



Anita Jarzyna

Post-koiné

Studia o nieantropocentrycznych
językach (poetyckich)

Post-koiné



WYDAWNICTWO
UNIwersYTETU
ŁÓDZKIEGO

[Kup książkę](#)

Anita Jarzyna

Post-koiné

**Studia o nieantropocentrycznych
językach (poetyckich)**

Anita Jarzyna – Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny
Zakład Literatury i Tradycji Romantyzmu
90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173

RECENZENT

Anna Kałuża

REDAKTOR INICJUJĄCY

Urszula Dzieciatkowska

OPRACOWANIE REDAKCYJNE

Aleksandra Grzemska

SKŁAD I ŁAMANIE

AGENT PR

KOREKTA

Paweł M. Sobczak

KOREKTA TECHNICZNA

Anna Sońta

PROJEKT OKŁADKI

Katarzyna Turkowska

Zdjęcie wykorzystane na okładce: © The British Library Board, FG1351-4-7

Publikacja finansowana ze środków Narodowego Centrum Nauki na podstawie decyzji numer
DEC-2014/12/S/HS2/ 00182

© Copyright by Anita Jarzyna, Łódź 2019

© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2019

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
Wydanie I. W.08363.17.0.M

Ark. wyd. 33,3; ark. druk. 36,125

ISBN 978-83-8142-426-4

e-ISBN 978-83-8142-427-1

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

90-131 Łódź, ul. Lindleya 8

www.wydawnictwo.uni.lodz.pl

e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl

tel. (42) 665 58 63

[Kup książkę](#)

Rodzicom

Poezją nie jest tylko to, co poeci piszą
w swoich wierszach. Także coś bardziej
nieustalonego, co żyje w gestach kobiet,
w spojrzeniu zwierząt, w oświeceniu ulic,
w tym, jak ptak trzyma główkę, w tym,
co mówi nam promień światła w nocy.
To wszystko jest wierszem, którego nikt
nie napisał. Czasami prawdziwszym od tych
napisanych i zrymowanych.
Sándor Márai (w przekładzie Feliksa Netza)

Od poetów [...] nauczyłem się wrażliwości na słowa.
Od nich wiem, że słowa są ważniejsze niż idee.
I że po tym, w jaki sposób używamy słów,
można poznać, kim jest mówiący.
Dzięki rozmowom z poetami wiem, jak bardzo praw-
dziwa tożsamość (jeśli taka w ogóle istnieje)
i szczerść zakorzenione są w gramatyce.
Język jest materią etyczną.
Włodek Goldkorn (w przekładzie Joanny Malawskiej)

Zwierząt zaś nie uważam za zwierzęta
w potocznym sensie tego słowa.
Henry David Thoreau (w przekładzie Tadeusza Sławka)

Kto rozpozna siebie w liściu maliny,
temu nie przeszkadza wielość wizji świata,
jakie tworzą inni.
Jolanta Brach-Czaina

Spis treści

INNymi SŁOWY	9
I. Wprowadzenie do post-koiné	11
II. Kim jesteśmy My i kim są One? Notatki o jednym wierszu Andrzeja Niewiadomskiego	53
III. Dzieci i ryby (wiersze na głosy)	77
STANY WYJĄTKOWE, STATUS QUO	107
I. Masakra stambulskich psów (1910) a rzeź Ormian (1915) – czyli zbrodnie zapomniane (antycypacja, analogia, nadużycie?)	109
II. Przez skórę. O jednym wierszu Nelly Sachs (w przekładzie Ryszarda Krynickiego)	133
III. Judenjagd / Polowanie na Żydów. Semantyka – rozpoznania	159
IV. Szlemiele. Zwierzęta wobec Zagłady w literaturze dla dzieci	191
V. „Życie ptaków i ssaków po”. Postantropocentryczne reinterpretacje imaginarium Zagłady w poezji polskiej po 1989 roku	215
OBYCZAJE	271
I. Herezje: odzyskiwanie wrażliwości (Tadeusz Nowak, Jerzy Nowosielski)	273
II. Zwierzętopismo Jerzego Ficowskiego i Tadeusza Nowaka: gatunki zjadane	297
III. Wolność powie: „krew”	311
IV. Pomiotki. Czytając Justynę Bargielską i Joannę Mueller	331
V. Łajka na dobranoc	359
VI. Poza prawem. O jednym wierszu Jerzego Kronholda	389
WSPÓLNY ŚWIAT: OD-NOWA	403
I. Ornitomancja, ornitologia. Sokołowski i (inne) ptaki Jerzego Ficowskiego	405
II. Przekładając z ornitologicznego. O twórczości Michała Książka	441
III. Gatunki rozkoszy	481
IV. Po koleżeńsku (Piotr Sommer)	507
ZAKOŃCZENIE. TROPY POST-KOINÉ	529
Bibliografia	535
Nota bibliograficzna	559
Summary	561
Indeks osobowy	565

INNymi SŁOWY

I. Wprowadzenie do post-koiné

Poezja to ustna forma kształtowania historii
w zwolnionym tempie [...]. Poezja to też nie-
chęć do rzeczywistości, która jest od niej cięższa.
Poezja to przeniesienie zwierzchności na ucznia.
Uczeń uczy się poezji, i to jest historia książkowa.
Poezji uczymy się od zwierzęcia, które znajduje się
w lesie. Słynnymi dziejopisami są gazyte¹.

Ernst Herbeck

Nie „rodzę się”, lecz „wylęgam”².

Tadeusz Sławek

Umieramy. Może to jest sensem życia. Ale *robimy*
język. Może to jest miarą naszego życia³.

Toni Morrison

1.

Wiersz „powinien”

ze wszystkich ten jeden
wróbel dający mi głos
dający znać
pisany zewsząd
(co za szum w tym zewsząd!)

¹ Cyt. za: W.G. Sebald, *Mały zajaczek. O totemicznym zwierzęciu poety Ernsta Herbecka*, w: *idem, Campo Santo*, przeł. M. Łukasiewicz, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2014, s. 196.

² T. Sławek, *U-chodzić*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2015, s. 123.

³ Cyt. za: J. Butler, *Walczące słowa. Mowa nienawiści i polityka performatywu*, przeł. A. Ostolski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2010, s. 16.

o, piórko ci spadło
nieopisany wszechświat tego piórka
wieczność z ciemniejszą chwilką brązu

nie opisana jeszcze drżąca kreska skrzydeł
nie opisana złota kropka w oku
jeszcze

mniej więcej tak
powinien⁴

Wiersz Krystyny Miłobędzkiej mówi o pewnym zobowiązaniu poezji wobec zwierząt. Tytuł tego wiersza pozwala przypuszczać, że to zobowiązanie rozciąga się poza sposób ich przedstawiania, dotyczy międzygatunkowego otwarcia języka również we wszystkich innych kontekstach.

2.

Stawką jest język, który nie utwierdza nas we wszechmocy precyzji języka, język, który od wewnątrz powątpiewa w zdolność języka do osiągnięcia celu. Język, który nie przestając być „ludzkim”, jednocześnie potrafi się bronić przed zakusami zadufanych ambicji „ludzkiej” mowy. Taki język, nie przestając pośredniczyć między nami i światem, odkrywa w sobie zdolność do zwracania się do czegoś i kogoś więcej niż „my” i „nasz” świat⁵.

Tadeusz Sławek wypatruje języka (i w pewnym stopniu też go powołuje w swoich esejach) przenicowanego przez zetknięcie z postrzeganymi podmiotowo zwierzętami. Mnie natomiast będzie interesowało to, jak poezja staje się takim językiem.

3.

Wiersz Miłobędzkiej uzasadnia potrzebę sformułowania kilku pytań niezadawanych dotąd w polskiej (post)humanistyce. Po pierwsze, o charakter poetyckiej metarefleksji na temat możliwości nieantropocentrycznego przedstawiania zwierząt, po drugie, o to, w jaki sposób autorzy i autorki tematyzują pracę nad językiem, starając się pozbawić animalne konteksty opresyjnego nacechowania, oraz jak odnoszą się do tradycji zwierzęcej metafory. Warto również postawić

⁴ K. Miłobędzka, *Wiersz „powinien”*, w: *eadem, Zbierane 1960–2005*, Biuro Literackie, Wrocław 2006, s. 261.

⁵ T. Sławek, *Blisko ziemi. Kilka lekcji jeża*, „Zoophilologica. Polish Journal of Animal Studies” 2015, nr 1, s. 48.

pytanie o znaczenie tego rodzaju przemyśleń dla dyskursu literaturoznawczego, zakotwiczonego w badaniach z obszaru *animal studies*. Ostatnia kwestia wyrasta z przeświadczenia o oddolnym pochodzeniu posthumanistycznych teorii, na co zwróciła uwagę Monika Bakke⁶, twierdząc, że kategorie interpretacyjne należy niejako wyprowadzać z „procesów obserwowanych w dziedzinie sztuki, nauk przyrodniczych, humanistyki, a także polityki”⁷.

Wiersz Miłobędzkiej, tę poetykę nieledwie sformułowaną, traktuję więc jako punkt odniesienia dla innych utworów, mówiących na rozmaite sposoby o podobnych poszukiwaniach, a także jako punkt dojścia do pewnej szerszej formuły interpretacyjnej, którą zamierzam zaproponować.

4.

W drugiej części *Żywotów zwierząt* Johna Maxwella Coetzeego szczególnie intrygująca pozostaje tytułowa fraza – *Poeci i zwierzęta*. W pewnym sensie obiecuje ona więcej, niż spełnia, niewykluczone, że celowo. Wszak treść tego najbardziej znanego ogniwu tomu Elizabeth Costello – eseizowanej prozy noblisty – jest powszechnie znana. *Żywoty zwierząt*, pierwotnie wydane osobno z komentarzami wybitnych reprezentantów rozmaitych dziedzin (filozofa, prymatolożki, literaturoznawczyni), mogą wręcz pełnić funkcję najogólniejszego wprowadzenia w podstawowe zagadnienia z obszaru *animal studies*; wprowadzenia raczej niesystematyzującego, ale niezwykle sugestywnego dzięki fabularnej osnowie. *Poeci i zwierzęta* to także tytuł seminarium, jakie prowadzi główna bohaterka spajająca cały cykl Coetzeego – australijska pisarka Elizabeth Costello. Tym razem zostaje poproszona przez władze fikcyjnej amerykańskiej uczelni Appleton College o wygłoszenie wykładu inauguracyjnego na wybrany przez siebie temat, wzięcie udziału w dyskusji i spotkanie ze studentami. O ile jej prelekcję pod tytułem *Filozofowie i zwierzęta*, będącą kanwą pierwszej części *Żywotów zwierząt*, poznajemy niemal w całości, o tyle przebieg seminarium zostaje zrelacjonowany jedynie częściowo; dowiadujemy się zaledwie, że jego przedmiotem były wiersze Rainera Marii Rilkego (*Pantera*) i Teda Hughesa (*Jaguar* oraz *Powtórne spojrzenie na jaguara*), a narrator referuje tylko końcowy fragment dyskusji, podczas której pisarka odpowiada na pytania słuchaczy.

Wydzźwięk dwudzielnej budowy *Żywotów zwierząt* jest więcej niż czytelny, polega na przeciwstawieniu figury filozofa – figurze poety, a dyskursywnego języka – językowi emocji⁸. Zasadniczo w swym pierwszym wystąpieniu Costello

⁶ M. Bakke, *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2012.

⁷ *Ibidem*, s. 12.

⁸ D. LaCapra, *Powrót do pytania o to, co ludzkie i zwierzęce*, przeł. K. Bojarska, w: *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki. Antologia*, red. E. Domańska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2010, s. 461.

polemizuje z tradycją zachodniej myśli oraz wzywa do uruchomienia współczującej wyobraźni i do tej dyspozycji nawiązuje, lakonicznie uzasadniając wybór wierszy interpretowanych podczas seminarium:

To jest typ [...] poezji, która nie próbuje szukać w zwierzęciu idei, która nie traktuje o zwierzęciu, ale jest zapisem głębokiego afektu do niego. Cechą szczególną w tego rodzaju poetyckich afektach jest to, że niezależnie od swojej intensywności, pozostają one absolutnie obojętne ich obiektom. [...] Co nie znaczy, że zwierzętom jest obojętne, jakimi darzymy je uczuciami. Ale kiedy przeobrazimy ich strumień przepływający między nami a zwierzętami w słowa, stają się one dla zwierząt abstraktem. A zatem ten wiersz nie jest darem dla obiektu uczuć, tak jak to bywa z miłosnymi poematami. Mieści się on wyłącznie w obrębie ludzkiej ekonomii, w której zwierzę nie ma swojego udziału⁹.

Ta część *Żywotów zwierząt* jest tak skonstruowana, by nie dało się stwierdzić, czy omawianym wierszom pisarka przyglądała się przez pryzmat materii, w której zostały stworzone, czy w trakcie seminarium zajmowały ją możliwości tudzież ograniczenia języka poetyckiego, sposoby przezwyciężenia antropocentrycznej perspektywy. W tym przecież tkwi sedno zarzutów, jakie stawia utworom Hughesa, gdy przyznaje, że zachowują one pewien „platoński rys”, portretują raczej przedstawicieli gatunku niż jednostki. Znaczy to, że Costello nie dokonała łatwego wyboru wierszy, nie spróbowała zilustrować dyskursywnych koncepcji przylegającymi do nich literackimi obrazami, lecz pośrednio wskazała na szczególny rodzaj komplikacji, którą stwarza poezja. Co więcej, odnosząc się do pytania jednego z uczestników jej seminarium, podkreśla, że swoistym wehikułem empatii mogą być (i niejednokrotnie są) wiersze autorów reprezentujących zasadniczo optykę antropocentryczną. Przykładem takiej postawy byłby właśnie Hughes, o którym skądinąd wiadomo, że w swej posiadłości hoduje owce. Dalej bohaterka tłumaczy swoje założenia: „[m]ówicie, że [...] Hughes jest rzeźnikiem, więc co ja robię w jego towarzystwie. Odpowiem, że pisarze uczą nas więcej, niż sami sądzą”¹⁰.

W końcu Costello stwierdza:

moim słowom brakuje odpowiedniej mocy, by oddać „całościową” naturę pozbawionego zdolności abstrakcyjnego myślenia, aintelektualnego zwierzęcia. To dlatego właśnie namawiam słuchaczy do czytania wierszy tych poetów, którzy potrafią przywrócić językowi tę żywą, elektryzującą jakość.

⁹ J.M. Coetzee, *Elizabeth Costello*, przeł. Z. Batko, Wydawnictwo Znak, Kraków 2006, s. 114–115.

¹⁰ *Ibidem*, s. 116.

A jeśli nie poruszą was poeci, to namawiam was, żebyście towarzyszyli zwierzęciu popychanemu drągami w drodze na miejsce kaźni¹¹.

Podczas wykładu pisarka mimochodem wspomina o prymatologu, który nie potrafił rozpoznać rzeczywistych potrzeb badanych przez siebie zwierząt, gdyż „nie [był – A.J.] poetą. Poeta zrobiłby jakiś użytek z obrazu uwiecznionych szympansów, które krążą nieustannie po zagrodzie”¹². Chce więc wierzyć, że poeta – rozumiany paradygmatycznie – przede wszystkim nie dałby się zwieść językowi naukowych procedur, zniekształcającemu prawdę o zachowaniu, emocjach małym człekokształtnym i paraliżującemu współczucie.

Stanowisko Costello – co może dziwić i co teraz chciałabym jedynie zasygnalizować – okazuje się raczej zdroworozsądkowe, jeśli nie sceptyczne. Z jednej strony bowiem jest ona przekonana, że właśnie literatura ma moc poruszania wyobraźni jednostkowej, z drugiej zaś wątpi w zdolność takiego oddziaływania na wyobraźnię zbiorową, które na pewnym poziomie czyniłoby zwłaszcza z poezji język komunikacji ze zwierzętami, dla nich samych wprawdzie nieczytelny, ale odmieniający charakter relacji z nimi.

Coetzee wyraźnie unika też odnoszenia się do problemów szczegółowych, jakie w tym kontekście wywołuje kategoria wyobraźni, a także problemów podejmowanych w zagranicznych, zwłaszcza anglojęzycznych, badaniach literaturoznawczych, czyli kwestii realizmu, reprezentacji zwierzęcego punktu widzenia czy możliwości zacierania (lub co najmniej osłabienia) środkami poetyckimi różnicy antropologicznej, umieszczanej w języku¹³. Pisarz oczywiście może czuć się zwolniony z obowiązku wysuwania dyskursywnych wniosków. Niemniej na polskim gruncie formuła „Poeci (poetki) i zwierzęta” nadal wymaga namysłu, sprawdzenia jej w interpretacyjnych zbliżeniach. O ile bowiem podstawowe założenia *animal studies* (kwestie podmiotowości zwierząt, szowinizmu gatunkowego przeciwstawianego ponadgatunkowej solidarności, różnice między antropocentryzmem a antropomorfizacją) przyswojono już w rodzimej (post)humanistyce¹⁴, o tyle

¹¹ *Ibidem*, s. 131.

¹² *Ibidem*, s. 89.

¹³ A. Żychliński, *Laboratorium antropofikcji. Dociekania filologiczne*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2014.

¹⁴ Spośród prac polskojęzycznych lub przetłumaczonych na język polski, które charakteryzują perspektywę właściwą dla *animal studies*, warto wskazać następujące: M. Bakke, *Bio-transfiguracje...*; *eadem*, *Studia nad zwierzętami: od aktywizmu do akademii i z powrotem?*, „Teksty Drugie” 2011, nr 3, s. 193–204; D. Czaja, *Zwierzęta w klatce (języków)*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2009, nr 4, s. 2–10; E. Domańska, *Humanistyka ekologiczna*, „Teksty Drugie” 2013, nr 1/2, s. 13–33; K. Weil, *Zwrot ku zwierzętom. Sprawozdanie*, przeł. P. Sadzik, w: *Zwierzęta, gender i kultura. Perspektywa ekologiczna, etyczna i krytyczna*, red. A. Barcz, M. Dąbrowska, Lublin 2014, s. 125–154;

refleksja literaturoznawcza pozostaje nadal wtórna wobec filozoficznej. „Myślenie ze zwierzętami”¹⁵ – by posłużyć się tytułem ważnego anglojęzycznego tomu esejów – zdaje się wciąż nadrzędne wobec „czytania” z nimi. A chodziłoby o typ lektury niepodporządkowanej uprzednim dyskursywnym rozważaniom, która liczy się z niepoprawnością literackiej wyobraźni, kieruje się poetycką wrażliwością, na pierwszym miejscu stawia prawdę kreacji.

Do wyjątków należą studia Anny Barcz, która podążając za sugestiami Cary’ego Wolfe’a, konsekwentnie stara się wypracować specyfikę literaturoznawczych *animal studies*. Zajmując się najpierw zjawiskiem zwierzęcych narracji (gdzie narratorami są zwierzęta), autorka przyjęła rozszerzoną formułę podmiotowości, dowodziła, że literatura pozwala przezwyciężyć alienujący człowieka wymiar języka, gdyż pośrednictwo „innego, stylizowanego głosu daje możliwość wyjścia poza wąsko zdefiniowany świat interesownego gatunku ludzkiego”¹⁶. Temu służy antropomorfizacja pojęta w sposób krytyczny, niepodporządkowana ludzkiej ekspresji, wynikająca z potrzeby poznania i głębszego zrozumienia zwierząt. Ponadto pojawienie się ich

C. Wolfe, *Animal studies, dyscyplinarność i post(humanizm)*, przeł. K. Krasuska, „Teksty Drugie” 2013, nr 1/2. Swego rodzaju przewodnikiem po teoriach ekokrytycznych jest pierwsza część monografii Anny Barcz, *Realizm ekologiczny. Od ekokrytyki do zookrytyki w literaturze polskiej*, Wydawnictwo „Śląsk”, Katowice 2016, s. 9–119. Do pewnego stopnia pokrewne, choć znacznie mniej zaawansowane, wydaje się ujęcie zaproponowane przez Justynę Tabaszewską w artykule *Zwierzęta w dyskursie ekokrytycznym*, w: *Emancypacja zwierząt?*, red. E. Łoch, A. Trześniewska, D. Piechota, Lubelskie Towarzystwo Naukowe, Lublin 2015, s. 13–27. Syntetyczny przegląd metodologii studiów nad zwierzętami przynosi zaś artykuł Justyny Włodarczyk, *Rasa, klasa, płeć, gatunek? Metodologie w „animal studies”*, w: *Po humanizmie. Od technokrytyki do animal studies*, red. Z. Ładyga, J. Włodarczyk, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk 2015, s. 23–55. Kwestii bardziej szczegółowych, które są rozpoznane w badaniach zagranicznych, a w polskim literaturoznawstwie dotąd tak szczegółowo nie były omawiane, dotyczy monografia Piotra Krupińskiego, *„Dlaczego gęsi krzyczały?” Zwierzęta i Zagłada w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2016. Na wyróżnienie zasługuje też tom zbiorowy *Zwierzęta i ich ludzie. Zmierzch antropocentrycznego paradygmatu?*, red. A. Barcz, D. Łagodzka, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2015, a także pionierska książka francuskiego historyka Érica Barataya, *Zwierzęcy punkt widzenia. Inna wersja historii*, przeł. P. Tarasewicz, Wydawnictwo w Podwórku, Gdańsk 2014. Wypracowana przez niego metodologia badania dziejów zwierząt w tekstach źródłowych pod wieloma względami sprawdza się również w literaturoznawstwie. Por. E. Domańska, *Historia w kontekście posthumanistyki*, „Historyka. Studia Metodologiczne” 2015, t. 45, s. 5–21; eadem, *Historia zwierząt*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2016, nr 3–4, s. 322–331.

¹⁵ *Thinking with Animals: New Perspectives on Anthropomorphism*, ed. by L. Daston, G. Mitman, Columbia University Press, New York, Chichester 2005.

¹⁶ A. Barcz, *Posthumanizm i znaczenie zwierzęcych narracji w literaturze*, w: eadem, *Realizm ekologiczny ...*, s. 311.

w tekście „przywraca przeżycie realności, umożliwia odbudowę więzi z otaczającym światem”¹⁷.

Tego rodzaju refleksję na temat literackich reprezentacji zwierząt kontynuuje, ale też modyfikuje Barcz w ważkim projekcie zookrytyki. Przede wszystkim nie interesują jej już wyłącznie zwierzęcy narratorzy i możliwości oraz ograniczenia antropomorfizacji. Píše, że:

Narracje zwierzęce (zoonarracje) dotyczą tych tekstów kultury, w których funkcjonowanie pozaludzkich zwierząt, czy jakiś sposób ich przejawiania się, ale przede wszystkim zwierzęce doświadczenie, mają bezpośredni wpływ na rozumienie danego tekstu. Sam zaś tekst staje się nośnikiem poznawczej narracji o zwierzętach¹⁸.

Autorka zatem na swój sposób podejmuje koncepcję Costello, dodatkowo ją wyostrzając. Pisarkę interesuje poezja, która „nas zaprasza, abyśmy wniknęli wyobraźnią”¹⁹, „zamieszkali” w ciele zwierzęcia. Badaczka zaś, charakteryzując swoją propozycję, akcentuje rolę tekstu kultury oddziałującego na odbiorcę na poziomie afektu i wyobraźni (to istotne i tyleż cenne, co ryzykowne, że nie zawęży refleksji do literatury oraz specyficznych dla niej środków wyrazu, chętniej operuje szerszym pojęciem fikcji). Zookrytyka, stowarzyszona

¹⁷ *Ibidem*, s. 297.

¹⁸ A. Barcz, *Zookrytyka i zoonarracje. „Oczy tygrysa” Czyżewskiego*, w: *eadem, Realizm ekologiczny...*, s. 314. Przywołuję ostatnie wersje obu studiów Barcz włączone do monografii *Realizm ekologiczny*, które powstawały jednak w pewnym odstępie czasowym i pierwotnie opublikowane były jako artykuły. Warto odnotować, że biegunowo przeciwne doświadczenie – doświadczenie obcości zwierząt, wynikające z rzekomej niemożliwości przedstawiania istot, do których dostępu nie mamy na płaszczyźnie komunikacji językowej – eksploruje Paweł Majewski w książce *Lew, który mówi. Esej o granicach językowego wyrazu doświadczenia* (Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2018, s. 27–131). Co ciekawe, badacz ostatecznie dochodzi do wniosków podobnych do tych, jakie sformułowała Barcz, tym bardziej dziwi, że warszawski antropolog nie powołuje się na *Realizm ekologiczny*. Studia nad zwierzętami traktuje przy tym raczej zdawkowo, choć ich w żadnym wypadku nie dyskredytuje, pomija jednak pewne cenne rozwiązania konceptualne zaproponowane na tym gruncie, np. kwestię wspólnoty cierpienia, ale zarazem mówi o wspólnej emocjonalności. Nie stawia także problemu adekwatności opisów etologicznych, co narzucałoby się w kontekście przeświadczenia o tekstualizacji doświadczenia. Niemniej posługując się nieco innym słownikiem i kategoriami, Majewski powtarza właściwie tezy wyłożone w projekcie zookrytyki, przyznaje bowiem, że właśnie język literacki, w przeciwieństwie zarówno do języka potocznego, jak i języka filozofii, zdolny jest „oddawać doświadczenie podmiotów nieludzkich” (s. 124).

¹⁹ J.M. Coetzee, *Elizabeth Costello...*, s. 114.

z psychologią i etologią poznawczą, pozwala powiedzieć o zwierzętach więcej na podstawie tekstu kultury, niż robią to nauki o życiu, z których zarazem korzysta i które dopełnia w „tworzonej na nowo humanistycznej zoonarracji”. Autorkę tej koncepcji zajmują bowiem tyleż środki wyrazu właściwe omawianym utworom, co język ich opisu. Proponowany przez nią model lektury każdorazowo staje się eksperymentem zmierzającym do „zazwierzęcenia”²⁰ interpretacji. Chodzi o oddanie w ramach takiej wykładni perspektywy zwierzęcia (z pełną świadomością pomyłek, jakie tego rodzaju zabieg może za sobą pociągać), dowartościowanie jego doświadczenia – niezależnego od ludzkiej konstrukcji świata, niemieszczącego się w antropocentrycznym języku poznania. Z tym z kolei wiąże się postulat ograniczenia w analitycznej narracji „roli człowieka, wyciszenie jego/jej głosu”²¹.

Wypracowana przez Barcz formuła zookrytyki nie ma – co badaczka dobitnie podkreśla – odnosić się do wszystkich tekstów kultury „wyodrębniających zwierzęta”, lecz wyłącznie do tych starających się pochwycić ich osobne, autonomiczne doświadczenie. Wszelako tak zarysowane ramy interpretacji nie obejmują też wielu wartych przemyślenia utworów, szczególnie wierszy, które nie próbują rekonstruować perspektywy zwierząt, a jednocześnie upominają się o ich podmiotowość tam, gdzie do tej pory jej nie dostrzegano, między innymi na poziomie figuratywnym²². Znaczenie poetyckich zmagień

²⁰ W żadnym wypadku nieutożsamego z antropocentrycznym „zezwierzęceniem”, jak w tytule tomu Stanisława Barańczaka. Co pozwala od razu zaznaczyć, że choć pewnego rodzaju wyczulenie na przemocowy wymiar antroponormatywnego paradygmatu i języka jest charakterystyczne dla poezji, nie jest ono – rzecz jasna – właściwe wszystkim poetom. Negatywne przykłady wierszy wspierających, legitymizujących takie postawy i zachowania można mnożyć, by przywołać choćby okrutnego *Wieprza* Leopolda Staffa czy *Świniobicie* Ernesta Brylla.

²¹ A. Barcz, *Zookrytyka i zoonarracje...*, s. 321.

²² Podobna refleksja towarzyszy Dariuszowi Czai na marginesie interpretacji wiersza *nosorożec* Tadeusza Różewicza. Badacz, odwołując się zresztą również do *Żywotów zwierząt* Coetzeego, wskazuje na ten utwór jako niemieszczący się w stworzonej przez Costello formule poezji „pośredniczącej między zwaśnionymi obozami ludzi i zwierząt” (s. 321). Dalej pokazuje, że choć „z wiersza niewiele dowiadujemy się o samym nosorożcu [...], wiele dowiadujemy się z niego o plemieniu ludzkim” (s. 323). „Poeta – puentuje – odsłania tu egoistyczny mit supremacji ludzkiej jako myślowy fantom” (s. 325). D. Czaja, *Z życia nosorożców. Zoo-logia Różewicza*, w: *Próba rekonstrukcji. Szkice o twórczości Tadeusza Różewicza*, red. T. Kunz, J. Orska, Wydawnictwo EMG, Kraków 2014, s. 309–329. Z kolei Anna Filipowicz proponuje autotematyczną wykładnię tego wiersza; twierdzi, że tytułowy bohater reprezentuje zaakumulowany portret współczesnego twórcy. *Eadem, Z pamiętnika młodego nosorożca. O „Nosorożcu” Tadeusza Różewicza*, w: *eadem, (Prze)zwierzęcenia. Poetyckie drogi do postantropocentryzmu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2017, s. 73–74.

z językiem wydaje się nie do przecenienia, ponieważ właśnie ten rodzaj wyobraźni i (meta)refleksji – nierzadko uprzedni, a często po prostu niezależny wobec dyskursywnych dociekań – może wskazywać komplikacje czy niuanse niedające się inaczej pochwycić. Poezja, funkcjonująca zawsze na gruncie danego języka, w kontekście danej kultury, najpełniej, często krytycznie, wydobywa właściwe tej kulturze sposoby nie tylko przedstawiania zwierząt, ale też mówienia o nich, przyznawania im miejsca w zbiorowym imaginarium²³.

5.

Literaturoznawczą lukę w polskich studiach nad zwierzętami próbuje uzupełnić również Aleksander Nawarecki – autor wywiedzionej z nieco innych założeń niż projekt Barcz koncepcji zoofilologii, którą wyłożył najpierw w krótkim szkicu-manifeście zatytułowanym po prostu *Zoofilologia*, otwierającym tom zbiorowy *Zwierzęta i ludzie*. Badacz pytał wówczas o związki między „techniką pisarską (szerzej – estetyką) a zmysłowym kosmosem czworonogów, ptaków, gadów, ryb czy insektów, które nieustannie spotykamy na swojej drodze”²⁴. W późniejszej, znacznie poszerzonej odsłonie przemyśleń na ten temat, sformułowanej w artykule *Zoofilologia pod auspicjami augurów*, nakreślił obszary zainteresowania powołanej przez siebie gałęzi literaturoznawstwa:

zoofilologia nie powinna zatrzymywać się na zewnętrznym oglądzie animalnych obrazów, wątków czy motywów, lecz zachowywać więź z filologią – słyseć głosy zwierząt, a nawet ton i styl (jesteśmy przecież na terenie literatury). I w ten właśnie sposób wyrażać ich odrębność i wyjątkowość, bo idea

²³ Tym samym moja propozycja okazuje się spokrewniona ze sposobem, w jaki Przemysław Czapliński rozumie biopoetykę. Poznański uczony akcentuje, że w tej perspektywie literatura zwraca się przeciw władzy języka, władzy tych, którzy na mocy języka ustanawiają granicę między ludzkim a pozaludzkim, oddzielają człowieka od całej reszty istnienia, przyznając mu uprzywilejowane miejsce; tymczasem literatura potrafi „pozbawić ludzki język pozycji monopolitycznej” (P. Czapliński, *Literatura i życie. Perspektywy biopoetyki*, w: *Teoria – literatura – życie. Praktykowanie teorii w humanistyce współczesnej*, red. A. Legeżyńska, R. Nycz, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2012, s. 82), uruchamiać mowę „jako niesubordinowany i niegramatyczny sposób komunikacji. [...] odsłaniać niejęzykowe przejawy istnienia” (s. 91). Literatura kwestionuje więc arbitralne hierarchiczne taksonomie, na nowo definiując miejsce człowieka, jako nieokreślone i nieautonomiczne w „kolektywie bytowym, poskładanym z ludzi, zwierząt i maszyn” (s. 93). Zob. również A. Łagodzka, *Zezwierzęcenie, zwierzątko i animalizacja języka*, w: *Zwierzęta i ich ludzie ...*, s. 170–193.

²⁴ A. Nawarecki, *Zoofilologia*, w: *Zwierzęta i ludzie*, red. J. Kurek, K. Maliszewski, Miejski Dom Kultury „Batory”, Chorzów 2011, s. 16.

zoofilologii, wyrastająca z potrzeby podmiotowego traktowania zwierząt, jest afirmatywna i afektywna²⁵.

W dalszej części swojego studium Nawarecki przedstawił interpretację fragmentów XVII-wiecznego romansu Hieronima Morsztyna pod tytułem *Historia ucieczna o zacnej królownie Banialuce ze wschodniej krainy*. Badacz skoncentrował się na ustępach, w których przytaczane są onomatopieczne odgłosy różnych gatunków zwierząt, a objaśniają je trzej pustelnicy, gdy główny bohater poszukujący królowny prosi ich o pomoc. Powołując się na *Banialukę* jako „gatunkową hybrydę”, „napisaną przy użyciu wielu kodów ludzkich i nieludzkich”²⁶, Nawarecki formułuje podstawowe problemy zoofilologii (lingwistyczne, teoretycznoliterackie i kulturowe), a także osadza ją w pewnej szczególnie nacechowanej tradycji:

Imitacja głosów zwierząt to element sztuki łowieckiej, znany nawet z teatru [...]. Poeci polskiego baroku, ziemianie biegli w myślistwie, posiadali tę umiejętność. Claude Backvis [...] postawił tezę, iż dzięki łowom, bliskości lasu i wsi polski barok jest ciekawszy od zachodnioeuropejskiego, bo bliższy natury i śmielszy w fantazjowaniu. Mickiewicz tę więź z przyrodą rozszerzał na całą poezję słowiańską, w której słychać brzęczenie pszczoł, a zwierzęta traktowane są poważnie, w aurze tajemnicy i wymiarze duchowym, inaczej niż na Zachodzie [...]. Myśliwy oprócz głosowej zażyłości ze zwierzętami ma jeszcze inną wiedzę, kluczową dla dziejów cywilizacji – czyta ślady. [...] Antropolodzy kojarzą [...] z łowiectwem nie tylko genezę sztuki czytania i narracji (wysnutej z lektury tropów), ale też początki pisma. Wedle chińskiego mitu jego wynalazcą był urzędnik obserwujący odciski ptasich łapek na brzegu rzeki (warto dodać, iż grecki obserwator ptaków, Alkman, dzięki imitacji głosu kuropatwy pojął istotę sztuki poetyckiej). Pismo, jak uczy Derridiańska gramatologia, wiąże się z nieobecnością, zwłoką, a nawet śmiercią, a polowanie – wiadomo... Perspektywa odwleczonej śmierci łączy zatem łowy i pismo; ta analogia wymaga dłuższego namysłu, ale konkluzja całego wywodu jest oczywista – myślenie, narracja, poezja i pismo zaczynają się w fizycznej i mentalnej bliskości ludzkiego zwierzęcia z innymi zwierzętami²⁷.

W stosunku do tak rozumianej zoofilologii nasuwają się zastrzeżenia zarówno o charakterze szczegółowym, jak i ogólnym. Najpierw te pierwsze, czyli sposób rozumienia zwierzęcych onomatopoi, które wedle literaturoznawcy

²⁵ A. Nawarecki, *Zoofilologia pod auspicjami augurów*, w: *Zwierzęta i ich ludzie...*, s. 150.

²⁶ *Ibidem*, s. 162.

²⁷ *Ibidem*, s. 163–165.

mają wynikać z przekroczenia ludzkiego systemu językowego. Trudno się z tym w pełni zgodzić, ponieważ wystarczy porównać ornitologiczne interpretacje ptasich głosów w różnych językach, by przekonać się, że każdorazowo biorą się one z właściwości fonologicznych, mają charakter konwencjonalny. Przywoływanie takich dźwiękonaśladowczych wyrazów niekoniecznie musi zaświadczać o postawie nieantropocentrycznej, stwarzać przestrzeń wolności, artykulacji pozaludzkiej podmiotowości w tekście. Wprost przeciwnie – niosą one ze sobą ryzyko zawłaszczenia, uproszczenia (co szczegółowiej postaram się pokazać w związku z poezją Jerzego Ficowskiego). Inna rzecz, że nie sposób ograniczyć inwencji językowej, założyć, iż obecność zwierząt może się przejawiać jedynie w onomatopejach.

Nawarecki nie bezzasadnie łączy tradycje łowieckie (polowanie, zgodnie z antycznym toposem, zdaje się tu metaforą, prefiguracją twórczości poetyckiej, ale też swoistym impulsem do niej) z tradycją ornitomancji, czyli sztuki wróżenia z lotu i głosu ptaków. Jej tajniki posiadali zarówno myśliwi, jak i starożytni augurowie, z którymi badacz chciałby skojarzyć interpretatorów. Wszelako tym samym fundamentem zoofilologii okazuje się model relacji instrumentalnej²⁸, w której inne gatunki zostają wykorzystane – oby tylko na poziomie symbolicznym – jako znaki pośredniczące w odczytaniu ludzkich losów. Trudno więc pogodzić składaną przez literaturoznawcę deklarację właściwego dla zoofilologii, afirmatywnego stosunku do zwierząt ze wskazanymi tradycjami, zwłaszcza z etosem łowieckim²⁹. W tej koncepcji, jeśli rzeczywiście miałyby wpisać się w *animal studies*, brakuje pewnego krytycznego rysu. W istocie bowiem interesujące mogłoby być prześledzenie wpływu antroponormatywnych języków przemocy na słownik poetyki oraz refleksję metapoetycką.

Do propozycji Nawareckiego, z którą celnie polemizowała już Anna Barcz³⁰, odnoszę się obszernie, gdyż zasługuje ona na analityczny ogłód. Ufundowana

²⁸ Co ciekawe, fragmenty *Banialuki* cytowane w pierwszym, znacznie wcześniejszym szkicu Nawareckiego poświęconym temu utworowi, świadczą o tym, że ów barokowy romans przywoływany w kontekście studiów nad zwierzętami wymagałby krytycznej lektury. Por. A. Nawarecki, *Ptaki Hieronima Morsztyna*, w: *idem, Pokrzywa. Eseje*, Offmax, Chorzów–Sosnowiec 1996, s. 41–63.

²⁹ Warto choćby na marginesie wspomnieć, że tego rodzaju myśliwskie sentymenty i sympatie na swój sposób skompromitowała Elizabeth Costello jako złudne. J.M. Coetzee, *Elizabeth Costello ...*, s. 115–116.

³⁰ A. Barcz, *Zookrytyka i zoonarracje ...*, s. 320–322. Do koncepcji Nawareckiego odniósł się także Piotr Krupiński w artykule *Słoń a sprawa literaturoznawców, czyli o zoofilologii słów kilka. Rekonesans*, „Zoophilologica. Polish Journal of Animal Studies” 2015, nr 1, s. 13–23. Badacz przejął bezkrytycznie myśliwskie metafory, pisał m.in. o „bezkrwawych hermeneutycznych łowach” (s. 15), w swoim szkicu rozważał przede wszystkim problem możliwości oddania w języku zwierzęcego

na interpretacji zwierzęcych onomatopei nie wykracza poza antroponormatywny model relacji, wskazuje raczej mimowolnie te miejsca, które go podtrzymują. Autor zdaje się nie słyszeć opresyjnego nacechowania języka właściwego dla inspirujących go tradycji lub prawdopodobnie nie uznaje ich za szkodliwe, niestosowne w tym kontekście. Jako że Nawareckiemu bliska wydaje się idea czerpania z tak zwanej wiedzy tubylczej (należy do niej ornitomancja), być może bardziej zasadne w związku z interesującymi go zagadnieniami byłoby sięgnięcie do przekazów o zwierzęcych źródłach muzyki/poezji. Znajdują one swoje uzasadnienie w neodarwinistycznych, postantropocentrycznych interpretacjach ewolucjonizmu, które szeroko omawia Anna Filipowicz właśnie na przykładzie poetyckich eksperymentów Juliana Tuwima z odwzorowywaniem ptasich głosów, naruszających logocentryczne reguły, a zatem ludzką domenę, często naznaczoną przemocą³¹.

Natomiast wracając do hipotezy myśliwskiej genealogii literatury, ciekawe jest to, że poeci już od dłuższego czasu polemizują z horacjańskim toposem przedstawiającym pisanie jako łowy. Stanisław Grochowiak, autor deziluzyjnego *Polowania na cietrzewie* (któremu poświęcam osobny rozdział), stwierdzał:

Horacy przyrównał poezję do sarny umykającej przed pełnym pożądania myśliwym. Należy domniemywać, iż drugi człon tego porównania (ów krwiożerczy łowca) nasunął się poecie na zasadzie mechanicznego skojarzenia, a równocześnie ułatwił drogę do wyobraźni odbiorcy. [...] Przyznam się jednak, że jako człowiek XX wieku wolę – na własny użytek – przeinscenizować wizję Horacego w stronę delikatności³².

doświadczenia, ostatecznie jednak nie zaproponował nowego sposobu lektury, który pozwoliłby wydobyć ten nieantropocentryczny wymiar języka. Sformułował ogólny wniosek, że zoofilologia czy też literaturoznawcze studia nad zwierzętami powinny „pomagać zrozumieć [...], jak nagle, dzięki specyficznej konstelacji znaków językowych [...] rodzi się coś, co moglibyśmy nazwać [...] spotkaniem ze zwierzęciem nie jako kulturowym znakiem [...], ale pulsującą energią żywą istotą” (s. 20–21).

³¹ A. Filipowicz, *Zwierzęce początki muzyki. O „Ptasim radiu” Juliana Tuwima*, w: *eadem*, *(Prze)zwierzęcenia...*, s. 279–309.

³² S. Grochowiak, *Poezja i...* (*Sarenka horacjańska*), w: *Pogranicza poezji*, wyb. i oprac. J.Z. Brudnicki, J. Witan, Warszawa 1983, s. 21. Przykłady nawiązań do horacjańskiego toposu można by mnożyć, celowo wybieram jeszcze trzy: *passus* z *Pasaży* Waltera Benjamina (red. R. Tiedemann, przeł. I. Kania, posł. Z. Bauman, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005, s. 844): „Student i myśliwy. Tekst jest lasem, w którym czytelnik jest myśliwym. Szelest w podszyciu – myśl płocha zwierzyna; cytat – fragment wyjęty z *tableau*. (Nie każdy czytelnik natknie się na myśl)”,

W pewnym sensie taką reinterpretacją jest *Radość pisania*, jeden z najbardziej znanych wierszy Wisławy Szymborskiej:

Dokąd biegnie ta napisana sarna przez napisany las?
Czy z napisanej wody pić,
która jej pyszczek odbije jak kalka?
Dlaczego łeb podnosi, czy coś słyszy?
Na pożyczonych z prawdy czterech nóżkach wsparta
spod moich palców uchem strzyże.
Cisza – ten wyraz też szeleści po papierze
i rozgarnia
spowodowane słowem „las” gałęzie.

Nad białą kartką czają się do skoku
litery, które mogą ułożyć się źle,
zdania osaczające,
przed którymi nie będzie ratunku.

Jest w kropli atramentu spory zapas
myśliwych z przymrużonym okiem,
gotowych zbiec po stromym piórze w dół,
otoczyć sarnę, złożyć się do strzału.

Zapominają, że tu nie jest życie.
Inne, czarno na białym, panują tu prawa.
Okamgnienie trwać będzie tak długo, jak zechcę,
pozwoli się podzielić na małe wieczności
pełne wstrzymanych w locie kul.
Na zawsze, jeśli każę, nic się tu nie stanie.
Bez mojej woli nawet liść nie spadnie
ani żdźbło się nie ugnie pod kropką kopytka.

a także ogniowo Części mowy Josifa Brodskiego: „W południe można z dwururki wypalić w to, co się kuli / w brudzie na kształt zająca, pozwalając w ten sposób kuli / powiększyć dystans między piórem, ten wiersz koślawy / zapisującym powoli, a tym, co zostawia ślady / w polu”. J. Brodski, *Części mowy* [1975–1976], przeł. S. Barańczak, w: *idem, Poezje wybrane*, przeł. S. Barańczak, K. Krzyżewska, W. Woroszyński, wstęp C. Miłosz, Wydawnictwo Znak, Kraków 1996, s. 116–123. I wreszcie *Moje polowanie* Andrzeja Bursy: „Ja nie muszę mieć karty łowieckiej, / Aby w sidła uchwycić myśl dziecka. // I nie muszę pęłzać w badylach, / By serc tajne gniazda rozchyłać, // Kuropatwę zamienię w kamień, / Sarnę w kruchą i smutną panią, // Dla mnie księżyc jak wyżeł złoty / Mleczną Drogą biegnie za tropem”. *Idem, Dzieła (prawie) wszystkie*, oprac. W. Bonowicz, Wydawnictwo Znak, Kraków 2018, s. 145.

Jest więc taki świat,
nad którym los sprawuję niezależny?
Czas, który wiąże łańcuchami znaków?
Istnienie na mój rozkaz nieustanne?

Radość pisania.
Możność utrwalania.
Zemsta ręki śmiertelnej³³.

Krystyna Pietrych w swości dwutaktowej, bo rozpisanej na dwa szkice, interpretacji tego wiersza proponuje osłabić nieco dominujące do tej pory wykładnie akcentujące jego metatekstowy charakter³⁴. Badaczka twierdzi, że poetka nieprzypadkowo i nie wyłącznie ze względu na skojarzenia z horacjańskim toposem wybrała obraz polowania na sarnę jako przykład autonomii świata literackiego, za gestem ocalenia jej „kryje się nie tylko [...] manifestacja wolności poetyckiej kreacji, ale i pełna empatii potrzeba ocalenia innego istnienia, wynikająca z poczucia silnej identyfikacji z jego losem, zagrożonym przez śmierć”³⁵. Pietrych uważa, że sarna zostaje uratowana jako realnie istniejące zwierzę, zarazem – dopowiada gdzie indziej – jej retoryczny status w wierszu „działa jak analgetyk”³⁶, znieczula na los ofiary polowania ukazanego figuralnie. Gdyby jednak założyć równorzędne istnienie obu rzeczywistości wiersza, okazałoby się, że Szymborska polemizuje z horacjańską tradycją – mówi, iż tego rodzaju topiczne obrazy nie są niewinne, zwierzęcą metaforą należy posługiwać się ostrożnie. Opowiadając się, podobnie jak Grochowiak, za zmianą metajęzyka, wskazuje nieoczekiwane rejestry naznaczone przemocą, poniekąd wyprzedza posthumanistyczną refleksję w Polsce i w polszczyźnie. Nade wszystko więc nie chodzi jej jedynie o nieantroponormatywny

³³ W. Szymborska, *Radość pisania*, w: *eadem, Wiersze wybrane*, wyb. i układ autorki, Wydawnictwo a5, Kraków 2010, s. 115.

³⁴ W. Lięza, *O poezji Wisławy Szymborskiej. Świat w stanie korekty*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2002, s. 297–308.

³⁵ K. Pietrych, *Zwierzęta (u) Szymborskiej, a zwłaszcza sarna, antylopa i lwica*, w: *(Inne) zwierzęta mają głos*, red. D. Dąbrowska, P. Krupiński, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2011, s. 33.

³⁶ K. Pietrych, *O czym mówią zwierzęta (u) Szymborskiej*, w: *Niepojęty przypadek. O poezji Wisławy Szymborskiej*, red. J. Grądział-Wójcik, K. Skibski, Wydawnictwo Pasaż, Kraków 2015, s. 292–293. Propozycję szerszego spojrzenia na wątki nieantropocentryczne w tej poezji przynosi szkic Iwony Gralewicz-Wolny, „Ubyliśmy zwierzętom / Kto ubędzie nam”. *Posthumanizm Wisławy Szymborskiej*, w: *eadem, W cudzym świecie. O literaturze polskiej XX i XXI wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2016, s. 117–133.

sposób ukazywania zwierząt, lecz o ich obecność w słowniku w innych kontekstach, o zalegające w języku automatyczne skojarzenia i opozycje sprzyjające wykluczeniom³⁷.

Z drugiej strony można by zaryzykować figuratywne odczytanie obrazu, który zdaje się jak najdalszy od sugerowania znaczeń przenośnych, i stwierdzić, że gdy poeta utożsamia się z myśliwym, jego słowa są jak siano wymieszane ze szkłem w paśniku z wiersza Piotra Matywieckiego:

w paśniku wymieszane z sianem
drobno potłuczone szkło
dla sarny żeby poraniła wnętrzności i padła³⁸

Jeden ze swoich trzech bardzo szczupłych, bo liczących zaledwie kilkanaście wierszy, tomików z 1989 roku Jacek Podsiadło tytułuje *Można na mnie jeszcze polować*. Ta fraza, znajdująca bezpośrednie odniesienie w jednym z utworów zbioru, określa kondycję poety³⁹, i to nie tylko tego konkretnego autora,

³⁷ Tym bardziej warto odnotować, że na ten wiersz powołuje się również Piotr Krupiński, który do Szymborskiej nawiązuje, kiedy wyklada swoje raczej zachowawcze stanowisko co do możliwości reprezentowania zwierząt w tekstach literackich: „skłaniałbym się ku opinii, że przedstawicielom literaturoznawczej wspólnoty interpretacyjnej nawet na moment nie wolno zapominać, że – przywołajmy Wisławę Szymborską – przyszło im (nam) podążać za napisaną sarną, która biegnie przez napisany las. Równocześnie jednak należałoby dokładnie sprawdzić, czy tropy naszej sarny nie wiodą przypadkiem – również – poza teksty”. P. Krupiński, „Dlaczego gęsi krzyczały?”..., s. 230–231. Trudno mi się zgodzić z tego rodzaju dalece upraszczającym, retorycznym wykorzystaniem wiersza, próbą wpisania go w fałszywą w gruncie rzeczy opozycję. Zarazem zaanonsuję, czym szczegółowiej zajmę się w kolejnych rozdziałach, że wynika to ze sposobu, w jaki szczeciński badacz ujmuje figuratywne przedstawienia pozaludzkich gatunków.

³⁸ P. Matywiecki, [w paśniku wymieszane z sianem], w: *idem, Zdarte okładki (1965–2009)*, Biuro Literackie, Wrocław 2009, s. 636. Co ciekawe, Matywiecki w wierszu bez tytułu z tomu *Do czasu* (Wydawnictwo Literackie, Kraków 2018, s. 71) buduje podobną metaforę swoich utworów, metaforę o wydźwięku wyraźnie ambiwalentnym: „Na urodziny kupiłem sobie album egzotycznych zwierząt. / Fotografie były mi życzliwe, ale zwierzęta nie. / Ich sierść widowiskowa – rozumiemy skryte, / musiałem dawać im mój własny strach. / Odwracałem strona po stronie, rodziłem się z nimi, / widziałem się z nimi, z lęku atakowałem siebie, / czułem nasze lekkie dyszenie, / powiew stronicy skakał mi do gardła. // – Tak czytam moje wiersze”.

³⁹ J. Podsiadło, [A jednak żyję: oddycham i dostaję paczki], w: *idem, Wiersze zebrane*, Lampa i Iskra Boża, Warszawa 2003, s. 147.

lecz każdego poety solidaryzującego się z przegranymi, z gatunkami oznaczonymi jako łowne.

Podsiadło zresztą chętnie posługuje się zwierzęcymi metaforami w kontekście autotematycznym, charakteryzując swoją postawę twórczą jako z zasady niepokorną:

Poezja wiewiórcza sztuka: mignąć, przesmugnąć się,
zanieść. Prawie się otrzeć o coś. Na koniec
wiewiórcza sztuka: celować łupinami⁴⁰.

Te inklinacje autor opatruje jednak istotnym zastrzeżeniem. W rozmowie z Piotrem Matywieckim, nagranej w ramach projektu audioteki, realizowanego we współpracy z Ośrodkiem „Brama Grodzka – Teatr NN”, stwierdza, że figuratywne przedstawienia zwierząt, odsyłające do ludzkich zachowań, dopuszczalne są tylko wtedy, gdy empiryczne zwierzęta traktuje się poważnie⁴¹. Tym samym podobne metaforyczne zabiegi występujące w jego twórczości byłyby legitymizowane przez liczne wiersze interwencyjne przeciwstawiające się antroponormatywnej przemocy, a także grupę utworów poświęconych zaprzyjaźnionym zwierzętom – suczce Murce i kotce Mini.

6.

Po seminarium o poetach i zwierzętach syn Elizabeth Costello – pracownik uniwersytetu przysłuchujący się dyskusji – zadaje matce pozornie naiwne i jałowe pytanie, na które otrzymuje gorzką odpowiedź powieściopisarki bezwzględnej przede wszystkim w stosunku do samej siebie:

– Czy ty naprawdę wierzysz, mamó, że studiowanie poezji przyczyni się do zamknięcia rzeźni?
– Nie⁴².

Poeta Ryszard Krynicki, autor lakonicznego zapisu: „Złe wiersze / nie nawrócą despoty. / Dotyczy to, niestety, także dobrych wierszy”⁴³, jest również autorem krótkiego utworu pod tytułem *Humanitarny ubój*:

⁴⁰ J. Podsiadło, *Creative Writing*, w: *idem*, *Wiersze zebrane...*, s. 496.

⁴¹ *Strony Poezji. Dopowiedzenia: Piotr Matywiecki*, <http://stronypoezji.pl/dopowiedzenia/piotr-matywiecki/> (dostęp: 24.06.2018).

⁴² J.M. Coetzee, *Elizabeth Costello...*, s. 123.

⁴³ R. Krynicki, *Niestety*, w: *idem*, *Wiersze wybrane*, Wydawnictwo a5, Kraków 2009, s. 260.

Te dwa słowa pozostaną ze sobą sprzeczne
w każdym ludzkim języku.
Jak humanitarna rzeź.

Humanitarne zabójstwo⁴⁴.

Te dwa słowa, te trzy frazy są zarazem kwintesencją ludzkiego (precyzyjniej – antropocentrycznego) języka; kwintesencją języka opartego na dominacji oraz mechanizmów, jakie nim rządzą. Oto określając je tym samym przymiotnikiem, Krynicki stawia znak równości między słowami, które do tej pory wyraźnie rozróżniały i hierarchizowały rodzaje śmierci: ubój, rzeź i zabójstwo znaczą teraz to samo. Pierwszy rzeczownik zarówno w uzusie, jak i w słowniku zarezerwowany jest dla zwierząt, i to tylko tych, których mięso ma stać się pożywieniem. W tym samym kontekście występuje drugi, w zasadzie synonimiczny wyraz, którego w stosunku do ludzi używa się wyłącznie w warunkach ekstremalnych, kiedy mowa o ludobójstwie (na przykład rzezi Ormian czy rzezi wołyńskiej). Wreszcie trzeci odnosi się raczej do sytuacji, gdy człowiek odbiera życie drugiemu człowiekowi. Dopiero w takim szeregu swoiście stopniującym dosłowność, gdy ostatnia z fraz zdaje się jednak nie do pomyślenia, słysząc, w jakiej funkcji w dwóch pierwszych wyrażeniach (będących właściwie stałymi związkami frazeologicznymi) występuje przymiotnik „humanitarny”, którego brzmienie, przypomina o łacińskim, więc nobilitującym, źródłosłowie. Jego zadaniem jest uspokoić sumienie, zapewnić o trosce, jaką otacza się zwierzę w chwili śmierci, a przede wszystkim uniewinnić zabijającego je człowieka; w istocie ten przymiotnik sprzeniewierza się swojemu znaczeniu. Jest nie tyle używany, ile nadużywany w tym kontekście, powszechnie, bezrefleksyjnie – mówi Krynicki⁴⁵. W innym wypadku należałoby przyjąć,

⁴⁴ R. Krynicki, *Humanitarny ubój*, w: *idem, Wiersze wybrane...*, s. 356.

⁴⁵ Ciekawym przyczynkiem do językowej refleksji poety okazuje się opinia wybitnego specjalisty. Na pytanie zadane w internetowej poradni językowej PWN: „Czy uzasadnione jest użycie sformułowania zabijać zwierzęta humanitarnie?”, Mirosław Bańko odpowiedział: „Jeśli trzeba przekazać taką treść, to użycie ww. sformułowania może być zasadne. Błędu w nim nie ma, zabójstwo bywa określane jako humanitarne, jeśli zabójca nie pastwi się nad ofiarą, jeśli stara się oszczędzić jej cierpień. Humanitarny znaczy »ludzki«, przytoczony zwrot można więc przetłumaczyć jako »zabijać zwierzęta po ludzku«, a dalej tłumaczyć dwojako: 1. »miłosiernie«, 2. »tak jak tylko ludzie potrafią« albo »tak jak zwykle ludzie robią«. Terencjusz niestety miał rację: »Człowiekiem jestem i nic, co ludzkie, nie jest mi obce«. Zabijanie też”, <http://sjp.pwn.pl/slowniki/zabojca.html> (dostęp: 24.06.2018). Ta różnica w ocenie dopuszczalności sformułowania doskonale charakteryzuje antroponormatywne myślenie o języku.

że „humanitarnie”, czyli „po ludzku”, znaczy „okrutnie”, co najmniej „bez skrupułów”, z uwzględnieniem wyłącznie interesów człowieka. Wówczas, paradoksalnie, ten przysłówek byłby raczej synonimem słowa „zwierzęcy”, używanym w kontekście pejoratywnym, by oddać szczególną brutalność ludzkich zachowań. Tak duży ładunek semantyczny niejako sprawia, że wiersz ma znamiona metapoetyckie, czytelne nie tylko w odniesieniu do twórczości samego autora. Szymborska na przykład pisała: „nie umierają, ale zdychają zwierzęta”⁴⁶. „Zabijalność”, by posłużyć się formułą Donny Haraway⁴⁷, czyli przyzwolenie na zabijanie pewnej grupy istot zaczyna się w języku, w eufemizmach maskujących przemoc.

W tym samym tomie Krynicki umieścił wiersz pod tytułem *Powrót z Asyżu*, będący jedną z wielu możliwych ilustracji do *Humanitarnego uboju*. Cytuję tylko pierwszą część (by wrócić do tego utworu w kolejnym z rozdziałów):

Okaleczony Giotto. Hałaśliwe: *Silenzio!*
Z mijanego po drodze samochodu
do przewozu zwierząt
odprowadza mnie bezradne
spojrzenie cielęcia
wiezionego na rzeź⁴⁸.

Trzeba by jeszcze odnotować, że Krynicki zdaje sobie sprawę z tego, iż pisze po Czechowiczu, po jego *śmierci* z 1929 roku z wygłosowym wersem: „krowy na zabicie są”; bodaj pierwszym w polszczyźnie wierszu o losie zwierząt masowo zabijanych na mięso. Później podobnie pisali Tadeusz Śliwiak, Tadeusz Różewicz, Dariusz Suska i wielu innych. Wszystkie te, równie ważne utwory są artikulacjami tej samej obezwładniającej grozy, a jej sednem jest – tak czy inaczej uzasadniania – powszechna akceptacja dla odbierania życia zwierzętom. Krynicki odsłonił ją w swoim lakonicznym wierszu, demaskując jej językowy (bynajmniej nie drugorzędny) wymiar.

7.

Co jeszcze „powinna”, co może poezja w sprawie zwierząt? Gdyby zamiast tego postawić pytanie: „Czym jest poezja?”, na które odpowiadał swego czasu Jacques Derrida, okazałoby się, że w ludzkim języku poezja zajmuje to samo miejsce, co zwierzęta, gdzieś na poboczu autostrady, drogi szybkiego ruchu,

⁴⁶ W. Szymborska, *Widziane z góry*, w: *eadem, Wiersze wybrane...*, s. 211.

⁴⁷ D. Haraway, *Zwierzęta laboratoryjne i ich ludzie*, przeł. A. Ostolski, „Krytyka Polityczna” 2008, nr 15, s. 112.

⁴⁸ R. Krynicki, *Powrót z Asyżu*, w: *idem, Wiersze wybrane...*, s. 329.

na której obowiązują komunikaty sprowadzone do znaków posiadających zawsze jedną wykładnię:

Odpowiedź dana jest pod dyktando i sama jest poezją. Z tego powodu musi się do kogoś zwracać, szczególnie do ciebie, niczym do istoty anonimowej, zagubionej między miastem i naturą, do tajemnicy podzielonej między sferę publiczną i prywatną, zarazem tu i tam, z dala od wnętrza i zewnątrz, ni tu, ni tam, do stworzenia rzuconego na drogę, absolutnie, samotnie, zwiniełego w kłębek, doskonale bliskiego sobie, po którym z tych samych powodów można przejść. Oto on: jeź, *istrice*⁴⁹.

W idiomatycznym (więc niedającym się zreferować) komentarzu do tego eseju Tadeusz Sławek pisze między innymi:

Gdy filozof traktuje jeża jak poemat, i odwrotnie – gdy jeź jest dla niego formą poematu, jest to wyrazem [...] do „przetłumaczenia” świata na inny język, który pozwoliłby wymknąć się spod hegemonicznej władzy jednego dyskursu pewnie zmierzającego do z góry narzuconego celu⁵⁰.

Zwierzę i poemat – pisze uczony – wyprowadzają poza zapewniające poczucie bezpieczeństwa „kancelarie słów”⁵¹, poza wcześniej wyznaczone – przez ludzi i dla ludzi – drogi poznania i rozumienia. Równie nieprzeniknione dopraszają się o uwagę, ale zarazem są nieobliczalne. Wiersz, „mowa najeżona trudnościami, wieloznacznościami”⁵², odkształca język, osłania szczelnie sensy, jakie przynosi, w obawie, że zostaną sprowadzone do oswojonych pojęć. Podobnie zwierzę ma szpony, kły albo kolce, którymi chce bronić się przed wytworzonymi przez człowieka narzędziami, mijającymi go rozpędzonymi pojazdami, spodziewając się, że może zostać przez nie skrzywdzone, poturbowane. Dopiero nadzieja na innego rodzaju relację, nieszukającą oparcia we władzy, sprawia, że wzajemnie rozbrajamy swoje mechanizmy obronne⁵³. I tak, przekonuje dalej Sławek, dzięki jeżowi (poematowi) nawiązujemy na powrót więź ze światem poza systemem procedur i administracji. Spotkanie z wierszem (zwierzęciem), który (które) obdarzamy troską, staje się i dla nas schronieniem, doceniają je szczególnie uchodźcy, wygnańcy z porządku języka. Wszelako to ocalenie jeża-poematu nie może być totalnym wybawieniem, musi być

⁴⁹ J. Derrida, *Che cos'è la poesia?*, przeł. M.P. Markowski, „Literatura na Świecie” 1998, nr 11–12, s. 155.

⁵⁰ T. Sławek, *Blisko ziemi...*, s. 57.

⁵¹ *Ibidem*, s. 49.

⁵² *Ibidem*, s. 54.

⁵³ *Ibidem*, s. 51.

na tyle nietrwale, byśmy w pewnym momencie się rozdzielili, minęli, byśmy wciąż musieli ponawiać próby porozumienia, byśmy nie mogli ulec iluzji poznania jako jednorazowego aktu, ponieważ niesie on ze sobą ryzyko ubezwłasnowolnienia, zdominowania przez jeden język.

Derrida, a za nim Sławek, opowiadają cały czas o doświadczeniu filozofa, który obejmuje refleksją poemat jako zwierzę (lub odwrotnie) i dzięki niemu odkrywa, że jego język – od teraz już zawsze niegotowy – jest zdolny wychylać się poza ludzkie kategorie, nicować je. Wypowiadając to, co do tej pory lekceważył, odkrywa, że powołaniem tego języka jest zwracać się ku istnieniom, które dotąd pomijał, mówić tak, by nie doznawały one szkody. Ale poezja nie potrzebuje filozofa-pośrednika, żeby rozpoznać to pokrewieństwo ze zwierzętami (tyleż metaforyczne, co w przestrzeni ścierających się silnych dyskursów, jak najbardziej rzeczywiste). Pojedyncze wiersze same w ten sposób ustanawiają swoją tożsamość, postantropocentrycznego otwarcia języka dokonują zarówno poprzez zabiegi demaskujące śmiercionośne eufemizmy, jak i przez afirmatywne, a niekiedy ambiwalentne animizacje.

W tym kontekście myślę zwłaszcza o *Elegii oborskiej* Stanisława Grochowiaka z incipitem: „Ta elegia jest zwierzęciem”⁵⁴, któremu podporządkowany jest cały długi poemat. Kolejne obrazy konsekwentnie wynikają z założenia, że pisany przez poetę wiersz to żyjące zwierzę (urodzone przez autora) – tyleż rzeczywiste (okazuje się nosorożcem), co wymyślone („zrobiony krzywo”, z „łapkami na ukos”), śmiertelne (ginie zastrzelone, chyba przez czytelnika). „Ta elegia była zwierzęciem. Teraz jest żałobą” – zaczyna się ostatnia część utworu. Poemat (zwierzę) – powiada Sławek – trzyma się blisko ziemi, blisko ciała, przypomina o śmiertelności. Utwór Grochowiaka zaświadcza o tej słabości, podatności na zranienie, właściwej wszystkim żywym organizmom. Zastanawiające, że w ten sposób również podtrzymuje opresyjny, antroponormatywny paradygmat poświęcenia, konieczności złożenia ofiary ze zwierzęcia dla dobra poezji, rozumianej nie jako pojedynczy tekst (poemat), lecz pewna ogólna idea⁵⁵. Wiersz zatem, czytany subwer-

⁵⁴ S. Grochowiak, *Elegia oborska*, w: *idem, Wybór poezji*, oprac. J. Łukasiewicz, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2000, s. 184.

⁵⁵ B. Mytych-Forajter, *Czułe punkty Grochowiaka. Szkice i interpretacje*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2010, s. 119–135. Autorka rozwija i interpretuje wskazane wątki na tle całej poezji Grochowiaka, nie podejmuje jednak krytycznego namysłu nad przemocowym charakterem tych obrazów. *Elegię oborską*, jako tekst jawnie programowy, badaczka łączy z „magicznym rozumieniem aktu twórczego”, związanym z odkrywaniem animalnych instynktów w autorze oraz w samym wierszu, tylko w ten sposób – twierdzi – „budząc Zwierzę”, człowiek może odzyskać kontakt z Tajemnicą, wrócić do tego, co w nim najpierwotniejsze.

sywnie, staje się swoistą przestrogą przed myśleniem ignorującym perspektywę jednostkową; nie tyle ustanawia nowy niehierarchiczny model relacji międzygatunkowej, ile utwierdza *status quo*, ewentualnie co najwyżej krytycznie na niego wskazuje.

Myślę dalej o utworze Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego z tomu *Nie dam ci siebie w żadnej postaci*, w którym autor wyraźnie szuka wyjścia z tego paradygmatu:

XXXIX

ciemność mogłaby być wyłącznie
moim zwierzątkiem (witaj
sierściuchu) nie pozwolę ci odejść
choć zupełnie inaczej

pojmujesz nieuchwytność
i zupełnie inaczej układasz się
z rzeczywistością (witaj mój
wierszu) nie pozwolę ci odejść

bez pernazyny i bez puenty to nic
że tabletki nie rozjaśniają nam tekstu⁵⁶

Ciemność, wiersz i zwierzątko są tym samym, przynależą do siebie, w nich przejawia się poezja, odsyłają do tego, co w niej najczulsze i najdotkliwsze, bezbronne, a zarazem zdolne obezwładnić.

„Zwierzę – pisze – szczelnie okryte milczeniem, jest pewną warstwą, pokładem, głębią, do której trzeba się zniżyć, by dostać wywyższenia” (s. 128). I w konsekwencji dalej poemat w „formie zwierzęcia”, zakończony zabiciem wiersza-zwierzęcia, komentatorka odnosi do szamańskiej tradycji, rytualnego tańca poprzedzającego polowanie, który miałaby być także „aktem prześlągania za zbyt łatwe śmierci Braci Mniejszych, śmierci zawsze niezawinione” (s. 131). Swoją wykładnię badaczka podsumowuje następująco, unikając przewartościowań: „elegia jest transgresją, ponieważ gwałtu na nieświadomym zwierzęciu dopuszcza się obdarzony rozumem człowiek, zakaz mordowania jest potrzebny po to, by możliwe było jego przekroczenie. To dlatego być może śmierć zwierząt nazywana jest zgonem, a ich pyski – twarzami. Po zamordowaniu nosorożca pozostają tylko mantryczne formuły, z których na początku wyczarowana została elegia, elegia o zwierzęcym cieniu” (s. 134–135).

⁵⁶ E. Tkaczyszyn-Dycki, XXXIX, w: *idem, Nie dam ci siebie w żadnej postaci*, Wydawnictwo Lokator, Kraków 2016, s. 41.

Wreszcie myślę o fragmencie jednego z dłuższych zapisów Krystyny Miłobędzkiej:

Ja jestem ty. Podnoszę z ziemi ptasie jajko, szukam gniazda,
z którego wypadło. Szukanie i myślenie ptasią matką.
Znalezione, oddane. Ładnie się słyszy. Tylko że to mój tekst,
nie tej sroki. Już moje, nie jej dziecko⁵⁷.

Tu animalna metamorficzność dotyczy najpierw „ja” piszącej, która obserwuje, jak jej tekst zaczął się niepostrzeżenie zmieniać – pojawił się w nim jeszcze jeden podmiot (domyślny), gdy spróbowała „myśleć ptasią matką”, gdy zaniepokoiła się o los niewyklutego pisklęcia, które zdaje się mieć wiele wspólnego z samym poetyckim zapisem. Tym razem nie jest to relacja figuratywna, oparta wyłącznie na skojarzeniu, lecz wynika z podstawowego pragnienia Miłobędzkiej, by te dwie rzeczywistości – słowna i pozasłowna – wciąż się w poezji przenikały. Ze znalezionego jajka wykluje się więc pisklę i na swój sposób wyłęga się (nie rodzi) tekst; pisklę i wiersz okazują się bliźniacze. Inkluzja międzygatunkowa może więc wyrażać się i w czulej parentezie, i w wielkiej metaforze. Za każdym razem to równanie zmienia miejsce zwierząt w języku, nawet jeśli pozostają one zagrożone przez uprzedmiotawiające mechanizmy; wiersz identyfikując się z nimi, zobowiązuje (się) do troski o nie. Zaryzykowałabym jednak przypuszczenie, że ich obecność może także wytwarzać sensy metapoetyckie, niekoniecznie wpisane w utwór.

Wystarczy spojrzeć na jeża ze środka wiersza Jacka Podsiadły pod tytułem *Nie ma w tym mieście automatów z miłosnymi wyznaniami*:

Jeż wystrzelił z potężnej plamy cienia
leżącego u podstaw kościoła zbrojnego
w ostre wieże i dzwon trwogi, przetupał jezdnię w poprzek
i przycupnął pod płotem na dźwięk moich kroków
skulony jakby chciał osłonić drżącym ciałkiem skradzionego Boga.
Położyłem dłoń na nastroszonym zwierzątku i uderzyła mi do głowy
złota myśl: „Jeż, jak każda róża,
ma ledwie parę byle jakich kolców na obronę”.
Delikatnie obróciłem go o 180 stopni,
aby miał za plecami strzegący drugiego końca miasteczka
posterunek MO
i uzbrojony w pewność, że można mnie co najwyżej zabić,
pobiegłem na spotkanie z ostatnim pociągami

⁵⁷ K. Miłobędzka, [Razić, urazić, porazić, wrazić, wrażenie, wyrażenie, wrażanie], w: *eadem, Zbierane 1960–2005...*, s. 237.

transportującym naszą dziką, nieukojoną samotność
do tego wielkiego miasta. [...] ⁵⁸

To, że wiersz powstał wiele lat przed ukazaniem się polskiego przekładu eseju Derridy i parę miesięcy po opublikowaniu w oryginale książki *Che cos'è la poesia?*, wydaje się co najwyżej ciekawym kontekstem, choć data umieszczona pod utworem – 1 maja 1989 roku – jest szczególnie nacechowana i zostaje w ostatniej części stematyzowana. Podsiadło opowiada o miłosnej tęsknocie, o samotności najwyraźniej niedającej się przezwyciężyć, o swojej wędrówce (tej doraźnej, rozumianej dosłownie i tej określającej jego kondycję włóczykija), wreszcie o świecie państwowym obchodzonym w ówczesnej Polsce hucznie, a nawet gorliwie, lecz bez przekonania, o przymusie świętowania, któremu sam poeta się nie podporządkowuje. Niemniej w świetle rozważań francuskiego filozofa ta narracja liryczna nabiera dodatkowych znaczeń. Jeż napotkany po drodze na ostatni pociąg do miasta, w przededniu państwowych uroczystości, swoiście zatrzymuje bieg wiersza. Trzeba bowiem podkreślić, że jest to właściwie spotkanie bez dalszych konsekwencji, niejako na poboczu opowieści, spotkanie prowadzące się do pojedynczego gestu troski, może bardziej symbolicznego niż koniecznego, spotkanie, jak u Derridy, zakłócające ruch sensu do z góry obranego celu. Wprawdzie trudno mówić tu o deklaratywnym utożsamieniu poematu i zwierzęcia, raczej o pewnej nieoczywistej relacyjności. Niewątpliwie Podsiadło podobnie zależy na tym, by język wiersza stał się językiem międzygatunkowych połączeń (zaświadcza o tym wielokrotnie w swoich tekstach), sytuującym się jak pozaludzkie istoty na kresach dominującego opresyjnego dyskursu, oficjalnych narracji (i legitymizujących je świąt), a w konsekwencji językiem w stosunku do nich niezawisłym, wręcz je rozsadzającym. W tym utworze dokonuje się to właśnie za sprawą odwrócenia wektorów, w dodatku dosłownie wtedy, kiedy bohater (którego, nawiasem mówiąc, trudno nie utożsamiać z autorem) obraca jeża o sto osiemdziesiąt stopni, tyłem do posterunku MO, by obrać ten sam kierunek, również w poezji. Zwierzę wobec tego okazywałoby się drogowskazem.

8.

Może wszystko to, co do tej pory napisałam, pozwala już powiedzieć, że zwierzę jako bohater i jako jednostka języka, uwikłana w rozmaite znaczenia symboliczne, często nacechowane negatywnie, jako rzeczownik zbyt pojemny, jako metonimia poszczególnych gatunków i jednostek, jest tym, co w poezji najtrudniejsze do wypowiedzenia. Wiersz „powinien” Miłobędzkiej, do którego teraz wracam, utwierdza mnie w takim przekonaniu.

⁵⁸ J. Podsiadło, *Nie ma w tym mieście automatów z miłosnymi wyznaniemi*, w: *idem, Wiersze zebrane...*, s. 42.

Utwór pochodzi ze szczególnego tomu poetki – opublikowanych w 2000 roku *wszystkowierszy*, o których ona sama mówiła, że są „poważnym żartem”⁵⁹, co chętnie podchwycili krytycy oraz badacze jej twórczości. Zbiorek słusznie umieszczano w tradycji konkretyzmu, ponieważ specjalnego znaczenia nabiera w nim „materialny aspekt istnienia tekstu”⁶⁰. Poezja – pisała Joanna Roszak – objawia się tu także poza wierszem (tradycyjnie pojętym rzecz jasna), dystans między słowem a rzeczywistością zostaje maksymalnie skrócony⁶¹. Podobnie Krzysztof Hoffmann, odwołując się z kolei do wschodniej filozofii, podkreślał, że autorka znosi opozycję między podmiotem i przedmiotem⁶². Te ogólne spostrzeżenia, gotowe formuły interpretacyjne, które sprawdzają się w przypadku większości „wszystkowierszy”, trudno odnieść do *Wiersza „powinien”*, gdyż w przeciwieństwie do pozostałych raczej projektuje on pewną hipotetyczną wizję poezji, niż ją arbitralnie ustanawia. Hoffmann słusznie pisał, że „pomieściłby się [w nim – A.J.] cały świat jej [Miłobędzkiej – A.J.] poetyckich zmagania”⁶³. Dla porządku dodam, z czym nie do końca się zgadzam, że krytyk stwierdza, iż to samo można powiedzieć o każdym innym utworze autorki.

Miłobędzka nie jest poetką imperatywu, lecz poetką, która ma odwagę powiedzieć „wiersz – nie wiem, co to jest”⁶⁴. Zdradza, że notuje na przypadkowych karteluskach, „fatalnych strzępkach i śmieciach”⁶⁵, chyba także z poczucia ich niekonieczności i negatunkowości swoje teksty woli nazywać „zapisami”. Dlatego tak dużego znaczenia nabiera jej decyzja, by zatytułować tom *wszystkowiersze*, a jeden z utworów *Wiersz „powinien”*. Poetka, niczego nie narzucając, chce w ten sposób powiedzieć coś dla siebie bardzo ważnego. Zresztą klamra tytułu i ostatnich linijek osłabia tu stanowczość, wprowadza tryb próby, brudnopisu, czemu służy również cudzysłów – znak informujący,

⁵⁹ *Słownik subiektywny Krystyny Miłobędzkiej*, spisał J. Borowiec, „Pro Arte” 2006, nr 23, s. 5; *Po drugiej stronie słów. Z Krystyną Miłobędzką rozmawia Jarosław Borowiec*, „Tygodnik Powszechny” 2004, nr 32. Cyt. za: *Wielogłos. Krystyna Miłobędzka w recenzjach, szkicach, rozmowach*, wyb., oprac., red. J. Borowiec, Biuro Literackie, Wrocław 2012, s. 648. O *wszystkowierszach* w kontekście poetyckiego żartu pisał Adam Poprawa w jedynej bodaj recenzji tomu: *P.T.*, „Nowe Książki” 2001, nr 2. Cyt. za: *Wielogłos...*, s. 163.

⁶⁰ P. Bogalecki, *Niedorozumowy. Kategoria niezrozumiałości w poezji Krystyny Miłobędzkiej*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2011, s. 462.

⁶¹ J. Roszak, *Miłobczarnia*, w: *Miłobędzka wielokrotnie*, red. P. Śliwiński, Wydawnictwo WBPiCAK, Poznań 2008, s. 85, 92.

⁶² K. Hoffmann, [hairi no ri], w: *Miłobędzka wielokrotnie...*, s. 77.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ *Słownik subiektywny Krystyny Miłobędzkiej...*, s. 5.

⁶⁵ *Chwila wielkiego święta. Z Krystyną Miłobędzką rozmawia Justyna Sobolewska*, „dwutygodnik.com” 2012, nr 81. Cyt. za: *Wielogłos...*, s. 696.

że słowo „powinien” to nazwa własna tego konkretnego wiersza (czy wręcz wiersza jedynie projektowanego), szczególnego rodzaju rzeczownik odczasownikowy. W konsekwencji cudzysłów okazuje się znakiem poskramiającym normatywne aspiracje tekstu, który wszelkie powinności egzekwować może wyłącznie względem samego siebie⁶⁶. Wobec tego jednym z aspektów meta-poetyckiego wymiaru utworu byłaby swoista powściągliwość. Jeśli *Radość pisania* Szymborskiej przedstawia się jako „wiersz potrafi”, to *Wiersz „powinien”* okazuje słabość, zdradza daremność swoich usiłowań, ale i wytrwałość z uwagi na charakter powziętego zobowiązania⁶⁷. Ostrożność Miłobędzkiej tłumaczy jedna z jej wcześniejszych wypowiedzi, która też wyjaśnia raczej dyskretną obecność zwierząt w tej twórczości: „wszystkie opisy tamtych istnień [zwierząt – A.J.] z mojego punktu widzenia są agresją. Bo to jest tylko mój horyzont, a tamtego horyzontu nie znam i nigdy nie poznam”⁶⁸. Zapewniają o tym również dwa inne „wszystkowiersze”: *Wiersz wróbel*, który „jednym »ćwiiirr« / trzyma się / tej kartki”⁶⁹, i *Wiersz ślimak*, który z kolei „zostawia / po sobie / srebrną ś c i e ż e c z k ę”⁷⁰. Choć *wszystkowiersze* próbują ustanowić materialny związek zapisu z rzeczywistością, jednocześnie mówią, że zwierzęta pozostaną wyjątkiem, pozostaną poza tą relacją, by uniknąć ryzyka ich zawłaszczenia.

Tego rodzaju gotowość do wyrzeczenia się opisu określa szczególny charakter nieantropocentrycznego wołania poezji Miłobędzkiej, która na różne sposoby szuka możliwości zniesienia „ja” na rzecz innych, również zwierząt, o czym autorka wielokrotnie wspomina:

Czuję się zawsze równa wszystkim innym stworzeniom, tak widzę świat. Zwierzęta, rośliny – one są mi równe. Może różnią nas mówione czy zapisywane słowa, ale jesteśmy tym samym żywym organizmem⁷¹.

⁶⁶ D. Kołodziej, *(Nie)powinność wiersza – koncepcja poezji w utworze WIERSZ „POWINIEN” Krystyny Miłobędzkiej*, „Polisemia” 2018, nr 1 (19), <https://sites.google.com/a/polisemia.com.pl/polisemia/numery-czasopisma/numer-1-2018-19--przyszlosc/-nie-powinnosc-wiersza> (dostęp: 25.09.2018).

⁶⁷ W tym kontekście warto przywołać ciekawy artykuł Jakuba Skurtysa, *Zamiast Szymborskiej? Krystyna Miłobędzka i źródła współczesnej ekopoezji w Polsce*, „Przestrzenie Teorii” 2017, nr 28, s. 203–219.

⁶⁸ „Wiersza nie można zapisać, bo trzeba by było zapisać wszechświat”. Z Krystyną Miłobędzką rozmawia Sergiusz Sterna-Wachowiak, „Gazeta Malarzy i Poetów” 1995, nr 4. Cyt. za: Wielogłos ..., s. 601.

⁶⁹ K. Miłobędzka, *Wiersz wróbel*, w: eadem, *Zbierane 1960–2005 ...*, s. 250.

⁷⁰ K. Miłobędzka, *Wiersz ślimak*, w: eadem, *Zbierane 1960–2005 ...*, s. 264.

⁷¹ J. Borowiec, *Szare światło. Rozmowy z Krystyną Miłobędzką i Andrzejem Falkiewiczem*, Biuro Literackie, Wrocław 2009, s. 53.

Znamienne, że u Miłobędzkiej zwierzę i wiersz mają podobny status, istnieją zawsze aproksymatywnie – „mniej więcej”, w wysiłku języka, by uzyskać do nich dostęp; można by to *dictum* przenieść również na praktykę interpretacyjną, zwłaszcza osadzoną w studiach postantropocentrycznych.

Literaturoznawczynie (Anna Kałuża i Elżbieta Winiecka), które odnotowały, że w tej poezji zanika ludzki odrębny podmiot, połączyły tę właściwość z inspiracjami buddyzmem⁷², ale nie dostrzegły przy tym szczególnego stosunku autorki do zwierząt. Druga z badaczek, komentując *Wiersz „powinien”*, koncentruje się na jego autotematycznym wymiarze. W tej perspektywie ptak wydaje się ledwie pretekstem stwarzającym okazję, by odnieść się do problemu wyrażalności, ograniczeń poezji; Winiecka dochodzi do wniosku, że wiersz, „zdając sobie sprawę z tego, co »powinien«, konstatuje zarazem swoje »zawsze jeszcze nie«”⁷³. Kiedy jednak z większą uwagą przyjrzeć się jego nieobojętnemu stosunkowi do wróbla, okazuje się, że ten utwór nieco inaczej rozumie swoją powinność, afirmuje niemożliwość opisu. Natomiast Hoffmann podkreśla wprawdzie, że ptak, „dając znać”, bezpośrednio przyczynia się do powstania tekstu, że bez niego podmiot nie byłby możliwy, ale krytyk uznaje jednocześnie, że sposób ukazywania zwierzęcia wynika z rządzącej tą twórczością reguły, która mówi, iż rzeczywistość jest rezultatem wzajemnego „oddziaływania na siebie rzeczy”⁷⁴. Zdaje się więc nie doceniać, że właśnie o samego wróbla może w utworze chodzić i że jeśli jest on przykładem, to co najwyżej – zresztą tylko w kompromisowej wykładni, przystającej na dyskursywne uproszczenia – przykładem mierzenia się poetki z przedstawianiem pozaludzkich gatunków. Nie poprzestaje ona bowiem na lingwistycznej grze, zależy jej na odniesieniu do rzeczywistych zwierząt, nawet jeśli w ramie „poważnego żartu”⁷⁵.

Dlatego w przeciwieństwie do Doroty Kołodziej jeszcze inaczej czytającej ten zapis, nie wydaje mi się, że wróbel pojawia się tu, by odwrócić naszą uwagę od samego wiersza⁷⁶. Niemniej warto podjąć myśl interpretatorki zwracającej uwagę na szczególną przerzutnię występującą potencjalnie między tytułem a pierwszą linią. Powstała wówczas fraza tworzyłaby z drugim wersem relację paralelną, zresztą semantycznie podobny paralelizm jawi się również, mniej wyraźnie, kiedy pozostać przy narzucającym się toku przerzutniowym. Tak czy inaczej ta przyległość to więcej niż referencja – świadczy o swoistym utożsamieniu, wzajemnym

⁷² A. Kałuża, *Wola odróżnienia. O modernistycznej poezji Jarosława Marka Rymkiewicza, Julii Hartwig, Witolda Wirpszy i Krystyny Miłobędzkiej*, Universitas, Kraków 2008, s. 198; E. Winiecka, *Z wnętrza dystansu. Leśmian – Karpowicz – Białoszewski – Miłobędzka*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2012, s. 375–391.

⁷³ E. Winiecka, *Z wnętrza dystansu ...*, s. 380.

⁷⁴ K. Hoffmann, [hairi no ri], w: *Miłobędzka wielokrotnie ...*, s. 78.

⁷⁵ D. Kołodziej, *(Nie)powinność wiersza ...*

⁷⁶ *Ibidem*.

konstytuowaniu się wiersza i wróbla, co z kolei potwierdzałoby się w rozpoznaniu „pisany zewsząd”, które odnieść można do nich obu. Jednakże, jak wspominałam, z całego zbioru *wszystkowierszy* opartych na analogicznej zasadzie ten jeden – *Wiersz „powinien”* – w kolejnych częstkach nie do końca spełnia się w zapisie. Niezupełnie chodzi o to, że w poezji jakakolwiek arbitralnie założona powinność musi budzić podejrzenia, wywoływać odruch antyfrastycznego odczytywania zapowiedzianych wytycznych, nie chodzi również o to, że wedle Miłobędzkiej zwierzę (jak wiersz) jest na tyle autonomiczne, że daje się pochwycić wyłącznie w trybie amplifikacyjnym – tak przedstawiałyby się właściwie już konsekwencje pomysłu poetki, stawiającego wyobraźni poważne wyzwanie. Punktem wyjścia okazuje się tu bowiem przekonanie, że jedynie wiersz może naprawdę wymówić zwierzę, i odwrotnie – jedynie przez zwierzę mogą przemówić powinności wiersza, ono może je upostaciwić, tym bardziej że nigdy nie będzie uciekać się do dyskursu władzy. Udaremnia ono jednocześnie spełnienie owych założeń w zapisie, rozszczelnienia go, wprowadza dialogiczne otwarcie, co swoją drogą komplikuje zaproponowane przez Derridę równanie.

Dlaczego tym zwierzęciem jest akurat wróbel? Niewykluczone, że *Wiersz „powinien”* bierze się z medytacji nad połową linijki Leśmianowskiej *Zwiewności*, jednego z najważniejszych dla Miłobędzkiej wierszy⁷⁷, a konkretnie nad słowami: „dal świata w ślepiach wróbla”⁷⁸. Autorka chcąc sformułować własną metapoetycką wypowiedź, sięga do rzeczywistości utworu, który ma za najprawdziwszy, który jest wierszem „na pewno”. Mierzy się przy tym z wątpliwościami obcymi Leśmianowi, spiętrzającemu w swoim tekście epifanijne obrazy⁷⁹ zaświadczające o poznawczej i kreacyjnej sile poezji. Wprawdzie w twórczości obojga człowiek nie zajmuje już uprzywilejowanego miejsca, ale tylko Miłobędzka obawia się, że opisując inne istoty, czy nawet wskazując na nie, zawłaszcza je, tylko jej towarzyszy refleksja nad antroponormatywną przemocą języka⁸⁰. Ostatecznie wiersz *powinien* nie powstaje, zamiast tego powstaje poetycka narracja na jego temat, czyli *Wiersz „powinien”*.

⁷⁷ *Zwiewność*. Z Krystyną Miłobędzką i Andrzejem Falkiewiczem rozmawiają Katarzyna Czeczot i Agata Kula, „Studium” 2005, nr 4–5. Cyt. za: *Wielogłos ...*, s. 664.

⁷⁸ B. Leśmian, *Zwiewność*, w: *idem, Poezje zebrane*, oprac. J. Trznadel, PIW, Warszawa 2010, s. 412.

⁷⁹ R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Universitas, Kraków 2001, s. 128–138.

⁸⁰ W tym kontekście chciałabym pozwolić sobie na krótki ekskurs dotyczący Leśmiana, bowiem również w jego twórczości można znaleźć wizję pozaludzkiego pochodzenia poezji i podobnego utożsamienia pieśni ze zwierzęciem. Chodzi mi o wiersz *Zamyślenie*, w którym pojawiają się następujące frazy: „I dłonią, jak sierść zwierza, głaszczę mimowolność / Pieśni, których warczenia w sobie się spodziewam. // Po warczeniu poznaję, że przybyły z lasów, / I oswajam je z wolna i uczę swej mowy, / Aż

Zapis autorki *gubionych* zmienia się z linijki na linijkę – w rozmowę tak ściszoną, że ledwie (przez czytelników) słyszalną. Dyskretna, intymna, przejawia się w swoiście dialogowej wymianie wersów, którą inicjuje wróbel (wiersz): „dający mi głos / dający znać” w pierwszej części, stąd w kolejnej może wybrzmieć zwrot do „ty”. Rozdziela je zwierzenie z oszołomienia maksymalistycznie pojętymi powinnościami, jakie „ze wszystkich ten jeden” wiersz (wróbel) stawia. Wobec tego poetka ustala inną formułę swojego pisania, przystaje na permanentne preliminaria, zdaje się wręcz mówić, że ów utopijny zamysł utworu stał się impulsem do podejmowanych przez nią poetyckich prób, i w rezultacie nawiązuje z wróblem (wierszem) relację. Odtąd opowiada mu (osłabiając poniekąd, unieważniając problem wyrażalności), że go poznaje,

zamęt ich podziemnych szmerów i hałasów / Wyprzejrzyści się nagle w okrzyk lazurowy” (B. Leśmian, *Zamyślenie*, w: *idem, Poezje zebrane...*, s. 276). Na ten utwór wskazuje Anna Barcz (*Nie-ludzki rodowód poezji: Leśmian*, w: *eadem, Realizm ekologiczny...*, s. 176–194), pisząc o nie-ludzkich źródłach poezji Leśmiana, badaczka ujmuje te kwestie raczej zdroworozsądkowo, w związku z koncepcją realizmu ekologicznego, i koncentruje się na, jak twierdzi, przełomowym zjawisku rozszerzenia rzeczywistości wiersza poza ekspresję człowieka, jego życie wewnętrzne, „otwierania doświadczenia na nieuprzedzoną relację ze światem przyrody” (s. 176). Przede wszystkim osadza jednak *Zamyślenie* w kontekście Leśmianowskiej koncepcji poety jako człowieka pierwotnego (zasługującej zresztą na osobną nieantropocentryczną lekturę), i zwraca uwagę na pojawiające się w szkicach literackich autora *Łąki* metafory oraz porównania zwierzęce o charakterze metapoetyckim. Mają one zaświadczać – wedle badaczki – o „związku tekstu i przyrody jako porządku przedustawnego, warunkującego pisanie” (s. 192). Sądzę, że warto podjąć formułę Barcz, by autotematyczną wizję Leśmiana zinterpretować jeszcze radykalniej, dostrzec w niej intuicję, iż poezja jest starsza od gatunku *homo sapiens*, jej początki, początki pieśni, tkwią w przedsłownych wokalizach naszych przodków, nie tylko antropoidalnych, a inspiruje się nimi – tymi wokalizami – język ludowych, magicznych rytuałów. Wbrew zatem opozycji, jaką buduje Anna Filipowicz, która przeciwstawia sobie „rytmikę najdawniejszych ludowych obrzędów” i czerpiącą z darwinowskiej teorii koncepcję ewolucji mowy (A. Filipowicz, *Zwierzęce początki muzyki. O „Ptasim radiu” Juliana Tuwima...*, s. 307), uważam, że te dwa porządki można połączyć, a takie wiersze Leśmiana, jak *Zamyślenie* i jego szkice literackie, należy czytać w perspektywie nowego animizmu, „promującego – wedle Ewy Domańskiej – podejście relacyjne”. Uczona twierdzi, że ta orientacja „może okazać się [...] ważnym sposobem widzenia świata i bycia człowiekiem w świecie kultury, wspomagającym ko-egzystencję i zrównoważony rozwój” (por. E. Domańska, *Nekros. Wprowadzenie do ontologii martwego ciała*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2017, s. 57). Warto w tym kontekście przywołać jeszcze twórczość Jerzego Ficowskiego, któremu również bliskie są tego rodzaju wyobrażenia, jednak wyraża on także podejrzenie – w wierszu *Czworonożni* (z tomu *Ptak poza ptakiem*, Czytelnik, Warszawa 1968, s. 30) – że to przed-ludzkie dziedzictwo mogło już zostać zaprzepaszczone. Niewątpliwie są to zagadnienia zasługujące na osobne opracowanie.

zapamiętując znaki szczególne, stopniowo wyrzekając się opisu, a trochę go też odraczając (może w tej perspektywie dałoby się odczytać cały tom *wszystko-wiersze?*). W ten sposób udaje się autorce ustrzec przed zniechęceniem, raczej afirmuje ona niemożliwość, o jakiej opowiada. Wszak wszystko to dzieje się nie tylko „przed wierszem” – na płaszczyźnie, na której, zgodnie z tytułem jednego ze zbiorów Miłobędzkiej, istnieje jej poezja – ale i wobec wiersza. Wiersz zaś powinien więcej, powinien choćby przekroczyć granicę nieprzedstawialności, co udaje się uchwycić w *Wierszu wróblu*. Zapis zatytułowany *Wiersz „powinien”* jawi się więc jako autorskie „wprowadzenie do post-koiné”, wskazuje na stan skupienia języka takiego projektowanego, prawdziwego wiersza, daje wyobrażenie o trudnościach, które jednak nie obezwładniają, określa także możliwości i ograniczenia interpretacji, a poniekąd uwarunkowania relacji ze zwierzętami. Fraza „mniej więcej tak”, odsyłająca do poprzednich dwóch części, czyni je – te sześć wersów – poglądowymi, choć jeszcze nie w pełni adekwatnymi. Są w nich ślady, punktowe wnikięcia, powidoki wróbla (wiersza). Jakby te międzygatunkowe łączy były szczególnie twórcze, może wręcz nieodzowne dla życia języka.

W gruncie rzeczy do podobnych doświadczeń odsyła Ryszard Krynicki, gdy niejednokrotnie posługuje się pozornie antropomorfizującą metaforą pisma zwierząt. W istocie mówi w ten sposób, że są one autonomicznymi, niezależnymi od człowieka istotami, ich komunikaty okazują się właściwie równorzędne z naszymi: „Klinowe pismo kruka na śniegu: / – Ja jeszcze nie wymarłem”⁸¹ albo: „Bracie i siostrze, nieodgadniony sfinksie, szlachetny ślimaku: / jakież to los zapisujesz swym niepewnym pismem / na płycie lotniska, ostatniej jesieni zbrodniczego stulecia?”⁸², a także przenosząc ze ścieżki ślimaka: „Obaj jednak zapisujemy nieme pytania, / każdy swoim najbardziej intymnym pismem: // potem strachu, nasieniem, słuzem”⁸³. Krynicki nie chce więc być augurem, nie interpretuje znaków. W dwóch ostatnich fragmentach język poezji jawi się wręcz jako pochodna starszej zoosemiotycznej (i somatycznej) komunikacji⁸⁴, która – zapoznana – objawia się w przestrzeni wiersza. Tak też rozumie on swoje „powinien”.

81 R. Krynicki, *Prawie haiku*, w: *idem, Wiersze wybrane...*, s. 274.

82 R. Krynicki, *Po deszczu*, w: *idem, Wiersze wybrane...*, s. 355.

83 R. Krynicki, *Ukradkiem*, w: *idem, Wiersze wybrane...*, s. 327.

84 Por. A. Filipowicz, *Za pan brat ze ślimakiem. O pewnym zwierzęcym motywie w poezji Ryszarda Krynickiego*, w: *eadem, (Prze)zwierzęcenia...*, s. 265–277. Badaczka swoją interpretację wiersza *Ukradkiem* ciekawie poszerza o niemetaforyczne sensy ślimaczego pisma, które odnosi do etologicznych teorii zoosemiotycznej komunikacji, tym samym pokazuje, że w utworze „aktualizuje [się – A.J.] [...] teza o różnych antropo- i nieantropocentrycznych liniach kodowania” (s. 271), „dzielonych ze zwierzętami semiotycznych kompetencjach” (s. 277).

9.

Osobne miejsce w opowieści o tym, jak poezja formuje nieantroponormatywne imaginarium, zajmują nierealistyczne obrazy zwierząt, czerpiące z tradycji baśni bądź mitu. Wyobrażenia poetycka – języka, metafory – pozwala sobie na alternatywne (co między innymi może znaczyć, że właśnie nieantroponormatywne), wręcz heretyckie apokryfy czy reinterpretacje tekstów kultury. Przykładem niech będzie wspólny szkic Julii Fiedorczuk i Gerarda Beltrána, zatytułowany *Języki nie ludzi*, ciekawie wykorzystujący współczesne badania neurobiologiczne:

W pewnej dobrze znanej opowieści wąż nakłonił Ewę do zjedzenia jabłka. Czy wąż był wężem, a jabłko jabłkiem, to kwestie dyskusyjne, jednak sedno sprawy jest jasne: zwierzę namówiło istotę ludzką do zjedzenia owocu, który – jako jedyny z całej trójki – nie miał wtedy głosu. [...]

Wąż nie tylko porozumiewał się z ludźmi w języku, ale i bystrością myślenia przewyższał swoich rajskich współmieszkańców – rozumiał intencje i lęki samego Boga. Wiemy oczywiście, jak to się skończyło: mężczyzna, kobieta i wąż nie umarli (od razu) ale zostali wypędzeni z Raju. Dalsze biblijne perypetie ludzi i nie ludzi ukazywały pogłębiającą się przepaść komunikacyjną między zwierzętami, a także w obrębie gatunku ludzkiego. Rajskie *esperanto* – język empatii, o którym mówi współczesna neurobiologia od momentu odkrycia neuronów lustrzanych u ludzi i innych ssaków naczelnych – zostało wyparte przez inne, bardziej wyspecjalizowane sposoby komunikowania się. Odkąd Bóg pomieszał ludzkie języki pod wieżą Babel, ludzie nie byli już zdolni do skutecznej współpracy, a jak wiadomo, współpraca ludzi i nie ludzi też nie przebiegała najlepiej⁸⁵.

Widoczne jest to także w wierszu Magdaleny Bielskiej, swoistym remedium na przypisywane zwierzętom miejsce w tradycyjnej chrześcijańskiej wizji świata (wizji, której poświęcam osobny rozdział):

Zgodnie z indiańską bajką po śmierci
trafisz na most zawieszony nad rwącą rzeką,
gdzie po drugiej stronie stoją wszystkie zwierzęta,
które spotkałeś w życiu.
I one decydują, czy przejdziesz – na drugi brzeg, nad wodą⁸⁶.

⁸⁵ J. Fiedorczuk, G. Beltrán, *Języki nie ludzi*, „dwutygodnik.com” 2014, nr 12.

⁸⁶ M. Bielska, *Światy stworzone*, w: *eadem*, *Czarna wyspa*, Wydawnictwo WBPiCAK, Poznań 2015, s. 36. Podobnie w egipskiej *Księdze Umarłych*, w protokole sądu, na jakim stanął jeden ze zmarłych faraonów, pojawia się następujący zapis: „Nie ma żadnej skargi ze strony osoby żyjącej przeciw niemu. Nie ma żadnej skargi ze strony zmarłego przeciw niemu. Nie ma żadnej skargi ze strony gęsi przeciw niemu.