierząt, w tym także wśród owadów. W swoich badaniach Caillois przytacza między innymi zjawisko mimikry motyli i modliszek, a więc morfologicznej przemiany przez interakcję afektów, która dla naukowca tożsama jest z nowymi mediami, w tym z fotografią⁷⁸². W kontekście mimikry gry-symulatory pokroju *Shelter*⁷⁸³, *Bee Simulator*⁷⁸⁴ czy *Bear Simulator*⁷⁸⁵, które mają w założeniach jak najrealistyczniej imitować nie-ludzkie życie, mogłyby być uznane za medium

⁷⁷⁹ Eric Bonabeau, Marco Dorigo, i Guy Theraulaz, *Swarm Intelligence. From Natural to Artificial Systems* (New York: Oxford University Press, 1999), 85.

⁷⁸⁰ Parikka, *Owady i media*, 294.

⁷⁸¹ Parikka, 285–286.

⁷⁸² Roger Caillois, “Mimicry and Legendary Psychasthenia”, w: *The Edge of Surrealism: A Roger Caillois Reader*, red. Claudine Frank, tłum. Claudine Frank i Camille Naish (Durham: Duke University Press, 2003), 96.

⁷⁸³ *Shelter* (Might and Delight, 2013), PC.

⁷⁸⁴ *Bee Simulator* (BigBen Interactive, 2019), PC.

⁷⁸⁵ *Bear Simulator* (Farjay Studios, 2016), PC.

przewyższające film czy literaturę w doświadczeniu stawania-się-zwierzęciem. Dla Marka Caracciola grove możliwości bardziej immersyjnej iluzji nie muszą jednoznacznie przekładać się na ich posthumanistyczne czy nieantropocentryczne wrażliwości i ponadludzką empatię.

Gry wideo, które obnoszą się możliwością „stania się zwierzęciem”, w ten sposób są fundamentalnie ambiwalentne: polegając zarówno na projekcie growych wyborów, jak i na predyspozycjach interpretatora, mogą przeprowadzić krytykę antropocentrycznych założeń bądź wywołać problematyczne z perspektywy etycznej wrażenie kontroli nad nie-ludzkim.⁷⁸⁶

Zwierzęce gry wideo podkreślające swój realizm, jak przekonuje Caracciolo, mogą prowokować przekonanie o ludzkiej kontroli, nie pozostawiając przestrzeni na defamiliaryzację, niesamowitość Innego czy sprawczość nie-ludzkich aktantów, które obecne są w grach nienaturalnych czy grach o zwierzęcym chaosie (*animal mayhem games*)⁷⁸⁷. Parikka, podobnie do Caracciola, opisując obecności owadziech asamblaży w zaawansowanej wirtualnej technologii i wytwarzanych przez nią cyfrowych możliwości stawania-się-innym, odnotowuje potencjalne niebezpieczeństwo ugruntowania poprzez działanie tych narzędzi antropocentrycznego paradygmatu. Oprogramowanie i interfejsy, uprzywilejowując ludzki punkt widzenia, produkują złudzenie posiadania kontroli i władzy nad nie-ludzkim⁷⁸⁸. Tej kontroli skutecznie wymykają się inne złożone owadzie afekty – roje.

W humanistyce środowiskowej i posthumanizmie figura roju i wynikający z niego akt rojenia się stały się nośnikami nowych idei. „Zatem rój to stawanie się, dające pojęcie

⁷⁸⁶ Marco Caracciolo, “Animal Mayhem Games and Nonhuman-Oriented Thinking”, *Game Studies* 21, nr 1 (2021). Tłumaczenie własne za: “Videogames that flaunt the possibility of “becoming animal” are thus fundamentally ambivalent: depending on both game design choices and the interpreter’s predispositions, they can perform a critique of anthropocentric assumptions or evoke an ethically problematic sense of control over the nonhuman”.

⁷⁸⁷ Jako przykład Caracciolo przytacza znaną, groteskową grę *Goat Simulator* (Coffee Stain Studios, 2014), PC, w której gracz dokonuje karykaturalnej destrukcji otoczenia, działając pozornie zwyczajną, tytułową kozą. Z kolei dobrą egzemplifikacją gry wideo, w której już nie hiperbola i chaos a elementy nienaturalne i fantastyczne kierunkują uwagę odbiorcy ku zwierzęcej sprawczości, może być *Stray* (Annapurna Interactive, 2022), Xbox, opowiadający o bezdomnym kocie w cyberpunkowej rzeczywistości.

⁷⁸⁸ Parikka, *Owady i media*, 288.

o możliwościach, które zawsze pozostają usytuowane, choć wciąż się zmieniają”⁷⁸⁹. Rozproszenie, decentralizacja przemienionych więcej-niż-ludzkich ciał w roju jest projektem otwartym, stającym się razem z otoczeniem. Afektywna polityka pszczelego roju, jego samoorganizacja i zbiorowa inteligencja na początku XX wieku były tłumaczone przez Maurice’a Maeterlincka przez koncepcję „ducha ula”, który reguluje działanie rodziny⁷⁹⁰. W drugiej połowie XX wieku, wraz z postępującą komputeryzacją, pracami nad nowymi sposobami komunikacji, internetem i sztuczną inteligencją cybernetycy niejako ponownie odkryli owady, przenosząc je do światów digitalnych – w formie bioidów czy biomorfów. Dziś rozproszone systemy owadów i myślenie populacyjne przeniknęły tak do posthumanizmu, jak i mediów technologicznych. W komputerowych sieciach nie-ludzkie algorytmy wykorzystują rozwiązania bazujące na insektach – pojedyncze cyfrowe ścieżki odbierają jako układy współrzędnych. Te z kolei, nałożone na daną przestrzeń, pozwalają na odnalezienie się, lepszą organizację całością systemu i skuteczniejsze reagowanie na nowe problemy pojawiające się w przestrzeni⁷⁹¹; takie asamblaże mogą być przełomowe nie tylko dla istniejących dziś barier cyfrowych, ale przede wszystkim dla wyzwań środowiskowych antropocenu.

Podobnie nie-ludzki potencjał w medium growym dostrzega James Newman. Interaktywność gier wideo przekłada się na intensyfikację afektów – relacyjność połączeń gracza ze wszystkimi aktantami świata gry (*gameworld*) zbliżają to doświadczenie do samoorganizacji roju. „[T]o nie jako pojedynczą postać na ekranie może postrzegać siebie gracz, lecz raczej zobaczyć się jako sumę wszystkich sił i wpływów stanowiących grę”⁷⁹².

Rój to nie tylko niestabilna struktura stawania-się-owadem. W antropocentrycznym porządku nagłe wejście w stan rojenia się jest niepożądaną wartością. Generuje ono straty ekonomiczne, zawiera w sobie niebezpieczeństwo i, co najbardziej znamienne, oznacza

⁷⁸⁹ Parikka, 123.

⁷⁹⁰ Maurice Maeterlinck, *Życie pszczół*, tłum. Franciszek Mirandola (Warszawa: Wydawnictwo Polskie R. Wegner, 1949), 30.

⁷⁹¹ Tak chociażby konstruktorskie i afektywne działania termitów zostały odczytane przez Edwarda O. Wilsona jako „dynamiczne programowanie”, Steven Levy, *Artificial Life: A Report from the Frontier Where Computers Meet Biology* (New York: Vintage Books, 1992), 105.

⁷⁹² James Newman, “The Myth of the Ergodic Videogame: Some thoughts on player-character relationships in videogames”, *Game Studies* 2, nr 1 (2002). Tłumaczenie własne za: „[P]layer may not see themselves as any one particular character on the screen, but rather as the sum of every force and influence that comprises the game”.

utrata poczucia ludzkiej kontroli nad naturą⁷⁹³. Ambiwalentny stosunek do roju pojawia się jednak także w badaniach posthumanistycznych czy feministycznych. Lauren Wilcox dostrzega urzeczywistnione możliwości roju i rojenia przede wszystkim w sferze militarnej, scentralizowanej władzy, czy, odwołując się do terminu Jasbir K. Puar, homonacjonalizmu⁷⁹⁴. „Zamiast służyć jako inspiracja dla utopii egalitarnego feminizmu, metafor i materialności roju, został on zawłaszczony dla wyraźnie dystopijnych celów militarnych”⁷⁹⁵. Najnowsze technologie wojskowe bazujące na nielinernej samoorganizacji roju, jak chociażby drony, stały się wzorami nowoczesnych konfliktów zbrojnych. Niepokoje związane z wykorzystaniem owadów w projektowaniu rozproszonego systemu przemocy potwierdzają, że natura nie jest gotową kompozycją wzorców technologicznych, ale raczej zbiorem idei⁷⁹⁶. Asamblaż roju jako hybrydy owada-maszyny-człowieka i towarzyszące mu rozbieżne dyskursy przypominają w tym postaci cyborga Donny Haraway, który dopiero w przełomowej dekonstrukcji badaczki⁷⁹⁷ ujawnił możliwości niedostrzegane we wcześniejszych męskocentrycznych ramach.

„Nonsens to ziszczony sen entomologa”⁷⁹⁸. Narracje o stawaniu-się-owadem z perspektyw racjonalnej i realistycznej, stają się zapiskami szaleństwa, rozpadu podmiotu,

⁷⁹³ Michaela Fenske przekonuje, że negatywne nacechowanie roju w kulturze ulega zmianie. W obliczu kryzysu ekologicznego stopniowo dokonują się pozytywne przewartościowania, co badaczka ukazuje na przykładzie ewolucji semantycznej roju w pszczelarstwie. Michaela Fenske, “Narrating the Swarm: Changing Metanarratives in Times of Crisis”, *Narrative Culture* 4, nr 2 (2017).

⁷⁹⁴ Jasbir K. Puar, *Terrorist Assemblages: Homonationalism in Queer Times* (Durham: Duke University Press, 2007).

⁷⁹⁵ Lauren Wilcox, “Drones, swarms and becoming-insect: Feminist utopias and posthuman politics”, *Feminist Review* 116, nr 1 (2017): 41. Tłumaczenie własne za: „Rather than serving as an inspiration for egalitarian feminist utopias, the metaphor and materiality of the swarm has been appropriated for distinctly dystopian war-fighting purposes”.

⁷⁹⁶ Parikka, *Owady i media*, 18–19.

⁷⁹⁷ Haraway do opisu ponowoczesnego zjawiska zacierania granic między tym co kobiece a męskie, biologiczne i technologiczne, ludzkie i zwierzęce, świadomie nie wybiera nowej kategorii, lecz sięga po znaną postać cyborga. Filozofka wywraca i komplikuje ontologię cybernetycznej chimery, bowiem dotychczas w dużych produkcjach kina *science fiction*, cyborg miał przede wszystkim zapewniać umocnienie męskich fantazji i fallogocentryzmu. Za sprawą posthumanizmu, „[p]isanie cyborgów dotyczy siły przetrwania, nie dzięki źródłowej niewinności, ale na mocy wyboru narzędzi mających oznaczyć świat, który oznaczył je jako inne”. I jak kontynuuje Haraway „Pisanie jest przede wszystkim technologią cyborgów, wygrawerowanymi powierzchniami końca XX wieku. Polityka cyborgów jest walką o język i walką przeciwko doskonałej komunikacji, [...] dlatego polityka cyborgów podkreśla hałas i broni zanieczyszczenia, ciesząc się z nieuprawnionych połączeń maszyn i zwierząt”. Donna Haraway, „Manifest cyborgów: nauka, technologia i feminizm socjalistyczny lat osiemdziesiątych”, tłum. Sławomir Królak i Ewa Majewska, *Przegląd Filozoficzno-Literacki*, nr 1 (2003): 80–81.

⁷⁹⁸ Jean-Jacques Lecercle, *Philosophy of Nonsense: The Intuitions of Victorian Nonsense Literature* (London: Routledge, 1994), 204. Tłumaczenie własne za: „Nonsense is the entomologist’s dream come true”.

nie wpasowują się w kognitywne scenariusze wydarzeń. Innymi słowy, są nie-ludzkim nonsensem, który można także czytać jako zbudzenie się ze snu o człowieku. Zdeterytorializowane, rojące się, usieciowione – to jedyne „stałości” insektów. Owady i ich transmedialne narracje zawsze pozostają w „między-byciu”, nieuchwytne w swej mutującej formie są widziane przez posthumanizm jako figuracje decentralizujące antropocentryczny dyskurs i niosące w tym nadzieję na zbudowanie relacyjnych wrażliwości⁷⁹⁹. Nie-ludzkie percepcje, jak przekonuje Deleuze za Henrim Bergsonem, otwierają nowe światy odbioru wrażeń⁸⁰⁰. Literatura, fotografia, film, sieć, gry wideo czy rzeczywistości wirtualne dają odmienne, transmedialne możliwości narratywizowania doświadczeń asamblażów i opowiadania zachodzącej metamorfozy. Te ontologiczne i diegetyczne potencjały transpozycji zapośredniczone są przez technikę (od papieru do cyfry), która w perspektywie archeologicznej ujawnia hybrydyczne połączenia tak ze światem ludzi, jak i zwierząt. Media technologiczne są więcej niż pomostem w stawianiu się-owadem; przez biotechnologiczne rozwiązania same nadają tor kolejnym metamorfozom, zgodnie z myślą Parikki, iż „nie tyle **mamy** media, ile **jesteśmy** nimi i z nich się składamy”⁸⁰¹.

⁷⁹⁹ Braidotti, *Metamorphoses*, 149

⁸⁰⁰ Gilles Deleuze, *Bergsonism*, tłum. Hugh Tomlinson, Barbara Habberjam (New York: Zone Books, 1991), 28.

⁸⁰¹ Parikka, *Owady i media*, 39.

ZAKOŃCZENIE

„Zanim przyszłość stanie się faktem, jest opowieścią”⁸⁰², tak rozpoczyna swoją książkę Marcin Napiórkowski. Inni już tu są i są faktem. Byli od zawsze: rośliny, mikroby, zwierzęta, klimat, grzyby, rzeczy. Teraz stają się opowieścią. W obliczu antropocenu dopiero stopniowo dostosowujemy do nich, do tej możliwej więcej-niż-ludzkiej wspólnoty, nasze języki, narzędzia teoretyczne oraz formę estetyczną snutyh historii. „Oczywiście można powiedzieć, że są to zjawiska wciąż marginalne, jednostkowe, jednak jeżeli przy okazji dyskusji na temat rzeczy chcemy pomyśleć o humanistyce przyjaznej przyszłości, to powinniśmy przyjąć, że dzisiaj ekstremalne podmiotowości zwiastują przyszłość, którą powinna się interesować”⁸⁰³. Uzupełniając słowa Ewy Domańskiej, należałoby dopowiedzieć, że przyszłość, o której pisze literaturoznawczyni, dzieje się już dziś. Jak zauważa Andrzej Marzec: „Koniec znanego nam ludzkiego świata zdążył się wydarzyć”⁸⁰⁴. To właśnie starałem się ukazać w niniejszej rozprawie, myśląc o współzależnościach i oddając głos istotom nie-ludzkim. Literatura stwarza bowiem warunki do wyrazu ich odmiennych doświadczeń, a one, znajdując pozostawioną szczelinę, wpuszczają w nią swe kłacza, adaptując się do zastanych struktur narracyjnych, ale też kształtując tę osobliwą przestrzeń opowieści zgodnie z własną naturą. Mając to na uwadze, myślenie o niejasnym geniuszu-wybawcy wspomnianym przez Olę Tokarczuk w mowie noblowskiej, który być może pojawi się pewnego dnia z gotową, dopracowaną formułą czulego narratora, jest spóźnione⁸⁰⁵. Podobnie jak oczekiwanie na wyobrażone,

⁸⁰² Marcin Napiórkowski, *Naprawić przyszłość. Dlaczego potrzebujemy lepszych opowieści, żeby uratować świat* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2022), 5.

⁸⁰³ Domańska, „Humanistyka nie-antropocentryczna a studia nad rzeczami”, 13.

⁸⁰⁴ Marzec, *Antropocień. Filozofia i estetyka po końcu świata*, 233.

⁸⁰⁵ W tym kontekście warty przynajmniej wspomnienia jest wątek sztucznej inteligencji i generatorów tekstów. Dzisiejsza „kreatywna” twórczość SI, powstała na drodze uczenia maszynowego i przetwarzania ogromnej ilości danych, jest w równym stopniu nie-ludzka co arcy-ludzka – przez coraz doskonalszą imitację stylu i praktyk pisarskich, na których się opiera. Podobieństwo do pierwowzoru sprawia niekiedy, że opowieść wygenerowana przez SI jawi się czytelnikom jako bliższa ludzkiego autorstwa niż rzeczywista literatura, którą algorytm się inspirował. W ten sposób przykładowo badana grupa częściej wskazywała

konkretne i głośne „Nie!” – symboliczny wyraz buntu szympansa Cezara z *Genezy planety małp* (2011)⁸⁰⁶ skierowany werbalnie do człowieka – które chcielibyśmy wyłuskać spośród niesłyszanego legionu zwierzęcych krzyków. Epoka antropocenu i nawarstwiającej się w niej złożone problemy ekologiczne o skali planetarnej uczą nas, że nie ma na to więcej czasu, należy obudzić się ze snu o człowieku niezależnym od środowiska, a zarazem odseparowanym od pozaludzkich aktantów i skierować się ku budowaniu wspólnoty, która nadchodzi.

Omówione we wcześniejszych rozdziałach przykłady z literatury polskiej końca XX i początku XXI wieku pokazują, jak nie-ludzie skutecznie i na własnych warunkach wychodzą dziś z marginesów historii i współtworzą współczesną wyobraźnię środowiskową. Kategorie nieantropocentryczne, które w jej różnych odcieniach reprezentują analizowane opowieści Andrzeja Zaniewskiego, Olgi Tokarczuk, Jacka Dukaja i innych prozaików pojawiających się w rozprawie, stają się zapisem różnorodności form i sposobów organizacji alternatywnych względem paradygmatu skoncentrowanego na człowieku. Według Moniki Bakke, „[k]iedy granica między ludzkim i sztucznym upadnie, wszystkie inne dualizmy również ulegną rozproszeniu, a ich obie części staną się nierozróżnialne, usuwając człowieka z unikatowej i uprzywilejowanej pozycji, którą zajmował w filozofii oświeceniowej”⁸⁰⁷. Analizowana tu perspektywa nie jest jednak tożsama, jak mogłoby się wydawać, z porzuceniem gatunku ludzkiego, lecz człowieka jako pewnego wyczerpanego już konstruktów osadzonego

jako opowiadanie Antoniego Czechowa tekst napisany przez maszynę, a nie utwór prawdziwego autora. Zob. Katherine Elkins i Jon Chun, „Can GPT-3 Pass a Writer’s Turing Test?”, *Journal of Cultural Analytics* 5, nr 2 (2020): 5. Wracając jednak do Tokarczuk i jej wizji genialnego pisarza przychodzącego z nowymi strategiami narracyjnymi o antropocenie, być może właśnie sieci neuronowe sztucznej inteligencji i ich dzieła stworzone w oparciu o twórczość ludzkich autorów nieantropocentrycznych fikcji, okażą się ziszczeniem marzenia noblistki. Interesującym przykładem w tym temacie jest projekt Piotra Pysylosa *Nie taka sztuczna inteligencja*. Informatyk po wgraniu programowi generatywnemu kompletnej twórczości Olgi Tokarczuk, otrzymał dwa przekonujące opowiadania zachowujące styl polskiej prozaiczki, a także eksplorujące zbieżną z jej tekstami problematykę. Obecnie prace SI Pysylosa dostępne są w postaci audiobooków: *Monolog IV: Dobro* oraz *Monolog V: Zło*. Zob. Piotr Pysylos, *Nie taka sztuczna inteligencja*, Voice House, dostęp 18.02.2024, <https://voicehouse.co/audycje/nie-taka-sztuczna-inteligencja/>.

⁸⁰⁶ W filmie *science fiction* Ruperta Wyatta osadzonym we współczesności zdaje się istnieć społeczna świadomość różnorodnej zwierzęcej inteligencji, złożonych systemów komunikacyjnych i językowych, wreszcie kulturowego wykorzystywania zwierząt nie-ludzkich i ich cierpienia. Dopiero wydarzeniem inicjującym zmianę, a więc małpią rewolucję, jest nabycie zdolności mowy w ludzkim języku przez szympansa-protagonistę. Jedynie wejście w porządek *logosu* przekłada się na ruch emancypacji. Rupert Wyatt, *Geneza planety małp* (USA, Kanada, Wielka Brytania: 20th Century Fox, 2011).

⁸⁰⁷ Monika Bakke, *Ciało otwarte. Filozoficzne reinterpretacje kulturowych wizji cielesności* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe Instytutu Filozofii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 2000), 155.

przede wszystkim w nowoczesności. Dopiero odsunięcie *anthroposa* z centralnego, nadrzędnego stanowiska może doprowadzić do realnego otwarcia na Innego, który jednakże, co pokazuje część ze wcześniejszych przykładów, może odbiegać od naszych pierwotnych wyobrażeń.

Jak widzieliśmy w egzemplifikacjach tekstów fikcjonalnych, narracje nieantropocentryczne wyrastają z posthumanistycznej relacyjności aktorów oraz ekokrytycznej afirmacji ciągłości wyrażającej się po pierwsze w przestrzeni międzygatunkowej, a po drugie pomiędzy literaturą a środowiskiem technonatury. Jak pisze Lars Bernaerts ze współbadaczami: „Tym, co stanowi stawkę narracji nie-ludzkich, jest zdolność jednoczesnego ukazania podobieństwa i inności; rozpoznanie szczurzości szczura, małpkości małpy oraz człowieczeństwa szczura i małpy, a także szczurzości i małpkości ludzi. W ten sposób historie, których narratorami są nie-ludzkie zwierzęta, mogą destabilizować antropocentryczne ideologie”⁸⁰⁸. Ponownie powraca tu ważne pojęcie współzależności. Nie zależało mi w pracy na rekonfiguracji dychotomii w jakimś nowym kluczu, lecz na zmniejszeniu dystansu do Innego, a przez to zaakcentowaniu relacyjności człowieka i bytów nie-ludzkich. Możliwość nieskrępowanej bliskości, czy też empatycznego współodczuwania z Innym wytwarza przestrzeń literackich opowieści.

Zwrot poza ludzkie kategorie w fikcji wymagał wprowadzenia do analiz teorii, która zarówno dostroi naszą uwagę do tego, o czym snują historie zwierzęta, rośliny i rzeczy, ale także odpowie na pytanie, w jaki sposób to robią. Kształtująca się obecnie ekonarratologia czy też nieantropocentryczna teoria narracji koncentruje się właśnie na tych dwóch aspektach. Według Erin James, taka metoda „nie tylko naświetli konkretne praktyki, w których narracja zaadaptowała się formalnie do antropocenu i jego nowych czasów, przestrzeni, perspektyw, ale także zastanowi się nad tym jak wyglądałyby dodatkowe struktury dopasowane do ujęcia tej epoki”⁸⁰⁹. Narracje nieantropocentryczne udowadniają, że aby zrozumieć rzeczywistość nowej epoki geologicznej, potrzebujemy

⁸⁰⁸ Bernaerts i in., „The Storied Lives of Non-Human Narrators”, 74. Tłumaczenie własne za: „What is often at stake in non-human narration is the ability to acknowledge similarity and otherness at the same time, to recognize the ratness of the rat, the monkeyness of the monkey and the humanness of the rat and the monkey as well as the ratness and the monkeyness of humans. In that way, stories narrated by non-human animals can destabilize anthropocentric ideologies”.

⁸⁰⁹ James, *Narrative in the Anthropocene*, 2022, 13–14. Tłumaczenie własne za: „will not only illuminate the specific ways in which narrative has adapted formally to the new times, spaces, and perspectives of the Anthropocene, but also speculate about what additional structures suited to representing the epoch would look like”.

instrumentarium o charakterze interdyscyplinarnym, w obręb którego wejdą w równym stopniu narzędzia opisujące specyficzną poetykę nie-ludzkich tekstów. Sprawczość Innego włączonego w antropoceniczny tekst, objawia się procesem wyłaniania się form materialnych, ontologicznych, jak i diegetycznych. Tą rozprawą chciałem rzucić nowe światło także na konkretne elementy narracji zmodyfikowane przez czynniki pozaludzkie. Dzięki ich nieocenionemu potencjałowi czytelnik ma sposobność wejść w ucieleśnione doświadczenie Innego; sięgając do analiz Lawrence'a Buella, takie rozszerzenie wyobraźni z kolei może okazać się milowym krokiem w stronę przewyciężenia dzisiejszego kryzysu środowiskowego.

ŹRÓDŁA CYTOWAŃ

Teksty teoretyczne i historycznoliterackie

- Aarseth, Espen. *Cybertekst. Spojrzenia na literaturę ergodyczną*. Tłum. Dorota Sikora, Mariusz Pisarski, Paweł Schreiber i Michał Tabaczyński. Kraków, Bydgoszcz: Korporacja Ha!art, 2014.
- Abramowska, Janina, red. *Alegoria*. Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, 2003.
- . *Pisarze w zwierzyńcu*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2010.
- Adamczewska-Baranowska, Izabella. „Autonaturografie. Biopoetyki immersyjnego piśmiennictwa przyrodniczego (Zajączkowska, Brach-Czaina, Tsing, Macdonald)”. *Er(r)go. Teoria–Literatura–Kultura* 43, nr 2 (2021).
- Adorno, Theodor W. *Przemysł kulturalny. Wybrane eseje o kulturze masowej*. Tłum. Marta Bucholc. Warszawa: Narodowe Centrum Kultury, 2021.
- Alber, Jan. *Unnatural Narrative. Impossible Worlds in Fiction and Drama*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2016.
- Alber, Jan i Monika Fludernik. „Introduction”. W: *Postclassical Narratology: Approaches and Analyses*, red. Jan Alber i Monika Fludernik. Columbus: Ohio State University Press, 2010.
- Alber, Jan i Rüdiger Heinze, red. *Unnatural Narratives - Unnatural Narratology*. Berlin: De Gruyter, 2011.
- Alber, Jan, Stefan Iversen, Henrik Skov Nielsen i Brian Richardson. „Unnatural Narratives, Unnatural Narratology. Beyond Mimetic Models”. *Narrative* 18, nr 2 (2010).
- Alber, Jan, Henrik Skov Nielsen i Brian Richardson, red. *A Poetics of Unnatural Narrative*. Columbus: The Ohio State University Press, 2013.

- Allen, Colin. „Associative learning”. W: *The Routledge Handbook of Philosophy of Animal Minds*, red. Kristin Andrews i Jacob Beck. London, New York: Routledge, 2018.
- Ariès, Philippe. *Historia dzieciństwa*. Tłum. Martyna Ochab. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2010.
- Arystoteles. „Poetyka”. W: tegoż. *Retoryka. Retoryka dla Aleksandra. Poetyka*. Tłum. Henryk Podbielski. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2004.
- Augé, Marc. *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*. Tłum. Roman Chymkowski. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2010.
- Bakke, Monika. *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2015.
- . *Ciało otwarte. Filozoficzne reinterpretacje kulturowych wizji cielesności*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Instytutu Filozofii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 2000.
- Bal, Mieke. *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*. Tłum. zespół tłumaczy ze specjalności przekładowej Instytutu Filologii Polskiej UAM w Poznaniu. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2012.
- Baratay, Éric. *Animal Biographies. Toward a History of Individuals*. Tłum. Lindsay Turner. Athens: The University of Georgia Press, 2022.
- . *Zwierzęcy punkt widzenia. Inna wersja historii*. Tłum. Paulina Tarasewicz. Gdańsk: Wydawnictwo w podwórku, 2015.
- Barcz, Anna. *Animal narratives and culture. Vulnerable realism*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2017.
- . „Pod ziemią. Antropoceniczne narracje na przykładzie Dracha Szczepana Twardocha i Miedzianki Filipa Springera”. W: *Poetyki ekocydu. Historia, natura, konflikt*, red. Aleksandra Ubertowska, Dobrosława Korczyńska-Partyka i Ewa Kuliś. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2019.
- . „Przedmioty ekozagłady. Spekulatywna teoria hiperobiektyw Timothy’ego Mortona i jej (możliwe) ślady w literaturze”. *Teksty Drugie*, nr 2 (2018).
- . *Realizm ekologiczny. Od ekokrytyki do zookrytyki w literaturze polskiej*. Katowice: Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, 2016.

- . „Wprowadzenie do zookrytyki (teorii zwierzęcych narracji)”. *Białostockie Studia Literaturoznawcze*, nr 6 (2015).
- Barcz, Anna i Magdalena Dąbrowska, red. *Zwierzęta, gender i kultura. Perspektywa ekologiczna, etyczna i krytyczna*. Lublin: E-naukowiec, 2014.
- Barcz, Anna i Dorota Łagodźka, red. *Zwierzęta i ich ludzie. Zmierzch antropocentrycznego paradygmatu*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2015.
- Barthes, Roland. „Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań”. Tłum. Wanda Błońska. *Pamiętnik Literacki* 59, nr 4 (1968).
- Bartmiński, Jerzy, Stanisława Niebrzegowska-Bartmińska i Ryszard Nycz, red. *Punkt widzenia w języku i w kulturze*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2004.
- , red. *Punkt widzenia w tekście i dyskursie*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2004.
- Baudrillard, Jean. *Wymiana symboliczna i śmierć*. Tłum. Sławomir Królak. Warszawa: Wydawnictwo Sic!, 2007.
- Bauman, Zygmunt. *Retrotopia. Jak rządzi nami przeszłość*. Tłum. Karolina Lebek. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2018.
- Bednarek, Joanna. „Emancypacyjna obietnica posthumanizmu”. *Praktyka teoretyczna* 14, nr 4 (2014).
- . „«Upojenie jako triumfalne wtargnięcie w nas rośliny». Obietnice i niebezpieczeństwa roślinnej seksualności”. *Teksty Drugie*, nr 2 (2018).
- Bendor, Daniel i Matthew A. Wilson. „Biasing the content of hippocampal replay during sleep”. *Nature neuroscience* 15, nr 10 (2012).
- Bendyk, Edwin. „Człowiek-tytan”. *Krytyka Polityczna*, nr 15 (2008).
- Benjamin, Walter. *Krytyka i narracja. Pisma o literaturze*. Tłum. Bogdan Baran. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2018.
- . „Narrator. Rozważania o twórczości Mikołaja Leskowa”. W: tegoż, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*. Tłum. Krystyna Krzemieniowa. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1996.
- . „O pojęciu historii”. W: tegoż, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*. Tłum. Krystyna Krzemieniowa. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1996.

- . “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction”. W: tegoż, *Illuminations: Essays and Reflections*. Tłum. Harry Zohn. Boston, New York: Mariner Books; Houghton Mifflin Harcourt, 2019.
- Bennett, Jane. *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*. Durham, London: Duke University Press, 2010.
- Bereś, Stanisław. „Potwór z Massachusetts”. *Quart* 37–38, nr 3–4 (2015).
- Bereś, Stanisław i Stanisław Lem. *Tako rzeczy... Lem. Ze Stanisławem Lemem rozmawia Stanisław Bereś*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2002.
- Berger, James. *After the End. Representations of Post-Apocalypse*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 1999.
- Berger, John. „Po cóż patrzeć na zwierzęta?” W: tegoż, *O patrzeniu*. Tłum. Sławomir Sikora. Warszawa: Fundacja Aletheia, 1999.
- Bernaerts, Lars, Marco Caracciolo, Luc Herman i Bart Vervaeck. „The Storied Lives of Non-Human Narrators”. *Narrative* 22, nr 1 (2014).
- Bieńczyk, Marek. *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*. Warszawa: Wydawnictwo Sic!, 1998.
- Bińczyk, Ewa. *Epoka człowieka. Retoryka i marazm antropocenu*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2018. EPUB.
- Błaszowska, Marta. „Życie po śmierci świata. Postapokalipsa w «Głowie Kasandry» Marka Baranieckiego i «Starości aksolotla» Jacka Dukaja”. *Ruch Literacki* 359, nr 2 (2020).
- Bonabeau, Eric, Marco Dorigo i Guy Theraulaz. *Swarm Intelligence. From Natural to Artificial Systems*. New York: Oxford University Press, 1999.
- Boym, Svetlana. *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books, 2001.
- Braidotti, Rosi. *Metamorphoses. Towards a Materialist Theory of Becoming*. Cambridge, Malden: Polity Press, 2002.
- . *Po człowieku*. Tłum. Joanna Bednarek i Agnieszka Kowalczyk. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2014.
- . *Podmioty nomadyczne. Ucieleśnienie i różnica seksualna w feminizmie współczesnym*. Tłum. Aleksandra Derra. Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, 2009.
- Bremond, Claude. „La logique des possibles narratives”. *Communications*, nr 8 (1966).

- Brown, Eric C. "Reading the Insect". W: *Insect poetics*, red. Eric C. Brown. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006.
- Brzostek, Dariusz. „Gdzie kończy się literatura? Głos Pana i Golem XIV – Stanisława Lema «resztki (po) powieści»”. *Acta Universitatis Wratislaviensis. Literatura i Kultura Popularna*, nr 23 (2017).
- Buell, Lawrence. *The Environmental Imagination. Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*. Cambridge, London: Harvard University Press, 1995.
- . *The Future of Environmental Criticism: Environmental Crisis and Literary Imagination*. Oxford: Blackwell Publishing, 2005.
- Burke, Edmund. *Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna*. Tłum. Piotr Graff. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1968.
- Burt, Jonathan. *Szczur*. Tłum. Andrzej Leśniak. Kraków: TAIWPN Universitas, 2006.
- Burzyńska, Anna. „Idee narracyjności w humanistyce”. W: *Narracja. Teoria i praktyka*, red. Bernadetta Janusz, Katarzyna Gdowska i Bogdana de Barbaro. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2008.
- . „Kariera narracji. O zwrocie narratystycznym w humanistyce”. *Teksty Drugie*, nr 1–2 (2004).
- Caillois, Roger. „Mimicry and Legendary Psychasthenia”. W: *The Edge of Surrealism: A Roger Caillois Reader*, red. Claudine Frank. Tłum. Claudine Frank i Camille Naish. Durham: Duke University Press, 2003 .
- Campbell, Joseph. *Bohater o tysiącu twarzy*. Tłum. Andrzej Jankowski. Kraków: Zakład Wydawniczy Nomos, 2013.
- Caracciolo, Marco. „Animal Mayhem Games and Nonhuman-Oriented Thinking”. *Game Studies* 21, nr 1 (2021).
- . *Contemporary Fiction and Climate Uncertainty. Narrating Unstable Futures*. London: Bloomsbury Academic, 2022.
- . *Embodiment and the Cosmic Perspective in Twentieth-Century Fiction*. New York, London: Routledge, 2020.
- . „Flocking Together. Collective Animal Minds in Contemporary Fiction”. *PMLA* 135, nr 2 (2020)

- . *Narrating the Mesh. Form and Story in the Anthropocene*. Charlottesville, London: University of Virginia Press, 2021.
- . „Plotting the Nonhuman: The Geometry of Desire in Contemporary «Lab Lit»”. W: *Narrating Nonhuman Spaces*, red. Marco Caracciolo, Marlene Karlsson Marcussen i David Rodriguez. New York: Routledge, 2021.
- . *Strange Narrators in Contemporary Fiction. Explorations in Readers' Engagement with Characters*. Lincoln, London: University of Nebraska Press, 2016.
- . „Tell-Tale Rhythms: Embodiment and Narrative Discourse”. *Storyworlds: A Journal of Narrative Studies* 6, nr 2 (2014).
- . *The Experientiality of Narrative. An Enactivist Approach*. Berlin, Boston: de Gruyter, 2014.
- . „The Reader's Virtual Body. Narrative Space and Its Reconstruction”. *Storyworlds: A Journal of Narrative Studies* 3 (2011).
- Castells, Manuel. *Galaktyka internetu*. Tłum. Tomasz Hornowski. Poznań: Dom Wydawniczy Rebis, 2003.
- Cave, Stephen, Kanta Dihal i Sarah Dillon. „Imagining AI”. W: *AI Narratives: A History of Imaginative Thinking about Intelligent Machines*, red. Stephen Cave, Kanta Dihal i Sarah Dillon. New York: Oxford University Press, 2020.
- Chakrabarty, Dipesh. *Humanistyka w czasach antropocenu*. Tłum. Magda Szcześniak. Kraków: TAIWPN Universitas, 2023.
- Chatman, Seymour. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1978.
- . „The Nature of Rhythm”. W: *A Theory of Meter*. London: Mouton, 1965.
- Clark, Timothy. *Ecocriticism on the Edge. The Anthropocene as a threshold concept*. London, New York: Bloomsbury Academic, 2015.
- . „Scale. Derangements of Scale”. W: *Telemorphosis. Theory in the Era of Climate Change*, red. Tom Cohen, T. 1. Ann Arbor: Open Humanities Press, 2012.
- Clarke, Arthur C. *Profiles of the Future: An Inquiry into the Limits of the Possible*. London: Indigo, 2000.
- Clarke, Bruce. *Neocybernetics and Narrative*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2014.

- . *Posthuman Metamorphosis. Narrative and Systems*. New York: Fordham University Press, 2008.
- Clarke, Michael Tavel i David Wittenberg. „Introduction”. W: *Scale in Literature and Culture*, red. Michael Tavel Clarke i David Wittenberg. Cham: Palgrave Macmillan, 2017.
- Connor, Steven. *Mucha. Historia, antropologia, kultura*. Tłum. Barbara Stanek. Kraków: TAIWPN Universitas, 2008.
- Corngold, Stanley. “Thirteen Ways of Looking at a Vermin: Metaphor and Chiasm in Kafka’s *The Metamorphosis*”. *Literary Research / Recherche Littéraire* 21, nr 41–42 (2004).
- Crutzen, Paul J. i Eugene F. Stoermer. „The Anthropocene”. *Global Change Newsletter*, nr 41 (2000).
- Czapliński, Przemysław. „Literatura i życie. Perspektywy biopoetyki”. W: *Teoria – literatura – życie. Praktykowanie teorii w humanistyce współczesnej*, red. Anna Legeżyńska i Ryszard Nycz. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2012.
- . *Mikrologi ze śmiercią. Motywy tanatyczne we współczesnej literaturze polskiej*. Poznań: Poznańskie Studia Polonistyczne, 2001.
- . *Poruszona mapa. Wyobrażenia geograficzno-kulturowa polskiej literatury przełomu XX i XXI wieku*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2016.
- . *Wzniosłe tęsknoty. Nostalgie w prozie lat dziewięćdziesiątych*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2001.
- . „Zagłada jako wyzwanie dla refleksji o literaturze”. *Teksty Drugie*, nr 5 (2004).
- Czerwińska, Małgorzata. *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie, wyzwanie*. Kraków: TAIWPN Universitas, 2020.
- . „«Punkt widzenia» jako kategoria antropologiczna i narracyjna w prozie niefikcyjnej”. *Teksty Drugie*, nr 2–3 (2003).
- Czerwiński, Marcin. *Smutek labiryntu. Gnoza i literatura. Motywy, wątki, interpretacje*. Kraków: TAIWPN Universitas, 2015.
- Czurko, Julian. „«Tak widzą się w umyśle ekscentryczne symetrie» – anamorficzne spojrzenie w powieści *Extensa* Jacka Dukaja”. W: *Prze(d)sądy. O czytaniu kultury*, red. Julian Czurko i Michał Wróblewski. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2014.

- Damasio, Antonio R. *Tajemnica świadomości. Ciało i emocje współtworzą świadomość*. Tłum. Maciej Karpiński. Poznań: Dom Wydawniczy Rebis, 2000.
- Davis, Diane. „Autozoography: Notes Toward a Rhetoricity of the Living”. *Philosophy & Rhetoric* 47, nr 4 (2014).
- Davis, Erik. *TechGnoza. Mit, magia + mistycyzm w wieku informacji*. Tłum. Jerzy Kierul. Poznań: Dom Wydawniczy Rebis, 2002.
- Deleuze, Gilles. *Bergsonism*. Tłum. Hugh Tomlinson, Barbara Habberjam. New York: Zone Books, 1991.
- . *Kino*. Tłum. Janusz Margański. Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, 2008.
- Deleuze, Gilles i Félix Guattari. *Tysiąc plateau*. Tłum. [brak nazwiska tłumacza]. Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana, 2015.
- DeMello, Margo. „Introduction”. W: *Speaking for Animals. Animal Autobiographical Writing*, red. Margo DeMello. New York, London: Routledge, 2013.
- , red. *Speaking for Animals. Animal Autobiographical Writing*. New York, London: Routledge, 2013.
- Dennett, Daniel C. *Consciousness Explained*. Boston: Little, Brown, 1991.
- . „Who’s on First? Heterophenomenology Explained”. *Journal of Consciousness Studies*, 2003.
- Derrida, Jacques. „Przemoc i metafizyka. Esej o myśli Emmanuela Levinasa”. W: tegoż, *Pismo filozofii*. Tłum. Bogdan Banasiak, Krzysztof Matuszewski, Paweł Pieniążek. Kraków: Inter Esse, 1992.
- . *Widma Marksa. Stan długu, praca żałoby i nowa międzynarodówka*. Tłum. Tomasz Załuski. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2016.
- Descartes, René. *Rozprawa o metodzie*. Tłum. Wanda Wojciechowska. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1981.
- Dickinson, Adam. „Pataphysics and Postmodern Ecocriticism. A Prospectus”. W: *The Oxford Handbook of Ecocriticism*, red. Greg Garrard. New York: Oxford University Press, 2014.
- Doležel, Lubomír. *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1998.

- . „Semantyka narracji”. Tłum. Maria Bożena Fedewicz. *Pamiętnik Literacki* 76, nr 2 (1985).
- Domańska, Ewa. *Historia egzystencjalna. Krytyczne studium narratywizmu i humanistyki zaangażowanej*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2012.
- . „Humanistyka ekologiczna”. *Teksty Drugie*, nr 1–2 (2013).
- . „Humanistyka nie-antropocentryczna a studia nad rzeczami”. *Kultura Współczesna*, nr 3 (2008).
- . „Jakiej metodologii potrzebuje współczesna humanistyka?” *Teksty Drugie*, nr 1–2 (2010).
- Dubisz, Stanisław, red. „Antropocentryzm”. W: *Uniwersalny słownik języka polskiego*. T. 1. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2003.
- Dziadek, Adam. *Rytm i podmiot w liryce Jarosława Iwaszkiewicza i Aleksandra Wata*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1999.
- Easterlin, Nancy. *A Biocultural Approach to Literary Theory and Interpretation*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2012.
- Eco, Umberto. *Lector in fabula. Współdziałanie w interpretacji tekstów narracyjnych*. Tłum. Piotr Salwa. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1994.
- . *O literaturze*. Tłum. Joanna Ugniewska i Anna Wasilewska. Warszawa: Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA SA, 2003.
- . „Struktury narracyjne u Fleminga”. W: tegoż, *Superman w literaturze masowej. Powieść popularna: między retoryką a ideologią*. Tłum. Joanna Ugniewska. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1996.
- . *Szaleństwo katalogowania*. Tłum. Tomasz Kwiecień. Poznań: Dom Wydawniczy Rebis, 2009.
- Elkins, Katherine i Jon Chun. „Can GPT-3 Pass a Writer’s Turing Test?” *Journal of Cultural Analytics* 5, nr 2 (2020).
- Fenske, Michaela. „Narrating the Swarm: Changing Metanarratives in Times of Crisis”. *Narrative Culture* 4, nr 2 (2017).
- Fest, Bradley J. „Toward a Theory of the Megatext. Speculative Criticism and Richard Grossman’s «Breeze Avenue Working Paper»”. W: *Scale in Literature and Culture*, red. Michael Tavel Clarke i David Wittenberg. Cham: Palgrave Macmillan, 2017.

- Fiedorczyk, Julia. *Cyborg w ogrodzie. Wprowadzenie do ekokrytyki*. Gdańsk: Wydawnictwo Naukowe Katedra, 2015.
- Fiedorczyk, Julia i Gerardo Beltrán. *Ekopoetyka. Ekologiczna obrona poezji*. Warszawa: Muzeum Historii Polskiego Ruchu Ludowego, 2021.
- Filipowicz, Anna. *(Prze)zwierzęcenia. Poetyckie drogi do postantropocentryzmu*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2017.
- Fliszewska, Olga. „Przestrzeń w twórczości Olgi Tokarczuk”. *Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Polonica*, nr 7 (2005).
- Fludernik, Monika. „Introduction. Second-person narrative and related issues”. *Style* 28, nr 3 (1994).
- . „Time in Narrative”. W: *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, red. David Herman, Manfred Jahn i Marie-Laure Ryan. London, New York: Routledge, 2010.
- . *Towards a „Natural” Narratology*. London, New York: Routledge, 1996.
- Foote, Allison L. i Jonathon D. Crystal. „Metacognition in the Rat”. *Current Biology* 17, nr 6 (2007).
- Foucault, Michel. *Narodziny biopolityki. Wykłady z Collège de France 1978/1979*. Tłum. Michał Herer. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2011.
- . *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*. Tłum. Tadeusz Komendant. T. 1. Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, 2000.
- Frelik, Paweł. *Kultury wizualne science fiction*. Kraków: TAIWPN Universitas, 2017.
- Freud, Sigmund. „Motyw wyboru szkatułek”. W: tegoż, *Sztuki plastyczne i literatura*. Tłum. Robert Reszke. Warszawa: Wydawnictwo KR, 2009.
- . „Niesamowite”. W: tegoż, *Pisma psychologiczne*. Tłum. Robert Reszke. Warszawa: Wydawnictwo KR, 1997.
- Fudge, Erica. *Animal*. London: Reaktion Books, 2002.
- Galloway, Alexander R. *The Interface Effect*. Cambridge: Polity Press, 2012.
- Genette, Gérard. *Narrative Discourse. An Essay in Method*. Tłum. Jane E. Lewin. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1980.
- . *Narrative Discourse Revisited*. Tłum. Jane E. Lewin. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1988.

- Giddens, Anthony. *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*. Tłum. Alina Szulżycka. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2012.
- Głowiński, Michał. „Narratologia – dzisiaj i nieco dawniej”. *Teksty Drugie* 70, nr 5 (2001).
- . „Wokół narratologii”. W: *Narratologia*, red. Michał Głowiński. Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, 2004.
- Gomel, Elana. *Narrative Space and Time. Representing Impossible Topologies in Literature*. New York, London: Routledge, 2014.
- Gomułka, Jakub, Mariusz Klimas i Jakub Palm. „Człowiek jako wytwór siebie samego. Lem, transhumanizm i dwie koncepcje autentyczności”. *Semina Scientiarum*, nr 17 (2018).
- Goodall, Jane. „Tool-Using and Aimed Throwing in a Community of Free-Living Chimpanzees”. *Nature*, nr 201 (1964).
- Goodman, Nelson. *Struktura zjawiska*. Tłum. Michał Szczubiałka. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2009.
- Gorliński-Kucik, Piotr. „Przeprowadzka literatury”. *Forum Poetyki*, nr 6 (2016).
- . *TechGnoza, uchronia, science fiction. Proza Jacka Dukaja*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2017.
- Gosk, Hanna. „Patyk, wróbel, czajnik. Witolda Gombrowicza Kosmos nie-ludzki. Między pre- a metapreposthumanistycznym podejściem do problemu”. *Porównania* 29, nr 2 (2021).
- Gottschall, Jonathan. *The Storytelling Animal: How Stories Make Us Human*. Boston, New York: Houghton Mifflin Harcourt, 2012.
- Gould, Stephen Jay. *Time’s Arrow, Time’s Cycle. Myth and Metaphor in the Discovery of Geological Time*. Cambridge, London: Harvard University Press, 1996.
- Grajewski, Wincenty. *Maszyny dialogowe. Szkice teoretyczno-literackie*. Kraków: TAIWPN Universitas, 2003.
- Gralewicz-Wolny, Iwona i Beata Mytych-Forajter. *Uwolnić Pippi! Twórczość dla dzieci wobec przemian kultury*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2013.
- Gray, John. *Kocia filozofia. Sens życia według kotów*. Tłum. Agnieszka Wilga. Warszawa: Fundacja Kultura Liberalna, 2022.

- Greimas, Algirdas Julien. „Elementy gramatyki narracyjnej”. Tłum. Wanda Błońska. *Pamiętnik Literacki* 75, nr 4 (1984).
- Handke, Ryszard, Lech Jęczynek i Barbara Okólska, red. *Spór o SF. Antologia szkiców i esejów o science fiction*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1989.
- Haraway, Donna. „Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin”. *Environmental Humanities*, nr 6 (2015).
- . „Manifest cyborgów: nauka, technologia i feminizm socjalistyczny lat osiemdziesiątych”. Tłum. Sławomir Królak i Ewa Majewska. *Przegląd Filozoficzno-Literacki*, nr 1 (2003).
- . „Manifest gatunków stowarzyszonych”. Tłum. Joanna Bednarek. W: *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*, red. Agnieszka Gajewska. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2012.
- . „Obietnice potworów. Regeneracyjna polityka dla niestosownych/niezawłaszczonych innych (część pierwsza)”. Tłum. Anna Kowalcze-Pawlik. W: *Teorie wywrotowe. Antologia Przekładów*, red. Agnieszka Gajewska. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2012.
- . *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*. Durham, London: Duke University Press, 2016.
- . *When Species Meet*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2008.
- Haraway, Donna, Noboru Ishikawa, Scott F. Gilbert, Kenneth Olwig, Anna L. Tsing i Nils Bubandt. „Anthropologists are Talking – about the Anthropocene”. *Ethnos: Journal of Anthropology* 81, nr 3 (2016).
- Harman, Graham. *Guerrilla Metaphysics. Phenomenology and the Carpentry of Things*. Chicago, La Salle: Open Court, 2005.
- Hayles, N. Katherine. „Narrative and Database. Natural Symbionts”. *PMLA* 122, nr 5 (2007).
- Head, Dominic. „The (im)possibility of Ecocriticism”. W: *Writing the Environment: Ecocriticism and Literature*, red. Richard Kerridge i Neil Sammells. London: Zed Books, 1998.
- Heinen, Sandra i Roy Sommer. „Introduction: Narratology and Interdisciplinarity”. W: *Narratology in the Age of Cross-Disciplinary Narrative Research*, red. Sandra Heinen i Roy Sommer. Berlin, New York: Walter de Gruyter, 2009.

- Heise, Ursula K. „Econarratology for the Future”. W: *Environment and Narrative: New Directions in Econarratology*, red. Erin James i Eric Morel. Columbus: Ohio State University Press, 2020.
- . *Imagining Extinction. The Cultural Meanings of Endangered Species*. Chicago, London: University of Chicago Press, 2016.
- . „Postcolonial Ecocriticism and the Question of Literature”. W: *Postcolonial Green: Environmental Politics and World Narratives*, red. Bonnie Roos i Alex Hunt. Charlottesville: University of Virginia Press, 2010.
- . *Sense of Place and Sense of Planet. The Environmental Imagination of the Global*. Oxford, New York: Oxford University Press, 2008.
- Hellich, Artur. *Gry z autobiografią. Przemilczenia, intelektualizacje, parodie*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2018.
- Hengel, Louis van den. „Zoography. Per/forming Posthuman Lives”. *Biography* 35, nr 1 (2012).
- Herman, David. „Animal Autobiography; Or, Narration beyond the Human”. *Humanities* 5, nr 4 (2016).
- . „Introduction: Narratologies”. W: *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*, red. David Herman. Columbus: Ohio State University Press, 1999.
- , red. *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*. Columbus: Ohio State University Press, 1999.
- . „Narratology as a cognitive science”. *Image [&] Narrative*, nr 1 (2000).
- . *Narratology Beyond the Human: Storytelling and Animal Life*. New York: Oxford University Press, 2018.
- . „Scripts, Sequences, and Stories: Elements of a Postclassical Narratology”. *PMLA* 112, nr 5 (1997).
- . *Story Logic. Problems and Possibilities of Narrative*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2002.
- Herman, Luc i Bart Vervaeck. „A Theory of Narrative in Culture”. *Poetics Today* 38, nr 4 (2017).
- . „State of the Art or State of Confusion? A Brief Look at Recent Narratologies”. *Tekstualia* 4, nr 1 (2018).

- Hofman, Iwona i Danuta Kępa-Figura, red. *Współczesne media: media multimodalne. Multimodalność mediów drukowanych*. T. 1. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2018.
- , red. *Współczesne media: media multimodalne. Multimodalność mediów elektronicznych*. T. 2. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2018.
- Hopkins, Mary Frances i Leon Perkins. „Second Person Point of View in Narrative”. W: *Critical Survey of Short Fiction*, red. Frank N. Magill. Salem: Englewood Cliffs, 1981.
- Huff, Cynthia. „After Auto, after Bio: Posthumanism and Life Writing”. *a/b: Auto/Biography Studies* 32, nr 2 (2017).
- Hühn, Peter, Jan Christoph Meister, John Pier, Wolf Schmid i Jörg Schönert, red. *Handbook of Narratology*. Berlin: Walter de Gruyter, 2009.
- Irigaray, Luce i Michael Marder. *Through Vegetal Being. Two Philosophical Perspectives*. New York: Columbia University Press, 2016.
- Jahn, Manfred. „Frames, Preferences, and the Reading of Third-Person Narratives: Towards a Cognitive Narratology”. *Poetics Today*, nr 18 (1997).
- Jakubowiak, Maciej. *Ostatni ludzie. Wymyślanie końca świata*. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2021.
- Jakubowski, Piotr. *Pułapki tożsamości. Między narracją a literaturą*. Kraków: TAIWPN Universitas, 2016.
- James, Erin. „Narrative in the Anthropocene”. W: *Environment and Narrative. New Directions in Econarratology*, red. Erin James i Eric Morel. Columbus: Ohio State University Press, 2020.
- . *Narrative in the Anthropocene*. Columbus: Ohio State University Press, 2022.
- . *The Storyworld Accord. Econarratology and Postcolonial Narratives*. Lincoln, London: University of Nebraska Press, 2015.
- . „What the Plant Says. Plant Narrators and the Ecosocial Imaginary”. W: *The Language of Plants. Science, Philosophy, Literature*, red. Monica Gagliano, John Charles Ryan i Patrícia Vieira. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2017.

- Jarzębowska, Gabriela. „«Zoophilologica» a studia nad zwierzętami w Polsce”. *Teksty Drugie*, nr 4 (2019).
- Jarzyna, Anita. *Post-koiné. Studia o nieantropocentrycznych językach (poetyckich)*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2019.
- . „Szlemiele. Zwierzęta wobec Zagłady w literaturze dla dzieci”. *Narracje o Zagładzie*, nr 2 (2016).
- Jenkins, Henry. *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*. Tłum. Małgorzata Bernatowicz i Mirosław Filiciak. Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, 2007.
- Jewitt, Carey, Josephus Johannes Bezemer i Kay L. O’Halloran. *Introducing Multimodality*. London: Routledge, 2016.
- Kacandes, Irene. „Are you in the text? The «Literary Performative» in Postmodernist Fiction”. *Text and Performance Quarterly* 13, nr 2 (1993).
- Kaczmarczyk, Katarzyna. „Przestrzenne opowieści. Muzea, ogrody i pomniki jako media narracyjne”. W: *Narratologia transmedialna. Teorie, praktyki, wyzwania*, red. Katarzyna Kaczmarczyk. Kraków: TAIWPN Universitas, 2017.
- Kajtoch, Wojciech. *Wykład Wykładu: Rzecz O Mowie Noblowskiej Olgi Tokarczuk/The Lecture about a Lecture: On Olga Tokarczuk’s Nobel Speech*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2021.
- Kaliszuk, Przemysław. „Postapokalipsa i terażniejszość. Starość aksolotla Jacka Dukaja”. *Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska*, nr 2 (2016).
- Kallus, Bogdan, red. *Słownik Gōrnoślōnskij Gōdki*. Chorzów: Pro Loquela Silesiana, 2015.
- Kankkunen, Sarianna. „Maarit Verronen’s Monomaniacs of the Anthropocene. Scaling the Nonhuman in Contemporary Finnish Fiction”. W: *Narrating Nonhuman Spaces. Form, Story, and Experience Beyond Anthropocentrism*, red. Marco Caracciolo, Marlene Karlsson Marcussen i David Rodriguez. New York, London: Routledge, 2022.
- Kantner, Katarzyna. *Jak działać za pomocą słów? Proza Olgi Tokarczuk jako dyskurs krytyczny*. Kraków: TAIWPN Universitas, 2019.
- Keen, Suzanne. *Empathy and the Novel*. Oxford: Oxford University Press, 2007.

- Knickerbocker, Scott. *Ecopoetics. The Language of Nature, the Nature of Language*. Amherst, Boston: University of Massachusetts Press, 2012.
- Konończuk, Elżbieta. „W meandrach geopoetyki”. *Teksty Drugie*, nr 6 (2015).
- Koziołek, Ryszard. *Dobrze się myśli literaturą*. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2016.
- Kronenberg, Anna. *Geopoetyka. Związki literatury i środowiska*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2015.
- Krupiński, Piotr. *Co się śni zwierzętom? Eseje z pogranicza zoofilologii i psychoanalizy*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2021.
- . „Dlaczego gęsi krzyczały?” *Zwierzęta i Zagłada w literaturze polskiej XX i XXI wieku*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2016.
- Krzykawski, Michał. „Energia, praca i walka z entropią”. *Er(r)go. Teoria–Literatura–Kultura*, nr 44 (2022).
- Kubisz, Marzena i Justyna Tymieniecka-Suchanek, red. *Zwierzę - język - emocje. Dyskursy i narracje*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2018.
- Kulawik, Adam. *Poetyka. Wstęp do teorii dzieła literackiego*. Kraków: Antykwa, 1994.
- Kunce, Aleksandra. „O motyłu i dyskretnym uroku mikrologii”. W: *Skala mikro w badaniach literackich*, red. Aleksander Nawarecki i Monika Bogdanowska. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2005.
- Kunz, Tomasz. „Nowa historia literatury - bez dogmatu i bez przedmiotu?” W: *Kulturowa historia literatury*, red. Anna Łebkowska i Włodzimierz Bolecki. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2015.
- Kurek, Jacek i Krzysztof Maliszewski, red. *Zwierzęta i ludzie*. Chorzów: Miejski Dom Kultury „Batory”, 2011.
- Kuzmičová, Anežka. „Literary Narrative and Mental Imagery. A View from Embodied Cognition”. *Style* 48, nr 3 (2014).
- Latour, Bruno. „Anti-Zoom”. W: *Scale in Literature and Culture*, red. Michael Tavel Clarke i David Wittenberg. Cham: Palgrave Macmillan, 2017.
- . „Dajcie mi laboratorium a poruszę świat”. Tłum. Krzysztof Abriszewski i Łukasz Afeltowicz. *Teksty Drugie*, nr 1–2 (2009).
- . *Nigdy nie byliśmy nowoczesni. Studium z antropologii symetrycznej*. Tłum. Maciej Gdula. Warszawa: Oficyna Naukowa, 2011.

- . *Polityka natury*. Tłum. Agata Czarnacka. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2009.
- Lecercler, Jean-Jacques. *Philosophy of Nonsense: The Intuitions of Victorian Nonsense Literature*. London: Routledge, 1994.
- Lem, Stanisław. *Fantastyka i futurologia*. T. 1. Warszawa: Agora, 2009.
- . *Fantastyka i futurologia*. T. 2. Warszawa: Agora, 2009.
- . *Summa technologiae*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2000.
- Lemke, Thomas. „Analityka biopolityki. Rozważania o przeszłości i terażniejszości spornego pojęcia”. Tłum. Patryk Szostak. *Praktyka teoretyczna*, nr 2–3 (2011).
- Lestel, Dominique. „Myśleć sierścią. Zwierzęcość w perspektywie drugoosobowej”. Tłum. Anastazja Dwulit. W: *Zwierzęta i ich ludzie. Zmierzch antropocentrycznego paradygmatu*, red. Anna Barcz i Dorota Łagodzka. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2015. EPUB.
- Levy, Steven. *Artificial Life: A Report from the Frontier Where Computers Meet Biology*. New York: Vintage Books, 1992.
- Lévi-Strauss, Claude. „Struktura mitów”. Tłum. Władysław Kwiatkowski. *Pamiętnik Literacki*, nr 4 (1968).
- Lutostański, Bartosz. „Gombrowicz nienaturalny”. *Pamiętnik Literacki*, nr 1 (2019).
- . „Nienaturalna narratologia”. *Tekstualia* 36, nr 1 (2014).
- Liotard, Jean-François. *Kondycja ponowoczesna. Raport o stanie wiedzy*. Tłum. Małgorzata Kowalska i Jacek Migasiński. Warszawa: Fundacja Aletheia, 1997.
- Ładoń, Monika. *Choroba jako literatura. Studia maladyczne*. Katowice: Stowarzyszenie Inicjatyw Wydawniczych, 2019.
- Łebkowska, Anna. *Empatia. O literackich narracjach przełomu XX i XXI wieku*. Kraków: TAIWPN Universitas, 2008.
- . „Narracja”. W: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. Ryszard Nycz i Michał Paweł Markowski. Kraków: TAIWPN Universitas, 2012.
- . „Pojęcie focus w narratologii — problemy i inspiracje”. W: *Punkt widzenia w tekście i w dyskursie*, red. Jerzy Bartmiński, Stanisława Niebrzegowska-Bartmińska i Ryszard Nycz. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2004.

- Mackenzie, Adrian. *Transductions Bodies and Machines at Speed*. London, New York: Continuum, 2002.
- Maeterlinck, Maurice. *Życie pszczoł*. Tłum. Franciszek Mirandola. Warszawa: Wydawnictwo Polskie R. Wegner, 1949.
- Maj, Krzysztof M. *Światotwórstwo w fantastyce. Od przedstawienia do zamieszkiwania*. Kraków: TAIWPN Universitas, 2019.
- Malm, Andreas. *The Progress of This Storm: Nature and Society in a Warming World*. London: Verso, 2018.
- Małecki, Wojciech. „Powódź i pył. Rzeki w fikcji klimatycznej”. *Teksty Drugie*, nr 4 (2022).
- Manenti, Raoul, Emiliano Mori, Viola Di Canio, Silvia Mercurio, Marco Picone, Mario Caffi, Mattia Brambilla, Gentile Francesco Ficaretola i Diego Rubolini. „The good, the bad and the ugly of COVID-19 lockdown effects on wildlife conservation: Insights from the first European locked down country”. *Biological Conservation*, nr 249 (2020).
- Manovich, Lev. *The Language of New Media*. Cambridge: MIT Press, 2001.
- Marder, Michael. *Plant-Thinking. A Philosophy of Vegetal Life*. New York: Columbia University Press, 2013.
- Marek, Lidia. „O spotkaniu czulego odbiorcy z czułym narratorem, czyli opowieść o książce Czuły narrator Olgi Tokarczuk”. *Parezja* 15, nr 1 (2021).
- Marey, Étienne-Jules. *La machine animale. Locomotion terrestre et aérienne*. Paris: G. Ballière, 1873.
- Maryl, Maciej. *Życie literackie w sieci. Pisarze, instytucje i odbiorcy wobec przemian technologicznych*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2015.
- Marzec, Andrzej. *Antropocień. Filozofia i estetyka po końcu świata*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2021.
- . „„Jesteśmy połączonym z sobą światem» – Timothy Morton i widmo innej wspólnoty”. *Teksty Drugie*, nr 2 (2018).
- Maziarczyk, Grzegorz. „Entangled Temporalities of Multiverse Narrative: Life’s Lottery by Kim Newman”. *Roczniki Humanistyczne* 70, nr 11 (2022).

- Mazurkiewicz, Adam. „Kręgi obcości w Extensie Jacka Dukaja”. *International Journal of Slavic Studies. Transgressive, Pragmatic and Speculative Horizons of Popular Literature and Culture*, nr 1 (2019).
- McBrien, Justin. „Akumulacja wymierania. Planetarny katastrofizm w epoce nekrocenu”. Tłum. Patryk Szaj. W: *Antropocen czy kapitałocen? Natura, historia i kryzys kapitalizmu*, red. Jason W. Moore. Poznań: Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury w Poznaniu, 2021.
- McGurl, Mark. „The New Cultural Geology”. *Twentieth Century Literature* 57, nr 3–4 (2011).
- McLuhan, Marshall. *Understanding Media. The Extensions of Man*. Cambridge, London: MIT Press, 1994.
- Meeker, Natania i Antónia Szabari. *Radical Botany. Plants and Speculative Fiction*. New York: Fordham University Press, 2020.
- Merchant, Carolyn. *Reinventing Eden. The Fate of Nature in Western Culture*. New York, London: Routledge, 2003.
- Michalik, Anna. „Pisarz, celebryta, influencer? Szczepana Twardocha droga do sławy”. *Kultura Popularna* 59, nr 1 (2019).
- Middelhoff, Frederike. „Literary Autozoographies – Contextualizing Species Life in German Animal Autobiography”. *Humanities* 6, nr 2 (2017).
- Mik, Anna, Patrycja Pokora i Maciej Skowera, red. *Czytanie menażerii. Zwierzęta w literaturze dziecięcej, młodzieżowej i fantastycznej*. Warszawa: Wydawnictwo SBP, 2016.
- Moore, Jason W., red. *Antropocen czy kapitałocen? Natura, historia i kryzys kapitalizmu*. Tłum. Krzysztof Hoffmann, Patryk Szaj i Weronika Szwebs. Poznań: Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury w Poznaniu, 2021.
- . „The Capitalocene, Part I: On the Nature and Origins of Our Ecological Crisis”. *Journal of Peasant Studies* 44, nr 3 (2017).
- Morton, Timothy. *Dark Ecology. For a Logic of Future Coexistence*. New York: Columbia University Press, 2016.
- . *Ecology without Nature. Rethinking Environmental Aesthetics*. Cambridge, London: Harvard University Press, 2007.

- . *Hyperobjects. Philosophy and Ecology after the End of the World*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2013.
- . „Lepkość”. Tłum. Anna Barcz. *Teksty Drugie*, nr 2 (2018).
- . *The Ecological Thought*. Cambridge, London: Harvard University Press, 2010.
- Murphy, Hannah L. i Hinh Ly. „Understanding the prevalence of SARS-CoV-2 (COVID-19) exposure in companion, captive, wild, and farmed animals”. *Virulence* 12, nr 1 (2021).
- Murray, Janet H. *Hamlet on the Holodeck. The Future of Narrative in Cyberspace*. New York: The Free Press, 1997.
- Mytych-Forajter, Beata. *Zwierzęta na zakręcie*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2017.
- Mytych-Forajter, Beata i Kalina Jaglarz, red. *Ptaki. Przeploty*. Katowice: Stowarzyszenie Inicjatyw Wydawniczych, 2015.
- Nabokov, Vladimir. *Wykłady o literaturze*. Tłum. Zbigniew Batko. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2016.
- Nagel, Thomas. „Jak to jest być nietoperzem?” Tłum. Adam Romaniuk. *Przegląd Filozoficzny. Nowa Seria*, nr 1 (1996).
- Napiórkowski, Marcin. *Naprawić przyszłość. Dlaczego potrzebujemy lepszych opowieści, żeby uratować świat*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2022.
- Nash, Linda. „The Agency of Nature or the Nature of Agency?” *Environmental History* 10, nr 1 (2005).
- Nawarecki, Aleksander. „Czarna mikrologia”. W: *Skala mikro w badaniach literackich*, red. Aleksander Nawarecki i Monika Bogdanowska. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2005.
- . „Mikrologia, genologia, miniatura”. W: *Miniatura i mikrologia*, red. Aleksander Nawarecki, T. 1. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2000.
- . „Zoofilologia”. W: *Zwierzęta i ludzie*, red. Jacek Kurek i Krzysztof Maliszewski. Chorzów: Miejski Dom Kultury „Batory”, 2011.
- . „Zoofilologia pod auspicjami augurów”. W: *Zwierzęta i ich ludzie. Zmierzch antropocentrycznego paradygmatu*, red. Anna Barcz i Dorota Łagodzka. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2015.
- Nelles, William. „Beyond the Bird’s Eye. Animal Focalization”. *Narrative* 9, nr 2 (2001).

- Nelson, Theodor H. *Literary Machines*. Sausalito: Mindful Press, 1992.
- Newman, James. „The Myth of the Ergodic Videogame: Some thoughts on player-character relationships in videogames”, *Game Studies* 2, nr 1 (2002).
- Niesporek, Katarzyna. *Hałda. O śląskiej wyobraźni symbolicznej*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2019.
- Nikodem, Michał. „Horror”. W: *Ilustrowany słownik terminów literackich. Historia, anegdota, etymologia*, red. Zbigniew Kadłubek, Beata Mytych-Forajter i Aleksander Nawarecki. Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, 2018.
- Nünning, Ansgar. „Narratology or Narratologies? Taking Stock of Recent Developments, Critique and Modest Proposals for Future Usages of the Term”. W: *What is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory*, red. Tom Kindt i Hans-Harald Müller. Berlin, New York: Walter de Gruyter, 2003.
- Nünning, Ansgar i Vera Nünning, red. *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2002.
- Nycz, Ryszard. „Kulturowa natura, słaby profesjonalizm. Kilka uwag o przedmiocie poznania literackiego i statusie dyskursu literaturoznawczego”. W: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. Michał Paweł Markowski i Ryszard Nycz. Kraków: TAIWPN Universitas, 2012.
- . „Literatura: lityry lektura. O tekście, interpretacji, doświadczeniu rozumienia i doświadczeniu czytania”. W: *Teoria – literatura – życie. Praktykowanie teorii w humanistyce współczesnej*, red. Anna Legeżyńska i Ryszard Nycz. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2012.
- . *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 1995.
- Olsen, Bjørnar. *W obronie rzeczy. Archeologia i ontologia przedmiotów*. Tłum. Bożena Shallcross. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2013.
- Olszański, Grzegorz. *Wiek męski: epepeja rozkładu. Motywy senilne w poezji polskiej po 1989 roku (Marcin Świetlicki, Jacek Podsiadło i inni poeci)*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2015.
- Oppermann, Serpil. „Entangled Stories of Life: Narrative Agencies and «Ethics of Worlding» in the Quantum Realm”. *Ecocene: Cappadocia Journal of Environmental Humanities* 3, nr 1 (2022).

- . „Theorizing Ecocriticism: Toward a Postmodern Ecocritical Practice”. *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, nr 2 (2006).
- Oramus, Dominika. „Nowe światy literackie: literaturoznawstwo współczesne a nauki ścisłe”. *Zagadnienia Filozoficzne w Nauce*, nr 70 (2021).
- Osborn, Jody i Stuart W. G. Derbyshire. „Pain Sensation Evoked by Observing Injury in Others”. *Pain* 148, nr 2 (2010).
- Owczarek, Bogdan, Zofia Mitosek i Wincenty Grajewski, red. *Praktyki opowiadania*. Kraków: TAIWPN Universitas, 2001.
- Page, Ruth. „Introduction”. W: *New Perspectives on Narrative and Multimodality*, red. Ruth Page. New York, London: Routledge, 2010.
- , red. *New Perspectives on Narrative and Multimodality*. New York, London: Routledge, 2010.
- Page, Ruth i Thomas Bronwen, red. *New Narratives. Stories and Storytelling in the Digital Age*. Lincoln, London: University of Nebraska Press, 2011.
- Palczewski, Wojciech. „O naturalnej autonomii poznawczej gatunków biologicznych. Kwestia centryzmów w biologii zachowań”. *Poznańskie Studia z Filozofii Nauki* 23, nr 2 (2013).
- Parikka, Jussi. *Owady i media*. Tłum. Mateusz Borowski i Małgorzata Sugiera. Kraków: Księgarnia Akademicka, 2017.
- Patterson, Charles. *Wieczna Treblinka*. Tłum. Roman Rupowski. Opole: Vega!POL, 2003.
- Pavel, Thomas G. *Fictional Worlds*. Cambridge: Harvard University Press, 1986.
- . *The Feud of Language. A History of Structuralist Thought*. Tłum. Linda Jordan i Thomas G. Pavel. Cambridge: Basil Blackwell, 1992.
- Piechota, Dariusz. „W kręgu fikcji klimatycznej. Na marginesie lektury Lotu motyla Barbary Kingsolver oraz Jasności Mai Wolny”. *Humanistyka i Przyrodoznawstwo*, nr 28 (2022).
- Piekutowski, Piotr F. „«Machina ludens». Rzeczywista i wyobrażona historia komputerów szachowych”. *Adeptus*, nr 17 (2021).
- . „Narracje ziemi jako nie-martwy głos Śląska”. W: *Żywioty. Motyw ziemi w literaturze, kulturze i sztuce*, red. Liliana Kalita, Diana Oboleńska i Urszula Patocka-Sigłowy. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2022.

- Pięta, Iwona. „Funkcja obcości (inności) w kształtowaniu się tożsamości «Ja» podmiotowego w twórczości Jacka Dukaja”. *Konteksty Kultury*, nr 1 (2012).
- Pisula, Wojciech. *Psychologia zachowań eksploracyjnych zwierząt*. Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, 2003.
- Plumwood, Val. *Environmental Culture: The ecological crisis of reason*. London, New York: Routledge, 2002.
- Płuciennik, Jarosław. *Literackie identyfikacje i oddźwięki. Poetyka a empatia*. Kraków: TAIWPN Universitas, 2004.
- Prince, Gerald. „Classical and/or Postclassical Narratology”. *L'Esprit Créateur* 48, nr 2 (2008).
- Propp, Władimir. „Morfologia bajki”. Tłum. Stanisław Balbus. *Pamiętnik Literacki* 59, nr 4 (1968).
- Proust, Joëlle. „Nonhuman metacognition”. W: *The Routledge Handbook of Philosophy of Animal Minds*, red. Kristin Andrews i Jacob Beck. London, New York: Routledge, 2018.
- Puar, Jasbir K. *Terrorist Assemblages: Homonationalism in Queer Times*. Durham: Duke University Press, 2007.
- Rabizo-Birek, Magdalena, Magdalena Pocałuń-Dydycz i Adam Bienias, red. *Światy Olgi Tokarczuk*. Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2013.
- Radkowska-Walkowicz, Magdalena. *Od Golema do Terminatora. Wizerunki sztucznego człowieka w kulturze*. Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, 2008.
- Raffles, Hugh. *Insectopedia*, New York: Pantheon Books, 2010. EPUB.
- Rauch, Jennifer. *Slow Media: Why “Slow” Is Satisfying, Sustainable, and Smart*. New York: Oxford University Press, 2018.
- Rembowska-Płuciennik, Magdalena. *Poetyka intersubiektywności. Kognitywistyczna teoria narracji a proza XX wieku*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2012.
- . „Sierść tekstu. Relacje transgatunkowe w zoonarratologii”. *Wielogłos* 57, nr 3 (2023).

- Rewers, Ewa. „Obsceniczna kultura cytatów: przyjemność i opór”. W: *Dwudziestowieczność*, red. Mieczysław Dąbrowski i Tomasz Wójcik. Warszawa, 2004.
- Richardson, Brian. „Beyond Story and Discourse: Narrative Time in Postmodern and Nonmimetic Fiction”. W: *Narrative Dynamics: Essays on Time, Plot, Closure, and Frames*, red. Brian Richardson. Columbus: Ohio State University Press, 2002.
- . *Unnatural Voices. Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction*. Columbus: The Ohio State University Press, 2006.
- Ricoeur, Paul. *Czas i opowieść. Czas opowiadany*. Tłum. Urszula Zbrzeźniak. T. 3. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2008.
- . *Czas i opowieść. Intryga i historyczna opowieść*. Tłum. Małgorzata Frankiewicz. T. 1. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2008.
- . *Czas i opowieść. Konfiguracja w opowieści fikcyjnej*. Tłum. Jarosław Jakubowski. T. 2. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2008.
- . *O sobie samym jako innym*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2005.
- . *Pamięć, historia, zapomnienie*. Tłum. Janusz Margański. Kraków: TAIWPN Universitas, 2012.
- Rifkin, Jeremy. *The Empathic Civilization. The Race to Global Consciousness in a World in Crisis*. Cambridge: Polity Press, 2021.
- Rifkin, Jeremy i Ted Howard. *Entropia. Nowy światopogląd*. Tłum. Beata Baczyńska. Katowice: Wydawnictwo KOS, 2008.
- Rimmon-Kenan, Shlomith. „How the Model Neglects the Medium: Linguistics, Language, and the Crisis of Narratology”. *Journal of Narrative Technique*, nr 19 (1989).
- Ronen, Ruth. *Possible Worlds in Literary Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- Rosner, Katarzyna. „Narracja jako struktura rozumienia”. *Teksty Drugie*, nr 3(56) (1999).
- . *Narracja, tożsamość i czas*. Kraków: TAIWPN Universitas, 2003.
- Ryan, John Charles. „Writing the Lives of Plants. Phytography and the Botanical Imagination”. *a/b: Auto/Biography Studies* 35, nr 1 (2020).

- Ryan, Marie-Laure. „Introduction”. W: *Narrative across Media. The Languages of Storytelling*, red. Marie-Laure Ryan. Lincoln, London: University of Nebraska Press, 2004.
- . „Linguistic Models in Narratology: From Structuralism to Generative Semantics”. *Semiotica*, nr 28 (1979).
- . *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*. Bloomington: Indiana University Press, 1991.
- Ryan, Marie-Laure i Jan-Noël Thon. „Introduction”. W: *Storyworlds across Media: Toward a Media-Conscious Narratology*, red. Marie-Laure Ryan i Jan-Noël Thon. Lincoln: University of Nebraska Press, 2014.
- Rybicka, Elżbieta. *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*. Kraków: TAIWPN Universitas, 2014.
- Saint-Gelais, Richard. *L'empire du pseudo: modernités de la science-fiction*. Québec: Nota bene, 1999.
- Saunders, Max. *Self Impression. Life-Writing, Autobiografiction, & the Forms of Modern Literature*. Oxford: Oxford University Press, 2013.
- Sayers, Dorothy L. „O pisaniu i czytaniu utworów alegorycznych”. Tłum. Piotr Graff. W: *Alegoria*, red. Janina Abramowska. Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, 2003.
- Schank, Roger C. i Robert P. Abelson, *Scripts, Plans, Goals, and Understanding: An Inquiry Into Human Knowledge Structures*. New York: L. Erlbaum Associates, 1977.
- Schmid, Wolf. *Narratology. An Introduction*. Tłum. Alexander Starritt. Berlin, New York: De Gruyter, 2010.
- . „Płaszczyzny narracyjne: «dzianie się», «historia», «opowieść» i «prezentacja opowieści»”. Tłum. Jacek Kubiak. *Pamiętnik Literacki* 76, nr 2 (1985).
- Scholem, Gershom. *On the Kabbalah and its Symbolism*. New York: Schocken Books, 1969.
- Schollenberger, Justyna. *Stworzenia Darwina. O granicy człowiek-zwierzę*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2020.
- Sconce, Jeffrey. *Haunted Media: Electronic Presence from Telegraphy to Television*. Durham, London: Duke University Press, 2000.

- Shaw, Robert. „Strange Attractors, Chaotic Behavior, and Information Flow”. *Zeitschrift für Naturforschung A* 36, nr 1 (1981).
- Silver, David, Thomas Hubert, Julian Schrittwieser, Ioannis Antonoglou, Matthew Lai, Arthur Guez, Marc Lanctot i in. „A General Reinforcement Learning Algorithm That Masters Chess, Shogi, and Go Through Self-Play”. *Science*, nr 362 (2018).
- Sławek, Tadeusz. *Śladem zwierząt. O dochodzeniu do siebie*. Gdańsk: Fundacja Terytoria Książki, 2020.
- . *U-chodzić*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2015.
- Sławiński, Janusz, red. „Narratologia”. W: *Słownik terminów literackich*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 2008.
- Steen, Gerard. „The Paradox of Metaphor. Why We Need a Three-Dimensional Model of Metaphor”. *Metaphor and Symbol* 23, nr 4 (2008).
- Sternberg, Meir. „Proteus in Quotation-Land: Mimesis and the Forms of Reported Discourse”. *Poetics Today* 3, nr 2 (1982).
- Sugiera, Małgorzata. *Nieludzkie. Donosy ze sztucznych natur*. Kraków: Księgarnia Akademicka, 2015.
- Swinford, Dean. “The Portrait of an Armor-Plated Sign: Reimagining Samsa’s Exoskeleton”. W: *Kafka’s Creatures: Animals, Hybrids, and Other Fantastic Beings*, red. Marc Lucht i Donna Yarri. Lanham, Md.: Lexington Books, 2012.
- Swoboda, Tomasz. *Historie oka. Bataille, Leiris, Artaud, Blanchot*. Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, 2010.
- Szaj, Patryk. „Czas, który wypadł z ram. Antropocen i ekokrytyczna lektura tekstów literackich”. *Forum Poetyki*, nr 24 (2021).
- Szalewska, Katarzyna. „Cat memoir jako forma pisarstwa (auto)biograficznego”. *Zagadnienia Rodzajów Literackich* 64, nr 2 (2021).
- Szkłowski, Wiktor B. „Sztuka jako chwyt”. Tłum. Ryszard Łużny. W: *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. Anna Burzyńska i Michał Paweł Markowski. Kraków: Znak, 2006.
- Szweykowska, Alicja i Jerzy Szweykowski. *Słownik botaniczny*. Warszawa: Wiedza Powszechna, 2003.

- Świerkosz, Monika. *W przestrzeniach tradycji. Proza Izabeli Filipiak i Olgi Tokarczuk w sporach o literaturę, kanon i feminizm*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2021.
- Tabaszewska, Justyna. *Humanistyka służebna. Negocjowanie pola i budowanie autonomii w dobie kryzysu*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2022.
- . *Jedna przyroda czy przyrody alternatywne? O pojmowaniu i obrazach przyrody w polskiej poezji*. Kraków: TAIWPN Universitas, 2010.
- Todorov, Tzvetan. *Grammaire du Décaméron*. The Hague: Mouton, 1969.
- . „Kategorie opowiadania literackiego”. Tłum. Wanda Błońska. *Pamiętnik Literacki* 59, nr 4 (1968).
- Tomaszewski, Boris. *Teorja literatury. Poetyka*. Tłum. Cezary Gołkowski, Tamara Kowalska i Irena Szczygielska. Poznań: Koło Polonistów S.U.P., 1935.
- Tomczok, Paweł. „Interobiektywność wiatru w prozie Brunona Schulza”. *Porównania* 31, nr 1 (2022).
- Tompkins, Robert. „Genie Control of Axolotl Metamorphosis”. *American Zoologist* 18, nr 2 (1978).
- Trexler, Adam. *Anthropocene Fictions. The Novel in a Time of Climate Change*. Charlottesville, London: University of Virginia Press, 2015.
- Tymieniecka-Suchanek, Justyna, red. *Człowiek w relacji do zwierząt, roślin i maszyn w kulturze. Aspekt posthumanistyczny i transhumanistyczny*. T. 1. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2014.
- , red. *Człowiek w relacji do zwierząt, roślin i maszyn w kulturze. Od humanizmu do posthumanizmu*. T. 2. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2014.
- . *Literatura rosyjska wobec upodmiotowienia zwierząt. W kręgu zagadnień ekofilozoficznych*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2013.
- Ubertowska, Aleksandra. *Historie biotyczne. Pomiędzy estetyką a geotraumą*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2020.
- . „«Mówić w imieniu biotycznej wspólnoty». Anatomie i teorie tekstu środowiskowego/ekologicznego.” *Teksty Drugie*, nr 2 (2018).
- Uexküll, Jakob von. „A Stroll through the Worlds of Animals and Men: A Picture Book of Invisible Worlds”. W: *Instinctive Behavior. The Development of a Modern*

- Concept*, red. i tłum. Claire H. Schiller. New York: International Universities Press, 1957.
- Ulicka, Danuta. „Narracyjna i nienarracyjna koncepcja dyskursu literaturoznawczego”. *Przestrzenie Teorii*, nr 3–4 (2004).
- Uniłowski, Krzysztof. „Cała prawda o «prozie środka» (cz. 3)”. *Fa-Art*, nr 1–2 (2003).
- . „Lord Dukaj albo fantasta wobec mainstreamu”. W: *Dwadzieścia lat literatury polskiej 1989–2009. T. 1, cz. 2, Życie literackie po roku 1989*, red. Dariusz Nowacki i Krzysztof Uniłowski. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2011.
- Vieira, Patrícia. „Fitografia: literatura jako pisanie roślin”. Tłum. Łukasz Kraj. *Wielogłos* 51, nr 1 (2022).
- Waal, Frans de. *Małpy i filozofowie. Skąd pochodzi moralność*. Tłum. Bartosz Brożek i Michał Furman. Kraków: Copernicus Centre Press, 2013.
- Waldenfels, Bernhard. „Miejsca i ścieżki obcego – perspektywa fenomenologiczna”. Tłum. Inez Okulska. *Czas Kultury*, nr 4 (2016).
- . *Topografia obcego. Studia z fenomenologii obcego*. Tłum. Janusz Sidorek. Warszawa: Oficyna Naukowa, 2002.
- Weik von Mossner, Alexa. *Affective Ecologies. Empathy, Emotion, and Environmental Narrative*. Columbus: The Ohio State University Press, 2017.
- Wężowicz-Ziółkowska, Dobrosława. „Jak to jest być nietoperzem? Refleksje przy lekturze eseju Thomasa Nagela”. *Zoophilologica. Polish Journal of Animal Studies*, nr 1 (2015).
- Wilcox, Lauren. „Drones, swarms and becoming-insect: Feminist utopias and posthuman politics”. *Feminist Review* 116, nr 1 (2017).
- Wittgenstein, Ludwig. *Dociekania filozoficzne*. Tłum. Bogusław Wolniewicz. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2000.
- Wojnowski, Konrad. *Pożyteczne katastrofy*. Kraków: TAIWPN Universitas, 2016.
- Wolicka, Elżbieta. „Homo narrator”. *Logos i ethos*, nr 2 (1993).
- Woods, Derek. „Scale Critique for the Anthropocene”. *Minnesota Review*, nr 83 (2014).
- Wydmuch, Marek. *Gra ze strachem*. Warszawa: Czytelnik, 1975.
- Zapf, Hubert. *Literature as Cultural Ecology. Sustainable Texts*. London, New York: Bloomsbury Academic, 2016.

- Zasacka, Zofia i Roman Chymkowski. *Stan czytelnictwa książek w Polsce w drugim roku pandemii (2021–2022)*. Warszawa: Biblioteka Narodowa, 2022.
- Zielinski, Siegfried. *Archeologia mediów. O głębokim czasie technicznie zapośredniczonego słuchania i widzenia*. Tłum. Krystyna Krzemieniowa. Warszawa: Oficyna Naukowa, 2010.
- Żółkoś, Monika. “Mikro-formy i makro-lęki. Owady jako wyzwanie dla animal studies”. W: *Zwierzęta i ich ludzie. Zmierzch antropocentrycznego paradygmatu*, red. Anna Barcz, Dorota Łagodzka. Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, 2015.
- Žižek, Slavoj. *Pandemia! Covid-19 trzęsie światem*. Tłum. Jowita Maksymowicz-Hamann. Warszawa: Wydawnictwo Relacja, 2020.
- . *W obronie przegranych spraw*. Tłum. Julian Kutyla. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2008.

Teksty literackie

- Borges, Jorge Luis. „O ścisłości w nauce”. W: tegoż, *Powszechna historia nikczemności*. Tłum. Stanisław Zembrzuski i Andrzej Sobol-Jurczykowski. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1976.
- Coetzee, John Maxwell. *Żywoty zwierząt*. Tłum. Jacek Dehnel. Kraków: Znak, 2022.
- Cortázar, Julio. *Aksolotl*. W: tegoż, *Tajemna broń*. Tłum. Zofia Chądzyńska. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1967.
- Dick, Philip K. *Blade runner. Czy androidy marzą o elektrycznych owcach?* Tłum. Sławomir Kędziński. Poznań: Dom Wydawniczy Rebis, 2011.
- Dukaj, Jacek. „Bibliomachia”. *Książki. Magazyn do czytania* 16, nr 1 (2015).
- . *Extensa*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2008.
- . „Katedra”. W: tegoż, *W kraju niewiernych*. Warszawa: SuperNowa, 2000.
- . *Po piśmie*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2019.
- . *Starość aksolotla*. Poznań: Allegro, 2015.
- . *Wroniec*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2009.

- „Ewangelia według świętego Jana”. W: *Biblia Tysiąclecia*. Poznań, Warszawa: Wydawnictwo Pallottinum, 1983.
- Fiedorczyk, Julia. *Dom Oriona*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2023.
- Gombrowicz, Witold. *Kosmos*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1988.
- Kafka, Franz. „Do wydawnictwa Kurt Wolff, Praga, 25 października 1915”. W: *Franz Kafka. Listy do rodziny, przyjaciół, wydawców*, red. i tłum. Robert Urbański. Warszawa: Wydawnictwo W.A.B., 2012.
- . „Przemiana”. W: tegoż, *Opowieści i przypowieści*. Tłum. Juliusz Kydryński, Lech Czyżewski, Karst Karst, Alfred Kowalkowski, Juliusz Kydryński, Elżbieta Ptaszyńska-Sadowska, Anna Wołkowicz, i Jarosław Ziółkowski. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2016.
- Kordalska-Rosiek, Hanna. *Kocuria. To nie bajka*. Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, 2021.
- „Księga Psalmów. Psalm 135”. W: *Biblia Tysiąclecia*. Poznań, Warszawa: Wydawnictwo Pallottinum, 1983.
- „Księga Rodzaju”. W: *Biblia Tysiąclecia*. Poznań, Warszawa: Wydawnictwo Pallottinum, 1983.
- Le Guin, Ursula K. *Dziewczyny Buffalo oraz inne zwierzęce opowieści*. Tłum. Agnieszka Sylwanowicz, Anna Kraśko, Zofia Uhrynowska-Hanasz, Blanka Kuczborska, i Lech Jęczmyk. Warszawa: Wydawnictwo Alkazar, 1993.
- Lem, Stanisław. *Golem XIV*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1981.
- . „Terminus”. W: tegoż, *Opowieści o pilocie Pirxie*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2012.
- McCarthy, Cormac. *Droga*. Tłum. Robert Sudół. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2008.
- Orwell, George. *Folwark zwierzęcy*. Tłum. Bartłomiej Zborski. Warszawa: Wydawnictwo Muza, 2011.
- Słowik, Dominika. *Samosiejki*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2021.
- Spiegelman, Art. *Maus. Opowieść ocalałego* (komiks). Tłum. Piotr Bikont. Warszawa: Wydawnictwo Komiksowe, 2016.
- Tokarczuk, Olga. „Czuły narrator”. W: tejże, *Czuły narrator*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2020.

- . *Empuzjon*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2022.
- . *Prowadź swój pług przez kości umarłych*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2009.
- . „Zielone Dzieci, czyli Opis dziwnych zdarzeń na Wołyniu sporządzony przez medyka Jego Królewskiej Mości Jana Kazimierza, Williama Davissona”. W: *też*, *Opowiadania bizarne*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2018.
- Twardoch, Szczepan. *Drach*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2014.
- . *Drach*. Tłum. Grzegorz Kulik. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2018.
- . *Morfina*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2012.
- . *Pokora*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2020.
- . *Wieczny Grunwald. Powieść z końca czasów*. Warszawa: Narodowe Centrum Kultury, 2010.
- . *Wieloryby i ćmy. Dzienniki 2007–2015*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2015.
- Wicha, Marcin. *Rzeczy, których nie wyrzuciłem*. Kraków: Wydawnictwo Karakter, 2017.
- Zajączkowska, Urszula. *Patyki, badyle*. Warszawa: Wydawnictwo Marginesy, 2019.
- Zaniewski, Andrzej. *Szczur*. Warszawa: Wydawnictwo Kopia, 1995.
- Zawada, Łukasz. *Fragmenty dziennika SI*. Warszawa: Wydawnictwo Nisza, 2018.

Filmy

- Bagiński, Tomasz. *Katedra*. Polska: Vision Film Distribution, 2002.
- Cronenberg, David. *eXistenZ*. Kanada, Wielka Brytania: Alliance Atlantis, Momentum Pictures, 1999.
- . *Mucha*. USA: 20th Century Fox, 1986.
- . *Nagi lunch*. Kanada, Wielka Brytania, Japonia: Alliance Releasing, First Independent Films, Shochiku-Fuji Company, 1991.
- Kubrick, Stanley. *2001: Odyseja kosmiczna*. USA, Wielka Brytania: Metro-Goldwyn-Mayer, 1968.
- Lièvre, Jean-Albert. *Pieśni wielorybów*. Francja: Wild Bunch International, 2023.
- Neumann, Kurt. *Mucha*. USA: 20th Century Fox, 1958.

- Nuridsany, Claude i Marie Perennou. *Mikrokosmos*. Francja: BAC Films, 1996.
- Wyatt, Rupert. *Geneza planety małej*. USA, Kanada, Wielka Brytania: 20th Century Fox, 2011.
- Zajączkowska, Urszula. *Metamorphosis of Plants*. Polska: Szkoła Główna Gospodarstwa Wiejskiego w Warszawie, 2016.

Gry wideo i VR

- Bear Simulator*. Farjay Studios, 2016. PC.
- Bee Simulator*. BigBen Interactive, 2019. PC.
- Goat Simulator*. Coffee Stain Studios, 2014. PC.
- Johnson, Mika. *VRwandlung*. The Goethe Institute Prague, 2018. VR.
- Metamorphosis*. All in! Games, 2020. PC.
- Shelter*. Might and Delight, 2013. PC.
- Stray*. Annapurna Interactive, 2022. Xbox.

Sztuki teatralne

- Talarczyk, Robert. *Pokora*. Katowice: Teatr Śląski im. Stanisława Wyspiańskiego, 2021.

Źródła internetowe

- Baroni, Raphaël. „Tellability”. W: *The Living Handbook of Narratology*, red. Peter Hühn, Jan Christoph Meister, John Pier i Wolf Schmid. Hamburg University, 18.04.2014. Dostęp 18.02.2024. <https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/node/30.html>.
- Beneder, Liesbeth i Richard Wouters. „There is no Planet B”. *Green European Journal*, 18.11.2015. Dostęp 18.02.2024. <https://www.greeneuropeanjournal.eu/there-is-no-planet-b/>.

- Bujalski, Szymon. „Koronawirus wstrzymał Chiny. Efekt? Światowe emisje CO2 zmalały o 6 proc.” *Gazeta Wyborcza*, 20.02.2020. Dostęp 18.02.2024. <https://wyborcza.pl/7,75399,25713818,koronawirus-wstrzymal-chiny-efekt-swiatowe-emisje-co2-zmalaly.html>.
- Derrida, Jacques. „Zwierzę, którym więc jestem (dalej idąc śladem)”. Tłum. Michał Koza. Dostęp 18.02.2024. https://www.academia.edu/3316323/Jacques_Derrida_Zwierze_ktorym_wiec_jestem_dalej_idac_sladem_.
- Draguła, Andrzej. „Wołanie o czulego narratora. Teolog czyta Noblistkę”. *Więź*, 08.12.2019. Dostęp 18.02.2024. <https://wiesz.pl/2019/12/08/wolanie-o-czulego-narratora-teolog-czyta-noblistke/>.
- Duda, Maciej. „Czułość i uważność”. *Dwutygodnik*, nr 5 (2021). Dostęp 18.02.2024. <https://czaskultury.pl/artukul/czulosc-i-uwaznosc/>.
- Grossman, Richard. „Breeze Avenue”. Dostęp 18.02.2024. https://www.richardgrossman.com/breeze_avenue/.
- Hühn, Peter, Jan Christoph Meister, John Pier i Wolf Schmid, red. *The Living Handbook of Narratology*. Hamburg University Press. Dostęp 18.02.2024. <https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/>.
- Hühn, Peter. „Event and Eventfulness”. W: *The Living Handbook of Narratology*, red. Peter Hühn, Jan Christoph Meister, John Pier i Wolf Schmid. Hamburg University, 13.09.2013. Dostęp 18.02.2024. <https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/node/39.html>.
- Jarzębski, Jerzy. „Z przyszłych dziejów rozumu [posłowie]”. W: *Golem XIV*, Stanisław Lem. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1999. Dostęp 18.02.2024. <https://solaris.lem.pl/ksiazki/apokryfy/golem14/157-poslowie-golem14>.
- Koziołek, Ryszard. „Pani literatura”. *Tygodnik Powszechny*, nr 42 (2019). Dostęp 18.02.2024. <https://www.tygodnikpowszechny.pl/pani-literatura-160735>.
- Kukkonen, Karin. „Plot”. W: *The Living Handbook of Narratology*, red. Peter Hühn, Jan Christoph Meister, John Pier i Wolf Schmid. Hamburg University, 24.03.2014. Dostęp 18.02.2024. <https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/node/115.html>.
- Lyn, Maya. „What Is Missing?” Dostęp 18.02.2024. <https://www.whatismissing.org>.

- Moravec, Tomáš. „Kafka in Virtual Reality”. Tłum. Faith Ann Gibson. Goethe-Institut, 2018. Dostęp 18.02.2024. <https://www.goethe.de/en/uun/pub/akt/g18/21150235.html>.
- „Narrating the Mesh”. Dostęp 18.02.2024. <https://narmesh.ugent.be/>.
- Nelson, Theodor H. „Xanadu”. Dostęp 18.02.2024. <https://xanadu.com/>.
- „Oxford University Museum of Natural History”. Dostęp 18.02.2024. <https://learningzone.oumnh.ox.ac.uk/earth-calendar-year>.
- „Premiera Allegro: Nowy ebook Jacka Dukaja «Starość aksolotla»” (film). YouTube, Allegro, 09.03.2015. Dostęp 18.02.2024. https://www.youtube.com/watch?v=kFHMB_9Pr2s.
- Psyllos, Piotr. „Monolog IV: Dobro”. W: tegoż, *Nie taka sztuczna inteligencja*. Voice House, 19.02.2021. Dostęp 18.02.2024, <https://voicehouse.co/audycje/nie-taka-sztuczna-inteligencja/>.
- . „Monolog V: Zło”. W: tegoż, *Nie taka sztuczna inteligencja*. Voice House, 27.02.2021. Dostęp 18.02.2024, <https://voicehouse.co/audycje/nie-taka-sztuczna-inteligencja/>.
- Rogaczewski, Grzegorz. „Odczytywanie światów Jacka Dukaja”. *Esensja*, nr 1 (2004). Dostęp 18.02.2024. <https://esensja.pl/ksiazka/publicystyka/tekst.html?id=326&strona>.
- Scheffel, Michael, Antonius Weixler i Lukas Werner. „Time”. W: *The Living Handbook of Narratology*, red. Peter Hühn, Jan Christoph Meister, John Pier i Wolf Schmid. Hamburg University, 19.04.2014. Dostęp 18.02.2024. <https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/node/106.html#>.
- Schwalm, Helga. „Autobiography”. W: *The Living Handbook of Narratology*, red. Peter Hühn, Jan Christoph Meister, John Pier i Wolf Schmid. Hamburg University, 09.04.2014. Dostęp 18.02.2024. <https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/node/129.html>.
- „The IUCN Red List of Threatened Species”. Dostęp 18.02.2024. <https://www.iucnredlist.org/>.
- „Wydawnictwo Literackie: Starość aksolotla”. Dostęp 18.02.2024. <https://www.wydawnictwoliterackie.pl/index.php/produkt/3649/starosc-aksolotla>

Narracje nieantropocentryczne

Opowieści zwierząt, maszyn i przedmiotów we współczesnej prozie polskiej

STRESZCZENIE

Epoka antropocenu i narastająca w niej destabilizacja środowiska naturalnego przekładają się na upadek klarownych dychotomii człowiek–zwierzę, kultura–natura, sztuczne–naturalne, organiczne–nieorganiczne. Zgodnie z wnioskami płynącymi z prac Donny Haraway, Brunona Latoura, Rosi Braidotti, Jane Bennett, Timothy’ego Mortona głęboka współzależność ludzkich i nie-ludzkich elementów świata prowadzi dziś do podważenia paradygmatu antropocentrycznego separującego człowieka, a zarazem wytworu jego wyobraźni, od czynników pozaludzkich. Tym samym wyłania się alternatywny porządek heterarchiczny, w którym zwierzę, roślina, wirus, klimat, technologia, rzeczy przestają być biernym tłem historii, ale dynamicznie kształtują jej tory.

Celem niniejszej rozprawy doktorskiej jest przeanalizowanie wybranych egzemplifikacji ze współczesnej prozy polskiej, które — w koncepcji autorskiej oraz na różnych poziomach struktury tekstu narracyjnego — prezentują perspektywę nieantropocentryczną. Kolejnym celem pracy jest rozszerzenie i uzupełnienie polskich badań literaturoznawczych nad nie-ludzkimi poetykami. Środowiskowi, biologiczni i nieożywieni aktorzy ujawniają w analizowanych fikcjach swe sprawcze działanie jako protagoniści, relacyjne przestrzenie, narratorzy, tym samym aktywnie współtworząc literackie opowieści.

Swoje rozważania w dysertacji wpisuję w formującą się subdyscyplinę ekonarratologiczną, określaną także nieantropocentryczną teorią narracji, poszukując tym samym odpowiedzi na dwa zasadnicze pytania z zakresu fabuł więcej-niż-ludzkich. Po pierwsze, namysłowi zostaje poddana możliwość współuczestniczenia w pozaludzkim doświadczeniu wytwarzana przez literaturę, a po drugie w studiach przypadku zastanawiam się, w jaki sposób różnorodne elementy diegetyczne (narrator, perspektywa, postaci, wydarzenia, miejsce, czas etc.) dynamicznie adaptują się do specyficznej natury poszczególnych nie-ludzkich podmiotów.

Rozdział pierwszy, *W poszukiwaniu Innych (w) opowieści*, nakreśla fundament teoretyczny pracy. Wychodząc od zagadnień antropocenu oraz wzajemnego napędzania się kryzysu wyobraźni i katastrofy ekologicznej — co problematyzuje ekokrytyka wraz z ustaleniami jej pioniera, Lawrence’a Buella — ukazana zostaje rola i postać formujących się dziś opowieści. W oparciu o prace Davida Hermana, Marka Caracciola czy Erin James przybliżam nową subdyscyplinę ekonarratologiczną, która wyrasta na styku postklasycznej teorii narracji oraz badań ekokrytycznych, posthumanistycznych czy *animal studies*. Nurt zostaje zarysowany na tle korespondujących z nim teorii wraz z omówieniem analityczno-interpretacyjnego potencjału obranej metodologii.

W rozdziale drugim, *Formy nie-ludzkie*, uwaga skupia się na sprzężeniu elementów poetyki nieantropocentrycznych tekstów z konkretnymi reprezentantami: zwierzęciem, rośliną, ziemią. Podjęte zostają wątki przemieszczeń pomiędzy osobami gramatycznymi narratora w *Szczurze* Andrzeja Zaniewskiego, roślin jako wydarzeń fabularnych w *Zielonych Dzieciach* Olgi Tokarczuk oraz geologicznego rozszerzenia perspektywy czasoprzestrzennej w *Drachu* Szczepana Twardocha.

W rozdziale trzecim, *Poetyki kryzysu środowiskowego*, w oparciu o teorię hiperobektów Timothy’ego Mortona oraz o literackie egzemplifikacje *Extensy* i *Starości aksolotla* Jacka Dukaja rekonstruuje strategię opowiadania o katastrofie ekologicznej. Wyróżnione zostają dwie odmienne ścieżki diegetyczne: mapowanie multiskalarne oraz środowiskowa enumeracja, które warunkują doświadczenie więcej-niż-ludzkich współzależności oraz planetarnej skali zachodzących zmian klimatycznych.

Rozdział czwarty, *Technologie. Zwrot ku przeszłości, zwrot ku asamblażom*, jak zapowiada tytuł, analizuje obecność nowych technologii w fikcjach nieantropocentrycznych oraz ich wpływ na przekraczanie ludzkiej perspektywy odbiorcy. Na przykładach literackich autorstwa Łukasza Zawady i Stanisława Lema ukazane zostają języki antropomorficzne i retrotopijne samoświadomych algorytmów. Finalnie wychodzę poza polską prozę i poddaję analizie specyficzne warunki wytwarzane w różnych mediach narracyjnych umożliwiające proces stawania-się-innym opisywany w filozofii Gilles’a Deleuze’a oraz zaistnienie organizacji asamblażowej.

SŁOWA KLUCZOWE:

literatura najnowsza; humanistyka środowiskowa; ekonarratologia; nie-ludzkie; antropocen

Non-Anthropocentric Narratives

Stories by Animals, Machines, and Objects in Contemporary Polish Prose

S U M M A R Y

Increasing destabilisation of the natural environment in the Anthropocene epoch translates into collapse of evident dichotomies: human–animal, culture–nature, artificial–natural, and organic–inorganic. According to reflections of Donna Haraway, Bruno Latour, Rosi Braidotti, Jane Bennett, and Timothy Morton, the profound interdependence of human and non-human elements of the world leads nowadays to questioning of the anthropocentric paradigm that separates humans and products of their imagination, from non-human factors. Thus, an alternative heterarchical system emerges in which an animal, a plant, a virus, a climate, a technology, and objects are no longer the stagnant setting of the story but dynamically shape the course of the narration.

This doctoral dissertation aims to examine selected exemplifications from the latest Polish prose, which presents a non-anthropocentric perspective in the author's concept and at various levels of the narrative text structure. The next aim of the work is to expand and complement Polish literary studies on non-human poetics. In the analysed fiction, environmental, biological, and inanimate actors demonstrate their agency as protagonists, relational spaces, and narrators, thus actively co-creating literary stories.

I identify the dissertation's analysis in the emerging subdiscipline of econarratology, also known as non-anthropocentric narrative theory. Thus, I am searching for answers to two fundamental questions on more-than-human narrations. Firstly, I consider the possibility of participating in a non-human experience created by literature. Secondly, in case studies, I investigate how different diegetic elements (narrator, perspective, characters, events, place, narrative time, etc.) dynamically adapt to the specific essence of individual non-human entities.

Chapter one, titled *In Search of Other('s) Stories* [*W poszukiwaniu Innych (w) opowieści*], outlines the theoretical foundation of the work. Beginning from the problems of the Anthropocene and mutual propelling of the crisis of imagination and ecological catastrophe, the role and form of the stories emerging today are illustrated — this specific

feedback is shown in reference to ecocriticism and the findings of the pioneer of this theory, Lawrence Buell, who problematised it. Based on the works of David Herman, Marco Caracciolo and Erin James, I present a new econarratological subdiscipline, which emerges at the intersection of postclassical narrative theory and environmental criticism, posthumanism, and animal studies. The approach is compared with the corresponding theories, along with a characterisation of the analytical and interpretive potential of the chosen methodology.

In the second chapter, *Non-Human Forms* [*Formy nie-ludzkie*], as the title implies, the attention is focused on integrating elements of the poetics of non-anthropocentric texts with precise representatives: animals, plants, and soil. I am exploring threads of displacements between the narrator's grammatical persons in Andrzej Zaniewski's *Szczur*, the plants' eventfulness in Olga Tokarczuk's *Zielone Dzieci*, and the geological extension of the spatiotemporal perspective in Szczepan Twardoch's *Drach*.

In the third chapter, *Poetics of Environmental Crisis* [*Poetyki kryzysu środowiskowego*], I reconstruct strategies for narrating the ecological catastrophe based on Timothy Morton's theory of hyperobjects and the literary exemplifications of *Extensa* and *The Old Axolotl* by Jacek Dukaj. Two diegetic paths are distinguished: multiscalar mapping and environmental enumeration. Each, in a different way, determines experience of more-than-human interdependencies and the planetary scale of ongoing climate changes.

Chapter four, *Technologies: Turn to The Past, Turn to Assemblages* [*Technologie. Zwrot ku przeszłości, zwrot ku asamblażom*], as the title implies, examines new technologies in non-anthropocentric fiction and their impact on the exceeding human perspective of the recipient. Referring to literary examples by Łukasz Zawada and Stanisław Lem, I explain anthropomorphic and retrotopian languages of self-conscious algorithms. Finally, I go beyond the Polish prose and analyse characteristic factors constructed in various narrative media, allowing the process of becoming-other defined in Gilles Deleuze's philosophy and come into being of assemblage organisation.

KEYWORDS:

contemporary literature; environmental humanities; econarratology; non-human; Anthropocene