

GRAŻYNA GAJEWSKA

---

# EKO FANTASTYKA



WYDAWNICTWO  
NAUKOWE UAM



**EKO** FANTASTYKA  
UJĘCIE SYMPOJETYCZNE

*Wnukowi Leonowi*



UNIwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

SERIA FILMOZNAWCZA NR 35

GRAŻYNA GAJEWSKA

# EKO FANTASTYKA

UJĘCIE SYMPOJETYCZNE



POZNAŃ 2023

Recenzentki: prof. UJ dr hab. Monika Świerkosz,  
prof. UG dr hab. Anna Filipowicz

Publikacja sfinansowana przez  
Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu  
i Szkołę Nauk o Języku i Literaturze

© Grażyna Gajewska 2023

This edition © Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu,  
Wydawnictwo Naukowe UAM, 2023



Ta książka jest udostępniana na licencji Creative Commons – Uznanie autorstwa-  
Użycie niekomercyjne-Bez utworów zależnych 4.0 Międzynarodowe

Projekt okładki: Kinga Szurpit  
Redaktor: Adam Pielachowski  
Redaktor techniczny/DTP: Reginaldo Cammarano

ISBN 978-83-232-4219-2 (Print)  
ISBN 978-83-232-4220-8 (PDF)  
DOI 10.14746/amup.9788323242208  
ISSN 1642-8595

WYDAWNICTWO NAUKOWE UNIWERSYTETU IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU  
61-701 POZNAŃ, UL. FREDRY 10  
[www.press.amu.edu.pl](http://www.press.amu.edu.pl)  
Sekretariat: tel. 61 829 46 46, faks 61 829 46 47, e-mail: [wyd nauk@amu.edu.pl](mailto:wyd nauk@amu.edu.pl)  
Dział sprzedaży: tel. 61 829 46 40, e-mail: [press@amu.edu.pl](mailto:press@amu.edu.pl)

Wydanie I. Ark. wyd. 18,5. Ark. druk. 16,25

DRUK I OPRAWA: VOLUMINA.PL SP. Z O.O., SZCZECIN, UL. KS. WITOLDA 7-9

# SPIS TREŚCI

<b>WSTĘP. KU JAKIEJ WYOBRAŹNI?</b> .....	7
Rozdział 1	
<b>MYŚLAĆ FANTASTYKĄ</b> .....	21
1.1. Po katastrofie czarnobylskiej .....	21
1.2. Fantastyka w dyskusjach ekokrytycznych .....	27
1.3. Posthumanistyczne zarządzanie wyobraźnią .....	34
1.4. Po wybuchu pandemii COVID-19 .....	40
Rozdział 2	
<b>MONSTRUARIUM</b> .....	47
2.1. Posthumanistyczne studia o monstrialności .....	47
2.2. Hybrydy .....	55
2.3. Między sapiensami i neandertalczykami .....	62
2.4. W towarzystwie 'swoich' i 'innych' .....	67
2.5. Obejmując różnice – przypadek Joe i Lilith .....	74
2.6. Ciała protetyczne i relacje protetyczne .....	81
2.7. Biotechnologiczne zwierzorośliny .....	106
Rozdział 3	
<b>RELACJE</b> .....	117
3.1. W uwikłaniu .....	117
3.2. Filmowe reprezentacje holocaustu zwierząt .....	121
3.3. Międzygatunkowe rodziny przyszłości .....	132

3.4. Powrót do Parku Jurajskiego .....	149
3.5. Roślinne kolonie .....	154
3.6. Pandemiczna izolacja .....	164
Rozdział 4	
<b>CZAS I PRZESTRZEŃ</b> .....	175
4.1. Ruchomy horyzont czasoprzestrzenny .....	175
4.2. Ku katastrofie .....	178
4.3. Po katastrofie .....	188
4.4. Śmieciowe życia i wydalenia .....	195
4.5. Najdłużej kręcony film kina niemego .....	208
4.6. Matka bogów .....	220
<b>ZAKOŃCZENIE. MIĘDZY EKOPATIĄ A <i>CHTHULUCENE</i></b> .....	229
<b>BIBLIOGRAFIA</b> .....	237
<b>SUMMARY (Ecofiction. The sympoiesis perspective)</b> .....	255



# WSTĘP. KU JAKIEJ WYOBRAŹNI?

*Philip Larkin powiedział kiedyś, że pozostanie po nas tylko miłość<sup>1</sup>. Nieprawda. Pozostanie po nas plastik, świńskie kości i ołów 207, stabilny izotop będący produktem rozpadu radioaktywnego uranu 235.*

Robert Macfarlane,  
*Podziemia. W głąb czasu*<sup>2</sup>

Pod względem geochronologicznym epokę, w której żyjemy określa się holocenem (rozpoczynającym się ok. 11 700 – 11 650 lat temu i trwającym po czasy współczesne), jednak od ponad dwóch dekad funkcjonuje także – jako nazwa nieoficjalna, lecz postulowana w wielu kręgach naukowych – termin ‘antropocen’ rozumiany jako okres, w którym żyją oraz działają ludzie, wywierając trwały, negatywny wpływ na geologiczno-środowiskowe systemy Ziemi. Pojęcie to zostało zaproponowane przez laureata Nagrody Nobla z dziedziny chemii, Paula J. Crutzena i Eugene’a F. Stoermera w tekście *Anthropocene* z 2000 roku dla podkreślenia wpływu ludzi na funkcjonowanie globalnych procesów przyrodniczych. Zapowiadane przez autorów skutki tych działań to: gwałtowna urbanizacja świata, szybka eksploatacja paliw kopalnych gromadzonych przez miliony lat w ziemi, co prowadzi do ich wyczerpywania, zanieczyszczanie śro-

---

<sup>1</sup> Philip Larkin, *Grobowiec w Arundel*, w: Stanisław Barańczak, *444 wiersze poetów języka angielskiego XX wieku*, Kraków: Znak 2017. Ostatnia strofa: „Czas przeobraził ich w emblemat/ W fikcję. Ich ledwie zamierzona/ Kamienna wierność, ta korona/ Herbu – w niej prawie się sprawdziło,/ Co prawie instynktownie wiemy:/ Przetrwą z nas tylko jedno – miłość”.

<sup>2</sup> Robert Macfarlane, *Podziemia. W głąb czasu*, tłum. Jacek Konieczny, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie 2020, s. 95.

dowiska, emisja gazów cieplarnianych<sup>3</sup>. Dziś dodaje się do tego zestawu także znaczący zanik bioróżnorodności. O ile przyjmuje się, że antropocen charakteryzuje się znacznym wpływem człowieka na geo- i biosystemy planety, o tyle nie ma pełnej zgody w kwestii periodyzacji tego procesu. Crutzen wiąże je z rewolucją przemysłową sprzed dwustu lat, ale proces ten można ująć zarówno w tzw. długiej historii trwania rozpoczynającej się dużo wcześniej, jak i krótkiej, odnoszącej się do kilku ostatnich generacji<sup>4</sup>. Pojawiły się także nowe sposoby charakteryzowania i nazywania opisanych wyżej zagadnień, z akcentem na określone zjawiska (*Anthropomeme* – propozycja: Robert Macfarlane<sup>5</sup>, *Capitalocene* – Jason W. Moore<sup>6</sup> i Donna J. Haraway<sup>7</sup>, *Oliganthropocene* – Erik Swyngedouw<sup>8</sup>, *Anthropo-scene* – Jamie Lorimer<sup>9</sup>, *Anthrobscene* – Jussi Parikka<sup>10</sup>, *Plantationocene* – Anna Tsing<sup>11</sup>, *Plantacjocen* – Haraway<sup>12</sup>, a także (*m*)*Anthropocene* – Giovanna Di Chiro<sup>13</sup> oraz *Plasticene* – Ted Schettler<sup>14</sup>), jednak do tej pory wiodącym i najszerszym terminem pozostaje ten zaproponowany przez Crutzena i Stoermera.

Od pewnego czasu można usłyszeć głosy wskazujące na potrzebę zmiany owej terminologii, a to z tej przyczyny, że „nazywanie tej epoki «erą człowieka» wydaje

---

<sup>3</sup> Paul J. Crutzen, Eugene F. Stoermer, *Anthropocene*, „International Geosphere-Biosphere Programme Newsletter” 2020, v. 41 (May), <https://tinyurl.com/242wwzpj> [dostęp: 7 sierpnia 2023].

<sup>4</sup> Na temat kolejnych faz zmian przyrodniczych i geologicznych spowodowanych działalnością ludzi zob. Simon L. Lewis, Mark A. Maslin, *The Human Planet. How We Created the Anthropocene*, London: Penguin Random House UK 2018.

<sup>5</sup> Robert Macfarlane, *Generation Anthropocene: How Humans have Altered the Planet Forever*, „The Guardian”, April 1, 2016, <https://www.theguardian.com/books/2016/apr/01/generation-anthropocene-altered-planet-for-ever> [dostęp: 9 stycznia 2021].

<sup>6</sup> Jason W. Moore, *Anthropocene, Capitalocene, and Myth of Industrialization* 2013, June 16, <https://jasonwmoore.wordpress.com/2013/06/16/anthropocene-capitalocene-the-myth-of-industrialization/> [dostęp: 9 stycznia 2021].

<sup>7</sup> Donna J. Haraway, *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*, Durham and London: Duke University Press 2016, s. 30–57.

<sup>8</sup> Zob. Christophe Bonneuil, Jean-Baptiste Fressoz, *Naukowcy i antropos. Antropocen czy oliganthropocen?*, tłum. Piotr Śniedziewski, „Teksty Drugie” 2020, nr 1, s. 186–203.

<sup>9</sup> Jamie Lorimer, *Anthropo-Scene: A Guide for the Perplexed*, „Social Studies of Science” 2017, 47 (1), s. 117–142.

<sup>10</sup> Jussi Parikka, *The Anthrobscene*, Minneapolis: University of Minnesota Press 2014; tejsze, *Anthrobscen(a)*, tłum. Krzysztof Dix, „Prace Kulturoznawcze” 2018, nr 22 (1–2), s. 265–279.

<sup>11</sup> Anna Tsing, *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, Princeton: Princeton University Press 2015. Zob. także: Gregg Mitman, *Reflections on the Plantationocene: a Conversation with Donna Haraway and Anna Tsing*, „Edge Effects” 2019, June 19, <https://edgeeffects.net/haraway-tsing-plantationocene/> [dostęp: 27 sierpnia 2021].

<sup>12</sup> Donna J. Haraway i in., *Anthropologists Are Talking – About the Anthropocene*, „Ethnos” 2016, nr 81 (3).

<sup>13</sup> Giovanna Di Chiro, *Welcome to the White (m)Anthropocene. A Feminist-Environmental Critique*, w: *Routledge Handbook of Gender and Environment*, red. Sherilyn MacGregor, London and New York: Routledge 2017, s. 489–505.

<sup>14</sup> Ted Schettler, *The Plasticene: Age of Plastics*, „Science & Environmental Health Network” 2020, v. 25 (1).

się [...] szczytowym przejawem automitologizacji, co dodatkowo pogłębia technokratyczny narcyzm, z którego zrodził się obecny kryzys<sup>15</sup> – wyjaśnia eseista Robert Macfarlane. Donna J. Haraway proponuje afirmatywne pojęcie *Chthulucene* (*khthôn* – ziemia; *kainos* – nowe, ożywcze, to, co ma się zacząć) akcentujące naukowo-spekulatywno-fantastyczne próby radzenia sobie z kłopotami na zniszczonej Ziemi, natomiast niechętnie posługuje się negatywnie nacechowanym słowem *Anthropocene* sugerującym *game over*<sup>16</sup>. Glenn Albert, badacz zajmujący się zrównoważonym rozwojem, postuluje, by wyjść z fatalistycznego antropocenu i zacząć organizować symbiocen, czyli wspólnotowe życie wszystkich organizmów<sup>17</sup>. Także polski filozof Andrzej Marzec pisze, że antropocen to pojęcie konserwujące, utrwalające myślenie o człowieku według starych, utartych schematów, a obecnie potrzebujemy bardziej zdzywersyfikowanych sposobów myślenia i bycia w ludzko – nie-ludzkiem świecie<sup>18</sup>. W tej monografii nie uciekniemy od terminu ‘antropocen’, przywoływany będzie w kontekście negatywnych rezultatów działalności ludzi, pojawią się jednak nowe, postulowane przez wymienionych wyżej badaczy i badaczki, sposoby ujmowania rzeczywistości oraz lub/imaginacji w sieć słów.

Jako „pokolenie antropocenu”<sup>19</sup> czy antropocienia (jak widzi to Marzec) zobowiązani jesteśmy do myślenia o sobie już nie w kategoriach antropocentrycznych, lecz w ujęciu wspólnotowego funkcjonowania ludzkich i nie-ludzkich mieszkańców Ziemi. Spróbujmy pomyśleć także o ludzkim i nie-ludzkiem życiu (czy w ogóle życiu na tej planecie) nie tylko w odniesieniu do obecnych pokoleń, ale także w długiej perspektywie czasowej, obejmującej odległe geologicznie okresy historii kształtowania Ziemi, terażniejszość i przyszłość. To ujęcie ma określone koszty – zmusza do przeformułowania ontologicznego statusu człowieka, aksjologicznej hierarchii bytów, obnaża złożone relacje między nami i innymi formami życia, ale także między ludźmi żyjącymi tu i teraz, jak i tymi z przyszłych pokoleń. Problem intensyfikują obawy o kierunki rozwoju zaawansowanych technologii (bionika, bioinżynieria, sztuczna inteligencja itd.), świadomość braku skoordynowanych strategii zrównoważonego rozwoju, pogłębianie nierówności społecznych kształtowanych strukturalnie przez neoliberalną ekonomię globalnego kapitalizmu itd. Nietrudno zauważyć, że światowa gospodarka jest dosłownie planetarna: przemysł naftowy i węglowy ekspluoruje głębokie pokłady złóż kopalnych odkładane w ziemi przez miliony lat; budownictwo i rynek meblowy w dużej mierze opierają się na surowcach

---

<sup>15</sup> Robert Macfarlane, *Podziemia. W głąb czasu*, s. 95.

<sup>16</sup> Donna J. Haraway, *Staying with the Trouble*, s. 2.

<sup>17</sup> Glenn Albrecht, Gavin Van Horn, *Exiting the Anthropocene and Entering the Symbiocene*, „Human and Nature” 2016, May 24, <https://humansandnature.org/exiting-the-anthropocene-and-entering-the-symbiocene/> [dostęp: 3 grudnia 2022].

<sup>18</sup> Andrzej Marzec, *Antropocień. Filozofia i estetyka po końcu świata*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2021.

<sup>19</sup> Zob. Robert Macfarlane, *Generation Anthropocene*.

drewnianych pozyskiwanych dzięki wycince dużych obszarów leśnych; przemysł spożywczy nastawiony na szybką produkcję określonych gatunków roślin skutecznie przyczynia się do zaniku bioróżnorodności; w rzekach, morzach, oceanach pływa coraz mniej zdrowych istot, za to coraz więcej śmieci (tworzą się nawet wyspy śmieci dryfujące m.in. po Oceanie Spokojnym); rozwój przemysłu nieodzwrotnie wiąże się z antropogeniczną emisją gazów cieplarnianych – to tylko kilka, dobrze znanych, wręcz banalnych przykładów. Dawne cztery żywioły: ziemia, powietrze, ogień, woda przekształciły się w geo-hydro-solar-bio-techno-polityki<sup>20</sup>. Innymi słowy, od dawna nie sposób już kategorycznie przeciwstawić sobie kategorii natura – kultura, stanowią raczej awers i rewers tej samej, nieustannie obracającej się monety (przy czym obrót rozumieć tu należy zarówno jako obroty planety Ziemia, jak i jako obrót brzęczącej monety, towarów, kapitału). Jeśli termin ‘geo-hydro-solar-bio-techno-polityki’ brzmi dziwacznie czy zagadkowo, to tylko dlatego, że trudno wyjść poza utrwalone sposoby binarnego myślenia: naturalne – sztuczne, przyroda – cywilizacja, wewnętrzne – zewnętrzne, samosterowalne – zewnątrzsterowalne itd. Jednak do analiz nowej sytuacji, w jakiej się znaleźliśmy i niespotykanych wcześniej zjawisk, przymierzy, konfliktów nie wystarczy repertuar dawnych pojęć i utartych sposobów myślenia.

Do przewyciężenia, czy choćby osłabienia destrukcyjnych skutków działań człowieka na środowisko próbuje się zmobilizować – choć ze znikomym skutkiem – politykę, biznes, opracowuje się strategie zrównoważonego rozwoju i ekologicznej odpowiedzialności przedsiębiorstw. Efektem tak rozumianego zarządzania miałyby być doprowadzenie do środowiskowej, wielogatunkowej sprawiedliwości.

W formułowaniu proekologicznych strategii stosunkowo niewiele miejsca poświęca się społecznej wyobraźni. Humanistyczny wkład w zarządzanie w dobie antropocenu czy antropocienia (od słowa antropocień) postrzega się najczęściej jako objaśnianie zagrożeń dla nas i przyszłych ludzkich i nie-ludzkich bytów, wynikających z nieodpowiedzialnej polityki środowiskowej. Tak rozumiane zadanie humanistyki (a także nauk społecznych) stawia akcent na analizowanie i przedstawianie przyczyn, procesów, które doprowadziły do kryzysu klimatycznego i zanikania bioróżnorodności. To ujęcie nie pozwala jednak aktywniej włączyć tej wiedzy w konstruowanie alternatywnych, właśnie proekologicznych postaw. W książce stawiam tezę, że do zmiany tego stanu potrzebujemy nie tylko nowych narzędzi naukowych, technologicznych, politycznych i ekonomicznych, lecz także jakiejś innej wrażliwości oraz estetyki. „Zarządzanie wyobraźnią” oznaczałoby konstruowanie nowych modeli poznania zarówno na poziomie epistemologicznym, ontologicznym, aksjologicznym, jak i estetycznym. To także poszukiwanie takich rodzajów, gatunków, odmian gatunkowych w literaturze, filmie, teatrze, grach komputerowych, sztukach

---

<sup>20</sup> Por. Rosi Braidotti, Maria Hlavajova, *Introduction*, w: *Posthuman Glossary*, red. Rosi Braidotti, Maria Hlavajova, London–New York: Bloomsbury Publishing Plc 2018, s. 2; John Protevi, *Geo-hydro-solar-bio-techno-politics*, w: *Posthuman Glossary*, s. 175–178.

plastycznych, w których najwyraźniej ujawniają się rozmaite scenariusze ludzko – nie-ludzkiej sprawiedliwości (lub niesprawiedliwości).

Druga teza stawiana w tej pracy głosi, że obecnie największy potencjał w temacie ekologii ujawnia się w gatunku fantastyki. Pod uwagę wziąć należy rozmaite odmiany fantastyki: horror, *science fiction*, *fantasy* oraz ich hybrydowe warianty, np. *New Weird*. W książce przedstawiono argumenty za tym, by szczególną uwagę poświęcić spekulatywnej fantastyce naukowej, w której podejmowane są tematy ekologii i wielogatunkowej sprawiedliwości. Ten nurt fantastyki, zaangażowany w przedstawianie alternatywnych obrazów rzeczywistości, prowokuje czytelników do ponownego przemyślenia miejsca ludzi na Ziemi, naszych relacji z nie-ludźmi i polityczno-etyczno-estetycznej odpowiedzialności za możliwe (lub prawdopodobne) kształty przyszłości. Jednocześnie spekulacje te – jako wytwory czasów, w których powstały – odsłaniają aktualne wyobrażenia pisarzy i czytelników o możliwym, prawdopodobnym albo oczekiwanym kierunku, w którym (być może) będziemy podążać, by wyjść z myślenia antropocentrycznego i skierować uwagę, wrażliwość, estetykę ku bioróżnorodności.

Z tych powodów fantastyka, a zwłaszcza *science fiction* zajmuje ważne miejsce w ekokrytyce, rozumianej jako nurt literaturoznawstwa badający, w jaki sposób świat przyrody jest przedstawiany w tekstach literackich. Jak wyjaśnia Cheryll Glotfelty:

Ekokrytyka zajmuje się wzajemnymi relacjami między naturą i kulturą, w szczególności kulturowymi artefaktami języka oraz literatury. Jako postawa krytyczna, z jednej strony zwraca się ku literaturze, a z drugiej ku Ziemi; jako dyskurs teoretyczny prowadzi negocjacje między tym, co ludzkie i nie-ludzkie<sup>21</sup>.

W pracy odnoszę się do powyższej definicji, ale zasygnalizować należy, że wszelkie próby jednoznacznego zdefiniowania oraz określenia zakresu ekokrytyki są ryzykowne. To termin „parasolowy”, pod którym funkcjonują zarówno analizy literaturoznawcze, jak i historyczne, filozoficzne, kulturoznawcze<sup>22</sup>. Ekokrytykę często przedstawia się jako ważną część humanistyki środowiskowej, ale od razu zaznacza się, że pierwsza fala tej refleksji z lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku miała inny charakter niż druga fala, która rozpoczęła się na przełomie stuleci. Dla pierwszej fali, wyrastającej z ruchów ekologicznych zaznaczających swą obecność już w latach sześćdziesiątych XX wieku, centralny problem stanowił kryzys ekologiczny, a uświadamianie jego przyczyn i skutków uważano za ważną

<sup>21</sup> Cheryll Glotfelty, *Introduction: Literary Studies in an Age of Environmental Crisis*, w: *The Ecocriticism Reader. Landmarks in Literary Ecology*, red. Cheryll Glotfelty, Harold Fromm, Athens and London: University of the Georgia Press 1996, s. XIX.

<sup>22</sup> W polskiej refleksji ekokrytycznej wachlarz tematów i ujęć metodycznych przedstawiono m.in. w publikacji Julii Fiedorczuk, *Cyborg w ogrodzie. Wprowadzenie do ekokrytyki*, Gdańsk: Wydawnictwo Naukowe Katedra 2015.

powinność wobec społeczeństwa. Co istotne, zachowywano dualistyczne ujęcie kultura – natura, a w konsekwencji także człowiek – inne formy życia. Druga fala przełamania, czy bardziej sproblematyzowała niektóre rozróżnienia (*human – non-human, in-human, more-than-human, other-than-human, naturcultures*). Traktuje się je raczej jako konstrukcje, które mogą podlegać analizie oraz krytyce, być przesuwane i redefiniowane. Odnosi się to nie tylko do ontologicznego sproblematyzowania granic między ludźmi i nie-ludźmi, lecz np. także do poszerzenia terminu ‘środowisko’, które zaczęło obejmować nie tylko przyrodę/naturę, lecz również miasto. Zaczęto stosować interseksjonalność, umożliwiającą badanie złożonych relacji płci, rasy, klasy z traktowaniem środowiska i funkcjonowania w nim. Granice tematyczne i metodologiczne między pierwszą i drugą falą nie są sztywne, wskazać można także rozmaite odmiany funkcjonujące w ich ramach, co nie dziwi, biorąc pod uwagę, że ekokrytyka rozwija się i przekształca od czterech dekad<sup>23</sup>.

Tak jak ekokrytyki nie sposób określić jako wyjątkowo nowego nurtu w literaturze czy filmie, tak też łączenie jej z analizą obrazów alternatywnych lub futurystycznych rzeczywistości przedstawianych w *science fiction* nie należy do nowych trendów. Już ponad 20 lat temu badaczka środowiskowa Ursula K. Heise, w liście skierowanym do uczestników *Forum on Literatures of the Environment* pisała:

Jednym ze współczesnych gatunków, w których najczęściej, najwyraźniej pojawiają się pytania o przyrodę i kwestie środowiskowe jest *science fiction*: w latach sześćdziesiątych powieści i opowiadania Briana Aldissa, Johna Brunnera i Ursuli K. Le Guin, w latach siedemdziesiątych Carla Amery’ego, Davida Brina, Kima Stanleya Robinsona, a w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych Scotta Russella Sandersa; *science fiction* to jeden z tych gatunków, który najwytrwalej i najodważniej stawia pytania o ekologię oraz stanowi wyzwanie dla naszej wizji przyszłości<sup>24</sup>.

Kwestie te uściślił Patrick D. Murphy wskazując, że analiza literatury *science fiction* zorientowanej na środowisko może dostarczyć wiele informacji o wyobrażonych relacjach ludzi z nie-ludzkimi formami życia, jak i odsłonić ekologiczne ekstrapolacje konfliktu oraz kryzysu opierające się na tych wyobrażeniach<sup>25</sup>. W tej argumentacji Murphy nie jest osamotniony. O zaletach *science fiction*, czy szerzej fantastyki jako gatunku, w którym wyrażane są niepokoje, ale także nadzieje oraz spekulatywne wizje na temat możliwości „naprawy świata” i zatrzymania destruk-

<sup>23</sup> Na temat przeobrażeń zakresu tematycznego i metodologicznego ekokrytyki w ciągu kilkudziesięciu lat zob. Timothy Clark, *The Cambridge Introduction to Literature and the Environment*, Cambridge: Cambridge University Press 2011; Greg Garrard, *Ecocriticism*, New York: Routledge 2012; tegoż, *The Oxford Handbook of Ecocriticism*, Oxford: Oxford University Press 2014.

<sup>24</sup> Cytat z listu U.K. Heise przesłanego na „Forum on Literatures of the Environment” z 1999 roku. Cyt. za: E. Otto, *Science Fiction and the Ecological Conscience*, [b.m.] University of Florida 2006, s. 15. Rozprawa doktorska udostępniona online: [https://ufdcimages.uflib.ufl.edu/UF/E0/01/34/81/00001/otto\\_e.pdf](https://ufdcimages.uflib.ufl.edu/UF/E0/01/34/81/00001/otto_e.pdf) [dostęp: 8 sierpnia 2023].

<sup>25</sup> Tamże, s. 15.

cyjnych skutków oddziaływania ludzi na środowisko pisali także tacy badacze, jak: Alison Sperling<sup>26</sup>, Gerry Canavan<sup>27</sup>, Rebecca Evans<sup>28</sup>, Adeline Johns-Putra<sup>29</sup>, Eric C. Otto<sup>30</sup>, Amitav Ghosh<sup>31</sup>, Donna J. Haraway<sup>32</sup>, Pramod K. Nayar<sup>33</sup>. Mimo różnic w zakresie tematów i metodologii użytych do badań, wszyscy podkreślają, że literackie (ale także filmowe) reprezentacje przyrody są nie tylko generowane przez określone kultury, ale odgrywają ważną rolę w ich tworzeniu. Jeśli więc chcemy zrozumieć nasz współczesny stosunek do środowiska, to literatura i film fantastycznonaukowy mogą stanowić dobry punkt wyjścia.

Z omawianych wyżej zagadnień, metod, języka pierwszej i drugiej fali ekokrytyki bliższe jest mi to drugie podejście, w dużej mierze korespondujące z posthumanizmem. W analizach fantastyki przyjmuję właśnie perspektywę posthumanistyczną, przy czym teorie tego nieantropocentrycznego nurtu używam w sposób proponowany przez Gilles'a Deleuze'a – jako skrzynkę z narzędziami, które przede wszystkim mają być użyteczne, mają być praktyką, a nie legitymizować samą teorię<sup>34</sup>. Podobnie kwestię tę postrzega Elizabeth Grosz, według której „Filozofia nie jest refleksją nad rzeczami czy koncepcjami z pozycji transcendentnej; to praktyka, która *robi rzeczy*, legitymizuje i rzuca wyzwanie innym praktykom, umożliwiając rzeczom dzianie się lub niedopuszczenie do ich zaistnienia”<sup>35</sup>. Przedstawianie teorii jako praktyki bardzo wyraźnie ujawnia się w samym posthumanizmie. Przy-

---

<sup>26</sup> Alison Sperling, 'Climate Fictions', „Paradoxa: Studies in World Literary Genres” 2019–2020, no. 31, s. 1–17; teźże, *Radiating Exposures*, w: *Weathering: Ecologies of Exposure*, red. Christoph Holzhey, Arnd Wedemeyer, Berlin: ICI Berlin Press 2020, s. 41–62; teźże, *Queer Ingestions: Weird and Vegetative Bodies in Jeff VanderMeer's Fiction*, w: *Plants in Science Fiction: Speculative Vegetation*, red. Katherine E. Bishop, David Higgins, Jerry Määttä, Cardiff: University of Wales Press 2020; teźże, *Second Skins: a Body Ecology of Sickness in 'The Southern Reach Trilogy'*, „Paradoxa: Studies in World Literary Genres” 2016, no. 28, s. 231–255.

<sup>27</sup> *Green Planets: Ecology and Science Fictions*, red. Gerry Canavan, Kim Stanley Robinson, Middletown: Wesleyan University Press 2014.

<sup>28</sup> Rebecca Evans, *Nomenclature, Narrative, and Novum: 'The Anthropocene' and/as Science Fiction*, „Science Fiction Studies” 2018, no. 45, s. 484–499; teźże, *Fantastic Futures? Cli-fi, Climate Justice, and Queer Futurity*, „Resilience: A Journal of the Environmental Humanities” 2017, vol. 4, no. 2–3, s. 94–110.

<sup>29</sup> *Climate and Literature*, red. Adeline Johns-Putra, Cambridge: Cambridge University Press 2019.

<sup>30</sup> Eric C. Otto, *Green Speculations. Science Fiction and Transformative Environmentalism*, Columbus: The Ohio State University Press 2012.

<sup>31</sup> Amitav Ghosh, *The Great Derangement. Climate Change and the Unthinkable*, Chicago–London: The University of Chicago Press 2017.

<sup>32</sup> Donna J. Haraway, *Staying with the Trouble*.

<sup>33</sup> Pramod K. Nayar, *Posthumanism*, Cambridge–Malden: Polity Press 2017 (praca po raz pierwszy była wydana w 2014 roku, w pracy odnosić się będą do drugiego wydania z 2017 roku).

<sup>34</sup> *Intelektualiści a władza (rozmowa między Michelem Foucaultem a Gilles'em Deleuze'em)*, tłum. Sławomir Magala, „Miesięcznik Literacki” 1985, nr 10–11, s. 175.

<sup>35</sup> Elizabeth Grosz, *Nietzsche and the Stomach for Knowledge*, w: *Nietzsche, Feminism & Political Theory*, red. Paul Patton, London and New York: Routledge 1993, s. 59.

kładowo, Donna J. Haraway w monografii *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene* z 2016 roku tworzy nowe pojęcia, których sens ma stymulować czytelników do kolektywnego, ludzko – nie-ludzkiego „robienia świata”, prowokować do zmiany myślenia i działania na rzecz wielorodzajowej oraz wielogatunkowej sprawiedliwości, a nie ograniczać się do analizy aktualnego stanu rzeczy (stąd np. proponuje afirmatywne pojęcie *Chthulucene*). Zdaniem badaczki, w tych przemianach teoretyzowania/praktykowania ważną rolę odgrywa nie tylko nauka, lecz także sztuka i aktywizm<sup>36</sup>. Chodzi więc o to, by pomyśleć/robić inny świat, podjąć próbę zawalczenia o niego, przygotować dla niego miejsce – w sposobie myślenia, opisywania, odczuwania, działania. Krytyczna analiza nie znika z pola zainteresowania posthumanizmu, jednak postawienie akcentu na *post*: post-humanizm, post-dualizm, post-antropocentryzm ma na celu przede wszystkim podważanie zastanych schematów myślowych, aporii, drażnienie słowem, postawą, interpretacją, by „robić świat” inny od tego, który do tej pory organizowaliśmy (lub nam organizowano). W tym sensie posthumanizm kieruje uwagę na przyszłość, a chce ją tworzyć m.in. poprzez eksperymenty myślowe i urzeczywistnianie marzeń o innym – w domyśle lepszym – świecie. Dlatego perspektywę posthumanistyczną uważam za interesującą „skrzynkę z narzędziami” do analizowania ekofantastyki.

Gdy proza i film ukazują czytelnikom/widzom rozmaite scenariusze przyszłości lub alternatywnej rzeczywistości, to słownik, teorie, sposób argumentowania posthumanizmu dostarczają narzędzi do interpretacji utworów z gatunku fantastyki. Sadzę, że relacje te zachodzą także w drugą stronę, czy inaczej, mamy do czynienia z figurą kolistą – posthumanizm formułuje postulaty badawcze odnoszące się do idei z utworów fantastycznych, a idee te wyrażane są w postulatach badawczych. Jako przykład tego kolistego ujęcia niech posłuży tekst Rosi Braidotti, *Po człowieku*. Filozofka analizując praktyki wykluczania i dyskryminacji, a następnie kreśląc projekt posthumanizmu uchylający się od owych praktyk, chętnie sięga po prozę i filmy *science fiction*. Pisząc o modernistycznej wizji rozwoju robotyki i współczesnych dyskusjach o względnej autonomii maszyn przywołuje „trzy prawa robotyki Isaaca Asimova”<sup>37</sup>; pisząc o sklonowanej owcy Dolly jako figuracji „złożonych biozapośredniczonych czasowości i form intymności, które reprezentują nowe postantropocentryczne interakcje między człowiekiem i zwierzęciem”, odwołuje się do tytułowego pytania powieści *Czy androidy śnią*

<sup>36</sup> Donna J. Haraway, *Staying with the Trouble*, s. 2–4.

<sup>37</sup> Rosi Braidotti, *Po człowieku*, tłum. Joanna Bednarek, Agnieszka Kowalczyk, Warszawa: PWN 2014, s. 110. Reguły Robotyki (*Rules of Robotics*) po raz pierwszy zostały przedstawione przez Isaaca Asimova w opowiadaniu *Zabawa w berka* z 1942 roku w czasopiśmie „Astounding Science Fiction”. Dziś znane są raczej jako Prawa Robotyki (*Laws of Robotics*) lub Trzy Prawa Robotyki Asimova: „1. Robot nie może wyrządzić krzywdy człowiekowi lub przez zaniechanie dopuścić, by człowiekowi stała się krzywda; 2. Robot musi wykonywać rozkazy człowieka, z wyjątkiem tych, które sprzeciwiają się Pierwszemu Prawu; 3. Robot musi dbać o swoje bezpieczeństwo, chyba że jest to sprzeczne z Pierwszym lub Drugim Prawem. I. Asimov, *Magia i złoto*. Eeseje, tłum. J. Kowalczyk, Warszawa: Rebis 2000, s. 208.



o elektrycznych owcach? Philipa K. Dicka i społeczeństwa androidów z filmu *Blade Runner* (na motywach utworu Dicka) w reżyserii Ridleya Scotta<sup>38</sup>; analizując współczesny krajobraz polityczny z uwzględnieniem kategorii rasy, płci, gatunku, krytycznie odnosi się do filmu *Avatar* Jamesa Camerona<sup>39</sup>; dekonstruuje modernistyczną ambiwalencję strachu i pożądania wobec technologii „przyjmującą postać starodawnej podejrzliwości wobec silnych kobiet oraz kobiet posiadających władzę”, przytacza obrazy żeńskich postaci z filmów *L'Inhumaine* (Nieludzka) Marcela L'Herbiera i *Metropolis* Fritza Langa oraz protagonistkę futurystycznej opowieści *L'Ève Future* (Ewa przyszłości) Villiersa de L'Isle-Adama<sup>40</sup>; Braidotti pisząc o ambiwalencjach wobec przyszłości, wyrażanych wobec niej nadziejach i obawach, wskazuje, że ta „jest po prostu międzypokoleniową solidarnością, odpowiedzialnością za potomność, ale również podzielonym przez nas marzeniem lub halucynacją” i... pojęcie halucynacji definiuje cyberpunkowym tekstem literackim *Neuromancer* Williama Gibsona<sup>41</sup>.

Chociaż Braidotti – inaczej niż Haraway – nie wyraża wprost zainteresowania *science fiction*, to utwory tej odmiany fantastyki jako egzemplifikacje poruszanych przez nią tematów ujawniają się w wielu punktach wywodu o posthumanizmie. Także w zredagowanym przez nią i Marię Hlavajovą *Posthuman Glossary* z 2018 roku<sup>42</sup> utwory fantastycznonaukowe stanowią ważny element tego dyskursu. Tłumaczyć to można m.in. tym, że posthumanizm na poziomie epistemologicznym wychodzi poza utwierdzone w ramach określonych dyscyplin metody wywodu, argumentowania i chętnie odwołuje się do literackich, filmowych oraz plastycznych obrazów jako istotnych czynników organizujących relacje między instrumentarium poznawczym – poznaniem – rzeczywistością; na poziomie ontologicznym posthumanizm „przebudowuje” pojęcie ‘człowiek’, sposoby jego istnienia w relacjach do tych grup, którym wcześniej odmawiano tego miana, jak i nie-ludzkich bytów, a *science fiction* i *fantasy* ze względu na potencjał spekulatywny pozwalają ujawnić zarówno społeczne obawy, jak i nadzieje związane z tą „przebudową”; w ujęciu aksjologicznym posthumanizm promuje idee uchylające się postrzeganiu ludzi jako władców-użytkowników Ziemi i życia na rzecz przyrodniczo-kulturowej wspólnotowości (naturokultura), a fantastyka pozwala wymyślić świat i panujące w nim relacje inaczej niż te, które organizują nasze współczesne życie.

Posthumanistyczna perspektywa ekofantastyki, którą przedstawiam w tej monografii, ma trzy zasadnicze cele: po pierwsze, uwidaczniać utwierdzone w kulturze zachodniej (a więc także w literaturze, filmie, sztukach plastycznych) antropocentryczne założenia, które legitymizują hierarchiczną strukturę różnych form życia

---

<sup>38</sup> Rosi Braidotti, *Po człowieku*, s. 159–160.

<sup>39</sup> Tamże, s. 198–199.

<sup>40</sup> Tamże, s. 212–213.

<sup>41</sup> Tamże, s. 343.

<sup>42</sup> *Posthuman Glossary*.

i kontrolują kontekst ich wytwarzania. Jak jednak pisałam wyżej, dla posthumanistów ważne jest, by wysiłek ten poszerzyć o spojrzenie w przyszłość. Rekonfiguracja przeszłości nie tyle służyć ma odnoszeniu się do dawnych krzywd, strat, niesprawiedliwości, co raczej mobilizować do zmian. Po drugie, analizować utwory fantastyczne pod kątem wzajemnych powiązań tego, co ludzkie z tym, co nie-ludzkie: z pozycji ewolucji, biologii, genetyki, jak i współczesnych relacji ludzi ze zwierzętami, roślinami, piaskiem, wodą, a także z obiektami, rzeczami; badać literackie i filmowe obrazy dekonstruujące „ontologiczną czystość” człowieka i ukazujące złożoność naturokultury, w ramach której jesteśmy kontekstualizowani. Po trzecie, problematyzować i przekraczać humanistyczne, dualistyczne, antropocentryczne metody interpretowania tekstów kulturowych oraz tworzyć słownik, który byłby zdolny opisać proklamowany świat.

Nie-antropocentryczną interpretację tekstów popkultury podejmowałam wcześniej w monografiach: *Arcy-nie-ludzkie. Przez science fiction do antropologii cyborgów* (2010), *Erotyka sztucznych ciał* (2016) i *Eroticism of More- and Other-than-Human Bodies* (2020). W pierwszej z wymienionych pozycji akcent przypada na relacje ludzi z wysoko rozwiniętą technologią, w kolejnych na relacje z przedmiotami, rzeczami i nie-ludzkimi ciałami. W tej publikacji kładę nacisk na wszechobecność innych niż ludzkie form istnienia i ich działania, oddziaływania na ludzi, co skłania mnie do spojrzenia na człowieka jak na jednego z wielu graczy/aktorów/aktantów, który/która/które w usieciowieniu z wieloma innymi graczami funkcjonuje na tej planecie. Przedmiot analiz stanowi literatura (proza) i film z gatunku fantastyki.

Nie sądzę, by można to traktować jako nowy temat, wszak kwestie te rzetelnie były i nadal są podejmowane przez badaczy i badaczki z nauk humanistycznych oraz społecznych z różnych kręgów kulturowych. Tym częściej, im bardziej doświadczamy konsekwencji zmian klimatycznych oraz zauważamy zależności między zanikiem bioróżnorodności a naszym zdrowiem, eksploatacją przyrody a niesprawiedliwością społeczną itd., a jednocześnie odczuwamy, że dawne sposoby tworzenia, porządkowania, opisywania świata nie do końca są adekwatne wobec wyzwań współczesności i przyszłości. Potrzebujemy jakiegoś nowego sposobu myślenia o świecie i różnorodnych aktantach oraz językach, w których podejmiemy próbę opisu złożonych relacji, a także przesuniemy akcent z pesymistycznego wydźwięku pojęcia ‘antropocen’ (w gruncie rzeczy wzmacniającego technokratyczny narcyzm, jak pisze Macfarlane) na bardziej wielowymiarowe i kolektywne sposoby objaśniania zróżnicowanego świata.

W tym zakresie ważną inspirację stanowi dla mnie monografia *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene* Haraway z 2016 roku promująca model ‘sympoiesis’ (sympojeza). Badaczka tłumaczy ten termin jako

proste słowo oznaczające „robić z”. Nic nie tworzy się samodzielnie; nic tak naprawdę nie jest autopojetyczne ani samoorganizujące [...] *Sympoiesis* to właściwe słowo dla złożonych,

dynamicznych, elastycznych, relacyjnych, temporalnych systemów. To termin dla określenia świata z, w towarzystwie. *Sympoiesis* obejmuje *autopoiesis* i generatywnie rozwija oraz rozszerza je<sup>43</sup>.

Innymi słowy – model ten skłania do postrzegania relacji między różnorodnymi organizmami, jak i nimi oraz nieżywymi (wy)tworami jako sieć wielostronnych relacji, które nie mają stałego charakteru, lecz funkcjonują ze sobą, obok siebie, w sobie, dzięki sobie, nawzajem stwarzając (ale także niszcząc) warunki do wzajemnego funkcjonowania. Koalicje, przetasowania, zerwania mają charakter zmienny, dynamiczny i sytuują się na różnych poziomach.

Chociaż wśród biologów termin ten wzbudza zastrzeżenia (jako argument najczęściej podaje się, że funkcjonujące od kilkudziesięciu lat pojęcie *autopoiesis* także zakłada reakcje na bodźce zmieniającego się środowiska), to Haraway argumentuje, że w epoce antropocenu/kapitalocenu nie chodzi o zdolność do przystosowywania się, autoodtworzenia i samoorganizowania biologicznych systemów złożonych, lecz o dostrzeżenie, że żyjemy w wielopoziomowych relacjach z różnymi bytami żywymi i nieżywymi – stąd nie *auto*, lecz *symbio*. Koncepcja Haraway obejmuje, a jednocześnie przekracza kategorię *autopoiesis* zarówno w perspektywie biologicznej, jak i społecznej<sup>44</sup>. Stanowi też ważny element w rozwijaniu i modyfikowaniu hipotezy Gai, podkreślającej rolę kooperacji różnych organizmów ożywionych i nieożywionych w ekosystemie<sup>45</sup>.

W tej monografii często odwołuję się do koncepcji *sympoiesis*, która otwiera się na różnorodne i wielopoziomowe relacje (kontynuacje, zerwania, tymczasowe przymierza, przejścia) żywych i nieżywych bytów tworzące kontinuum naturokultury. Po pierwszym rozdziale, w którym opisuję specyfikę „myślenia fantastyką” w czasach współczesnych, przechodzę do symbiogenetycznego i sympojetycznego opisu ciał. Rozdział *Monstruarium* poświęcono bowiem temu, co bliskie, bezpośrednio – ciału, czy raczej temu, jak w *science fiction* przedstawiane są ludzkie i nie-ludzkie ciała, relacje między nimi. Szczególny akcent przypada na złożone systemy przemieszczania się materii i energii tworzące zróżnicowane struktury ekspozycji w hybrydowych, międzygatunkowych organizmach. Imersja, introjeksja, synergia, koegzystencja to terminy dobrze charakteryzujące owe systemy przemieszczania,

---

<sup>43</sup> Donna J. Haraway, *Staying with the Trouble*, s. 58.

<sup>44</sup> Warto odnotować, że koncept systemów autopojetycznych forsowany był np. przez Niklasa Luhmanna do opisu prawa we współczesnych, wysoko rozwiniętych państwach. Według tego modelu prawo stopniowo autonomizuje się od innych systemów społecznych. Chociaż Haraway nie zajmuje się kwestiami prawnymi, to odchodzi od takiego rozumienia relacji (biologicznych i społecznych), w których funkcjonują one jako autonomiczne obszary.

<sup>45</sup> Na temat ujęcia *autopoiesis* i *sympoiesis* w hipotezie Gai, poczynając od tekstów z lat siedemdziesiątych XX wieku Jamesa Lovelocka, poprzez modyfikacje zaproponowane przez Lynn Margulis, a później Bruno Latoura, Isabelle Stengers, jak i Haraway, zob. Audronė Žukauskaitė, *Gaia Theory: Between Autopoiesis and Sympoiesis*, „Problemos” 2020, nr 98, s. 141–153.

a (s)twory takie, jak: organiczno-cybernetyczny cyborg<sup>46</sup>, czy genetycznie zaprogramowany *plantimal* (zwierzoroślina)<sup>47</sup>, jawią się jako ucieleśnione ekspozycje posthumanistycznej monstrualności.

Rozdział drugi dotyczy relacji: w ujęciu gatunkowym (między nami i innymi zwierzętami), między nami jako zwierzętami, między przyrodą i cywilizacją (technonauką, biopolityką), między ludzkimi i roślinnymi, mikroorganicznymi aktantami. Wiele z tych relacji obarczone jest brzemieniem reifikacji, posiadania, przemocy. W pracy wskazuję utwory będące krytycznym komentarzem do przemocowego i przedmiotowego sposobu budowania zależności między różnymi formami życia. Następnie – zgodnie z przyjętym założeniem, że nieustanne odnoszenie się do hierarchii, zawłaszczania, eksploracji nie pozwala wyjść poza narcyzm antropocentryzmu i antropocenu – uwaga zostaje skierowana na te utwory, w których podejmuje się temat relacji opartych na koegzystencji; poszerzających znaczenie więzi pokrewieństwa (*kin*); promujących wizję *Chthulucene*, które czerpie z badań naukowych, spekulatywnego myślenia i artystycznej fantastyki. Poszerzanie relacji oznacza też namysł nad ich komplikacjami. Nie tylko w sensie proponowanym przez afirmatywną wersję posthumanizmu, lecz także w znaczeniu dzielenia chorób, oplakiwania straty po śmierci ludzkich i nie-ludzkich towarzyszy życia. To także opowieść o pandemii i izolacji oraz demonach przez nie wywołanych.

W trzecim rozdziale na pierwszy plan wysuwa się czas i przestrzeń. Namysł zostaje skierowany na splot ludzkiego życia z przemianami geologicznymi, środowiskowymi, cywilizacyjnymi w perspektywie krótkiego czasu (np. jednostkowego, jak również gatunkowego życia *Homo sapiens*) oraz głębokiego czasu (istnienia planety, skał)<sup>48</sup>. Przyglądam się futurystycznym scenariuszom z utworów *science fiction* pisanych w czasach rosnącego zanieczyszczenia środowiska i nasilającego się kryzysu klimatycznego i pytam, jaką wizję przyszłości oferują, jeśli w ogóle? To również pytania o przedstawienia w tych utworach nierównego dostępu do dóbr naturalnych, pożywienia, świeżego powietrza i czystej wody oraz spekulacje na temat ewentualnych wojen przyszłości o względnie żyzne i nieskażone toksynami ziemie. W tym sensie nie tylko czas, ale także miejsce, kurcząca się przestrzeń życiowa odgrywa znaczącą rolę w kreowaniu obrazów przyszłości. Czy alternatywa to opuszczenie zniszczonej Ziemi i, jak bohater powieści *Człowiek Plus* z 1975 roku

---

<sup>46</sup> Słowo *cyborg* to skrót od *cybernetic organism*. Słowa tego użyli dwaj naukowcy Manfred Clynes i Nathan Kline dla opisania ludzko-technologicznych hybryd, nad którymi pracowali na zlecenie NASA. Efekty badań i gotowość do tworzenia owych hybryd wyrazili w 1960 roku w artykule *Drugs, Space and Cybernetics* na łamach czasopisma „*Astronautics*”.

<sup>47</sup> Chodzi o stworzony w laboratorium pod egidą artysty Eduardo Kaca roślinno-ludzki organizm – właśnie *plantimal* – nazwany Edunią. Szerzej o tym projekcie piszę w rozdziale *Monstruarium*.

<sup>48</sup> Pojęcie 'głęboki czas' (*deep time*) używane jest w odniesieniu do procesów kształtowania planety Ziemia, pokładów geologicznych i wyłaniających się na planecie form życia. Autorstwo tego pojęcia przypisuje się Johnowi McPhee.

Frederika G. Pohla<sup>49</sup>, skolonizowanie Marsa, albo – jak pasażerowie luksusowego statku kosmicznego z filmu *WALL•E*, z 2008 roku<sup>50</sup> – dryfowanie w przestrzeni kosmicznej przez kilkaset lat? Co z tymi, którzy zostaną na zniszczonej Ziemi? Czy bez innych, pozaludzkich organizmów możliwe jest przetrwanie gatunku *Homo sapiens*? To kilka z wielu pytań stawianych utworom fantastycznym w tej monografii.

Układ rozdziałów wynika z określonej logiki opierającej się na kategoriach *sympoiesis* i *symbiogenesis*. Po pierwsze, jak przekonuje biologka Lynn Margulis, nie jesteśmy istotami odizolowanymi od innych form życia, lecz holobiontami, czyli zespołami współistniejących i współpracujących organizmów<sup>51</sup>, a filozof Glenn Albrecht dodaje, że jako jednostki ekologiczne składamy się z bilionów bakterii, wirusów, grzybów, skorelowanych w projekcje wspólnego funkcjonowania i dzielenia życia<sup>52</sup>. Z kolei jako istoty wytwarzające i przetwarzające procesy przyrodnicze wchodzimy w rozmaite relacje z bytami żywymi i nieżywymi, w tym także przedmiotami i wysoko zaawansowaną technologią, za pomocą której osiągamy kolejne poziomy przekształcania przyrody.

Po drugie, chociaż wymieranie różnych gatunków zwierząt i roślin, lub ich nagłej zagłady, miało miejsce także w przeszłości, to teraz za najpoważniejszą przyczynę takiego stanu uznaje się działalność ludzi. Nie ma jednego, wspólnego stanowiska naukowców, jak zaradzić tej sytuacji, koncepcje balansują między chronieniem tego, co da się jeszcze objąć ochroną a ideą generowania bioróżnorodności<sup>53</sup>. Zwolennicy drugiej opcji podkreślają, że nie wystarczy zyskać wiedzę o procesach ewolucji, potrzebne jest zarówno wejrzenie w daleką przeszłość kształtowania życia na Ziemi, jak i w przyszłość. Z jednej strony mamy więc myślenie retrospektywne, obejmujące najdalsze okresy formowania życia na Ziemi, z drugiej myślenie o przyszłości – o świecie, który zostawimy po ludzkim, w gruncie rzeczy krótkim życiu (jako gatunek ssaków, ale także jako ludzka rodzina: przekazywane pokoleniowo geny i pamięć o bliskich) na Ziemi.

Po trzecie (co wynika z punktu pierwszego i drugiego), chodzi o kategorię czasu. Myślenie o ewolucji wymaga świadomości czasu geologicznego, głębokiego czasu, co wykracza poza ludzkie, nawykowe sposoby myślenia, ale wydaje się niezbędne,

---

<sup>49</sup> Wydanie polskojęzyczne: Frederik Pohl, *Człowiek Plus*, tłum. Marek Marszał, Warszawa: Iskry 1986.

<sup>50</sup> *WALL•E*, twórcy: Andrew Stanton, Pete Docter, Studio PIXAR 2008.

<sup>51</sup> Lynn Margulis, *Symbiogenesis and Symbiogenesis*, w: *Symbiosis as a Source of Evolutionary Innovation: Special and Morphogenesis*, edited by Lynn Margulis and René Festerred, Boston: MIT Press 1991, s. 3.

<sup>52</sup> Glenn Albrecht, *Exiting the Anthropocene and Entering the Symbiocene*, „Psychoterratica” 2015, December 17, <https://glennaalbrecht.com/2015/12/17/exiting-the-anthropocene-and-entering-the-symbiocene/> [dostęp: 21 marca 2021].

<sup>53</sup> Norman Myers, Andrew H. Knoll, *The Biotic Crisis and the Future of Evolution*, „Proceedings of the National Academy of Sciences” 2001/98 (10), <https://www.pnas.org/content/98/10/5389> [dostęp: 21 marca 2021].

by przejść od konceptualizowania człowieka w kategoriach antropocentrycznych do ujęcia w kategoriach symbiogenezy (*symbiogenesis* i *sympoiesis*). Myślenie ewolucyjne pozwala zwrócić uwagę na procesy powstawania, różnicowania i relacyjności rozmaitych form życia. To z kolei uświadamia nam, że nie jesteśmy jakimś szczególnym punktem odniesienia. W tym ujęciu, planeta Ziemia nie jawi się jako scenografia dla życia ludzkiego i nie-ludzkiego, lecz jako jego źródło.

Nie sędzę, by możliwe było całościowe, a zarazem wieloaspektowe, zróżnicowane i dynamiczne ujęcie tego fenomenu w narracji zamkniętej między okładkami książki. Jak zauważa Timothy Morton (filozof zajmujący się intersekcjonalnym ujęciem obiektów ożywionych/nieożywionych i ekologii) biosfera to hiperobiekt, a jego rozciągłość w czasie i przestrzeni nie jest osiągalna dla ludzkiej percepcji<sup>54</sup>. Równie wątpliwe wydają się próby zobaczenia, pomyślenia, opisania/przedstawienia wszystkich czynników wpływających na zmiany klimatyczne, zanik bioróżnorodności, zanieczyszczenie Ziemi, nierówny dostęp do dóbr naturalnych oraz teraźniejszych, jak i długoterminowych konsekwencji tych zjawisk. Określone pojęcia i wiążące się z nimi zakresy badań: *Anthropomeme*, *Capitalocene*, *Oliganthropocene*, *Anthropo-scene*, *Anthrobscene*, *Plantationcene*, *Plantacjocen*, *(m)Anthropocene* wyraźnie wskazują, że można myśleć intersekcjonalnie, a jednak fragmentarycznie. Tak też jest w tej monografii. Nie roszczę sobie prawa do totalnego ujęcia tych kwestii (nie mam też ku temu zawodowych kompetencji biologicznych, geologicznych, moje kompetencje humanistyczne też uważam za fragmentaryczne<sup>55</sup>), w kolejnych rozdziałach wskazuję jedynie na kilkanaście zagadnień istotnych dla myślenia ekokrytycznego ujawniających się (lub odkrytych) w literackiej i filmowej fantastyce.

---

<sup>54</sup> Timothy B. Morton, *The Ecological Thought*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press 2010.

<sup>55</sup> Mimo iż praca skupia się na literackich i filmowych obrazach, to rodzajowo i gatunkowo jest ograniczona przez moje kompetencje: nie piszę o poezji, co nie znaczy, że w tym rodzaju nie są wyrażane ekologiczne niepokoje i ekokrytyczne analizy. Wręcz przeciwnie. Nie piszę też o filmach dokumentalnych, festiwalach poświęconych ekologii, chociaż te cieszą się dużym zainteresowaniem. Mam świadomość istnienia tych tekstów kulturowych, lecz przede wszystkim interesuje mnie fantastyka w prozie i filmie.

# Rozdział 1

## MYŚLAĆ FANTASTYKĄ<sup>1</sup>

*Science fiction is the realism of our time*  
(Fantastyka naukowa to realizm naszych czasów).

Kim Stanley Robinson,  
*Coronavirus is Rewriting Our Imagination*<sup>2</sup>

### 1.1. Po katastrofie czarnobylskiej

W wywiadach Swietłany Aleksijewicz przeprowadzonych z ludźmi, dla których po serii wybuchów w elektrowni atomowej nieopodal Czarnobyla w 1986 roku życie zmieniło się diametralnie, uderzyło mnie odczytywanie symptomów promieniowania poprzez zmiany zachodzące w przyrodzie:

Pierwszy strach był... Kiedy rankiem w sadzie i w ogrodzie znaleźliśmy zdechłe krety. Kto je pozabijał? Zwykle przecież spod ziemi nie wylażą. Coś je wypędziło. Przysięgam, że to prawda!

Syn dzwoni z Homla: „A chrabąszcze fruwiąją?”. „Chrabąszczy nie ma, nawet larw nie widać. Pochowały się”. „A dżdżownice są?” „Jak się jaką znajdzie, to wszystkie kury się cieszą. Dżdżownic też nie ma”. Pierwsza oznaka: jeśli nie ma chrabąszczy ani dżdżownic, to znaczy, że jest silne promieniowanie<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> W niniejszym rozdziale wykorzystałam fragmenty mojego artykułu *Przez fantastykę do ekokrytyki. Zwrot ku science fiction*, „Przestrzenie Teorii” 2021, nr 35, s. 311–330.

<sup>2</sup> Kim Stanley Robinson, *The Coronavirus is Rewriting Our Imaginations*, „The New Yorker” 2020, May 1, <https://tinyurl.com/ms6ccfhu> [dostęp: 2 czerwca 2023].

<sup>3</sup> Swietłana Aleksijewicz, *Czarnobylska modlitwa. Kronika przyszłości*, tłum. Jerzy Czech, Wołowiec: Wydawnictwo Czarne 2018, s. 65.

Nieco dalej:

Dziadek miał pszczoły, pięć uli. Przez trzy dni nie wyleciały, ani jedna. Siedziały w ulach. Żeby przeczekać [...] Radio, gazety jeszcze nic nie mówiły, a pszczoły już wiedziały<sup>4</sup>.

Przyrodę przedstawiono jako wzajemnie powiązany ekosystem rejestrujący poziom promieniowania i reagujący na tę niezwykłą sytuację. Poziom tak wysoki, że diametralnie zmienił ludzkie i nie-ludzkie życie w strefie skażenia. Odnosząc to do gatunków literackich i filmowych, ruinę reaktora i czwartego bloku energetycznego czarnobylskiej elektrowni nazwać można zdarzeniem – rysą w znanym świecie, burzącą dotychczasowy styl życia okolicznych mieszkańców, a właściwie życie jako takie; rysą, która nie pozwoli im łatwo wrócić do stanu sprzed tego zdarzenia, a innym nie pozwoli już nigdy. W klasycznym horrorze – bo o nim mowa – zburzenie pierwotnego ładu kończy się katastrofą, a uczucie grozy nie opuści już bohaterów<sup>5</sup>. W *Czarnobylskiej modlitwie* poświadczają to wspomnienia osób biorących udział w zabijaniu i grzebaniu udomowionych zwierząt, jak i tych, którzy grzebali las:

Zakopywaliśmy las... Piłowaliśmy drzewa na półtorametrowe kawały, pakowali w celofan i wrzucali do mogilnika. Nocą nie mogłem zasnąć. Zamykam oczy i widzę, że coś czarnego się rusza, przewraca... Jak żywe... Żywe warstwy ziemi... Z żukami, pajakami, larwami... Nie wiedziałem, jak się nazywają... Po prostu żuki, pająki. Mrówki. One były małe i duże, żółte i czarne. Takie różnokolorowe. U jakiegoś poety czytałem, że zwierzęta to odrębny naród. Zabijałem je dziesiątkami, setkami, tysiącami, nie wiedząc nawet, jak się nazywają. Burzyłem ich domy. Ich tajemnice. Zakopywałem... Grzebałem...<sup>6</sup>

Przedstawianie awarii w czarnobylskiej elektrowni jądrowej jako zdarzenia/rysy, które zapoczątkowało horror zostało mocno utrwalone w dyskusjach publicystycznych i analizach naukowych, co uznać należy za jak najbardziej oczywiste i trafne. Pisząc o rysie na rzeczywiści, myślę o wtargnięciu tego, co niespodziewane, niesamowite (niewidoczne, bezwonne, nieodczuwalne przez zmysł dotyku), a jednak burzące dotychczasowy ekosystem na pograniczu Białorusi, Ukrainy i Rosji<sup>7</sup>. W tym sensie była to rysa, która wyraźnie odcisnęła piętno na życiu

<sup>4</sup> Tamże, s. 66.

<sup>5</sup> Aleksandra Tarczyńska, hasło: horror, w: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. Grzegorz Gazda, wyd. 2, Warszawa: PWN 2019, s. 396.

<sup>6</sup> Swietłana Aleksijewicz, dz. cyt., s. 104.

<sup>7</sup> Pisząc metaforycznie o rysie na rzeczywistości rejonu Czarnobyla, odwołuję się do cech horroru: „Rysa w znanym świecie, wywołana najczęściej pojawieniem się zjawiska nadprzyrodzonego, niezgodnego z empirią sprawia, że zburzeniu ulega cała ich wypracowana filozofia. Klasyczny horror powinien kończyć się źle, więc nawet jeśli finał ma znamiona happy endu, nie znaczy to, że bohaterowie łatwo wrócą do dawnego życia”. Aleksandra Tarczyńska, hasło: horror, dz. cyt., s. 396. Chociaż awarii elektrowni w Czarnobylu nie sposób uznać za działanie sił nadprzyrodzonych, irracjonalnych,



i śmierci ludzkich oraz nie-ludziach istot w tym rejonie, a pośrednio w całej Europie. W szerszym kontekście była to jedna z wielu awarii elektrowni jądrowych odnotowanych w ciągu ostatnich kilkudziesięciu lat, które zniszczyły lokalne ekosystemy w różnych rejonach świata<sup>8</sup>. Wydarzenia z 1986 roku oraz ich destrukcyjne skutki określane jako „katastrofa czarnobylska” stały się wręcz synonimem katastrof ekologicznych, nawet jeśli ich przyczyną nie był wybuch elektrowni, lecz inne działania ludzi i to w rejonach położonych daleko od Europy Środkowo-Wschodniej. Tak na przykład, jeden ze skutków 26-letniego wydobywania ropy naftowej przez firmę Chevron Texaco w Ekwadorze to „wylanie ponad 60 milionów litrów toksycznej wody do rzek ekwadorskiej Amazonii”<sup>9</sup> i określane jest jako „Czarnobyl lasu deszczowego”<sup>10</sup>. W każdym z tych przypadków sytuację przedstawiano jako horror skutkujący śmiercią wielu gatunków zwierząt i roślin oraz obawą o to, że są to nieodwracalne straty.

Jednak czytając wywiady Aleksijewicz z ludźmi naznaczonymi piętnem Czarnobyla, zwróciłam uwagę na nieco przesuniętą perspektywę: z horroru ku *science fiction*. Oto wypowiedź nauczycielki o literackich preferencjach kolejnego, „czarnobylskiego pokolenia”:

Nie lubią już klasyki, kiedy recytuję Puszkina z pamięci – mają zimne, obojętne oczy... Pustka... Otacza je już inny świat... Czytają fantastykę, to je pociąga: tam człowiek odrywa się od ziemi, posługuje się czasem kosmicznym, żyje w różnych światach<sup>11</sup>.

Czyli nie realizm, lecz fantastyka? Także podtytuł książki Aleksijewicz – *Kronika przyszłości* – prowokuje czytelników do spojrzenia na opisane wydarzenia jak na relację z jakiejś alternatywnej rzeczywistości lub opowieść o możliwym scenariuszu wydarzeń w przyszłości. Fantastyka nie pojawia się przypadkowo w kontekście katastrofy czarnobylskiej. Warto odnotować, że ten gatunek, zwłaszcza w odmianie *science fiction*, zajmuje szczególne miejsce w społecznej wyobraźni osób doświadczonych skutkami tego wydarzenia w pierwszym i drugim pokoleniu. Powieść *Piknik na skraju drogi* autorstwa Arkadija i Borysa Strugackich wydana w 1972 roku<sup>12</sup>

---

to w odczuciu osób zamieszkujących ten rejon, efekty katastrofy były tak pojmowane (co wynika z wywiadów Aleksijewicz), jako niewidoczne, bezwonne, nieodczuwalne przez dotyk.

<sup>8</sup> Np. 1957 rok – wybuch w Kombinacie Chemicznym Majak – tzw. katastrofa kyszytomska (ZSRR); 1979 rok – awaria systemu chłodzenia i częściowe stopnienie rdzenia w elektrowni Three Mile Island (USA); 2011 rok – uszkodzenie czterech bloków elektrowni Fukushima (Japonia).

<sup>9</sup> Wypowiedź prawnika, Pablo Fajardo, oskarżającego w sądzie firmę Chevron, co przytoczono w filmie dokumentalnym *Kłątwa obfitości*, reż. Ewa Ewart, Polska 2018.

<sup>10</sup> Tamże.

<sup>11</sup> Swietłana Aleksijewicz, dz. cyt., s. 128.

<sup>12</sup> Братья Стругацкие, *Пикник на обочине*, Москва: Молодая гвардия 1972. Pierwsze wydanie polskie: Arkadij i Borys Strugaccy, *Piknik na skraju drogi*, tł. Irena Lewandowska, Warszawa: Iskry 1974.

oraz filmowa odsłona tego utworu, czyli *Stalker* z 1979 roku w reżyserii Andrieja Tarkowskiego<sup>13</sup>, utwory powstałe przed awarią elektrowni atomowej, po latach zaczęły funkcjonować jako obrazy katastrofy czarnobylskiej. Stalkerami zaczęto nazywać osoby plądrujące pozostałości po reaktorze jądrowym bloku energetycznego nr 4 i opuszczonych domostwach usytuowanych w strefie skażenia. Współczesny sklep spożywczy / bar w Czarnobylu funkcjonujący pod nazwą *Piknik na skraju drogi* (il. 1), czy napis STALKER w ruinach garażu w Prypeci (il. 2), pokazywany turystom jako jedna z atrakcji, dowodzą silnie zakorzenionego metaforyzowania katastrofy czarnobylskiej obrazami zaczerpniętymi z fantastyki naukowej. Tendencję tę wzmocniła seria trzech gier komputerowych wyprodukowanych przez studio GSC Game World, których akcja rozgrywa się w zmapowanych przestrzeniach okolic zrujnowanej elektrowni: *S.T.A.L.K.E.R.: Cień Czarnobyla* (2007), *S.T.A.L.K.E.R.: Czyste niebo* (2008) i *S.T.A.L.K.E.R.: Zew Prypeci* (2009). Można odnieść się do wypracowanej na gruncie intertekstualności relacji: tekst – kultura – rzeczywistość. Otwarcie lektury (w tym przypadku powieści *Piknik na skraju drogi*, a potem jej ekranizacji) na kontekst kulturowy (czyli katastrofę czarnobylską) prowadzi do „utekstowienia” rzeczywistości (opowiadania o wydarzeniach z 26 kwietnia 1986 roku oraz ich następstwach) poprzez estetykę, motywy, protaгонistów z *science fiction*.

Tak rozumiana relacja: tekst – kultura – rzeczywistość otwiera zarówno czytanie, jak i odbieranie rzeczywistości na nowe sensory. To połączenie powagi i zabawy, dzieło intelektu i rozrywki (jak np. uczestnictwo w grach z serii *S.T.A.L.K.E.R.*), sposób komentowania, interpretowania aktualnych wydarzeń, czy też wyobrażania sobie mniej lub bardziej prawdopodobnych scenariuszy przyszłości w kontekście ekspansywnej działalności człowieka w dobie antropocenu. Dodam, że przyszłość ta od dawna już się dzieje i to nie tylko w sensie długofalowych skutków katastrofy czarnobylskiej rozciągającej się na wiele ludzkich i nie-ludzkich pokoleń, lecz także w znaczeniu globalnym: współczesne problemy z bezpiecznym składowaniem odpadów radioaktywnych, ekspansywna działalność człowieka prowadząca do wyczerpania złóż naturalnych, zmian klimatycznych, zaniku bioróżnorodności. W tym sensie „katastrofa ekologiczna nie nadejdzie, ponieważ już się wydarzyła i wciąż się wydarza”<sup>14</sup> – konkluduje polska badaczka Kamila Gieba pisząca m.in. o kulturowych reprezentacjach katastrof nuklearnych. Z kolei współczesny filozof realizmu spekulatywnego, Timothy Morton, zauważa, że wszyscy jesteśmy skażeni i zagrożeni toksyczną spuścizną Czarnobyla<sup>15</sup>. Częste przywoływanie tej katastrofy we

<sup>13</sup> *Stalker*, reż. Andriej Tarkowski, ZSRR 1979.

<sup>14</sup> Kamila Gieba, *Mimowolne rezerваты. Literatura niefikcjonalna wobec krajobrazów stref nuklearnych*, „Porównania” 2022, nr 1 (31), s. 85.

<sup>15</sup> Timothy Morton, *Hyperobjects. Philosophy and Ecology after the End of the World*, Minneapolis–London: University of Minnesota Press 2014, s. 84. Niecałą dekadę po tej wypowiedzi, po ataku Rosji na Ukrainę i spekulacjach na temat ponownego zagrożenia katastrofą spowodowaną działaniami

**ПІКНІК НА УЗБІЧЧІ**  
**ГРИЛЬ БАР**



**ROADSIDE PICNIC**  
**GRILL BAR**

Il. 1. Reklama sklepu spożywczego / baru w Czarnobylu funkcjonującego pod nazwą *Piknik na skraju drogi*. Fot. Jakub Wilk, 2018 (dziękuję Autorowi zdjęcia za zgodę na umieszczenie go w tej publikacji)



Il. 2. Graffiti STALKER na murze zniszczonego garażu w Prypeci. Fot. Jakub Wilk, 2018  
(dziękuję Autorowi zdjęcia za zgodę na umieszczenie go w tej publikacji)

współczesnych analizach ekokrytycznych przez różnych badaczy i badaczki<sup>16</sup> potwierdza tezę Mortona. Scheda ta postawiła nas wobec konieczności zrewidowania dotychczasowych modeli reprezentacji wydarzeń granicznych. Jednym ze sposobów uporania się z tym dziedzictwem może być włączenie do dyskursu ekokrytycznego myślenia spekulatywnego i fantastyki. Jako jednej z możliwości<sup>17</sup>.

## 1.2. Fantastyka w dyskusjach ekokrytycznych

Ekokrytyka bada obrazy przyrody i stosunku człowieka do nie-ludzkich form życia w różnych gatunkach literackich, z różnych okresów historycznych i rozmaitych kręgów kulturowych przy użyciu wielu metodologii. Szczególne miejsce w tych dyskusjach

---

wojska w pobliżu Czarnobyla oraz obawami użycia przez Rosję broni jądrowej, wypowiedź Mortona jawi się jako niezmiernie trafna.

<sup>16</sup> Przykładowo, polska badaczka Aleksandra Brylska również wskazuje na wagę katastrofy w Czarnobylu w dyskursie ekokrytycznym: „Wydarzeniem, które uznaję za fundujące i epistemologicznie ściśle powiązane z narodzinami dyskursu o antropocenie, jest katastrofa elektrowni nuklearnej w Czarnobylu 26 kwietnia 1986 roku. Stała się ona pierwszym przejawem kryzysu poznania właściwego dla czasu intensyfikującego się globalnego ocieplenia. Niewidzialne w swojej istocie i zarazem globalizujące promieniowanie radioaktywne postawiło wówczas wyzwanie dotychczasowym modelom reprezentacji wydarzeń granicznych”. Aleksandra Brylska, *Fotosynteza pamięci. Roślinna pamięć o katastrofie*, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2018, nr 22, <https://www.pismo-widok.org/pl/archiwum/2018/22-zobaczyc-antropocen/fotosynteza-pamieci> [dostęp: 23 października 2022]. Także w pracy zbiorowej *Poetyki ekocydu* przeczytamy, że ludobójstwa (zwłaszcza Holocaust) i katastrofa w elektrowni Czarnobyla stanowią istotne punkty inicjujące myślenie ekokrytyczne. Wydarzenia te skłaniają do wypracowania postawy opartej na etyce troski, a także do utrzymywania nieustannej czujności w obawie przed powtórzeniem katastrofy, jak i ludobójstwa (spowodowanego np. walką o dostęp do zasobnych ziem czy cennych minerałów). *Poetyki ekocydu. Historia, natura, konflikt*, red. Aleksandra Ubertowska, Dobrosława Korczyńska-Partyka, Ewa Kuliś, Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN 2019.

<sup>17</sup> Jest to jedna z możliwości. Przykładowo, wymieniona wyżej Brylska nie kieruje swej uwagi na narracje i obrazy fantastyczne, lecz prace artystyczne, w których napromieniowana flora stanowi aktywny podmiot autoprezentacji po katastrofie z 1986 roku. Rośliny z Czarnobyla promieniujące ze względu na zawarte w nich radioaktywne cząsteczki, wytworzyły przy udziale artystki Anaïs Tondeur swoje napromieniowane reprezentacje. Ułożone na światłoczułym podłożu, odcisnęły obrazy zranionego i zatrutego życia w formie fotogramów (przedstawione w: Michael Marder with artworks by Anaïs Tondeur, *The Chernobyl Herbarium. Fragments of an Exploded Consciousness*, London: Open Humanities Press 2016). Postulowana zmiana reprezentacji wydarzeń granicznych polega na „oddaniu głosu” roślinom, które przy pomocy człowieka opowiadają floro-czarnobyłską historię. Aleksandra Brylska, dz. cyt. Z kolei wspomniana wyżej literaturoznawczyni Kamila Gieba zajmując się przyrodą, czy raczej skażonym krajobrazem Czarnobyla („skażonym edenem”), kieruje uwagę na literaturę niefikcyjną: teksty Świetłany Aleksijewicz, Mary Mycio, Kate Brown, Igora Kostina. Tak więc preferowana przeze mnie perspektywa – patrzenie na ekologię (w tym katastrofy ekologiczne) poprzez fantastykę, jest jedną z wielu optyk.

odgrywa fantastyka – zarówno w publicznych debatach, jak i tekstach krytycznych często „włącza się myślenie fantastyką”, czyli odwołania do fabuł, motywów, bohaterów z horrorów, fantastyki naukowej, *fantasy*<sup>18</sup>. Ten sposób myślenia ujawnia się w ostatnich latach coraz wyraźniej, zwłaszcza w opisach eksperymentów naukowych, ale także katastrof ekologicznych czy zagrożeń będących konsekwencją groźnych epidemii i pandemii. Dominują odwołania do pesymistycznych scenariuszy wydarzeń przedstawianych w postapokaliptycznych ujęciach zniszczonej Ziemi w *science fiction* i horrorach. Fakt ten nie dziwi, biorąc pod uwagę, że to właśnie te odmiany fantastyki w dużej mierze eksponują problematykę antropocenu. Jak czytamy we wstępie do *In the Dust of This Planet: Horror of Philosophy*:

Świat staje się coraz bardziej niepojęty – świat planetarnych katastrof, nieoczekiwanych pandemii, zmian tektonicznych, dziwnej pogody, krajobrazów morskich przesiąkniętych ropą i perspektywy nadciągającej zagłady. Pomimo naszych codziennych trosk, potrzeb i pragnień, coraz trudniej jest zrozumieć świat, w którym żyjemy i którego jesteśmy częścią. Konfrontacja z tą myślą to staniecie na granicy naszej zdolności właściwego rozumienia świata – to idea, która od jakiegoś czasu jest centralnym motywem horroru<sup>19</sup>.

Nieco inaczej tematykę tej odmiany fantastyki ujmuje autorka hasła ‘ecohorror’ w *Posthuman Glossary* z 2018 roku:

Ekohorror na różne sposoby odzwierciedla nasze obawy na temat nie-ludzkiej natury. Być może zaatakują nas zwierzęta, być może utracimy najwyższe miejsce w hierarchii bytów, a może będziemy musieli zaakceptować naszą wewnętrzną więź z innymi bytami. W ten sposób ekohorror może potęgować te obawy i wzmacniać kategorie, na których one bazują, ale ekohorror prosi nas również o ponowne rozważenie tych obaw i wyobrażenie sobie, co mogłoby się zdarzyć, gdybyśmy nie nalegali tak mocno na utrzymywanie tych podziałów<sup>20</sup>.

To właśnie spekulatywny potencjał fantastyki pozwala ujawnić zarówno społeczne obawy dotyczące konsekwencji antropocenu, jak i konstruować alternatyw-

---

<sup>18</sup> Pojawiają się tu problemy natury genologicznej. W anglojęzycznej literaturze przedmiotowej *science fiction*, *fantasy*, horror traktowane są jako gatunki, natomiast w polskiej krytyce częściej klasyfikuje się je jako odmiany gatunkowe fantastyki. W pracy przyjmuję polską perspektywę, zgodnie ze *Słownikiem rodzajów i gatunków literackich*, hasła: *fantasy*, s. 322–328, horror, s. 395–398, *science fiction*, s. 998–1001. Wyjątek stanowią cytaty anglojęzyczne, w których zachowuję klasyfikację oryginalną. Sprawa komplikuje się jeszcze bardziej, gdy zwracamy się ku filmowi, tam bowiem *science fiction*, horror, *fantasy* to oddzielne gatunki. Na potrzeby tej pracy posługiwać się będę pojęciem fantastyka jako gatunkiem, zaś fantastykę naukową, New Weird, itd. traktować będę jako subgatunki.

<sup>19</sup> Eugene Thacker, *In the Dust of This Planet: Horror of Philosophy*, Winchester–Washington: Zero Books 2011, vol. 1, s. 1.

<sup>20</sup> Christy Tidwell, *Ecohorror*, w: *Posthuman Glossary*, red. Rosi Braidotti, Maria Hlavajova, London–New York: Bloomsbury Publishing Plc 2018, s. 117.

ne scenariusze „ułożenia spraw” (np. wobec egoizmu gatunkowego określanego też gatunkowizmem<sup>21</sup>) na Ziemi i to niekoniecznie według schematów myślowych, do których się przyzwyczailiśmy oraz uznaliśmy za pewniki. „Fikcja spekulatywna” to zbiorczy, parasolowy termin używany we współczesnych dyskusjach do określenia różnego rodzaju pisarstwa nierealistycznego (w tym *fantasy*, horroru, *science fiction*, *weird fiction*). „Spekulacja” to termin zaczerpnięty z filozofii, którym (za Immanuelem Kantem) określa się to, czego nie można doświadczyć, a jednak można pomyśleć. W tym sensie spekulacja oznacza dla nas każdą nierealistyczną formę narracji, która przenosi się czy ujawnia także w filmie i sztukach plastycznych. Zauważmy, że fikcja rezonująca z teorią możliwych światów jest zdolna wytwarzać swoiste, kosmopoetyckie światy, które ujawniają się nam nie tylko w myślach, lecz także wkraczają w tzw. realną przestrzeń, czego przykładem może być fikcyjny, filmowy Disneyland (w sensie pomyślany, wymyślony), a jednocześnie materialnie funkcjonujące w określonej przestrzeni parki Disneyland. Teoria możliwych światów uprzywilejowuje fikcję jako część szerokiego dyskursu spekulatywnego. Zamiast założenia, że istnieje tylko jeden kosmos/wszechświat i wyłącznie jeden jedyny świat rzeczywisty, dopuszcza się „pragmatykę pozorów” i fantazję wspierającą myśl o niezliczeniu wielu możliwych światach oraz kreujących, przedstawiających je kosmopoetykach. Owa mnogość może rosnąć, ponieważ kosmos możliwych światów rozszerza się i różnicuje dzięki nieustannej, konstruującej i konstytuującej światy aktywności umysłów<sup>22</sup>. W tym sensie dyskurs spekulatywny obejmuje nie tylko pomyślane światy nierealistycznej fikcji literackiej i filmowej (np. Nibylandia, Narnia, Disneyland), lecz rozszerza się także na inne aktywności i praktyki. Przykładowo, fikcja spekulatywna niedawno zyskała nową rolę w praktyce krytycznej. Tacy intelektualności jak Bruno Latour i Donna J. Haraway rozwijają taki rodzaj refleksji, w której naukowe dociekania przenikają się z myśleniem spekulatywnym. Pierwszy z wymienionych badaczy w komentarzu do swojej metody pisze, że hybrydową formę, którą proponuje, można nazwać nauko-fikcją (*scientifiction*)<sup>23</sup> – *notabene*

<sup>21</sup> Peter Singer, *Animal Liberation. Towards an End to Man's Inhumanity to Animals*, London: Paladin Books (Granada Publishing) 1977. Ija Lazari-Pawłowska w komentarzu do nowej etyki Singera pisze: „Zdaniem autora podkreślanie godności każdej ludzkiej jednostki ma doniosły sens wówczas, gdy chcemy obronić jakąś kategorię ludzi przed wyrządzoną im krzywdą, przed rasizmem, zniewoleniem, poniżeniem, wyzyskiem, przed wszelkim łamaniem praw człowieka. Nie powinno ono jednak służyć do takiego wynoszenia przez ludzi własnego gatunku, które prowadzi do gatunkowego egoizmu (*speciesism*)”. Ija Lazari-Pawłowska, *Kręgi ludzkiej wspólnoty. Egoizm gatunkowy*, w: *Etyka w teorii i praktyce. Antologia tekstów*, oprac. Zdzisław Kalita, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego 2001, s. 276.

<sup>22</sup> Na temat relacji: polityczna fikcja posthumanizmu – teoria możliwych światów – filmowe światotwórstwo zob. Ivan Callus, *Constructed Worlds: Posthumanism in Film, Television and Other Cosmopoietic Media*, w: *The Palgrave Handbook in Film and Television*, red. Michael Hauskeller, Thomas D. Philbeck, Curtis D. Carbonell, New York: Palgrave MacMillan 2015, s. 182–191.

<sup>23</sup> Bruno Latour, *Aramis or the Love of Technology*, tłum. Catherine Porter, Cambridge, Mass: Harvard University Press 1996, s. IX.

termin używany wcześniej przez amerykańskiego wydawcę i pisarza *science fiction* Hugo Gernsbacka. Z kolei Haraway pozostaje pod dużym wpływem tzw. sci-phi, inspirowanej filozoficznie *science fiction*. W dalszej części przyjdzie nam jeszcze wrócić do tej kwestii, teraz jedynie warto zwrócić uwagę na to, że uprzywilejowaną odmianą fantastyki wprzęgniętą w ten rodzaj praktyki krytycznej okazuje się fantastyka naukowa.

*Science fiction* (ale także *weird fiction*) ma w tym względzie większy potencjał niż horror, ponieważ ten ostatni z założenia ma wywoływać strach, a rysa na rzeczywistości spowodowana gwałtownym (najczęściej irracjonalnym) wydarzeniem raczej nie prowadzi do szczęśliwego zakończenia; z kolei w fantastyce naukowej myślenie o alternatywnych rzeczywistościach czy nowych sposobach jej organizowania, różnych formach życia, porządku społecznego, czy szerzej ludzko – nie-ludzkiach agencjach, sprzyja myśleniu o tym, że porządek, w którym żyjemy i zasady, na których został on oparty, wcale nie musi być tym jedynie możliwym ani najlepszym. Chcę być dobrze zrozumiana – nie zamierzam dowodzić wyższości *science fiction* nad horrorem jako odmianami fantastyki, lecz pokazać, że wyzwania stojące w dobie antropocenu, czy jak ujmuje to jeszcze inaczej Haraway, w horrorze antropocenu i kapitalocenu (*Capitalocene*)<sup>24</sup>, wymagają raczej zaangażowania w dyskusję *science fiction* niż makabrycznych opowieści. Z tych powodów także apokaliptyczna odmiana *science fiction* nie bardzo spełnia zadanie zaangażowanej w przemiany ekofikcji. Jej ciemny, pesymistyczny wydźwięk czyni ją słabą politycznie, niezdolną do włączenia się w procesy przemian, które mogłyby prowadzić ku ekologicznie sprawiedliwszej przyszłości. W tym względzie podzielam zdanie autora rozprawy *Science Fiction and the Ecological Conscience*, że wyzwania współczesnego świata dotyczące ekologicznej przyszłości potrzebują fantastyki naukowej promującej zieloną rewolucję nie poprzez strach, lecz poprzez dogłębne zrozumienie naszych relacji z przyrodą. Mariaż *science fiction* z filozofią i ruchami społecznymi zwiększającymi świadomość ekologiczną ma większy potencjał polityczny niż scenariusze apokaliptyczne<sup>25</sup>. Myślenie katastroficzne sprzyja konstruowaniu wizji o nieuchronności zagłady, podczas gdy myślenie spekulatywne kieruje ku innemu organizowaniu relacji ludzkich i nie-ludzkich zwierząt, rozmaitych ekosystemów i ludzko – nie-ludzkich agencji. Być może jednak najpierw trzeba zdać sobie sprawę z tego, że ludzie od dawna wytwarzając narzędzia, procesy, mechanizmy umożliwiające zawłaszczanie, eksplorowanie, podporządkowanie przyrody z każdym kolejnym pokoleniem coraz realniejszym

---

<sup>24</sup> Haraway obok powszechnie używanego dziś terminu ‘Anthropocene’ stosuje także pojęcie ‘Capitalocene’ dla podkreślenia związku między rynkiem, mechanizmami kapitalizmu i destrukcyjnymi działaniami ludzi na ekosystemy. Donna J. Haraway, *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*, Durham–London: Duke University Press 2016, s. 3.

<sup>25</sup> Eric C. Otto, *Science Fiction and the Ecological Conscience*, [b.m.] University of Florida 2006, s. 22.



czynią horror antropocenu, by później stwierdzić, że do zmiany tego stanu potrzebujemy nie tylko nowych narzędzi naukowych, technologicznych, lecz także jakiejś innej wrażliwości oraz estetyki.

Na te kwestie zwracał uwagę już kilka lat temu hindusko-bengalski pisarz i krytyk kultury Amitav Ghosh w publikacji *The Great Derangement. Climate and the Unthinkable*<sup>26</sup>. W trzech rozdziałach: literatura, historia, polityka, opisuje szalone sposoby społeczno-polityczno-ekonomicznej organizacji rzeczywistości, które przywiodły ludzi do epoki antropocenu. Według tego intelektualisty zmiany klimatyczne są pokłosiem systemowego „szaleństwa” tej organizacji zmuszającej nas do bycia strażnikami własnego więzienia, stróżami pustej przyszłości. Ta pozbawiona ekologicznej troski szantażowana jest przez kaprysy rynku, przymus wzrostu gospodarczego i konsumpcjonizmu. Zamiast zadbać o krytyczną analizę tych procesów i podjęcie działań na rzecz dobrostanu wszystkich istnień, na planecie rozgrywa się spektakl wielu niesprawiedliwości.

Interesujące, że Ghosh narrację o antropocenie zaczyna od literatury, uzasadniając to w ten sposób, że zmiany klimatyczne to nie tylko problem polityczno-gospodarczy, lecz także kulturowy, którego podłoże stanowi kryzys wyobraźni<sup>27</sup>. Wskazuje na ograniczenia powieści realistycznej, widząc w niej przede wszystkim hołdowanie indywidualizmowi, jednostkom skierowanym do wewnątrz, relacjom międzyludzkim, społecznym, niejako wyizolowanym z innych, wielostronnych relacji z bytami nie-ludzkimi. Chociaż tezy i argumentacja bengalskiego pisarza doczekały się wielu krytycznych głosów<sup>28</sup>, to jednocześnie zwróciły uwagę na relacje między gatunkami literackimi, sposobami opowiadania o świecie i zmianami klimatycznymi. Ghosh zestawia ukształtowane formy narracji o świecie i miejscu człowieka w nim z dynamicznym rozwojem przemysłu, eksploatacji przyrody, emisji zanieczyszczeń:

---

<sup>26</sup> A. Ghosh, *The Great Derangement. Climate Change and the Unthinkable*, Chicago–London: The University of Chicago Press 2017.

<sup>27</sup> Przywołuję Ghosha ze względu na to, że jego uwaga kieruje się ku *science fiction* i *fantasy*, należy jednak zauważyć, że nie jest on ani jedynym, ani pierwszym intelektualistą, który kryzys klimatyczny i zmiany ekologiczne łączy z kryzysem wyobraźni. Jak pisze Julia Fiedorcuk: „Jeśli kryzys ekologiczny jest «kryzysem wyobraźni», jak przekonuje między innymi Lawrence Buell, to dbałość o indywidualną i kolektywną wyobraźnię ludzi staje się kwestią najwyższej wagi. Tylko myślenie wykraczające poza utarte schematy może współtworzyć przyszłość wyrastającą z głęboko odczutego spotkania z innością, z tym, co nie-ludzkie, spotkania odbywającego się w duchu przelomowej przyszłości, którą Derrida określa jako *l'avenir*, w odróżnieniu od chronologicznego następstwa *le futur*”. Julia Fiedorcuk, Gerardo Beltrán, *Ekopoetyka / Ecopoética / Ecopoetics. Ekologiczna obrona poezji/ Una defensa ecológica de la poesía/ An ecological “defence of poetry”*, Warszawa: Muzeum Historii Polskiego Ruchu Ludowego 2020, s. 16.

<sup>28</sup> Zob. np. Joanna Bednarek, *Oduczenie się człowieczeństwa: fantastyka i antropocen*, „Teksty Drugie” 2020, nr 1, s. 121–124.

Zrozumiałem, że wyzwania, jakie stoją przed współczesnym pisarzem w związku ze zmianami klimatycznymi, choć pod pewnymi względami specyficzne, są również efektem czegoś szerszego i starszego; że ostatecznie wywodzą się z siatki form literackich i konwencji, które ukształtowały wyobraźnię narracyjną właśnie w tym okresie, w którym nagromadzenie dwutlenku węgla w atmosferze zmieniało los Ziemi<sup>29</sup>.

Intelektualista ten wskazuje na zbieżność czasową między nasilającymi się w dobie nowoczesnej zmianami klimatycznymi a popularnością prozy realistycznej:

[...] dokładnie wtedy, gdy działalność człowieka zmieniała atmosferę Ziemi, wyobraźnia literacka radykalnie skoncentrowała się na człowieku. O ile w ogóle pisano o tym, co nie-ludzkie, to nie znajdowało się to w głównym nurcie fikcji, lecz raczej poza nim, dokąd wygnano *science fiction* i *fantasy*<sup>30</sup>.

W czasach, gdy proza realistyczna skupiała się na złożonych doświadczeniach ludzkich (w wymiarze indywidualnym i społecznym), zakładano istnienie stabilnego, niezmiennego klimatu oraz nieograniczoność zasobów Ziemi. Ghosh twierdzi, że nowoczesna powieść obejmująca wąskie skale czasu i przestrzeni – rzadko przekraczając długość życia człowieka lub kilku pokoleń – nie uwzględnia zmian klimatycznych, a tym samym nie pozwala czytelnikom „nabyć” wrażliwości na zachodzące zmiany środowiskowe, spojrzeć na nie jak na ważny czynnik kondycji ciała, umysłów, emocji, relacji między ludźmi i nie-ludźmi. Ghosh jako pisarz zaangażowany w działania proekologiczne to nie w prozie realistycznej, lecz fantastycznonaukowej widzi potencjał przedstawiania zagrożeń, a jednocześnie alternatywnych scenariuszy przyszłego świata przyjaznego dla ludzko – nie-ludzkiej agencji. Postuluje zwrot w kierunku *science fiction* i *fantasy*, wypracowanie nowych, hybrydowych form literackich oraz języka zdolnego opisać problemy antropocenu, a wtedy także „sposób czytania zmieni się jeszcze raz, jak było to wiele razy wcześniej”<sup>31</sup>. Ghosh widzi w fantastyce duży potencjał dla zmiany sposobu myślenia o świecie i relacjach między różnymi bytami, podkreśla walory hybrydowych form opisu, egzemplifikacji problemów badawczych, a jednocześnie – podobnie jak wielu posthumanistów – wskazuje konieczność zmiany języka, tak, by móc nazywać zjawiska niezauważane w poprzednich epokach.

Podobny pogląd wyrażała już w latach osiemdziesiątych ubiegłego stulecia Haraway w *Maniście cyborgów*. W tekście tym ważnym elementem argumentacji i strategii retorycznej było odejście od przedstawienia, reprezentacji na rzecz symulacji oraz zdystansowanie wobec powieści mieszczańskiej, realizmu na rzecz

---

<sup>29</sup> A. Ghosh, dz. cyt., s. 7.

<sup>30</sup> Tamże, s. 66.

<sup>31</sup> Tamże, s. 84.

afirmacji *science fiction*<sup>32</sup>. W ujęciu Haraway potencjał *science fiction* to przede wszystkim możliwość symulowania alternatywnych porządków i eksperymentowania z nowymi sposobami naszego zadomowienia w świecie. Przeświadczenie badaczki o ważnej roli fantastyki w przekraczaniu zastanych porządków i budowaniu alternatywnych scenariuszy myślenia o świecie, o nas samych oraz działaniu na rzecz tych zmian pojawia się także w jej najnowszej monografii *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene* z 2016 roku, traktującej o ludzkiej odpowiedzialności za losy świata w dobie antropocenu/kapitalocenu. Haraway pisze wprost, że fakt naukowy i spekulatywne myślenie potrzebują się nawzajem<sup>33</sup>. Metodę swojej pracy określa jako SF i wyjaśnia, że chodzi o wzajemnie warunkujące się kategorie: *science fiction*, *speculative feminism*, *science fantasy*, *speculative fabulation*, *science fact*, *string figures*<sup>34</sup>. Wzajemne poruszanie tymi kategoriami – jak przekonuje Haraway – oscyluje między budowaniem a burzeniem modeli; odrzucaniem niektórych wątków, nieprzydatnych tropów, narażeniem się na porażki a otwarciem na możliwość znalezienia czegoś konstruktywnego (a może nawet pięknego), czego wcześniej nie zauważono i nie wyrażono. Tak rozumiana SF daje możliwość przedstawiania kwestii ważnych we współczesnym świecie, analizowania poszczególnych i wielorakich relacji oraz ich zmienności, wytwarzających się węzłów przyłączania, przełączania lub odrzucania (na wcześniejszym miejscu przywiązania, np. przez tradycję). „Poruszanie” tymi kategoriami ma na celu symulowanie i stymulowanie alternatywnych względem antropocentryzmu i antropocenu postaw, zachowań, działań, więzi, by perspektywą etyczną oraz troską objąć zarówno ludzi, jak i nie-ludzi. Dlatego np. kategorię ludzkich więzów rodzinnych i pokrewieństwa *kinship* rozszerza także na byty pozaludzkie oraz łączące nas z nimi relacje (np. zapisane w ludzkim kodzie DNA „pokrewieństwo” z nie-ludzkimi bytami). Naukowczyni system autopojetyczny, czyli samowytwarzający, powstający i odtwarzający się wyłącznie z użyciem własnych elementów włącza w szerszą perspektywę *sympoiesis*, a więc teorię akcentującą integrację oraz symbiozę różnych gatunków (*sympoiesis* jako „robienie świata” z innymi, w towarzystwie innych, obejmuje autopojezę, rozwija ją i rozszerza<sup>35</sup>). Z kolei negatywnie nacechowany termin ‘antropocen’ zastępuje afirmatywnym *Chthulucene* w znaczeniu potencjalności, płynności czy przechodniości jednych form życia w kolejne (*living-with, dying-with*).

---

<sup>32</sup> Donna J. Haraway, *Manifest cyborgów: nauka, technologia i feminizm socjalistyczny lat osiemdziesiątych*, tłum. Sławomir Królak, Ewa Majewska, „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2003, nr 1, s. 64.

<sup>33</sup> Donna J. Haraway, *Staying with the Trouble*, s. 3.

<sup>34</sup> Tamże, s. 10.

<sup>35</sup> Tamże, s. 58.

### 1.3. Posthumanistyczne zarządzanie wyobraźnią

Przywołana wyżej Haraway to nie jedyna badaczka rozwijająca idee posthumanizmu, której bliskie jest „myślenie fantastyką”. Do tej pory „myślenie fantastyką” wiązano przede wszystkim z ideami transhumanizmu<sup>36</sup> i antropologii cyborgów<sup>37</sup>, w których akcent przypada na relacje ludzi z wysoko rozwiniętą technologią, a nie na myślenie o człowieku jako jednym z aktorów/aktantów (w rozumieniu Bruno Latoura) rozbudowanych, ciągle przeobrażających się ekosystemów. W ostatnich latach akcent ten zaczął się przesuwac z transhumanistycznych wizji ulepszania człowieka za sprawą nauki i technologii (czego symbolem jest H+ / Human Plus) w kierunku myślenia korelacyjnego, wspólnotowego, obejmującego zarówno ludzkie, jak i nie-ludzkie formy życia. Zwłaszcza koncepcje krytycznego posthumanizmu ujawniają ten sposób przedstawiania i afirmowania ludzko – nie-ludzkiej synergii, imersji, introjeksji.

Chociaż intelektualne korzenie posthumanizmu są inne niż transhumanizmu<sup>38</sup>, odmienne są także zasadnicze cele tych nurtów intelektualnych<sup>39</sup>, to twierdzą, że *science fiction* jest uprzywilejowaną odmianą fantastyki także dla posthumanizmu. Zwłaszcza we współczesnej (post)humanistyce z kręgu zachodniego mamy do czy-

---

<sup>36</sup> Sherryl Vint argumentuje, że w narracjach wielu badaczy hołdujących transhumanizmowi, a także w strategiach firm związanych z AI, *science fiction* odgrywa znaczącą rolę. Przykładowo, wiele utworów *science fiction* było umieszczanych na listach lektur ekstropistów wraz z opisami oczekiwanych technologii, które same w sobie wyglądały jak narracje *science fiction*. Organizacje takie, jak: 2045 Initiative, Humanity+, Singularity University, Extropy Institute, Future of Humanity Institute działają na podstawie charakterystycznych dla *science fiction* modeli przyszłości. Artykuły publikowane w czasopismach „Arc Magazine”, „New Scientist”, „Twelve Tomorrows”, których wydawcą jest MIT Press, wskazują na wzrost zainteresowania *science fiction* wśród ludzi zajmujących się nowymi technologiami. *Science fiction* określa się wręcz jako rodzaj świadomości, poprzez którą transhumaniści kształtują i testują rzeczywistość. Sherryl Vint, *Science Fiction and Posthumanism*, „Critical Posthumanism. Genealogy of the Posthuman” 2014, May 24, <https://criticalposthumanism.net/science-fiction/> [dostęp: 2 czerwca 2023].

<sup>37</sup> Na temat zaangażowania *science fiction* w badania antropologii cyborgów zob. *The Cyborg Handbook*, red. Chris Hables Gray i in., New York–London: Routledge 1995; Grażyna Gajewska, *Arcy-nie-ludzkie. Przez science fiction do antropologii cyborgów*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM 2010.

<sup>38</sup> Pojęcia te często bywają mylone lub niesłusznie traktowane jako synonimy, co wynika m.in. z korelacji czasowej – oba te nurty intelektualne zaczęły kształtować główne tezy i postulaty w drugiej połowie lat osiemdziesiątych XX wieku i na początku lat dziewięćdziesiątych XX wieku, a niektóre zagadnienia właściwe są im obu (np. cyborg jako postać fikcyjna, a jednocześnie rzeczywista, czy też figura „szoku przyszłości”). Jednak gdy transhumanizm fundowany był na humanistycznej, oświeceniowej wizji doskonalenia ludzkiego życia, to posthumanizm wywodzi się z innych źródeł: antyhumanizmu, poststrukturalizmu, dekonstrukcjonizmu, feminizmu.

<sup>39</sup> Krytyczny posthumanizm najogólniej można określić jako post-humanizm, post-dualizm, post-antropocentryzm. Szerzej na temat różnic między założeniami i celami posthumanizmu i transhumanizmu zob. hasła: Care Wolfe, *Posthumanism*; Francesca Ferrando, *Transhumanism/Posthumanism*, w: *Posthuman Glossary*, s. 356–358 i 438–439.

nienia ze znamienym „zanurzeniem” w fantastyce naukowej<sup>40</sup>, bowiem w wielu tekstach krytycznych literackie i/lub filmowe utwory *science fiction* stanowią ważną część argumentacji: jako metafora lub eksperyment myślowy, figura nowej podmiotowości i zadomowienia w wielowymiarowym oraz zróżnicowanym świecie. Wyznaczyć można trzy istotne obszary zaangażowania fantastyki do przedstawień idei posthumanistycznych:

Po pierwsze, będzie to rewizja humanistycznej wizji człowieka i ujęcie ludzkiego bytu jako niejednorodności i samowystarczalności. Wiąże się to z tym, że w posthumanizmie ontologiczny status człowieka okazuje się bardzo problematyczny. Jak pisze Rosi Braidotti: „«Człowiek» to normatywna konwencja – co nie czyni go czymś z istoty negatywnym, a tylko czymś wysoce regulacyjnym, a zatem bardzo istotnym dla praktyk wykluczenia i dyskryminacji”<sup>41</sup>. Płeć, orientacja seksualna, rasa, stan zdrowia, status ekonomiczny – to główne kategorie owej normatywnej konwencji limitującej pojęcie ‘człowiek’ i wykluczającej z niej wiele grup na przestrzeni stuleci. Posthumaniści i posthumanistki dokonując rehabilitacji wykluczonych czy marginalizowanych osób i grup, współtworzą takie obszary badań jak studia o niepełnosprawności<sup>42</sup> oraz studia o monstrualności<sup>43</sup>, a w nich rozmaite hybrydy, poliformy, cyborgi z prozy i filmów fantastycznonaukowych traktowane są często jako figury nowej – właśnie posthumanistycznej, inkluzywnej, a nie ekskluzywnej – podmiotowości. Jak wyjaśnia Nikita Mazurov, monstrum to ciągły, a jednocześnie zmieniający się projekt demontażu, defiguracji i nieusankcjonowanych połączeń; potwór jest konkretny, a zarazem relacyjny, opiera się na hybrydowych formach, które wymykają się pojęciowej formalizacji, funkcjonuje na zasadzie kontestacji i kłopotliwości – przesuwania, dostosowywania się i rozpuszczania w innych formach/ciałach/afektach. Monstrum destabilizuje esencjalistyczną, witruianską koncepcję człowieka (mężczyzny, białego, heteroseksualnego, zdrowego, sprawnego), ale nie jest prostą negacją tej wizji *Anthropos*, lecz polimorficzną, potworną aberracją jednowymiarowej, humanistycznej, antropocentrycznej, w gruncie rzeczy też hierarchicznej koncepcji podmiotu. Afirmatywny stosunek krytycznego posthumanizmu do monstrualności wiąże się z przekroczeniem wizji humanistycznej także w tym sensie, że człowiek postrzegany jest jako byt partycypujący w przemianach ewo-

---

<sup>40</sup> „Myślenie fantastyką” w posthumanizmie to zjawisko występujące raczej w zachodnim kręgu kulturowym, bo np. w Polsce tacy badacze, jak Monika Bakko, Jolanta Brach-Czajna, Ewa Domańska, Joanna Bednarek, Tadeusz Ślawek z powodzeniem prowadzą dyskusje posthumanistyczne bez odwoływania się do *science fiction*.

<sup>41</sup> Rosi Braidotto, *Po człowieku*, tłum. Joanna Bednarek, Agnieszka Kowalczyk, Warszawa: PWN 2014, s. 82.

<sup>42</sup> Zob. *Disability in Science Fiction. Representations of Technology as Cure*, red. Kathryn Allan, New York: Palgrave Macmillan 2013 oraz hasło: Dan Goodley (and other), *Posthuman Disability and DisHuman Studies*, w: *Posthuman Glossary*, s. 342–345.

<sup>43</sup> Na temat wspólnych obszarów posthumanizmu i studiów o monstrualności zob. Pramod K. Nayar, *Posthumanism*, Cambridge–Malden: Polity Press 2017, wyd. 2, s. 77–87.

lucyjnych na różnych poziomach, w rozmaitych ekosystemach, procesach życiowych, materiale genetycznym, który odziedziczyliśmy po zwierzęcych, roślinnych przodkach. Właśnie odejście od humanistycznej i antropocentrycznej wizji podmiotowości sprawia, że uwagę posthumanistów przyciągają potworni, monstrialni protagoniści z utworów fantastycznonaukowych.

Po drugie, chodzi o ukazanie ludzi w splocie i wielorakich relacjach z nie-ludzkimi bytami: zwierzętami, roślinami, rzeczami, obiektami. Asumpt ku temu dała Haraway w monografii *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*, w której pisała o transgatunkowych związkach i dbaniu o szczęście nie tylko ludzi, ale także zwierząt (Haraway skupiała się w tym tekście na szczęściu psich towarzyszy człowieka)<sup>44</sup>; w innym tekście wskazywała na bardzo zawile relacje ludzi ze zwierzętami doświadczalnymi, które pracują dla nas w laboratoriach<sup>45</sup>. *Animal studies*, jako integralna część dyskursu posthumanistycznego, „pokazują połączenia, sieciowanie, wzajemne sprzężenia między formami życia, systemami ekologicznymi, środowiskami, demonstrując, jak różne byty, osadzone w strukturach relacyjnych, wspólnie ewoluują”<sup>46</sup>. Jednocześnie studia o zwierzętach dekonstruuja antropocentryczną wizję zwierzęcia jako bytu podrzędnego względem człowieka i pokazują, że zwierzę to nie tylko inny/obcy, ale również, że ludzie to też zwierzęta (pod względem biologicznym należą do królestwa zwierząt, gromady ssaków). *Science fiction* pełne ludozwierząt (*humanimals*), zwierzoroslin (*plantimals*), hybryd i potworów stanowi doskonałe pole do intelektualnych eksperymentów na temat możliwych i fikcyjnych ścieżek ewolucji, obnaża także kryteria waloryzowania i wartościowania różnych form życia w oparciu o kryteria antropocentryczne. Nayar słusznie zauważa, że „*science fiction* pyta: co to znaczy być «prawdziwym» człowiekiem lub «tylko» maszyną lub zwierzęciem?»<sup>47</sup> – dlatego cieszy się zainteresowaniem posthumanistów. Z jednej strony chodzi o relacje ludzi z florą i fauną, jak i o zwierzęcą oraz roślinną stronę człowieka ukształtowaną w procesie ewolucyjnym; z drugiej strony sprawa dotyczy naszych relacji z wysoko rozwiniętą technologią i ewentualną autoewolucją ludzi. Jak pisze autor monografii *Posthumanism*:

Nawet jeśli fikcja nie wyjaśnia szczegółów współczesnej nauki, to zgłębia „naturę” człowieka w dobie zaawansowanej biotechnologii, inżynierii genetycznej i komputeryzacji. Z wielu filmów *science fiction*, powieści dystopijnych i innych popkulturowych obrazów

---

<sup>44</sup> Donna J. Haraway, *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*, Chicago: Prickly Paradigm Press 2003. Fragment tego tekstu opublikowano w j. polskim: *Manifest gatunków stowarzyszonych*, tłum. Joanna Bednarek, w: *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*, red. Agnieszka Gajewska, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie 2012.

<sup>45</sup> Donna J. Haraway, *Zwierzęta laboratoryjne i ich ludzie*, tłum. Adam Ostolski, „Krytyka Polityczna” 2008, nr 15, s. 102–116.

<sup>46</sup> Pramod K. Nayar, dz. cyt., s. 81.

<sup>47</sup> Tamże, s. 93.

wyłania się takie przesłanie, że w nowych realiach kulturowych człowiek potrzebuje odpowiedzi na pytania: co to dzisiaj znaczy człowiek? *Science fiction* wzywa nas również do spekulacji na temat dalszej ewolucji ludzi: kim będzie człowiek przyszłości? Kim będzie post-człowiek?<sup>48</sup>.

Te zagadnienia mieszczą się w horyzoncie rozważań posthumanistów, według których „technologia nie jest jedynie protezą ludzkiej kondycji, lecz jej integralną częścią”<sup>49</sup>. Tak więc, posthumaniści zwracając uwagę na sposoby, w jakie maszyny, ludzkie, biologiczne ciała i inne formy życia wzajemnie współegzystują oraz współewoluują, krytycznie analizują utwory *science fiction*, w których relacje te są artykułowane.

Po trzecie, posthumanistyczny zwrot ku fantastyce dotyczy strategii osłabienia skutków kilkusetletniej dewastacji środowiska przez ludzi oraz sformułowania etyki troski o wspólny świat. Popkultura pełna jest literackich i filmowych obrazów dystopijnej przyszłości, w której brak wody, wyczerpanie paliw kopalnych, wyginięcie wielu gatunków roślin i zwierząt (co skutkuje m.in. brakiem żywności), prowadzi do diametralnej zmiany środowiska oraz destrukcji życia społecznego. Posthumanizm zwraca uwagę na ekohorror, rozumiany jako subgatunek literacko-filmowego horroru, który ujawnia nasze obawy o stan środowiska oraz lęk przed „zemstą przyrody” na ludziach za złe traktowanie, a także pojmowany jako metafora realnych skutków antropocenu. Wspólnym mianownikiem tych dwóch sposobów rozumienia pojęcia ‘ekohorror’ jest koncyliacyjna definicja, którą zaproponowali Stephen Rust i Carter Soles. W ich ujęciu ekohorror obejmuje zarówno utwory przedstawiające fikcyjne, przerażające scenariusze przyszłości, jak i krytyczne tropy, badania, skierowane na analizę kryzysu ekologicznego oraz wielorakie relacje między ludzkimi i nie-ludzkimi zwierzętami oraz innymi aktorami/aktantami zamieszkującymi Ziemię<sup>50</sup>. Ta perspektywa spotkała się z aprobatą posthumanizmu, bowiem tak rozumiany ekohorror poszerza zakres utworów klasyfikowanych w filmie i literaturze jako horror o aspekt ekologiczny, a jednocześnie wskazuje na to, że ekohorror to integralna część proekologicznie zorientowanego dyskursu akademickiego<sup>51</sup>.

Ta koncepcja ma pewien mankament, mianowicie skupia się na negatywnych aspektach relacji ludzi z nie-ludzkimi innymi oraz środowiskiem. Tym samym nie pozwala ujawnić się bardziej spekulatywnym, twórczym sposobom proekologicznego myślenia i opisywania świata. Z tych powodów bliższa jest mi perspektywa *science fiction* Haraway, czyli intelektualne i rzeczywiste śledzenie wielorakich powiązań między różnymi formami życia, w celu kultywowania wielogatunkowej sprawiedliwości. *Science fiction* odgrywa tu istotną rolę o tyle, o ile staje się polem

---

<sup>48</sup> Tamże, s. 3.

<sup>49</sup> Tamże, s. 8.

<sup>50</sup> Stephen Rust, Carter Soles, *Ecohorror Special Cluster: Living in Fear, Living in Dread, Pretty Soon We'll All Be Dead*, „Interdisciplinary Studies in Literature and Environment” 2014, 21 (3), s. 509–512.

<sup>51</sup> Christy Tidwell, *Ecohorror*, w: *Posthuman Glossary*, s. 115–116.

intelektualnego eksperymentowania z zastanymi, konwencjonalnymi sposobami pojmowania tej sprawiedliwości i przekraczania utrwalonych w tradycji filozoficznej oraz życiu społecznym sposobów opisywania różnic, podobieństw, zależności (między)gatunkowych. W tym sensie można mówić o *eco-science fiction*, która oznaczałaby nie tylko literacko-filmowe obrazowanie relacji między różnymi formami życia, lecz także krytyczny namysł nad tymi relacjami, a także badania o tym, dlaczego? jak? w jaki sposób? używa się fantastyki naukowej w dyskursie nie-antropocentrycznym. Przekonujący jest dla mnie argument Ghosha, że to *science fiction* i *fantasy* mają dziś do odegrania istotną rolę w przeobrażeniu naszej wrażliwości i języka, by był on zdolny opisać relacje między ludzko – nie-ludzkiemi ekosystemami bez ciągłego popadania w antropocentryzm, ale także bez pogrążania się w czarnych scenariuszach ekohorroru. Potrzebujemy takiej estetyki i narracji, która byłaby zdolna przeprowadzić nas z antropocentryzmu i antropocenu do *Chthulucene*.

Te trzy obszary powiązań posthumanizmu z fantastyką pozornie wydają się odzielone. Jednak, by „pomyśleć” inny, właśnie nieantropocentryczny świat – świat *Chthulucene*: przez złożoność relacji, ich przejść, synergii, wchłaniania, mieszania się, fuzji różnych form życia na Ziemi, w całej złożoności ewolucyjnej, jej ciągłości, ale także zerwaniach i tymczasowości istnienia, trzeba także zrewidować sposób myślenia o miejscu człowieka w tych procesach. „Nie jesteśmy postludźmi; jesteśmy kompostem. Nie jesteśmy ludźmi; jesteśmy próchnicą; terranami; ziemianami; wielością; jesteśmy nieokreśleni” – pisze Haraway<sup>52</sup>. Fantastyka – ze względu na specyfikę gatunku – może odegrać w tych przemianach ważną rolę o tyle, o ile prowokuje twórców i odbiorców do przedstawiania różnych scenariuszy owej rewizji; o ile przedstawia różnorodne spektakle przechodzenia życia w śmierć i ponownie w życie; o ile uwzględnia ludzkich oraz nie-ludzkich aktorów/aktantów, o ile eksperymentuje, stawia pytania, próbuje pokazać, opowiedzieć *Chthulucene*; kieruje wyobraźnię, rozum, emocje, język ku *sympoiesis* i estetyce oraz etyce uwrażliwiającej na to, że bycie jednością oznacza stawanie się z wieloma; jako jedna z wielu form życia na Ziemi nigdy nie byliśmy ani nie jesteśmy sami, czy wyizolowani spośród innych bytów, lecz funkcjonujemy w złożonych, dynamicznych, zmiennych systemach. Należy zgodzić się z autorami *Tysiąc Plateau*, „że każda wielość jest już złożona z odmiennych symbiotycznych elementów, albo że wciąż się przekształca w inne wielości, w nieprzerwanym ciągu, wedle swych progów i drzwi”<sup>53</sup>. W tym ujęciu bycie sobą jednocześnie oznacza bycie z wieloma i bycie wieloma, czy stawanie-się: zwierzęciem, rośliną, pierwiastkami, molekułami itd.

---

<sup>52</sup> Donna J. Haraway, *Capitalocene and Chthulucene*, w: *Posthuman Glossary*, s. 79. Szczegółową koncepcję pojęcia ‘Chthulucene’ przedstawia w przywoływanej wyżej monografii *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*.

<sup>53</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Tysiąc Plateau*, [brak nazwiska tłum.], Warszawa: Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana 2015, e-book, s. 437.



Z owego usieciowienia nie można wyłączyć także kultury, nauki, technologii, które stanowią równie ważny obszar zainteresowań posthumanizmu jak relacje między żywymi organizmami. Przyroda od dawna podlega ingerencji człowieka, można nawet mówić o jej wytwarzaniu: zagospodarowanie ziemi, sadzenie lasów, tworzenie sztucznych jezior, uprawianie transgenicznych roślin i hodowanie zwierząt należy zarówno do porządku przyrody, jak i kultury. Współcześnie przyroda już sama w sobie jest hybrydyczna i – jak sztucznie wytworzone odmiany roślin, które zdobią przydomowe ogrody oraz zmodyfikowane genetycznie zwierzęta – postrzegana jako coś „naturalnego”, chociaż z naturą niewiele ma wspólnego. Świadomość takich ingerencji człowieka skłania posthumanistów do wydobycia różnic między pojęciem ‘natura’ a pojęciem ‘przyroda’. W kontekście interesujących mnie zagadnień nie można terminów tych traktować jako synonimów. W słowie ‘natura’ akcent przypada na to, co stałe – ma to uzasadnienie filologiczne, ponieważ łacińskie słowo ‘natura’ podkreśla chwilę narodzin (*nasci* – zostać zrodzonym, a to sugeruje, że w momencie przyjścia na świat konkretna forma życia zostaje wyposażona w określone cechy). Z kolei słowa ‘przyroda’ można używać na określenie zastanego świata ożywionego i nieożywionego, niezależnie od tego, jak, jakimi metodami została ona powołana do istnienia<sup>54</sup>. Wzmoczona w ostatnich dziesięcioleciach refleksja nad naturą a przyrodą<sup>55</sup> świadczy o tym, że na przełomie XX i XXI wieku stanęliśmy w obliczu ważnych, chociaż niekoniecznie gwałtownych przemian. Nie są one tak spektakularne, jak wyprawy w kosmos czy pierwsze kroki Neila Armstronga na Księżycu, lecz w istotny sposób zmieniają ludzi i otaczający nas (oraz wytwarzany przez nas) świat. Jeśli XIX wiek określano wiekiem pary i elektryczności, a kolejne stulecie, zwłaszcza jego ostatnie dziesięciolecie, okresem telekomunikacji, to pierwsze dziesięciolecie XXI wieku zdają się należeć do nauk przyrodniczych połączonych z wysoko rozwiniętą technologią, która ingeruje w rozmaite formy życia na poziomie molekularnym. Naukowcy, rozszczepiając jądro atomu, sami zainicjowali proces przyrodniczy, a za sprawą Wielkiego Zderzacza Hadronów inicjują powstawanie cząstek elementarnych, których badanie umożliwia lepsze poznanie naszego Wszechświata. Za Hannah Arendt można powiedzieć, że technika tak znacząco przekształciła otaczający nas świat, że wydaje się ona „procesem biologicznym na wielką skalę”<sup>56</sup>. Jeśli w połowie XX wieku fizykowi Wernerowi Heisenbergowi świat jawił się już tak kompletnie przetworzony

<sup>54</sup> Por. M. Popczyk, *Przemysław przyrodę*, „Kultura Współczesna” 2011, nr 1, s. 22. Problemem jest stosowanie tego rozróżnienia w j. angielskim, gdyż słowo *nature* tłumaczyć można zarówno jako natura, jak i przyroda.

<sup>55</sup> Zob. np. tekst polskiego humanisty, który już kilka lat temu postawił tezę, że natura nie istnieje. Przemysław Czaplinski, *Maszyny znikania, albo jak istnieje to, co nie istnieje*, w: Przemysław Czaplinski i in., *Literatura i ich natury. Przewodnik ekokrytyczny dla nauczycieli i uczniów szkół średnich*, Poznań: Wydawnictwo Rys 2017, s. 7–18.

<sup>56</sup> Hannah Arendt, *Między czasem minionym a przyszłym: osiem ćwiczeń z myśli politycznej*, tłum. Mieczysław Godyń, Wojciech Madej, Warszawa: Fundacja ALETHEIA 1994, s. 326.

przez człowieka, że niejako wszędzie napotykał on siebie samego<sup>57</sup>, to tym bardziej dziś, w dobie biologii syntetycznej, inżynierii genetycznej, ingerencji w rozmaite formy życia na poziomie molekularnym, patrząc na otaczający nas świat, nie tyle podziwiamy dzieło natury, ile raczej wytwory ludzkiej inteligencji, wiedzy oraz umiejętności.

Z tych powodów pojawiają się propozycje terminologicznego przeformułowania przyrody – kultury, by przekroczyć mocno zakorzeniony w ludzkim myśleniu dualizm. Przykładowo, Haraway, wskazując na relacyjny charakter związków między ludźmi, przyrodą i technologią, posługuje się pojęciami ‘naturokultura’ oraz ‘technonauka’ (pisanymi jako jeden wyraz), przy czym ten pierwszy termin określa jako „implozję dyskursywnych sfer przyrody i kultury”<sup>58</sup> i dodaje, że w tym kontekście pisze na przykład o cyborgach (jako złączeniu w całość tego, co biologiczne i technologiczne), jak i o ludzkich ewolucyjnie ukształtowanych relacjach ze zwierzętami, zwłaszcza z ssakami naczelnymi<sup>59</sup>. Z kolei Bruno Latour odchodząc od dualistycznej koncepcji natura – kultura, posługuje się terminem ‘kolektyw’ obejmującym ludzi, a także inne byty przyrody ożywionej i nieożywionej oraz wskazuje, że czas najwyższy porzucić myśl o działających podmiotach *versus* bierne przedmioty<sup>60</sup>. Ten tok myślenia nie tyle skłania do postrzegania nie-ludzi jako aktorów w sensie ludzkim (jako świadomych podmiotów), co raczej jako integralną część funkcjonalnego, dynamicznego naturo-kulturowego kolektywu tworzącego aktanta. W tym sensie sieć relacji ludzko – nie-ludzki aktantów jawi się jako układ aktywny, działający, w ruchu, przechodzący rozmaite transformacje.

## 1.4. Po wybuchu pandemii COVID-19

Niedługo po wybuchu pandemii COVID-19 historyk i filozof nauki Justin E.H. Smith, w tekście *It's All Just Beginning*, podzielił się z czytelnikami przemyśleniami na temat stosunku ludzi do zwierząt, a nawet szerzej – na temat ludzkiego przekonania o tym, że poznali prawa przyrody i zapanowali, ujarzmili ją; teraz dumni ze swej wyjątkowości ze zdziwieniem dostrzegli, że wcale nie są takim wspaniałym

---

<sup>57</sup> Werner Heisenberg, *Ponad granicami*, tłum. Krzysztof Wolicki, Warszawa: PIW 1979.

<sup>58</sup> Donna J. Haraway, Thyrza Goodeve, *How Like a Leaf. An Interview with Thyrza Nichols Goodeve*, New York–London: Routledge 2000, s. 105.

<sup>59</sup> Tamże.

<sup>60</sup> Bruno Latour, *Polityka natury. Nauki wkraczają do demokracji*, tłum. Agata Czarnacka, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej 2009, s. 70–80. Na temat koncepcji naturokultury w ujęciu Haraway i Latoura zob. także: Iris van der Tuin, *Naturecultures*, w: *Posthuman Glossary*, s. 269–270.

oraz niezniszczalnym gatunkiem, jak się to wielu wydawało. Smith opisując ludzkie wyobrażenia o swej wyjątkowości, odwołuje się do obrazów z *science fiction*, w których najczęściej

[...] istoty ludzkie pozostają panami tej planety, podczas gdy inne formy życia w najlepszym wypadku są naszymi podopiecznymi, a w najgorszym wrogami. Zwłaszcza w filmach o kosmitach zawsze przyjmuje się za pewnik, że odwiedzający Ziemię w naturalny sposób będą widzieć w naszym gatunku prawdziwych i prawowitych przedstawicieli planety. Na przykład w filmie *Arrival* z 2016 roku<sup>61</sup> kosmiczni podróżnicy przypominający ślimaki nie tylko wykazują zdecydowane zainteresowanie istotami ludzkimi, a nie roślinami czy drobnoustrojami (nie wspominając o ośmiornicach), ale nawet interesują się sprawami międzynarodowymi i skłaniają Amerykanów do współpracy z Chińczykami oraz Rosjanami.

Jest to co najmniej nieprawdopodobne. Nawet gdyby istoty pozaziemskie tak wyewoluowały, aby nas znaleźć, prawdopodobnie postrzeżałyby naszą planetę jako rodzaj duumwiratu ludzi i bydła. Równie prawdopodobne jest jednak, że byłyby bardziej zestrojone z innymi organizmami, w szczególności z roślinami i mikroorganizmami, a nawet że same byłyby podobne do roślin lub mikrobow. Mogłyby sterować swoimi międzygwiazdowymi pojazdami, poruszając się w zbiornikach z płynem. Gdyby takie istoty miały przybyć na Ziemię i po rozpoznaniu przypuszczać, że prawdziwymi przedstawicielami tej planety nie tylko nie są ludzie, ani w ogóle zwierzęta, trudno byłoby przedstawić argument, że mylą się w tej kwestii<sup>62</sup>.

Z jednej strony, Smith, powołując się na diagnozy psychoanalityka Slavoj Žižka, postrzega popkulturę jako emanację mocno zakorzenionych, ale ukrytych przekonania<sup>63</sup>; z drugiej strony spekulatywny potencjał *science fiction* używa do zobrazowania swojej linii wyводу – wykazania, że ludzkie sny o potędze i panowaniu na Ziemi są nie tylko złudne, lecz także nieetyczne. W tej argumentacji nie był osamotniony.

Tydzień po publikacji artykułu Smitha, na łamach „The New Yorker” ukazał się tekst *The Coronavirus is Rewriting Our Imaginations*. Amerykański pisarz *science fiction* Kim Stanley Robinson pisał, że „straciliśmy synchronizację z biosferą, marnując nadzieje naszych dzieci na normalne życie, spalając nasz kapitał ekologiczny, jakby to był dochód do dyspozycji, niszcząc nasz jedyny dom w sposób, który wkrótce uniemożliwi naszym potomkom jego naprawę”<sup>64</sup>. W okresie, gdy w wielu miejscach na świecie koronawirus zbierał okrutne żniwo śmierci, zmuszał ludzi do

---

<sup>61</sup> W polskiej wersji tytuł tego filmu to: *Nowy początek*, reż. Denis Villeneuve, USA 2016.

<sup>62</sup> Justin E.H. Smith, *It's All Just Beginning*, „Examined Life” 2020, March 23, <https://tinyurl.com/3xwfa7t7> [dostęp: 2 czerwca 2023].

<sup>63</sup> Tamże. Žižek przedstawił psychoanalityczną interpretację tekstów i filmów popkultury m.in. w monografii: Slavoj Žižek, *Patrząc z ukosa. Do Lacana przez kulturę popularną*, Warszawa: Wydawnictwo KR 2003 oraz w cyklu nakręconych wykładów *Z-boczona historia kina*, reż. Sophie Fiennes, Austria, Holandia, Wielka Brytania 2006.

<sup>64</sup> Kim Stanley Robinson, *Coronavirus is Rewriting Our Imagination*.

izolacji oraz powodował destrukcję gospodarczą, Robinson skłaniał czytelników do myślenia spekulatywnego:

Wyobraź sobie, co spowodowałby strach o dostęp do pożywienia. Wyobraź sobie falę gorącą tak wielką, że zabije każdego poza klimatyzowaną przestrzenią, a następnie wyobraź sobie awarie zasilania następujące podczas takiej fali upałów [...]. Wyobraź sobie pandemię bardziej śmiertelniejszą niż koronawirus. Te i podobne im wydarzenia są dzisiaj łatwiejsze do wyobrażenia niż w styczniu, kiedy myśleliśmy o nich jak o dziełach dystopijnej *science fiction*<sup>65</sup>.

Nie wiem, czy wszystkim czytelnikom tego artykułu łatwo było wyobrazić sobie „co by było, gdyby”, lecz z pewnością ten sposób wywodu sprzyja myśleniu o życiu w szerszym, perspektywistycznym spektrum niż „tu i teraz”. Rzecz nie w tym, że pisarze i czytelnicy prozy fantastycznonaukowej mają jakiś wyjątkowy dar przewidywania przyszłości – bo oczywiście nie mają – lecz w tym, że

[...] jeśli czytasz *science fiction*, możesz być nieco mniej zaskoczony tym, co się wydarzy. *Science fiction* często tropi konsekwencje pojedynczej postulowanej zmiany; czytelnicy współtworzą, oceniają wiarygodność i pomysłowość pisarzy, badają ich wizje wydarzeń. Powtarzanie tego to rodzaj treningu. Może pomóc Ci to lepiej zorientować się w historii, którą teraz tworzymy. To radykalne rozprzestrzenienie się możliwości, od dobrych do złych, które wywołuje dużą dezorientację; owa świadomość niepewności wyłaniającego się kolejnego etapu [przyszłej rzeczywistości – przyp. G.G.] to także nowe odczucie naszych czasów<sup>66</sup>.

Nowe odczucie naszych czasów, o którym pisze Robinson, to nie tylko trwożenie o zdrowie i życie nas samych i bliskich nam ludzi wobec rozprzestrzeniających się pandemii, lecz także obawy o kształt przyszłości następnych pokoleń w związku ze zmianami klimatycznymi, spodziewanymi falami migracji w poszukiwaniu bezpiecznych, żyznych i czystych ekologicznie terenów, jak i strach przed nowymi podziałami klasowymi wynikającymi z ograniczonej możliwości dostępu do dóbr naturalnych oraz technologicznych. Interesujące, że do kreowania różnych scenariuszy tych wydarzeń Robinson za najbardziej adekwatną czy najbardziej interesującą uznaje fantastykę naukową.

Jeśli uwagi te nie dziwią w przypadku pisarza od lat podejmującego tematy ekologiczne w formie literackiej (np. w trylogii: *Czerwony Mars*, *Zielony Mars*, *Niebieski Mars*, powieściach *2312* czy *New York 2140*<sup>67</sup>), a także eseistycznej i re-

<sup>65</sup> Tamże.

<sup>66</sup> Tamże.

<sup>67</sup> Wydania polskojęzyczne: Kim Stanley Robinson, *Czerwony Mars*, tłum. Ewa Wojtczak, Warszawa: Prószyński i S-ka 1998; tegoż, *Zielony Mars*, tłum. Ewa Wojtczak, Warszawa: Prószyński i S-ka 1998; tegoż, *Niebieski Mars*, tłum. Ewa Wojtczak, Warszawa: Prószyński i S-ka 1998; tegoż, *2312*, tłum.

daktorskiej (np. w publikacji *Green Planets: Ecology and Science Fiction*<sup>68</sup>), to nieco inny wydzźwięk ma dostrzeżenie spekulatywnych funkcji fantastyki naukowej przez sektor wojskowy. 4 grudnia 2020 roku Florence Parly, francuska ministra ds. sił zbrojnych, podała do publicznej wiadomości, że jednym z elementów innowacji w strategiach wojska zaplanowanych na lata 2019–2025<sup>69</sup> jest zatrudnienie pisarzy i rysowników *science fiction*. Celem projektu opracowanego przez Agencję Innowacji Obrony jest refleksja nad wojnami przyszłości. Zadaniem grupy dziecięciu osób nazwanych Czerwoną Drużyną ma być „przebicie muru wyobraźni” – wyjście poza klasyczne sposoby przewidywania konfliktów. Chodzi o to – wyjaśnia Parly – aby wyobrazić sobie, jak będą wyglądały konflikty w przyszłości i jak można im przeciwdziałać. „Odważmy się myśleć inaczej, wierzymy w niemożliwe, wyobraźmy sobie niewyobrażalne i kwestionujmy to, co jeszcze wczoraj wydawało się niezmiennie”<sup>70</sup>. W repertuarze zagadnień, którymi mają zająć się pisarze i rysownicy, znalazły się takie zagadnienia, jak: podbój przestrzeni kosmicznej, kontrola społeczeństwa poprzez implanty mózgowie oraz konsekwencje globalnego ocieplenia. Projekt przedstawiono w formie spotu audiowizualnego<sup>71</sup>. Podczas przemówienia inauguracyjnego projekt, Parly zwróciła się do twórców *science fiction* następującymi słowami: „zaskoczcie, popchnijcie nas, przetnijcie naszą drogę i wyprowadźcie ze strefy komfortu. Bądźcie zwiadowcami dla kierunków, których nie widzieliśmy lub których nie chcemy widzieć. Wasza misja jest poważna, ceną i wymagająca”<sup>72</sup>.

Trudno przewidzieć, jaki będzie rezultat współpracy pisarzy i rysowników wchodzących w skład Czerwonej Drużyny z armią – nie jest to także pierwsza próba połączenia *science fiction* z projektami militarnymi, wręcz przeciwnie, mają one długą tradycję<sup>73</sup>. Jednak fakt, że w konstruowanie nowych strategii Minister-

---

Małgorzata Koczańska, Lublin: Fabryka Słów 2013. Powieść *New York 2140* w wersji anglojęzycznej ukazała się nakładem wydawnictwa Orbit Books w 2017 roku.

<sup>68</sup> *Green Planets: Ecology and Science Fiction*, red. Gerry Canavan, Kim Stanley Robinson, Middletown: Wesleyan University Press 2014.

<sup>69</sup> Treść raportu dotyczącego innowacji: IMAGINER AU-DELÀ. Document d'orientation de l'innovation de défense 2019: <https://tinyurl.com/3y9y7c79> [dostęp: 25 lipca 2023].

<sup>70</sup> Przemówienie Florence Parly, Ministry Sił Zbrojnych, z okazji uruchomienia Czerwonej Drużyny, na Forum Innowacji Obrony Cyfrowej miało miejsce w Paryżu 4 grudnia 2020 roku, <https://tinyurl.com/y2p392rz> [dostęp: 25 lipca 2023]. Ministra powtórzyła cele Czerwonej Drużyny w wystąpieniu rok później. Zob. <https://tinyurl.com/d38nms74> [dostęp: 25 lipca 2023].

<sup>71</sup> L'initiative Red Team Défense: <https://www.youtube.com/watch?v=jRfp37FYVnc> [dostęp: 17 grudnia 2020].

<sup>72</sup> Przemówienie Florence Parly z 4 grudnia 2020 roku, <https://tinyurl.com/y2p392rz> [dostęp: 25 lipca 2023].

<sup>73</sup> W 2013 roku media obiegrała informacja, że armia USA zatrudniła Maxa Booksa do futurystycznego projektu. Szczegóły nie są znane, nie podano wyników współpracy. Francuski projekt nie jest więc pierwszym. Warto zwrócić uwagę na wcześniejszy projekt: wspomniane w przemówieniu

stwa Sił Zbrojnych Francji jawnie włączono twórców *science fiction* może być kolejnym argumentem na poparcie tezy, że fantastyka, zwłaszcza w odmianie spekulatywnej fantastyki naukowej, odgrywa znaczącą rolę w zarządzaniu współczesną wyobraźnią. Interesujące jest także to, że wśród tematów, które Agencja Innowacji Obrony uznała za priorytetowe, znalazło się globalne ocieplenie klimatu – jako przewidywana przyczyna nowych konfliktów zbrojnych motywowanych walką o dostęp do żyznych terenów, wody, bioróżnorodnego środowiska, surowców mineralnych.

Uznanie natury za ważnego aktanta-aktora na scenie wojen przyszłości wydaje się równie ważne jak otwarcie wojska na spekulacje oraz wizje twórców *science fiction* co do potencjalnych kształtów przyszłości. W pewnym sensie uznać to można za zwrot w kierunku budowania interdyscyplinarnych zespołów, zdolnych opracować sprawnie działający system alarmowy oraz zapobiegawczy. Rozpatrując tę kwestię od strony społecznej (społecznego odbioru, społecznych oczekiwań, ale także zaangażowania), można zadać pytanie, na ile strategia ta pozwoli przenieść afekty związane z terroryzmem na procesy zapobiegania globalnemu ociepleniu i ich destrukcyjnym skutkom. Skoro bowiem to zmiany klimatyczne, problemy ekologiczne i wiążący się z tym nierówny dostęp do dóbr naturalnych postrzega się dziś jako jedną z ważniejszych przyczyn konfliktów zbrojnych (czy w ogóle konfliktów)<sup>74</sup>, to

---

Parly cyborgi także mają wyraźne odniesienie do projektów wojskowych. W 1960 roku w czasopiśmie „Astronautics” ukazał się artykuł Manfreda Clynesa i Nathana Kline’a *Drugs, Space and Cybernetics*. Naukowcy, pracujący w tym czasie dla Narodowej Agencji Aeronautyki i Przestrzeni Kosmicznej (NASA), zasugerowali, że dopuszczenie wysoko zawansowanej technologii do ludzkiego organizmu może zaowocować wieloma pozytywnymi przeobrażeniami. Chodziło o stworzenie ludzko-mechanicznych hybryd, które mogłyby pracować w skrajnie trudnych warunkach, a także dobrze znosiłyby ekstremalne warunki w przestrzeni kosmicznej, gdyż „dostosowywanie funkcji ludzkiego ciała do warunków pozaziemskich jest bardziej logiczne niż ziemskiego środowiska dla ludzkich potrzeb”. Naukowcy stwierdzili, że na obecnym etapie nauki i technologii możliwe jest stworzenie samokontrolujących się systemów techniczno-organicznych. Zaproponowali, by nazwać je ‘cyborgami’. Później postać cyborga znalazła wyraźne miejsce w popkulturze i kojarzyła się zarówno z militarnym rodowodem (np. powieść *Człowiek Plus* Frederica Pohla, filmy: *Terminator*, *RoboCop*), jak i z przełamywaniem tego militarnego dziedzictwa. Na temat tych ambiwalencji zob. Grażyna Gajewska, *Arcy-nie-ludzkie*, s. 21–32.

<sup>74</sup> Temat generowania konfliktów jako reakcji na zmiany środowiskowe nie jest oczywiście „odkryciem” francuskich sił zbrojnych, lecz od dawna zauważanym i analizowanym zagadnieniem. W polskiej refleksji obszernie kompendium na ten temat przedstawiono w pracy zbiorowej *Poetyki ekocydu* z 2019 roku. Już we wstępie tej pracy czytamy, że „konflikty zbrojne są niemal zawsze wojnami o kurczące się zasoby naturalne, łączą się ze zmianami klimatycznymi (erozja gleby, globalne ocieplenie, kwaśne deszcze), które z kolei przyczyniają się do powstawania takich zjawisk, jak masowe migracje, zanik lokalnych gałęzi przemysłu i rzemiosł, zmiany stylu życia, konflikty społeczne i militarne”. Jednocześnie należy zauważyć, że pojęcie ‘konflikt’ nie ogranicza się do zająć-starc militarnych, lecz oznacza wszelkiego rodzaju zatargi, które w interesującym nas kontekście ujawniają zarówno ambiwalentnie niszczący/ocalający potencjał przyrody, jak i stanowią część biopolitycznej maszyny wykluczania.

najważniejsza okazuje się jakość zarządzania terenami zagrożonymi katastrofami: powodziami, huraganami, skrajnymi suszami. Podążając za przemyśleniami Justyny Tabaszewskiej, piszącej o konieczności wypracowania nowych relacji ze środowiskiem w kontekście terroryzmu i kataklizmu, zauważmy, że istotne jest również reagowanie na samo zagrożenie katastrofą, dbanie o to, by pozostawało ono jedynie w sferze spekulacji, potencjalności, jako wydarzenie niespełnione, niezaistniałe, ale możliwe, co utrzymywałoby społeczność w stanie stałej czujności, ostrożności oraz gotowości do działania. Chodzi o stymulowanie atmosfery czujności oraz wdrażania możliwych scenariuszy reagowania na potencjalną, a jednocześnie jak najbardziej możliwą, katastrofę<sup>75</sup>. Samo katastroficzne zdarzenie (*notabene* często przedstawiane w apokaliptycznej wersji *science fiction*), jeśli do niego dojdzie, winniśmy zaś traktować jako porażkę działań zapobiegawczych.

Jeśli wcześniej spekulowanie i „myślenie fantastyką” kojarzyliśmy przede wszystkim z transhumanizmem, branżą AI i technomedycyną/cyborgizacją, to dziś takie myślenie ujawnia się również w kontekście zmian klimatycznych oraz symulacji dotyczących skutków tych zmian. Wobec niepokojących raportów i prognoz dotyczących globalnego ocieplenia<sup>76</sup>, sygnalizujących, że nie zostało nam wiele czasu na opanowanie skutków antropocenu (którego jednym z efektów jest właśnie globalne ocieplenie), zasadne jest skierowanie uwagi ku różnym scenariuszom przyszłości. Fantastyka, ze względu na immanentne cechy gatunkowe, jest ku temu szczególnie predysponowana. Jej znaczącą rolę w pisaniu scenariuszy przyszłości, czy wskazywaniu alternatywnych sposobów organizowania rzeczywistości, podkreślają zarówno pisarze (np. przywoływani wyżej Robinson, Ghosh), literaturoznawcy zajmujący się ekokrytyką (np. Heise, Sperling, Canavan, Evans, Johns-Putra, Otto), jak i intelektualiści należący do nurtu posthumanizmu (np. Haraway, Nayar). Pozwala także, niejako z zewnątrz, wzrokiem wyimaginowanego aliena, spojrzeć krytycznie na przedpandemiczne zachowania, przyzwyczajenia, sposoby organizowania społecznego i międzygatunkowego życia, oraz skłaniać do myślenia, jakiej normalności dziś potrzebujemy<sup>77</sup>.

---

<sup>75</sup> Justyna Tabaszewska, *Katastrofy afektywne. Kategoria katastrofy w dyskursie ekokrytycznym i afektywnym*, w: *Poetyki ekocydu. Historia, natura, konflikt*, s. 23–40.

<sup>76</sup> Na ten temat zob. *Raporty Unii Europejskiej: energia, zmiana klimatu i środowiska*: [https://ec.europa.eu/clima/index\\_pl](https://ec.europa.eu/clima/index_pl) [dostęp: 2 czerwca 2023].

<sup>77</sup> Jak piszą redaktorzy pracy poświęconej różnym obliczom pandemii: „Gdyby jakiś przybysz z obcej planety obserwował Europę tuż przed lockdownem i tuż po jego wprowadzeniu, mógłby dojść do wniosku, że nasza praca i nasze zwyczaje zakupowe to kulturowe obsesje niemające wiele wspólnego ani z pożytkiem, ani z koniecznością. Alien napisałby w raporcie przygotowanym dla swojej cywilizacji, że Europejczycy za sprawą wychowania i otoczenia cierpią na kompulsje, polegające na uczestnictwie w nadmiernym produkowaniu i nadmiernym kupowaniu. Alien odnotowałby też, że zamknięcie zakładów pracy i zakaz wychodzenia z domów wyleczyły ludzi z kompulsji. [Pandemia – przyp. G.G.] pokazała, jak śmiercionośne jest nasze życie, jak chore jest nasze zdrowie, jak nienormalna jest nasza normalność”. Przemysław Czapliński, Joanna Bednarek, *Zanim wróci*, w: *To wróci*.

Jeśli jako motto tego rozdziału przytoczono zdanie z artykułu *Coronavirus is Rewriting Our Imaginations* Robinsona, który ukazał się 1 maja 2020 roku: „Fantastyka naukowa to realizm naszych czasów”, to jako podsumowanie rozdziału, ale ciągle otwartej i dynamicznej dyskusji, przywołać można słowa ministry Parly wygłoszone siedem miesięcy później: „Wkrótce to już nie będzie *science fiction*” („bientôt, ce ne sera plus de la science-fiction”).

---

*Przeszłość i przyszłość pandemii*, red. Przemysław Czapliński, Joanna Bednarek, Warszawa: Instytut Wydawniczy Książka i Prasa 2022, s. 22.



# Rozdział 2

## MONSTRUARIUM

*Zwierzotwór [Derridiański animot – przyp. G.G.] to istnienie niemieszczące się we własnych ramach, wyslizgujące się z rysunku własnych granic, któremu jest zbyt wąsko „u siebie” i które „u siebie” usiłuje przekształcić w coś „innego”. Każde takie przemieszczenie, wy-miejscowione istnienie przekraczające granice (jak widmo czy wampir) budzi grozę, a przynajmniej zdumienie, swoim niespokojnym, nie-ustałym w miejscu, rozchwianym bytem.*

Tadeusz Sławek,  
*Śladem zwierząt. O dochodzeniu do siebie*<sup>1</sup>

### 2.1. Posthumanistyczne studia o monstrialności

Anna Wieczorkiewicz monstruarium sytuuje w spektrum cudu powołującego do życia widowisko, „a ono wpisuje się w tradycję wystawiania na pokaz monstrów rozumianych zgodnie z zawartą w ich nazwie sugestią. Ich zadanie to *monstrare* – a zatem pokazanie, odsyłanie do znaczeń sytuujących się poza nimi samymi”<sup>2</sup>. Autorka monografii *Monstruarium* umieszcza więc potworne istoty na scenie, którą w różnych okresach, kręgach kulturowych były: targi niewolników, cyrki, publiczne pokazy ludzko – nie-ludzkich „dziwadła”. Badaczka zauważa, iż określenie ‘monstrum’ „to znak wyklucze-

<sup>1</sup> Tadeusz Sławek, *Śladem zwierząt. O dochodzeniu do siebie*, Gdańsk: fundacja terytoria książki 2020, s. 62.

<sup>2</sup> Anna Wieczorkiewicz, *Monstruarium*, wyd. 2, Gdańsk: słowo/obraz terytoria 2019, s. 5.

nia. Natomiast nietypowe uformowanie ciała dane przez naturę lub zyskane na mocy przypadku nie może być powodem do tego, by obdarzyć kogoś tym mianem”<sup>3</sup>. Od razu jednak uzupełnia, czy niejako usprawiedliwia wcześniejszą uwagę: „Czy jednak pojęcie monstrum – przesunięte trochę w inne obszary, poddane retuszowi maskującemu pewne rysy – nie występuje w naszym myśleniu, czy nie odciska swych kształtów na różnych praktykach społecznych i na aktach twórczych?”<sup>4</sup>. Bez tego dopełnienia uwagi o monstrialności należałoby uznać za niezmiernie problematyczne. To właśnie trochę przesunięte obszary badań, perspektywy widzenia, no i nie retuszowanie, lecz wyostrenie niektórych kwestii pozwalają ująć konstruowanie potwora/potworności i spektaklu monstrialności na kolejnych, nieco innych scenach publicznej widzialności. Dziś, czyli w trzecim dziesięcioleciu XXI wieku scenami tymi są przede wszystkim: film, interaktywne multimedia (np. gry internetowe) i chyba nadal literatura. Za pośrednictwem tych mediów kształtowane są wizje potworów/monstrów, „odszczepieńców”, ale jednocześnie – nie wprost – ujawniają się tu kwestie poruszane przez Wieczorkiewicz, czyli stłumione, ukryte, niejawnie wyrażone poglądy na temat natury/istoty ludzkiej, czy raczej kulturowo ukształtowanych wyobrażeń o niej.

Te zagadnienia zajmują szczególne miejsce w badaniach krytycznego posthumanizmu. Jak zaznaczałam w poprzednim rozdziale, problematyczna okazuje się sama koncepcja ‘człowieka’ reglamentowana i podatna na różne formy wykluczenia na przestrzeni stuleci, np. ze względu na pochodzenie etniczne, orientację seksualną, płeć, stan zdrowia fizycznego lub psychicznego (*notabene* ciało kobiece i ciało niepełnosprawne to bodaj pierwsze monstra wskazane przez Arystotelesa<sup>5</sup>). Kwestię tę jeszcze bardziej sproblematyzowały badania genetyczne (odkrycie sekwencji DNA łączących ludzi z innymi formami życia) oraz technonauka (cyborgizacja i prognoza ewentualnej autoewolucji ludzi). W refleksji posthumanistycznej relacja natura – kultura, czy raczej naturokultury funkcjonują jako obszary komplementarne, a w konsekwencji konceptualizacja monstrum odnosi się tyleż do natury, co jednocześnie kultury.

Podążając za Nayarem, wyróżnić można przynajmniej dziesięć powodów, dla których ten nurt humanistyki nieantropocentrycznej zwraca się ku studiom o monstrialności, a jednocześnie ku studiom o zwierzętach:

Po pierwsze, studia o monstrialności pokazują, jak ludzie określane jako szaleni, niesprawni, czy wyposażeni w nietypowe cechy cielesne, wymykające się wyobra-

<sup>3</sup> Tamże, s. 7.

<sup>4</sup> Tamże, s. 8.

<sup>5</sup> Jak pisze autorka *Niezwykłych ciał*: „[...] Arystoteles umieszcza «monstrum», które dziś nazwalibyśmy «niepełnosprawnym od urodzenia» i kobietę poza granicą normy. W księdze drugiej [*O rodu się zwierząt*] stwierdza pokrewieństwo niepełnosprawności i kobiecości uznając, że «w rzeczy samej samica jest jakby samcem pozbawionym pewnych części» lub «okaleczonym mężczyzną» – jak podają inne tłumaczenia”. Rosemarie Garland-Thomson, *Niezwykłe ciała. Przedstawienia niepełnosprawności fizycznej w amerykańskiej kulturze i literaturze*, tłum. Natalia Pamuła, Warszawa: Fundacja Teatr 21 2020, s. 61.

żeniom o tzw. normalnej budowie/wyglądzie/zachowaniu człowieka, są kategoryzowani jako monstra, dziwacy, nie-ludzie (*non-humans*), czy nieludzcy (*inhuman*). Z kolei badania z zakresu *animal studies* wskazują, że opozycyjne ujęcie zwierzę – człowiek umożliwiło przez stulecia konstruowanie wizji człowieka jako istoty wyjątkowej. Posthumaniści zainteresowani sposobami konceptualizowania człowieka w różnych okresach i kręgach kulturowych przyglądają się więc zarówno studiom o monstrialności, jak i studiom o zwierzętach, traktując je jako komplementarne.

Po drugie (a co wynika z powyższego), studia o zwierzętach dowodzą silnie zakorzenionego w społeczeństwie antropocentryzmu naznaczonego hierarchizacją, czyli zwierzęta przedstawiane w opozycji do ludzi, jednocześnie ujmowane są jako gorsze od gatunku ludzkiego. *Monster studies* niejako dekonstruuje to rozumowanie, a jednocześnie pokazują mechanizmy konstruowania monstrialnego człowieka ze względu na jakąś cechę fizjonomii, koloru skóry, budowy ciała, zachowania.

Po trzecie, badania z zakresu monstrialności dowodzą, że ciało lub twarz potwora odnosi się do czegoś innego niż do niego samego – to raczej figura uprzedzeń, stereotypów, fobii, lęków społecznych. Zatem studia o monstrialności odsłaniają przypadki, gdy zdeformowane postaci ludzkie lub zmutowane zwierzęta traktowano jako złe znaki, a „nienormalną” fizjonomię jako oznakę moralnego upadku jakiejś jednostki lub grupy społecznej.

Po czwarte, studia o zwierzętach wskazują, że w wielu przypadkach używanie terminu ‘zwierzę’ homogenizuje wszystkie formy życia inne niż ludzkie, czyli z jednej strony stawiani są ludzie, a z drugiej wszelkie inne byty (co można uznać za ważną oznakę antropocentryzmu tropioną przez posthumanistów, a dalej próby przekroczenia tego dualizmu).

Po piąte, *animal studies* wskazują powiązania, sieci i relacyjność między różnorodnymi formami życia, ekosystemami, środowiskiem, akcentując, jak te rozmaite byty osadzone w relacyjnych układach, wspólnie ewoluują, przekształcają się, zależą od siebie nawzajem.

Po szóste, powyższe badania skłaniają do wniosku, że takie kryteria, jak: autonomia, racjonalność, wrażliwość nie powinny być używane jako sposoby przeciwstawiania sobie i rozdzielania różnych form życia na Ziemi.

Po siódme, w ramach *monster studies* i *animal studies* badane są literackie, artystyczne, medialne sposoby przedstawiania zwierzęcych i innych nie-ludzkich bytów, które utwierdzają granice międzyrodzajowe/międzygatunkowe, ale także takie, które przedstawiają je w bardziej problemowy, immersyjny, synergiczny, sympoetyczny sposób.

Po ósme, studia o monstrialności pokazują, jak wyobrażenia i narracje o granicach rasowych, etnicznych (określających niektóre grupy jako nieludzkie, zwierzęce, podrzędne, gorsze, niebezpieczne) znajdowały kontynuację w decyzjach politycznych uzasadniających odseparowywanie niektórych ludzi od innych ludzi, kierowanie do obozów koncentracyjnych, obozów zagłady.

Po dziewiąte, zarówno studia o monstrualności, jak i studia o zwierzętach pokazują, jak w antropocentrycznym myśleniu o człowieku mocno zakorzenił się opór wobec mieszanych, hybrydowych, niejednorodnych form życia i jak po raz kolejny i kolejny próbuje się wskazać kategorie, za pomocą których można by (ponownie) uzasadnić wyższość człowieka nad innymi bytami.

Po dziesiąte, współczesne badania dotyczące życia, sposobu funkcjonowania i emocjonalności zwierząt skłaniają do zrewidowania wielu twierdzeń na ten temat prezentowanych w poprzednich stuleciach, a w związku z tym także do przemyślenia kwestii zabijania zwierząt przez ludzkie zwierzęta, przemysłowej hodowli zwierząt<sup>6</sup>.

Interesować mnie będą obrazy monstrualności odnoszące się do zagadnień ewolucji, określonych wizji pochodzenia *Homo sapiens sapiens*. Popkultura pełna jest obrazów kwestionujących, kpiących, czy też rozbudzających trwogę przed myśleniem o człowieku w kategoriach ewolucyjnych. Przykładowo, w animowanym filmie fantastycznonaukowym dla młodych widzów *Monsters vs. Aliens (Potwory kontra Obcy)*<sup>7</sup> bohaterka za sprawą kosmicznych mocy rośnie do ponadnaturalnych rozmiarów, przez co odbierana jest jako potworna/monstrualna. W tym czasie spotyka innych monstrualnych osobników nazywanych: insektorałz, profesor karaluch i brakujące ogniwo. W jednej ze scen olbrzymia bohaterka określa ich cechy wyglądu i zachowań, po czym zwraca się do jednego z protagonistów: „A ciebie, ciebie właściwie nie trzeba przedstawiać, jesteś brakującym ogniwo”. Faktycznie, określenie ‘brakujące ogniwo’ tak mocno zakorzeniło się w społecznej wyobraźni, że właściwie rozumiane jest „samo przez się”. Jak pisze autor tekstu *The Missing Link and Human Origins: Understanding an Evolutionary Icon*, w powszechnym mniemaniu znamy brakujące ogniwo, a nawet znamy je tak dobrze, iż jesteśmy w stanie od razu je zidentyfikować – przeważnie jako osobnika męskiego, który w wyobraźni społecznej funkcjonuje w wielu odsłonach i kontekstach. Pojęcie ‘brakujące ogniwo’, powołane w XIX wieku, spopularyzowane w kolejnym stuleciu i dobrze znane także w XXI stuleciu było i nadal jest jedną z najważniejszych ikon ewolucji. „Wszyscy wiedzą” (sic!)<sup>8</sup>, że brakujące ogniwo to ostatni element łańcucha, dowód mogący potwierdzić więzi ludzi z resztą królestwa zwierząt. W kulturze popularnej wszystko to funkcjonuje jako brakujące ogniwo<sup>8</sup> „przefiltrowane” przez rozpoznawalne kody kulturowe i konwencje określonych gatunków, literackich bądź filmowych. W filmie *Potwory kontra Obcy* brakujące ogniwo to zielona, rybio-humanoidalna i w gruncie rzeczy zabawna postać strasząca ludzi w miejscu, które niegdyś było jej siedliskiem, ale nawiązuje do bliżej niezidentyfikowanego gatunkowo monstrum poszukiwanego przez członków antropologicznej ekspedycji z horroru *Creature*

<sup>6</sup> Pramod K. Nayar, *Posthumanism*, Cambridge–Malden: Polity Press 2017, wyd. 2, s. 80–81.

<sup>7</sup> *Monsters vs. Aliens (Potwory kontra Obcy)*, reż. Conrad Vernon, Rob Letterman, USA 2009.

<sup>8</sup> Peter C. Kjærgaard, *The Missing Link and Human Origins: Understanding an Evolutionary Icon*, w: *Perspectives on Science and Culture*, red. Kris Rutten, Stefaan Blancke, Ronald Soetaert, West Lafayette, Indiana: Purdue University Press 2018, s. 90.

from the Black Lagoon (*Potwór z Czarnej Laguny*) z 1954 roku<sup>9</sup>. Z kolei w filmie *Addams Family Values* (*Rodzina Addamsów 2*)<sup>10</sup> jedna z bohaterok określa brakującym ogniwem Festera Addamsa, postać tyleż potworną, co niezbyt inteligentną. Gra między horrorem a jego parodią pozwala widzom natychmiast zrozumieć to, co w kulturze popularnej wiąże filmowego wujka Festera z wyobrażeniem brakującego ognia: to postać potworna, ociążała, a jednocześnie fascynująca, tajemnicza, ale przede wszystkim śmieszna. Śmieszna nie dlatego, że sama z siebie emanuje śmiechem (choć w *Potworach kontra Obcy i Addamsach* tak właśnie to przedstawiono), lecz dlatego, że jej przedstawienie w relacji z człowiekiem rozumnym wzbudza śmiech na zasadzie potwierdzenia lub odwrócenia albo trawestacji wizji człowieka rozumnego, racjonalnego, dobrego, szlachetnego itd. Jeśli dodamy do tego obrazy blisko spokrewnionego z nami neandertalczyka, np. z komedii w konwencji fantastycznej, jak w filmie *Night at the Museum* (*Noc w muzeum*)<sup>11</sup> lub serialu *Fremvandrerne* (*Przybysze*)<sup>12</sup>, to wyłoni się obraz popkulturowego imaginarium na temat tzw. brakującego ognia. Wyobrażenia tego osobnika najczęściej spolaryzowane są na osi akceptacji dla teorii ewolucji *versus* negacji dla niej. W pierwszym przypadku podkreślane są podobieństwa między człowiekowatymi i ich genetyczne pokrewieństwo, w drugim maksymalnie uwydatnia się różnice. Na wyobrażenia te niewielki wpływ mają ustalenia współczesnej paleontologii, antropologii fizycznej i genetyki, gdyż obrazy te nie tyle są zakorzenione w nauce<sup>13</sup>, co raczej w światopoglądzie<sup>14</sup> oraz utrwalonych, powielanych przedstawieniach, np. w podręcznikach szkolnych, planszach edukacyjnych, a zwłaszcza w kulturze masowej.

<sup>9</sup> *Creature from the Black Lagoon*, reż. Jack Arnold, USA 1954.

<sup>10</sup> *Addams Family Values*, reż. Barry Sonnenfeld, USA 1993.

<sup>11</sup> *Night at the Museum*, reż. Shawn Levy, USA–Wielka Brytania 2006.

<sup>12</sup> *Fremvandrerne*, twórcy: Anne Bjørnstad i Eilif Skodvin, Norwegia 2019.

<sup>13</sup> Jak pisze Kjærgaard: „Z perspektywy naukowej nie ma sensu mówić o jednym brakującym ogniwie czy brakujących ogniwach w ogóle. Darwin i jemu współcześni używali tego zwrotu, ale pracowali w innych ramach konceptualnych, przy czym Wielki Łańcuch Życia wciąż był czymś, co trzeba było udowodnić. Nawet jednak dziewiętnastowieczni przyrodnicy ewolucyjni obawiali się używania tego terminu, gdyż zdawali sobie sprawę z tego, że wprowadza w błąd i niesie niebezpieczeństwo związane podkreślaniami określonych skamieniałości jako bardziej wyjątkowych od innych. Z perspektywy ewolucji każde zwierzę i roślina jest w równym stopniu wyjątkowe [...] Ewolucja oznacza stopniową zmianę w czasie. Podkreśla raczej ciągłość niż przerwy. Ewolucyjne przerwy wywołane przyczynami środowiskowymi lub antropogenicznymi nie oznaczają, że w jednej chwili masz określony gatunek, a następnie zupełnie inny [to nie jest tak, że – przyp. G.G.] w jednej chwili znika czworonożna małpa, a w drugiej jest już dwunożna. Mimo to [wyobrażenie o – przyp. G.G.] brakującym ogniwie ma się dobrze i nadal funkcjonuje. Czasami dzieje się tak za sprawą hiperbolicznej, sensacyjnej prasy, bardziej zainteresowanej przyciąganiem uwagi niż przekazywaniem złożonych wyników badań. Ale czasami także dlatego, że naukowcy zachowują się oportunistycznie, by osiągnąć krótkoterminowe cele”. Peter C. Kjærgaard, dz. cyt., s. 101–102.

<sup>14</sup> Znaczenie słów ‘ewolucja’ i ‘ewolucjonizm’ są różne. To pierwsze odnosi się do badań przyrodniczych, drugie do światopoglądu. Takie pojęcia jak ‘darwinizm’ i ‘ewolucjonizm’ nie odnoszą się do badań przyrodniczych, lecz do światopoglądowych „opcji do wyboru”, dla których konkurencyjną

Można zadać pytania: jakie znaczenie mają te wyobrażenia i akceptacja ewolucji (lub jej brak) dla kształtowania wrażliwości ekologicznej? W jaki sposób zrozumienie ewolucji i zauważenie tego, co łączy sapiensów z licznymi nie-ludźmi wpływa na reakcje wobec kryzysu ekologicznego? Kiedy kładziemy wyraźny nacisk na różnice między człowiekiem współczesnym (*Homo sapiens sapiens*) a innymi gromadami, rodzajami, gatunkami, czy jeszcze ogólniej – różnymi formami życia, to podtrzymujemy brzemienne w skutkach wyobrażenie o ich separacji<sup>15</sup>. Transdyscyplinarne badania z zakresu ewolucji (m.in. paleontologii, antropologii, genetyki) pozwalają wyjść poza wizję człowieka współczesnego jako bytu wyizolowanego ze świata przyrody. Akceptacja ewolucji to docenienie naszej więzi, a nawet zażyłości z przyrodą, a to z kolei otwiera pole do myślenia w kategoriach współistnienia, usieciowienia z różnymi formami życia rozwijającymi się na planecie Ziemia od kilku miliardów lat.

Jeśli z jednej strony sferę naszej cielesno-psychicznej liminalności (między tym, co ludzkie i zarazem nie-ludzkie; między tym, co specyficzne dla gatunku *Homo sapiens* a zarazem wspólne z innymi bytami) wyznacza ewolucja, to z drugiej strony będzie to autoewolucja. Rozpatrywana na gruncie medycznym czy technomedycznym, informatycznym, biotechnologicznym cyborgizacja jawić się może jako ważny czynnik kształtujący współczesną cielesność, czy szerzej – złożoną podmiotowość. W popkulturze, obok naturalistycznie i normatywnie zorientowanej monstrualności (inny gatunek, rodzaj), znajdziemy liczne przykłady ludzko-technicznych hybryd – naruszających wizję podziału czy odseparowania na linii: natura/kultura. Fantastyka, a zwłaszcza *science fiction*, jest dobrze przygotowana do zadawania pytań o trans- i posthumanistyczną tożsamość, funkcjonuje jako rodzaj eksperymentu myślowego, w którym konstruuje się przyszłe (czy już teraźniejsze<sup>16</sup>) posthumanistyczne, liminalne podmiotowości i złożone tożsamości<sup>17</sup>. W tym wy-

---

opcję stanowi kreacjonizm. Na temat różnic w terminologii: teoria ewolucji a darwinizm/ewolucjonizm wspomina Januariusz Weiner, *Po co dziś czytać Darwina?*, w: *O powstaniu gatunków drogą doboru naturalnego, czyli o utrzymywaniu się doskonalszych ras w walce o byt*, tłum. Szymon Dickstein i Józef Nusbaum, Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego 2009, s. XXIII. Warto podkreślić, że do dnia obecnego każdą nową koncepcję w dziedzinie biologii sprawdza się pod względem niesprzeczności z teorią ewolucji.

<sup>15</sup> Norman Myers, Andrew H. Knoll, *The Biotic Crisis and the Future of Evolution*, „Proceedings of the National Academy of Sciences” 2001, 98 (10), <https://www.pnas.org/content/98/10/5389> [dostęp: 21 marca 2021].

<sup>16</sup> Z perspektywy socjologicznej, a także antropologicznej, o realnych cyborgach możemy mówić już od dawna, podobnie jak o postindustrialnym, scyborgizowanym społeczeństwie. Argumenty na poparcie tej tezy już kilkanaście lat temu prezentowali autorzy i autorki tekstów zebranych w tomie: *The Cyborg Handbook*, red. Chris Hables Gray with the assistance of Heidi J. Figueroa-Sarriera & Steven Mentor, New York–London: Routledge 1995.

<sup>17</sup> Zob. James DiGiovanna, *Identity: Difficulties, Discontinuities and Pluralities of Personhood*, w: *The Palgrave Handbook of Posthumanism in Film and Television*, New York: Palgrave MacMillan 2015.

daniu złożonymi – monstrialnymi bytami jawić się mogą cyborgi oraz rozmaite formy protetycznych ciał, a także protetycznych relacji. Postaci te wydobywają na światło to, w jaki sposób porządkujemy świat, odsłaniają to, co uważamy za normę i to, co z tą normą jest już niezgodne. Obserwując cyborgi kultury popularnej, odkrywamy więc także pewien dyskurs, w którym ustalane są normy: filozoficzne, socjokulturowe, polityczne. Cyborgi wymykają się identyfikacji właśnie dlatego, że naruszają i przekraczają owe standardy. To monstra, w których nie rozpoznajemy własnej twarzy ani żadnego z występujących w naturze gatunków. Cyborgi kultury współczesnej, prezentując niesamowitą skalę immersji i introjekcji natury i techniki, ustanawiają normatywny precedens, są figurami „szoku przyszłości”<sup>18</sup>. Przyszłości, która chyba już się wydarzyła.

W posthumanistycznie zorientowanych studiach o monstrialności zwraca się uwagę także na innego rodzaju relacje protetyczne – nie tylko te ludzko-techniczne, dla których figuratywną reprezentację stanowi właśnie cyborg – mianowicie takie, które opierają się na filozofii troski, empatii, współodczuwania i połączeń międzygatunkowych. Tego rodzaju relacjom przyjrzymy się w podrozdziale *Protetyczne ciała*, gdy mowa będzie o filmowych i literackich obrazach niepełnosprawności oraz współczesnych konceptach łączących studia o niepełnosprawności z ekokrytyką. Tu jedynie sygnalizuję, że monstrialność stanowi immanentną część dyskursu o niepełnosprawności. Co więcej, jak pisze Rosemarie Garland-Thomson w *Niezwykłych ciałach*:

[...] bez ciała monstrialnego, umożliwiającego wytyczenie granic ciała rodzajowego, bez ciała kobiecego, pozwalającego rozpoznać ciało męskie, oraz bez tego, co uznane za patologiczne, a nadające kształt temu, co normalne, systematyka wartości ciała ludzkiego, która leży u podstaw porządku politycznego, społecznego i ekonomicznego, załamałaby się<sup>19</sup>.

Pisząc o ciałach i relacjach monstrialnych przyjdzie nam więc nieustannie odnosić się do norm, do tego, co i jak wymyka się, narusza, przekracza owe normy, ustalone kulturowo wzorce człowieka witruińskiego, i w jaki sposób przeobraża niezwykłość/anomalię w afirmację różnorodności i złożoności.

Ten sposób konceptualizowania i argumentowania czerpie zarówno z materializmu, jak i z nauk ścisłych, przyrodniczych oraz antropologicznych. Współcześni intelektualiści, tacy jak Haraway i Latour, od lat rozwijają taki sposób myślenia, w którym ludzkie ciała (ale nie tylko one) traktowane są jako spójne, a zarazem „pokawałkowane” i połączone z innymi organizmami, jak i rzeczami, strukturami,

---

<sup>18</sup> Tytuł książki Alвина Tofflera, wydanej w 1970 roku, w której autor zwraca uwagę na przyspieszenie i mnożnikowy mechanizm zmian, które najczęściej zaskakują i powodują dezorientację jednostek, wspólnot, ciał politycznych i życia gospodarczego (pierwsze wydanie polskie: Alvin Toffler, *Szok przyszłości*, tłum. Elżbieta Ryszka, Wiktoria Osiatyńska, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1974).

<sup>19</sup> Rosemarie Garland-Thomson, dz. cyt., s. 62.

politykami. Podkreśla się tutaj udział wszelkiego rodzaju ciał w sieciach i zespołach obejmujących rozmaite organizmy, a także stworzone przez nie artefakty. Koncepcjom tym wtórują inni badacze i badaczki. Przykładowo, Stacy Alaimo prowadząca badania z zakresu humanistyki środowiskowej, proponuje termin *trans-corporeality* (co można tłumaczyć jako trans- lub intercielesność), by podkreślić konieczność współpracy różnorodnych aktorów/aktantów w procesie tkania, powoływania i podtrzymywania życia, czy też przechodzenia śmierci jednych organizmów w życie innych<sup>20</sup>. Z kolei wspomniana we *Wstępie* antropolożka Anna Tsing terminem *collaborative survival* (współpracujące/wspólnotowe przetrwanie) określa współpracę grzybów, drzew, ludzkich i nie-ludzkich zwierząt, jak i wielu innych aktorów w celu utrzymania bioróżnorodności jako ważnej kwestii zapewniającej życie na Ziemi<sup>21</sup>. Koncepcje te – chociaż kładą nacisk na kwestie biologiczne i formy współpracy żywych organizmów – nie są wyizolowane ze sfery technologii, ekonomii, polityki<sup>22</sup>, lecz stanowią jej immanentną część. W tym ujęciu przyszłość ekologiczno-polityczno-ekonomiczna jawi się jako konieczność połączeń, przełączeń, przymierzy, ale także odstępstw, czy przeformułowania wcześniejszych polityk oraz interesów.

Wszystkie te potworne, hybrydowe (s)twory mają do opowiedzenia interesujące historie. Jakim językiem? Analitycznym, ale też problematyzującym, modyfikującym, czy wręcz metamorfozującym, czasami afektywnym, w dużej mierze monstrualnym, jak ciała oraz relacje, które ich łączą lub przenikają. Rzecz nie tylko w tym, że terminy ‘natura’ – ‘kultura’ przechodzą w naturokultury, a rozdzielone czy nienazwane jeszcze jakiś czas temu (s)twory zyskały nazwy jak *animot* czy *plantimal*, lecz także o próby przesunięcia narracji na obszar, w którym znoszą się lub równoważą przeciwieństwa będące przez długi okres punktami orientacyjnymi dla opowiadania o życiu. W pewnym sensie zarówno monstrualne ciała, jak i charakteryzujący je język określić można jako katachrezę (z języka greckiego κατάχρησις, z języka łacińskiego *abusio*, słowo tłumaczone na język polski jako nadużycie) pozwalającą ujawnić się potwornym paradoksom. Te z kolei skłaniają do poszerzania czy zmieniania wyobrażeń na temat podmiotowości, osobowości, swojskości, tożsamości<sup>23</sup>. Z perspektywy politycznej zaakceptowanie poszerzonego, monstrualnego (katachretycznego) paradoksu umożliwiła uspojnianie różnicy z poszanowaniem czyjejś osobowości/osobliwości oraz wielości sposobów wyrażania siebie, by wieść satysfakcjonujące, dobre życie w zgodzie z przeżywaną fizyczno-emocjonalną kondycją.

<sup>20</sup> Stacy Alaimo, *Trans-corporeality*, w: *Posthuman Glossary*, red. Rosi Braidotti, Maria Hlavajova, London–New York: Bloomsbury Publishing Plc 2018, s. 435–439.

<sup>21</sup> Zob. Rachel Slocum, *Collaborative Survival for Life Without Handrails*, „Dialogues in Human Geography” 2018, nr 8 (1), s. 66–69.

<sup>22</sup> Tu oczywistym przykładem takiego niebinarnego myślenia będą rozważania Haraway: od *Manifestu cyborgów* do *Staying with the Trouble*.

<sup>23</sup> Jak pisał w jednym z aforyzmów Fryderyk Nietzsche: „Żeby ludzi żywego umysłu pozyskać dla jakiegoś zadania, trzeba im przedłożyć je nieraz w postaci potwornego paradoksu”. Fryderyk Nietzsche, *Ludzkie, arcyłudzkie*, tłum. Konrad Drzewiecki, Warszawa: Wydawnictwo „bis” 1991, s. 292–293.



## 2.2. Hybrydy

W opowiadaniu *The Fly* z 1957 roku George'a Langelaana<sup>24</sup>, na podstawie którego rok później nakręcono film pod tym samym tytułem w reżyserii Kurta Neumanna, a potem jeszcze kolejne części<sup>25</sup>, połączone geny człowieka i muchy tworzą monstrualną hybrydę. Zostały one złączone w wyniku selektywnej kombinacji, gdyż naukowiec o imieniu André, który chciał sprawdzić działanie maszyny do teleportacji, sam poddał się eksperymentowi. Nie zauważył jednak, że w maszynie oprócz niego znalazł się także owad. Po eksperymentcie maszyną opuszcza osobnik z tułowiem ludzkim, lecz głową i kończynami owada. Nieprzewidziane wcześniej rezultaty ingerencji techniki w strukturę genetyczną okazują się ohydne, odrażające i przerażające. Efekt ten został spotęgowany przez to, że w utworze połączone zostały geny tak różnych istot biologicznych jak człowiek i owad – nienaturalność, monstrualność przybierają gigantyczne rozmiary i przerażające kształty. W wersji literackiej bohater po wielu próbach powrotu do stanu sprzed eksperymentu, które zakończyły się niepowodzeniem, popełnia samobójstwo. Opowiadanie *Mucha* powstało po okresie intensywnych eksperymentów Thomasa Hunta Morgana, polegających na napromieniowywaniu promieniami rentgenowskimi much w celu zbadania zjawiska mutacji. Rezultaty eksperymentu były tylko częściowo zadowalające pod względem naukowym: zastosowane metody umożliwiały wyraźne przyspieszenie mutacji, ale jednocześnie zaobserwowano skutki uboczne. Naukowiec obawiał się następstw promieniowania i prowadził kampanię na rzecz zwiększenia ochrony ludzi narażonych na naświetlanie promieniami rentgenowskimi. Jego obiekcje dotyczyły przede wszystkim wykorzystywania naświetleń w przemyśle wojskowym<sup>26</sup>. Utwór Langelaana ujawnia społeczne obawy co do nieprzewidzianych rezultatów takich eksperymentów. W opowiadaniu mucha sama w sobie nie stanowi zagrożenia dla człowieka. Ludzko-owadzia hybryda powstała przypadkowo, w wyniku wypadku. Problematiczne jawią się tutaj działania człowieka, podejmowane przez niego eksperymenty, które nie zostały poddane uregulowaniom prawnym ani kontroli społecznej.

Zarówno w opowiadaniu Langelaana, jak i filmowych adaptacjach ingerencja nauki i techniki w naturę, w biologiczną kondycję zwierząt i ludzi, ich gatunkową odrębność, przedstawiono jako nadużycie. Nie ma większego znaczenia to, że zabieg hybrydyzacji powstał przypadkowo, jako efekt nie do końca kontrolowanego przez naukowca eksperymentu, w rezultacie którego powstaje przerażająca, nieokreślona

---

<sup>24</sup> George Langelaan, *The Fly*, w: *Out of Time*, London: The New English Library 1964, s. 7–41.

<sup>25</sup> Filmowa historia człowieka-muchy składa się z trzech części: pierwsza z 1958 roku w reżyserii Kurta Neumanna, druga z 1959 roku (*Return of the Fly*) w reżyserii Edwarda Bernsa i trzecia w 1965 roku (*Curse of the Fly*) w reżyserii Dona Sharpa. W 1986 i 1989 roku pojawiły się nowe wersje *Muchy* w reżyserii Davida Cronenberga i Chrisa Walasa.

<sup>26</sup> Steven Connon, *Mucha: historia, antropologia, kultura*, tłum. Barbara Stanek, Kraków: Universitas 2008, s. 153–157.

gatunkowo istota. Tragizm bohatera polega na tym, że nie może pogodzić się z tym, w kogo/co przekształca się; jego przerażenie wzbudza postępujące odczłowieczenie. W opowiadaniu i filmowych odsłonach *Muchy*, hybrydę przedstawiono jako przerażającą istotę. Z tych powodów w epoce postbiologicznej protagonista tych utworów zaczął być przywoływany przez obrońców tradycyjnie pojmowanej hierarchii między gatunkami jako figura łamiąca „boskie prawa” oraz symbol nadużyć technomedycyny<sup>27</sup>.

Literacko-filmowy cykl *Mucha* klasyfikowany bywa jako ekohorror<sup>28</sup>, a także *body horror*, w którym dostrzec można wiele cech odmiany horroru – *gore*, jak i *dark science fiction* (granice między nimi są zresztą dość płynne). *Mucha* w odbiorcach wzbudzać ma strach, przerażenie i obrzydzenie. Te trzy aspekty odbioru odnoszą się głównie do cielesności – wymowa utworu jest taka, że złączenie w jednym ciele tego, co zwierzęce (owadzie) i ludzkie musi dać przerażające, obrzydliwe rezultaty. Polska badaczka Monika Żółkoś wskazuje, że: „Obcość owadów wydaje się szczególnie uderzająca w odniesieniu do ich fizjonomii. Odnóża, żądła, odwłoki, skrzydełka, czułki, segmenty – w całym niepokojącym zwielokrotnieniu – wydawać się mogą wręcz parodią ludzkiej anatomii”<sup>29</sup>. Dalej autorka przypomina, że:

[...] od czasów Arystotelesa i Pliniusza Starszego owady postrzegane były jako istoty obecne nie tylko wobec ludzi, ale i wobec pozostałych zwierząt. Źródłem tych wyobrażeń jest przecząca ludzkiej cielesności anatomia, proces morfogenetyczny, czyli cykl życia oparty na przeobrażaniu się i radykalnej zmianie kształtu, a także fakt, że owady zazwyczaj postrzegane są jako rojąca się masa – w rozmnożeniu i zwielokrotnieniu. Przez to jawią się jako zaprzeczenie pojedynczości istnienia, które w antropocentrycznej perspektywie zostało uznane za przywilej człowieka (oraz udomowionych zwierząt służących zaspokojeniu jego potrzeb emocjonalnych, jak psy czy koty)<sup>30</sup>.

Skoro owady stanowią wyzwanie nawet dla *animal studies*, a w społecznej wyobraźni funkcjonują często jako istoty nieczyste, pozaintelektualne i przerażające, to nie może dziwić, że stały się ważnym elementem horrorów oraz thrillerów, w których bohater lub bohaterka popada w obłąd (np. we *Władcy komarów* w reżyserii Tibora Tacácsa<sup>31</sup>, w *Mutancie* w reżyserii Guillerma del Toro<sup>32</sup>, w *Chmarze*, którą nakręcił Just Philippot<sup>33</sup>). Literacko-filmowa *Mucha* stoi na czele listy odsłaniającej

<sup>27</sup> Przykłady dyskusji na ten temat i ich analizę przytaczam w: Grażyna Gajewska, *Arcy-nie-ludzkie. Przez science fiction do antropologii cyborgów*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, s. 202–204.

<sup>28</sup> Christy Tidwell, *Ecohorror*, w: *Posthuman Glossary*, s. 116.

<sup>29</sup> Monika Żółkoś, *Mikro-formy i makro-lęki. Owady jako wyzwanie dla animal studies*, w: *Zwierzęta i ich ludzie. Zmierzch antropocentrycznego paradygmatu*, red. Anna Barcz i Dorota Łagodzka, Warszawa: IBL 2015, s. 36.

<sup>30</sup> Tamże.

<sup>31</sup> *Mansquito (Władca komarów)*, reż. Tibor Tacács, USA 2005.

<sup>32</sup> *Mimic (Mutant)*, reż. Guillermo del Toro, USA 1997.

<sup>33</sup> *La nuée (Chmara)*, reż. Just Philippot, Francja 2020.

wyobrażenia ludzi o insektach oraz negatywne emocje z nimi związane. Ogromne różnice fizjologii, morfologii ciała muchy i człowieka oraz wiążące się z tym odmienne dyspozycje owada i osoby ludzkiej zostały wykorzystane do wzbudzenia strachu przed myśleniem o człowieku jako istocie w jakikolwiek sposób powiązanej z insektami. Chodzi o strach, lecz przede wszystkim o wstręt, obrzydzenie. Źródła tych emocji tkwią w łączeniu insektów z tym, co plugawe, nieczyste, odpychające, wyparte, a przez to nieakceptowalne. Dość wspomnieć o muchach będących tyleż radykalnie obcymi istotami, a jednak bezceremonialnie przekraczającymi granice ludzkich domostw, żerujących na świeżych, ale także rozkładających się produktach oraz ekskrementach, naruszających więc ludzki porządek oparty na dualizmach: obce – swoje, czystość – brud, witalność – rozkład, życie – śmierć. W interpretacji Julii Kristevej we wstręcie przejawia się bunt bytu „przeciw temu, co mu zagraża i co, jak się zdaje, nadchodzi z zewnątrz lub rozsada od wewnątrz, narzucone obok tego, co dopuszczalne, tolerowane, możliwe do pomyślenia. To jest tu, tak blisko, lecz nie da się przyswoić”<sup>34</sup>. W opowiadaniu Langelaana i filmie Cronenberga zagrożenie dla protagonisty stanowi jego zmieniające się ciało: bliskie, swoje, a jednocześnie obce i przez to niedopuszczalne, nie do zaakceptowania, i co najgorsze – nie ma przed nim uciezki. To ono jest główną przyczyną destrukcji bohatera. Jeśli w początkowych fazach przeobrażeń możemy jeszcze rozpoznać Setha, to pod koniec tej przemiany jest on jedynie bezkształtną, ledwo pelzającą masą, która wzbudza obrzydzenie.

Chociaż postać Setha Brundle, przemieniającego się w monstrualną hybrydę, przywoływano najczęściej w dyskusjach o zagrożeniach i ewentualnych nadużyciach technomedycyny, to zasadniczym problemem, który się w nich ujawnia, jest nieprzekraczalność gatunkowa podtrzymywana przekonaniem o biologicznej wyższości człowieka wobec innych żywych istot. Ten antropocentryczny model rozumowania nie tyle ma pokazać, że *Homo sapiens*, tak jak każdy inny gatunek, jest wyjątkowy, wyposażony w określone cechy budowy ciała i sposoby funkcjonowania w świecie, ile raczej odpychać myśl o zapisanym w ludzkim ciele ewolucyjnym rodowodzie łączącym nas z innymi formami życia. Ujawnia się tu opisana przez Jacques’a Derridę w cyklu esejów *L’animal que donc je suis* nieprzepracowana trauma po teorii Karola Darwina, która podważyła wyjątkowość człowieka i jego uprzywilejowane miejsce w świecie. Zdaniem francuskiego filozofa trauma ta leży u podstaw logocentryzmu/fallogocentryzmu objawiającego się między innymi przekonaniem o wyższości ludzi nad zwierzętami<sup>35</sup>. Rzecz nie w tym, by teraz stawiać znak równości między człowiekiem a muchą (zresztą Derrida wyraźnie wskazuje, że łączy nas bardzo różne relacje i afekty z poszczególnymi gatunkami), by poszu-

<sup>34</sup> J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, tłum. Maciej Falski, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2007, s. 7.

<sup>35</sup> Jacques Derrida, *The Animal That Therefore I Am*, red. Marie-Louise Mallet, tłum. David Wills, New York: Fordham University Press 2008, s. 136. Zob. także: *Przemoc wobec zwierząt. Z Jacques’em Derridą rozmawia Élisabeth Roudinesco*, „Znak” 2015, nr 5 (720), s. 34–43.

kiwać jakichś „więzi” łączących te byty, lecz by zwrócić uwagę na szereg strategii wypracowanych przez ludzi w celu ochrony gatunkowego ego przed zbyt wyraźną bliskością ze zwierzętami, czy szerzej – przynależnością do sfery natury. Czyż sam proces cywilizowania się *Homo sapiens* nie jest ucieczką od natury i własnej zwierzęcości? Jeśli na popkulturę spojrzymy – zgodnie z sugestią Žižka – jak na emanację mocno utwierdzonych, choć jednocześnie ukrytych przekonań, to literacko-filmowe odsłony *Muchy* oraz publiczne dyskusje, w których utwory te były przywoływane, uznać można za wyraz przeświadczenia, że życie jest jakością statyczną, pasywną, a nie dynamiczną; że nie istnieją żadne powiązania międzyrodzajowe, międzygatunkowe (czy jeszcze szerzej: rząd, gromada itd.); że każda próba podważenia tej odrębności oraz hierarchii musi prowadzić do upadku. W opowiadaniu Langelana i filmowych horrorach klęska bohaterów została szczególnie mocno wyeksponowana przez połączenie w jednym ciele dwóch bardzo różnych istot, w wyniku czego Seth „upada” w zwierzęcość, brudną monstrualność, co prowadzi go do samobójstwa przy pomocy ukochanej kobiety.

Nie tylko *Mucha*, lecz także liczne utwory o wilkołakach (wydawałoby się, że łatwiejszych do zaakceptowania monstrach, ze względu na mniejszą przepaść między wilkami a człowiekowatymi jako należącymi do tej samej gromady), w których bohaterowie cierpią w wyniku nocnej przemiany w zwierzę<sup>36</sup> i nie mogą pogodzić się ze swą ludzko-zwierzęcą kondycją, odsłaniają opisaną przez Derridę nieprzepracowaną traumę po teorii Darwina. Jej ślady dostrzec można także w pierwszej części *Obcego* (1979) Ridleya Scotta<sup>37</sup> – w jednej ze scen rozgrywającej się w sali szpitalnej pojazdu kosmicznego, z piersi bohatera wydobywa się młody przedstawiciel obcej formy życia. Zwierzę jako obcy, który zagnieździł się w ludzkim organizmie, wzbudza przerażenie całej załogi. Oczywiście można tę scenę interpretować dosłownie, jako obawę przed kosmitą i jego niszczycielską siłą, lecz można w niej dostrzec także strach przed obcymi w nas samych, naszych ciałach: zwierzęcych i roślinnych przodkach, którzy zostawili swoje ślady w ludzkim DNA, a także pasożytach, które zabrały się „na gapę”, by żerować w ludzkim organizmie oraz niezliczonych bakteriach umożliwiających nam chociażby trawienie<sup>38</sup>. Fakt, że popkultura peł-

---

<sup>36</sup> Np. w filmie *The Wolfman* (*Wilkołak*), reż. Joe Johnston, USA 2010. Pomijam tutaj inny sens tych obrazów, mianowicie symboliczne skonstrastowanie *ego* i *alter ego* jako „jasnej” (w domyśle cywilizowanej), czyli akceptowalnej społecznie tożsamości oraz zachowań bohatera i jego „ciemnej” (w domyśle właśnie zwierzęcej) strony ukrytej przed ludzkim wzrokiem. Ten rodzaj społecznych dyspozycji i niedyspozycji czy nieakceptowalności, a przez to skrytości, ujawnia się nie tylko w utworach o wilkołakach, lecz np. w prozie i filmach o bliźniaczych braciach lub siostrach o skrajnie różnych osobowościach lub w produkcjach o podwójnym życiu bohatera, jak w filmie *Mary Reilly*, w którym John Malkovich gra rolę dra Jekylla i Pana Hyde’a.

<sup>37</sup> *Alien* (*Obcy. 8 pasażer „Nostromo”*), reż. Ridley Scott, USA/Wielka Brytania 1979.

<sup>38</sup> Proponowana przeze mnie interpretacja filmu *Obcy. 8 pasażer „Nostromo”* jest jedną z możliwych. Wermer Faulstich, Ricalda Strobel widzą w nim wyparty strach przed biologią, cielesnością, seksualnością, rodzicielstwem kobiet (Wermer Faulstich, Ricalda Strobel, „*Uksiążkowanie*” jako pro-

na jest obrazów skrywających, a jednocześnie ujawniających obawy przed obcymi w nas samych, w ludzkich ciałach, jest czymś bardzo wymownym, podobnie jak silna hierarchizacja bytów, obecna już w filozofii Arystotelesa<sup>39</sup> i ciągnąca się przez stulecia w różnych odsłonach filozoficznych<sup>40</sup>, a także systemach religijnych<sup>41</sup>, a dziś powracająca w literaturze i filmie. Yuval N. Harari w jednym z esejów z cyklu *Homo deus* pisze, że wielu ludzi nie potrafi zaakceptować teorii ewolucji, gdyż wówczas musieliby konsekwentnie uznać, iż nie są ‘jednością’ stworzoną na wzór i podobieństwo Boga, lecz ‘wielością’ – zbiorem komórek, tkanek, organów. Co ważniejsze – akceptacja zwierzęcego rodowodu człowieka oznacza także rezygnację z koncepcji duszy. Skoro człowiek to zwierzę związane sekwencjami kodu genetycznego z innymi żywymi organizmami – a żadne z nich nie ma duszy – to znaczy, że nie odnajdziemy jej także u ludzi<sup>42</sup>. Chociaż uwag Harariego o przyczynach kłopotów

---

*blem estetyczno-medialny*. „Obcy – ósmy pasażer *Nostromo*” – studium przypadku, tłum. Marek Kaprzyk, „Przestrzenie Teorii” 2014, 21, s. 236–240), z kolei Adam Roberts interpretuje ten utwór jako metaforę porządku kolonialnego (Adam Roberts, *Science Fiction. The New Critical Idiom*, London–New York: Routledge 2006, s. 95). Wraz z przytoczoną przeze mnie interpretacją stanowią ciekawą konfigurację, gdyż ujawniają, że obcość, tak silnie zaznaczona w filmie Scotta, odnosić się może do płci, rasy, gatunku – podstawowych kategorii antropologicznych, za pomocą których ludzie określają oraz hierarchizują żywe organizmy. Sądzę, że to właśnie z tych powodów (mocno utwierdzonych w wyobraźni społecznej) film odniósł taki sukces i doczekał się wielu interpretacji.

<sup>39</sup> Arystoteles w traktacie *O duszy* przedstawił trójdzielny, a zarazem hierarchiczny podział bytów. Według tej koncepcji, na najniższym szczeblu znajdują się rośliny, później zwierzęta, a najwyższe miejsce zajmują ludzie. Kryterium oddzielenia roślin od zwierząt i ludzi była zarówno dusza (według Arystotelesa rośliny obdarzone są jedynie duszą wegetatywną, a więc taką, którą mają wszystkie żywe byty), jak i przekonanie, że rośliny to byty nieruchome oraz niewrażliwe (Arystoteles, *O duszy*, tłum. Paweł Siwek, Warszawa: PWN 1988).

<sup>40</sup> Giorgio Agamben przekonuje, że z pism Arystotelesa, Heideggera, Benjamina, Kojève’a wyłania się taki sposób „myślenia człowieka”, w którym jest on wyższym typem zwierzęcia lub bytem diametralnie różniącym się od zwierząt. Podkreślanie wyraźnych różnic między ludźmi a zwierzętami i fundowanie tychże różnic na logicznych założeniach myśli zachodniej odcisnęło wyraźne piętno na wielu dyscyplinach, takich jak filozofia, antropologia, medycyna, prawo. W konsekwencji „myśl zachodnia” organizowała i sankcjonowała utrzymywanie wyraźnego dualizmu człowiek – zwierzę przy jednocześnie silnej hierarchizacji bytów. Giorgio Agamben, *The Open: Man and Animal*, tłum. Kevin Attell, Stanford: Stanford University Press 2004.

<sup>41</sup> Jako przykład można podać wizję powstania świata i ludzkości ze *Starego Testamentu*. Czytamy tam, że Bóg rzekł: „Uczyńmy ludzi na obraz nasz, podobnych do nas, a niech władają rybami morza i ptactwem nieba, i domowymi zwierzętami, i wszelkimi płazami, pełzającymi po ziemi”. Człowiek jest tu nie tylko oddzielony od reszty przyrody, gdyż jako jedyna istota został stworzony na podobieństwo Boga, lecz także uzyskał prawo władania zwierzętami. Potwierdzone to zostało w dalszej części *Księgi Rodzaju*: „Władajcie rybami morza i ptactwem nieba, i wszelkim zwierzęciem, ruszającym się na ziemi”. Nie-ludzkie stworzenia zostały darowane człowiekowi, by ten mógł wypełnić bożą wolę [*Księga Rodzaju*, 1, 26, w: *Pismo Święte: Stary i Nowy Testament: w przekładzie z języków oryginalnych*, oprac. zespół pod red. Michała Petera (*Stary Testament*), Mariana Wolniewicza (*Nowy Testament*), Poznań: Księgarnia św. Wojciecha 2006, wyd. 1, s. 27 oraz 1, 28, s. 27].

<sup>42</sup> Yuval Noah Harari, *Homo deus. Krótka historia jutra*, tłum. Michał Romanek, Kraków: Wydawnictwo Literackie 2018, s. 131–137.

z akceptacją teorii ewolucji trudno uznać za naukowo stwierdzony fakt<sup>43</sup>, to są sugestywnym głosem na temat wyobrażeń o miejscu człowieka spośród innych bytów.

Zwierzęcość jako upadek mocno zakorzenił się w myśli humanistycznej. Pico della Mirandola w rozprawie *Oratio de hominis dignitate* (*Mowa o godności człowieka*) z 1486 roku przedstawił człowieka jako istotę zawieszoną między bytem zwierzęcym a anielskim – przy czym zrównanie ze zwierzętami uznawał za deprecjonującą<sup>44</sup>. Ten sposób myślenia do dziś ujawnia się w języku potocznym – powiedzieć o kimś, że zachowuje się jak zwierzę, to tyle, co wyrazić dezaprobatę dla jego poczynań; powiedzieć o kimś, że jest jak zwierzę może oznaczać podziw dla siły i witalności danej osoby, ale może także sugerować jej agresywność, porywczosć; powiedzieć o kimś, że kieruje się zwierzęcym instynktem niekoniecznie musi oznaczać zachwyty, lecz to, że człowiek w swoich działaniach kieruje się niekontrolowanymi popędami i narusza normy społeczne. Przywołaną wyżej *Muchę, Obcego*, jak i groźne, kierujące się zwierzęcym popędem wilkołaki, uznać można za radykalny obraz humanistycznej wizji człowieka, w której to, co zwierzęce winno być oddzielone od tego, co ludzkie, a mieszanie tych porządków nieuchronnie prowadzi do upadku.

Rewersem tej koncepcji będzie „uczłowieczanie” zwierząt, które musi przynieść równie destrukcyjne efekty. Taki przekaz wyłania się z powieści *Wyspa doktora Moreau* z 1896 roku Herberta George’a Wellsa oraz ekranizacji tego utworu<sup>45</sup>. Punktem wyjścia dla zawiązania fabuły są dwie koncepcje światopoglądowe: kreacjonizm i ewolucjonizm. Tytułowy bohater na odosobnionej wyspie podejmuje próbę przezwyciężenia tego światopoglądowego dualizmu, starając się zamienić zwierzęce instynkty na cywilizowane zachowania uczłowieczonych kotów, psów, dzików, królików oraz szczurów. Doktor Moreau logikę tej praktyki opiera na połączeniu kreacjonizmu i ewolucjonizmu w ujęciu społecznym (August Comte, Herbert Spencer), jak i w ujęciu przyrodniczej ewolucji (Karol Darwin). Moreau stworzył własną

<sup>43</sup> Wskazówek statystycznych w tej kwestii dostarczają badania prowadzone przez Instytut Gallupa (instytut badania opinii społecznych) wśród Amerykanów w latach 1982–2019. W 1982 roku 44% respondentów wyrażało pogląd, że Bóg stworzył ludzi w obecnej formie, 38%, że ludzie ewoluowali pod przewodnictwem Boga, 9% wierzyło w ewolucję bez ingerencji Boga, a 9% nie miało w tej sprawie zdania. W ciągu kilkudziesięciu lat proporcje te zmieniły się nieznacznie, w 2019 roku 40% respondentów wierzyło, iż to Bóg stworzył ludzi takimi, jakimi są w czasach współczesnych, 33%, że ewolucja miała miejsce, ale pod przewodnictwem boskim, 22% akceptowało ewolucję bez tego udziału, 5% nie miało w tej sprawie zdania. Gallup, *Evolution, Creationism, Intelligent Design*, <https://news.gallup.com/poll/21814/evolution-creationism-intelligent-design.aspx> [dostęp: 8 marca 2021]. Zob. także: M. Elizabeth Barnes, Sara E. Brownell, *Practices and Perspectives of College Instructors on Addressing Religious Beliefs When Teaching Evolution*, „CBE – Life Sciences Education” 2016, vol. 15, <https://www.lifescied.org/doi/full/10.1187/cbe.15-11-0243> [dostęp: 17 marca 2021].

<sup>44</sup> Giovanni Pico della Mirandola, *Oratio de hominis dignitate*, tłum. Zbigniew Nerczuk i Mikołaj Olszewski, Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Filozofii i Socjologii PAN 2010.

<sup>45</sup> Powieść Wellsa po raz pierwszy zekranizował Erle C. Kenton w 1932 roku, następnie w 1977 roku Don Taylor. W 1996 roku, a więc w setną rocznicę wydania *Wyspy doktora Moreau* została ona ponownie zekranizowana przez Johna Frankenheimera.

wizję Edenu, a jako oświecony naukowiec postanowił różne zwierzęta zamienić w społeczeństwo ewoluujące ku coraz wyższemu poziomowi ucywilizowania. Moreau deklaruje: „jestem człowiekiem wierzącym, jak każda istota przy zdrowych zmysłach”<sup>46</sup>, a swoją pracę pojmuje jako badanie praw boskich. Jednocześnie wyznaje jednak: „Nigdy nie zwracałem sobie głowy etyczną stroną zagadnienia. Człowiek badający Naturę staje się równie bezlitosny jak ona”<sup>47</sup>. W rezultacie stworzył hybrydy, które utrzymywał w posłuszeństwie za pomocą wiedzy i techniki. Jednak przy nadarzającej się okazji zwierzęta zrzucają z siebie jarzmo, a po apokaliptycznym akcie unicestwienia wszelkich śladów ludzkiej ingerencji w „porządek natury”, wracają do swej zwierzęcej kondycji. Po jedenastu latach od tego wydarzenia grupa marynarzy, która przybyła na wyspę oświadcza, że „nie spotkała na wyspie żadnych istot żywych prócz osobliwego gatunku białych ciem, pewnej ilości dzikich świń i królików oraz szczególnej odmiany szczurów”<sup>48</sup>. Świat ludzi i zwierząt zostaje oddzielony, a hierarchia żyjących istot ponownie przywrócona.

Podobnie jak w przypadku opowiadania *Mucha*, powieść *Wyspa doktora Moreau* pod koniec XX wieku pojawiała się w dyskusjach publicznych na temat eksperymentów medycznych<sup>49</sup>. W wypowiedziach ujawniał się zarówno niepokój związany z ewentualnymi nadużyciami niekontrolowanych badań i ich nieprzewidywanymi rezultatami, jak i niechęć do myślenia o zwierzętach jak o naszych przodkach,

---

<sup>46</sup> Herbert George Wells, *Wyspa doktora Moreau*, tłum. Ewa Krasieńska, Warszawa: Wydawnictwo Alfa 1988, s. 86.

<sup>47</sup> Tamże, s. 87.

<sup>48</sup> Tamże, s. 6.

<sup>49</sup> W utworach Wellsa i Langelaana hybrydy przedstawiono jako przerażające oraz zwyrodniałe, dlatego w epoce postbiologicznej zaczęły być przywoływane przez obrońców tradycyjnie pojmowanej hierarchii między gatunkami jako metafory nadużycia technomedycyny. Ujawniło się to np. kilkanaście lat temu podczas dyskusji o legalizacji ludzko-zwierzęcych zarodków w ramach brytyjskiego projektu ustawy o zapłodnieniu i embriologii (Human Fertilisation and Embryology Bill). W projekcie tym zezwala się na tworzenie zarodków będących połączeniem ludzkiego DNA z żeńskimi komórkami zwierząt w celu opracowania metod pozwalających pokonać niektóre choroby, na przykład Alzheimera czy Parkinsona. Dziennikarz Michael Trapido prezentując główne punkty ustawy, opatrzył artykuł tytułem *Bojowy ateizm, paskudne kościelne kłamstwa czy wyspa doktora Moreau?* Internauci wymieniając poglądy na temat projektu, doszukiwali się analogii z problematyką podjętą w powieści Wellsa. W Polsce wielu komentatorów przywoływało ponure dziedzictwo monstrum Frankensteina i ludzko-zwierzęcych hybryd z utworów Wellsa i Langelaana. W „Dzienniku” pisano o Frankensteinie i człeko-krowie z probówki, a w „Niedzieli” o człowieku-krowie i człowieku-małpie. Internauci powołali się na fabułę *Wyspy doktora Moreau*, komentując artykuł Tomasza P. Terlikowskiego *Ludzko-zwierzęce hybrydy w imię postępu?*, a podczas wymiany zdań o krzyżowaniu zwierząt, w tym także zwierząt ludzkich, przywołano postać człowieka-muchy z utworu Langelaana. W polskiej publicystyce nie zabrakło też odwołań do mitycznego Minotaura, i chociaż autorka artykułu *Człowiek i zwierzę w jednym* podkreślała, że w ustawie nie chodzi o tworzenie jego potomków, to wyrwana z kontekstu kulturowego postać, zestawiona ze współczesną biotechnologią sprowadza na tę samą płaszczyznę myślenie magiczne i cele nauk eksperymentalnych. Odniesienia bibliograficzne i szersze komentarze na ten temat przedstawiam w monografii: Grażyna Gajewska, *Arcy-nie-ludzkie...*, s. 202–204.

z którymi jesteśmy powiązani przez procesy ewolucyjne. Podkreślano konieczność ochrony człowieka przed potwornym złączeniem go ze zwierzęciem na poziomie kodu genetycznego i wyrażano potrzebę dbania o gatunkową „czystość” ludzi. Interesujące, że z horyzontu zniknęło ważne przesłanie Wellsa, mianowicie powieść nie była pochwałą wyjątkowości człowieka, lecz sprzeciwem wobec wiwisekcji uzasadnianej prawem panowania nad przyrodą, które człowiek otrzymał od Boga, jak i wobec oświeceniowych aspiracji, by odkryć tajemnice przyrody oraz móc ją sobie podporządkować. W powieści przedstawiono wiele poglądów Darwina, zwłaszcza dotyczących emocjonalnej sfery życia zwierząt. Skowyt i jęki dręczonych istot z laboratorium doktora Moreau, odpowiadają opisom z pracy *O wyrazie uczuć u człowieka i zwierząt* z 1872 roku. U Darwina „psy zniecierpliwione wydają często przez nozdrza wysoki, skomlący głos, który uderza nas swą żałosnością”<sup>50</sup>, a małpy wyrażają „strach lub ból – przenikliwym krzykiem”<sup>51</sup>. W powieści jednego z bohaterów, Edwarda Prendicka, przeraża ryk pumy i skowyt psów<sup>52</sup> poddawanych wiwisekcji. Obiekty eksperymentu, bezradne i okaleczone, od pewnego momentu zaczynają wymykać się ludzkiej hegemonii i walczyć o odzyskanie swej zwierzęcej kondycji. Upada nie tylko projekt ucłowieczenia zwierząt podjęty przez Moreau, autor powieści uśmierca też twórcę tego biologiczno-społecznego eksperymentu. Nastąpił więc rozdzźwięk między kontekstem powstania powieści Wellsa i jego przesłaniem a dużo późniejszymi interpretacjami tego utworu w dyskusjach publicznych, które pojawiły się głównie za sprawą popularności odsłon filmowych. Niezależnie od tego, czy przyjmujemy wizję Wellsa, czy też jej późniejsze interpretacje, konkluzja *Wyspy doktora Moreau*, jak i z literacko-filmowych wersji *Muchy*, każe nam patrzeć na człowieka jak na ‘jedność’, wyjątkową istotę, która powinna funkcjonować w bezpiecznej odległości od innych bytów, a żadna ingerencja w ten porządek nie jest właściwa.

## 2.3. Między sapiensami i neandertalczykami

Interesujące dopełnienie obrazu relacji międzyrodzajowych i międzygatunkowych przedstawionych w *Wyspie doktora Moreau* stanowi praca popularnonaukowa *Outline of History*, wydawana w odcinkach od 1919 roku, w której Wells kreśli historię świata od początku kształtowania się Ziemi do I wojny światowej. Fragment z tej publikacji, opisujący neandertalczyka znalazł się na pierwszej karcie powieści *Spadkobiercy* Williama Goldinga, wydanej po raz pierwszy w 1955 roku:

---

<sup>50</sup> Karol Darwin, *O wyrazie uczuć u człowieka i zwierząt*, tłum. Zofia Majlert i Krystyna Zaćwiliłowska, przedm. Włodzimierz Szewczuk, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1988, s. 112.

<sup>51</sup> Tamże.

<sup>52</sup> Herbert George Wells, *Wyspa doktora Moreau...*, s. 40.



[...] Nasza wiedza o wyglądzie Neandertalczyka jest znikoma, ale możemy przypuszczać, że... był bujnie owłosiony, brzydki, budził odrazę odmienną budową czaszki o niskim czole, miał krzaczaste brwi, szyję małą i był niewielkiej postury... Sir Harry Johnston w swojej rozprawie *Views and Reviews* na temat powstania nowoczesnego człowieka pisze: „Mgliste wspomnienie tych stworów podobnych do goryli, przebiegłych, powłóczących nogami, gęsto owłosionych, obdarzonych mocnymi zębami i przejawiających prawdopodobnie skłonności kanibalistyczne, mogło się stać zaczątkiem ludowych opowieści o wilkołakach...”<sup>53</sup>.

Botanik, lingwista i ważny gracz w kolonialnej walce o Afrykę, Harry Johnston, na którego powołuje się Wells, prezentował wyraźny pogląd na temat wyglądu i zachowań kuzynów sapiensów, motywowany tyleż hierarchiczną wizją gatunków, co wizją nierówności ras. Chociaż zbiór 24 odcinków *Outline of History* Wellsa wydany w latach 1919–1920, a później w jednym tomie, poprawiany i wznawiany w kolejnych latach, wzbudzał zastrzeżenia naukowców, to jednak wyraźnie oddziaływał na wyobraźnię społeczną – pracę sprzedano w ponad dwóch mln egzemplarzy, była też polecana w niektórych uniwersytetach. Obraz neandertalczyka jako istoty nie-ludzkiej, a w domyśle: zwierzęcej, okrutnej, brzydkiej i wstrętnej został ukształtowany m.in. przez Wellsa.

Golding w *Spadkobiercach* podejmuje polemikę z obrazem nakreślonym przez Wellsa, przedstawiając neandertalczyków z dużą empatią jako (pod)gatunek inny niż człowiek współczesny<sup>54</sup>, ale wyposażony w wiele pozytywnych cech. W powieści opisano życie grupy neandertalczyków w przededniu ich wyginięcia czy raczej zagłady z rąk współczesnego człowieka – *Homo sapiens sapiens*. Główni bohaterowie Lok i Fa wraz z resztą plemienia spotykają grupę innych ludzi – zorganizowanych, posiadających czółna i uzbrojonych w łuki oraz dzidy sapiensów. Kontakt z nimi okazuje się dla neandertalczyków śmiertelny, jeden po drugim giną z rąk innego gatunku ludzi, aż przy życiu pozostaje tylko para protagonistów – ostatni przedstawiciele *Homo neanderthalensis*. Powieść napisana w większości z perspektywy neandertalczyków w języku stworzonym specjalnie dla nich, skłania czytelników do spojrzenia na Loka i Fa jak na bliskie nam istoty, gatunkowych kuzynów, obdarzonych (podobnie jak sapiensi) emocjonalnością, troszczących się o swych bliskich, zmagających się z trudami codziennego życia, walczących o przetrwanie.

Anat Pick określa *Spadkobierców* jako „śmiały ekopoetyczny eksperyment, który zapoczątkował nowy rodzaj wrażliwości literackiej”<sup>55</sup>. Chodzi o relacje łączące teksty (post)kolonialne z ekofikcją, wszak opowieść o spotkaniu sapiensów z neandertalczykami to tyleż metafora spotkania Europejczyków z rdzennymi miesz-

<sup>53</sup> William Golding, *The Inheritors*, Faber and Faber 1955. Korzystam z wydania polskojęzycznego: tegoż, *Spadkobiercy*, tłum. Ryszarda Grzybowska, Warszawa: Czytelnik 1989, s. 5.

<sup>54</sup> Badacze klasyfikują neandertalczyka bądź jako podgatunek człowieka rozumnego (*Homo sapiens neanderthalensis*), bądź jako odrębny gatunek (*Homo neanderthalensis*).

<sup>55</sup> Anat Pick, *Creaturely Poetics. Animality and Vulnerability in Literature and Film*, New York: Columbia University Press 2011, s. 53.

kańcami innych kontynentów oraz historia ich podboju, jak i obraz stosunku sapiensów do innych gatunków, a nawet jeszcze szerzej – do nie-ludzkiej przyrody. Fikcyjne „odzyskiwanie” mowy i wrażliwości wymarłych neandertalczyków (doskonale osiągnięcie ekopoetyczne) to największy atut powieści. „Neandertalska poetyka” wydaje się tym bardziej przejmująca i wzruszająca, im bardziej zdajemy sobie sprawę z tego, że wraz ze śmiercią Loka i Fa zniknie świat neandertalczyków i ich opowieści, a zastąpią go narracje sapiensów – zgodnie z logiką, że historię piszą zwycięzcy. Pick przedstawia utwór Goldinga jako pierwszą przypowieść postkolonialną, odsłaniającą „grzech pierworodny” kolonizacji i ludobójstwa, które zapoczątkowało skomplikowane relacje międzyrasowe i międzygatunkowe<sup>56</sup>. Neandertalczyki w powieści Goldinga ukazani zostali jednocześnie jako ludzie i nie-ludzie, tymi pierwszymi są w sensie przynależności do rodziny człowiekowatych, w drugim jako różniący się od człowieka rozumnego (*Homo sapiens*) i raczej odseparowani od nich. Świata doświadczają zmysłami, np. swoich i obcych rozpoznają po zapachu, nawet gdy ci znajdują się daleko od nich, mówią obrazami i gestami, bardzo konkretnymi przedstawieniami, jak wtedy, gdy bohater opowiada o martwym zwierzęciu, które zjedzą: „– Mam obraz w głowie. Lok wraca do wodospadu. Biegnie zбочem góry. Niesie jelenia. Kot zabił jelenia, wysłał krew, nie ma żadnej winy. O tak!”<sup>57</sup>, lub wtedy, gdy Fa mówi o polanie zasobnej w roślinne pożywienie: „– Widzę obraz. Dobre jedzenie roślin. Nie tutaj. Rośliny przy wodospadzie”<sup>58</sup>. Kontakt neandertalczyków ze światem jest konkretny i obrazowy, a nie abstrakcyjny, jednocześnie intersubiektywność tego gatunku jawi się jako skorelowana z obrazami określonych zwierząt, roślin, miejsc i ludzi ze swojego plemienia. W ich komunikacji i sposobie bycia w świecie nie ma niczego transcendentnego, prezentują raczej wrażliwość zakorzenioną w ucieleśnionym doświadczeniu. Plemię praktykuje coś, co Ralph R. Acampora określa jako kontakty międzysomatyczne i międzycieleśne, czy też międzygatunkowe doświadczenie moralne<sup>59</sup> – ujawnia się to m.in. wtedy, gdy bohater opisuje sposób zdobycia mięsa, odczuwając jednocześnie więź z kotem, który zabił jelenia, jak i z upolowanym zwierzęciem. Ten sposób bycia w świecie czyni neandertalczyków istotami psychicznie odmiennymi od przybyszy – nowych ludzi, którzy wytwarzają narzędzia i umiejętnie posługują się nimi (tam, gdzie sapiens widzi dzidę z kamiennym ostrzem jako skuteczną broń, tam neandertalczyk dostrzega gałąź i kamień na jej końcu), organizują, planują, a w upojnym amoku (po spożyciu sfermentowanego miodu) odprawiają jakieś modły, składają ofiary ze zwierząt. Tragiczny los bohaterów zasadza się na odmienności predyspozycji psychicznych i wynikającej z tego różnicy w postrzeganiu rzeczywistości oraz byciu

<sup>56</sup> Tamże, s. 54.

<sup>57</sup> William Golding, *Spadkobiercy*, s. 31.

<sup>58</sup> Tamże, s. 42.

<sup>59</sup> Ralph Acampora, *Corporal Compassion: Animal Ethics and Philosophy of Body*, Pittsburgh: University of Pittsburgh Press 2006, s. 78–96.

w świecie. Ujawnia się to szczególnie w ostatnich rozdziałach powieści, gdy drogi neandertalczyków i sapiensów rozchodzą się.

Lok i Fa po kilku gwałtownych, nieprzyjemnych dla nich spotkaniach z sapiensami, porównują przybyszy do tego, czego się boją, lub co wywołuje w nich obrzydzenie: jedno z nich stwierdza, że „woda jest straszna”, drugie odpowiada: „woda jest lepsza niż nowi ludzie” i dalej: „nowi ludzie są jak wilk i miód, zepsuty miód, a także rzeka”. W odpowiedzi: „są jak ogień w lesie”, „są jak zima”<sup>60</sup>. Z kolei sapiensi nie rozumiejąc zachowania neandertalczyków, uznają, że mają do czynienia z demonami/diablami. Boją się ich, ale jednocześnie postrzegają plemię, do którego przynależą Lok i Fa jako niski, ograniczony, a w konsekwencji możliwy do pokonania gatunek. Jeden z sapiensów wypowiada to ochrypłym głosem: „Żyją w górach i mrocznych lasach. My będziemy żyli na równinach i wodzie. Nic nam nie może zagrażać ze strony mrocznych lasów”<sup>61</sup>. Neandertalczyki myślą i mówią konkretnymi obrazami, tu i teraz, sapiensi rozumują perspektywicznie, roztaczając wizję pokonania rywali. Ceną, jaką zapłacą neandertalczyki za takie funkcjonowanie w świecie będzie ich wyginięcie, koszty, jakie poniesie drugi gatunek to zatracenie zdolności międzysomatycznych, międzycieleśnych kontaktów i wyalienowanie ze świata przyrody.

W *Spadkobiercach*, inaczej niż w *Wyspie Doktora Moreau*, nie spotykamy ludzko-zwierzęcych hybryd, lecz dwa gatunki ludzkie żyjące przez pewien czas obok siebie. Propozycja Wellsa, oparta na połączeniu motywu boskiej kreacji i ewolucji, tylko pozornie przełamuje perspektywę hierarchii bytów. Tytułowy bohater – jako postać szalonego naukowca – przejmuje „boskie kompetencje” do tworzenia żywych istot, ale próbując uformować ludzko – nie-ludzkie hybrydy, ponosi klęskę, a uczłowiczane przez niego zwierzęta odzyskują swą zwierzęcą kondycję, która jawi się jako zasadniczo odmienna od kondycji ludzi. Chociaż w powieści odnaleźć można kilka ważnych tropów dotyczących sprzeciwu wobec wiwisekcji nie-ludzkich istot – o czym pisałam w poprzednim podrozdziale – to ostatecznie humanizowane zwierzęta służą krytyce upłynniania granic między tym, co ludzkie i nie-ludzkie. W tym sensie utwór Wellsa skłania do rozbudzenia wrażliwości na los zwierząt, ale nie przekracza przyczółków ontologicznego podziału na ludzi i zwierzęta. Z kolei Golding, odrzucając antropologię teologiczną, zgodnie z którą pojawienie się współczesnego człowieka i usytuowanie go ponad zwierzętami wpisane zostało w boski plan, podejmuje próbę odejścia od myślenia o różnicach gatunkowych (w tym przypadku między różnymi (pod)gatunkami ludzi) poprzez pryzmat wartościowania i hierarchizowania.

Z perspektywy posthumanistycznej *Spadkobierców* można uznać za ważną lekturę o tyle, o ile czytelnikom zwraca uwagę na różne, przez pewien czas żyjące obok siebie, (pod)gatunki człowieka dysponujące niewspółmiernymi wobec siebie sposo-

---

<sup>60</sup> Tamże, s. 170–171.

<sup>61</sup> Tamże, s. 200.

bami funkcjonowania w świecie: myślenia, odczuwania, działania, a różnice te nie zostały przedstawione w sposób hierarchiczny, lecz problemowy. Nabiera to szczególnego znaczenia w kontekście współczesnych badań genetycznych, udowadniających, że materiał biologiczny ludzkich autochtonów Europy i Azji zawiera ok. dwa procent genów neandertalskich. Odkrycie to jest tyleż interesujące, co niebezpieczne – interesujące, gdyż wskazuje na bliższe kontakty międzygatunkowe, skutkujące pokrewieństwem sapiensów i neandertalczyków niż sądzono jeszcze kilkanaście lat temu; niebezpieczne, ponieważ pojawia się obawa o ideologiczne wykorzystanie tej wiedzy – różnice w zapisie genetycznym ludzi z różnych rejonów świata mogą stać się argumentem do wzniecenia kolejnych dyskusji o podłożu rasistowskim.

Chociaż odkrycie „proporcji genetycznych” człowieka rozumnego należy do współczesnej nauki, to wyobrażenia na ten temat mają o wiele dłuższą historię<sup>62</sup>. W *science fiction* ujawnia się to m.in. w obrazach: „obcy to zwierzę” *versus* „zwierzę to obcy”. Pierwsza wizja wpisuje obcość w sferę uprzedzeń rasowych, druga w kategorię gatunkowizmu. Na tę pierwszą kwestię już kilkadziesiąt lat temu zwracał uwagę antropolog i autor opowiadań *science fiction* Chad Oliver. W nieopublikowanym tekście z 1974 roku wspominał, że studiując antropologię i czytając *science fiction*, dostrzegał podobne dylematy: „Problemy kulturowych kontaktów i kulturowych konfliktów, dyskusje o kulturowym relatywizmie, idea kulturowej ewolucji, cały nacisk w spojrzeniu na sprawy z różnych perspektyw, pytania o to, co rozumiemy przez człowieczeństwo – one były tak charakterystyczne dla *science fiction*, jak i antropologii”<sup>63</sup>. Chodziło przede wszystkim o postrzeganie Obcego, kwestię istotną zarówno w badaniach antropologicznych, jak i fikcji literackiej oraz filmowej (kontakt z inteligentnymi istotami spoza Układu Słonecznego czy przedstawicielami nieznanymi na Ziemi form życia), a także o metody poznawania i przedstawiania Obcego. Na początku XXI wieku sygnalizował to także Adam Roberts, który jeden z rozdziałów publikacji *Science Fiction. The New Critical Idiom* poświęcił sposobom przedstawiania Obcych w fantastyce naukowej. Podkreślał, że chodzi o coś więcej „niż proste zakodowanie ‘obcego’ jako czarnego, chociaż czasami faktycznie tak się zdarza. Jedną z mocnych stron *science fiction* jest to, że pozwala na bardziej złożone i wyrafinowane przedstawienia dynamiki różnicy oraz pozwala na ujęcie tych kwestii w formie popularnej”<sup>64</sup>. Do przedstawień dynamiki różnicy w fantastyce naukowej przyjdzie nam jeszcze powrócić w kolejnym rozdziale, tu sygnalizuję jedynie, że frazy „obcy to zwierzę” i „zwierzę to obcy” są niejako „dwoma strona-

---

<sup>62</sup> Zagadnienia te poruszane są np. w publikacji: Bernard Waldenfels, *Topografia obcego. Studia z fenomenologii obcego*, Warszawa: Oficyna Naukowa 2002, a zwłaszcza w pracach badawczych z nurtu postkolonializmu, zapoczątkowanego książką: Edward W. Said, *Orientalism* z 1978 roku. Pierwsze wydanie polskojęzyczne: tegoż, *Orientalizm*, tłum. Witold Kalinowski, Warszawa: PIW 1991.

<sup>63</sup> Cyt. za: Samuel Gerard Collins, *Scientifically Valid and Artistically True: Chad Oliver, Anthropology and Anthropological SF*, „Science Fiction Studies” 2004, vol. 31, s. 243.

<sup>64</sup> Adam Roberts, dz. cyt., s. 94.

mi tego samego medalu” – odzwierciedlają lęki przed innością/obcością: rasową i gatunkową, przy czym w lęki te immanentnie wpisane zostaje hierarchizowanie oparte na egoizmie grupowym<sup>65</sup>. Inny/obcy w domyśle jest gorszy, a także brzydki, okrutny, przerażający (jak neandertalczyk w opisie Wellsa czy tytułowy bohater filmu *Obcy. 8 pasażer „Nostramo”*).

## 2.4. W towarzystwie ‘swoich’ i ‘innych’

W *science fiction* odnaleźć można niesłabnącą popularność stereotypowych przedstawień obcości/inności, wpisanych w fabułę konfliktu między stronami (przykładowo: *Wojna światów* z 1898 roku Wellsa i ekranizacje oraz adaptacje tej powieści<sup>66</sup>, czy *Avatar* z 2009 roku<sup>67</sup>), jednocześnie jednak pojawiają się utwory bardziej problematyzujące tę kwestię. Do takich realizacji należy film *Gräns (Granica)* z 2018 roku, którego twórcą jest irańsko-duński reżyser Ali Abbasi<sup>68</sup> (film powstał na podstawie opowiadania pod tym samym tytułem, które napisał John Ajvide Lindqvist). Główna bohaterka, Tina, obdarzona wyostrozonym zmysłem powonienia, potrafi także „wywąchać” ludzkie emocje, co czyni ją niezmiernie skuteczną w zawodzie celniczki. Bez problemu rozpoznaje strach, zmieszanie, niepewność, poczucie winy, napięcie osób przekraczających granicę i bezbłędnie znajduje bagaż, w którym przemycą się niepożądany towar. Wszystko to zawodzi w chwili przybycia do miasteczka nowej osoby, która zwraca uwagę Tiny właśnie dlatego, że nie może rozpoznać jej zapachu ani emocji. Widzowie od razu dostrzegają, że obydwójce bohaterowie mają podobną, przysadzistą budowę ciała i nietypowe, szorstkie, nabrzmiałe rysy twarzy, co skłania do wniosku, że właśnie owo podobieństwo protagonistów osłabia zmysły Tiny i czyni ją bezbronną wobec Vorë’a. Bohaterowie wkrótce odkrywają wiele innych podobieństw: silną, wręcz atawistyczną potrzebę kontaktu z przyrodą, jedzenia insektów, ale przede wszystkim poczucie obcości w społeczeństwie, w którym funkcjonują.

---

<sup>65</sup> Peter Singer w projekcie nowej etyki przedstawionej w publikacji *O życiu i śmierci* kwestionuje tzw. gatunkowizm jako cechę moralnie znaczącą z tych samych powodów, dla których ani rasa, ani płeć nie mogą być takimi cechami – w każdym z tych przypadków, jak podkreśla Singer, „są formami protekcyjnalizmu lub egoizmu grupowego”. *Petera Singera etyka jakości życia – krytyka etyki tradycyjnej*, w: *Etyka w teorii i praktyce. Antologia tekstów*, red. Z. Kalita, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego 2001, s. 294.

<sup>66</sup> Herbert G. Wells, *The War of the Worlds*, London: William Heinemann 1898, pierwsze wyd. polskojęzyczne ukazało się rok później. Filmy oparte na fabule powieści albo inspirowane nią: 1953, reż. Byron Haskin; 2005, reż. Steven Spielberg; 2005, reż. David M. Latt; 2005, reż. Timothy Hines; oraz miniseriale: 2019, reż. Craig Viveiros; 2019, reż. Richard Clark, Gilles Coulier.

<sup>67</sup> *Avatar*, reż. James Cameron, USA/Wielka Brytania 2009.

<sup>68</sup> *Gräns (Granica)*, reż. Ali Abbasi, Dania/Szwecja 2018.

Wkrótce między bohaterami rozkwita uczucie i właściwie do tego momentu film można by uznać za metaforyczny obraz dwojga wyalienowanych osób, które w miłości odnajdują sens i radość życia. Tak się jednak nie dzieje, gdyż dalszy przebieg zdarzeń komplikuje postawy i uczucia bohaterów. Vore pełniący w filmie – przynajmniej do pewnego momentu – rolę przewodnika Tiny, odkrywa tajemnice ich egzystencji: nie są ludźmi, lecz trollami, stąd poczucie wyalienowania (choć bohaterka stara się funkcjonować według norm społecznych, to ciągle odczuwa swą odmienność), tłumione, skrywane, ale ciągle odzywające się instynkty, a zwłaszcza wzajemny pociąg seksualny bohaterów, potwierdzający, że cechy ich wyglądu, zapach, zachowanie, które ludziom wydają się dziwne, czy odpychające, im jawią się jako atrakcyjne. Bohaterka początkowo podąża tokiem myślenia kochanka, buntuje się przeciwko mistyfikacji mającej ukryć jej pochodzenie (symbolizowanej przez ojca, który ją przygarnął po śmierci biologicznych rodziców i ukrywał ten fakt) oraz „wtłoczyć” w normy społeczne. Zmienia się to wtedy, gdy zaczyna rozumieć, że celem życiowym Vore’a jest szkodenie ludziom, co wynika z doznanych krzywd i głębokiego przekonania o niemożliwości pokojowego współistnienia tych dwóch grup humanoidalnych. Ostatecznie Tina wybiera własną, nieoczywistą drogę: znając swoje korzenie i tragiczny los biologicznych rodziców, jaki zgotowali im ludzie, funkcjonuje poza społecznością, czy na jej obrzeżach, ale uchyla się od postawy morderczej wrogości wobec ludzi, która przepajała jej kochanka.

Film interpretowano jako rozprawę o współczesnych migracjach, problemach z wizją/ konceptualizowaniem i metodami asymilacji uchodźców oraz migrantów, jako obraz konfliktów międzykulturowych oraz różnych postaw wobec nich, jako odsłonę narastających napięć między naturą i kulturą, a od strony specyfikacji filmoznawczej jako przykład balansowania między *fantasy*, erotycznym thrillerem i dramatem<sup>69</sup>. Jednak w filmie dzieje się coś jeszcze – tytułowa granica odnosi się nie tylko do kwestii migracji (symbolicznie ujętej jako przejście graniczne), lecz także do granic gatunkowych, płciowych, seksualnych<sup>70</sup>.

Widzowie od początku otrzymują wskazówki na temat odmienności głównych bohaterów względem pozostałych, drugoplanowych postaci: wyglądają nieco inaczej niż inni ludzie, jedzą robaki, tarzają się w ściółce leśnej, Tina kąpiąc się w jeziorze, odsłania bliznę na styku pleców i pośladków, która wkrótce okazuje się śladem po usunięciu ogona, a podobną bliznę odkryto także na ciele Vore’a. Dość szybko na jaw wychodzi również, że bohater wyglądający jak mężczyzna, ma żeńskie narządy płciowe, nieco później dowiadujemy się, że główna bohaterka unika kontaktów seksualnych, ponieważ jej narządy płciowe różnią się od tych, którymi dysponują ludzkie kobiety. Tytułowa granica odnosi się więc zarówno do tożsamości kulturo-

<sup>69</sup> Zob. Meta Mazaj, *Border Aesthetics and Catachresis in Ali Abbasi's Gräns/Border (2018)*, „Transnational Screens” 2020, 11, s. 34–47.

<sup>70</sup> Zob. Anna Mrozewicz, *A Shimmering Movement: Ali Abbasi's Border as a Trans\* Posthumanist Post-celluloid Adaptation*, „Journal of Scandinavian Cinema” 2021, vol. 11, no. 1, s. 11–30.

wej, rasowej, jak i gatunkowej, a także płciowej oraz seksualnej. W tym sensie film uruchamia wiele tropów istotnych dla myśli posthumanistycznej.

Jak zaznaczałam w pierwszym rozdziale, z perspektywy posthumanistycznej pojęcie 'człowiek' jawi się jako problematyczne ze względu na jego historycznie i ideologicznie ekskluzywny charakter. W filmie Abbasiego wybrzmiewa to wyraźnie: przejście graniczne to symbol umowy społecznej, gdzie jedna grupa decyduje o tym, jakich Obcych i na jakich zasadach (obowiązującego prawa, obyczaju, przekonań), dopuści się do swojej/swojskiej strefy/sfery: kraju, rodziny, gatunku itd. Jednocześnie w filmie – i to już od początku – ukazano nieszczelność granicy: pracownicy przejścia granicznego „przymykają oko” na kontrabandę niektórych używek, najlepszą pracownicą okazuje się wycofana społecznie kobieta, która później dowiaduje się, że jest trollem, a następnie odkrywa swą nie-ludzką płciowość i seksualność. Jednocześnie to właśnie Tina demaskuje na przejściu granicznym proceder przemytu pornografii dziecięcej, a potem konsekwentnie dąży do zdemaskowania szajki wykorzystującej dzieci. W tym ujęciu Tina, która później wraca do swego pierwszego imienia, Rava, jawi się jako obrończyni praw ludzkich, o wiele bardziej zaangażowana w sprawę, niż jej ludzcy koledzy przedstawieni w filmie.

Podjęcie tematu pedofilii oraz dziecięcej pornografii jest znamienne nie tylko z powodu problemu ponadnarodowej praktyki tych działań, lecz także wprost wyrażonej graniczności procederu – pod względem moralnym, prawnym, a nawet przestrzennym. Ową granicę wyznaczają drzwi mieszkania w kamienicy, gdzie po jednej stronie toczy się spokojne życie społeczności mieszczańskiej, a po drugiej dochodzi do okrutnych praktyk seksualnych. Drzwi mieszkania symbolizują sztywność, a jednocześnie umowność tych podziałów, bowiem po każdej stronie stoją ci sami ludzie, choć tu i tam zachowują się inaczej. Banalność zła, którego dopuszczają się przeciętne, zwyczajne, a jednak okrutne osoby, wzmacnia relacja Tiny/Ravy: „Całkiem normalna para. W całkiem normalnym domu pełnym mebli z IKEI”<sup>71</sup>. Banalność zła, zdiagnozowana kilkadziesiąt lat temu przez Hannah Arendt podczas procesu Adolfa Eichmanna<sup>72</sup>, odzywa się w *Granicy* ponownie i dotyczy równie ekstremalnych działań, choć tym razem osadzonych w fikcyjnej rzeczywistości filmowej. Jednak odniesienie do „mebli z IKEI” skłania widzów do konfrontacji nie z fikcją, lecz współczesną rzeczywistością. Powtarzalność, seryjność, długi proces wytwarzania/składania mebli na różnych odcinkach, przez różnych ludzi, jawi się jako metafora rozmytej odpowiedzialności (dawniej i dziś) za systemowo zorganizowaną, a jednocześnie upłynnioną odpowiedzialność za popełnione zbrodnie.

Tytułową granicę, interpretowaną jako realną i symboliczną strefę oddzielającą jedną grupę od innej, odnieść można zarówno do kwestii etnicznych, jak i gatun-

<sup>71</sup> *Granica*, 1:06:31 – 1:06:36.

<sup>72</sup> Hannah Arendt, *Eichmann w Jerozolimie: o banalności zła*, tłum. Adam Szostkiewicz, Kraków: Znak 1998.

kowych. W tym pierwszym ujęciu Vore i Tina/Rava jawią się jako swoi (np. Tinę na początku przedstawiono jako celniczkę – strażniczkę porządku społecznego i państwowego), a jednocześnie obcy, co w filmie zarysowano poprzez inność ich wyglądu, obyczajów, upodobań kulinarnych, zachowań seksualnych. W przedstawionym świecie filmowym główni bohaterowie, trolle, sytuują się w nieoczywistym porządku ontologicznym – jako ludzie, a zarazem nieludzie. Odwołanie do mitologii nordyckiej – w której trolle, postaci o humanoidalnych kształtach, ale różniący się od ludzi – jest znamienne, wprzęga bowiem w wyobraźnię widzów archetypowe rozumienie obcości (jako brzydoty, zwierzęcości, prymitywności, zagrożenia)<sup>73</sup>, a jednocześnie odnosi je do określonego, nordyckiego kręgu kulturowego.

W nordyckiej tradycji trolle zamieszkują trudno dostępne dla ludzi tereny, takie jak lasy, góry, jaskinie, czasami ze starości ich ciała pokrywają się roślinnością i w tym sensie ściśle powiązane są ze sferą natury przeciwstawionej ucywilizowanej strefie ludzkiej symbolizowanej przez zagospodarowane wsie i miasta. Trolle różnią się charakterem, co w filmie Abbasiego ujawnia się poprzez zestawienie cech osobowościowych, motywacji podjętych działań, postaw życiowych Vore'a i Tyny/Ravy. Jednak w filmie mamy do czynienia nie tylko z utrwalonym w nordyckiej tradycji przedstawieniem trollów, lecz także z trawestacją, a przynajmniej reinterpretacją tego obrazu. Jeśli bowiem w dawnych podaniach trolle przedstawiano jako istoty psotne lub chciwe, skąpe, działające na szkodę ludzi, to w *Granicy* sytuacja jest zgoła odmienna – to przedstawiciele cywilizowanego świata stanowią zagrożenie dla głównych bohaterów. Dowiadujemy się o tym z rozmowy Vore'a z Tiną/Ravą, gdy ten pierwszy opowiada o losach swoich rodziców zamkniętych przez ludzi w odizolowanym zakładzie, w którym przeprowadzano na nich eksperymenty, w wyniku czego umarli, i z późniejszej rozmowy bohaterki z ojcem, który ją adoptował po śmierci biologicznych rodziców w takim zakładzie. Vore informuje partnerkę, że na świecie są jeszcze nieliczne grupy trolli ukrywające się przed ludźmi, które tworzą komuny, żyjące według własnych zasad. Znamienne jest to, że owi Obcy ukrywają się, boją się i nienawidzą, a przynajmniej – jak Tina/Rava – czują ogromny żal do ludzi (także do ludzkiego ojca, który ją nielegalnie przygarnął, wychował i kochał, ale ukrył prawdę o jej rodowodzie). W filmie to nie trolle zagrażają cywilizowanym ludziom, lecz na odwrót.

Z perspektywy wzajemnie warunkujących się zjawisk rasizmu – gatunkowizmu jest to bardzo przejmujące ujęcie filmowe. Opowieść Vore'a przywołuje na myśl nazistowskie obozy koncentracyjne i obozy zagłady, w których przeprowadzano okrutne eksperymenty medyczne<sup>74</sup>, jednak odnosi się także do późniejszych konfliktów i nieludzkich praktyk w innych rejonach świata w drugiej połowie XX wie-

<sup>73</sup> Zob. Bernhard Waldenfels, dz. cyt.

<sup>74</sup> Zob. Ernst Klee, *Auschwitz: medycyna III Rzeszy i jej ofiary*, tłum. Elżbieta Kalinowska-Styczeń, Kraków: Universitas 2011.



ku i na początku kolejnego stulecia. Jednocześnie literacką, jak i filmową *Granicę* można odnieść do świata przedstawionego w *Spadkobiercach* Goldinga – powieści, w której opisano fikcyjne spotkanie sapiensów i neandertalczyków, początkujące szereg wydarzeń ostatecznie prowadzących do wyginięcia tej drugiej grupy ludzi. Jeśli utwór Goldinga – zgodnie z interpretacją Pick – uznać można za pierwszą przypowieść opisującą prehistoryczny grzech kolonizacji i ludobójstwa, będący początkiem skomplikowanych relacji międzyrasowych oraz międzygatunkowych, a szerzej stosunku sapiensów do wszelkich nie-ludzkich form życia, to *Granicę* uznać można za swoistą kontynuację tego obrazu. Vor i Tina/Rava przedstawieni zostali jako ludzie, a zarazem nie-ludzie, próbują odnaleźć się w cywilizowanym świecie ludzkim, ale faktycznie przynależą do sfery natury, z którą sapiensi nie mają już bliskich, instynktowych, atawistycznych relacji. Odmienność bohaterów (jako nie-ludzkich w posthumanistycznym sensie: *nonhumans*, *more-than-humans* and *other-than-humans*) skazuje ich na samotność w ludzkim świecie, wycofanie i nieustanne poczucie niepewności.

W filmie ową odmienność protagonistów szczególnie wyraziście przedstawiono w sferze płciowej i seksualnej. Na początku filmu dowiadujemy się, że Vore, mimo bardzo męskiego wyglądu, ma żeńskie narządy płciowe, Tina/Rava, mimo że spotyka się z ludzkim partnerem, nie dopuszcza do intymnego zbliżenia między nimi, zdając sobie sprawę ze swej odmiennej budowy. Jednak gdy zaczyna odczuwać rasową/gatunkową więź z trollem, a później zakochuje się w nim, dochodzi do fizycznego oraz emocjonalnego zbliżenia. Miłosna scena rozegrana między protagonistami w lesie jest gwałtowna, wręcz brutalna w swym naturalistycznym obrazie, co podkreśla zbliżenie kamery na wykrzywione twarze Vore'a i Tiny/Ravy oraz narządy płciowe odbiegające wyglądem od ludzkich. Gwałtowność sceny dopełniają głośne porykiwania bohaterów. Wkrótce dowiadujemy się, że to nie Tina/Rava, lecz Vore biologicznie jest zdolny do wydawania potomstwa i wraz z główną bohaterką odkrywamy, że jej kochanek urodził dziecko, czy raczej jakiś rodzaj jaja, albo nie w pełni ukształtowanego humanoidalnego oseska, które niczego nie czuje, nie ma biologicznych ani emocjonalnych potrzeb. Ostatecznie, w wyniku dalszych wydarzeń i samobójczego aktu Vore'a, Tina/Rava przygarnia oseska i otacza go opieką.

W filmie wybrzmiewa szerokie spektrum tego, co Patricia MacCormack określa jako *posthuman sexuality* – termin wprowadzony z teorii feministycznych, queerowych i subiektywnej filozofii stawania się. Badaczka za wspólną cechę tych obszarów uznaje odejście od twardego, esencjalistycznego definiowania płci, ról społecznych pełnionych w społeczeństwie ze względu na płeć oraz orientacji seksualnej: „Po zdekonstruowaniu przez Foucaulta seksualności jako społeczno-genealogicznego projektu społecznej kontroli ciał i przyjemności, feminizm zajął się seksualnością jako czymś izomorficznie zaanektowanym przez męską przyjemność oraz fallusa; oba projekty pokazują, że płeć i seksualność nigdy nie były czymś wyłącznie bio-

logicznym czy naturalnym<sup>75</sup>. Powołując się na Foucaulta, a także Deleuze'a i Guattariego oraz takie intelektualistki jak Irigaray i Kristeva, MacCormack wskazuje, że w tej formacji myślowej podział na heteronormatywność i homoseksualizm historycznie obciążony aberracjami kryminalnymi oraz medycznymi nie ma zastoso-  
wania. MacCormack podkreśla, że koncepcja *posthuman sexuality* jest całkowicie wyzwolona od przymusu łączenia płci i seksu z reprodukcją, „gdyż rozmontowuje role społeczne przypisane płciom w procesie reprodukcji, ponieważ celebrytuje antagonistyczne zespolenie hybryd, a te są sterylne, a także ze względu na wymuszoną eksterminację nie-ludzi w obliczu przeludnienia<sup>76</sup>. W przypadku bohaterki filmu *Granica* owo rozmontowywanie ról przypisanych płciom wynika z jej fikcyjnej tożsamości – jako troll różni się pod względem budowy narządów płciowych od ludzi. Tę fikcyjną tożsamość ująć można jako metaforę nienormatywnej, niebinarnej tożsamości płciowej/seksualnej. Tina zwierza się Vore'owi: „Jako dziecko myślałam, że jestem wyjątkowa. Miałam tyle wyobrażeń na swój temat. Ale gdy dorosłam dotarło do mnie, że jestem po prostu człowiekiem. Brzydkim, dziwnym człowiekiem z wadą chromosomalną<sup>77</sup>. W odpowiedzi słyszy: „Nie ma w tobie żadnej wady<sup>78</sup>. Wadę chromosomalną, o której wspomina bohaterka, odnieść można do kondycji osób interplciowych borykających się z samoidentyfikacją<sup>79</sup>, ale szerzej także do wszelkich nienormatywnych supozycji płciowych oraz seksualnych. Z kolei spokojna, ale wyraźna odpowiedź protagonisty kieruje uwagę ku wielowarstwowej koncepcji płci i akceptacji dla inności.

Właśnie wielowarstwowość i sproblematyzowanie inności, czy wręcz obcości, stanowią główne atuty *Granicy*. Ta rozważana w ujęciu rasy, odsłania zarówno mocno utwierdzone stereotypy na temat różnic i hierarchii ras, jak i współczesne kwestie związane z przemieszczaniem się ludności między państwami oraz dyskusje na temat polityki czy różnych polityk migracyjnych. Z perspektywy gatunkowej film kieruje uwagę widzów na to, co w nas specyficznie ludzkie, a co nieludzkie, zwierzęce, a jeszcze szerzej, jakie relacje wytworzyliśmy z przedstawicielami naszego gatunku oraz innymi formami życia, jak funkcjonujemy w sferze naturokultury. Sama figura trolla bywa interpretowana jako ludowe, a obecnie także popkulturowe przedstawienie neandertalczyka, a w tym świetle opowieść o Tinie i Vore'u jawi się jako posthumanistyczne rozprawianie o przodkach z rodziny *Homo* oraz łączących nas relacjach (faktycznych i/lub wyobrażonych). W tle wybrzmiewa zarówno echo krytyki wobec pozornie moralnej, troskliwej społeczności cywilizowanych, rozumnych ludzi (wątek pedofilii), jak i kwestia ekologii oraz gatunkowizmu (fi-

---

<sup>75</sup> Patricia MacCormack, *Posthuman sexuality*, w: *Posthuman Glossary*, s. 355.

<sup>76</sup> Tamże.

<sup>77</sup> *Granica*, 42:33 – 42:53.

<sup>78</sup> Tamże, 42:56 – 42:57.

<sup>79</sup> Na temat medycznych, prawnych, kulturowych implikacji interplciowości zob. Renata Ziemińska, *Niebinarne i wielowarstwowe pojęcie płci*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2018.

gura *Homo sapiens* jako bytu dominującego, zawłaszczającego, podporządkowującego i wykorzystującego wszystkich innych), co Vore wyraża w zdaniu: „Ludzie to pasożyty wykorzystujące wszystkich dla własnej rozrywki. Nawet własne dzieci”<sup>80</sup>. Z perspektywy badań nad płcią biologiczną i kulturową na uwagę zasługuje to, że główną bohaterką uczyniono postać odbiegającą od współczesnych kanonów kobiecego piękna, o nienormatywnej płciowości, seksualności, a także gatunkowej taksonomii. W tym ujęciu *Granica* uruchamia drżące, wielokrotnie odbijające się od siebie dźwięki posthumanizmu i ekokrytycyzmu: życie, gatunek, rasa, płć, orientacja seksualna.

Stało się to możliwe za sprawą zbudowania fabuły, motywów, obrazów, dźwięków filmu jako hybrydy łączącej to, co magiczne z tym co realistyczne, a w szerszym ujęciu, będącego genologiczną hybrydą kryminału, dramatu, melodramatu, *fantasy*. Filmu nie zrealizowano jednak jako produkcji multigatunkowej, lecz raczej postgatunkowej. Jeśli wielo- i międzygatunkowość charakteryzują wytwarzanie obrazów, dla których punkt wyjścia stanowią określone gatunki w swej mniej lub bardziej kanonicznej formie (w ujęciu genologicznym), łączące lub przełączające się między sobą w określonych sekwencjach, ujęciach, motywach, to postgatunkowość jako bardziej transgresyjna destabilizuje i zakłóca odrębność gatunków. Oparta na logice dyfrakcji stanowi dynamiczny proces wytwarzania (a nie odtwarzania) wieloznacznych sensów i obejmowania różnic. Pożądanym efektem tak rozumianej postgatunkowości, który udało się osiągnąć w *Granicy*, to zainicjowanie ruchu wyprowadzającego widzów ze strefy komfortu, sprowokowanie do przyjęcia produktywnej postawy „wytwarzania sensów”, przechodzenie między różnymi polami dyskursywnymi i/lub tworzenie połączeń tam, gdzie wcześniej wydawały się odebrane lub niepowiązane ze sobą (film interpretowany jako głos o współczesnych migracjach, wielokulturowości, nietolerancji; jako obraz okrucieństwa ludzi wobec Innych, ale także bliskich osób skrywany za sztafażem mieszczańskiej moralności; jako traktat o miłości i nienawiści; jako utwór ekokrytyczny pokazujący oddalenie ludzi od przyrody; jako obraz relacji między ludzkimi i nie-ludzkimi bytami; jako głos w dyskusji o płciowej i seksualnej normatywności oraz obsceniczności). W tym ujęciu *Granica* wymyka się ramom gatunkowym, a także jednoznacznej, heteronomicznej, bazującej na siatce kanonicznych wzorców interpretacji fabuły, wątków, tożsamości i postaw bohaterów, a otwiera na dekonstruowanie świata i jego ponowne składanie, swoisty performance wytwarzający rozmaite, przemieszczające się, a więc zmienne sensory. Film Abbasiego, zarówno ze względu na (nie)ludzkie bohaterów, jak i hybrydową postgatunkowość filmową, wykazuje więc wiele cech afirmatywnej, posthumanistycznej monstrualności: demontaż i eksfigurację, konkretyzację, a zarazem relacyjność nieusankcjonowanego sprzężenia, która wymyka się konceptualnej formalizacji oraz heteronomii.

---

<sup>80</sup> *Granica*, 1:06:38 – 1:06:46.

## 2.5. Obejmując różnice – przypadek Joe i Lilith

Najistotniejsze zagadnienia posthumanistyki dotyczą demontażu i eksfiguracji tożsamości gatunkowej, jej granic oraz relacji między różnymi formami życia. Jeśli w rozprawie humanistycznej z 1486 roku *Oratio de hominis dignitate* Giovanni Pico della Mirandola przedstawił człowieka jako istotę zawieszoną między bytem zwierzęcym a anielskim – przy czym zrównanie ze zwierzętami uznawał za deprecjonujące – to w niektórych nurtach posthumanistyki większą uwagę zwraca się na zwierzęcą kondycję człowieka niż na pretendowanie do anielskiego statusu. Namysł skierowany zostaje na relacje i ich płynność między tym, co ludzkie i nie-ludzkie, a więc na związki człowieka z technologią, z rzeczami, a także współlistnienie ludzi z innymi zwierzętami, czy jeszcze szerzej: z roślinami, piaskiem, wodą. W wielu nurtach posthumanistyki rozróżnienia na gatunki, płcie, orientacje seksualne, rasy, klasy społeczne, ustępują koncepcji człowieka o nieiesencjalistycznej tożsamości, będącej w ciągłym ruchu, działającej w splocie z ludźmi i nie-ludźmi.

W konsekwencji pytanie Immanuela Kanta: „czym jest człowiek?“, zmierzające do określenia skończoności w człowieku (jako kwestii antropologicznej i problemu jestestwa)<sup>81</sup>, ustępuje pytaniu „jak stać się człowiekiem?“. Za tą zmianą dominanty i przesunięciem akcentu zainteresowań posthumanistyki przemawia świadomość nierozstrzygalności sporu o to, czym/kim jest człowiek. Powiadano przecież, że człowiek jest: istotą państwową<sup>82</sup> (Arystoteles), obrazem Boga<sup>83</sup> (św. Augustyn), nicością wobec nieskończoności, wszystkim wobec nicości<sup>84</sup>, trzcina myślącą<sup>85</sup> (Blaise Pascal), istotą posiadającą język, co umożliwi mu rozwój<sup>86</sup> (Johann Gottfried Herder), wypadkową superego i podświadomości<sup>87</sup> (Zygmunt Freud), osobą wolną i twórczą<sup>88</sup>, jedyną rzeczywistością, którą poznajemy i tworzymy od wewnątrz<sup>89</sup>

---

<sup>81</sup> Zob. Martin Buber, *Problem człowieka*, tłum. Robert Reszke, Warszawa: Fundacja Aletheia, Spacja 1993, s. 9–17.

<sup>82</sup> W tłumaczeniu: „człowiek jest z natury stworzony do życia w państwie”, lecz w przypisie pojawia się wyjaśnienie, że dosłowne tłumaczenie brzmi „człowiek jest istotą państwową”. Arystoteles, *Polityka*, w: *Polityka z dodatkiem pseudo-arystotelesowej Ekonomii*, tłum. Ludwik Piotrowicz, wstęp Konstanty Grzybowski, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1964, s. 6–7.

<sup>83</sup> Św. Augustyn, *Wyznania*, tłum. Jan Czuj, Warszawa: Pax 1953, s. 319–320.

<sup>84</sup> Blaise Pascal, *Myśli*, tłum. Tadeusz Boy-Żeleński, Warszawa: Instytut Wydawniczy PAX 1958, s. 63.

<sup>85</sup> Tamże, s. 144.

<sup>86</sup> Johann Gottfried Herder, *Rozprawa o pochodzeniu języka*, tłum. Barbara Płaczkowska, w: tegoż, *Wybór pism*, wybór i oprac. Tadeusz Naumowicz, Wrocław-Warszawa: Narodowy Zakład im. Ossolińskich 1988, s. 87.

<sup>87</sup> Sigmund Freud, *Wstęp do psychoanalizy*, tłum. S. Kempnerówna, W. Zaniewicki, przedm. Kazimierz Obuchowski, Lucjan Korzeniowski, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 1995, s. 54–56.

<sup>88</sup> Emmanuel Mounier, *Wprowadzenie do egzystencjalizmów oraz wybór innych prac*, wybór i oprac. Janusz Zablocki, Kraków: Społeczny Instytut Wydawniczy „Znak” 1965, s. 8.

<sup>89</sup> Tamże, s. 9.

(Emmanuel Mounier), Innym<sup>90</sup> (Emmanuel Lévinas) itd. Drugim powodem, dla którego w posthumanistyce pojęcie ‘człowiek’ okazuje się niedefiniowalne, to historyczna świadomość odmawiania tego miana wielu grupom ludzi. Dość przypomnieć, że w różnych okresach problematyczną kwestią było to, czy kobieta jest człowiekiem, miana tego odmawiano niewolnikom, kolonizowanej ludności poza Europą, chorym psychicznie. Trzeci powód, dla którego posthumanieści/posthumanistki nie dążą do uchwycenia istoty człowieka, wiąże się z rozwojem nauk przyrodniczych i technicznych, niepozwalających już postrzegać go jako pojedynczej i zunifikowanej istoty. Dziś trudno mówić o skończoności człowieka, skoro nauki przyrodnicze dowodzą, że jesteśmy częścią ewoluującej przyrody, a za pomocą technologii inicjujemy autoewolucję. W posthumanistyce dominuje przekonanie, że jesteśmy częścią symbiotycznej planety<sup>91</sup>, funkcjonujemy w kontekście innych form życia i materii nieożywionej: zwierząt, roślin, pokładów geologicznych, bakterii. To z kolei nie pozwala na myślenie o człowieku jak o wyizolowanej czy wyobcowanej od świata, jednolitej, skończonej całości. Można to ująć jeszcze inaczej – nigdy nie byliśmy ludźmi w sensie silnego, antropocentrycznego podmiotu (‘ja’ jako jedność odrębna względem innych bytów), lecz złożonym systemem przemieszczania się materii i energii tworzącym zróżnicowane struktury ekspozycji, współzależności gatunków, zarówno poza nami, jak i wewnątrz naszych ciał. Takie imersyjne, niejednorodne obrazy podmiotowości znajdziemy w wielu w utworach *science fiction*. Tradycyjne sposoby opisywania różnic między ludźmi i nie-ludźmi zostają zakwestionowane, a w zamian oferowane są obrazy złożoności i liminalności.

Jako pierwszy przykład niech posłuży koncepcja nieesencjalistycznej podmiotowości nakreślona długo przed formułowaniem idei posthumanistycznych (w połowie lat osiemdziesiątych XX wieku), a jednak realizująca wizję złożonego systemu przemieszczania się materii i energii tworzącego zróżnicowane, hybrydowe ekspozycje międzygatunkowe. W opowiadaniu *Nazywam się Joe* Poula Andersona z 1957 roku grupa naukowców przeprowadza eksperyment, polegający na stworzeniu pozaziemskiej rasy, pseudo-Jowiszan i kontrolowaniu ich działań oraz emocji. Za pomocą specjalnego urządzenia biofizyk „podłącza” swoją psychikę do psychiki pozaziemskiej istoty o imieniu Joe, by „delikatnie kierować jej myśleniem”<sup>92</sup>. Jowiszanin nie ma więc własnej osobowości, lecz został podporządkowany sterującemu nim człowiekowi. Naukowiec wyznaje swemu współpracownikowi:

---

<sup>90</sup> Emmanuel Lévinas, *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrżności*, tłum. Małgorzata Kowalska, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 1998, s. 26.

<sup>91</sup> Lynn Margulis, *Symbiotyczna planeta*, tłum. Marcin Ryszkiewicz, Warszawa: Wydawnictwo CiS 2000. Na poglądy Margulis powołuje się np. Monika Bakke w tekście: *Post-antropocentryczne ciała: symbionty, protezy, liminalne życia*, „Kultura Współczesna” 2009, nr 1, s. 132–133.

<sup>92</sup> Poul Anderson, *Nazywam się Joe*, tłum. Wiesław Lipowski, w: *Arcydzieła. Najlepsze opowiadania science fiction stulecia*, Warszawa: Prószyński i S-ka 2006, s. 17.

To ja jestem Joe. Nie opuszczałem go od chwili narodzenia się jego świadomości [...] Niemniej jednak ma on wspaniały mózg, a jego komórki nerwowe rejestrują ślady wszelkich przeżyć, dokładnie tak samo jak twoje lub moje; jego synapsy przybrały topografię, która odpowiada mojemu „wzorcowi osobowości”<sup>93</sup>.

Im intensywniej naukowiec łączy się z Jowiszaninem, tym bardziej – ku zaskoczeniu współpracujących z nim kolegów – zaczyna przejmować zachowania nie-ludzkiej istoty. Kaleki, zgorzkniały i oziębły w relacjach międzyludzkich naukowiec, zyskuje witalność nieziemskiego osobnika. Ostatecznie, mając do wyboru życie jako kaleka i trwanie w niezadowoleniu z prowadzonego stylu życia, z drugiej zaś strony perspektywę intensywnych przeżyć, chociażby za pośrednictwem nieludzkiego mózgu, decyduje się na drugi wariant. W wyniku tej decyzji i dalszych działań Joe-Jowiszanin i Joe-człowiek stają się jedną osobą. Naukowiec obserwujący przemianę kolegi podkreśla, że taka sytuacja wcale nie musi być jednoznaczna z degeneracją, lecz może „oznaczать ludzki umysł w nieludzkim mózgu”<sup>94</sup>. Zaskoczeni, a nawet początkowo przerażeni tą sytuacją współpracownicy, zaczynają rozumieć motywację kolegi i dostrzegać pozytywne strony podjętej przez niego decyzji. Jeden z bohaterów opowiadania podkreśla:

Któregoś dnia, mój przyjacielu, kiedy pan i ja pocujemy, że życia jest coraz mniej, a tyle się będzie wokół nas dziać – może i nam spodoba się perspektywa przedłużenia życia w ciele Jowiszanina [...]. Surowe, pełne wigoru, burzliwe życie, na pewno – niebezpieczne, awanturnicze, gwałtowne – ale takie, którego nikt być może nie przeżył od czasów Elżbiety I. O, nie będzie większego kłopotu ze znalezieniem Jowiszanina<sup>95</sup>.

Naukowcy ze stacji badawczej utwierdzają się w tym przekonaniu, dostrzegając wyraz zadowolenia na twarzy kolegi-Jowiszanina. Hybrydyzacja bohatera jawi się więc ostatecznie jako alternatywna forma życia, a nie jako degeneracja.

Transformacja bohatera dokonuje się za sprawą wysoko zaawansowanej technologii. W opowiadaniu Andersona, w którym sprzęt techniczny umożliwia imersję człowieka z Jowiszaninem, ujawnia się olbrzymia determinacja człowieka: chęć pokonania choroby, kalectwa i uniknięcia śmierci. Rezygnacja z bycia „witruwianiskim” człowiekiem nie oznacza tu rezygnacji z bycia podmiotem, zmienia się natomiast sposób jego funkcjonowania w świecie i relacji z nim. W utworze Andersona można doszukać się także pewnych wpływów filozofii reinkarnacji, zgodnie z którą opuszczenie ludzkiego ciała nie oznacza końca istnienia, lecz przejście do innego ciała.

Można podążać jednak nieco innym tropem w interpretacji tego utworu – zmieniające się relacje między człowiekiem a Jowiszaninem przypominają relacje między

---

<sup>93</sup> Tamże, s. 18.

<sup>94</sup> Tamże, s. 37.

<sup>95</sup> Tamże, s. 40.

człowiekiem i zwierzęciem. Naukowcy początkowo traktują Jowiszana jako obiekt eksperymentu, bezosobową formę życia w pełni kontrolowaną przez ludzi. Im jednak dłużej go obserwują, tym bardziej Obcy wydaje się im interesującą, czującą istotą przypominającą zwierzę o nieokreślonej taksonomii. By opisać jego wygląd, posługują się porównaniami do znanych im zwierząt i wyobrażeniami mitycznych stworów. W opinii jednego z członków ekspedycyjnej załogi Jowiszana przypomina „kociego centaury z grubym chwytym ogonem”<sup>96</sup>. Jednocześnie ma on w sobie coś z człowieka: „łysa głowa, okrągła, szerokonosa, z wielkimi, głębokimi, głęboko osadzonymi oczami i mocnymi szczękami, ale to rzeczywiście przypominało ludzką twarz”<sup>97</sup>. W utworze Andersona poruszane są więc zarówno relacje człowieka z wysoko rozwiniętą technologią, jak i stosunki między ludźmi i nie-ludźmi, a uściślając, między ludźmi a zwierzętami, które przechodzą przez kolejne trzy fazy: od podkreślania całkowitej obcości, poprzez akceptację różnic, aż do asymilacji tego, co inne (zwierzęce) przez głównego bohatera. W efekcie tej asymilacji powstaje hybryda – postać Jowiszana sama w sobie jest już hybrydyczna, a poprzez złączenie z umysłem człowieka staje się ludzko-zwierzęcą istotą. Różnice gatunkowe między człowiekiem a zwierzęciem, najpierw podkreślane, później neutralizowane, a na końcu asymilowane przestają stanowić kryterium wartościowania.

Literacki Joe realizuje afirmatywną wizję monstrualności – to piękna, sprawna, polimorficzna, immersyjna, synergiczna podmiotowość. W przypadku takiej podmiotowości pytanie o granice między tym, co zwierzęce – ludzkie – technologiczne nie ma sensu, gdyż to właśnie w akcie immersji oraz introjeksji konstituuje się jego byt. Jednocześnie owej monstrualności nie można traktować jako prostej negacji tego, co ludzkie (czy jak chciał Kant określenia skończoności w człowieku), ponieważ negacja opierająca się na dialektycznej odwrotności, w gruncie rzeczy nadal jest zależna od humanistycznej, antropocentrycznej wizji człowieka. Posthumanistyczna hybryda to nie antyczłowiek, lecz projekt podmiotowości o rozciągłych, zmieniających się, demontowanych i rekonfigurowanych połączeniach. Tak jak protagonista utworu Andersona monstrum jest zarówno konkretne („nazywam się Joe”), jak i relacyjne (to ludzko-technologiczno-kosmiczna istota).

Jeszcze wyraźniej koncepcja nieesencjalistycznej podmiotowości zarysowana została w trylogii *Xenogenesis* z lat 1987, 1988 i 1989 autorstwa Octavii Butler<sup>98</sup>. Ten cykl, jak i inne utwory afroamerykańskiej pisarki, analizuje się najczęściej przez pryzmat teorii feministycznych i postkolonialnych, są one jednak także interesują-

<sup>96</sup> Tamże, s. 21.

<sup>97</sup> Tamże. Interesująco przedstawia się tu motyw „ludzkiej twarzy”. W przytoczonej wcześniej książce Darwina *O wyrazie uczuć u człowieka i zwierząt* mimika była ważnym kryterium porównawczym ludzkich i zwierzęcych uczuć. W nieco innym kontekście, lecz ściśle związanym z osobowym podejściem do zwierząt, jest często wypowiedziana przez wegetarian kwestia: „nie jem niczego, co ma twarz”.

<sup>98</sup> W skład trylogii wchodziły utwory: *Dawn*, 1987; *Adulthood Rites*, 1988; *Imago*, 1989.

ce w świetle posthumanistycznych afirmacji monstrialnej podmiotowości (co nie wyklucza związków z wymienionymi wcześniej ujęciami). Bohaterka *Xenogenesis*, Lilith oraz jej zmodyfikowane genetycznie dzieci, mają trzy płcie, mogą asymilować geny obcych, pozaziemskich przybyszy, nazywanych Oankali, co pozwala im wyjść poza binaryzm płci męskie – żeńskie oraz poza jednorodność gatunkową. W drugiej części trylogii Lilith zwraca się do swego hybrydycznego syna słowami: „Ludzie boją się różnic”<sup>99</sup>, wydobywają je wtedy, gdy chcą podkreślić różnice majątkowe, przynależność do określonej klasy społecznej, tymczasem „Oankali pragną różnic [...] szukają różnic i kolekcjonują je. Potrzebują tego, by uchronić się od stagnacji i nadmiernej specjalizacji”<sup>100</sup>. Lilith proponuje synowi, by w sytuacji, w której odczuwa konflikt w obrębie własnej tożsamości, próbował iść drogą Oankali – obejmować różnice. Utopia *Xenogenesis* fundowana jest na wyjściu poza jednorodność i otwarcie na możliwości asymilowania tego, co różne, niejednorodne i niejednoznaczne, w celu zwiększenia własnego potencjału, mobilnego funkcjonowania w świecie. W pewnym sensie chodziłoby o nomadyczne zmiany, które według Rosi Braidotti „wskazują na kreatywny rodzaj stawania się; przywołują metaforę performatywną, w której dopuszcza się [...] utarczki i niespodziewane źródła wzajemnego oddziaływania doświadczenia i wiedzy”<sup>101</sup>. Lilith można traktować jako nomadkę nie w dosłownym sensie przemieszczania się w przestrzeni geograficznej, lecz nomadkę w znaczeniu kulturowo zróżnicowanego podmiotu, który można określić jako feministyczny, a także „jako postmodernistyczny, industrialny, postkolonialny”<sup>102</sup>. U bohaterki nomadyczne zmiany dokonują się stopniowo, podlega ona powolnemu i bolesnemu procesowi asymilowania cech Obcych: zyskuje wężowe włosy Meduzy, zmienia się kształt jej uszu i wyraz oczu, później asymiluje trzecią płć po to, by jej dzieci mogły odziedziczyć cechy ludzi, jak i cechy Obcych. W narracji włączono marginalizowane lub oceniane negatywnie w kulturze fallocentrycznej postaci (Lilith, Meduza), które zostały ponownie odzyskane przez dyskurs feministyczny<sup>103</sup>, a *science fiction* pozwala na nowo układać opowieść o rasowej i płciowej alienacji zneutralizowanej przez akceptację różnorodności i hybrydyczności, a następnie przechodzącej w afirmację. Transformacja ciała, psychiki i emocjonalności bohaterki ma w sobie coś dogłębnie **nie** humanistycznego w sensie, jaki owemu **nie** nadaje Braidotti w *Podmiotach nomadycznych, w Po człowieku*, a zwłaszcza w tekście opisującym **nie** humanistyczny wymiar feminizmu, w którym wielojęzyczną

---

<sup>99</sup> Octavia Butler, *Adulthood Rites*, New York: Warner Books 1997, s. 80.

<sup>100</sup> Tamże.

<sup>101</sup> Rosi Braidotti, *Podmioty nomadyczne: ucieleśnienie i różnica seksualna w feminizmie współczesnym*, tłum. Aleksandra Derra, Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne 2009, s. 29.

<sup>102</sup> Tamże, s. 27.

<sup>103</sup> Zob. Helene Cixous, *Śmiech Meduzy*, tłum. Anna Nasiłowska, „Teksty Drugie” 1993, nr 4/6, s. 147–166; o fascynacji potworami w dyskursie feministycznym pisze: Marleen S. Barr, *Feminist Fabulation. Space/Postmodern Fiction*, Iowa: Iowa Press 1992.



hybrydyczność, jak i poetykę relacji oraz wielorodzajowej, wielogatunkowej korelacji przedstawia jako klucz do kondycji postczłowieka<sup>104</sup>. Lilith określić można postacią silnie posthumanistyczną także ze względu na jej post-dualizm (wymyka się dualistycznemu ujęciu: kobieta – mężczyzna, człowiek – istota nieludzka) oraz hybrydyczną i wieloperspektywiczną samoidentyfikację, gdzie silny podmiot ‘ja’ przechodzi w usieciowione ‘my’. W tym znaczeniu ‘my’ jesteśmy postludźmi.

Można to ująć jeszcze inaczej, jako otwarcie na marginalność, które bell hooks (wł. Gloria Jeans Watkins), afroamerykańska pisarka i liderka Czarnego feminizmu, traktuje jako miejsce radykalnego przemieszczania perspektyw widzenia i balansowania między nimi: „Żyjąc na krawędzi, stworzyliśmy specyficzny sposób postrzegania rzeczywistości. Spoglądaliśmy zarówno z zewnątrz ku wnętrzu, jak i z wnętrza na zewnątrz”<sup>105</sup>. W *Xenogenesis* Butler proponuje właśnie takie spojrzenie, które wymyka się centryczności i jednorodności. Literatura *science fiction* przez długi czas pisana przez mężczyzn i afirmująca zachodni model cywilizacji (ekspansja terytorialna, podbój kosmosu, postęp technologiczny), w ujęciu postkolonialnym stała się opowieścią nie o podboju, lecz asymilacji, nie o redukowaniu różnic, lecz ich mnożeniu oraz akceptacji. Wyższy stopień zaawansowania technologicznego Obcych nie prowadzi do zaostrzania nierówności, lecz otwiera możliwości wyjścia poza podziały płciowe i rasowe oraz poza uzasadnianie na ich podstawie hierarchizowanie. Z tych powodów twórczość Butler zbliża się do krytyki fallogocentryzmu, w tym także krytyki cyborgizacji motywowanej chęcią ustanawiania dominacji jednej grupy nad innymi ze względu na płeć, rasę, orientację seksualną. Przypomnieć jednak należy, że Derrida upatrywał podstaw fallogocentryzmu w nieprzepracowanej traumie po teorii ewolucji, co objawia się przekonaniem o wyższości ludzi nad zwierzętami, a w konsekwencji wypieraniem zwierzęcego rodowodu. Stąd ciągle napotykałyśmy te same pytania (zarówno na poziomie akademickich dysput filozoficznych, jak i na poziomie popkultury): czym różni się człowiek od zwierzęcia? czym różni się człowiek od maszyny?, a odpowiedzi mają uprawomocnić wizję człowieka jako istoty wyjątkowej. Dla bohaterki trylogii *Xenogenesis* ważniejsze od tego, gdzie, jak, na jakich podstawach wyznaczyć te ewentualne różnice, jest to, co z nimi zrobić, jaką rolę mogą odegrać w jej działaniach, w jej byciu w świecie. Lilith udziela odpowiedzi w duchu posthumanistycznym: „obejmujcie różnice”. Protagonistka realizuje hybrydyczną, liminalną, imersyjną wizję podmiotowości filozoficznie zarysowaną przez Haraway w *Manifeście cyborgów* jako wytwór fikcji i przeżywanego kobiecego doświadczenia; jako twór, który/która/które „wymyka się biseksualizmowi, preedypalnej symbiozie, niewyalienowanej pracy czy jakiegokolwiek uwiedzeniu przez organiczną całość, przez ostateczne zawłaszczenie

<sup>104</sup> Rosi Braidotti, *Cztery tezy na temat feminizmu po człowieku*, tłum. Aleksandra Derra, „AVANT” 2020, vol. XXI, nr 3, s. 1–25.

<sup>105</sup> bell hooks, *Margines jako miejsce radykalnego otwarcia*, tłum. Ewa Domańska, „Literatura na Świecie” 2008, nr 1/2, s. 113.

wszelkich mocy poszczególnych części w jedności na wyższym poziomie”<sup>106</sup>. To byt wymykający się dualizmom, ale także hierarchizacji, za to funkcjonujący w usieciowieniu oraz relacyjności.

Plastyczną interpretację tej fikcyjnej, a jednocześnie rzeczywistej figury daje nam Lynn Randolph w pracy *Cyborg*. Na obrazie przedstawiono portret ciemnoskórej kobiety piszącej na klawiaturze komputera. Klatkę piersiową postaci wypełnia procesor, a głowę okala duży, dziki kot czy może skóra tego zwierzęcia. Kobieta siedzi przy blacie, który wygląda jak pagórki usypane z pustynnych piasków przechodzące później w góry lodowe, a w tle widać obraz (monitor?), na którym widnieją: schematycznie zarysowana Droga Mleczna, wzory matematyczne i siatka topograficzna. Kobięca postać wydaje się funkcjonować w symbiozie z produktami technologicznymi i przyrodą w jej mikro- oraz makrowymiarze. *Cyborg* to jeden z wielu obrazów Randolph, których reprodukcje Haraway umieściła w swych publikacjach. Koncepcja hybrydycznej, monstrialnej podmiotowości pojawiła się więc równoległe w prozie Butler, obrazach Randolph, tekstach krytycznych Haraway, otwierając przestrzeń dla ekscentryczności rozumianej jako normatywny precedens, wyłom w kantowskiej próbie określenia skończoności w człowieku. Posthumanistyczna potworność wprowadziła nowy porządek i zmieniła reguły gry – antropocentryzm zastępując siecią relacyjnych powiązań ludzi z nie-ludzkimi innymi, włączając w to także wytwory technologii. Posthumanistyczne monstrum wymykając się dualizmom: ludzie – nie-ludzie, mężczyzna – kobieta, europejski – pozaeuropejski, funkcjonuje w wyobrazeniowym kontinuum naturokultury.

Czasami dualizm zastępuje wielością, wielokrotnością i dosłownie sieciowaniem, jak w filmie *Ona*<sup>107</sup>, w którym bezcielesna, wirtualna bohaterka (system operacyjny komputera) flirtuje, ale też – jak twierdzi – szczerze kocha kilkuset mężczyzn poznanych podczas prowadzenia rozmów w Internecie. Początkowo bohaterka pragnie ludzkiego ciała, ale później uznaje, że wirtualna forma istnienia daje jej więcej możliwości rozwoju, kontaktowania się z ludźmi, swobody wyboru tego, kim/czym akurat chce być i z kim chce być. Ten model rozproszonej egzystencji pozwala nam myśleć o postludzkich monstrach także jako o postaciach nie ludzkich i nie biologicznych, a jednak niezmiernie sprawczych i uspołecznionych (w filmie pokazano to jako silny wpływ wirtualnego głosu na emocje mężczyzny, z którym rozmawia). Tak więc koncept monstrialnej podmiotowości może przybierać rozmaite formy ucieleśnienia, czy – jak w przypadku *Her* – dryfować w kierunku niecielesnej i pozaludzkiej podmiotowości/przedmiotowości.

---

<sup>106</sup> Donna J. Haraway, *Manifest cyborgów: nauka, technologia i feminizm socjalistyczny lat osiemdziesiątych*, tłum. Sławomir Królak, Ewa Majewska, „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2003, nr 1, s. 51.

<sup>107</sup> *Her (Ona)*, reż. Spike Jonze, USA 2014.

## 2.6. Ciała protetyczne i relacje protetyczne

Kathryn Allan, badaczka wyobrażeń osób z niesprawnościami w *science fiction*, uważa, że problematyka zdrowia/choroby i nie(pełno)sprawności w utworach z gatunku fantastyki przykuwa uwagę naukowców, fanów oraz środowisk działających na rzecz niepełnosprawnych już od kilkunastu lat. Przywołuje m.in. 67. Międzynarodowy Konwent Science Fiction (WorldCon) z 2009 roku, na którym jeden panel poświęcono zagadnieniom śmierci, choroby i niesprawności w *fantasy* i *science fiction*:

Sesję po brzegi wypełnili fani, z których wielu określało się jako osoby niepełnosprawne. Ludzie prawie przez godzinę dzielili się opowieściami o utożsamianiu się z określonymi postaciami niepełnosprawnych (lub ograniczonych fizycznie), jednocześnie wnikliwie krytykując technologie wyobrażone w różnych scenariuszach *science fiction* (SF)<sup>108</sup>.

To tylko jeden z przykładów, podanych w publikacji *Disability in Science Fiction*, na temat zainteresowania problematyką przedstawiania ludzi z różnymi niesprawnościami w literackiej, filmowej, komiksowej fantastyce, przy jednoczesnym krytycznym podejściu do tego co, jak i dlaczego wyłania się z popkulturowych obrazów. W nowej humanistyce, z użyciem współczesnych narzędzi badawczych, zagadnienia te analizuje się zarówno w odniesieniu do minionych epok (jak np. w pracy zbiorowej *Monstrosity, Disability, and the Posthuman in the Medieval and Early Modern World*<sup>109</sup>), jak i w kontekście wyobrażonych światów futurystycznych (np. w monografii *Posthumanism* Nayara<sup>110</sup>), antropologii cyborgów (np. *Arcy-nie-ludzkie* Grażyny Gajewskiej<sup>111</sup>), analiz konkretnych przypadków niesprawności oraz ich ilustrowania w kulturze (np. w pracy *Niezwykłe ciała* Rosemarie Garland-Thomson<sup>112</sup>, czy *Telefon, kino i cyborgi* Magdaleny Zdrodowskiej<sup>113</sup>), czy zawężając, w zachodniej sztuce kinematografii (np. „*Kłopotliwe*” ciała Adama Cybulskiego<sup>114</sup>).

---

<sup>108</sup> Kathryn Allan, *Introduction: Reading Disability in Science Fiction*, w: *Disability in Science Fiction. Representations of Technology as Cure*, red. Kathryn Allan, New York: Palgrave Macmillan 2013, s. 1.

<sup>109</sup> *Monstrosity, Disability, and the Posthuman in the Medieval and Early Modern World*, red. Richard H. Godden, Asa Simon Mittman, [b.m.] Palgrave Macmillan 2019.

<sup>110</sup> Nayar poświęcił temu zagadnieniu rozdział *Life Itself: the View from Disability Studies and Bioethics*. Pramod K. Nayar, dz. cyt., s. 100–124.

<sup>111</sup> Zob. Grażyna Gajewska, *Arcy-nie-ludzkie...*, s. 161–162.

<sup>112</sup> Rosemarie Garland-Thomson, dz. cyt.

<sup>113</sup> Magdalena Zdrodowska, *Telefon, kino i cyborgi. Wzajemne relacje niesłyszenia i techniki*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2021.

<sup>114</sup> Adam Cybulski, „*Kłopotliwe*” ciała. *Strategie przedstawiania fizycznej „anormalności” we współczesnym filmie fikcji*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego 2021.

Z perspektywy teoretycznej i etycznej na uwagę zasługuje to, że osoby z niepełnościami, czy raczej wyobrażona figura niepełnosprawności, odgrywają znaczącą rolę w transhumanizmie oraz krytycznym posthumanizmie, chociaż w każdym z tych nurtów intelektualnych z innych powodów. Dla apologetów bliskich relacji człowieka z wysoko zaawansowaną technologią, zwłaszcza o proveniencji transhumanistycznej, figura osoby niepełnosprawnej, korzystającej z różnych udogodnień technologicznych, przekraczającej ograniczenia biologiczne realizuje koncept H+ (Human Plus). Z kolei w krytycznym posthumanizmie niepełnosprawność to ważna cecha tożsamości, wymykająca się witruiwianskiej wizji człowieka (szerzej pisałam o tym w pierwszym rozdziale). Tak na przykład, według Braidotti, *disability studies* to ważna część badań posthumanizmu:

Dynamicznie rozwijający się obszar badań nad niepełnosprawnością jest niemal emblematem postludzkiej kondycji. Wciąż świadomi tego, że nie wiemy jeszcze, co może zrobić ciało, w ramach badań nad niepełnosprawnością łączymy krytykę normatywnych modeli cielesnych z działaniem na rzecz nowych, twórczych modeli ucieleśnienia<sup>115</sup>.

Temu ujęciu kibicuje Nayar pisząc, że wspólną płaszczyznę tych badań stanowi tropienie relacji między normalnością a normatywnością. Społeczeństwo wyznacza standardy tego, co jest właściwe i normalne, a „dziwność” osoby nie w pełni sprawnej (fizycznie lub intelektualnie) może manifestować i symbolizować różnice między ludźmi, które często naznaczone są piętnem wartościowania i hierarchizacji<sup>116</sup>. Na tę kwestię zwraca uwagę także Garland-Thomson, badaczka kulturoznawczych studiów o niepełnosprawności, która wprowadziła do dyskusji akademickich pojęcie ‘normata’ (*normate*), będącego odpowiednikiem człowieka witruiwianskiego: „Jest to figura ustanowiona w opozycji do szerokiej grupy dewiantów, których napiętnowane ciała służą zdefiniowaniu granic normata”<sup>117</sup>. Za graficzną egzemplifikację ludzkiego, nienormatywnego, chorego ciała, jak i ograniczonych funkcji poznawczych względem normata uznać można pracę *Marking the Anniversary with Vitruvius* Larissy MacFarlane, która po udarze mózgu na nowo uczyła się chodzić i funkcjonować w społeczeństwie (il. 3). Zarówno Nayar, jak i Garland-Thomson podkreślają zbieżność *disability studies* z badaniami na temat uprzedzeń rasowych oraz feministyczną krytyką humanizmu jako tych nurtów intelektualnych, które dekonstruują i podważają podstawy ustanawiania oraz strzeżenia nierówności między ludźmi.

W posthumanistycznie zorientowanych studiach o nie(pełno)sprawności akcent przypada na wychodzenie poza elitarną koncepcję człowieka oraz uznanie wielu Innych (w tym także osób z różnymi niesprawnościami) za pełnoprawnych

---

<sup>115</sup> Rosi Braidotti, *Po człowieku*, tłum. Joanna Bednarek, Agnieszka Kowalczyk, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2014, s. 279.

<sup>116</sup> Pramod K. Nayar, *Posthumanism*, wyd. 2, Cambridge: Polity Press 2017, s. 102–103.

<sup>117</sup> Rosemarie Garland-Thomson, dz. cyt., s. 42.

członków społeczeństwa. Badacze, którym przyświecają takie idee, skierowali uwagę na projekty krytycznego posthumanizmu i opowiedzieli się za otwartą koncepcją podmiotowości (Rosi Braidotti), społecznymi powiązaniem z tym, co ludzkie i nie-ludzkie (Donna J. Haraway), myśleniem w kategoriach relacji, przejść, powiązań, kłączy (Gilles Deleuze i Félix Guattari), afirmacją monstrualności i chimeryczności (Nikita Mazurov), a także aktywizmem społecznym na rzecz równości i różnorodności (Patricia MacCormack). Zamiast ujmować ontologię jako fenomen indywidualnego podmiotu, proszeni jesteśmy o przemyślenie rozmaitych powiązań między tym, co w nas ludzkie – przedmiotowo-zwierzęce (np. koncepcja cyborga Haraway) oraz między ludzkimi i wieloma innymi nie-ludzkimi bytami, które tworzą relacyjną ontologię. To także prośba o przemyślenie nowych sposobów kolektywizacji osób sprawnych i niesprawnych oraz form oporu wobec etykietyzacji i wykluczeń ze względu na stan zdrowia, kalectwo, niesprawność (w tym także intelektualną). Przemyslenia te doprowadziły twórców posthumanistycznych studiów o niesprawności do sformułowania ośmiu nie-humanistycznych (DisHuman) zadań:

- krytyczny namysł nad dominującym, humanistycznym znaczeniem tego, kim jest człowiek;
- celebrowanie burzycielskiego potencjału niesprawności jako przeciwwagi dla elitarnych definicji i określeń pojęcia ‘człowiek’;
- potwierdzenie, że bycie uznanym za normalnego, pełnoprawnego człowieka jest istotne, zwłaszcza dla tych ludzi, którym odmawiano tego miana;
- rozpoznanie relacji między niesprawnością a innymi kategoriami tożsamościowymi, które wpływały na włączanie lub wyłączanie określonych osób z elitarnie pojmowanej definicji ‘człowiek’ (grupa społeczna, płeć, orientacja seksualna, pochodzenie etniczne, wiek);
- rozwój teorii, badań, sztuki i aktywizmu, które na nowo formułują rozumienie tego, co to znaczy być człowiekiem z niesprawnościami;
- zachowanie pamięci o zgubnych, duszących ograniczeniach, definiowanych tutaj jako procesy dyskryminacyjne, idealizujące wąską wizję ludzkości i odrzucające bardziej zróżnicowane formy człowieczeństwa;
- promowanie transdyscyplinarnych badań empirycznych i teoretycznych, które przełamują tradycyjne metody badawcze wyznaczone w ramach określonych dyscyplin;
- włączenie nie/sprawności jako zróżnicowanego kompleksu zjawisk w posthumanistyczną politykę afirmatywności<sup>118</sup>.

Badania te obejmują złożoność i wielopoziomowość uprzedzeń, dyskryminacji, dystrybucji dóbr, uznania, władzy w odniesieniu do wskazanych kategorii. Reflektor skierowany jest także na to, jak zagadnienie nie(pełno)sprawności przedstawia

---

<sup>118</sup> Dan Goodley, Rebecca Lawthom, Kirsty Liddiard, Katherine Runswick-Cole, hasło: *Posthuman Disability and Dishuman Studies*, w: *Posthuman Glossary*, s. 345.

Il. 3. Ujęcie człowieka witruwiańskiego przez osobę po udarze mózgu. Larissa MacFarlane, *Marking the Anniversary with Vitruvius*, akwarela o wymiarach 35 x 26 cm. Autorka traktuje tę pracę jako swoisty manifest osiemnastoletnich starań odnalezienia się w społeczeństwie i świecie po udarze mózgu. MacFarle pisze na blogu:

„Osiemnaście lat temu moje życie wywróciło się do góry nogami z powodu udaru mózgu, wymagając ode mnie zmiany stylu życia, odczuwania, postrzegania i słyszenia w stosunku do tego, co poznałam w ciągu poprzednich 29 lat. Odnalazłam się po tych ponownych narodzinach, ale w każdą rocznicę odczuwam dylemat między radością z przetrwania a poczuciem głębokiej straty. W 18. urodziny ulgę znalazłam w studiach Witruwiusza i Leonarda da Vinci: obydwaj uczeni, chociaż oddzielało ich 14 stuleci, byli zafascynowani stosunkiem ciała do wszechświata. Bazując na rysunku Leonarda z 1490 roku, Człowiek witruwiański, używając tych samych wymiarów [rysunku – przyp. G.G.], proporcji ciała i pisma lustrzanego, którym on się posługiwał, stworzyłam własny manifest, aby zaznaczyć swoje wejście w dorosłość, wykorzystując moje rozległe badania nad cielesnym bólem i 12-letni rytuał stania na rękach”. Blog autorki grafiki: <http://larissamacfarlane.blogspot.com/2017/07/marking-anniversary-with-vitruvius.html> [dostęp: 25 lipca 2023]



się w literaturze, filmie, komiksie, sztukach plastycznych. Uznając, że sztuka jest ważnym czynnikiem powielania stereotypów, a jednocześnie ich podważania, kon-  
testowania, proponowania nieoczywistych obrazów podmiotowości, relacji, po-  
rządków społecznych itd. uwagę kieruje się także na to, jak zagadnienie nie(pełno)-  
sprawności przedstawia się w literaturze, filmie, komiksie, sztukach plastycznych.

\*

W literackiej i filmowej fantastyce naukowej można odnaleźć zarówno stereotypowe  
obrazy ludzi z niesprawnościami bazujące na utwierdzonej kulturowo dychotomii:  
sprawne, rozumiane jako normalne *versus* nie w pełni sprawne, czyli anormalne, jak  
i takie, które korespondują z krytyczną refleksją na temat kryteriów ustanawiania owej  
dychotomii. Bez trudu można także znaleźć takie obrazy, w których niesprawność czy  
„niekompletność fizyczna” w protetycznym uścisku z technologią zyskuje siłę i wzmo-  
żoną sprawność pozwalającą bohaterom lub bohaterkom realizować wyznaczone cele  
poza ustalonymi normami i rolami słabych, uległych ofiar.

Takim afirmatywnym obrazem niepełnosprawności w *science fiction* będzie  
np. postać Furiozy z filmu *Mad Max: Fury Road* (*Mad Max: na drodze gniewu*)  
z 2015 roku<sup>119</sup>. W postapokaliptycznym świecie dotkniętym suszą monopol na  
wodę przejął tyran otoczony grupą popleczników i wraz z nimi sprawuje pełną  
kontrolę nad zniewoloną społecznością żyjącą poza murami fortecy. Spod jarzma  
tyrana uwalnia się Furioza i ucieka wraz z kilkoma kobietami, którym w imperium  
wyznaczono rolę kochanek hegemonu. Zarówno główna bohaterka, jak i jej antago-  
nista to postaci niepełnosprawne: ona bez jednej ręki, którą zastępuje mechaniczną  
protezę, on schorowane i niewydolne fizycznie ciało wspomaga zewnętrznym, bio-  
nicznym szkieletem (*powered exoskeleton*) oraz systemem sztucznego dotleniania.  
Jeśli postać tyrana używającego technologii do podniesienia wydolności fizycznej  
w celu sprawowania władzy (nad własnym ciałem, lecz przede wszystkim nad in-  
nymi ludźmi) można wpisać w długi, antropocentryczny, patriarchalny i militarny  
rodowód cyborgizacji ciała, mający w zachodniej<sup>120</sup> (ale także dalekowschodniej<sup>121</sup>)

---

<sup>119</sup> *Mad Max: Fury Road* (*Mad Max: na drodze gniewu*), reż. George Miller, Australia/USA 2015.

<sup>120</sup> Taką figurę cyborgizacji określa się czasami słowem ‘lobster’ lub ‘omar’ dla określenia ze-  
wnętrznym „wzmocnień” ludzkiego ciała, jak w przypadku szkieletu-skorupy (*powered exoskeleton*)  
projektowanego dla celów wojskowych. Słowo ‘lobster’, czyli ‘homar’, pojawia się w serii opowiadań  
Bruce’a Sterlina *The Shaper/Mechanist Universe* dla określenia bohaterów, którzy wzmacniają swoje  
organizmy nie przez asymilację mechanicznych części, lecz przez zewnętrzne opancerzenie. Słowo  
‘omar’ pojawia się w grze komputerowej *Deus Ex: Invisible War* wydanej w 2003 roku, co w tłumacze-  
niu z j. rosyjskiego – омар – również znaczy ‘homar’. Tak więc zarówno lobster, jak i omar odnoszą  
się do tych samych związków między ludzkim organizmem a technologią. Szerzej na ten temat piszę  
w: *Arcy-nie-ludzkie...*, s. 7–9 oraz 21–23.

<sup>121</sup> Skupiam się na utworach z anglosaskiego kręgu kulturowego, warto jednak nadmienić, że  
militarny wydzźwięk cyborgizacji czy technologiczno-ludzkich relacji w ogóle, wyraźnie wybrzmie-



literaturze oraz filmie długą tradycję, to fizyczna niesprawność Furiozy odpowiada raczej modelowi posthumanistycznemu. Kobieta przeciwstawia się zastanemu porządkowi społecznemu i reglamentowanej dystrybucji dóbr, głównie wody, co wiązać można zarówno z posthumanistyczną analizą różnych przejawów antropocenu, jak i kapitalocenu; to postać silna, waleczna, z wyraźnymi cechami przywódczymi, ale bez zapędów w kierunku sprawowania totalitarnej władzy, lecz raczej kierująca się ku wspólnotowości, co widać w wielu scenach, a zwłaszcza pod koniec filmu, gdy udostępnia wodę wszystkim ludziom; to postać kobieca, niby niepełnosprawna, a jednak – m.in. za sprawą protezy ręki – bardzo sprawna fizycznie, funkcjonalnie i społecznie<sup>122</sup>, co można odnieść do ludzko-technologicznej wizji cyborgizacji Haraway i wspólnych powiązań posthumanizmu ze studiami o niepełnosprawności wskazanymi przez Braidotti oraz Nayara.

W produkcji nie brakuje postapokaliptycznych odniesień ekologicznych: sceny podziału społecznego (ci, którzy mają dostęp do dóbr naturalnych i ci, którzy ich nie mają), ujęcia, w których ukazano obszary wyludnione, pozbawione wszelkiej flory i fauny, czy ciemne, przygnębiające obrazy umarłej ziemi (w domyśle: całej planety). Właśnie w tej postapokaliptycznej scenografii toczą się losy nie(pełno)sprawnych bohaterów. Obydwie zantagonizowane postaci używają technologii, choć każde z nich z innych pobudek. Film, poprzez postać Furiozy, promuje posthumanistyczną wizję człowieka albo inaczej: wpisuje się w koncepcję hybrydycznej podmiotowości, nie jest jednak pozbawiony wad czy „sztampowych klisz”. Z jednej strony, nie(pełno)sprawny tyran powiela utwierdzony w kinie obraz osoby z niesprawnościami jako agresywnej, a przez to groźnej, niebezpiecznej, z drugiej, postać kobieca sprawnie władająca protezą jawi się jako heroina, superbohaterka. Podobny obraz heroiny-cyborga zobaczymy w cyberpunkowej mandze *Battle Angel Alita* autorstwa Yukito Kishiro<sup>123</sup> oraz jej filmowych adaptacjach<sup>124</sup> (w których również

---

wa także w tzw. japońskich mechach (z j. japońskiego: *mecha*, co tłumaczy się na j. angielski jako *mechanical robot*).

<sup>122</sup> Za Mateuszem Wilińskim wskazuję na trzy modele nie(pełno)sprawności: biomedyczny, funkcjonalny i społeczny. Pierwszy odnosi się do ułomności ciała i w tym znaczeniu jawi się jako „uproszczone”, „defekt” nie mieści się bowiem w pojęciu totalnego zdrowia oraz sprawności. W modelu funkcjonalnym akcent przypada na wydajność ciała, z tej perspektywy niepełnosprawność postrzega się jako przeszkodę w codziennym funkcjonowaniu oraz pełnieniu rozmaitych ról w przestrzeni prywatnej oraz publicznej. Wzorzec społeczny traktuje o społeczno-kulturowych konstruktach niepełnosprawności, sposobach myślenia, mówienia, działania, włączania lub odwrotnie – marginalizowania, czy wręcz wykluczania określonych grup. Mateusz Wiliński, *Modele niepełnosprawności: indywidualny – funkcjonalny – społeczny*, w: *Diagnoza potrzeb i modele pomocy dla osób z ograniczeniami sprawności*, red. Anna I. Brzezińska, Radosław Kaczan, Karolina Smoczyńska, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar 2010, s. 17–18.

<sup>123</sup> Seria publikowana była w latach 1991–1995 w czasopiśmie „Business Jump” wydawnictwa Shūeisha.

<sup>124</sup> Miniseriale anime *Gunnm*, Japonia 1993; *Alita: Battle Angel*, reż. Robert Rodriguez, Argentyna/Kanada/USA 2019.

pozytywnej bohaterce przeciwstawiono scyborgizowane, używające wyjątkowych protez negatywne postacie). Niezależnie od tego, czy niepełnosprawnymi, czy też z różnych powodów okaleczonymi bohaterami są męskie (np. tytułowa postać z filmu *RoboCop*) czy żeńskie postaci (wymieniona wcześniej Furioza) używające technologii, manifestowane są ich nadludzkie siły oraz możliwości.

Problem z takim ujęciem nie(pełno)sprawności polega na tym, że na pierwszy plan wysuwa się idealistyczna koncepcja różnorodności, przekraczania konwencjonalnej wizji podmiotowości, przy jednoczesnym ignorowaniu problemów, z którymi spotykają się osoby z różnymi niesprawnościami. Jak zauważa Allan:

Chociaż dla wielu osób z niesprawnościami dostęp do technologii jest niezbędny i [nie-sprawni – przyp. G.G.] polegają na niej, aby funkcjonować na tyle niezależnie, na ile jest to tylko możliwe i utrzymać życie, to przykłady [SF – przyp. G.G.] ignorują ich zmagania z instytucjonalną marginalizacją oraz ograniczeniami medycznymi. Tak zwanym czasami postludzkiem ciałom nie zaoferowano struktur pozwalających na samodzielne określenie sposobów funkcjonowania i muszą one/oni walczyć z wieloma barierami, zarówno natury fizycznej, jak i kulturowej, na które napotykać w codziennym życiu. Dlatego zanim zasugerujemy jakieś sposoby przekroczenia czy wyjścia poza „normalne” ludzkie wcielenie, powinniśmy najpierw uważnie przyjrzeć się niesprawnemu ciału jako przede wszystkim ciału ludzkiemu<sup>125</sup>.

Ciału choremu, niesprawnemu, okaleczonemu itd. W literackiej i filmowej *science fiction* osób z różnymi niesprawnościami znajdziemy wiele. Przedstawienia te często zostają wpisane w określone scenariusze przyszłości i modele społeczeństwa jutra. Można je pogrupować według następujących kategorii: hiperwidoczność<sup>126</sup> połączona z niezwykłymi zdolnościami protetycznych ciał, wyleczenie ułomności, eliminacja, bioróżnorodność. Hiperwidoczność połączona z nadzwyczajnymi możliwościami fizycznymi ujawnia się np. w analizowanym wyżej filmie *Mad Max: droga gniewu*, w którym Furioza i jej antagonistą dysponują protezami podnoszącymi sprawność fizyczną. Związek między protetyką i nie(pełno)sprawnością – zwłaszcza w przypadku głównej bohaterki – jest oczywisty i hiperwidocz-

---

<sup>125</sup> Kathryn Allan, *Reading Disability in Science Fiction*, w: *Disability in Science Fiction*, s. 11–12.

<sup>126</sup> Taki obraz niepełnosprawności w *science fiction* można uznać za odzwierciedlenie określonych postaw społecznych. Jak czytamy we wprowadzeniu do *Niezwykłych ciał* niepełnosprawność została pochwycona w swoisty kłincz, czyni się ją niewidoczną, bądź zdecydowanie odwrotnie – hiperwidoczną. „Niewidoczność oznacza tutaj przede wszystkim brak uznania osób z niepełnosprawnościami za pełnoprawne podmioty mogące na równi z innymi współtworzyć przestrzeń publiczną [...] Hiperwidoczność oznacza z kolei proces percepcyjny, w wyniku którego osoba z niepełnosprawnością – jeśli już pojawi się w sferze publicznej – poddawana jest natychmiastowej kategoryzacji warunkowanej istnieniem szeregu stereotypów dotyczących niepełnosprawności. Hiperwidoczność wiąże się również z tym, że przesłania ona wszelkie inne cechy, stając się podstawą definicji jednostki w oczach społeczeństwa.” Ewelina Godlewska-Byliniak i Justyna Lipko-Konieczna, *Wprowadzenie do*: Rosemarie Garland-Thomson, dz. cyt., s. 8–9.

ny. Chociaż pytań dotyczących protetyki jest wiele (np. na ile jest ona narzędziem normalizacji społeczeństwa, dopasowywania niesprawnych do normy wyznaczonej przez pełnosprawność, czy też na ile jest użyteczna dla kapitalistycznego systemu chcącego widzieć wszystkich ludzi jako sprawnych, a więc wydajnie pracujących), to zauważyć trzeba, że w istotny sposób zmienia ona sposób funkcjonowania osób z różnymi dysfunkcjami fizycznymi. W gruncie rzeczy jest to także pytanie o to, kogo uznajemy za człowieka, czy też, co to znaczy być człowiekiem. Dość wspomnieć o głośnym przypadku Oscara Pistoriusa, który – biegając na protezach nóg z włókna węglowego – postanowił wziąć udział w Igrzyskach Olimpijskich w Pekinie w 2008 roku na równych prawach z pełnosprawnymi sportowcami. Jego wniosek rozważany był przez Trybunał Arbitrażowy Międzynarodowego Komitetu Olimpijskiego, a główny dylemat nie dotyczył tego, czy Pistorius poradzi sobie na bieżni, lecz tego, czy protezy nie dadzą mu przewagi nad pozostałymi zawodnikami. Paradoksalnie, nie(pełno)sprawność, która najczęściej skazuje ludzi na różne formy wykluczenia, w tym przypadku, gdy człowiek usprawnił swe funkcjonowanie poprzez połączenie z rzeczą-protezą – stała się powodem dyskusji, czy przypadkiem nie zachodzi tu problem deprecjonowania osób bazujących na swej biologicznej formie, na w pełni sprawnej kondycji fizycznej. Poczucie niesprawiedliwości, które odczuwali niektórzy ludzie po dopuszczeniu tego lekkoatlety do zawodów, wynikało z wyobrażenia, że konkurowanie z niepełnosprawnym sportowcem było w jakimś sensie ściganiem się z kimś, kto nie do końca jawi się jako człowiek (w świadomie lub nieświadomie przyjętej wizji człowieka witruińskiego), lub wręcz przeciwnie – jako nadczłowiek<sup>127</sup>.

Hiperwidoczność i wyjątkowe zdolności osób korzystających z protez, obecne w wielu utworach *science fiction*, można uznać za popkulturową próbę osvajania „różnych wersji człowieka”, gdzie choroba lub kalectwo nie musi od razu przesądzać o statusie nie(pełno)sprawnego jako ofiary. Literackim przykładem tak rozumianej hiperwidoczności i sukcesu osoby nie(pełno)sprawnej będzie opowiadanie łączące cechy *science fiction* i kryminału *Tango Charlie and Foxtrot Romeo* autorstwa Johna Varley’a z 1986 roku<sup>128</sup>. Jedną z bohaterek to Megan Galloway, dziennikarka i gwiazda mediów, która niegdyś, po wypadku, w wyniku którego złamała kręgosłup, poruszała się na wózku inwalidzkim, a następnie zdecydowała się na użycie eksperymentalnej technologii – bionicznego, lekkiego, złocistego szkieletu umożliwiającego chodzenie. Wynalazek ten dał bohaterce nowe siły fizyczne, a jednocześnie wpłynął na wyostrenie oraz rozwój nowych talentów: „Dziwnym produktem ubocznym

---

<sup>127</sup> Oskarżenie Pistoriusa za zabójstwo życiowej partnerki w 2014 roku i skazanie go prawomocnym wyrokiem na wieloletnie zamknięcie w więzieniu tym bardziej „dolało oliwy do ognia” w dyskusjach o tzw. ludzkich i nieludzkich – monstualnych, potwornych cechach tej osoby. Już nie w odniesieniu do cech fizycznych, lecz charakteru, temperamentu.

<sup>128</sup> John Varley, *Tango Charlie and Foxtrot Romeo*, w: *The John Varley Reader: Thirty Years of Short Fiction*, New York: Ace Books 2004.

używania egzoszkieletu był rozwój umiejętności umożliwiające osiągnięcie doskonałości w nowej technice rozpoznawania i nagrywania emocji<sup>129</sup>. Połączenie biologicznego ciała z protezą sprawiło, że osoby z niesprawnościami zaczęły wykazywać cechy cenione społecznie, których nie miała pełnosprawna większość – cechy, które zapewniły Megan bogactwo i sławę. Bohaterka wykorzystała zgromadzone fundusze na operację neurologiczną, po której odzyskała sprawność fizyczną i nie musiała już nosić technologicznego kręgosłupa, pozostawiła jednak po nim „pamiątkę” – tatuaż podkreślający, że niegdyś jej ciało musiało być wspomagane przez protezę.

Oprócz kwestionowania stereotypowo negatywnych konceptualizacji nie(pełno)sprawności oraz wyjścia poza obraz niesprawnego ciała jako synonimu mniejszych zdolności czy umiejętności, pojawia się w utworze ciekawe spojrzenie na organizm bohaterki. Nawet po operacji neurologicznej status Megan pozostaje niejednoznaczny (jest w pełni sprawna, czy nadal – na poziomie ontologicznym – niepełnosprawna, chociaż „wyleczona”?). Badacze obrazów fizycznej niesprawności w literaturze, filmie, jak i innych tekstach kultury, wskazują na przytłaczająco negatywną konceptualizację ciał odbiegających od normy, jawiących się jako: dziwne, ułomne, dewiacyjne, monstrialne<sup>130</sup>. Historia Megan z *Tango Charlie and Foxtrot Romeo* oferuje alternatywny sposób ujęcia fizycznej różnicy – niepełnosprawnego ciała nie przedstawiono jako dewiacji, ułomności, zagrożenia<sup>131</sup>, lecz jako niezwykłość czy nadzwyczajność, przy czym różniące się od normy nacechowano pozytywnie, a nie negatywnie. Ciało protagonistki wyposażone w zewnętrzny szkielet, jak i bez niego (zarówno, gdy jeździ na wózku, jaki i później, gdy przywdziewa biotechnologiczny płaszcz, a po operacji neurologicznej nie korzysta już nawet z egzoszkieletu) jawi się właśnie jako niezwykle, nadzwyczajne. Bohaterka, nawet po operacji przywracającej fizyczną sprawność, zachowuje na skórze – w formie tatuażu – zarys bionicznego szkieletu, który zaświadcza o niezwykłości jej ciała i tożsamości. Megan nie ukrywa, lecz podkreśla swą niezwykłość, nadzwyczajność. Ten obraz, bardzo istotny z perspektywy krytycznego posthumanizmu i ekokrytyki, powróci, gdy mowa będzie o nie(pełno)sprawności jako bioróżnorodności.

\*

Jak pisałam wyżej, literackie i filmowe obrazy nie(pełno)sprawności można pogrupować według określonych schematów: hiperwidoczność połączona z niezwykłymi zdolnościami protetycznych ciał, wyleczenie ułomności, eliminacja, bioróżnorodność.

---

<sup>129</sup> Tamże, s. 380.

<sup>130</sup> Zob. Rosemarie Garland-Thomson, *Staring: the Way We Look*, Oxford: Oxford UP 2009; w polskiej refleksji traktuje o tym np. wymieniona już wcześniej monografia *Monstruarium* Anny Wieczorkiewicz.

<sup>131</sup> Por. Ria Cheyne, *Freaks and Extraordinary Bodies: Disability as Generic Marker in John Varley's «Tango Charlie and Foxtrot Romeo»*, w: *Disability in Science Fiction*, s. 36–41.

Jeśli główna bohaterka filmu *Mad Max: droga gniewu* i protagonistka z literackiego utworu *Tango Charlie and Foxtrot Romeo* reprezentują pierwszy schemat, to bohaterowie z *Gwiezdných wojen* odsłaniają medyczny model utopii. W tej wizji przyszłości niepełnosprawność jawi się jako zagrożenie, okaleczone w walce ciała należy więc w mgnieniu oka wyleczyć lub uzupełnić funkcjonalną protezą<sup>132</sup>. W militarno-kapitałocentrycznym modelu niepełnosprawne ciała należy uczynić sprawnymi, wydajnymi i użytecznymi, by mogły działać w imię państwa/organizacji/misji, jak w filmie *Kod nieśmiertelności* z 2011 roku, którego główny bohater, pozbawiony kończyn i dużej części korpusu, wielokrotnie wciela się (wirtualnie, mentalnie) w swoje *alter ego*: pełnoczłonkowe, czujące ciało umożliwiające mu udział w misjach wojskowych – w których właściwie nie chce brać udziału! Ten medyczno-techno-społeczny, w gruncie rzeczy kapitałocentryczny i oliantropocentryczny model ma jeszcze jeden wariant – bardzo mocno osadzony w wizjach idealnego państwa/narodu/korporacji... Pojawia się m.in. w filmie *Gattaca: szok przyszłości*<sup>133</sup>, w którym dwóch bohaterów udaje, że nie są tymi osobami, którymi w rzeczywistości są, by dowieść sobie oraz innym swą wartość. Jakkolwiek pogmatwana jest ta argumentacja, to dobrze obrazuje kwestię normy i normalizacji, a w węższym ujęciu – postrzeganie sprawności i nie(pełno)sprawności.

Akcja filmu rozgrywa się w niedalekiej przyszłości, gdy rozwój genetyki sprawił, że stała się podstawą segregacji ludzi i wyznaczania ich przynależności klasowej. Osoby spłodzone w naturalny sposób, bez wcześniejszego zaprogramowania mającego na celu eliminację wad fizycznych oraz intelektualnych, mają nikłe szanse na dobre życie, te zaprojektowane już na etapie przedembrionalnym zyskują o wiele większe szanse. Są wzmacniane, ale także weryfikowane i rozliczne przez skrupulatny system urzędniczo-technologiczny. Film skupia się na tym, jak społecznie konstruuje się normę człowieczeństwa i jak normalizuje się ciała ze względu na cechy fizyczne oraz stan zdrowia.

Vincent, główny bohater *Gattaki*, został poczęty w sposób naturalny, jego młodszy brat już nie. To od początku daje im różne perspektywy życiowe. Młodszy brat podąża wybraną ścieżką i zostaje inspektorem policji, starszy brat marząc o zawodzie astronauty i podróży w kosmos ucieka się do oszustwa – przybiera tożsamość sportowca o idealnym genotypie, który w wyniku wypadku nie może chodzić. Mężczyźni zawierają pakt: Jerome użycza partnerowi swej tożsamości oraz dostarcza mu biologiczne próbki, dzięki którym Vincent może oszukać system segregowania ludzi, w zamian zapewniając towarzyszkowi utrzymanie na wysokim poziomie. Każdy z mężczyzn – choć w inny sposób – stara się dowieść swej (pełno)sprawności: Vincent, mający problemy z wydolnością serca, podejmuje olbrzymi wysiłek fizyczny i intelektualny, by sprostać wymogom pracy w *Gattace*, z kolei Jerome, poruszający

<sup>132</sup> Szczegółową analizę obrazu niepełnosprawności w cyklu *Gwiezdných wojen* przedstawił: Ralph Covino, *Star Wars, Limb Loss, and What it Means to Be Human*, w: *Disability in Science Fiction*, s. 103–113.

<sup>133</sup> *Gattaca* (*Gattaca: szok przyszłości*), reż. Andrew Niccol, USA 1997.

się na wózku inwalidzkim, stara się zachować pozycję pełnoprawnego obywatela, wysoki status społeczny oraz finansowy. Jeden ukrywa nieidealne geny, drugi kalectwo. W perfekcyjnym świecie Gattaki nie ma miejsca dla takich osób. Kwestia eugeniki wybrzmiewa wyraźnie w scenie, w której Vincent skrupulatnie czyści stanowisko pracy, by nikt nie mógł zebrać jego materiału genetycznego, a co za tym idzie – zdemaskować go. Gdy przełożony chwali go za porządek na biurku, mężczyzna odpowiada: „Mówią, że czystość zbliża nas do Boga”<sup>134</sup>. Choć rozmowa dotyczy porządku na biurku, to widz nie ma wątpliwości, że *de facto* chodzi o czystość genetyczną. Pod tym względem znamienne jest także drugie imię Jerome’a – Eugene, co bezpośrednio nawiązuje do terminu ‘eugenika’ (z języka starogreckiego εὐγενής, eugenes, „dobrze urodzony”). W Gattace najważniejsze jest właśnie to, by należeć do grupy „dobrze urodzonych”, nieskażonych żadnymi dysfunkcjami czy chorobami. Obsesja na tym punkcie każe ludziom sprawdzać się nawzajem, szpiegować, tropić ewentualne odstępstwa od doskonałości. Tę obsesję widać w postaci Irene, pracownicy Gattaki, która potajemnie sprawdza Vincenta pod względem genetycznym, a gdy później odkrywa, że jej kochanek nie należy do grupy „dobrze urodzonych”, wpada w rozpacz i złość. W odpowiedzi słyszy od mężczyzny: „Kazano ci szukać wad tak wytrwale, że niczego poza nimi nie widzisz”<sup>135</sup>. Wypowiedź tę można uznać nie tylko za sprzeciw bohatera wobec opresyjnego systemu totalitarnego, lecz także, a może zwłaszcza biopolitycznego, wobec normatywności, gdy każda osoba niespełniająca standardu normy (normata) jawi się w przedstawionym świecie jako ktoś gorszy, degenerat – tak w nomenklaturze świata Gattaki określano tych, którzy urodzili się za sprawą seksualnego zbliżenia, a nie korporacyjnego projektu. Na przeciwnym biegunie tak rozumianej normatywności postawić można inkluzywną bioróżnorodność. Choć też z różnymi zastrzeżeniami.

\*

Myślenie o nie(pełno)sprawności w kategoriach bioróżnorodności jest stosunkowo nowym, bo rozwijającym się od pierwszej dekady XXI wieku, konceptem wywodzącym się z ekokrytyki. Jak pisze polska badaczka: „Punktami splotu ekokrytyki jako dyscypliny wiedzy oraz studiów o niepełnosprawności jest namysł nad różnymi sposobami ludzkiego doświadczania przestrzeni i środowiska oraz praktykami normatywizującymi zarówno ludzkie ciało, jak i jego otoczenie – w tym też to określane jako «naturalne»”<sup>136</sup>. Zdrodowska, za innymi badaczami, wskazuje, że z perspektywy ekokrytycznej bioróżnorodność postrzegana jako wartość zasługuje na zachowanie i pielęgnowanie – tak w przyrodzie, jak i ludzkiej populacji<sup>137</sup>. W tym ujęciu medycynę i protetykę ukie-

<sup>134</sup> *Gattaca*, 5:26 – 5:28.

<sup>135</sup> *Tamże*, 1:26:14 – 1:26:17.

<sup>136</sup> Magdalena Zdrodowska, dz. cyt., s. 258.

<sup>137</sup> *Tamże*.

runkowane na „naprawianie”, „przywracanie do normalności” postrzegać można jako formę naruszania i ograniczania ludzkiej bioróżnorodności. Taki wydzźwięk pojawia się np. w niektórych grupach kultury Głuchych wobec implantacji ślimakowej<sup>138</sup>. Jedną z członkiń tej społeczności nazwała urządzenie „złą protezą”, uznała, iż jest „sztuczne”, „niszczące naturalność”, zabieg określiła jako „zakneblowanie elektryczności do mózgu”, „ostateczne rozwiązanie”, a rezultat jako „podwójne kalectwo”, „podwójną odpowiedzialność”, „podwójną pracę”, „podwójną rehabilitację”, „niby wyleczenie”<sup>139</sup>. Z tej perspektywy „przywracanie do normalności” postrzegać można jako działania opresyjne, natomiast akceptację, czy wręcz celebrowanie odmienności, niezwykłości/nadzwyczajności ciał z różnymi niesprawnościami (jak ujmuje to m.in. Rosemarie Garland-Thomson) w zakresie motoryki, percepcji czy emocjonalności – jako wzmocnienie bioróżnorodności. Standaryzacja bowiem, pozornie korzystna i efektywna, w długim okresie trwania przeradza się raczej w monopolityczną populację podatną na patologiczne zmiany – jak wyraziście ukazano to w filmie *Gattaca*. „Dlatego też – konkluduje Zdrodowska – niepełnosprawność, rozumiana jako niejednorodność, powinna być przedmiotem opieki i wsparcia, a nawet celebrowania, tak jak różnorodność w przyrodzie”<sup>140</sup>.

Fantastyczne narracje i obrazy zawarte w *science fiction* oraz *fantasy*, pozwalają wyjść poza konwencjonalne postrzeganie niesprawności jako odstępstwa od normy, potworności i rozważać nowe możliwości ujęcia tej kondycji. Jedną ze ścieżek, o której wspomniano wyżej, jest pokazanie niesprawnego ciała takim, jakie jest, z uznaniem jego inności, bez piętnującego wydzźwięku – jak np. w scenie z filmu *1000 lat po Ziemi* z 2013 roku<sup>141</sup>, w której generał Cypher Raige, jeden z głównych bohaterów, przed wyprawą w kosmiczną misję żegna się z żołnierzami, pośród których znajduje się niepełnosprawny weteran wojenny. Mimo iż akcja filmu dzieje się w odległej przyszłości, w której osiągnięto bardzo wysoki poziom rozwoju technologicznego, to mężczyznę przedstawiono bez kul, protez czy elektronicznych udoskonaleń – widać, że w tym stanie poruszanie się na jednej nodze, czy choćby wstanie z krzesła to dla niego duży wysiłek. W trwającej niespełna kilkanaście sekund scenie dzieje się bardzo wiele: generał odnosi się do kolegi z szacunkiem, inni żołnierze pomagają mu wstać z krzesła i wspólnie oddają honory zwierzchnikowi, a on im. W pewnym sensie ta krótka scena z kiepskiego filmu sci-fi realizuje kierunek wskazany przez Zdrodowską, zgodnie z którym – powtórzmy to jeszcze raz – „niepełnosprawność rozumiana jako niejednorodność powinna być przedmiotem opieki i wsparcia, a nawet celebrowania”.

---

<sup>138</sup> Tamże, s. 258–259. Zob. także: Wioletta Potrzebka, Ewelina Moro, Piotr Tomaszewski, Tomasz Piekot, *Implantacja ślimakowa z perspektywy krytycznej*, w: *Kulturowe oraz społeczne aspekty zdrowia i obrazu ciała*, red. Kamila Bargiel-Matuszewicz, Piotr Tomaszewski, Ewa Pisula, Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego 2015, s. 67–87.

<sup>139</sup> Wioletta Potrzebka, Ewelina Moro, Piotr Tomaszewski, Tomasz Piekot, *Implantacja ślimakowa z perspektywy krytycznej*, s. 72.

<sup>140</sup> Magdalena Zdrodowska, dz. cyt., s. 259.

<sup>141</sup> *After Earth (1000 lat po Ziemi)*, reż. M. Night Shyamalan, USA 2013.

W futurologicznych wizjach częściej mamy do czynienia z ciałami protetycznymi, jednak i tutaj można podać ciekawe przykłady niejednorodności, jej afirmacji oraz celebracji. Gdy mówimy o ciałach protetycznych, najczęściej pierwsze skojarzenie dotyczy imersji biologicznego ciała i jego technologicznych przedłużeń. Można na tę kwestię spojrzeć jednak nie tylko przez pryzmat antropologii cyborgów oraz transhumanizmu, lecz także poprzez krytyczny posthumanizm, ekokrytykę oraz relacje sympojetyczne. Te narzędzia wydają się adekwatne do analizy takich utworów, w których protetyczność nie ujawnia się wprost, czy nie tylko jako połączenie technologii z ludzkim organizmem, lecz ukazuje wielorakie połączenia, przełączenia i usieciowienia między ludzkimi, technologicznymi, zwierzęcymi, roślinnymi aktantami. Jako przykład niech posłuży film *Avatar* z 2009 roku<sup>142</sup>, w którym protetyczność ujawnia się w inny sposób niż w omawianym wyżej filmie *Mad Max: droga gniewu*, czy literackim utworze *Tango Charlie and Foxtrot Romeo*. Chociaż film Camerona nie jest wolny od stereotypowych obrazów zantagonizowanych bohaterów (np. brutalni, chciwi, podstępni kolonizatorzy *versus* empatyczni tubylcy fikcyjnej krainy) i dualistyczno-wartościujących klisz (np. zła, oparta na technologii, podboju oraz wyzysku cywilizacja *versus* „dziewicza”, łagodna, idylliczna natura), tradycyjnie akceptowalnych, heteronormatywnych relacji płciowo-seksualnych (związek Jake’a Sully’ego i Neytiri, który *notabene* powielił popkulturowy obraz miłości białego mężczyzny-przybysza i tubylczej księżniczki Pookahontas), a fabułę oparto na konflikcie oraz sztampowej konwencji walki dobra ze złem, to znaleźć tu można kilka ciekawych rozwiązań czy ujęć więzi sympojetycznych oraz protetyczności. Obie te kategorie są zresztą w filmie wyraźnie splecione ze sobą.

Akcja *Avatara* toczy się na planecie Pandora, na którą z Ziemi przybyli ludzie w celu wydobycia niezmiernie cennego minerału. Natrafiają na opór tubylców zwanych Na’vi, a zwłaszcza jednego z klanów, którego życie toczy się wokół gigantycznego drzewa rosnącego nad jednym z najbogatszych złóż poszukiwanego minerału. Na planetę przybywa Jake Sully, były żołnierz piechoty morskiej, który po wypadku podczas służby wojskowej został częściowo sparaliżowany, porusza się więc na wózku inwalidzkim. Na Pandorze ma zastąpić swego brata bliźniaka – naukowca, który zginął – w programie avatar. Polega on na hodowli hybrydowych ciał powstających z połączenia DNA ludzi i humanoidalnych Na’vi, a następnie ludzka jaźń przenoszona zostaje do owego avatara, w wyniku czego człowiek funkcjonuje i doświadcza życia w świecie Na’vi, podczas gdy jego ludzkie ciało sprzed zabiegu zostaje „zaparkowane” gdzieś indziej. Zadanie głównego bohatera polega na przekonaniu Omatičaya – jednego z klanów Na’vi – do zaniechania ochrony świętego drzewa i opuszczenia zamieszkiwanych terenów, by przybysze mogli podjąć eksploatację ziemi. Od tego momentu losy Jake’a Sully’ego jako byłego żołnierza piechoty morskiej, jako avatara oraz jako osoby nie(pełno)sprawnej splecają się z życiem

---

<sup>142</sup> *Avatar*, reż. James Cameron, USA/Wielka Brytania 2009.



mieszkańców Pandory i przechodzą kilka faz: naukę życia w hybrydowym ciele oraz funkcjonowania w przyrodzie na planecie; próbę negocjacji między dwoma światami i racjami; moralne opowiedzenie się po jednej stronie; moralne i fizyczne odłączenie od dawnego życia oraz norm, powinności, aspiracji, interesów panujących w polityczno-korporacyjnym świecie, w którym wcześniej funkcjonował.

Pozycja Jake'a w bazie wojskowej, laboratorium i wśród społeczności Omaticaya od początku zostaje określona przez jego dysfunkcję fizyczną. Chociaż w filmie nie podano wprost, że częściowo sparaliżowane ciało uniemożliwia mu dalszą karierę wojskową, to jednak już w jednej z początkowych scen, gdy bohater przybywa do bazy, inni żołnierze określają go pogardliwie: „sprawnym inaczej”, „świeżym mięskiem” (w anglojęzycznej wersji filmu „meals on wheels”, „that is just wrong”), a w drugiej połowie filmu, w sytuacji konfliktu Jake'a z wojskowym zwierzchnikiem, protagonista nazwany zostaje „mięsem”. Określenia wyraźnie podszyte ableizmem zanurzone są w stereotypie nie(pełno)sprawności jako stanu anormalnego, gdzie cielesna odmienność traktowana jest jako coś trudnego, czy wręcz niemożliwego do zaakceptowania. Chociaż inne grupy w bazie, z którymi bohater musi się zintegrować, nie dyskryminują go z powodu poruszania się na wózku, to w pewnym sensie również nie akceptują jego nienormatywnej obecności, czy bycia „nie na miejscu”. Tak wygląda to początkowo w laboratorium, do którego skierowano Jake'a, gdzie ma zastąpić zabitego brata bliźniaka w misji avatar. Chociaż bliskie pokrewieństwo umożliwia kontynuowanie eksperymentu polegającego na połączeniu DNA człowieka i przedstawiciela Na'vi, to brak wykształcenia naukowego Jake'a skłania pracowników laboratorium do założenia, że nie jest on wystarczająco inteligentny, by sprostać zadaniu. Tak więc zarówno w kręgu wojskowym, jak i naukowym, Jake jest „nie na miejscu”, tyle że w pierwszym ze względu na paraliż dolnych partii ciała, w drugim ze względu na założenie naukowców o niższej inteligencji nowego współpracownika (co pośrednio można odnieść do stereotypu automatycznego łączenia niesprawności fizycznej z niesprawnościami intelektualnymi, społecznymi, funkcjonalnymi). Także w społeczności Na'vi ciało Jake'a jawi się jako problematyczne – i przynajmniej na początku – niegodne zaufania. Awatary – mimo iż fizycznie przypominają humanoidalnych mieszkańców Pandory – wydzielają inny zapach niż autochtoniczna społeczność Na'vi, mają problemy z koordynacją ruchów i poruszaniem się na niezemskiej planecie, a to sytuuje Jake'a poza normą pełnosprawności w świecie, do którego przybył. Punktem wyjścia sytuacji bohatera uczyniono więc „bycie nie u siebie”, ale także „nie w swoim ciele”.

To „poza”, „nie u siebie”, „nie w swoim ciele”, nieprzynależność do światów, grup, norm staje się w dalszej części atutem bohatera. Wózek inwalidzki to pierwsza proteza, na której opiera się Jake, a niedługo później funkcję tę przejmują awatary. Praca nad nowym sposobem funkcjonowania na Pandorze uczy Jake'a, że sprawność fizyczną osiągnąć można odrzucając koncept indywidualnego, sprawnego ciała w pełni władającego wszystkimi kończynami na rzecz protetycznych związków z innymi ciałami.

Mężczyzna poprzez asymilację z obcymi gatunkami: najpierw poprzez połączenie swego DNA z Na'vi, potem za sprawą zacieśnienia więzi ze zwierzętami, takimi jak ikran i toruk macto, zaczyna funkcjonować poza koncepcją indywidualnej, jednostkowej podmiotowości oddzielonej od innych bytów. Połączenie z ciałami z Pandory przeobraża niesprawność fizyczną Jake'a w niezmiernie sprawny sposób funkcjonowania.

Ten rodzaj protetyczno-biologicznych relacji stoi w kontraście do protetyczno-technologicznych przedłużeń ciała używanych przez żołnierzy przybyłych z Ziemi. Maski gazowe, broń, wyrafinowany kombinezon bojowy pułkownika Milesa Quaritcha traktować należy jako kolejną odsłonę militarnego rodowodu cyborgizacji w wydaniu naukowców Clynesa i Kline'a<sup>143</sup> oraz utwierdzonych obrazach literacko-filmowej *science fiction*. Dość wspomnieć o powieści *Człowiek Plus* Frederika Pohla z 1975 roku (polskie wydanie w 1986 roku), w której protagonista zostaje poddany cyborgizacji, by mógł żyć na Marsie, a później kolonizuje planetę i emancypuje się od społeczności ludzkiej, a także o rozmaitych opalizacjach ludzko-technicznej imersji dla celów wojskowych, od bohaterów zasilanych bionicznymi szkieletami z powieści *Wieczna wojna* Joe'go Williama Haldemana z 1974 roku (polskie wydanie w 1995 roku), po policjanta-cyborga z filmu *RoboCop* w reżyserii Paula Verhoevena z 1987 roku. Rozciągając te obrazy poza anglosaski krąg kulturowy, zauważyć można także wyraźną analogię między pułkownikiem Quaritchem spajającym ruchy swego ciała z olbrzymią militarną maszyną a obrazami pilotów kierujących humanoidalnymi robotami bojowymi w japońskich mechach (*meka, mechanical robot*)<sup>144</sup>. W filmie *Avatar* tak rozumiana protetyczność jawi się jako problematyczna, ponieważ przemienia ciało w maszynę do zabijania. Ta koncepcja protetyczności stoi w kontrze do wizji relacyjności i połączeń międzycielesnych hołubionych przez społeczność Na'vi. W tym ujęciu sensem protetyczności jest harmonia oparta na imersji i introjeksji żywych organizmów, a nie konflikt wykorzystujący technologię do kolonizacyjnych celów.

Rodzaj protetyczności, jaki wybrał główny bohater filmu, zasadniczo różni się od tego, który przyjęli inni Ziemiańskie lądujący na Pandorze. Na kierunek, w jakim

---

<sup>143</sup> Wzajemne powiązania eksploatacji ziemi, ludzi i przestrzeni kosmicznej odsłonił już projekt cyborgizacji prowadzony przez NASA na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku. Chodziło o stworzenie ludzko-mechanicznych hybryd, które mogłyby pracować w skrajnie trudnych warunkach na Ziemi, a także dobrze znosiłyby ekstremalne warunki w przestrzeni kosmicznej, ponieważ „dostosowywanie funkcji ludzkiego ciała do warunków pozaziemskich jest bardziej logiczne niż ziemskiego środowiska do ludzkich potrzeb” (Manfred E. Clynes, Nathan S. Kline, *Cyborgs and Space*, w: *The Cyborgs Handbook*, s. 29). Projekt cyborgizacji miał pokonać wszelkie ograniczenia natury i utworzyć drogę do pragmatycznej samosterowalności. Projekt ten miał mieć określone konsekwencje polityczne, społeczne i biologiczne. Cyborgizacja wyznaczała bowiem określony horyzont władzy – ten, kto panuje nad ciałem, ten może ujarzmić, podporządkować trudno dostępne obszary na Ziemi, jak i poza nią. Szerzej na ten temat pisałam w monografii: *Arcy-nie-ludzkie...*, s. 21–23.

<sup>144</sup> Na przykład w serialu anime: *Mazinger Z*, studio Toei Animation 1972–1974 (na podstawie mangi, którą napisał i zilustrował Go Nagai), w mandze: Masamune Shirow, *Appleseed*, Tokio: Kōdansha 1985–1989, w grze *Shogo: Mobile Armor Division*, wydawca: Monolith Productions 1998.

podąża Jake, niewątpliwie wpływ ma to, że nigdzie nie jest „u siebie” ani „w swoim ciełe”, nie podąża więc utartymi szlakami, które mogłyby stanowić dla niego punkt oparcia, lecz intuicyjnie szuka nowego odniesienia. Na Pandorze znajduje je w wielogatunkowo-protetycznych relacjach: między ludźmi i społecznością Na’vi, w relacjach ze zwierzętami, w połączeniu z roślinami (przede wszystkim ze świętym drzewem dusz), a szerzej z rozbudowaną siecią wielorakich powiązań, zależności, gościnności wielorodzajowej oraz wielogatunkowej. Ten rodzaj ekologicznych więzi na Pandorze stoi w radykalnym kontraście do idei solo-organizmu i jednostkowej jaźni, do czego przyzwyczaiła nas koncepcja indywidualizmu oraz antropocentryzmu. W filmie pulsujący organizm planety łączy silne relacje z różnymi bytami i to właśnie dzięki tym powiązaniom toczy się wielogatunkowe oraz międzygatunkowe życie. Jake w sprawozdaniu z postępów asymilacji na Pandorze wskazuje, że jedną z ważniejszych lekcji było zrozumienie związków łączących Na’vi z lasem, a jego przewodniczka, Neytiri, mówi o sieci energii, która przepływa przez wszystkie żywe istoty. Zniszczenie jednego elementu czy węzła w istotny sposób narusza harmonijne funkcjonowanie innych organizmów. Naukowiec Grace Augustine dostrzegając te zależności, próbuje przeciwdziałać wycięciu świętego drzewa dusz i tłumaczy:

To jest coś wymiernego, to element lasu. Sądzymy, że istnieją elektrochemiczne połączenia między korzeniami drzew, coś na kształt synaps w neuronach. Każde z drzew ma 10 tysięcy połączeń z sąsiadami. Drzew na Pandorze jest 10 do potęgi dwunastej. Więcej połączeń niż w ludzkim mózgu. To sieć, globalna sieć, do której Na’vi mają dostęp. Mogą wysyłać dane, wspomnienia, w miejsca, jakie właśnie zniszczyliście<sup>145</sup>.

Doświadczenia społeczności Na’vi jako części dynamicznej sieci powiązań definiują ich kulturę na poziomie filozoficznym i fizycznym – do łączenia się z organizmami zwierzęcymi i roślinnymi używają warkoczy zakończonych włóknami, które splatają z nimi innych organizmów. Dzięki temu zyskują dostęp do globalnej ekosieci Pandory. Leigha McReynolds analizując ten film, stawia tezę:

Rdzenne ciała Pandory, flora i fauna, istnieją jako połączona sieć, w wyniku czego styl życia Na’vi opiera się na modelu protetycznym. Chociaż w filmie nie wyjaśniono tego dokładnie, to możemy założyć, że odkąd Na’vi ewoluowali w kierunku tworzenia globalnej sieci, to łączność ta stała się niezbędna do ich przetrwania jako gatunku (i odwrotnie, ich przetrwanie okazuje się niezbędne do istnienia życia na Pandorze)<sup>146</sup>.

Jednocześnie, badaczka uznając protetyczność za model organizacji życia na Pandorze, interpretuje uratowanie społeczności Na’vi i planety przez Jake’a „nie jako wynik wrodzonej zdolności czy wyjątkowości, lecz jako zdolność do angażowania

<sup>145</sup> *Avatar*, reż. James Cameron, USA, Wielka Brytania 2009.

<sup>146</sup> Leigha McReynolds, *Animal and Alien Bodies as Protheses: Reframing Disability in «Avatar» and «Train Your Dragon Leigha»*, w: *Disability in Science Fiction*, s. 121.

się w relacje protetyczne i gotowość do przedefiniowania siebie, swojego ciała, poprzez połączenie z planetą Pandora oraz jej fauną<sup>147</sup>.

To, co McReynolds określa protetycznością, w terminologii posthumanizmu można określić jako relację sympojetyczną czy wieloczasową, wieloprzestrzenną dynamikę holobiontów (organizmów eukariotycznych współistniejących z wieloma innymi organizmami) angażujących inne holobionty w tworzenie złożonych wzorów życia opartego na symbiozie<sup>148</sup>. Ów swoisty rodzaj przymierza (*alliance*) zachodzi w rozległej domenie symbioz, „które wprowadzają do gry byty z całkowicie odrębnych hierarchii i królestw, bez jakiegokolwiek pokrewieństwa”<sup>149</sup> (w sensie ewolucyjnym i rodzinnym), wytwarzając Deleuzoguattariańskie<sup>150</sup> „stawanie się” w relacyjności ze zwierzęciem, rośliną, wodą itd.

Ważne miejsce relacji protetycznych/sympojetycznych i globalnej sieci holobiontów na Pandorze komplikuje każdą prostą narrację o jednostkowości i indywidualności, ale także o niepełnosprawności oraz pełnosprawności. Jake jako człowiek z niewładnymi dolnymi kończynami zaznajomiony jest z protezą w postaci wózka inwalidzkiego. Przejście od stanu osoby pełnosprawnej do nie w pełni sprawnej fizycznie zapewne zmieniło jego rozumienie i odczuwanie ciała. Wciele nie w awatara – zaawansowaną protezę biologiczną – było kolejnym etapem nauki opanowywania własnej, a jednocześnie nie swojej fizyczności. Jego ciało, ruchy, zachowanie ulegają przemianie, gdy zaczyna definiować się poprzez wzajemną zależność z innymi formami życia, a nie jako autonomiczny byt. Podejmuje próbę jazdy na ikranie, później na toruku, by jednak tego dokonać, musi zyskać akceptację zwierząt, otrzymać ich zgodę na połączenie ciał. Gdy udaje się mu to osiągnąć i zaczyna szybować na grzbiecie groźnego, a jednocześnie mitycznego toruka, by bronić świętego drzewa, nie widzimy już Jake’a Sully’ego, lecz Toruka Makto. Protetyczno-sympojetyczna relacja mężczyzny ze zwierzęciem przemiana Jake’a zarówno fizycznie, jak i kulturowo: jego tożsamości nie określa już indywidualność, samo-jedność, lecz „bycie z wieloma”, a więc społecznością Na’vi, zwierzętami, drzewem, planetą. Protetyczny czy sympojetyczny związek Jake’a z innymi, nie-ludzkimi ciałami czyni go sprawnym i silnym. Bycie sprawnym, a właściwie pełnosprawnym na Pandorze, wymaga przekraczania granic indywidualnej kon-

---

<sup>147</sup> Tamże.

<sup>148</sup> Holobiont – termin użyty przez Lynn Margulis w 1991 roku. Według badaczki wszelkie związki między osobnikami różnych gatunków przez większość życia opierają się na symbiozie, tworząc dynamiczne, zmienne przymierza. Koncepcję przedstawiono w publikacji: Lynn Margulis, René Fester, *Symbiosis as a Source of Evolutionary Innovation: Speciation and Morphogenesis*. Cambridge: MIT Press 1991.

<sup>149</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Tysiąc Plateau*, [tłum. nie podano], Warszawa: Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana 2015, s. 420, wydanie ePUB.

<sup>150</sup> Ten dziwny zlepek ‘Deleuzoguattari’ odnosi się do intelektualnego, filozoficznego duetu Deleuze i Guattari oraz ich wspólnej pracy *Tysiąc Plateau*, do której się tutaj odwołuję. Słowo ‘Deleuzoguattari’ pojawia się w przedmowie do tej rozprawy napisanej przez Michała Herera. Tamże, s. 5, wydanie ePUB.

dycji cielesnej i psychicznej na rzecz tworzenia empatycznych więzi z innymi bytami, zaangażowania w dobrostan wszystkich istot poprzez odczuwanie i fizyczne połączenia z nimi. Całość oznacza tu zarówno wielość, jak i różnorodność oraz system połączeń. McReynolds zauważa:

Gdy nie obdarzamy już szczególnymi względami jednostki, a całość lub własną sprawność ujmujemy jako uwarunkowany zbiór wielu połączeń, całkowicie zmienia to rozumienie, co to znaczy być sprawnym lub niepełnosprawnym ciałem. Avatar, ukazując protetyczne związki, przedstawia całkowicie odmienną koncepcję [podmiotowości – przyp. G.G.] wobec ujęcia ludzkiej autonomii. Zmusza widza do ponownego przemyślenia podstaw ableizmu i przedstawia taką koncepcję protezy, która nie ma po prostu przywracać niepełnosprawnemu ciału funkcjonalności fizycznej, lecz być całkowicie nowym typem ciała, odrzucającym binarny koncept pełnosprawności – niepełnosprawności<sup>151</sup>.

Jest to zgoła inna koncepcja protetyczności niż bardziej spopularyzowana w *science fiction* wizja zmechanizowanego, ludzko-technologicznego ciała. Widoczne w filmie zaangażowanie w dyskurs o nie(pełno)sprawności poprzez figurę więzi sympojetycznych w szerszym ujęciu traktować można również jako przypowieść o doświadczeniach „problematycznych ciał” (ze względu na rasę, płeć, orientację seksualną, stan zdrowia itd.), a także jako wyzwanie przyszłych, czy alternatywnych ciał, stawiane normatywnym definicjom sprawności oraz ekskluzywnym koncepcjom podmiotowości. O takim wyzwaniu pisze Sunaura Taylor, żyjąca z wrodzoną sztywnością stawów, w zbiorze esejów *Bydłęce brzemię*, jednocześnie wskazując na to, że współpraca oznacza także współzależność, a ta wiąże się z różnymi niedogodnościami, dla każdego z aktorów/aktantów: „Być może zależność jest tak krępująca właśnie dlatego, że wymaga intymności”<sup>152</sup>.

W ujęciu Taylor w niepełnosprawne ekologie, czy niepełnosprawne zależności, uwikłania wplątane są różne ciała, ale także miejsca, przestrzenie geograficzne zdewastowane eksploracyjną, rabunkową działalnością ludzi. Jako gatunek negatywnie wpływamy na środowisko, a ono „oddaje” nam swoje choroby, np. zatrzymując mieszkańców wysoko uprzemysłowionych terenów skażoną wodą i smogiem. Autorka *Bydłęcego brzemia* za przywoływaną już wielokrotnie Haraway, zamiast wizji opuszczenia zanieczyszczonych terenów, a ostatecznie całej Ziemi i kolonizacji innych planet (oraz ponowną agresywną eksploracją – jak w obrazie zmilitaryzowanej korporacji z filmu *Avatar*), postuluje „pozostanie z kłopotami”. Chodzi o wzięcie odpowiedzialności za procesy kapitalistycznej akumulacji dóbr (*Capitalocene*, *Oliganthropocene*), zanik bioróżnorodności (*Plantationcene*), zanieczyszczanie planety toksycznymi odpadami (*Plasticene*) oraz wykluczające polityki, których skutki najbardziej odczuwają mieszkańcy tzw. globalnego południa. Taylor

<sup>151</sup> Leigha McReynolds, *Animal and Alien Bodies as Protheses*, s. 122.

<sup>152</sup> Sunaura Taylor, *Bydłęce brzemię. Wyzwolenie ludzi z niepełnosprawnością i zwierząt*, tłum. Katarzyna Makaruk, Warszawa: Wydawnictwo Filtry 2021.

żyjąca z artrogrypozą identyfikuje się (poprzez swe „uszkodzone ciało”) z zanieczyszczonymi, „uszkodzonymi” krajobrazami. Jej niesprawność fizyczna to rezultat skażenia gleby toksycznymi odpadami przez wojsko amerykańskie. Jak trafnie zauważa w jednym z esejów:

W tej historii wszystko jest typowe: wojsko i związany z nim przemysł przez dziesięciolecia w tajemnicy pozbywały się toksycznych chemikaliów, wylewając je do dołów w ziemi; to, że ucierpiała na tym biedna, głównie niebiała okolica; to wreszcie, że skażone zostały ziemie ludu Tohono O’Odham. Moje ciało uformowało się przy udziale toksycznych substancji chemicznych, metali ciężkich i środków do usuwania tłuszczu z samolotów – nieciekawych pozostałości militaryzacji<sup>153</sup>.

Taylor z jednej strony dostrzega pewną wspólnotę doświadczeń czy wykluczenia osób z różnymi niesprawnościami z losem zwierząt (głównie przemysłowych, lecz także udomowionych), ale także szerzej – w interseksjonalnym usieciowieniu różnych przejawów niesprawiedliwości oraz przemocy na świecie.

Interesujący kontekst dla tej wypowiedzi stanowi jeszcze jedna relacja wydobyta w rozmowie, jaka toczy się podczas spaceru Taylor z teoretyczką gender, Judith Butler, co zostało zarejestrowane w filmie dokumentalnym *Examined Life*<sup>154</sup>. Obie kobiety funkcjonują poza „normą”, czy raczej ich kondycja nie wpisuje się w normatywnie ukształtowany obraz „sprawnego”, „prawidłowo” ukształtowanego ciała. Jedno ciało jest kalekie (*crip*), drugie dziwne (*queer*), a więc dalekie od figury „normata” – by użyć określenia Garland-Thomson. Gdy w kawiarni Taylor pije kawę przez słomkę, nie mogąc – ze względu na stan zdrowia – używać rąk do podtrzymania kubka, dzieli się z interlokutorką spostrzeżeniem, że takie sytuacje wprowadzają innych ludzi w zakłopotanie (*notabene* na ten rodzaj niezręczności zwraca uwagę także autorka *Niezwykłych ciał*<sup>155</sup>). Butler odpowiada, że według niej kwestia ta właściwie dotyczy tego, czy jako społeczeństwo jesteśmy gotowi na wzajemne wspieranie się i asystowanie sobie w różnych sytuacjach oraz stanach niesprawności<sup>156</sup>. Wypowiedź ta mogłaby stanowić dobry komentarz do wizji protetycznych, czy sprzymierzonych

---

<sup>153</sup> Tamże, s. 209.

<sup>154</sup> *Examined Life (Życie pod lupą)*, reż. Astra Taylor, Kanada 2008.

<sup>155</sup> Rosemarie Garland-Thomson, dz. cyt., s. 47–49.

<sup>156</sup> Rzeczywistość społeczna ujawnia o wiele większą złożoność niż przewiduje to system oparty na dualizmach. Czy sprawni członkowie rodziny żyjący z osobą z niesprawnościami (często także opiekujący się bliskimi) sytuują się po stronie pełnosprawności, samodzielności, autonomii? Czy nie jest tak, że los osób z niesprawnościami ściśle splata się z życiem ich bliskich? Czy nikt z tzw. pełnosprawnych nie ma przyjaciół, współpracowników, studentów będących w różnym stopniu niesprawnymi? Z tej perspektywy trudno uznać, że relacje społeczne opierają się na dychotomii: pełnosprawni – niepełnosprawni. Warto przemyśleć jeszcze kolejną kwestię, mianowicie, że zdrowie i pełnosprawność nie są czymś trwałym, statycznym, danym raz na zawsze, bowiem sytuacje losowe, choroby, wypadki, starzenie sprawiają, że w różnych okresach i sytuacjach życiowych czujemy się i/lub postrzegani jesteśmy jako nie(pełno)sprawni: na poziomie biomedycznym bądź funkcjonalnym albo społecznym, czy też każdym równocześnie.

ciał przedstawionych w filmie *Avatar*. Chodzi wszak o to, by wyjść poza autonomię i otworzyć się na wielorakie, protetyczne relacje z różnorodnymi ciałami.

Tropem tak rozumianej immersji i introjekcji podąża Zofia Nierodzińska, aktywistka, kuratorka wystawy *Polityki (nie)dostępności. Obywatelki z niepełnosprawnościami i osoby sojusznice* prezentowanej w poznańskiej Galerii Miejskiej Arsenał w 2022 roku. W jej komentarzach do zgromadzonych dzieł sztuki nie ma odniesień do *science fiction*, lecz ujawnia się w nich to, co wybrzmiewa w filmie *Avatar*: sens sprzymierzania gatunków, empatia, otwartość na różne doświadczanie cielesności, otoczenia, ludzko – nie-ludzkiego krajobrazu. Pisze tak:

W późnokapitalistycznej rzeczywistości uniesprawnianie odbywa się na globalną skalę. Eksploatacji i uszkodzeniom podlegają nie tylko ludzkie i zwierzęce ciała, ale również krajobrazy, w których żyjemy i których jesteśmy częścią. Dobrostan osób z niepełnosprawnościami, ale i tych pełnosprawnych jest zatem powiązany z kondycją planety. Jako przeżytnicy na planecie Ziemia musimy nauczyć się żyć z uszkodzeniami wywołanymi przez przemoc kapitalizmu, kolonializmu i gatunkowizmu. To jest spadek, który dostajemy od naszych przodków<sup>157</sup>.

Na wystawie przedstawiono polifonię głosów/obrazów/mediów w różny sposób dotykających relacje sprawności i niesprawności (właśnie relacje, a nie przeciwstawienia), m.in.: matki dokumentującej proces radzenia sobie z doświadczeniem niepełnosprawności dziecka<sup>158</sup>; mężczyzny z niesprawnością ruchową, który został odrzucony przez Kościół (jako osoba niepełnosprawna i jako homoseksualista), a bliską relację znalazł ze światem sztuki teatralnej, artystami i publicznością<sup>159</sup>; grupy ludzi, które na ceramicznych warsztatach terapeutycznych nawiązały przyjacielskie relacje nie tylko z innymi osobami z niesprawnościami, lecz także z wolontariuszami, sprawnymi artystami oraz instruktorami<sup>160</sup>. W innych pracach, intymne, a zarazem monstrialne więzi łączyły osoby po amputacjach kończyn z ludźmi sprawnymi, co dało wizualny efekt hybrydycznych ciał<sup>161</sup> (il. 4). Wybrzmiała także kwestia sprzymierzonych gatunków i ekologicznego zaangażowania „uszkodzonych ciał” w ochronę „uszkodzonych” czy zagrożonych zniszczeniem krajobrazów<sup>162</sup> (il. 5a i 5b).

---

<sup>157</sup> Zofia Nierodzińska, *Polityki (nie)dostępności. Obywatelki z niepełnosprawnościami i osoby sojusznice*, broszurowy katalog wystawy, Poznań: Galeria Miejska Arsenał 2022, s. 10. Warto zwrócić uwagę na podwójny sens słowa ‘przeżytnicy’, który z jednej strony odnosi się do różnych akcji oraz bazujących na nich programach telewizyjnych polegających m.in. na przedstawianiu sprawnych osób, które znalazły się w skrajnie trudnych warunkach przyrodniczych (dżungla, pustynia itd.), a z drugiej strony funkcjonowanie tego pojęcia w kontekście, jaki używają Amazonki, czyli kobiety po operacji raka piersi. Nierodzińska używa pojęcia „przeżytnicy” w tym drugim znaczeniu.

<sup>158</sup> Pamela Bożek, *Nie wszystko złoto*, wystawa: *Polityki (nie)dostępności. Obywatelki z niepełnosprawnościami i osoby sojusznice*, Poznań: Galeria Miejska Arsenał 2022.

<sup>159</sup> Rafał Urbacki, *Mt 9,7 [on wstał i poszedł do domu]*, wystawa: *Polityki (nie)dostępności*.

<sup>160</sup> Grupa Nowolipie, *Martwa natura*, wystawa: *Polityki (nie)dostępności*.

<sup>161</sup> Kolektyw Nurkowy Bojka, *(Nie)codziennosc*, wystawa: *Polityki (nie)dostępności*.

<sup>162</sup> Artur Żmijewski, *Oko za oko*, wystawa: *Polityki (nie)dostępności*.





Il. 4. Grafika do katalogu wystawy *Polityki (nie)dostępności. Obywatelki z niepełnosprawnościami i osoby sojusznice* autorstwa Magdaleny Sobolskiej. Centralne miejsce zajmuje fotografia Artura Żmijewskiego z cyklu *Oko za oko* przedstawiająca pełnosprawną osobę w intymnej, cielesnej relacji z człowiekiem z amputowaną nogą. Na zdjęciu jedna osoba używa drugiej swoich kończyn – dłoni, które stają się jakby inną formą nieistniejącej nogi. Tę pracę Żmijewskiego wkomponowano w krajobraz pozbawiony fauny i flory (w oryginalnych pracach artysty nie ma żadnej scenerii). W ten sposób artystka wzmacnia przekaz o dzieleniu losu kłopotliwych, chimerycznych, „uszkodzonych ciał” z „uszkodzonymi krajobrazami”



II. 5a. Kolektyw Nurkowy Bojka, *(Nie)codzienność*, grafika prezentowana na wystawie *Polityki (nie)dostępności. Obywatelki z niepełnosprawnościami i osoby sojusznice*, Poznań: Galeria Miejska Arsenał 2022. Praca przedstawia zaangażowanie grupy w wielopoziomowe relacje protetyczno-sympojetyczne: między życiem naziemnym ludzi i wodnych bytów, między sprawnością a niesprawnością fizyczną (w środowisku wodnym ciało funkcjonuje inaczej niż poza nią), między współpracującymi i wspierającymi się kobietami, między naturą a technologią (tę pierwszą ilustrują rafy koralowe, a drugą sprzęt do nurkowania)

II. 5b. Grafika do katalogu wystawy *Polityki (nie)dostępności. Obywatelki z niepełnosprawnościami i osoby sojusznice* autorstwa Magdaleny Sobolskiej. Błękitne postaci nurkujących kobiet z niesprawnościami fizycznymi i fragmentami flory/fauny zaczerpnięto z prac Kolektywu Nurkowego Bojka. Kadry wkomponowano w górzysto-pustynny, wyjałowiony krajobraz kojarzący się raczej z niedogodnymi warunkami dla ludzkiego funkcjonowania, czy życia w ogóle. Ten zabieg Sobolskiej interpretować można zarówno jako symboliczny wyraz przeszkód, niedogodności, czy wręcz niemożliwości funkcjonowania ludzi z niesprawnościami we współczesnym świecie (w ujęciu politycznym, ekonomicznym, urbanistycznym itd.), jak i inaczej – jako przezwyciężenie ograniczeń opartych na wizji indywidualizmu i samostanowienia na rzecz wielorakich – czasami nieoczywistych – relacji opartych na imersji



Zarówno wystawę, jak i przywołane wyżej refleksje Garland-Thomson, Taylor oraz Butler traktować można jako propozycję takiego przeformułowania nie(pełno)-sprawności, by można było wyjść poza ekskluzywną wizję normalności i „norma- ta” *versus* nie-normalność, nie-sprawność, nie-wydolność i skierować wzrok oraz empatię ku wielorakim relacjom protetycznym czy protetyczno-sympojetycznym. Powyższe teksty kultury – artystyczne, kulturoznawcze oraz filozoficzne – stanowią też określoną propozycję polityczną opartą na koncepcie budowania przymierzy między różnymi ciałami-aktantami, w tym także tymi narażonymi na różne formy wykluczania, deprecjonowania, zniewalania, uszkadzania oraz wyniszczania. Film *Avatar* również wpisuje się w tę perspektywę – roztacza obraz przymierza „uszkodzonego ciała” Jake’a z zagrożonym wyniszczeniem dobrostanem Pandory: plemieniem Omaticaya, zwierzętami, roślinami. Jeśli *science fiction* nie traktujemy naiwnie jako fikcyjnych historii (w sensie: nieprawdziwych, niemających odniesień do rzeczywistości), lecz widzimy w nich ważne nawiązania do aktualnych problemów politycznych, społecznych, obyczajowych, które wyrażane są w specyficznie artystycznym języku (właśnie fikcyjnym/fantastycznym), to możemy mówić o zaangażowaniu fantastyki w komentowanie świata, w którym żyjemy i który tworzymy. W przypadku niektórych utworów – a do nich można zaliczyć *Avatara* – jest to także spekulatywna wizja innej rzeczywistości – w takim sensie, że można ją pomyśleć, może się wydarzyć – jeśli zmienimy dotychczasowy sposób myślenia oraz działania i zaczniemy budować nowe przymierza. W jakim świecie?<sup>163</sup>

## 2.7. Biotechnologiczne zwierzorośliny

Wyobraźnia z łatwością może zmienić rośliny w jakiś rodzaj zwierząt czy zwierzoroślin – antropomorficzne i zoomorficzne rośliny przemierzają starożytne i współczesne tradycje narracyjne, od mitów Owidiusza po bajki Disneya<sup>164</sup>. Ten zabieg można

---

<sup>163</sup> Na wykładzie z gatunków literackich i filmowych, gdy przedstawiałam powyższe zagadnienia (*Gatunki filmowe i literackie*, 2022/2023, sem. I, wykład z 12 stycznia 2022 roku), jeden ze studentów poczynił uwagę, że smutne wydaje się to, iż bohater musiał stać się kosmitą, by dostrzeżono jego wartość i sam zauważył, poczuł ją w sobie. Czyż nie jest to znaczący komentarz do wizerunku sprawności i niepełnosprawności we współczesnym świecie?

<sup>164</sup> Antropomorfizm polegający na nadawaniu przedmiotom, zjawiskom, pojęciom, zwierzętom ludzkich cech jest mocno zakorzeniony w tradycji. Zabieg ten dotyczy także roślin, by wspomnieć chociażby baśniowe przedstawienia mówiących kwiatów, chodzących drzew, czy alegoryczne kompozycje figuralne, składające się z owoców i warzyw autorstwa włoskiego malarza Giuseppe Arcimboldo. Antropomorfizacja roślin – obok funkcji magicznej i alegorycznej – często wiąże się z doszukiwaniem się we florze „tego, co ludzkie” ze względu na kształt nasion, kwiatów, liści itd., które odbiorcom kojarzą się z ludzką anatomią. Przykładem mogą być wzbudzające zachwyt zdjęcia kwiatów przypominające swym kształtem kobiece usta (*Psychotria Elata*), postaci tańczących mężczyzn (*Orchis Italica*),

określić poszukiwaniem w roślinach tego, co ludzkie. Tymczasem nauki o biologii i genetyka ostatnich dekad zwróciły uwagę na coś zgoła innego – na roślinne dziedzictwo zapisane w ludzkim organizmie. W tym ujęciu, jak przekonuje Monika Bakke, badaczka bio-transfiguracji, „nie poszukujemy – jak dawniej w duchu antropocentryzmu – «ludzkiej strony roślin», ale raczej roślinnej strony człowieka”<sup>165</sup>. Właśnie tę kwestię poruszył Eduardo Kac, jeden z pionierów tzw. sztuki transgenicznej, w projekcie *Natural History of Enigma* realizowanym w latach 2003–2008. Efektem projektu była Edunia – zwierzoroślina nazywana też ludzką rośliną. Ta forma życia wykazała ekspresję DNA artysty włączoną w odmianę petunii, czyli rośliny o ozdobnych kwiatach (występującej w naturze w Ameryce Południowej, a w formie hodowlano-ogrodowej na wszystkich kontynentach). Różowe płatki kwiatu były „poprzecznane” przez ciemnoczerwone naczynka cechujące się sekwencją genu Kaca. Chociaż patrząc na plantimal, nie można było dostrzec śladów ludzko-roślinnej symbiozy, to opis tego artystyczno-naukowego przedsięwzięcia wskazywał, że Edunia powstała w efekcie molekularnej operacji, polegającej na wyizolowaniu z ludzkiej krwi genu, który następnie włączono w określone sekwencje genów rośliny (w Edunii ludzkie DNA funkcjonowało jedynie w ciemnoczerwonych naczynkach, które wizualnie kojarzą się z ludzkim układem krwionośnym). Twórca tego projektu wykonał także serię zdjęć przedstawiających jego troskliwą opiekę nad Edunią. Kac podlewał ją, rozmawiał ze zwierzorośliną, przyglądał się jej z czułością jak odległemu przodkowi, ale jednocześnie dziecku – wszak stworzył Edunię, i to dosłownie, ze swojej krwi. Jednocześnie zadbał o to, by roślinno-ludzkie cechy były przekazywane w kolejnych cyklach rozmnażania.

Projekt bioart *Natural History of the Enigma*, do którego należy Edunia, rzeźba dużych rozmiarów, fotografie i grafiki prowokuje do ponownego przemyślenia granic między ludźmi i nie-ludźmi, w tym przypadku roślinami, ale także wysoko zaawansowaną technologią, wszak plantimal to efekt artystyczno-naukowo-technologicznej ingerencji w żywe organizmy. Z jednej strony Edunia uświadamia nam, że przyroda od dawna podlega ingerencji człowieka, można nawet mówić o jej wytwarzaniu: zagospodarowanie ziemi, sadzenie lasów, tworzenie sztucznych jezior, hodowanie transgenicznych roślin i zwierząt należy tyleż do porządku natury, co kultury. Współcześnie przyroda już sama w sobie jest hybrydyczna i – jak sztucznie wytworzone odmiany roślin, które zdobią przydomowe ogrody oraz zmodyfikowane genetycznie zwierzęta – postrzegana jako coś „naturalnego”. Przykładowo wiele współcześnie występujących odmian ozdobnych roślin ogrodowych, ale tak-

---

opatulone niemowlęta (*Anguloa Uniflora*), czy udostępniona w sieci internetowej fotografia przekroju źdźbła trawy w 20-krotnym powiększeniu, na której komórki układają się w kształt uśmiechniętej twarzy. Podpis pod zdjęciem: „Masz zły dzień? Komórki źdźbła trawy *Ammophila arenaria* przesyłają swoje uśmiechy! ;)” – dobrze oddaje tę antropomorficzną postawę.

<sup>165</sup> M. Bakke, *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM 2010, s. 134.

że drzew i krzewów owocowych poddaje się modyfikacji genetycznej, by uzyskać atrakcyjniejsze barwy kwiatów lub owoce odporne na zmienne warunki klimatyczne. Z drugiej strony *plantimal* przypomina ludziom, że z perspektywy przyrodniczej stanowimy część ewoluującego życia, a dziedzictwo to zostało zakodowane w naszych genach – stąd zresztą nazwa projektu odnosząca się zarówno do natury, jak i do nazwy maszyny deszyfrującej z okresu II wojny światowej. W tym sensie nauka i technologia, a więc narzędzia wytworzone przez człowieka, biorą czynny udział w odszyfrowywaniu roślinnego dziedzictwa.

Niegdyś nowatorski i przełomowy bioart wzbudza dziś liczne wątpliwości w kwestii technobiologicznych metod przeprowadzania artystycznych projektów i form ich ekspozycji, gdyż prace obarczone są ludzką ingerencją w żywe organizmy, manipulacją genetyczną, w celu uzyskania pożądanego efektu biologicznego oraz ekspozycyjnego. Tak więc, z jednej strony, projekty Kaca (i nie tylko jego) skłaniają do refleksji na temat naszego miejsca w łańcuchu ewolucyjnym, z drugiej jednak funkcjonują w porządku antropocentrycznym, w tym sensie, że narzucają ludzkie, biotechnologiczne strategie wytwarzania hybrydowych ciał.

Na te kwestie można spojrzeć jeszcze inaczej. W refleksji posthumanistycznej antropocentryzm to postawa opresyjna względem innych bytów, ale także postawa ograniczająca samego człowieka, który uporczywie trzymając się przekonania o swej wyjątkowości, zamyka przed sobą możliwość spontanicznego otwarcia na inną wersję siebie samego. Według filozofki Jolanty Brach-Czajny „mocny podmiot dawnej filozofii w swej sztywności jest za ciasny i w dzisiejszych warunkach za mało pojemny dla możliwości, jakie dostrzegliśmy. Dlatego jest kwestionowana. Przypuszczam, że stary, sztywny podmiot zostaje zdemontowany nie po to, by go unicestwić, lecz powiększyć”<sup>166</sup>. Nie jest to już postmodernistyczny „podmiot zwielokrotniony”, lecz raczej taki, który otwiera się na otoczenie. Wewnętrzna ruchliwość zastępuje dawną koncepcję ruchliwości zewnętrznej, jesteśmy bowiem fuzją, czy jak pisze Haraway: „być jednością znaczy zawsze stawanie się z wieloma”<sup>167</sup>. Chodzi nie tylko o to, że w naszych ciałach zapisane zostało zwierzęce i roślinne dziedzictwo, lecz także o to, że wraz z innymi formami życia stanowimy kompleksowe, dynamiczne, wrażliwe, nieustannie zmieniające się systemy (*Sympoiesis*). Akceptacja tego, co w nas ontologicznie nieczyste i tego, że zawsze „stajemy się z wieloma” ujawnia się m.in. w upłynnianiu czy rozmywaniu granic między ludzkim i zwierzęcym oraz roślinnym; cielesnym i mechanicznym; wewnętrznym i zewnętrznym. W posthumanistycznej wizji ludzie stanowią żywą tkankę różnych elementów świata, które na chwilę tworzą ludzki organizm, a później przekształcają w kolejne systemy. Projekt „wewnętrznej ruchliwości” oraz

<sup>166</sup> Jolanta Brach-Czajna, *Błony umysłu*, Warszawa: Sic! 2003, s. 120.

<sup>167</sup> Donna J. Haraway, *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*, Durham–London: Duke University Press 2016, s. 58–98.

„stawania z wieloma” zakłada reorganizację siatki pojęć, używanie nowych metafor, pozwalających wyrazić symbiotyczne związki człowieka z powietrzem, skałami, roślinami. Przykładowo, Rosi Braidotti wzywa do trwania przy zasadzie nie-Jednego (*not-One*) w głębokich strukturach naszej podmiotowości, ponieważ w ramach tej etyki zakłada się wagę więzi łączących nas z wieloma Innymi w witalnej sieci wzajemnych, złożonych relacji<sup>168</sup>. Kreowanie poszerzonej i elastycznej tożsamości wymaga więc zmiany w podejściu do ludzi/nie-ludzi, nowego sposobu zadomowienia się wśród przedmiotów, zwierząt, roślin, bakterii oraz opowiadania o nich jako współuczestnikach oraz współorganizatorach ludzkiego życia, jak i życia w ogóle.

Posthumanizm zmienia sposób patrzenia zarówno na wielorakie ekosystemy, miejsce, jakie zajmują w nich ludzie oraz sposób pojmowania – dzięki badaniom genetycznym – roślinnego oraz zwierzęcego dziedzictwa gatunku ludzkiego. W posthumanistycznym ujęciu nigdy nie byliśmy ludźmi w sensie podmiotów wyizolowanych spośród innych form życia, lecz wielością; nasze materialne ciała tworzone przez komórki „zamieszkują” Inni: ewolucyjne pozostałości roślin i zwierząt, a także miliony bakterii, dzięki którym organizm funkcjonuje. Różnice płci, rasy, gatunku wyznaczające niegdyś granice podmiotowości, rozchwiały się. W zamian pojawiły się alternatywne podmiotowości transwersalne, liminalne, wykraczające poza sex/gender i rasę, a nawet poza człowieka. Jesteśmy wielością! – krzyczą posthumanieści.

\*

W nakreślonym wyżej kontekście zwierzorośliny, czy jeszcze szerzej, transwersalne, liminalne ciała mają tendencję do udaremniania ludzkich prób umieszczania bakterii, roślin, zwierząt, w tym także ludzkich zwierząt, w określonym miejscu hierarchii bytów. Fantastyka w swych rozmaitych odsłonach pełna jest takich liminalnych ciał, by wspomnieć chociażby drzewice o kobiecej sylwetce i skórze przypominającej korę drzewa<sup>169</sup>, Enta zamieszkującego Śródziemie wykreowane przez Johna Ronalda Reuela Tolkiena, czy kobieco-roślinne hybrydy z komiksu *Czarna Orchidea* stworzone z pobudek ekologicznych, miały bowiem pochłaniać dwutlenek węgla, a wydychać powietrze<sup>170</sup>, czy zwierzoroślinę z powieści *Borne. The Strange Bird (Zrodzony)* Jeffa VanderMeera<sup>171</sup>. Zwłaszcza ten ostatni z wymienionych bohaterów wyróżnia się gotowością do przekraczania zasady regulacji, która zwykle rządzi się schematami klasyfikacyjnymi. Fikcyjne postaci z tego utworu literackiego inspirowane koncep-

<sup>168</sup> R. Braidotti, *The Posthuman*, Cambridge: Polity Press 2013, s. 100.

<sup>169</sup> Drzewica występuje m.in. w grze fabularnej *fantasy – Arkona*, wydawca: S. Pront 2003.

<sup>170</sup> Neil Gaiman, Dave McKean, *Czarna Orchidea*, tłum. Paulina Braiter, Egmont 2021.

<sup>171</sup> Jeff VanderMeer, *Zrodzony*, tłum. Wydawnictwo MAG, Warszawa: Wydawnictwo MAG 2018.

cją „nie-Jednego” i „stawaniem się z wieloma” otwierają się na afektywną i cielesną mediację. To z kolei możliwe jest dzięki spekulacji pomagającej negocjować nasz stosunek do późnej nowoczesności, która wydaje się być zawsze na skraju końca – nieustannej, permanentnej katastrofy, jednak ciągle umożliwiającej nowy sposób życia i bycia w świecie.

W takim klimacie Jeff VanderMeer osadził bohaterów powieści *Zrodzony*: ludzi Rachel i Wicka, tytułowego protagonistę – nie dającego się w pełni zidentyfikować osobnika o *quasi*-roślinno-zwierzęcej taksonomii, latającego niedźwiedzia Morda i innych, zmodyfikowanych genetycznie zwierząt, jak i grupkę dzieci okaleczonych przez działania tajemniczej firmy. Wszyscy próbują przetrwać w postapokaliptycznym, dotkniętym katastrofą ekologiczną świecie. Bohaterowie zamieszkują ruiny miasta nawiedzanego kwaśnymi deszczami i zanurzonego w atmosferze rozkładu. W tej przestrzeni Rachel, główna bohaterka, znajduje któregoś dnia niezwykle stworzenie. Na pierwszych stronach powieści kobieta wspomina, że znaleziony osobnik podobny był...

[...] do mieszanki ukwiału z kałamarnicą, niczym smukły wazon pokryty falującymi kolorami, od fioletu, przez granat po morską zieleń. Cztery pionowe wypukłości wspinały się wzdłuż jego cieplej, pulsującej skóry. W dotyku był gładki jak obmywany wodą kamień, chociaż nieco gumowaty. Pachniał jak sitowie w leniwe letnie popołudnie na plaży, a pod wonią morskiej soli krył się zapach passiflory<sup>172</sup>.

Bohaterkę, a za nią czytelników od początku ogarniają konfuzje związane z nie-  
możnością jednoznacznego zakwalifikowania znaleźnika. Porównywane jest do przedmiotów, roślin, z czasem zyskuje status podobny zwierzęciu. Poza tym *Zrodzony* rósł i zmieniał się, co dodatkowo komplikowało sprawę. Jak wyznaje bohaterka: „Początkowo nie chciałam tego przyznać, ponieważ idea wzrostu niosła ze sobą ideę bardziej radykalnej zmiany, przekształcenia się dziecka w dorosłego”<sup>173</sup>. Rachel coraz bardziej przywiązuje się do tej istoty, uczy ją, otacza troską, a więc zaczyna traktować podmiotowo. Jednak cały czas ani dla niej, ani dla tajemniczego bohatera nie jest jasny jego status ontologiczny. Kwestia ta wyłania się w jednym z dialogów:

- Czy jesteś maszyną? – spytałam.
- Co to jest maszyna?
- Stworzony przedmiot. Stworzony przez ludzi.

---

<sup>172</sup> Tamże, s. 13–14.

<sup>173</sup> Tamże, s. 30.



To zbiło go z tropu i długo nie odpowiadał.

- Chodzi mi o coś zbudowanego z metalu albo ciała, co nie powstało za sprawą naturalnego procesu biologicznego.
- Stworzyła cię dwójka ludzi. Jesteś stworzona z ciała – odparł Zrodzony<sup>174</sup>.

Dylemat, czy bohater został urodzony/zrodzony, czy stworzony jawi się jako ważna kwestia określająca jego status ontologiczny. Rachel mówi o naturalnym procesie biologicznym. Ten sposób myślenia odwołuje się do koncepcji natury, kładącej akcent na moment narodzin (podkreśla to łaciński termin *natura* powiązany ze słowem *nasci* – zostać zrodzonym, narodzić się, stawać się), co jednocześnie wskazuje na to, co stałe, ponieważ w chwili narodzin organizm jawi się jako wyposażony w określone, niezmiennie cechy. Tymczasem Zrodzony zmienia swoje stany skupienia, potrafi przemienić się w kamień (czy przybierać jego zewnętrzną formę), roślinę lub wazon, przybrać ludzką posturę, zmieniać głos i zapach, a także – jak opisuje narratorka: „wypróbowywał nowe kształty, zmieniając się ze stożka w sześcian i kulę, a następnie z powrotem w odwróconą kałamarnicę”<sup>175</sup>. W tym sensie jest on elementem przyrody (choć nie natury) w znaczeniu jednego z wielu elementów-objektów zastanego świata ożywionego i nieożywionego<sup>176</sup>. Zrodzony jawi się jako zdecydowanie nienaturalny (*unnatural*) nie tylko w tym sensie, że nie mieści się w obrębie natury, lecz także dlatego, że się wyradza, odstaje, przeobraża, wymyka konceptualizacji, wpadając w otchłań monstrialności. Potwornie hybrydyczna forma Zrodzonego o niejasnych, ciągle zmieniających się zarysach może być odebrana jako niewytłumaczalne szaleństwo (albo pomyłka) aktu tworzenia. Zgodnie z logiką konstruowania ładu to, co potworne należy przywołać do porządku; dodajmy – ludzkiego porządku, oznaczającego pragnienie schwywania, ujęcia w karby tego, co się wymyka „normalności” i „naturalności”, „porządkowi świata”. Dlatego zarówno Rachel, jak i Zrodzony nieustannie drążą temat statutu ontologicznego dziwnego bohatera.

Kwestia określenia się Zrodzonego wobec znanych mu form życia nie opuszcza go także później. Podczas jednej z konwersacji pyta kobietę:

- Rachel, Rachel... czym jestem? – Migoczące kolory kojarzyły się z uśmiechem albo błyskiem ulgi.
- Ciężka sprawa, Zrodzony. Nie wiem, czym jesteś.
- Czy jestem wiewiórką?
- Raczej nie.

---

<sup>174</sup> Tamże, s. 50.

<sup>175</sup> Tamże, s. 65.

<sup>176</sup> Na temat dylematów terminologicznych natura – przyroda i ich znaczeń oraz użycia w dyskursie humanistycznym zob. Maria Popczyk, *Przemysłość przyrodę*, „Kultura Współczesna. Teoria – Interpretacja – Praktyka” 2011, nr 1 (67), s. 21–24.

- Czy jestem rybą?
- Na pewno nie!
- Czy jestem... lisem? [...] <sup>177</sup>

W końcu pojawia się pytanie, czy Zrodzony jest osobą. Dylematy bohatera za pośrednictwem są przez ludzki punkt widzenia, to bowiem Rachel opiekując się nim, edukując i obserwując, nie wie, jak traktować tajemniczą istotę: jak roślinę, zwierzę, obiekt, dziecko, które dorasta, a więc zmienia się, czy może raczej jak niebezpieczny produkt biotechnologii. Siatka humanistycznych pojęć (np. duch, osobowość, wola lub pragnienie) i taksonomii okazuje się bezradna wobec kondycji Zrodzonego. Nie tylko jednak wobec niego. W wykreowanym przez VanderMeera świecie nie znajdziemy zbyt wielu naturalnych bohaterów (w sensie, który podano wyżej). Większość z nich to hybrydy czy monstra będące efektem działania tajemniczej Firmy. Nawet ludzcy protagoniści, w domyśle powstałi „za sprawą naturalnego procesu biologicznego”, czyli Rachel i Wick, funkcjonują w oparciu o ruchliwość i usiecienienie z różnymi formami życia, w tym także technologicznymi, które odbijają się na ich sposobie funkcjonowania. Kobieta „rodzi się” na nowo po biotechnologicznej ingerencji jej partnera (o czym dowiaduje się z pozostawionego przez niego listu <sup>178</sup>), Wick żyje i radzi sobie w postapokaliptycznym świecie dzięki biotechnologicznym zapożyczeniom oraz przedłużeniom, latający niedźwiedź Mord okazuje się ludzko-zwierzęcą hybrydą – efektem okrutnego eksperymentu przeprowadzonego przez Firmę, grasujące po ruinach miasta gangi ludzkich dzieci również nie są wolne od hybrydycznych powiązań, które zmieniają ich ciała, a także zachowanie. Pytania o status ontologiczny tytułowego bohatera i oparty na nim system hierarchizowania/wartościowania również dobrze można by więc postawić wszystkim – w tym także ludzkim czy cyborgicznym – protagonistom powieści VanderMeera. Jak w pewnym momencie zauważa narratorka: „Wszyscy chcemy tylko być ludźmi, chociaż żadne z nas nie wie, co to naprawdę oznacza” <sup>179</sup>.

W połowie powieści tajemnicza istota powraca do formy, w której poznaliśmy ją na początku utworu. Najpierw Rachel wspomina: „Swoje własne krótkie dzieciństwo spędził zakorzeniony w jednym miejscu, jak wyjątkowy okaz rośliny doniczkowej. Nigdy nie podróżował” <sup>180</sup>, a później dzieli się spostrzeżeniami i własnymi emocjami wywołanymi metamorfozą Zrodzonego:

Był słaby, malutki – tak jak za pierwszym razem, gdy na niego natrafiłam. Ale to był on. Pachniał jak ocean mojej młodości – solą, falami i wodorostami. [...] Zrodzony nie poruszał się samodzielnie; był jak roślina czerpiąca substancje odżywcze ze słonecznego światła. Nigdy więcej się nie odezwał, chociaż ja do niego mówiłam i może trochę liczyłam na to,

<sup>177</sup> Jeff VanderMeer, *Zrodzony*, s. 87–88.

<sup>178</sup> Tamże, s. 272–278.

<sup>179</sup> Tamże, s. 290.

<sup>180</sup> Tamże, s. 221.

że mi odpowie. Nie potrafiłam do końca pozbyć się wątpliwości i pragnień; chyba możecie mi to wybaczyć<sup>181</sup>.

Jeśli awers relacji istoty ludzkiej i Zrodzonego to chęć, a nawet przemożna potrzeba określenia, czym/kim on jest i wpisanie go w horyzont ludzkich oczekiwań oraz oswojonej siatki pojęć (z której jednak tożsamość bohatera nieustannie się wymyka), to rewers stanowi nieprzystawalność tych pojęć, klasyfikacyjnych schematów oraz oczekiwań wobec nie-ludzkich form życia. To, że Zrodzonego często porównuje się do roślin, takich jak wodorosty, i osiadłych zwierząt, np. ukwiałów przypominających wyglądem rośliny, żyjących w symbiozie z innymi organizmami, ma znaczenie o tyle, o ile – z jednej strony – interesuje nas „roślinna strona człowieka”, a z drugiej – na tyle odległe „pokrewieństwo” z nimi, że trudne, czy wręcz niemożliwe okazuje się zrozumienie ich sposobu życia. Na te kwestie zwracają uwagę autorzy i autorki tekstów zebranych w *Radical Botany. Plants and Speculative Fiction* (2020)<sup>182</sup>. Podkreślają zarówno ludzkie próby zrozumienia sposobu życia roślin i „zaprzyjaźnienia się” z nimi, jak i problematyczność wejścia w taką relację. Jak czytamy we wstępie tej publikacji: „Ten ucieleśniony, afektywny stosunek do roślin bywa w wielu przypadkach przedstawiany jako rodzaj «tańca», to znaczy serii ruchów i spotkań, w których współzależność ciał nabiera kształt i formę”<sup>183</sup>. W powieści VanderMeera takim „tańcem” jest relacja Rachel i Zrodzonego, każde ich spotkanie to próba zbliżenia, zrozumienia, przy jednoczesnej niemożności uchwycenia tego, kim/czym jest Zrodzony i owa ludzko – nie-ludzka więź. Dziwne i obce cechy roślin wzbudzają ciekawość i zainteresowanie, ale ich życie opiera się wpisaniu w ludzkie kategorie, dlatego ostatecznie czytelnicy nie otrzymują odpowiedzi na pytanie: kim/czym jest Zrodzony? Na czym polegają jego metamorfozy? W jaki sposób są możliwe?

W powieści otwiera się jeszcze jedna ścieżka interpretacji związana z pochodzeniem, cechami i sposobem życia Zrodzonego, mianowicie dowiadujemy się, że protagonista, podobnie jak wielu innych bohaterów utworu, to efekt biotechnologicznych projektów Firmy. Tak jak w *Eduni* Kaca możemy widzieć zarówno próbę przypomnienia o ewolucyjnych niciach wiążących ludzi z roślinami, a jednocześnie wskazanie na ogromne – biotechnologiczne – zmiany, jakich człowiek dokonuje w nie-ludzkich organizmach (genetyczne modyfikacje roślin, zwierząt), tak na Zrodzonego możemy patrzeć jak na nie-ludzką istotę (roślinną? zwierzęcą?), ale także jak na produkt powstały w celu zabezpieczenia korporacyjnych interesów. Skupiając się na tej drugiej perspektywie zauważymy, że rośliny już dawno temu włączono w mechanizmy spekulacji finansowych i pomnażania zysków: od „tulipanomanii”

<sup>181</sup> Tamże, s. 291.

<sup>182</sup> *Radical Botany. Plants and Speculative Fiction*, red. Natania Meeker, Antónia Szabari, New York: Fordham University Press 2020.

<sup>183</sup> Natania Meeker, Antónia Szabari, *Radical Botany: An Introduction*, w: *Radical Botany*, s. 16.

w Holandii XVII wieku poprzez współczesne produkcje zmodyfikowanych kwiatów i krzewów ozdobnych po rynek spożywczy, w którym rośliny mają status biologicznych rzeczy. Jak zauważają redaktorki *Radical Botany*: „Dzisiaj rośliny masowo poddaje się biotechnologicznym manipulacjom i jeśli w ten sposób utraciły częściowo, czy nawet większą część swej botanicznej integralności, to pojawiły się jako pragmatyczne przedmioty biopolityki późnego kapitalizmu [...]”<sup>184</sup>.

W powieści VanderMeera właściwie wszystkie organizmy jawią się jako biopolityczne przedmioty wytwarzane na zlecenie Firmy. Nawet wtedy, gdy projektuje się estetycznie piękne istoty – jak cudowną rybę z błyszczącymi łuskami, zielonymi oczyma i ludzką twarzą – to jednak piękno to jest zwodnicze i niepozwalające usprawiedliwić jego użycia: „Ostatecznym przeznaczeniem tej potwornej ryby było wymuszanie posłuszeństwa i panowanie nad tłumem, wzbudzanie strachu i przywracanie porządku”<sup>185</sup>. Biotechnologiczne hybrydy jawią się tutaj jako figury kapitalocenu i oligarchocenu, są wytwarzane, przetwarzane, modyfikowane, by zapewnić Firmie zyski oraz władzę. Jednak coś poszło nie tak, jak planowała Firma. Powieść zaczyna się po katastrofie, gdy miasto pogrążone jest w ruinie, wśród jego zgliszczy grasują różne stworzenia starające się przetrwać w postapokaliptycznej rzeczywistości nękaniej kwaśnymi deszczami i brakiem żywności. Nie znajdziemy wzmianek o parkach, ogrodach czy jakiegokolwiek roślinności aż do momentu, gdy niespodziewanie spadł deszcz. Z relacji narratorki dowiadujemy się, że:

Padło przez trzy dni i trzy noce. Już to byłoby dostatecznie dziwne, lecz to nie był zwykły deszcz. Z nieba spadały wszelkiego rodzaju stworzenia albo pod wpływem tego deszczu nowe istoty wyrastały spod ziemi. Trawa wokół zbiornika dziko się rozrastała, tworząc zielone ścieżki, a na części martwych poczerniałych drzew na zboczach zauważyłam nowe liście. Dowiedziałam się, że na niektórych ulicach w mieście pojawiły się pnącza i rośliny, których nie oglądaliśmy tutaj od lat. Podczas burz ptaki lirycznie śpiewały, a ukrywające się zwierzęta po raz pierwszy od dawna opuszczały swoje schronienia<sup>186</sup>.

Zdarzenie to nie zostało skonstruowane naiwnie jako powrót do idyllicznej przeszłości (której zresztą nie odnajdziemy w utworze, co najwyżej retrospektywne strzępy ze wspomnień Rachel, które również opatrzone zostały krytycznymi komentarzami<sup>187</sup>), lecz jako dekonstrukcjonistyczny „powrót innego”, czyli kon-

---

<sup>184</sup> Tamże, s. 17–18.

<sup>185</sup> Jeff VanderMeer, *Zrodzony*, s. 35.

<sup>186</sup> Tamże, s. 286.

<sup>187</sup> Na przykład Rachel w jednej z rozmów ze Zrodzonym tłumaczy: „Na całym świecie były miasta, w których ludzie mieszkali w pokoju. – Nigdy nie było takiego czasu, by wszyscy ludzie żyli w pokoju. Trwały pokój wymagał ignorowania zbrodni lub historii, co oznaczało, że wcale nie był trwały. Co oznaczało, że jesteśmy nieracjonalnym gatunkiem”. Tamże, s. 126.

cept, według którego powroty nigdy nie są tym samym, lecz innym. W analizowanej powieści wybrzmiewa to w ten sposób:

Jednakże większość stanowiły niezwykle biotechnologiczne istoty. Na opuszczonej równinie woda uruchomiła ostatnie pułapki, z których wzbily się w górę olbrzymie obłoki i eksplozje życia, nawet erupcje pszczoł albo stworzeń przypominających pszczoły, które wyłoniły się z bagien i rozproszyły na wietrze. Wydłużone, elastyczne stwory wygrzebywały się spod ziemi, gdzie długo pozostawały w uśpieniu, podejrzliwe i niemal pokorne w swych ruchach, po czym oddalały się na krzywych nogach, by kopać nory<sup>188</sup>.

Świat jest więc już zmieniony, nowe formy życia, zmutowane lub przetworzone, chociaż ciągle przypominające dawne gatunki, nie są tymi sprzed katastrofy. Powieść kończy się nowym otwarciem – przyroda, zwierzęta, ludzie nie nękanii już przez upadłą Firmę, próbują ponownie zadomowić się w mieście, znaleźć dla siebie miejsce, oczyścić z dawnego podporządkowania korporacji. W tym sensie VanderMeer pozostawia czytelników z nadzieją (nikłą, ale jednak nadzieją) na przyszłość, w której znajdzie się miejsce dla różnorodnych form życia funkcjonujących już nie w oparciu o przemocową manipulację, wyzysk i wzajemną walkę, lecz zasadzającą się na relacjach sympojetycznych, wspólnotowych. A co, jeśli ta utopijna wizja się nie ziści? Wtedy warto oswoić się z myślą przypisaną w powieści matce Rachel:

[...] musimy pamiętać, że istnieje wszechświat poza nami i że nie mamy pojęcia, co w nim żyje, a chociaż przeraża nas myśl, że tak niewiele o nim wiemy, on z tego powodu nie przestaje istnieć. Jest coś poza tym wszystkim, co nigdy nie dowie się o nas i naszych zmaganiach, co nigdy nie będzie się nimi przejmować i przetrwa bez nas<sup>189</sup>.

Bohaterka myśl tę uważała za pocieszającą.

---

<sup>188</sup> Tamże, s. 287.

<sup>189</sup> Tamże, s. 105.



# Rozdział 3

## RELACJE

*Niech płyną przez nas wszystkie zjawiska, z którymi możemy się dziś utożsamiać. Najpierw światy wirtualne, które cenimy jako własne twory, a na końcu ruchu pochłaniania może zdarzyć się, że trafimy na podmiotowość wszystkich poszczególnych istnień. Oczywiście rozpoznamy to w sobie. Mam na myśli piasek, liście, pazury. Odkryjemy naszą duszę zwierzęcą, ale spokoju nie znajdziemy.*

Jolanta Brach-Czaina, *Błony umysłu*<sup>1</sup>

### 3.1. W uwikłaniu

W monografii *The Companion Species Manifesto. Dogs, People, and Significant Otherness* Haraway wskazuje na różne rodzaje relacji łączące ludzi z innymi zwierzętami, określane (za Alfredem Northem) jako „zrost ujęć”, „aktualne zaistnienie”. To zarówno ewolucyjne, biologiczne „zrośnięcie” ludzi ze zwierzęcymi przodkami zapisane w naszych ciałach, jak i współczesne formy współlistnienia ludzi z psami, szczurami, krowami, lwami. W ujęciu Haraway pojęcie ‘gatunki stowarzyszone’ nie są tożsame z ‘gatunkami towarzyszącymi’. Te pierwsze obejmują szeroką grupę gatunków i ludzko-zwierzęcych relacji, w tym także tych, w których zwierzęta wykorzystuje się / używa w laboratoriach do eksperymentów medycznych. To także dzikie zwierzęta, żyjące na wolności daleko od większości ludzi, np. lwy, tygrysy, a jednak włączone w system ludzko-zwierzęcych relacji (ZOO, cyrki, wycieczki safari). Natomiast gatunki towa-

---

<sup>1</sup> Jolanta Brach-Czaina, *Błony umysłu*, Warszawa: Wydawnictwo Sic! 2003, s. 122.

rzyszające to te, które życiowo, towarzysko, emocjonalnie związane są z ludźmi i na odwrót w przestrzeni osobistej.

Haraway argumentuje, że zwierzęta zawsze należy traktować jak zwierzęta, a nie jak maskotki czy małe dzieci. W przypadku relacji ludzi z udomowionymi zwierzętami, na przykład psami, istotna powinna być nie tylko kwestia naszego szczęścia, lecz także szczęście zwierząt, więc narzucanie im ludzkich projekcji bezwarunkowej miłości należy zastąpić troską o poszanowanie ich gatunkowej odmienności, a w konsekwencji także innych potrzeb. W przypadku budowania relacji ludzi z dzikimi zwierzętami nie można oczekiwać, że nasza chęć zbliżenia się do nich i poznania, wywoła obustronny efekt „przyjaznej korelacji”. Dzikie zwierzęta nie potrzebują ludzkiej przyjaźni w takim sensie, w jakim jest to projektowane na przykład w bajkach o dzieciach bawiących się z miłymi niedźwiadkami i wilkami, lecz raczej akceptowania ich zwierzęcej natury<sup>2</sup>. Stanowisko Haraway wynika z rewizji antropocentrycznego modelu, w którym człowiek jest miarą wszystkiego i buduje relacje z innymi żywymi istotami w oparciu o własne oczekiwania.

Badaczka poświęca też uwagę zwierzętom laboratoryjnym. W trzecim rozdziale książki *When Species Meet* z 2008 r. opowiada się za współdzieleniem odpowiedzialności ludzi i zwierząt w nowej organizacji świata i stosowaniu narzędzi (a więc także laboratoriów), za pomocą których świat ten mamy budować<sup>3</sup>. Biolożka, a zarazem filozofka uważa, że trudno pojąć, co dzieje się w laboratoriach, „jeśli wyobrażamy sobie zwierzęta lub ludzi jako istoty o w pełni zabezpieczonych granicach, przypominające posesywne jednostki [*possesive individuals*]<sup>4</sup>. Tak jak łączą nas różne relacje ze zwierzętami udomowionymi i dzikimi, tak też częścią naszej rzeczywistości stanowią zwierzęta laboratoryjne, a je łączą wielorakie sieci powiązań z ludźmi. Ważne jest jednak to, jak ustanawia się te relacje. Haraway nie neguje eksperymentów medycznych z udziałem zwierząt, lecz uważa, że „praktyki te nie powinny nigdy pozostawiać ludzi w moralnym komforcie, absolutnie pewnych słuszności swych działań<sup>5</sup>. Chodzi więc o odstępianie od ludzkiej arogancji wobec nie-ludzkich zwierząt, motywowanej tym, że posługujemy się językiem, mamy świadomość swego istnienia i nieuchronności śmierci, posiadamy wysoko rozwiniętą inteligencję. Ani humanistyczne, ani religijne sposoby porządkowania świata nie mogą sprostać wyzwaniom budowania

---

<sup>2</sup> Donna J. Haraway, *The Companion Species Manifesto. Dogs, People, and Significant Otherness*, Chicago: Prickly Paradigm Press 2003. Fragment w j. polskim opublikowano w *Teoriach wywrotowych. Antologia przekładów*, red. Agnieszka Gajewska, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie 2012.

<sup>3</sup> Rozdział tej książki został opublikowany w j. polskim: Donna J. Haraway, *Zwierzęta laboratoryjne i ich ludzie*, tłum. Adam Ostolski, „Krytyka Polityczna” 2008, nr 15, s. 102–116.

<sup>4</sup> Tamże, s. 103.

<sup>5</sup> Tamże, s. 107.



nowego typu relacji między ludźmi a zwierzętami, opartych na praktyce troski i świadomości, że my – ludzie tkwimy „pośrodku splątania wielu istnień, będąc różnorodnymi istotami stojącymi we wzajemnych relacjach: to oto zwierzę, to chore dziecko, ta wioska, te trzody, te laboratoria, te okolice miasta, te przemysły i gospodarki, te ekologie tworzące nieskończone powiązania między naturami a kulturami”<sup>6</sup>. Według Haraway przeciwstawianie sobie natur – kultur nie pozwala ustanowić sieci wzajemnych relacji, a skłania jedynie ludzi do opowiedzenia się za jedną z dwóch skrajnych opcji: albo pozostawienia zwierząt sobie samym jako całkowicie odrębnych, niezwiązanych z nami istot, albo też bezwzględnie podporządkowania zwierząt pragmatycznym celom wyznaczonym przez ludzi. W posthumanistycznej koncepcji Haraway dualizm taki prowadzi do materialno-etyczno-polityczno-epistemologicznej niewydolności. Dlatego postuluje: „Musimy odkryć odmienny związek z naturą, który będzie polegać na czymś innym niż reifikacja oraz zawłaszczanie”<sup>7</sup>.

Ten rozdział dotyczy właśnie tych kwestii: reifikacji, posiadania i prób wyjścia poza ten sposób myślenia oraz działania. Jak zaznaczyłam we wstępie tej publikacji, moje rozumienie relacji między tym, co ludzkie i nie-ludzkie obejmuje trzy poziomy, czy raczej przenikające się i wzajemnie warunkujące sfery relacji. Pierwszą z nich stanowi to, co „najbliższe ciało”, a właściwie dosłownie ciało, rozumiane zarówno jako wyjątkowość gatunkowa (*Homo sapiens* konceptualizowane jako gatunek o określonych cechach biologicznych, podobnie jak każdy inny gatunek), jak i ewolucyjnie, biologicznie i sympojetycznie splecione z innymi formami życia. W poprzednim rozdziale argumentowałam, że można wskazać wiele przykładów na to, że wyjątkowość i odrębność *Homo sapiens* często postrzega się w silnej opozycji do innych naczelnych, jak i odmiennych rodzajów, gromad, królestw (gatunkowizm). W tym ujęciu kłopotliwa okazuje się jednak kwestia „zamieszkiwania” naszych ciał przez wielu „potwornych” innych, np. bakterii. Popkultura, w tym także literacka i filmowa fantastyka, często ujawniają ten tok myślenia, odsłaniają strach przed porzuceniem wyobrażenia o ludzkim ciele jako całkowicie wyizolowanym spośród innych ciał oraz różnych form życia. Jednocześnie myślenie spekulatywne umożliwia konstruowanie takich obrazów i opowieści, w których ludzkie ciała jawią się jako wielorakie, skomplikowane, niejednorodne, liminalne (jak przywołany w poprzednim rozdziale protagonista opowiadania *Nazywam się Joe* i główna bohaterka cyklu *Xenogenesis*). Posthumanistyczna sympojeza i liminalność w literaturze oraz filmie wydaje się nastawiona na afirmację (post)ludzkiej istoty w kontekstach, w których jednorodność oraz jednoznaczność odsłaniają się jako ograniczające, a przynaj-

<sup>6</sup> Tamże, s. 104.

<sup>7</sup> Donna J. Haraway, *Obietnica potworności. Regeneracyjna polityka dla niestosownych/niezawłaszczonych innych* (część pierwsza), tłum. Anna Kowalcze-Pawlik, w: *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*, red. Agnieszka Gajewska, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie 2012, s. 578.

mniej nieadekwatne wobec biologiczno-kulturowej różnorodności. Przyjęcie tej drugiej perspektywy otwiera pole do rozważań o kolejnym kręgu, czy raczej sieci relacji z wieloma innymi – tymi w nas, z nami, ale także poza nami, obok nas, czy nawet daleko od nas (faktycznie lub pozornie). Sieć wielorakich relacji ze zwierzętami, o których pisała Haraway w publikacjach na początku XXI wieku poszerzyć należy o kolejnych aktorów, a więc także rośliny, drobnoustroje, rzeczy/przedmioty, procedury wytwarzania, sankcjonowania i utrwalania określonych treści oraz ścieżek dystrybuowania przekazu.

Zacniemy od relacji opartych na dominacji, wyzysku, przemocy w ujęciu gatunkowym i rasowym. Wzajemnie warunkujące, sprzęgające się sposoby konstruowania gatunkowizmu i rasizmu można ująć w dwóch odwróconych porządkach: „zwierzę to obcy” i „obcy to zwierzę”. Tym zagadnieniom przyjrzymy się w podrozdziale *Filmowe reprezentacje holocaustu zwierząt*. Następnie, zgodnie z postulatami Haraway, by poszukiwać innych sposobów na tworzenie relacji niż te opierające się na przemocy, wyzysku, posiadaniu, jak i przyjętymi we wstępie niniejszej monografii, by skupiać się raczej na afirmatywnych wizjach wychodzących poza horror antropocenu, zwrócimy uwagę na takie przykłady w kulturze współczesnej, które oferują wspólnotowe, koegzystencjalne obrazy międzyrodzajowego, międzygatunkowego współistnienia. W kolejnym podrozdziale na pierwszy plan wysuwa się biologia syntetyczna (w uproszczeniu można ją przedstawić jako połączenie biologii molekularnej i inżynierii), dla której – w dużej mierze – emblematycznymi figurami, funkcjonującymi w wyobraźni społecznej, stały się zaprojektowane, a jednocześnie „wskrzeszone” dinozaury z filmu *Jurassic Park*. Przykład ten posłuży do ukazania nieoczywistych dziś granic życia i śmierci oraz trudnego do utrzymania podziału natura (lub przyroda) – cywilizacja (lub technonauka). Sprawa komplikuje się jeszcze bardziej, gdy pod uwagę weźmiemy, że funkcjonujemy w rozmaitych relacjach nie tylko z nie-ludzkimi zwierzętami, lecz także innymi, np. roślinnymi oraz grzybnymi organizmami. W ostatniej części tego rozdziału zastanawiam się, czy w ogóle jesteśmy w stanie pojąć sposób/sposoby funkcjonowania tych organizmów i złożoność ludzkich usieciowień oraz zależności między nimi/nami (w sensie radykalnie obcych, osobnych, a jednocześnie wsobnych i usieciowionych bytów). Pytania te, stawiane przez literaturę i film (tutaj jest to literacka trylogia *Southern Reach* Jeffa Vandermeera i inspirowany pierwszą częścią trylogii film *Anihilacja* w reż. Alexa Garlanda), nie tyle kończą się jednoznaczną konkluzją, co raczej ukazują złożoność relacji oraz trudność sięgnięcia człowieka poza to, czego się wyuczył w drodze kulturowej socjalizacji, zinstytucjonalizowanej edukacji, upolitycznienia oraz urynkowania dyskusji o naturze/przyrodzie, swojego miejsca w niej lub poza albo ponad nią.

## 3.2. Filmowe reprezentacje holocaustu zwierząt

W 2001 roku ukazała się monografia *Eternal Treblinka: Our Treatment of Animals and the Holocaust (Wieczna Treblinka)* autorstwa Charlesa Pattersona<sup>8</sup>. Tytuł monografii zaczerpnięto z opowiadania *Listy do pisarza* autorstwa laureata Nagrody Nobla, Isaaca Bashevisa Singera: „Dla zwierząt wszyscy ludzie to naziści, a ich życie to wieczna Treblinka”. Publikacja dotyczy relacji między ludźmi i zwierzętami w kontekście wzajemnie warunkujących się zjawisk rasizmu i gatunkowizmu. Autor rozpoczyna pracę od przedstawienia drogi, jaką przebył *Homo sapiens* od pośledniego miejsca, jakie zajmował w królestwie zwierząt do czasów, gdy zdobywając kolejne tereny, rozwijając narzędzia, rozpoczynając hodowlę zwierząt i zyskując przewagę nad innymi formami życia stał się dominującym gatunkiem. Patterson nakreśla związek między wykorzystywaniem zwierząt a ofiarami Holocaustu, twierdząc, że wraz z narastającą eksploatacją zwierząt, która w okresie nowoczesności została uprzemysłowiona, a jednocześnie uznana za coś naturalnego, otworzono przestrzeń dla podobnego traktowania niektórych grup ludzkich, by wymienić niewolnictwo i Zagładę. Autor *Wiecznej Treblinka* wskazuje na paralelność między tym, jak konstruowane były wyobrażenia o hierarchicznej strukturze bytów a tym, jak wytwarzano podziały klasowe oraz rasowe. Opisywanie, przedstawianie rdzennych Amerykanów i Afrykanów jako zwierząt uzasadniało ich wyzysk i niewolnictwo. Ponieważ zwierzęta już wtedy postrzegano jako byty podrzędne względem ludzi, to przyjęcie stanowiska, że rasy inne niż biała „są jak zwierzęta” narażało ich na podobne traktowanie. Patterson przywołuje też przykłady rosnącej animalizacji Żydów w retoryce chrześcijańskiej, a później nazistowskiej. Druga część pracy dotyczy tropienia powiązań uprzemysłowionego uboju zwierząt ze sposobem organizacji obozów zagłady oraz mordowania w nich osadzonych więźniów. Podział pracy na fermach i w rzeźniach ściągnął z pracowników trud zajmowania się całym procesem hodowli, zabijania, przetwórstwa, a wprowadzenie zmechanizowanego, taśmowego uboju zwiększyło zarówno wydajność produkcji, jak i ograniczyło odpowiedzialność pracowników do konkretnego odcinka tego procesu. Patterson wskazuje na podobne mechanizmy organizacji Holocaustu, które były inspirowane zmechanizowanym przemysłem mięsnym w USA, a podział pracy nazistów na poszczególnych odcinkach zdejmował z nich odpowiedzialność za mordowanie Żydów (słynne zeznania przesłuchiwanym po II wojnie światowej nazistów, twierdzących, że jedynie wykonywali rozkazy; tłumaczenie Adolfa Eichmanna, jednego z konstruktorów Holocaustu, na procesie

---

<sup>8</sup> Charles Patterson, *Eternal Treblinka: Our Treatment of Animals and the Holocaust*, Booklight inc 2001. Korzystam z wydania polskojęzycznego: tegoż, *Wieczna Treblinka*, tłum. Roman Rupowski, Opole: Vega!POL 2003.

norymberskim, gdy zaznaczał, że jedynie skrupulatnie wykonywał powierzone mu zadanie, nigdy nikogo nie zabił, on jedynie pracował w biurze, był odpowiedzialny za transport). Patterson wskazuje też amerykańskie wpływy na Holocaust: działalność Henry'ego Forda i ruch eugeniczny.

Monografia spotkała się z zainteresowaniem, pisano, że jest to „wspaniała książka o strasznych sprawach, która rezonuje i rozszerza to, co najlepsze w liberalnym humanizmie oraz szeroko rozumianym lewicowym aktywizmie, [zwraca uwagę – przyp. G.G.] na wyzysk i eksterminację nie-ludzkich gatunków”<sup>9</sup>, podkreślano, że została napisana z wielką wrażliwością i współczuciem. Jednocześnie praca napotkała falę krytyki zarówno ze strony kilku grup sprawujących pieczę nad pamięcią o Holocaulście, jak i ze strony niektórych działaczy na rzecz praw zwierząt. W pierwszym przypadku podkreślano m.in., że gdy wszystko określa się jako Auschwitz, Treblinkę, to zaprzecza się historycznemu Holocaustowi lub banalizuje wyjątkowy w dziejach charakter ludobójstwa motywowany nienawiścią rasową. Jak argumentuje założyciel „the post-Holocaust and anti-Semitism program” Manfred Gerstenfeld: „Zwolennicy praw zwierząt, którzy trywializują Holocaust, w istocie humanizują zwierzęta, aby rozwinąć swój wadliwy i przewrotny dyskurs”<sup>10</sup>. W drugim przypadku wskazywano, że Holocaust i hodowla przemysłowa, której Patterson poświęcił wiele uwagi, opiera się na różnych ramach historycznych oraz socjologicznych. I tak Roberta Kalechofsky, żydowska działaczka na rzecz praw zwierząt, zauważa, że chociaż można dostrzec pewne podobieństwa między traktowaniem zwierząt przemysłowych i Żydów w okresie II wojny światowej to:

Agonia zwierząt ma inne przyczyny niż te, które doprowadziły do Holocaustu. Istoty ludzkie nie nienawidzą zwierząt. Nie jedzą ich, ponieważ ich nienawidzą. Nie eksperymentują na nich, ponieważ ich nienawidzą, nie polują na nie, gdyż ich nienawidzą. To były motywy Holocaustu. Ludzie nie mają ideologicznego ani teologicznego konfliktu ze zwierzętami<sup>11</sup>.

Autorka tej wypowiedzi, jako założycielka i prezeska Jews for Animal Rights (Żydzi na rzecz Praw Zwierząt), dzieli z aktywistami przerażenie okrucieństwem wobec zwierząt, ale jednocześnie wskazuje, że używanie terminu Holocaust do zwrócenia uwagi na wyzysk i zabijanie nie-ludzkich istot ignoruje złożoną historię teologicznego konfliktu między Żydami a chrześcijanami.

Mimo krytyki *Wiecznej Treblinki* z różnych stron, koncept głoszący, że rasizm i gatunkowizm to „dwie strony tego samego medalu”, co pozwala dopatrywać się

<sup>9</sup> Norman Markovitz, *Book Review – Eternal Treblinka, Charles Patterson*, „PA. Political Affairs. Marxism, Fresh, Daily” 2005, March 25, <https://tinyurl.com/h6bu2fpv> [dostęp: 22 kwietnia 2022].

<sup>10</sup> Manfred Gerstenfeld, *The Abuse of Holocaust Memory: Distortions and Responses*, Jerusalem: Jerusalem Center for Public Affairs, Institute for Global Jewish Affairs 2009, s. 121.

<sup>11</sup> Swoje stanowisko i szczegółową argumentację autorka przedstawiła w pracy: Roberta Kalechofsky, *Animal Suffering and the Holocaust: The Problem with Comparisons*, Marblehead: Micah Publications 2003. Tutaj cyt. z: Micah Publications, Inc. <https://tinyurl.com/p5shax5> [dostęp: 22 kwietnia 2022].

podobieństw między traktowaniem zwierząt i odczłowieczaniem niektórych grup ludzkich, zyskał szeroki oddźwięk tak w środowisku akademickim, jak i wśród aktywistów działających na rzecz praw zwierząt<sup>12</sup>. Choć podobna koncepcja pojawia się także w publikacjach innych autorów oraz autorek (Y. Michael Barilan<sup>13</sup>, David Sztybel<sup>14</sup>, Tine Stein<sup>15</sup>, Boria Sax<sup>16</sup>), to jednak monografia Pattersona stanowi najczęściej punkt odniesienia w dyskusjach, w których życie zwierząt z góry naznaczone śmiercią, zwłaszcza przemysłowych, porównuje się do losu ludzi osadzonych w obozach Zagłady.

W Polsce publikacja znalazła się w głównym nurcie dyskusji akademickich w drugiej dekadzie XXI wieku, gdy na uniwersytetach zaczęto powoływać pracowników badawczo-edukacyjnych z zakresu *animal studies* oraz publikować rozprawy z tego obszaru wiedzy, w tym także inspirowane monografią Pattersona, a jednocześnie odnoszące się do polskiej historii, kultury, w tym zwłaszcza literatury. Przykładowo, w pracy „Dlaczego gęsi krzyczały?” *Zwierzęta i Zagłada w literaturze polskiej XX i XXI wieku* z 2016 roku Piotr Krupiński podejmuje temat Zagłady Żydów przez pryzmat motywów i metafor zwierzęcych w twórczości literackiej Zofii Nałkowskiej, Konrada Lorenza, Emanuela Ringelbluma, Seweryny Szmaglewskiej, Czesława Miłosza, Tadeusza Różewicza, Mariana Pankowskiego<sup>17</sup>. Z kolei Katarzyna Andersz w artykule *Atlas obrońców zwierząt* z 2017 roku pisze o epidemii opresyjności dotyczącej zwierzęta, tak jak niegdyś Żydów, i przytacza kilka postaw wobec tej analogii opartych na konkretnych życiorysach: I. obrońca ocalony; II. obrońca agresor; III. obrończyni z reality show; IV. gatunek chyłący się ku upadkowi? Autorka rozpoczyna tekst następująco:

---

<sup>12</sup> Przykładowo, amerykański filozof i aktywista Steven Best twierdzi, że wyrażenie „holocaust zwierząt” jest jak najbardziej zasadne, może pomóc wyjaśnić olbrzymią skalę przemocy, jaką ludzie wyrządzają nie-ludzkim gatunkom. Podkreśla to, na co zwraca uwagę autor *Wiecznej Treblinki*, mianowicie niesamowitą zbieżność funkcjonowania farm i rzeźni z działaniem obozów koncentracyjnych oraz obozów Zagłady. Steven Best, *The Politics of Total Liberation: Revolution for the 21st Century*, New York: Palgrave Macmillan 2014, s. 29–35. Także inny amerykański działacz na rzecz praw zwierząt, Gary Yourofsky, porównuje farmy przemysłowe do obozów z okresu II wojny światowej i zauważa, że Żydzi byli, a zwierzęta ciągle są traktowane tak, jakby ich życie nie miało żadnego znaczenia. Zob. Yuval Noah Harari, *Gary Yourofsky to Haaretz: 'Animal Holocaust' Isn't Over*, Haaretz, 2013, October 25, <https://tinyurl.com/mpdnb5t7> [dostęp: 22 kwietnia 2022].

<sup>13</sup> Y. Michael Barilan, *Speciesism as a Precondition to Justice*, „Politics and the Life Sciences” 2004, nr 23 (1), s. 22–33.

<sup>14</sup> David Sztybel, *Can the Treatment of Animals Be Compared to the Holocaust?*, „Ethics and the Environment” 2006, nr 11 (1), s. 97–132.

<sup>15</sup> Tine Stein, *Human Rights and Animal Rights: Differences Matter*, „Historical Social Research / Historische Sozialforschung” 2015, t. 40, nr 4 (154), s. 55–62.

<sup>16</sup> Boria Sax, *Animals in the Third Reich: Pets, Scapegoats, and the Holocaust*, New York–London: Continuum 2000.

<sup>17</sup> Piotr Krupiński, „Dlaczego gęsi krzyczały?” *Zwierzęta i Zagłada w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN 2016.

Gdyby ten *Atlas* miał słowo klucz, byłby nim holocaust. Holocaust pisany małą literą, bo nie chodzi o ten z czasów drugiej wojny światowej, tylko o ten dziejący się teraz, od którego my, tak jak kiedyś Niemcy, odwracamy oczy. Pojawiałyby się w nim nazwy obozów ‘Auschwitz’, ‘Treblinka’, wyrażenia takie jak ‘rzeźnie obozowe’, czy ‘obozowe ciężarówki’. Nie traktowałby on o tofu, soi i strączkach, ale o krwi, podryzaniu gardel i tuczu. Gdyby zastąpić w nim słowo ‘zwierzęta’ słowem ‘Żydzi’, mógłby stać się książką historyczną opisującą nazistowską machinę Zagłady<sup>18</sup>.

Nie sposób zignorować wagi tego wprowadzenia do dalszej lektury, mając na uwadze, że artykuł opublikowano w czasopiśmie „Chidusz. Magazyn Żydowski” w kraju, w którym podczas niemieckiej okupacji naziści skonstruowali fabryki śmierci w takich miejscach, jak: Auschitz-Birkenau, Bełżec, Treblinka, Sobibór, Chełmno, w których zamordowano miliony ludzi. W tekście wyraźnie wybrzmiewa echo monografii Pattersona, zwłaszcza tej części, w której czytamy o ocalałych z Holocaustu zaangażowanych po II wojnie światowej w obronę praw zwierząt.

W polskim dyskursie akademickim Zagłada pojawia się nie tylko w odniesieniu do tego, jak ludzkie zwierzęta traktują te nie-ludzkie, lecz także w kontekście badań środowiskowych. Przyczynkiem dla tych badań była m.in. praca *Black Earth: the Holocaust as History and Warning* z 2015 roku (wydana w tym samym roku także po polsku)<sup>19</sup>, w której Timothy Snyder analizował zarówno kontekst polityczny, społeczny i ekonomiczny, w jakim wydarzył się Holocaust, jak i podkreślał znaczenie czynników środowiskowych. Temu tematowi poświęcono w 2017 roku jeden z tomów „Tekstów Drugich”. Przewodnim tematem uczyniono „środowiskową historię Zagłady” zaangażowaną w badanie ziemi, roślinności, zwłok, pozostałości materialnych, odpadów, powojennych losów środowiska na terenie obozów i w ich okolicach. W jednym z artykułów z tego tomu czytamy o wieloaspektowości wpływu środowiska na Zagładę:

Położenie geograficzne, ukształtowanie terenu czy dostęp do zasobów były czynnikami, które brano pod uwagę przy lokalizacji obozów. Na przykład obozy w Bełżcu, Chełmnie nad Nerem czy Sobiborze zostały umiejscowione w lesie stanowiącym naturalną zasłonę zbrodni. Insekty i wywoływane przez nie epidemie, zarówno w obozach, jak i gettach, zmniejszały szansę ofiar na przeżycie, stając się współsprawcami Zagłady. Od przyrody zależały również losy Żydów ukrywających się w lasach. We wspomnieniach ocalałych można odnaleźć liczne fragmenty świadczące o tym, że przyroda nie była biernym tłem, na którym rozgrywały się wydarzenia, lecz miała swoistą moc sprawczą<sup>20</sup>.

---

<sup>18</sup> Katarzyna Andersz, *Atlas obrońców zwierząt*, „Chidusz. Magazyn Żydowski” 2017, nr 6–7. Artykuł dostępny także on-line: <https://tinyurl.com/4nyrr4r3> [dostęp: 24 lipca 2021].

<sup>19</sup> Timothy Snyder, *Black Earth: the Holocaust as History and Warning*, [b.m.] Tim Duggan Books 2015. Wydanie polskojęzyczne: tegoż, *Czarna ziemia. Holokaust jako ostrzeżenie*, tłum. Bartłomiej Pietrzyk, Kraków: Społeczny Instytut Wydawniczy Znak 2015.

<sup>20</sup> Jacek Małczyński, *Historia środowiskowa Zagłady*, „Teksty Drugie” 2017, nr 2, s. 22.

W tym przypadku badania środowiskowe współpracujące z geografią, geologią, a także nekrosemiotyką dosłownie dotyczą Holocaustu w sensie historycznym.

Jednocześnie wytworzył się drugi nurt, w którym padają odwołania do Zagłady, ale refleksja dotyczy szeroko rozumianej dewastacji przyrody niezwiązanej z konkretną przestrzenią obozową, lecz z ukształtowanym w długim okresie trwania antropocenu rabunkowym, eksploatacyjnym, niszczycielskim podejściem ludzi do nie-ludzkich form życia. Powiązanie tej niszczycielskiej działalności z eksterminacją zauważalne jest zarówno w dysputach akademickich, jak i współczesnej twórczości literackiej, np. w niektórych utworach Anny Augustyniak ze zbioru *Między nami zwierzętami*, bezpośrednio lub pośrednio odwołujących się do argumentacji i retoryki Pattersona<sup>21</sup>, czy w wierszu *na zrębie* Urszuli Zajączkowskiej, w którym gałęzie, liście ściętych drzew zestawiono z walizkami, okularami, włosami ofiar Holocaustu – świadectwami Zagłady zachowanymi w Muzeum Auschwitz-Birkenau<sup>22</sup>. Widać to także w performansie *Druga natura* w wykonaniu Agaty Siniarskiej i Karoliny Grzywnowicz<sup>23</sup> skupiającym się na relacji ciało – pamięć – natura, inspirowanym biografią Poli Nireńskiej, tancerki i choreografki żydowskiego pochodzenia, doświadczonej traumą Zagłady. Jej nie-ludzkimi świadkami były miejsca i rośliny, również jawiące się jako ofiary systemu. W spektaklu wielowymiarowa opresja i trauma Holocaustu przechodzi w namysł-taniec-lament nad współczesnym holocaustem roślin i zamieszkiwanej przez nie przestrzeni. W tym ujęciu represje, nadużycia, inżynieria społeczna połączona z inżynierią genetyczną (zwierzęcą, roślinną), a także z urbanistyką przestrzeni miejskich czy planowanych ogrodów ograniczających swobodną wegetację roślin i eliminujących niepożądane gatunki, jawi się jako przemoc lub nawet holocaust środowiskowy.

Wyobrażenie Holocaust – holocaust zauważyć można także w tekstach popularyzatorskich i publicystyce, by wymienić chociażby dwa przykłady: *Podążamy drogą biologicznej zagłady*<sup>24</sup>; *Klimatyczny Holocaust, czyli ostateczny triumf pogoni za wzrostem*<sup>25</sup>. W tych wypadkach holocaust, eksterminacja przywoływane są jako wszechogarniające, systemowe, zinstytucjonalizowane, niszczycielskie działania prowadzące do zagłady, które mają kojarzyć się z historycznym Holocaustem, ale *de facto* nie odnoszą się do niego<sup>26</sup>.

<sup>21</sup> Anna Augustyniak, *Między nami zwierzętami*, Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2020.

<sup>22</sup> Urszula Zajączkowska, *na zrębie*, w: *też*, *minimum*, Wrocław: Wydawnictwo Warstwy 2017, s. 8.

<sup>23</sup> Premiera performance'u odbyła się podczas festiwalu „Erbstücke” w Dreźnie 26 kwietnia 2019 roku.

<sup>24</sup> Maria Sztuka, *Podążamy drogą biologicznej zagłady. Badania prof. M. Krotkiewskiej*, „Gazeta Uniwersytecka UŚ” 2020, nr 9, s. 14–15.

<sup>25</sup> Maciej Wróblewski, *Klimatyczny Holocaust, czyli ostateczny triumf pogoni za wzrostem*, „Krytyka Polityczna”, wydanie on-line: <https://tinyurl.com/rthntybt> [dostęp: 25 lipca 2021].

<sup>26</sup> Określenie *Holocaust* w odniesieniu do relacji między ludźmi a nie-ludzkimi formami życia od początku wywoływało spory sprzeciwów. Także w Polsce. Najczęściej podaje się, że *Holocaust* (pisany wielką literą) to Zagłada Żydów dokonana przez III Rzeszę w czasie II wojny światowej. Z kolei

Interesować mnie będzie to drugie podejście w kilku filmach nie-realistycznych, ale konceptualnie odnoszących się do *Wiecznej Treblinki*, zwłaszcza tej części, w której Patterson wskazuje na analogię między traktowaniem zwierząt i Żydów w okresie II wojny światowej. Jako znaczące dla tej linii wywodu wymieniam produkcje: horror *The Farm (Farma)* w reżyserii Hansa Stjernswärda<sup>27</sup>, thriller w konwencji fantastyki *Les animaux anonymes (Anonimowe zwierzęta)* Baptiste Rouveure'a<sup>28</sup>, dramat z elementami *fantasy* oraz *science fiction* *Okja*, którego reżyserem jest Joon-ho Bong<sup>29</sup>. Szczególną uwagę zwracam na krótkometrażowy film *Oczyszczenie* w reżyserii Wojciecha Dady, Katarzyny Górnej, Rafała Jakubowicza<sup>30</sup> będący *quasi*-animalistycznym, a jednocześnie ekokrytycznym i antyrasistowskim zwierciadłem fabularyzowanego dokumentu *Ostateczne rozwiązanie* Franka Piersona<sup>31</sup> traktującego o kulisach nazistowskiego planu „ostatecznego rozwiązania kwestii żydowskiej”. Chociaż *Oczyszczenie*, jako film amatorski i krótkometrażowy, nie funkcjonuje w głównym nurcie filmowym ani refleksji filmoznawczej, to właśnie jemu należy się szczególna uwaga. Głównie z tego powodu, że twórcy, podnosząc temat destrukcyjnej, niszczycielskiej działalności człowieka, nawiązują do konkretnego momentu historycznego, jakim była konferencja w Wannsee, podczas której podjęto decyzję o wprowadzenie planu „ostatecznego rozwiązania kwestii żydowskiej”.

\*

Jeśli Haraway pisze o ludziach i zwierzętach z perspektywy ich wzajemnego usieciowienia, współzależności, zmiennych sojuszy, to etycy Peter Singer i Richard Ryder odwołują się do metafor zaczerpniętych z *science fiction* i projekty etyczne opierają na relacji człowiek – Obcy (przybysz z innej planety, galaktyki)<sup>32</sup>. W tym ujęciu cho-

---

wyraz ten (pisany małą literą) oznacza złożenie ofiary całopalnej. Nie zawsze jednak zachowuje się konsekwencję w tej kwestii, czego przykładem może być przytoczony wyżej tytuł artykułu: *Klimatyczny Holocaust, czyli ostateczny triumf pogoni za wzrostem*, w którym słowo to zapisano wielką literą. Można mieć też wątpliwości, czy *holocaust* pisany małą literą z religijnymi konotacjami złożenia ofiary jest tutaj najwłaściwszą perspektywą dla interpretacji tego, jak w dobie antropocenu ludzie traktują nie-ludzkie formy życia, wszak nie chodzi tu o ich ofiarowanie Bogu, lecz o ich eksploatację, wykorzystywanie dla własnych, partykularnych celów.

<sup>27</sup> *The Farm (Farma)*, reż. Hans Stjernswärd, USA 2018.

<sup>28</sup> *Les animaux anonymes (Anonimowe zwierzęta)*, reż. Baptiste Rouveure, Francja 2020.

<sup>29</sup> *Okja*, reż. Joon-ho Bong, USA/Korea Południowa 2017.

<sup>30</sup> Film dostępny online: <https://www.facebook.com/watch/?v=736995157255754> [dostęp: 20 grudnia 2020].

<sup>31</sup> *Conspiracy (Ostateczne rozwiązanie)*, reż. Frank Pierson, USA 2001.

<sup>32</sup> *Petera Singera etyka jakości życia – krytyka etyki tradycyjnej*, w: *Etyka w teorii i praktyce. Antologia tekstów*, oprac. Zdzisław Kalita, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego 2001. Tytuł tego tekstu został wprowadzony przez autora antologii, jest to przedruk z książki Singera: *O życiu i śmierci: upadek etyki tradycyjnej*, tłum. Anna Alichniewicz i Anna Szczęsna, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1997, s. 205–225. Na temat projektu Ridleya zob. Ija Lazari-Pawłowska, *Kręgi*



dzi o to, by podjąć określony eksperyment myślowy, polegający na postawieniu się w sytuacji Obcego.

Singer zaproponował, by spróbować wyobrazić sobie zwierzęta jako obcych przybyszy, przyjaznych kosmitów, którzy dzwonią do drzwi naszego domu. Etyk zauważa: „Jeśli kosmita zdolny jest mieć świadomą wolę trwania życia – już samo to jest powodem, by go nie zabijać. Lecz są także inne: jeśli może cieszyć się życiem, ma krewnych, których jego śmierć okryje żałobą, lub towarzyszy, którzy będą się obawiać, że ich też ktoś zastrzeli”<sup>33</sup>. W tym ujęciu nie ma żadnego powodu, by gatunkowizm pozwalał ludziom na protekcyjne zachowania czy usprawiedliwiał wyrządzenie kosmicie krzywdy. Etyk wykorzystuje więc jeden z najpopularniejszych motywów *science fiction*, jakim jest spotkanie z kosmitami, by podkreślić obcość rodzajową/gatunkową, która jednak w żaden sposób nie upoważnia do protekcyjizmu ani agresji. Singer dokonuje swoistej reinterpretacji tego motywu, jeśli bowiem w klasycznej *science fiction* Obcych przedstawia się najczęściej jako przybyszy wrogo nastawionych do ludzi (np. w literackiej i filmowej wersji *Wojny światów* czy filmowym cyklu *Obcy*)<sup>34</sup>, to etyk ukazuje przyjaźnie nastawionych kosmitów.

Z kolei Ryder zajmujący się etycznymi konsekwencjami przewagi ludzi nad zwierzętami (*notabene* jest on twórcą terminu *speciesism* – gatunkowizm) do zilustrowania nierówności i niesprawiedliwości rodzajowej/gatunkowej używa opowieści o kosmitach z wysokim ilorazem inteligencji i dysponujących wysoko rozwiniętą technologią, którzy przybywają na Ziemię. Tu podporządkowują sobie ludzi, a następnie, z pobudek pragmatycznych, podejmują eksperymenty na organizmach ludzkich. W tym przypadku to ludzie są zależni od obcych przybyszy, a niekomfortowość takiej sytuacji ma w ujęciu Ridera wskazać analogiczne relacje między człowiekiem a zwierzęciem<sup>35</sup> oparte na dominacji jednego gatunku nad drugim, czy szerzej – nad wieloma innymi rodzajami/gatunkami.

Interesujące, że obydwaj etycy, zaangażowani w teorię i działalność na rzecz praw zwierząt, do zilustrowania swojego toku myślenia użyli popularnych motywów z fantastyki naukowej. Zgodnie z konceptem spekulatywnego myślenia zaproponowali coś, czego nie możemy doświadczyć, lecz mimo to możemy to pomyśleć. Ta nierealistyczna forma przedstawienia znalazła szczególnie wyraz we współczesnych filmach fantastycznych (głównie horrorach i thrillerach), których tematem jest okrucieństwo ludzi wobec zwierząt. W takich produkcjach jak *The Farm* czy *Les*

---

*ludzkiej wspólnoty. Egoizm gatunkowy*, w: *Etyka w teorii i praktyce...*, s. 274–275. Tytuł tego tekstu został wprowadzony przez autora antologii, jest to przedruk z książki Lazari-Pawłowskiej: *Etyka. Pisma wybrane*, pod red. Pawła J. Smoczyńskiego, Wrocław: Ossolineum 1992, s. 24–27.

<sup>33</sup> *Petera Singera etyka jakości życia – krytyka etyki tradycyjnej...*, s. 294.

<sup>34</sup> Nie można tego jednak traktować jako bezwzględnej reguły. Inny, bo pokojowy obraz przybyszy z obcej planety oraz ich nieinwazyjne motywacje roztaczają się np. w filmie *Arrival* (w Polsce funkcjonujący pod tytułem *Nowy początek*, reż. Denis Villeneuve, USA 2016).

<sup>35</sup> Zob. Ija Lazari-Pawłowska, *Kręgi ludzkiej wspólnoty...*, s. 274–275.

*animaux anonymes* wykorzystano zaproponowane przez Singera i Rydera odwrócenie ról. Jednak w przeciwieństwie do wymienionych etyków, reżyserzy nie używają postaci kosmitów (jako figur radykalnie Obcych) do zilustrowania problemu, lecz jednoznacznie i bezpośrednio stawiają zwierzęta na miejscu ludzi i odwrotnie.

W pierwszym z wymienionych filmów para turystów zatrzymuje się na noc na kempingu, który – jak się niebawem okazuje – jest fermą. Hodowcami są różne gatunki zwierząt, natomiast przedmiot hodowli to ludzkie dzieci, kobiety i mężczyźni. Ci zamknięci są w klatkach, zagrodach, bici, zabijani na mięso, kobiety poddaje się przymusowemu zapłodnieniu, a po porożu odbiera się im dzieci, podłącza do dojarek. Duszny, ociekający krwią i przemocą film dosadnie pokazuje to, co można by wyrazić zdaniem: zobaczcie, to właśnie robimy nie-ludzkim zwierzętom! Co więcej, z tego horroru nie ma ucieczki, każda próba bohaterów, by wydostać się z fermy kończy się fiaskiem, co można interpretować jako wskazówkę, że w realnym życiu proces podporządkowania, używania i wykorzystywania nie-ludzkich zwierząt przez sapiensów jest wszechobecny, totalny, bezwzględny. Z podobnym przekazem spotkamy się w drugim z wymienionych filmów – tu również następuje zamiana ról: to zwierzęta polują na ludzi w lesie, hodują ich na fermach, wystawiają na ringu do walki. Jeśli horror *Stjernswärda* ma zwartą fabułę ukazującą koszmar bohaterów, którzy znaleźli się na fermie, to thriller *Anonimowe zwierzęta* składa się z kilku oddzielnych sekwencji przedstawiających różne obszary przemocy ludzi wobec zwierząt (w filmie poprzez odwrócenie ról jest to przemoc zwierząt wobec ludzi). Obydwa filmy, które pod względem czasu produkcji dzielą dwa lata, są wobec siebie koherentne, oparte na tym samym eksperymencie myślowym, mającym wywołać szok, przerażenie, a przez to skłonić do refleksji. Efekt potworności czy okrutności losu filmowych ludzi jako zwierząt zostaje osiągnięty dzięki odczuciu ciągłego zagrożenia prawdziwą przemocą, jakiej faktycznie doświadczają zwierzęta w realnym świecie. Stała ekspozycja bohaterów na ekranową przemoc podkreślana odpowiednimi zbliżeniami kamery na brudne klatki, starte łańcuchy, druty, kadry torturowanych osób lub rozczłonkowanych ciał nadaje filmowemu przedstawieniu niepokojącego hiperrealizmu<sup>36</sup>. Tu jednak pojawia się problem. Filmy epatując przemocą, okrucieństwem – chociaż w odwróconych rolach – powielają schemat reifikacji, posiadania i wykorzystywania. Nie oferują więc żadnych nowych rozwiązań, lecz pokazują relacje międzygatunkowe jako proces wykorzystywania i używania słabszych form życia przed silniejsze, dominujące, ustalające porządek gatunki. Mimo jasnych intencji o podłożu etycznym, czyli zwróceniu uwagi na praktyki, jakich ludzie dopuszczają się wobec zwierząt, nie znajdziemy w filmie *Stjernswär-*

---

<sup>36</sup> Nieprzypadkowo zwracam tu uwagę zarówno na ludzkie i nie-ludzkie ciała, jak i na przedmioty, rzeczy (kamery), technikę wytwarzania obrazu (kadrowanie, zbliżenia itd.). Obrazy przemocy w analizowanych filmach traktować można jako przykłady relacji między przedmiotami, materiałami i ciałami. Każdy obraz/kadr/ujęcie zawiera różne elementy i sam jest częścią złożonych interfejsów obejmujących zarówno bohaterów, jak i kamery, przestrzeń wokół nich, relacje między nimi.

da ani produkcji Rouveure'a alternatywy czy próby przeformułowania tych relacji. Z tych powodów wkład *Farmy* i *Anonimowych zwierząt* w kreowanie nieantropocentrycznego, wspólnotowego, sympojetycznego świata wydaje się ograniczony.

\*

20 grudnia 2020 roku odbyła się premiera filmu *Oczyszczenie* w reżyserii Wojciecha Dady, Katarzyny Górnej, Rafała Jakubowicza. Film prezentowany był online (ze względu na zagrożenie pandemiczne) w ramach festiwalu *Warszawa w budowie*. Niespełna 23-minutowy obraz, nakręcony w konwencji popularnego niegdyś w Polsce Teatru Telewizji, dotyczy spotkania przy stole piętnastu bohaterów, którzy mają zdecydować o dalszych losach gatunku ludzkiego. Wszystkie postaci aktorów noszą zwierzęce maski reprezentujące różne rodzaje i gatunki, które przedstawiają przewinienia sapiensów wobec innych form życia, i składają propozycje uporania się z uciążliwymi, wręcz niebezpiecznymi skutkami istnienia oraz działalności ludzi na Ziemi. Po burzliwej debacie zapada jednogłośnie decyzja, że najlepszym rozwiązaniem będzie pozbycie się gatunku ludzkiego bezwzględnie zagrażającemu życiu zwierząt i roślin na całej planecie.

*Oczyszczenie* nawiązuje do amerykańskiej produkcji filmowej *Ostateczne rozwiązanie* w reżyserii Franka Piersona z 2001 roku. Scenariusz amerykańskiego filmu oparto na jedynej zachowanej kopii protokołu ze spotkania hitlerowskich dygnitarzy w Wannsee 20 stycznia 1942 roku. Podczas tej konferencji podjęto decyzję o dalszych losach Żydów. Finalnie – mimo wcześniejszych różnic zdań, wątpliwości, sprzeciwów niektórych rozmówców – za realizacją projektu „ostatecznego rozwiązania kwestii żydowskiej” zagłosowali wszyscy uczestnicy konferencji. Bezpośrednią konsekwencją wdrożenia projektu w czyn była organizacja gett i Obozów Zagłady. W filmie Piersona aktor grający Reinharda Heydricha z uznaniem wypowiada się o sprawnych metodach zabijania opartych na linii produkcyjnej z wykorzystaniem stałych komór gazowych i proponuje, by rozwiązania te wdrożyć w nazistowską politykę rasową: „pomysł Amerykanów w służbie triumfującej wizji niemieckiej”. Jak pisze Patterson, „tylko jeden krok dzielił zindustrializowane zabijanie w amerykańskich rzeźniach od zorganizowanych na skalę masową nazistowskich mordów”<sup>37</sup> i skrupulatnie przedstawia wpływ zmieniających się na przełomie XIX i XX wieku metod uboju zwierząt na metody eksterminacji przyjęte w III Rzeszy. Do tej analogii nawiązuje film polskich twórców z 2020 roku.

Relację obu filmów oparto na logice „dwóch stron tego samego medalu”, którego awerssem jest rasizm, natomiast rewerssem gatunkowizm. W amerykańskim filmie goście zostają poinformowani, że celem spotkania (zgodnie z rozporządzeniem marszałka Hermanna Wilhelma Göringa z 1941 roku) jest „podjęcie wszel-

---

<sup>37</sup> Charles Patterson, dz. cyt., s. 90.

kich niezbędnych przygotowań do globalnego rozwiązania kwestii żydowskiej na europejskim obszarze wpływów niemieckich<sup>38</sup>, natomiast w utworze *Oczyszczenie* organizator zwierzęcego spotkania apeluje: „Musimy rozwiązać kwestię ludzką, tu i teraz”<sup>39</sup>. Wrażenie symetryczności dwóch filmów oraz przekazu o wzajemnie warunkujących się zjawiskach rasizmu/gatunkowizmu uzyskano także poprzez przypisanie zwierzęcych bohaterów z *Oczyszczenia* do konkretnych osób z konferencji w Wannsee. Przykładowo, bawół pełni rolę prowadzącego spotkanie Reinharda Heydricha, a pies rolę Wilhelma Stuckarta. W niektórych przypadkach wykorzystano stereotypowe wyobrażenia o cechach określonych gatunków, jak w roli psa kojarzonego z przyjaźnielnością, wiernością wobec ludzi. W dyskusji zwierząt pies początkowo oponuje wobec programu eliminacji ludzi i zamiast tej sugeruje wynalezienie „nowej formy życia społecznego, która pomogłaby uniknąć starych pułapek”<sup>40</sup>. W odpowiedzi słyszymy głos żaby: „Czyżby to sentyment do ludzkich panów przez ciebie przemawiał?”<sup>41</sup>. Jest to wyraźne nawiązanie do wymiany zdań między wspomnianym wyżej Stuckartem a Gerhardem Klopferem w Wannsee, gdy ten pierwszy – powołując się na prawne komplikacje – podważał zasady „ostatecznego rozwiązania” i proponował inne metody, a głosem drugiego: „Zadaję sobie pytanie, skąd ta troska? Gdy nasz rząd i partia chce oczyścić Niemcy z Żydów, pan przekonuje, że powinni zostać?”<sup>42</sup>. Po wymianie zdań z kilkoma dygnitarzami Klopfer mówi: „Nasz pan sędzia ma do nich sentyment”<sup>43</sup>. Pies/Stuckart finalnie głosi za oczyszczeniem / „ostatecznym rozwiązaniem”. *Oczyszczenie* charakteryzuje wyraźna refleksyjność, zwrotność, intertekstualność, czy transtekstualność<sup>44</sup>, manifestowana jest tu bowiem świadomość istnienia innych tekstów kultury (filmu *Ostateczne rozwiązanie* opartego na zachowanym protokole z zebrania w Wannsee, jak i monografii Pattersona).

Mimo zaznaczonej *quasi*-symetryczności tych dwóch filmów: postaci, dialogów, scenografii, *Oczyszczenie* wymyka się dosłownej symetryczności wobec filmu o Zagładzie Żydów. Pierwsza i zasadnicza kwestia to przesunięcie pola zainteresowania z ludzi: walki między rasami, nacjami, kulturami, religiami itd. na kwestie międzygatunkowe – to nie ludzie dyskutują o losach innych, odczłowieczonych

---

<sup>38</sup> Fotokopia oryginału: <https://tinyurl.com/bdfm68wn> [dostęp: 5 maja 2021].

<sup>39</sup> *Oczyszczenie*, 5:06 – 5:07.

<sup>40</sup> Tamże, 15:18 – 15:22.

<sup>41</sup> Tamże, 17:21 – 17:24.

<sup>42</sup> *Ostateczne rozwiązanie*, 44:49 – 44:56.

<sup>43</sup> Tamże, 45:10 – 45:12.

<sup>44</sup> Na temat intertekstualności i transtekstualności zob. Gérard Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, tłum. A. Milecki, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, red. Henryk Markiewicz, t. 4, cz. 2, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1992, s. 108–111. W filmie zjawiska te mogą manifestować się np. jako fragmentaryczne cytaty, aluzje lub całościowe użycie utworu w diegezie. Piśsze o tym m.in. Elżbieta Ostrowska, *Kino i nierzeczywistość. O praktykach intertekstualnych we współczesnym filmie*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Scientiae Artium et Litterarum” 1995, nr 5, s. 142.

ludzi, lecz nie-ludzkie zwierzęta rozważają unicestwienie sapiensów jako gatunku. W *Oczyszczeniu* przesłanki ku temu wybrzmiewają następująco: „Zmiany klimatu to nie «kolejna» sprawa, którą możecie dopisać do listy zmartwień. To głośny sygnał dla wszystkich żywych istot. Sygnał w postaci pożarów, powodzi i susz. To nas zabija”<sup>45</sup>. Odpowiedzialnością za te zdarzenia zwierzęta obarczają gatunek ludzki. Oglądając ten film w relacji do *Ostatecznego rozwiązania* nie sposób pominąć to, że zasadnicza różnica między nimi polega na pozycji siły politycznej i fizycznej: w realizacji amerykańskiej główni bohaterowie reprezentują faktyczną, dominującą siłę polityczną i sprawczą w Europie z początku lat czterdziestych XX wieku; w filmie *Oczyszczenie* mamy natomiast do czynienia z eksperymentem myślowym, który ma skłonić widzów do przemyślenia relacji między ludzkimi i nie-ludzkimi bytami.

Do takich myślowych eksperymentów, polegających na odwróceniu ról lub przyjęciu pozycji Innego/Obcego, nakłaniali już wspomniani wyżej etycy: Singer i Ryder. Proponowali, by postawić się w pozycji i okolicznościach kosmitów na Ziemi (jako radykalnie obcych istot). Ich namysł faktycznie dotyczył jednak tego, jak ludzie traktują zwierzęta. W niektórych współczesnych produkcjach figura kosmity-Obcego odchodzi, a pojawiają się konkretne gatunki zwierząt, które w imię międzygatunkowej sprawiedliwości dokonują sądu nad ludźmi (jak w *Oczyszczeniu*), lub brutalnie wykorzystują ich do własnych celów. Takie obrazy wyłaniają się np. w przywoływanych wyżej filmach *Farma* i *Anonimowe zwierzęta*, a także w grze symulacyjnej *Human Farm* zapowiedzianej przez studio Jtown Games na 2024 rok, w której gracz ma wcielić się w świnie, która zdecyduje o losie oraz przeznaczeniu uwięzionych ludzi. *Oczyszczenie* polskich twórców – mimo że również proponuje odwrócenie ról – nie epatuje takimi obrazami okrucieństwa, które przedstawiono w filmie *Farma* i w zapowiedzi gry *Human Farm*. Skupiając się na procesie decyzyjnym, działaniu „w białych rękawiczkach” przy zastawionym stole (co również ma znaczący wydźwięk, który za Haraway można nazwać kapitałoceniem<sup>46</sup>), uruchamia w widzu całą wiedzę o konsekwencjach spotkania w Wannsee w 1942 roku. Czy można zrozumieć przesłanie filmu bez tej wiedzy? Oczywiście, że tak, jednak fakt, iż na eksperyment myślowy, polegający na odwróceniu ról wybrano konferencję, podczas której podjęto decyzję o „ostatecznym rozwiązaniu kwestii żydowskiej”, wskazuje na określony kontekst historyczny i paralelność rasizmu – gatunkowizmu opisany w *Wiecznej Treblince*. Interesujące jest również to, że twórcy filmu to osoby z trzeciego pokolenia powojennego, a mimo to gatunkowy holocaust wyraźnie odnosi się do Holocaustu z czasów II wojny światowej, jakby semiotyczny przekaz ekokrytyczny ciągle potrzebował odniesień do trudnego okresu historii<sup>47</sup>.

<sup>45</sup> *Oczyszczenie*, 8:02 – 8:16.

<sup>46</sup> Donna J. Haraway, *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*, Durham–London: Duke University Press 2016, s. 47–51.

<sup>47</sup> *Notabene* motyw uboju i obrazy rzeźni w zestawieniu z historycznym Holocaustem odnaleźć można nie tylko w filmach nierealistycznych. Przykładowo, sceny z rzeźni przeplatają się z archiwal-

### 3.3. Międzygatunkowe rodziny przyszłości

*Kinship* to termin określający pokrewieństwo; słowo używane, by wydobyć relacje między osobami w rodzinie lub jednostce pokrewieństwa. Jako tako odnosi się do relacji pokrewieństwa między ludźmi<sup>48</sup>. Jednak Haraway pyta, czy termin ten można rozciągnąć także na byty inne niż ludzkie: „z czego należy zrezygnować i czego należy spróbować, aby wielogatunkowość kwitnąca na ziemi, w tym ludzkie i inne niż ludzkie istoty w pokrewieństwie, mogły mieć szansę [na dalsze życie – przyp. G.G.]?”<sup>49</sup>. Pytanie Haraway odnosi się do nieantropocentrycznych idei odkrywania i rozwijania relacji między ludzkimi i nie-ludzkimi bytami oraz konceptualizowania takiej drogi rodzinności, w której to, co ludzkie zawiera też nie-ludzkie i koreluje z tym, co nieswoje, a może po prostu nieoswojone czy nieoczywiste. Kilkukrotne wcześniejsze użycie partykuły „nie” ujawnia, że już na poziomie języka punktem orientacyjnym jawi się to, co ludzkie, natomiast nie-ludzkie, nie-swoje, nie-oswojone, nie-oczywiste mający poza tym horyzontem jak unikany, ale powracający sobo-wtór, a może nawet w-sobo-twór? Mam na myśli to, że mimo mocno utwierdzonej w kulturze zachodniej postawy antropocentrycznej i hierarchicznej struktury bytów, towarzyszy jej (jak cień albo sobowtór) wizja, w której to, co ludzkie i inne-niż-ludzie przyjmuje charakter zróżnicowanego rodzajowo i gatunkowo kolektywu. Jak pisze Tadeusz Sławek w monografii *Śladem zwierząt. O dochodzeniu do siebie*: „Jestem człowiekiem o tyle, o ile podejmuję trud bycia, polegający na rozpoznaniu tego, co wiąże mnie jako człowieka z innymi istotami. Różnię się od nich jedynie tym, co pozwala mi rozpoznać i uświadomić sobie wspólnotę z nimi”<sup>50</sup>. Nie tylko w sensie ‘ja – zwierzę’, lecz także ‘ja jako zwierzę’, czy podążając nadal za Sławkiem ‘jak zwierzę’. To także w-sobo-twór, jeśli zauważymy, że ludzkie organizmy zawierają w sobie ukształtowane ewolucyjnie twory zwierzęce, roślinne (co wykazują sekwencje DNA) i żyją dzięki wielu innym organizmom w naszym ciele, np. bakteriom umożliwiającym trawienie. Obie te kwestie zajmują ważne miejsce w posthumanistycznej koncepcji wielowymiarowych relacji między ludźmi i nie-ludźmi czy innymi-niż-ludzie.

W tej części interesować mnie będą przede wszystkim relacje między ludzkimi i nie-ludzkimi zwierzętami w ujęciu rodzinnym, domowych i emocjonalnym. *Kinship* w wersji posthumanistycznej rozszerza, a więc także zmienia pojęcie pokrewieństwa, rodzinności, bliskości. Przedstawię trzy odsłony posthumanistycznego przesunięcia pojęcia *Kinship* z pokrewieństwa między ludźmi na pokrewieństwo

---

nym filmem z obozu Zagłady już w pierwszych minutach *Wesela* w reż. Wojciecha Smarzowskiego, Polska, Łotwa 2021, i kontynuowane są w kilku scenach tej produkcji.

<sup>48</sup> Zob. Definition of Kinship Terms, w: ThoughtCo., wydanie online: <https://www.thoughtco.com/what-are-kinship-terms-1691092> [dostęp: 11 lipca 2022].

<sup>49</sup> Donna J. Haraway, *Staying with the Trouble*, s. 2.

<sup>50</sup> Tadeusz Sławek, *Śladem zwierząt. O dochodzeniu do siebie*, Gdańsk: Fundacja Terytoria Książki 2020, s. 43.

międzyrodzajowe/gatunkowe: rzeźbiarski, literacki, filmowy. Odsłona pierwsza dotyczy prac z cyklu *Jesteśmy!* artystki Patricii Piccinini; druga to opowiadania ze zbioru *Opowieści z Głębi Miasta*, które napisał i zilustrował Shaun Tan; w trzeciej odsłonie zobaczymy film *Okja*, który wyreżyserował Joon-ho Bong. Chociaż każdy z tych utworów wydobywa nieco inne aspekty oraz konteksty posthumanistycznej wizji pojęcia *Kinship*, to łączy je otwartość na to, co inne-niż-ludzkie, połączona z troską i czułością.

## Wizja gościnności

Prace australijskiej artystki Patricii Piccinini sytuują się na styku *science fiction*, surrealizmu, ekologii oraz feminizmu. W tym świecie hybrydowe, monstrialne stworzenia o nieokreślonej taksonomii współlistnieją z ludźmi, troszczą się o siebie nawzajem, spoglądają na siebie z empatią, wręcz czułością. Artystka w rzeźbiarskich cyklach: *Mile widziany gość*, *Rodziny przyszłości*, *Sztuczna naturalność* łączy tematykę ekologiczną z technologią i futuryzmem. Niektóre gatunki roślin i zwierząt wymierają (samoistnie lub w wyniku działań człowieka), jednak za sprawą zaawansowanej technologii, manipulacji genetycznej powstają inne, niespotykane wcześniej w przyrodzie. Pomiędzy ludzkimi i nie-ludzkimi istotami, jak i nimi oraz technologią zawiązują się relacje, więzi – niekonieczne przerażające, raczej pozytywne, a przynajmniej intrygujące. Prace Piccinini skłaniają do fantazjowania i spekulowania na temat rozmaitych scenariuszy przyszłości tworzonej przez interfejsy ludzkich i nie-ludzkich istot, stowarzyszonych gatunków oraz narzędzi technologicznych. Jak czytamy w opisie wystawy prezentowanej w toruńskim Centrum Sztuki Współczesnej: „Jej prace zawierają etyczne przesłanie o empatii i trosce o wszystkie stworzenia i rośliny, z którymi dzielimy tę ziemię – a także o te, które będą żyć wśród nas w przyszłości”<sup>51</sup>.

Piccinini opowiada się za międzygatunkową troską, empatią i gościnnością. Te, rozumiane jako metody wdrażania społecznej transformacji, wywodzą się z obecnej w życiu codziennym kobietystycznej (od słowa: kobietyzm, nie mylić z feminizmem<sup>52</sup>) wrażliwości związanej z opieką. Cykl *Mile widziany gość* odzwierciedla tradycję goszczenia i otaczania troską bliskich albo nieznanymi, które mają długą historię (czy raczej *herstorię*) w wielu kulturach. W ujęciu kobietystycznym goście to:

<sup>51</sup> Fragment opisu wystawy prezentowany przed wejściem do sal z eksponatami. Wystawa: *Patricia Piccinini, Jesteśmy!*, kurator: Marek Żydowicz, Toruń, Znaki Czasu. Centrum Sztuki Współczesnej, 29.10.2021 – 10.04.2022.

<sup>52</sup> Kobietyzm nie jest inną nazwą feminizmu, lecz pojęciem różnicującym doświadczenie i metody działań kobiet (głównie spoza tzw. białego, akademickiego euroamerykańskiego feminizmu). Na temat znaczenia pojęcia ‘kobietyzm’ oraz zawiłych relacji łączących go z feminizmem zob. Layli Phillips, *Kobietyzm: na własną rękę*, tłum. Marta Mazurek, w: *Teorie wywrotowe*, s. 403–445, oraz Deborah E. McDowell, *Czarna myśl feministyczna*. „Praktyka” „teorii”, tłum. Joanna Bednarek, w: *Teorie wywrotowe*, s. 447–483.

wszystkie te osoby, które nie są współmieszkańcami, ani nie należą do najbliższej rodziny, ale są mile widziane w domu i traktowane z poszanowaniem ich godności i wartości egzystencjalnej. Tym samym gościnność oznacza praktykę, ułatwiającą pozytywne spotkanie obcych sobie lub „innych” dla siebie ludzi, która przygotowuje grunt do ich potencjalnej przyjaźni lub współpracy<sup>53</sup>.

Piccinini poruszając się w konstelacji kobietystycznej gościnności, jednocześnie rozszerza grupę gości na nie-ludzi: zwierzęta, ludzko-zwierzęce hybrydy, *quasi*-mityczne stwory, biologiczno-technologiczne monstra. Owo spotkanie z „innymi” oznacza tu nie tylko bycie z jakimś człowiekiem czy ludzkimi grupami, lecz także z innymi gatunkami, które nie zawsze udaje się zidentyfikować, a zdarzenie to w narracyjnych rzeźbach australijskiej artystki odsłania troskę i doświadczanie przyjemności ze wzajemnego obcowania. Jeśli „gościnność ma fundamentalne znaczenie dla zarządzania różnicą w skali globalnej”<sup>54</sup>, to w pracach Piccinini międzyrodzajowa/międzygatunkowa gościnność, a jak się dalej okaże, także międzygatunkowa rodzinność, otwiera drzwi do świata-domu, w którym troskę, ciekawość, relację, współistnienie i mediację ceni się wyżej od konfliktu, wielorakość wyżej od jednorodności, różnicę wyżej od identyczności. I tak, w cyklu *Mile widziany gość* spotykamy ludzkie i nie-ludzkie postaci w czułym uścisku: kobiecą postać obejmującą niezidentyfikowane gatunkowe niemowlę (*Więź*, 2016), dziewczynkę bawiącą się z hybrydowym stworzeniem przypominającym nieco leniwca (*Mile widziany gość*, 2011), inną postać dziecięcą z sową na ramieniu oraz postaci ludzkie z niezidentyfikowanymi gatunkowo, nieco przerażającymi osobnikami (być może nieudannymi eksperymentami genetycznymi?). Artystyczna wizja tych relacji opiera się na spekulatywnym myśleniu o światach możliwych i międzygatunkowych związkach, które mogą się wydarzyć. Piccinini w komentarzu do swoich prac wyjaśnia:

Interesuję się związkami. Relacją między sztucznym a naturalnym. Między człowiekiem a środowiskiem naturalnym. Relacją między istotami zarówno w rodzinach, jak i między obcymi. Przez lata zbudowałam pewien obraz alternatywnego świata. Jest niezwykle, ale jednocześnie znajomy. Istnieje jako momenty, przedmioty i obrazy, które nakładają się na świat rzeczywisty; w świecie, w którym kultura i natura, technologia i organiczność są coraz bardziej pomieszane<sup>55</sup>.

Literatura i film *science fiction* przyzwyczyły nas do obrazów monstrualnych, nie zawsze dających się zidentyfikować pod względem gatunkowym istot, ludzko-zwierzęcych hybryd oraz postaci będących efektem inżynierii genetycznej. Prace Piccinini inspirowane fantastyką i obserwacją zmian, jakie zachodzą w przyrodzie,

---

<sup>53</sup> Layli Phillips, dz. cyt., s. 419.

<sup>54</sup> Tamże.

<sup>55</sup> Wypowiedź artystki prezentowana na wystawie: *Patricia Piccinini, Jesteśmy!*, kurator: Marek Żydowicz, Toruń, Znaki Czasu. Centrum Sztuki Współczesnej, 29.10.2021 – 10.04.2022.



m.in. za sprawą biotechnologii oraz bioinżynierii, stawiają pytania zarówno o tożsamość gatunkową, jak i o relacje międzygatunkowe. W jednym z cykli rzeźbiarskich artystka spekuluje, jak będą wyglądały rodziny przyszłości, jakiego rodzaju więzi będą lub mogłyby się tworzyć i rozwijać. To artystyczne opowieści o różnych sposobach rozmnażania, międzygatunkowej trosce i opiekuńczości oraz ludzkich i nie-ludzkich aktantach tworzących fantastyczne, życiodajne eko-techno-systemy. Rzeźba *Kindred (Pokrewieństwo)* z 2018 roku przedstawia hybrydową postać dorosłej postaci żeńskiej z dwójką małych dzieci (il. 6). Rysy twarzy dorosłej figury przypominają ludzką, a jednocześnie orangucianą, pozostała część ciała, jego proporcje i układ również nie pozwalają na jednoznaczną identyfikację. Hybrydowa matka czule spleta się z dwójką dzieci, z których jedno bardziej przypomina ludzkie, a drugie oranguciane niemowlę. Trudno nie dostrzec fizycznej, a zarazem emocjonalnej bliskości wszystkich aktorów tej rzeźby. W pracy wybrzmiewa zarówno ewolucyjne pokrewieństwo człowieka z orangutanem, jak i niesamowitość tej rodziny, zapisane – dosłownie – w ciałach wszystkich aktorów. Z kolei w melancholijnej pracy *Big Mother (Wielka matka)* z 2005 roku (il. 7) *quasi*-człowiek, *quasi*-orangutan karmi piersią ludzkie niemowlę. Jeszcze wcześniejsza praca z 2002 roku *The Young Family (Młoda rodzina)* (il. 8) przedstawia transgenetyczną matkę tuż po położeniu z grupką równie hybrydowego potomstwa. Postaci o niejednoznacznej taksonomii ukazane w intymnych relacjach z innymi – równie nie do końca dającymi się zidentyfikować pod względem gatunkowym dziećmi – skłaniają widzów zarówno do refleksji o ewolucyjnych ścieżkach łączących, a później dzielących ludzkie zwierzęta od nie-ludzkich, jak i do namysłu na temat metod oraz kryteriów konceptualizowania pojęcia „osoba” (osoba ludzka, osoba nie-ludzka). Nawet jeśli przyjmiemy, że ludzkie i nie-ludzkie osoby dzieli olbrzymia przepaść genetyczna (z szympansem dzielimy ok. 99% wspólnych genów, z gorylem ok. 95%, ale to właśnie te „niewielkie” różnice ukształtowały rodzaje i gatunki), to aktualne pozostaje pytanie o relacje między tymi gatunkami, jak i wieloma innymi.

Obydwa cykle: *Mile widziany gość* i *Rodziny przyszłości* można przedstawić w języku posthumanistycznym jako odejście od antropocentryzmu, ale także androcentryzmu, fallogocentryzmu na rzecz różnorodności, wielości i relacyjności – nie tylko interpersonalnej, lecz także intergatunkowej. To rzeźby o symbiotycznych relacjach, fuzji, wymianie między różnymi formami życia. W tej wizji członkowie rodziny przyszłości<sup>56</sup> nawiązują relacje poza szowinizmem gatunkowym, opierają je na part-

---

<sup>56</sup> Podobną wizję rodziny przyszłości przedstawił w 1997 roku rosyjski artysta Oleg Kulik. Jedną z prac z cyklu *Zoofrenia* zatytułowana *Rodzina przyszłości* przedstawia nagiego mężczyznę leżącego na podłodze i czytającego książkę. Obok niego leży pies. Z pozy można wywnioskować, że człowiek czyta psu. Analizę prac z tego cyklu przedstawiła Monika Bakke, *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu*, Poznań: Wydawnictwo UAM 2010, s. 123–125. To, co różni wizję Kulika od *Rodzin przyszłości* Piccinini, to aktozy przedstawienia. W pracy polskiego artysty postaci są wyraźnie określone gatunkowo (człowiek i pies tworzący rodzinę), natomiast rzeźby australijskiej artystki przed-



Il. 6. Patricia Piccinini, *Kindred* (Pokrewieństwo) z 2018 roku. Rzeźba prezentowana na wystawie: Patricia Piccinini, *Jesteśmy!*, kurator: Marek Żydowicz, Toruń, Znaki Czasu. Centrum Sztuki Współczesnej, 29.10.2021 – 10.04.2022. Fot. Grażyna Gajewska

Il. 7. Patricia Piccinini, *Big Mother (Wielka matka)* z 2005 roku. Rzeźba prezentowana na wystawie: Patricia Piccinini, *Jesteśmy!*, kurator: Marek Żydowicz, Toruń, Znaki Czasu. Centrum Sztuki Współczesnej, 29.10.2021 – 10.04.2022. Fot. Grażyna Gajewska





Il. 8. Patricia Piccinini, *The Young Family (Młoda rodzina)* z 2002 roku. Rzeźba prezentowana na wystawie: Patricia Piccinini, *Jesteśmy!*, kurator: Marek Żydowicz, Toruń, Znaki Czasu. Centrum Sztuki Współczesnej, 29.10.2021 – 10.04.2022. Fot. Grażyna Gajewska



nerstwie, emocjonalnym i sensualnym kontakcie, międzygatunkowej trosce oraz przyjemności płynącej z obcowania ze sobą. Dzielenie rodzinnego życia z innymi gatunkowo istotami wiąże się także z trudnymi emocjami, takimi jak zmaganie z chorobą i śmiercią. Przywołana wyżej praca *Wielka matka* przedstawiająca zasmuconą postać *quasi*-orangutana przystawiającą ludzkie niemowlę do piersi inspirowana była zasłyszaną przez Piccinini opowieścią o samicy pawiana, która rozpaczając po śmierci ośeska, porwała z wioski ludzkie niemowlę, by zastąpić nim to utracone. Artystka komentuje: „Według mnie ta historia ukazuje, że w obliczu żalu i bólu związanego z utratą dziecka różnice między różnymi gatunkami nie są tak ważne. W miłości do dzieci mamy więcej wspólnego niż różni nas genetycznie – a nawet wtedy różnice te w rzeczywistości są bardzo małe”<sup>57</sup>. Jeśli australijska artystka w *Wielkiej matce* nawiązuje do rzadkiego i niezwykłego wydarzenia, jakim jest porwanie dziecka innego gatunku, to Carolee Schneemann w instalacji *Vesper’s Pool* z 2000 roku wyraża emocje, których doświadcza wiele osób po utracie zwierzęcego członka rodziny. Praca składająca się ze zdjęć, filmów wideo, obrazów, koszuli pokrytej krwią chorego zwierzęcia stanowi swoiste epitafium upamiętniające kota Vespera, z którym mieszkała pod jednym dachem. Ból po śmierci bliskiego zwierzęcia znajduje kulminację w splątanych, nachodzących na siebie dźwiękach składających się na „krzyk rozpacz” podczas kopania kociego grobu<sup>58</sup>. Przykłady podobnych emocji odnaleźć można w wielu pracach – nie tylko z dziedziny sztuk plastycznych, lecz także literatury i filmu. Ponieważ interesują nas przede wszystkim prace fantastyczne, to szkło powiększające skierowane zostanie na nie: zbiór utworów literackich *Opowieści z Głębi Miasta* (2018) autorstwa Shauna Tana i film *Okja* (2017), który wyreżyserował Joon-ho Bong.

## Spotkania

Wydawca przedstawia *Opowieści z Głębi Miasta* jako „historie, w których świat stworzony przez ludzi spotyka się w zaskakujący sposób ze światem zwierząt, a relacje człowieka z innymi stworzeniami przestają być oczywiste”<sup>59</sup>. Spotykamy tu niedźwiedzie na sali sądowej, które oskarżają ludzi o niszczenie przyrody i przestępstwa popełnione przez ten gatunek wobec innych form życia, takie jak: „Kradzież». «Rabunek». «Bezprawne zajęcie». «Deportacja». «Niewolnictwo». «Morderstwo». «Tortury». «Masowa zagłada»<sup>60</sup>. Wszystkie zarzuty wzięto w cudzysłów, co można traktować dwojako: jako

---

stawiają często ludzi w towarzystwie hybrydowych postaci. Piccinini kładzie bowiem nacisk na rolę współczesnej biotechnologii i bioinżynierii w kreowaniu nowych form życia.

<sup>57</sup> Patricia Piccinini, *Big Mother*, <https://www.patriciapiccinini.net/writing/50> [dostęp: 28 maja 2022].

<sup>58</sup> Szerzej na temat tej instalacji pisze Monika Bakke, *bio-transfiguracje*, s. 125.

<sup>59</sup> Korzystam z wydania polskiego: Shaun Tan, *Opowieści z Głębi Miasta*, tłum. Anna Warso i Wojciech Góralczyk, Warszawa: Kultura Gniewu 2019.

<sup>60</sup> Shaun Tan, *Niedźwiedzie z prawnikami*, w: tegoż, *Opowieści z Głębi Miasta*, s. 185.

literalne cytowanie zarzutów stawianych w sprawie *Ursidae kontra homo sapiens* postawionej na wokandzie<sup>61</sup>, albo/i jako nawiązanie do przytaczanej wcześniej analogii historycznego Holocaustu i *Wiecznej Treblinki*. W innym opowiadaniu wszechmocni biznesmeni, podczas służbowego spotkania, zmieniają się w żaby, co w oczach sekretarki jest dziwne, ale nie niepokojące. Wręcz przeciwnie, kobieta – wcześniej ignorowana przez szefów – przygląda się żabim mężczyznom i wspomina dziecięce próby ocalenia żab z mokradeł, na których mieszkała w dzieciństwie. Zgarnia zwierzęta do torebki, by je ocalić, a one są jej niezmiernie wdzięczne za ten akt łaski. Baśniowy król-wicz przemieniony w żabę to jeden z tropów wykorzystanych w tym opowiadaniu, który we współczesnej wersji staje się szefem-bosem-biznesmenem przemienionym w płaza. Drugi trop to opowieść o *Pięknej i Bestii*, w której nic nieznacząca sekretarka decyduje o losach ludzkich, a jednak bestialskich szefów. Zdecyduje się ich ocalić, wykorzystać, zniewolić? W domyśle to pierwsze, ale pewności nie ma. Tajemnica przyszłości skrywa się w damskiej torebce, dosłownie i metaforycznie (jej doświadczeniach, porządku i bałaganie, skrytych emocjach, przemyśleniach).

W *Opowieściach z Głębi Miasta* rozmaite aspekty antropocenu/kapitalocenu wybrzmiewają jako sekwencje scen rozciągające się między rzeczywistością a fantastyką (np. postawienie ludzi przed sąd przez niedźwiedzie, wygodne życie krokodyli na osiemdziesiątym siódmym piętrze wieżowca wybudowanego na dawnych mokradłach, czy przeniesienie orki z morza na niebo), a jednocześnie bardzo wyraźnie zakotwiczone są w realnych więziach łączących ludzkie i nie-ludzkie zwierzęta. Oto człowiek spotyka psa:

Pewnego dnia rzuciłem w Ciebie kijem  
Przyniosłeś mi go z powrotem.  
Moja dłoń dotknęła twojego ucha.  
Twój nos dotknął tyłu mojego kolana.  
Ruszyliśmy przed siebie, jedno obok drugiego,  
jakby tak było od zawsze<sup>62</sup>.

Spacerują, bawią się, obserwują otaczający ich świat, każde na swój sposób. Towarzyszą sobie nawzajem przez resztę życia.

A gdy umarłeś  
zabrałem cię nad rzekę.  
A gdy umarłem  
czekałeś na mnie na brzegu.  
A czas płynął między nami<sup>63</sup>.

---

<sup>61</sup> Tamże, s. 183.

<sup>62</sup> Shaun Tan, *Kiedyś byliśmy sobie obcy*, w: tegoż, *Opowieści z Głębi Miasta*, s. 26.

<sup>63</sup> Tamże, s. 31.

Podmiot liryczny przedstawia relację między sobą a psem jako współtowarzyszenie w pięknie i grozie, wzlotach i upadkach, życiu i śmierci. Nie tyle są razem ani obok siebie, co raczej towarzyszą sobie nawzajem. Utwór liryczny Tana w artystyczny sposób oddaje to, co Haraway przedstawia w osobistym dokumencie, *Manifestacje gatunków stowarzyszonych* jako kohabitację i ucieleśnioną międzygatunkową solidarność. Czytamy tu o wolności i strukturze społecznego funkcjonowania, która skrzyżowała drogi ludzi i psów w procesie udomowienia tych drugich. Tak, jak herstorie Haraway dosłownie „zeszły na psy”, tak liryczny podmiot z utworu Tana przedstawia odrębne, zbieżne, rozbieżne, ale jednocześnie wzajemnie przeplatające się drogi ludzko-psiej kohabitacji: od prehistorycznych czasów, gdy:

[...] byliśmy sobie obcy,  
nogi zgięte nie w tę stronę  
szorstkie głosy ginące na wietrze  
każdy ząb i pazur, i kij bronią,  
każde pragnienie zdyszana tajemnicą<sup>64</sup>.

– po spotkanie, zainteresowanie, towarzyszenie wymykające się ostrej binarności: natura – kultura, zwierzę – człowiek na rzecz wielobarwnego szkicownika pozwalającego nakreślić rozmaite przejawy relacyjności, częściowe powiązania, czy to, co Haraway nazywa relacjami znaczącej inności. Chodzi o to, że pies jako zwierzę udomowione, ale także hodowlane, poddawane znaczącym przemianom genetycznym, wyselekcjonowanym procedurom reprodukcyjnym to „złożenie naturo-kulturowe, tak jak inne produkty technonauki, jest radykalnie/radykalnym innym – aczkolwiek znaczącym innym [*significant other*]”<sup>65</sup>. Radykalnie innym, ponieważ w sensie gatunkowym, rodzajowym jest innym, a jednocześnie, w perspektywie kulturowej – blisko powiązany z człowiekiem (jako zwierzę udomowione, hodowlane, a także przekształcane czy zniekształcane przez technonaukę).

W *Opowieściach z Głębi Miasta* wzajemne towarzyszenie człowieka i psa wybrzmiewa nie tylko w kolejnych strofach, lecz także w trzynastu rysunkach przeplatających się z tekstem: pies i człowiek oddzieleni czarną otchłanią, ale patrzący na siebie z oddali; potem idący jeden za drugim żółto-pomarańczowo-zielonym szlakiem; w kilku szkicach patrzący w przeciwnych kierunkach, ale połączeni wspólną przestrzenią i czasem; w innym szukają się wzrokiem, chociaż oddaleni od siebie; przytuleni pośrodku ulicy na przejściu dla pieszych; spacerujący po mieście<sup>66</sup>. Literackie i rysunkowe impresje układają się w zróżnicowaną sieć relacji, której finał – tak w wersji graficznej, jak i poetyckiej – odczytuję jako namysł nad „naturo-

<sup>64</sup> Tamże, s. 23.

<sup>65</sup> Rosi Braidotti, *Postludzkie, arcyłudzkie. Ku nowej ontologii procesualnej*, „Machina Myśli” 2018, s. 7.

<sup>66</sup> Shaun Tan, *Kiedyś byliśmy sobie obcy*, w: tegoż, *Opowieści z Głębi Miasta*, s. 23–59.



kulturową” drogą ludzi i psów, ale także jako wyraz bliskości, zażyłości, rodzinnej czułości międygatunkowej podmiotu lirycznego:

Ciągniesz mnie za rękę,  
wciskasz nos w tył mojego kolana,  
a z twojego gardła dobywa się, jak zawsze,  
Świat należy do nas!  
I ot tak  
znów idziemy razem<sup>67</sup>.

W tego rodzaju bliskość wpisana jest strata, także ta ekstremalna – śmierć. Ten temat również pojawia się w przywołanym utworze, ale szczególnie wyraźnie wybrzmiewa w opowiadaniu o kocie Kuterku. A było to tak:

Oglądał z nami na kanapie telewizję, bezwzględnie każdego wieczoru, przez godzinę, po czym pędził z jakąś pilną sprawą na schody pożarowe. Z wyjątkiem tego jednego razu, dwa tygodnie temu, gdy wszedł do pokoju powoli, apatycznie, a następnie zwinął się w kłębek i nie ruszył się z miejsca przez całą noc. Następnego ranka jego ciało było już sztywne i zimne<sup>68</sup>.

Śmierć kota przynębia dorosłą kobietę, jak i jej córkę, gdyż dziewczynka „[...] kochała to zwierzę jak brata. Teraz płakała przy śniadaniu i przy kolacji, a także na widok każdego zdjęcia kota, zwłaszcza prążkowanego”<sup>69</sup>. Następnie: „Pochowały Kuterka, zawiniętego w jego kocyk, na jedynym skrawku odsłoniętej ziemi na ich zabetonowanym podwórku – wystarczająco opuszczonym, by mogły bez stresu wykopać grób kuchenną chochlą”<sup>70</sup>. Nie trudno uchwycić w tej narracji ludzko-zwierzęce więzi oparte na międygatunkowej przyjacielskości, czy wręcz rodzinności: czułości, trosce, dzieleniu przestrzeni i czasu (choć z fabuły dowiadujemy się, że kot chadzał także własnymi, kocimi ścieżkami, nie zawsze wspólnymi z ludźmi). Jednocześnie wybrzmiewa nieoczywistość tej relacji i emocji, wszak mama oraz córka chowają Kuterka poza wzrokiem sąsiadów, tak, by nie narazić się na zarzut naruszenia norm społecznych związanych z pochówkiem bliskiej osoby. „Oficjalna” uroczystość pogrzebowa odbyła się nieco później, gdy dorosła kobieta i dziewczynka zaprosiły innych współtowarzyszy zmarłych lub zaginionych zwierząt do wspólnego opłakiwania i wspomnienia zmarłego towarzysza. Żałobnicy, jak czytamy: „Znali to zwierzę pod każdym możliwym imieniem i wiedzieli, jakim był wspaniałym przyjacielem i jak wszystkim było żal, że nie było go już z nimi”<sup>71</sup>.

---

<sup>67</sup> Tamże, s. 57.

<sup>68</sup> Shaun Tan, *Pierwszy naklejony w pośpiechu plakat*, w: tegoż, *Opowieści z Głębi Miasta*, s. 71–72.

<sup>69</sup> Tamże, s. 72.

<sup>70</sup> Tamże.

<sup>71</sup> Tamże, s. 75.

Ten sposób artykułowania straty i żałoby po zwierzęcym przyjacielu czy członku międzygatunkowej rodziny różni się od tego, który wyraziła – przywołana wyżej – Schneemann. W instalacji *Vesper's Pool* odbiorcy obserwują rosnącą rozpacz kobiety po chorobie kota zakończonej jego śmiercią. Z kolei w tekście, który napisał Shaun Tan, czytamy raczej o procesie żałoby bohaterki współdzielonej z innymi ludźmi, którzy utracili zwierzęta będące pod ich opieką. Jednak w jednym i drugim przypadku nie mamy wątpliwości, że śmierć domowych zwierząt przedstawiana jest jak utrata przyjaciela czy członka międzygatunkowej rodziny.

## Szepty

Zwierzęta to popularni bohaterowie mainstreamowego kina rodzinnego, by wymienić chociażby tytułowego psa Lassie z filmu *Lassie z Malowanych Wzgórz*<sup>72</sup>, 19 sezonów serialu<sup>73</sup>, kolejnych produkcji, takich jak: serial *New Lassie*<sup>74</sup>, filmu *Lassie*<sup>75</sup>, bernardyna z *Beethoven*<sup>76</sup> i *Beethoven 2*<sup>77</sup>, świnkę marzącą, by zostać psem pasterskim w filmie *Babe*<sup>78</sup>, bezlotki w produkcji *Mr Popper's Penguins*<sup>79</sup>, szczura trafiającego do ekskluzywnej restauracji w *Ratatuj*<sup>80</sup>, czy dzikie zwierzęta z ZOO, które – w wyniku wypadku – przybywają na *Madagaskar*<sup>81</sup>. O ile w przypadku przedstawień Lassie i Beethovena zachowano „psią naturę” bohaterów, ukazując ich przygody w połączeniu z losami ludzkich protagonistów w międzygatunkowych rodzinach, o tyle w pozostałych produkcjach dokonano wyraźnej antropomorfizacji zwierząt: myślą, marzą, działają „po ludzku”. Z jednej strony, zabieg ten, typowy dla bajek, baśni, prozy i filmów fantasy oraz kina rodzinnego, może wskazywać na osvajanie relacji ze zwierzętami i przedstawianie ich podmiotowego obrazu, z drugiej jednak przekazuje złudny obraz nie-ludzkiej istoty jako tej, której warunki życia i potrzeby winny odpowiadać ludzkiemu wyobrażeniu o szczęściu, miłości, przyjaźni, trosce, dobrostanie. W obrazach tych właściwie zupełnie nie istnieje „ciemna strona” ludzko-zwierzęcych relacji, takich jak: hodowanie zwierząt na mięsno (mimo że akcja animowanego filmu *Babe* toczy się w gospodarstwie rolnym, gdzie hoduje się zwierzęta), tępienie, ale także używanie gryzoni do eksperymentów medycznych (szczur z animowanego filmu

---

<sup>72</sup> *The Painted Hills (Lassie z Malowanych Wzgórz)*, reż. Harold F. Kress, USA 1951.

<sup>73</sup> *Lassie*, serial USA 1954–1973.

<sup>74</sup> *New Lassie*, serial USA 1989–1992.

<sup>75</sup> *Lassie*, reż. Daniel Petrie, USA 1994.

<sup>76</sup> *Beethoven*, reż. Brian Levant, USA 1992.

<sup>77</sup> *Beethoven 2*, reż. Rod Daniel, USA 1993.

<sup>78</sup> *Babe (Babe – świnka z klasą)*, reż. Chris Noonan, Australia/USA 1995.

<sup>79</sup> *Mr Popper's Penguins (Pan Popper i jego pingwiny)*, reż. Mark Waters, USA 2011.

<sup>80</sup> *Ratatouille (Ratatuj)*, reż. Brad Bird, USA 2007.

<sup>81</sup> *Madagascar (Madagaskar)*, reż. Tom McGrath/Eric Darnll, USA 2005.

*Ratatuj* to uroczy i zdolny kucharz), kłusowanie na dzikie zwierzęta (np. takie jakie występują w filmie *Madagaskar*). Jako filmy rodzinne, rządzące się określonymi schematami, przede wszystkim mają zapewnić widzom rozrywkę, miłe spędzenie czasu, wywołać pozytywne emocje.

Bardziej sproblematyzowany obraz ludzko-zwierzęcych relacji wyłania się z filmu *Okja*. Dramat bazuje na konwencji filmu rodzinnego, akcji i *science fiction*. Ten pierwszy schemat wyłania się w początkowych scenach, gdy oczom widzów ukazuje się obraz międzygatunkowej rodziny w idealistycznie przedstawionej przestrzeni naturokultury. Rodzinę tworzą: kilkunastoletnia dziewczynka o imieniu Mi-ja, jej dziadek i tytułowa Okja – wielkie, fantastyczne zwierzę, po trosze przypominające psa, świnię oraz hipopotama. Życie tych bohaterów toczy się pośród drzew, strumyków i wespół z nimi. Zażyłość relacji artykułowana jest w scenach zabawy Mi-ji z nie-ludzkim zwierzęciem w lesie, wodzie, w humorystycznych scenach mających odzwierciedlić różne zachowania bohaterów, a także w scenach rozgrywających się w małym gospodarstwie tej rodziny. Nieoczywista taksonomia tytułowej bohaterki (lub bohatera) od początku wprowadza widza nie tylko w świat wyidealizowanej międzygatunkowej rodziny na tle równie idealistycznie przedstawionej przyrody, lecz także w świat fantastycznych bohaterów – na początku nie wiadomo kim/czym jest Okja, wkrótce jednak dowiadujemy się, że została stworzona w procesie inżynierii genetycznej – to eksperymentalny „egzemplarz” zaplanowanej produkcji mięsa przy niskich kosztach nakładu pracy i pieniędzy. W filmie zderzają się dwa podejścia do nie-ludzkich zwierząt: przyjacielsko-rodzinno-podmiotowe i przedmiotowe, nastawione na spektakularny zysk firmy z hodowli unikatowego gatunku. Na tle tej opozycji zarysowuje się akcja. Po dziesięciu latach hodowli superświni firma, która ją stworzyła, postanawia przewieźć ją do Nowego Jorku i zaprezentować publiczności jako wielkie dokonanie konsumenckie, które zrewolucjonizuje rynek spożywczy. Dziewczynka nie mogąc pogodzić się ze stratą, wyrusza do miasta, by odzyskać Okję. Tu spotyka grupę działaczy na rzecz wyzwolenia zwierząt, z którymi podejmuje wspólną walkę o uwolnienie zwierzęcego przyjaciela. Po wielu wysiłkach ich plan kończy się sukcesem – Okja z wraz z Mi-ją wracają w góry.

Przesłanie filmu zostało wyraźnie nakreślone – to sprzeciw wobec przedmiotowego traktowania zwierząt i ich przemysłowej hodowli. Korporację Mirando wprowadzającą na rynek spożywczy superświnie przedstawiono jako maszynę do mnożenia zysków za wszelką cenę, a zarząd jako grono groteskowych narcyzów, nieznających, ale jednak niebezpiecznych ludzi. Wybrzmiewa to w monologu prezeski:

Co robiłeś podczas wojny, tatusiu? Produkowałem napalm, który zrywał z ludzi skórę [...]. Gdy moja siostra była dyrektorem, spuszczała do jeziora Moose tyle toksycznych odpadów, że w końcu eksplodowało. Jako jedyne jezioro w historii. Wyobrażałam sobie, jak zmienić

najbardziej zniechęconą firmę agrochemiczną na świecie w najbardziej uwielbianą hodowlę cudownych świń. I to przynosiło skutki. [...] Naturę i kulturę połączyłam w jedno. I wszystkim się to spodobało<sup>82</sup>.

Wywód prezski pozornie ustawia jej działania jako dobroczynne, jednak zestawione z poprzednią działalnością korporacji jawią się jako kolejny element zbrodniczych poczynań. Staje się to jasne dla widzów, gdy z nowoczesnego biurowca firmy przenoszą się – podążając za Mi-ją szukającą Okji do gigantycznej, w pełni zmechanizowanej rzeźni, w której zabija się i ćwiartuje zwierzęta tego samego gatunku, co tytułowa bohaterka. Zanim tam trafią, przetrzymywane są na zewnątrz. Kadry w szarogranatowej tonacji z tego placu wyraźnie nawiązują do archiwalnych zdjęć z obozów zagłady: zwierzęta tłoczą się przy drucianym ogrodzeniu, a uzbrojeni strażnicy pilnują porządku w zagrodzie. Mi-ja, której ostatecznie udaje się wydość zwierzęcą przyjaciółkę i małą superświnie (lecz tylko ich dwoje) z tego miejsca, odchodząc widzi, jak część z pozostałych zwierząt wchodzi po rampie do budynku, w którym czeka je śmierć. Sugestywne zdjęcia nie pozostawiają wątpliwości, że mamy do czynienia z kolejną odsłoną *Wiecznej Treblinkki*.

W kontraście do obrazów przemocy wobec zwierząt oraz ich zabijania w obozie-rzeźni, usytuowano model zbieracko-farmerski. W początkowych scenach filmu widać, jak Mi-ja zbiera owoce na posiłek dla siebie, dziadka i Okji, mężczyzna niesie z lasu chrust, na którym ugotuje obiad, po podwórku biegają kury dostarczające jajka. Film kończy się bliźniaczą sceną – dziewczynka wraca z Okją i młodą swinia z wyprawy po jedzenie, dziadek przygotowuje posiłek, zasiadają do stołu, obok nich leży małe zwierzę, na drugim planie uśmiecha się Okja. Te dwie bliźniacze sceny tworzą sielankowy, bo pełen spokoju, pogody i bez troski obraz życia międzygatunkowej rodziny blisko przyrody. Wszystko, co wydarza się między tymi scenami jawi się jako zburzenie harmonii, ładu, ludzko-zwierzęcego dobrostanu. Nieprzystawalność dwóch światów: korporacji Mirando i rodzinnej farmy oraz panujących w nich norm podkreślane jest zarówno przez różne tempo akcji – wolne, wręcz leniwe na farmie, i dynamiczne, pełne zmian w mieście – jak i ostre cięcia między poszczególnymi scenami. Przykładowo, gdy Mi-ja wyprowadza zwierzęcą przyjaciółkę z obozu-rzeźni, ogląda się i widzi jej smutnymi oczyma widzi apatyczne superświnie tłoczące się za drucianym ogrodzeniem, po czym natychmiast znajduje się w innej przestrzeni i nastroju, gdyż obserwuje dziewczynę spokojnie drzemącą na zboczu, w pobliżu którego Okja pilnuje rozbawionego prosiaka. Tę otwierającą i zamykającą scenę interpretować można jako pochwałę tworzenia oraz życia w ekowioskach, małych gospodarstwach rodzinnych, dbania o dobrostan ludzkich i nie-ludzkich istot. Z kolei w motywie ocalenia Okji i prosiaka wybrzmiewa akceptacja dla inicjatyw ratowania zwierząt kierowanych do rzeźni (np. koni po złamaniu nóg), uwalniania ich z klatek (jak z ferm zwierząt futerkowych). Jeszcze raz fikcja

<sup>82</sup> *Okja*, reż. Joon-ho Bong, Korea Południowa, USA 2017, 1:01:14 – 1:02:32.

filmowa spotkała się z zaangażowaniem społecznym – co w utworze podkreślono przez wprowadzenie grupy bohaterów działających na rzecz praw zwierząt.

Zatrzymajmy się jeszcze przy innej *quasi*-bliźniaczej scenie, która ma zasadnicze znaczenie dla ukazania relacji między Mi-ją i Okją. Na początku filmu dziewczyna długo szepcze coś zwierzęciu do ucha. Widzowie nie słyszą monologu, obserwują jedynie zaangażowanie dziewczyny w opowieść i oczy superświni, które żywo reagują na wypowiedane słowa. Z kolei pod koniec filmu, gdy bohaterki wracają z gór na posiłek, Okja zaczyna dziewczynę i zbliża się do jej ucha, nieznacznie poruszając paszczą. W długim ujęciu na pysk zwierzęcia i twarz Mi-ji widać analogiczną do wcześniejszej sceny, aczkolwiek odwróconą sytuację – teraz to Okja opowiada niesłyszalną dla widzów historię, ale z wyrazu oczu dziewczyny można wnioskować, że słucha jej z zainteresowaniem i rozumie o co chodzi. Odwrócona sytuacja mówienia i słuchania, której efektem jest zainteresowanie i zrozumienie, uruchamia kilka tropów interpretacyjnych.

Po pierwsze, zdolność mówienia to jeden z tych argumentów, który pojawia się w długiej tradycji uzasadniania wyraźnych różnic między ludźmi a zwierzętami<sup>83</sup>. Niesłyszalna, ale obserwowana przez widzów rozmowa ludzkiej i nie-ludzkiej bohaterki wprowadza niepokój w antropocentrycznie zorientowany dualizm: mówiący ludzie – niemówiące zwierzęta. Wyjątkowe zawieszenie tej dychotomii możliwe jest w świecie *fantasy* (z której czerpie film *Okja*), gdy odbiorcy *implicite* godzą się na istnienie niesamowitych bohaterów obdarzonych niezwykłymi cechami – do nich należą mówiące zwierzęta prowadzące czasami dialog z ludźmi. W przywołanych scenach dzieje się jednak coś subtelniejszego. Nie słyhać słów (spowija je tajemnica), lecz dialog toczy się, co widzimy po wyrazie oczu i mimice filmowych bohaterek. Temu dialogowi nie są potrzebne słowne wyrazy dające uchwycić się w jednostkach gramatyki czy leksyki. Wyraża się w mruczeniu, chrząkaniu, pojękiwaniu. To język afektywny, miękki, szeptany. Poprzez sytuację, gdy język ujawnia się jako mruczenie i szeptanie, postać dziewczyny styka się z tym, co inne (zwierzęce), „innym” jednak już od dawna nie będąc, wszak Okja od urodzenia jest domownikiem, którego z dziewczyną łączy wspólnota losu.

Po drugie, niemożność usłyszenia przez widzów szeptanych opowieści jednej i drugiej bohaterki sugeruje, że dostęp do skrytych, intymnych relacji międzygatunkowych mają jedynie uczestnicy/uczestniczki takich relacji. Za filozofem

---

<sup>83</sup> Długą tradycję uzasadniania różnic między ludźmi i nie-ludźmi przy wykorzystaniu argumentu wyjątkowej kulturowo wytworzonej umiejętności *Homo sapiens* do posługiwania się językiem przedstawiają m.in. autorzy *Ekopoetyki*, wskazując jednocześnie na stosunkowo nową interpretację podkreślającą materialność języka i wiązanie procesów semiotycznych z fundamentalnymi procesami życiowymi. To z kolei – jak przekonują autorzy wspomnianej pracy – otwiera możliwości dla myślenia integrującego język z naturą. Julia Fiedorczuk, Gerardo Beltrán, *Ekopoetyka / Ecopoética / Ecopoetics. Ekologiczna obrona poezji/ Una defensa ecológica de la poesía/ An ecological “defence of poetry”*, Warszawa: Muzeum Historii Polskiego Ruchu Ludowego 2020, s. 48–72.

Dominique Lestel, pisząc o zwierzętach i ludziach w autoreferencyjnym splocie, można stwierdzić, że postaci te „potwierdzają się nawzajem, jednocześnie wzajemnie się w sobie zawierając”<sup>84</sup>. Ograniczanie tego współistnienia do komunikacyjnej gry, szumu, szeptów byłoby jednak podejściem redukcyjnym. Chodzi raczej o taką dynamikę splątania, która „opiera się na częściowym samoodniesieniu. Skoro ‘ja’ buduję moją tożsamość, moje bycie, wychodząc od bycia zwierzęcego sobowtóra, zwierzę robi to samo – wytwarza samo siebie, wychodząc od swojego człowieczego sobowtóra i swoich sobowtórów zwierzęcych w procesie, który w żaden sposób nie jest linearny”<sup>85</sup>. Innymi słowy, tak jak Okja wpływa na tożsamość Mi-ji, tak dziewczyna poprzez zabawy ze zwierzęciem, walkę o jej uwolnienie, a także dzielenie z nim wspólnej przestrzeni na farmie oddziałuje na autoreferencyjność fantastycznej istoty. To, że Okja jest stworem fikcyjnym ma niepoślednie znaczenie. Zgodnie z argumentacją Lestela, filozofii – jak do tej pory – nie udało się zaproponować przekonującej wizji zwierzęcości. Nie tyle chodzi o porażkę filozofów, co „o stanowiący istotę samej zwierzęcości opór przed analityczną konceptualizacją, o niemożność całkowitego schwywania jej w siatkę pojęciową. Dlatego wyobraźniowe inscenizacje są tu więcej warte niż logiczne, czysto analityczne objaśnienia”<sup>86</sup>.

Tak więc, po trzecie, Okja jako fikcyjne zwierzę przypominające po trosze psa, świnie i hipopotama skłania widzów do refleksji na temat podziałów i ról, które ludzie rozdali zwierzętom: inne tym towarzyszącym, inne przemysłowym, jeszcze inne dzikim, a części z nich w cyrkach i ogrodach zoologicznych. Postać Okji stawia opór tym podziałom. Jednocześnie jej zwierzęcość jawi się jako splot zjawisk, uczuć, oczekiwań, nadziei, lęków, które składają się na ludzką perspektywę jej statusu: dla Mi-ji to zwierzęca przyjaciółka, dla korporacji – biotechnologiczny produkt mający przynosić zyski finansowe, dla publiczności podziwiających superświnie – żywa maskotka, dla działaczy ekologicznych – symbol niedoli zwierząt. W filmie ostatecznie wygrywa perspektywa podmiotowa: Okja i prosię to członkowie międzygatunkowej rodziny, którą łączy dialogiczny czy współistnieniowy charakter relacji. Szepty Mi-ji do Okji, a pod koniec filmu zwierzęcia do dziewczyny, traktować można jako wyraz czułości, bliskości, ale także jako niedający się złowić w siatkę pojęć sympojetyczny splot zwierzęcia i człowieka w ich współistnieniu, wzajemnym splocie i zawieraniu się w sobie. Dlatego nie słyszymy ich wypowiedzi. W interpretacji tych szeptanych scen możemy ponownie podążać za sugestią Lestela: „Powinniśmy raczej, nim spróbujemy produkować mniej lub bardziej udany intelektualny ersatz zwierzęcości, zacząć **wyobrażać** ją sobie w szumie świata, to znaczy w wielości jego po-

---

<sup>84</sup> Dominique Lestel, *Myśleć sierścią. Zwierzęcość w perspektywie drugoosobowej*, tłum. Anastazja Dwulit, w: *Zwierzęta i ich ludzie. Zmierzch antropocentrycznego paradygmatu*, red. Anna Barcz i Dorota Łagodźka, Warszawa: IBL 2015, s. 29.

<sup>85</sup> Tamże.

<sup>86</sup> Tamże, s. 31.

mruków, szeptów, szlochów i śmiechów. Nie starać się od razu zrozumieć. Najpierw się nasycić. Pozwolić, by zjawisko, które chcemy skonceptualizować, wcześniej nas przeniknęło<sup>87</sup>. Fikcja czy wyobraźniowe inscenizacje – jak wskazuje ten filozof, ale także Haraway, Sperling, Canavan, Evans czy Ghosh – rozpuszczone w doświadczeniu relacji i rozumowaniu, mogą być ważnym elementem zaangażowania widzów w nieantropocentryczne sposoby pojmowania świata.

### 3.4. Powrót do Parku Jurajskiego

Fanom fantastyki dobrze znany jest film *Jurassic Park (Park jurajski)* z 1993 roku. w reżyserii Stevena Spielberga<sup>88</sup> przedstawiający historię (od)tworzenia wymarłych 66 mln lat temu dinozaurów i uczynienia z nich – za sprawą dużych nakładów finansowych – największej atrakcji turystycznej na świecie. Eksperyment wymyka się spod kontroli, gdy zawodzi system zabezpieczeń utrzymujący dinozaury w bezpiecznej odległości od turystów i obsługi parku, w wyniku czego zmienia się układ sił – na wyspie przewagę zyskują zwierzęta, a ludzie zaczynają walczyć o przeżycie. Tylko niektórym z nich udaje się przetrwać i opuścić wyspę, która ostatecznie staje się odizolowanym od cywilizowanego świata królestwem wymarłych, a jednak znowu żyjących zwierząt. Produkcję oparto na klasycznych motywach *science fiction*: na wyspie odizolowanej od reszty świata prowadzone są tajne eksperymenty (motyw znany m.in. z literackiej i filmowej *Wyspy doktora Moreau*), których celem jest ożywienie tego, co wcześniej już umarło (motyw pojawiający się np. w licznych ekranizacjach i adaptacjach powieści *Frankenstein, czyli współczesny Prometeusz*), a początkowy sukces przemienia się w upadek twórców-eksperymentatorów (jak w wymienionych wyżej utworach). W filmie pobrzmiewa też echo *The Lost World (Zaginiony świat)* z 1912 roku Arthura Conana Doyle’a<sup>89</sup> – napisanej w duchu kolonialnym powieści o przygodach podróżników uwięzionych na niezidentyfikowanym płaskowyżu, na którym żyją dinozaury i inne, niespotykane współcześnie zwierzęta oraz ludzie pierwotni. Bezpośrednią inspiracją dla twórców filmu była powieść fantastycznonaukowa *Jurassic Park (Park Jurajski)* z 1990 roku autorstwa Michaela Crichtona<sup>90</sup>, w której opisano upadek parku rozrywki z genetycznie odtworzonymi

<sup>87</sup> Tamże, s. 30.

<sup>88</sup> *Jurassic Park*, reż. Steven Spielberg, USA 1993.

<sup>89</sup> Arthur Conan Doyle, *The Lost World being an account of the recent adventures of Professor George E. Challenger*, London: Hodder & Stoughton 1912. W Polsce utwór po raz pierwszy ukazał się w odcinkach w czasopiśmie „Wieczory Rodzinne” w latach 1913–1914. Jako zwarta powieść: tegoż, *Świat zaginiony, opowieść o zdumiewających przygodach profesora Jerzego Challengera, lorda Roxtona, profesora Summerlenee i pana Edwarda Malone, członka red. „Gazety Porannej”*, Warszawa: Gebethner i Wolff 2013.

<sup>90</sup> Michael Crichton, *Jurassic Park*, New York: Alfred A. Knopf, Inc 1990. W j. polskim: tegoż, *Park Jurajski*, tłum. Arkadiusz Nakoniecznik, Warszawa: Amber 1993.

zwierzętami (film nie jest jednak wierną ekranizacją utworu literackiego). Koncept (od)tworzenia dawno wymarłych dinozaurów i umieszczenia ich we współczesnym świecie tuż obok ludzi i przeciw ludziom zyskał wyraźną przychylność widzów i uznanie środowiska filmoznawczego (*Jurassic Park* zdobył liczne nagrody<sup>91</sup> i nominacje<sup>92</sup>), co zaowocowało produkcjami kontynuującymi przygody ludzkich i niehumanoidalnych bohaterów z parku jurajskiego<sup>93</sup>.

W pierwszej części z 1993 roku, zanim rozwój wydarzeń zmusił ludzi do walki o przetrwanie na wyspie, na której polują na nich dinozaury, dowiadujemy się, że naukowcy znaleźli kroplę krwi wymarłego gatunku, a następnie uzupełnili brakujące sekwencje jego DNA kwasem deoksyrybonukleinowym żaby. W wyniku tych działań możliwe stało się ponowne powołanie do życia dinozaurów. Bohaterowie prowadzą dialog na temat możliwych skutków eksperymentu, korzyści i niebezpieczeństw z nim związanych. To iście filozoficzny i etyczny spór w szacie popkultury. Biznesmen finansujący całe przedsięwzięcie, symbolizuje technonaukę na usługach kapitalizmu. W rozmowie akcentuje korzyści naukowe oraz spodziewane zyski finansowe z reklam, programów telewizyjnych, sprzedaży biletów do parku. Pod warunkiem, że wszystko zostanie starannie zaplanowane i będzie w pełni kontrolowane. Jeden z naukowców nadzorujących wylęganie dinozaurów mówi o ich projektowaniu – zwierzęta mają spełniać określone kryteria – nie mogą się samodzielnie rozmnażać, lecz jedynie w warunkach laboratoryjnych. Jego oponent, dr Ian Malcolm, wyraża wątpliwość co do możliwości kontrolowania natury w jej każdym aspekcie: „Nie da się w taki sposób panować nad naturą. Ewolucja uczy, że życia nie można powstrzymać, nie ma dla niego żadnych barier, żadnych zakazów, tak już jest”<sup>94</sup>. Zaniepokojenie paleontologa Sama Neilla wzbudza informacja, że na wyspie powołuje się do życia m.in. drapieżne Velociraptory, trudno bowiem przewidzieć, jak będą zachowywały się w nowym środowisku. Jak zauważa podczas drugiej rozmowy: „[...] na tej wyspie znalazły się obok siebie gatunki, które w przyrodzie dzieliły miliony lat. Nie mamy pojęcia, czego się spodziewać po takim

---

<sup>91</sup> Między innymi: nagrody Akademii Filmowej (Oscary) z 1994 roku: najlepsze efekty specjalne, najlepszy dźwięk, najlepszy montaż dźwięku; BAFTA 1994: najlepsze efekty specjalne; Saturny 1994: najlepszy film SF, najlepsza reżyseria, najlepszy scenariusz, najlepsze efekty specjalne; Hugo 1994: najlepsza prezentacja dramatyczna na podstawie powieści Michaela Crichtona o tym samym tytule; Czeskie Lwy 1994: nagroda publiczności; Japońska Akademia Filmowa: najlepszy film zagraniczny.

<sup>92</sup> Między innymi – BAFTA: najlepszy dźwięk; Saturny: najlepsza muzyka, najlepsza aktorka, najlepsze kostiumy.

<sup>93</sup> *The Lost World: Jurassic Park* (*Zaginiony świat – Jurassic Park*), reż. Steven Spielberg, USA 1997; *Jurassic Park III* (*Park Jurajski III*), reż. Joe Johnston 2001; *Jurassic World*, reż. Colin Trevorrow, USA 2015; *Jurassic World: Fallen Kingdom* (*Jurassic Park – upadłe królestwo*), reż. Juan Antonio Garcia Bayona, USA 2018.

<sup>94</sup> *Jurassic Park*, 30:49 – 30:52.



spotkaniu”<sup>95</sup>. Wtórzuje mu paleobotaniczka, dr Ellie Dern: „Część roślin w tym budynku jest silnie trująca. Wybraliście je, bo ładnie wyglądały, ale to istoty agresywne, które będą walczyć o przetrwanie”<sup>96</sup>. Choć wszyscy rozmówcy zgromadzeni przy stole wypowiadają się w imieniu nauki, to jej zadania rozumieją w odmienny sposób.

Mamy tu do czynienia z trzema różnymi postawami, trzema różnymi sposobami postrzegania funkcji, zadań i odpowiedzialności nauki. Pierwsza, prezentowana przez matematyka specjalizującego się w teorii chaosu, zakłada badanie, opisywanie, wyjaśnianie oparte na stanie wiedzy, określonych procedurach i etyce. Dla dra Malcolma objaśnianie przyrody, a nie ingerencja w nią, jest główną powinnością naukowców. Wyraża to słowami: „W swojej pracy korzystacie z osiągnięć innych, z wiedzy, której nie musieliście sami zdobywać i przez to brak wam poczucia odpowiedzialności. Działacie w pośpiechu. To nie praca naukowa, lecz produkcja”<sup>97</sup>. Na argument o przełomowym charakterze badań prowadzonych przez naukowców z parku jurajskiego odpowiada: „Niestety, nie zastanawiając się, czy powinni ich dokonywać”<sup>98</sup>. To stanowisko – w dużej mierze – zajmuje też dwoje filmowych paleontologów, chociaż ich fascynacja gatunkiem wymarłym miliony lat temu i chęć badania go nie tylko na podstawie wykopalin, czyni ich mniej radykalnymi niż Malcolma. Nie bez znaczenia okazuje się propozycja poparcia projektu jurajskiego parku w zamian za czteroletnie finansowanie badań paleontologicznych. Podczas rozmów są powściągliwi, racjonalni, logiczni, a jednocześnie zanurzeni w marzeniach, które towarzyszą im od dawna – prowadzenia dalszych badań nad życiem dinozaurów. No i nadarzyła się okazja. Trzecia postawa wobec nauki zakłada, że jej celem ma być nie tylko poznanie różnych aspektów świata przyrodniczego, lecz wiedzę tę należy użyć do jego przetwarzania i wytwarzania. W filmie Spielberga akcent przypada na biologię syntetyczną, której celem jest projektowanie i tworzenie sztucznych systemów biologicznych wzorowanych na naturalnych.

Właśnie – wzorowanych na naturalnych, ale nie tożsamyh z nimi i co ważniejsze – w pełni kontrolowanych przez naukowców-twórców. Za angielską historyczką i mitografką Mariną Warner można zauważyć, że ujawnia się tu podwójne zapętlenie owej kontroli i nadzoru: w odniesieniu do tego, co żeńskie i tego, co naturalne (w rozumieniu *nasci* – narodzić się, przyjść na świat niejako własnymi siłami), wszak w laboratorium wszystkie hodowane dinozaury mają żeńską płęć, by nie mogły się rozmnażać. Te jednak, dokonując mutacji żabiego DNA, wymykają się nadzorowi. „W całej tej historii – pisze Warner – można zobaczyć starcie między żeńsko nacechowaną naturą a męsko nacechowaną kulturą: sterczące, nie-

---

<sup>95</sup> *Jurassic Park*, 37:32.

<sup>96</sup> *Jurassic Park*, 37:14 – 37:15.

<sup>97</sup> *Jurassic Park*, 35:31 – 36:01.

<sup>98</sup> *Jurassic Park*, 36:11.

botyczne, kolczaste ogrodzenie pod napięciem nie potrafi powstrzymać pierwotnej potęgi, która znajduje się na etapie inteligentnej ewolucji<sup>99</sup>. Można dywagować, czy strach, jaki budzą Velociraptory po zrzuceniu jarzma naukowców ma związek ze strachem – podejrzliwością – mizoginią wobec kobiet, dla nas istotniejsze jest teraz to, że w *Jurassic Park* relacje między naturą i kulturą oparto na konflikcie i konwencjonalnie, czy wręcz stereotypowo powielono przez żeńskie i męskie kalki, a jednocześnie w filmie nieustannie toczy się dyskusja na temat możliwości (i ewentualnych korzyści) zniesienia tego konfliktu. Obydwa kierunki po rozmaitych metaforycznych refrakcjach ujawniają się w licznych odsłonach kultury popularnej. Jeśli chodzi o motyw klonowania i „wskrzeszania” wymarłych gatunków, to jak dotąd żaden film pod względem nośności, siły oddziaływania, nie doścignął realizacji Spielberga. Film stał się swoistą opowieścią o napięciach natury i kultury oraz próbie ich zniwelowania, a także nadzwyczajnym, wręcz mitycznym obrazem, w którym „zamierzchła przeszłość schodzi się w fabule z terażniejszością”<sup>100</sup>, odbijając w ciałach (od)tworzonych dinozaurów współczesne fantazje technonauki. Te karmią się zarówno możliwością wytwarzania przyrody (w sensie *made*, a nie *create*), jak i odnaturalnienia (*denature*).

*Jurassic Park* na tyle mocno odcisnął ślad w kulturze i tak wyraźnie kojarzony jest z „wskrzeszaniem” wymarłych gatunków, że stał się reklamą dokumentu o współczesnym klonowaniu zwierząt oraz próbach odtworzenia wymarłych ok. 10 tys. lat temu mamutów. *Genesis 2.0* z 2018 roku<sup>101</sup> reklamowany był jako „dokumentalny *Jurassic Park*”. W filmie prowadzone są naprzemiennie dwie narracje: jedna z nich przedstawia życie i pracę grupy mężczyzn trudniących się poszukiwaniem kości mamutów na Wyspach Nowosybirskich, druga przedstawia rozwój biologii syntetycznej, pracę naukowców nad tworzeniem sztucznych systemów biologicznych oraz próby odtworzenia sekwencji DNA mamuta poprzez uzupełnienie brakujących ogniw krowim DNA. Zarówno fikcyjna historia parku jurajskiego z filmu Spielberga, jak i dokument *Genesis 2.0* przedstawiają kwestię badań z zakresu biologii syntetycznej w szerokim spektrum problematyki etycznej. W obydwu filmach pojawia się dyskusja o zadaniach nauki, jej urynkowaniu, powinnościach naukowców, „zabawie w Boga” (w *Genesis 2.0* dyrektor Mammoth Museum w Yakutsku, Semyon Grigoryev, wyznaje: „Często słyszę pytanie: «Czy naukowcy bawią się w Boga?» Gdy próbują ożywić wymarłe gatunki”<sup>102</sup>). Jednak w filmach pojawia się jeszcze inne – nie wprost wyrażone – zagadnienie, mianowicie marzenie o połączeniu natury z kulturą, znoszące istniejący przez stulecia dualizm.

---

<sup>99</sup> Marina Warner, *Potworne matki: kobiety u władzy, czyli szczyt wszystkiego*, tłum. Anna Kowalcze-Pawlik, w: *Teorie wywrotowe*, s. 539.

<sup>100</sup> Tamże, s. 538.

<sup>101</sup> *Genesis 2.0*, reż. Christian Frei, Maxim Arbugaev, Szwajcaria/Chiny/Rosja/Korea Południowa/USA 2018.

<sup>102</sup> *Genesis 2.0*, 36:55 – 37:10.

Marzenie to może ziścić się nie tyle przez połączenie tych sfer, co raczej przez ich wzajemne wytworzenie (*made*, a nie *create*).

Dość przypomnieć, że historyzof, przedstawiciel włoskiego oświecenia, Giambattista Vico twierdził, że człowiek nie jest zdolny poznać świata, gdyż ten nie jest jego dziełem, musi jednak być w stanie poznać to, co sam wytworzył. Ludzie nie mogą dowodzić zagadnień przyrodniczych. Jak mieliby to uczynić, skoro nie znają ani tajemnic, ani sensu przyrody? Człowiek, chcąc pojąć jej prawidłowości, musiałby być jej autorem. Tymczasem tylko Bóg znał procedury umożliwiające stworzenie natury. Vico zakładał, że chcąc wnikać w tajemnicę stworzenia, należy zrozumieć proces twórczy. W przypadku natury jest to niemożliwe. Założenie to skłoniło autora *Nauki Nowej* do odwrócenia się od nauk przyrodniczych na rzecz historii, gdyż ta druga jest wytworem ludzi, natomiast natura wytworem Boga. Człowiek może tworzyć rzeczywistość społeczną, historyczną<sup>103</sup>. Hannah Arendt kilkadziesiąt lat temu zauważyła, że podział poczyniony przez Vica stracił zasadność w momencie rozszczepienia atomu – wtedy człowiek sam zainicjował proces przyrodniczy<sup>104</sup>. Przyroda nie była już obca człowiekowi, gdyż poznał magię tworzenia. Naukowcom chodziło nie tylko o poznanie „prawdy” o przyrodzie, lecz także chcieli tworzyć nowe jakości, zmieniać bieg rzeczy. Taką dziedziną okazała się fizyka. Stała się nią także medycyna, zdolna nie tylko leczyć i podtrzymywać życie, lecz także ingerować w proces, a dzięki projektom genetycznym – tworzyć życie. Biologię syntetyczną traktować można jako kolejny etap zasypywania przepaści między naturą a kulturą. Trudno tu nawet mówić jeszcze o naturze (biorąc pod uwagę, że słowo to – jak pisałam wcześniej – odnosi się do niezmiennych cech, w które wyposażona jest dana forma życia, przychodzi na świat i żyje niejako własnymi siłami), lecz raczej o przyrodzie, czy środowisku wytwarzanym, przetwarzanym i powoływany do istnienia za sprawą ludzi. W relacje między przyrodą (środowiskiem) a ludźmi wpisana jest więc także nauka i technologia, czy technonauka wytwarzająca rozmaite technologie życia. Także tego wymarłego, jak ma to miejsce w przypadku prób powołania do życia dinozaurów czy innych gatunków zwierząt, np. klonowane od 2021 roku tchórze czarnołapne – uznane za gatunek wymarły, a później za możliwy do odtworzenia/przywrócenia do życia – by nie dopuścić do całkowitego wyginięcia. Seria produkcji *Jurassic Park* rozpalając wyobraźnię i przedstawiając różne stanowiska filmowych naukowców na temat zasadności, korzyści, ale także zagrożeń i nieprzewidzianych wcześniej skutków tych eksperymentów, w gruncie rzeczy wydaje się trafną spekulacją na temat tego, co określa się dziś jako dylematy Genesis 2.0.

---

<sup>103</sup> Giambattista Vico, *Nauka Nowa*, tłum. Jan Jakubowicz, Warszawa: Wydawnictwo PWN 1966. Szerzej historyzoficzne koncepcje włoskiego oświeceniowca przedstawiam w artykule: Grażyna Gajewska, *Konfuzje nowoczesności*, w: *Z problematyki przemian kultury polskiej w XX w.*, red. Dorota Skotarczak, Poznań: Wydawnictwo Instytutu Historii UAM 2000, s. 13–42.

<sup>104</sup> Hannah Arendt, *Między czasem minionym a przyszłym. Osem ćwiczeń z myśli politycznej*, tłum. Mieczysław Godyń, Wojciech Madej, Warszawa: Fundacja ALETHEIA 1994, s. 75.

### 3.5. Roślinne kolonie

W *Jurassic Park* eksperyment z zakresu biologii syntetycznej wymyka się spod kontroli, gdy zwierzęta, po awarii zasilania, wydostają się z klatek, po czym niektóre z nich – wbrew planom naukowców – zaczynają się rozmnażać, tym samym potwierdzając przypuszczenia dra Malcolma, że przyrody nie da się kontrolować w każdym jej aspekcie. Także w filmie *Little Joe* (w Polsce znanym pod tytułem *Kwiat szczęścia*) z 2019 roku<sup>105</sup> genetycznie zmodyfikowane życie – tym razem roślinne – wymyka się spod kontroli twórczyni i znajduje sposób, by poprzez osoby zainfekowane pyłkami przenosić swój materiał genetyczny. W filmie Jessiki Hausner, inaczej niż w *Jurassic Park*, powołane do istnienia formy życia nie sytuują się poza ludzkim światem, lecz czynnie uczestniczą w rozbudzaniu zmysłów i kształtowaniu percepcji. Rośliny zarówno odpowiadają na ludzkie pragnienia, jak i inicjują je, wpływają na samopoczucie bohaterów oraz ich sposób postrzegania rzeczywistości. *Kwiat szczęścia* z jednej strony wskazuje na nieprzewidziane skutki eksperymentalnej hodowli unikatowej flory (co można traktować jako przestrożę przed genetycznymi manipulacjami oraz krytykę kapitalistycznego urynkwienia roślin hodowanych dla zaspokojenia ludzkich potrzeb estetycznych – jak kwiaty balkonowe mające dostarczać wizualnej przyjemności), z drugiej zaś odchodzi od reprezentacji roślin jako pasywnych form życia i ukazuje ich zdolności oraz sprawczość mającą wpływ na ludzi.

Trylogia *Southern Reach* z 2014 roku autorstwa Jeffa VanderMeera<sup>106</sup> również podejmuje kwestię wpływu roślin na transformację ludzi. Tutaj florę przedstawiono jako wielowymiarowy organizm zdolny zmieniać ludzką percepcję i świadomość. Zarówno w wersji literackiej, jak i filmie *Anihilacja*<sup>107</sup> będącym adaptacją pierwszej części trylogii, proces ten tylko częściowo zostaje wyjaśniony, pozostawiając czytelnikom duże pole do interpretacji tego, co właściwie dzieje się z bohaterami wkraczającymi do Strefy X. Wspomniana strefa wyłoniła się w wyniku jakiegoś wydarzenia sprzed trzydziestu lat od momentu rozpoczęcia akcji pierwszej części trylogii. Pracownicy agencji rządowej próbują dociec, co było przyczyną powstania strefy, w której zachodzą anomalie przyrodnicze. W tym celu wysyłają tam kolejne ekspedycje. Niektóre nie wracają (jak dowiadujemy się w trakcie lektury, część uczestników popadła w obłąd, inni pozabijali się nawzajem) lub powracają odmienione. W dwunastej ekspedycji udział biorą wyłącznie kobiety, a ich losy oraz opis flory i fauny w Strefie X poznajemy za sprawą narratorki – biologki, która wyrusza do tego tajemniczego miejsca z pobudek osobistych. Podobnie jak pozostałe kobiety,

<sup>105</sup> *Little Joe (Kwiat szczęścia)*, reż. Jessica Hausner, Austria/Wielka Brytania/Niemcy/Francja 2019.

<sup>106</sup> Na trylogię składają się utwory: *Anihilation* (2014), *Authority* (2014), *Acceptance* (2014). Tutaj korzystam z polskich przekładów trylogii: Jeff VanderMeer, *Unicestwienie*, tłum. Anna Gralak, Kraków: Wydawnictwo Otwarte 2014; tegoż, *Ujarzmienie*, tłum. Anna Gralak, Kraków: Wydawnictwo Otwarte 2014; tegoż, *Ukojenie*, tłum. Anna Gralak, Kraków: Wydawnictwo Otwarte 2015.

<sup>107</sup> *Annihilation (Anihilacja)*, reż. Alex Garland, USA/Wielka Brytania 2018.

ma zebrać próbki organiczne, które posłużą do badań mających wyjaśnić dziwne zjawiska zachodzące w Strefie X, oddziałujące na zachowania ludzkie. Oficjalna wersja głosi, że przyrodnicze anomalie wywołała katastrofa ekologiczna, jednak z dalszej narracji dowiadujemy się, że przyroda nie została skażona ani zdewastowana. Wręcz przeciwnie, roślinne i zwierzęce organizmy w Strefie X są niezmiernie bujne i żywotne, a do tego zdolne do infiltracji, transformacji oraz deaktywacji ludzkich działań. To, co wkraczającym do Strefy X wydaje się przyrodą, wkrótce okazuje się czymś innym (choć nadal nie wiadomo czym), nieuchwytnym, niedającym się „złowić” w siatkę znanych pojęć i doświadczeń. Można rzec, że bohaterki wkraczające do tajemniczej strefy mają do czynienia z czymś na wzór niezdiscyplinowanych rzeczy (w ujęciu Bruno Latoura mikroby, elektrony, skały nie dbają o interesy człowieka, są przedmiotami opornymi; opornymi wobec języka, przedstawienia, konceptualizacji<sup>108</sup>), czy hiperobektów Timothy’ego Mortona charakteryzujących się lepkością, nietutejszością (*nonlocality*), nieregularnym falowaniem (*temporal undulation*) i fazowością (*phasing*)<sup>109</sup>. Owe przedmioty odporne / hiperobiekty są w stanie naruszyć ludzką strefę komfortu i zniweczyć poczucie zadomowienia w świecie, mogą uczynić go nieznanym, czy wręcz obcym.

W trylogii pojawia się sugestia, że myśl ekologiczna może się rozwijać tylko wtedy, gdy zrezygnujemy z głęboko utwierdzonych przekonań o ludzkim panowaniu nad przyrodą i wpasowywaniu jej w horyzont naszych konceptualizacji, potrzeb, oczekiwań, w tym używania, eksplorowania, przetwarzania czy genetycznego modyfikowania. Narratorka pod koniec pierwszej części trylogii, po wielu zaskakujących zjawiskach, jakie zaobserwowała w terenie, wyraża to słowami: „To straszne, ale – po wszystkim, co widziałam, wciąż nachodzi mnie ta myśl – nie mogę już z przekonaniem nazywać tego czymś złym. Nie – gdy patrzę na nieskażoną przyrodę Strefy X i porównuję ją ze światem po drugiej stronie, który tak bardzo przeobrażiliśmy”<sup>110</sup>. Wypowiedź bohaterki, jak echo, powtarza przytaczaną już wyżej refleksję fizyka Heisenberga sprzed kilkadziesiątu lat, któremu świat jawił się tak znacząco przekształcony przez człowieka, że niejako wszędzie napotyka siebie samego. W świecie wykreowanym przez VanderMeera po jednej stronie mamy właśnie taką rzeczywistość, w której, za sprawą technonauki, inicjuje się procesy przyrodnicze, mające zaspokajać i odbijać ludzkie ambicje, potrzeby, odtwarzać fantazje i projekcje – jak motyw kwiecistej tapety pojawiający się we wspomnieniach głów-

<sup>108</sup> Bruno Latour, *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora-sieci*, tłum. Aleksandra Derra, Krzysztof Abriszewski, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas 2010.

<sup>109</sup> Timothy Morton, *Hyperobjects. Philosophy and Ecology after the End of the World*, Minneapolis–London: University of Minnesota Press 2013. Pierwszy rozdział książki zatytułowany *Lepkość* w j. polskim ukazał się w czasopiśmie „Teksty Drugie” 2018, nr 2, s. 284–295. Zob. także analizę konceptu hiperobektów Mortona: Anna Barcz, *Przedmioty ekozagłady. Spekulatywna teoria hiperobektów Timothy’ego Mortona i jej (możliwe) ślady w literaturze*, „Teksty Drugie” 2018, nr 2, s. 75–87.

<sup>110</sup> Jeff VanderMeer, *Unicestwienie*, s. 225.

nej bohaterki, który symbolizuje zarówno estetyzujące postrzeganie przyrody, jak i jej genetyczne przetwarzanie w celu uzyskania „odpowiedniej” barwy i wielkości kwiatów. Za granicą tego świata, w Strefie X, bohaterki, jak i uczestnicy wcześniejszych ekspedycji również wszędzie spotykają siebie samych (choć początkowo nie zdają sobie z tego sprawy), lecz to nie oni inicjują te stany i procesy, a przynajmniej nie są ich jedynymi sprawcami.

I tak, w pewnym momencie biologka badając próbki roślin pobrane z podziemnego tunelu (nazywanego przez nią wieżą) zauważa, że zawierają tkanki ludzkiego mózgu. Znalezione później kępy mchu i lis również mają zmodyfikowane ludzkie komórki. Roślinne, a może *quasi*-roślinno-zwierzęce organizmy tworzą napisy na ścianach oddychającego, żywego tunelu/wieży. Zmieniają się, rozwijają, generując coś w rodzaju psalmu pisanego nie na chwałę Boga czy człowieka, lecz cyklu życia, przechodzenia życia w śmierć i kolejne biologiczne życie. Pokutny, a jednocześnie proroczy (chaotyczny, złowieszczy lub niezrozumiały dla uczestniczek ekspedycji) charakter zapisów wzbudza zarówno zaciekawienie, jak i niepokój. Podobnie jak spotykane na powierzchni ziemi roślinno-ludzkie formy życia. Jak relacjonuje biologka:

Roślinna materia przybierała kształt kończyn, głów i torsów. [...] Jeden z tych obrazów uderzył mnie w szczególny sposób: cztery kępy, jedna „stojąca” i trzy rozłożone w „pozycji siedzącej”, w miejscu, które kiedyś musiało być salonem ze stolikiem do kawy i kanapą – wszystkie zwrócone w stronę jakiegoś punktu na drugim końcu pomieszczenia, gdzie leżały jedynie pokruszone ceglane szczątki komina. Woń stęchlizny i iltu niespodziewanie przełamał zapach wapna i mięty. [...] W tym miejscu nie czuło się spokoju, odnosiło się wrażenie, że coś pozostawionego bez rozstrzygnięcia postępuje dalej<sup>111</sup>.

W filmie *Anihilacja* odkrycie ludzkich genów w roślinach przedstawiono jeszcze bardziej wyraziście: w gąszczu bujnej, dusznej roślinności i szarych, rozpadających się resztek zabudowań świadczących o dawnej obecności ludzi na tym terenie, bohaterki dostrzegają piękne *quasi*-drzewa, *quasi*-krzaki rosnące jak ludzkie byty: z dolnymi i górnymi kończynami, torsem, głową. Filmowe bohaterki prowadzą dialog:

- Urosły takie.
- To bez sensu.
- Przeciwnie. Na początku myślałam, że iskrzenie blokuje fale radiowe i dlatego nikt nie może połączyć się z bazą, ale fale świetlne nie są zablokowane, tylko załamane. Tak samo radiowe. Sygnały nie zniknęły, są zniekształcone. Liść w twojej dłoni – wiesz, co pokaże sekwencja jego DNA?
- Co?
- Geny homeotyczne człowieka.
- Co to znaczy?
- To geny określające budowę ciała człowieka.

---

<sup>111</sup> Jeff VanderMeer, *Unicestwienie*, s. 115.

- Rośliny mają budowę ciała człowieka: ręce przyłączone do ramion i do bioder.
- To niemożliwe.
- Ale się dzieje<sup>112</sup>.

W trylogii VanderMeera i filmie Garlanda siła ekologicznej inwazji na ludzki świat i jego konstrukty opiera się na roślinach jako witalnych, tajemniczych i sprawczych aktorach-sieciach zdolnych do transformacji, mimikry, a jednocześnie oddziaływania na ludzi. Wkrótce bujna roślinność objawia się jako kamuflaż grzybów, które wnikają w ciało głównej bohaterki, wywołując w nim fosforyzujące światło. Tajemniczy organizm żyje jako kopia lub jakaś forma mimikry podwajająca napotkane formy życia:

Może to jakieś stworzenie żyjące w doskonałej symbiozie z mnóstwem innych stworzeń. Może to „tylko” maszyna. W każdym razie, jeśli ma inteligencję, ta inteligencja bardzo różni się od naszej. Tworzy z ekosystemu nowy świat, który działa za pośrednictwem wyjątkowych aktów odzwierciedlania, pozostaje w ukryciu na wiele różnych sposobów i ani na chwilę nie poddaje fundamentów swojej inności, gdyż staje się tym, co napotyka<sup>113</sup>.

Organizm kopiuje rośliny, zwierzęta, w tym także ludzkie. Wszyscy, którzy wkraczają do Strefy X stają się częścią hiperobiektu, chociaż początkowo nie są tego świadomi. Dopiero po pewnym czasie narratorka zauważa, że „historia badania Strefy X powoli obraca się w Strefę X”<sup>114</sup>. W trylogii ów organiczny hiperobiekt ma tendencję do rozkładania i składania się na nowo. Strefa X to dynamicznie zmieniająca się maszyna/rzecz/organizm zdolna/zdolny do wyjątkowych aktów mimikry: pojawiają się w niej/nim dziwne formy życia, jak delfin z ludzkim okiem czy kępy trawy w kształcie człowieka, sobowtóry członków jedenastej ekspedycji, jak i prawie doskonała kopia biolożki. Chociaż hiperobiekty kopiowane, wytwarzane i przekształcane w Strefie X wydają się szokujące, to surrealistyczne życie toczy się tu nadal. Próby odkrycia zasad panujących w tym ekosystemie są niczym śledztwo w postmodernistycznym kryminale, w którym zagadka nie zostaje do końca rozwiązana lub może mieć kilka zakończeń. W trylogii VanderMeera tajemniczość Strefy X do końca nie zostaje wyjaśniona, jakby autor chciał wskazać na ograniczoność ludzkiej percepcji i wiedzy niezdolnej do rozpoznania oraz zrozumienia wielorakich relacji łączących nas z innymi organizmami, czy też problemów z wyobrażeniem sobie inteligencji innej niż ludzka.

Natalia Meeker i Antónia Szabari, autorki monografii *Radical Botany. Plants and Speculative Fiction*, stawiają tezę, że cykl VanderMeera inspirowany jest dwiema teoriami naukowymi: pierwsza z nich dotyczy prób zdefiniowania intelligen-

<sup>112</sup> *Anihilacja*, 1:04:34 – 1:05:44.

<sup>113</sup> Jeff VanderMeer, *Unicestwienie*, s. 223.

<sup>114</sup> Tamże, s. 132.

cji roślin, druga to fizyka kwantowa<sup>115</sup>. W pierwszym obszarze, reprezentowanym np. przez botanika Stefano Mancuso i dziennikarkę, popularyzatorkę badań naukowych, Alessandrę Violę, stawia się pytania o sposoby komunikowania, uczenia się, działania roślin, organizowania życia i to nie tylko roślinnego, lecz życia w ogóle. W publikacji *Brilliant Green. The Surprising History and Science of Plant Intelligence* określają rośliny uniwersalną formą życia – chloroplasty są ogniwem łączącym cały świat organiczny na Ziemi ze Słońcem. Rośliny pochłaniając energię światła słonecznego, potrzebną do fotosyntezy i przetwarzania dwutlenku węgla oraz wody z wykorzystaniem energii świetlnej w glukozę i tlen, pełnią najważniejszą rolę dla życia na tej planecie<sup>116</sup>. Mancuso i Viola przekonują, że ślepe, pozornie nieme i nieruchliwe rośliny potrafią komunikować się i dbać o swój dobrostan, używając do tego biologicznych zdolności: „Wymieniają informacje, porozumiewają się ze zwierzętami, nawet z tymi najbardziej zorganizowanymi – ludźmi. Nie tylko posługują się językiem zwierząt, lecz również potrafią używać bardzo przekonujących argumentów, aby otrzymać od nich pomoc, której potrzebują”<sup>117</sup>. To właśnie, w szacie spekulatywnej fikcji, dzieje się zarówno w filmie *Little Joe* (gdzie kwiaty używają psa oraz pracowników laboratorium do przenoszenia zarodników), jak i w trylogii VanderMeera, w której *quasi*-roślinny organizm wchłania, przekształca i odbija różne formy życia znajdujące się w jego zasięgu, by poszerzyć terytorium swego oddziaływania. Dzięki temu Strefa X rozrasta się, a w drugiej części cyklu *Southern Reach (Authority)* jej *quasi*-roślinne obiekty pojawiają się także poza granicą strefy. Także zdolności fikcyjnych hiperobiektów do multiplikowania i podzielności znajdują (w pewnym sensie) uzasadnienie w fizjologii roślin. Te są podzielne, czyli zbudowane z powtarzających się „modułów”, a utrata jej części (np. gałęzi, części liści) nie musi oznaczać obumarcia rośliny, lecz może ją nawet wzmocnić (jak przycinanie gałęzi drzew i krzewów). Z fragmentu korzenia lub łodygi może wyrosnąć kolejna, „pełna wersja” określonego gatunku, a jeśli zaszczepimy gałąź jednego drzewa lub krzewu na innym, uzyskamy formę hybrydową (jak popularne w ogrodach ozdobne róże zaszczepiane na pniu innego gatunku róż). Strefa X funkcjonuje na wzór fizjologii roślin, ale nie ogranicza się wyłącznie do nich – wszystkie żywe organizmy (także ludzkie i nie-ludzkie zwierzęta) znajdujące się na tym terenie, zostają pochłonięte przez strategię życia roślin. Są rozszczepiane, zaszczepiane i duplikowane. Szczególnie wyraźnie widać to w jednej ze scen filmu *Anihilacja*, gdy główna bohaterka obserwuje dwie sarny lub młode jelenie, które wyglądają i poruszają się

---

<sup>115</sup> *Radical Botany. Plants and Speculative Fiction*, red. Natania Meeker, Antónia Szabari, New York: Fordham University Press 2020, s. 191–201.

<sup>116</sup> Stefano Mancuso, Alessandra Viola, *Brilliant Green. The Surprising History and Science of Plant Intelligence*, transl. Joan Benham and Michael Pollan, Washington, D.C.: Island Press 2015. Wydanie polskojęzyczne: *Błyskotliwa zielen. Wrażliwość i inteligencja roślin*, tłum. Anna Wziątek, Wrocław: Wydawnictwo Bukowy Las 2017.

<sup>117</sup> Stefano Mancuso, Alessandra Viola, dz. cyt., s. 69.



w identyczny sposób, a w dodatku mają poroże z ukwieconych gałęzi drzew. Można je uznać za zwierzęco-roślinno-fantastyczną odwrotność jednorożca. To z kolei skłania do postawienia pytania o ludzkie przywiązanie do idei unikatowości, niepowtarzalności (czego symbolem jest właśnie jednorożec), jak i przywiązanie do humanistycznego (także liberalnego) konceptu ludzkiego indywidualizmu.

Przywołani wyżej Mancuso i Viola przypominają, że słowo ‘indywiduum’ pochodzące z języka łacińskiego, dzieli się na dwa człony, gdzie *in* w tym przypadku oznacza ‘nie’, a *dividuus* to ‘podzielony’. Wszystkim ludzkim bohaterom cyklu *Southern Reach* trudno zorientować się, z czym mają do czynienia w Strefie X m.in. dlatego, że przywiązani są do idei indywidualizmu w sensie gatunkowym, mentalnym, tożsamościowym, a to, co spotykają, wymyka się tej koncepcji, unieważnia myślenie w kategoriach jednostkowości, niepodzielności, stałości. Teraz muszą porzucić arcy-ludzkie przekonania<sup>118</sup> i na nowo określić materialno-jaźniowy kontakt z rzeczywistością. Jak wskazują autorki pracy *Radical Botany*, *quasi-roślinne organizmy, hiperobiekty* w omawianym cyklu, to materia ulotna, dynamiczna, o zmiennych właściwościach. VanderMeer nie zakłada, „że poszukiwanie przyszłości w świecie mocno uwrażliwionym na biopolitykę to kwestia dogadania się czy całkowitego połączenia z roślinami. Podkreśla natomiast sposób, w jaki rośliny funkcjonują jako język, który w obcej dla nas materialności działa przez nas, by nas zmienić. [...] tutaj rośliny wciągają nas (w swej dziwności) i przekształcają ludzkie kategorie społeczne oraz ekologiczne”<sup>119</sup>. W trylogii ludzkie indywiduum zderza się z organiczno-lingwistyczną podzielnością, a zwłaszcza translacją.

Można to zauważyć dość szybko, bo już w tomie *Unicestwienie*, gdy uczestniczki 12. ekspedycji schodzą do głębokiego tunelu, którego naziemna część wystaje zaledwie na 20 cm. Tam natrafiają na „anomalię lingwistyczną” określoną „leciutko skrzącymi się zielonymi pnączami, które sięgały dalej, ku ciemności na dole”<sup>120</sup> i wkrótce – po wspomnieniu przez biologkę kwiecistej tapety w dawnym domu – przybrały wyraźne kształty tworzące słowa napisane kursywą (jak cytata z jakiegoś nie-ludzkiego kazania). Później biologka dostrzega, że napisy składają się nie tylko z roślinnych form życia, lecz także z czegoś w rodzaju grzybów i ślimaków – pełzających, zmieniających się i tworzących kolejne teksty; to „organizm, który w sobie mieścił drugi organizm, a ten z kolei używał jeszcze innych organizmów, żeby pisać

---

<sup>118</sup> Być może jest tak, jak widzi to Tadeusz Sławek, że w „przypadku ludzi to, co pozwala im wyjść poza indywiduum, to ideały. To one zespały ludzi, sprawiając, że życie jednostki służyło czemuś «więcej» niż jej samej; ideały pozwalały przekroczyć ograniczenia ludzkiego indywiduum, które znajdowało w nim motywację do działania czasem wręcz niezgodnie z własnym interesem”. I dalej: „Teraz człowiek, broniąc człowieczeństwa, musi porzucić ludzkie, arcy-ludzkie «ideały» i odnaleźć fizjologiczną materialność swego bycia”. Tadeusz Sławek, dz. cyt., s. 20–22. Chociaż uwagi Sławka odnoszą się do zwierząt, to ową materialność, która zaskakuje ludzi, można odnieść także do roślinności.

<sup>119</sup> *Radical Botany*, s. 201.

<sup>120</sup> VanderMeer, *Unicestwienie*, s. 31.

na ścianie”<sup>121</sup>. W sensie bardzo dosłownym mamy tu do czynienia z materialnym, biologicznym charakterem języka poetyckiego albo „biosemiotyczną rozmową”<sup>122</sup>. Podziemny świat: pulsujący, rozpleniający się poprzez rozmaite organizmy, powiązany siecią symbiotycznych relacji „dochodzi do głosu”, czy raczej „do tekstu”, który bohaterki, a wraz z nimi czytelnicy, czy jeszcze inaczej – nauka, starają się odczytać. Tunel jawi się jej jako pulsująca i przeobrażająca forma życia, a tekstowo-organiczny zapis na oddychającej ścianie zmienia percepcję biolożki – po zainfekowaniu przez zarodniki tajemniczego organizmu z tunelu staje się odporna na hipnozę stosowaną przez psycholożkę będącą urzędniczką nadzorującą przejście z jednego świata do drugiego oraz kontrolującą obecność protagonistek w tym drugim. Te dwa literackie wydarzenia: odkrywanie przez narratorkę pulsującego, wieloorganicznego, przeobrażającego się świata i uwalnianie się z hipnozy (obydwa dokonują się niezależnie od jej woli), mają niepoślednie znaczenie dla myślenia ekokrytycznego. Pierwsze skłania do wglądu w głęb Ziemi – w sensie dosłownym i metaforycznym. Drugie w ludzką percepcję i wiedzę o świecie.

Dosłownym, gdyż wskazują na niewidoczne, niedoświadczane i nieodczuwane w codziennym życiu ludzkim roślinne, grzybowe, mineralne „zapisy” życia na Ziemi, w tym także kształtującego ludzkie organizmy. To niewidoczny i niepojęty przez większość z nas podziemny system roślinnych korzeni, grzybów, współistniejących z insektami i zwierzętami, które pod ziemią komunikują się, współpracują, ale też żerują na sobie, niszczą, tworząc kolejne eko-sieci, eko-relacje. Nie bez powodu w *Unicestwieniu* czytamy, że na powierzchni było widać jedynie niewysokie wzgórze nazywane przez większość członkiń z 12. ekspedycji wieżą, a tylko przez biolożkę tunelem (podziemnym życiem?). Tajemniczym, fascynującym, ale także wzbudzającym obrzydzenie. Literacki opis tunelu i reakcji bohaterek koresponduje z odczuciami brytyjskiego pisarza i wykładowcy, Roberta Macfarlane’go opisującego w cyklu esejów *Podziemia. W głęb czasu* życie toczące się pod naszymi stopami. Z jednej strony – jak wyznaje – trafia się do jakiegoś innego wymiaru, jakiejś odmiennej rzeczywistości: „Nigdy nie miałem poczucia, żebym bardziej oddalił się od świata ludzi niż wtedy, gdy zaledwie dziesięć jardów pod jego powierzchnią pochwyliła mnie lśniąca paszcza wapienia, który uformował się dawno temu na dnie morza”<sup>123</sup>. Z drugiej strony: „W kulturze istnieje długa tradycja odrazy do pod-

<sup>121</sup> Tamże, s. 65.

<sup>122</sup> Podążając za wskazówkami biosemiotyki, aktywność przyrody w utworze VanderMeera można wiązać z procesami semiozy, czyli procesami tworzenia i interpretowania znaczeń na podstawowym poziomie materii. Ta z kolei – jak przekonuje Wendy Wheeler (naukowiec łącząca badania literaturoznawcze z badaniami środowiskowymi) – nie jest wyłącznie pasywnym podłożem, lecz nasyconą znaczeniem przestrzenią aktywności. Na temat biosemiotyki w badaniach ekokrytycznych zob. Aleksandra Ubertowska, *Mówić w imieniu „biotycznej wspólnoty”. Anatomie i teorie tekstu środowiskowego*, „Teksty Drugie” 2018, nr 2, s. 31–33; Julia Fiedorczuk, Beltrán Gerardo, dz. cyt., s. 17–22.

<sup>123</sup> Robert Macfarlane, *Podziemia. W głęb czasu*, tłum. Jacek Konieczny, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie 2020, s. 19.

ziemnych przestrzeni [...]. Na takie miejsca reaguje się zwykle strachem i wstrętem. Dominują skojarzenia z brudem, śmiertelnością i fizyczną harówką<sup>124</sup>. Reakcje bohaterek *Unicestwienia* na to, co spotykają w wieży/tunelu rozpościerają się właśnie w takim szerokim spektrum zaskoczenia – fascynacji – strachu – odrazy.

W sensie metaforycznym przedstawione w narracji wijące się, przetwarzające roślinno-ślimacze słowa pełzają, rozpleniają, linieją i przeobrażają się, niczym ciągle zmieniające się paradygmaty naukowe próbujące „złović” w sieć pojęć, systematyzacji i schematów podziemne życie, czy życie w ogóle. Podziemny świat nie tylko wymyka się teoriom i metodom badań w określonych dziedzinach (członkinie 12. ekspedycji reprezentują różne obszary badań akademickich), lecz także zmysłowemu odbiorowi – badaczki nie potrafią określić, co właściwie widzą, słyszą, dotykają. Jednocześnie zainfekowanie biolożki zarodnikami wyostrzyło jej zmysły – jako jedyna widzi i słyszy pulsujące ściany tunelu, a później iskrzące cząstki jej ciała i światło poza nią rozbijają, to znów składają komórki jej fizis i myśli. Jak dowiadujemy się z jej relacji, wzmożone tętno dudniło w całym ciele, nie czuła się człowiekiem, „lecz jedynie odbiornikiem nastawionym na obezwładniającą transmisję”<sup>125</sup>, z ust wylewała się jasność w postaci ledwie widocznego strumienia, a protagonistka nie miała pojęcia, co się nią karmi, ani co to oznacza dla jej całego organizmu, jak i komórek składających się na niego. Ciało i myśli zaczynają wykazywać zdolność do sygnalizowania, referencyjności, stają się czymś w rodzaju przewodu dla innego rodzaju materialno-jaźniowego znaczenia, które przechodzi przez kobietę bez jej woli.

Jak wspomniano wyżej, w interpretacji Meeker i Szabari, powieściowa Strefa X ujawnia fascynację autora trylogii *Southern Reach* inteligencją roślin i fizyką kwantową. Badaczki powołują się na wypowiedzi VanderMeera i przeprowadzoną analizę literackiego cyklu. Podkreślają „niepojętość” oddziaływania roślin na wszystkie organizmy i „niewyobrażalność” (w sensie wymykania się zmysłom i codziennemu doświadczeniu) tego, co „mówi” czy „pisze” o świecie fizyka kwantowa. Dla większości z nas, zarówno na poziomie intelektualnym, jak i percepcyjnym, fascynujący, a jednocześnie nieznaną świat mikrobiologii oraz fizyki kwantowej jawić się może jako obca forma życia tworząca różne organizmy w kosmicznych przestworzach. W powieściowym cyklu znajduje się kilka odniesień do kosmicznych przybyszy, a wraz z rozwojem fabuły zaczynamy zastanawiać się, czy Strefa X istnieje na Ziemi, czy może gdzieś poza nią. Jakby ruch mikrocząsteczek i energia, którą wytwarzają łączyła wszystkie formy życia w (meta)fizycznym uniwersum kosmosu. Należą do niego także materialne ludzkie ciała – jako zbiór mikrocząsteczek będących w ciągłym ruchu i oddziałujących na inne. VanderMeer przedstawia (wszech)świat jako nierozzerwalną całość, w którym nie istnieją niezależne obiekty same w sobie, czy same dla siebie i przez się. Co więcej, w opisach tego,

<sup>124</sup> Tamże, s. 20.

<sup>125</sup> Jeff VanderMeer, *Unicestwienie*, s. 203.

co widzą, czy raczej, co starają się zobaczyć i zinterpretować bohaterowie z cyklu *Southern Reach* oraz tego, co się dzieje z nimi oraz całą przyrodą, pobrzmiewa ważne założenie fizyki kwantowej:

Zgodnie z mechaniką kwantową nie ma takiej rzeczy jak świat obiektywny. Nie możemy wyeliminować siebie z opisu [...] Obserwator i to, co obserwowane, są ze sobą splecione w prawdziwym i fundamentalnym sensie. Dokładna natura tego splecenia nie jest jasna, ale sugeruje, że podział na „świat zewnętrzny” i „świat wewnętrzny” jest iluzją<sup>126</sup>.

W ten sposób docieramy do jednego z ważniejszych zagadnień w historii filozofii, czyli dualizmu: umysł – materia. W fizyce kwantowej ostry podział Kartezjusza na umysł i materię zostaje zniesiony. Podobnie jak podział na ja *versus* świat zewnętrzny. To właśnie wybrzmiewa w powieściach VanderMeera – hiperobiekty Strefy X nie mają cech obiektywnych, niezależnych od umysłów bohaterów, lecz są wytwarzane w relacji z ich jaźnią.

W interpretacji materialno-jaźniowego znaczenia obiektów z trylogii *Southern Reach* można podążać także tropem współczesnych myślicielek posthumanistycznych. Według fizyczki i filozofki Karen Barad, we wszechświecie mamy do czynienia z ontologiczną nierozłącznością agencji wewnątrz-działających. Zjawiska lub obiekty nie poprzedzają intra-akcji (*intra-actions*), lecz to przedmioty/obiekty powstają w wyniku konkretnych działań wewnętrznych. W tym ujęciu nie chodzi o interakcje zakładające metafizykę indywidualizmu, a więc relacje między indywiduami, lecz o działania wewnętrzne rekonfigurujące sploty. Innymi słowy, nic nie jest „z natury” oddzielone od czegoś innego, lecz cięcia zachodzą w obrębie zjawisk. Prezentowany przez Barad pogląd na wytwarzanie wiedzy stwarza ramy do namysłu, jak kultura, nawyki myślowe, a także teorie, procedury badawcze mogą sprawić, że niektóre rzeczy będą widoczne (ujawnią się w pozornie obiektywnej obserwacji), natomiast inne pozostaną niewidoczne lub zignorowane jako nieistotne<sup>127</sup>. W *Unicestwieniu* opis tej sytuacji mamy np. wtedy, gdy geodetka zakłada, że skrupulatne zebranie i zarejestrowanie danych z wieży/tunelu to najpewniejszy sposób na odkrycie tego, czym jest Strefa X; siebie i inne uczestniczki ekspedycji postrzega jako obiektywne naukowczynie sytuujące się poza badanymi obiektami. Geodetka nie widzi i nie słyszy tunelu, gdyż nie bierze pod uwagę intra-akcji, dla niej relacja: badający – badany to klarowna, dualistyczna sytuacja. Gdy w trakcie rozwoju akcji sytuacja staje się coraz bardziej napięta, geodetka chce się wycofać z problematycznego obszaru. Narratorka wyjaśnia: „[...] byliśmy naukowcami wyszkolonymi w obserwowaniu naturalnych zjawisk i skutków działalności człowieka.

---

<sup>126</sup> Gary Zukav, *Tańczący mistrzowie Wu Li. Przegląd nowej fizyki*, tłum. Rafał Pękała, Białystok: illuminatio 2015.

<sup>127</sup> Karen Barad, *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Durham, North Carolina: Duke University Press 2007.

Nie nauczono nas, jak reagować na niezwykle zjawiska<sup>128</sup>. Jednak niezależnie od schematów myślenia i woli badaczek intra-akcje mają miejsce, w fikcyjnej Strefie X przybierając wyostrowany, spektakularny charakter: punkt widzenia naukowczyń, ich myśli, stosowane narzędzia i procedury badawcze jawią się jako immanentne cechy powstających hiperobektów. W tym sensie są jednocześnie ludzkie i pozaludzkie, rządzą się własną logiką, wykazują skutecznością działania, mogą wytwarzać lub zmieniać określone stany, przebieg wydarzeń. Można pokusić się o przypuszczenie, że funkcjonują jako witalna, wibrująca materia (*vibrant matter* w ujęciu Jane Bennett) zdolna do blokowania woli i zamiarów ludzi, do działania jako agenci/aktanty o specyficznych skłonnościach, tendencjach, czy możliwościach poruszania się po niezwyklejnych dla nas trajektoriach<sup>129</sup>.

Podsumowując, w literackim obrazie wszechświata Strefy X dualizmy: wewnętrzne – zewnętrzne, umysł – materia, człowiek jako indywiduum – przyroda zostają unieważnione, czy raczej zminimalizowane (mikrobiologia, fizyka kwantowa), a jednocześnie rozszerzone do skali makrokosmicznej (także mikrobiologia i fizyka kwantowa). W tym sensie trylogię można traktować jako (meta)fizyczną przypowieść o życiu i intra-akcjach, które je umożliwiają, zaburzają, niweczą lub prowadzą na nowe tory. Ludzkie myśli, emocje, działania nie istnieją poza przyrodą, rzeczami, obiektami, lecz wzajemnie wytwarzają się i konstruują, by rozpaść się i wytwarzać nowe sensory. Podążając za przemyśleniami Haraway, można zauważyć, że „organizmy wyłaniają się z procesu dyskursywnego”<sup>130</sup>, ciała ludzkie, zwierzęce, roślinne czy ludzko-roślinne, zwierzęco-grzybne itd. „jako obiekty wiedzy są produktywnymi węzłami materialno-semiotycznymi”<sup>131</sup>. Owo wzajemne konstruowanie i przekształcanie produkujące nowe sensory ujawnia się także w gatunkowej i narracyjnej warstwie trylogii. VanderMeer czerpie zarówno z fantastyki naukowej, horroru (zwłaszcza gdy chodzi o motyw roślinnej inwazji w przestrzeń ludzkiego ciała), jak i powieści detektywistycznej, by opowiedzieć o świecie zagrożonym kryzysem ekologicznym, a jednocześnie definiowanym przez wysoko zaawansowane technologie kształtujące rzeczywistość oraz to, jak ją postrzegamy. Cykl *Southern Reach* należący do podgatunku fantastyki *weird fiction* można traktować jako literacki odpowiednik „różnych rozszerzonych rzeczywistości i obrazów generowanych

---

<sup>128</sup> Jeff VanderMeer, *Unicestwienie*, s. 84.

<sup>129</sup> Amerykańska teoretyczka polityki i filozofka, zarówno ludzi, jak i artykuły spożywcze, towaru, burze, metale traktuje jak aktorów/aktanty zdolnych/zdolne do przeobrażania lub wytwarzania nowych stanów: w obrębie oraz wzajemnej przenikalności, sieciowych zgromadzeń, ludzkich i nie-ludzkich ciał, praktyk społecznych, polityki. Główne tezy i argumenty na ich poparcie zawarła w monografii: Jane Bennett, *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*, Durham and London: Duke University Press 2010.

<sup>130</sup> Donna J. Haraway, *Obietnice potworów. Regeneracyjna polityka dla niestosownych/niezależnych innych* (część pierwsza), w: *Teorie wywrotowe*, s. 586.

<sup>131</sup> Tamże, s. 587.

cyfrowo, oferowanych przez technologię<sup>132</sup>, a równocześnie jako fantastyczny obraz kolonii roślin. Między tymi dwoma wizjami (technologia i kolonie roślinne) nie musi być sprzeczności, jeśli weźmiemy pod uwagę, że prastare z punktu widzenia ewolucji rośliny okazują się jednak niezmiernie nowoczesne. Jak zauważają autorzy *Błyskotliwej zieleni*: „Współczesne technologie internetowe, takie jak serwisy społecznościowe, polegają bowiem na relacjach grupowych oraz koncepcji «własności emergentnych», charakterystycznych dla superorganizmów lub inteligencji zbiorowej”<sup>133</sup>. Specyficzne cechy roślin mogą otworzyć chemiczno-biologiczną przestrzeń do tworzenia nowych technologii: sieci opartych na roślinach (*Greenternet*), pozyskiwania czystej energii, nowych leków, czy nawet – jak przekonują Mancuso i Viola – robotów inspirowanych roślinami. Zarówno w sensie biologicznym, jak i technologicznym roślin nie sposób traktować z pobłażaniem. W tym kontekście trylogię *Southern Reach* VanderMeera czytać można jako literacki manifest o niezwykłych cechach roślin, ich sprawczości, zastosowaniach, co powinno nas skłonić do takiego spojrzenia na nie, jak na ważnych, czy wręcz najważniejszych aktorów/aktantów umożliwiających życie na Ziemi.

### 3.6. Pandemiczna izolacja

„Utwory pandemiczne” to niekoniecznie te, które powstały w trakcie realnego doświadczania zakażeniem wirusem COVID-19 przez miliony ludzi na świecie, lecz traktujące o tragicznym załamaniu życiorysów bohaterów, strachu, stracie, zmianach funkcjonowania jednostek, społeczeństwa i państwa w obliczu wielowymiarowego kryzysu. W tym sensie utworem pandemicznym będzie np. *Dżuma* z 1947 roku Alberta Camusa – chyba najczęściej przywoływana w latach 2020–2022 powieść paraboliczna, odbierana jako przypowieść na covidowe czasy<sup>134</sup>; powieść grozy *The Stand* (*Bastion*) z 1978 roku autorstwa Stephena Kinga<sup>135</sup> oraz jej miniseriowych ekranizacji z 1994 i 2020 roku<sup>136</sup>; powieść dystopijna *Oryx and Crake* (*Oryks i Derkacz*) z 2003 roku Margaret Atwood<sup>137</sup>; *Station Eleven* (*Stacja jedenaście*) z 2014 roku Emily St. John

---

<sup>132</sup> *Radical Botany*, s. 191.

<sup>133</sup> Stefano Mancuso i Alessandra Viola, dz. cyt., s. 32.

<sup>134</sup> Przykładowo, cytaty z tej powieści otwierają kolejne rozdziały pracy zbiorowej *To wróci. Przyszłość i przyszłość pandemii*, red. Przemysław Czapliński, Joanna B. Bednarek, Warszawa: Instytut Wydawniczy Książka i Prasa 2021.

<sup>135</sup> Pierwsze wydanie anglojęzyczne *The Stand* pochodzi z 1978 roku. W j. polskim: Stephen King, *Bastion*, tłum. Robert P. Lipski, Warszawa: Wydawnictwo Albatros 1990.

<sup>136</sup> *The Stand* (*Bastion*), USA 1994; *The Stand* (*Bastion*), reż. Josh Boone, Benjamin Cavell, USA 2020.

<sup>137</sup> Pierwsza wersja anglojęzyczna z 2003 roku. W j. polskim: Margaret Atwood, *Oryks i Derkacz*, tłum. Małgorzata Hesko-Kołodzińska, Poznań: Zysk i S-ka 2004.

Mandel<sup>138</sup> i nakręcono już w czasie pandemii COVID-19 miniserial o tym samym tytule<sup>139</sup>; czy utwór *I Am Legend (Jestem legendą)* z 1954 roku Richarda Mathesona<sup>140</sup> i jego wersja filmowa z 2007 roku<sup>141</sup>. To także kolejne powieści fantastycznonaukowe: *The Andromeda Strain* („*Andromeda*” *znaczy śmierć*) z 1969 roku autorstwa Michaela Crichtona<sup>142</sup> i *The Andromeda Evolution* z 2019 roku Daniela H. Wilsona<sup>143</sup> napisane w konwencji relacji z wybuchu fikcyjnej epidemii wywołanej pozaziemskim wirusem (te dwa ostatnie utwory doczekały się zresztą wyczerpującej analizy przeprowadzonej w kontekście politycznych, naukowych, medycznych reakcji na globalny kryzys pandemiczny z lat 2020–2022<sup>144</sup>). Przemysław Czapliński pisze, że także:

[...] proza polska wymyśliła pandemię, zanim przyszedł do nas wirus. Nie chodzi o to, że w książkach sprzed 2020 znajdziemy przebieg pandemii koronawirusa, lecz o to, że w tekstach literackich natura potrafi sparaliżować świat ludzki tak jak uczyniła to pandemia. Natura stała się nieobliczalnym gamechangerem. Ujmowana jako zjawisko złożone, „przenikliwe” (tzn. przekraczające wszelkie granice) i dominujące pod względem wpływu, nabrała charakteru kapryśnego hegemonu<sup>145</sup>.

Literaturoznawca analizując wybrane utwory<sup>146</sup>, odsłania trzy scenariusze kryzysu: w pierwszym państwo rozpada się, lecz relacje społeczne zostają wzmocnione; w drugim terror i dyktatura umożliwiają przetrwanie państwa, ale nie pozwalają zachować więzi społecznych; w trzecim wariacie dochodzi do mariażu aparatu władzy z więzią społeczną. Wizje ze światów przedstawionych pokazują związki między kryzysem ekologicznym a sposobem funkcjonowania powieściowych państw oraz

---

<sup>138</sup> Pierwsze wydanie anglojęzyczne *Station Eleven* opublikowano w 2014 roku; wydanie w j. polskim: Emily St. John Mandel, *Stacja jedenaście*, tłum. Magdalena Lewańczyk, Słupsk: Wydawnictwo Papierowy Księżyc 2015.

<sup>139</sup> *Station Eleven (Stacja jedenaście)*, reż. Patrick Somerville, USA 2021.

<sup>140</sup> Pierwsze wydanie anglojęzyczne pochodzi z 1954 roku. W j. polskim: Richard Matheson, *Jestem legendą*, tłum. Wojciech Kustra, Katowice: PiK 1992.

<sup>141</sup> *I Am Legend (Jestem legendą)*, reż. Francis Lawrence, USA 2007.

<sup>142</sup> Pierwsze wydanie anglojęzyczne *The Andromeda Strain* opublikowano w 1969 roku. W j. polskim: Michael Crichton, „*Andromeda*” *znaczy śmierć*, tłum. Marek Mastelarz, Warszawa: Wydawnictwo Amber 1996.

<sup>143</sup> Daniel H. Wilson, *The Andromeda Evolution*, New York: HarperCollins 2019.

<sup>144</sup> Mateusz Borowski, *Modelowanie pandemii w narracjach spekulatywnych: „Andromeda znaczy śmierć” (1969) Michaela Crichtona i „The Andromeda Evolution” (2019) Daniela H. Wilsona*, „Jednak Książki. Gdańskie Czasopismo Humanistyczne” 2022, nr 1 (14), s. 38–50.

<sup>145</sup> Przemysław Czapliński, *Pożegnanie z demokracją. Literatura, polityka i katastrofa klimatyczna*, w: *To wróci. Przeszłość i przyszłość pandemii*, s. 411.

<sup>146</sup> Chodzi o następujące prace literackie: Ziemowit Szczerka, *Siwy Dym albo Pięć Cywilizowanych Plemion*, Wołowiec: Wydawnictwo Czarne 2018; Jacek Dehnel, *Ale z naszymi umarłymi*, Kraków: Wydawnictwo Literackie 2019; Jakub Żulczyk, *Czarne Słońce*, Warszawa: Świat Książki 2019; Ignacy Karpowicz, *Miłość*, Kraków: Wydawnictwo Literackie 2018; Mariusz Sieniewicz, *Plankton*, Kraków: Znak 2017; Jacek Inglot, *Polska 2.0.*, Warszawa: W.A.B. 2016.

zmieniającymi się relacjami międzyludzkimi. Badacz w konkluzji pisze, że teksty mają charakter ostrzegawczy, wskazują „na pojawienie się nowego – groźnego, nieobliczalnego, destrukcyjnego – aktora życia zbiorowego, jakim jest natura”, a jednocześnie odsłaniają niezdolność „demokracji liberalnej do sprostania kryzysom przez naturę powodowanym”<sup>147</sup>.

Gdy Czaplińskiego interesują makrorelacje: natura – państwo – społeczeństwo, ja proponuję skierowanie reflektora na mikrorelacje, a dokładniej na to, jak przymusowa izolacja w okresach ścisłego lockdownu wpłynęła na związki rodzinne, przyjacielskie, koleżeńskie; co odosobnienie czyniło z emocjami i psychiką. Triada: natura – państwo – społeczeństwo nie zniknie z horyzontu, wszak i te interesujące mnie relacje immanentnie wplątane są w jej sieć, by wspomnieć o śmiertelnym zniwieniu natury odbierającej życie członkom rodzin, przyjaciółom, ale także okresowym zakazie wychodzenia na ulice, do parków, lasów; o nakazach/zakazach wydawanych przez aparat państwowy, czyniących codzienne funkcjonowanie trudniejszym niż zwykle; o zmianie sposobu pracy, która dla grup przechodzących na tzw. tryb zdalny zamazała granicę między przestrzenią prywatną a zawodową (*home office*), a dla osób pracujących w przestrzeni publicznej wiązała się ze zwiększonym ryzykiem zakażenia siebie i swoich najbliższych itd. Zajmując się w tym rozdziale relacjami, trzeba zwrócić uwagę nie tylko na to, co dzieje się, gdy poszerzamy ich zakres, lecz także na sytuację odwrotną – ograniczenie kontaktów i/lub permanentną izolację.

Literatura i film od dawna eksperymentują z takimi scenariuszami, z jednej strony ukazując groźbę stanu izolacji, niejednokrotnie wywołującej u protagonistów psychozę, z drugiej zaś oswajając odbiorców z ekstremalnymi sytuacjami oraz sposobami radzenia sobie (lub nieradzenia) z nimi. Dość wspomnieć o utworze *science fiction* / horrorze *Kim jesteś?* (1938) Johna W. Campbella<sup>148</sup>, w którym bohaterowie walczą z pozaziemską formą życia, jednocześnie zmagają się z zimą Antarktyki i świadomością odcięcia od reszty świata, co wywołuje u nich psychozę oraz wzajemną podejrzliwość dobrze oddaną także w ekranizacjach z 1951<sup>149</sup> i 1982 roku<sup>150</sup>; w *Lśnieniu* (1977) Stephena Kinga<sup>151</sup> traktującym o kilku rodzajach izolacji: społecznej, psychicznej, przestrzennej w różnych ujęciach wyeksponowanych w filmowej oraz serialowej odsłonie<sup>152</sup>; w horrorze *White* (1999) Tima Lebbona<sup>153</sup>, których bohaterowie żyjący w postapokaliptycznej rzeczywisto-

<sup>147</sup> Przemysław Czapliński, *Pożegnanie z demokracją*, s. 433.

<sup>148</sup> W j. polskim utwór wydano po raz pierwszy w 1990 roku: John W. Campbell, *Kim jesteś?*, tłum. Stefania Szczurkowska, „Fenix” 1990, nr 1.

<sup>149</sup> *The Thing from Another World (Istota z innego świata)*, reż. Christian Nyby, Howard Hawks, USA 1951.

<sup>150</sup> *The Thing (Coś)*, reż. John Carpenter, USA, Kanada 1982.

<sup>151</sup> W wersji polskojęzycznej: Stephen King, *Lśnienie*, tłum. Zofia Zinserling, Iskry 1990.

<sup>152</sup> *The Shining (Lśnienie)*, reż. Stanley Kubrick, Wielka Brytania, USA 1980; serial *Lśnienie*, USA 1997.

<sup>153</sup> Tim Lebbon, *White*, [b.m.] MOT Press 2014.



ści zmagają się nie tylko ze strachem przed zewnętrznym światem, lecz także ze zantagonizowanymi współmieszkańcami, od których nie mogą uciec; czy wydanej już w okresie pandemii koronawirusa dystopijnej powieści *Skóra* (2021) Liama Browna<sup>154</sup>, której bohaterowie, w wyniku epidemii, mają tak obniżoną odporność, że nawet pocałunek czy jakikolwiek fizyczny kontakt z ludźmi stwarza śmiertelne zagrożenie, co zmusza ich do drastycznego dystansowania się wobec innych; albo w rodzimym horrorze *Lęk* (2021) Tomasza Sablika<sup>155</sup> traktującym o emocjach oraz stłumionych pragnieniach kształtujących się w realiach rygorystycznej izolacji. Do zestawu pandemicznych tekstów kultury dodać można filmy niemające literackich pierwowzorów (jak wymienione wyżej ekranizacje i adaptacje), np. produkcja *28 dni później* z 2002 roku<sup>156</sup>, w której sceny przedstawiające wyludnione ulice Londynu kojarzą się dziś z reporterskimi relacjami z lat 2019–2021, a bezwzględne unikanie kontaktu zdrowych bohaterów z protagonistami zakażonymi chorobą (co ważne – odzwierzęcą) przywołuje wspomnienie skrajnych emocji, jakie wywoływały kontakty społeczne w obliczu realnego ryzyka zakażeniem covidem; czy *World War Z* wyprodukowanym w 2013 roku<sup>157</sup>, w którym, po wybuchu pandemii, do niedawna przyjazny sąsiad staje się wrogiem, a życzliwy nieznajomy potencjalnym nosicielem wirusa, przed którym trzeba chronić siebie i rodzinę, interpretować można jako „zwiastun” *reality show* doświadczany oraz oglądany w mediach niespełna siedem lat później. Tak więc podsumowując, „utwory pandemiczne” to nie te (a przynajmniej nie tylko te), które powstawały w okresie największej, globalnej: ekologicznej, społecznej, politycznej „niespodzianki” z 2019 roku i kolejnych lat, lecz rozpisane już wcześniej w literackich fabułach i filmowych scenariuszach przeczucia, spekulacje na temat kryzysów, a także wiążących się z nimi lęków<sup>158</sup>.

Jednak pandemia COVID-19 wytworzyła specyficzny sposób doświadczania, odsłaniania/zakrywania i rejestrowania tych lęków. Niby widzimy to samo, co czytaliśmy i oglądaliśmy we wcześniejszych utworach, a jednak coś innego. Można to wykazać na przykładzie dwóch filmów zrealizowanych po ogłoszeniu pandemii i wiążącej się z nią pierwszej fali rygorystycznego lockdownu: *Host*, w reżyserii

---

<sup>154</sup> Liam Brown, *Skóra*, tłum. Joanna Dźdża, Warszawa: Grupa Wydawnicza Relacja 2021.

<sup>155</sup> Tomasz Sablik, *Lęk*, Czerwonak: Wydawnictwo Vesper 2021.

<sup>156</sup> *28 Days Later... (28 dni później)*, reż. Alex Garland, Wielka Brytania 2002.

<sup>157</sup> *World War Z*, reż. Marc Forster, USA, Malta 2013.

<sup>158</sup> Kwestia ta nie jest jednak jednoznaczna. Jak wykazuje Maciej Michalski badający dyskursy pandemiczne, zdania na temat tego, czy pandemię COVID-19 należy traktować jako zjawisko nagłe, niespodziewane, zaskakujące, czy też jako efekt wieloletnich zaniedbań ludzkich w różnych sektorach (m.in. medycyny, polityki środowiskowej), kwintesencję wielu innych, ujawniających się już wcześniej kryzysów, są podzielone. Zob. Maciej Michalski, *Konceptualizowanie pandemii, czyli dlaczego nie będziemy wiedzieli, co przeżyliśmy*, „Jednak Książki. Gdańskie Czasopismo Humanistyczne” 2022, nr 1 (14), s. 6–20.

Roba Savage'a z 2020 roku<sup>159</sup> oraz *Yoka de Shinda Kaiju no Juninichi no Monogatari* (Dwunastodniowa opowieść o potworze, który umarł w dniu ósmym) również z 2020 roku, który wyreżyserował Shunji Iwan<sup>160</sup>. Akcja i fabuła toczy się w społecznościowych komunikatorach, odpowiada im stosowna scenografia (z wyjątkiem kilku ujęć w drugim z wymienionych filmów) i sposób prowadzenia rozmów przez bohaterów za pośrednictwem cyfrowego narzędzia, co organizuje dominantę diegetyczną / uniwersum filmowej fikcji<sup>161</sup>, eksponującą problem przejmującej izolacji w okresie kwarantanny.

\*

Pierwszy z wymienionych filmów miał światową premierę na platformie Shudder 30 czerwca 2020 roku, czyli ponad pół roku po odnotowaniu zachorowań na COVID-19 w środkowych Chinach i kilka miesięcy po tym, jak większa część ludzkiej populacji zaczęła funkcjonować w stanie lockdownu. Film realizowano przez 12 tygodni, a więc w początkowym okresie ostrej izolacji, gdy większość dotychczasowych kontaktów zawodowych, rodzinnych, towarzyskich zmieniła formę z *face to face* na *interface*. Savage także pracował z aktorkami i aktorami oraz technikami zdalnie, fizycznie nie było go na planie żadnej z nagrywanych scen. Jeśli jeszcze kilka miesięcy wcześniej wiele osób nie wiedziało o istnieniu takich narzędzi komunikacyjnych jak Zoom czy Teams, albo wiedziało, ale z nich nie korzystało (lub sporadycznie), to w czerwcu 2020 roku używały ich miliony, jeśli nie miliardy ludzi.

*Host* rozgrywa się właśnie w takim zapośredniczonym przez media środowisku. W filmie zadbano o realizm przedstawienia interpersonalnych kontaktów za pomocą multimedialnych komunikatorów: uczestnicy włączając się do spotkania, zadają typowe pytania, znane dziś każdemu, kto bierze udział w telekonferencjach, np. czy mnie słyhać? czy mnie widzicie?, a wiele kadrów odzwierciedla niefortunne ustawienie kamery w laptopie, które zniekształca twarze lub „ucina” sylwetki uczestników spotkania. Filtry programu używanego przez bohaterki, w celu uatrakcyjnienia spotkania, a także nieprzewidziane zakłócenia na łączach, podkreślają realizm wydarzenia, a jednocześnie wywołują dyskomfort, potem niepokój, po czym zaczynają przyjmować charakter paranoi.

---

<sup>159</sup> *Host*, reż. Rob Savage, Wielka Brytania 2020.

<sup>160</sup> *Yoka de Shinda Kaiju no Juninichi no Monogatari* (Dwunastodniowa opowieść o potworze, który umarł w dniu ósmym), reż. Shunji Iwan, Japonia 2020. W Polsce film prezentowany był w ramach Azjatyckiego Festiwalu Filmowego Pięć Smaków w 2022 roku.

<sup>161</sup> Jak pisze Kristin Thompson, utwór wytwarza dominantę poprzez wyeksponowanie konkretnych zabiegów i chwytów tekstualnych, kosztem innych (*Breaking the Glass Armor. Neoformalist Film Analysis*, Princeton: Princeton University Press 1988, s. 43). Tomasz Kłys, odnosząc to do sztuki filmowej, pisze o „rysie filmowej *diegesis*” organizującej uniwersum filmowej fikcji (Tomasz Kłys, *Film fikcji i jego dominanty*, Warszawa: Wydawnictwo Semper 1999, s. 59–60).

Chociaż trudno uznać to za przełomową koncepcję – w filmie odnajdziemy tropy z wcześniejszych horrorów, takich jak: *Blair Witch Project* (1999)<sup>162</sup>, *Cybernatural* (2014)<sup>163</sup>, *Bedeveled* (2016)<sup>164</sup>, *Paranormal Activity* (2007)<sup>165</sup>, *Unfriended: Dark Web* (2018)<sup>166</sup> – to właśnie 56-minutowy film Savage’a w recenzjach przedstawiano jako pierwszy horror, który wyraźnie odnosi się do piekielnych okoliczności, w jakich znaleźliśmy się po wybuchu pandemii<sup>167</sup>, a tym samym najmocniejszy film oddający atmosferę roku 2020, zderzający zjawiska nadprzyrodzone ze światem materialnym i lękowym pobudzeniem, co sugeruje, że „może współczesny świat jest teraz nawiedzonym domem”<sup>168</sup>. Chociaż zaczyna się niewinnie...

Akcja w całości rozgrywa się w przestrzeni wirtualnej – na platformie wideokonferencyjnej: siadające przed komputerami bohaterki, chcąc miło spędzić czas, zapraszają na imprezę medium mające urozmaicić imprezę. Kobieta-medium przekonana o swej misji i powadze wydarzenia, wyjaśnia o co chodzi w seansie, ale nadmienia, że w realiach wirtualnych uczestnicy spotkania nie są tak silni, jak wtedy, gdy spotykają się i działają przez bezpośrednie kontakty. Uczestniczki spotkania, do których w kolejnym „okienku” dołącza ojciec jednej z dziewczyn, bawią się wybornie: żartują, śmieją się, piją alkohol. Po pewnym czasie każdego z uczestników spotkania niepokoją jakies zjawiska w ich domach: niezidentyfikowane głosy, poczucie czyjejś obecności w pokoju, samoistnie przesuwające się meble, dotyk niewidzialnego gościa. Atmosfera spotkania zmienia się z pogodnej i rozrywkowej na coraz bardziej niepokojącą, później przerażającą, aż do makabrycznego finału, w którym wszyscy uczestnicy wideoparty zostają zabici przez wywołanego ducha (mimo że każdy z nich znajduje się w innym mieszkaniu). Zmieniającą się atmosferę podczas wirtualnego spotkania interpretować można jako pogarszającą się kondycję psychiczną i emocjonalną ludzi, którzy nagle stanęli w obliczu przymusowej kwarantanny, wielotygodniowego lockdownu, braku bezpośredniego kontaktu ze znajomymi oraz rodziną, albo odwrotnie – niedoświadczanym wcześniej długim okresem przebywania razem na ograniczonej przestrzeni mieszkania czy domu. O tym, jak trudnym doświadczeniem były te sytuacje świadczą raporty i analizy socjologów,

---

<sup>162</sup> *Blair Witch Project*, reż. Daniel Myrick, Eduardo Sánchez, USA 1999.

<sup>163</sup> *Cybernatural (Koniec przyjaźni)*, reż. Levan Gabriadze, USA, Rosja 2014.

<sup>164</sup> *Bedeveled*, reż. Abel Vang, Burlee Vang, USA 2016. W polskich kinach prezentowany pod tytułem *Aplik@cja*.

<sup>165</sup> *Paranormal Activity*, reż. Oren Peli, USA 2007.

<sup>166</sup> *Unfriended: Dark Web (Dark Web: usuń znajomego)*, reż. Stephen Susco, USA 2018.

<sup>167</sup> Simon Abrams, *Host – review*, „Roger Ebert” 2020, July 30, <https://www.rogerebert.com/reviews/host-movie-review-2020> [dostęp: 10 grudnia 2022].

<sup>168</sup> Emma Stefansky, *‘Host’, the Scariest Horror Movie of 2020, Is Now Out on VOD*, „thrillist” 2020, July 10, <https://www.thrillist.com/entertainment/nation/host-movie-review> [dostęp: 15 grudnia 2022]; Kyle Turner, *‘Host’ Review: A Zoom Séance Channels Spirits and Melancholy*, „The New York Times” 2020, July 30, <https://www.nytimes.com/2020/07/30/movies/host-review.html> [dostęp: 10 grudnia 2022].

psychologów, terapeutów. Czytamy w nich o wzmożonym poczuciu samotności<sup>169</sup>, a równocześnie nieumiejętności bycia razem z rodziną oraz wzrostem przemocy domowej w warunkach zamknięcia<sup>170</sup>, o zmaganiu się z nierozpoznaną stratą i nie-dopełnioną żałobą, trudnościach w projektowaniu przyszłości przy jednoczesnej potrzebie wyobraźniowego konstruowania innego życia, inaczej funkcjonującego społeczeństwa, ludzko – nie-ludzkiej wspólnoty. To także refleksyjne spojrzenie na rolę, jaką odgrywają media społecznościowe:

Samo dzielenie kondycji z innymi – kondycji, którą przecież można było oglądać za pośrednictwem mediów społecznościowych – nie wystarcza do zbudowania poczucia przynależności, a właśnie jego brak okazuje się najbardziej dojmujący<sup>171</sup>.

W tym ujęciu lakoniczna uwaga kobiety-medium z produkcji *Host* o osłabionych relacjach i ograniczonych możliwościach działania uczestników spotkania online okazuje się istotna (choć w filmie pozostałe bohaterki traktują ją „z przy-mrużeniem oka”, a całe zdarzenie jako żart). Sygnalizuje problem udziału/pośrednictwa medium w przedstawianiu/kreowaniu wydarzeń, ukazuje izolację jako stan anormalny, destrukcyjnie wpływający na zatomizowane, oddzielone od siebie jednostki, wywołujący stany lękowe, przywołujący demony, paraliżujący możliwość konstruktywnego uporania się z nimi. Pandemiczne imaginariusz wytwarza niepokojące potwory żywiące się przygnębieniem, samotnością i strachem.

Życie z potworami organizuje też fabułę *Dwunastodniowej opowieści o potworze, który umarł w dniu ósmym*, jednak w tej produkcji monstra rozwijają się nie dzięki strachowi i depresji bohaterów, lecz za sprawą ich troski oraz miłości. Odmienne niż w filmie Savage’a, tutaj pandemiczne udrczenie zostaje włączone w codzienność i jest stopniowo osławiane. Zgodnie z realiami roku 2020, potworno-ludzkie relacje przedstawiono jako zapis internetowy zarejestrowany na vlogach, komunikatorach telekonferencyjnych i YouTubie. W pierwszych minutach filmu zarysowano kontekst: w obliczu pandemii prosi się o ograniczenie bezpośrednich kontaktów społecznych, wycofanie do domów. W kolejnej scenie poznajemy bohatera, który opowiada, że kupił przez internet załączek monstrum i jako dowód pokazuje kulkę o średnicy 1 cm. Następnie, w rozmowie ze znawcą mitologii Dalekiego Wschodu (w kadrze widać obrazy i figurki mitycznych postaci), zyskuje wiedzę o charakterach i mocach protagonistów japońskich przypowieści, obecnych także we współczesnej mandze i anime. To ważna scena, wskazująca na kontekst kulturowy. Chociaż bowiem izolacja sprzyja wyobraźni, to „nie istnieje bez opowieści innych ludzi, bez poczucia tego, co rzeczywiste i bez pamięci o tym, co się zdarzyło, a wreszcie: bez

<sup>169</sup> Zob. rozdział *Terapie*, w: *To wróci. Przeszłość i przyszłość pandemii*, s. 307–361.

<sup>170</sup> Zob. Przemysław Czaplinski, Joanna Bednarek, *Zanim wróci*, w: *To wróci. Przeszłość i przyszłość pandemii*, s. 22, przyp. 16.

<sup>171</sup> Monika Helak, *Dzienniki terapeutyczne*, w: *To wróci. Przeszłość i przyszłość pandemii*, s. 333.

całej kultury, która przynosi obrazy, znaki i symbole łączące nasze imaginarium”<sup>172</sup>. Bohater dzieli obrazy i opowieści o chowaniu potworów ze znajomymi: wspomnianym znawcą mitologii japońskiej; kolegą, który w wyniku kryzysu ekonomicznego spowodowanego pandemią, stracił pracę; koleżanką, przekonującą go do tego, że okres izolacji spędza ze wspaniałym monstrum (widzi i słyszy go jednak tylko ona, podczas gdy mężczyzna, mimo podejmowanych wysiłków, nie może go dostrzec ani usłyszeć). Śledzi też wideoblog dziewczyny dzielącej się z widzami fascynacją zakupionym i pielęgnowanym monstrum w szczelnie odizolowanym fizycznie od zewnątrz świata mieszkaniu-wannie. Zanurzenie bohaterów i bohaterek w określonej kulturze pozwala im rozmawiać o mitach bez nadawania potworom wyrazistych kształtów, a właściwie jeszcze inaczej – ich przepoczwarczenie tłumaczy się jako magiczne zmienianie, dorastanie, kształtowanie określonych cech, niezwykłych mocy, pozwalających wpędzać świat w otchłań unicestwienia i/lub wieść ku życiu.

Zalążki mitycznych stworów i ich kolejne stadia wyglądają jak ulepki z plasteliny, co interpretować można jako metaforę plastycznej wyobraźni nadającej pandemicznej rzeczywistości różne kształty – w zależności od nastroju oraz postaw bohaterów. Jeśli niektóre z monstrów samoistnie umierają lub zostają unicestwione przez bohaterów, to dlatego, że w trakcie izolacji protagoniści dokonują reinterpretacji swego położenia i na nowo próbują odnaleźć się w fizycznie, przestrzennie skurczonym, a jednocześnie wyobraźniowo-fobicznie poszerzonym świecie. Z różnym skutkiem. W filmie dziewczyna euforycznie opowiadająca o swym niezwykłym towarzyszu rosnącym z dnia na dzień, dającym jej radość i dobre rady życiowe (podkreślam – jest on widziany i słyszany tylko przez nią), po kilku dniach oznajmia, że za namową potwora postanawia opuścić Ziemię. Podczas telekonferencji z przyjacielem pośpiesznie przedstawia argumenty: ma już dość tego świata, ludzie są okropni, niszczą życie na planecie, prowadzą świat ku totalnej katastrofie... i chwytając walizkę demonstracyjnie zmierza ku innej rzeczywistości. Tylko jakiej? Scena nawiązuje do częstych w *science fiction* rozważań o opuszczeniu Ziemi w obliczu zapaści ekologicznej (np. w filmach *WALL·E*<sup>173</sup>, *Interstellar*<sup>174</sup>) lub skażenia przyrody po wojnie nuklearnej (np. w produkcji *Niepamięć*<sup>175</sup>). Pośrednio dotyczy też kwestii przenikania się eksploatacji Ziemi, ludzi i przestrzeni kosmicznej, wszak projekty osadnictwa na innych planetach nie są wolne od skażenia kolonializmem, rasizmem, gatunkowizmem itd., przy jednoczesnym podsycaniu ułudy tworzenia zupełnie nowego porządku społecznego. Tę część filmu – od narracji o niewidzialnym i niesłyszalnym bohaterze, poprzez egzaltowaną zapowiedź opuszczenia Ziemi, po powrót do brutalnej rzeczywistości – interpretować można jako obraz ludzkiej ignorancji wobec kwestii ekologicznych przy jednoczesnej nie-

<sup>172</sup> Dariusz Kosiński, *Komu czego braknie*, w: *To wróci. Przeszłość i przyszłość pandemii*, s. 369–370.

<sup>173</sup> *WALL·E*, twórcy: Andrew Stanton, Pete Docter, Pixar 2008.

<sup>174</sup> *Interstellar*, reż. Christopher Nolan, USA/Wielka Brytania 2014.

<sup>175</sup> *Oblivion (Niepamięć)*, reż. Joseph Kosinski, USA 2013.

możności ucieczki przed kryzysem, którego sami jesteśmy sprawcami. Bohaterka pozostaje na Ziemi z problemami, które wykrzyczała wcześniej. Jak my wszyscy. Pandemia dobitnie ujawniła to, co w gruncie rzeczy wiemy od dawna: „Ratowanie ludzkości zacząć trzeba od Ziemi. Na początek trzeba przestać ją niszczyć. Przejęci pandemią nie dostrzegamy, że sami stanowimy plagę. Jeśli nie dostrzeżemy zagrożenia, które stwarzamy, wróci i przeszłość, i przyszłość pandemii”<sup>176</sup> – pisze polska prawniczka, Monika Płatek. Nie ma – przynajmniej na razie – innej możliwości ocalenia ludzkiego, jak i nie-ludzkiego życia na Ziemi, niż nadrobienie indywidualnych i zbiorowych deficytów wrażliwości, wyobraźni oraz rozwijanie proekologicznej sprawczości.

*Dwunastodniowa opowieść o potworze, który umarł w dniu ósmym* niesie proste przesłanie: izolacja spowodowana pandemią przywołuje różne potwory, sama jest jak monstrum rozwijające się w sytuacji zagrożenia i ograniczenia, żywiące się emocjami, i na sposób holistyczny – wytwarzające kolejne monstra. To, jaki charakter, jakie moce im nadajemy, zależy od nas (w jednej z filmowych scen mikroulepek jawi się jako maska wampira, w innej jako bóg pokory, ale też nadziei). W filmie Iwai’ego pandemiczny atrybut dobrego i złego potwora stanowi mikromaseczka ulepiona z plasteliny, ledwie zakrywająca nozdrza i usta bohatera mówiącego o heroizmie każdego człowieka. Z jednej strony, nosząc maseczki, „wszyscy jesteśmy bohaterami” – jak mówi narrator; z drugiej strony, zdemonizowane, ledwie ulepione maseczki mogą sugerować niemoc ludzi i zależność od niedoskonałych, kapryśnych „bogów” organizujących nam życie podczas pandemii: państwa, służby zdrowia, systemu ubezpieczeń, edukacji itd. Kryzys wywołany pandemią COVID-19 ujawnił ciągnące się od dawna inne kryzysy związane z ekonomią, sposobami zarządzania tzw. zasobami ludzkimi, naturalnymi, technologicznymi, informacyjnymi. Postawił ponownie problem wykluczenia osób „chorych na niezamożność”<sup>177</sup> i związek kryzysu ekologicznego z niesprawiedliwością środowiskową. Pokazał dobitnie, że oddzielanie cywilizacji od natury jest złudne, wszak z innymi zwierzętami dzielimy tak geny, jak i niektóre choroby – zoonozy, a jednocześnie potrzebujemy kontaktu z szeroko rozumianą przyrodą, by zachować psychofizyczną równowagę<sup>178</sup>.

W filmie Iwai’ę większość scen rozgrywa się w zamkniętych przestrzeniach mieszkań, a właściwie ich fragmentarycznych ujęciach, sugerujących, że zostały

---

<sup>176</sup> Monika Płatek, *Mars i Ziemia. O wpływie pandemii na demokrację i państwo*, w: *To wróci. Przeszłość i przyszłość pandemii*, s. 156.

<sup>177</sup> Sformułowanie zaczerpnęłam z tekstu: Przemysław Czapliński, Joanna Bednarek, *Zanim wróci*, w: *To wróci. Przeszłość i przyszłość pandemii*, s. 14.

<sup>178</sup> Przykładowo, w Polsce duży sprzeciw wzbudził okresowy zakaz wstępu do lasów i parków w 2020 roku, co rząd RP argumentował troską o zdrowie obywateli i zapobieganiem rozprzestrzeniania się wirusa COVID-19. Absurdalność zakazu na poziomie prawnym, społecznym, zdrowotnym analizuje m.in. Joanna Bednarek w tekście: *Leśna nienormalność*, w: *Zanim wróci*, w: *To wróci. Przeszłość i przyszłość pandemii*, s. 125–136.

zarejestrowane przez oko kamery komputerowej, przed którą siedzą bohaterowie<sup>179</sup>. Lekki „oddech” widać w jednej z ostatnich scen, gdy bohater rozprawiający o maseczce podchodzi do okna czy balkonu mieszkania i wygłasza egzaltowany, a zarazem naiwno-zabawny monolog o życiu z demonami. Wyjście poza kadr (dosłownie i metaforycznie) jawi się jako coś ważnego, a jednocześnie niepokojącego. Sygnalizują to także ujęcia pustych przestrzeni miejskich; pustych, bo pozbawionych międzyludzkich, międzygatunkowych, jakichkolwiek interakcji, poza tymi zapożyczonymi przez technologię. Na ulicach, w pustych biurach, nieokreślonej, sterylnej przestrzeni tańczą postaci w różnych maskach. Czyż zamaskowane w filmie postaci tańczące w industrialnej przestrzeni opuszczonego biurowca nie są wyrazem anonimowego, a jednocześnie bardzo konkretnego komentarza do kapitalocenu pokazującego, że wiele samosterujących się struktur wytworzonych przez późną nowoczesność jest społecznie pusta? Czyż przedstawione w jednej z filmowych scen gigantyczne monstrum szybujące nad miastem, nie prosi o namysł nad ulepkiem: rzeczywistość-fikcja?

Jeśli w 2020 roku w dużej mierze byliśmy zajęci organizowaniem życia rodzinnego, zawodowego, czasami także towarzyskiego w sytuacji lockdownu, mierząc się z różnymi demonami (o czym traktują analizowane filmy) i niejednokrotnie marząc o powrocie do stanu sprzed wybuchu pandemii, to jednocześnie sytuacje te skłaniają do postawienia pytania: do jakiego stanu, jakiej normalności chcemy wrócić? Czy na pewno przedpandemiczny czas to pożądana normalność? W sferze relacji społecznych, ekologicznych, ekonomicznych i ścierających się polityk, które karmiąc się różnymi emocjami, wytwarzają przeróżne potwory.

---

<sup>179</sup> Efekt ten, jak można przypuszczać, był z góry zamierzony, tak jak i brak realizmu takich telekonferencji na rzecz narracji i przesłania: nie ma tu typowych dla takich spotkań zakłóceń technologicznych, pytań uczestników „czy mnie widać, słyszać”.





# Rozdział 4

## CZAS I PRZESTRZEŃ

*Kryzys klimatyczny spowodował, że zgubiliśmy się w czasie i przestrzeni; musimy wygrzebać się z nostalgii i zmierzyć ze światem takim, jaki jest.*

Elizabeth Weil,  
*This Isn't the California I Married*<sup>1</sup>

### 4.1. Ruchomy horyzont czasoprzestrzenny

Robert Macfarlane serię esejów *Podziemia*. W *głęb czasu* poświęca temu, co znajduje się pod naszymi stopami, a nawet jeszcze niżej. Schodząc do jaskiń, miejskich podziemi, rozprawiając o leśnej ściółce i sieci grzybni, ciałach pochowanych na cmentarzach, gigantycznym kraterze na Syberii, cofających się lodowcach, skałach wydobywanych w kamieniołomach, roztacza przed czytelnikami mało znany świat. To nie-ludzki, czy pozaludzki świat, którego dynamiki nie sposób objąć skalą naszego istnienia – ani w wymiarze życia jednostki, ani jako gatunku funkcjonującego na Ziemi zaledwie od 200–300 tys. lat. Do ujęcia tej zupełnie innej rozpiętości czasowej używa się najczęściej pojęcia „głęboki czas”. W interpretacji Macfarlane’a:

Głęboki czas to oszałamiające przestwory historii Ziemi, które zbiegają się tu i teraz. Głęboki czas liczony jest jednostkami wzbudzającymi pokorę jako kontrast z chwilowością człowieka: epokami i eonami, a nie minutami i latami. Odmierzają go skały, lód, stalaktyty,

---

<sup>1</sup> Elizabeth Weil, *This Isn't the California I Married*, „The New York Times Magazine” 2022, January 16, <https://www.nytimes.com/2022/01/03/magazine/california-widfires.html> [dostęp: 17 lipca 2022].

osady gromadzące się na dnie mórz i dryf płyt tektonicznych. Głęboki czas wybiega zarówno w przyszłość, jak i w przeszłość<sup>2</sup>.

W przyszłość, ponieważ w perspektywie głębokiego czasu, gdy najprawdopodobniej za kilka miliardów lat zgaśnie Słońce, skończy się także życie na Ziemi. W przeszłość, gdyż nasze istnienie na planecie możliwe jest dzięki temu, co formowało się, odkładało, przetwarzało przez miliony lat. W tym ujęciu nie tylko życie pojedynczego człowieka, kilku pokoleń, lecz także gatunku *Homo sapiens* nie jawi się jako ważne czy znaczące. Okazuje się jednak znaczące wtedy, gdy weźmiemy pod uwagę, że topnienie lodowców, intensywne wydobywanie kopalni, których złoża wyczerpują się, jak najbardziej wiąże się z działalnością ludzi w dobie antropocenu/kapitałocenu. W perspektywie długiego okresu trwania, czyli splotu ludzkiego życia z przemianami geologicznymi, środowiskowymi, a więc naturokulturowymi, stajemy w obliczu sytuacji, w której owa przeszłość i przyszłość ma szczególne znaczenie właśnie teraz. Jak ujmuje to Macfarlane: „I palcami, i piętami stoimy na krawędzi”<sup>3</sup>. Rzecz w tym, że prognozy zmian klimatycznych i destrukcji środowiska w perspektywie najbliższych kilkudziesięciu lat są tak alarmujące, że decyzje oraz działania podejmowane dziś (np. ograniczanie lub nie emisji dwutlenku węgla, wydobywanie kopalni czy inwestowanie w odnawialne źródła energii, zwiększanie upraw monokulturowych, czy też przyjęcie bioróżnorodności) znacząco wpłyną na życie – zarówno populacji ludzkiej, jak i pozaludzkiej. Przyjmując perspektywę egoistyczno-gatunkową, chodzi o warunki funkcjonowania ludzi w przyszłym świecie, w tym naszych najbliższych; w szerszym ujęciu – namysł i troskę o życie w ogóle. Nie ma w tym sprzeczności, jeśli przyjmujemy ujęcie sympojetyczne – w wymiarze czasowym i przestrzennym, wszak – jak zauważa Margulis, a wraz z nią Haraway – wszyscy tworzymy symbiotyczne zespoły w rozmaitych skalach czasowych i przestrzennych, jesteśmy niczym interaktywne węzły funkcjonujące w dynamicznych systemach złożonych, uwikłani w interakcje, „które można sobie wyobrazić jedynie jako konkurencyjne lub współpracujące”<sup>4</sup>. Niektóre zmiany zachodzące w ekosystemach, na skutek owej współpracy lub konkurencji, możemy dostrzec natychmiast, inne zaś uchwytnie są dopiero z perspektywy czasu i pewnego oddalenia przestrzennego. Dobrze oddają to pary zdjęć satelitarnych wykonanych przez NASA prezentowane w 2022 roku na wystawie *Another Point of View* w Steinhardt Museum of Natural History (Tel Aviv, Izrael): każda z par pokazuje określony region

---

<sup>2</sup> Robert Macfarlane, *Podziemia. W głąb czasu*, tłum. Jacek Konieczny, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie 2020, s. 24.

<sup>3</sup> Tamże, s. 25.

<sup>4</sup> Donna J. Haraway, *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*, Durham–London: Duke University Press 2016, s. 60.

sfotografowany w odstępie dni, lat lub kilku dekad<sup>5</sup>. Tak np. dwie fotografie z 1992 i 2018 roku lasów sosnowych w Południowej Dakocie ukazują konkurencyjne oblicze organicznych interakcji, gdy kornik *Dendroctonus ponderosae* opanował drzewa, doprowadzając do ich obumarcia. Co to ma wspólnego z kryzysem klimatycznym? Jak wyjaśniają kuratorzy wystawy:

Zwykle niska temperatura w zimie zabija część jaj chrząszczy i zapobiega rozmnażaniu się populacji, ale ostatnie zimy były cieplejsze niż poprzednie, co doprowadziło do dramatycznego wzrostu liczby chrząszczy. Jednocześnie długotrwałe skutki suszy osłabiły sosny i zwiększyły ich wrażliwość. Połączenie tych zmiennych klimatycznych spowodowało szkody w populacji sosny. Ale szkody nie kończą się na tym. Życie w naturze to sieć; zakłócenie równowagi w jednej części uruchamia łańcuch zdarzeń. My, ludzie, również jesteśmy częścią tej sieci. Nasze codzienne działania mają wpływ na kryzys klimatyczny<sup>6</sup>.

Zmiany klimatyczne i katastrofy ekologiczne spowodowane falą upałów (jako jednym ze skutków działań gatunku ludzkiego w dobie antropocenu) uchwycono na satelitarnych zdjęciach Europy z lipca 2017 i lipca 2018 roku. Zielony krajobraz kontynentu po fali upałów stał się brązowy. „Według Europejskiej Agencji Kosmicznej zmiana ta miała miejsce w ciągu zaledwie miesiąca!”<sup>7</sup>. Kolejne fotografie satelitarne z lat 1986 i 2019 przedstawiają lodowiec Okjökull na Islandii w fazie zanikania. Jak czytamy w kuratorskim komentarzu do wystawy: „Mapa geologiczna z 1901 roku wykazała, że lodowiec zajmował kiedyś obszar około 38 kilometrów kwadratowych. Zdjęcia lotnicze z 1978 roku pokazały, że lodowiec skurczył się do trzech kilometrów kwadratowych. Obecnie pozostał niecały kilometr kwadratowy!”<sup>8</sup>. Czas odegrał istotną rolę w uchwyceniu zmian niewidocznych w perspektywie dni, tygodni, miesięcy, ale możliwych do zauważenia w dłuższym okresie pomiaru: z lat 1901, 1978, 1986, 2019. Także przestrzeń, odległość ma znaczenie: najpierw blisko ziemi, potem zdjęcia lotnicze, ostatnio satelitarne. Obrazy te dostarczają wizualnego dowodu dramatycznych zmian zachodzących na Ziemi w następstwie zmiany klimatu. Niezależnie od tego, czy są to powodzie i pożary, czy też gatunki inwazyjne rozwijające się do tego stopnia, że wpływają na równowagę ekologiczną, już teraz możemy odczuć skutki tych zmian. Jednocześnie zauważyć trzeba, że przytoczone wyżej pary zdjęć z wystawy *Another Point of View* prezentują jedynie czasowo-przestrzenne „wycinki” tych zmian, nie jesteśmy bowiem w stanie uchwycić całości powiązanych ze sobą ekosystemów oraz wielowymiarowych zmian, jakie w nich

---

<sup>5</sup> *Another Point of View*, w: Steinhardt Museum of Natural History (Tel Aviv, Izrael), <https://smnh.tau.ac.il/en/another-point-of-view/> [dostęp: 11 lipca 2022].

<sup>6</sup> Tamże.

<sup>7</sup> Tamże.

<sup>8</sup> Tamże.

zachodzą. Podążając za wspomnianym Timothyem Mortonem można powiedzieć, że biosfera, przyroda (zarówno ożywiona, jak i nieożywiona), w tym morza, oceany, góry, piasek to hiperobiekty, których rozciągłość w przestrzeni oraz czasie jest nieosiągalna dla ludzkiej percepcji<sup>9</sup>.

Akceptując ograniczoność ludzkich możliwości, zdolności i zmysłowości, a w konsekwencji fragmentaryczne ujmowanie rzeczywistości, nie porywam się na przedstawienie totalnego obrazu biosfery-hiperobiektu, lecz kieruję wzrok na określone zjawiska, powiązania, w których czas i przestrzeń odgrywają znaczącą rolę. Interesować mnie będzie to, w jaki sposób odczuwalność zmian klimatycznych, ekologicznych ujawnia się w literacko-filmowej fantastyce. Jakie scenariusze przyszłości dla ludzkich i nie-ludzkich bohaterów dotkniętych widmem klimatyczno-ekologicznej katastrofy rozpisano w popkulturze? Jakie strategie obronne wobec dewastacji przyrody oferuje literatura i film? Czy w wizjach tych mikroorganizmy, rośliny, zwierzęta stoją po tej samej stronie, co ludzkie zwierzęta (jako członkowie wielorodzajowej, wielogatunkowej rodziny – posthumanistyczny *kinship*), czy też raczej przedstawiani są jako byty zantagonizowane? Jaką rolę odgrywa fikcja w konstruowaniu obrazów życia z perspektywy głębokiego czasu rozciągającego się od dalekiej przeszłości do przyszłości? I z jakimi kłopotami zostawiają nas te obrazy?

## 4.2. Ku katastrofie

W 1796 roku Georges Cuvier, z wykształcenia zoolog, wygłosił wykład w paryskim Institut National de France o trąbowcach, których szczątki odkryto niedawno na Syberii i w Ameryce Północnej. Cuvier przekonywał, że zwierzęta te nie należały do tego samego gatunku, co współczesny słoń afrykański czy słoń indyjski, lecz były to odrębne gatunki, obecnie wymarłe<sup>10</sup>. Chociaż wykład o mamutach i mastodontach wzbudził wielkie zainteresowanie, to największą sensacją było stwierdzenie „obecnie wymarłe”, stało bowiem w sprzeczności do XVIII-wiecznej wizji świata stworzonego przez Boga i trwającego w swej niezmienności od inauguracji. W tej koncepcji wszystkie żywe organizmy istniały od początku świata, żadne z nich nie pojawiły się później, ani nie zniknęły. Cuvier, jako przeciwnik ewolucji<sup>11</sup>, wyjaśniał wymarcie niektórych gatunków wielkimi katastrofami, głównie powodziami pojawiającymi się w przeszłości, co pozwoliło zachować wizję boskiego planu stworzenia życia na Ziemi przy jednoczesnym wskazaniu okoliczności uzasadniających nieobecność niektórych

---

<sup>9</sup> Julia Fiedorczuk, *Cyborg w ogrodzie. Wprowadzenie do ekokrytyki*, Gdańsk: Wydawnictwo Naukowe Katedra 2015, s. 11.

<sup>10</sup> Wykład na ten temat został opublikowany w 1800 roku pod tytułem *Mémoires sur les espèces d'éléphants vivants et fossiles*.

<sup>11</sup> W tym czasie głównymi zwolennikami myśli ewolucyjnej w biologii byli Jean Baptiste de Lamarck i Geoffroy Saint-Hilaire.

form życia we współczesnym mu świecie. W tej wizji planetę nawiedzały w przeszłości katastrofy niszczące życie (a przynajmniej niektóre organizmy), po czym Bóg stwarzał nowe byty. Koncepcja katastrofy kładącej kres życiu niektórych gatunków miała istotne znaczenie dla pojmowania relacji między różnymi bytami, zakładała bowiem ich niezmienny charakter. Jeśli następowały zmiany, to wywoływały ją pozaludzkie czynniki, np. wielka powódź, a światopoglądowe uzasadnienie dla tej argumentacji odnajdowano w *Biblii* – wielki potop zesłany przez Boga.

Koncepcja katastrofizmu nieobca była także filozofom współczesnym Cuvierowi i chociaż nie pojawiała się na pierwszym planie, to „podskórnie” funkcjonowała jako milcząco przyjęte założenie. Jean Antoine Nicolas Caritat (Condorcet), orędownik kumulatywnej idei postępu, zakładał, że każde kolejne pokolenie ludzkie będzie doskonaliło się i wzbogacało wiedzę o świecie, a tym samym kierowało ku lepszej przyszłości. Postęp zatrzymać może jedynie katastrofa przychodząca z zewnątrz, niezależna od woli i działań ludzi. W *Szkicu obrazu postępu ducha ludzkiego* z 1794 roku chciał wykazać „[...] na podstawie rozumowania i faktów, że nie określono żadnej granicy rozwojowi ludzkich uzdolnień, że człowiek posiada nieograniczone możliwości doskonalenia się, że jego postęp niezależny jest od wszelkich potęg, które chciałyby go zahamować, że jedynym jego kresem jest kres trwania globu, na który rzuciła nas natura”<sup>12</sup>. W tym ujęciu zmiany – zawsze postępowe – dotyczą wyłącznie ducha ludzkiego, Ziemia zaś jawi się jako w miarę statyczna i trwała scenografia dla tego pochodzenia ku nowoczesności. Według filozofa będzie tak dopóty, dopóki „prawa ogólne rządzące tym układem nie spowodują na naszym globie zasadniczego przewrotu, ani też takich zmian, wskutek których ludzkość nie mogłaby nadal zachowywać ani rozwijać tych samych zdolności, ani też zdobywać tych samych środków do życia”<sup>13</sup>. Zgodnie z intelektualnym „klimatem epoki” oświecenia, człowiek powinien wykorzystać cały swój potencjał do zapewnienia sobie i przyszłym pokoleniom coraz lepszych warunków do życia. Poznanie, eksplorowanie i podporządkowanie flory oraz fauny przez wielu myślicieli było traktowane jako ważny element tego procesu. Tak na przykład, Kartezjusz doszedł do wniosku, że rozum jest najważniejszym narzędziem dla osiągnięcia tego celu. Korzystając z tego narzędzia będzie można odkryć „sposób działania ognia, wody, powietrza, gwiazd, niebios”<sup>14</sup>, co w przyszłości pozwoli ludziom „stać się jak gdyby panami i posiadaczami przyrody”<sup>15</sup>. Powtórzmy – panami i posiadaczami przyrody. Badacze wytyczali granice nowych dziedzin nauki i trawieni ciekawością drążyli tajemnice przyrody. Należało poznać jej tajemnice, okiełznać ją i podporządkować

---

<sup>12</sup> Antoine Nicolas Condorcet, *Szkic obrazu ducha ludzkiego poprzez dzieje*, tłum. Ewa Hartleb, Jan Strzelecki, Warszawa: PAN 1957, s. 5.

<sup>13</sup> Tamże.

<sup>14</sup> René Descartes, *Rozprawa o metodzie*, tłum. Wanda Wojciechowska, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1988, s. 72.

<sup>15</sup> Tamże.

woli człowieka. W układzie tym człowieka przeciwstawiono zewnętrznemu światu. Zmagał się z nim jak z czymś potężnym, wrogim, trudno było ten świat zrozumieć i trudno było nad nim zapanować, ale żywiono nadzieję, iż za sprawą rozumu, racjonalności i planowego działania układ sił zostanie zmieniony.

Dla naszych rozważań istotne jest właśnie owo przeciwstawienie: człowiek *versus* flora i fauna oraz założenie, że okiełznanie, podporządkowanie przyrody to ważny warunek ludzkiego dobrostanu. Jednocześnie zakładano, że przyroda to twór statyczny, czy jeszcze inaczej – jej komponenty, zasoby trwają w niezmiennym kształcie od początku istnienia Ziemi, lub od katastrofy do katastrofy (którą wyjaśniano jako plan boży). Plastyczne modelowanie tymi zasobami uzasadniało tyleż koncepcją stworzenia świata w *Księdze Genesis*, w której Bóg powierzył człowiekowi wszelkie byty, co wizją postępu prowadzącą do świetlanej przyszłości ludzkości. Pochód ku nowoczesnej szczęśliwości zmienić może tylko globalna katastrofa. Milcząco zakładano wyłącznie zewnętrzny, pozaludzki charakter ewentualnej apokalipsy (np. wspomniany Cuvier tłumaczył wyginiecie niektórych gatunków zwierząt wielkimi powodziami, a Condorcet pisał, że rozwój ducha ludzkiego może być zahamowany jedynie przez kres trwania globu). Nie brano pod uwagę, że ludzie mogą mieć udział w globalnej katastrofie, a nawet mogą być głównymi sprawcami zmian prowadzących ku niej.

Teraz przenieśmy się do współczesnych dyskusji... kiedy Ghosh w publikacji *The Great Derangement. Climate Change and the Unthinkable* pisze, że u podstaw zapaści ekologicznej leży kryzys wyobraźni i wiąże go ze specyfiką XIX-wiecznej powieści realistycznej nastawionej na indywidualny los człowieka (ewentualnie troskę o najbliższych mu/jej ludzi), a także z kapitalistyczną ekonomią i polityką, to odsłania tylko część zjawisk. Narracja o postępie naukowym i rozwoju duchowym człowieka w wymiarze indywidualnym oraz społecznym sięga epoki oświecenia, a koncepcja jego wyższości względem innych bytów ma jeszcze starszą tradycję, ugruntowaną i funkcjonującą później m.in. na polu religijnym (np. w ujęciu judeo-chrześcijańskim)<sup>16</sup>. Myślenie o ludziach jako wyjątkowych istotach predysponowanych do rozwoju duchowego i cywilizacyjnego, przy jednoczesnym założeniu, że wszelkie zmiany dotyczą wyłącznie ludzi, a transformacje innych form życia nie mają miejsca (mogą być jednak zgładzone przez Boga, a na ich miejsce powołane inne gatunki), miały i nadal mają określone konsekwencje. Myślenie o florze

---

<sup>16</sup> Chociaż najczęściej przyjmuje się, że zapisy z *Księgi Genesis* sugerują, że Bóg po stworzeniu świata oddał człowiekowi królestwo zwierząt i roślin w posiadanie, tym samym uprawomocniając wszelką eksplorację ziemi przez ludzi oraz używanie przyrody do zaspokajania ich potrzeb, to istnieją także inne interpretacje, bardziej problematyzujące zapisy ze *Starego Testamentu* i ujmujące je w kontekście posthumanistycznej wspólnotowości. Zob. np. Joanna B. Bednarek, „Na początku...”, czyli węzły relacji. *Opisy stworzenia w Księdze Rodzaju*, w: *Literatura i jej natury. Podręcznik ekokrytyczny dla nauczycieli i uczniów szkół średnich*, red. Przemysław Czaplński i in., Poznań: Wydawnictwo Rys 2017, s. 51–54; Przemysław Czaplński, *Nowy uniwersalizm. Encyklika papieża Franciszka „Laudato si’”*, w: *Literatura i jej natury...*, s. 55–58.

i faunie jak o zasobach powstałych dla ludzi implikuje nieskrępowaną eksploatację przyrody. Dotyczy to nie tylko jej części ożywionej, lecz także nieożywionej (np. wydobywanie na wielką skalę węgla, ropy, gazu ziemnego). Założenie o niewyczerpalności „zasobów” i niezmiennie trwającej lub cyklicznie odnawiającej się przyrodzie ściąga z człowieka odpowiedzialność za losy planety, a jeśli już otacza się ją troską, to wyłącznie w imię ludzkiego interesu. Ekologicznej katastrofy nie łączy się wówczas z działalnością ludzi, lecz tłumaczy czynnikami zewnętrznymi, niespodziewanymi wydarzeniami.

Ten sposób myślenia ujawnia się w katastroficznej wersji fantastyki jako gwałtowne uderzenie meteoru, asteroidy lub komety w Ziemię (np. filmy: *Meteor* z 1979 roku<sup>17</sup>, *Armageddon* z 1998 roku<sup>18</sup>, *Dzień zagłady* z 1998 roku<sup>19</sup>, *Greenland* z 2020 roku<sup>20</sup>), zderzenie jednej z planet ze Słońcem, co prowadzi do gwałtownego obniżenia temperatury na Ziemi (*Lodowe piekło* z 1998 roku<sup>21</sup>), wybuch na Słońcu skutkujący zaciemnieniem terytorium Europy (*Całkowite zaciemnienie* z 2009 roku<sup>22</sup>), najazd kosmitów (*Dzień, w którym Ziemia zamarła* z 2008 roku<sup>23</sup>), czy też spełnienie mistycznej przepowiedni o końcu świata (*2012* z 2009 roku<sup>24</sup>).

Obok tych realizacji wymienić można wiele filmów, w których nadciągającą katastrofę wiąże się z ekspansywną i rabunkową działalnością ludzi wobec przyrody, zachłannością korporacji maksymalnie eksplorujących dobra naturalne dla zysku czy chęcią podporządkowania i kontrolowania rozległych ekosystemów. Chociaż „czynnik ekologiczny” często stanowi jedynie pretekst do zawiązania fabuły, a konwencja i dynamika ratowania świata w tych filmach nie różni się zasadniczo od tego, co przedstawia się w utworach, w których katastrofa przychodzi z zewnątrz, to fakt, iż jako powód zbliżającej się zagłady podaje się działania ludzi, a nie sił kosmicznych lub nadprzyrodzonych, wart jest odnotowania. Powodem nadciągającej tragedii czyni się na przykład wielopokoleniową ignorancję ludzką prowadzącą do globalnego ocieplenia, co skutkuje anomaliami warunków klimatycznych (*Pojutrze* z 2004 roku<sup>25</sup>), próby kontrolowania pogody na całej planecie za pomocą satelitów (*Geostorm* z 2017 roku<sup>26</sup>), wymykające się spod kontroli eksperymenty naukowe, czego efektem są spustoszenia na dużych obszarach (*Lodowe tornado* z 2009 roku<sup>27</sup>), czy też, jak w kilku ekohorrorach, działania ludzi prowadzące do topnienia wiecz-

---

<sup>17</sup> *Meteor (Meteor)*, reż. Ronald Neame, Hongkong/USA 1979.

<sup>18</sup> *Armageddon (Armageddon)*, reż. Michael Bay, USA 1998.

<sup>19</sup> *Deep Impact (Dzień zagłady)*, reż. Mimi Leder, USA 1998.

<sup>20</sup> *Greenland*, reż. Ric R. Waugh, USA 2020.

<sup>21</sup> *Ice (Lodowe piekło)*, reż. Jean de Segonzac, Niemcy/USA 1998.

<sup>22</sup> *Blackout (Całkowite zaciemnienie)*, reż. René Manzor, Francja 2009.

<sup>23</sup> *The Day the Earth Stopped (Dzień, w którym Ziemia zamarła)*, reż. C. Thomas Howell, USA 2008.

<sup>24</sup> *2012*, reż. Roland Emmerich, Kanada/USA 2009.

<sup>25</sup> *The Day After Tomorrow (Pojutrze)*, reż. Roland Emmerich, USA 2004.

<sup>26</sup> *Geostorm*, reż. Dean Devlin, USA 2017.

<sup>27</sup> *Ice Twisters (Lodowe tornado)*, reż. Steven R. Monroe, Kanada/USA 2009.

nej zmarzliny, z której uwalniają się prehistoryczne pasożyty albo insekty zmieniające układ sił między gatunkami (*Śmiertelna odwilż* z 2009 roku<sup>28</sup>, serial *Fortitude* z lat 2015–2018<sup>29</sup>). Zmiany klimatu i kilkusetletnia dewastacja przyrody stanowią we współczesnym filmowym i serialowym ekohorrorze jeden z ważniejszych motywów wpływających na akcję oraz losy bohaterów.

Podobne przykłady odnajdziemy także w literaturze. Wymienić można chociażby powieść *Ruiny* Scotta Smitha<sup>30</sup> (i powstały na jej podstawie film pod tym samym tytułem<sup>31</sup>), w której bohaterowie zwiedzając architektoniczne artefakty kultury Majów, zmuszeni zostają do walki z krwiożerczymi roślinami, czy *Bezpieczną odległość* Samanty Schwebelin<sup>32</sup> (oraz filmu na podstawie tej powieści<sup>33</sup>) traktującą o zmaganiach udręczonych, pełnych toksycznych substancji dusz, co uznać można za reakcję na zanieczyszczenie środowiska i produkcję zmodyfikowanej żywności. Podobne zagadnienia pojawiają się w „gatunkach zmaconych”, hybrydowych, np. w dystopijnej fikcji z elementami horroru *The New Wilderness* Diane Cook<sup>34</sup> opowiadającej o wysiłkach matki, by pomóc córce przeżyć w zdewastowanym świecie, albo w tzw. ciemnej odmianie *science fiction* (*dark SF*), czego przykładem może być *Wodny nóż* Paolo Bacigalupiego<sup>35</sup> o walce o wodę w futurystycznym świecie dotkniętym zmianami klimatycznymi.

W postapokaliptycznej wizji świata wszyscy bohaterowie dotkliwie odczuwają skutki zmian klimatycznych oraz zanieczyszczenia środowiska, co prowadzi do destrukcji norm społecznych, moralnych (jak w filmie *Droga* z 2009 roku<sup>36</sup>, w którym warunkiem przetrwania okazuje się kanibalizm), rozpadu nowoczesnych struktur rządowych, administracyjnych i społecznych na rzecz relacji plemiennych (np. w filmie *Mad Max: Fury Road* z 2015 roku<sup>37</sup>) i zradikalizowania podziałów klasowych (jak w produkcji *Snowpiercer* z 2013 roku<sup>38</sup>). Chociaż najczęściej nie otrzymujemy szczegółowych informacji o tym, co doprowadziło do ekologicznej i społecznej (a więc naturokulturowej) zapaści, to z kontekstu lub częściowej retrospekcji można wywnioskować, że przyczyna leży w działalności gatunku ludzkiego w dobie antropocenu. To, że bohaterom przyszło żyć w zdewastowanym świecie, świadczy o tym, że wcześniejsze pokolenia nie podjęły żadnych lub wystarczają-

---

<sup>28</sup> *The Thaw* (*Śmiertelna odwilż*), reż. Mark A. Lewis, Kanada/USA 2009.

<sup>29</sup> *Fortitude*, reż. Simon Donald, Wielka Brytania 2015–2018.

<sup>30</sup> Scott Smith, *Ruiny*, Warszawa: Albatros FK 2008.

<sup>31</sup> *The Ruins* (*Ruiny*), reż. Carter Smith, Australia/Niemcy/USA 2008.

<sup>32</sup> Samanta Schwebelin, *Bezpieczna odległość*, tłum. Tomasz Pindel, Katowice: Wydawnictwo Sonia Draga 2020.

<sup>33</sup> *Distancia de rescate* (*Bezpieczna odległość*), reż. Claudia Llosa, Hiszpania/USA/Chile 2021.

<sup>34</sup> Diane Cook, *The New Wilderness*, New York: Harper Collins Publishers 2020.

<sup>35</sup> Paolo Bacigalupi, *Wodny nóż*, tłum. Michał Jakuszewski, Warszawa: Wydawnictwo MAG 2015.

<sup>36</sup> *The Road* (*Droga*), reż. John Hillcoat, USA 2009.

<sup>37</sup> *Mad Max: Fury Road* (*Mad Max: na drodze gniewu*), reż. George Miller, Australia/USA 2015.

<sup>38</sup> *Snowpiercer*, reż. Joon-ho Bong, Korea Południowa/USA/Francja/Czechy 2013.



cych działań, by zapobiec katastrofie. Ta jawi się jako ludzka porażka. Odwołując się ponownie do rozważań Tabaszewskiej o katastrofie i ekokrytyce<sup>39</sup>, zauważymy, że w retrospektywie wymienionych utworów ujawnia się brak jakiegokolwiek długofalowego, przemyślanego planu, strategii zarządzania terenami i społecznościami zagrożonymi katastrofą; społeczności, rządy, korporacje nie podjęły wysiłku, by stymulować klimatyczną czujność i rozwijać działania proekologiczne, ani też, by podtrzymywać atmosferę przygotowań do ewentualnego przeciwdziałania katastrofie oraz wdrażania możliwych scenariuszy reagowania.

W większości utworów „naprawienie świata” nie spoczywa na całej populacji ludzkiej, lecz na barkach samotnych bohaterów. I tak w produkcji *QEDA* z 2017 roku<sup>40</sup> pracownik służb specjalnych z Kopenhagi przenosi swoje alter ego z 2095 do 2017 roku, by skontaktować się z naukowczynią, której badania mogą zapobiec katastrofie ekologicznej. W innym wariacie bohater przenosi się nie do przeszłości, lecz przyszłości, z której płynie informacja o tym, jak ocalić życie na Ziemi. Taki motyw pojawia się w filmie *2067* z 2020 roku<sup>41</sup>. Samotnemu mężczyźnie po kilku nieudanych próbach udaje się odczytać i zrozumieć przekaz, w wyniku czego ocalenie planety staje się możliwe. W produkcji *Interstellar* z 2014 roku<sup>42</sup> inżynier i jego córka ratują świat, odkrywając tunel czasoprzestrzenny umożliwiający poszukiwanie nowego domu. W wymienionych produkcjach wykorzystano charakterystyczne dla *science fiction* motywy: podróż w czasie, niesamowite maszyny, teleportację, spotkanie z nieznanym. Bohaterowie wyruszają w podróż, by ratować życie na Ziemi i to ich wiedza, działania i determinacja doprowadzają do pozytywnego zakończenia misji. Wydzźwięk tych filmów w pewnym sensie uznać można za mesjanistyczny, wszak pierwszoplanowe postacie poświęcają swoje życie rodzinne, by ocalić ludzkość, a ta zyskuje szansę na odrodzenie w wyniku samoofiarowania bohaterów. Z perspektywy ekokrytycznej ów mesjanistyczny wydzźwięk jawi się jako społeczno-polityczna słabość, ściągą bowiem z polityków, biznesmenów, ekonomistów, czy jeszcze szerzej – rozmaitych grup społecznych, odpowiedzialność za to, co robimy tu i teraz z myślą o wielogatunkowym dobrostanie. W mesjanistycznej wizji ocalenia z katastrofy to nie poszczególni ludzie, instytucje, rządy, korporacje zmieniają nastawienie do życia i śmierci, lecz wybawia ich wybraniec przybywający z innej czasoprzestrzeni. Chociaż wymienione filmy oferują optymistyczne zakończenie, to ich przesłanie pozostawia wiele do życzenia – musi najpierw spłonąć świat, by w ostatniej chwili superbohater przywrócił względną stabilizację albo przeniósł życie na inny poziom transcendencji.

---

<sup>39</sup> Chodzi o tekst: Justyna Tabaszewska, *Katastrofy afektywne. Kategoria katastrofy w dyskursie ekokrytycznym i afektywnym*. Szerzej treść tego artykułu w kontekście katastrofy klimatycznej przedstawiałam w rozdziale *Myśląc fantastyką*.

<sup>40</sup> *QEDA*, reż. Max Kestner, Dania/Finlandia/Szwecja 2017.

<sup>41</sup> *2067*, reż. Seth Larney, Australia 2020.

<sup>42</sup> *Interstellar*, reż. Christopher Nolan, USA/Wielka Brytania 2014.

W kontekście powyższych ustaleń warto zwrócić uwagę na film *Don't Look Up* (*Nie patrz w górę*) z 2021 roku w reżyserii Adama McKay'a<sup>43</sup>. Widzowie od początku znają powód bliskiej zagłady – to krążąca na obrzeżach Układu Słonecznego kometa dużych rozmiarów. Dwoje ludzi: dr Randall Mindy, specjalista z zakresu astronomii, i doktorantka Kate Dibiasky szybko orientują się, że obiekt w ciągu sześciu miesięcy wejdzie w przestrzeń orbity ziemskiej i uderzając w planetę, doszczętnie ją zniszczy. Bohaterowie podejmują zdecydowane działania, by ostrzec rząd i społeczeństwo, m.in. za pośrednictwem mediów, przed zbliżającą się katastrofą. Ich wysiłki okazują się daremne: pani prezydent Janie Orlean o wiele bardziej martwi się o reelekcję niż o los planety, nikt z jej sztabu nie jest też przekonany, czy troska o losy ludzkości wpłynie pozytywnie na sondaże wyborcze. Orlean podejmuje działania dopiero wtedy, gdy seksafera z jej udziałem zagraża jej politycznej pozycji, a oficjalne poparcie dla obrony Ziemi przed zniszczeniem może podnieść słupki sondażowe. Później ponownie zmienia zdanie, odwołuje misję, mającą ocalić planetę przed zagładą, gdyż dowiaduje się, że kometa zawiera wiele cennych pierwiastków, dzięki którym technokrata Peter Isherwell, a wraz nim i Orlean mogą zbić fortunę. Absurdalność motywów i działań podejmowanych przez rząd i biznes w obliczu zbliżającej się zagłady dopełniana jest przez media. Telewizyjny wywiad z astronomami chcącymi ostrzec ludzi przez katastrofą i skłonić ich do nacisku na rząd w kwestii ocalenia planety, okazuje się totalnym fiaskiem – Mindy zostaje odebrany jako miły i seksowny mężczyzna, Dibiasky jako rozhisteryzowana awanturka, a ich wspólny komunikat jako mało interesujący. Jak podaje w podsumowaniu programu redaktorka: „Nie zlinkowały was inne portale. Klikalność poniżej prognozy pogody i wiadomości drogowych”<sup>44</sup>. Egocentryzm, ignorancja i krótkowzroczność elit, ale także innych, nieuprzywilejowanych grup społecznych, nie pozwala na wypracowanie jakiegokolwiek wizji ocalenia planety. Kometa uderza w Ziemię. W jednej z końcowych scen widzimy dra Mindy'ego siedzącego wraz z rodziną i znajomymi przy stole, czekających na śmierć, która wkrótce ich pochłania i jak można się domyśleć – także inne ludzkie i nie-ludzkie istoty na Ziemi. Jednak nie wszystkich. Przedostatnia scena odsłania, że elity zadbały o swoje przetrwanie po katastrofie, wyruszając statkiem kosmicznym na inną planetę. W ostatniej scenie syn i doradca pani prezydent, którego nie zabrano na pokład statku kosmicznego, wyłania się ze zgłiszcz i chociaż najprawdopodobniej jest jedynym ocalałym z katastrofy człowiekiem (lub jednym z nielicznych), to interesuje go jedynie to, by zrobić dobre selfie na tle ruin, niczym z udanych, egzotycznych wakacji.

W produkcji wykorzystano popularny motyw filmów katastroficznych, obecny także w fantastyce naukowej – zbliżającej się zagłady. Pojawiają się w niej także charakterystyczne dla *science fiction* postacie: ludzie nauki (Mindy i Dibiasky),

<sup>43</sup> *Don't Look Up* (*Nie patrz w górę*), reż. Adam McKay, USA 2021.

<sup>44</sup> *Don't Look Up* (*Nie patrz w górę*), 43:03.

którym – odbiegając od konwencji – nie powierzono roli szaleńców owładniętych „kompleksem Boga” (jak tytułowy bohater *Wyspy doktora Moreau* czy *Frankenstein*), chociaż przez wielu postrzegani są właśnie jako szaleńcy lub panikarze rozsiewający strach i wywołujący społeczne zamieszki. Znalazł się tutaj także superbohater mający ocalić świat lub przynajmniej Amerykę („Potrzebny nam bohater, pilot, jakiś ostrzelany”<sup>45</sup> – mówi z ekscytacją pani prezydent, zaś dyrektor biura koordynacji obrony planetarnej dodaje: „Waszyngton musi mieć bohatera”<sup>46</sup>), a właściwie jego parodia, czyli wojskowy, który szybko okazuje się rasistą, szowinistą oraz mizoginem. W filmie wykorzystano więc popularne motywy i charakterystyczne postaci z filmów katastroficznych oraz *science fiction*, chociaż sposób ich użycia wymyka się klasycznym rozwiązaniom z tych gatunków. W produkcji *Nie patrz w górę* zbliżająca się do Ziemi kometa to nie tyle zewnętrzne, pozaziemskie zagrożenie dla planety (jak w wymienionych wyżej filmach, których tematem jest zapobiegnięcie uderzeniu meteorytu, asteroidy lub komety: *Meteoryt* z 1979 roku, *Armagedon* z 1998 roku, *Dzień zagłady* z 1998 roku), co metafora kryzysu klimatycznego, ciemnych perspektyw dotyczących skutków jego pogłębiania oraz społecznej obojętności na ten stan. Jasno wyraża to także reżyser filmu, że po produkcji satyry na wielką recesję (*The Big Short*) i polityczny establishment (*Vice*), chciał nakręcić znaczący film o zmianach klimatycznych oraz stosunku polityki, biznesu, mediów do tych zmian. Początkowy pomysł pochodził od Davida Sirota’y, komentatora politycznego i byłego autora przemówień polityka Berniego Sandersa, który powiedział mu „coś w stylu: «Kometa uderzy, ale nikogo to nie zainteresuje». I to mnie wkurza”<sup>47</sup> – wyjaśnia McKay.

Pisanie scenariusza i przygotowania do produkcji przypadły na rok 2019, a potem wybuchła pandemia COVID-19. Nowa rzeczywistość, w której znaleźli się ludzie na każdym kontynencie, sprawiła, że na kwestię kryzysu klimatycznego nałożyła się kolejna katastrofa, co wybrzmiało w ostatecznej wersji *Nie patrz w górę*. Dość wspomnieć o reagowaniu rządzących na nową sytuację (początkowe blokowanie informacji o pandemii przez Chiny, później różne reakcje poszczególnych państw na rozprzestrzeniającą się chorobę); o sporze między naukowcami i lekarzami a politykami o skali i powadze pandemii; o rywalizacji koncernów opracowujących szczepionkę i polityczno-ekonomicznych roszadach na temat zasad i zasięgu ich dystrybucji; o zaprzeczaniu przez część społeczeństwa istnieniu pandemii. W filmie kwestie te wybrzmiewają w sposób zwielokrotniony. Na końcową wersję *Nie patrz w górę* nakładają się więc dwa kryzysy: jeden długotrwały, trudny do osadzenia na skali czasu<sup>48</sup>, drugi dość wyraźnie określony, jeśli chodzi o począ-

<sup>45</sup> *Don't Look Up* (*Nie patrz w górę*), 52:00.

<sup>46</sup> *Don't Look Up* (*Nie patrz w górę*), 52:00.

<sup>47</sup> David Sims, *Don't Look Up Is a Primal Scream of a Film*, „The Atlantic” 2021, December 23 <https://tinyurl.com/r6d3u4ak> [dostęp: 18 lipca 2022].

<sup>48</sup> Jak pisałam we *Wstępie*, o ile pojęcie ‘antropocen’ ma dość wyraźnie określony zakres znaczeniowy, o tyle nie ma zgody co do tego, od kiedy zaczął się wyraźny wpływ ludzi na środowisko.

tek, choć niekoniecznie o koniec (jeśli w ogóle). Obydwa trwają, chociaż w różnych rozpiętościach czasowych.

McKay w jednym z wywiadów zaznaczał, że ta podwójna perspektywa spowodowała, iż „podkreślił spiralę absurdu” i zwrotów akcji. Zachęcając do oglądnięcia filmu, powiedział:

Będziesz się śmiać; zobaczysz szokujące, absurdalne zwroty; a potem chciałem... żeby to wszystko się rozplynęło, skończyło „prawdziwie”. Celem było – dodaje – oprowadzenie po parku rozrywki, a ostatni przystanek, który tam zobaczysz to wysypisko śmieci<sup>49</sup>.

McKay w wywiadach, zwiastunach przygotowywał publiczność na szokująco-odświeżającą refleksję, lecz... film nie przez wszystkich został przyjęty entuzjastycznie, doczekał się wielu skrajnie różnych recenzji. Jeśli filmoznawcy wskazywali na miałość filmu, przerysowane, papierowe charaktery, niewykorzystany potencjał satyry, który w *Nie patrz w górę* przechodzi w parodię, to klimatolodzy i aktywiści ekologiczni odnieśli się do niego entuzjastycznie, wskazując, że przedstawiono w nim przeszkody, jakie napotykają, próbując przekonać polityków, dziennikarzy oraz opinię publiczną o powadze i realności kryzysu klimatycznego. Krytyka produkcji Adama McKaya przyszła z kilku stron. Według redaktora z „Rolling Stone” film jest „tępy instrumentem, a nie ostrą brzytwą”, to utwór ani zabawny, ani wnikliwy, ani nawet godny obejrzenia<sup>50</sup>. W „ABC News Australia” napisano, że jest to „w dużej mierze świętoszkowaty film katastroficzny”, ponadto: „Pogarda McKaya dla popkultury jest często męcząca, podobnie jak jego protekcyjność wobec zwykłych ludzi, których rzekomo broni”<sup>51</sup>. W „The Guardian” odnotowano, że ani gwiazdorska obsada (m.in. Leonardo DiCaprio, Meryl Streep, Cate Blanchett), ani montaż przeplatający inscenizowane ujęcia z kadrami z filmów przyrodniczych nie zapewniły wysokiego poziomu filmu. W pięciostopniowej skali film uzyskał dwa punkty<sup>52</sup>. Podkreślano również, że użycie pędzącej ku Ziemi komety jako metafory kryzysu klimatycznego jest zupełnie nietrafne, ponieważ krótki, sześciomiesięczny okres, po którym ma nastąpić apokalipsa, nijak się ma do długich, na co dzień nieuchwytnych zmian, jakie doprowadziły do obecnego stanu klimatu. Skrytykowano filmowe przedstawienie reakcji mediów na wieści o zbliżającej się katastrofie, wszak te „karmią się” negatywnością, tragedią i sensacją, więc należało się raczej spodziewać, że reakcja redaktorów z „The Daily Rip” będzie eksponowała wieści o nadchodzącej apokalipsie, a nie bagatelizowała je.

<sup>49</sup> David Sims, dz. cyt.

<sup>50</sup> David Fear, *‘Don’t Look Up’... or You Might See One Bomb of Movie Hurtling Right Toward You*, „Rolling Stone” 2021, December 24, <https://tinyurl.com/4fbd8y8x> [dostęp: 17 lipca 2022].

<sup>51</sup> Luce Goodsell, *Boxing Day movies on to New Year’s Day*, December 25, 2021 – January 12, 2022, <https://tinyurl.com/2p8vd8d2> [dostęp: 17 lipca 2022].

<sup>52</sup> Hans Simran, *Don’t Look Up. An A-list Apocalyptic Mess*, „The Guardian” 2021, December 12, <https://tinyurl.com/mvr9hyfh> [dostęp: 17 lipca 2022].

W kontrze do tych głosów pojawiły się recenzje przedstawiające produkcję McKaya jako współczesny moralitet. I tak, w „The Queen’s Journal” napisano, że „celem nie było nakręcenie najlepszej nowej komedii, lecz dobitne ukazanie, że coś jest zdecydowanie nie tak z naszym społeczeństwem”. I dalej: „Ten film rzuca światło na to, jak szkodliwi staliśmy się my i nasi przywódcy dla świata”<sup>53</sup>. Michael E. Mann, klimatolog, a prywatnie przyjaciel Leonarda DiCaprio grającego dra Mindy’ego, pisze, że nie mamy do czynienia wyłącznie z zabawnym filmem. „To poważny głos społeczno-polityczny udający komedię. *Nie patrz w górę* to bezsprzecznie opowieść o kryzysie klimatycznym w formie pomysłowego i przekraczającego ramy gatunkowe filmu fabularnego (akcja/przygoda/dystopia/satyra)”<sup>54</sup>. Alex Steffen, amerykański futurysta piszący o zrównoważonym rozwoju i przyszłości planety, odniósł się na Twitterze do negatywnych recenzji filmu, jako głosach zblazowanych pracowników kultury, żyjących w jakimś alternatywnym świecie, w którym nie ma kryzysu klimatycznego<sup>55</sup>. Zdaniem apologetów filmu *Nie patrz w górę*, sztuka może pomóc dostrzec i uwrażliwić ludzi na problemy transapokaliptycznego świata, czyli rzeczywistości nękanej serią powiązanych ze sobą kryzysów (kryzysem klimatycznym, zanikiem bioróżnorodności, migracjami ekologicznymi, nierównościami społecznymi itd.). Im więcej filmów, powieści, programów edukacyjnych na ten temat; im więcej spekulatywnych obrazów przedstawiających konsekwencje tych kryzysów – tym lepiej. Przypomnijmy raz jeszcze tezę Ghosha stawianą w *The Great Derangement*: zmiany klimatyczne to nie tylko problem polityczno-gospodarczy, lecz także kulturowy, którego podłożem jest kryzys wyobraźni. Dziś największym problemem nie jest chyba niemożność wyobrażenia sobie apokaliptycznych skutków zmian klimatycznych, lecz skonceptualizowanie odpowiedzi/recepty na wielość kryzysów, których doświadczamy.

Mimo pewnych walorów filmu i szczytnego zamiaru zwrócenia uwagi na zmiany klimatyczne, filmowi brakuje perspektywy politycznej. Nie tylko w tym sensie, że elity polityczne w produkcji McKaya przedstawiono jako „papierowych” polityków, bez poglądów, programu, lecz także w takim sensie, że nie znajdziemy tu szerszego znaczenia, jakie nadaje polityce Bruno Latour – kolektywu, w którym wzajemne usieciwienie ludzi i nie-ludzi stanowi ważny warunek zachowania ciągłości dyskusji politycznych o odpowiedzialności za wspólny świat<sup>56</sup>. Film realizuje tradycyjny obraz sprawczości ludzi (w tym wypadku destrukcjonizmu spowodowanego ignorancją),

---

<sup>53</sup> Emily Parkinson, *‘Don’t Look Up’ is All Message, No Movie*, „The Queen’s Journal” 2021, January 21, <https://tinyurl.com/4sm3k9jk> [dostęp: 17 lipca 2022].

<sup>54</sup> Michael E. Mann, *Don’t Look Up. But Do See This Film!*, 2021, December 17, <https://tinyurl.com/bdeffxv8> [dostęp: 17 lipca 2022]. Zob. także wywiad z Mannem na temat tego filmu oraz kryzysu klimatycznego: tegoż, *The New Climate War*, <https://tinyurl.com/ec8ndpu3> [dostęp: 17 lipca 2022].

<sup>55</sup> Alex Steffen, <https://twitter.com/AlexSteffen/status/1475915767799443456> [dostęp: 17 lipca 2022].

<sup>56</sup> Bruno Latour, *Polityka natury. Nauki wkraczają do demokracji*, tłum. Agata Czarnacka, Wydawnictwo Krytyki Politycznej 2009.

dla których inne formy życia nie są istotne. W tym sensie pogłębia on kryzys wyobraźni. Obrazy politycznej miałości i manipulacji, medialnej paplaniny, fascynacji życiem celebrytów nie są przecież szokującym odkryciem, lecz potwierdzeniem tego, co zdiagnozowano dawno temu. Także wyartykułowana w filmie obojętność sporej części populacji ludzkiej na kwestie ekologiczne i klimatyczne nie może szokować, lecz co najwyżej potwierdzić, że ludzie dbają przede wszystkim o własny interes. Nie konceptualizują go w perspektywie głębokiego czasu, lecz ich własnego życia „tu i teraz” oraz najbliższych osób w obrębie jednego pokolenia lub najwyżej kilku.

Jeśli film *Nie patrz w górę* odsłonił coś ważnego, to właśnie to, że łatwiej jest krytykować lub parodiować zastane sposoby myślenia i postępowania, wykorzystując do tego równie ograne, rozpoznawalne motywy (katastrofa, miałość elit politycznych itd.), postaci (bohater – antybohater), niż zaproponować inny sposób budowania ludzko – nie-ludzkiej polityki. Łatwiej wyobrazić sobie koniec świata, niż stworzyć spójną, polityczno-ekonomiczno-społeczną wizję działań mających temu zapobiec. To jest największy problem, który odsłania się – wbrew wizji reżysera – w filmie *Nie patrz w górę*.

### 4.3. Po katastrofie

Dane z raportu Banku Światowego *What a Waste 2.0. A Global Snapshot of Solid Waste Management to 2050* wskazują, że współcześnie każdego roku wytwarzamy około 2 mld ton odpadów stałych. Według przewidywań ekspertów, przy utrzymaniu tempa permanentnej modernizacji, (nad)produkcji towarów i konsumpcjonizmu, za 30 lat można spodziewać się wytwarzania śmieci na poziomie 3,4 mld ton rocznie<sup>57</sup>. Jeśli dodamy do tego śmieci/substancje uwalniające się z wytwarzanych i powszechnie użytkowanych rzeczy, np. plastiku, to otrzymamy iście postapokaliptyczny obraz. Nie łudźmy się, że problem ten pozostaje poza nami, naszymi doświadczeniami, ciałami, emocjami, ludzkim i nie-ludzkim sposobem bycia w świecie – wręcz przeciwnie. Jak argumentuje Ted Schettler, autor pojęcia ‘Plasticene’:

Wiatr i prądy oceaniczne przenoszą większe i mniejsze kawałki plastiku do wszystkich części świata, blokując jelita ptaków morskich, ryb i ssaków morskich. Plastikowe torby zatykają kanały burzowe i zaścianki ulice. Wysypiska śmieci uwalniają wysoce niebezpieczne związki ze spalania tworzyw sztucznych. Ścieki z naszych domów są jednym z głównych źródeł mikroplastiku, którego duża część uwalniana jest z odzieży. Dzieci rodzą się z toksycznymi dodatkami z tworzyw sztucznych we krwi<sup>58</sup>.

<sup>57</sup> Silpa Kaza, Lisa Yao, Perinaz Bhada-Tata, Frank van Woerden, *What a Waste 2.0. A Global Snapshot of Solid Waste Management to 2050*, Washington 2018.

<sup>58</sup> Ted Schettler, *The Plasticene: Age of Plastics*, „Science & Environmental Health Network” 2020, February 25. Cytuję z wersji on-line z 3 marca 2020: <https://tinyurl.com/5xyhvtf3> [dostęp: 28 sierpnia 2021].

Nie bez znaczenia jest także to, że „w 2020 roku łączna masa produktów pochodzenia antropogenicznego (beton, gruz, cegły, asfalt, metale, plastik itd.) dorównała łącznej (suchej) masie żywych organizmów na Ziemi”<sup>59</sup>.

Te diagnozy i perspektywy pogłębiania owego stanu w najbliższej przyszłości ujawniają się nie tylko w dysputach naukowych, lecz także kulturze filmowej. Jedną z produkcji podejmującej temat zaśmiecania Ziemi jest *WALL·E* studia Pixar z 2008 roku<sup>60</sup>. W filmie animowanym z gatunku fantastyki w odmianie *science fiction* osadzonym ok. 700 lat w przyszłości, śmieci stanowią ważny punkt wyjścia do szerszej refleksji na temat relacji między ludzkim i nie-ludzkim życiem na planecie; między ludźmi i technologią; między naturą i technologią; między przeszłością i przyszłością. Czas i przestrzeń są ważną ramą filmu, pozwalają na retrospekcję przeszłości (druga połowa XX wieku) oraz wyobrażony obraz zniszczonego świata, jak i odrodzenia (po kilkuset latach). Z perspektywy ekokrytycznej, w odniesieniu do czasu i przestrzeni, na uwagę zasługuje to, jak przedstawiono ową ramę, jaką rolę powierzono bohaterom, a zwłaszcza, jakie idee wyznaczają takie ujęcie głębokiego czasu w filmie.

Film zaczyna się od ujęcia Układu Słonecznego i stopniowego zbliżenia na Ziemię. Już z oddali widać, że nie jest to ani zielona, ani błękitna planeta, lecz szarobura. Kolejne zbliżenia ukazują góry śmieci, na szczycie których stoją wraki wiatraków, a potem ruiny metropolii z wieżowcami, które już wkrótce okazują się gigantycznymi słupami sprasowanych odpadków. Sortuje je i układa ostatni z działających na Ziemi robotów z serii *WALL·E*. Przez kilkanaście minut widz podąża za pracą czy raczej robotą<sup>61</sup> bohatera, odkrywając wraz z nim artefakty dawnej działalności ludzkiej: zniszczone sprzęty, zardzewiałe blachy, zużytą bieliznę. Gdy trafia na błyszczący pierścionek w pudełku, wyrzuca go, zostawiając sobie opakowanie. Ta zabawna scena wskazuje na to, że *WALL·E* jako robot sprzątający ludzkie śmieci nie rozumie, jaką wartość stanowiły dla dawnych mieszkańców tego miejsca poszczególne przedmioty (dla niego cenniejsze okazuje się pudełko niż pierścionek ze szlachetnym kamieniem), a jednocześnie zarysowuje ideowy przekaz filmu – krytykę konsumpcjonizmu i fetyszyzmu towarowego. Niedługo po tym zdarzeniu bohater znajduje małą roślinę rosnącą na wysypisku, co wprawia go w zdumienie, a jednocześnie zachwyty. Roślina w tym utworze symbolizuje zarówno naturę, jak i mi-

---

<sup>59</sup> Zofia Prokop, Jagoda Byszko, Karol Nowak, *Epoka człowieka?, w: Za pięć minut dwunasta. Kryzys klimatyczno-ekologiczny głosem wielu nauk*, red. Kasia Jasikowska, Michał Pałasz, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2022, s. 66.

<sup>60</sup> *WALL·E*, twórcy: Andrew Stanton, Pete Docter, Pixar 2008.

<sup>61</sup> Słowo ‘robot’ pochodzi od czeskiego słowa ‘robotá’ oznaczającego pańszczyznę, nudną pracę (słowem ‘robotnik’ określano początkowo chłopą pańszczyźnianego). Karel Čapek użył słowa ‘robot’ w sztuce R.U.R. z 1921 roku dla określenia maszyny o antropomorficznych kształtach, która miała zastąpić ludzi w rozmaitych pracach. Zob. Andrzej Niewiadomski, Antoni Smuszkiewicz, *Leksykon polskiej literatury fantastycznonaukowej*, hasło: *Robot*, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie 1990, s. 343–345.

łość. Skoro udało jej się wykiełkować, to jest nadzieja na to, że i inne zaczną rosnąć, może więc ziemia nie jest tak skażona jak zakładano wcześniej. Jawi się symbolem uczuć, gdy przybywająca z kosmosu sonda umieszcza roślinę w swoim wnętrzu, a w nim ziele żyje niczym bijące serce. Między WALL-E a sondą Evą rozkwita uczucie, a wątek romansowy stanowi ważną część fabuły filmu. Gdy pod koniec akcji WALL-E ulega wypadkowi, w wyniku którego traci część funkcji, „do zdrowia” nie przywracają go poszczególne, wymienne podzespoły, lecz miłość ukochanej. Z tych względów film można określić jako „dystopijny romans *science fiction*, w którym zardzewiały robot zbierający odpadki zakochuje się w eleganckiej, białej sondzie”<sup>62</sup>. W innej szacie gatunkowej, czyli poza *science fiction*, WALL-E mógłby być robotnikiem, śmieciarzem, a jego wybranką kobieta z klasy wyższej. Warto podjąć ten trop, ponieważ znacząco organizuje polityczny wydźwięk filmu.

Zygmunt Bauman pisał, że prawdziwi bohaterowie późnej nowoczesności to śmieciarze<sup>63</sup>. Każdego ranka, gdy większość ludzi śpi, ci usuwają sprzed domów odpadki ze stołów, zużyte rzeczy, nietrafione zakupy. Niewidoczni lub niezauważalni, ignorowani wykonują pracę, która pozwala usunąć z zasięgu wzroku i węchu to, co niemile, obrzydliwe, odpychające, rozkładające się lub z jakichś powodów niechciane. Robią to codziennie, by każdego kolejnego ranka nowoczesne społeczeństwo mogło cieszyć się wizją czystego otoczenia i ponownie oddać się konsumpcji. W produkcji studia Pixar przedstawienie antropomorficznego robota wpisuje się w marksistowską koncepcję podziału klasowego, gdzie robotnicy, niczym tryby wielkiej fabryki, pracują na rzecz kapitalizmu<sup>64</sup>. W filmowej wersji klasycznym obrazem tych stosunków jest film *Metropolis* z 1927 roku w reżyserii Fritza Langa<sup>65</sup>. W filmie studia Pixar tytułowy bohater realizuje marksistowską wizję robota-robotnika, mechanicznie, mozolnie, dzień po dniu wykonującego te same czynności<sup>66</sup>.

---

<sup>62</sup> Xan Books, *Wall-e*. Review. „The Guardian” 2008, July 18, <https://tinyurl.com/56upmvdw> [dostęp: 21 lipca 2022].

<sup>63</sup> Zygmunt Bauman, *Życie na przemiał*, tłum. Tomasz Kunz, Kraków: Wydawnictwo Literackie 2004.

<sup>64</sup> Karol Marks pisał w *Kapitale*: „Nadużywa się maszyny po to, aby poczynając od lat pięćdziesięciu przemienić robotnika w cząstkę maszyny, która jest cząstką jakiejś całości. [...] Fabryka to niezależny od nich [robotników – przyp. G.G.] martwy mechanizm, do którego są wcielani jako żywe akcesoria” [Karol Marks, *Kapitał. Krytyka ekonomii politycznej*, t. 1: *Proces wytwarzania kapitału* (brak nazwiska tłumacza), Warszawa: Książka i Wiedza 1951, s. 455]. W *Manifestie komunistycznym* czytamy, że robotnicy „są niewolnikami nie tylko klasy burżuazyjnej, państwa burżuazyjnego, są co dzień, co godzinę ujarzmiani przez maszynę” [Karol Marks, Fryderyk Engels, *Manifest komunistyczny* (brak nazwiska tłumacza), Warszawa: Książka i Wiedza 1949, s. 35]. Owo ujarzmianie przez maszynę dokonuje się przez wielogodzinną, monotonną, bezrefleksyjną pracę przy obsłudze maszyn, w trakcie której ludzie sami działają jak automaty.

<sup>65</sup> *Metropolis*, reż. Fritz Lang, Niemcy 1927.

<sup>66</sup> Viktor Engelhardt, jeden z pierwszych filozofów techniki, opisując zjawisko uprzedmiotowienia robotników w fabrykach, powoływał się na wypowiedź pewnego tokarza, który wyznał, że uprzedmiotowienie to staje się już nie do zniesienia: „Staram się wykrzesać z siebie zainteresowanie moją



Pokryty brudem, nieco zardzewiały, ale nieustannie pracujący – uosabia proletariat. Jednocześnie jawi się on dosłownie jako robot. To tyleż „zakładnik” stosunków produkcji, co wytwór kapitalizmu, wszak został wyprodukowany w fabryce jako jeden z wielu seryjnych przedmiotów zaprogramowanych, by służyć ludziom (ma sprzątać planetę).

Jeśli WALL·E uosabia proletariat, to Eve technonaukę – narzędzie współczesnego kapitalizmu. Jest piękna, zwinna, wysoce wyspecjalizowana, nastawiona na wykonanie zadania, niszcząca napotkane przeszkody. Do czasu, gdy w jej wnętrzu pojawi się kiełkująca roślina. Od tego momentu jawi się nie tyle „kapitalizmem z ludzką twarzą”, co raczej „technonauką z zielonym sercem”. Przesunięcie tego akcentu ma niepoślednie znaczenie dla ekologicznej wymowy filmu. To nie ludzie jawią się tutaj jako „miara wszystkiego”, ani też roboty czy sztuczna inteligencja w duchu transhumanizmu, lecz dobro wielu form życia; to nie postęp gospodarczy, technologiczny, zyski finansowe i konsumpcję przedstawiono jako cel, lecz wieloaspektowy dobrostan ludzkich i nie-ludzkich bytów. Tak wyznaczone priorytety rzucają określone światło na futurystyczną wizję gatunku ludzkiego, który nie zdołał w porę zmienić swego nastawienia i celów.

W filmie *WALL·E* ludzie pojawiają się w trzech odsłonach: po raz pierwszy w retrospektywie, gdy na ekranach zaśmieconego i wyludnionego miasta-planety widzimy ciągle działające wideoreklamy zachęcające do opuszczenia Ziemi i przeprowadzki do

mieszkania nie z tej planety; wykup rejs luksusowym apartamentowcem; leć, a my w tym czasie posprzątam; oto flagowy okręt naszej floty aksjomat; spędź następne pięć lat pod opieką naszej w pełni zautomatyzowanej załogi; zrzuć odpowiedzialność na barki kapitana i autopilota, a sam oddaj się rozrywce, rozkoszom stołu i odpoczynkowi w objęciach wszechobecnych poduszkowców; palcem nie będziesz musiał kiwnąć<sup>67</sup>.

Drugi raz napotykamy ludzi w zautomatyzowanym statku-sanatorium. Jego mieszkańcy nie chodzą, lecz przemieszczają się w funkcjonalnych, automatycznych fotelach. Nie gotują – pożywne substancje dostarcza biotechnologia. Nie trzeba trudzić się interakcjami *face to face*, wszak wszystko można załatwić *on-line*. Wszyscy są otyli, leniwi, hedonistyczni, fizycznie i mentalnie podobni do siebie nawzajem. Nie interesuje ich sprawiedliwość społeczna, międzygatunkowa, nie mają poglądów ani żadnych celów. Trwają. To karykaturalny obraz *Ostatniego człowieka* i *Końca*

---

pracą, ale nie mogę. [...] Moja dusza nie może żyć, jeżeli metoda pracy powoduje, że nie ma o czym myśleć. [...] Kiedy myślę o kolejnym dniu pracy, ogarnia mnie zgroza. A gdy rano zaczynam pracę, trudno mi wyobrazić sobie, że wytrzymam tę mękę przez dziesięć godzin”. Viktor Engelhardt, *Światopogląd a technika*, w: *Kultura techniki. Studia i szkice*, wybór i wpraw. Erhard Schütz, tłum. Izabela i Sven Sellmer, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie 2001, s. 212.

<sup>67</sup> *WALL·E*, 5:04 – 5:37.

historii Francisa Fukujamy<sup>68</sup>: końca idei, wyczerpania projektów ustrojowych, wiary w zachodnią wyjątkowość gospodarczą. W tym świecie wyłom stanowią dwie maszyny, które w wyniku miłosnych perturbacji znalazły się na pokładzie statku kosmicznego: WALL·E przenoszący biologiczny brud na idealny statek i Eva zainfekowana roślinnością, która wymyka się technomilitarnemu przeznaczeniu. Kapitan statku kosmicznego widząc przywiezioną z Ziemi roślinę, dochodzi do wniosku, że jeśli taki organizm zdołał wykiełkować na planecie, to widocznie ta zaczęła się odradzać, stwarzając ponownie warunki do życia ludzi. Chociaż obrazy z dalekiej przeszłości wyświetlane i komentowane przez komputer (niczym na stronach Wikipedii): zielone łąki, a nad nimi błękitne niebo, tańczący ludzie, ujęcia gwarynych, kolorowych ulic nie przystają do diagnozy aktualnych warunków życia na Ziemi, kapitan postanawia podjąć ryzyko i skierować statek ku planetarnemu domowi. Patrząc na małą roślinę, a potem na globus Ziemi, wypowiada słowa: „Wystarczy o ciebie trochę dbać, a...”<sup>69</sup>. Konfrontując się z wytycznymi dowództwa sprzed siedmiuset lat, które uznało, że skażenie oraz zaśmiecenie środowiska nie pozwala na rekolonizację planety (jak widzimy i słyszymy z archiwum wideo z odległej przeszłości: „Zamiast sprzątać ten śmietnik, sensowniej będzie zamieszkać w kosmosie”<sup>70</sup>), kieruje statek ku niegdyś zielonej planecie. W trzeciej odsłonie ludzie, a wraz nimi WALL·E i Eve, przybywają na Ziemię. Tu, jak oświadcza przybyszom kapitan, „będziecie uprawiać najróżniejsze rośliny i robić z nich jedzenie, np. pizzę”<sup>71</sup>. W końcowych napisach z podkładem animacyjnym widać ludzi i roboty współpracujące ze sobą: sieją zboże, naprawiają budynki i sprzęty, zalesiają ziemię, a ze starego buta-śmiecia, znalezionej przez WALL·E’go wyrasta okazałe drzewo, do którego chętnie powraca filmowa para zakochanych w sobie robotów. To obraz odkupienia zanurzony w myśli judeochrześcijańskiej – ludzie i maszyny wychodzą ze statku niczym z arki Noego, która po wielu latach dobiła do brzegu. Ludzie zaczynają nowe życie, kierując się ideami mającymi zapobiec popełnianiu starych grzechów: dewastacji środowiska, konsumpcjonizmowi, hedonizmowi<sup>72</sup>. Idee te jawią się raczej jako ekologia humanistyczna niż postantropocentryczna, wielogatunkowa różnorodność, wszak bohaterowie podejmują wysiłek zmian, by ponownie – jako ludzie – zadomowić się na Ziemi. Czynią to jednak już nie poprzez ekspansję, bezwzględną eksplorację, nieokiełznany konsumpcjonizm, lecz dbałość o tzw. zrównoważony rozwój.

---

<sup>68</sup> Francis Fukuyama, *Ostatni człowiek*, tłum. Tomasz Bieroń, Poznań: Zysk i S-ka 1997; tegoż, *Koniec historii*, tłum. Tomasz Bieroń, Marek Wichrowski, Poznań: Zysk i S-ka 1998.

<sup>69</sup> WALL·E, 1:06:50.

<sup>70</sup> WALL·E, 1:08:37.

<sup>71</sup> WALL·E, 1:29:43.

<sup>72</sup> Joseph Laycock, WALL·E, „Journal of Religion & Film” 2009, Vol. 13, Iss. 1, <https://tinyurl.com/y27ms79c> [dostęp: 1 sierpnia 2022].

Przesłanie filmu jest jasne: szaleństwo antropocenu/kapitalocenu to źródło zła na świecie niszczące zarówno ludzkie, jak i nie-ludzkie życie. Nie da się zagwarantować dobrostanu wszystkich istnień (w filmie chodzi jednak przede wszystkim o życie ludzi), podążając dłużej tą drogą. Na jej końcu nieuchronnie czeka zagłada. Być może ocaleją nieliczne formy życia (jak towarzyszący bohaterom przez cały film insekt), ale większość organizmów nie będzie miała szans na przetrwanie. W filmie wyraźnie zarysowano dualistyczną wizję natury – kultury: z jednej strony poznajemy z retrospekcji zielono-błękitną planetę (jej obrazy zostały zarchiwizowane i zachowane na komputerach), z drugiej strony, od początku projekcji widzimy wstrząsające rezultaty ekspansywnego antropocenu/kapitalocenu: śmieci, zgliszcza, ruiny, wysoki poziom skażenia, brak życia. Odkupienie ludzkości przedstawione na końcu filmu promuje już inny obraz, to nie dualistycznie ujęta natura – kultura, lecz współistnienie ludzkich i nie-ludzkich form życia, a technologia jawi się jako jeden z elementów współuczestniczących w budowaniu wspólnego dobrostanu. Projekt przyszłego świata przedstawiony w ostatnich ujęciach określić można jako ekohumanizm i ekologicznie zorientowaną kulturę – to koncept z drugiej połowy XX wieku prezentowany przez amerykańskiego intelektualistę Lewisa Mumforda i projektanta krajobrazu Iana McHarga, głoszący, że jako jednostki powiązani jesteśmy zarówno z innymi ludźmi, jak i z wytworami kultury oraz środowiskiem przyrodniczym, w którym egzystujemy. Nasze mieszkania, domy, miasta winny uwzględniać potrzebę międzyludzkich i nie-ludzkich relacji, a nie oddalać człowieka od przyrody (np. poprzez wycinanie drzew rosnących przy ulicach, likwidowanie zielonych skwerów na rzecz betonowych placów). W kontekście natury jesteśmy częścią Ziemi i dlatego winniśmy angażować się w procesy, które zapewnią dobre życie wszystkim (zarówno ludzkim, jak i nie-ludzkim) formom życia<sup>73</sup>.

W kontekście powyższych ustaleń czasową i przestrzenną ramę produkcji studia Pixar uznać można zarówno za atut, jak i ograniczenie. W pierwszym ujęciu całkiem długi czas wyznaczający ramy filmu (ok. 700 lat), wykraczający poza indywidualne życie człowieka oraz jego najbliższych potomków, pozwala na refleksję o długofalowych skutkach eksploracji Ziemi, produkowania technologii w celu sprawowania władzy nad nią i poprzez nią, a więc także ustanawiania prawa, zasad, narzędzi nadzoru i weryfikacji (w filmie *WALL·E* rolę tę pełni komputer funkcjonalnie i wizualnie nawiązujący do superkomputera z obrazu *2001: odyseja kosmiczna*<sup>74</sup>). Z drugiej strony dawne życie na Ziemi poznawane przez musicale i kolorowe reklamy daje ułudę szczęśliwego losu doświadczanego niegdyś przez wszystkich miesz-

---

<sup>73</sup> William J. Cohen with a foreword by Frederick R. Steiner, *Ecohumanism and the Ecological Culture. The Educational Legacy of Lewis Mumford and Ian McHarg*, Philadelphia: Temple University Press 2019. Zob. także tekst o zmianach klimatycznych i skutkach tych zmian odczuwalnych na terenach mocno zurbanizowanych, gdzie likwiduje się tereny zielone i pokrywa je np. kostką brukową: Dorota Matuszko, *Klimat tu i teraz*, w: *Za pięć minut dwunasta*, s. 259–316.

<sup>74</sup> *2001: a Space Odyssey (2001: odyseja kosmiczna)*, reż. Stanley Kubrick, USA/Wielka Brytania 1968.

kańców planety. Nie widzimy podziałów klasowych, rasowych, genderowych, ani zróżnicowanego dostępu różnych grup do dóbr przyrody, jak również nierównych obciążeń związanych z ich użytkowaniem. Z perspektywy odległego czasu i przestrzeni los jednostek czy grup ludzkich oraz ich relacje ze środowiskiem, jawą się jako nieznaczące, wszyscy ludzie w równym stopniu są ofiarami i sprawcami katastrofy ekologicznej. Mottem tego filmu można by uczynić fragment z *Ekokrytyki* Petera Barry'ego:

Sledzenie i zwalczanie niesprawiedliwości o charakterze rasowym, genderowym i klasowym bez wątplenia stanowi godny pochwały cel dla krytyków i teoretyków, jednak nierozsądnie jest działać tak, jak gdyby dokonanie zmiany w tych kwestiach odsuwało także groźbę katastrofy naturalnej. Jeżeli sobie tego nie uświadomimy, zaczniemy przypominać kogoś, kto zaharowuje się na śmierć, walcząc o lepsze warunki pracy dla załogi na pokładzie Titanica, który mknie wprost na górę lodową<sup>75</sup>.

– ...albo na górę śmieci. Tylko że z tonącego Titanica najwięcej ludzi ocalało z górnego pokładu zajmowanego przez zamożną część podróżnych, to tam znajdowały się szalupy ratunkowe, w przeciwieństwie do niższych pokładów przeznaczonych dla biedniejszych pasażerów. Tak jak Barry zakłada, że stosunki klasowe, społeczno-ekonomiczne stanowią drugorzędną, czy nawet trzeciorzędną kwestię, gdy w grę wchodzi katastrofa Titanica czy klęska ekologiczna, tak w filmie *WALL·E*, aspekt sprawiedliwości środowiskowej nie odgrywa znaczącej roli – ludzie funkcjonują tu jako gatunek *Homo sapiens*, czy raczej jako jednolita masa, bez zróżnicowania na rasę, klasę, stan zdrowia itd. Milcząco jednak założono, że na luksusowym statku kosmicznym opuszczającym planetę po jej zdewastowaniu, znaleźli się ci, którzy wykupili bilet. Tak jak w filmie *Nie patrz w górę*, w obliczu nieuchronnej katastrofy, Ziemię opuścili bohaterowie z grupy politycznej i biznesowej, tak w produkcji Pixara na statku kosmicznym znalazła się uprzywilejowana część populacji ludzkiej. W wersji McKaya na Ziemi nie ma ocalenia dla nikogo i niczego... poza głupotą, ignorancją, autopromocją i cynizmem prezentowanym od początku do końca przez syna i doradcę pani prezydent – na zgliszczach ocalał tylko on. Z kolei eschatologiczny wydźwięk filmu *WALL·E* daje nadzieję tym, którzy uwierzyli, zaufali i nawrócili się na „nowy początek”, „nowe życie” – odrodzenie w duchu wspólnotowości i współpracy. Ten idealistyczny obraz powszechnego dostępu do wszystkich dóbr przyrodniczych i technologicznych zakłada nieistnienie rozmaitego rodzaju podziałów: np. rasowych, klasowych. To tylko jedna z wizji futurystycznego świata, w którym kwestie klimatyczne i ekologiczne niejako oddzielone zostają od społecznych podziałów, czy – jak chce Barry – są nadrzędne względem ludzkich nierówności. Jednak w nurcie ekokrytyki zwracającym uwagę na

---

<sup>75</sup> Peter Barry, *Beginning Theory. An Introduction to Literary and Cultural Theory. An Introduction to Literary and Cultural Theory*, Manchester University Press, 2009. Cytuję za wydaniem polskojęzycznym: tegoż, *Ekokrytyka*, tłum. Monika Białodzia i in., w: *Literatura i jej natury*, s. 30.

sprawiedliwość środowiskową to właśnie wzajemne zależności pomiędzy zmianami zachodzącymi w poszczególnych ekosystemach i nierównością społeczną stanowią ważną część namysłu. Temu zagadnieniu poświęcimy uwagę w kolejnym rozdziale.

## 4.4. Śmieciowe życia i wydalenia<sup>76</sup>

Wszyscy doświadczamy skutków antropocenu/kapitalocenu/plastikocenu, chociaż nie w równym stopniu. Zmiany klimatyczne i kryzys ekologiczny ściśle wiążą się z niesprawiedliwością społeczną: klasową, rasową, genderową. Na te kwestie zwrócono uwagę już w latach dziewięćdziesiątych XX wieku w USA i rozwijano w kolejnych dziesięcioleciach. Celem sprawiedliwości środowiskowej, rozumianej zarówno jako namysł teoretyczny, jak i ruch społeczny, jest dążenie do zniesienia nierówności w dostępie do dóbr i prawo każdego/każdej do życia w bezpiecznym oraz zdrowym środowisku. Sprawiedliwość środowiskowa

obejmuje interesy grup ubogich i politycznie najmniej wpływowych [...]. Grupy te (kraje, zbiorowości etniczne, klasy społeczne), czerpiąc najmniej korzyści ze zmian dokonywanych w środowisku naturalnym, równocześnie najbardziej odczuwają ich zdrowotne i ekonomiczne skutki: od konieczności mieszkania czy pracowania w środowisku zanieczyszczonym (fabryki, wysypiska śmieci, składowiska odpadów toksycznych i in.), przez doświadczanie katastrof ekologicznych i anomalii pogodowych, aż do nierównego wykorzystania dóbr naturalnych (dystrybucji surowców, dostępu do czystej wody, czystego powietrza, zdrowej żywności, terenów rekreacyjnych)<sup>77</sup>.

Przykładowo: nagłośnione medialnie wydarzenie z 24 kwietnia 2013 roku – zawalenie się fabryki w Bangladeszu, gdzie zginęło ponad tysiąc osób, a dwa razy tyle odniosło obrażenia (głównie kobiet), ujawniło okropne warunki pracy w tym zakładzie tekstyliów, ale także bezpośredni wpływ kontaktu z toksycznymi substancjami używanymi do produkcji odzieży na stan zdrowia osób zatrudnionych w takich miejscach. Odpady elektroniczne z Unii Europejskiej składowane w krajach Afryki i Azji to przykład na to, że polityka zarządzania śmieciami nie sytuje się poza kwestiami społecznymi. W wielu państwach widoczne jest rozwarstwienie społeczne, przejawiające się m.in. tym, że gdy część ludzi, firm, korporacji bogaci się na eksploatacji oraz destrukcji przyrody, to inni ponoszą tego najgorsze konse-

---

<sup>76</sup> Rozdział ten, opracowany jako artykuł, ukazał się w wersji anglojęzycznej: *Wasted lives and expulsions. A study of Beasts of the Southern Wild by Benh Zeitlin*, „Images. The International Journal of European Film, Performing Arts, and Audiovisual Communication” 2022, no. 40, s. 71–90.

<sup>77</sup> Dawid Gostyński, *Hasło: sprawiedliwość środowiskowa*, w: *Literatura i jej natury*, s. 201. Zob. także: Kasia Jasikowska, Patryk Sierpowski, Natalia Styrnol, Dorota Guzik, *(Nie)sprawiedliwość klimatyczna*, w: *Za pięć minut dwunasta*, s. 181–232; Beata Kowalska, *Klimat i pleć*, w: *Za pięć minut dwunasta*, s. 233–257.

kwencje, np. mieszkając na skażonych terenach, pracując z toksycznymi pestycydami<sup>78</sup>. Jeśli dodamy do tego nasilające się migracje klimatyczne z obszarów szczególnie dotkniętych suszą lub powodzią do bezpieczniejszych miejsc (według raportu Międzynarodowego Ruchu Czerwonego Krzyża i Czerwonego Półksiężycyca od września 2020 do lutego 2021 roku 12,6 mln ludzi opuściło swoje miejsce zamieszkania ze względu na dotkliwe efekty zmian klimatycznych)<sup>79</sup>, wywołujące międzynarodowe napięcia, to uzyskamy obraz wielu wzajemnie warunkujących się kwestii ekologicznych i społecznych.

Zygmunt Bauman w *Życiu na przemiał* (*Wasted Lives. Modernity and Its Outcasts*) stawiał tezę, że struktury społeczno-ekonomiczno-polityczne późnej nowoczesności wyrzuciły na margines, czy wręcz poza niego, całą rzeszę ludzi: azylantów, emigrantów, bezrobotnych, niepełnosprawnych. W jego wizji wielu mieszkańców globalnej wioski nie jest w stanie dogonić rozpedzonego pojazdu kapitalizmu i konsumpcjonizmu lub też – będąc w tej maszynie – nieustannie jest narażonych na wypadnięcie z niej, co również równa się odrzuceniu. Zwrot „wasted lives” odnosi się do mechanizmów wyrzucających na śmietnik cywilizacji wymienione grupy ludzi i konsekwencji tych działań. Socjolog pisze jednak także o rzeczach-śmieciach, odpadach, zużytych produktach oraz informacjach, które przestały być potrzebne i tak jak wypchnięci ze społeczeństwa ludzie, stały się bezużyteczne, a jednocześnie – ze względu na swą wszechobecność – stanowią problem, którego ciągle nie udaje się rozwiązać. „Rewanż” materialnych odpadów objawia się zalewem produkowanych, kupowanych, konsumowanych, wyrzucanych rzeczy i zastępowanych kolejnymi produktami, co skutkuje rozrastającymi się wyspami śmieci na lądzie i wodzie; emisją dwutlenku węgla do atmosfery; globalną destrukcją przyrody i kryzysem klimatycznym. Bauman wnioskował, że utrzymanie dotychczasowego tempa produkcji i konsumpcji oraz permanentnej modernizacji doprowadzi zarówno do większego zalanienia planety śmieciami, jak i zwiększenia liczby ludzi niemogących nadążyć za tym tempem, wykluczonych z owego procesu, a w konsekwencji traktowanych przez system jako „zbędnych”, „bezużytecznych”, „nadliczbowych”.

W momencie wydania *Wasted Lives* czytelnicy zwracali uwagę przede wszystkim na czynniki społeczno-ekonomiczne przedstawiane przez Baumana. Szczególnie dyskutowana była teza, że to postęp gospodarczy i globalizacja są machiną wytwarzającą coraz większą liczbę marginalizowanych<sup>80</sup>. W mniejszym stopniu

---

<sup>78</sup> Zob. Zofia Prokop, Jagoda Byszko, Karol Nowak, *Epoka człowieka?*, w: *Za pięć minut dwunasta*, s. 94–99.

<sup>79</sup> K. Lumpur, *New Report: Alarming Levels of Climate-Related Displacement*, 2021, March 16, <https://tinyurl.com/4cjtuvz2> [dostęp: 26 lipca 2023]; zob. także: *Responding to Disasters and Displacement in a Changing Climate: Case Studies – Asia Pacific National Societies in Action*, Genewa 2020, <https://tinyurl.com/4favvsz6> [dostęp: 31 sierpnia 2021].

<sup>80</sup> Zob. np. omówienie wydania polskojęzycznego książki Baumana z 2004 roku przez Rafała Materę: <https://tinyurl.com/46wj37nv> [dostęp: 16 sierpnia 2021].

zwracano uwagę na rzeczy-śmieci. Jak możemy przeczytać w jednej z recenzji, „trudno litować się nad materialnym światem w porównaniu z dramatem humanizmu”<sup>81</sup>. Także kwestie ekologiczne pozostawały wówczas poza głównym spektrum analizy *Wasted Lives*. Po prawie dwudziestu latach od ukazania się monografii Baumana, konsekwencje modernizacji i dążenia do wzrostu gospodarczego dla ludzkich i nie-ludzkich podmiotów oraz przedmiotów, jak i całej planety są bardziej wyraźne. Dyskusje na temat antropocenu i badania dotyczące kolejnych etapów jego kształtowania wykazały wyraźny związek między działalnością ludzi (w tym zwłaszcza zagarnianiem, regulowaniem, eksplorowaniem dóbr naturalnych i permanentną modernizacją obszarów rozwiniętych)<sup>82</sup> a produkowaniem i składowaniem odpadów oraz „życia na przemiał” w takich miejscach. Składowanie przez kraje zachodnie odpadów elektronicznych i zużytego sprzętu gospodarstwa domowego w afrykańskim mieście Agbogbloshie (tzw. Toxic City), będącym domem oraz miejscem pracy dla tamtejszej, skrajnie ubogiej społeczności, to tylko jeden z przykładów potwierdzających paralelną traktowania materialno-elektronicznych odpadów i losu ludzi, którzy nie zdążyli na ekspres modernizacji. Pozostało im życie na wysypisku śmieci – nie tylko w sensie metaforycznym, lecz także dosłownym.

Jeśli Bauman pisał o wykluczaniu różnych grup z procesów modernizacji, to współczesna socjolożka Saskia Sassen wskazuje na wypędzenie/wydalenie (*Expulsions*) – zjawiska nieco innego niż bardziej rozpowszechnione ‘wykluczenie społeczne’. Argumentuje, że złożone systemy eksploatacji złóż naturalnych, uprawnych monokultur, mnożenie toksycznych śmieci, zmian geoprzyrodniczych, wyczerpania tzw. taniej siły roboczej, sprawiają, że niektóre rejony planety przestają nadawać się do życia tak dla ludzkich, jak i nie-ludzkich istot:

Globalizacja kapitału i gwałtowny wzrost możliwości technologicznych doprowadziły do znacznych przeskalowań. To, co mogło być niewielkimi przemieszczeniami i stratami w latach osiemdziesiątych, takimi jak deindustrializacja na Zachodzie i w kilku krajach afrykańskich, do lat dziewięćdziesiątych rozwinęło się w dewastację na ogromną skalę (czego przykładem jest Detroit i Somalia). Postrzeganie tego zjawiska jako tych samych nierówności, ubóstwo i możliwości technologicznych – tyle, że zwielokrotnionych – może przesłonić nam szerszy trend. Podobnie jest ze środowiskiem naturalnym. Używamy biosfery i powodujemy lokalne zniszczenia od tysięcy lat, ale dopiero w ostatnich trzydziestu latach zniszczenia te urosły do rangi wydarzenia planetarnego, które powraca jak bumerang, często uderzając w miejsca, które nie miały nic wspólnego z pierwotnymi zniszczeniami, ta-

---

<sup>81</sup> Tamże.

<sup>82</sup> O ile przyjmuje się, że antropocen charakteryzuje się znacznym wpływem człowieka na geoi biosystemy Ziemi, o tyle nie ma pełnej zgody w kwestii periodyzacji tego procesu. Crutzen wiązał je z rewolucją przemysłową sprzed dwustu lat, ale proces ten można ująć zarówno w tzw. długiej historii trwania rozpoczynającej się dużo wcześniej, jak i krótkiej, odnoszącej się do kilku ostatnich generacji. Na temat kolejnych faz zmian przyrodniczych i geologicznych spowodowanych działalnością ludzi zob. Simon L. Lewis, Mark A. Maslin, *The Human Planet. How We Created the Anthropocene*, London: Penguin Random House UK 2018.

kimi jak wieczna zmarzlina Arktyki. I tak dalej z innymi dziedzinami czy obszarami życia, z których każdy ma swoją specyfikę<sup>83</sup>.

Jednym ze skutków tych działań są wspomniane wyżej migracje klimatyczne – ich ofiary opuszczają dotychczasowe domy, siedliska (lub są przenoszone instytucjonalnie), ale najczęściej bez gwarancji, że trafią w lepsze miejsce. W tym sensie można mówić zarówno o geograficzno-biologicznych wyeksploatowanych, wyniszczonych, wydalonych (*expelled*) obszarach, jak i o wydalonych (*expelled*) społecznościach, a szerzej, o ludzko – i nie-ludzkiej wspólnotach (*community*).

Kino – w jego różnych rodzajach i gatunkach – od wielu lat przedstawia opisane przez Baumaną wzajemnie warunkujące się zagadnienie nadprodukcji materialnych śmieci i problemów społecznych związanych z poszerzaniem grona ludzi skazanych na „śmieciowe życie”. Dość wymienić kilka przykładowych filmów: dokumenty, takie jak *Śmietnisko* z 2010 roku Lucy Walker<sup>84</sup> o procesie tworzenia z odpadów portretów zbieraczy z wysypiska w Rio de Janeiro; *Nadejdą lepsze czasy* z 2014 roku Hanny Polak<sup>85</sup>, którego bohaterką jest jedenastolatka żyjąca na wysypisku śmieci, oraz *Zbieracze i zbieraczka* z 2020 roku Agnès Vardy<sup>86</sup>, ukazujący różny stosunek współczesnych ludzi do odpadów, w tym zbierania uprawnych odrzutów z pól, które dla pewnych osób stanowią ważne źródło pożywienia; dramat *Adwokat* z 1998 roku Stevena Zailliana<sup>87</sup> o walce prawnika reprezentującego społeczność żyjącą na terenie skażonym toksycznymi odpadami, które powodują śmiertelne choroby ludzi i zwierząt; film kryminalno-przygodowy *Śmieć* z 2014 roku w reżyserii Stephena Daldry’ego<sup>88</sup> o ubogich chłopcach znajdujących na wysypisku portfel, który staje się przyczyną ich kłopotów.

Wzajemnie warunkujące się zagadnienie nadprodukcji materialnych śmieci, kryzysu ekologicznego i problemów społecznych związanych z poszerzaniem grona ludzi skazanych na „śmieciowe życie” szczególnie silnie zaznacza się w postapokaliptycznym nurcie *science fiction* oraz ekohorrorach. W wielu z tych produkcji ujawnia się nie tylko baumanowskie „śmieciowe życie”, lecz także zdiagnozowane przez Sassen wydalenie/wyrzucenie niektórych ludzi po kapitalistyczno-ekologicznej katastrofie. W wizji przyszłości *Wodnego świata* z 1995 roku Kevina Costnera i Kevina Reynoldsa, w której po stopnieniu lodowców Ziemia zamienia się w wielki ocean, wyrzutkowie próbują przetrwać na tratwie. Ich przeżycie i dotarcie do suchego lądu zależy tyleż od sprytu i determinacji, co od racjonowania pitnej wody

---

<sup>83</sup> Saskia Sassen, *Expulsions: When Complexity Produces Elementary Brutalities*, Cambridge–London: The Belknap Press of Harvard University Press 2014, s. 3–4.

<sup>84</sup> *Waste Land (Śmietnisko)*, reż. Lucy Walker, Brazylia/Wielka Brytania 2010.

<sup>85</sup> *Nadejdą lepsze czasy*, reż. Hanna Polak, Dania/Polska 2014.

<sup>86</sup> *Les glaneurs et la glaneuse (Zbieracze i zbieraczka)*, reż. Agnès Varda, Francja 2020.

<sup>87</sup> *A Civil Action (Adwokat)*, reż. Steven Zaillian, USA 1998.

<sup>88</sup> *Trash (Śmieć)*, reż. Stephen Daldry, Brazylia/Wielka Brytania 2014.



oraz umiejętnego wykorzystywania wszelkich śmieci z dawnej rzeczywistości przemienianych w użyteczne narzędzia. Ekologiczno-społeczni wyrzutkowie z filmów *Mad Max 2* z 1981 roku, a zwłaszcza *Mad Max: Fury Road* z 2015 roku w reżyserii George'a Millera<sup>89</sup>, walcząc o przetrwanie z gangami kontrolującymi dostęp do techniki oraz resztek dóbr naturalnych, używają wszelkich artefaktów z utraconej przeszłości. Pośród ruin i śmieci żyje także bohater i matka tytułowego *Ludzkiego dziecka* z 2006 roku, którego reżyserem jest Alfonso Cuarón<sup>90</sup>. Segregacja społeczna i nierówny dostęp do pożywienia, leków, wszelkich dóbr cywilizacyjnych w obliczu katastrofy klimatycznej to kanwa fabuły *Snowpierces: Arka przymierza* z 2013 roku Joon-ho Bonga<sup>91</sup>. Jedyni ludzie ocalali z katastrofy skutkującej zlodowaceniem całej planety, przemierzają świat supernowoczesnym pociągiem, którego poszczególne sektory przeznaczone są dla określonych klas społecznych, a przejście z jednego do drugiego wagonu jest prawie niemożliwe.

W wymienionych wyżej wizjach przyszłości, katastrofy ekologiczne odciskają piętno zarówno na środowisku, jak i strukturach społecznych, ludzko – i nie-ludzki dobrostanie na całej planecie. Na śmietniku postapokaliptycznej rzeczywistości łąduje zarówno wiele gatunków roślin, jak i ludzkich oraz nie-ludzkich zwierząt niemogących przetrwać w skrajnie trudnych warunkach (najczęstsze przyczyny pojawiające się w futurologicznej fantastyce to: powódź, susza, zlodowacenie planety, skażenie radioaktywne, pandemia).

Postapokaliptyczna fantastyka w jej różnych odmianach gatunkowych zaangażowana w przedstawianie alternatywnych obrazów rzeczywistości, prowokuje widzów do ponownego przemyślenia miejsca ludzi na Ziemi, naszych relacji z różnorodnymi formami życia i polityczno-etycznej odpowiedzialności za możliwe lub prawdopodobne kształty przeszłości. Jednocześnie obrazy te – jako wytwory czasów, w których powstały – odsłaniają aktualne wyobrażenia twórców i widzów ekofikcji na temat możliwych, prawdopodobnych kierunków, w których (być może) będziemy podążać, jeśli w porę nie zmienimy sposobu myślenia i działania.

A jeśli nie w porę? Jeżeli nie tylko przeszłość, lecz także przyszłość już się wydarzyła? Jeśli to nie wizja przyszłości, lecz diagnoza świata od dawna pogrążonego w antropocenie/kapitalocenie?<sup>92</sup> Gdyby przyjąć stanowisko autorów raportu *The Trajectory of the Anthropocene. The Great Acceleration* z 2015 roku<sup>93</sup> oraz autorów pracy *The Human Planet. How We Created the Anthropocene* z 2018 roku<sup>94</sup>, że dzia-

<sup>89</sup> *Mad Max 2*, reż. George Miller, USA 1981; *Mad Max: Fury Road (Mad Max: na drodze gniewu)*, reż. George Miller, Australia/USA 2015.

<sup>90</sup> *Children of Men (Ludzkie dzieci)*, reż. Alfonso Cuarón, USA/Wielka Brytania 2006.

<sup>91</sup> *Snowpiercer*, reż. Joon-ho Bong, Czechy/Francja/USA/Korea Południowa 2013.

<sup>92</sup> Na temat relacji Anthropocene/Capitalocene zob. Donna J. Haraway, *Staying with the Trouble*, s. 44–51.

<sup>93</sup> Will Steffen i in., *The Trajectory of the Anthropocene. The Great Acceleration*, „The Anthropocene Review” 2015, no 2, s. 81–98.

<sup>94</sup> Zob. przyp. 82 w tym rozdziale.

łania ludzi od dawna wpływają na zmiany klimatyczne, a od połowy XX wieku są znaczące i destrukcyjne, to na przywołane wyżej filmy spojrzeć można jak na prze-czuwane od dawna obrazy konsekwencji antropocentrycznego, kapitałocentrycznego porządku na świecie. Porządek ten wyznaczany także przez plantacjocentryzm objawia się m.in. w zaniku bioróżnorodności, procesach radykalnej monokulturo-wości biologicznej, eliminacji niepożądanych roślin, zwierząt i hodowania tylko wybranych gatunków<sup>95</sup>. Dotyczy to także ludzi – redukcji warunków i stylów życia do tego, co tzw. cywilizowany świat uważa za dobre, właściwe życie oraz pod-urządkowywania, zniewalania lub wyrzucania poza społeczeństwo grup niewpi-sujących się w ten monokulturowy model<sup>96</sup>.

\*

Jednym z bardziej przejmujących filmów ukazujących baumanowskie „śmieciowe ży-cie”, ale także „wyplute/wydalone życie” analizowane przez Sassen jest produkcja *Bestie z południowych krain* z 2012 roku w reżyserii Benha Zeitlina. Dramat z elementami realizmu magicznego i *fantasy* przedstawia z perspektywy kilkuletniej dziewczynki życie z ojcem o imieniu Wink, a szerzej ze społecznością mieszkającą za tamą od-gradzającą ich egzystencję od tej, która toczy się po drugiej stronie – w nowoczesnej, zindustrializowanej części miasta. Burza, która rozpętuje się w pewnym momencie filmowej akcji, zmusza bohaterów do walki o przeżycie, a ich wątłe siły oraz niewiel-kie zasoby pożywienia i innych rzeczy niezbędnych do przetrwania uszczuplają się jeszcze bardziej. Film po wejściu na ekrany kin, jak i później, często interpretowano jako metaforę katastrofy spowodowanej huraganem Katrina w sierpniu 2005 roku oraz podnoszenia się społeczności z południowej części USA dotkniętej tym kata-klizmem<sup>97</sup>. Tę linię interpretacyjną dodatkowo wzmacnia wcześniejszy, krótkometra-żowy film Zeitlina, *Glory at Sea*<sup>98</sup>, osadzony w postapokaliptycznym Nowym Orleanie, gdzie grupa ocalałych próbuje odzyskać swoich bliskich pochłoniętych przez wodę. W *Bestiach z południowych krain*, Bathtub – miejsce zamieszkiwane przez bohaterów – wzorowane na Isle de Jean Charles w południowej Luizjanie, jak i ujęcia kręcone na mokradłach Luizjany oraz muzyka pogrzebowa Nowego Orleanu utwierdzają ten

---

<sup>95</sup> Anna Tsing, *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, Princeton: Princeton University Press 2015. Zob. także: Gregg Mitman, *Reflections on the Plantationocene: a Conversation with Donna Haraway and Anna Tsing*, „Edge Effects” 2019, June 19, <https://edgeeffects.net/haraway-tsing-plantationocene/> [dostęp: 27 sierpnia 2021].

<sup>96</sup> Donna J. Haraway obok takich pojęć jak *Anthropocen* i *Capitalocen* używa także słowa *Plan-tationocen* i podkreśla, że zarówno regulacja przyrody, jak społeczności (niewolnictwo, kolonializm, rasizm, wymuszone systemy produkcji i reprodukcji) spowodowały przyspieszenie kapitalocenu. Ha-sło: *Capitalocene and Chthulucene*, w: *Posthuman Glossary*, s. 79–83.

<sup>97</sup> Zob. Anna Hartnell, *After Katrina. Race, Neoliberalism, and the End of the American Century*, New York: SUNY Press 2017, s. 27, 169 i nast.

<sup>98</sup> *Glory at Sea*, reż. Benh Zeitlin, USA 2008.

kontekst, odsyłają widzów do określonego geokulturowego kręgu, chociaż niekoniecznie bezpośrednio związanego z huraganem Katrina. Reżyser *Bestii z południowych krain* w jednym z wywiadów podkreślał, że filmowa burza była raczej inspirowana huraganem Gustav z 2008 roku, a punkty odniesienia dla obrazów naturokultury (*natureculture*) w Bathtub to: utrata gruntów w południowej Luizjanie, problemy z tamami wokół Missisipi i wtargnięcie słonejszej wody, wyciek ropy naftowej na platformie wiertniczej Deepwater Horizon w 2010 roku, jak i wiele innych wydarzeń<sup>99</sup>. Dziś, po zgoła dziesięciu latach od premiery filmu, odniesienia do geobiokulturowego kręgu Luizjany pierwszej dekady XXI wieku nadal są dostrzegalne, ale jednocześnie pokusić się można o interpretację wychodzącą poza ten czas i przestrzeń, czy też nieograniczającą się wyłącznie do niego.

## Mur

Mur w *Bestiach z południowych krain* ma wymiar fizyczny (tama wodna), mentalny (sposób myślenia o sobie i ludziach żyjących po drugiej stronie) oraz symboliczny (sucha, zurbanizowana, a w domyśle bezpieczna strefa *versus* rozlewiska, na których stoją sklecone ze śmieci zabudowania podkreślające niestabilność, prowizoryczność i biedę). Strukturalnie tamę wpisano w znajome podziały: miasto kontra wieś, globalna Północ *versus* globalne Południe, Wschód i Zachód. Za Baumanem można powiedzieć, że im więcej biesiadników w konsumpcyjnej biesiadzie bogatej Północy, tym więcej odpadów na biednym Południu. Filmowa tama to fizyczna manifestacja nierównego dostępu do dóbr, podziałów społecznych, różnych stylów życia, odmiennych wartości. Są jacyś 'my' i jacyś 'oni'. Zostaje to zarysowane już w pierwszych minutach filmu, gdy kilkuletnia bohaterka-narratorka o imieniu Hushpuppy mówi: „Mieszkamy w najładniejszym miejscu na ziemi. Tata mówi, że za groblą, po suchej stronie, boją się wody jak banda dzieciaków. Zbudowali mur, który nas odcina. Myślą, że wszyscy tu utoniemy. Ale my nigdzie się nie wybieramy”<sup>100</sup>. Filmowy świat bohaterki jest spolaryzowany: ona i tata mieszkają w Bathtub, a za groblą rozciąga się jakiś inny świat,

---

<sup>99</sup> Jeremy Butman, 'Beasts of the Southern Wild' Director: Louisiana is a Dangerous Utopia, „The Atlantic” 2012, June 27, <https://tinyurl.com/2p8fftxp> [dostęp: 23 sierpnia 2021]. W innym wywiadzie Zeitlin powiedział, że nie wszystkie inspiracje czy obrazy, które ostatecznie znalazły się w filmie, były od początku zaplanowane czy uświadomione. Przykładowo, „pierwszy dzień zdjęć był tym samym, w którym eksplodowała Deep Water. Więc początkowo nie było to świadomie zapisane w scenariuszu, lecz było raczej instynktowną paralełą zaistniałą podczas kręcenia”. Bill Graham, [interview] 'Beast of the Southern Wild' Director Benh Zeitlin talks success before release, shriveling up in post-production, and Inspiration, „The Film Stage. Your Spotlight of Cinema” 2012, July 3, <https://tinyurl.com/5n87466j> [dostęp: 23 sierpnia 2021].

<sup>100</sup> Wszystkie cytaty z filmu na podstawie scenariusza: *Beasts of the Southern Wild. Final Draft* written by Lucy Alibar and Benh Zeitlin. Based on the stage play “Juicy and Delicious” by Lucy Alibar, <https://tinyurl.com/yrvm4ejh> [dostęp: 25 sierpnia 2021]. Tutaj wypowiedź ze s. 4.

w którym panują odmienne zasady: „W Bathtub jest więcej świąt niż w reszcie świata [...] Oni mają święta tylko raz w roku [...] Ryby zawijają w folię, dzieci trzymają w wózkach, a kurczaki na patykach”<sup>101</sup>. Odmienność miejsc i sposobu funkcjonowania społeczności po obu stronach grobli, podkreślają także kadry filmowe: Hushpuppy będąc u siebie, patrzy na zachód słońca, a gdy mowa o drugiej stronie, w kadrze pojawiają się wysokie kominy wyrzucające w niebo spaliny.

Wylaniający się z narracji Hushpuppy obraz świata zza grobli – którego nie zna, nie doświadcza, nie uczestniczy w nim – został zapożyczony z opowieści jej ojca i przefiltrowany przez dziecięcą emocjonalność. Słowa padające z ust małej narratorki skłaniają widzów do przyjęcia jej perspektywy oglądu filmowej rzeczywistości, w której Bathtub jawi się jako piękne miejsce położone wśród bujnej roślinności, mieszkańcy spędzają dnie na zabawie ze sobą i zwierzętami, a wieczory na podziwianiu pięknych zachodów słońca. Ta sielankowość od początku jest jednak zaburzona innymi obrazami: zdjęciami rozpadającej się chaty zrobionej z tektury, plastikowych płyt i fragmentów blach, zbliżeń na porozrzucane wokół chaty stare opony i inne śmieci, to znów na zużyte i brudne ubrania dziewczynki, czy ujęcia, w którym Hushpuppy przygotowuje posiłek dla siebie z karmy dla zwierząt. W filmie ścierają się więc dwa obrazy Bathtub: idylliczne *versus* przygnębiające, brudne, śmierdzące. Podkreślane jest to zwłaszcza w „wonnych scenach”: ujęciach zabawy w błocie z kurami i świniami, obrazu dusznej atmosfery lokalnego burdelu, czy zbliżeniach na spocone, brudne i wyniszczone ciała mieszkańców mokradeł. Ten drugi obraz Bathtub zaczyna dominować wraz z rozwojem akcji, dla której punktem krytycznym jest gwałtowna burza odsłaniająca szereg problemów, z którymi borykają się mieszkańcy rozlewiska: biedą, niedostatkami wody pitnej i jedzenia, brakiem dostępu do opieki zdrowotnej i niewidzialnością, czy też nieistotnością dla sposobu funkcjonowania po drugiej stronie tamy.

Z tym obrazem skonfrontowano ludzko-gospodarczy krajobraz po drugiej stronie grobli: zindustrializowany, zorganizowany, nowoczesny. Złożoność organizacyjna i technologiczna tej części miasta, którą można traktować jako symboliczny obraz najnowocześniejszych współczesnych metropolii, ma jednak swoją cenę dla osób wykluczonych z dostępu do bogactw. Ujawnia się to w momencie zagrożenia powodzią, gdy zurbanizowaną część miasta chroni tama, ale zaporą ta nie pozwala na ujście wody z terenu Bathtub, powodując zniszczenie domów, śmierć ludzi oraz zwierząt, a ostatecznie zmuszając ocalałych do porzucenia swego dotychczasowego miejsca zamieszkania. Hushpuppy i kilkoro innych osób, które przeżyły powódź powiększają grono – by użyć słów Sassen – *expelled*; to „ludzie, przedsiębiorstwa i miejsca wydalone z podstawowych porządków społecznych oraz gospodarczych naszych czasów”<sup>102</sup>. W końcowej scenie widzimy kilkoro ludzi kroczących żwawym

<sup>101</sup> Tamże, s. 4–6.

<sup>102</sup> Saskia Sassen, dz. cyt., s. 1.

krokiem po wąskim skrawku suchego łądu otoczonego z dwóch stron wodą. Idą przed siebie ku nieznanemu łądowi, nieznaney przyszłości. To symboliczna scena współczesnych migracji zarobkowych i klimatycznych, migracji wielu osób wyplutych, wydalonych przez brutalne i złożone mechanizmy globalnej gospodarki. Scena ta oglądana po zgoła dziesięciu latach od momentu, gdy film wszedł na ekrany, wydaje się wręcz prorocza, biorąc pod uwagę rosnącą liczbę przesiedleń z terenów nienadających się do zamieszkania oraz migracji w poszukiwaniu lepszych warunków do życia.

## Społeczność

Zanim grupa bohaterów wyruszyła w nieznaną, tworzyła społeczność, żyjącą nieopodal zmodernizowanej części miasta. Geograficzna bliskość tych dwóch światów jest znamieną, odnosi się nie tylko do znanych, utwierdzonych mentalnie dużych podziałów (Północ *versus* Południe, Zachód i Wschód), lecz także do nierówności społecznych w obrębie wewnętrznego systemu miasta – tutaj symbolizowanych przez wodną tamę. Biedni i w domyśle bezrobotni mieszkańcy Bathtub nie uczestniczą w pędzie modernizującej się nowoczesności, nie przyczyniają się do wzrostu PKB, nie są też konsumentami wytwarzanych dóbr. Dla samoodtworzającej się gospodarki opartej na szybkim obrocie towarów i wzroście ilości pieniędzy przechodzących z rąk do rąk, są więc nieistotni, zbędni, a nawet uciążliwi jako ci, którzy nie zostali „zagospodarowani” przez kapitalizm. To jedna z tych grup, którą Bauman określa jako ludzi-odpady. Hushpuppy, Wink i inni mieszkańcy mokradeł także w sensie dosłownym żyją pośród śmieci i ze śmieci – znalezionych odrzutów, z których tworzą swój świat: domy, odzież, jedzenie.

W wizji „śmieciowego życia” istotną rolę odgrywa przyroda. To obraz bujnej, nieuregulowanej żadnym planem roślinności oraz swobodnie poruszających się zwierząt. Dla kontrastu, migawki z życia po drugiej stronie tamy skupiają się na wyznaczonych szlakach ulic i chodników, korytarzy oraz pokoi szpitalnych, a roślinność pojawia się w oddali jako pas zagospodarowanej przestrzeni tylko w ujęciu, gdy Wink ucieka ze szpitala. Wrażenia uporządkowania i zagospodarowania nie niweczy nawet to, że sceny rozgrywają się w obliczu kataklizmu spowodowanego gwałtowną burzą. Jeśli zgodzić się z Baumanem, że „świat nowoczesny jest łądotwórstwem (zwanym inaczej ‘modernizacją’)”<sup>103</sup>, to ujęcia przestrzenno-organizacyjne z tej części miasta traktować można jak ilustrację owego łądotwórstwa. Zadaniem ogrodników (w sensie socjologicznym, nadanym przez Baumana) jest „planowanie pożądanego porządku rzeczy i jego wdrażanie, głównie przez tępienie chwastów, czyli intruzów zakłócających swą obecnością zamierzoną harmonię i udaremniających jej

---

<sup>103</sup> Zygmunt Bauman, *Śmieć*, „Znak” 2014, grudzień, <https://tinyurl.com/5asexkrx> [dostęp: 5 sierpnia 2021].

realizację; chwasty to rośliny, jakie sieją się czy plenią z własnej niejako inicjatywy i nie oglądając się na zezwolenie ogrodnika – nadzorcy i stróża porządku)<sup>104</sup>. Przyrodniczy nieład mokradeł Bathtub odzwierciedla sposób funkcjonowania mieszkańców tam ludzi oraz ich miejsce (a raczej brak miejsca) w nowoczesnym łądotwórstwie. Tak jak pleniący, pączkujący, rozrastający się ekosystem rozlewiska różni się od zaplanowanej, zorganizowanej przestrzeni zindustrializowanej części miasta, tak różnią się sposoby funkcjonowania ludzi po dwóch stronach tamy.

Główni bohaterowie radzą sobie z sytuacją, w której się znaleźli w odmienny sposób. Wink prezentuje postawę rezygnacji i żalu, słabnie fizycznie oraz psychicznie. Elementy realizmu magicznego wkomponowane w fabułę i kadry filmowe, będące emanacją dziecięcego sposobu postrzegania świata, pozwalają na zobrazowanie tego stanu zdjęciami nadchodzących potężnych zwierząt. Wypowiedź Hushpuppy: „Silne zwierzęta wiedzą, kiedy wasze serca są słabe. To czyni je głodnymi i wtedy przychodzą”<sup>105</sup> – odnosi się do pogarszającego się stanu ojca, którego ciało, umysł i emocje zostają opanowane przez bestie: chorobę, biedę, bezdomność, bezradność. Kilkuletnia bohaterka prezentuje inną postawę wobec tych bestii – mimo strachu, braku dachu nad głową, niepewności co do przyszłości po wielkiej powodzi, walczy o przetrwanie. W filmie obrazowo pokazano to jako stanie dziewczynki twarzą w twarz wobec ogromnych turów (w konwencji realizmu magicznego), a później jako marsz z grupką ludzi, którzy przeżyli zalanie Bathtub ku jakiemuś nieznanemu, nowemu życiu.

Tytułowe bestie mają wydzźwięk wieloznaczny. Interpretować je można jako metaforę bezradności i rezygnacji Winka obserwowaną przez córkę. Jednak w olbrzymich, groźnych turach można widzieć także brutalne mechanizmy globalnej gospodarki rynkowej, super-modernizacji, eksploatacji oraz regulacji ludzkich oraz nie-ludzkich form życia, które skazują niektóre grupy na śmieciowe życie, a w takim ujęciu, jakie proponuje Sassen, na przeżucie, strawienie i wydalenie (czy poświęcenie, jak w przypadku Bathtub i jej mieszkańców) obszarów, ekosystemów, ludzi. Wreszcie, bestie odnieść można do filmowych mieszkańców rozlewiska – figuralności tego, co Bauman nazywa ludźmi-odpadami, a Sassen wydalonymi. Skojarzenie mieszkańców Bathtub ze zwierzęcymi bestiami nie jest przypadkowe<sup>106</sup>. Jak zauważa Brianna Burke, badaczka literatury i kultury środowiskowej:

Film odzwierciedla pozycję wielu rdzennych społeczności w Stanach Zjednoczonych i w innych rejonach świata, odnosząc się do różnych znaczeń pojęcia ‘bestie’. Z jednej strony film

---

<sup>104</sup> Tamże.

<sup>105</sup> *Beasts of the Southern Wild. Final Draft*, s. 29.

<sup>106</sup> Dziękuję Monice Świerkosz za zwrócenie uwagi na to, że słowo *beast* w kręgu anglosaskim ma nieco inny wydzźwięk niż w kulturze polskiej. W j. angielskim *beast* to synonim słów: zwierzę, zwierz, bydlę. Z kolei polskie znaczenie, jakie denotuje ‘bestia’, nie zakłada tak silnego komponentu zwierzęcości. Tutaj bestie kojarzą się z bestiariuszem fantastycznym i barokowym pisem hybryd, chimer itp.

rzuca światło na niebezpieczną rzeczywistość współczesnych czasów: gdy sztormy są coraz silniejsze, podnosi się poziom mórz, zasoby [naturalne – przyp. G.G.] wyczerpują się, coraz więcej ludzi traktuje się jako istoty jednorazowego użytku, jako nic więcej niż zwykle bestie – zwłaszcza społeczności żyjące w mocnym powiązaniu z lokalnymi ekosystemami, od których są uzależnione. Innymi słowy, *Bestie* pokazują w jaki sposób rasizm środowiskowy może wykorzystać gatunkowizm do przedstawienia określonych grup ludzkich jako zwierząt, tak radykalnie odmiennych, że nie postrzeganych jako *Homo sapiens*, lecz zupełnie inny gatunek, a jako zwierzęce ciała tracące prawa, stają się ciałami przeznaczonymi do konsumpcji lub eksperymentów albo pozostawione na śmierć, jak każdy gatunek zwierząt niezdolny do przystosowania się do szybkich zmian na planecie w okresie szóstego masowego wymierania<sup>107</sup>.

W tym ujęciu ocalali po powodzi mieszkańcy Bathtub, jako migranci klimatyczni i ekonomiczni wyruszający na poszukiwanie miejsca nadającego się do życia, najprawdopodobniej przez wielu mieszkańców globalnej północy postrzegani będą jak bestie z południa naruszające strukturę ładu ładu. W filmie kwestia ta zarysowana została jednak dużo wcześniej, mianowicie już na tym etapie, gdy w pierwszych scenach widać, że Hushpuppy i jej ojciec nie tylko żyją na śmietniku i pośród śmieci, poza ładem oraz normami wielkiego miasta, które oddzieliło się wodną tamą od Bathtub. Obrazy te wzmacniają kadry symbiotycznych relacji mieszkańców rozlewiska z lokalnym ekosystemem (co odróżnia ich od mieszkańców miasta), który jest ich domem, dostarcza im pożywienia oraz schronienia. Zniszczenie tego ekosystemu oznacza więc rozpad, zagładę społeczności. Sposób przedstawienia więzi łączących ludzkich i nie-ludzkich aktorów/aktantów w filmie zasługuje na uwagę zarówno z tych powodów, o których pisze Burke, czyli jak gatunkowizm bywa wykorzystany do uprawomocnienia rasizmu środowiskowego, ale także ze względu na sam koncept symbiotycznych czy sympojetycznych relacji w uniwersum Bathtub, który bardzo odbiega od przedmiotowego, konsumpcyjnego, eksploracyjnego traktowania przyrody.

## Bufet

„Cały wszechświat zależy od tego, czy wszystko pasuje do siebie jak trzeba. Jeśli jeden kawałek pęknie, nawet najmniejszy, to i cały wszechświat się rozpadnie”<sup>108</sup> – mówi bohaterka, patrząc na liść pokryty wijącymi się gąsienicami. Dziewczynka w sposobie traktowania przyrody, refleksji o świecie i swojego w nim miejsca prezentuje postawę sympojetyczną, czyli postrzega relacje między różnymi organizmami, jak i nimi oraz nieżywymi (wy)tworami jako sieć wielostronnych interakcji, które nie mają stałego charakteru, lecz funkcjonują ze sobą, obok siebie, w sobie, dzięki sobie, nawzajem

<sup>107</sup> Brianna Burke, *Beasts of the Southern Wild and Indigenous Communities in the Age of the Sixth Extinction*, „Resilience: A Journal of the Environmental Humanities” 2019, vol. 6, no. 1, s. 62.

<sup>108</sup> *Beasts of the Southern Wild. Final Draft*, s. 20.

stwarzając (ale także niszcząc) warunki do wzajemnego funkcjonowania. Hushpuppy postrzega Bathtub jako pulsujący i tętniący dźwiękami świat, w którym: „cały czas i wszędzie serca każdego stworzenia biją, tryskają i rozmawiają ze sobą w sposób, którego nie zrozumieć”<sup>109</sup>. Opiekuje się zwierzętami, bawi z nimi, a jednocześnie umiejscawia je oraz siebie w odwiecznym cyklu życia i *quasi*-pierwotnym łańcuchu troficznym: „Dawno temu tury były królami świata [...] Gdyby nie wielkie śnieżne kule i epoka lodowcowa, nie byłoby Hushpuppy, byłabym po prostu śniadaniem”<sup>110</sup>. Jeśli niegdyś człowiek znajdował się gdzieś w połowie łańcucha pokarmowego, to dziś stoi na jego szczycie. Gdy Wink znika na pewien czas, pozostawiając córkę bez opieki, ta zaczyna zastanawiać się, jak przetrwa: „Jak tata nie wróci szybko do domu, to będę musiała zacząć jeść moje zwierzęta”<sup>111</sup>. Ten krąg życia, wzajemnego współistnienia, współzależenia od siebie różnych istot, ale także unicestwiania, zjadania, pożerania wybrzmiewa także w lekcji dla dzieci z Bathtub prowadzonej przez jedną z tamtejszych mieszkanek: „Każde zwierzę jest zrobione z mięsa. Ja jestem mięsem, wasze tyłki też są z mięcha. Wszystko jest częścią bufetu wszechświata”<sup>112</sup>. Lekcję tę można rozumieć co najmniej na dwa sposoby: po pierwsze, jako dosłowny przekaz o materialności, mięsności naszych ciał funkcjonujących dzięki zjedaniu innych ciał, zamieszkiwanych przez rozmaite organizmy (bakterie, pasożyty), a po śmierci rozkładających się i stanowiących pożywienie dla kolejnych form życia. Po drugie, lekcję tę można zinterpretować w duchu socjologicznym. Podążając za Baumanem powiemy, że we współczesnym świecie wszyscy jesteśmy na przemian zwierzyną i myśliwymi (przynajmniej potencjalnie), aczkolwiek niektórzy są częściej zwierzyną, inni z kolei występują przeważnie w tej drugiej roli<sup>113</sup>. W tym sensie na wielkim bufecie świata globalnej gospodarki, korporacji, finansjery znajduje się wiele grup: ludzie pracujący na tzw. śmieciowych umowach o pracę, tzw. tania siła robocza, pozbawieni ubezpieczeń zdrowotnych oraz opieki socjalnej, ale także „szeregowi” pracownicy korporacji intensywnie pracujący na rzecz zatrudniających ich firm.

Nie tylko oni. Zgodnie z posthumanistyczną koncepcją, że dziś nie sposób mówić o naturze i kulturze jako oddzielnych sferach, lecz raczej jako wzajemnie powiązanych warunkach i sposobach funkcjonowania w świecie (co wyraża się w terminie *natureculture*), trzeba zwrócić uwagę na to, że ludzie i przyroda to nie oddzielne bufety świata, lecz splót złożonych relacji przy tym (i na tym) samym stole. Według Sassen dynamika tych regulowanych relacji prowadzi do wyrzucenia wielu aktorów z różnorodnych systemów: ekonomicznego, społecznego, biosferycznego: „Cokol-

---

<sup>109</sup> Tamże, s. 2.

<sup>110</sup> Tamże, s. 9–10.

<sup>111</sup> Tamże, s. 11.

<sup>112</sup> Tamże, s. 8.

<sup>113</sup> Zygmunt Bauman, Grażyna Gajewska, *Wywiad: Nadzieje i obawy nowoczesności w stanie ciekłym*, w: *Nadzieje i obawy płynnej nowoczesności*, wstęp i oprac. Grażyna Gajewska, Collegium Europaeum Gnesense UAM 2005, s. 26.



wiek lub ktokolwiek – prawo czy obywatelski wysiłek – co staje na drodze zyskowi, obciążone jest ryzykiem zepchnięcia na bok, wydalenia”<sup>114</sup>. I argumentuje: „Wiśniacy i drobni rolnicy eksmitowani ze swoich ziem z powodu rozwoju plantacji palmowych wkrótce materializują się jako mieszkańcy slumsów w ogromnych metropoliach, dopełniając aktu wymazania ich przeszłości jako drobnych rolników. [...] Połacie martwej ziemi, zatrute toksycznymi emisjami z fabryk lub kopalni, zostają wykreślone ze strefy ziemi uprawnej i zapomniane”<sup>115</sup>. Taki obraz rozciąga się w *Bestiach z południowych krain* – ekosystem Bathtub poświęcono, czy raczej wydalono, by chronić zmodernizowaną część miasta, teren nienadający się już do zamieszkania, zostaje opuszczony przez ludzi, którzy powiększą grono wydalonych: migrujących do miast, osiedlających się w slumsach, żyjących na wysypiskach śmieci.

## Katastrofa

Jeśli przyjąć współczesne znaczenie pojęcia ‘katastrofa’, czyli wydarzenie, w którym ginie wiele osób lub dochodzi do dużych strat; zjawisko tragiczne w skutkach, obejmujące zasięgiem duży obszar; całkowite niepowodzenie jakiegoś przedsięwzięcia, to film Zeitlina można by określić jako katastroficzny – bohaterem, mimo wysiłków, nie udaje się ochronić Bathtub, tracą domy, skromny dobytek, jeden z głównych bohaterów, Wink, umiera, osierocając córkę. Historia tego upadku opowiadana przez Hushpuppy, widziana jej oczyma, naznaczona dziecięcą wrażliwością, sprawia, że widzowie przyjmują jej perspektywę i widzą świat, który dla bohaterki jest piękny, kolorowy, dynamiczny, magiczny. Wrażenie to uzyskano, łącząc elementy fantastyczne ze stylem dokumentalnym. Film nakręcono w dużej mierze z użyciem systemu Easyring, co sprawia, że widzowie zostają niejako umieszczeni w akcji, poruszają się wraz z bohaterami, jak w scenie z wystrzeliwaniem fajerwerków, w której operator kamery dołącza do zabawy i zabiera publiczność do samego środka imprezy. Zabiegi te od początku lokują sympatię widzów po stronie społeczności Bathtub, czy raczej ludzko – nie-ludzkiej wspólnoty. Jej upadek po powodzi jest bolesny, ale w filmie nawet sceny zatopionej Bathtub, ludzi walczących o przeżycie na prowizorycznej tratwie, czy samotnych dzieci przedzierających się przez trawy w poszukiwaniu bezpiecznej przystani, są zjawiskowo piękne. Aż chce się krzyknąć „cóż za piękna katastrofa!”. Afirmacja piękna tej wspólnoty nie słabnie nawet w scenach z pozorów dusznych i brzydkich, jak chociażby w tej, gdy dzieci po długiej podróży przybywają do lokalnego burdelu, w którym panuje brud i bałagan. To jednak tam, w ramionach pracownic seksualnych, dzieci znajdują chwilowe ukojenie i spokój, co sprawia, że obrazy tego miejsca oraz tego, co tam zaszło, niosą pozytywny ładunek estetyczny oraz emocjonalny.

---

<sup>114</sup> Saskia Sassen, dz. cyt., s. 213.

<sup>115</sup> Tamże, s. 215.

W *Bestiach z południowych krain* przedstawiono dość stereotypowy obraz dwóch światów oparty na podziałach (których fizyczną i symboliczną reprezentacją jest tama wodna), przy czym sympatię widzów od początku ustawiono po stronie przegranych. Katastrofa w Bath tub, choć piękna, nadal jest jednak katastrofą tragiczną w skutkach tak dla samego miejsca, jak i jego mieszkańców. Widzów pozostawiono z obrazem grupki ludzi opuszczających rozlewisko i wyruszających ku nowemu życiu. W tej scenie ujawnia się podwójne znaczenie katastrofy: zgodnie z etymologią, grecka *katastrophe* to zarówno „nagły koniec”, jak i „niespodziewana zmiana”. Bohaterowie, w obliczu nagłego końca dotychczasowego życia, zmuszeni zostają do podjęcia zmian oraz związanego z nimi ryzyka powodzenia lub kolejnej porażki. W momencie, w którym kończy się film, w domyśle zaczyna się to, co obserwujemy od dawna: zwiększającą się corocznie liczbę wyrzuconych/wydalonych, migrantów, którzy zbliżają się do symbolicznych i fizycznych murów, wodnych tam, zasieków odgradzających ich od stylu życia, domów, miast, państw, niekoniecznie chcących powitać przybyszy z otwartymi ramionami. Niewypowiedzianym w filmie rewersem „pięknej katastrofy” w Bath tub jest właśnie to, jak na niespodziewaną zmianę, w obliczu której stanęli migranci, zareagują w przyszłości mieszkańcy po drugiej strony tamy. Nie tylko tej filmowej.

## 4.5. Najdłużej kręcony film kina niemego

Kilkusetstronicowy epos *The Overstory* (w wersji polskojęzycznej *Listowieść*) z 2018 roku Richarda Powersa<sup>116</sup> o splecionych ze sobą losach ludzi i drzew, otwiera opowieść o czterech pokoleniach rodziny Hoelów żyjących w USA na przełomie XIX i XX wieku. Życie rodziny łączy się z egzystencją kasztanowca. Relację tę zarysowano już na początku, gdy Jørgen Hoel po zbieraniu i pieczeniu kasztanów oświadcza się młodej Irlandce, a pozytywne wspomnienie tych wydarzeń sprawia, że po przeprowadzce z Concord do stanu Iowa zakopuje w ziemi sześć kasztanów znalezionych w kieszeni bluzy. Ponad tysiąckilometrową podróż odbywają więc zarówno ludzie, jak i owoce drzewa, a sentyment Hoela sprawia, że kasztany umieszczone w glebie zyskują możliwość ukorzenia i rozwoju; dosłownie wrastają w ziemię, a metaforycznie wrasta w nią – na kilka pokoleń – także ludzka rodzina Hoela. Pierwsze dziecko Jørgena umiera, ale troje rozwija się dobrze; jednocześnie jeden z kasztanowców nie wzrasta, lecz pięć pozostałych wybija ku górze, przeżyją trzy, ostatecznie jedno drzewo. Dzięki pracy i trosce Jørgena. Do tego momentu odczytujemy pewną analogię czy równoległość losu ludzi i roślinnego protagonisty: są imigrantami, którzy

---

<sup>116</sup> Korzystam z wydania polskojęzycznego: Richard Powers, *Listowieść*, tłum. Michał Kłobukowski, Warszawa: W.A.B. 2021.

podbijają duży wysiłek zakorzenienia się w nowym miejscu oraz przeżycia w ziemi oraz z ziemi. Pozorność tego równoległego rytmu niweczy śmierć protoplasty rodu zestawiona z kondycją drzewa. Jego syn, John...

kopie ojcu grób pod kasztanem zasadzonym jego ręką [...] Drzewo rzuca cień równie szczodrze na żywych i umarłych. Pień jest już tak gruby, że John nie może go objąć. Z ziemi nie sposób dosięgnąć nawet najniższych gałęzi<sup>117</sup>.

Gdy drzewo rozrastało się powoli, prawie niezauważalnie dla ludzi, niejako trwając w swej majestatycznej i pozornej statyczności, cztery pokolenia Hoelów odnotowały niezliczone radości i smutki, kłótnie, zawarcie wielu małżeństw, zdrady i rozwody, akty heroizmu, a także samobójstwo, zmagania ze światowym kryzysem, który pozbawia rodzinę wielu hektarów ziemi, przeprowadzki, procesy sądowe między kuzynami, kilka nieoczekiwanych ciężarów i wiele innych zdarzeń. Ludzie funkcjonują w materialno-percepcyjnej przestrzeni, dla której punkt orientacyjny stanowi ich rodzinny kasztanowiec. Dla pierwszego, drugiego, trzeciego, czwartego pokolenia. Syn imigranta kupuje aparat fotograficzny.

Postanawia przez resztę życia – bez względu na to, ile lat mu zostało – fotografować drzewo, aby je potem obejrzeć w wersji przyspieszonej do tempa ludzkich pragnień [...] Dwudziestego pierwszego dnia każdego miesiąca wchodzi na pagórek. Staje się to jego religijnym obrzędem, w deszcz, śnieżycę i morderczy skwar, prywatną liturgią Kościoła Roślinnego Boga w Rozroście<sup>118</sup>.

Zadanie kontynuuje jego młodszy syn. Jak wyjaśnia narrator:

Trzeba jeszcze ponad stu klatek, żeby najstarszy, najkrótszy, najpowolniejszy, najambitniejszy niemy film, jaki kiedykolwiek nakręcono w Iowa, zaczął wyjawiać ukryty zamysł kasztana. Na pospiesznie kartkowanych odbitkach widać, że model wyciąga się, po omacku szukając czegoś na niebie. Może drugiego drzewa do pary. Więcej światła. Rehabilitacji kasztanów<sup>119</sup>.

Co miesiąc dokłada jedno zdjęcie. Czyni to także trzeci fotograf z rodu Hoelów i podczas II wojny światowej stos odbitek osiąga liczbę pięciuset. Przez kolejne lata przybywa jeszcze kilkaset zdjęć. Mężczyzna zauważa, że oglądany w poklatkowym, pięćsekundowym filmie kasztanowiec zmienił się nie do poznania. To, co widać w kilkusekundowym filmie określono jako taniec, możliwy do uchwycenia za sprawą animacji poklatkowej, rejestrującej niezauważane na co dzień przez człowieka ruchy drzewa<sup>120</sup>.

<sup>117</sup> Tamże, s. 19.

<sup>118</sup> Tamże, s. 20–21.

<sup>119</sup> Tamże, s. 23.

<sup>120</sup> Powers opisuje to, co dziś często wykorzystuje się w dokumentach przyrodniczych, mianowicie fotografowanie roślin przez dłuższy czas, by następnie zmontować kilkusekundowe ujęcie po-

Opowieść ta otwiera pole do rozważań o czasie i przestrzeni, w jakich żyją drzewa i ludzie: dla pierwszych czas płynie wolno, a ich dosłowne zakorzenienie wymusza określone strategie przetrwania, nie mogą bowiem, jak ludzie, opuścić ziemi w razie jakiegoś kryzysu czy niepowodzenia. Na tle długowiecznego i majestatycznego kasztanowca ludzka egzystencja wydaje się nie tylko płocha, nadmiernie ruchliwa, ale też krucha, niezbyt odporna i szybko przemijająca. Nie odkryliśmy tego dziś, to wiedza wyrażana od dawna, chociażby w powiedzeniach wyrażających podziw dla siły drzew (powiedzieć o kimś, że jest silny jak dąb, to tyle, co odnieść się do wytrzymałości i potęgi drzewa), czy przysłowiach wskazujących na długowieczność tych wielkich roślin lądowych, żyjących samotnie lub w rozległych skupiskach: „Nie było nas, był las; nie będzie nas, będzie las”, „Szumi las... ma czas”.

\*

Do tej wiedzy wyrażanej w różnych kulturach i językach nawiązuje rosyjski film dramatyczny z elementami fantastyki naukowej *Серебряные головы* (*Srebrne głowy*) z 1998 roku<sup>121</sup> w reżyserii Yevgenija Yufita i Vladimira Maslova. Fabuła koncentruje się na próbach przeprowadzenia nowatorskiego eksperymentu – przekazaniu człowiekowi cech drzewa, które podziwiają ludzie: długowieczności, stoickiego trwania, siły, odporności na negatywne czynniki środowiskowe. Podczas konferencji szef projektu wyjaśnia, że celem syntezy ludzkich i drzewnych części jest stworzenie istoty fizjologicznie doskonałej. Ma to rozwiązać odwieczny problem zjednoczenia człowieka z przyrodą. Skutki eksperymentu okazują się jednak niepomysłne – mieszanie komórek nie prowadzi do wzmocnienia człowieka, lecz do mnożenia różnic i sprzeczności w organizmie, jakby roślinna morfologia broniła się przed przywłaszczeniem przez człowieka. Mężczyzna poddany eksperymentowi popełnia samobójstwo, wykorzystując do tego konar drzewa, po czym zostaje pochowany w ziemi.

*Серебряные головы* interpretować można jako polityczną krytykę inżynierii społecznej w dobie zintensyfikowanej inwigilacji i nadzoru ludzi w ZSRR, rozpadających się struktur politycznych, ekonomicznego i społecznego chaosu po jego upadku w 1991 roku, albo jako satyrę na technonaukowe projekty mające doprowadzić do pełnego zawłaszczenia, podporządkowania i kontrolowania przyrody.

---

kazujące przemiany roślin: ich wzrost, kwitnienie, więdnienie, rozkładanie, które można obejrzyć w przyspieszonej wersji uchwytnej dla ludzkiej percepcji. O tym mówi i pisze także biologka, poetka, reżyserka Urszula Zajączkowska. W pracy badawczej prowadzonej w laboratorium fotografuje każdy etap pracy z roślinami (czy nad roślinami), by później móc oglądać i analizować zarówno swoje poczynania, jak i to, co w tym procesie dzieje się z nimi. Efekt „przyspieszonego obrazu” tańczących roślin wykorzystana w filmie *Metamorphosis of Plant* (*notabene* inspirowany pracą Johanna Wolfganga von Goethego, w której podejmuje próbę wyjaśnienia homologii). Chociaż film stwarza pozory adekwatności dynamiki ruchów ludzi i roślin, to sposób jego montażu ujawnia inny rytm życia i poruszania się ludzi – roślin.

<sup>121</sup> *Серебряные головы*, reż. Yevgeny Yufit, Vladimir Maslov, Rosja 1998.

Można jednak podążać jeszcze inną drogą i dostrzec w filmie ukłon w stronę roślinnego życia, czy też – by ponownie użyć sformułowania Mardera – roślinnego myślenia (*plant-thinking*) lub postmetafizycznej ontologii życia roślinnego<sup>122</sup>. W pewnym sensie dokonuje się tu także swoiste połączenie życia ludzkiego z roślinnym, chociaż nie tak, jak zaplanowali to naukowcy protagoniści z filmu *Серебряные головы*. Brittany Roberts, badaczka literackiego i filmowego horroru oraz *science fiction*, widzi tę symbiozę w ujęciach wspólnych roślinno-ludzkich tańców, scenach przedstawiających wegetatywne życie oraz dociekaniach na temat „żywej śmierci”, czy też – ujmując to inaczej – przechodzeniu śmierci jednego organizmu w życie innego/innych<sup>123</sup>. Fikcyjna historia połączenia ludzkich i roślinnych komórek staje się przyczynkiem do spekulacji o roślinnym życiu oraz gestem „w kierunku nowych ontologicznych i ekologicznych możliwości dla *Homo sapiens*”<sup>124</sup>. W tym sensie film Yufita i Maslova łączy wiele z powieścią *Listowieść* Powersa, w obydwu utworach (niezależnie od tego, że reprezentują różne dziedziny twórczości) wybrzmiewa potrzeba wyjścia poza antropocentryczno-hierarchiczne ujęcie życia, w którym rośliny stanowią najniższą formę bytu i skierowanie uwagi na materialno-percepcyjno-emocjonalną złożoność relacji między ludźmi i drzewami, czy roślinami w ogóle.

Z perspektywy prowadzonych tu rozważań o czasie i przestrzeni na uwagę zasługuje zwłaszcza kwestia długości i miejsca życia ludzkich i nie-ludzkich organizmów. W rozdziale otwierającym powieść Powersa czytamy o niewspółmierności doświadczania czasu przez ludzi i drzewo. Gdy protoplasta rodu Hoelów umiera, drzewo rośnie i rośnie. W sensie symbolicznym pochowany pod drzewem mężczyzna staje się (w duchu patriarchalnym) pniem rodu i punktem odniesienia dla kolejnych pokoleń, a w ujęciu biologicznym nawozem dla rośliny; wzmacnia ją i żyje w niej. Nie zostaje to wyrażone wprost (czytamy o pochówku pod drzewem, lecz bez komentarza, co dzieje się ze zmarłym ciałem), lecz na kolejnych stronach epepei odnaleźć można liczne uwagi o rozkładzie i przechodzeniu jednych form życia w inne, jak ta: „gęste brązowe ciasto gleby (złożonej głównie z nieznanymi mikrobów i bezkręgowców, może aż z miliona gatunków) sprzyja rozkładowi i wznosi na fundamentach śmierci rozmaite konstrukcje”<sup>125</sup>. W filmie *Серебряные головы* pochówek przedstawiono jako stratę człowieka, wizjonera i pioniera, decydującego się – dla dobra dalszych pokoleń – za życia złączyć ciało ludzkie z roślinnym. Jednak mowa pogrzebowa filmowych protagonistów politycznie, naukowo i technolo-

---

<sup>122</sup> Michael Marder, *Plant-Thinking: a Philosophy of Vegetal Life*, New York: Columbia University Press 2013.

<sup>123</sup> Brittany Roberts, *Between the Living and the Dead: Vegetal Afterlives in Eugenie Iufit and Vladimir Maslov's Silver Heads*, w: *Plants in Science Fiction. Speculative Vegetation*, red. Katherine E. Bishop, David Higgins, Jerry Määttä, Cardiff: University of Wales Press 2020, s. 81–104.

<sup>124</sup> Tamże, s. 83.

<sup>125</sup> Richard Powers, dz. cyt., s. 178.

gicznie zaangażowanych w projekt (i w tym sensie traktować ich można jako tryby technonauki oraz biopolityki) zderza się ze zbliżeniem kamery na skromny grób usypany z ziemi i liści, okolony polnymi kamieniami. Jeśli celem filmowych polityków i naukowców było dosłowne, morfologiczne zjednoczenie człowieka z rośliną (interesujące jest tu dość tradycyjne, dualistyczne ujęcie: ludzie *versus* środowisko naturalne), to staje się to raczej w tym grobie, a nie w maszynie skonstruowanej do aplikowania człowiekowi drzewnych komórek.

Mam na myśli obecny w posthumanizmie i ekokrytyce koncept życia i śmierci z wieloma formami / dzięki wielu formom / w wielu formach. Można wręcz zasugerować, że jednym z immanentnych elementów konceptu posthumanistycznego jest myślenie o życiu i śmierci w złożonych, a nie dualistycznych relacjach. Dość przypomnieć o terminie *Chthulucene* w sensie potencjalności, płynności oraz przechodniości jednych form życia w kolejne (*living-with, dying-with*) Haraway; o stawianiu się z wieloma i dzięki wielu, trwaniu przy koncepcie nie-Jednego (*not-One*) Braidotti; o sieci transwersalnych powiązań (*assemblage*) aktorów-sieci Latoura; wyjściu poza sztywnie pojmowaną podmiotowość w kierunku wewnętrznej ruchliwości w ujęciu Brach-Czajny; czy przekroczeniu naiwnego witalizmu oddzielającego życie od śmierci i skierowaniu uwagi na wzajemne powiązania tych stanów, jak proponuje Marder. Śmierć nigdy nie jest w pełni nieobecnością skontrastowaną z obecnością (życiem), lecz złożoną płataniną relacji. Myślenie o tym, co postludzkie, nie-ludzkie, inne niż ludzkie to *de facto* myślenie o ruchliwości, transformacji i przechodniości oraz specyficznym pojmowanych powrotach (choć w innej formie)<sup>126</sup>. Można odwołać się także do Ewy Domańskiej analizującej grobowy kult drzew inspirowany ideą powrotu zmarłego ciała do Matki Ziemi. W tych ekopochówkach polegających na

---

<sup>126</sup> Opisujemy tutaj rodzaj transformacji, czy powrotu człowieka do ziemi, przemiany w inne organizmy ukazywane w epopei Powersa, czy oglądane w filmie *Srebrne głowy* to tylko jedna, biologiczna odsłona posthumanistycznego myślenia o życiu/śmierci w złożonych kategoriach wykraczających poza dychotomię. Współczesna popkultura na różne sposoby interpretuje kwestie owej liminalności, przechodniości i nieoczywistości granic życia i śmierci. Chodzi zarówno o znane od dawna postaci przerażających, na poły rozkładających się wampirów i zombie z literackich oraz filmowych utworów, jak i popularnych od niedawna protagonistów, którzy po śmierci (na przykład w wyniku drastycznego wypadku) powracają do życia bez żadnego uszczerbku na zdrowiu i bez zmian w wyglądzie. Nie mają też zapędów zabójczych, ani nie odczuwają głodu krwi, ani nie należą do porządku nadprzyrodzonego. Takich bohaterów i motyw dalszego życia po śmierci zobaczymy np. w serialach: *Yomigaeri*, reż. Akihiko Shiota, Japonia 2002, *The Returned*, reż. Carlton Cuse, USA 2015, oraz filmie *They Came Back*, reż. Robin Campillo, Francja 2004. Steen Christiansen, badacz kultury wizualnej i filmów SF, stawia pytanie o powód zainteresowania popkultury ową nieostrą granicą między życiem a śmiercią i odpowiada: „Twierdzą, że wraz ze wzrostem wpływu biopolityki w czasach współczesnych i intensyfikacją poczucia niepewności życia oraz medycznymi rekonfiguracjami tego, jak wygląda ludzkie życie, fikcje te stają się sposobem na wydobycie i negocjowanie różnych znaczeń życia i śmierci w XXI wieku. Potrzebujemy postludzkiego podmiotu, aby wyartykułować liminalność życia”. Steen Christiansen, *Posthumanous Subjects*, w: *The Palgrave Handbook of Posthumanism in Film and Television*, red. Michael Hauskeller, Thomas D. Philbeck, Curtis D. Carbonell, [b.m.] Palgrave MacMillan 2015, s. 340.

umieszczeniu prochów zmarłej osoby w biodegradowalnej donicy z ziemią i nasionami sosny lub innych roślin „chodzi o stworzenie rodzaju «żyjącego pomnika», który może np. stać się częścią lasu. Biorąc pod uwagę średnią długość życia buku czy dębu, którą określa się na 400–500 lat, dendryfikacja jako forma metamorfozy nekrotycznej polegającej na zmianie w drzewo wydaje się wartym rozważenia sposobem trwania”<sup>127</sup>. Choć ta romantyczna wizja napotyka na wiele problemów natury ekologicznej, filozoficznej, organizacyjnej (np. czy takie lasy mogłyby stać się „lekarstwem” na wycinki lasów? Czy drzewa wyrastające z donic mogą być wykorzystywane w przemyśle? Co zrobić, gdy drzewostan zaatakują szkodniki?<sup>128</sup>), to wpisuje się w tradycję bliskich relacji drzewa i/lub kamienia z miejscem pochówku. Nie chodzi o mityczną przemianę Dafne w drzewo, która bardziej dotyczy wymykania się porządkowi patriarchalnemu niż apologii ekologicznej<sup>129</sup>, lecz np. o oznaczanie miejsca spoczynku ciała kamieniami lub chowaniu go pod drzewem, czy o obecnym w kulturze słowiańskiej „grobowym kulcie drzew”, czyli grzebaniu ciała w skupiskach drzew (np. sadach) i pielęgnowaniu przekonania, że dusza zmarłego wciela się w roślinę lub ptaka gnieźdzącego się w koronie drzewa. Także kult judeo-chrześcijański łączy śmierć Jezusa i przejście w wieczne życie Chrystusa z drzewem (ukrzyżowanie) i kamieniem (zmartwychwstanie)<sup>130</sup>. Nawiązania religijne znaleźć można również w obrazowaniu katastrof ekologicznych, jak chociażby jabłoń będącą symbolem Muzeum Czarnobylskiego w Kijowie. Drzewo „poznania dobra i zła” przypominać ma o tym, że nauka i technologia, choć dają owoce, to jednocześnie uwikłane są w dyskursy władzy (w sensie, jaki nadaje temu terminowi Foucault), mogą rodzić pożywne owoce, a jednocześnie nieść zniszczenie i śmierć. I tak, jedna z ekspozycji w Muzeum Czarnobylskim przedstawia drzewo stojące pośrodku dziecięcego łóżka (narodziny), które może też kojarzyć się z parkanem wyznaczającym strefę cmentarną (śmierć). Ułożone na podłodze liczne zdjęcia nawiązują do metafory rodzinnych korzeni, jednak puste łóżko dziecięce i wyschnięte drzewo wskazują, że życie zostało nagle przerwane, chociaż... kilka fotografii widniejących na koronie rośliny sugeruje, że roślina-rodzina nie całkiem obumarła (il. 9a, 9b). Choć instalacja przepojona jest konceptem antropocentrycznym (chodzi o ludzką wspólnotę, jej korzenie, trwanie i przerwana ciągłość w wyniku katastrofy z 1986 roku, a jabłoń funkcjonuje jako symbol więzi narodowych oraz religijnych), to na uwagę zasługuje wyraźne powiązanie życia i śmierci z drzewem.

<sup>127</sup> Ewa Domańska, *Nekros: wprowadzenie do ontologii martwego ciała*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2017, wydanie e-book z 2017 roku, s. 203.

<sup>128</sup> Te i inne pytania stawia Domańska w: tamże, s. 204.

<sup>129</sup> Domańska podaje przemianę Dafne w drzewo jako przykład tradycji przechodzenia jednej formy życia w drugą, lecz jest to bardzo uproszczona argumentacja. Bardziej sproblemetyzowaną analizę w kontekście dyskursu feministycznego podają Natania Meeker, Antónia Szabari. Zob. *Radical Botany. Plants and Speculative Fiction*, red. Natania Meeker, Antónia Szabari, New York: Fordham University Press 2020, s. 180–190.

<sup>130</sup> Zob. Ewa Domańska, dz. cyt., s. 205.

Il. 9a. Instalacja w Muzeum Czarnobylskim. Fot. Grażyna Gajewska, Kijów 2019







Il. 9b. Instalacja w Muzeum Czarnobylskim. Fot. Grażyna Gajewska, Kijów 2019  
Adam Mickiewicz University Press © 2023

Jeszcze inną rolę odgrywają drzewa w życiu rdzennych mieszkańców Ekwadorskiego Parku Narodowego Yasuni. Do czasów współczesnych czczą te rośliny: przytulają się do nich, składają im swoje prośby, dzielą troskami – traktują jak nie-ludzkie, mądrzejsze, ważniejsze od siebie osoby, bliskie ich ciałom, umysłom, emocjom w ujęciu indywidualnym oraz wspólnotowym<sup>131</sup>. W pewnym sensie koncept ten zostaje wykorzystany w filmie *Avatar* z 2009 roku – plemię Na'vi czci święte drzewo właśnie dlatego, że jest długowieczne, ma rozbudowaną sieć korzeni oplatającą planetę Pandorę i spajającą mieszkającą na niej społeczność. Ma też „moc” przemieniania śmierci w życie. Motyw ten wybrzmiewa silnie pod koniec filmu, gdy ranny i niesprawny ruchowo bohater (ob)umiera, ale dzięki drzewu ożywa. Nie w swoim dawnym, ziemskim ciele, lecz nowym – hybrydycznym.

\*

Z drugiej strony wskazać można wiele przykładów, gdy wizja bliskich, cielesnych czy morfologicznych relacji człowieka z roślinami przybiera charakter horroru. Nie chodzi o te ekohorror i ekothriller, w których mięsożerne rośliny pochłaniają ludzi (np. w filmach *Dzień Tryfidów* z 1951 roku<sup>132</sup> czy *Ruiny* z 2008 roku) lub złowieszczą przypominają, że gatunek *Homo sapiens* nie ma pełnej kontroli nad nie-ludzkim życiem (np. w produkcji *Zdarzenie* z 2008 roku), ani o „zemstę przyrody” na ludziach za niepoohamowane zużywanie zasobów, złe traktowanie autochtonicznych populacji oraz niszczenie ekosystemów w imię tzw. postępu (jak w literackim utworze *Inwazja porywaczy ciał* Jacka Finneya z 1955 roku<sup>133</sup> i kilku filmowych adaptacjach<sup>134</sup>). Interesują mnie raczej obrazy, w których ludzkiego ciała nie traktuje się jako „biologicznej twierdzy”; w których rozpad jednej formy życia przechodzi w inne sposoby istnienia w świecie. Jeszcze raz warto przywołać Mardera proponującego przekroczenie naiwnego witalizmu oddzielającego życie od śmierci i zauważenie powiązania tych stanów oraz narrację Domańskiej o dekompozycji ciała.

Podążając tym tokiem myślenia warto zwrócić uwagę na dwa filmy: *Habitat* z 1997 roku<sup>135</sup> i *Gaia* z 2021 roku<sup>136</sup>. Nie dlatego, że są wybitne, lecz dlatego, że podejmują temat dekompozycji ciała i przechodzenia jednej formy życia w inne. Filmy wywołują niepokój, a nawet strach o tyle, o ile widzowie przywiązani są do

<sup>131</sup> Traktuje o tym m.in. film dokumentalny *Kłątwa obfitości*, reż. Ewa Ewart, Polska 2018.

<sup>132</sup> *The Day of the Triffids (Dzień Tryfidów)*, reż. Freddie Francis, Steve Sekely, Wielka Brytania 1951.

<sup>133</sup> Jack Finney, *The Body Snatchers*, Dell Books 1955; w wersji polskojęzycznej: *Inwazja porywaczy ciał*, tłum. Henryk Makarewicz, Vesper 2018.

<sup>134</sup> Na temat ekologicznych, a jednocześnie politycznych implikacji adaptacji utworu Finneya zob. *Radical Botany*, s. 149–170.

<sup>135</sup> *Habitat*, reż. Rene Daalder, Holandia/Kanada 1997.

<sup>136</sup> *Gaia*, reż. Jaco Bouwer, RPA 2021.

wizji ludzkiego ciała jako wyalienowanego z przyrody, autonomicznego organizmu, a każde naruszenie tej koncepcji traktują jako niebezpieczne. Obydwa filmy można więc zakwalifikować do roślinnych ekohorrorów, lecz przyjmując perspektywę ekokrytyczną i sympojetyczną, jawią się jako obrazy spekulatywnego myślenia o możliwych formach bycia w świecie poza antropocentrycznym wyobrażeniem o indywidualnym/jednostkowym życiu człowieka i bezwzględnym końcu istnienia po śmierci.

Akcja filmu *Habitat* toczy się w nieokreślonej przyszłości, gdy osłabiona ozonosfera nie pozwala na przetrwanie dotychczasowych form życia na Ziemi. Z nękanego upałem świata ucieka naukowiec wraz z rodziną i współpracownikami; wszyscy kryją się w miejscu, które uważają za względnie możliwe do przeżycia w tych warunkach. Tam ekscentryczny badacz o imieniu Hank, prowadzi biologiczne eksperymenty w nadziei, że ocali życie na Ziemi. Uwagę kieruje na glony. Argumentuje, że są to najwspanialsze formy życia: pradawne, ciągle żywe, odradzające się po uśpieniu, zdolne przetrwać w skrajnych warunkach. Bohater tych słów przeprowadza liczne eksperymenty, by glonocząłkowi dać szansę przeżycia w postapokaliptycznym świecie. Tak się staje, lecz niezgodnie z planem naukowca. W wyniku błędu eksperymentatora męczyzna wpada do cieczy, w której glonowe komórki atakują jego ciało. Obrasta mazistymi algami, rozkłada się, ale żyje w rozproszonym stanie, jakby w biologiczno-pikselowej chmurze. Dom bohaterów wybrany na azyl również przekształca się – staje się wielkim ogrodem, lasem, a niższe kondygnacje coraz bardziej przypominają żyjącą, wilgotną i pulsującą podziemną krainę, w której procesy gnilne rozkładają jedne organizmy, dając życie innym. Nielicznych ludzi przebywających w okolicy coraz bardziej niepokoi transformacja, jaką przechodzi dom oraz jego mieszkańcy. Jedyne Carissa, partnerka Hanka, okazuje zachwyt tym stanem i tłumaczy jednemu z antagonistów, że to, co się dzieje w domu, to właśnie życie: rozplenianie, pączkowanie, obumieranie, gnicie, rozkład to naturalne procesy, a śmierć człowieka nie oznacza końca istnienia, lecz jedynie przejście na jego inny poziom. Ostatecznie bohaterka – podobnie jak Hank – rozpada się na miliony cząsteczek i w tej formie łączy się z ukochanym oraz kosmosem.

Pod koniec lat dziewięćdziesiątych XX wieku film był odbierany jako słaba pod względem aktorskim i scenograficznym przestroga przed niekontrolowanymi eksperymentami naukowymi. Typowy dla *science fiction* motyw eksperymentów naukowych prowadzonych w ukryciu i poza jakimkolwiek nadzorem merytorycznym oraz społecznym kończy się wypadkiem w prowizorycznym laboratorium. Efekt grozy następstw tego zdarzenia dają obrazy rozpadu ciał, mazistych, lepkich struktur spowijających dom i samych bohaterów. Po prawie 30 latach film nie rehabilituje się na poziomie artystycznym. Mimo to niektóre jego wątki odczytane z perspektywy ekokrytycznej i sympojetycznej uznać można za interesujące.

Po pierwsze, Hank dostrzega ważną rolę organizmów roślinnych w historii powstawania życia na planecie (to glony należały do pierwszych jednokomórkowców

na Ziemi, które w procesie fotosyntezy produkowały tlen, dzięki czemu możliwy stał się dalszy rozwój życia) i chce wykorzystać właściwości alg do odbudowania przyrody w postapokaliptycznym świecie. Monolog naukowca o wyjątkowych zdolnościach przetrwania glonów odchodzi od wizji, w której to człowiek jawi się jako istota o niezwykłych umiejętnościach adaptacyjnych, umożliwiających przeżycie wszelkich katastrof. W mowie badacza wybrzmiewa teza, że komplikowanie się organizmów wcale nie jest takie zbawienne, ani nie prowadzi do doskonałości. Wręcz przeciwnie, proces ewolucyjny uczynił człowieka bezbronnym – wytrącił ze stanu zwierzęcego i roślinnego – pozbawiając „wprawy” przetrwania. Po drugie, jeśli chodzi o florę, to najprawdopodobniej naszym wspólnym przodkiem była jakaś odmiana glonu<sup>137</sup>, więc mowę bohatera uznać można za apologię roślinnej (algowej) strony ludzkiego życia. Mężczyzna nie traktuje zmiany swego stanu jako upadku w prymitywną formę życia, lecz jako inny sposób bycia w świecie. Pomijając nielogiczne, niekonsekwentne wątki tej przemiany (np. bohater zachowuje ludzką świadomość jako roślina, lepka maź, a nawet jako ulotne cząsteczki uchodzące w kosmos), to wyłania się tu akceptacja dla konceptu symbiotycznych ciał i symbiotycznego życia. Jeśli symbiotyczność rozumieć – za Margulis – jako usytuowanie określonych organizmów w relacji do różnorodnych form życia oraz materii nieożywionej, to bezzasadne okazuje się hierarchiczne ujęcie bytów (np. człowiek – zwierzę – roślina). Funkcjonują jako usieciowione, wchodzące w mniej lub bardziej dynamiczne i zmienne relacje. Jak pisze Margulis: „Jesteśmy symbiontami na symbiotycznej planecie”<sup>138</sup>. To wybrzmiewa w mowie i losie eksperymentatora z filmu *Habitat*.

Zagadnienie to pojawia się ponownie w drugiej części filmu, w dialogu między Clarissą a jej antagonistą. Rozmowa toczona w piwnicy/podziemiach domu, które przybrało formę roślinno-grzybowo-mazistej struktury, dotyczy relacji między różnymi formami życia. Kobieta wyjaśnia antagoniście pogrążonemu w pulsującej pulpie, że nie ma samodzielnych organizmów, wszystkie żyją w relacjach z innymi. Także ludzką fizjologię łączy sieć wielorakich relacji i zależności od innych bytów. Interlokutorka wygłasza również pochwałę na rzecz roślin jako organizmów, dzięki którym życie na Ziemi w ogóle jest możliwe. Polemizując z antropocentrycznym konceptem swego rozmówcy, nie widzi w człowieku ani doskonałej istoty, ani nie określa go jako gwaranta przetrwania życia na planecie. Wręcz przeciwnie – to nie ludzie, ani inne zwierzęta stanowią niezbędny warunek umożliwiający pojawienie się i trwanie życia, lecz roślinność. Pod tym względem mowa bohaterki filmu *Habitat* odpowiada temu, co możemy przeczytać w przywoływanej wyżej publikacji *Błyskotliwa zieleń*:

---

<sup>137</sup> Wskazuje na to m.in. Bakke, opisując badawczy zwrot ku roślinnej stronie ludzkiego życia. Monika Bakke, *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM 2010, s. 134.

<sup>138</sup> Lynn Margulis, *Symbiotyczna planeta*, tłum. Marcin Ryszkiewicz, Warszawa: Wydawnictwo CiS 2000, s. 14.

Gdyby rośliny zniknęły jutro z powierzchni Ziemi, to życie ludzkie zgasłoby w ciągu kilku tygodni, w najlepszym razie miesięcy. W krótkim czasie wyginęłyby również wszystkie wyżej rozwinięte zwierzęta. A gdyby z kolei zniknął człowiek, to rośliny zaledwie w kilka lat odzyskałyby wszystko, co im zabraliśmy. W ciągu niecałych stu lat wszelkie ślady ludzkiej cywilizacji zarosłyby całkowicie<sup>139</sup>.

To właśnie dzieje się w domu bohaterów – roślinność dążąc do przetrwania i rozprzestrzeniania, pokrywa architektoniczne konstrukty, a ciała ludzkie w porównaniu z inteligencją flory i wypracowanymi przez nią strategiami przeżycia okazują się kruche i nieporadne. Pozycja ludzi w świecie dotkniętym katastrofą klimatyczną oraz biologiczną wcale nie jawi się jako uprzywilejowana, ani tym bardziej niezbędna do tego, by odbudować życie jako takie. To zachowanie i rozrastanie się roślinności jest tym warunkiem. Zacytujmy ponownie autorów *Błyskotliwej zieleni*:

Królestwo roślin stanowi – ni mniej, ni więcej – 99,5% całej biomasy na Ziemi. Jeżeli uznamy, że waga wszystkich organizmów żywych na Ziemi wynosi 100, to na rośliny przypadnie, w zależności od założenia, 99,5–99,9%. Inaczej mówiąc, udział zwierzęcych form życia – z człowiekiem włącznie – jest mikroskopijny, wynosi zaledwie 0,1–0,5%<sup>140</sup>.

Mimo mikroskopijnego udziału ludzi w ziemskiej biomacie, to właśnie ten gatunek w dobie antropocenu uznaje się za głównego winowajcę destrukcyjnych zmian na planecie, by wymienić ponownie: olbrzymią eksploatację dóbr kopalnych, emisję dwutlenku węgla do atmosfery, kapitalistyczną eksploatację środowiska i zanik bioróżnorodności, kurczące się tereny określane jako dzika przyroda, czy uprzedmiotowienie roślin w neoliberalnych badaniach naukowych. Postapokaliptyczny świat, który oglądamy w pierwszych scenach filmu Daaldera pozbawiony jest już roślinności i zwierząt, a mimo to nieliczni ludzie, którzy jeszcze żyją, kurczowo trzymają się przekonania o wyjątkowej pozycji człowieka w świecie i nie dostrzegają tego, że ich los zależy przede wszystkim od tego, czy uda się ponownie odtworzyć florę na Ziemi. Z tej perspektywy to nie Hank i Clarissa jawią się jako szaleńcy, lecz ci, którzy wiedzeni długą tradycją samoschlebiania gatunkowi *Homo sapiens*, nie chcą dopuścić do siebie myśli, że zarówno w perspektywie głębokiego czasu jesteśmy spleceni i zapętleni w symbiogenetycznym uścisku z bakteriami, sinicami, jak i tego, że z perspektywy krótkiego, ludzkiego czasu, życie wszystkich organizmów – a więc także człowieka – jest usieciowione (*sympoiesis*). Można powiedzieć, że film *Habitat* uchyla drzwi do sympojetycznych światów w języku *science fiction* – nie jest to narracja/obraz o pielęgnowaniu dobrego samopoczucia na zniszczonej planecie, ani przerażająca wizja końca życia (ludzkiego i życia

---

<sup>139</sup> Stefano Mancuso, Alessandra Viola, *Błyskotliwa zielen. Wrażliwość i inteligencja roślin*, tłum. Anna Wziątek, Wrocław: Wydawnictwo Bukowy Las 2017, s. 34.

<sup>140</sup> Tamże, s. 35.

w ogóle), nie jest to też produkcja o bohaterских dokonaniach protagonistów. To film o tym, co trwa w swej zmienności. Widać tu bowiem obraz biologicznej dynamiki, transformacji, dekompozycji i ponownej kompozycji ciała, nieustannej cyrkulacji materii oraz energii rozpraszającej się i składającej w ziemskim, a szerzej, kosmicznym uniwersum – w filmie jednoznacznie wybrzmiewa koncept ludzkiego ciała jako odbicia kosmicznego uniwersum, które po rozbiciu na miliony cząstek dosłownie ulatnia się w hipotetycznym, kosmicznym eterze, poszerzając jego zakres. To już nie stawanie-się-zwierzęciem, ani nie stawanie-się-rośliną organizuje ontologiczno-aksjologiczną niejednoznaczność protagonistów oraz ich relacje z nie-ludzkimi bytami, lecz stawanie-się-molekularnym (być może powinniśmy ująć to w liczbie mnogiej jako stawania-się-molekularnym), które w filmie *Habitat* urasta do rangi dekonstrukcjonistycznego obrazu wszechświata. W tym świetle rację mają Deleuze i Guattari piszący, że: „Science-fiction przeszło całą ewolucję, prowadzącą ten gatunek od stawania-się-zwierzętami, roślinami, minerałami do stawania-się-bakteriami, wirusami, molekułami i stawania-się-niedostrzegalnymi”<sup>141</sup>. Zmiana percepcyjnych współrzędnych czasoprzestrzennych (już nie w ujęciu jednostkowego życia czy nawet gatunku, lecz z perspektywy życia jako takiego od początku jego kształtowania na Ziemi) pozwala wkroczyć *science fiction* czy szerzej fantastyce, do świata mikroprzezeń wody, powietrza, bakterii, oraz skierować namysł i afekty na stawanie-się-molekularnym, rozplywanie w eterze, „kwilenie pierwiastków i cząstek”<sup>142</sup>.

## 4.6. Matka bogów

Film *Gaia* z 2021 roku nawiązuje do mitycznej Ziemi-Matki, należącej do rzędu pierwszych bogów, która wyłania się z chaosu i sama z siebie rodzi Uranosa (niebo), Ourosia (góry), a następnie z miłości z tym pierwszym wyłania się Pontos (morze). Wraz z synem, a jednocześnie mężem, panuje nad światem, rodząc kolejnych bogów. W tradycji starożytnej Grecji i Rzymu uosabiała płodność i macierzyństwo. Te, kojarzone najczęściej z miłością, czułością, opiekuńczością, poświęceniem, wiązać można z innymi cechami – Gaja jest waleczna, domagająca się sprawiedliwości za krzywdy (urodziła boginie zemsty, Erynie i nimfy Meliady zamieszkujące drzewa jesionu, a z tego drewna miały powstawać włócznie zadające krwawe ciosy), w walce z Zeusem, który uwięził jej dzieci, łączy się przymierzem z bogiem mrocznego podziemia, Tartarem, wydając na świat Tyfona wzbudzającego strach wśród mieszkańców Olimpu.

---

<sup>141</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Tysiąc Plateau*, wydanie ePUB, s. 436.

<sup>142</sup> Tamże.

W filmie Bouwera wizja Ziemi-Matki jako rodzicielki, opiekunki, strażniczki życia, przy jednoczesnym wskazaniu rozmaitych strategii ochrony dzieci: powietrza, gór, wody itd., obrazowana jest powolnie, pięknie, wręcz sielankowo, jednocześnie piętrząc niepokój z każdą kolejną sceną, jakby mityczna Gaja przypominała o drzemających w niej wielorakich cechach, możliwościach i strategiach działania. Pierwsze ujęcie to skupisko koron drzew widziane z wysoka, które w jeszcze dalszej perspektywie i obrocie o 180 stopni odsłania krzywiznę planety, by wkrótce ponownie skierować uwagę widza na drzewostan, tym razem w coraz większym zbliżeniu, a jednocześnie wodno-lustrzanym odbiciu. Zmienna perspektywa, obroty obrazu i jego odbicia wprowadzają percepcyjne zawirowanie, niejako sugerując, że nie wszystko jest takie, jakim się wydaje, czy może jeszcze inaczej – świat ma więcej wymiarów i sposobów istnienia niż dostrzega to człowiek ze swojej, w gruncie rzeczy, ograniczonej gatunkowo oraz kulturowo pozycji.

Biocenoza leśna oglądana od pierwszych ujęć *Gaii* to Park Narodowy Tsitsikamma w Republice Południowej Afryki i to w nim toczy się akcja filmu (choć park, las, puszcza pełnią tu raczej funkcję biosferycznego uniwersum, a nie konkretnego miejsca na planecie). Dwoje pracowników służby leśnej patrolując park z łodzi, gubi drona wysyłanego w odległe obszary w celu rejestrowania tego, co dzieje się w trudnodostępnych rejonach. Strażniczka o imieniu Gabi postanawia zejść na ląd, by znaleźć sprzęt, lecz w trakcie poszukiwań wpada we wnyki, które poważnie ranią jej stopę. Poszukując pomocy, trafia do małej chaty, w której – jak wkrótce się okazuje – mieszkają dwaj dorośli mężczyźni: ojciec (Barend) i syn (Stefan). Ci udzielają jej pomocy, a w trakcie rekonwalescencji kobieta odkrywa niepokojące zachowania swych gospodarzy i dziwne zjawiska zachodzące za drzwiami chaty. To grzyby żywiące się ludzkimi ciałami poszukują kolejnych organizmów, by móc je zainfekować, opanować, przekształcić i rozszerzyć obszar swej wegetacji. Po kilku potyczkach, fungi opanowują zarówno organizm strażnika Winstona wyruszającego w głąb parku na poszukiwanie swej współpracownicy, jak i ciało Gabi (*body horror*), w pewnej mierze doprowadzają też do załamania światopoglądowego i psychicznego głównego wyznawcy boskiej Gai – Barendy (horror psychologiczny). Tyle, jeśli chodzi o ludzkich bohaterów.

Obok nich żyją inni protagoniści: drzewa, grzyby, wodorosty, owady, tętniąca różnorodnością ściółka itd. W produkcji Bouwera odgrywają nie mniej istotną rolę niż czwórka ludzkich bohaterów i w sympojetycznym uścisku wpływają na ich funkcjonowanie, a nawet dosłownie: życie i śmierć. Antropocentryczna perspektywa oparta na hierarchizacji bytów, indywidualności i autonomiczności człowieka znajduje w *Gaii* przeciwwagę w obrazach dużych skupisk drzew filmowanych raz z „lotu ptaka”, innym razem z „żabiej perspektywy” (użyte metafory wydają się w tym kontekście znaczące); we wzajemnym żerowaniu na sobie i/lub dzięki sobie (np. bliskie ujęcia grzybów na powalonych kłodach oraz rosnących drzewach); w mikrodzjęciach błotnistej, wodno-ziemno-roślinnej mazi (np. gdy mężczyzna

leczy stopę Gabi); poklatkowym montażu ziemi tętniącej śmiertelno-życiową energią (np. w scenie infekowania Winstona i Gabi zarodnikami grzybów); w płynności, przenikaniu się żyjących organizmów z tymi obumarłymi (jak algi i drewno w stawie z halucynacji kobiety); czy w scenie, w której umierająca, a jednocześnie przeradająca się w grzybo-roślinę bohaterka podtrzymuje życie Gai. W filmie słychać każdy skrzek żab, skrzypienie konarów drzew, trzask patyków pod naciskiem ludzkich stóp, bulgotanie rzęsistego stawu. Ludzka perspektywa spotyka się z nie-ludzką, nie-ludzką, a-ludzką jako czymś bliskim (choć niepojętym), a jednocześnie radykalnie obcym.

Figurą, a raczej siecią tej radykalnej obcości jawią się fungi – nie jako pojedyncze grzyby wypatrywane i zbierane w lesie (jako pożywienie lub temat rekreacji, czyli grzybobranie – chociaż także), lecz jako hiperorganizm/hiperobiekt<sup>143</sup>, tylko w niewielkim procencie wychwytywany przez ludzkie oko (np. część mikroskopijnych grzybów – *mycomicetes* – jest poza zasięgiem ludzkiego wzroku, tym bardziej sieć podziemnej grzybni, z oczywistych względów, znajduje się poza zmysłem wzroku człowieka). Filmowy, podziemno-naziemny żywot grzybów pokazuje to, co antropolożka Anna Tsing określa ruchliwą przestrzenią wspólnotową, gdzie interakcje między wieloma organizmami tworzą pod ziemią międzygatunkowy świat umożliwiający życie milionom organizmów na planecie<sup>144</sup>. Naziemne kape-lusze i podziemna grzybnia oplatają las, jako organizmy cudzożywne potrzebujące siedlisk zawierających związki organiczne, żywią się martwą materią lub rozwijają kosztem innych żywych organizmów, w filmie Bouwera także ludzkimi ciałami. Te, zaatakowane przez zarodniki, przekształcają się w ludzko-grzybowe hybrydy, tracąc z wolna fizyczne cechy *Homo sapiens* na rzecz dominujących nie-ludzkich organizmów (*notabene* motyw ten pojawia się także w grze akcji *The Last of Us*<sup>145</sup> i jej serialowej ekranizacji<sup>146</sup>). W filmie Bouwera zmiany, jakie zachodzą w zainfekowanych ciałach, jawią się jednocześnie jako straszne – jak w ujęciach hybryd atakujących bohaterów – jak i jako piękne, zwłaszcza wtedy, gdy obserwujemy przemianę Gabi w wielobarwną, kwietno-grzybną konstelację organizmów. Klasycznemu obrazowi z cielesnych horrorów epatujących odrazą do zmieniającego się bohatera (np. w produkcji *Mucha* w reżyserii Cronenberga czy w grze oraz serialu *The Last of Us*) przeciwstawiono wizję przeobrażenia i przejścia jednej formy życia w inną jako czegoś pięknego, a co ważniejsze – niezbędnego dla trwania życia jako takiego. Po zbliżeniu kamery na martwe ciało bohaterki pokryte różnymi organizmami tworzącymi wielobarwny, żyjący i rozrastający się całun, następuje zmiana

---

<sup>143</sup> Andrzej Marzec, *Grzyby jako hiperobiekty*, w: *Refugia. (Prze)trwanie transgatunkowych wspólnot miejskich*, red. Monika Bakke, Poznań: Wydawnictwo UAM i Wydawnictwo Arsenał 2021, s. 122–133.

<sup>144</sup> Anna Tsing, *Arts of Inclusion, or How to Love a Mushroom*, „Manoa” 2010, nr 22 (2), s. 191.

<sup>145</sup> *The Last of Us*, Sony Computer Entertainment 2013–2014.

<sup>146</sup> *The Last of Us*, twórcy: Craig Mazin, Neil Druckmann, USA, Kanada 2023.



perspektywy – powolne oddalenie odsłaniające las, potem widziane z góry szumiące korony drzew. Pozwala to widzowi uchwycić związek między rozkładającym się ciałem kobiety a trwaniem biocenozy leśnej. Bohaterka dosłownie staje się jej częścią, rozplywa się w wielogatunkowym życiu i krajobrazie. Dokonuje się to za sprawą grzybów – największych i jednych z najstarszych organizmów, które w filmie przedstawiono wręcz jako superbohaterów o niezwykłych mocach, zdolnych stwarzać lub ocalać światy, ale także niszczyć je<sup>147</sup>.

Film Bouwera w dużej mierze opiera się na hipotezie Gai (dla której alegorią jest wspomniana wyżej mityczna Gaja) – rozwijanym od lat siedemdziesiątych XX wieku koncepcie Jamesa Lovelocka i Lynn Margulis<sup>148</sup>, wskazującym, że Ziemia to największy byt żyjący w Układzie Słonecznym, a wszystkie istoty na niej działają wspólnie w celu zachowania optymalnych warunków do życia. W ujęciu Lovelocka planeta ma zdolność reagowania na zmieniające się okoliczności i stany, dopasowuje się do nich w taki sposób, by zachować życie i zapewnić jego rozwój. Margulis podkreśla rolę kooperacji różnych organizmów w ekosystemach i życie symbiotycznej planety zasadza na symbiozie, a nie walce o przetrwanie (co nie znaczy, że interesy różnych aktorów-sieci zawsze są zbieżne). Film *Gaia* ukazuje „fizjologię Ziemi” w taki sposób, że skupisko drzew wraz ze zwierzętami, owadami, grzybami, wodą i żyjącymi w niej algami, a także obiektami nieożywionymi tworzą dynamiczne, nieustannie przekształcające się i wchodzące w wielorakie relacje uniwersum. W swej zmienności, w tym także konfliktowości, rozkładzie, jest ono jednocześnie stałe i stabilne.

Nie znaczy to jednak, że życie we współczesnym świecie rozwija się bez przeszkód. Zgodnie z konceptem antropocenu, gatunek *Homo sapiens* to najbardziej ekspansywna forma życia przekształcająca przyrodę, wpływająca na zmiany klimatyczne, geologiczne, zanik bioróżnorodności. Lovelock pisze wręcz o wojnie z Gają, którą nieświadomie wywołali ludzie, a inni badacze opisują Matkę-Ziemię jako „przebudzonego giganta”, „mszczącą się Gaję”, istotę „z brutalną historią i «wahaniem nastroju»”, czy też jako świat „gniewnego lata i spirali śmierci”<sup>149</sup>. W ana-

---

<sup>147</sup> Odwołanie do jasnej i mrocznej strony fantastyki superbohaterskiej w kontekście „grzybnej mocy” zaczerpnęłam z: Robert Macfarlane, *Podziemia. W głąb czasu*, s. 113.

<sup>148</sup> James E. Lovelock, *Gaia as Seen Through the Atmosphere*. „Atmospheric Environment” 1972, nr 6 (8), s. 579–580; James E. Lovelock, Lynn Margulis, *Atmospheric Homeostasis by and for the Biosphere: The Gaia Hypothesis*, „Tellus” 1974, nr 26 (1–2), s. 2–10, Lynn Margulis, *Symbiotyczna planeta*. Hipoteza Gai znajduje uznanie w posthumanizmie (powołuje się na nią m.in. Haraway w monografii *Staying with the Trouble*, s. 58–67), ale spotyka się także z krytyką, m.in. ze strony biologa ewolucyjnego i molekularnego Forda Doolittle’a, biologa ewolucyjnego Richarda Dawkinsa, paleontologa Stephena Jaya Goulda. Argumenty za hipotezą Gai, jak i jej krytykę przedstawiono np. w tekstach: James W. Kirchen, *Toward a Future for Gaia Theory*, „Climatic Change” 2002, nr 52 (4), s. 391–408; Tyler Volk, *The Gaia Hypothesis: Fact, Theory, and Wishful Thinking*, „Climatic Change” 2002, nr 52 (4), s. 423–430.

<sup>149</sup> Bartłomiej Knosala, *Resakralizacja Ziemi*, w: *Za pięć minut dwunasta*, s. 493.

lizowanym filmie gniew na destrukcyjny wpływ ludzi na środowisko wyraża ciciel Gai – Bernard. W pompatycznej mowie przedstawia krytykę nauki, rewolucji przemysłowej, konsumpcjonizmu, globalizacji:

Trzysta lat temu rozpoczęliśmy rewolucję przemysłową, wypowiedzieliśmy wojnę, w której ona [czyli Ziemia – przyp. G.G.] przegrywa.

[...]

Wy, ludzie, pełzacie w zasranych kłatkach i uganiacie się za marzeniami z ekranu. Roicie się jak ćmy wokół neonowych wież i mnożycie się na potęgę w blasku ładownic i fałszywych bogiń. Tańczycie w ich świetle, spalając się w nieskończonym ogniu eksplozji. Umiecie tylko żreć bez umiaru. Ciągłe tylko więcej, więcej i więcej. Pędzicie wciąż przódzej, prosto w ogniste czeluści piekieł, bluzgając z ust dymem i siarką. Spójrz, patrz jak gratulujecie sobie osiągnięć i wspaniałych sukcesów. Silnik spalinowy, bomba jądrowa, demokracja, ochocza uległość najwyższych decydentów wobec każdej nagrodzonej zapłodnieniem zygoty. Spójrz, do czego to was doprowadziło! Zrozum, że ludzkość dąży do swej zguby. Niech żyje wolna wola! Ludzie są jak stado mały wspinające się na płonące wzgórze, by schronić się przed wzbierającą powodzią; jak rój szarańczy wirujący wokół Ziemi wciąż szybciej i szybciej i póki jej atmosfery nie strawi ogień<sup>150</sup>.

Bohater wygłasza tę mowę w języku afrikaans, podczas gdy Gabi komunikuje się z nim w języku angielskim. Można to interpretować co najmniej na dwa sposoby: perspektywa postkolonialna kieruje uwagę na podbój ziemi i autochtonicznych mieszkańców przez inną grupę ludzi, a w konsekwencji narzucenie przez przybyszy swojej kultury, języka, narracji o cywilizacji i postępie, w którą wpisano eksploatację oraz modelowanie przyrody. Z kolei ujęcie biblijne kieruje uwagę na pomieszenie języków pod wieżą Babel – symboliczne przejście od gatunkowej „jedności ludzkiej rodziny” do jej rozproszenia w wielu kulturach, stylach życia, światopoglądach, religiach. Bernard i Gabi mówiąc różnymi językami, reprezentują niewspółmierne wobec siebie podejście do przyrody – cywilizacji. Gdy kobieta przejawia postawę ufności w naukę i stoi na straży porządku cywilizacyjnego, jednocześnie wykazując troskę o stan przyrody (rozumianej jednak jako coś zewnętrznego wobec ludzi), to jej antagonistą zdecydowanie piętnuje ten sposób myślenia. Przedstawiona przez niego wizja końca świata z winy ludzi to totalna krytyka narracji o postępie, materialnym dobrobycie, indywidualizmie, tzw. życiowym sukcesie w ujęciu kapitalistycznym. Trudno nie zgodzić się z bohaterem co do destrukcyjnego wpływu ludzi na życie na Ziemi i niepokojących prognoz zmierzania ku ekologicznej zapaści. Jednak jego ortodoksyjne, konfliktowo-dualistyczne stanowisko (natura kontra kultura, bezwarunkowe poddanie wobec czczonej bogini); styl życia, czyli samoalienacja z międzyludzkich kontaktów; cechy osobowości, np. brak otwartości na racje inne niż jego własne, jak i apodyktyczno-patriarchalny sposób sprawowania władzy ro-

---

<sup>150</sup> *Gaia*, reż. Jaco Bouwer, RPA 2021, 1:00:01 – 1:02:41.

dzicielskiej nad synem, czy protekcyjne podejście do kobiety, która znalazła się w chacie mężczyzn, nie skłaniają widzów do rozwinięcia empatii. Bernard – jako czciciel i obrońca Matki-Ziemi intryguje, przykuwa uwagę, a jednocześnie wzbudza strach. Podobnie jak jego bóstwo.

Matka-Ziemia została konwencjonalnie sfeminizowana. Nazywana przez ojca i syna boginią, przedstawiona jako drzewo, rozpościera przed Bernardem oraz widzami swe wnętrze wiodące przez szparę przypominającą otwór pochwy. Starszy mężczyzna składa jej ofiary z mięsa upolowanych zwierząt, w zamian Gaja uodpornia jego i Stefana na działanie grzybów atakujących ludzi. Matkę-Ziemię, Matkę-Drzewo przedstawiono jako silną, piękną, majestatyczną, płodną boginię, dającą rozkosz i życie (widzimy to w scenie kopulacji Bernarda z naziemnym systemem kłaczy drzewa z halucynacji Gabi), ale jednocześnie domagającą się zadośćuczynienia za wyrządzone krzywdy. Bogini z filmu Bouwera, jak mityczna Gaja wydająca na świat góry, niebo, morze, ale także Erynie i potwora Tyfona, pokazuje, że nieroztropnym jest lekceważenie jej siły oraz zdolności wchodzenia w rozmaite przymierza. Tak jak mityczna Gaja walcząc z Zeusem, wchodzi w układ z bogiem czarnego podziemia Tartarem, tak filmowa bogini używa do swych celów najmniej zbadane organizmy, których funkcje życiowe wiążą się przede wszystkim z podziemną siecią grzybni oraz jej znaczeniem dla istnienia innych organizmów.

Domaga się także ofiar. Tak przynajmniej postrzega to Bernard, wyznawca kultu Gai. W religijnym szale umysłu i emocji, być może pod wpływem halucynogennych grzybów, „słyszy” głos nakazujący mu złożyć syna w ofierze. Wzdryga się, cierpi, ale podąża tą drogą i jak starotestamentowy Abraham wieździe syna na stracenie. Różnica polega na tym, że w *Starym Testamencie* Bóg w ostatniej chwili uchyla zamiar ofiary/zabójstwa, przekonując się o posłuszeństwie i bezwarunkowej lojalności Abrahama, natomiast w filmie Bouwera nie odpuszcza ani Matka-Drzewo (ta oplata młodzieńca konarami, unieruchamiając go, by ofiara dokonała się), ani jej czciciel. To Gabi ratuje Stefana przed zabójstwem, sama jednak, stając się pożywką dla grzybów, zostaje pochłonięta przez leśną biocenozę.

Film nie oferuje prostego pojedynku osobowości reprezentujących różne światopoglądy, wszak naturalistyczne, antymodernistyczne, antykapitalistyczne racje Bernarda w świetle jego poczynań wobec syna i przybyszki nie jawią się jako szlachetne, lecz raczej szaleńcze, a Gabi jako wykwalifikowana emisariuszka leśnictwa, wysłana do zdania relacji z tego, co aktualnie dzieje się w lesie, niewiele o nim wie, wchodzi w intymne relacje z analfabetą Stefanem i wkrótce zdaje się być zadomowiona oraz szczęśliwa w obcym jej świecie. Film nie daje także spolaryzowanego obrazu: niewinna, dobra, opiekuńcza, życiodajna natura *contra* zła, niszczycielska, bezwzględna kultura/cywilizacja. Mityczna Gaja, symbolizowana w filmie przez Matkę-Drzewo to figura niejednoznaczna, a obraz jej związków z ludzką kulturą

poznajemy jedynie poprzez dialogi Bernarda i Gabi oraz w ostatniej scenie, gdy Stefan opuszcza las i przybywa do miasta – nie wiemy jednak w jakim celu. Czy, jak Gabi wsiąkająca w ziemię lasu, on z kolei zanurzy się w życiu wielkomiejskim, czy będzie kontynuował misję ojca? Zakończenie filmu jest otwarte. Tak jak nieznaną, a więc niewyraźny świat widziany oczami kobiety poznajemy w rozmytych lub niezmiernie dynamicznych leśnych scenach, tak na końcu filmu widzimy zbliżenie na jedzenie Stefana siedzącego w barze fast food i nieostry obraz tzw. wielkomiejskiej dżungli, do której potem wychodzi. Idąc dalej (a raczej w kadrowym zbliżeniu i oddaleniu) w filmie Bouwera mamy jednocześnie makro- i mikroperspektywę. Tę pierwszą, gdy widzimy las z góry, poruszające się korony drzew, słyszymy miły szum wydający się idealną harmonią. Jeszcze wyżej, odległej. Potem mikroujęcia: życie wzrastające, umierające, pączkujące i żerujące na gnijącej pulpie. Niejednoznaczna wizja. Między innymi z tych powodów film otrzymał niejednoznaczne recenzje: od podkreślających niesamowicie „dotykową” jakość zdjęć wydobywających szczegóły i faktury flory<sup>151</sup>, doceniających hipnotyzujące efekty specjalne i piękno przekształcającego się ciała bohaterki jako wyjątkowego obrazu *body horror*<sup>152</sup>, po bardziej krytyczne, w których zarzucano autorom filmu brak głębi psychologicznej bohaterów, nieprzekonujący obraz romansu Gabi ze Stefanem<sup>153</sup>, zbyt natarciwą żonglerkę zmiennymi ujęciami przyrody z oddali i bliska, w makro- i mikroskali, czy niejednoznaczna puente.

Czy jednak musimy oczekiwać bardziej statycznego obrazu przyrody i domagać się jednoznacznego zakończenia? Jeśli zgadzamy się z Mortonem widzącym biosferę jako rozciągający się w czasie i przestrzeni hiperobiekt wymykający się ludzkiej percepcji, to czy nie pozostaje nam jedynie doświadczać jej fragmentaryczności w różnych skalach, perspektywach i ujęciach? Pracę kamery w *Gaii* traktować można jako próbę ujęcia biocenozy leśnej w jej różnych wymiarach i skalach: od obrazu powolnego przemieszczania się żuka na ściółce, poprzez ujęcie ulatniających się w powietrzu grzybowych zarodników, roślinnych i ludzkich ciał splecionych we wzajemnym uścisku, po widok koron drzew widzianych od dołu (z perspektywy ludzkiego wzroku), lub z wysokości, jakby spojrzenie zostało zapośredniczone przez wytwór człowieka – „oko” drona. Wielowymiarowość w makro- i mikroskali, w warstwie naziemnej, podziemnej i powietrznej buduje obraz złożoności lasu, a szerzej całej biosfery (jak czytamy w jednym z fantastycznych, politycznie zaangażowanych

---

<sup>151</sup> Sheila O'Malley, *Gaia*, „Roger Ebert” 2021, June 25, <https://www.rogerebert.com/reviews/gaia-movie-review-2021> [dostęp: 19 listopada 2022].

<sup>152</sup> Phuong Le, *Gaia Review – Attack of the Killer Mushrooms*, „The Guardian” 2021, September 20, <https://tinyurl.com/2x5e4f3b> [dostęp: 19 listopada 2022].

<sup>153</sup> Guy Lodge, *'Gaia' Review: Stylish South African Eco-Horror Misses the Forest for the Tease*, „Variety” 2021, June 15, <https://tinyurl.com/sbb2c6zh> [dostęp: 19 listopada 2022].

żowanych utworów Ursuli Le Guin: „słowo «las» znaczy «świat»<sup>154</sup>) z jej licznymi relacjami opartymi na współpracy, wymianie bądź konflikcie. Człowiek stanowi część owej współpracy – konfliktu.

Jako żywa istota ewolucyjnie i fizjologicznie związana z innymi organizmami, ale także z przyrodą nieożywioną, przynależy do ziemi i podziemi, dlatego Macfarlane w zbiorze esejów *Podziemia* pisze nie tylko o geologii krajobrazu, lecz także o geologii ciała: „My również jesteśmy częściowo istotami mineralnymi – nasze zęby są rafami, a kości kamieniami [...] dzięki zjawisku mineralizacji, zdolności do przekształcania wapnia w kości, mogliśmy przybrać postawę wyprostowaną, stać się kręgowcami, wytworzyć czaszki chroniące mózg”<sup>155</sup>. Zarówno Macfarlane, jak i Domańska powołują się na domysł Giambattisto Vico, historiozofa doby nowożytnej, że łacińskie słowo *humanitas* wywodzi się z *humando* – grzebać, chować, a to z kolei pochodzi od terminu *humus* tłumaczonego jako ziemia, gleba<sup>156</sup>. W filmie *Gaia* widać tę relację ludzi z ziemią/glebą przede wszystkim w końcowej scenie transformacji ciała bohaterki, które za sprawą silnych enzymów zawartych w grzybach, rozkłada się, powraca do ziemi, staje się nawozem dla nie-ludzkich organizmów.

Jednak oglądając film, nie odnosimy wrażenia, że ludzie stanowią integralną część biosfery. Wręcz przeciwnie: już pierwsze ujęcie lasu/świata „w wirze”, a potem przedstawiające dwoje pracowników straży leśnej spokojnie płynących łodzią, zapowiadają raczej grozę opowieści Marlowa z *Jądra ciemności* Josepha Conrada o kolonializmie, nierównościach społecznych, eksploatacji przyrody i niesprawiedliwości środowiskowej niż narrację o wiecznym raju, czy opowieść o współpracy ludzi z innymi formami życia. W filmie Bouwera punkt wyjścia stanowi alienacja człowieka z przyrodniczego środowiska i to nie tylko przybyszów z tzw. cywilizowanego świata reprezentowanego przez Gabi i Winstona, lecz także Bernarda. Jako czciciel Matki-Ziemi posługuje się dualistycznymi kliszami: dobra, wszechwładna natura *versus* słaba oraz ogłupiająca cywilizacja, a ortodoksyjna wiara w misję budzi najgorsze instynkty, sytuuje protagonistę bliżej przerażającego i oszalałego Kurtza z *Jądra ciemności* niż zaangażowanego ekologa. Niejednoznaczność filmowych postaci, jak i samego zakończenia, czyli przybycia Stefana do miasta, wydaje się bardziej adekwatna wobec złożoności kryzysu klimatyczno-ekologicznego, różnych koncepcji oraz strategii radzenia sobie (lub nie) z tą sytuacją niż oczekiwanie prostych diagnoz, jedynie słusznych rozwiązań, jednoznacznych konkluzji. Tak jak widzowie filmu Bouwera zostają z niepewnością, interpretacyjną wieloznacznością,

---

<sup>154</sup> Ursula Le Guin, *Słowo „las” znaczy „świat”*, tłum. Agnieszka Sylwanowicz, w: *Sześć światów Hain*, Warszawa: Prószyński i S-ka 2015.

<sup>155</sup> Robert Macfarlane, *Podziemia. W głąb czasu*, s. 49.

<sup>156</sup> Tamże, s. 41; Ewa Domańska, dz. cyt., s. 42. Chodzi o tekst: Giambattista Vico, *Nauka nowa*, tłum. Jan Jakubowicz, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1966, s. 138–139, § 333.

tak posthumanistyczno-ekokrytyczna refleksja pozostawia nas z wieloma kłopotami. Nie tylko w sensie nadanym przez Haraway, czyli kłopotami z „ogarnięciem” i uświadomieniem sobie usieciwionych relacji człowieka z innymi organizmami w wymiarze biologicznym i kulturowym („Lots of trouble, lots of kin to be going on with”<sup>157</sup>), lecz także w sensie indywidualnych ograniczeń: rasowych, klasowych, płciowych, zdrowotnych, światopoglądowych, a przede wszystkim antropocentrycznych.

---

<sup>157</sup> Donna J. Haraway, *Staying with the Trouble*, s. 8.

## ZAKOŃCZENIE. MIĘDZY EKOPATIAŁĄ A *CHTHULUCENE*

Według Timotheusa Vermeulena doświadczanie antropocenu jest dominantą kultury współczesnej: ważną strukturą uczuć, sentymentów, nastrojów. Antropocen nie tyle gnieździ się w umysłach, co raczej w ciałach, emocjach; jest jak „LSD albo metamfetamina, albo raczej azbest: myśli wirują, mięśnie napięte, krew pompuje, serce bije jak oszalałe, wymykając się coraz bardziej spod kontroli”<sup>1</sup>. Tak zdiagnozowana ekopatia (*ecopathy*) to „kulturowy warunek funkcjonowania wobec zmian klimatycznych”<sup>2</sup>. Można to ująć bardziej obrazowo, jako chodzenie po postapokaliptycznej, zanieczyszczonej plaży, „omijając wymizerowane ciała tylko po to, by co krok stąpać po kołcach odpadów. Jeden krok, ‘hej, zmiany klimatyczne’; następny, ‘och, ostatnia panda’, ‘susza’, ‘tsunami’, ‘posthumanizm’ i tak dalej, do tego stopnia, że spacer po plaży przypomina chodzenie po pacyficznej plamie śmieci”<sup>3</sup>. Szlak czy obszar, po którym ja się poruszam, to literacko-filmowa fantastyka. Nie ulega wątpliwości, że w tym gatunku, w jego różnych odmianach, kwestie ekologiczno-klimatyczne od dawna stanowią ważny temat. Świadczy o tym rosnąca liczba beletrystyki, filmów, seriali poruszających kwestię konsekwencji dewastacji środowiska dla ludzkich i nie-ludzkich bohaterów, a także wykrywanie w literaturze i filmie stosunkowo nowych podgatunków fantastyki, takich jak: *ekohorror*, *ekofantasy*, *climate fiction*. Podążając za Vermeulenem, można powiedzieć, że w realizacjach tych odciskają się ślady ekopatii – doświadczanego i odczuwanego kryzysu, strachu przed tym, co nadchodzi; dyskomfortu pochodzącego

---

<sup>1</sup> Timotheus Vermeulen, *Ecopathy*, w: *Posthuman Glossary*, red. Rosi Braidotti, Maria Hlavajova, London–New York: Bloomsbury Publishing Plc 2018, s. 125.

<sup>2</sup> Tamże.

<sup>3</sup> Tamże.

z życia na zaśmieconej, dewastowanej planecie, która z roku na rok wydaje się coraz mniej żywa; obaw będących reakcją na nieznośną rzeczywistość, której, w różnym stopniu, jesteśmy sprawcami.

Wiele utworów literackich i filmowych analizowanych w tej monografii wpisuje się w tak rozumianą ekopatię: to strach przed eksperymentami inżynierii społecznej i biologicznej (*Wyspa doktora Moreau*, *Mucha*, *Frankenstein*, a zwłaszcza ich późniejsze odsłony oraz interpretacje, czy wieloznaczna powieść *Zrodzony*); ambiwalencje związane z biologią syntetyczną (*Jurassic Park*); odczuwalne „osaczenie” śmieciami (*WALL·E*); poczucie niesprawiedliwości środowiskowej i wiążący się z tym strach przed utratą zdrowia, domu, środków utrzymania, życia (*Bestie z południowych krain*); to również trwoga spowodowana izolacją, rozpadem więzi społecznych, będących następstwem pandemii, która budzi stare demony oraz powołuje nowe potwory (jak w horrorach: *Host*, *Dwunastodniowa opowieść o potworze, który umarł w dniu ósmym*). Utwory te stanowią swoiste świadectwo społecznej wyobraźni i emocjonalności. Jeśli dodamy do tego obrazu sprzed kilkudziesięciu lat wywołujące strach przed wybuchem trzeciej wojny światowej z użyciem broni atomowej (w polskiej telewizji lat osiemdziesiątych XX wieku tym „straszakiem” była m.in. *Planeta małp*<sup>4</sup>) oraz obecne wyobrażenia o przyszłości pełnej (nie?)przewidywalnych horrorów z zombie w roli głównej, to wyłoni się obraz hodowanej na różnych podłożach i przez kilka pokoleń naturokulturowej ekopatii.

Błędem byłoby jednak sprowadzanie ekohorrorów i dystopijnej fantastyki naukowej wyłącznie do roli tzw. straszaka. Ich ważną funkcją jest bowiem pokazywanie tego, co ukryte. Nie tylko w sensie, że przed społeczeństwem są skrywane przez aparat państwowy partykularne interesy korporacji itd., lecz także w znaczeniu ignorowanych, odsuwanych, wypartych albo niezauważanych relacji naturokulturowych przez wielu ludzi. Jeśli *The Farm* i *Les animaux anonymes* wzbudzają niesmak widzów (znamienne słowo ‘niesmak’ w kontekście konsumpcji zwierząt), to właśnie dlatego, że to, co powszechne jednocześnie jest ukryte przez podaż i konsumpcję: warunki przemysłowej hodowli i uboju zwierząt, przymusową inseminację, metody pozyskiwania mleka itd. Nie chcąc oglądać, wiedzieć, odczuwać, jednocześnie korzystamy z tej przemocy. Jeśli *Zrodzony* skłania do stawiania pytań, to też nie po to, by straszyć, lecz pytać, spekulować na temat przewidywanych i nieprzewidywanych rezultatów naturokulturowych eksperymentów. Jeśli *Gaia* spod znaku *eco-horror/body-horror* odsłania zagrożenie mutacji grzybów atakujących ludzi, przemieniających ich w zwierzo-roślinne zombie, a potem w humus, to nie tylko po to, by wywołać strach, lecz także by zwrócić uwagę na nieantropocentryczne formy ujmowania życia i śmierci w ich przechodniości, wskazać na znaczenie po-

---

<sup>4</sup> *Planet of the Apes (Planeta małp)*, serial USA 1974. W 1981 roku serial został przerobiony na pięć filmów, z których cztery wyemitowała Telewizja Polska.



zaludzkich bytów w procesach podtrzymywania, przekształcania życia na planecie. Można wnioskować, że posthumanistyczna sympojeza, liminalność, przechodniość w literackiej i filmowej fantastyce ma na celu zbadanie, w jaki sposób to, co uznawano (lub uznaje się nadal) za specyficznie ludzkie przetrwało lub też nie przetrwało w społecznej wyobraźni – popkulturze. Popkultura odsłania również to, jak obecnie rozumiana jest koncepcja podmiotowości w kontekstach postludzkich, w relacjach i usieciowieniach rozmaitych aktorów/aktantów.

Współczesna ekofantastyka odsłania tyleż ekopatię, co solastalgię rozumianą jako poczucie straty lub żałoby po „chorującej”, wyniszczonej, umierającej planecie, jednocześnie próbuje przeformułować troskę o ludzkie i nie-ludzkie byty w *kainos* – coś nowego, ożywczego, coś, co ma się zacząć w myśleniu o wielorakich relacjach z pozaludzkimi formami życia i ziemią (*khthôn*)<sup>5</sup>. W założeniu Haraway koncept *Chthulucene* ma kojarzyć się z wielością i międzygatunkową wymianą oraz troską, w przeciwieństwie do terminu ‘antropocen’ o wyraźnych konotacjach katastroficznych. Próby takiego przesunięcia akcentów z antropocenu na *Chthulucene* zarysowują się np. w utworach poszerzających znaczenie pokrewieństwa (*kinship*) i rodzinnej troski na nie-ludzkie podmioty: w rzeźbiarskich cyklach *Mile widziany gość* i *Rodziny przyszłości* Piccinini, zbiorze *Opowieści z Głębi Miasta* autorstwa Tana, czy filmie *Okja*, który wyreżyserował Bong. W ideę międzygatunkowej wymiany włączono także rośliny, grzyby, chociaż ich radykalna obcość względem sposobu funkcjonowania sapiensów dostarcza wielu kłopotów natury epistemologicznej, ontologicznej i aksjologicznej. O tych dylematach traktuje m.in. trylogia *Southern Reach* Vandermeera, w której ujawnia się tyleż fascynacja roślinnymi i grzybnymi organizmami, co ich niepojętość, a nawet intelektualno-zmysłowa niedostępność dla ludzi. Mimo ich radykalnej obcości stanowią podstawowy warunek rozwijania i utrzymania życia na Ziemi – przekonują bohaterowie filmu *Habitat* w reżyserii Daldera. To nie trwanie człowieka, lecz roślin, w tym tych niższego rzędu, takich jak algi, jest niezbędne dla podtrzymywania życia na planecie. Nie chodzi jednak o to, by z obrazów życia i śmierci wyeliminować człowieka, lecz by umieścić go pośród wielu aktantów-sieci i dynamicznych relacji zachodzących między wszystkimi graczami. *Chthulucene* na różne sposoby spleta życie oraz losy ludzkich i nie-ludzkich organizmów, jak w szkatułkowym eposie *Listowieść* Powersa (choć trafniejsze

---

<sup>5</sup> Owo funkcjonowanie między ekopatią i solastalgią a zachwytem nad przyrodą ujawnia się tylko w prozie fantastycznej. Wręcz przeciwnie, o stanach tych w szerszym kontekście: literackim, artystycznym, akademickim, aktywistycznym mówią na przykład autorzy audioeseju *Tak wiele zależy od czerwonej taczki*. Autorzy podkreślają, że w kwestiach związanych z katastrofą klimatyczną i zanikiem bioróżnorodności wielu ludziom towarzyszą silne emocje – podobne do odczuć przy stracie oraz żałobie. Literatura/sztuka nazywając owe emocje, może pomóc w uporaniu się z bólem, żałobą. Jednocześnie jest ona w stanie pokazać radosne oblicze naszych relacji z przyrodą, natokulturowym otoczeniem. Julia Fiedorcuk, Dyba Lach, Filip Springer, *Tak wiele zależy od czerwonej taczki*, <https://www.youtube.com/watch?v=Lz7zRMH0nks> [dostęp: 30 kwietnia 2023].

wydaje się określenie „jedna w drugiej niczym słoje drzewa”)<sup>6</sup> o mężczyznach i kobietach rozumiejących drzewa, funkcjonujących pośród nich i z nimi współ, czy jak w zbiorze niefikcyjnych esejów *Podziemia* Macfarlane’a o ekologiczno-geologicznej proveniencji naturokulturowej egzystencji człowieka.

Ekofantastyka obok wizji katastroficznych żywiących się antropocentrycznie i pesymistycznie nacechowanym terminem ‘antropocen’, oferuje więc także ujęcia kooperatywy, różnorodności, w tym także zmienności oraz przechodności relacji międzygatunkowych z uwzględnieniem filozoficznych, społeczno-wspólnotowych perspektyw oraz interesów istot innych niż ludzkie. Pojawiają się jednak pytania: na ile te obrazy i narracje mają siłę oddziaływania zdolną stymulować lub wspierać zmiany na rzecz *Chthulucene*? Czy ich przekaz trafia wyłącznie do już przekonanych o potrzebie zmian i nieantropocentrycznej wrażliwości, czy może ma potencjał do rozszerzania świadomości i działań na rzecz ekologii, zrównoważonego rozwoju, sprawiedliwości środowiskowej? Czy fantastyka to skuteczne narzędzie do prowadzenia takich kampanii? W pracy wskazywałam argumenty na to, że fantastyka w jej różnych odcieniach ma olbrzymi potencjał i nośność w przekazywaniu, a więc także wspieraniu treści związanych z ekologią i kryzysem ekologicznym. Nie znaczy to jednak, że zawsze zostaje on w pełni wykorzystany. Jako przykład niewykorzystanego potencjału uznać można produkcję *Avatar: istota wody* z 2022 roku. Jeśli pierwsza część z 2009 roku wniosła względną świeżość w kwestie międzygatunkowych (protetycznych) relacji, to kolejna odsłona raczej ją zahamowała, nie proponując niczego oryginalnego do obrazu zantagonizowanych światów, chociażby dlatego, że zmiany scenerii z lasu na wodę nie sposób traktować jako nowego, ważnego głosu w sprawie ekologii, podobnie jak ocalenie świata przez wyjątkową jednostkę. Choć *Avatar 2* może zachwycać warstwą wizualną, to pod względem ekologicznym kroczy bardzo utartymi szlakami. Inny, interesujący przypadek to odbiór filmu *Nie patrz w górę* doceniony przez działaczy na rzecz ekologii, a krytykowany przez filmoznawców. Jak więc usytuować fantastykę w spektrum dyskursu ekologicznego?

Po pierwsze, na co wskazywałam w pierwszym rozdziale, od dawna myślimy fantastyką. Mityczni bohaterowie i bohaterki (np. Gaja, Lilith), postaci z *science fiction* (szalony naukowiec, ofiara eksperymentu naukowego) i horrorów (zombie) oraz motywy zaczerpnięte z fantastyki naukowej, takie jak spotkanie z nieznaną, niepojętą formą życia, czy zbliżająca się zagłada Ziemi, wyraźnie oddziałują, ale też kształtują społeczną wyobraźnię, przywoływane są zarówno w publicystyce, jak i tekstach naukowych (zwłaszcza w krytycznym posthumanizmie). Po drugie, pisarze i reżyserzy utworów *science fiction* od dawna w komentarzach do współczesności stosują swoistą parabolę połączoną z pętlą czasu polegającą na wskazaniu, że żyjemy w przyszłości, lub że przyszłość już się wydarzyła, a teraz odtwarzamy ją w różnych

---

<sup>6</sup> Takie określenie pojawia się w recenzji wydawniczej Jakuba Małeckiego prezentowanej na obwolucie książki.

wariantach. Ma to na celu zwrócenie uwagi na problemy czasów współczesnych i konsekwencje postaw, podejmowanych (lub zaniechanych) działań w przeszłości albo teraźniejszości, co okazuje się odczuwalne dopiero w dłuższej perspektywie czasowej. I tak, kilkanaście lat temu, Orson Scott Card we wstępie do antologii najlepszych opowiadań *science fiction* wysuwa przypuszczenie, że być może „dotarliśmy do Wieku Science Fiction i już go przeżyliśmy”<sup>7</sup>. Robinson po wybuchu pandemii COVID-19 na łamach „The New Yorker” pisze: „Fantastyka naukowa to realizm naszych czasów”<sup>8</sup>. Ten tok myślenia (w kontekście rozwoju technologii, inwigilacji społeczeństwa, rozprzestrzeniających się chorób itd.) pojawia się także w odniesieniu do zagadnień ekologicznych. Canavan w przedmowie do zbioru *Green Planets* pisze, że żyjemy w przyszłości, która źle się potoczyła, ponieważ kiepsko ją wymyśliliśmy i zorganizowaliśmy. Potrzebujemy czegoś nowego, innego konceptu, narracji i działań na rzecz wielogatunkowej różnorodności i sprawiedliwości, zdolnych wyznaczyć horyzont, ku któremu zmierzamy<sup>9</sup>. Fantastyka, jak ją przedstawiam w monografii, zdolna jest eksperymentować z różnymi scenariuszami przeszłości, teraźniejszości i przyszłości, a także z koncepcjami podmiotowości, relacyjności, dlatego stanowi ważny czynnik myślenia spekulatywnego.

Idąc dalej, zauważymy swoisty rezonans między literacko-filmową fantastyką i posthumanistycznymi fikcjami politycznymi. Fikcje te angażują wyobraźnię do „zabawy” ze spekulacją i różnymi skalami prawdopodobieństwa na temat tego, co być może wydarzy się lub mogłoby się wydarzyć, biorąc pod uwagę miejsce i czas, w którym znajdujemy się obecnie, a także świat, w którym żyjemy, który wymyśliliśmy (lub nam wymyślono). To również zdolność i chęć kreowania nowych światów, czy też nowych reguł gry, które obowiązywałyby w posthumanistycznej rzeczywistości, *notabene* określanej przez niektórych jako rzeczywistość żywiąca się fikcją, czy nazywana teoretyczną fikcją<sup>10</sup>. Zarówno fantastyka, jak i fikcja polityczna będąca podstawą myślenia spekulatywnego deklaratywnie i jawnie wpisana jest w argumentację oraz strategię narracyjne Haraway: 6 x SF (*science fiction, speculative feminism, science fantasy, speculative fabulation, science fact, string figures*), oraz Latoura (*scientifiction*), a także – chociaż w różnym stopniu – innych posthumanistów. Siłę

---

<sup>7</sup> Orson Scott Card, *Wstęp*, w: *Arcydzieła. Najlepsze opowiadania science fiction stulecia*, Warszawa: Prószyński i S-ka 2006, s. 8.

<sup>8</sup> Tekst Robinsona przywołałam jako motto pierwszego rozdziału. Zob. rozdz. *Myśląc fantastyką*, przyp. 1.

<sup>9</sup> *Green Planets: Ecology and Science Fiction*, red. Gerry Canavan, Kim Stanley Robinson, Middletown: Wesleyan University Press 2014, s. XI.

<sup>10</sup> Jak zauważa Ivan Callus, badacz współczesnych fikcji i teorii literatury, w tekście o światach możliwych i posthumanistycznie zaangażowanym filmie: „posthumanizm jako teoretyczna fikcja z konieczności inwestuje w (re)konstruowane światy”. Ivan Callus, *Constructed Worlds: Posthumanism in Film, Television and Other Cosmopoietic Media*, w: *The Palgrave Handbook of Posthumanism in Film and Television*, red. Michael Hauskeller, Thomas D. Philbeck, Curtis D. Carbonell, New York: Palgrave MacMillan 2015, s. 191.

fantastyki w dyskursie ekokrytycznym podkreśla wielu literaturoznawców i kulturoznawców, by jeszcze raz wymienić nazwiska: Heise, Sperling, Canavan, Evans, Johns-Putra, Ghosh, Otto. Nie sposób lekceważyć też popularności *science fiction*, *fantasy*, horroru (filmy, seriale, gry, komiksy, literatura) wśród widzów, graczy, czytelników, które obecnie sytuują się w czołówce pożądanych kreacji – metafor współczesnej rzeczywistości. Wszystkie te elementy układanki wskazują, że fantastyka odgrywa lub może odegrać ważną rolę w wymyślaniu jutra i kolejnych dni, wiązać projekty polityczne oraz społeczny aktywizm z językiem, estetyką zaangażowanej obietnicy w ekosprawiedliwość.

By nie być gołosłowną, nadmieniam, że w tej kwestii odnotowano niejaki sukcesy i choć trudno uznać je za spektakularne, to jednak są istotne dla artystycznego i (post)humanistycznego zaangażowania w projekty ekologiczne. Przykładowo, Nina Munteanu zawodowo zajmująca się limnologią, a jednocześnie literaturą (jako wykładowczyni uniwersytecka i pisarka utworów *science fiction*) wspomina, że jeden z czytelników jej powieści *A Diary in the Age of Water* (2020) wyznał, iż utwór skłonił go do posadzenia kilku drzew w ogrodzie, by w ten sposób chociaż trochę przyczynić się do zahamowania zmian klimatycznych. Inny czytelnik pod wpływem sugestywnego portretu wody z utworu Munteanu zaprzestał picia butelkowanej wody. Pisarka wspomina spotkania z ludźmi zaangażowanymi w tematy ekologii i w konkretne działania na rzecz poprawy kondycji środowiska. Wszystkie te wydarzenia – jak pisze Munteanu – „przedstawiają namacalny ruch, który fałuje jak kamyk w stawie”<sup>11</sup>. To w tym emocjonalno-intelektualno-aktywistycznym falowaniu upatrywać należy wpływu literatury, filmu, czy twórczości artystycznej w ogóle na zmienianie rzeczywistości. Jak zaznacza pisarka *science fiction*: „historie same w sobie nigdy nie będą rozwiązaniem, ale... mają zdolność inspirowania do działania”<sup>12</sup>. Żyć można nadzieję, że dotyczy to tak samej sztuki: literatury, filmu, twórczości plastycznej itd., jak i krytycznego namysłu nad tą twórczością w formie analiz, interpretacji, wykładów czy konwersatoriów prowadzonych na uniwersytetach. Prezentowana tu monografia ma w zamiśle być taką kroplą lub kamykiem w stawie proekologicznych idei, pomysłów, aktywności.

Perspektywy przedstawione w tej książce mają jednak wiele ograniczeń. Po pierwsze, co oczywiste, wywód prowadzony jest zawsze z pozycji człowieka. W pewnym sensie poruszam się więc w klatce: klatce gatunku biologicznego, do którego należę, a także ideałów, stylu myślenia, emocji, kultury, w której żyję, czytanych książek i oglądanych filmów, autobiografii. Tylko w ograniczonym zakresie mogę „wyjść z siebie”, przyjąć perspektywę Innego: drugiego człowieka, nie-ludzkiego gatunku. Po drugie, przedstawione w monografii utwory w większości należą do zachodniego kręgu kulturowego (z kilkoma wyjątkami). Jak wyglądałaby ta pra-

<sup>11</sup> Nina Munteanu, *Why Eco-Fiction Will Change the World – From CliFi to Solarpunk*, „Solarpunk Magazine” 2022, nr 1, <https://tinyurl.com/4ctaapy7> [dostęp: 14 marca 2023].

<sup>12</sup> Tamże.

ca, gdyby przyjrzeć się np. filmom indyjskim lub prozie afrykańskiej? Albo gdyby uwzględnić nie tylko dzieła należące do głównego nurtu, lecz także utwory undergroundowe? Być może wyłoniłyby się nieco inne problemy ekologiczne, geologiczne, klimatyczne i odmienne, względem zachodniego, sposoby przedstawiania ich, zgodnie z ujęciem geopoetyki (rozumianej nie tylko jako korelacja literatury z geografią, polityką i historią, lecz także jako relacja człowieka z Ziemią; *geo* jako geologia), wskazującej na powiązania twórczości literackiej/artystycznej z cyrkulacjami naturokulturowymi i topograficznymi<sup>13</sup>. Po trzecie, w monografii skupiam się na prozie i filmie, odsuwając w cień poezję<sup>14</sup>, komiksy, gry komputerowe, seriale<sup>15</sup>. Pojawiają się sporadycznie jako kontekst, ale nie główny przedmiot badań. Nie dlatego, że ich znaczenie nie zostało docenione, lecz dlatego, że analiza tych tekstów kultury wymaga innych narzędzi badawczych oraz kompetencji. Wskazane ograniczenia sprawiają, że monografii tej nie traktuję jako kompendium wiedzy

<sup>13</sup> Warto zauważyć, że termin 'geopoetyka' często rozumie się jako relację literatury z topografią, geografią, regionalną kulturą, historią, polityką. Jednak przedrostek *geo-* odnosi się także do geologii i w tym znaczeniu termin 'geopoetyka' tłumaczyć należy jako relację literatury czy człowieka, który ją tworzy, z Ziemią (planetą) czy ziemią (jako glebą). Na ten temat zob. np. Andrzej Niewiadomski, *Czym jest, czym (jeszcze) mogłaby być geopoetyka?*, „Teksty Drugie” 2018, nr 5, s. 88–106.

<sup>14</sup> W polskiej (post)humanistyce w „obronie poezji” w kontekście ekologicznym stają m.in.: Julia Fiedorczuk, Urszula Zajączkowska, Ilona Witkowska. Jak przekonują autorzy *Ekopoetyki*, „dziedzina ta może być źródłem wiedzy i mądrości, a także [...] obdarzona jest żywotną mocą stwórczą”. Julia Fiedorczuk, Gerardo Beltrán, *Ekopoetyka / Ecpoética / Ecpoetics. Ekologiczna obrona poezji/ Una defensa ecológica de la poesía/ An ecological “defence of poetry”*, Warszawa: Muzeum Historii Polskiego Ruchu Ludowego 2020, s. 11. Badania dotyczące tropienia narracji animalistycznych i ekologicznych w poezji polskiej w kontekście wyzwań antropocenu i przewartościowań posthumanizmu prowadzi np. Anna Filipowicz. Zob. prace tej autorki: (*Prze*)zwierzęcenia. *Poetyckie drogi do postantropocentryzmu*, Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego 2017; *Against the “Anthropocene Apathy”. About the Rescue Potential of Postsecularism (on the Example of Works by the Romany Poetess Papusza)*, „Zoophilologica. Polish Journal of Animal Studies” 2021, nr 1 (7), s. 1–25; *Ptasie metamorfozy Adama Mickiewicza. Próba krytyki nieantropocentrycznej*, w: *Słowiąższczyzna z ptasiej perspektywy*, red. Magdalena Baer, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM 2019, s. 157–170.

<sup>15</sup> Nawet w obrębie medium filmowego skupiam się właściwie wyłącznie na filmie, nie dotykając seriali, co wynika ze świadomości innej dynamiki prowadzenia narracji, budowania akcji oraz szczegółów świata przedstawionego w filmie a serialu. Przykładowo, w serialach rzeczywistość diegetyczna może być rozbudowywana w różnych aspektach w wielu odcinkach, wpływając na uwiarygodnienie przedstawienia świata możliwego. Operując długim czasem trwania/rozwijania się (*durée*) uwiarygodnia się. Jak przekonuje badacz światów możliwych w relacji do światów fikcji filmowych: „świat skonstruowany potrzebuje znacznego *durée*, aby wyraźnie się zdefiniować. Pod tym względem seriale mają przewagę nad filmem. Przykładowo, *Lost* działa, ponieważ wiele enigmatycznych szczegółów skonstruowanego świata pojawia się w różnych odsłonach w 121 odcinkach. Rzeczywistość intradiegetyczna rozszerza się, gdy historia wykracza poza dwie–trzy godziny czasu projekcji filmowej, lub gdy jest poddawana mediacji [...]”. (Ivan Callus, *Constructed Worlds: Posthumanism in Film, Television and Other Cosmopoietic Media*, w: *The Palgrave Handbook in Film and Television*, red. Michael Hauskeller, Thomas D. Philbeck, Curtis D. Carbonell, New York: Palgrave MacMillan 2015, s. 189). Specyfika seriali (tutaj zaznaczona tylko w jednym aspekcie) sprawia, że w mojej monografii skupiam się na filmach, nie mieszając ich z serialami.

o fantastyce zaangażowanej ekologicznie, lecz jako jeden z wielu głosów w kwestii zmian ekoklimatycznych, który może wchodzić w relacje z innymi teoriami, analizami, tekstami kultury i przyczynić się do poszerzania myślenia ekokrytycznego. *Ekofantastyka* to nie tyle mapa, co raczej jeden z wielu węzłów sieci tworzących ten dynamiczny i różnorodny dyskurs.

# BIBLIOGRAFIA

## I. Utwory literackie i eseje

- Aleksijewicz Swietłana, *Czarnobylska modlitwa. Kronika przyszłości*, tłum. Jerzy Czech, Wołowiec: Wydawnictwo Czarne 2018.
- Anderson Poul, *Nazywam się Joe*, tłum. Wiesław Lipowski, w: *Arcydziała. Najlepsze opowiadania science fiction stulecia*, Warszawa: Prószyński i S-ka 2006.
- Asimov Isaac, *Magia i złoto. Eseje*, tłum. J. Kowalczyk, Warszawa: Rebis 2000.
- Atwood Margaret, *Oryks i Derkacz*, tłum. Małgorzata Hesko-Kołodzińska, Poznań: Zysk i S-ka 2004.
- Augustyn, *Wyznania*, tłum. Jan Czuj, Warszawa: Pax 1953.
- Augustyniak Anna, *Między nami zwierzętami*, Gdańsk: słowo/obraz terytoria 2020.
- Bacigalupi Paolo, *Wodny nóż*, tłum. Michał Jakuszczyk, Warszawa: Wydawnictwo MAG 2015.
- Brown Liam, *Skóra*, tłum. Joanna Dżdża, Warszawa: Grupa Wydawnicza Relacja 2021.
- Butler Octavia, *Adulthood Rites*, New York: Warner Books 1988.
- , *Dawn*, New York: Warner Books 1987.
- , *Imago*, New York: Warner Books 1989.
- Campbell John W., *Kim jesteś?*, tłum. Stefania Szczurkowska, „Fenix” 1990, nr 1.
- Card Orson Scott, *Wstęp*, w: *Arcydziała. Najlepsze opowiadania science fiction stulecia*, Warszawa: Prószyński i S-ka 2006.
- Cook Diane, *The New Wilderness*, New York: Harper Collins Publishers 2020.
- Crichton Michael, „*Andromeda*” *znaczy śmierć*, tłum. Marek Mastelarz, Warszawa: Wydawnictwo Amber 1996.
- , *Park Jurajski*, tłum. Arkadiusz Nakoniecznik, Warszawa: Amber 1993.
- Doyle Arthur Conan, *Świat zaginiony, opowieść o zdumiewających przygodach profesora Jerzego Challengeera, lorda Roxtona, profesora Summerlencee i pana Edwarda Malone, członek red. „Gazety Porannej”*, Warszawa: Gebethner i Wolff 2013.

- Finney Jack, *Inwazja porywaczy ciał*, tłum. Henryk Makarewicz, Vesper 2018.
- Gaiman Neil, McKean Dave, *Czarna Orchidea*, tłum. Paulina Braiter, Egmont 2021.
- Golding William, *Spadkobiercy*, tłum. Ryszarda Grzybowska, Warszawa: Czytelnik 1989.
- King Stephen, *Bastion*, tłum. Robert P. Lipski, Warszawa: Wydawnictwo Albatros 1990.
- , *Lśnienie*, tłum. Zofia Zinserling, Iskry 1990.
- Księga Rodzaju*, 1, 26, w: *Pismo Święte: Stary i Nowy Testament: w przekładzie z języków oryginalnych*, oprac. zespół pod red. Michała Petera (*Stary Testament*), Mariana Wolniewicza (*Nowy Testament*), wyd. 1, Poznań: Księgarnia św. Wojciecha 2006.
- Langelaan George, *The Fly*, w: *Out of Time*, London: The New English Library 1964.
- Larkin Philip, *Grobowiec w Arundel*, w: Stanisław Barańczak, *444 wiersze poetów języka angielskiego XX wieku*, Kraków: Znak 2017.
- Lebbon Tim, *White*, [b.m.] MOT Press 2014.
- Le Guin Ursula, *Słowo „las” znaczy „świat”*, tłum. Agnieszka Sylwanowicz, w: *Sześć światów Hain*, Warszawa: Prószyński i S-ka 2015.
- Macfarlane Robert, *Podziemia. W głąb czasu*, tłum. Jacek Konieczny, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie 2020.
- Mandel Emily St. John, *Stacja jedenaście*, tłum. Magdalena Lewańczyk, Słupsk: Wydawnictwo Papierowy Księżyc 2015.
- Pico della Mirandola Giovanni, *Oratio de hominis dignitate*, tłum. Zbigniew Nerczuk i Mikołaj Olszewski, Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Filozofii i Socjologii PAN 2010.
- Pohl Frederik, *Człowiek Plus*, tłum. Marek Marszał, Warszawa: Iskry 1986.
- Powers Richard, *Listowieść*, tłum. Michał Kłobukowski, Warszawa: W.A.B. 2021.
- Robinson Kim Stanley, *2312*, tłum. Małgorzata Koczańska, Lublin: Fabryka Słów 2013.
- , *The Coronavirus is Rewriting Our Imaginations*, „The New Yorker” 2020, May 1, <https://tinyurl.com/ms6ccfhu> [dostęp: 2 czerwca 2023].
- , *Czerwony Mars*, tłum. Ewa Wojtczak, Warszawa: Prószyński i S-ka 1998.
- , *New York 2140*, [b.m.], Orbit Books 2017.
- , *Niebieski Mars*, tłum. Ewa Wojtczak, Warszawa: Prószyński i S-ka 1998.
- , *Zielony Mars*, tłum. Ewa Wojtczak, Warszawa: Prószyński i S-ka 1998.
- Sablik Tomasz, *Lęk*, Czerwonak: Wydawnictwo Vesper 2021.
- Schweblin Samanta, *Bezpieczna odległość*, tłum. Tomasz Pindel, Katowice: Wydawnictwo Sonia Draga 2020.
- Shirow Masamune, *Appleseed*, Tokio: Kōdansha 1985–1989.
- Smith Scott, *Ruiny*, Warszawa: Albatros FK 2008.
- Strugaccy Arkadij i Borys, *Piknik na skraju drogi*, tłum. Irena Lewandowska, Warszawa: Iskry 1974.
- Tan Shaun, *Opowieści z Głębi Miasta*, tłum. Anna Warso i Wojciech Góralczyk, Warszawa: Kultura Gniewu 2019.
- VanderMeer Jeff, *Ujarzmienie*, tłum. Anna Gralak, Kraków: Wydawnictwo Otwarte 2014.
- , *Ukojenie*, tłum. Anna Gralak, Kraków: Wydawnictwo Otwarte 2015.
- , *Unicestwienie*, tłum. Anna Gralak, Kraków: Wydawnictwo Otwarte 2014.
- , *Zrodzony*, tłum. Wydawnictwo MAG, Warszawa: Wydawnictwo MAG 2018.



Varley John, *Tango Charlie and Foxtrot Romeo*, w: *The John Varley Reader: Thirty Years of Short Fiction*, New York: Ace Books 2004.

Wells Herbert George, *The War of the Worlds*, London: William Heinemann 1898.

–, *Wyspa doktora Moreau*, tłum. Ewa Krasieńska, Warszawa: Wydawnictwo Alfa 1988.

Wilson Daniel H., *The Andromeda Evolution*, New York: HarperCollins 2019.

Zajczkowska Urszula, *minimum*, Wrocław: Wydawnictwo Warstwy 2017.

## II. Filmografia

*Addams Family Values (Rodzina Adamsów 2)*, reż. Barry Sonnenfeld, USA 1993.

*After Earth (1000 lat po Ziemi)*, reż. M. Night Shyamalan, USA 2013.

*Alien (Obcy. 8 pasażer „Nostramo”)*, reż. Ridley Scott, USA/Wielka Brytania 1979.

*Alita: Battle Angel*, reż. Robert Rodriguez, Argentyna/Kanada/USA 2019.

*Les animaux anonymes (Anonimowe zwierzęta)*, reż. Baptiste Rouveure, Francja 2020.

*Annihilation (Anihilacja)*, reż. Alex Garland, USA/Wielka Brytania 2018.

*Armageddon (Armagedon)*, reż. Michael Bay, USA 1998.

*Arrival (Nowy początek)*, reż. Denis Villeneuve, USA 2016.

*Avatar*, reż. James Cameron, USA/Wielka Brytania 2009.

*Babe (Babe – świnka z klasą)*, reż. Chris Noonan, Australia/USA 1995.

*Bedevided (Aplik@cja)*, reż. Abel Vang, Burlee Vang, USA 2016.

*Beethoven*, reż. Brian Levant, USA 1992.

*Beethoven 2*, reż. Rod Daniel, USA 1993.

*Blackout (Całkowite zaciemnienie)*, reż. René Manzor, Francja 2009.

*Blair Witch Project*, reż. Daniel Myrick, Eduardo Sánchez, USA 1999.

*Children of Men (Ludzkie dzieci)*, reż. Alfonso Cuarón, USA/Wielka Brytania 2006.

*A Civil Action (Adwokat)*, reż. Stephen Zaillian, USA 1998.

*Conspiracy (Ostateczne rozwiązanie)*, reż. Frank Pierson, USA 2001.

*Creature from the Black Lagoon (Potwór z Czarnej Laguny)*, reż. Jack Arnold, USA 1954.

*Curse of the Fly (Klątwa muchy)*, reż. Don Sharp, USA, Wielka Brytania 1965.

*Cybernatural (Koniec przyjaźni)*, reż. Levan Gabriadze, USA, Rosja 2014.

*The Day After Tomorrow (Pojutrze)*, reż. Roland Emmerich, USA 2004.

*The Day of the Triffids (Dzień Tryfidów)*, reż. Freddie Francis, Steve Sekely, Wielka Brytania 1951.

*The Day the Earth Stopped (Dzień, w którym Ziemia zamarła)*, reż. C. Thomas Howell, USA 2008.

*Deep Impact (Dzień zagłady)*, reż. Mimi Leder, USA 1998.

*Distancia de rescate (Bezpieczna odległość)*, reż. Claudia Llosa, Hiszpania/USA/Chile 2021.

*Don't Look Up (Nie patrz w górę)*, reż. Adam McKay, USA 2021.

*Examined Life (Życie pod lupą)*, reż. Astra Taylor, Kanada 2008.

*The Farm (Farma)*, reż. Hans Stjernswärd, USA 2018.

*The Fly (Mucha)*, reż. Kurt Neuman, USA 1958.

*The Fly (Mucha)*, reż. David Cronenberg, USA, Wielka Brytania, Kanada 1986.  
*The Fly 2 (Mucha 2)*, reż. Chris Walas, USA 1989.  
*Fortitude*, serial, reż. Simon Donald, Wielka Brytania 2015–2018.  
*Gaia*, reż. Jaco Bouwer, RPA 2021.  
*Gattaca (Gattaca: szok przyszłości)*, reż. Andrew Niccol, USA 1997.  
*Genesis 2.0*, reż. Christian Frei, Maxim Arbugaev, Szwajcaria/Chiny/Rosja/Korea Południowa/USA 2018.  
*Geostorm*, reż. Dean Devlin, USA 2017.  
*Les glaneurs et la glaneuse (Zbieracze i zbieraczka)*, reż. Agnès Varda, Francja 2020.  
*Glory at Sea*, reż. Benh Zeitlin, USA 2008.  
*Gräns (Granica)*, reż. Ali Abbasi, Dania/Szwecja 2018.  
*Greenland*, reż. Ric R. Waugh, USA 2020.  
*Gunnm*, miniserial, Japonia 1993.  
*Habitat*, reż. Rene Daalder, Holandia/Kanada 1997.  
*Her (Ona)*, reż. Spike Jonze, USA 2014.  
*Host*, reż. Rob Savage, Wielka Brytania 2020.  
*I Am Legend (Jestem legendą)*, reż. Francis Lawrence, USA 2007.  
*Ice (Lodowe piekło)*, reż. Jean de Segonzac, Niemcy/USA 1998.  
*Ice Twisters (Lodowe tornado)*, reż. Steven R. Monroe, Kanada/USA 2009.  
*Interstellar*, reż. Christopher Nolan, USA/Wielka Brytania 2014.  
*The Island of Dr Moreau (Wyspa doktora Moreau)*, reż. Don Taylor, USA 1977.  
*The Island of Dr Moreau (Wyspa doktora Moreau)*, reż. John Frankenheimer USA 1996.  
*Island of Lost Souls*, reż. Erle C. Kenton, USA 1932.  
*Jurassic Park*, reż. Steven Spielberg, USA 1993.  
*Jurassic Park III (Park Jurajski III)*, reż. Joe Johnston 2001.  
*Jurassic World*, reż. Colin Trevorrow, USA 2015.  
*Jurassic World: Fallen Kingdom (Jurassic Park – upadłe królestwo)*, reż. Juan Antonio Garcia Bayona, USA 2018.  
*Kłątwa obfitości*, reż. Ewa Ewart, Polska 2018.  
*Lassie*, reż. Daniel Petrie, USA 1994.  
*Lassie*, serial USA 1954–1973.  
*The Last of Us*, twórcy: Craig Mazin, Neil Druckmann, USA, Kanada 2023.  
*Little Joe (Kwiat szczęścia)*, reż. Jessica Hausner, Austria/Wielka Brytania/Niemcy/Francja 2019.  
*The Lost World: Jurassic Park (Zaginiony świat – Jurassic Park)*, reż. Steven Spielberg, USA 1997.  
*Madagascar (Madagaskar)*, reż. Tom McGrath/Eric Darnll, USA 2005.  
*Mad Max 2*, reż. George Miller, USA 1981.  
*Mad Max: Fury Road (Mad Max: na drodze gniewu)*, reż. George Miller, Australia/USA 2015.  
*Mansquito (Władca komarów)*, reż. Tibor Tacács, USA 2005.  
*Mazinger Z*, studio Toei Animation 1972–1974.  
*Meteor (Meteoryt)*, reż. Ronald Neame, Hongkong/USA 1979.  
*Metropolis*, reż. Fritz Lang, Niemcy 1927.

*Mimic (Mutant)*, reż. Guillermo del Toro, USA 1997.  
*Monsters versus Aliens (Potwory kontra obcy)*, reż. Conrad Vernon, Rob Letterman, USA 2009.  
*Mr Popper's Penguins (Pan Popper i jego pingwiny)*, reż. Mark Waters, USA 2011.  
*Nadejść lepsze czasy*, reż. Hanna Polak, Dania/Polska 2014.  
*New Lassie*, serial USA 1989–1992.  
*Night at the Museum (Noc w muzeum)*, reż. Shawn Levy, USA–Wielka Brytania 2006.  
*La nuée (Chmara)*, reż. Just Philippot, Francja 2020.  
*Oblivion (Niepamięć)*, reż. Joseph Kosinski, USA 2013.  
*Oczyszczenie*, reż. Wojciech Dada, Katarzyna Górna, Rafał Jakubowicz, Polska 2020.  
*Okja*, reż. Joon-ho Bong, USA/Korea Południowa 2017.  
*The Painted Hills (Lassie z Malowanych Wzgórz)*, reż. Harold F. Kress, USA 1951.  
*Paranormal Activity*, reż. Oren Peli, USA 2007.  
*Planet of the Apes (Planeta małp)*, serial USA 1974.  
*QEDA*, reż. Max Kestner, Dania/Finlandia/Szwecja 2017.  
*Ratatouille (Ratatujuj)*, reż. Brad Bird, USA 2007.  
*Return of the Fly (Powrót muchy)*, reż. Edward Bernds, USA 1959.  
*The Returned*, reż. Carlton Cuse, USA 2015.  
*The Road (Droga)*, reż. John Hillcoat, USA 2009.  
*The Ruins (Ruiny)*, reż. Carter Smith, Australia/Niemcy/USA 2008.  
*The Shining (Lśnienie)*, reż. Stanley Kubrick, Wielka Brytania, USA 1980.  
*The Shining (Lśnienie)*, miniserial, USA 1997.  
*Snowpiercer*, reż. Joon-ho Bong, Korea Południowa/USA/Francja/Czechy 2013.  
*Серебряные головы*, reż. Yevgeny Yufit, Vladimir Maslov, Rosja 1998.  
*Stalker*, reż. Andriej Tarkowski, ZSRR 1979.  
*The Stand (Bastion)*, serial USA 1994.  
*The Stand (Bastion)*, reż. Josh Boone, Benjamin Cavell, USA 2020.  
*Station Eleven (Stacja jedenaście)*, reż. Patrick Somerville, USA 2021.  
*The Thaw (Śmiertelna odwilż)*, reż. Mark A. Lewis, Kanada/USA 2009.  
*They Came Back*, reż. Robin Campillo, Francja 2004.  
*The Thing (Coś)*, reż. John Carpenter, USA, Kanada 1982.  
*The Thing from Another World (Istota z innego świata)*, reż. Christian Nyby, Howard Hawks, USA 1951.  
*Trash (Śmieć)*, reż. S. Daldry, Brazylia/Wielka Brytania 2014.  
*Unfriended: Dark Web (Dark Web: usuń znajomego)*, reż. Stephen Susco, USA 2018.  
*WALL-E*, twórcy: Andrew Stanton, Pete Docter, Pixar 2008.  
*The War of the Worlds*, reż. Byron Haskin, USA 1953.  
*War of the Worlds*, reż. David M. Latt, USA 2005.  
*The War of the Worlds (Wojna światów)*, reż. Steven Spielberg, USA 2005.  
*The War of the Worlds*, reż. Timothy Hines, USA 2005.  
*The War of the Worlds (Wojna światów)* – miniserial, Wielka Brytania 2019.  
*The War of the Worlds (Wojna światów)* – serial, Wielka Brytania, Francja, USA 2019.  
*The Wolfman (Wilkołak)*, reż. Joe Johnston, USA 2010.

- Waste Land (Śmietnisko)*, reż. Lucy Walker, Brazylia/Wielka Brytania 2010.
- World War Z*, reż. Marc Forster, USA, Malta 2013.
- Yoka de Shinda Kaiju no Juninichi no Monogatari (Dwunastodniowa opowieść o potworze, który umarł w dniu ósmym)*, reż. Shunji Iwan, Japonia 2020.
- Yomigaeri*, reż. Akihiko Shiota, Japonia 2002.
- Z-boczona historia kina*, reż. Sophie Fiennes, Austria, Holandia, Wielka Brytania 2006.
- 28 Days Later... (28 dni później)*, reż. Alex Garland, Wielka Brytania 2002.
- 2012*, reż. Roland Emmerich, Kanada/USA 2009.
- 2001: a Space Odyssey (2001: odyseja kosmiczna)*, reż. Stanley Kubrick, USA/Wielka Brytania 1968.
- 2067*, reż. Seth Larney, Australia 2020.

### III. Teksty krytyczne

- Acampora Ralph, *Corporal Compassion: Animal Ethics and Philosophy of Body*, Pittsburgh: University of Pittsburgh Press 2006.
- Agamben Giorgio, *The Open: Man and Animal*, tłum. Kevin Attell, Stanford: Stanford University Press 2004.
- Albrecht Glenn, *Exiting the Anthropocene and Entering the Symbiocene*, „Psychoterratica” 2015, December 17, <https://glennaalbrecht.com/2015/12/17/exiting-the-anthropocene-and-entering-the-symbiocene/> [dostęp: 21 marca 2021].
- Albrecht Glenn, Van Horn Gavin, *Exiting the Anthropocene and Entering the Symbiocene*, „Human and Nature” 2016, May 24, <https://humansandnature.org/exiting-the-anthropocene-and-entering-the-symbiocene/> [dostęp: 3 grudnia 2022].
- Andersz Katarzyna, *Atlas obrońców zwierząt*, „Chidusz. Magazyn Żydowski” 2017, nr 6–7.
- Arendt Hannah, *Eichmann w Jerozolimie: o banalności zła*, tłum. Adam Szostkiewicz, Kraków: Znak 1998.
- , *Między czasem minionym a przyszłym: osiem ćwiczeń z myśli politycznej*, tłum. Mieczysław Godyń, Wojciech Madej, Warszawa: Fundacja ALETHEIA 1994.
- Arystoteles, *O duszy*, tłum. Paweł Siwek, Warszawa: PWN 1988.
- , *Polityka*, w: *Polityka z dodatkiem pseudo-arystotelesowej Ekonomii*, tłum. Ludwik Piotrowicz, wstęp Konstanty Grzybowski, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1964.
- Bakke Monika, *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM 2010.
- , *Post-antropocentryczne ciała: symbionty, protezy, liminalne życia*, „Kultura Współczesna” 2009, nr 1, s. 132–133.
- Barad Karen, *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Durham, North Carolina: Duke University Press 2007.
- Barcz Anna, *Przedmioty ekozagłady. Spekulatywna teoria hiperobektów Timothy’ego Mortona i jej (możliwe) ślady w literaturze*, „Teksty Drugie” 2018, nr 2, s. 75–87.

- Barilan Y. Michael, *Speciesism as a Precondition to Justice*, „Politics and the Life Sciences” 2004, nr 23 (1), s. 22–33.
- Barnes M. Elizabeth, Brownell Sara E., *Practices and Perspectives of College Instructors on Addressing Religious Beliefs When Teaching Evolution*, „CBE – Life Sciences Education” 2016, vol. 15, <https://www.lifescied.org/doi/full/10.1187/cbe.15-11-0243> [dostęp: 17 marca 2021].
- Barr Marleen S., *Feminist Fabulation. Space/Postmodern Fiction*, Iowa: Iowa Press 1992.
- Barry Peter, *Ekokrytyka*, tłum. Monika Białodzia i in., w: *Literatura i jej natury. Przewodnik ekokrytyczny dla nauczycieli i uczniów szkół średnich*, red. Przemysław Czapliński i in., Poznań: Wydawnictwo Rys 2017.
- Bauman Zygmunt, *Śmieć*, „Znak” 2014, grudzień, s. 8–12.
- , *Życie na przemiał*, tłum. Tomasz Kunz, Kraków: Wydawnictwo Literackie 2004.
- Bauman Zygmunt, Gajewska Grażyna, *Wywiad: Nadzieje i obawy nowoczesności w stanie ciekłym*, w: *Nadzieje i obawy płynnej nowoczesności*, wstęp i oprac. Grażyna Gajewska, Collegium Europaeum Gnesense UAM 2005.
- Bednarek Joanna, *Oduczenie się człowieczeństwa: fantastyka i antropocen*, „Teksty Drugie” 2020, nr 1, s. 121–124.
- bell hooks, *Margines jako miejsce radykalnego otwarcia*, tłum. Ewa Domańska, „Literatura na Świecie” 2008, nr 1/2, s. 108–117.
- Bennett Jane, *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*, Durham and London: Duke University Press 2010.
- Best Steven, *The Politics of Total Liberation: Revolution for the 21st Century*, New York: Palgrave Macmillan 2014.
- Bonneuil Christophe, Fressoz Jean-Baptiste, *Naukowcy i antropos. Antropocen czy oligantropocen?*, tłum. Piotr Śniedziewski, „Teksty Drugie” 2020, nr 1, s. 186–203.
- Borowski Mateusz, *Modelowanie pandemii w narracjach spekulatywnych: „Andromeda znaczą śmierć” (1969) Michaela Crichtona i „The Andromeda Evolution” (2019) Daniela H. Wilsona*, „Jednak Książki. Gdańskie Czasopismo Humanistyczne” 2022, nr 1 (14), s. 38–50.
- Brach-Czaina Jolanta, *Błony umysłu*, Warszawa: Sic! 2003.
- Braidotti Rosi, *Cztery tezy na temat feminizmu po człowieku*, tłum. Aleksandra Derra, „AVANT” 2020, vol. XXI, nr 3, s. 1–25.
- , *Po człowieku*, tłum. Joanna Bednarek, Agnieszka Kowalczyk, Warszawa: PWN 2014.
- , *Podmioty nomadyczne: ucieleśnienie i różnica seksualna w feminizmie współczesnym*, tłum. Aleksandra Derra, Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne 2009.
- , *The Posthuman*, Cambridge: Polity Press 2013.
- , *Postludzkie, arcyłudzkie. Ku nowej ontologii procesualnej*, „Machina Myśli” 2018, s. 1–13.
- Brylska Aleksandra, *Fotosynteza pamięci. Roślinna pamięć o katastrofie*, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2018, nr 22, <https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2018/22-zobaczyc-antropocen/fotosynteza-pamieci> [dostęp: 23 października 2022].
- Buber Martin, *Problem człowieka*, tłum. Robert Reszke, Warszawa: Fundacja Aletheia, Spacja 1993, s. 9–17.

- Burke Brianna, *Beasts of the Southern Wild and Indigenous Communities in the Age of the Sixth Extinction*, „Resilience: A Journal of the Environmental Humanities” 2019, vol. 6, no. 1, s. 61–85.
- Callus Ivan, *Constructed Worlds: Posthumanism in Film, Television and Other Cosmopoeitic Media*, w: *The Palgrave Handbook in Film and Television*, red. Michael Hauskeller, Thomas D. Philbeck, Curtis D. Carbonell, New York: Palgrave MacMillan 2015, s. 182–191.
- Cixous Helene, *Śmiech Meduzy*, tłum. Anna Nasiłowska, „Teksty Drugie” 1993, nr 4/6, s. 147–166.
- Clark Timothy, *The Cambridge Introduction to Literature and the Environment*, Cambridge: Cambridge University Press 2011.
- Climate and Literature*, red. Adeline Johns-Putra, Cambridge: Cambridge University Press 2019.
- Clynes Manfred E., Kline Nathan S., *Cyborgs and Space*, w: *The Cyborgs Handbook*, red. Chris Hables Gray i inni, New York – London: Routledge 1995, s. 29–34.
- Cohen William J. with a foreword by Frederick R. Steiner, *Ecohumanism and the Ecological Culture. The Educational Legacy of Lewis Mumford and Ian McHarg*, Philadelphia: Temple University Press 2019.
- Collins Samuel Gerard, *Scientifically Valid and Artistically True: Chad Oliver, Anthropology and Anthropological SF*, „Science Fiction Studies” 2004, vol. 31, s. 243–263.
- Condorcet Antoine Nicolas, *Szkic obrazu ducha ludzkiego poprzez dzieje*, tłum. Ewa Hartleb, Jan Strzelecki, Warszawa: PAN 1957.
- Connon Steven, *Mucha: historia, antropologia, kultura*, tłum. Barbara Stanek, Kraków: Universitas 2008.
- Crutzen Paul J., Stoermer Eugene F., *Anthropocene*, „International Geosphere-Biosphere Programme Newsletter” 2020, v. 41 (May), <https://tinyurl.com/242wwzpj> [dostęp: 7 sierpnia 2023].
- The Cyborg Handbook*, red. Chris Hables Gray with the assistance of Heidi J. Figueroa-Sarriera & Steven Mentor, New York–London: Routledge 1995.
- Cybulski Adam, „Kłopotliwe” ciała. *Strategie przedstawiania fizycznej „anormalności” we współczesnym filmie fikcji*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego 2021.
- Czapliński Przemysław i in., *Literatura i ich natury. Przewodnik ekokrytyczny dla nauczycieli i uczniów szkół średnich*, Poznań: Wydawnictwo Rys 2017.
- Darwin Karol, *O wyrazie uczuć u człowieka i zwierząt*, tłum. Zofia Majlert i Krystyna Zaćwilichowska, przedm. Włodzimierz Szewczuk, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1988.
- Deleuze Gilles, Guattari Félix, *Tysiąc Plateau*, [tłum. nie podano], Warszawa: Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana 2015.
- Derrida Jacques, *The Animal That Therefore I Am*, red. Marie-Louise Mallet, tłum. David Wills, New York: Fordham University Press 2008.
- Descartes René, *Rozprawa o metodzie*, tłum. Wanda Wojciechowska, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1988.

- Di Chiro Giovanna, *Welcome to the White (m)Anthropocene. A Feminist-Environmental Critique*, w: *Routledge Handbook of Gender and Environment*, red. Sherilyn MacGregor, London and New York: Routledge 2017, s. 489–505.
- DiGiovanna James, *Identity: Difficulties, Discontinuities and Pluralities of Personhood*, w: *The Palgrave Handbook of Posthumanism in Film and Television*, New York: Palgrave MacMillan 2015.
- Disability in Science Fiction. Representations of Technology as Cure*, red. Kathryn Allan, New York: Palgrave Macmillan 2013.
- Domańska Ewa, *Nekros: wprowadzenie do ontologii martwego ciała*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2017, wydanie e-book z 2017 roku.
- The Ecocriticism Reader. Landmarks in Literary Ecology*, red. Cheryll Glotfelty, Harold Fromm, Athens–London: University of the Georgia Press 1996.
- Engelhardt Viktor, *Światopogląd a technika*, w: *Kultura techniki. Studia i szkice*, wybór i wpraw. Erhard Schütz, tłum. Izabela i Sven Sellmer, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie 2001.
- Evans Rebeca, *Nomenclature, Narrative, and Novum: ‘The Anthropocene’ and/as Science Fiction*, „Science Fiction Studies” 2018, no. 45, s. 484–499.
- , *Fantastic Futures? Cli-fi, Climate Justice, and Queer Futurity*, „Resilience: A Journal of the Environmental Humanities” 2017, vol. 4, no. 2–3, s. 94–110.
- Faulstich Wermer, Strobel Ricalda „Uksiążkowienie” jako problem estetyczno-medialny. „Obcy – ósmy pasażer Nostromo” – studium przypadku, tłum. Marek Kasprzyk, „Przestrzenie Teorii” 2014, 21, s. 236–240.
- Fiedorczuk Julia, *Cyborg w ogrodzie. Wprowadzenie do ekokrytyki*, Gdańsk: Wydawnictwo Naukowe Katedra 2015.
- Fiedorczuk Julia, Beltrán Gerardo, *Ekopoetyka / Eco-poética / Eco-poetics. Ekologiczna obrona poezji/ Una defensa ecológica de la poesía/ An ecological “defence of poetry”*, Warszawa: Muzeum Historii Polskiego Ruchu Ludowego 2020.
- Filipowicz Anna, *Against the “Anthropocene Apathy”. About the Rescue Potential of Postsecularism (on the Example of Works by the Romany Poetess Papusza)*, „Zoophilologica. Polish Journal of Animal Studies” 2021, nr 1 (7), s. 1–25.
- , *(Prze)zwierzęcenia. Poetyckie drogi do postantropocentryzmu*, Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego 2017.
- , *Ptasie metamorfozy Adama Mickiewicza. Próba krytyki nieantropocentrycznej*, w: *Słowiańszczyzna z ptasiej perspektywy*, red. Magdalena Baer, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM 2019, s. 157–170.
- Freud Sigmund, *Wstęp do psychoanalizy*, tłum. S. Kempnerówna, W. Zaniewicki, przedm. Kazimierz Obuchowski, Lucjan Korzeniowski, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 1995.
- Fukuyama Francis, *Koniec historii*, tłum. Tomasz Bieroń, Marek Wichrowski, Poznań: Zysk i S-ka 1998.
- , *Ostatni człowiek*, tłum. Tomasz Bieroń, Zysk i S-ka 1997.
- Gajewska Grażyna, *Arcy-nie-ludzkie. Przez science fiction do antropologii cyborgów*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM 2010.

- , *Konfuzje nowoczesności*, w: *Z problematyki przemian kultury polskiej w XX w.*, red. Dorota Skotarczak, Poznań: Wydawnictwo Instytutu Historii UAM 2000, s. 13–42.
- Gallup, *Evolution, Creationism, Intelligent Design*, <https://news.gallup.com/poll/21814/evolution-creationism-intelligent-design.aspx> [dostęp: 8 marca 2021].
- Garland-Thomson Rosemarie, *Niezwykłe ciała. Przedstawienia niepełnosprawności fizycznej w amerykańskiej kulturze i literaturze*, tłum. Natalia Pamuła, Warszawa: Fundacja Teatr 21 2020.
- , *Staring: the Way We Look*, Oxford: Oxford UP 2009.
- Garrard Greg, *Ecocriticism*, New York: Routledge 2012.
- , *The Oxford Handbook of Ecocriticism*, Oxford: Oxford University Press 2014.
- Genette Gérard, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, tłum. A. Milecki, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, red. Henryk Markiewicz, t. 4, cz. 2, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1992.
- Gerstenfeld Manfred, *The Abuse of Holocaust Memory: Distortions and Responses*, Jerusalem: Jerusalem Center for Public Affairs, Institute for Global Jewish Affairs 2009.
- Ghosh Amitav, *The Great Derangement. Climate Change and the Unthinkable*, Chicago–London: The University of Chicago Press 2017.
- Gieba Kamila, *Mimowolne rezerwy. Literatura niefikcyjna wobec krajobrazów stref nuklearnych*, „Porównania” 2022, nr 1 (31). s. 79–93.
- Green Planets: Ecology and Science Fiction*, red. Gerry Canavan, Kim Stanley Robinson, Middletown: Wesleyan University Press 2014.
- Grosz Elizabeth, *Nietzsche and the Stomach for Knowledge*, w: *Nietzsche, Feminism & Political Theory*, red. Paul Patton, London and New York: Routledge 1993, s. 49–70.
- Harari Yuval Noah, *Gary Yourofsky to Haaretz: ‘Animal Holocaust’ Isn’t Over*, Haaretz, 2013, October 25, <https://tinyurl.com/mpdnt5t7> [dostęp: 22 kwietnia 2022].
- , *Homo deus. Krótka historia jutra*, tłum. Michał Romanek, Kraków: Wydawnictwo Literackie 2018.
- Haraway Donna J., *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*, Chicago: Prickly Paradigm Press 2003.
- , *Manifest cyborgów: nauka, technologia i feminizm socjalistyczny lat osiemdziesiątych*, tłum. Sławomir Królak, Ewa Majewska, „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2003, nr 1, s. 49–87.
- , *Manifest gatunków stowarzyszonych*, tłum. Joanna Bednarek, w: *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*, red. Agnieszka Gajewska, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie 2012, s. 241–260.
- , *Obietnica potworności. Regeneracyjna polityka dla niestosownych/niezawłaszczonych innych (część pierwsza)*, tłum. Anna Kowalcze-Pawlik, w: *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*, red. Agnieszka Gajewska, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie 2012, s. 575–596.
- , *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*, Durham–London: Duke University Press 2016.
- , *Zwierzęta laboratoryjne i ich ludzie*, tłum. Adam Ostolski, „Krytyka Polityczna” 2008, nr 15, s. 102–116.
- Haraway Donna J., Goodeve Thyrsa, *How Like a Leaf. An Interview with Thyrsa Nichols Goodeve*, New York–London: Routledge 2000.



- Haraway Donna J. i in., *Anthropologists Are Talking – About the Anthropocene*, „Ethnos” 2016, nr 81 (3), s. 535–564.
- Hartnell Anna, *After Katrina. Race, Neoliberalism, and the End of the American Century*, New York: SUNY Press 2017.
- Heisenberg Werner, *Ponad granicami*, tłum. Krzysztof Wolicki, Warszawa: PIW 1979.
- Herder Johann Gottfried, *Rozprawa o pochodzeniu języka*, tłum. Barbara Płaczkowska, w: tegoż, *Wybór pism*, wybór i oprac. Tadeusz Naumowicz, Wrocław-Warszawa: Narodowy Zakład im. Ossolińskich 1988, s. 59–175.
- Intelektualiści a władza (rozmowa między Michelelem Foucaultem a Gilles'em Deleuze'em)*, tłum. Sławomir Magala, „Miesięcznik Literacki” 1985, nr 10–11.
- Kalechofsky Roberta, *Animal Suffering and the Holocaust: The Problem with Comparisons*, Marblehead: Micah Publications 2003.
- Kaza Silpa, Yao Lisa, Bhada-Tata Perinaz, Woerden Frank van, *What a Waste 2.0. A Global Snapshot of Solid Waste Management to 2050*, Washington 2018.
- Kirchen James W., *Toward a Future for Gaia Theory*, „Climatic Change” 2002, nr 52 (4), s. 391–408.
- Kjærgaard Peter C., *The Missing Link and Human Origins: Understanding an Evolutionary Icon*, w: *Perspectives on Science and Culture*, red. Kris Rutten, Stefaan Blancke, Ronald Soetaert, West Lafayette, Indiana: Purdue University Press 2018, s. 89–106.
- Klee Ernst, *Auschwitz: medycyna III Rzeszy i jej ofiary*, tłum. Elżbieta Kalinowska-Styczeń, Kraków: Universitas 2011.
- Kłys Tomasz, *Film fikcji i jego dominanty*, Warszawa: Wydawnictwo Semper 1999.
- Kristeva Julia, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, tłum. Maciej Falski, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2007.
- Krupiński Piotr, „Dlaczego gęsi krzyczały?” *Zwierzęta i Zagłada w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN 2016.
- Latour Bruno, *Aramis or the Love of Technology*, tłum. Catherine Porter, Cambridge, Mass: Harvard University Press 1996.
- , *Polityka natury. Nauki wkraczają do demokracji*, tłum. Agata Czarnacka, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej 2009.
- , *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora-sieci*, tłum. Aleksandra Derra, Krzysztof Abriszewski, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas 2010.
- Lazari-Pawłowska Ija, *Etyka. Pisma wybrane*, pod red. Pawła J. Smoczyńskiego, Wrocław: Ossolineum 1992.
- , *Kręgi ludzkiej wspólnoty. Egoizm gatunkowy*, w: *Etyka w teorii i praktyce. Antologia tekstów*, oprac. Zdzisław Kalita, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego 2001, s. 274–277.
- Lestel Dominique, *Mysleć sierścią. Zwierzęcość w perspektywie drugoosobowej*, tłum. Anasztazja Dwulit, w: *Zwierzęta i ich ludzie. Zmierzch antropocentrycznego paradygmatu*, red. Anna Barcz i Dorota Łagodzka, Warszawa: IBL 2015, s. 17–33.
- Lévinas Emmanuel, *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrznosci*, tłum. Małgorzata Kowalska, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 1998.

- Lewis Simon L., Maslin Mark A., *The Human Planet. How We Created the Anthropocene*, London: Penguin Random House UK 2018.
- Lorimer Jamie, *Anthropo-Scene: A Guide for the Perplexed*, „Social Studies of Science” 2017, 47 (1), s. 117–142.
- Lovelock James E., *Gaia as Seen Through the Atmosphere*, „Atmospheric Environment” 1972, nr 6 (8), s. 579–580.
- Lovelock James E., Margulis Lynn, *Atmospheric Homeostasis by and for the Biosphere: The Gaia Hypothesis*, „Tellus” 1974, nr 26 (1–2), s. 2–10.
- Macfarlane Robert, *Generation Anthropocene: How Humans have Altered the Planet Forever*, „The Guardian”, 2016, April 1, <https://www.theguardian.com/books/2016/apr/01/generation-anthropocene-altered-planet-for-ever> [dostęp: 9 stycznia 2021].
- Małczyński Jacek, *Historia środowiskowa Zagłady*, „Teksty Drugie” 2017, nr 2, s. 17–33.
- Mancuso Stefano, Viola Alessandra, *Błyskotliwa zielen. Wrażliwość i inteligencja roślin*, tłum. Anna Wziątek, Wrocław: Wydawnictwo Bukowy Las 2017.
- Marder Michael, *Plant-Thinking: a Philosophy of Vegetal Life*, New York: Columbia University Press 2013.
- Marder Michael with artworks by Anaïs Tondeur, *The Chernobyl Herbarium. Fragments of an Exploded Consciousness*, London: Open Humanities Press 2016.
- Margulis Lynn, *Symbiogenesis and Symbiogenesis*, w: *Symbiosis as a Source of Evolutionary Innovation: Special and Morphogenesis*, edited by Lynn Margulis and René Festerred, Boston: MIT Press 1991, s. 1–13.
- , *Symbiotyczna planeta*, tłum. Marcin Ryszkiewicz, Warszawa: Wydawnictwo CiS 2000.
- Margulis Lynn, Fester René: *Symbiosis as a Source of Evolutionary Innovation: Speciation and Morphogenesis*. Cambridge: MIT Press 1991.
- Marks Karol, *Kapitał. Krytyka ekonomii politycznej*, t. 1: *Proces wytwarzania kapitału* [brak nazwiska tłumacza], Warszawa: Książka i Wiedza 1951.
- Marks Karol, Engels Fryderyk, *Manifest komunistyczny* [brak nazwiska tłumacza], Warszawa: Książka i Wiedza 1949.
- Marzec Andrzej, *Antropocień. Filozofia i estetyka po końcu świata*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2021.
- , *Grzyby jako hiperobiekty*, w: *Refugia. (Prze)trwanie transgatunkowych wspólnot miejskich*, red. Monika Bakke, Poznań: Wydawnictwo UAM i Wydawnictwo Arsenał 2021, s. 122–133.
- Matheson Richard, *Jestem legendą*, tłum. Wojciech Kustra, Katowice: PiK 1992.
- Mazaj Meta, *Border Aesthetics and Catachresis in Ali Abbasi’s Gräns/Border (2018)*, „Transnational Screens” 2020, 11, s. 34–47.
- McDowell Deborah E., *Czarna myśl feministyczna. „Praktyka” „teorii”*, tłum. Joanna Bednarek, w: *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*, red. Agnieszka Gajewska, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie 2012, s. 447–483.
- Michalski Maciej, *Konceptualizowanie pandemii, czyli dlaczego nie będziemy wiedzieli, co przeżyliśmy*, „Jednak Książki. Gdańskie Czasopismo Humanistyczne” 2022, nr 1 (14), s. 6–20.

- Mitman Gregg, *Reflections on the Plantationocene: a Conversation with Donna Haraway and Anna Tsing*, „Edge Effects” 2019, June 19, <https://edgeeffects.net/haraway-tsing-plantationocene/> [dostęp: 27 sierpnia 2021].
- Monstrosity, Disability, and the Posthuman in the Medieval and Early Modern World, red. Richard H. Godden, Asa Simon Mittman, [b.m.] Palgrave Macmillan 2019.
- Moore Jason W., *Anthropocene, Capitalocene, and Myth of Industrialization* 2013, June 16, <https://jasonwmoore.wordpress.com/2013/06/16/anthropocene-capitalocene-the-myth-of-industrialization/> [dostęp: 9 stycznia 2021].
- Morton Timothy, *The Ecological Thought*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press 2010.
- , *Hyperobjects. Philosophy and Ecology after the End of the World*, Minneapolis–London: University of Minnesota Press 2013.
- , *Lepkość*, „Teksty Drugie” 2018, nr 2, s. 284–295.
- Mounier Emmanuel, *Wprowadzenie do egzystencjalizmów oraz wybór innych prac*, wybór i oprac. Janusz Zablocki, Kraków: Społeczny Instytut Wydawniczy „Znak” 1965.
- Mrozewicz Anna, *A Shimmering Movement: Ali Abbasi’s Border as a Trans\* Posthumanist Post-celluloid Adaptation*, „Journal of Scandinavian Cinema” 2021, vol. 11, no. 1, s. 11–30.
- Myers Norman, Knoll Andrew H., *The Biotic Crisis and the Future of Evolution*, „Proceedings of the National Academy of Sciences” 2001, 98 (10), <https://www.pnas.org/content/98/10/5389> [dostęp: 21 marca 2021].
- Nayar Pramod K., *Posthumanism*, wyd. 2, Cambridge: Polity Press 2017.
- Nierodzińska Zofia, *Polityki (nie)dostępności. Obywatelki z niepełnosprawnościami i osoby sojusznice*, broszurowy katalog wystawy, Poznań: Galeria Miejska Arsenal 2022.
- Nietzsche Fryderyk, *Ludzkie, arcyłudzkie*, tłum. Konrad Drzewiecki, Warszawa: Wydawnictwo „bis” 1991.
- Niewiadomski Andrzej, *Czym jest, czym (jeszcze) mogłaby być geopoetyka?*, „Teksty Drugie” 2018, nr 5, s. 88–106.
- Niewiadomski Andrzej, Smuszkiewicz Antoni, *Leksykon polskiej literatury fantastycznonaukowej*, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie 1990.
- Ostrowska Elżbieta, *Kino i nierzeczywistość. O praktykach intertekstualnych we współczesnym filmie*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Scientiae Artium et Litterarum” 1995, nr 5, s. 135–151.
- Otto Eric C., *Green Speculations. Science Fiction and Transnormative Environmentalism*, Columbus: The Ohio State University Press 2012.
- , *Science Fiction and the Ecological Conscience*, [b.m.] University of Florida 2006.
- The Palgrave Handbook of Posthumanism in Film and Television*, ed. by Michael Hauskeller, Thomas D. Philbeck, Curtis D. Carbonell, [b.m.] Palgrave MacMillan 2015.
- Parikka Jussi, *The Anthroscene*, Minneapolis: University of Minnesota Press 2014.
- , *Antroscen(a)*, tłum. Krzysztof Dix, „Prace Kulturoznawcze” 2018, nr 22 (1–2), s. 265–279.
- Pascal Blaise, *Mysli*, tłum. Tadeusz Boy-Żeleński, Warszawa: Instytut Wydawniczy PAX 1958.
- Patterson Charles, *Wieczna Treblinka*, tłum. Roman Rupowski, Opole: Vega!POL 2003.

- Petera Singera *etyka jakości życia – krytyka etyki tradycyjnej*, w: *Etyka w teorii i praktyce. Antologia tekstów*, oprac. Zdzisław Kalita, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego 2001, s. 282–296.
- Phillips Layli, *Kobietyzm: na własną rękę*, tłum. Marta Mazurek, w: *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*, red. Agnieszka Gajewska, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie 2012, s. 403–445.
- Pick Anat, *Creaturely Poetics. Animality and Vulnerability in Literature and Film*, New York: Columbia University Press 2011.
- Plants in Science Fiction. Speculative Vegetation*, ed. By Katherine E. Bishop, David Higgins and Jerry Määttä, Cardiff: University of Wales Press 2020.
- Poetyki ekocydu. Historia, natura, konflikt*, red. Aleksandra Ubertowska, Dobrosława Korczyńska-Partyka, Ewa Kuliś, Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN 2019.
- Popczyk Maria, *Przemysław przyrodę*, „Kultura Współczesna. Teoria – Interpretacja – Praktyka” 2011, nr 1 (67), s. 21–24.
- Posthuman Glossary*, red. Rosi Braidotti, Maria Hlavajova, London–New York: Bloomsbury Publishing Plc 2018.
- Potrzebka Wioletta, Moro Ewelina, Tomaszewski Piotr, Piekot Tomasz, *Implantacja ślimakowa z perspektywy krytycznej*, w: *Kulturowe oraz społeczne aspekty zdrowia i obrazu ciała*, red. Kamila Bargiel-Matuszewicz, Piotr Tomaszewski, Ewa Pisula, Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego 2015, s. 67–87.
- Przemoc wobec zwierząt. Z Jacques'em Derridą rozmawia Élisabeth Roudinesco*, „Znak” 2015, nr 5 (720), s. 34–43.
- Radical Botany. Plants and Speculative Fiction*, red. Natania Meeker, Antónia Szabari, New York: Fordham University Press 2020.
- Roberts Adam, *Science Fiction. The New Critical Idiom*, London–New York: Routledge 2006.
- Rust Stephen, Soles Carter, *Ecohorror Special Cluster: Living in Fear, Living in Dread, Pretty Soon We'll All Be Dead*, „Interdisciplinary Studies in Literature and Environment” 2014, 21 (3), s. 509–512.
- Said Edward W., *Orientalizm*, tłum. Witold Kalinowski, Warszawa: PIW 1991.
- Sassen Saskia, *Expulsions: When Complexity Produces Elementary Brutalities*, Cambridge–London: The Belknap Press of Harvard University Press 2014.
- Sax Boria, *Animals in the Third Reich: Pets, scapegoats, and the Holocaust*, New York–London: Continuum 2000.
- Schettler Ted, *The Plasticene: Age of Plastics*, „Science & Environmental Health Network” 2020, February 25.
- Singer Peter, *Animal Liberation. Towards an End to Man's Inhumanity to Animals*, London: Paladin Books (Granada Publishing) 1977.
- , *O życiu i śmierci: upadek etyki tradycyjnej*, tłum. Anna Alichniewicz i Anna Szczęsna, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1997, s. 205–225.
- Slocum Rachel, *Collaborative Survival for Life Without Handrails*, „Dialogues in Human Geography” 2018, nr 8 (1), s. 66–69.
- Sławek Tadeusz, *Śladem zwierząt. O dochodzeniu do siebie*, Gdańsk: fundacja terytoria książki 2020.

- Słownik rodzajów i gatunków literackich, red. Grzegorz Gazda, wyd. 2, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2019.
- Snyder Timothy, *Black Earth: the Holocaust as History and Warning*, [b.m.] Tim Duggan Books 2015.
- , *Czarna ziemia. Holokaust jako ostrzeżenie*, tłum. Bartłomiej Pietrzyk, Kraków: Społeczny Instytut Wydawniczy Znak 2015.
- Sperling Alison, 'Climate Fictions', „Paradoxa: Studies in World Literary Genres” 2019–2020, no. 31, s. 1–17.
- , *Radiating Exposures*, w: *Weathering: Ecologies of Exposure*, red. Christoph Holzhey, Arnd Wedemeyer, Berlin: ICI Berlin Press 2020, s. 41–62.
- , *Queer Ingestions: Weird and Vegetative Bodies in Jeff Vander Meer's Fiction*, w: *Plants in Science Fiction: Speculative Vegetation*, red. Katherine E. Bishop, David Higgins, Jerry Määttä, Cardiff: University of Wales Press 2020, s. 194–213.
- , *Second Skins: a Body Ecology of Sickness in 'The Southern Reach Trilogy'*, „Paradoxa: Studies in World Literary Genres” 2016, no. 28, s. 231–255.
- Steffen Will i in., *The Trajectory of the Anthropocene. The Great Acceleration*, „The Anthropocene Review” 2015, no. 2, s. 81–98.
- Stein Tine, *Human Rights and Animal Rights: Differences Matter*, „Historical Social Research / Historische Sozialforschung” 2015, t. 40, nr 4 (154), s. 55–62.
- Sztybel David, *Can the Treatment of Animals Be Compared to the Holocaust?*, „Ethics and the Environment” 2006, nr 11 (1), s. 97–132.
- Taylor Sunaura, *Bydłęce brzemię. Wyzwolenie ludzi z niepełnosprawnością i zwierząt*, tłum. Katarzyna Makaruk, Warszawa: Wydawnictwo Filtry 2021.
- Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*, red. Agnieszka Gajewska, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie 2012.
- Thacker Eugene, *In the Dust of This Planet: Horror of Philosophy*, Winchester–Washington: Zero Books 2011, vol. 1.
- Thompson Kristin, *Breaking the Glass Armor. Neoformalist Film Analysis*, Princeton: Princeton University Press 1988.
- To wróci. Przeszłość i przyszłość pandemii*, red. Przemysław Czapliński, Joanna B. Bednarek, Warszawa: Instytut Wydawniczy Książka i Prasa 2021.
- Toffler Alvin, *Szok przyszłości*, tłum. Elżbieta Ryszka, Wiktor Osiatyński, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1974.
- Tsing Anna, *Arts of Inclusion, or How to Love a Mushroom*, „Manoa” 2010, nr 22 (2), s. 191–203.
- , *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, Princeton: Princeton University Press 2015.
- Ubertowska Aleksandra, *Mówić w imieniu „biotycznej wspólnoty”. Anatomie i teorie tekstu środowiskowego*, „Teksty Drugie” 2018, nr 2, s. 17–40.
- Vico Giambattista, *Nauka Nowa*, tłum. Jan Jakubowicz, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1966.
- Vint Sherryl, *Science Fiction and Posthumanism*, „Critical Posthumanism. Genealogy of the Posthuman” 2014, May 24, <https://criticalposthumanism.net/science-fiction/> [dostęp: 2 czerwca 2023].

- Volk Tyler, *The Gaia Hypothesis: Fact, Theory, and Wishful Thinking*, „Climatic Change” 2002, nr 52 (4), s. 423–430.
- Waldenfels Bernhard, *Topografia obcego. Studia z fenomenologii obcego*, Warszawa: Oficyna Naukowa 2002.
- Weiner January, *Po co dziś czytać Darwina?*, w: *O powstaniu gatunków drogą doboru naturalnego, czyli o utrzymywaniu się doskonalszych ras w walce o byt*, tłum. Szymon Dickstein i Józef Nusbaum, Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego 2009, s. IX–XXV.
- Wieczorkiewicz Anna, *Monstruarium*, wyd. 2, Gdańsk: słowo/obraz terytoria 2019.
- Wiliński Mateusz, *Modele niepełnosprawności: indywidualny – funkcjonalny – społeczny, w: Diagnoza potrzeb i modele pomocy dla osób z ograniczeniami sprawności*, red. Anna I. Brzezińska, Radosław Kaczan, Karolina Smoczyńska, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar 2010.
- Za pięć minut dwunasta. Kryzys klimatyczno-ekologiczny głosem wielu nauk*, red. Kasia Jasińska, Michał Pałasz, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2022.
- Zdrowska Magdalena, *Telefon, kino i cyborgi. Wzajemne relacje niesłyszenia i techniki*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2021.
- Ziemińska Renata, *Niebinarne i wielowarstwowe pojęcie płci*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2018.
- Zukav Gary, *Tańczący mistrzowie Wu Li. Przegląd nowej fizyki*, tłum. Rafał Pękała, Białystok: illuminatio 2015.
- Žižek Slavoj, *Patrząc z ukosa. Do Lacana przez kulturę popularną*, Warszawa: Wydawnictwo KR 2003.
- Žukauskaitė Audronė, *Gaia Theory: Between Autopoiesis and Symptoiesis*, „Problemos” 2020, nr 98, s. 141–153.
- Żółkoś Monika, *Mikro-formy i makro-lęki. Owady jako wyzwanie dla animal studies*, w: *Zwierzęta i ich ludzie. Zmierzch antropocentrycznego paradygmatu*, red. Anna Barcz i Dorota Łagodźka, Warszawa: IBL 2015, s. 34–45.

## IV. Inne teksty

- Abrams Simon, *Host – review*, „Roger Ebert”, 2020, July 30, <https://www.rogerebert.com/reviews/host-movie-review-2020> [dostęp: 10 grudnia 2022].
- Another Point of View*, Steinhardt Museum of Natural History (Tel Aviv, Izrael): <https://smnh.tau.ac.il/en/another-point-of-view/> [dostęp: 11 lipca 2022].
- Beasts of the Southern Wild*. Final Draft written by Lucy Alibar and Benh Zeitlin. Based on the stage play „Juicy and Delicious” by Lucy Alibar, <https://tinyurl.com/yrvm4ejh> [dostęp: 25 sierpnia 2021].
- Books Xan, *Wall-e*. Review. „The Guardian” 2008, July 18, <https://tinyurl.com/56upmvdw> [dostęp: 21 lipca 2022].
- Butman Jeremy, *‘Beasts of the Southern Wild’ Director: Louisiana is a Dangerous Utopia*, „The Atlantic” 2012, June 27, <https://tinyurl.com/2p8ftxp> [dostęp: 23 sierpnia 2021].

- Fear David, 'Don't Look Up'... or You Might See One Bomb of Movie Hurtling Right Toward You, „Rolling Stone” 2021, December 24, <https://tinyurl.com/4fbd8y8x> [dostęp: 17 lipca 2022].
- Fiedorczuk Julia, Lach Dyba, Springer Filip, *Tak wiele zależy od czerwonej taczki*, <https://www.youtube.com/watch?v=Lz7zRMH0nks> [dostęp: 30 kwietnia 2023].
- Goodsell Luce, *Boxing Day movies on to New Year's Day*, December 25, 2021 – January 12, 2022, <https://tinyurl.com/2p8vd8d2> [dostęp: 17 lipca 2022].
- Graham Bill, [interview] 'Beast of the Southern Wild' Director Benh Zeitlin talks success before release, shriveling up in post-production, and Inspiration, „The Film Stage. Your Spotlight of Cinema” 2012, July 3, <https://tinyurl.com/5n87466j> [dostęp: 23 sierpnia 2021].
- IMAGINER AU-DELÀ. Document d'orientation de l'innovation de défense 2019: <https://tinyurl.com/3y9y7c79> [dostęp: 25 lipca 2023].
- K. Lumpur, *New report: Alarming levels of climate-related displacement*, 2021, March 16, <https://tinyurl.com/4cjtuvz2> [dostęp: 26 lipca 2023].
- Laycock Joseph, *WALL-E*, „Journal of Religion & Film” 2009, vol. 13, iss. 1, <https://tinyurl.com/y27ms79c> [dostęp: 1 sierpnia 2022].
- Le Phuong, *Gaia Review – Attack of the Killer Mushrooms*, „The Guardian” 2021, September 20, <https://tinyurl.com/2x5e4f3b> [dostęp: 19 listopada 2022].
- L'initiative Red Team Défense, <https://www.youtube.com/watch?v=jRfp37FYVnc> [dostęp: 17 grudnia 2020].
- Lodge Guy, 'Gaia' Review: Stylish South African Eco-Horror Misses the Forest for the Tease, „Variety” 2021, June 15, <https://tinyurl.com/sbb2c6zh> [dostęp: 19 listopada 2022].
- Mann Michael E., *Don't Look Up. But Do See This Film!*, 2021, December 17, <https://tinyurl.com/bdeffxv8> [dostęp: 17 lipca 2022].
- , *The New Climate War*, <https://tinyurl.com/ec8ndpu3> [dostęp: 17 lipca 2022].
- Markovitz Norman, *Book Review – Eternal Treblinka, Charles Patterson*, „PA. Political Affairs. Marxism, Fresh, Daily” 2005, March 25, <https://tinyurl.com/h6bu2fpv> [dostęp: 22 kwietnia 2022].
- Munteanu Nina, *Why Eco-Fiction Will Change the World – From CliFi to Solarpunk*, „Solarpunk Magazine” 2022, nr 1, <https://tinyurl.com/4ctaapy7> [dostęp: 14 marca 2023].
- O'Malley Sheila, *Gaia*, „Roger Ebert” 2021, June 25, <https://www.rogerebert.com/reviews/gaia-movie-review-2021> [dostęp: 19 listopada 2022].
- Parkinson Emily, 'Don't Look Up' is All Massage, No Movie, „The Queen's Journal” 2021, January 21, <https://tinyurl.com/4sm3k9jk> [dostęp: 17 lipca 2022].
- Piccinini Patricia, *Big Mother*, <https://www.patriciapiccinini.net/writing/50> [dostęp: 28 maja 2022].
- Przemówienie Florence Parly, Ministry Sił Zbrojnych z okazji uruchomienia Czerwonego Zespołu, na Forum Innowacji Obrony Cyfrowej w Paryżu 4 grudnia 2020 roku, <https://tinyurl.com/y2p392rz> [dostęp: 25 lipca 2023].
- Raporty Unii Europejskiej: *energia, zmiana klimatu i środowiska*, [https://ec.europa.eu/clima/index\\_pl](https://ec.europa.eu/clima/index_pl) [dostęp: 2 czerwca 2023].
- Responding to Disasters and Displacement in a Changing Climate: Case Studies – Asia Pacific National Societies in Action*, Genewa 2020, <https://tinyurl.com/4favvsz6> [dostęp: 31 sierpnia 2021].

- Simran Hans, *Don't Look Up. An A-list Apocalyptic Mess*, „The Guardian” 2021, December 12, <https://tinyurl.com/mvr9hyfh> [dostęp: 17 lipca 2022].
- Sims David, *Don't Look Up Is a Primal Scream of a Film*, „The Atlantic” 2021, December 23 <https://tinyurl.com/r6d3u4ak> [dostęp: 18 lipca 2022].
- Smith Justin E.H., *It's All Just Beginning*, „Examined Life” 2020, March 23, <https://tinyurl.com/3xwfa7t7> [dostęp: 2 czerwca 2023].
- Stefansky Emma, *'Host', the Scariest Horror Movie of 2020, Is Now Out on VOD*, „thrillist” 2020, July 10, <https://www.thrillist.com/entertainment/nation/host-movie-review> [dostęp: 15 grudnia 2022].
- Steffen Alex, <https://twitter.com/AlexSteffen/status/1475915767799443456> [dostęp: 17 lipca 2022].
- Sztuka Maria, *Podążamy drogą biologicznej zagłady. Badania prof. M. Krotkiewskiej*, „Gazeta Uniwersytecka UŚ” 2020, nr 9, s. 14–15.
- Turner Kyle, *'Host' Review: A Zoom Séance Channels Spirits and Melancholy*, „The New York Times” 2020, July 30, <https://www.nytimes.com/2020/07/30/movies/host-review.html> [dostęp: 10 grudnia 2022].
- Weil Elizabeth, *This Isn't the California I Married*, „The New York Times Magazine” 2022, January 16, <https://www.nytimes.com/2022/01/03/magazine/california-widfires.html> [dostęp: 17 lipca 2022].
- Wróblewski Maciej, *Klimatyczny Holocaust, czyli ostateczny triumf pogoni za wzrostem*, „Krytyka Polityczna”, <https://tinyurl.com/rthntybt> [dostęp: 25 lipca 2021].



## SUMMARY

### Ecofiction. The sympoiesis perspective

In geochronological terms, the epoch we are living in is referred to as the Holocene (from 11,700 +/- 11,650 years to the present day). However, but for more than two decades another term has also been in use as an unofficial name, but advocated in many scientific circles, namely the *Anthropocene*, which is understood as the period in which humans live and act, exerting a lasting negative impact on the Earth's geological-environmental systems. New ways of characterising and naming the issues described have also emerged, with the emphasis on specific phenomena: *Anthropomeme*, *Capitalocene*, *Oliganthropocene*, *Anthroposcene*, *Anthrobscene* and *Plantationocene*, as well as *(M)Anthropocene* and *Plasticene*, but to date *Anthropocene* remains the foremost and broadest term.

As the “*Anthropocene* generation”, we are no longer obliged to think of ourselves in anthropocentric terms, but rather in terms of how the human and non-human (more- and other-then human) inhabitants of the Earth function as a community. Let us also try to think about human and non-human life (or life on this planet in general) not only with regard to the present generations, but also in the long term, covering the distant geological periods of the Earth's history, the present and the future. This approach comes with certain costs: it necessitates a reformulation of the ontological status of humans, of the axiological hierarchy of entities, and it exposes the complex relationships not only between us and other life forms but also between humans living now and those of future generations. The problem is intensified by concerns about the directions of advanced technologies (bionics, bioengineering, artificial intelligence, etc.), the awareness of the lack of coordinated strategies for sustainable development, the deepening of social inequalities structurally shaped by the neoliberal economics of global capitalism, and so on.

Attempts are being made, albeit with little success, to overcome or at least mitigate the destructive effects of human activity on the environment. These attempts take the form of

mobilising politics and business, and strategies are being developed for sustainable development and corporate environmental responsibility. The effect of management understood in this way would be to bring about environmental, multi-species justice.

In formulating pro-environmental strategies, relatively little space is given to the social imagination. The humanistic contribution to governance in the age of the *Anthropocene* is most frequently seen in explaining those current threats to ourselves and to future human and non-human entities that result from irresponsible environmental policies. Understood in this way, the task of the humanities (and also of the social sciences) places the emphasis on analysing and presenting the causes and processes that have led to the climate crisis and the loss of biodiversity. However, this framing does not allow this knowledge to be more actively incorporated into the construction of alternative, precisely pro-environmental attitudes.

The author of *Ecofiction* posits that in order to change this state of affairs, we not only need new scientific, technological, political and economic tools but also some kind of different sensibility and aesthetics. Managing the imagination would involve constructing new models of cognition at the epistemological, ontological, axiological and aesthetic levels. It would also mean looking for the kinds, genres, genre varieties in literature, film, theatre, computer games, and visual arts in which various scenarios of human-non-human justice (or injustice) are most clearly revealed.

The second thesis put forward in this article is that currently the greatest potential for the topic of ecology is revealed in the genre of fiction. The various varieties of fiction should be considered: horror, science fiction and fantasy and their hybrid variants, e.g. New Weird. The book argues for special attention to be paid to speculative science fiction, which addresses themes of ecology and multi-species justice. Committed to presenting alternative images of reality, this strand of fiction provokes readers to rethink humans' place on Earth, our relationship with non-humans and the political-ethical-aesthetic responsibility for the possible (or probable) shapes the future may take. At the same time, these speculations, as products of the times in which they were conceived, reveal writers' and readers' current ideas about the possible, probable or expected direction in which we will (perhaps) move out of anthropocentric thinking and turn our attention, sensibility and aesthetics towards biodiversity.

For these reasons, fantasy, and especially science fiction, has for several decades now occupied an important place in ecocriticism, which is understood as a strand of literary studies that examines how the natural world is represented in literary texts. An analysis of environmentally oriented science fiction literature, films and games can provide a wealth of information about the imagined relationships between humans and non-human life forms, as well as revealing ecological extrapolations of conflict and crisis based on these imaginings. The merits of sci-fi, but more broadly of fantasy in general, have already been indicated by many scholars: Patrick D. Murphy, Ali Sperlina, Gerry Canavan, Rebecca Evans, Adeline Johns-Putra, Eric C. Otto, Amitav Ghosh, Donna J. Haraway, Pramod K. Nayar. Despite the differences in the topics and methodologies used for their research, all emphasise that literary (but also cinematic) representations of nature are not only generated by particular cultures, but play an important role in their creation. Thus, if we wish to understand our contemporary relationship to the environment, science fiction literature and film can provide a good starting point.

It is also a matter of thinking/making another world, attempting to fight for it, preparing a place for it – in the way we think, describe, feel and act. Critical analysis does not

disappear from the field of interest, but the turn to speculative thinking and fiction aims above all to undermine existing thought patterns, aporias, to play with words, attitudes, interpretations in order to “make a world” different from the one we have organised (or have been organised for) so far. In this sense, *Ecofiction* directs attention to the future, and seeks to create it through such things as thought experiments and the realisation of dreams of a different, implicitly better world. The ecocritical perspective on fiction presented in this monograph has three main objectives. The first is to make visible the anthropocentric assumptions established in Western culture (and thus also in literature, film and the visual arts), which legitimise the hierarchical structure of various forms of life and control the context of their production. However, as noted above, the author regards it as important to broaden this effort by looking to the future. Reconfiguring the past does not so much serve to address past wrongs, losses and injustices as to mobilise change. The second objective is to analyse fantasy works from the point of view of the interconnectedness of the human and non-human: from the position of evolution, biology, genetics, as well as contemporary human relations with animals, plants, sand and water, and also with objects, things; to examine literary and cinematic images deconstructing the ‘ontological purity’ of the human and showing the complexity of the naturoculture within which we are contextualised. The third objective is to problematise and transcend humanistic, dualistic, anthropocentric methods of interpreting cultural texts and to create a vocabulary capable of describing the proclaimed world.

I do not think this can be regarded as a new topic or challenge, after all, these issues have been and continue to be addressed thoroughly by researchers in the humanities and social sciences from different cultural backgrounds. The more we experience the consequences of climate change and notice the correlations between the loss of biodiversity and our health, the exploitation of nature and social injustice, etc., the more we feel that the old ways of creating, ordering and describing the world are not quite suited to present and future challenges. We need a new way of thinking about the world and the diverse actants and languages which we use when attempting to describe complex relationships, and shift the emphasis from the pessimistic overtones of the term *Anthropocene* (essentially reinforcing anthropocentric and technocratic narcissism) to more multidimensional and collective ways of explaining a diverse world.

In this regard, I am greatly inspired by Donna Haraway’s 2016 monograph *Staying with Trouble. Making Kin in the Chthulucene*, which promotes the model of ‘sympoiesis’. This model encourages us to notice the relationships between diverse organisms, as well as between them and inanimate creations, as a network of multi-faceted relationships that are not of a fixed character, but function with, alongside, in and through each other, mutually creating (but also destroying) the conditions for each other to function. Coalitions, reshuffles and ruptures are variable, dynamic and situated at different levels. Although biologists have reservations about the term (the most common argument being that the concept of *autopoiesis*, which has been in operation for several decades, also implies reactions to the stimuli of a changing environment), Haraway argues that the *Anthropocene/Capitalocene* epoch is not a matter of the adaptability, self-reproduction and self-organisation of biological complex systems, but of recognising that we live in multi-level relationships with various living and non-living entities – hence not *auto*, but *symbio*. In the monograph *Ecofiction*, we find many references to the concept of *sympoiesis*, which opens up to the diverse and

multilevel relations (continuities, ruptures, temporary alliances, transitions) between living and non-living entities that form the continuum of naturoculture.

After the first chapter, which describes the specificity of 'fiction thinking' in modern times, we move on to the symbiogenetic and sympoietic descriptions of bodies. Indeed, the chapter *Monstruarium (Monstrosity)* is devoted to what is close and immediate – the body, or rather how human and non-human bodies, and the relations between them, are depicted in science fiction. Particular emphasis is put on the complex systems of the movement of matter and energy that form the diverse structures of exposition in hybrid, interspecies organisms. Immersion, introjection, synergy and coexistence are all terms that are effective in characterising these systems of displacement, and (s)creations such as the organic-cybernetic cyborg (as a cinematic hero and political, social and technomedical construct) or the genetically programmed *plantimal* (as in Eduardo Kac's bioart) appear as embodied displays of posthumanist monstrousness.

Chapter Two deals with relations: in terms of species (between us and other animals), between us as animals, between nature and civilisation (technoscience, biopolitics), between human and plant, micro-organic actants. Many of these relationships are burdened with reification, possession and violence. In this paper, I identify works that are a critical commentary on the violent and object-oriented way in which relationships are constructed between different forms of life. Then, in line with the assumption that the constant reference to hierarchy, appropriation and exploration does not allow us to move beyond the narcissism of anthropocentrism and the *Anthropocene*, attention is turned to those works that address the theme of relationships based on coexistence, which expand the meaning of kinship bonds (*kin*) and promote a vision of the *Chthulucene* that draws on scientific research, speculative thinking and artistic fiction. Expanding such relationships also entails reflecting on their complications, not only in the sense proposed by the affirmative version of posthumanism, but also in the sense of sharing illnesses, of mourning a loss after the death of human and non-human life companions. It is also a story of pandemics and the isolation and demons they engender.

In the third chapter, time and space are brought to the fore. These reflections are directed towards how human life is entangled with geological, environmental and civilisational changes in the short term (e.g. individual as well as the life of *Homo sapiens* as a species) and deep time (the existence of the planet, rocks). We will look at futuristic scenarios from science fiction works written at a time of growing environmental pollution and the escalating climate crisis and ask what vision of the future they offer, if any? These are also questions about representations of unequal access to natural goods, food, fresh air and clean water, and speculations about possible future wars over relatively fertile and toxin-free lands. In this sense, not only time but also place, shrinking living space, plays a significant role in creating images of the future. Is the alternative to leave a destroyed Earth and colonise Mars or drift in space for a few hundred years? What about those who remain on a destroyed Earth? Without other, non-human organisms, is the survival of *Homo sapiens* possible? These are just a few of the many questions asked of works of fantasy in this monograph.

The arrangement of the chapters follows a certain logic based on the categories of *sym-poiesis* and *symbiogenesis*. Firstly, as the biologist Lynn Margulis argues, we are not creatures isolated from other forms of life, but holobionts, i.e. ensembles of co-existing and cooperating organisms. In turn, as creatures who produce and process these natural processes, we

enter into a variety of relationships with living and non-living entities, including objects and highly advanced technology, through which we encroach on the next levels of transforming nature.

Secondly, even though various animal and plant species have died out gradually in the past, or suddenly become extinct, human activity is now seen as the most serious cause of this state of affairs. There is no single, common scientific position on how to remedy this situation; ideas are balanced between protecting what can still be protected and the idea of generating biodiversity. Advocates of the second option emphasise that it is not sufficient to gain knowledge of evolutionary processes; it is necessary to look both into the distant past of how life was formed on Earth and into the future. Thus, on the one hand, we have retrospective thinking, covering the most distant periods of the formation of life on Earth, and on the other, thinking about the future, about the world we will leave behind after what is essentially a short human life on Earth (as a mammal species, but also as a human family: generationally transmitted genes and the memory of loved ones).

Thirdly (and this follows from points one and two), it is about the category of time. Thinking about evolution requires an awareness of geological time, of deep time, which goes beyond human, habitual ways of thinking, but seems necessary in order to move from conceptualising human beings in anthropocentric terms to capturing them in terms of symbiogenesis (*symbiogenesis* and *sympoiesis*). Evolutionary thinking allows attention to be paid to the processes of the emergence, differentiation and relationality of various life forms. In turn, this makes us realise that we are not a special point of reference. From this perspective, Earth does not appear as a setting for human and non-human life, but as its source.

The author of the monograph assumes that there is no way that a holistic, yet multi-faceted, diverse and dynamic account of this phenomenon can be encapsulated between the covers of a single book. Rather she follows Timothy Morton's view that the biosphere is a hyperobject and that its extension in time and space is beyond human perception. What seem equally questionable are the attempts to see, think, describe and present all the factors influencing climate change, biodiversity loss, pollution of the Earth, and unequal access to natural resources, as well as both the current and long-term consequences of these phenomena. Specific concepts and related scopes of research: *Anthropomeme*, *Capitalocene*, *Oliganthropocene*, *Anthroposcene*, *Anthrobscene*, *Plantationcene* and *(M)anthropocene* clearly indicate that it is possible to think intersectionally and yet fragmentarily. This is also the case in this monograph. The author does not claim to have carried out a total treatment of these issues, but in the following subsections she points to a dozen or so issues relevant to ecocritical thinking as it reveals itself in literary and cinematic fiction.

Książka Grażyny Gajewskiej *Ekofantastyka* jest imponującą pod względem różnicowania materiału badawczego i poruszanych obszarów problemowych próbą przyjrzenia się kulturowej wyobraźni ludzi pokolenia świadomego antropocenu. [...] To moment całkiem dosłownie katastrofalny, ale Autorka przekonuje, że zostało nam coś jeszcze prócz czerpania perwersyjnej przyjemności z wymyślania scenariuszy końca świata lub też ich brawurowego (choć jednocześnie zdystansowanego) analizowania. Dlatego też wzorem innych badaczy i twórczyń, którzy podkreślają poznawczą, etyczną i estetyczną siłę wyobraźni (choćby Julia Fiedorczuk, Andrzej Marzec, Donna Haraway, Scott Russell Sanders, Amitay Ghosh), zwraca się ona w stronę kulturowego archiwum fikcji spekulatywnych.

dr hab. prof. UJ Monika Świerkosz  
(z recenzji wydawniczej)

Rozprawa stanowi odpowiedź na niewyobrażalność doświadczeń wykraczających poza przyjęte dotychczas kategorie pojmowania rzeczywistości: ontologiczne, epistemologiczne, etyczne, estetyczne, polityczne. Autorka dołącza tym samym do naukowej debaty na temat epoki antropocenu, a zwłaszcza przewidywanych „scenariuszy jutra”, o których wiadomo na pewno, że będą związane z ekologicznymi i cywilizacyjnymi kryzysami wywołanymi destabilizacją klimatu. Badaczka nie reprezentuje w niej jednak podejścia katastroficznego [...], lecz konstruktywną postawę, która ma za zadanie rekonfigurację relacji człowiek – natura. Gajewskiej bliskie jest zwłaszcza postulowane przez posthumanizm krytyczne wyobraźniowe wykraczanie poza ludzki punkt widzenia na rzecz oglądu świata przez pryzmat całej biosfery, w perspektywie planetarnej. Zdawaniu sobie sprawy z antropocentrycznych nadużyć „jednego tylko gatunku” (D. Chakrabarty) towarzyszy zatem w jej książce konsekwentne sytuowanie człowieka pośród innych żyjących na Ziemi organizmów, dzielących z nim równe prawo do istnienia. W wywodzie znajduje to wyraz w odnoszeniu sytuacji homo sapiens [...] do biogeologicznych porządków, którym podlegają wszystkie gatunki.

dr hab. prof. UG Anna Filipowicz  
(z recenzji wydawniczej)

978-83-232-4220-8 (PDF)

978-83-232-4219-2 (Print)

