

DAMIAN OLSZEWSKI



ANTROPOMORFIZACJA POSTACI ZWIERZĘCEJ

NA PRZYKŁADACH WYBRANYCH UTWORÓW
Z FIKCJONALNEJ PROZY NIDERLANDZKIEJ XIX, XX I XXI WIEKU

Antropomorfizacja postaci zwierzęcej.

Na przykładach wybranych utworów
z fikcjonalnej prozy niderlandzkiej
XIX, XX i XXI wieku

Monografie
TOM III



Ośrodek Badawczy
Facta Ficta
factaficta.org

Antropomorfizacja postaci zwierzęcej.
Na przykładach wybranych utworów
z fikcjonalnej prozy niderlandzkiej
XIX, XX i XXI wieku

Damian Olszewski

Antropomorfizacja postaci zwierzęcej.

Na przykładach wybranych utworów z fikcjonalnej prozy niderlandzkiej XIX, XX i XXI wieku

Recenzent: prof. dr hab. Andrzej Dąbrówka

Redakcja językowa: Ksenia Olkusz

Korekta: Marianna Adamiec

Projekt okładki: Krzysztof Biliński

Projekt graficzny i skład: Krzysztof Biliński

Katalogowanie:

ISBN: 978-83-967365-9-8

Wrocław 2026

Publikacja dostępna na licencji Creative Commons BY 4.0 (uznanie autorstwa)
w repozytorium Centrum Otwartej Nauki.

Wydawca:

Ośrodek Badawczy Facta Ficta

54-034 Wrocław

ul. Opoczyńska 39/9

contact@factaficta.org

Powstanie badań współfinansowane przez Nederlandse Taalunie

taal:
unie

SPIS TREŚCI

<i>Wprowadzenie</i>	7
1. Przedmiot badania i korpus badawczy	8
2. Pytania badawcze	13
<i>Nurty i tendencje w badaniach nad zwierzętami w literaturze fikcjonalnej</i>	19
1.1. Zwierzęta w literaturze jako problem badawczy	20
1.1.1. Przegląd badań zagranicznych	20
1.1.2. Przegląd badań polskich	22
1.2. Teorie posthumanistyczne	24
1.2.1. Zwrot zwierzęcy	24
1.2.2. Ekokrytyka	30
1.2.2.1. Ekokrytyka w ujęciu literaturoznawstwa polskiego	30
1.2.2.2. Ekokrytyka w ujęciu literaturoznawstwa niderlandzkiego	33
1.2.3. Zookrytyka	37
1.2.4. Zoopoetyka	41
1.2.5. Zoosemiotyka	46
1.3. Pojęcie antropomorfizacji z perspektywy teorii posthumanistycznych (<i>animal studies</i>)	50
1.4. Niderlandzka literatura o zwierzętach – stan badań	59
1.4.1. „ <i>Dierenverhaal</i> ” jako pojęcie gatunkowe	59
1.4.2. Stan badań	64
<i>Metodologia badawcza</i>	69
2.1. Narratologia	69
2.2. Antropomorfizacja postaci zwierzęcej jako strategia narracyjna	78
2.3. Model relacji antropomorfizacji, narracji i fokalizacji	83
2.3.1. Typy antropomorfizacji	83
2.3.2. Warianty i strategie antropomorfizacji	87
2.3.2. Zastosowanie modelu w monografii	92
2.3.4. Podsumowanie	95
2.4. Kryteria doboru tekstów do korpusu badawczego	97

<i>Subiektywna antropomorfizacja: βB.....</i>	<i>101</i>
3.1. Domien Sleeckx, <i>Miss Arabella Knox. Eene peerdengeschiedenis</i>	105
3.2. Albert Helman, <i>Mijn aap schreit</i>	114
3.3. Eva Meijer, <i>Het vogelhuis</i>	129
3.4. Wnioski	136
<i>Uwiarygodniona antropomorfizacja: αB, αA</i>	<i>139</i>
4.1. Nicolaas Beets, <i>Een beestenspel</i>	139
4.2. Ernest Claes, <i>Floere het fluwijn</i>	146
4.3. Max Urai, <i>Reiziger</i>	156
4.4. Wnioski	164
<i>Antropomorfizacja przez kontrast: $\gamma \Gamma$, $\gamma \Delta$, $\delta \Gamma$, $\delta \Delta$.....</i>	<i>167</i>
5.1. Frederik van Eeden, <i>De Kleine Johannes</i>	167
5.2. Anton Koolhaas, <i>Alle dierenverhalen</i>	185
5.3. Mike Jansen, <i>Het jaar van de rat</i>	203
5.4. Wnioski	209
<i>Ekskurs: ηH i $\eta \Theta$</i>	<i>211</i>
6.1. Noni Lichtveld, <i>Anansi zakt op Schiphol</i>	211
<i>Zakończenie</i>	<i>223</i>
<i>Bibliografia</i>	<i>233</i>
<i>Tabele i grafiki</i>	<i>247</i>
<i>Aneks: lista utworów z obecnymi postaciami antropomorficznymi zwierząt – przykłady z prozy niderlandzkiej od XIX wieku z podziałem na strategie</i>	<i>249</i>
Subiektywna antropomorfizacja	249
Uwiarygodniona antropomorfizacja	249
Antropomorfizacja przez kontrast	250

*Wprowadzenie*¹

Zwierzęta od wieków stanowią jeden z najchętniej wykorzystywanych motywów w utworach literackich. Prawdopodobnie nie bez przyczyny – to właśnie zwierzęta jako reprezentanci natury ożywionej dzielą z człowiekiem najwięcej cech zarówno fizycznych, jak i psychicznych (czy choćby behawioralnych). Dzięki temu ze znaczną łatwością wyobrazić sobie można, co dane zwierzę myśli lub czuje, czego potrzebuje i do czego dąży. A przy tym elementy te okazują się nierzadko bardzo bliskie temu, czego pragnie i co odczuwa człowiek. Tak właśnie rodzi się antropomorfizacja zwierzęca, wraz z nią zaś najważniejsze dla historii literatury niderlandzkiej utwory – fabuły o sprytnym lisie, bajki ezopowe, eposy zwierzęce i powiastki filozoficzne z motywami zwierząt. Te z kolei, jak obserwujemy w kontekście historycznoliterackim, stale obecne były i są w literaturze niderlandzkiej. Stąd też także w literaturze najnowszej, stanowiącej główny przedmiot badawczy niniejszej książki, odnajdujemy intrygujące przykłady antropomorficznych postaci zwierzęcych.

¹ Niniejsza rozprawa powstała dzięki grantowi badawczemu przyznanemu przez Unię Języka Niderlandzkiego (Nederlandse Taalunie). Dzięki tej dotacji możliwy był zakup materiałów badawczych, literatury naukowej oraz sfinansowanie dwóch niezbędnych kwereń źródłowych.

1. Przedmiot badania i korpus badawczy

Najogólniej rzecz ujmując, antropomorfizacja stanowi w ujęciu literaturoznawczym narzędzie lub też proces poetycki, dzięki któremu pewien obiekt istniejący w literackim świecie przedstawionym, w tym wypadku konkretnie zwierzę, otrzymuje cechy ludzkie². Warto zaznaczyć, że oddzielam ją od antropomorfizmu jako przedmiotu zainteresowania sztuk wizualnych oraz filozofii, o czym więcej w rozdziałach 1. i 2. Pokróćce zatem – antropomorfizację stanowi w tym ujęciu zbiór strategii narracyjnych służących zrozumieniu istoty człowieka przez wyobrażenie istoty ludzkiej lub jej wybranych cech w formie postaci nie-ludzkiej, np. właśnie zwierzęcia. W książce istotny element stanowić będzie problem związany z licznymi pytaniami o istotę człowieczeństwa. Konkretniej zaś: jakie cechy (ludzkie) mogą stać się przedmiotem zabiegów antropomorfizacji? Jakimi metodami autor osiąga efekt antropomorfizacji w utworze literackim? Czy sposób prowadzenia narracji oddziałuje na kształt antropomorfizacji? Te i inne pytania zadaję w ramach rozdziału teoretycznego oraz później, w analizie utworów prozy niderlandzkiej, przede wszystkim w kontekście wyjaśnienia zjawiska antropomorfizacji w literaturoznawstwie. Stawiam wobec tego hipotezę, iż antropomorfizacja zależy od sposobu prowadzenia narracji w utworze. Stanowi ona bowiem wyraźny element fikcjonalny w dziele, które musi zostać w jakiś sposób wyjaśnione i uwierzytelnione przez instancję narracyjną, aby czytelnik był w stanie dobrowolnie zawiesić niewiarę³.

² M. Dowłaszewicz, *Diabeł w legendzie. Wyobrażenie diabła antropomorficznego w średnio-wiecznej literaturze niderlandzkiej*, Wrocław 2020, s. 15-18.

³ Pojęcia zawieszenia niewiary (*willing suspension of disbelief*) używam zgodnie z definicją twórcy terminu, S.T. Coleridge'a. Termin ten oznacza akceptację przez czytelnika wydarzeń w świecie przedstawionym, które choć niespójne z jego wiedzą na temat świata rzeczywistego, zostają przez niego przyjęte za właściwe w tymże świecie przedstawionym w celu czerpania przyjemności z lektury utworu. Ważne jest przy tym, aby elementy nadnaturalne czy fantastyczne ukazane zostały w sposób wiarygodny, aby czytelnik nieświadomie, automatycznie zawieszał swoją niewiarę. Zob.: S.T. Coleridge, *Biographia Literaria*, red. A. Roberts, Edinburgh 2014, s. 208. Zbliżonym terminem, który również mógłby zostać tu zastosowany, jest „pakt powieściowy” Philippe’a Lejeune’a. Z tą jednak różnicą, iż u Lejeune’a, choć termin zakłada podobną niepisaną umowę między autorem a czytelnikiem,

Jak wcześniej wspomniałem, zwierzęta jako przedmiot badawczy we współczesnym świecie jak być może w żadnym z poprzednich wieków zyskują na znaczeniu dla człowieka. W dawniejszej literaturze zwierzęta niekiedy stanowiły odbicie lub karykaturalny obraz, drugą stronę człowieka. Niemniej w utworach współczesnych zauważamy tendencję do postrzegania zwierzęcia nie tylko jako reprezentanta cech ludzkich w świecie przyrody, ale właśnie jako istotę zupełnie oddzielną od ludzkości. Paradoksalnie w teże odmienności nadal pokazuje czytelnikowi – człowiekowi – jego zalety i przywary, dobre i złe postawy etyczne. Jak zostanie wskazane w rozdziale 1., kwestia obecności zwierząt m.in. w naukach społecznych odgrywa w XXI znaczną rolę, zwłaszcza w ramach szeroko rozumianych studiów nad zwierzętami (*animal studies*). Ten multidyscyplinarny zespół praktyk badawczych i działalności społecznej (prozwierzęcej, proekologicznej itd.) oddziałuje niezaprzeczalnie także na inne dziedziny nauk, w tym na literaturoznawstwo. Jeśli bowiem literatura piękna ma być odpowiedzią na pewne problemy czy wątpliwości związane z człowiekiem i/lub światem, naturalnym wydaje się, że literatura współczesna większą uwagę poświęca tym zagadnieniom, które obecne są jako bieżące problemy polityczne, ekonomiczne, społeczne itd. Stąd też biorąc pod uwagę znaczne zainteresowanie miejscem zwierzęcia w życiu człowieka, wybrany przedmiot badań odnosi się do aktualnych problemów społecznych, ponieważ opisane tu tendencje są wyraźnie widoczne w społeczeństwie niderlandzkim. Coraz większa część twórczości niderlandzkojęzycznej skupia się na nieludzkim aspekcie postaci zwierzęcej, traktując ją nie tylko w wymiarze symbolicznym bądź jako spuściznę historycznoliteracką. To odpowiada z kolei przeobrażeniom myślenia czytelników i twórców, którzy chętniej poznają świat przyrody, uczą się o ekologii, zwracają uwagę na gatunki inne niż człowiek.

Motyw zwierzęcia w literaturze nie jest zjawiskiem obcym badaczom oraz pisarzom, o czym świadczy chociażby szereg opracowań na ten temat

akcent zostaje położony na wymiar społeczny (utwór jako komunikat i mistyfikacja wydarzeń pseudoautobiograficznych), podczas gdy u Coleridge'a zawieszenie niewiary dotyczy raczej kwestii recepcji psychologicznej, procesu czytania. Zob.: P. Lejeune, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, pod red. R. Lubas-Bartoszyńskiej, tłum. W. Grajewski, S. Jaworski, A. Labuda, R. Lubas-Bartoszyńska, Kraków 2001, s. 36, 37.

z serii „Palgrave Studies in Animals and Literature”⁴. Współczesna twórczość literacka bazuje bowiem nie tylko na obserwacjach obecnych problemów, nie odzwierciedla jedynie obserwowalnego świata „rzeczywistego”, ale ma swoje podwaliny także we wcześniej istniejącej tradycji literackiej dotyczącej zwierząt (bajkach, baśniach, legendach, powiastkach filozoficznych) oraz związanymi z nią symbolami czy konotacjami zakorzenionymi w kulturze. W dużej mierze tworzenie tego typu postaci jest współzależne z tradycją historycznoliteracką, związane ze wspomnianymi wcześniej konwencjami. Niemniej zwracam uwagę, iż chodzi tutaj wyłącznie o zwierzęta antropomorficzne, które w relacji z człowiekiem lub innymi zwierzętami pokazują prawdę nie tyle o istocie „zwierzęcości” czy „naturalności”, ile właśnie o człowieku, co koreluje chociażby z teorią maszyny antropologicznej Giorgio Agambena⁵, o której więcej w rozdziale 1. Badając antropomorfizację zwierząt – istot tak zresztą bliskich człowiekowi – badam w praktyce, jakie elementy „człowieczeństwa” najchętniej przenosimy na zwierzęta. Pod kątem narratologicznym natomiast, jakie są mechanizmy aktu opowiadania wpływające na antropomorfizację.

Pole badawcze zostało zawężone do prozy fikcjonalnej, którą rozumiem jako utwory pisane prozą, posiadające wyraźną fabułę o charakterze fikcyjnym, wykluczam zatem literaturę faktu, reportaże i eseje. Mam wszelako świadomość, że mogą one zawierać elementy fabularne, istnieje jednak uzasadniona obawa, iż przedstawiane tam zwierzęta (w szczególności w odniesieniu do literatury współczesnej) nie będą przejawiały antropomorfizacji w stopniu pozwalającym na analizę z metodami narratologicznymi opisanymi w rozdziale 2. To pozwala także na bardziej precyzyjne wyodrębnienie korpusu badawczego. Kolejnym z założeń jest bowiem przeanalizowanie, jak rola zwierzęcia jako postaci antropomorficznej wiąże się z narracją i focalizacją obecną w fabule. Z założenia literatura faktu charakteryzuje się brakiem fikcjonalności, stąd nie stanowi obszaru, w którym opisany wcześniej przedmiot badania występowałby wystarczająco często.

⁴ „Palgrave Studies in Animals and Literature”, *Palgrave Macmillan*, <https://www.palgrave.com/gp/series/14649> (dostęp: 26.02.2026).

⁵ G. Agamben, *The Open: Man and Animal*, Stanford 2014, s. 35.

Oczywiście antropomorficzną postać zwierzęcą znajdziemy nie tylko w tekstach prozatorskich, ale też poetyckich, rozumianych jako utwory liryczne. Niemniej jednocześnie badanie metod tworzenia postaci antropomorficznej w tak różnych formach literackich, jak poezja i proza, wymagałoby zastosowania dwóch odmiennych metodologii, co znacznie rozbudowałoby rozważania zawarte w książce, a także utrudniło jej jasne ustrukturyzowanie, doprowadzając w praktyce do stworzenia dwóch oddzielnych części: jednej poświęconej prozie, drugiej poezji. Stąd też, aby wywód pozostał jasny, zdecydowałem się na wybór prozy fikcjonalnej jako obszaru badawczego. Dzięki temu także możliwe stanie się osiągnięcie bardziej miarodajnych wyników. Potencjalnie bowiem w prozie, skoro jest to forma narracyjna, autor może poświęcić więcej uwagi (i przestrzeni w tekście) na opisanie antropomorficznego zwierzęcia: jego wyglądu, myśli, perspektyw różnych postaci lub instancji narracyjnych.

Tematyka zostaje także zawężona do literatury niderlandzkiej. W tym wypadku sprawa jednak również nie jest tak prosta, jak mogłoby się pozornie wydawać. Rozpoznanie zasięgu literatury niderlandzkiej różni się bowiem w zależności od tego, jakie jej wyznaczniki uznamy. Przyjmuję tutaj jako relevantną definicję przytoczoną przez Dorotę i Norberta Morcińców, w zakres której wchodzi utwory napisane w języku niderlandzkim⁶. Tym samym zawężam poszukiwania do trzech obecnie istniejących krajów: Holandii, Belgii i Surinamu. Tam bowiem językiem urzędowym jest właśnie niderlandzki, choć występuje on także w innych krajach bez tego statusu (np. w RPA)⁷.

Uwagę skupiam także na konkretnym zakresie chronologicznym. Analizie podlegają dzieła od początku XIX wieku do roku 2022. Rozumiem rzecz jasna, że w wyborze tak szerokiego zakresu czasowego kryje się pewne ryzyko, aczkolwiek w mojej ocenie jest to zabieg konieczny. Jeśli moim zamiarem jest wykazać różne tendencje i zwroty w tworzeniu postaci antropomorficznej, a przy tym powiązać tę kwestię z metodą prowadzenia narracji w tekstach prozy fikcjonalnej, najłatwiej uczynić to na podstawie

⁶ D. i N. Morciniec, *Historia literatury niderlandzkiej*, Wrocław 1985, s. 5-8.

⁷ S. Prędoła, *Wprowadzenie do językoznawstwa niderlandzkiego*, Wrocław 2003, s. 96-99.

przeobrażeń, jakie dostrzec można w utworach literackich okresów w ujęciu diachronicznym wraz z odpowiadającymi im problemami i wyzwaniami społecznymi. Literatura rozwija się bowiem równorzędnie z całym społeczeństwem, reagując na jego potrzeby estetyczne czy emocjonalne. Analiza tak szerokiego korpusu pozwoli ponadto na wyraźniejsze wskazanie zależności antropomorfizacji od narracji oraz perspektywy zastosowanej w fabule.

Wskazany okres jest ponadto kluczowy, jeśli chodzi o zmiany relacji i postaw człowieka względem zwierząt. Wspomniane wcześniej ruchy społeczne na rzecz dobrostanu istot innych niż ludzie wyraźnie wpływają na społeczeństwo oraz literaturę, a co za tym idzie, na obecne w niej tendencje do antropomorfizowania postaci zwierzęcych, co zostanie wskazane w rozdziale 2 pod kątem teoretycznym, a w rozdziałach 3-6 w analizie utworów.

Mimo tak znacznego zawężenia korpusu doboru materiałów źródłowych nadal niemożliwym byłoby przeanalizowanie twórczości wszystkich pisarzy tego okresu, którzy w jakiś sposób nawiązywali do topiki zwierzęcej. Stąd też wybrane zostały wyłącznie te utwory spełniające następujące kryteria: mają istotne miejsce w kanonie literatury niderlandzkiej, są częściej niż inne przywoływane przez niderlandzkich badaczy z kręgu *animal studies* oraz wprowadzają rozwiązania narracyjne, które można uznać za wyjątkowe na tle pozostałych dzieł wykorzystujących motyw postaci antropomorficznego zwierzęcia. Dodatkowo istotnym kryterium, aczkolwiek zdecydowanie nie najważniejszym, jest dostępność dzieła w przekładzie polskim, tak aby spostrzeżenia poczynione przeze mnie mogły zostać zweryfikowane poprzez lekturę przytoczonych dzieł. Dzięki tym aspektom możliwym okazało się stworzenie dość reprezentatywnego korpusu badawczego⁸. Kwerenda,

⁸ Niniejsza praca powstała jako rozprawa doktorska o tytule *Antropomorfizacja postaci zwierzęcej na podstawie wybranych utworów z fikcjonalnej prozy niderlandzkiej XIX, XX i XXI wieku*. Dysertacja została obroniona w 2023 na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim Jana Pawła II w Lublinie. Jedną z najważniejszych refleksji w czasie pisania rozprawy, ale także i w trakcie jej obrony, dotyczyła bardzo obszernego korpusu badawczego. Początkowym założeniem rozprawy była gruntowna analiza kilkuset utworów, co byłoby niemożliwe bez wcześniejszego przygotowania bazy danych z wykorzystaniem narzędzi z zakresu humanistyki cyfrowej. Ostatecznie w rozprawie analizie poddano 32 różnej objętości utwory. W niniejszej wersji publikacji decyduję się jednak jeszcze bardziej zawęzić korpus, przedstawiając rozważania na bazie 20 utworów. Wiele bowiem treści w analizach musiałoby zostać niepotrzebnie powtórzonych, a lektura taka byłaby dla czytelnika zwyczajnie nużąca. Usunięcie tych fragmentów

w wyniku której wyłonięte zostały teksty spełniające powyższe założenia, dokonana została na podstawie omówienia informacji w publikacjach naukowych (w tym leksykonach) poświęconych literaturze niderlandzkiej, które szerzej omówione zostaną w rozdziale 1.

2. Pytania badawcze

Antropomorfizacja, jak zostanie obszerniej wskazane, składa się w praktyce z wielu wariantów i strategii prowadzących do odczucia obcowania z istotą w pewnym stopniu posiadającą cechy ludzkie. Te zaś zależne są od konwencji, gatunków oraz predylekcji literackich. W szczególności zamierzam wykazać, iż typy antropomorfizacji związane są ściśle z narracją jako podstawowym narzędziem kreowania świata przedstawionego w utworze literackim. Rozwijając tę hipotezę, tworzenie postaci antropomorficznej może być zatem związane także z różnymi strategiami narracyjnymi. W trakcie analizy wyboru utworów próbuję znaleźć odpowiedzi na pytania:

- Jakie są wyznaczniki genologiczne badanego tekstu? Czy dotychczas utrwalone w badaniach wyznaczniki ulegają zmianie ze względu na nowe spojrzenia badawcze (np. *animal studies*)?
- Czy zwierzęta występują jedynie jako przedmioty dyskursu i postrzegania ludzi, czy też są obdarzone podmiotowością? A jeżeli tak, to jakiego rodzaju?
- Czy występuje fokalizacja zwierzęca, czy też wyłącznie ludzka? Czy zwierzę jest lub staje się narratorem?
- Jakie cechy ludzkie i zwierzęce pojawiają się w kreacji antropomorficznej postaci zwierzęcej?
- Jakie typy narracji można powiązać z danym typem antropomorfizacji?

kompensuję natomiast dodatkowym elementem, nieobecnym we wspomnianej rozprawie. Jest to mianowicie spis znanych mi utworów zgodnych z zawężeniem tematycznym w korpusie badawczym, podzielonych zgodnie ze strategiami antropomorfizacji (o których więcej w rozdziale 2). Dzięki temu zbiorowi danych kolejni badacze otrzymują bardzo konkretny zbiór danych do dalszych analiz – także z wykorzystaniem metody opisanej tu w rozdziale 2.

Pytania te pozwalają na ustalenie roli antropomorficznego zwierzęcia w utworze, zakładam bowiem, że antropomorfizacja będzie charakteryzowała się różnymi cechami i odmiennymi metodami przedstawienia jej w dziele ze względu na wiele czynników. Pierwszym z nich są właśnie ramy gatunkowe danego tekstu, które mogą – z uwagi na kontynuację i/lub przeobrażenia konwencji literackiej – korzystać z antropomorficznego zwierzęcia jako zaledwie symbolu lub odwrotnie, sprowadzając zwierzę jedynie do reprezentanta świata przyrody naśladowującej świat rzeczywisty. To zaś łączy się ściśle z kwestią ontologicznego rozumienia zwierzęcia jako istoty, która może (ale nie musi) być przedstawiana przez narratora i/lub fokalizatora właśnie jako byt oddzielny od tradycji literackiej, stereotypów etc. Zakładając, iż antropomorfizacja wychodzi zawsze od agensu ludzkiego, wówczas właśnie od człowieka i jego perspektywy zależne stanie się to, jak będziemy postrzegali antropomorfizację oraz jakie cechy zostają wyróżnione jako antropomorficzne w ramach danej konwencji gatunkowej.

Ważne w trakcie analizy jest wyszczególnienie, które cechy są wyraźnie ludzkie (antropomorficzne), które zaś utwierdzają czytelnika w „zwierzęcym” charakterze postaci. Niejednokrotnie okaże się bowiem trudne jednoznaczne wskazanie, jakie zachowania, postawy czy myśli są wyłącznie ludzkie, co w konsekwencji jednocześnie przybliża człowieka do omawianych postaci zwierzęcych, jak też podważa wyjątkowość *homo sapiens* na tle przyrody ożywionej.

Znaczną rolę przy tym zagadnieniu odgrywa perspektywa, czyli w ujęciu literaturoznawczym fokalizacja, która nie musi być wyłącznie ludzka. Fokalizacja zwierzęca, jak zostanie zaprezentowane w kolejnych rozdziałach, służy z sukcesem jako narzędzie satyry, komentarz społeczny czy, najprościej mówiąc, uwypuklenie tego, co w człowieku nieidealne. A to zazwyczaj właśnie dzięki oddaleniu jej od postaci ludzkiej.

Zakładam także, iż strategię doprowadzające do konkretnej relacji narracji i antropomorfizacji są niezależne od okresu literackiego. Badanie z wykorzystaniem modelu, o którym więcej w dalszej części, a w szczególności w rozdziale 2., prowadzone jest w rozdziałach 3.-6. diachronicznie. Najważniejszym wnioskiem będzie bowiem nie tyle wskazanie utworów, w których antropomorfizacja występuje, ile określenie tego, jakie ma ona cechy oraz od czego owe cechy zależą.

Jak widać na podstawie pytań badawczych, zakładam, iż tym, co bezpośrednio doprowadza do różnorodnego odbioru i przedstawienia antropomorfizacji w utworze prozatorskim, jest właśnie sposób narracji. Przyjmuję, że w zależności od perspektywy narracyjnej, niezaprzeczalnie mającej wpływ na postrzeganie wydarzeń przez czytelnika, a także od stosowanego dyskursu, antropomorfizacja zwierzęcia będzie inna (wykorzystuje odmienne cechy ludzkie, jest konstruowana z pomocą różnych narratorów itd.).

Antropomorfizacja wydaje się być postrzegana jako słowo-wytrych stosowany do wszystkich przejawów ludzkiego charakteru innego obiektu w przestrzeni świata przedstawionego. Chcę jednak zwrócić uwagę, że nie jest to jednorodny zabieg estetyczny, gdyż ze względu na to, w jakim stopniu i w jakich elementach kreacji postaci zwierzęcej o cechach ludzkich ma miejsce antropomorfizacja, zupełnie inaczej odbieramy daną postać. To zaś uzależnione jest oczywiście od konwencji, tradycji, obecnych w danych kulturach motywów i stereotypów, ale także od sposobu prowadzenia narracji w utworze. Pragnę wskazać, że antropomorfizacja to zjawisko niejednorodne, którego natura ściśle zależna jest od stosowanych w tekście strategii narracyjnych.

W celu usystematyzowania różnych metod antropomorfizacji proponuję zatem stworzenie modelu typów antropomorfizacji, który ułatwi analizę narratologiczną wyboru utworów prozy niderlandzkiej wskazanego okresu. Choć stworzona z myślą o zbadaniu stosunku elementów „ludzkich” do „zwierzęcych” w postaci antropomorficznej, z łatwością może zostać zaadaptowana do analizy innych figur antropomorficznych. Jej zastosowanie pozwala ukazać, jaką rolę odgrywa antropomorfizacja w tworzeniu postaci antropomorficznej, do jakich tradycji nawiązuje dany typ antropomorfizacji oraz co tak naprawdę oznacza wprowadzenie takiej postaci do fabuły. Wymieniając tylko kilka pytań z tym związanych: czy antropomorfizacja jest wiarygodna?; jakie elementy narracji wpływają na odbiór postaci jako antropomorficznej?; jaka instancja narracyjna lub fokalizująca może mieć wpływ na stworzenie obrazu postaci antropomorficznej?; jak zmienia się odbiór takiej postaci w zależności od perspektywy narracyjnej?; jakie składowe języka mogą mieć wpływ na antropomorfizm?;

czy wprowadzenie danej postaci ma charakter satyryczny, moralizujący, groteskowy? W odniesieniu do wskazanych zagadnień stwierdzić należy, iż antropomorfizacja jest w rzeczywistości szeregiem zabiegów estetycznych, które szczegółowo pokazać można dopiero z wykorzystaniem narratologicznych metod badawczych, skupiających się właśnie na perspektywie służącej przedstawieniu postaci.

W związku z powyższym w trakcie badania będę korzystać z metod z narratologicznej metody analizy tekstu. Opieram się przede wszystkim na propozycji badawczej Mieke Bal opisaney w *Narratologii. Wprowadzeniu do teorii narracji*⁹. Odwołuję się także do innych badań z zakresu narratologii, które również mogą wesprzeć wykazanie związków typów narracji z typem antropomorfizacji postaci zwierzęcej. Są to przykładowo teoria chronotopu Michaiła Bachtina (jako prekursora dyscypliny)¹⁰ czy teoria prefokalizacji Williama Nellesa¹¹. Te oraz inne niezbędne zagadnienia z zakresu metodologii znajdują się w rozdziale 2. Wybrane metody analizy tekstualnej skupiają się przede wszystkim na problematyce perspektywy w utworze: kto prowadzi narrację?; jakie perspektywy pojawiają się w trakcie opowiadania?; jakie znaczenie dla interpretacji utworu ma perspektywa zwierzęca?

Świadomość, że pojedyncze, nieraz drobne wyrazy, pomijane niekiedy w dotychczasowych interpretacjach, kształtują postać zwierząt antropomorficznych, skłoniła mnie do wybrania metody *close reading* jako kolejnej wspierającej postawy badawczej. Dzięki uważnej lekturze możliwe będzie skrupulatne porównanie kluczowych passusów tekstu, wykazując przede wszystkim na podstawie utworów w oryginale, w języku niderlandzkim, a wspierając wywód fragmentami z opublikowanych już tłumaczeń lub przygotowanych przez piszącego te słowa na potrzeby badania, podobieństwa i różnice między różnymi konstrukcjami narracyjnymi i typami antropomorfizmu.

Jak zostanie to pokazane w modelu w rozdziale 2, szczególną uwagę poświęcam różnym aspektom narracji i fokalizacji jako elementom

⁹ M. Bal, *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, tłum. E. Kraskowska, Kraków 2012.

¹⁰ M. Bachtin, *Czas i przestrzeń w powieści*, „Pamiętnik Literacki” 1974, nr 65, z. 4, s. 273-274.

¹¹ W. Nelles, *Beyond the Bird's Eye: Animal Focalization*, „Narrative” 2001, nr 9, z. 2, s. 188-194.

bezpośrednio wpływającym na odbiór danej postaci przez czytelnika. To dzięki szczegółowej obserwacji tych dwóch aspektów fabuły rzeczywiście można wskazać, w jaki sposób perspektywa uwierzytelnia istnienia postaci hybrydowej (tj. antropomorficznego zwierzęcia), jednocześnie utwierdzając czytelnika, iż obcuje on właśnie ze zwierzęciem, nie zaś jedynie z człowiekiem skrytym za maską tegoż.

Dzięki opracowanemu w rozdziale 2 modelowi zależności antropomorfizacji od narracji w utworach prozatorskich możliwe będzie także wskazanie, jakie elementy literackie i pozaliterackie (np. społeczne) determinują zmiany w tendencjach tworzenia postaci antropomorficznego zwierzęcia.

Badania związane z literaturą niderlandzką, o ile mi wiadomo, nie proponowały do tej pory takiego sposobu połączenia badań z zakresu motywu zwierząt w literaturze z analizą narratologiczną. Jest to z pewnością luka, która wymaga wypełnienia, zwłaszcza ze względu na rozwijające się badania transdyscyplinarne *animal studies*, w których literaturoznawstwo (w tym niderlandzkie) wydaje się mieć do tej pory mniejszy udział¹². Kwestię tę omawiam szczegółowo w rozdziałach 1 i 2.

¹² C. Wolfe, *Animal studies, dyscyplinarność i (post)humanizm*, przekł. K. Krasuska, „Teksty Drugie” 2013, nr 1/2 s. 142.

1.

Nurty i tendencje w badaniach nad zwierzętami w literaturze fikcjonalnej

Niezaprzeczalnie kwestią kluczową dla całokształtu niniejszej pracy jest usystematyzowanie i określenie (często problematycznych) terminów, którymi posługują się badacze, stąd potrzeba wyjaśnienia szeregu pojęć przydatnych w analizie utworów w rozdziałach 3-6. W tym przypadku terminologia dotyczy przede wszystkim nauk o literaturze, wpisując się w zakres szeroko rozumianej topiki zwierzęcej – głównie zaś pojęć, które określić można jako „terminy-klosze”, zbierającymi w sobie szereg postaw czy metod badawczych oraz światopoglądów bezpośrednio wpływających na rozumienie zwierzęcia jako postaci literackiej. Przy wyborze terminów konieczne jest również przedstawienie stanu badań. Nakreślona zostanie siatka przeplatających się pojęć związanych ze współczesnym postrzeganiem zwierząt w literaturze i kulturze. W związku z tym, iż prezentowana terminologia przenika się i oddziałuje wzajemnie na siebie, nie wszystkie pojęcia kluczowe będą prezentowane chronologicznie. W ich omówieniu jako najistotniejsza jawi się bowiem przede wszystkim potrzeba wskazania wzajemnych wpływów i relacji między nimi.

Rozpocznę zatem od przedstawienia przeglądu literatury obco- i polskojęzycznej związanej z opisywaną problematyką. Dalej przedstawię główne pojęcia z zakresu badań posthumanistycznych, z których korzystam w książce: zwrot zwierzęcy, ekokrytykę, zookrytykę, zoopoetykę, zoosemiotykę. Następnie skonfrontuję różne rozumienia antropomorfizacji jako zabiegu literackiego w celu określenia najbardziej odpowiedniej definicji. Na

końcu podejmuję także problematykę wyjaśnienia gatunku *dierenverhalen* (opowieści o zwierzętach) oraz podsumuję stan badań związanych blisko z topiką zwierzęcą w perspektywie posthumanistycznej w literaturze niderlandzkiej.

1.1. Zwierzęta w literaturze jako problem badawczy

1.1.1. Przegląd badań zagranicznych

Odnosząc się do najnowszych publikacji międzynarodowych, w których można znaleźć najważniejsze informacje na temat pojęć związanych z obecnością zwierząt (antropomorficznych) w literaturze fikcjonalnej, przede wszystkim należy zwrócić uwagę na serię „Palgrave Studies in Animals and Literature” wydawnictwa Palgrave Macmillan, obejmującą takie zagadnienia jak relacja opisu zwierząt do języka, obraz zwierząt w literaturze danej kultury w danym okresie czy kwestia percepcji zwierzęcej¹³. Równocześnie na rynku wydawniczym dostępne są opracowania o ujęciu bardziej tradycyjnym, czego przykładem zbiór prac o charakterze historycznoliterackim *The Palgrave Handbook of Animals and Literature*¹⁴ prezentujący różne podejścia do badania zwierząt w utworach literackich – zarówno klasyczne, związane z ich symboliką, jak i odnoszące się do współczesnych trendów (o których więcej dalej). Innym podstawowym źródłem, również prezentującym szerokie spektrum metod badawczych w zastosowaniu do utworów literackich, w których występują postaci zwierzęce, jest zbiór *The Oxford Handbook of Animals in Classical Thought and Life* pod redakcją Gordona Lindsay’a Campbella¹⁵. Co ważne, oprócz tropów literaturoznawczych publikacja ta dostarcza także informacji na temat obecności i cech zwierząt

¹³ „Palgrave Studies in Animals and Literature”, *Palgrave Macmillan*, <https://www.palgrave.com/gp/series/14649> (dostęp: 26.02.2026).

¹⁴ S. McHugh, R. McKay i J. Miller (red.), *The Palgrave Handbook of Animals and Literature*, Cham 2021.

¹⁵ G.L. Campbell (red.), *The Oxford Handbook of Animals in Classical Thought and Life*, Oxford 2014.

w innych aspektach kultury, ukazując siatkę przenikających się wpływów artystycznych i społecznych.

Bardziej klasyczne, tj. zorientowane na topikę literacką ujęcie badań nad zwierzętami w serii wydawnictwa Palgrave reprezentują np. *Imperial Beast Fables* Kaori Nagai¹⁶ czy *Birds in Eighteenth-Century Literature* pod redakcją Brycchana Careya, Sayre Greenfield i Anne Milne¹⁷. Publikowane są także rozdziały autorstwa kluczowych dla *animal studies* badaczy, zawarte w chociażby *Derrida and Textual Animality* Rodolfo Piskorskiego¹⁸. W nawiązaniu z kolei do refleksji prowadzonej w ramach zookrytyki i zoopoetyki wiele publikacji naukowych poświęconych jest sposobom ukazywania i analizowania zwierząt w literaturze pięknej w duchu różnych teorii i metod, często inter- lub multidyscyplinarnych, skupiających się na kwestii podmiotowości zwierzęcia w literaturze, autonomiczności percepcji zwierzęcej itd. Omówienia tego rodzaju odnajdujemy m.in. w *Animal Visions* Susan Mary Pyke¹⁹, *The Novel and the Multispecies Soundscape* Bena De Bruyna (*nota bene* – Belga)²⁰ czy *Animal Perception and Literary Language* Donalda Weslinga²¹. Wszystkie te monografie i książki wieloautorskie przyczyniają się do lepszego zrozumienia postaci oraz percepcji zwierzęcej. Wymienione powyżej pozycje z konieczności stanowią jedynie wybór licznych prac dotyczących zwierząt w literaturze i kulturze ukazujących się w renomowanych wydawnictwach, np. Routledge²².

Wspomniane publikacje wyraźnie wskazują na ogólne pojęcie *animals in/and literature*, czyli na obecność zwierząt w literaturze jako głównego przedmiotu badawczego, nie zaś wyłącznie na literaturę i/lub

¹⁶ K. Nagai, *Imperial Beasts Fables. Animals, Cosmopolitanism and the British Empire*, Cham 2020.

¹⁷ B. Carey, S. Greenfield i A. Milne (red.), *Birds in Eighteenth-Century Literature. Reason, Emotion, and Ornithology, 1700-1840*, Cham 2020.

¹⁸ R. Piskorski, *Derrida and Textual Animality, For a Zoogrammatology of Literature*, Cham 2020.

¹⁹ S.M. Pyke, *Animal Visions. Posthumanist Dream Writing*, Cham 2019.

²⁰ B. De Bruyn, *The Novel and the Multispecies Soundscape*, Cham 2020.

²¹ D. Wesling, *Animal Perception and Literary Language*, Cham 2019.

²² „Routledge Human-Animal Studies Series”, online: <https://www.routledge.com/Routledge-Human-Animal-Studies-Series/book-series/RASS> (dostęp: 07.05.2021).

literaturoznawstwo ani też na ujęcie podyktowane przez praktykę zoopoetyczną. Jak wynika ze wstępów do podręczników akademickich i leksykonów, przykładowo w *The Palgrave Handbook of Animals and Literature*²³ czy *The Oxford Handbook of Animals in Classical Thought and Life*²⁴, pole znaczeniowe pojęć związanych z hasłem *animal in/and literature* jest o wiele szersze niż pozorne wyszczególnienie postaci zwierzęcych w kluczowych utworach literackich. Przez pojęcie „zwierzęta w literaturze/i literatura”²⁵ rozumie się ogół postępowań literaturoznawczych posługujących się różnymi ujęciami ontologicznymi i metodologicznymi, wnikających w relacje człowieka i zwierzęcia. Są to poszukiwania prowadzone zarówno na obszarze tradycyjnej topiki literackiej, jak i współczesnych nurtów ekokrytycznych oraz pochodzących od nich innych opisanych wcześniej pól teoretycznych. Takie ujęcie wiąże się niezaprzeczalnie z pewnym eklektyzmem metodologicznym, podyktowanym pragmatyzmem oraz dążeniem do inkluzywności poprzez włączanie jak największego zakresu ujęć metodologicznych.

1.1.2. Przegląd badań polskich

Na gruncie polskich nauk humanistycznych kluczową rolę odgrywa czasopismo naukowe „Zoophilologica” gromadzące artykuły powstające w ramach badań (*human-animal studies* autorów polskojęzycznych i nie tylko, wydawane od 2015 roku²⁶. W ostatnich latach pojawiło się także wiele publikacji naukowych (monografii i prac zbiorowych) poświęconych związkom *animal studies* i literaturoznawstwa czy ogólnie topice zwierzęcej. Jako przykład należy wymienić ważną w kontekście niniejszej

²³ S. McHugh, R. McKay i J. Miller, *Introduction: Towards an Animal-Centred Literary History*, w: *The Palgrave Handbook of Animals and Literature*, S. McHugh, R. McKay i J. Miller (red.), Cham 2021, s. 1-12.

²⁴ G. L. Campbell, *Introduction*, w: *The Oxford Handbook of Animals in Classical Thought and Life*, red. G. L. Campbell, Oxford 2014, s. XV-XIX.

²⁵ Ibidem.

²⁶ „Zoophilologica. Polish Journal of Animal Studies”, *Uniwersytet Śląski. Czasopisma Naukowe*, <https://www.journals.us.edu.pl/index.php/ZOOPHILOLOGICA> (dostęp: 26.02.2026).

książki monografię Anny Barcz *Realizm ekologiczny*, poświęconą m.in. zagadnieniu zastosowania zoopoetyki i innych teorii kluczowych dla współczesnych dyskusji na temat obecności zwierząt w literaturze²⁷. Inne znaczące publikacje to przykładowo praca wieloautorska pod redakcją Anny Mik, Patrycji Pokory i Macieja Skowery *Czytanie menażerii*, w której autorzy poruszają wieloaspektowe kwestie obecności zwierząt w literaturze młodzieżowej, dziecięcej i w fantastyce²⁸, czy tom *Zwierzę – Język – Emocje. Dyskursy i narracje* pod redakcją Marzeny Kubisz i Justyny Tymienieckiej-Suchanek²⁹, przedstawiający różnorodne badania skupione przede wszystkim na aspekcie dobrostanu zwierząt w utworach literackich. Inne monografie wieloautorskie warte uwagi to także m.in. *Po humanizmie. Od technokrytyki do animal studies* pod redakcją Zuzanny Ładygi-Michalskiej i Justyny Włodarczyk³⁰, *Zwierzęta gender i kultura. Perspektywa ekologiczna, etyczna i krytyczna* pod redakcją Anny Barcz i Magdaleny Dąbrowskiej³¹ oraz *Ludzkie, Nie-ludzkie, Arcy-zwierzęce. Animalocentryzm?* pod redakcją Joanny Roś i Kamila M. Wieczorka³². Wszystkie te prace pokazują różne perspektywy badaczy dotyczące kwestii obecności zwierząt w literaturze, szczególnie uwaga poświęcona zostaje kwestii dobrostanu zwierząt oraz relacji człowieka i przyrody zarówno w świecie literackim, jak i realnym.

²⁷ A. Barcz, *Realizm ekologiczny. Od ekokrytyki do zookrytyki w literaturze polskiej*, Katowice 2016.

²⁸ A. Mik, P. Pokora i M. Skowera (red.), *Czytanie menażerii. Zwierzęta w literaturze dziecięcej, młodzieżowej i fantastycznej*, Warszawa 2016.

²⁹ M. Kubisz i J. Tymieniecka-Suchanek (red.), *Zwierzę – Język – Emocje. Dyskursy i narracje*, Katowice 2018.

³⁰ Z. Ładyga i J. Włodarczyk (red.), *Po humanizmie. Od technokrytyki do animal studies*, Gdańsk 2016.

³¹ A. Barcz i M. Dąbrowska (red.), *Zwierzęta, gender, kultura. Perspektywa ekologiczna, etyczna i krytyczna*, Lublin 2014.

³² J. Roś i K. M. Wieczorek (red.), *Ludzkie, Nie-ludzkie, Arcy-zwierzęce. Animalocentryzm?*, Siemianowice Śląskie 2016.

1.2. Teorie posthumanistyczne

1.2.1. Zwrot zwierzęcy

Kwestia obrazu zwierząt w literaturze oraz współczesne tendencje badawcze dotyczące tego zjawiska wiążą się również z postulatami pozanaukowymi wynikającymi z działalności ruchów społecznych na rzecz ochrony zwierząt. Walka o prawa czy rehabilitację pozycji zwierząt w kulturze Zachodu w szerszym kontekście społecznym nazywana jest również „zwrotem animalistycznym” lub „zwrotem zwierzęcym” (ang. *animal turn*), czyli pewnego rodzaju przewartościowaniem relacji człowieka i zwierząt³³. W przestrzeni badań literaturoznawczych przejawia się to zwiększonym zainteresowaniem obecnością, obrazem oraz narracją zwierzęcą w literaturze, obserwowanymi przede wszystkim od lat 90. XX wieku. Zwrot zwierzęcy, podobnie jak większość zwrotów w ujęciu nauk społecznych, jest zbiorczą nazwą dla licznych działań, postaw i eksperymentów artystycznych wymagających opisanie (m.in. przez nauki humanistyczne) przy użyciu zmodyfikowanego na potrzeby przedmiotu badań aparatu pojęciowego. Bardziej szczegółowo zwrot zwierzęcy w stosunku do literatury i literaturoznawstwa przejawia się w kilku kluczowych, obecnych we współczesnych dyskusjach tendencjach badawczych, m.in. ekokrytyce, zookrytyce, zoosemiotyce czy w pojawieniu się równie szeroko definiowanych nauk o zwierzętach (ang. *animal studies*)³⁴ oraz o relacjach ludzi ze zwierzętami (*human-animal studies*) jako dwa zależne od siebie, przenikające się wzajemnie pola badawcze.

John Maxwell Coetzee wskazuje na Petera Singera oraz jego termin „gatunkowizm” (ang. *speciesism*) zaproponowany w 1975 jako moment kluczowy dla zwrotu zwierzęcego³⁵. Gatunkowizm, podobnie jak

³³ H. Memzer, *Animal Turn as a Meta-Turn?*, „Society Register” 2019, nr 3, z. 3, s. 10-11.

³⁴ Terminy „nauki o zwierzętach”, „studia nad zwierzętami” i „animal studies” stosuję w niniejszej pracy równorzędnie w podobny sposób ze względu na fakt, iż zdają się opisywać to samo zjawisko. M. Bakke, *Studia nad zwierzętami: od aktywizmu do akademii i z powrotem?*, „Teksty Drugie” 2011, nr 3, z. 129, s. 193-204.

³⁵ J. M. Coetzee, *The Lives of Animals*, Princeton 1999, s. 85-91.

utworzone w podobnym okresie neologizmy „seksizm” czy „rasizm”, nawiązując do niesprawiedliwości społecznej ukształtowanej przez pewną grupę uprzywilejowaną. W tym wypadku grupą tą miała być cała ludzkość, zaś opresji podlegałyby zwierzęta, wobec których samo zbiorcze nazywanie tak różnych istot jednym terminem jest nazbyt uogólniające. Singer porównuje człowieka do zwierzęcia, wychodząc z utilitarystycznego przeświadczenia, iż życie i dobrobyt zwierząt (innych niż człowiek) mogą wymagać większej ochrony niż dotychczas uważano³⁶. Filozof zwraca uwagę przede wszystkim na masową produkcję mięsa i innych produktów odzwierzęcych, w których to procesach zwierzę jako istota zostaje całkowicie pominięta w swojej wartości ontologicznej na rzecz dóbr materialnych³⁷. Widoczne jest już zatem u podstaw, na co zwraca uwagę chociażby Harriet Ritvo, iż podnoszone przez Singera i jego zwolenników (np. Richarda D. Rydera) postulaty są pozanaukowe³⁸. Podobne zresztą zdanie wyraża polska badaczka, Monika Bakke, zauważając dodatkowo, że naturalnie zmiany pozanaukowe (społeczne) mogą wywierać także przeobrażenia w świecie nauki w sposób niebezpośredni, np. przyczyniając się do zmiany prawa w zakresie badań nad zwierzętami w naukach przyrodniczych i medycznych³⁹. Ze względu na społeczny wymiar utworów literackich tematyka ta pojawia się i będzie się pojawiała w literaturze pięknej.

Bruno Latour, współtwórca teorii aktora-sieci (Actor Network Theory), zajmuje podobne stanowisko co Paul Saphiro czy Ryder. W nawiązaniu do postmodernistycznego konstruktywizmu zakłada w pracy z 1991, iż aktorami wydarzeń na świecie są nie tylko ludzie, ale na równi z nimi także zwierzęta, obiekty czy idee. Wszystkie te czynniki mogą być nazwane aktorami odgrywającymi konkretne role społeczne, przenikające się i tworzące w ten sposób sieć zależności⁴⁰. To zaś łączy się z utilitarystycznym,

³⁶ Ibidem.

³⁷ Ibidem.

³⁸ H. Ritvo, *On the Animals Turn*, „Daadalus” 2017, nr 136, z. 4, s. 121.

³⁹ M. Bakke, *Studia nad zwierzętami...*, s. 194-197.

⁴⁰ B. Latour, *We Have Never Been Modern*, Cambridge 1993, s. 145.

redukcjonistycznym podejściem do całości stworzenia, przypisując podobne (jeśli nawet nie te same) role wszystkim istotom niezależnie od gatunku⁴¹.

Zwrot zwierzęcy, próbując udowodnić wartość zwierzęcia samego w sobie, poszukuje w ramach badań transdyscyplinarnych dowodów na inteligencję zwierząt czy ich społeczne zachowania zbliżone do ludzkich, usilnie unikając przy tym antropomorfizacji zwierząt. Celem zaś przybliżenia lub stworzenia obrazu zwierzęcia moralnie równego lub zbliżonego człowiekowi ma być ustanowienie praw chroniących dobrobyt istot innych niż ludzie, co również jest celem pozanaukowym⁴².

Na gruncie nauk humanistycznych współczesne badania nad obecnością zwierząt w życiu człowieka, jak zaznacza Wolfe, są obecne już w latach 80. XX wieku⁴³, jednak pozostają rozproszone w różnych dyscyplinach badawczych, tak np. jak praca historyczna H. Ritvo dotycząca rozmnażania się różnych gatunków w epoce wiktoriańskiej⁴⁴. Na rozwój zwrotu zwierzęcego czy nauk o zwierzętach wpływają także prace takich badaczy jak John Hopkins, Jane Burton, Jacques Derrida, Donna Haraway, Martin Heidegger, Georges Bataille, Latour czy właśnie Wolfe⁴⁵. W polskim dyskursie Bakke wskazuje na trzy dzieła o znacznym wpływie społecznym na dobrostan zwierząt: *Polowaneczko* Tomasza Matkowskiego, *Farba znaczy krew* Zenona Kruczyńskiego oraz *Prowadź swój pług przez kości umarłych* Olgi Tokarczuk⁴⁶.

Postawa (post)humanistyczna, krytyczna względem antropocenu, podkreślająca ludzką cielesność i jej ograniczenia, a także zależność człowieka od innych obiektów, niż tylko on sam⁴⁷, towarzyszy w szerszym kontekście

⁴¹ R. Nash, *Poetics of the Hunt: Re-reading Agency and Re-thinking Ecology in William Somerville's "The Chase"*, w: *The Palgrave Handbook of Animals and Literature*, red. S. McHugh, R. McKay i J. Miller, Cham 2021, s.s. 240.

⁴² Ibidem. Zob. także: M. Bakke, *Studia nad zwierzętami...*, s. 194-197.

⁴³ C. Wolfe, *Human, All Too Human: "Animal Studies" and the Humanities*, „PMLA” 2009, nr 124, z. 2, s. 564-566.

⁴⁴ Ibidem.

⁴⁵ Ibidem, s. 565-566.

⁴⁶ M. Bakke, *Studia nad zwierzętami...*, s. 198.

⁴⁷ Ibidem, s. 198-200.

badaniom z zakresu (*human-)*animal studies – badań nad zwierzętami i ich relacjami ze środowiskiem stworzonym przez społeczność ludzką. Za Paulem Waldau badania te można opisać jako zespół aktywności i postaw multi – i interdyscyplinarnych, mających na celu przede wszystkim wywołać zmianę w społeczeństwie, której efektem byłaby restrukturyzacja wartości w taki sposób, aby dobro oraz status zwierząt, nierzadko postrzeganych jako przedmioty dane człowiekowi na własność, osiągnęły większą niż dotąd wartość moralną i ekonomiczną⁴⁸. W zależności od łączonych dyscyplin konkretne cele i metody badawcze będą się znacznie różniły: mogą dotyczyć zagadnień związanych ze środowiskiem i wywieranymi na nim zmianami, przystosowywania architektury i infrastruktury miejskiej dla zwierząt, ochrony zwierząt czy, jak w wypadku literaturoznawstwa, zmiany obrazu zwierząt w odniesieniu do istniejących tradycji i stereotypów⁴⁹.

Wolfe sugeruje używanie bardziej adekwatnych terminów: multidyscyplinarność i transdyscyplinarność⁵⁰. Multidyscyplinarność zakłada bowiem współpracę między dziedzinami, nie zaś ich fuzję. To nie metody będą łączone, lecz na podstawie opracowanych wniosków, za pomocą różnych narzędzi dochodzi się do kolejnych konkluzji. W tym wypadku każda dziedzina prowadzi własne badania, czasami łącząc się w ramach współpracy, aby z różnych perspektyw analizować problematykę zwierząt w świecie naturalnym oraz w kulturze ludzkiej.

Wolfe wskazuje, iż badania nad zwierzętami (w życiu człowieka) są transdyscyplinarne ze względu na fakt, iż żadna z dziedzin nie analizuje w pełni tego zagadnienia-klosza. Podobnie język żadnej z dyscyplin nie będzie jego zdaniem wystarczający do przybliżenia problematyki badań nad zwierzętami w pełnym tego znaczeniu⁵¹, co, warto zauważyć, sugeruje, jakoby metody naukowe były niewystarczające w poznaniu świata. Badacz działający w tych ramach zobligowany jest do poszerzania wiedzy w zakresie każdej z dyscyplin, która traktuje o miejscu zwierząt na świecie

⁴⁸ P. Waldau, *Animal Studies: An Introduction*, Oxford 2013, s. 1-3.

⁴⁹ Ibidem, s. 191.

⁵⁰ C. Wolfe, *Animal studies, dyscyplinarność i (post)humanizm...*, s. 142.

⁵¹ Ibidem.

i ich relacjach z człowiekiem. Idea takiej formy badań zachęca także do międzydziedzinowej dyskusji, w ramach której dyscypliny mogą dostosowywać swój język i metody, aby były one bardziej przystępne dla badaczy z innych obszarów, nie tracąc przy tym na merytoryce⁵².

Badania literaturoznawcze w obrębie *animal studies* nie wyłamują się całkowicie z tychże badań multidyscyplinarnych, owocując ciekawymi propozycjami adaptacji istniejących metodologii. Warto tutaj zauważyć, iż przedmiot badań w tym wypadku ma charakter hybrydowy, gdyż traktuje się tu o bytach wyobrażonych odwołujących się do istot realnych (nazywanych przykładowo za Ewelina Rąbkowską, „pseudozwierzętami”⁵³), a efekty prac literaturoznawców mogą mieć wpływ na świat rzeczywisty jako cel uboczny, pozanaukowy. Nie będą to naturalnie tak znaczące dla bytów innych niż ludzkie akcje zmieniające mentalność społeczeństwa, tym bardziej w związku z faktem, iż nie wszyscy poświęcają się lekturze tekstów literackich oraz naukowych. Mowa tu raczej o niebezpośrednim wpływie na społeczeństwo, inspirowaniu oraz zmienianiu pewnych tendencji twórczych. Działania skierowane są zatem przede wszystkim do wewnątrz dziedziny, z mniejszym wpływem na pozostałe nauki, gdzie badania literackie nad zwierzętami stanowią raczej źródło inspiracji i motywacji.

Odwołując się zaś do tego zakresu naukowych eksploracji, należy wspomnieć o przynajmniej czterech badaczach mających zdecydowanie największy wpływ na powstanie i rozwój *animal studies* w odniesieniu do literaturoznawstwa. Mowa tu o Derridzie, Wolfe’ie, Haraway oraz Ritvo. Derridzie zawdzięczamy prawdopodobnie najbardziej znaczące spostrzeżenie, zamieszczone w krótkim eseistycznym dziele z 1997 *L’animal que donc je suis* (pol. *Zwierzę, którym więc jestem*⁵⁴)⁵⁵, w którym uświadamia sobie,

⁵² Ibidem, s. 142-143.

⁵³ E. Rąbkowska, *Dzieci, zwierzęta i wielka zabawa. Przekształcenia wątków zwierzęcego folkloru w polskiej literaturze dla dzieci i młodzieży w perspektywie kulturowych studiów nad zwierzętami (cultural animal studies)*, „Polonistyka. Innowacje” 2017, nr 5, s. 92.

⁵⁴ Czytanie na wystawie | Jacques Derrida „Zwierzę, którym więc jestem”, Muzeum Warszawskiej Pragi, online: [https://muzeumpragi.pl/wydarzenia/czytanie-wystawie-jacques-derrida-zwierze-ktorym-wiec/](https://muzeumpragi.pl/wydarzenia/czytanie-wystawie-jacques-derrida-zwierze-ktorym-wiec-je) (dostęp: 22.01.2022).

⁵⁵ J. Derrida, *The Animal that Therefore I Am*, New York 2008.

że kiedy patrzy na swojego kota, ów patrzy również na niego w sposób nie mniej przenikliwy i nie mniej świadomy, niż robi to człowiek. Analiza ta nie jest nowa czy pionierska, gdyż zainteresowanie perspektywą zwierzęcą stanowi chętnie eksploatowany motyw w literaturze Zachodu⁵⁶. Z pewnością ze względu na powstanie w okresie zwiększonego zainteresowania kwestią obecności i obrazu zwierząt w literaturze (współczesnej) stanowi część płynnego kanonu „dział programowych” *animal studies*. W nurcie tym zwraca się uwagę na przesłankę, jakoby zwierzęca perspektywa w literaturze dawniejszej była pomijana na rzecz ludzkiej dominacji w kulturze, choć może mieć do zaoferowania inny, równie ciekawy sposób poznania świata i jego wyobrażenia. Nie zmienia to jednak faktu, iż fokalizacja w tekście pozostaje nadal tą ludzką, raczej potwierdzając założenie, iż literatura musi być antropocentryczna i antropomorfizująca, niż skłaniająca do porzucenia człowieczeństwa.

W podobnym okresie swoje prace publikuje Haraway, biologka zajmująca się przede wszystkim kwestiami feministycznymi oraz posthumanistycznymi granicami między człowiekiem a maszyną. Jej teksty oraz zależność, w jakiej człowiek stoi do technologii, można swobodnie odnieść do relacji, w której zwierzę znajduje się w stosunku człowieka, otwierając przy tym możliwość zaistnienia szeregu pytań na temat granicy człowieczeństwa i zwierzęcości⁵⁷. Choć w *A Cyborg Manifesto* nie odnajdujemy jasnych odniesień do kwestii antropomorfizacji, więź łącząca człowieka z cyborgiem lub maszyną zdaje się odzwierciedlać problem relacji człowieka w zwierzęciu jako postaci fikcjonalnej właśnie przez kwestię problematyki rozumienia pierwiastka ludzkiego w istocie nieludzkiej⁵⁸.

W roku 2003 opublikowana została *Animal Rites: American Culture, the Discourse of Species, and the Posthumanist Theory* Wolfe’a⁵⁹, publikacja

⁵⁶ C. Wolfe, *Human, All Too Human: “Animal Studies” and the Humanities*, s. 564-566.

⁵⁷ D. J. Haraway, *A Cyborg Manifesto. Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century*, Minnesota 2016.

⁵⁸ Ibidem.

⁵⁹ C. Wolfe, *Animal Rites: American Culture, the Discourse of Species, and the Posthumanist Theory*, Chicago/London 2013.

poświęcona zagadnieniu zwierzęcości we współczesnych kontekstach kultury amerykańskiej w ujęciu posthumanistycznym. Jak zauważa Catherine Parry w trakcie analizy postulatów Wolfe'a, autor rozwija zawartą tam myśl w kolejnych, stale powstających dziełach. Podkreśla przy tym przykładowo, iż w podobny sposób, w jaki zwierzęta mogą być humanizowane czy antropomorfizowane, również człowiek może być (a nawet jest) animalizowany, jednak animalizacja jako proces przede wszystkim stygmatyzujący może dotyczyć również zwierząt, co obserwuje się w związku z tworzeniem stereotypów o wybranych gatunkach zwierząt pozaludzkich w danych kulturach⁶⁰.

1.2.2. Ekokrytyka

1.2.2.1. Ekokrytyka w ujęciu literaturoznawstwa polskiego

Pojęcia ekokrytyki (na wzór angielskiego *ecocriticism*) zaproponował w 1978 roku William Rueckert⁶¹. Termin ten ma genezę w coraz pilniejszych problemach ekologicznych końca XX wieku, tym bardziej uwidocznionych w literaturze dwudziestopierwszowiecznej⁶². Służył określeniu literatury pięknej oraz nurtu badań związanych z przedstawieniem relacji człowieka i przyrody w sposób odmienny, niż historycznie miało to miejsce do pierwszej połowy XX wieku. Aktualnie ukonstruowane zadania ekokrytyki, jak wskazuje Anna Barcz⁶³, są dwojakie. Z jednej strony ekokrytyka posthumanistyczna przedstawia rzeczywiste relacje człowieka i przyrody niezależnie od istniejącej już tradycji historycznoliterackiej, próbując oddzielić się od symboliki i topiki zwierzęcej na rzecz ustanowienia innych, pozaliterackich

⁶⁰ C. Parry, *Other Animals in Twenty-First Century Fiction*, Cham 2017, s. 16.

⁶¹ L. Sedláčková, *Ecologische thematiek in hedendaagse fictie: Uitdagingen van milieu filosofie, ecokritiek en animal studies voor de Nederlandstalige literatuur*, „Werkwinkel” 2015, nr 10, z. 1, s. 99-114.

⁶² A. Barcz, *Realizm ekologiczny...*, s. 20.

⁶³ Ibidem, s. 20-27.

związków językowych oraz kulturowych z naturą. Z drugiej zaś strony, nawiązując do socjolingwistycznych aspektów języka jako narzędzia oraz tworu kultury, tak przedstawiona rzeczywistość, pozbawiona stereotypów, może prowadzić do celów pozanaukowych – promowania w społeczeństwie zmiany postrzegania zwierząt jako istot żywych, funkcjonujących we własnych, pozbawionych antropocentryzmu⁶⁴ kontekstach⁶⁵.

Ekokrytycy świadomi są przy tym ograniczeń językowych istniejących w dziełach literackich. O ile bowiem cel przedstawienia zwierzęcia z jego perspektywy (gdyż ta konieczna jest do obrazowania innej relacji między człowiekiem a zwierzęciem) stanowi propozycję wartościową i interesującą, nadal będzie to perspektywa antropocentryczna – choćby ze względu na narzędzie (język), którym autor (lub badacz) dociera do odbiorcy⁶⁶. Wykorzystując metody analizy narratologicznej Bal, można stwierdzić nawet dokładniej, iż jeśli autor pragnie w tekście literackim zwrócić uwagę na perspektywę zwierzęcą, korzystać będzie przy tym z wyobrażenia perspektywy zwierzęcej, której potrzeba przedstawienia doprowadzi do powstania postaci antropomorficznej, nierzadko w związku z koniecznością wynikającą z istoty przekazu literackiego, przez innego narratora niż samo zwierzę⁶⁷, o czym więcej można przeczytać w rozdziale 2. Nie wyklucza to stosowania fokalizatora zwierzęcego będącego jednocześnie narratorem, jednak należy zwrócić uwagę, iż taki zabieg może prowadzić do antropomorfizacji przedstawianego zwierzęcia, co jest sprzeczne z założeniami ekokrytyki.

Jak zauważa Barcz, ekokrytyka nie neguje wartości zwierząt jako symboli i alegorii, gdyż te również są wytworem kultury, choć nie stoją w takiej relacji do rzeczywistej natury, jakiej może oczekiwać czytelnik zorientowany posthumanistycznie. Skrajne postulaty oddzielenia człowieka od literatury utożsamić można z postawami tzw. *dark ecology*, choć poglądy Barcz względem ekokrytyki są z pewnością bardziej zrównoważone⁶⁸. Wpływ

⁶⁴ Zgodnie z definicją przytoczoną w podrozdziale 1.2.4. niniejszej monografii.

⁶⁵ A. Barcz, *Realizm ekologiczny...*, s. 20-27.

⁶⁶ Ibidem, s. 24-27.

⁶⁷ M. Bal, *Narratologia. Wprowadzenie do narracji*, Kraków 2012, s. 20-29.

⁶⁸ A. Barcz, *Realizm ekologiczny...*, s.s. 40.

na postulaty *dark ecology* (ale i z pewnością także mniej radykalnych postaw i nurtów badawczo-aktywistycznych, jak wspomniana ekokrytyka), zrywające z antropocentrycznością literatury, w szczególności w zakresie wyobrażeń natury, prezentuje wielu aktywistów, publicystów i badaczy. A choć przedstawianie ich sylwetek oraz poglądów byłoby konieczne w dyskusji na temat rozwoju ekokrytyki i nurtów pokrewnych, w niniejszej książce skupić należy się wyłącznie na najbardziej kluczowych postulatach, aby nie odwracać uwagi czytelnika od kwestii niderlandystycznych i narratologicznych, które razem stanowią o przedmiocie monografii oraz przyjętej na jej potrzeby metodzie badawczej.

Jako początki ekokrytycyzmu należy zatem wskazać tzw. pierwszą fazę tego nurtu, reprezentowaną m.in. przez Williama Blake'a czy Henry'ego Davida Thoreau, w których pracach odnajdujemy elementy analizy ówczesnych problemów i sporów między kulturą a naturą, nawiązujących zresztą do istniejących już w tradycji literackiej motywów⁶⁹. Reprezentantami drugiej fazy, podkreślającej przede wszystkim problematykę odnoszenia kultury do empirycznego poznawania przyrody, rozwijającej się przede wszystkim od lat 90. XX wieku, są badacze i aktywiści, których prace miały także wpływ na dalszy rozwój *animal studies* oraz innych nurtów pokrewnych⁷⁰. Barcz omawia w tym wypadku także wpływy badań i postulatów pozanaukowych Haraway, Lee White'a czy Derridy⁷¹. Najbardziej znaczące zdaniem Barcz są tutaj wspomniane wcześniej prace Wolfa, traktujące o relacji posthumanizmu i ekokrytyki w literaturze współczesnej⁷².

Najbardziej relewantne z uwag Barcz na temat ekokrytyki są z pewnością te opisane wcześniej, a dotyczące konkretnej postawy badawczej, w ramach której zwierzę jako postać powinno być postrzegane jednocześnie jako hybryda wyobrażeń o realnych zwierzętach, jak i wyobrażeń o zbiorze postaci literackich reprezentowanych przez dany gatunek zwierzęcia lub archetyp postaci zwierzęcej. Mając to na uwadze, również i ja zwracam

⁶⁹ Ibidem, s. 25.

⁷⁰ Ibidem, s. 26, 27.

⁷¹ Ibidem, s. 27, 28, 31, 32

⁷² Ibidem, s. 286-295.

uwagę zarówno na tradycję literacką związaną z topiką zwierzęcą, jak i na realny aspekt tychże postaci, w szczególności w odniesieniu do utworów powstałych od drugiej połowy XX wieku. Co istotne, element ludzki i zwierzęcy postaci zwierzęcej wchodzi ze sobą poniekąd w interakcję, syntezują, prowadząc do powstania postaci hybrydowej, będącej rzeczywistym przedmiotem badawczym.

Nie bez znaczenia jest tutaj zresztą podtytuł publikacji Barcz, na której w dużej mierze bazuję niniejszy wywód. Fraza „Od ekokrytyki do zookrytyki” sugeruje pewien rozwój zookrytyki jako wyodrębniającego się zakresu badań. Zookrytyka, czyli krytyczna analiza w szczególności postaci zwierzęcych, zawarta jest w ekokrytyce, która na potrzeby niniejszej pracy bazuje przede wszystkim w omówieniu w tym podrozdziale na przykładach ze świata zwierząt (głównie kręgowców, jak wynika z częstotliwości występowania przedstawicieli tej grupy w korpusie badawczym). Natomiast badaniom ekokrytycznym podlega cały świat przyrody: rośliny, mikroby, przyroda nieożywiona, np. rzeki czy krajobrazy. Z tą jej jednak częścią zdecydowanie trudniej jest się człowiekowi utożsamić. Zwierzęta, jako bardziej zbliżone (choćby pod kątem budowy ciała) do człowieka niż rośliny czy skały, łatwiej podlegają antropomorfizacji, przenoszeniu na nie emocji bądź projektowaniu relacji międzyludzkich. Nie powinno też zatem dziwić, że w ramach ekokrytyki wyodrębniona zostaje zookrytyka, której przedmiot badań wydaje się wbrew pozorom najbardziej znaczący dla życia i rozwoju człowieka. Pozwala bowiem zaobserwować perspektywy inne niż ludzkie, zarazem wykorzystując do tego przykłady postaci, które choć wyraźnie obce, zawierają pewne elementy (etologia, zachowania itd.), które człowiek posługując się wiedzą lub emocjami, jest w stanie do pewnego stopnia odczytać, zrozumieć i utożsamić się z nimi.

1.2.2.2. Ekokrytyka w ujęciu literaturoznawstwa niderlandzkiego

W ramach literaturoznawstwa zadaniem badań nad zwierzętami jest historycznoliterackie opisanie roli zwierzęcia wyobrażonego (w danej kulturze, epoce itd.) jako zarówno ludzkiego surogata (ze względu na nieuniknioną

antropomorfizację w wypadku literatury skupionej na zwierzęciu), jak i zwierzęcia jako wartości samej w sobie. W nawiązaniu do ustaleń niderlandystki Lucie Sedláčkové badania ekokrytyczne w praktyce skupiałyby się trzech rolach. Mając na uwadze, iż rola postaci zwierzęcej oraz zwierzęcia realnego są zmienne, tak samo zresztą, jak i relacje między tymi dwoma, w każdym momencie historycznym podejście do zwierzęcia w literaturze powinno się brać pod uwagę jedną z jego ról: jako bytu o autonomicznej wartości względem człowieka, jako równego swoją wartością względem człowieka oraz o różnej wartości względem człowieka⁷³. Zwłaszcza tę ostatnią rolę Sedláčková wskazuje jako najważniejszą dla współczesnego literaturoznawstwa i dla ekokrytyki. Zawiera się w niej bowiem zarówno analiza zwierzęcia uznawanego za święte, jak i zwierzęcia służącego do testów laboratoryjnych, zwierzęcia domowego oraz hodowlanego⁷⁴.

Sedláčková jasno też wskazuje, iż badanie zwierząt w literaturze współczesnej nie może odciąć się od historii literatury wieków poprzednich. Autorzy aktualnie powstających dzieł (świadomie bądź nie) nawiązują do istniejących już motywów i stereotypów, w pewien sposób odtwarzając lub przetwarzając pewne wyobrażenia o zwierzętach jako postaciach literackich lub jako bytach realnych. Stąd też obranie topiki zwierzęcej jako motywu przewodniego w badaniach literaturoznawczych wymaga znacznego przygotowania oraz znajomości wielu kontekstów historyczno-kulturowych – nie tylko tych związanych bezpośrednio z literaturą⁷⁵. Przede wszystkim zaś topika ta pokazuje badaczom, głównie w ujęciu historycznym, jakie tematy związane ze zwierzętami stanowiły tabu, które aspekty życia człowieka i zwierzęcia były problematyczne, podlegały zmianom oraz w jaki sposób do tego dochodziło, zakładając, że literatura piękna odpowiadać będzie na bieżące problemy twórców i czytelników⁷⁶.

Drugim ważnym punktem odniesienia w literaturoznawstwie niderlandzkim względem ekokrytyki są badania Isabel Hoving. Jej zdaniem

⁷³ L. Sedláčková, *Ecologische thematiek in hedendaagse fictie...*, s. 108-111.

⁷⁴ Ibidem, s. 111.

⁷⁵ Ibidem, s. 112.

⁷⁶ Ibidem, s. 113.

ekokrytyka obecna jest w widoczny sposób w badaniach niderlandystycznych od niedawna, dopiero od 2010 roku. W literaturze pięknej przejawia się przede wszystkim w formie pochwały natury krajobrazów niderlandzkich i/ lub krytyki postaw ludzkich prowadzących do zatracenia tych ekosystemów. Jako reprezentantów tego nurtu w literaturze niderlandzkiej (nie tylko fikcjonalnej) Hoving wskazuje m.in. Midasa Dekkersa, Rudy'ego Kousbroeka czy Geerta Maka⁷⁷. Podobnie jak w kontekście międzynarodowym, ekokrytycyzm niderlandzki zdaniem Hoving wyrasta z tendencji romantycznych, później natomiast z twórczości grupy Tachtigers, działającej w latach 80. XIX wieku⁷⁸, zaś dziełem, które można postrzegać jako pierwszy manifest ekokrytyczny Niderlandów, jest powieść *Mały Janek* Frederika van Eedena, członka wspomnianej grupy⁷⁹, czerpiącego inspiracje m.in. z wpływowej na zachodzie Europy działalności i twórczości Thoreau⁸⁰. Analiza tego utworu przedstawiona zostanie w podrozdziale 5.2. niniejszej rozprawy. Obydwojaj poszukiwali aktywnie w życiu codziennym oraz w tworzonych utworach bliskości człowieka z naturą.

Wśród współczesnych autorów wymienia także Willema van Toorna i Koena van Zomerena, którzy sprzeciwiają się w utworach postrzeganiu Niderlandów jako regionu pochłoniętego przez industrializm, pozbawionego świata przyrody. Nie zgadzają się także na komercjalizację tej ostatniej, a więc przystosowywanie jej do funkcjonowania jedynie w charakterze miejsc turystycznych, potrzebnych człowiekowi, nie zaś naturze jako autonomicznemu bytowi⁸¹. Zomeren, parafrazując zresztą Hoving, uważa między innymi, że podział na naturę i kulturę jest mylący – człowiek jest częścią natury choćby przez to, że wspomnienia w jego ujęciu nie są czymś należącym wyłącznie do jednostki, ale dzieli je wiele bytów (ludzi, zwierząt) na danym obszarze.

⁷⁷ I. Hoving, *On the Absence of Nature: Writing on Nature and Ecocriticism in the Netherlands*, „Ecozon European Journal of Literature Culture and Environment” 2010, nr 1, z. 1, s. 168.

⁷⁸ Ibidem.

⁷⁹ Ibidem.

⁸⁰ H. D. Thoreau, *Walden, czyli życie w lesie*, Poznań 2010.

⁸¹ I. Hoving, *On the Absence of Nature...*, s. 170.

Jest nim przede wszystkim szeroko rozumiane środowisko⁸². W podobny sposób, jako opozycjonistę względem urbanizacji Niderlandów, Hoving wskazuje twórczość niderlandzkiego pisarza marokańskiego pochodzenia, Hafida Bouazza, jako kluczowego dla zrozumienia problematyki ekokrytyki w ujęciu niderlandzkim. Zwraca on uwagę na kwestię energii i witalności, którą człowiek, jak każdy przedstawiciel przyrody ożywionej (zwierzę, roślina), czerpie z kontaktu z przyrodą i różnorodnością (odnosząc się do wątków wielokulturowości Niderlandów)⁸³.

Na podstawie postulatów przede wszystkim współczesnych pisarzy widoczne jest, jaką rolę spełnia według Hoving ekokrytyka w kontekście niderlandzkim. Jest to sprzeciwienie się postrzeganiu Niderlandów przede wszystkim przez pryzmat miast i postępującej urbanizacji oraz niezgoda na odrzucenie przyrody niderlandzkiej jako mało atrakcyjnej i słabo zróżnicowanej. To zaś wydaje się Hoving co najmniej dziwne – w kraju, który przez wieki zmagał się z naturą, i który tę naturę musiał poznać, aby ją ujarzmić (co widać chociażby na podstawie historii osuszania terenów współczesnych Niderlandów), zostaje ona całkowicie pominięta, a w literaturze przedstawiana jako obca lub po prostu jest nieobecna⁸⁴.

Problem obcości zaczyna się wraz ze stworzeniem ekologii systemowej Niderlandów, w której brał udział także van Eeden. W ramach organicystycznego myślenia natura miała być zamkniętym systemem – co ważne, całkowicie samowystarczalnym. Oznaczało to, że niezależnie od tego, co się stanie, natura najlepiej funkcjonuje, jeśli pozostawiona jest sama sobie, zaś ingerencja człowieka nie ma tutaj znaczenia. Stąd też więź Niderlandczyków z naturą zdaje się być tak słaba⁸⁵.

Hoving wyróżnia zatem trzy postawy, które przyjmuje ekokrytyka w kontekście niderlandystycznym: dążenie do politycznego i ekonomicznego podniesienia rangi kulturowego i historycznego znaczenia krajobrazów niderlandzkich (sprzeciw wobec ahistoryczności przyrody, obserwowany

⁸² Ibidem, s. 171.

⁸³ Ibidem.

⁸⁴ Ibidem, s. 167.

⁸⁵ Ibidem, s. 169.

choćby u Willema van Toorna), fenomenologiczne dostrzeżenie materialności przyrody (jak u van Zomerena) oraz nawiązanie to romantycznej witalności przyrody (Bouazza)⁸⁶.

Opisane podejścia Sedláčkovej i Hoving z pewnością nadają szerszego kontekstu tematyce, jaka poruszana będzie w utworach analizowanych od 3 rozdziału. W szczególności zastosowane zostaną uwagi Sedláčkovej jako te najbliższe kwestii obecności zwierząt w literaturze niderlandzkiej.

1.2.3. Zookrytyka

Nurtem badań w literaturoznawstwie wyrastającym bezpośrednio zarówno z *animal studies* i ekokrytyki, jak i badań postkolonialnych, jest zookrytyka⁸⁷. W ramach tego nurtu stawiane są podobne postulaty i wykorzystywana zbliżona metodologia, jak w wypadku zookrytyki w ujęciu Barcz, tj. potrzeba zwrócenia uwagi nie tylko na zwierzę-konstrukt w literaturze jako symbol i metaforę, ale jako reprezentanta (znak) rzeczywistego zwierzęcia, w czym czerpie z prac Donalda Griffina⁸⁸. Badaczka jasno wskazuje, że zookrytyka stanowi propozycję »[...] zawężenia narracji o zwierzętach do narracji zwierzęcych eksponujących komponent animalnego doświadczenia [...]»⁸⁹, choć w niniejszej książce chciałbym wskazać, iż powstanie tego animalnego doświadczenia zawsze zależne jest od wyobrażenia tegoż przez człowieka (a zatem czynnik ludzki jest nieunikniony). Barcz motywuje rozdzielenie zookrytyki od ekokrytyki głównie ze względu na bardziej szczegółowe zainteresowania tej pierwszej, tj. teksty kultury autonomizujące zwierzęta, refleksje nad tym procesem oraz konsekwencje z tego idące, mające wpływ zarówno na świat literacki utworu, jak i na świat rzeczywisty (doświadczenie czytelnika przenoszone do życia codziennego)⁹⁰. Co

⁸⁶ Ibidem, s. 169-171.

⁸⁷ A. Barcz, *Realizm ekologiczny...*, s. 314, 319.

⁸⁸ Ibidem, s. 314-317.

⁸⁹ Ibidem, s. 315.

⁹⁰ Ibidem, s. 318.

ciekawe, obserwacje Barcz do pewnego stopnia zgodne są z ustaleniami Sedláčkovej względem ekokrytyki w ujęciu niderlandystycznym, gdzie wyraźny nacisk położony jest na kwestię obecności zwierząt w literaturze.

Po raz pierwszy termin „ekokrytyka” pojawił się w 2010 roku, zaproponowany przez Grahama Huggana oraz Helen Tiffin⁹¹, choć podobne postulaty pojawiały się także w pracach Susan McHugh oraz Philipa Armstronga⁹². McHugh sugeruje bowiem rzecz znaczącą, mianowicie, iż literatura kreująca postacie zwierzęce zarówno jako zwierzę, jak i symbol, stanowi współczesny pomost między naukami humanistycznymi a etologią⁹³.

W wypadku zookrytyki można mówić także o zoonarracjach (jako charakterystycznym elemencie dla zookrytyki), czyli tekstach, w których to perspektywa zwierzęca staje się elementem konstytuującym kierunek interpretacji utworu⁹⁴. Termin ten należy omówić, rozpoczynając od przytoczenia definicji Barcz:

Narracje zwierzęce (zoonarracje) dotyczą tych tekstów kultury, w których funkcjonowanie pozaludzkich zwierząt czy jakiś sposób ich przejawiania się, ale przede wszystkim zwierzęce doświadczenie, mają wpływ na rozumienie danego tekstu. Sam zaś tekst staje się nośnikiem poznawczej narracji o zwierzętach w wymiarze psychologicznym (zawierającym refleksję etologiczną), historycznym i kulturowym – poszerzającym rozumienie historii i kultury o zwierzęce doświadczenie⁹⁵.

Wyjaśnienie to zdecydowanie zachęca do dyskusji. Zwierzę obecne w literaturze niezaprzeczalnie łączy elementy świata zwierzęcego i ludzkiego,

⁹¹ G. Huggan i H. Tiffin, *Introduction*, w: *Postcolonial Ecocriticism. Literature, Animals, Environment*, New York 2010, s. 17, 18.

⁹² A. Barcz, *Realizm ekologiczny*, s. 319, 320.

⁹³ S. Vint, „Without the Right Words It's Hard to Retain Clarity”: *Speculative Fiction and Animal Narrative*, w: *The Palgrave Handbook of Animals and Literature*, red. S. McHugh, R. McKay i J. Miller, Cham 2021, s. 500.

⁹⁴ A. Barcz, *Realizm ekologiczny...*, s. 314.

⁹⁵ Ibidem.

a zwrócenie uwagi tylko na jeden z nich zbyt zawęża interpretację dzieła, stwarzając ryzyko jednostronnego rozumienia jego znaczenia. W myśl założeń zookrytyki i zoonarracji w prozie fikcjonalnej ukazującej postaci zwierzęce prezentujące swoje perspektywy (fokalizacje) postaci-zwierzęta mają uwypuklić (prawdziwie) zwierzęcy (realistyczny) aspekt zwierzęcia-symbolu. Jest to możliwe do zrealizowania oczywiście wyłącznie z pomocą dobrowolnego zawieszenia niewiary, zawieszenia narratorowi w celowość prowadzenia narracji lub focalizacji z perspektywy zwierzęcia. Natomiast czy sam akt narracji z perspektywy zwierzęcej wpływa znacząco na człowieka? To dopiero fabuła – historia i przedstawiona kultura – mogą wywołać poruszenie i/lub umoralnienie człowieka, a w efekcie ewentualną zmianę postrzegania przez niego przyrody. Perspektywa jest w tym wypadku jedynie narzędziem, choć z pewnością bardzo pomocnym, zwłaszcza gdy mówimy o kwestii zrozumienia psychiki zwierzęcia. Czy możliwe jest zrozumienie przez jeden byt w pełni innego, gatunkowo innego bytu? Podstawą niniejszej monografii jest założenie, że każdy byt operuje wyłącznie taką percepcją (i focalizacją), na jaką pozwalają jej fizyczne ograniczenia ciała i umysłu. Niemożliwe jest zatem w pełni poznanie psychiki psa czy kota bez odniesienia się choćby do perspektywy ludzkiej, w efekcie doprowadzając właśnie do (nawet częściowej) antropomorfizacji postaci zwierzęcej. Nadal możliwe jest oczywiście spełnienie założenia zoonarracji, bo temu właśnie antropomorfizacja ma służyć – przetłumaczeniu realiów zwierzęcych na ludzkie, zważywszy, że wszelkie zabiegi estetyczne uwierzytelniające perspektywę zwierzęcą w praktyce są zabiegami stosowanymi przez człowieka.

Na początku przybliżania zookrytyki w rozumieniu Barcz odnotowałem, że w niniejszej pracy traktuję swój przedmiot badawczy nieco szerzej, niż czyni to polska badaczka. Tak samo bowiem poszukuję narracji zwierzęcych, co w pełni pokrywa się z zookrytyką, natomiast świadomie w analizowanych dziełach próbuję wskazać na te elementy, które przez zookrytykę zostają uznane za mniej istotne, a ich rozważanie za mniej celowe. Tym przejawem jest naturalnie antropomorfizacja, która jest nieunikniona także w utworach, których autorzy próbują przedstawić perspektywę lub narrację zwierzęcą. Zakładałam bowiem za niemożliwe w utworze literackim, którego twórcą i odbiorcą jest człowiek, stworzenie narracji w pełni oddającej zwierzęcość

postaci. Ta może stanowić główny motyw i wydawać się bardzo wiarygodna, natomiast zawsze będzie tkwił w niej element ludzki, o którym nie można zapominać w trakcie analizy literaturoznawczej.

W tym wypadku zatem być może skuteczniejszym terminem względem metod w niniejszej monografii byłoby określenie „narracje o zwierzętach”. Cytując bowiem Barcz: „[...] człowiek tworzy narracje o zwierzętach, dlatego zookrytyce bliski jest warsztat filologa”⁹⁶. Badaczka wyraźnie rozróżnia to określenie od narracji zwierzęcej. W obu przypadkach należy przyjąć, że najważniejszym punktem analizy jest narrator istniejący jedynie w ramach przedstawianego utworu, zgodnie z podstawowymi założeniami narratologii. Autor odsunięty jest całkowicie od dzieła w kwestiach prowadzenia narracji. W narracjach o zwierzętach kwestię główną stanowi zwrócenie uwagi na aspekt zwierzęcy postaci oraz wyczulenie czytelnika na świat przyrody obecny w utworze, co stanowi fragment (często przy tym znaczny) prowadzonej interpretacji. Zoonarracje z kolei mają przenieść uwagę czytelnika wyłącznie na zwierzęcość, pozwolić mu się wczuć w zwierzęce odbieranie rzeczywistości. Wydaje się, że te dwa ujęcia trudno będzie jednoznacznie rozdzielać w odniesieniu do niektórych z analizowanych utworów, niemniej rzeczywiście narracje o zwierzętach zdają się być zdecydowanie bliższe założeniom niniejszej książki.

W momencie, gdy mówimy o kwestii zoonarracji czy narracji o zwierzętach, znaczny nacisk w trakcie analiz w ramach tych dwóch nurtów badawczych zostaje naturalnie położony na kwestię prowadzenia narracji, odpowiadając na chociażby takie pytania jak: kto przedstawia zwierzę?; jakie środki stylistyczne prowadzą do przedstawienia postaci w dany sposób?; na ile przedstawiona perspektywa jest wiarygodna dla czytelnika? Metody narratologiczne analizy tekstów literackich wydają się być idealnym narzędziem badawczym względem tych pytań. Jak wskazuje Frederike Middelhoff, narratologia pozwala zagłębić się w świadomie i nieświadome przesłanki na temat zwierząt (także antropomorficznych) cech z nimi związanych oraz wyobrażeń ich świata w rzeczywistości, którą narracja próbuje oddać⁹⁷.

⁹⁶ Ibidem, s. 321.

⁹⁷ F. Middelhoff, *Recovering and Reconstructing Animal Selves in Literary Autozoographies*, w: *Animal Biography. Re-framing Animal Lives*, red. A. Krebber i M. Roscher, Cham 2018, s. 57-59.

I te też kwestie w pełni wpisują się w zakres badań zookrytycznych, by powołać się chociażby na drugą podawaną przez Barcz definicję tego nurtu: „Zookrytyka to metoda analizy narracji z punktu widzenia konstruowanego bohatera lub bohaterów zwierzęcych i treści ich przeżyć/zachowań”⁹⁸. Tutaj wyjaśnienie terminu jest o wiele szersze, bardziej ogólne. Kwestia obecności perspektywy zwierzęcej jako takiej określa znacznie szersze spektrum zabiegów estetycznych doprowadzających do ukazania tejże perspektywy. Narracja i fabuła nie muszą być bowiem skupione wyłącznie na zwierzęciu i sposobie odbierania przez nie rzeczywistości, lecz – przynajmniej w jakimś stopniu – ukazywać to, jak dane zwierzę odbiera rzeczywistość. Takie rozumienie zookrytyki współgra z przyjętą przeze mnie na potrzeby monografii strategią prowadzenia analiz.

Szczególne zainteresowanie zookrytyki (i zoonarracji) skupione jest na tekstach kultury autonomizujących zwierzęta, metodach uzyskiwania tejże autonomii oraz skutkach, jakie autonomizacja wywiera na kulturę⁹⁹. O ile ostatni postulat programowy zookrytyki funkcjonuje na skraju aspektów naukowych i pozanaukowych, o tyle dwa pierwsze są realnymi drogami poznania naukowego, obecnymi w pewnym stopniu w refleksji literackiej już wcześniej, wynikającej z samej potrzeby poznania świata przyrody. Ta, być może ze względu na modernistyczne czy nawet wcześniejsze, bo siedemnastowieczne sposoby przedstawiania zwierzęcia w kulturze, została osłabiona i rzeczywiście wymaga odnowienia we współczesnym literaturoznawstwie.

1.2.4. Zoopoetyka

Kolejnym zjawiskiem, na który wpływ niezaprzeczalnie miał rozwój badań posthumanistycznych oraz postkolonialnych, jest rozwój zoopoetyki. W tym ujęciu zwraca się szczególną uwagę nie tyle na zwierzę oraz jego literackie przedstawienie, ile na wyobrażenie samej zwierzęcości, próbę zrozumienia,

⁹⁸ A. Barcz, *Wprowadzenie do zookrytyki (teorii zwierzęcych narracji)*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2015, nr 6, s. 146.

⁹⁹ A. Barcz, *Realizm ekologiczny...*, s. 322.

kim lub czym jest byt pozaludzki¹⁰⁰. Dziedzina ta nierozzerwalnie wiąże się z ekokrytyką oraz zookrytyką, kładzie się tu przy tym nacisk przede wszystkim na posthumanistyczny, animalistyczny pierwiastek zwierzęcia w literaturze, godząc się z porzuceniem symbolicznego wymiaru zwierzęcia jako znaku. Jak określono we wstępie do *What is Zoopoetics? Texts, Bodies, Entanglement*, zbioru tekstów naukowych poświęconych temu zagadnieniu, kluczowe tu jest również rzeczywiste odniesienie do etologii, ich życia w różnych środowiskach¹⁰¹. Problemem przy tym pozostaje kwestia poznawalności rzeczywistości, która w różny sposób jest tłumaczona, a zatem i w różny sposób realizowana w literaturze w zależności od możliwości poznawczych/badawczych, istniejącego stanu wiedzy oraz obowiązujących w danym okresie historycznym konwencji literackich. Zaznaczając jednak, iż skoro celem zoopoetyki ma być zgłębienie natury zwierzęcia niezależnej od postawy wyłącznie ludzkiej (z której badacz nie jest w stanie się wyzwolić), w podobny sposób, jak postuluje to chociażby na gruncie nauk społecznych i filozoficznych ekologia głęboka, efektem tej tendencji jest rezygnacja z antropomorfizmu lub antropomorfizm utajony¹⁰². Oznacza to zatem, iż zoopoetyka miałaby marginalne znaczenie w analizie obranego na potrzeby niniejszej monografii korpusu tekstów, przedstawiających przede wszystkim zwierzęta antropomorficzne. Zoopoetyka w tym wypadku może być jednak pomocna w określeniu pozaludzkich elementów przypisywanych zwierzętom literackim, jeżeli te są wystarczająco wyraźnie obecne, a nie stłumione przez rzeczoną antropomorfizację.

Problem związany z zoopoetyką oraz bliską jej ekologią głęboką powstaje, gdy przyjrzymy się wstępnym jej założeniom. Prowadzenie narracji z wykorzystaniem podmiotu pozaludzkiego (a zatem z wykorzystaniem kognicji pozaludzkiej), choć śmiałe i słuszne, jest niemożliwe i utopijne, mając wśród postulatów dominujących argumenty pozanaukowe, odnoszące się raczej do emocji (chęć dopuszczenia do głosu zwierząt jako

¹⁰⁰ K. Driscoll, E. Hoffmann, *Introduction: What Is Zoopoetics?*, w: *What Is Zoopoetics? Texts, Bodies, Entanglement*, red. K. Driscoll i E. Hoffmann, Cham 2018, s. 4-7.

¹⁰¹ Ibidem, s. 2-4.

¹⁰² L. Sedláčková, *Ecologische thematiek in hedendaagse fictie...*, s. 104, 105, 110.

istot zmarginalizowanych), pojawia się bowiem paradoks „pozaludzkiego” agensu fokalizującego w komunikacie (tekście literackim) adresowanym do człowieka, będącego podmiotem korzystającym z innych wrażeń, zmysłów oraz systemu komunikacji niż zwierzęta. Powstaje przez to wrażenie, iż zoopoetyka podejmuje próbę ucieczki od antropocentryzmu, lecz próba ta dokonuje się poprzez literaturę, a zatem antropocentryczną formę komunikacji, korzystającą z systemu znaków, symboliki, tradycji itd. należących *de facto* do świata pozazwierzęcego.

Proponowana przez zoopoetykę droga poznania zwierzęcia w jego odrębności ma na celu kompletne jego zrozumienie jako „obcego”, do tej pory marginalizowanego i odcinanego od rzekomo ekskluzywnego i antropocentrycznego społeczeństwa ludzkiego oraz istot w pewien sposób zaproszonych do partycypowania w nim. Nowoczesna zoopoetyka oddala się więc znacznie od badań nad topiką zwierzęcą w literaturze na rzecz próby przedstawienia i poznania zwierząt niezależnie od perspektywy ludzkiej¹⁰³. Co jednak warto zauważyć, nie zrywa przy tym całkowicie z zakresem badań nad topiką zwierzęcą w tradycji wieków poprzednich (zwierzę jako symbol, tło wydarzeń lub postać poboczna). Skupienie uwagi czytelnika na aspekcie zwierzęcym – unikalności perspektywy zwierzęcej, odrębności bytu, inności jako wartości itd. – stanowi źródło inspiracji i kształtowania postaw służących doskonaleniu relacji zwierzęcia z człowiekiem (funkcja dydaktyczna postaci zwierzęcej), z naciskiem na dobrostan zwierzęcia.

Kwestia perspektywy zwierzęcej lub choćby zwrócenie uwagi na unikalność bytu innego niż człowiek łączy się w nieunikniony sposób z antropocentryczną perspektywą dominującą w literaturze pięknej, także i w omawianym w kolejnych rozdziałach korpusie badawczym. Antropocentryzm stanowi pogląd, zgodnie z którym to człowiek staje się centrum świata, zaś w wypadku utworów literackich – dominuje perspektywa ludzka¹⁰⁴. Antropocentryzm jest terminem nacechowanym zdecydowanie negatywnie we współczesnych dyskusjach w obrębie ekologii, *animal studies*, zookrytyki itd. właśnie ze względu na postulaty związane z posthumanistycznym

¹⁰³ D. Kári, E. Hoffmann, *Introduction...*, s. 6.

¹⁰⁴ C. Parry, *Other Animals in Twenty-First Century Fiction...*, s. 3.

odejściem od ram gatunkowych i percepcji ludzkiej. Argument o dominacji ludzkiej na świecie czy o ograniczeniu postrzegania rzeczywistości jedynie w obrębie potrzeb ludzkich oraz związane z nim przykłady degradacji środowiska i wpływu na dobrobyt zwierząt stosowane są jako punkt wyjścia dla oceny degradacji wartości człowieka w świecie¹⁰⁵.

Takie poglądy przenikają do literatury pięknej oraz do literaturoznawstwa. Widoczne jest to w pewnym stopniu już chociażby w *Walden* Thoreau, w którym protagonista porzuca reguły społeczne na rzecz samodzielnego życia bliżej natury¹⁰⁶, czy też, nawiązując do kontekstów niderlandystycznych, w twórczości Midasa Dekkersa, biologa popularyzującego wiedzę o świecie przyrody w ramach utworów literackich dla dzieci i dorosłych. Weźmy za przykład jeden z jego utworów, *Het Walvismeer. Op de bres met Greenpeace* (*Wielorybie Jezioro. Walka o Greenpeace*). Czytelnik śledzi tam przygody dwóch chłopców, próbujących uratować rzadki gatunek samotnego wieloryba przed wielorybnikami, współpracując przy tym z organizacją Greenpeace¹⁰⁷. Znaczny nacisk w położony zostaje na kontakt między wielorybem a dziećmi, które wielokrotnie próbują porozumieć się ze zwierzęciem, wyobrażając sobie ewentualnie, co mogą oznaczać pewne zoosemiotyczne komunikaty. Widzimy to na przykładzie: „– Do zobaczenia, Aniek – powiedział. Czasem miał wrażenie, że Aniek mrugał wtedy w odpowiedzi. Ale nie mógł być tego pewien”¹⁰⁸.

Fragmenty wyraźnie odnoszące się do komunikatów zwierzęcych stanowią argument, by wzbudzić empatię wobec zwierzęcia, a z perspektywy zoopoetyckiej, jak bardzo różny względem człowieka jest wieloryb oraz postrzegany przez niego świat (a przy tym nadal bardzo podobny – wieloryb, tak jak każda istota, chce żyć i być szczęśliwy – przynajmniej w fokalizacji chłopców)¹⁰⁹. W wizji tej zwierzęce aspekty natury człowieka,

¹⁰⁵ K. Driscoll, E. Hoffmann, *Introduction...*, s. 1-14.

¹⁰⁶ H. D. Thoreau, *Walden, czyli życie w lesie...*, s. 23.

¹⁰⁷ M. Dekkers, *Het Walvismeer. Op de bres met Greenpeace*, Amsterdam 1990.

¹⁰⁸ „'Tot gauw Aniek,' zegt hij dan. Soms meent hij te zien dat Aniek dan even zijn ogen dichtknijpt. Maar zeker weten doet hij dat niet.” Ibidem, s. 95. Przekład własny.

¹⁰⁹ Ibidem, s. 101-103.

tutaj zobrazowane przez przemoc wielorybników, kontrastują z idyllicznym umiłowaniem harmonii i spokoju świata zwierzęcego (niewinność wieloryba)¹¹⁰.

Wspomniany nacisk na ukazanie zwierzęcej perspektywy oraz harmonii świata przyrody sprawia, że czytelnik w przypadku obcowania z postacią zwierzęcą skupia uwagę wyłącznie na problemie jej relacji z człowiekiem oraz na odrębności i inności tego stworzenia od człowieka. Inaczej niż w przypadku postaci wyraźnie antropomorficznych nie pojawia się problematyka odczytania postaci zwierzęcej jako figury reprezentującej grupy społeczne, idee czy wartości ludzkie. Stąd też idealnie nadaje się do analizy w nurcie zoopoetycznym, skupionym właśnie na samej istocie zwierzęcia. Antropomorfizacja jest szczątkowa (zwierzę otrzymuje imię, z perspektywy ludzkiej relacja ze zwierzęciem rozpatrywana jest jako synonim relacji międzyludzkiej), na pewno niewystarczająca w natężeniu, aby móc przeprowadzić analizy w kolejnych rozdziałach.

W literaturoznawstwie kwestia antropocentryzmu wiąże się przede wszystkim z pytaniem, czy literatura, tak jak wydaje się to postulować zoopoetyka, może być nieantropocentryczna. Pytanie to jest szczególnie ważne zwłaszcza w kontekście badań nad topiką zwierzęcą w utworach, w których narratorem i/lub fokalizatorem może być zwierzę. Literatura wyrażana jest przede wszystkim słowem, a to generuje podstawową potrzebę umiejętności posługiwania się tym samym językiem (kodem) przez nadawcę i odbiorcę. Jeżeli zatem nadawcą informacji byłby agens, który w realnym, pozaliterackim świecie nie posiada (wystarczających) zdolności językowych, aby opowiedzieć historię, by agens ten nie został uznany za nierealny, nie może być on zwierzęciem. Jakikolwiek próby stworzenia zwierzęcia-narratora lub zwierzęcia-fokalizatora jako elementu narracyjnego zakładają użycie języka, a zatem antropomorfizację w jakimś (choćby minimalnym) stopniu. Zatem to aspekt ludzki takiego agensu pozwala rzeczywiście na przekazanie informacji, zaś (wyobrażony!) element zwierzęcy pozostaje jedynie zabiegiem estetycznym. Dzieje się tak ponieważ, jak już wspomniano, człowiek jest w stanie przekazać pewną

¹¹⁰ Ibidem.

narrację tylko za pomocą języka abstrakcyjnego, z którego zwierzę nie jest w stanie skorzystać. Antropocentryzm w literaturze jest nieunikniony, a próby odrzucenia takiej postawy prowadzą do tworzenia bytów jedynie pozornie zrywających z ludzkim punktem widzenia.

Antropomorfizm w przypadku zoopoetyki może być odbierany jako swoista anomalia – narzędzie narracyjne, którego antropocentryczny autor nie jest w stanie się wyzbyć. Uzależniony jest bowiem w pełni od ludzkiego, antropomorfizującego języka, który oddziałuje również na postrzeganą przez niego rzeczywistość¹¹¹, także tę w świecie literackim. Co ważne, zarówno zoopoetyka, jak i zookrytyka jako postawy badawcze mogą być zastosowane w analizie tej samej grupy utworów. Stąd też rozgraniczenie tych dwóch postaw wydaje się umowne i bardzo płynne – zależne niemal w pełni od subiektywnej oceny badacza. Oba terminy można również postrzegać jako elementy podlegające pod termin-klosz „ekokrytyka.

1.2.5. Zoosemiotyka

Dziedziną bezpośrednio związaną z zoopoetyką i zookrytyką, a również podległą przynajmniej częściowo ekokrytyce jest (związana bliżej z etologią i językoznawstwem niż literaturoznawstwem) zoosemiotyka. Termin wprowadził Thomas A. Sebeok w roku 1963¹¹². Do zadań tej nauki należy opisywanie sposobów komunikacji różnych istot żywych w ramach danego gatunku, jak i w komunikacji międzygatunkowej. Stawiane są trzy podstawowe pytania: co jest komunikowane?; dlaczego jest komunikowane; jak jest komunikowane¹¹³? Usystematyzowany stan wiedzy na temat metod komunikacji człowieka i zwierząt pozwala badaczowi w ujęciu diachronicznym lepiej zrozumieć relacje między ludźmi a przyrodą, zaś w ujęciu synchronicznym umożliwia śledzenie przełożenia wiedzy przyrodniczej na teksty literackie.

¹¹¹ J. S. Kennedy, *The New Anthropomorphism*, Cambridge 2003, s. 158, 159.

¹¹² T. Fögen, *Animal Communication*, w: *The Oxford Handbook of Animals in Classical Thought and Life*, red. G. L. Campbell, Oxford 2014, s. 217.

¹¹³ Ibidem.

Zoosemiotyka wyrasta oczywiście z szeroko rozumianej semiotyki, mającej swoje korzenie już w antyku (choć sama nazwa jest dużo młodszą)¹¹⁴. O ile jednak semiotyka, rozwijana przez wieki, a obecna zwłaszcza w XX wieku, skupiała się na komunikatach i znaczeniu (czy oznaczaniu) obiektów między ludźmi, o tyle zoosemiotyka rozszerza istniejące już teorie o komunikację międzygatunkową. Odnosząc się zatem do klasycznej triady Charlesa Sandersa Peirce'a, w której zaznacza się, iż proces nazywania rzeczy składa się z trzech elementów (środka przekazu, przedmiotu oraz znaczenia znaku)¹¹⁵ oraz, mając na uwadze koncepcję *umweltu*¹¹⁶, kładącą szczególny nacisk na różnice w pojmowaniu rzeczywistości przez różne gatunki, zoosemiotyka skupia się przede wszystkim na pierwszym i ostatnim elemencie. O ile bowiem obiektywny przedmiot podlegający nazwaniu pozostaje niezmienny, o tyle poszerzeniu podlega kwestia nazywania znaku, który w zależności od wyobrażeń oraz wiedzy o zwierzęciu będzie różnie przedstawiany werbalnie z wykorzystaniem języka ludzkiego, werbalnie bez korzystania z tegoż lub niewerbalnie. Inny może również być sposób nazywania znaku, biorąc pod uwagę różne wyobrażenia o stopniu wiedzy czy raczej podobieństwa odbierania świata i wiedzy o nim u zwierząt. Ważne jest przy tym, iż punkt odniesienia nadal zależy od wiedzy człowieka, a przede wszystkim czytelnika.

Porównując to także z pentadyczną semiotyką Charlesa Morrisa, ucznia Peirce'a, w której wyróżnia się środek przekazu, interpretanta, znaczenie, denotata oraz odbiorcę, trzy pierwsze terminy ponownie będą wykazywały szczególnie znaczenie dla zoosemiotyki¹¹⁷. Środek przekazu (znowu!) może być inny niż u człowieka lub, w wypadku wyraźnego antropomorfizowania zwierząt, będzie również korzystał z ludzkiego systemu pojęciowego. Odmienne mogą być jednak skojarzenia

¹¹⁴ A. Burzyńska, *Semiotyka*, w: *Teorie Literatury XX wieku. Podręcznik*, red. A. Burzyńska i M. P. Markowski, Kraków 2007, s. 233

¹¹⁵ Ibidem, s. 235.

¹¹⁶ A. Horowitz, *Behavior*, w: *Critical Terms of Animal Studies*, red. L. Gruen, Chicago, London 2018, s. 75.

¹¹⁷ Ibidem, s. 238, 239.

(interpretanty) oraz definicje (denotaty) związane z obiektami zależnie od *umweltu* zwierzęcia. Szczególne znaczenie dla zoosemiotyki ma zatem właśnie perspektywa oraz pojmowanie świata przez zwierzęta, które postawione w kontraście do znanej już perspektywy ludzkiej, mają wyculić człowieka na świat poza nim, poszerzyć perspektywy poznawcze, a w literaturze (jako cel pozanaukowy) – wzbudzić zainteresowanie tym, co niepoznawalne.

Szerokim zagadnieniem w tychże badaniach jest kwestia przekazywania informacji między jednym a wieloma gatunkami, która łączy badania językoznawcze i behawiorystyczne ludzi i zwierząt. Natomiast oddzielną kwestię, realizowaną przez językoznawstwo i filozofię, stanowi pytanie, czy znając metody przedstawiania informacji przez inny gatunek, bylibyśmy w ogóle w stanie przedstawić odczuwanie świata tak, jak robi to dany gatunek. Nawet jeśli zaistniałaby możliwość skorzystania z cudownej maszyny opisanej przez Hugo Raesa w *Faunie z zimnymi różkami*, za pomocą której można było swobodnie wejść w umysł innej istoty na Ziemi, odczuwając świat dokładnie tak, jak dany byt (gatunek), nikt nie był w stanie przekazać tego komuś, kto nigdy nie odebrał takich wrażeń (poza)zmysłowych¹¹⁸. Co więcej, nawet w wypadku spotkania się dwóch osób o takich samych doświadczeniach, dyskusja na ten temat w powłoce ludzkiej byłaby niepełna, ponieważ jednostki te nie byłyby w stanie korzystać ze źródeł, możliwości poznawczych i zdolności artykulacji (poza)językowej innego gatunku. Przypominałoby to co najwyżej próbę tłumaczenia zawilego traktatu filozoficznego z języka obcego na język rodzimy. Z góry założyć można, iż zadanie to będzie nie tyle niełatwe, co niemożliwe – tekst napisany jest bowiem w konkretny sposób tylko jednym systemem znaków i myśli, a oddanie go w innym systemie wiąże się z (subiektywną) interpretacją. Niezwykle trudne jest odczucie w pełni tego, co odczuwa ktoś posługujący się zupełnie różnym systemem kulturowym i językowym, a co dopiero odczucie i przekazanie w całości zmysłowości i emocjonalności innego gatunku. Okazuje się to zawsze jedynie wyobrażeniem, interpretacją i próbą zależną od jednostki.

¹¹⁸ H. Raes, *Faun z zimnymi różkami*, Warszawa 1980.

Podobne wnioski odnotowują badacze zajmujący się w szczególności właśnie tym zjawiskiem, chociażby Susan Mary Pyke¹¹⁹.

Zoosemiotyka może być interesującym polem badawczym dla literaturoznawców, a przede wszystkim dla autorów tekstów fikcyjnych realizujących założenia zoopoetyki. W kwestii zwierząt antropomorficznych, których komunikacja bazuje przede wszystkim na języku ludzkim – czy to ze względu na antropomorfizację postaci zwierzęcej, czy przez projekcję takich elementów przez fokalizatora ludzkiego – aspekt ten ma jednak marginalne znaczenie. Służy raczej do zaznaczenia, iż postać przedstawiana rzeczywiście nawiązuje jako byt hybrydowy także do świata zwierzęcego, niż do zbudowania wokół tego zjawiska motywu przewodniego dzieła oraz badania. W związku z tym elementy zoosemiotyczne wykorzystane zostaną jedynie w tych elementach analizy, gdzie rzeczywiście zachowania lub środki komunikacji zwierzęcej mogą być kluczowe dla poprawnego zinterpretowania utworu.

Przykładem tego typu utworu jest chociażby *Het vogelhuis* (*Karmnik*) Evy Meijer¹²⁰, analizowany w rozdziale 3. Główna bohaterka opowieści uczy się bowiem komunikowania z bogatkami w jej ogrodzie nie z pomocą ludzkiego języka, ale właśnie poprzez zwrócenie uwagi na to, jak mowa ciała zwierzęcia czy wydawane przez ptaki dźwięki można wykorzystać w tworzeniu więzi międzygatunkowej. Podobne zresztą próby zrozumienia etologii zwierzęcej zaobserwujemy także w trakcie analizy *Arabelli Knox* Domiena Sleeckxa, w której fabule różni narratorzy zwracają uwagę na więź łączącą człowieka z koniem – zawieraną, ponownie, przez naukę różnych komunikatów zwierzęcych¹²¹.

Komunikaty takie przedstawione w utworach będą miały oczywiście dwojaką naturę. Z jednej strony będą stanowiły realistyczne (a przynajmniej wiarygodne) ukazanie etologii zwierzęcej, który agens interpretujący (fokalizator) będzie próbował zrozumieć jako mu zupełnie obce, takie, do

¹¹⁹ S. M. Pyke, *Animal Visions...*, passim.

¹²⁰ E. Meijer, *Het vogelhuis*, Amsterdam 2020.

¹²¹ D. Sleeckx, *Miss Arabella Knox. Eene peerdengeschiedenis*, w: *Ontmoetingen*, Gent: J.S. van Doosselaere 1855, s. 5-58.

których to on musi się dostosować (jak u Meijer). Z drugiej strony mogą stanowić pole do antropomorfizującej interpretacji tejże etologii w ramach próby przełożenia emocji czy zachowań zwierzęcych na realia ludzkie w celu lepszego poznania bytu pozaludzkiego, co zaobserwujemy przykładowo w opowiadaniach Antona Koolhaasa w rozdziale 5¹²². Różnorodne ujęcia zoosemiotyki zostaną zastosowane w analizach i gdy to będzie konieczne dla poprawnego odczytania utworu, zasygnalizuję odniesienia do tego nurtu badawczego.

Kwestia zoosemiotyki okazuje też szczególnie ważna dla narratologii w ogóle. Niezależnie bowiem od tego, czy postać zwierzęcia będzie przedstawiana jako bohater antropomorficzny, czy nie, nadal w kwestiach uwiarygodnienia tejże postaci jako rzeczywiście reprezentującej realne zwierzę (lub przynajmniej odnoszącej się do takiego zwierzęcia), konieczne będzie odnoszenie się do etologii zwierzęcej. Wykorzystując narratologiczne metody badania tekstu, możliwe będzie wyszczególnienie tych elementów narracyjnych, które potwierdzają obecność zwierzęcego pierwiastka w przedstawianych postaciach zwierzęcych oraz funkcji, jaką ów pierwiastek odgrywa w trakcie interpretacji roli antropomorfizacji w utworze.

1.3. Pojęcie antropomorfizacji z perspektywy teorii posthumanistycznych (*animal studies*)

Antropomorfizacja opisywana w tym akapicie traktowana jest przede wszystkim jako zjawisko antropologiczne, ze względu na aspekty kulturowe i filozoficzno-religijne będące pojęciem blisko związanym z problematyką posthumanistycznych nurtów postrzegania relacji człowieka i zwierzęcia opisywanych powyżej (zookrytyka, zoopoetyka, zoosemiotyka itd.).

Z uwagi na literaturoznawczy charakter monografii antropomorfizacja jest też czy raczej – przede wszystkim – ujęta jako zespół zjawisk narracyjnych, których efektem ma być stworzenie postaci antropomorficznej, co zostanie wykazane w tym podrozdziale, a także, bardziej szczegółowo,

¹²² A. Helman, *Mijn aap lacht*, Amsterdam 1991.

w rozdziale kolejnym, poświęconym metodologii. Bo choć problem antropomorfizacji przenika do innych dziedzin nauki (choćby do wspomnianych badań kulturoznawczych i filozoficznych), antropomorficzne wyobrażenie bytu pozaludzkiego (w tym wypadku: zwierzęcia) najbardziej obrazowo przedstawiane jest właśnie w utworach literackich, zatem w przypadku prozy fikcjonalnej także z pomocą pewnych (i jak przekonamy się w dalszej części monografii: konkretnych!) zabiegów narratologicznych.

Stwierdzić należy, iż proza fikcjonalna oraz dzieła krytyczne powstające w ramach nurtu badań posthumanistycznych stoją w opozycji do tradycji antropocentryczności kultury¹²³. Postulują zerwanie z antropocentryzmem, co w ramach utworów literackich wykorzystujących topikę zwierzęcą może wiązać się z wprowadzeniem w charakterze narratorów i fokalizatorów złożonych psychicznie i fizycznie postaci pozaludzkich, np. zwierzęcych¹²⁴. Należy przy tym wskazać, iż zabieg ten, choć obecny już niekiedy w dziełach wcześniejszych, w ramach nurtu posthumanistycznego oparty jest na krytyce antropocentryzmu, nie zaś jedynie chęci poznania tego, co znajduje się poza kognicją ludzką. Mając przy tym charakter trudny, przypuszczalnie nawet niemożliwy do spełnienia, posthumanistyczny postulat zerwania z antropocentryzmem powinien być odczytany przede wszystkim jako (utopijny) manifest artystyczny i społeczny, tworzący raczej nurty eksperymentalne. Nie zmienia to jednak faktu, iż jeśli wybiera się jako przedmiot badań teksty antropomorfizujące zwierzęta, dominującą perspektywą będzie właśnie ta ludzka – antropocentryczna. Nie wyklucza to natomiast świadomej kreacji postaci zwierzęcych w taki sposób, aby uwypuklić ich obcy człowiekowi sposób postrzegania świata, zwłaszcza w odniesieniu do tekstów z ostatnich lat XX wieku oraz z wieku XXI.

Zwierzęta antropomorficzne, tj. posiadające pewne cechy ludzkie, najczęściej: zdolność mowy, postrzeganie świata bliskie ludzkiemu lub wręcz z nim

¹²³ E. Bińczyk, *Epoka człowieka. Retoryka i marazm antropocenu*, Warszawa 2018, s. 24-27.

¹²⁴ E. Hoffmann, *Queering the Interspecies Encounter: Yoko Tawada's "Memories of a Polar Bear"*, w: *What Is Zoopoetics? Texts, Bodies, Entanglement*, red. K. Driscoll, E. Hoffmann, Cham 2018, s. 151.

identyczne (gr. *άνθρωπος* i *μορφή* – odpowiednio „człowiek” i „kształt”¹²⁵), w pewnym stopniu zostają pozbawione swojego naturalnego miejsca w przyrodzie na rzecz utożsamienia ich w sposób metaforyczny z cechami ludzkimi, przypisującego im konkretne role, cechy oraz perspektywy. Wiąże się to ze skłonnościami człowieka do wyjaśniania świata na podstawie i z pomocą elementów istniejących już wokół niego. Łączył on pewne cechy świata przyrody z (antropocentrycznymi) aspektami życia ludzkiego, przypisując im metaforyczne wartości przenikające do religii i literatury¹²⁶.

Jak wcześniej wspomniano, literatura posthumanistyczna wykorzystująca topikę zwierzęcą będzie unikała antropomorfizacji, choć należy mieć przy tym w pamięci zaproponowany przeze mnie postulat odrzucenia tabu antropomorfizacji postaci zwierzęcych. Możliwe jest jednak stosowanie badań ekokrytycznych, zookrytycznych i zoopoetycznych itd. również w odniesieniu do zwierząt literackich o cechach antropomorficznych. W celu autentyfikacji lub urealnienia postaci zwierzęcych autor dzieła powinien wskazywać na konkretne cechy zewnętrzne lub behawioralne opisywanych gatunków zwierzęcych zgodne z ich naturalną etologią, aby postać taka nie okazała się jednowymiarowa, stanowiła natomiast przekonującą kreację artystyczną.

Należy wyraźnie stwierdzić, iż antropomorfizacja, jakkolwiek obecna zawsze w pewnym stopniu w literaturze tworzonej przez i dla człowieka, ogranicza perspektywy inne niż ludzkie lub, inaczej mówiąc, w ograniczonym stopniu wyposaża postacie w inną (zwierzęcą) perspektywę¹²⁷. Zbliżony efekt może mieć także zabieg wprowadzenia elementów teriantropicznych (zoomorficznych), tj. przemiany bytu ludzkiego w zwierzę, umożliwiając mu tym samym zmianę sposobu oglądu świata¹²⁸.

Choć motywowana fabularnie droga, którą musi przebyć czytelnik, aby poznać w pewien sposób świat zwierzęcy, zdaje się podobna, efekt zaznajomienia,

¹²⁵ M. Głowiński et al. (red.), *Słownik terminów literackich*, Wrocław 2002, s. 34, 35.

¹²⁶ Ibidem.

¹²⁷ A. Barcz, M. Dąbrowska (red.), *Zwierzęta, gender, kultura. Perspektywa ekologiczna, etyczna i krytyczna*, Lublin 2014, s. 50.

¹²⁸ B. Kaszowska-Wandor, *Teriantropie. Animal studies i (od)stawanie się człowiekiem*, „WIELOGŁOS” 2018, nr 35, z. 1, s. 47.

czyli prawda utożsamiana z percypowanym światem zwierzęcym, może być różna ze względu na doznania fokalizatora opisującego zdarzenia i rzeczywistość. Można bowiem założyć, iż zwierzę antropomorficzne, wyposażone w konkretne doznania oraz zmysły charakterystyczne dla swojego gatunku, będzie w stanie dokładniej (tj. bardziej wiarygodnie) przedstawić sposób, w jaki odbiera rzeczywistość na poziomie stosowanej w utworze narracji i fokalizacji, niż ludzki bohater literacki przeobrażony w dane zwierzę, a tak przynajmniej wynikałoby z zasady tzw. dobrowolnego zawieszenia niewiary (*willing suspension of disbelief*) czy paktu fikcyjnego¹²⁹. W drugim, teriantropicznym wariacie istnieje ryzyko, że wcześniejsze doświadczenia, wyłącznie ludzkie, które, jak można założyć, posiadała przemieniona postać, mogą wyraźnie wpłynąć na odbieranie i opisywanie rzeczywistości w zwierzęcej powłoce, a zatem także na wiarygodność relacji zwierzęcej części postaci. Taka postać staje się również często pośrednikiem między gatunkiem ludzkim a zwierzęcym. Komunikując się (mniej lub bardziej swobodnie) z przedstawicielem innego gatunku, może dostarczyć czytelnikowi perspektywy i doświadczeń z pierwszej ręki. Zastosowanie teriantropizmu łączy się silnie z gatunkami literackimi czerpiącymi z ponadnaturalnych motywów i toposów – surrealizmem, fantastyką czy realizmem magicznym – wydaje się zatem środkiem do osiągnięcia efektu defamiliaryzacji. W wypadku antropomorfizacji poznanie perspektywy zwierzęcej zdaje się o wiele bardziej subtelne i może zostać wprowadzone w szerszym wyborze gatunków literackich. Przykładem może być teriantropia obecna w *Przemianie* Franza Kafki, gdzie metamorfoza Gregora Samsy w owada jest zabiegiem artystycznym pozwalającym ujawnić prawdę nie o owadach, lecz o człowieku i społeczeństwie¹³⁰.

Teriantropia, jak wskazuje Hawkhee, łączy się w ramach *animal studies* także z nurtem badań nad zoostylistyką, czyli problematyką metaforycznych przedstawień zwierząt jako niejednorodnych symboli już w czasach antycznych¹³¹. Według Hawkhee, w ramach tychże badań teriantropomor-

¹²⁹ T. Z. Majkowski, *W cieniu białego drzewa. Powieść fantasy w XX wieku*, Kraków 2013, s. 36.

¹³⁰ F. Kafka, *Przemiana*, w: *Wybór prozy*, tłum. L. Czyżewski et al., Wrocław 2018, s. 24-83.

¹³¹ D. Hawkhee, *Rhetoric in Tooth and Claw. Animals, Language, Sensation*, Chicago, London 2017, s. 40.

fizm stoi w sprzeczności z antropomorfizacją – narzędziem służącym przedstawianiu postaci zwierzęcej jako niejednoznacznego, wielowymiarowego bohatera, choć nadal z perspektywy antropocentrycznej¹³². Zoostylistyka zrywa z takimi ramami (a przynajmniej postulat ów jest stawiany) w celu ukazania, iż zwierzę w literaturze nigdy nie było i nie jest jednoznacznym symbolem, lecz stanowi wielopłaszczyznowy obiekt interpretacji, ograniczony przede wszystkim przez akcje czy cechy przypisane wybranym gatunkom, czego celem ma być wywołanie w odbiorcy utworu konkretnych uczuć i emocji¹³³. Drugim zaś problemem omawianym w zoostylistyce jest kwestia przedstawienia gatunków zwierząt jako przedstawicieli grupy, nie zaś jako jednostek, w odróżnieniu od postaci ludzkich¹³⁴.

Co ciekawe, teriantropomorfizacja i antropomorfizacja zdają się stanowić składniki tego, co Giorgio Agamben nazywa „maszyną antropologiczną” (ang. *Anthropological Machine*)¹³⁵. Badacz wskazuje na język – czynnik determinujący człowieka jako istotę oddzielną od świata zwierząt, jednak nadal z nim związaną przede wszystkim historycznie. Język ma być w tym modelu wytworem właśnie kultury i historii, zupełnie oddzielnym od ciała ludzkiego czy zwierzęcego. Bez niego „bycie człowiekiem” jest niemożliwe. Taka też jest zresztą idea badania Agambena, sprawdza on bowiem, jaka jest granica człowieczeństwa, bez których elementów obecnych w życiu człowieka pozostaje on nadal ludzki. Lub odwrotnie, zatem jak wiele elementów nie-zwierzęcych (ludzkich) można dodać zwierzęciu, aby pozostało ono zwierzęciem lub stało się bardziej ludzkie? Jasno widać tutaj związek z antropomorfizacją, strategiom tworzenia tego typu towarzyszą bowiem te same pytania, zwłaszcza w utworach satyrycznych. Wszelkie zabiegi uczłowieczające zwierzę muszą skorzystać właśnie z tych elementów, które jasno zostaną rozpoznane przez czytelnika jako wyłącznie ludzkie.

Wracając do kwestii samego języka, w ujęciu badań posthumanistycznych można byłoby postawić tutaj prowokujące pytanie (zwłaszcza w kontekście

¹³² Ibidem, s. 40, 41.

¹³³ Ibidem, s. 4, 41, 63.

¹³⁴ Ibidem, s. 4, 41.

¹³⁵ G. Agamben, *The Open: Man and Animal*, Stanford 2014, s. 35.

zoosemiotyki): w którym momencie zwierzę lub człowiek wytwarza język jako narzędzie. Oczywiście odpowiedź na tę kwestię jest zdecydowanie trudna do ustalenia, zależna od granicy stawianej definicji języka. Niemniej Agamben z pewnością ma tutaj na myśli ludzki język o rozbudowanym systemie gramatycznym, zdolny do tworzenia skomplikowanych pojęć abstrakcyjnych, auto-referencyjny, którego nie odnajdujemy nigdzie indziej w świecie przyrody. Stan zawieszenia między człowiekiem-zwierzęciem (zwierzęciem uczącym się mowy) i zwierzęciem-człowiekiem (istotą ludzką pozbawioną języka) stanowi problem, którego zdaniem Agambena aktualnie badacze nie potrafią jasno nazwać¹³⁶.

Powracając jednak do kwestii literaturoznawczych, według Jamesa P. Carsona antropomorfizacja przeplata się także z takimi zagadnieniami jak personifikacja czy disneyfikacja¹³⁷, przy czym antropomorfizacja może być rozumiana m.in. jako zabieg retoryczny, stając się pokrewną personifikacji lub prozopopei, co zbieżne jest chociażby z definicją Michała Głowińskiego¹³⁸. Antropomorfizację odróżnia od personifikacji przede wszystkim cel szeroko rozumianej humanizacji (uczłowieczenia) zwierzęcia. W przypadku antropomorfizacji, jak zauważa Carson, zakłada się potrzebę ukazania emocji i myśli zwierzęcia właśnie jako zwierzęcia¹³⁹. W personifikacji zaś aspekt ludzki (często reprezentujący jakąś grupę społeczną) implementowany jest w postaci nie-ludzkiej tylko pod wybranymi względami¹⁴⁰.

Interesujące spostrzeżenie względem antropomorfizacji i personifikacji wprowadza także *Algemeen letterkundig lexicon* (*Powszechny leksykon literacki*). W definicji antropomorfizacji autorzy rozróżniają antropomorfizację związaną z nadaniem cech ludzkich bytom nadnaturalnym i abstrakcyjnym (bogom, elementom przyrody nieożywionej) oraz antropomorfizację postaci zwierzęcych w literaturze, które wyrastać mają z tradycji bajek

¹³⁶ Ibidem, s. 35-38.

¹³⁷ J. P. Carson, *Anthropomorphism, Personification, and Humanization in William Wordsworth's Dog Poems*, w: *Reading Literary Animals. Medieval to Modern*, red. D. Ryan, J. Spencer, New York, London 2020, s. 246.

¹³⁸ Ibidem, s. 246, 247. Także: J. Sławiński (red.), *Słownik terminów literackich*, Wrocław 1988, s. 33.

¹³⁹ Ibidem, s. 247.

¹⁴⁰ Ibidem, s. 246.

zwierzęcych¹⁴¹. Najbardziej interesujący w obrębie niniejszej monografii będzie naturalnie ten drugi wariant, w ramach którego zwierzę ma otrzymać całkowitą perspektywę ludzką, gdy ciało może pozostać zwierzęce lub ludzkie¹⁴². Mając jednak na uwadze spostrzeżenia co do postrzegania postaci zwierzęcej w utworach literackich w kontekstach ekokrytycznych, naturalne zdaje się, zwłaszcza względem literatury współczesnej, iż rama antropomorfizacji jest znacznie szersza, a przedstawiana w leksykonie definicja zbyt wąska.

Antropomorfizację według wspomnianego leksykonu odróżnia od personifikacji przede wszystkim metaforyczność tej drugiej. Gdy antropomorfizacja stanowi niepodważalny w ramach zawieszenia niewiary element świata przedstawionego, personifikacja bazuje na domysłach i zdolnościach interpretacyjnych czytelnika, porównaniach¹⁴³. Stanowi to z pewnością wartościowe uzupełnienie tego, jak personifikację odróżnia Carson.

Jak zauważa badacz, disneyfikacja sytuuje się pomiędzy personifikacją a antropomorfizacją, choć wyraźnie skłania się ku pierwszej z tych strategii. Jednocześnie ogranicza znaczenie elementów kulturowych na rzecz komercjalizacji stereotypowych motywów związanych z topiką zwierzęcą. Zjawisko to jest charakterystyczne przede wszystkim dla mediów innych niż literatura, zwłaszcza filmu.¹⁴⁴

Kolejnym obszarem połączonym z przedstawieniem zwierząt antropomorficznych jest problematyka analizy postaci hybrydowych, posiadających np. ze względu na magiczną interwencję cechy zarówno ludzkie, jak i zwierzęce. Mowa tu przede wszystkim o mitologicznych stworzeniach (minotaurach, centaurach, faunach itd.), które zakorzeniają się w kulturze, budując własną symbolikę lub korzystając z tej związanej ze zwierzęciem¹⁴⁵.

¹⁴¹ B. A., *Antropomorfisme*, w: *Algemeen letterkundig lexicon*, DBNL 2012, https://www.dbnl.org/tekst/dela012alge01_01/dela012alge01_01_03408.php (dostęp: 19.10.2022).

¹⁴² Ibidem.

¹⁴³ Idem, *Personificatie*, w: *Algemeen letterkundig lexicon*, DBNL 2012, personificatie Algemeen letterkundig lexicon – DBNL (dostęp: 12.03.2023).

¹⁴⁴ J. P. Carson, *Anthropomorphism, Personification, and Humanization in William Wordsworth's Dog Poems*, s. 247.

¹⁴⁵ *Hybrydy ludzko-zwierzęce*, w: *Słownik polskiej bajki ludowej*, red. V. Wróblewska, <https://bajka.umk.pl/slownik/lista-hasel/haslo/?id=102> (dostęp: 07.05.2021).

Niezaprzeczalnie w przypadku hybrydy ludzko-zwierzęcej to część ludzka dominuje w literackim i kulturowym przedstawieniu postaci – zarówno fizycznie, jak i psychicznie. Cechy zwierzęce w zachowaniu oraz w wyglądzie stanowią urozmaicenie postaci, jak też całości dzieła, wskazują ponadto na silny związek (najczęściej sakralno-rytualny) danego zwierzęcia z człowiekiem. Hybrydyzacji podlegają bowiem przede wszystkim te gatunki zwierzęce, z którymi człowiek zbudował najbliższą więź, lub których symboliczne cechy mogą wypuklić pewne elementy w hybrydowej postaci, jak obserwujemy np. w tradycji mitologicznej czy religijno-sakralnej¹⁴⁶. Na potrzeby niniejszej monografii hybrydy ludzko-zwierzęce nie będą brane pod uwagę, gdyż nie mają na celu antropomorfizacji zwierzęcia, lecz stworzenie istoty odmiennej zarówno od człowieka, jak i od zwierzęcia, ale (jedynie) zewnętrznie. Czytelnik nie żywi wątpliwości, iż obcując z taką hybrydą, nie ma do czynienia ze zwierzęciem czy człowiekiem, tylko właśnie z zupełnie nowym bytem. I choć podobne cele zakłada również tworzenie antropomorficznego zwierzęcia w literaturze, kluczowym aspektem przy powstawaniu hybrydy mitologicznej nie jest ukazanie realności elementów zwierzęcych w postaci zwierzęcej, tylko uwypuklenie symbolicznego aspektu hybrydalnej istoty. Dodatkowo należy wziąć pod uwagę, iż hybrydy ludzko-zwierzęce od antyku aż po współczesną literaturę fantastyczną podlegały innemu (choć częściowo zbieżnemu) procesowi recypowania i utrwalania w literaturze.

Dalej należy omówić kwestię samego nazewnictwa w języku polskim. Wydaje się bowiem, że może powstać pewna niejasność ze względu na fakt, iż opisywane w tym oraz w kolejnym rozdziale zjawisko może nosić dwie nazwy: „antropomorfizacja” oraz „antropomorfizm”. W *Słowniku terminów literackich* pod redakcją Janusza Sławińskiego pojawia się wyłącznie antropomorfizacja¹⁴⁷. Natomiast *Wielki Słownik Języka Polskiego* wskazuje słowo „antropomorfizm”¹⁴⁸, zaś *Słownik Języka Polskiego* PWN traktuje oba

¹⁴⁶ Ibidem.

¹⁴⁷ J. Sławiński (red.), *Słownik terminów literackich*, Wrocław 1988, s. 33.

¹⁴⁸ B. A., *Antropomorfizm*, w: *Wielki Słownik Języka Polskiego*, <https://wsjp.pl/haslo/podglad/101708/antropomorfizm/5257492/metafora> (dostęp: 19.10.2022).

wyrazy jako tożsame¹⁴⁹. Także w dyskursie badawczym literaturoznawcy korzystają z obu terminów w podobnym stopniu. Jak wskazują wyszukiwania w Google Scholar na dzień 09.03.2026, nieznacznie dominujące jest wykorzystanie terminu „antropomorfizm” (2230 wyników) względem „antropomorfizacji” (1320 wyników). Niemniej prace tam prezentowane dotyczą różnych dziedzin nauki – w tym innych niż literaturoznawstwo.

W niniejszej monografii konieczne staje się wskazanie terminu, który będzie wiodący w stosowanej terminologii. Nie uważam, aby właściwe oraz owocne było wykazanie, który z zaprezentowanych dwóch powinien być wyłącznie używany w zakresie literaturoznawstwa, jako że są to terminy znacznie do siebie zbliżone. Natomiast przyglądając się bliżej konstrukcji wyrazów, skłaniam się ku „antropomorfizacji” jako bardziej kompatybilnej z proponowanym przeze mnie badaniem. „Antropomorfizacja” wskazuje bowiem wyraźnie na proces, na coś, co jest w trakcie, co przebiega. Biorąc pod uwagę, iż dominującą metodologią, jak zostanie to przedstawione w kolejnym rozdziale, jest narratologia, wskazująca właśnie na procesy (narracyjne, fabularne), również i opisywane zjawisko powinno być odebrane jako rodzaj procesu. „Antropomorfizm” z kolei postrzegam jako coś stałego, dokonanego, niepodważalnego. Opisałbym to określenie jako bliższe sztukom wizualnym, w których odbiorca z łatwością określa antropomorficzność danej istoty, inaczej jak podczas lektury tekstu, gdzie antropomorfizacja pojawia się stopniowo, często na różnych płaszczyznach (fizyczności, zachowań czy myśli). W podobny sposób pojęcie „antropomorfizacji” w swoich badaniach stosują przykładowo Dominika Zwierkowska oraz Krzysztof Adamczyk¹⁵⁰ czy Ewa Oronowicz-Kida¹⁵¹.

Co ciekawe, podobny spór wydaje się nieobecny w terminologii w językach angielskim i niderlandzkim, gdzie stosuje się zdecydowanie

¹⁴⁹ Idem, *Antropomorfizacja*, w: *Słownik Języka Polskiego PWN*, <https://sjp.pwn.pl/sjp/antropomorfizacja;2550250.html> (dostęp: 19.10.2022).

¹⁵⁰ D. Zwierkowska, K. Adamczyk, *Antropomorfizacja zwierząt – dylemat współczesnych relacji człowiek-zwierzę*, „Przegląd Hodowlany” 2021, nr 4, s. 25-29.

¹⁵¹ E. Oronowicz-Kida, *Zwierzę jak człowiek, czyli antropomorfizacja psów w zoonimach i zoochrematonimach*, „Prace Językoznawcze” 2022, nr XXIV, z. 2, s. 35-46.

pojęcia (odpowiednio) „anthropomorphism”¹⁵² oraz „antropomorfisme”¹⁵³, brzmieniowo bliższe polskiemu „antropomorfizmowi”.

1.4. Niderlandzka literatura o zwierzętach – stan badań

1.4.1. „*Dierenverhaal*” jako pojęcie gatunkowe

W literaturoznawstwie niderlandzkim istnieje termin nierozłącznie związany z topiką zwierzęcą. Mowa tutaj o gatunku *dierenverhalen* – opowieści zwierzęcych lub opowieści o zwierzętach. Celem niniejszego podrozdziału jest przytoczenie wyboru definicji tego terminu, skonfrontowanie ich oraz określenie miejsca antropomorfizacji w ramach tego gatunku. Punktem wyjścia będą definicje zaczerpnięte ze słowników i leksykonów, dalej zaś przechodząc do definicji popularnonaukowej Maartena Looija oraz naukowego omówienia kwestii gatunku przez Jacquesa Vosa.

Algemeen letterkundig lexicon (*Powszechny leksykon literacki*), niderlandzkojęzyczny leksykon terminów kluczowych dla literaturoznawstwa (w szczególności niderlandzkiego), definiuje opowieści zwierzęce jako gatunek współczesny, rozwijający się od XIX wieku, mający na celu ukazanie w utworze postaci zwierzęcej we właściwych dla siebie warunkach bytowania. W odróżnieniu od tekstów literackich z wieków wcześniejszych elementem charakterystycznym ma być całkowite odrzucenie lub zredukowanie pierwiastków humorystycznych i symbolicznych. Czytamy tam, że są to opowieści: „w których [postać zwierzęcą] jest niejako zarysowana w swojej własnej zwierzęcej egzystencji [*waarin het als het ware in zijn eigen dierlijk bestaan wordt geschetst*]”¹⁵⁴. Jako reprezentantów wskazuje się

¹⁵² A. Horowitz, *Anthropomorphism*, w: *Encyclopedia of Human-Animal Relationships*, red. M. Bekoff, Westport 2007, s. 60–66.

¹⁵³ B. A., *Antropomorfisme*, w: *Algemeen letterkundig lexicon*, DBNL 2012, https://www.dbnl.org/tekst/dela012alge01_01/dela012alge01_01_03408.php (dostęp: 19.10.2022).

¹⁵⁴ Idem, *Dierenverhaal*, w: *Algemeen letterkundig lexicon*, red. L. Bernaerts et al., https://www.dbnl.org/tekst/dela012alge01_01/dela012alge01_01_00681.php (dostęp: 07.05.2021).

Toona Tellegen oraz Antona Koolhaasa¹⁵⁵. Wyszczególniamy na tym etapie dwa obszary problemowe definicji: zawężenie czasu powstania utworów oraz ograniczenie względem realności zwierzęcia. Definicja pochodząca z tego leksykonu zdecydowanie kieruje się w stronę tendencji badawczych opisywanych już ścieżek badawczych (ekokrytyka, *animal studies*), określając w ramach *dierenverhalen* jedynie utwory współczesne, skupione na aspekcie zwierzęcym.

Jacques Vos w *Lexicon van de jeugdliteratuur* (*Leksykonie literatury młodzieżowej*) jako główną cechę opowieści o zwierzętach w literaturze dziecięcej i młodzieżowej wskazuje zdominowanie postaci zwierzęcej przez zachowania ludzkie tak długo, jak zwierzęta te nie są w pełni realne lub ich aspekt zwierzęcy nie zostaje całkowicie zdominowany przez cechy ludzkie¹⁵⁶. Za Georgem Haasem opisuje, iż zwierzę takie powinno stać w centralnym punkcie opowieści (wpływa bezpośrednio na rozwój akcji lub przybliżona zostaje bliżej szeroko rozumiana wiedza o zwierzętach)¹⁵⁷. Wyklucza to zatem fabuły, w których obecność zwierząt jest jedynie tłem estetycznym. Dalej zaś konfrontuje to z definicją Johna Rowa Townsenda, który wskazuje na dwa główne nurty opowieści o zwierzętach: te, w których zwierzęta są antropomorficzne, oraz te, w których zwierzę jest kluczowe dla utworu bez wprowadzania antropomorfizacji. To zaś zestawiane jest dalej przez Vosa z definicją proponowaną przez Margaret Blount, wyróżniającą bajki zwierzęce, fantasy zwierzęce (mity, opowieści o zwierzętach noszących ubrania itd.) i „zwierzęce rajske ogrody” (w których nie występują postaci ludzkie)¹⁵⁸. W tym wypadku nie ma mowy o ograniczeniu czasu powstania utworów. Badacz dopuszcza szeroki wachlarz gatunków literackich z wykorzystaniem topiki zwierzęcej, jednak nadal kluczowa pozostaje kwestia podkreślenia zwierzęcego aspektu (antropomorfizowanej) postaci zwierzęcej.

¹⁵⁵ Ibidem.

¹⁵⁶ J. Vos, *Dierenverhalen*, w: *Lexicon van de jeugdliteratuur*, red. J. van Coillie et al., https://www.dbnl.org/tekst/coil001lexi01_01/lvdj00261.php (dostęp: 22.01.2022), s.s. 1.

¹⁵⁷ Ibidem.

¹⁵⁸ Ibidem, s. 2.

Diereverhalen według *Syllabus Literaire Begrippen* (*Sylabusa terminów literackich*) – opracowania popularnonaukowego – odnosi się ogółem do tekstów literackich, w których zwierzę odgrywa alegoryczną rolę, wcielając się w człowieka, reprezentując wybrane jego cechy, a jako przykłady przywołuje się przede wszystkim utwory bajkowe oraz średniowieczny epos o Lisie Reinardzie¹⁵⁹. Nie obserwujemy zatem zawężenia tematycznego pod kątem realności czy zwierzęcości postaci zwierzęcych opisywanych w utworach. Zdecydowanie jednak termin ten, zgodnie z synchronicznym postrzeganiem literatury i literaturoznawstwa niderlandzkiego, wydaje się być zbyt szeroki, gdyż ujęcie literatury związanej z topiką zwierzęcą przed XIX wiekiem opisać można jako oddzielny zakres tematyczny. Odnosząc się do *Algemeen letterkundig lexicon*, wyszczególnić chociażby można też takie gatunki, jak *dierendicht*¹⁶⁰, *dierenepiek*¹⁶¹ czy *dierenroman*¹⁶², które również w tym kontekście można byłoby odczytać jako podgatunki czy synonimy *dierenverhalen*. Stąd też tę (lakoniczną) definicję postrzegam jako mało użyteczną, zaś dla niniejszej monografii – niepraktyczną.

W popularnonaukowym studium o zwierzętach w literaturze niderlandzkiej Maarten Looij zaznacza, iż terminu *dierenverhalen* można używać diachronicznie w odniesieniu do literatury wieków wcześniejszych¹⁶³. Zdaniem Looija opowieściami o zwierzętach – oprócz tekstów autorów

¹⁵⁹ *Dierenverhalen*, w: *Syllabus Literaire Begrippen*, <https://www.encyclo.nl/Media/Syllabus-literaire-begrippen.php> (dostęp: 07.05.2021).

¹⁶⁰ Utwory literackie (wierszem lub prozą) początkowo o sakralnym charakterze, blisko związane z mitologiami. Wyraźnie widoczny jest w nich wątek magii, sił nadprzyrodzonych, nadnaturalnych zdolności zwierząt. B. A., *Dierendicht*, w: *Algemeen letterkundig lexicon*, red. L. Bernaerts et al., *dierendicht* Algemeen letterkundig lexicon – DBNL (dostęp: 14.03.2023).

¹⁶¹ Eposy wykorzystujące antropomorficzne satyryczne postacie zwierzęce, historycznie zawężone do tekstów antycznych po łacinie oraz średniowiecznych. Przykładem jest wspomniany epos o Lisie Reinardzie. B. A., *Dierenepiek*, w: *Algemeen letterkundig lexicon*, red. L. Bernaerts et al., *dierenepiek* Algemeen letterkundig lexicon – DBNL (dostęp: 14.03.2023).

¹⁶² Opowieści pisane prozą stawiające zwierzę w roli ludzkiego głównego bohatera. Przykładem ponownie są opowieści o Lisie Reinardzie. B. A., *Dierenroman*, w: *Algemeen letterkundig lexicon*, red. L. Bernaerts et al., *dierenroman* Algemeen letterkundig lexicon – DBNL (dostęp: 14.03.2023).

¹⁶³ M. Looij, *Van fabeldier tot weekend beest. Negen thema's in Nederlands dicht en onacht over dieren*, Utrecht 1988, s. 38, 39.

współczesnych – są także utwory np. przedstawiciela niderlandzkiego pokolenia poetów roku 1880, Frederika van Eedena¹⁶⁴, natomiast początków gatunku należy doszukiwać się już w bajkach ezopowych i średniowiecznych eposach zwierzęcych, przede wszystkim w kontekście niderlandystycznym w eposie o Lisie Reinardzie¹⁶⁵. Zauważalna jest także według Looija znaczna luka w twórczości na temat zwierząt rozumianych nie tylko jako symbole. Jego zdaniem od późnego średniowiecza aż do XIX wieku zwierzęta pozostawały zredukowane do roli surogatów ludzi, aby powrócić do ich podwójnego wymiaru w okresie powojennym¹⁶⁶. Thomas Vaessens tłumaczy ów powrót jako potrzebę ucieczki od rzeczywistości w drugiej połowie XX wieku (co nie jest w pełni spójne z założeniami zookrytyki i zoopoetyki)¹⁶⁷. Dotknięci wojną artyści oraz czytelnicy potrzebowali zdaniem Vaessensa odrealignienia, żeby choć na chwilę zapomnieć o wszechobecnej tragedii. Zarazem opowieści o zwierzętach, realizm magiczny, fantastyka i inne nurty oraz gatunki z sukcesem funkcjonowały jako krytyka problemów społecznych zakamuflowanych w ramach fantastyczności¹⁶⁸. Zauważalny jest tutaj simultaniczny, równy pod względem wagi dla wydarzeń utworu udział postaci ludzkich i zwierzęcych jako ucieleśnienia pewnych aspektów człowieka i społeczeństwa.

Warto nadmienić przy tym, że wybranie przez autora postaci zwierzęcej o konkretnych cechach (zewnętrznych oraz behawioralnych) nie może być przypadkowe. Kreując tego typu hybrydowego bohatera, twórca musi wziąć pod uwagę powszechność wiedzy o danym gatunku zwierzęcym oraz konteksty społeczne, etyczne i kulturowe związane z danymi cechami. Pierwsza z obserwacji wydaje się oczywista – jeśli autor pragnie powiązać daną cechę (ludzką) z elementem zwierzęcymi (zachowaniem, wyglądem zewnętrznym itd.), konieczne jest nawiązanie do istoty, która czytelnikowi będzie znana lub wyda się prawdopodobna. Przykładowo: oczywiste wydaje

¹⁶⁴ Ibidem, s. 59.

¹⁶⁵ Ibidem, s. 39-55.

¹⁶⁶ Ibidem, s. 59-63.

¹⁶⁷ T. Vaessens, *Geschiedenis van de moderne Nederlandse literatuur*, Nijmegen 2013, s. 157.

¹⁶⁸ Ibidem.

się, że w łatwiejszy sposób będzie można skonstruować antropomorfizację zwierzęcia, odnosząc się do dźwięków przez nie wydawanych niż przez odniesienia do flory bakteryjnej na skórze.

Drugi postulat zakłada, że antropomorfizacja ma na celu rzeczywiste odniesienie się do jakiegoś elementu codzienności człowieka – cech, które obserwuje w sobie lub jego bliskich. Te nie pozostają wolne od konotacji z konkretnymi zachowaniami społecznymi człowieka (np. opiekuńczość – matka) lub konkretnymi postaciami historycznymi. Stąd też, dobierając cechy antropomorficzne, konieczne jest wyważenie ich relacji z podkreślonymi cechami zwierzęcymi lub gatunkiem zwierzęcia.

Tymczasem w definicji Looija zauważyć można tendencję do rozszerzenia tejsz względem ram czasowych oraz kwestii realności postaci zwierzęcej, przez co termin ten wydaje się tożsamy (choć naturalnie szerzej opisany) z wyjaśnieniem znajdującymi się w *Syllabus Literaire Begrippen*.

Vos (za Gerhardem Haasem) opisuje sześć grup opowieści o zwierzętach (*dierenverhalen*), które przypasować można także do konkretnych gatunków literackich: zwierzę jako przykład ludzkiej natury, jako przykład pokonywania wyzwań, jako obcy, jako towarzysz życia, jako istota stojąca poza światem człowieka oraz jako obiekt poznania naukowego (pod kątem nauk przyrodniczych)¹⁶⁹. W każdym z tych wypadków możliwa jest antropomorfizacja postaci zwierzęcej, w niektórych nawet staje się nieodzownym elementem poetyki utworu. Mowa tu w szczególności o pierwszych czterech typach. Zwracam przy tym szczególną uwagę na ostatnią z wymienionych kategorii opowieści, która w praktyce skupia się jedynie na zwierzęcych aspektach takiego bohatera, przez co wprowadzenie elementów antropomorficznych nie jest konieczne bądź okazuje się wręcz zbędne. Niemniej, jak widać, definicja ta jest obszerna, obejmując szerokie spektrum utworów, także tych należących do przedmiotów zainteresowania zookrytyki czy zoopoetyki.

W tym podziale Vos również opowiada się zatem za szerszą definicją *dierenverhalen* pod kątem zarówno okresu powstania utworu i aspektu realności zwierzęcia. Wskazuje przy tym, iż pojęcie to nie jest jednorodne,

¹⁶⁹ J. Vos, *Dierenverhalen...*, s. 2-4.

należy wyszczególnić różne jego typy. W podobny sposób będę postrzegał ten gatunek także i w niniejszej monografii. Nie korzystam jednak ze wspomnianego wyszczególnienia sześciu ścieżek typów opowieści o zwierzętach, w to miejsce zostanie zastosowany model badania antropomorfizacji przedstawiony w rozdziale 2. Mam także na uwadze, iż propozycja Vosa dotyczy literatury dziecięcej i młodzieżowej, której wyznaczniki i cechy nie zawsze są zbieżne z twórczością dla czytelnika dorosłego, zdecydowanie dominującej w obranym przeze mnie korpusie badawczym. Zgodność z teoretycznym ujęciem Vosa dotyczy przede wszystkim niejednorodności wyobrażenia antropomorficznej postaci zwierzęcej, a zatem i opowieści o zwierzętach. W zależności od gatunku dzieła, czasu powstania oraz funkcji postaci zwierzęcej (umoralnienie, reprezentowanie mniejszości etnicznych, przedstawienie istoty zwierzęcia realnego itd.) różne okażą się także obserwowalne odmiany tychże opowieści, co będzie miało swój wydzźwięk w proponowanych przeze mnie typach i wariantach antropomorfizacji postaci zwierzęcej.

1.4.2. Stan badań

W odróżnieniu od przeglądu literatury przedmiotu zawartego na początku rozdziału 1, niniejszy podrozdział ma za zadanie przedstawić jedynie te badania, które wywierają znaczny wpływ na poparcie argumentacji z zakresu przedstawianej posthumanistycznej terminologii pod kątem literatury niderlandzkiej. W praktyce omówienie to stanowi formę podsumowania stanu najważniejszych badań na gruncie literaturoznawstwa niderlandzkiego związanego z ekokrytyką ostatnich lat. Choć pierwsza z przedstawianych pozycji jest pracą popularnonaukową i opublikowaną w 1988, treści w niej zawarte nadal są aktualne, a wspomniane w poprzednich podrozdziałach rzeczowość treści i prostota języka zasługują na wyróżnienie.

Na gruncie literaturoznawstwa niderlandzkiego pojawiają się opracowania warte szczególnej uwagi, chociażby wspomniane już wyżej *Van fabeldier tot weekend beast* Looija¹⁷⁰ z 1988. Pomimo charakteru popularnonauko-

¹⁷⁰ M. Looij, *Van fabeldier tot weekend beast...*, *passim*.

wego/popularyzatorskiego, autor przedstawia w niej przygotowany przez siebie systematyczny zbiór utworów kluczowych dla literaturoznawstwa niderlandzkiego, w których pojawia się topika zwierząt, także antropomorficznych. Z pewnością jest to pierwsze w literaturoznawstwie niderlandzkim opracowanie powstałe z myślą o badaniach nad zwierzętami literackimi. Można nawet założyć, że to właśnie od Looija zaczyna się *animal turn* niderlandzkiego literaturoznawstwa. Antologię cechuje prosty, zrozumiały język, zawiera ona także liczne przykłady (choć niekiedy tylko lakonicznie omówione), dzięki czemu po lekturze tej pozycji swobodnie można przejść do opracowań naukowych. Rozdziały podzielone są na tematyczne zagadnienia (np. „idylle zwierzęce”, „zwierzę symboliczne”, omówienie motywu zwierząt domowych – psa czy kota itd.), w ramach których utwory prezentowane są chronologicznie. Co warto odnotować, Looij tworzy w ten sposób pewien „mikrokanon” narracji o zwierzętach w literaturze niderlandzkiej, niezaprzeczalnie wnosząc znaczny wkład w rozwój refleksji literaturoznawczej w zakresie tematyki zwierzęcej.

W zakresie nowszych badań naukowych należy wskazać monografię poświęconą różnym aspektom analizy obecności postaci zwierzęcych w utworach literackich. Przykładem badania typu *case study* jest Wielka Kustersa *Koolhaas' dieren. Over de biologie van een schrijver*¹⁷¹. Studium to jest poświęcone twórczości i różnym metodom analizy utworów Antona Koolhaasa, pisarza z niderlandzkiego kręgu kulturowego zdecydowanie najbliższego związanego z pojęciem zookrytyki. Praca została opublikowana w 2008 roku. Co ważne, wskazówki opracowane przez Kustersa z powodzeniem przekładają się na synchroniczne i diachroniczne sposoby analizy opowieści o pseudo-podmiotowości postaci zwierzęcej. Pozycja ta jest szczególnie ważna w kwestii poparcia tez odnośnie wyjątkowego charakteru antropomorfizacji obecnej w utworach Koolhaasa.

Innym stosunkowo nowym przykładem jest *Bestiarium. Dieren, mensen en hun sociale geschiedenis* pod redakcją Josephine Hoegaerts oraz Yves Segers¹⁷², przedstawiająca powiązania kulturowe z topiką zwierzęcą

¹⁷¹ W. Kusters, *Koolhaas' dieren. Over de biologie van een schrijver*, Nijmegen 2008.

¹⁷² J. Hoegaerts i Y. Segers (red.), *Bestiarium. Dieren, mensen en hun sociale geschiedenis*, Leuven 2018.

w literaturze niderlandzkiej (2018). Pracę tę należałoby sytuować na granicy zoopoetyki i zookrytyki. Zwraca się w niej bowiem uwagę przede wszystkim na wpływ udziału zwierząt (realnych i fikcyjnych) na życie i rozwój człowieka przez wieki. Autorki uznają zatem społeczny wymiar postaci zwierzęcej za bezpośredni czynnik rozwoju ludzkości. Z perspektywy potrzeb rozprawy jest to studium służące przede wszystkim kontekstualizacji relacji człowieka ze zwierzęciem w Niderlandach, przekładającej się naturalnie na także relacje również w ramach świata przedstawionego w utworach literackich.

Jedną z najnowszych publikacji dotyczących zwierząt w literaturze niderlandzkiej jest *Animals in Dutch Travel Writing, 1800-present* pod redakcją Ricka Honingsa i Esther Op de Beek z 2023¹⁷³. Autorzy rozdziałów analizują różne utwory z kanonu literatury niderlandzkiej na przestrzeni dziejów. W badaniach ze zrozumiałych względów dominuje metoda postkolonialna. Co ciekawe, już sam tytuł sugeruje, iż zakres czasowy badanych utworów zbieżny jest z założeniami niniejszej rozprawy, stanowiąc potwierdzenie, iż badanie postaci zwierzęcych w szerszym ujęciu czasowym nie jest bezzasadne, a być może stanowi nową tendencję badawczą, zbieżną z postulatami *animal studies*.

Do tego nie można pominąć autorów niderlandzkojęzycznych, którzy swoje rozważania publikują w obiegu międzynarodowym w języku angielskim, a których udział w rozwoju badań nad topiką zwierzęcą jest znaczny. Wystarczy spojrzeć na nazwiska autorów związanych z omawianą wcześniej serią „Palgrave Studies in Animals and Literature”, w której regularnie w języku angielskim publikują Holendrzy i Belgowie¹⁷⁴. Przykładem niech będzie *What is Zoopoetics? Texts, Bodies, Entanglement* Kári’ego Driscolla i Evy Hoffmann¹⁷⁵ omawiane wnikliwiej przy zagadnieniu zoopoetyki jako badanie znaczące dla zrozumienia tego terminu. *The Novel and the Multispecies Soundscape* Belga, Bena De Bruyna, pozwala zgłębić problematykę

¹⁷³ R. Honings i E. Op de Beek (red.), *Animals in Dutch Travel Writing, 1800-present*, Amsterdam 2023.

¹⁷⁴ *Palgrave Studies in Animals and Literature*, <https://www.palgrave.com/gp/series/14649> (dostęp: 07.05.2021).

¹⁷⁵ K. Driscoll i E. Hoffmann, *What Is Zoopoetics? Texts, Bodies, Entanglement*, red. K. Driscoll i E. Hoffmann, Cham 2018

udziału dźwięków zwierzęcych w literaturze¹⁷⁶. Nie chodzi tutaj naturalnie (wyłącznie) o problematykę onomatopei, ale szeroko rozumiane sposoby komunikacji między różnymi gatunkami zwierzęcymi – przede wszystkim zaś między człowiekiem a innymi zwierzętami. Zwraca uwagę na różnorodne komunikaty, jakimi posługują się zwierzęta, a także na problem zanieczyszczenia środowiska, wpływającego na kłopoty w tejsze komunikacji (hałas wytwarzany przez człowieka zagłuszający zwierzęta). Tego typu namysł wpisuje się w zakres problematyki ekokrytyki, w szczególności zaś zoosemiotyki.

Wśród interesujących artykułów na temat topiki zwierzęcej z pewnością na uwagę zasługuje m.in. wspomniana wcześniej przy omówieniu kwestii ekokrytyki praca Hoving, opisująca wątki ekologiczne w literaturze niderlandzkiej¹⁷⁷. Przypominając – badanie to skupia się przede wszystkim na aspekcie różnorodności przyrody w Niderlandach oraz na omówieniu twórców, którzy blisko związani są z kwestią edukowania o przyrodzie niderlandzkiej w literaturze.

Pięć lat później interesującą propozycję badawczą opublikowała także Sedláčková, przedstawiając w niej również nawiązania do motywów ekologicznych w prozie fikcjonalnej Niderlandów. Wyszczególnia trzy role postaci zwierzęcej w utworze literackim, każdą opatrując stosownymi przykładami z literatury niderlandzkiej. Nawiązuje przy tym zarówno do posthumanistycznych sposobów postrzegania zwierząt, jak i do klasycznych w literaturoznawstwie perspektyw badawczych traktujących postacie zwierzęce jako symbol lub alegorię. Ponownie, badanie to pomocne było przede wszystkim w zdefiniowaniu ekokrytyki w poprzednich podrozdziałach. Dowodzi także, że zainteresowanie badawcze tematyką zwierzęcą w literaturze niderlandzkiej żywo obecne jest też w badaniach naukowców z Europy Środkowej i Wschodniej.

Badaczką aktywnie promującą sferę badań nad zwierzętami w literaturze oraz (ponownie) kwestie ekologiczne obecne w literaturze niderlandzkiej jest Belgijka, Barbara Fraipont. Wymienić należy chociażby na jej artykuł

¹⁷⁶ B. De Bruyn, *The Novel and the Multispecies Soundscape*, Cham 2020.

¹⁷⁷ I. Hoving, *On the Absence of Nature...*, passim.

z 2017 roku, *'Mensen genoeg die voor vos, varken of lam worden uitgemaakt. Maar omgekeerd?'* Een zoöpoëtische vergelijking tussen Charlotte Mutsaers' en La Fontaine's dierenteksten, poświęcony analizie utworów Charlotte Mutsaers¹⁷⁸. Dzięki jej spostrzeżeniom klarowniejszy staje się udział zwierzęcości w tworzeniu antropomorficznej postaci zwierzęcej, która pozornie może ginąć w trakcie analizy antropomorfizacji skupionej przecież na uczłowiaczeniu zwierzęcia. Przeprowadzone przez Fraipont analizy dowodzą ponadto, że diachroniczne porównanie utworów z epok pozornie odległych jest jak najbardziej zasadne i może przynieść wartościowe dla literaturoznawstwa wnioski.

Ważnym ośrodkiem zajmującym się podobnymi zagadnieniami – topiką zwierzęcą w literaturze niderlandzkiej – jest m.in. portal *Liternatuur* prowadzony przez Uniwersytet w Utrechcie¹⁷⁹. Udostępniane tam treści zogniskowane są przede wszystkim na problematyce ekologicznej we współczesnej literaturze niderlandzkiej, w szczególności zaś na kontekście miejsca człowieka i przyrody w obliczu zmian klimatycznych. To źródło także stanowi klucz doboru prezentowanych tam dzieł oraz ich interpretacji. Choć zatem widoczne są w tychże analizach także postacie zwierzęce, nie stanowią one bezpośrednio głównego pola zainteresowania portalu.

¹⁷⁸ B. Fraipont, *'Mensen genoeg die voor vos, varken of lam worden uitgemaakt. Maar omgekeerd?'* Een zoöpoëtische vergelijking tussen Charlotte Mutsaers' en La Fontaine's dierenteksten, „Internationale Neerlandistiek” 2017, nr 55, z. 1.

¹⁷⁹ *Liternatuur*, w: *Universiteit Utrecht*, <https://liternatuur.sites.uu.nl/> (dostęp: 22.01.2022).

2.

Metodologia badawcza

2.1. Narratologia

Badania narratologiczne są relatywnie szerokim zbiorem procesów badawczych skupiających uwagę przede wszystkim na tekście utworu fikcjonalnego. Jak wskazuje Michał Głowiński, współczesna narratologia wyrasta z badań strukturalistycznych¹⁸⁰. Za pionierską zaś uznać należy pracę Władimira Proppa, dotyczącą struktury bajki magicznej – jednak jej wpływ widoczny jest przede wszystkim w kontekście tłumaczenia badania na języki Europy Zachodniej (od 1928). Dopiero wtedy bowiem dokonania Proppa zyskują na popularności także w spektrum światowym, poszerzając dyskusje na temat narracji i narratologii w Europie¹⁸¹. W latach późniejszych tendencje manifestowane w ramach badań narratologicznych przenikały także do literaturoznawstwa polskiego, by za przykład podać eseistykę Thomasa Manna czy Hermanna Brocha, skupioną na technikach narracyjnych¹⁸². Jednocześnie narratologia zaczęła rozwijać się w różnych kierunkach, poszukując także idealnego schematu fabularnego, jak czynił to chociażby Claude Bremond¹⁸³.

W *Słowniku terminów literackich* Głowiński wyszczególnia trzy główne nurty: proces opowiadania fabuły, określenie kolejności zdarzeń oraz akt

¹⁸⁰ M. Głowiński, *Narratologia: dzisiaj i nieco dawniej*, „Teksty Drugie” 2001, nr 5, s. 20, 21.

¹⁸¹ Ibidem.

¹⁸² Ibidem, s. 25.

¹⁸³ Ibidem.

narracji sam w sobie¹⁸⁴. Przedmiot zainteresowania w niniejszej monografii stanowią przede wszystkim postacie, nie zaś wydarzenia. Zdarzenia w fabule stanowią czynnik o tyle ważny w analizie, iż opisy akcji podejmowanych przez antropomorficzne zwierzęta rzeczywiście są wydarzeniami, jednak ich odwzorowanie czy redukcja do uniwersalnych wzorów fabuły nie doprowadzi do ustalonego na początku rozprawy celu: określenia modelu zależności typu antropomorfizacji od focalizacji i narracji fabuły, czyli strategii antropomorfizowania postaci w toku tworzenia tkanki fabularnej (aktu narracji). Praca nakierowana jest zatem na ostatni z wymienionych przez Głowińskiego obszarów narratologii, w szczególności zaś na aspekty, które dotyczą właśnie focalizacji oraz elementów narracyjnych wpływających na przedstawienie czytelnikowi antropomorficznego zwierzęcia.

Teorie zastosowane w niniejszej monografii zostaną przedstawione w formie ciągu dyskusji na temat procesu opowiadania o zwierzętach antropomorficznych jako postaciach w utworach literackich. Za podstawę uznać trzeba teorie dotyczące narratologii Gerarda Genette'a¹⁸⁵. Badacz ten zwraca uwagę, iż to, jak wydarzenia są przedstawiane, zależy od focalizacji – perspektywy, za pomocą której narrator przedstawia czytelnikowi wydarzenia. Twierdzi jednak, że focalizacja nie może pochodzić od postaci, gdyż w przeciwnym razie staje ona się narratorem¹⁸⁶. Z tym poglądem polemizuje Mieke Bal w *Narratologii*, gdzie komentuje spostrzeżenia m.in. właśnie Genette'a. Według badaczki postać może pozostawać focalizatorem bez realizowania roli narratora¹⁸⁷. Stwierdzenie to wydaje się zdecydowanie prawdziwe w przypadku zwierząt antropomorficznych, gdzie (zwłaszcza w kontekście literatury spełniającej postulaty zoopoetyki) odtworzenie kognicji zwierzęcej za pomocą języka ludzkiego pod kątem wewnętrznej logiki tekstu następuje z wykorzystaniem instancji narratora,

¹⁸⁴ Idem et al. (red.), *Słownik terminów literackich*, Wrocław 2002, s. 332.

¹⁸⁵ W szczególności rozdział *Mood* z monografii *Narrative Discourse. An Essay in Method*. (G. Genette, *Narrative Discourse. An Essay in Method*, Ithaca 1983, s. 161-211). Także: G. Genette, *Discours du récit, Figures III*, ed. Due Seuil, 1972.

¹⁸⁶ G. Genette, *Discours du récit, Figures III*, ed. Due Seuil, 1972.

¹⁸⁷ M. Bal, *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, Kraków 2012, s. 146-166.

aby dokonać artystycznej rekonstrukcji doświadczenia zwierzęcia. Zwierzę samo w sobie nie zawsze będzie mogło być narratorem, gdyż wymyka się to niejednokrotnie dobrowolnemu zawieszeniu niewiary przez czytelnika, choć nie jest niemożliwe. Zwierzę-narrator opowiadające w pierwszej osobie byłoby bowiem niezgodne z jego naturalną etologią, przez co niejasne stałoby się, czy mówi ono rzeczywiście „swoim głosem”.

Teorie Genette’a i Bal zostały skomentowane i rozwinięte m.in. przez Wolfa Schmid, który w sposób znacznie bardziej rozbudowany opisuje, od jakich elementów świata przedstawionego zależna jest focalizacja i narracja¹⁸⁸. Korzystam przy tym jedynie z wybranych elementów tych teorii, aby stworzyć model narracyjny postaci zwierzęcia antropomorficznego. Teorie te (jeśli stosowane w pełni) są na tyle szczegółowe, iż w połączeniu z apelami nurtu *close reading* posłużyć mogłyby do bardzo drobiazgowej analizy utworu literackiego. Celem niniejszej monografii jest jednak ukazanie zależności między typem narracji a strategiami antropomorfizującymi postaci w obszerniejszym korpusie, obejmującym więcej utworów, stąd też teorię Schmid, podsumowującą i uzupełniającą teorie Genette’a i Bal, traktuję jako kompendium wskazówek narratologicznych, nie zaś jako podstawowe narzędzie interpretacyjne.

Należy przy tym zwrócić uwagę na pewne rozbieżności terminologiczne. Schmid wymienia w miejsce pojęć homo- lub heterodiegetycznego narratora (jak u Genette’a), odpowiednio narratora diegetycznego (*diegetic*) i nie-diegetycznego (*non-diegetic*). Unika tym samym problemu rozróżniania narratora pierwszo- i trzecioosobowego, zwłaszcza w kontekście ekstra-, intra- i metadiegetycznego narratora, zamiast których Schmid używa pojęć pierwszo-, drugo- i trzeciorzędowego (*primary, secondary, tertiary*)¹⁸⁹. W odniesieniu do focalizacji przedstawianej przez Genette’a i Bal, Schmid sugeruje rozróżnienie między narratorską (*narratorial*) i postaciową (*figural*) focalizacją¹⁹⁰, czyli wychodzącą odpowiednio od narratora zewnętrznego lub od postaci istniejącej w utworze. Oba typy

¹⁸⁸ W. Schmid, *Narratology. An introduction*, Berlin/New York 2010, s. 58, 69-74, 99-106.

¹⁸⁹ Ibidem, s. 69, 70.

¹⁹⁰ Ibidem, s. 105, 106.

łączą się z powyższymi kategoriami narracji, tworząc cztery podstawowe sposoby opowiadania fabuły:

1. Fokalizacja (punkt widzenia) zależna jest od narratora niebędącego postacią (*non-diegetic*), prowadzącego narrację, w której nie uczestniczy,
2. Fokalizacja zależna jest od narratora opisującego zdarzenia, ale narrator ten jest postacią wydarzeń (*diegetic*),
3. Fokalizacja zależna jest od punktu widzenia jednej z postaci, jednak agensem opowiadającym jest narrator zewnętrzny,
4. Fokalizacja zależna od postaci, która jest jednocześnie narratorem¹⁹¹.

Ze względu na fakt, iż propozycja Schmida w znacznym stopniu stanowi rozwinięcie teorii Genette'a i Bal, w modelach obu tych badaczy również odnajdziemy podobne rozróżnienie na cztery poziomy narracji. Preferowaną terminologią w niniejszej książce jest ta przedstawiana przez Bal. Opowiadam się za nią przede wszystkim ze względu na niderlandystyczne korzenie niniejszej monografii. Co więcej, praca Bal, w odróżnieniu od komentarza Schmida, została przetłumaczona na język polski, dzięki czemu będzie można uniknąć niespójności wynikających z przekładu. Zaś jako najważniejszy argument powinna posłużyć krytyka opracowania Schmida – w widoczny sposób bowiem badacz ten próbuje stworzyć „konkurencyjny” i udoskonalony model badania narracji, obudowując go bardziej szczegółowymi (nierzadko zresztą trafnymi) omówieniami poszczególnych przypadków narracyjnych. Niemniej tak rozbudowany model wydaje się problematyczny w zastosowaniu przede wszystkim z uwagi na fakt wprowadzania licznych nowych terminów, które nie są obecne w powszechnym dyskursie narratologicznym. Model Schmida przystosowany jest zwłaszcza do obszernych analiz pojedynczych utworów, nie zaś badania na dużym korpusie, ukazującym zbieżności narratologiczne między utworami z różnych epok, reprezentujących różne gatunki literackie. W tym wypadku to terminologia i wskazówki Bal (jako bardziej ogólne) ukazują swój uniwersalizm. Co więcej, stosowanie terminologii z kilku teorii jednocześnie mogłoby zaburzyć wywód i doprowadzić do niepożądanych niespójności.

¹⁹¹ Ibidem, s. 106, 107.

Wracając zatem do modelu Bal, korelujące z wyżej wymienionymi poziomami narracji u Schmidta terminy to:

1. Narracja prowadzona przez narratora zewnętrznego (NZ) z wykorzystaniem fokalizacji narratora zewnętrznego (instancji obiektywnej) (FZ),
2. Narracja prowadzona przez postać obecną w fabule (narrator-postać, narrator wewnętrzny) (NP) z wykorzystaniem fokalizacji narratora zewnętrznego (FZ),
3. Narracja prowadzona przez narratora zewnętrznego (NZ) z wykorzystaniem fokalizacji postaci obecnej w fabule (FP),
4. Narracja prowadzona przez postać w fabule (NZ) z wykorzystaniem fokalizacji jakiejś postaci w fabule (FP)¹⁹².

W tym modelu należy wskazać ponadto, iż Bal uwzględnia fakt zmienności narracji i fokalizacji w utworze. Odpowiednio zatem w trakcie analizy możliwe jest oznaczanie poszczególnych instancji narracyjnych/fokalizujących liczbami, aby odróżnić je od siebie. Przykładowo, dopuszczalne będzie stworzenie wzoru NZ1FP2, jeśli przyjmiemy, że narracja prowadzona jest przez więcej niż jednego narratora zewnętrznego, a fokalizacja odbywa się za pośrednictwem przynajmniej dwóch postaci.

Przy fokalizacji możliwe jest także dodanie informacji o percypowalności lub niepercypowalności, oznaczane odpowiednio elementem –p i –np. Fokalizacja percypowalna występuje wtedy, gdy perspektywę postaci można fizycznie uchwycić – są to słowa (np. dialogi) lub czyny (widzenie, słyszenie) wskazujące na aktywną percepcję, którą w podobny sposób może zaobserwować „obiektywnie” także potencjalnie inna instancja. Niepercypowalna fokalizacja będzie połączona ze sferami odbioru niedostępnymi bez pomocy narratora – myśli, uczuć itd.¹⁹³. W przypadku niniejszej rozprawy to rozróżnienie może być problematyczne ze względu na fakt, iż przedmiotem badań są zwierzęta jako postacie literackie. W zależności od przesłanek ontologicznych (czyli przyjętych założeń na temat myślenia i percepcji zwierząt) inaczej będziemy postrzegali możliwości komunikacyjne, a zatem i (nie)percypowalność fokalizacji

¹⁹² M. Bal, *Narratologia...*, s. 22, 151-153.

¹⁹³ Ibidem, s. 158, 159.

zwierzęcej. Ten aspekt opisu narratologicznego postaci będzie różny w kontekście odmiennych typów antropomorfizmu.

Interesujące spostrzeżenie uzupełniające wywód Genette'a i Bal przedstawił także William Nelles, wskazując, iż z ontologicznego punktu widzenia narrator jako instancja narracyjna korzystająca z języka ludzkiego stosuje antropomorfizację zawsze, gdy mowa jest o focalizacji lub narracji zwierzęcej. Postać zwierzęca może focalizować, jednak aby akt ten został zaprezentowany czytelnikowi, konieczne jest przełożenie percepcji zwierzęcej na język ludzki, którego zwierzęta nie znają, a zatem bez zabiegu antropomorfizacji nie mogą być także bezpośrednimi focalizatorami i narratorami. Fokalizacja wiąże się bowiem właśnie z umiejętnością przedstawienia punktu widzenia za pomocą języka. Postacie zwierzęce imitujące przedstawicieli fauny świata rzeczywistego korzystają z języka ludzkiego tylko przez fakt, iż ten został im przypisany, a autor i czytelnik zgadzają się na to w formie paktu podobnego do zawieszenia niewiary czy paktu fikcjonalnego. W praktyce jednak język, który zostaje użyty do przedstawienia focalizacji zwierzęcej, pochodzi od człowieka – albo od ludzkiego narratora, albo od antropomorficznej części złożonej postaci zwierzęcej, o czym pisał wspomniany w poprzednim rozdziale Agamben. Można więc powiedzieć, iż procesem doprowadzającym do zwerbalizowania focalizacji zwierzęcej jest pośredni zabieg tzw. prefokalizacji (*prefocalization*), w którym narrator dokonuje niezauważalnego dla czytelnika przetłumaczenia percepcji zwierzęcej na język ludzki oraz jej interpretacji¹⁹⁴. Odbiorca nie ma bowiem bezpośredniego dostępu do obrazów perceptualnych czy też myśli zwierząt – te muszą przejść proces przeobrażenia w słowa, który nie jest ujawniany w trakcie narracji. Należy jednak jasno zaznaczyć – prefokalizacja jest propozycją konceptu, który dopiero musi zostać potwierdzony na podstawie badań. W niniejszej monografii korzystam z tego terminu w sposób ostrożny. Włączam go do analiz tych utworów jako pomysł wykraczający poza narratologię, związany z psychologią interpretacji i tworzenia dzieł, próbując ustalić poprzez praktykę badawczą użyteczność terminu.

¹⁹⁴ W. Nelles, *Beyond the Bird's Eye: Animal Focalization*, „Narrative” 2001, nr 9, z. 2, s. 188-194.

Podobne spostrzeżenia względem narracji prowadzonej przez zwierzę przedstawia także Schmid, choć nazywa to defamiliaryzacją (*defamiliarization*) sceny¹⁹⁵. Jest to teoria intrygująca, a spostrzeżenie Nellesa uważam za całkowicie słuszne, choć w trakcie szczegółowej analizy nie zawsze będzie istniała możliwość zobrazowania tego procesu. Niemniej z pewnością zostanie on wskazany w kluczowych etapach analizy, aby zaprezentować najnowsze spostrzeżenia w narratologii światowej, odnoszące się w szczególności do zwierząt literackich.

W celu właściwego zrozumienia narratologii jako metodologii badawczej naturalnie koniecznym jest także zaznajomienie się z badaniami w dziedzinie narratologii w języku polskim. Mam na myśli chociażby odkrycia Henryka Markiewicza, dość wcześnie podejmującego dialog z narratologią¹⁹⁶ czy Anny Legeżyńskiej, korzystającej z teorii Bal przy opracowaniu teorii przekładu literackiego¹⁹⁷. Jedną z nowszych pozycji jest *Narratologia* Pawła Tkaczyka, czerpiąca z dyskusji i ustaleń na tym gruncie, choć raczej pomyślana jako zbiór praktycznych porad w fachu pisarskim¹⁹⁸. Można zatem założyć, iż teoria Bal jest w polskim literaturoznawstwie znana i wykorzystywana przez wiodących badaczy. Tym bardziej wybór metody wydaje się odpowiedni do przeprowadzenia analizy proponowanej w niniejszej rozprawie. Również w literaturoznawstwie niderlandzkim praca Bal niejednokrotnie stanowi modelowy przykład badań narratologicznych, o czym piszą m.in. Erica van Boven i Gillis Dorleijn w *Literair mechanik* (*Mechanika literacka*), rozróżniając przy tym narratologię „klasyczną” i „postklasyczną”¹⁹⁹. Zgadząc się z Bal, przyjmuję w tym kontekście za badaczką raczej klasyczny model narratologii, choć ze względu na usytuowanie przedmiotu badań w sferze badań posthumanistycznych pozostaję otwarty na inne ujęcia (próbę syntezy narratologii z ekokrytyką, zookrytyką i zoopoetyką).

¹⁹⁵ W. Schmid, *Narratology...*, s. 60.

¹⁹⁶ H. Markiewicz, *Teorie powieści za granicą*, Warszawa 1995.

¹⁹⁷ A. Legeżyńska, *Thumacz i jego kompetencje autorskie*, Warszawa 1999.

¹⁹⁸ P. Tkaczyk, *Narratologia*, Warszawa 2021.

¹⁹⁹ E. van Boven, G. Dorleijn, *Literair mechaniek. Inleiding tot de analyse van verhalen en gedichten*, Bussum 2018, s. 205-207.

Głębsze i pełne rozważań wczytanie się we fragmenty tekstu wskazujące na powiązania typu antropomorfizacji postaci oraz poziomu narracji i fokalizacji sugeruje również skierowanie badania ku założeniom *close reading* (uwważnego czytania, sztuki interpretacji itd.)²⁰⁰. Trudno mówić o tym podejściu analitycznym jako o konkretnej metodologii. *Close reading* raczej należałoby określić jako zbiór postulatów uważnej lektury tekstów, której celem ma być wskazanie powtarzalnych wzorców i schematów w obrębie samego utworu lub w odniesieniu do innych, połączonych przez pewien wspólny czynnik dzieł. Współcześnie zwraca się także uwagę na inne możliwości wykorzystania *close reading*, np. na uważną lekturę w celu wskazania tego, co wyjątkowe w utworze (innego od reszty fragmentów) lub co wspólnego mogą mieć wybrane passusy względem dzieł zbliżonych tematycznie²⁰¹.

Głowiński wyróżnia w ramach *close reading* cztery główne nurty: psychoanalityczny (m.in. u Leo Spitzera), skupiony na aspekcie filozoficznym utworu (m.in. u Ernsta Steigera), zwracający uwagę na wewnętrzne napięcia w utworze (w ramach amerykańskiego ruchu New Criticism) oraz związek z opisem narzędzi lingwistycznych utworu (m.in. u Romana Jakobsona)²⁰². Do pewnego stopnia w niniejszej analizie wskazywane będą wszystkie te elementy. Trudno jest bowiem mówić o zwierzęcym i/lub ludzkim aspekcie antropomorficznej postaci zwierzęcej bez zagłębiania się w ontologiczne podstawy istnienia tejże istoty, w aspekty percepcji zwierzęcej i/lub ludzkiej czy też w rozumienie człowieka przez samego siebie. Te bowiem komponenty wpływają bezpośrednio na wiarygodność postaci oraz całego świata przedstawionego, a zatem na zawieszenie niewiary przez czytelnika. Najmniej obecny w niniejszej monografii będzie nurt psychoanalityczny, który nie tylko wymaga bardziej rozbudowanej metodologii w zakresie nauk psychologicznych, ale również ma zastosowanie przede wszystkim w zgłębieniu problematyki istoty ludzkiej. Choć takie wątki mogą być tematem związanym z antropomorfizacją, najważniejsze

²⁰⁰ M. Głowiński et al. (red.), *Słownik terminów...*, s. 560.

²⁰¹ T. Cieślak-Sokołowski, *Powroty do close reading we współczesnych lekturach literatury XX wieku*, „Er(r)go. Teoria–Literatura–Kultura” 2017, nr 23, z. 1, s. 39, 40, 45.

²⁰² M. Głowiński et al. (red.), *Słownik terminów...*, s. 560.

napięcie widoczne jest nie w relacji człowieka z samym sobą, lecz w relacji człowieka ze światem poza nim. Najwłaściwsze wydaje się natomiast odniesienie do trzeciego z wymienianych przez Głowińskiego nurtów. Istnienie antropomorficznego zwierzęcia łączy się niezaprzeczalnie z obecnością już u samej podstawy takiego tworu literackiego napięcia między człowiekiem a zwierzęciem, kulturą a naturą, porządkiem i jego brakiem itd. Stąd też postulat stawiany przez New Criticism zdaje się jak najbardziej odpowiedni względem przedmiotu badawczego.

Na gruncie badań niderlandystyki jednym z najbardziej znanych naukowców korzystających z postulatów ruchu New Criticism był Kees Fens, eseista i krytyk literacki²⁰³. W licznych rozmowach oraz esejach wskazywał na korzyści płynące z uważnej lektury tekstu. Zwracał m.in. uwagę na fakt, iż z pomocą tego podejścia nie można całkowicie zbadać tekstu, ale z pewnością stanowi to sposób na wydobycie fragmentów, które umykają w trakcie jednorazowej, często pobieżnej lektury²⁰⁴. Zwrócenie uwagi na tekst, a nie na elementy pozatekstualne (np. na biografię autora), miało być też odpowiedzią na ujawniające się w analizach literackich zbyt częste utożsamienie autora z narratorem w dziele, co nie musi prowadzić do prawdziwych wniosków (szczególnie gdy narratorem i/lub fokalizatorem jest zwierzę!). Według Fensa ten typ analizy pasuje najbardziej do literatury powojennej, gdyż nie wszystko w niej powiedziane jest wprost, a odczytanie (często ukrytych) emocji wiąże się z analizą podobną do proponowanej przez Steigera²⁰⁵. Badacz musi jednak zdawać sobie sprawę, iż wykorzystując praktykę *close reading*, naraża się na niebezpieczeństwo błędnej podstawy ontologicznej – założyć należy bowiem istnienie jakiejś obiektywnej prawdy o tekście, do której można dotrzeć²⁰⁶. Fens, co należy dodać, pokazuje

²⁰³ Wywiad z Keesem Fensem, w: N. Herblot, Y. Horsman, *Literatuur kan alleen met literatuur beantwoord worden. Interview met Kees Fens over methodes, schrijven als onderzoeksvorm en de universiteit*, „Voors” 1993-1994, nr 12, s. 58.

²⁰⁴ K. Fens, *Het essay*, w: *Literair lustrum 2. Een overzicht van vijf jaar Nederlandse literatuur 1966-1971* red. K. Fens, H. U. J. d'Oliveira i J. J. Oversteegen, Amsterdam: Athenaeum-Polak & Van Gennep, 1973, s. 75, 76.

²⁰⁵ N. Herblot, Y. Horsman, *Literatuur kan alleen met literatuur beantwoord worden...*, s. 62.

²⁰⁶ Ibidem, s. 61.

praktykę *close reading* w licznych esejach, także tych dotyczących zwierząt (analizując m.in. fragmenty opowiadań Koolhaasa)²⁰⁷.

Wydaje się zatem, iż metoda *close reading* nie była bez znaczenia dla badania literatury o zwierzętach w Niderlandach. Zarówno Fens, jak i wcześniej wspomniani Kusters i Fraipont, choć być może nie wykładając tego wprost, także korzystali z *close reading* w celu zagłębienia się w tekst i zrozumienia jego niuansów. To bowiem właśnie w szczegółach (pojedynczych sformułowaniach, grze między aspektami ludzkimi i zwierzęcymi) odnajdujemy antropomorfizację.

2.2. Antropomorfizacja postaci zwierzęcej jako strategia narracyjna

Jak wskazuje wspomniany już wcześniej Kusters, kontekst ludzki i pozaludzki w antropomorfizacji zostaje zatarty w enigmatycznych częstokroć postaciach antropomorfizowanych zwierząt, w ramach których rzeczywiste rozgraniczenie między „światem kultury” a „światem przyrody” staje się niemożliwe²⁰⁸. Skoro głównym przedmiotem badawczym w niniejszej monografii są właśnie zwierzęta antropomorficzne, a szczególną uwagę poświęcam fikcjonalnym utworom narracyjnym, w których ukazana jest narracja i/lub fokalizacja zwierzęcia, to już na etapie doboru przedmiotu badań pod kątem narratologicznym powstają pewne pytania, które wymagają wyjaśnienia. Prowadzenie narracji przez postać (obojętnie jaką) jest cechą „antropomimetyczną” (jak określa to Markiewicz)²⁰⁹. Jeżeli postacią tą jest zwierzę, otrzymuje ono silniejsze cechy antropomorficzne niż postacie, które nie prowadzą narracji. Jeżeli założymy, że narracyjność jest cechą antropomorficzną, wówczas każdy akt narracji pogłębia antropomorfizację postaci, oddalając postać (zwierzęcą) od jej zwierzęcych aspektów na rzecz zaistnienia ludzkiego głosu w fabule. Ten zaś jest niezbędny do zaistnienia narracji.

²⁰⁷ Przykładowo: K. Fens, *Korte analyse 'De hond in het lege huis'*, „Merlyn” 1965, nr 3, s. 237-242.

²⁰⁸ W. Kusters, *Koolhaas' dieren. Over de biologie van een schrijver*, Nijmegen 2008, s. 9.

²⁰⁹ H. Markiewicz, *Postać literacka i jej badanie*, „Pamiętnik Literacki” 1981, nr 72, z. 2, s. 153, 154.

W przypadku fokalizacji ta zależność jest mniej widoczna. Nie wskazuje ona bowiem aż tak silnie na rys antropomorficzny postaci w narracji prowadzonej przez narratora zewnętrznego. Postać używa wtedy swojej perspektywy narratorowi, który pełni rolę mediatora pomiędzy światem fabuły a odbiorcą. Pogłębiona antropomorfizacja zwierzęcia literackiego pełniącego funkcję narratora oddziałuje na odbiór tej postaci, tj. osłabia efekt realizmu, ponieważ opowiadające swoją historię zwierzę nabiera cech fantastycznych. Przestaje przypominać zwierzęta, które znamy z otaczającego świata. Natomiast odwrotnie, zwierzę literackie niepełniące zadań narratora, a zatem posiadające mniej cech antropomorficznych, jest bardziej podobne w odbiorze czytelnika do zwierząt znanych z doświadczenia, a więc odbierane jest jako bardziej realistyczne. Natomiast narracja prowadzona przez postać-zwierzę jest potencjalnie ułudna lub niesie za sobą ryzyko odrzucenia przez czytelnika myśli o perspektywie zwierzęcej²¹⁰.

Elementem narracji pozwalającym poznać zwierzę i jego perspektywę jest wyobrażenie antropomorficznych cech u zwierzęcia lub fokalizacja zwierzęcia. Najważniejszy pozostaje przy tym fakt, iż niezależnie od tego, czy zwierzę pozostaje fokalizatorem, czy narratorem, niezbędne jest zaistnienie antropomorfizacji za pośrednictwem języka, gdyż tylko w ten sposób czytelnik poznaje zwierzę jako postać, a nie tylko aktora²¹¹. Jak wyjaśnia Bal, „postać jest przedstawieniem figury o charakterystycznych, w większości ludzkich cechach”²¹², w odróżnieniu od aktora, który staje się jedynie przedmiotem lub tłem wydarzeń²¹³.

W kwestii narratora w tekście, zwłaszcza w odniesieniu do jego antropocentrycznego wymiaru, ważne są spostrzeżenia Bal oraz Schmida. Bal traktuje bowiem narratora przede wszystkim jako instancję opowiadającą fabułę, której ze względu na fakt, iż ograniczona jest przede wszystkim do głosu/myśli, brakuje potencjalnie cielesności²¹⁴. Za podobną koncepcją

²¹⁰ M. Bal, *Narratologia...*, s. 29, 30.

²¹¹ Ibidem, s. 115.

²¹² Ibidem.

²¹³ Ibidem.

²¹⁴ Ibidem, s. 18-20.

opowiada się także Schmid, argumentując, że narrator to byt (*entity*), który nie musi mieć cech osoby ludzkiej. Indywidualność narratora może stać zupełnie poza naturą ludzką, dzięki czemu możliwe staje się zaistnienie narratora niebędącego człowiekiem²¹⁵. Zdaniem Schmidy jest to zwłaszcza widoczne w przypadku narratora wszechwiedzącego oraz narratora zredukowanego (np. zwierzęcia)²¹⁶. Do pewnego stopnia zgodzę się w tym wypadku z badaczem – narrator może być oczywiście instancją różnej natury, jednak jeśli tak jest, niemożliwe byłoby przełożenie narracji na mowę ludzką. Abstrahując nawet od samej kwestii narracji prowadzonej przez zwierzę, narracja prowadzona przez jakikolwiek byt odmienny od człowieka niesie ryzyko nieznamości języka, a umiejętność ta stanowi podstawę prowadzenia narracji. To zaś, jak wyżej, łączy się z antropomorfizacją, która musi zachodzić ze względu na korzystanie z ludzkiego języka. Na podstawie opisu Schmidy stwierdzić można na pewno, że narrator nie musi być natomiast antropocentryczny – narracja, choć ludzka, może rzeczywiście skupiać się przykładowo na biologizmie innego gatunku. Należy mieć przy tym na uwadze, iż przedstawienie takiej narracji jest nadal wyobrażeniem antropomorficznego i antropocentrycznego (ze względu na naturę ludzką) autora.

Dalej Schmid zwraca uwagę, iż w przypadku narracji prowadzonej przez zwierzę ważną funkcją takiego sposobu przekazania fabuły jest krytyka (społeczna, filozoficzna, literacka itd.)²¹⁷. Zgadzam się z tym stwierdzeniem jedynie do pewnego stopnia, z uwagi na przykłady, którymi Schmid obrazuje tę cechę narracji zwierzęcej. Sugeruje bowiem, iż taki typ narracji widoczny jest w szczególności w utworach baśniowych. Jak zostanie pokazane w kolejnych rozdziałach niniejszej monografii, zwierzę może pełnić rolę agensa moralizującego, ale może być też bytem niebędącym narratorem, ale fokalizatorem, zgodnie z zookrytycznymi i zoopoetycznymi wyznacznikami postaci zwierzęcej w utworze literackim.

Funkcja komentarza społecznego jest niezależna od prowadzenia narracji. Z pewnością jednak, jak dalej konstatuje Schmid, taka forma

²¹⁵ W. Schmid, *Narratology...*, s. 60.

²¹⁶ Ibidem, s. 60.

²¹⁷ Ibidem, s. 60, 61.

narracji prowadzi do defamiliaryzacji²¹⁸. Iluzja krytyki wychodzącej od bytu pozaludzkiego może oddziaływać silniej niż *exemplum* bazujące tylko na postaciach ludzkich. Widoczne jest to przede wszystkim na przykładach utworów reprezentujących gatunek powiastki filozoficznej. Gatunek ten rzeczywiście wykorzystuje narrację zwierzęcą, a przynajmniej fokalizację zwierząt jako komentarz społeczny, w przypadku którego ważna jest z kolei odmienność gatunkowa i/lub kulturowa fokalizatora, nie zaś narratora.

Badania nad narracją z udziałem zwierząt antropomorfizowanych wymagają określenia nie tylko, czym jest, ale również intensywności, z jaką to zjawisko występuje. W związku z tym naturalna zdaje się również potrzeba wskazania pewnych umownych typów antropomorfizacji, które mogą zostać wykorzystane jako instrument badawczy w części analitycznej monografii. Takich badań, jak już wspominałem, wyraźnie brakuje²¹⁹, czego efektem jest niedostatecznie pogłębione rozumienie antropomorfizacji (nie tylko zwierzęcej). Sugeruję zatem wyzyskanie trzech poziomów analizy metafory zwierzęcej (w nawiązaniu przede wszystkim do klasycznego postrzegania zwierząt nie związanego z myślą zookrytyczną i zoopoetyczną) w tekstach literackich proponowanych przez Christine Ivanovic. Zakładam tym samym, iż antropomorfizacja jest zjawiskiem niejednorodnym, co stanowi pewien precedens w obszarze badania tego zagadnienia. Skłaniam się w moich rozpoznaniach do opisywania różnych rodzajów antropomorfizacji raczej jako różnych „typów” antropomorfizacji oraz „strategii” antropomorfizacji – terminy te bardziej szczegółowo zostaną opisane dalej w niniejszym rozdziale (na tym etapie zaznaczam tylko, iż nie są to terminy stosowane wymiennie).

²¹⁸ Ibidem, s. 60

²¹⁹ Podobne, choć z pewnością nie aż tak rozbudowane analizy antropomorficznej postaci nie-ludzkiej i jej połączeń z różnymi typami narracji i fokalizacji dokonują L. Bernaerts, M. Caracciolo, L. Herman i B. Vervaeck. Badacze również decydują się na odnalezienie związków między cielesnością i umysłem ludzkim bądź zwierzęcym przy kreacji postaci antropomorfizowanej, zestawiając je z narratologią Genette’a. Pokazuje to zatem, iż zainteresowanie takimi powiązaniami jest jak najbardziej aktualnym zagadnieniem w świecie literaturoznawstwa (niderlandzkiego) oraz potencjalnie wiarygodną ścieżką interpretacyjną w przypadku narracji skupionych na postaciach zwierzęcych. L. Bernaerts et al., *The Storied Lives of Non-Human Narrators*, „Narrative” 2014, nr 22, z. 1, s. 65-77.

Wspomniane przez Ivanovic poziomy to: „Ludzie podejmujący działania wobec zwierząt lub odwrotnie; Zwierzęta podejmujące działania jako postacie same w sobie (podmiot odpowiedzialny); Zwierzęta podejmujące działania w sposób, w jaki robiliby to ludzie” („Human beings acting toward animals, or animals acting toward human beings; Animals acting as characters themselves (responsible subject); Animals acting as human beings would act”)²²⁰.

Badaczka niestety nie komentuje wymienionych punktów, co wydaje się konieczne, zwłaszcza względem niektórych stosowanych przez nią określeń. „Podejmowanie działań względem zwierząt/ludzi” („Acting towards animals/human beings”) powinno być rozumiane z pewnością jako akcje w fabule, które realizowane są w ramach kontaktów między postacią zwierzęcia a człowiekiem, zaś które w rozróżnieniu od dwóch pozostałych poziomów zakładają raczej relacje jedynie w obrębie świata zwierzęcego (nie precyzując przy tym, czy chodzi o świat tylko w zakresie danego gatunku biologicznego, czy całego królestwa zwierząt). Tak samo też drugi punkt wydaje się być mało klarowny. Ivanovic określa jako część antropomorfizacji także akcje podejmowane przez postać jako jednolite z jej naturą, jednak w moim rozumieniu (tak jak i w rozumieniu nurtu zookrytyki i zoopoetyki) antropomorfizacja jako aspekt postaci jest czymś, co stoi w sprzeczności z naturą zwierzęcia. Oczywiście ważne jest określenie, na ile zwierzę przejawia zachowania typowe dla swojego gatunku biologicznego, jednak najistotniejszy w określaniu typów antropomorfizacji byłby aspekt obecności zachowań (i myśli) ludzkich, tak jak Ivanovic wskazuje to w ostatnim punkcie.

Widoczny brak skutecznych w pracy literaturoznawcy modeli analizy antropomorfizacji postaci (nie tylko zwierzęcych) stanowił dla mnie motywację do uzupełnienia stanu wiedzy w tym zakresie. Efektem jest opracowanie i propozycja modelu teoretycznego określającego typy antropomorfizacji oraz jej zależność od typu narracji w utworze prozatorskim. Jego skuteczność zostanie potwierdzona na podstawie analiz wyboru postaci zwierzęcych z literatury niderlandzkiej w rozdziałach 3-6.

²²⁰ C. Ivanovic, *Talking Animals and Politics of World Literature*, „Comparative Literature Studies” 2017, nr 54, z. 4, s. 727. Interpunkcja zgodnie z tekstem oryginału.

2.3. Model relacji antropomorfizacji, narracji i fokalizacji

2.3.1. Typy antropomorfizacji

Zakładając, iż podstawowym narzędziem antropomorfizacji jest przedstawienie zwierzęcia jako posiadającego cechy ludzkie, w narracji tekstu powinny pojawić się elementy tekstualne subiektywne (za pośrednictwem fokalizacji innej postaci)²²¹ lub (pseudo-)obiektywne (za pośrednictwem fokalizacji narratora zewnętrznego)²²² wskazujące konkretną prezentację zwierzęcia czytelnikowi. W takim wypadku możemy wyodrębnić opis antropomorfizujący subiektywny lub obiektywny, gdzie opis subiektywny wychodzi od dowolnej postaci – w tym od postaci antropomorfizowanej. Przejawiać się to będzie zewnętrznym opisem uczuć i przeżyć antropomorfizowanej postaci zwierzęcej lub, jak zostało to opisane w ostatnim przypadku, wypowiedziami pochodzącymi od zwierzęcia. Zastosowanie wyłącznie tego poziomu antropomorfizacji nie musi ingerować w realność zwierzęcia (odbiorca nadal będzie odczytywał zwierzę jako zwierzę, nie zaś jako człowieka za maską), może wobec tego zostać wykorzystane w literaturze fikcjonalnej, stanowiącej potencjalny przedmiot badania zoopoetycznego i zookrytycznego. Z kolei antropomorfizacja obiektywna stanowić będzie niepodważalną, wiarygodną narrację narratora zewnętrznego, w którego przypadku przedstawienie zwierzęcia antropomorficznego będzie musiało zostać przyjęte w ramach dobrowolnego zawieszenia niewiary (czy paktu fikcjonalnego). Obiektywizm ten łączy się też często z kreacją świata, w którym antropomorfizacja stanowi nierozłączny element poetyki utworu – postać ludzka otrzymuje zdolność poznania zwierzęcej mowy (a nie odwrotnie) lub język ludzki staje się wyłącznie narzędziem do prefokalizacji.

Drugim elementem, który może świadczyć o antropomorfizacji, jest zachowanie zwierzęcia (oraz jego myśli). Aby zwierzę zostało odczytane jako realne, konieczne staje się uwierzytelnienie jego akcji jako zbliżonych

²²¹ Ibidem, s. 146-162.

²²² M. Bał, *Narratologia...*, s. 18-20.

do etologii zwierzęcia rzeczywistego. Jeżeli w tekście znajdują się opisy zachowań zwierzęcia literackiego niezgodne z etologią zwierzęcia realnego, zwłaszcza działania wskazujące na akcje typowe dla człowieka, można mówić o antropomorfizacji. Ten element jest jednak bardzo subiektywny w ocenie. Wiele akcji, które dałoby się przypisać postaci zwierzęcej, może być bowiem odczytanych jako wynikających z antropomorfizującej perspektywy narratora. Przykładem niech będzie opis balu zwierzęcego w noweli *Mały Janek* Frederika van Eedena²²³. Przedstawiony tam „taniec” zwierzęcia nie zawsze będzie oznaczał jego antropomorfizację (taką samą jak świadome nazwanie przez postać-zwierzę swojego zachowania tańcem), lecz może stanowić antropomorfizujący, metaforyczną deskrypcję pochodzącą od innej postaci w tekście (aspekt poetycki tekstu) lub opisywać element rzeczywistości, w którym antropomorfizacja jest obecnym elementem kulturowym („tańczące” słonie w cyrku). W dwóch ostatnich przypadkach taniec nie byłby rozumiany jako zespół ruchów dopasowanych celowo do melodii, o zaplanowanej choreografii i wyrazie artystycznym, lecz nawiązywałby jedynie formą do zachowania przypominającego taniec wykonywany przez człowieka. Oczywiście nie mówimy tutaj o tańcu godowym zwierzęcia jako elemencie projekcji elementów świata kultury ludzkiej, tylko jako o próbie nauczania/wymuszenia pewnych ruchów na zwierzęciu, aby imitowało ono ów taniec.

Im bardziej odczuwalne będzie natężenie akcji wskazujących na czynności niezgodne z etologią rzeczywistych zwierząt, tym bardziej postać zwierzęcia oddala się od swojej biologicznej natury. Należy także zaznaczyć, iż na poziomie werbalizacji myśli zwierzęcia odnoszenie się przez to zwierzę do konceptów niezgodnych z jego etologią również prowadzi do pogłębienia antropomorfizacji dopuszczalnej w ramach dobrowolnego zawieszenia niewiary. Dzieje się tak ze względu na zerwanie z aspektami opisu zwierzęcia uwiarygodniającymi je jako „prawdziwego” reprezentanta świata przyrody.

Na potrzeby niniejszej monografii należy założyć pewien schemat, który pomoże w określeniu typów antropomorfizacji – podstawowych jednostek służących do określenia rodzaju antropomorfizacji danej postaci.

²²³ F. van Eeden, *Mały Janek*, Warszawa 1904, s. 25.

Operując zatem rozróżnieniem opisanym powyżej, proponuję posługiwanie się założyć czterema typami antropomorficznej postaci zwierzęcej (których występowanie zweryfikowane zostanie w analizie korpusu badawczego w rozdziałach 3–6):

1. ciało i zachowanie pozostają zwierzęce [ZZ],
2. ciało pozostaje zwierzęce, ale w zachowaniu dominują aspekty ludzkie [ZC],
3. ciało jest ludzkie, ale w zachowaniu dominują aspekty zwierzęce [CZ],
4. ciało i zachowanie są ludzkie [CC].

Podział na typy stanowi pierwszy element propozycji modelu relacji antropomorfizacji do narracji i focalizacji. We wszystkich typach, na co należy zwrócić uwagę już na samym początku, kategoryzacja danego elementu jako Z lub C często będzie subiektywna oraz zależna od zdolności czytelnika do zawieszenia niewiary w zależności od gatunku utworu, z którym ma styczność. Musimy mieć bowiem na uwadze, iż antropomorfizacja jest w pierwszej kolejności formą metafory, która następnie może urosnąć, zwłaszcza w ujęciu utworów pisanych w duchu nurtów i ideologii posthumanistycznych, do bardziej realistycznego (czy: bliższego naturze) wyobrażania sobie postaci zwierzęcej i przypisywania mu konkretnych ról i interpretacji. Na ten moment niemożliwe jest bardziej precyzyjne „skalowanie” udziału cech typowo ludzkich lub zwierzęcych w danym aspekcie. Naturalnie nie wykluczam także, że choć dana postać zwierzęca otrzymałaby przykładowo typ ZC, to prócz cech zewnętrznych lub wewnętrznych związanych z tym typem wystąpią także te sprzeczne, np. w tym wypadku zachowania typowo zwierzęce. Może mieć to m.in. związek z konwencjami gatunkowymi danego utworu. Najważniejsza pozostaje zdolność badacza do rozpoznania natężenia cech ludzkich lub zwierzęcych w danym aspekcie jako dominujących w kreacji postaci antropomorficznej.

W wypadku 1 punktu antropomorfizacja jest możliwa, wyłącznie jeśli focalizacja agensa narracyjnego prowadzi do nałożenia na zwierzę cech ludzkich (np. poprzez emocje). Dominuje w takim wypadku perspektywa ludzka (niekoniecznie antropocentryczna), która prowadzi do antropomorfizacji zwierzęcia. Antropomorfizacja w punktach 2 i 3 to najbardziej oczywiste jego formy, w których zauważalne są elementy ludzkie i zwierzęce,

realizowane w zbliżonym stopniu. W zależności od tego, czy mamy do czynienia z procesem przemiany (zwierzęcia w człowieka lub odwrotnie)²²⁴, mogą to być także cechy postaci zoomorficznej (teriantropomorficznej, teriantropicznej).

Oczywiście relacja zachowań bądź cech zewnętrznych charakterystycznych dla człowieka lub zwierzęcia może przybierać różne natężenie, a poszczególne typy mogą zachodzić jednocześnie. Antropomorficzne zwierzę należące do typu 2, choć wyraźnie zachowuje się jak człowiek, nadal może przejawiać zachowania zwierzęce wynikające z instynktu czy właśnie z posiadania zwierzęcego ciała. W przypadku punktu 3 ważne jest, aby ciało ludzkie nie dominowało, inaczej mówilibyśmy o zezwierzężonym (teriantropomorficznym, zoomorficznym) człowieku. Podobnie także w punkcie 4, który w praktyce zdaje się niemożliwy do realizacji. Brak w nim niemal zupełnie zwierzęcych aspektów i tą drogą, podobnie jak w przypadku punktu 1, jedynie z pomocą fokalizacji można otrzymać zezwierzężenie postaci. Takie zjawisko obserwujemy np. w noweli *Bint* Ferdinanda Bordewijka²²⁵, w której uczniowie (postacie ludzkie) są fokalizowani przez nauczyciela De Bree jako odrażające zwierzęta. Narrator ten nie jest jednak wiarygodny. Czytelnik zdaje sobie sprawę, że ma do czynienia z projekcją psychiki narratora-fokalizatora, co jest *nota bene* typowym zabiegiem prozy modernistycznej. Typ ten można zatem określić jako nie tyleż antropomorfizację zwierzęcia, ile raczej animalizację człowieka.

Określenie natężenia realizowanych przez zwierzę akcji przypisywanych mu na płaszczyźnie etologii w kontraście do działań odmiennych, charakterystycznych dla człowieka, jest zawsze subiektywne i zależne od kontekstu analizowanego dzieła. Teoretycznie może bowiem się zdarzyć, iż o antropomorfizacji zwierzęcia zadecyduje jedna akcja odbiegająca od naturalnych zachowań zwierzęcia, o ile będzie ona jednoznacznie wskazywała na czynności wyłącznie ludzkie (np. jedzenie tortu przez zwierzęta w *Bijna iedereen kon omvallen* Toona Tellegena²²⁶, przełożona na język polski przez Jadwigę Jędryas

²²⁴ Choć oczywiście proces ten nie musi też mieć miejsca.

²²⁵ F. Bordewijk, *Bint*, „De Gemeenschap” 1934, nr 10, s. 441-452.

²²⁶ T. Tellegen, *Bijna iedereen kon omvallen*, Amsterdam 2009, ed. elektroniczna lok. 111-122.

jako *Nie każdy umiał się przewrócić*²²⁷). Im więcej takich akcji, tym bardziej zwierzę odbiegać będzie od rzeczywistego zwierzęcia na rzecz kreacji postaci ludzkiej w ciele zwierzęcia. Nie są to zwierzęta mówiące własnym głosem, lecz ludzie w zwierzęcym ciele. Umożliwia to z kolei wprowadzenie konkretnych stereotypowych cech lub symboli kojarzonych z danym zwierzęciem.

2.3.2. Warianty i strategie antropomorfizacji

Opisane typy antropomorfizacji wykorzystane zostaną w dalszych rozdziałach do omówienia na wybranych przykładach z literatury niderlandzkiej ich związków z poziomem narracji i fokalizacji. Przede wszystkim odbędzie się to z pomocą modelu narracji Bal przedstawionym w poprzednim podrozdziale. Co więcej, możliwe jest także opracowanie modelu łączącego te dwa elementy, który wizualnie najłatwiej przedstawić w formie następujących tabel:

Typ antropomorfizacji/ Narracja	NZ	NP
ZZ	α	β
ZC	γ	δ
CZ	ε	ζ
CC	η	θ

Tabela 1. Antropomorfizacja – Narracja

Typ antropomorfizacji/ Fokalizacja	FZ	FP
ZZ	A	B
ZC	Γ	Δ
CZ	E	Z
CC	H	Θ

Tabela 2. Antropomorfizacja – Fokalizacja

²²⁷ Idem, *Nie każdy umiał się przewrócić*, tłum. J. Jędryas, Warszawa 2005.

Tabele te przedstawiają łącznie po szesnaście wariantów relacji antropomorfizacji z narracją lub focalizacją. Narzędzie to zostanie zastosowane w części analitycznej monografii, czego celem jest m.in. zweryfikowanie tegoż narzędzia pod kątem jego przydatności w analizie literaturoznawczej. Warianty te oczywiście należy odpowiednio opisać, aby mogły być stosowane w trakcie analizy narratologicznej. Charakterystyczne będzie także, iż niektóre z tych wariantów mają tendencję do występowania łącznie w utworach o podobnym charakterze oraz najczęściej wykluczają się wzajemnie w ramach jednej fabuły. Połączenia te nazywam „strategiami” antropomorfizacji.

Warianty α i β są ryzykowne, jeśli chodzi o zdolność czytelnika do dobrowolnego zawieszenia niewiary. Dzieje się tak, ponieważ przydanie zwierzęciu umiejętności prowadzenia narracji jest w rzeczywistości jego antropomorfizacją. W przypadku narracji prowadzonej przez byt stojący poza wydarzeniami możemy mówić o sytuacji podobnej, jak ta, do której odwoływał się Schmid²²⁸. Jednak w tychże wariantach zwierzę jest antropomorficzne jedynie o tyle, o ile dopiero inny agens w utworze (postać, focalizator lub narrator) naniesie cechy antropomorficzne na postać zwierzęcia, podważając wiarygodność możliwej narracji zwierzęcej. Powyższe warianty są zatem związane przede wszystkim z subiektywnym odczuwaniem i przedstawianiem rzeczywistości przez jednego lub więcej narratora i/lub focalizatora. Dochodzi tutaj zatem do pewnego paradoksu. Narracja zwierzęca postulowana przez nurty posthumanistyczne w rzeczywistości nie jest możliwa do spełnienia pod kątem narratologicznym. Tworzona jest jedynie iluzja – wspominany pakt fikcyjny (zawieszenie niewiary) między autorem i czytelnikiem, w ramach którego konieczne staje się przyjęcie, że antropomorfizująca narracja „realnego” zwierzęcia rzeczywiście stanowi jego własny głos, a nie głos ludzki.

Podobny problem spotykamy w przypadku wariantów ϵ i ζ . Elementem łączącym je z powyższymi wariantami jest wyraźne natężenie cech zwierzęcych w myślach i zachowaniach antropomorficznych postaci (choć zachowania ludzkie nadal mogą wystąpić). W tym wypadku mówimy także

²²⁸ W. Schmid, *Narratology. An introduction...*, 106, 107.

o przedstawianiu myśli takiej postaci jako typowo zwierzęcych, a zatem nie-ludzkich. Jeśli więc dana postać zwierzęca jest w stanie komunikować się jedynie na poziomie właściwym jej biologicznej naturze, niemożliwe, aby prowadziła ona narrację (bariera wiarygodności stosowania przez taką postać języka ludzkiego). Jeśli jednak dopuszczalne jest częściowe zachowanie zwierzęce, a przedstawiona postać komunikuje się z użyciem języka ludzkiego (język ludzki jako cecha antropomorfizująca), spodziewanym efektem będzie wykorzystanie takiego narratora jako dodatkowego, podczas gdy głównym narratorem będzie inny agens, nieprzejawiający cech zwierzęcych. Tego typu wariant obserwujemy przykładowo w utworze *Reize door het Aapenland* (*Podróż przez krainę małp*) Gerrita Paapego²²⁹. W jednym z rozdziałów narrację prowadzi antropomorficzna małpa, która, choć posiada zdolność posługiwania się językiem ludzkim, stanowczo podkreśla swoją oddzielność gatunkową, zaś jej monolog zostaje później wyjaśniony jako sen.

W przypadku wariantów γ i δ nie widać potencjalnego problemu z prowadzeniem wiarygodnej narracji (przynajmniej innego, niż w przypadku jakiegokolwiek innego narratora). Zachowana jest równowaga (w aspekcie zawieszenia niewiary) pomiędzy aspektem zwierzęcym a ludzkim danej postaci. Zwierzęta korzystają w tych wariantach w pełni z języka ludzkiego lub przynajmniej pokazana jest mowa zwierząt prefokalizowana jako język ludzki. Warto zwrócić uwagę na wariant γ , gdyż w przypadku NZ stojącego poza tekstem ukazanie cielesności zwierzęcej może być zwyczajnie niemożliwe, co sugeruje ważny wniosek na tym etapie wywodu: w praktyce kluczowym aspektem narracji jest to, czy i w jakim stopniu zwierzę jest w stanie posługiwać się językiem (także na poziomie zawieszenia niewiary w ramach konwencji literackiej). Jeśli spojrzymy bowiem na warianty η i θ , gdzie dominują aspekty ludzkie w kreacji zwierzęcia, będą one bardzo zbliżone. O ile w przypadku NP możliwym będzie wskazanie cech fizycznych postaci, a zatem i rozróżnienie postaci zwierzęcej od innej, tak w przypadku NZ, który pozostaje abstrakcyjnym agensem-głosem w utworze, brak fizyczności skupia uwagę czytelnika jedynie na języku narratora. Ten może

²²⁹ J.A. Schasz, *Reize door het aapenland*, red. P. J. Buijnsters, Zutphen 1972.

być stylizowany na język zwierzęcy (infantylizowany, z wykorzystaniem onomatopei itd.), jednak tego rodzaju elementy stylistyczne byłyby bardziej spodziewane w przypadku wariantów γ i δ , gdyż tam język zwierzęcia będzie ograniczany przez realistyczne (etologiczne) aspekty postaci-zwierzęcia.

Można postawić hipotezę, że warianty γ , δ , Γ i Δ (w różnych kombinacjach i doborze) będą też tymi najczęściej pojawiającymi się wśród utworów skupionych na narracjach zwierzęcych. Zakładają one bowiem wykorzystanie jakiejś instancji zewnętrznej (NZ) w celu uwierzytelnienia antropomorfizacji jako elementu świata przedstawionego niezależnie od fokalizacji. Dodatkowo ciało zwierzęcia pozostaje w tych wariantach rzeczywiście zwierzęce, co również utwierdza czytelnika, iż obcuje on ze światem takim, jaki zna ze swojej codzienności. Dzięki poetyce antropomorfizacji otrzymuje on możliwość swoistego wglądu do realiów zwierzęcych, które na co dzień są dla niego niedostępne przede wszystkim za sprawą bariery komunikacyjnej oraz ontologicznej niemożności poznania zwierzęcego *umweltu*, co spójne jest z celami nurtów badawczych, zwłaszcza ekokrytyki, zookrytyki i zoopoetyki. Co ważne, jednocześnie warianty te wydają się móc istnieć jedynie w utworach, w których realność w ramach świata przedstawionego nie pokrywa się w pełni z realnością świata znanego czytelnikowi. Stąd też sugerują one raczej występowanie ich w fabułach o wątkach fantastycznych (choć niekoniecznie z nurtu fantasy).

Ważniejszym aspektem niż narracja zdaje się natomiast fokalizacja. To bowiem dzięki niej czytelnik otrzymuje zapośredniczony przez narratora dostęp do perspektywy zwierzęcej (najczęściej wzrokowej, choć nie tylko), co w praktyce odpowiada zjawisku prefokalizacji. Jednak jak się okazuje, nie zawsze będzie to możliwe. W wariacie A przykładowo, gdy zwierzę-fokalizator nie ma dostępu do języka ludzkiego, może być jedynie agensem prefokalizacji, i też nie w przypadku każdego modelu narracyjnego. Jeśli narratorem takiej fokalizacji pozostawałoby zwierzę, połączenie αA lub αB byłoby niemożliwe w realizacji. Inaczej jeśli narratorem jest człowiek, który funkcjonuje w odbiorze czytelnika jako autorytet oraz wiarygodny punkt odniesienia w świecie przedstawionym. Wtedy będzie mowa o relatywnie wiarygodnym subiektywizmie – uwierzytelnionym przez postać ludzką, jasno wskazującą, że zwierzę rzeczywiście jest zwierzęciem zbliżonym do

tego w świecie realnym. Niemniej antropomorfizacja będzie obserwowalna przykładowo ze względu na poetykę języka, świadome uczłowieczanie postaci zwierzęcej przez narratora lub przez wprowadzenie motywu niepewności narratora, wynikającej z niejasnej percepcji rzeczywistości, zaburzeń świadomości itd.

Warianty E i Z będą potencjalnie węższe w zastosowaniu. Fokalizacja w wykonaniu agensa o ograniczonej zdolności komunikacji językowej lub jej braku będzie odbywała się przede wszystkim przez odczytanie myśli, do których dostęp otrzyma narrator. Niemniej sposób, w jaki zwierzęta te będą odbierały bodźce, może być bardziej zbliżony do ludzkiego, co z pewnością wpływa na defamiliaryzację scen, w których taka focalizacja miałaby miejsce. Wiążą się przez to, przynajmniej w jakimś stopniu, z fantastyką i baśniowością. Warianty te, podobnie zresztą jak ε i ζ, sugerują raczej wystąpienie motywu teriantropomorfizacji, tj. przemiany człowieka w zwierzę lub zezwierzęcenia (animalizacji) człowieka. Jako że głównym przedmiotem zainteresowania w monografii jest antropomorfizacja, a nie (blisko z nim zresztą związana) teriantropomorfizacja czy animalizacja, wariantom tym w analizie korpusu poświęcone zostanie mniej uwagi w porównaniu z pozostałymi.

Intrygujące będzie wykorzystanie wariantów η, θ, H i Θ. W tych przypadkach bowiem nie ma mowy w utworze o cechach zwierzęcych lub są one znikome. Postać pozostanie zwierzęciem jedynie z nazwy. Tak bowiem jak nadanie imienia zwierzęciu świadczy o antropomorfizacji (co zostanie pokazane w kolejnych rozdziałach), również i obdarzenie postaci (z pozoru ludzkiej – bo nadal imitującej człowieka) nazwą odnoszącą się do jakiegoś gatunku zwierzęcego może stanowić o przejawie teriantropizacji. Niemniej w zależności od tego, jaka jest historycznoliteracka geneza postaci, nie musi to być teriantropomorfizacja *sensu stricte*, a jedynie jej wrażenie. Możliwe bowiem, że postać zwierzęca, która funkcjonowała lub funkcjonuje nadal w danej kulturze jako znany motyw, jest przedstawiana jako antropomorficzna w rozumieniu takim, jak w wyżej omawianych typach. Jednak ze względu na postmodernistyczne przeobrażenia gatunków literackich, a zatem i postaci (zwierzęcych), zwierzęca nazwa pozostaje spuścizną tejsze przemianą, która ma działać jako znak semiotyczny, każący się czytelnikowi

odwołać do tejże tradycji literackiej. Taki właśnie zabieg będziemy obserwowali w rozdziale 6. na przykładzie *retellingu* bajki surinamskiej.

2.3.2. Zastosowanie modelu w monografii

Jak wynika z powyższych analiz, rola „głosu zwierzęcia” w utworze literackim jest ograniczona w występowaniu pod kątem narracyjnym. Z pewnością trudne do wiarygodnego przedstawienia byłoby, aby zwierzę-narrator wystąpiło jako NZ – przede wszystkim ze względu na brak umiejętności posługiwania się językiem ludzkim. W przypadku NZ język ten jest kluczowy, ponieważ narrator nie ma ciała. Charakteryzujemy go wyłącznie na podstawie prowadzonej narracji. Oznacza to, że narrator-zwierzę może wystąpić jedynie jako NP. Wtedy też jednak narracja zdaje się o wiele bardziej fantastyczna, a utwór odbiega, w pewnym przynajmniej stopniu, od świata znanego czytelnikowi, choć to oczywiście może być nadal spójne z kreacją świata przedstawionego. Wtedy również korzystanie przez zwierzę z języka ludzkiego jest w jakiś sposób motywowane – nauką mowy ludzkiej przez zwierzę, realiami świata przedstawionego, w którym zwierzęta mówią, poznaniem mowy zwierzęcej przez człowieka itd. Łatwiejsza pod kątem zawieszenia niewiary jest naturalnie fokalizacja zwierzęca (z wykorzystaniem prefokalizacji), w ramach której czy to NZ, czy to NP zdaje się wyobrażać sobie zwierzęcą perspektywę, w co czytelnik z łatwością wierzy.

Szczególnie zaś fokalizacje zwierzęce wiązać się będą z możliwością interpretacji utworu w duchu badań zookrytycznych i zoopoetycznych. W nich bowiem zwierzę wydaje się przedstawione najbardziej obiektywnie, stworzona zostaje znaczna przestrzeń, aby reprezentowało w jak największym stopniu zwierzę realne. Pod kątem narracji zaś trudno jest wyciągnąć jednoznaczne wnioski. Zarówno NZ, jak i NP mogą próbować zobrazować zwierzę jako bardziej lub mniej zgodne z jego etologią. Nacisk położony musi zostać, jak się zdaje, przede wszystkim na aspekt cielesności. Ludzka cielesność antropomorficznej postaci zwierzęcej nazbyt odbiegałaby od spektrum zawieszenia niewiary w tych nurtach badawczych. Stąd też przyjąć można, iż aby zwierzę antropomorficzne mogło być analizowane w ramach

tychże nurtów posthumanistycznych, z założenia dopuszczalnymi wariantami będą (w różnych kombinacjach): α , β , γ , δ , A, B, Γ , Δ .

Dla usystematyzowania analizy modelu teoretycznego poniżej zamieszczam bardziej szczegółowe tabele relacji antropomorfizacji z narracją i focalizacją. W nawias zostały wzięte te warianty, które w praktyce zdają się trudne do zrealizowania, marginalne lub eksperymentalne. Warianty bez nawiasów wydają się najbardziej prawdopodobne i najłatwiejsze to zrealizowania.

Typ antropomorfizacji/ Narracja	NZ	NP
ZZ	α	β
ZC	γ	δ
CZ	(ϵ)	(ζ)
CC	(η)	(θ)

Tabela 3. Antropomorfizacja – Narracja (szczegółowa)

Typ antropomorfizacji/ Fokalizacja	FZ	FP
ZZ	A	B
ZC	Γ	Δ
CZ	(E)	(Z)
CC	(H)	(Θ)

Tabela 4. Antropomorfizacja – Fokalizacja (szczegółowa)

Systematyzując zatem kluczowe terminy wprowadzone w ramach niniejszej monografii: najbardziej podstawową jednostką w analizie jest typ antropomorfizacji (jeden z czterech), określający, w jakich aspektach antropomorficznej postaci możemy wyszczególnić cechy ludzkie i/lub zwierzęce. Następnie typy te, skonfrontowane z różnymi perspektywami narracyjnymi i focalizującymi proponowanymi przez Bał, tworzą 16 wariantów, które przez swój charakter wskazują na pewne tendencje w opisie antropomorficznego zwierzęta w fabularyzowanym utworze prozatorskim.

Jak jednak wynika z analizy oraz podsumowujących ją tabel, można postawić hipotezę, że nie wszystkie warianty koniecznie znajdują wystarczająco szeroką reprezentację w badanych dziełach. Stąd też, zawężając możliwe do przebadania warianty do tych najprawdopodobniejszych, można je roboczo nazwać najbardziej charakterystycznymi tendencjami w tworzeniu postaci zwierzęcia antropomorficznego.

W trakcie badania okazało się także, iż można je podzielić na trzy grupy, które w niniejszej monografii nazywam „strategiami” antropomorfizacji. Każda ze strategii zawiera przynajmniej jeden wariant. Warianty w ramach danej strategii zazwyczaj występują jednocześnie w jednej fabule. Możliwe jest wystąpienie więcej niż jednej strategii w danym utworze, jako że zastosowanie strategii ma zazwyczaj miejsce w odniesieniu do konkretnej fabuły, a tych w utworze może być więcej niż jedna.

W trakcie analizy korpusu sugeruję podział, w którym dominują trzy konkretne strategie, niezależnie od okresu literackiego, które zostaną omówione szczegółowo w oddzielnych rozdziałach. Nadanie każdemu z tych charakterystycznych zbiorów odrębnej nazwy pozwala w analizie uwypuklić konkretne cechy postaci antropomorficznych oraz wskazać właściwości zabiegów narracyjnych, które temu służą. Określenia, które nadałem, wskazują bezpośrednio na to, jak dana antropomorfizacja jest przedstawiana w utworze: subiektywna antropomorfizacja (dominuje perspektywa narratora-postaci ludzkiej, w ramach której cechy antropomorficzne rzucane są na zwierzę, rozdział 3), uwiarygodniona antropomorfizacja (prócz narratora-postaci występuje narrator zewnętrzny, uwiarygodniający część z cech antropomorficznych, rozdział 4), antropomorfizacja przez kontrast (narrator zewnętrzny opisuje antropomorfizację jako spójną część świata przedstawionego w kontraście do oczekiwań czytelnika względem znanego mu świata realnego, rozdział 5). Dodatkowo, w rozdziale 6, omówię inne zaobserwowane warianty, które ze względu na niewystarczające rezultaty analizy na obranym korpusie badawczym nie utworzyły konkretnie nazwanych strategii antropomorfizacji. Poniżej zamieszczam tabelę ułatwiającą operowanie proponowaną terminologią. Ponadto przy strategiach zamieszczam adnotację, jakich cech charakterystycznych relacji antropomorfizacji i narracji można się spodziewać.

W sposób uszczegółowiony zostaną one opisane w podsumowaniu każdego z poświęconych im rozdziałów.

Strategia	Zawarte w niej warianty	Cechy charakterystyczne
Subiektywna antropomorfizacja	βB	– Dominuje narracja i fokalizacja postaci ludzkiej, – Antropomorfizacja zależna od perspektywy jednostki.
Uwiarygodniona antropomorfizacja	$\alpha B, \alpha A$	– Antropomorfizacja częściowo potwierdzona przez narratora zewnętrznego, – Podważenie realności świata przedstawionego.
Antropomorfizacja przez kontrast	$\gamma \Gamma, \gamma \Delta, \delta \Gamma, \delta \Delta$	– Antropomorfizacja uwierzytelniona przez narratora zewnętrznego, – Częste zmiany fokalizacji w celu uwierzytelnienia antropomorfizacji jako integralnego elementu świata przedstawionego.

Tabela 5. Opis strategii antropomorfizacji

2.3.4. Podsumowanie

Proponowany przeze mnie model teoretyczny nie pojawił się do tej pory w innych badaniach literaturoznawczych. W trakcie przygotowywania monografii intensywnie poszukiwałem zbliżonych modeli lub innych form rygorystycznego, nawiązującego do klasycznego strukturalizmu podejścia badawczego względem antropomorfizacji postaci zwierzęcych. Takowych nie udało mi się odnaleźć. Brak ten stanowił motywację do opracowania wspomnianego modelu opisującego antropomorfizację postaci zwierzęcych jako uzupełnienie stanu badań nad topiką zwierzęcą.

Najbliższy względem proponowanego modelu, choć według mnie niewystarczający do szczegółowego badania i rozumienia antropomorfizacji, jest podział proponowany przez Johna Simonsa w *All Rights and the Politics of Literary Representation*. Wyszczególnia trzy rodzaje antropomorfizacji postaci: bajkowa (na wzór postaci z bajek Ezopa, zdaniem Simonsa, nie w pełni wiarygodna dla czytelnika), trywialna (antropomorfizacja niesłużąca umoralnieniu, charakterystyczna dla bajek dla dzieci), silna (ukazująca inność zwierzęcia, stanowiąca wyzwanie poznawcze)²³⁰. Założenia dla tego podziału są jednak diametralnie różne od tych proponowanych przeze mnie. W przypadku modelu Simonsa kryterium podziału opiera się wyraźnie na pojmowaniu literatury jako narzędzia do poznania zwierzęcia i natury. Zakłada on bowiem, iż obcując ze zjawiskiem antropomorfizmu, zawsze dochodzimy do podjęcia kwestii różnic między gatunkami biologicznymi, choćby przez fakt rozróżnienia tego, co zwierzęce i tego, co ludzkie. Stąd też każdy utwór podejmujący tematykę antropomorfizacji będzie też, zdaniem badacza, podejmował tematykę odmienności bytów²³¹. Drugim aspektem widocznym w rozważaniach Simonsa, jest próba wykazania emocjonalności ludzkiej przez porównanie współodczuwania cierpiącym zwierzętom i ludziom (grup mniejszościowym, marginalizowanym lub prześladowanym, np. Żydom w okresie II wojny światowej)²³². Stąd też narzędzie przedstawione przez Simonsa służy zgoła innym celom niż niniejszej monografii. Zamierzeniem jest tu bowiem przedstawienie modelu bardziej obiektywnego, skupionego na elementach narracyjnych prowadzących do antropomorfizacji, niezależnie zatem od tego, czy funkcją utworu jest na przykład moralizowanie czytelnika, czy raczej nauczanie go o świecie przyrody.

²³⁰ J. Simons, *All Rights on the Politics of Literary Representations*, Houndmills 2002, s. 118-120.

²³¹ Ibidem, s. 116.

²³² Ibidem, s. 131.

2.4. Kryteria doboru tekstów do korpusu badawczego

Analizie w rozdziałach 3-6 podlegają utwory należące do fikcjonalnej prozy niderlandzkiej, które spełniają określone cechy założone w pytaniu badawczym, tj. jaka zależność występuje między antropomorfizacją jako zjawiskiem poetyckim a poziomem narracji. Pierwszym kryterium doboru badanych dzieł jest oczywiście powiązanie językowe z Niderlandami. We wstępie zaznaczyłem, że omówione zostaną te utwory, które pochodzą z niderlandzkiego kręgu kulturowego, rozumianego w tym wypadku pod kątem geograficznym jako Królestwo Niderlandów oraz niderlandzkojęzyczna część Belgii – Flandria. Nacisk położony jest zatem na zdecydowanie na niderlandzkojęzyczne kraje Europy, jednak nie zabraknie także wątków związanych z niderlandzkojęzyczną literaturą z Surinamu oraz Indonezji (bajki surinamskie oraz twórczość Alberta Helmana – w kolejnych rozdziałach).

Drugim kryterium jest zawężenie okresu powstania dzieł do przedziału czasowego od XIX do XXI wieku. Zdecydowanie najwięcej utworów wybranych do analizy pochodzi z XX wieku ze względu na znaczny rozwój motywów fantastycznych w tym okresie w zakresie topiki zwierzęcej oraz opisywany w pierwszym rozdziale wzrost zainteresowania tematyką zwierzęcą w społeczeństwie²³³.

Analizowane utwory podlegają dwóm kolejnym kryteriom: epickości (narracyjności) i fikcjonalności. Nie biorę przy tym pod uwagę utworów lirycznych (poetyckich, nieprozatorskich), ponieważ badanie tego typu utworów literackich operuje odmiennymi metodami niż analiza epiki. Teksty muszą także spełniać kryterium fikcjonalności – nie zostanie uwzględniona literatura faktu (np. przyrodnicza, zarówno naukowa jak i popularnonaukowa oraz eseistyka), gdyż ta już z założenia skupia się na doświadczanej rzeczywistości, a zatem antropomorfizacja zwierzęca (jako element fantastyczny) wystąpiłaby tam nazbyt szczątkowo lub nie pojawiłaby się w ogóle. W pierwotnej wersji niniejszego badania, na etapie

²³³ T. Vaessens, *Geschiedenis van de moderne Nederlandse literatuur*, Nijmegen 2013, s. 157.

obrony w formie rozprawy doktorskiej, w korpus włączone zostały także wybrane utwory z zakresu fikcjonalnej literatury dziecięcej i młodzieżowej. Ta bowiem, choć skierowana do innego odbiorcy, pod kątem narracyjnym korzystać będzie z podobnych mechanizmów co literatura dla czytelnika dorosłego. Na uwadze należy mieć w tym wypadku przede wszystkim poetykę literatury dziecięcej, która w sposób redukcjonistyczny może przedstawiać pewne sceny lub postacie, tworząc większą sferę niedopowiedzeń. Ze względu jednak na analizy stąd wynikające decyduję się na nieprzedstawianie tych analiz, aby nie powielać treści analitycznych wiodących do tych samych wniosków. Na etapie wstępnym wykluczony został także komiks. Choć jest on zdecydowanie nośnikiem narracji, korzysta w jej przedstawieniu w dużej mierze z obrazu, nie zaś ze słowa. Proponowany model badawczy najpewniej nadałby się i do takiej analizy, jednak narracja obrazem i słowem (hybrydowa) wykracza poza założenia tejże monografii.

Zbiór reprezentatywnych utworów wykorzystujących topikę zwierząt antropomorficznych został ustalony za pomocą leksykonów i podręczników do literatury niderlandzkiej, w szczególności *Algemeen letterkundig lexicon*²³⁴, *Lexicon van de jeugdliteratuur*²³⁵, *Słownika pisarzy niderlandzkiego obszaru kulturowego*²³⁶ oraz monografii z serii *Geschiedenis van de Nederlandse literatuur* (Historia literatury niderlandzkiej) wydawnictwa Prometheus, zwłaszcza trzech tomów dotyczących literatury od XIX wieku: *Alles is taal geworden. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1800-1900* (Wszystko stało się językiem. Historia literatury niderlandzkiej 1800-1900)²³⁷, *Bloed en rozen. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1900-1945* (Krew i róże. Historia literatury niderlandzkiej 1900-1945)²³⁸ oraz *Altijd weer vogels die nesten beginnen. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1945-2005*

²³⁴ B. A., *Algemeen letterkundig lexicon*, https://www.dbnl.org/tekst/dela012alge01_01/ (dostęp: 11.10.2021).

²³⁵ J. van Coillie et al. (red.), *Lexicon van de jeugdliteratuur*, Groningen 1982-2014.

²³⁶ A. Dąbrówka, *Słownik pisarzy niderlandzkiego obszaru kulturowego*, Warszawa 1999.

²³⁷ W. van den Berg i P. Couttenier, *Alles is taal geworden. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1800-1900*, Amsterdam 2016.

²³⁸ J. Bel, *Bloed en rozen. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1900-1945*, Amsterdam 2018.

(*Ptaki znów zakładają gniazda. Historia literatury niderlandzkiej 1945-2005*)²³⁹. Przydatnym zbiorem informacji o utworach wykorzystujących topikę zwierzęcą, który posłużył do dokonania wyboru tekstów, jest publikacja popularnonaukowa Looija pt. *Van fabeldier tot weekend beest*. Należy zwrócić uwagę, iż niemożliwe byłoby omówienie wszystkich istniejących utworów zawierających topikę antropomorficznych zwierząt literackich. Korpus badawczy należy zatem traktować jako możliwie reprezentatywny, ale niewyczerpujący dobór tekstów w podanym okresie.

²³⁹ H. Brems, *Altijd weer vogels die nesten beginnen. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1945-2005*, Amsterdam 2016.

3.

Subiektywna antropomorfizacja: βB

Choć może być to wstępem niespodziewanym, zanim przejdę do omówienia poszczególnych utworów, chciałbym zwrócić uwagę na problematykę relacji człowieka i zwierzęcia w XIX wieku, która będzie miała kluczowe znaczenie dla interpretacji w dalszej części podrozdziału. Obserwacje przedstawione w tym otwarciu służyć będą także do poparcia argumentacji w analizach innych utworów z XIX wieku. Zatem, jak opisuje to Tthomas Vaessens, koniec XIX i pierwsza połowa XX wieku to okres wieku przepełniony sporami ideowymi. Jego zdaniem główne obserwowane w literaturze niderlandzkiej dychotomie to organicyzm i mechanicyzm, ludzkie i nie-ludzkie, dynamiczność i statyczność, autonomiczność i zależność, otwartość i zamknięcie²⁴⁰. Ze względu na uściślenie tematyczne niniejszej monografii – opis zwierzęcia antropomorficznego w utworze fabularnym – należy skupić się na dwóch pierwszych wymienionych przeciwieństwach. Te bowiem, jak widać, determinują dyskusję nad miejscem człowieka w przyrodzie oraz nad sposobami postrzegania zwierzęcia – zarówno obecnego w utworze literackim, jak i w świecie rzeczywistym.

Vaessens wskazuje dalej kwestię wpływu dyskusji między mechanicystycznym a witalistycznym podejściem do zwierząt i człowieka na literaturę modernistyczną. Łączy się to ze spostrzeżeniem Tamary Brzostowskiej-Tereszkiewicz, iż pod koniec XIX oraz na początku XX wieku utwór traktowany był

²⁴⁰ T. Vaessens, *Geschiedenis van de moderne Nederlandse literatuur...*, s. 5.

niczym żywy organizm²⁴¹. W przeciwieństwie do maszyny, literatura (rozumiana w szerokim spektrum) nie może być zmechanizowana²⁴². Imaginacja i potrzeba obcowania ze sztuką wymykają się z ram nauk przyrodniczych, ponieważ poetyka dzieła jedynie naśladuje mierzalną rzeczywistość, odnosząc się natomiast nie do tychże miar, badań i analiz, lecz mając za zadanie wzbudzić emocje, wspomnienia i przeżycia. Poświadcza to przenikanie filozofii i nauk ścisłych, jako elementu myśli obecnej w społeczeństwie, do literatury o podkreślonym charakterze społecznym, generujących jednocześnie szereg metafor organicznych i biologicznych w literaturoznawstwie. Funkcjonowanie owych metafor zależne jest przede wszystkim od tego, jakie informacje z kręgu *stricte* naukowego przechodzą do dyskursu popularnonaukowego lub codziennego – to one bowiem będą najlepiej rozumiane przez odbiorców.

Niemniej jeżeli utwór miałby być żywym organizmem, w ramach myśli kartezjańskiej podlegałby on również pewnym automatycznym przeobrażeniom i funkcjom. I tak też jest – ostatecznie bowiem odwołując się do pewnych emocji w utworze fabularnym, autor nie odnosi się jedynie do odczuć i przeżyć, lecz wykorzystuje konkretne struktury, których czytelnik może oczekiwać w zgodzie z tradycją literacką. Natomiast tym, co odróżnia taki utwór od innych form pisanych jest to samo, co odróżnia człowieka, nadal w myśli mechanicystycznej, od zwierząt – rozum(ność). To rozum pozwala odnaleźć emocje w sztuce, której inne istoty nie są w stanie recypować, poznawać i w efekcie współodczuwać.

Jak dalej wskazuje Vaessens, literatura modernistyczna Niderlandów, poszukując ucieczki od myśli mechanicystycznej, będzie wykorzystywała te narzędzia poetyki, które w stopniu najwyższym odróżniają człowieka od zwierzęcia pod kątem przeżywania języka (komunikatu), tj. na płaszczyźnie myślenia abstrakcyjnego. Modernizm charakteryzuje się zatem przede wszystkim wykorzystaniem metafor, symboli i przerzutni, obecnych w stopniu znacznym w liryce²⁴³. Stąd też autorzy modernistyczni Niderlandów

²⁴¹ T. Brzostowska-Tereszkiewicz, *Ewolucje teorii. Biologizm w modernistycznym literaturoznawstwie rosyjskim*, Toruń 2011, s. 86, 87.

²⁴² T. Vaessens, *Geschiedenis van de moderne Nederlandse literatuur...*, s. 148.

²⁴³ Ibidem, s. 156.

tak chętnie sięgają przede wszystkim po poezję, zaś w prozie odnajdują się głównie w nurtach powieści symbolicznej, w których to czytelnik zmuszony jest do odszukania ukrytego przesłania tekstu²⁴⁴.

Odejście od dosłownego przedstawiania rzeczywistości umożliwia przy tym kreowanie bohaterów, którzy pozbawieni są pełni człowieczeństwa. Antropomorficzna postać zwierzęca świetnie pasuje do tej roli: posiada pewien zakres konotacji wynikających z symboliki wykorzystanej w wiekach poprzednich, może stanowić odniesienie zarówno do świata zwierzęcego, jak i ludzkiego oraz wprowadza pewien element fantastyczności w utwór, który, w zależności od konwencji, może wywoływać zdziwienie, śmiech lub strach. Tym bardziej sprzyja to rozwojowi opowieści o zwierzętach, które wyrosły z bajek zwierzęcych w XVIII wieku²⁴⁵.

Metaforyzacja literatury modernistycznej prowadzi, jak zaznacza dalej Vaessens, do problemu obiektywizacji literatury, rozwijanego dalej po II wojnie światowej w ramach nurtów postmodernistycznych. Założenie bowiem osobistego przeżywania utworu – zarówno ze strony autora, jak i czytelnika – odbiera dziełu aspekt obiektywnej twórczości o jednym konkretnym przesłaniu²⁴⁶. Destabilizuje się przy tym udział człowieka nie tylko w literaturze, ale i w przyrodzie. Jeżeli bowiem człowiek nie jest w stanie zaufać w pełni drugiej osobie, gdyż nie może odczytać jej intencji, jednostka pozostaje sama we wszechświecie. Literatura także nie pozwala na wspólne przeżywanie tego samego – uchwycenie chwili (popularne tym bardziej ze względu na rozpowszechnienie się technologii aparatów fotograficznych i fotografii²⁴⁷) zawsze jest jednostkowe i osobiste. Przy tym każda uchwycona chwila nie może być postrzegana jako rzeczywista. Literatura modernistyczna podkreśla fakt, iż świat literacki stanowi wynik procesu kreacji na podstawie świata rzeczywistego i nie może być traktowana jako literatura faktu²⁴⁸.

²⁴⁴ Ibidem.

²⁴⁵ Ibidem, s. 157.

²⁴⁶ Ibidem, s. 177.

²⁴⁷ Ibidem, s. 180.

²⁴⁸ Ibidem, s. 179, 202.

A jednak literatura do (względnie) obiektywnego świata musi w jakiś sposób nawiązać, aby być w jakikolwiek sposób odczytywalną. Celem nie jest już natomiast jedynie odczuwanie czy nauczanie, ale (nadal) komentowanie tego, co w świecie rzeczywistym istnieje lub mogłoby istnieć. Związek nauk ścisłych oraz literatury, jak stwierdza Vaessens, jest zgoła dopełniający się i to mimo tak wielu antagonizmów²⁴⁹. Literatura nie może istnieć bez świata rzeczywistego oraz panujących w nim norm etycznych. Jednak to literatura i literaturoznawstwo jako gałąź nauk humanistycznych stanowi pewien przejaw krytyki tejże rzeczywistości, która w niedosłowny sposób wskazuje postawy i idee jako właściwe lub nie²⁵⁰. Te też obserwacje należy zachować w pamięci w trakcie analizy kolejnych utworów – zarówno w tym rozdziale, jak i w kolejnych.

Celem jest w tym rozdziale pokazanie zasad działania jednej z głównych strategii antropomorfizacji, tzw. subiektywnej antropomorfizacji. W jej ramach udało się wyszczególnić szereg dzieł, które charakteryzują się znaczną rolą wariantu β B. W rozdziale analizuję (chronologicznie) wybór utworów z prozy niderlandzkiej, reprezentujących XIX, XX i XXI wiek. Najważniejsze na tym etapie jest stwierdzenie, iż strategia ta przedstawia bardzo subiektywną narrację postaci występującej w fabule, stającej się jednocześnie narratorem i fokalizatorem (często jedynym) świata przedstawionego. Stąd też antropomorfizacja przedstawiana w ten sposób jest tak długo wiarygodna dla czytelnika, jak osobiste przeżycia postaci-narratora wydają się spójne i logiczne.

Zarówno w tym rozdziale, jak w kolejnych dwóch, kluczowe jest przedłożenie wyboru utworów prozy niderlandzkiej, które prezentują interesujące, często wyjątkowe przedstawienie zwierzęcej postaci antropomorficznej. W trakcie analiz próbuję przede wszystkim wykazać zasadność modelu wskazanego w rozdziale 2. Prezentowane w utworach zwierzęta zostaną przeanalizowane z użyciem narratologii Bal w duchu postulatów *close reading*, aby móc wskazać typy antropomorfizacji, jej warianty, a w efekcie zależności występujące między wariantami w danych utworach.

²⁴⁹ Ibidem, s. 204.

²⁵⁰ Ibidem, s. 204-206.

3.1. Domien Sleeckx, *Miss Arabella Knox. Eene peerdengeschiedenis*

W roku 1855 opublikowany został niezwykle wartościowy w kontekście niniejszej pracy utwór, mianowicie opowiadanie *Miss Arabella Knox. Eene peerdengeschiedenis* (*Panna Arabella Knox. Historia pewnej klaczy*) Domiena (lub Dominicusa²⁵¹) Sleeckxa²⁵², pisarza flamandzkiego, podejmującego tematykę zwierzęcą w kilku opowiadaniach²⁵³. Opowieść zostaje otwarta przez narrację NP1FP1, wielbiciela koni, wprowadzającego czytelnika do właściwej fabuły, który w pewnym momencie rozpoznaje Arabellę, dawniej słynną klacz wyścigową, wśród innych koni dorożkarskich oczekujących wraz z woźnicami na pasażerów. W ten sposób tworzony jest fabularny i narracyjny „punkt zaczepienia” dla rozwinięcia historii zwierzęcia. Opowieść ta zaś snuta jest dalej przez belgijskiego dżokeja, obecnie woźnicę, zwanego „Dziękiem” (Djeckiem) (NP2FP2). Opowiadanie ma charakter szkatułkowy – homodiegetyczny narrator-postać (NP1FP1) wprowadza historię klaczy oraz przedstawia głównego bohatera, narratora i fokalizatora opowieści włączonej – wspomnianego dżokeja. Zmiana w narracji widoczna jest od rozdziału zatytułowanego *Jockei (Dżokej)*²⁵⁴. W tym przypadku narracja NP1 może zostać określona w relacji do włączonych wspomnień NP2 jako narracja heterodiegetyczna, w ramach której NP2FP2 przedstawia m.in. wydarzenia z życia innego dżokeja, Anglika o nazwisku Ward, dotyczące klaczy Arabelli. Obaj NP charakteryzują się szczególnym umiłowaniem koni. Są zdolni nie tylko do odpowiedniego dbania o nie, ale także do stworzenia emocjonalnej więzi międzygatunkowej, przełamującej granice zwykłego, utylitarne kontaktu między człowiekiem a zwierzęciem. Opowieść osadzona została w realiach Belgii i Wielkiej Brytanii I połowy XIX wieku, co niejednokrotnie uwierzytelniane jest przez wiarygodną narrację

²⁵¹ A. Dąbrowka, *Słownik pisarzy niderlandzkiego obszaru kulturowego...*, s. 247.

²⁵² D. Sleeckx, *Miss Arabella Knox. Eene peerdengeschiedenis*, w: *Ontmoetingen*, Gent: J. S. van Doosselaere 1855, s. 5-58.

²⁵³ A. Dąbrowka, *Słownik pisarzy niderlandzkiego obszaru kulturowego...*, s. 247.

²⁵⁴ D. Sleeckx, *Miss Arabella Knox...*, s. 17.

obydwu narratorów. Czytelnik nie odnajduje momentów, w których miałyby wątpliwości względem realistycznego charakteru świata przedstawionego. A jednak antropomorfizacja, jako zabieg do pewnego stopnia zaburzający realistyczność świata przedstawionego, jest tam wyraźnie obecna. Wiąże się to właśnie z faktem, z pomocą jakich strategii narracyjnych antropomorfizacja ta zostaje wprowadzona do utworu.

Kwestia tego utworu jest o tyle ważna, iż dzieło można postrzegać jako wyznaczające granice dla rozumienia gatunku *dierenverhalen*. Wnikliwa lektura opowiadania nie pozwala mimo wszystko dostrzec żadnego śladu antropomorfizacji wskazującej jednoznacznie na to, iż koń myśli lub mówi jak człowiek. Arabella pozostaje przez cały utwór bohaterką, którą można byłoby nazwać koniem takim, jaki obserwowany jest w przyrodzie – bardzo szczegółowo i bez elementów fantastycznych. Antropomorfizacja jednak, choć mało zauważalna, rzeczywiście jest obecna.

Kluczowa okazuje się (antropocentryczna) perspektywa. W wypadku fabuły, której narratorem i fokalizatorem jest ten sam bohater istniejący w świecie przedstawionym (NPFP – w wypadku *Arabelli* w szczególności ważną rolę odgrywa NP2FP2), wszystkie wydarzenia i aspekty świata zależne są wyłącznie od rozumowania i wiedzy tej postaci. Oczywiście uniwersum to nie stanowi jedynie wytworu imaginacji NP. Ukazuje on w sposób realistyczny świat połowy XIX wieku (Belgii i Wielkiej Brytanii), stając się tym samym wiarygodnym głosem w fabule. W opowiadaniu *Arabella Knox* bohaterowie na tyle blisko wiążą się z koniem, iż żywione względem klaczy uczucia doprowadzają do antropomorfizacji. W analizie narratologicznej mowa jest tutaj *stricte* o antropomorfizacji wynikającej od fokalizatora (typ ZZ). Ten sam zabieg widoczny byłby także w przypadku fokalizacji narratora zewnętrznego, niebędącego bohaterem wydarzeń, gdyby taki wystąpił w tekście. Różnica tkwi jednak w kwestii, na ile (bez względu na charakter utworu) uwierzmy narratorowi opowiadającemu historię. W przypadku narratora zewnętrznego nasze dobrowolne zawieszenie niewiary jest na tyle głębokie, iż możemy przyjąć za spójne wiele aspektów wyimaginowanego świata przedstawionego, niezależnie od tego, jak bardzo oddalone są te wyobrażenia od świata, którego doświadczamy na co dzień.

W przypadku narratora pierwszoosobowego zawieszenie niewiary jest bardziej ograniczone. Czytelnik zdaje sobie sprawę, iż wiedza i perspektywa jednostki są wąskie, a przez to także postrzeganie świata może być zaburzone. Choć nierzadkim zabiegiem jest wprawdzie utworzenie przez narratora pierwszoosobowego pewnego wstępu do historii, mającego za zadanie przekonanie czytelnika o obiektywności relacjonowanych zdarzeń, a jednocześnie znieść barierę między światem literackim a rzeczywistym²⁵⁵, to nie zawsze będzie to zabieg przeprowadzony na tyle sprawnie (choć nie w przypadku *Arabelli*), aby czytelnik zawiesił niewiarę. Taki wstęp znajduje się także w *Arabelli*. Utwór rozpoczyna się uwagami dotyczącymi usposobienia koni dorożkarskich. Narracja w tej części prowadzona jest przez narratora pierwszoosobowego (NP1), dzięki czemu jego wiarygodność jako znawcy koni oraz jako osoby potencjalnie blisko związanej także z tytułową kłaczą, zostaje silnie ustanowiona, tego zaś czytelnik oczekuje od powieści realistycznej. Napotykamy zatem różne strategie, które budują konwencję realistyczną: osadzenie w autentycznym miejscu i czasie, postać pośredniczącego narratora (NP1), a także parateksty nawiązujące konwencją do literatury naukowej.

W wypadku utworu Sleeckxa narratorom udaje się stworzyć sceny, w których bliskość zwierzęcia i człowieka jest opisana w sposób tak wiarygodny, iż dwie istoty zdają się podzielać lub rozpoznawać swoje emocje, choć te, o czym należy pamiętać, są antropomorfizacją nałożoną ze strony i narratora, i bohatera na postać zwierzęcą, która bez tej perspektywy zostałaby całkowicie pozbawiona tej antropomorfizacji. NP1 przykładowo projektuje postawy i zachowania ludzkie na Arabellę, a co ważne, jest tego świadom²⁵⁶. Niejednokrotnie wyraźnie zaznacza w utworze, że konie należy odróżnić od człowieka, że są to nadal zwierzęta, choć często bardzo mu bliskie, niemal na równi z człowiekiem²⁵⁷. Jak wskazuje dalej NP2, człowiek jest w stanie wyczytać z postawy i zachowania konia jego emocje, myśli, przeszłość i przyszłość, ma sposobność wejścia z nim w kontakt nie tylko

²⁵⁵ M. Bal, *Narratologia...*, s. 25-28.

²⁵⁶ D. Sleeckx, *Miss Arabella Knox...*, s. 7.

²⁵⁷ Ibidem, s. 9.

powierzchnowy, aczkolwiek, jak wskazuje narrator, jest to możliwe tylko w przypadku niektórych koni²⁵⁸.

We wstępie NP1 prowadzi rozważania natury filozoficznej, w ramach których pokazuje piękno koni. Udowadnia tym samym swoją zdolność do zadzierzgnięcia głębokiej więzi z tymi zwierzętami, ogromnej czułości i zrozumienia dla nich. Często porównuje je do ludzi lub stwierdza, że występują w nich określone cechy ludzkie, doprowadzając do antropomorfizującego postrzegania zwierząt w percepcji NP1FP1. Choć idealnym rozwiązaniem byłoby przytoczenie niemalże całości owego wstępu, z oczywistych przyczyn nie ma na to przestrzeni. Dlatego też podam jedynie dwa najbardziej znaczące cytaty prezentujące refleksje narratora:

Czasami można znaleźć wśród nich istoty, które kiedyś posiadały rangę biegaczy i zdobyły wiele nagród w wyścigach. Czasami też, ale rzadziej, nazywane są niezrozumianymi geniuszami, choć raczej tylko takich udają, ponieważ wśród koni, jak wśród ludzi, właściwymi niezrozumianymi geniuszami są przeważnie ci, którzy odgrywają tę rolę tylko z zarozumiałości²⁵⁹.

Tę trzecią klasę koni nazywam filozofami, a raczej mędrkami życia, aby nie pomylić ich z osobami, o których poprzednio mówiłem²⁶⁰.

Narrator ten wyraźnie potrafi dostrzec w zwierzętach cechy, wyodrębniając typy koni w podobny sposób, jakby robił to w wypadku różnych osób. Przypisuje im przy tym cechy i postawy ludzkie, takie jak np. zarozumiałość. Porównuje nawet konie do filozofów – ludzi, którzy parają się przede wszystkim rozważaniem. Czy tym samym w perspektywie NP1FP1

²⁵⁸ Ibidem, s. 7-10.

²⁵⁹ „Men treft soms onder hen wezens aen, die eens den rang van snelloopers bekleedden en menigen prys in de wedrennen behielden; en andere malen, doch zeldzamer, miskende genies, of liever die zich inbeelden het te zyn; want by de peerden, zoowel als by de menschen, zyn de eigentlyke miskende vernuften meestal kerels, die deze rol alleen uit verwaendheid spelen.” Ibidem, s. 8. Wszystkie cytaty z tego utworu w przekładzie własnym.

²⁶⁰ „Die derde klas noem ik de filosofen, of liever de levenswyzen, om ze niet te verwarren met de personen, van wien ik vroeger gewaegde.” Ibidem, s. 9.

również i konie potrafią myśleć w sposób logiczny, wnioskować i przedstawiać swoje wywody? Trudno jednoznacznie stwierdzić to w obiektywny sposób wyłącznie w ramach analizy tekstu, niemniej oczywiste jest, iż dla NP1 stanowi to prawdę. Inny z momentów szczególnej uwagi poświęcanej przez NP1 zwierzętom obserwujemy, gdy podczas spotkania z Arabellą próbuje wyczytać myśli w jej wzroku, co stanowi wątek zoosemiotyczny utworu. Ewidentnie jest to bowiem scena, w której dochodzi do próby komunikacji między różnymi gatunkami, a przynajmniej tak wynika z fokalizacji narratora-postaci:

Nigdy nie zapomnę spojrzenia, jakie koń rzucił na mężczyznę z białą chustą: wdzięczność, czułość, współczucie, przyjaźń – wszystko było w nim zawarte²⁶¹.

W podobny sposób czyni to także NP2 podczas jednego ze spotkań z klaczą:

Stała obojętnie, gryząc owies, a kiedy położyłem rękę na jej jasnej, lśniącej, czarnej skórze, żeby ją pogłaskać, niecierpliwie odwróciła głowę i rzuciła mi spojrzenie, które wyrażało ni mniej, ni więcej: *kolejny, któremu muszę dać nauczkę*. Czy teraz wyczytała w moich oczach, jak potrzebowałem przyjaciela, czy może jednym spojrzeniem odgadła, że ją cenię, rozumiem i szanuję jej dumę, tego nie wiem, ale pewne jest, że mnie nie uderzyła²⁶².

W obu przypadkach narratorzy projektują swoje wyobrażenia o myślach klaczy, przedstawiając czytelnikowi konkretne (abstrakcyjne!)

²⁶¹ „Ik zal nooit de uitdrukking vergeten van den blik, dien het peerd op den witgedasten man wierp: dankbaerheid, verkleefdheid, medelyden, vriendschap, teedere toegenegenheid, alles lag in dien blik”. Ibidem, s. 17.

²⁶² „Zy stond onverschillig hare haver te knabbelen, en toen ik de hand op hare schoone, blinkende zwarte huid legde, om ze te streelen, wendde zy ongeduldig den kop om, en wierp my een blik toe, die zoo veel als zeggen wilde: «Daer is er weér een, dien ik eene les moet geven». Was het nu, dat zy in myne oogen las, hoe ik behoefte had, aen een vriend, of wel ried zy met een enkelen blik, dat ik haer naer weerde schatte, hare fierheid begreep en huldigde, ik weet het niet; maer zeker is het, dat zy my niet sloeg”. Ibidem, s. 32.

myśli z użyciem języka ludzkiego. Można tutaj oczywiście doszukiwać się rozumienia oczu jako przysłowiowych zwierciadeł duszy, jednak ważniejsze w tych fragmentach jest raczej odniesienie się do odczytywania mowy ciała zwierzęcia. NP1 zaznaczał bowiem w narracji wprowadzającej, iż to właśnie zrozumienie zwierzęcia, a zatem i jego behawiorystyki, prowadzi do poznania go jako rozumnej istoty żywej. Takie podejście, co ciekawe, spójne jest przede wszystkim z zoopoetycznym odczytaniem utworu, nastawionym na pokazanie wyjątkowości postaci zwierzęcej przez ukazanie jej zwierzęcej natury – i to też się dzieje. Szczególnie w narracji NP2 odnajdujemy liczne uwagi dotyczące jej dumnego charakteru (konotowanego z końmi również na poziomie symbolicznym), porywczoci, a pod kątem wyglądu: ciemnej skóry z satynową błyszczącą sierścią, ogromnego wzrostu²⁶³. Kłacz wyróżniała się na tle pozostałych koni.

Arabella (głównie przez projekcje NP1 i NP2) uzyskała swój konkretny charakter przypisany do imienia – jest dumna, ale wdzięczna, porywczą, lecz wierną. A przede wszystkim jest przyjaciółką i zastępczym członkiem rodziny dla narratora (NP2)²⁶⁴. Przyłączenie zwierzęcia do rodziny również może być rozpoznane jako element antropomorfizujący – przypisuje się mu rolę społeczną charakterystyczną dla gatunku ludzkiego. Co ciekawe, płęć kłaczy nie ma tutaj większego znaczenia. Ważna jest tylko rola, jaką zwierzę odgrywa w relacji z człowiekiem – towarzysza, pocieszyciela.

Co istotne – jest to koń wyjątkowy pod wieloma względami (piękny, ułożony itd.)²⁶⁵ – ale to właśnie nadanie imienia odróżnia kłacz od innych koni. Żadna inna postać zwierzęca w części narracyjnej nie otrzymuje imienia. Koń zostaje wyróżniony spośród wielu, choć należy mieć na uwadze, iż nie jest to w realiach świata przedstawionego na pewno pojedynczy przypadek. Arabella wykorzystywana była jako koń wyścigowy, który – odnosząc się do świata rzeczywistego – zazwyczaj otrzymuje imię. W ramach fabuły posługiwanie się imieniem świadczy przede wszystkim o indywidualności kłaczy jako zwierzęcia, którego żadne inne (zdaniem NP2) zastąpić nie może.

²⁶³ Ibidem, s. 32-35.

²⁶⁴ Ibidem, s. 34.

²⁶⁵ Ibidem, s. 40.

To właśnie takie drobne elementy prowadzą do powstania typu antropomorfizacji, w którym postać ludzka obecna w utworze doprowadza do zaistnienia antropomorficzności. Gdyby nie więź NP1 i NP2 z Arabellą, klacz przedstawiona zostałaby zaledwie jako jeden z wielu koni (choć nadal piękny i niezwykły). Tak też się zresztą dzieje, gdy klacz fokalizują jej zamożni brytyjscy właściciele, postrzegając Arabellę przede wszystkim w kategorii utylitarnego dobra lub majątku²⁶⁶. To zatem emocje ludzkie, więź, spędzony czas, empatia oraz potrzeba bliskości z drugą istotą (zaspokojenie samotności) doprowadzają do zaistnienia antropomorfizacji.

NP1 jest tak blisko związany z końmi (później także z Arabellą), iż zdarzają się także przejęzyczenia z jego strony. Czytamy przykładowo „Z tego punktu widzenia wydaje mi się, że można podzielić ludzi... to znaczy konie [...]”²⁶⁷. Zwierzęta te są mu tak bliskie, a odczytanie ich zachowań i emocji przychodzi mu z taką łatwością, że traktuje je niemal na równi z ludźmi, stąd i przejęzyczenie. Nie jest to też bez wpływu na narrację utworu – przez to, z jednej strony, NP1 wydaje się mniej wiarygodny, skoro jest w stanie pomylić się w tak oczywisty sposób. Z drugiej strony, jego wiedza hipologiczna oraz intuicja przekonują czytelnika do uznania tego narratora za wiarygodnego (autorytet). Ta druga część z pewnością przeważa, dzięki czemu odbiorca nie ma problemu z zawieszeniem niewiary, a pomyłki językowe można traktować jako element humorystyczny utworu. Co ciekawe, narrator ten tworząc porównania, preferuje najpierw opowiadać o koniach, dopiero później wskazując, które ich cechy zbieżne są z tymi u ludzi²⁶⁸. Często prowadzi to do sytuacji, w której czytelnik odnosi wrażenie, że NP1 stawia konie ponad człowieka jako istoty bardziej uczciwe, niepotrafiące kłamać²⁶⁹. Choć takie fragmenty mogą być sugestywne, z pewnością nie wskazują jasno na mizantropię narratora, gdyż ten nie nawołuje bezpośrednio do porzucenia życia w relacji z człowiekiem czy do nienawiści wobec ludzkości w ogóle. Są to raczej

²⁶⁶ Ibidem, s. 46.

²⁶⁷ „Van dit standpunt uitgaende, komt het my voor, dat men de menschen... ik wil zeggen, de peerden [...]”. Ibidem, s. 6.

²⁶⁸ Ibidem, s. 8, 9.

²⁶⁹ Ibidem, s. 11, 12.

ironiczne komentarze społeczne, świadczące o tym, że relacje międzyludzkie wcale nie muszą zachodzić wyłącznie między dwoma osobami. Tymi samymi uczuciami i wyobrażeniami relacji możemy obdarzyć także istoty pozaludzkie (a nawet przedmioty) w poszukiwaniu bliskości, co znowu pozostaje w korelacji do wspomnianej już maszyny antropologicznej Agambena. Czytelnik stawia bowiem sobie pytania, podążając za sugestywną narracją NP1 i NP2, jaka rzeczywiście jest granica między człowiekiem a zwierzęciem – szczególnie ta emocjonalna. Możliwe byłoby zatem przeprowadzenie analizy zoopoetyckiej wychodzącej poza spektrum badania antropomorfizacji postaci zwierzęcej. Jako że Arabella zdecydowanie stanowi reprezentację swojego „realnego” odpowiednika, a antropomorfizacja zostaje narzucona przez perspektywy narracyjne, nic nie stoi na przeszkodzie, aby przeprowadzić badanie dotyczące tego, jakie miejsce w świecie przedstawionym zajmuje koń, jakie aspekty kreacji postaci potwierdzają jego „zwierzęcość” czy też jaki wpływ na relacje z człowiekiem ma kwestia opieki nad zwierzęciem. Pod kątem ekokrytyki wyraźnie zauważamy wątki dobrostanu zwierząt (zarówno we wstępie NP1, jego spotkaniu z Arabellą pod koniec jej życia, oraz oczywiście w narracji NP2). Zwłaszcza NP1 filozofuje na temat koni, które po zakończeniu swojej kariery sportowej niejednokrotnie stają się zwykłymi końmi pociagowymi, ich wartość spada, lecz nadal pozostają dobrem, które człowiek może (chce?) eksploatować²⁷⁰.

Wracając do analizy narratologicznej: ten sam narrator (NP1) wybiera też często określenia (czasowniki, rzeczowniki) względem koni, które sugerują antropomorfizację, choć mogą być przez nieuwważnego czytelnika pominięte jako wyrażenia motywowane próbą stworzenia tekstu bardziej atrakcyjnego, niż przedstawiającego jedynie fakty z prezentowanej fabuły. We fragmentach tych analiza w nurcie *close reading* wydobywa najważniejsze elementy konstrukcji postaci. Tak też jest mowa chociażby o tym, że NP1 jest w stanie rozpoznać myśli tak koni, jak i ich jeźdźców, zwierzęta nazywa „gośćmi” itd., w kończącym utwór paratekście śledzone są ich rodowody (niczym rodzin szlacheckich)²⁷¹.

²⁷⁰ Ibidem, s. 7-17.

²⁷¹ Ibidem, s. 11, 55.

Do tego częstym zabiegiem, tak w tym utworze, jak i w wielu innych dalej omawianych, jest wykorzystanie czasownika „schijnen” (pl. „wydawać się”)²⁷². Aby narrator-fokalizator pozostał wiarygodny, nie może on jasno wskazać za każdym razem, iż z całą pewnością rozumie intencje zwierzęcia. Stąd też konieczne jest pojawienie się tego czasownika, aby stworzyć sferę wątpliwości i domysłów. Dzięki temu, choć nadal passusy prowadzą do antropomorfizacji postaci zwierzęcej, czytelnik nie odczuwa tak przedstawionej focalizacji jako forsującej typ inny niż ZZ – w końcu to, że narrator rozpoznaje u konia postawy i zachowania ludzkie identyfikujemy jako projekcję elementów antropomorficznych lub – najprościej mówiąc – metaforę. Stąd antropomorfizacja jest niejednoznaczna. Dyskurs o koniach prowadzony przez NP1 jest antropomorfizujący, ale jednocześnie odbiorca pamięta o zwierzęcym charakterze klaczy właśnie dzięki subiektywnemu sposobowi narracji NP1.

W odniesieniu do koni narracja i focalizacja jest jednolita. Choć dwóch różnych NPFP opisuje Arabellę w sposób antropomorficzny, przedstawiają klacz wiarygodnie dla czytelnika. Dzieje się tak, ponieważ obaj narratorzy odnajdują w niej elementy ludzkie. Prowadzone przez NP1FP1 oraz NP2FP2 focalizacje postaci zwierzęcej, mimo że subiektywne, są ze sobą zbieżne. Ułatwia to zwieszenie niewiary – zwłaszcza w realiach świata przedstawionego tak silnie odwzorowującego rzeczywisty obraz codzienności XIX wieku. Pojawiają się także fragmenty, w których to NP relacjonuje słowa swojego pracodawcy, lorda Mellisdale’a, przez co focalizacja należy do innej postaci (FP3)²⁷³, uwierzytelniając zwierzęcy charakter klaczy oraz realność świata przedstawionego. Niemniej passusy dotyczące *stricte* koni, w szczególności zaś Arabelli, to przede wszystkim focalizacja głównych narratorów (NP1FP1 i NP2FP2), w związku z czym w połączeniu z typem ZZ występuje wariant narracyjny βB .

Zaistnienie antropomorfizacji projektowanej na zwierzę przez narratora pierwszoosobowego jest na tyle wiarygodne, na ile wiarygodna jest też reszta świata. W przypadku *Arabelli* wydarzenia są całkowicie realistyczne,

²⁷² Ibidem, s. 13-16.

²⁷³ Ibidem, s. 46.

także czytelnik nie ma podstaw, aby nie uwierzyć w emocjonalną więź między narratorem a zwierzęciem, a przez to łatwiej akceptuje zaistnienie tejże projekcji. Co więcej, duża, wspomniana wcześniej liczba odniesień do realiów znanych czytelnikowi sprawia, że świat ten jest wiarygodny. Także narracja prowadzona jest w charakterystyczny sposób, sugerujący swobodną gawędę. Narratorzy opowiadają o swoich spotkaniach z Arabellą w czasie przeszłym, choć ich komentarze do fabuły zamieszczane są także w czasie teraźniejszym. Sugeruje to zbliżenie narratora do czytelnika – zawieszenie niewiary przez wiarygodność postaci narratora jako człowieka.

Dokonując zatem niezbędnego podsumowania: niezaprzeczalnie świat przedstawiony *Arabelli* jest realistyczny, a to za sprawą wiarygodnej narracji NP1FP1 i NP2FP2. Choć obaj narratorzy należą do bardzo subiektywnej grupy instancji narracyjnych – w końcu brak jest NZ określającego obiektywnie, jaki świat jest – w fabule niejednokrotnie potwierdzają swoją ekspertyzę w dziedzinie hipologii. Dzięki temu czytelnik, niemalże przytłoczony ich wiedzą, doświadczeniem i intuicją względem zwierząt, akceptuje tę narrację, nie ma problemów z zawieszeniem niewiary. Odbiorca powinien mieć jednak świadomość, iż tym samym wpada w pewną pułapkę narracyjną. Występująca w utworze antropomorfizacja Arabelli (i innych koni w perspektywie NP1) jest subiektywna. Swoje źródło ma w postrzeganiu konia przez pojedyncze osoby (narratorów) jako członka rodziny, osoby bliskiej, niemalże ludzkiej. Pozostałe postaci w utworze oczywiście rozpoznają klacz jako jednostkę wyjątkową, jednak z pewnością nie na poziomie humanizującym zwierzę, jak wynika z opisów NP1 i NP2. Jak wykazała analiza, zauważamy wariant antropomorfizacji βB , w ramach którego, zgodnie z opisem teoretycznym, antropomorfizacja ma być wynikiem osobistego (subiektywnego) narzucenia na zwierzę cech ludzkich, co rzeczywiście regularnie czynią narratorzy.

3.2. Albert Helman, *Mijn aap schreit*

Innym utworem reprezentującym model βB – subiektywną antropomorfizację postaci zwierzęcej – jest opowiadanie *Mijn aap schreit* (*Moja małpa*

placze) Alberta Helmana (Lou Lichtvelda) z 1928 roku²⁷⁴. Helman był pisarzem pochodzenia europejsko-indiańskiego, wychował się w Paramaribo (Surinam). Aktywnie uczestniczył w życiu kulturalnym i literackim Surinamu i Niderlandów. Pierwsze jego powieści skupiały się na problematyce codzienności (post)kolonialnej Surinamczyków, później zaś zwracał się w twórczości ku kwestiom moralnym i filozoficznym²⁷⁵. Istnieje także inny, późniejszy tekst Helmana – *Mijn aap lacht* (*Moja małpa się śmieje*)²⁷⁶, nawiązujący w tematycznie do wcześniejszego dzieła, jednak nie będzie on przedmiotem analizy w monografii.

Mijn aap schreit było (i nadal jest) często omawianym utworem (podobnie zresztą jak i wspomniane *Mijn aap lacht*). Prócz wspomnianych leksykonów historii literatury niderlandzkiej na uwagę zasługują chociażby analizy Wima Rutgersa 1953. *Profeten in eigen land – twee maatschappelijke satires: Albert Helman Cola Debrot*²⁷⁷ z 2007 czy artykuł S. Jensen *Ecce simius! Over “Mijn aap schreit” van Albert Helman*²⁷⁸ z 2000 (przedrukowany po wyraźnych uzupełnieniach w 2002 jako fragment studium *Waarom vrouwen van apen houden: een liefdesgeschiedenis in cultuur en wetenschap*²⁷⁹). Przedstawione tam interpretacje zostaną skonfrontowane z moimi analizami.

Fabula powieści zostaje przedstawiona z perspektywy NP1FP1 – młodego mężczyzny mieszkającego z matką²⁸⁰, który kupuje od łowcy małpę jako zwierzątko domowe (lub, postrzegając małpę jako obcego – jako

²⁷⁴ A. Helman, *Mijn aap schreit. Het euvel Gods*, Amsterdam 1966.

²⁷⁵ A. Dąbrówka, *Słownik pisarzy niderlandzkiego obszaru kulturowego...*, s. 339.

²⁷⁶ A. Helman A., *Mijn aap lacht*, Amsterdam 1991.

²⁷⁷ W. Rutgers, 1953. *Profeten in eigen land – twee maatschappelijke satires: Albert Helman, Cola Debrot*, w: *De brug van Paramaribo naar Willemstad. Nederlands-Caribische en Caribisch-Nederlandse literatuur 1945-2005*, Curaçao 2007.

²⁷⁸ S. Jensen, *Ecce simius! Over “Mijn aap schreit” van Albert Helman*, „Nederlandse Letterkunde” 2000, nr 5, s. 62-85.

²⁷⁹ S. E. Jensen, *Waarom vrouwen van apen houden: een liefdesgeschiedenis in cultuur en wetenschap*, Maastricht 2002.

²⁸⁰ A. Helman, *Mijn aap schreit...*, s. 15, 16.

quasiniewolnika)²⁸¹. W formie żartobliwych scen opisane zostają kontakty człowieka ze zwierzęciem, które sprawia właścicielowi więcej problemów, niż się początkowo spodziewał. Doświadczenie to wyzwala u NP1 refleksje na temat różnic i podobieństw między człowiekiem a małpą, zwłaszcza pod wpływem perspektywy matki NP1, która początkowo sympatyzuje z nowym członkiem rodziny²⁸².

Jacqueline Bel wskazuje, że powieść ta skupia się przede wszystkim na kwestii (nie)świadomości zwierząt²⁸³. Zaznacza przy tym źródło inspiracji Helmana, mające korzenie w rozwijającej się w tym okresie psychoterapii freudowskiej. Małpa czy raczej projekcja jej antropomorficznego charakteru, jak zostanie pokazane także w trakcie analizy, stanowić ma alter ego NP1. I choć to właśnie ku tej interpretacji skłaniam się w badaniu, zaznaczam za Bel, że ze względu na wyjątkowy charakter utworu możliwe są inne jego odczytania, np. postrzeganie małpy jako personifikacji Jezusa, konfrontującego NP1 z pytaniem, jak powinien żyć, jakie są wartości, które rzeczywiście wyznaje²⁸⁴. Podobne założenia przyjmuje Jensen, wskazując choćby na męczeńską śmierć małpy, która za życia, analogicznie do losów Chrystusa w Biblii, obwiniana była za wszelkie nieszczęścia i troski NP1²⁸⁵. Jednak taka interpretacja wydaje się mało przekonująca. Jeżeli już przyrównywać małpę do jakiejś postaci, pierwszym skojarzeniem powinien być Sokrates, szczególnie ze względu na śmierć przez wypicie trucizny oraz (bardzo oczywisty) fakt, że tym właśnie imieniem młody mężczyzna zwraca się do małpy, gdy ta umiera²⁸⁶. Dąbrowska wskazuje dodatkowo, iż w powieści można odnaleźć dominujący motyw rozwoju postaci – rytuał przejścia z okresu dziecięcego do dorosłości przez poznanie małpy, a następnie jej zamordowanie²⁸⁷. Z kolei Rutgers zaznacza, iż w postaci łowcy można

²⁸¹ Ibidem, s. 9.

²⁸² Ibidem, s. 15.

²⁸³ J. Bel, *Bloed en rozen...*, s. 618.

²⁸⁴ Ibidem, s. 631. Wszystkie cytaty z tego utworu w przekładzie własnym.

²⁸⁵ S. Jensen, *Ecce simius!*, s. 75-78.

²⁸⁶ A. Helman, *Mijn aap schreit...*, s. 43.

²⁸⁷ A. Dąbrowska, *Słownik pisarzy niderlandzkiego obszaru kulturowego...*, s. 339.

odnaleźć elementy wskazujące na autobiograficzne przedstawienie samego autora – Helmana – który przez przekazanie małpy i udzielenie przestrogi młodzieńcowi wyraża komentarz społeczny dotyczący swojego miejsca w społeczeństwie surinamskim²⁸⁸.

Zaczynając od kwestii ontologicznych obecnych w utworze już od momentu pierwszego spotkania narratora z małpą: jako jeden z głównych aspektów odróżniających małpę od człowieka NP1 wskazuje ogon, symbol mądrości małpy, jednak w wymiarze mądrości zwierzęcej, nie zaś ludzkiej – choć może to mieć oczywiście charakter ironiczny, zwłaszcza w kontekście wskazanych wyżej ścieżek interpretacyjnych sugerowanych przez Bel, Jensen i Dąbrówkę²⁸⁹. Narrator jasno wskazuje bowiem, iż nie jest ona człowiekiem:

Człowiek pozuje często, małpa zawsze. Człowiek myśli, małpa nigdy. Ale połączenie tych dwóch prawd łączy obydwu byty: człowieka przez przypadek, małpę *per se*²⁹⁰.

Niemniej małpa zdecydowanie jest antropomorfizowana. NP1 poświęca dużo uwagi wspomnianemu wcześniej ogonowi, który w naturze małpy staje się podobnie ważny, jak enigmatyczny „ludzki” charakter człowieka. Czytamy:

W ogonie tkwił jego rozum, ogon zamienił się w mądrość, ogon był jego wolą, instrumentem jego pożądania, wyznacznikiem jego jedności, smutkiem tęsknoty za domem w lesie. Dzięki ogonowi małpa stała się podobna do człowieka²⁹¹.

²⁸⁸ W. Rutgers, *Profeten in eigen land – twee maatschappelijke satires Albert Helman Cola Debrot*.

²⁸⁹ A. Helman, *Mijn aap schreit...*, s. 10.

²⁹⁰ „Een mens poseert vaak, een aap altijd. Een mens denkt na, een aap nooit. Maar de combinatie van deze twee waarheden hebben zij beide gemeen: de mens *per accidens*, de aap *per se*”. Ibidem, s. 12, 13.

²⁹¹ „In de staart zetelde zijn verstand, de staart richtte zich naar wijsheid, de staart was zijn wil, het instrument van zijn verlangen, de slinger van zijn evenmaat, de treurnis van zijn heimwee naar het bos. Door zijn staart werd de aap gelijk aan een mens”. Ibidem, s. 11, 12.

Małpa staje się w perspektywie NP1 o tyle bardziej ludzka, o ile projekcja emocji, uczuć i skojarzeń FP1 wywołuje takie wrażenie – co ważne – w nim samym. W praktyce tylko NP1 jest odbiorcą tejże antropomorfizacji, gdyż cały proces komunikacji – od jej sformułowania, przez przekazanie, po odbiór – odbywa się wyłącznie w jego umyśle. Drugim elementem, który zdaje się stać w kontrze do prowokującego antropomorfizację ogona, jest grymas małpy wyrażający cierpienie. Niemniej grymas ten, wbrew pozorom, nie staje się dla NP1 powodem do odczuwania z nią jakiegokolwiek wspólnoty (na płaszczyźnie emocji, komunikacji czy relacji międzygatunkowej), a wręcz przeciwnie. Wyzwała on u NP1 reakcję odrzucenia, zaś w efekcie sposób, jak postrzega on małpę (FP1), staje się groteskowy, bardzo subiektywny, można by rzec – niesprawiedliwy, co zdaje się podkreślać ironiczny wydźwięk utworu. Bowiem choć właśnie w mimice twarzy narrator z łatwością powinien znaleźć podobieństwa do człowieka, to jednak ogon – narząd, którego jesteśmy pozbawieni – stanowi dla NP1 punkt wyjścia dla antropomorfizacji. To też wydaje się pasować do założenia, iż antropomorfizacja postaci literackich zachodzi w tych elementach kreacji postaci, gdzie normalnie nie miałyby ona miejsca. Przez to, że mimika twarzy naczelných oraz człowieka jest zbliżona, z łatwością można podjąć próbę antropomorfizacji tychże zwierząt. W wypadku zwierzęcia jako postaci literackiej antropomorfizacja staje się o tyle bardziej wyraźna, o tyle bardziej skuteczna w przekazaniu jakiegoś morału oraz o tyle bardziej atrakcyjna pod kątem poetyki utworu, o ile osadzona jest na cechach (zewnątrznych lub wewnętrznych) zwierzęcia, które na co dzień antropomorficzne nie są.

W przypadku przywołanego cytatu ogon okazuje się zresztą bardzo intrygującym elementem. Dla małpy stanowi on bowiem organ, który może służyć do komunikacji. Z perspektywy analizy literaturoznawczej nawiązuje do zoosemiotycznego motywu. Ogon może stanowić element odróżniający człowieka od zwierzęcia. W symboliczny sposób podkreśla on bliskość istoty z naturą oraz konotowaną z nią siłą, potencją, seksualnością i wzrostem. W omawianym utworze kwestia ogona nie pozostaje więc bez znaczenia. W momencie, gdy głównym narratorem i fokalizatorem fabuły jest młody mężczyzna, traktujący małpę jako potencjalnego konkurenta (szczególnie w relacji z matką i Marthą, w której się zakochał), przywołuje to na myśl darwinistyczne dążenie gatunków do ciągłego rozwoju i przetrwanie silniejszego.

Zwierzęcość i moc natury reprezentowane przez ogon są tym, czego człowiek boi się najbardziej, od czego chce uciec, ale z drugiej strony – strach przed zwierzęcością małpy jest przecież tym, co popycha narratora-postać do bestialskiego (zwierzęcego) morderstwa na małpie.

Grymas staje się też motywem, który przywraca NP1FP1 z przemysleń nad istotą małpy do rzeczywistości, uświadamiając mu, że jest to mimo wszystko jedynie „głupie zwierzę”²⁹². Skoro bowiem mogło zgodzić się (lub nieświadomie przystać) na zostanie sprzedanym jak towar, dowodziło to w percepcji NP1, że małpa częściej korzysta z niewiele znaczących grymasów, niż z mądrości ogona²⁹³. To zaś stanowić miało o „małpiości” (nid. „apen-bestaan”) zwierzęcia²⁹⁴, odróżniającej je od człowieka.

Zwierzę w swoim zachowaniu i potrzebach w świecie człowieka zostaje porównane przez matkę NP1 do dziecka, które należy otoczyć troską i opieką²⁹⁵. Pod kątem narratologicznym ten fragment fabuły zostaje opisany z perspektywy NP1FP1 – także wypowiedź matki zostaje wprowadzona przez NP1: „Małpa jest jak lustro” – powiedziała. „W małpie widzimy własną głupotę”²⁹⁶. Zwierzę pozwala człowiekowi spojrzeć na siebie inaczej, zauważyć błędy czy niewłaściwe (moralnie) postawy, co spójne jest ponownie z proponowanymi ścieżkami interpretacyjnymi Bel wspomnianymi powyżej.

Jednak nawet to nie wystarcza, aby małpa stała się bardziej udomowiona, pasująca do życia w społeczności ludzkiej. Kradnie ona bowiem jedzenie NP1 (przeznaczone dla człowieka), gdy ten próbował zebrać owoce dla małpy (jedzenie dla zwierzęcia). Przez to NP1 znowu zaczyna postrzegać zwierzę jako bardziej ludzkie – spożywające podobne pokarmy, związane z niemal takimi samymi potrzebami fizjologicznymi. A jednak aby zdobyć pożywienie, małpa ukradła je, łamiąc zasady dobrego wychowania, nie rozumiejąc kultury ludzkiej²⁹⁷. NP1 wyraźnie nie potrafi zaakceptować, iż zwierzę nie

²⁹² Ibidem, s. 12.

²⁹³ Ibidem.

²⁹⁴ Ibidem.

²⁹⁵ Ibidem, s. 15.

²⁹⁶ „‘Een aap is als een spiegel,’ zei ze. ‘Aan de aap zien wij onze eigen dwaasheid.’” Ibidem.

²⁹⁷ Ibidem, s. 14.

jest ani zwierzęciem domowym, które mogłoby wpasować się w ramy życia w społeczności ludzkiej, ani człowiekiem, jakkolwiek zewnętrznie mogłoby go przypominać. Perspektywę narratora-postaci cechuje antropocentryczność, skupiona na jego własnym, wąskim wyobrażeniu świata. Choć rozważa on, w jaki sposób zadbać o zwierzę, nie potrafi opracować skutecznej strategii tworzenia relacji z nim. Nie umie także jasno wskazać, jaki charakter miałyby mieć ta relacja. Prawdopodobnie ta też frustracja, niemożność zaakceptowania świata przyrody czy nawet brak możliwości rozwinięcia w sobie wystarczającej empatii międzygatunkowej, doprowadzają do tragicznego finału fabuły.

Możliwe jest natomiast, jak czyni to też NP1 wielokrotnie w przykładach powyżej, projektowanie na małpę zachowań ludzkich. Czytamy przykładowo, iż małpa zdawała się rozumieć, co się do niej mówi: „[Małpa] patrzyła tak przez długi czas; jakby wszystko rozumiała”²⁹⁸. Zauważmy jednak, że tak jak w pozostałych fragmentach, antropomorfizacja ta wynika jedynie z perspektywy narracyjnej NP1FP1 – bardzo subiektywnej, związanej przede wszystkim z psychologicznym charakterem utworu. Kluczowe w interpretacji jest pojawienie się słowa „jakby” („alsof”) jasno wskazującego, iż obecność cech antropomorficznych wynika z narzucenia tych cech ludzkich na zwierzę przez NP1FP1. Jako czytelnicy wiemy, iż są to jedynie subiektywne wyobrażenia narratora, które nie mają wpływu na rzeczywistość. Choć stara się on odnaleźć cechy ludzkie w zwierzęciu (być może nawet nieświadomie), jedynie on ma do nich dostęp. Próba interpretacji zachowań i postaw małpy jako świadomych, ludzkich czy związanych w jakikolwiek sposób z kulturą człowieka może stanowić próbę wyjaśnienia świata przez wytłumaczenie go w kategoriach dla człowieka najbardziej zrozumiałych. Oczywiście jest, że młody mężczyzna będzie próbował opisać świat wokół siebie z użyciem takich wyobrażeń i takich narzędzi, jakie udało mu się poznać, i do których jest przyzwyczajony. Niemniej są one niewystarczające (gdyż nazbyt antropocentryczne), aby zrozumieć świat przyrody – zwłaszcza w kontakcie z jego reprezentantem, który w sposób zwodniczy zdaje się pasować do świata antropocentrycznego.

298

„Lang bleef hij zo kijken; het was alsof hij alles begreep”. Ibidem, s. 36.

Można przez to założyć, że cały obraz małpy jako zwierzęcia domowego czy członka rodziny jest wyłącznie metaforyczny. NP1FP1 tworzy rodzaj mitu, w ramach którego małpa może stać się człowiekiem albo zwierzęciem domowym tak sprawnie funkcjonującym w społeczności ludzkiej, jak pies czy kot. Problem polega jednak na tym, że dzikość zwierzęcia zostaje silnie skonfrontowana z brakiem (możliwości) zrozumienia gatunku tak różnego od człowieka. Za każdym razem, gdy NP1FP1 ma nadzieję na nawiązanie więzi z małpą, kolokwialnie mówiąc, „na swoich zasadach”, okazuje się to niemożliwe. Antropocentryczna wizja małpy-towarzysza do końca fabuły pozostaje niespełniona, funkcjonuje jedynie jako niedościgniony ideał. Stanowi to jasną przesłankę sugerującą, iż typ małpy należy odczytywać jako ZZ z próbami projekcji antropomorfizacji ze strony FP.

Niemniej, jak zauważa NP1, małpa posiada (ludzkie) emocje, które jest w stanie współdzielić z ludźmi – kocha, boi się itd.²⁹⁹. Jednak nadal nie są one wystarczające do koegzystowania w warunkach domowych tak odmiennych gatunków, co doprowadza w końcu do śmierci małpy z ręki właściciela, który nie jest w stanie znieść wspólnego z nią życia. Motyw agresji młodego (niedojrzałego) mężczyzny pojawia się zresztą bardzo wcześnie w utworze. NP1FP1 nie jest w stanie sam zrozumieć przyczyny zbierającego się w nim gniewu, np. gdy małpa chowa się w kącie po rozbiciu wazonu³⁰⁰. Dalsze napady złości, kończące się pobiciem małpy, również są efektem amoku, w który wpada NP1³⁰¹. NP1FP1 rzeczywiście wskazuje na problemy związane z traktowaniem zwierzęcia (czy też tutaj szerzej: istoty słabszej) jako bytu zależnego od (nie)łaski właściciela-człowieka. Po uderzeniu małpy rozmyśla:

Przecież uderzyłem swoje własne zwierzę. Zwierzę, które znalazło się tutaj, w tym pokoju, jedynie z mojej woli. Czy może uderzyłem je tylko dlatego, że było ode mnie silniejsze?³⁰².

²⁹⁹ Ibidem, s. 15, 24.

³⁰⁰ Ibidem, s. 16.

³⁰¹ Ibidem, s. 17.

³⁰² „‘t Was toch mijn eigen beest dat ik sloeg; het dier dat door mijn eigen wil hier was in deze kamer. Of had ik alleen geslagen omdat hij sterker was dan ik?’. Ibidem.

Łatwo jest bowiem wykorzystać swoją siłę i pozycję do karania innych, zwłaszcza gdy idą one w parze z brakiem (chęci) zrozumienia drugiej istoty, która nie potrafi pojąć, że postępuje źle³⁰³. Ten aspekt relacji człowieka ze zwierzęciem podsumowuje rozmowa NP1 z łowcą, od którego kupił małpę:

– Och, łowco – odpowiedziałem – wiem, że jesteś moim przyjacielem, a jesteś też wielkim pogromcą zwierząt, dlatego się odważę ci to powiedzieć: zabiłem tę małpę.

Łowca poprawił kapelusz i skrzyżował ręce na piersi.

– Dlaczego? – zapytał, patrząc wprost na mnie.

– Z nienawiści i złości – powiedziałem. – I żeby się uwolnić.

– Tak, boimy się małej prawdy tego sylogizmu, że w gruncie rzeczy nie różnimy się od małpy, a nawet jesteśmy do niej całkiem podobni.

– Łowco, to okrutna prawda!

– A jednak nie. Różnimy się w jednym: Bóg uczynił nas znacznie bardziej okrutnymi niż zwierzęta. Możemy również zabić samych siebie w nas samych. To jest nasza siła i coś, co nas wyróżnia. Zyskałeś człowieczeństwo, ponieważ zabiłeś to odbicie³⁰⁴.

Łowca – dla NP1 z pewnością autorytet w kwestii relacji człowieka ze zwierzęciem – wskazuje niezaprzeczalnie na główny problem poruszony w utworze, tj. czym tak naprawdę jest człowieczeństwo. Odpowiedź zdaje

³⁰³ Ibidem.

³⁰⁴ „O jager,’ antwoordde ik, ‘ik weet dat je mijn vriend bent, en je bent een zo geweldig doder van dieren, dat ik het jou wel durf te vertellen: Ik heb mijn aap vermoord.’ De jager zette zijn hoed recht en kruiste de armen over z’n borst. ‘Waarom?’ vroeg hij weer, terwijl hij mij strak aankeek. ‘Uit haat en ergernis,’ zei ik, ‘en om mijzelf te bevrijden.’ ‘Ja, we zijn bang voor de kleine waarheid van dit syllogisme, dat in zoverre wij niet van een aap verschillen, wij volkomen daaraan gelijk zijn.’ ‘Jager, dit is een vreselijke waarheid!’ ‘Toch niet. In één ding verschillen wij heel erg: God heeft ons veel wreder gemaakt dan de dieren. Wij kunnen ook onszelf doden, het zelf in ons. Dit is onze kracht en onze distinctie tevens. Je hebt je mens-zijn gewonnen omdat je dit evenbeeld gedood hebt.” Ibidem, s. 41. Słowo „evenbeeld”, przetłumaczone jako „odbicie”, może też oznaczać „sobowtóra”. Taki przekład być może wyraźniej wyeksponowałoby ironiczny aspekt wypowiedzi, wskazując na próbę odnalezienia w małpie części ludzkiej lub nawet konstytuując jej obecność w percepcji NP1FP1, sugerując, iż zabijając małpę, zabija on w praktyce część swojego człowieczeństwa.

się, niestety, pesymistyczna. Powraca bowiem tutaj tematyka człowieka jako wroga przyrody, który swoją wyjątkowość zyskuje przez działania rozpoznawane przez czytelnika jako moralnie złe. Istotą człowieka zdaje się być walka z naturą, próba wyzwolenia się od niej i stałego kultywowania tego wyzwolenia (czego z kolei zwierzęta uczynić nie będą mogły). W ten sposób powstaje kultura niedostępna dla innych bytów, a której brak zrozumienia ze strony zwierząt wywołuje negatywne emocje względem całości świata przyrody. Taka antropocentryczna postawa wobec świata – w szczególności zaś w realiach surinamskich, w kraju w dużej mierze pokrytego lasami deszczowymi – doprowadza jedynie do iluzji wyjątkowości na świecie. W praktyce zaś sprawia, że człowiek nie jest w stanie w pełni korzystać z dóbr świata, nawiązywać rozumnej relacji z przyrodą. Na tym też najprawdopodobniej polega dramatyczne przesłanie utworu. Antropocentryczność ta, choć szkodliwa, nie jest do uniknięcia przez człowieka. Duma z odrębności ludzkości od reszty świata na co dzień pozwala nam wzrastać w kulturze, natomiast zwierzęca część tkwiąca w człowieku, choć tłumiona, pokazuje się dopiero w konfrontacji z przyrodą.

Pod tym kątem zostaje zasugerowana możliwość odczytania badanego utworu w duchu ekokrytyki jako ironicznego protestu przeciwko wywyższeniu człowieka, próbującego wyrwać się przyrodzie. Przez obcowanie z małą młody człowiek być może próbuje zbliżyć się do natury, jednak bezskutecznie. Ludzkość oddzieliła się na tyle od przyrody, iż jakakolwiek próba powrotu czy nawet kontaktu z jej nieokiełznanym charakterem skutkuje złością, niemożliwością poznania drugiego bytu, póki nie zostanie porzuciona antropocentryczna perspektywa. Ironiczny również jest fakt, iż przez brak zdolności porzucenia tej antropocentryczności w sposób świadomy, młody mężczyzna powraca do zwierzęcego bestialstwa (pozbawione sensu zabójstwo niewinnej istoty, które jest gorsze od zachowania prezentowanych zwierząt) całkowicie podświadomie, można powiedzieć, wiedziony naturalnymi instynktami. Człowiek tak bardzo oddalił się w swoim charakterze od świata przyrody, iż wszystko, co przypisane naturze, staje się po prostu obce. Obcość tę można natomiast przezwyciężyć jedynie przez projekcję antropomorfizacji na zwierzęta (czy inne elementy przyrody). Te zaś nigdy nie będą w pełni ludzkie, co wywołuje jedynie pogłębienie frustracji i lęku.

Człowiek pozostaje ze swoim człowieczeństwem w antropocentrycznym osamotnieniu. W tym utwierdza nas przede wszystkim poniższy fragment:

Potem małpa i ja, nie, ja i małpa, byliśmy sami. Podeszedłem do niej dużymi krokami i spojrzałem na nią z poziomu mojego człowieczeństwa, moich myśli, z całą pogardą, jaką czułem. Biedna, potworna bestia! Jej ospałe ciało, wielka płaska głowa, krótkie, zbyt długie ramiona, ten ogon wijący się jak gumowy wąż. Jak, na Boga, człowiek mógł...³⁰⁵.

Choć małpa nie jest człowiekiem, NP1 poszukuje w niej tego, co mogłoby go przypominać. Postrzeganie małpy przez NP1 opisać można jako jednocześnie antropomorfizujące i antropocentryczne, umniejszające status bytu innego niż człowiek. Przez to też zdaje się być wiarygodnym narratorem, przedstawiającym niepewność oraz proces konstruowania osobistej postawy względem świata, z którą każdy zmagą się na etapie dorastania³⁰⁶. Niemniej współczesny czytelnik z pewnością nie przyjmie subiektywnego narratora NP1 jako wiarygodnego autorytetu, który krzywdzi zwierzę, choć nie jest w stanie wyjaśnić dobrze genezy swojego zachowania bez wsparcia łowcy (który, *nota bene*, pozostaje tym autorytetem wyłącznie dla NP1). NP1 sam nie potrafi zrozumieć innej postawy wobec zwierząt. Jak twierdzi: „Nie rozumiałem bowiem tego pierwszego objawienia humanizmu nadchodzących stuleci”³⁰⁷. Oczywiście można to odczytać ironicznie jako pogardę względem humanizmu i rozwoju cywilizacji jako wartości cywilizacji zachodniej, czego potwierdzenie stanowi zachowanie młodego mężczyzny względem małpy. Być może jest to przejaw mizantropii tego narratora, tracącego wiarę w ludzkość przez brak możliwości jasnego

³⁰⁵ „Daarna waren de aap en ik, neen – Ik en de aap – alleen. Met grote stappen ging ik naar hem toe en keek hem aan van boven mijn menszijn, vanaf mijn denkhoofd, met al de minachting die ik voelen kon. Armoedig, wanstaltig beest! Z'n lome lijf, zijn grote platte kop, zip stumperig-lange armen, die kronkelende gummislang van zijn staart. Hoe kon een mens toch in godsnaam...” Ibidem, s. 15.

³⁰⁶ Co spójne jest z interpretacją Dąbrowski. A. Dąbrowska, *Słownik pisarzy niderlandzkiego obszaru kulturowego...*, s. 339.

³⁰⁷ „Immers ik verstond niet deze eerste openbaring van het humanisme der komende eeuwen...” A. Helman, *Mijn aap schreit...*, s. 16.

rozgraniczenia człowieka od zwierzęcia w trakcie obcowania z małpą, a także później, po morderstwie, nie umiając jasno określić przyczyny i ładunku moralnego swojego czynu.

Antropomorfizacja małpy jest dynamiczna, stale się zmieniając w zależności od nastroju i przymysłów NP1FP1. W końcu to bowiem od jego dokonywania antropomorfizacji (i od fokalizacji), odnajdywania w małpie cech ludzkich zależy, na ile zwierzę zostaje przedstawione czytelnikowi jako mniej „małpie”, a bardziej ludzkie. Przypomina to dialog toczący się w psychice NP1FP1, przeniesiony na wydarzenia świata dłań materialnego. Wspomniane przykłady pokazują, iż narrator nie jest pewien, jak postrzegać i opisywać małpę. W efekcie również i czytelnik postawiony zostaje przed tym samym problemem. NP1FP1 nierzadko traci przez to na wiarygodności jako instancja obiektywnie relacjonująca wydarzenia, choć z drugiej strony prezentowane przez niego rozterki mogą uwiarygodnić jego narrację w oczach czytelnika jako prawdziwie ludzkiego, reagującego na dylematy moralne podobnie, jak prawdopodobnie większość z odbiorców – niepewnością, być może także przemocą. Podkreśla to zdecydowanie subiektywny charakter narracji.

Jedyny moment, gdy można mówić o innym typie antropomorfizacji małpy (choć nie tej samej!), stanowi wtrącenie w rozdziale 19. (*Intermezzo*)³⁰⁸. NP1FP1 przytacza tam fabułę bajki (pierwotnie zasłyszanej od babci), w której małpa przebrana za człowieka wygrywa konkurs wspinaczki, dzięki czemu poślubia królowną. Po nieokreślonym czasie jej mamka odkrywa mistyfikację małpy, która w lesie przybiera swoje prawdziwe oblicze i zostaje zabita przez króla, ojca królowny³⁰⁹. Bajka ta ma wyjaśniać nienawiść Indian do małp, a także motywuje, jak się zdaje, nienawiść NP1 do zwierzęcia. W przypadku wtrąconej narracji może być mowa o motywie metamorfozy postaci zwierzęcej (skoro zmienia ciało zwierzęce na ludzkie i odwrotnie). W obu formach małpa korzysta także z ludzkiej mowy, przez co można skategoryzować tę postać jako ZC/CC (w zależności od interpretacji ciała).

³⁰⁸ Ibidem, s. 39, 40.

³⁰⁹ Ibidem, s. 46-48.

Każda z małp opisywana jest stale przez jakąś postać – zarówno ta kupiona przez NP1, jak i ta z przytoczonej bajki. Fokalizacja przebiega zawsze także od jakiejś postaci obecnej w utworze, np. od matki – FP2. W opowiadaniu rozpoznajemy zatem wariant relacji focalizacji, narracji i antropomorfizacji β B. Jest to model silnie nacechowany subiektywizmem, sprzyjający projektowaniu antropomorfizacji przez postacie ludzkie na zwierzęta w utworze. Co ciekawe, ogólnie wariant ten wydaje się być także bardzo wstrzemięźliwy, jeśli chodzi o wykorzystanie motywu zwierzęcia antropomorficznego w dziele literackim. Jeżeli bowiem cechy antropomorficzne stanowią jedynie sugestie względem zwierzęcia lub są przedmiotem rozważań narratora, NP jest świadom zwierzęcej natury oraz jej ograniczeń, co potwierdza wcześniej przytoczony cytat o pogardzie wobec zwierzęcia. Nie sięga po elementy fantastyczne (tu definiowane jako cechy poetyki szeroko rozumianej literatury fantasy³¹⁰) w celu pokazania podobieństw między zwierzęciem a człowiekiem, lecz w sposób wyraźnie groteskowy wytycza granice międzygatunkowe z pozycji radykalnego antropocentryzmu, co widać przykładowo w cytacie prezentującym rozmowę łowcy z NP1. Mimo to obraz małpy w analizowanym utworze jest wieloznaczny, a narrator nie może się zdecydować, czy upodabnia się ona do człowieka, czy też nie. Wiele skojarzeń zdaje mu się sugerować, że wydaje się ona całkiem (a nawet zbyt³¹¹) ludzka, ale świadomość ta budzi w nim agresję i skłania do wyznaczenia granicy pomiędzy sobą a zwierzęciem posługując się przemocą.

Na koniec analizy warto odpowiedzieć na pytanie związane z tytułem powieści – dlaczego mała płacze? Z pomocą przychodzi kolejny cytat, opisujący ostatnie momenty życia małpy otrutej przez młodzieńca:

Nikt już tak nie będzie płakał. Łzy spłynęły po jej czarnej mordce na mokną pierś, wytarła je małymi rączkami, ale ona... nie mogła powstrzymać szlochów. Całe jej ciało się trzęsło.

³¹⁰ G. Trębicki, *Fantasy. Ewolucja gatunku*, Kraków 2007, s. 19.

³¹¹ A. Helman, *Mijn aap schreit...*, s. 43.

Dopadły mnie zawroty głowy. Musiałem tłumić rodzący się we mnie krzyk, nie mogłem już tego wytrzymać: Moja małpa płacze! Spójrz, zobacz, moja – małpa – płacze. Ale strach stłumił te krzyki i zadrzałem³¹².

W tym momencie antropomorficzne zwierzę, choć nadal w subiektywnej narracji NP1FP1, staje się jeszcze bliższe człowiekowi. Płacz jest reakcją funkcjonującą w tym wypadku wyraźnie jako konotacja ludzka, a zatem coś, czego NP1FP1 najpewniej nie spodziewał się zaobserwować u zwierzęcia. Oczywiście można doszukiwać się w takim przedstawieniu wytłumaczenia łąz jako odpowiedzi na trawiącą zwierzę truciznę, ale w kontekście utworu są przede wszystkim wyrażeniem żalu i strachu przed utratą życia, czego, co ważne, małpa wydaje się świadoma:

[...] leniwie odsunęła od siebie miskę z jedzeniem i przechyliwszy głowę, spoglądała w moją stronę. Wpatrywała się tak długo, jakby już wszystko rozumiała. Zmarszczki zniknęły z jej jakby otepiałej twarzy, przepełnionej smutną świadomością. Ogon miała podwinięty jak Mitry. Nagle wyszczerzyła małe, białe ząbki. Na jej twarzy pojawił się uśmiech i w przypływie energii przysunęła ku sobie spodek, zaczynając jeść z szalonym żarłocznością³¹³.

Pod kątem antropomorfizacji najważniejsze w tej scenie są emocje. Zacierają się one, są wyraźnie wspólne i dla małpy, i dla człowieka. To ten

³¹² „Zó schreit geen mens meer. De tranen rolden langs zijn zwarte bek op zijn natte borst; met zijn kleine handjes droogde hij ze af, maar hij kon zijn snikken niet inhouden. Zijn ganse lijf schokte op en neer. Een duizeling beving mij. Ik moest de kreten in mij omlaag dwingen, want iets in mij wilde schreeuwen, kón het niet meer houden: Mijn aap schreit! Ziet, ziet, mijn – aap – schreit. Maar vrees drong die kreten omlaag, en ik sidderde.” Ibidem, s. 34. Co ciekawe, w oryginalnej użyto słowa „handjes” („rączki”), a nie np. „pootjes” („łapki”), co również może stanowić o – być może niezamierzonej przez NP1FP1 – antropomorfizacji małpy.

³¹³ „[...] dan schoof hij loom zijn etensbak van zich af, en keek met scheef gewende kop naar mij op. Lang bleef hij zo kijken; het was alsof hij alles begreep. De rimpels waren weggetrokken uit zijn gezicht, zijn uitdrukking kreeg iets dofmenselijks, een trieste verwezenheid; zijn staart was om hem heen gekruld gelijk bij een beeld van Mithra. Toen liet hij opeens zijn kleine witte tanden zien; een glimlach kwam op zijn platte bek, en in een vlaag van energie trok hij de schotel naar zich toe en begon te eten met een razende gulzigheid.” Ibidem, s. 43.

moment doprowadza też do rozwoju NP1 jako osoby dorosłej, katharsis, o którym mówi dalej łowca. Jednocześnie jednak dla NP1 nie jest to śmierć wyłącznie zwierzęcia, ale śmierć osoby projektowanej na małpę, a która, *nomen omen*, stanowiła część istoty NP1. Nawiązując do psychoanalitycznej analizy fabuły, można by rzec, że zabijając małpę, NP1 uśmierca sam siebie lub część swojej tożsamości, odcina się od zwierzęcości oraz świata przyrody. To pokazuje, że antropomorfizacja, mająca swój początek zawsze i wyłącznie w człowieku, jest narzędziem bezpośrednio pomocnym jedynie człowiekowi jako aparat ułatwiający poznawanie świata. Jednak antropomorfizacja ta potrafi wskazać także wątki w (pod)świadomości jednostki antropomorfizującej, które odzwierciedlają ją samą.

Aż do końca fabuły małpa nie otrzymuje imienia. NP1FP1, choć nakłaniany przez inne postacie, uważa za nieodpowiednie, aby nadać dzikiemu zwierzęciu imię, zwłaszcza ludzkie³¹⁴. Dopiero w ostatnich chwilach życia małpy przyzywa imię Sokratesa. Nie nazywając jej wcześniej, młody mężczyzna oddziela świat kultury ludzkiej od dzikości natury oraz konstytuuje silnie antropocentryczną perspektywę, odbierającą zwierzętom możliwość do przynależenia do świata ludzi. Poglębia też w ten sposób zwierzęcy charakter małpy i buduje spójną wizję postrzegania przez niego rzeczywistości.

Utwór ten, tak jak i poprzedni, z pewnością nadaje się do analizy metodą zoopoetyczną. Mamy bowiem do czynienia z postacią zwierzęcą, która imitować ma „realnie” istniejącą małpę. Ponownie zatem można zasugerować analizę dążącą do wykazania, jaki wpływ ma człowiek na świat przyrody oraz co sama przyroda (reprezentowana przez małpę) ma mu do zaoferowania. Należy przy tym zwrócić uwagę, że w przypadku twórczości Helmana małpa jako zwierzę nie jest w pełni pozbawiona symbolizmu, o czym była mowa wyżej. Dlatego na tym etapie badania trudno określić, na ile symbolizm małpy ukształtowany przez kulturę europejską oraz surinamską ma wpływ na przedstawienie małpy jako mniej „realnej”, a bardziej jako znaku semiotycznego.

³¹⁴ Ibidem, s. 20, 21.

3.3. Eva Meijer, *Het vogelhuis*

Zmianę w tendencjach względem antropomorfizowania zwierząt zaobserwować możemy chociażby w fabularyzowanej powieści biograficznej Evy Meijer *Het vogelhuis* z 2016 roku³¹⁵, przetłumaczonej w 2020 przez Alicję Oczo jako *Dom ptaków*³¹⁶. Przedstawiona zostaje historia brytyjskiej skrzypaczki Gwendolen (Len) Howard, która pod wpływem licznych spotkań ze zwierzętami – zwłaszcza z ptakami – postanawia porzucić miejskie życie na rzecz spędzania czasu wśród natury. Przeprowadza się do spokojnej okolicy, gdzie ma okazję nawiązać bliższy kontakt z grupą bogatek zwyczajnych, przy czym jej ornitologiczne zainteresowania rozwijały się także wcześniej. Wykreowana przez Meijer bohaterka nawiązuje do brytyjskiej muzyczki i ornitolożki Gwendolen (Len) Howard (do tej pory raczej nieobecnej w literaturze polskojęzycznej), której liczne prace odnośnie do życia ptaków (i ludzi) wywarły ogromny wpływ na nauki przyrodnicze, społeczne, a przede wszystkim na badania *animal studies*, o czym czytamy m.in. na blogu Uniwersytetu w Utrechcie *Liternatuur*³¹⁷. Na język polski do tej pory przełożono cztery dzieła Evy Meijer (chronologicznie): *Granice mojego języka. Esej o depresji*³¹⁸, omawiany tutaj *Dom ptaków* oraz prace popularnonaukowe *Języki zwierząt*³¹⁹ i *Zwierzęta mówią. W stronę demokracji międzygatunkowej*³²⁰. Biorąc pod uwagę charakter dzieła, ważne będzie przede wszystkim ustalenie, jak wygląda antropomorfizacja w ramach poetyki tego utworu, zauważając, iż przesłaniem zdaje się być przede wszystkim

³¹⁵ E. Meijer, *Het vogelhuis*, Amsterdam 2020.

³¹⁶ Eadem, *Dom ptaków*, tłum. A. Oczo, Warszawa 2020.

³¹⁷ M. van Holstijn, 'Mensen en andere dieren' in Eva Meijers 'Het vogelhuis', „Liternatuur”, <https://liternatuur.sites.uu.nl/2020/10/31/mensen-en-andere-dieren-in-eva-meijers-het-vogelhuis/> (dostęp: 31.05.2022). Jedną z jej najbardziej wpływowych publikacji w tej tematyce jest *Living with Birds* z 1956. L. Howard, *Living with Birds*, s. l. 1956.

³¹⁸ E. Meijer, *Granice mojego języka. Esej o depresji*, tłum. R. Pucek, Warszawa 2019.

³¹⁹ Eadem, *Języki zwierząt*, tłum. A. Oczo, Warszawa 2021.

³²⁰ Eadem, *Zwierzęta mówią. W stronę demokracji międzygatunkowej*, tłum. A. Małecka i M. Biedrzycki, Okoniny 2021.

zwrócenie uwagi czytelnika na naturę go otaczającą, a zatem i odejście od antropocentryzmu i antropomorfizacji.

Nawiązanie do postaci historycznej widać jeszcze wyraźniej, gdy mówimy o strukturze powieści. Konstrukcja utworu oparta jest mianowicie o strukturę szkatułkową, w której główny wątek fabuły przeplata się z pomniejszych rozdziałami o obserwacjach i uwagach Gwendolen na temat ptaków. I to właśnie w tych ostatnich elementach czytelnik powinien doszukiwać się tego, jak zwierzęce postacie postrzegane są przez fokalizatora tekstu, gdyż w pozostałych partiach wzmianki te są nazbyt fragmentaryczne. Przy tym takie ułożenie fragmentów w żaden sposób nie utrudnia odtworzenia losów fikcyjnej Gwendolen. Jak wynika z uwag Meijer w komentarzu autorskim, te najkrótsze rozdziały, nazywane w polskim przekładzie *Gwiazdami*, oparte są na fragmentach autentycznych tekstów Len Howard, natomiast reszta powieści stanowi adaptację jej biografii³²¹.

Fabuła (z wyjątkiem fragmentów zwanych *Gwiazdami*) z pewnością przedstawiana jest przez fikcyjną Gwendolen (NP1FP1). Narrator i fokalizator z *Gwiazd* wydaje się spójny z NP1FP1, jeśli chodzi o sposób przedstawiania wydarzeń, związek ze zwierzętami, dyskurs języka itd. Niemniej mając świadomość, iż fragmenty te nie są wyłącznie wytworem Meijer, lecz adaptacją istniejących wcześniej analiz i obserwacji realnej Len Howard, czytelnik odnosi wrażenie, iż obcuje nie tylko z fikcyjną postacią. Dzięki temu fikcja literacka zostaje w pewien sposób uwierzytelniona. Postać Gwen staje się bardziej spójna i wiarygodna, podobnie jak pochodząca od niej antropomorfizacja zwierząt, o czym będzie mowa dalej. Przez to czytelnik może dobrowolnie zawiesić niewiarę (lub uczestniczyć w pakcie fikcjonalnym) do takiego stopnia, że ignoruje istnienie poziomu narracji NP1FP1 („Gwendolen”) na rzecz wyimaginowanego NZFZ, zwłaszcza w *Gwiazdach*. W ten sposób powieść wpisuje się w nurt literatury postmodernistycznej, wykorzystując w celach artystycznych twórczość pozaliteracką (kolaż autentycznych tekstów niefikcjonalnych) oraz stawiając pytanie o możliwości komunikacji między człowiekiem a przyrodą.

³²¹ Eadem, *Het vogelhuis...*, s. 199, 200.

Jeden z niewielu fragmentów, który można by brać pod uwagę jako antropomorfizujący w tym samym znaczeniu, co wcześniej analizowane dzieła, to opis zachowań ptaków oraz omówienie kwestii komunikacji bogatek, obydwie zamieszczone w jednym rozdziale. Autorka używa bowiem sformułowania „Net als mensen hechten ze aan gewoontes, en hebben ze hun vaste rituelen, bijvoorbeeld met eten en slapen”³²² (pl. „Tak jak ludzie, bogatki mają swoje przyzwyczajenia i stałe rytuały, na przykład dotyczące jedzenia i spania”³²³). Porównanie ma z jednej strony utwierdzać o podobieństwie zwierzęcia i człowieka, do czego ma przekonywać cała powieść. Niemniej zestawienie tego z takimi słowami jak „rytuały” sugeruje czytelnikowi nie tyle zbieżność obecną w homonimiczny sposób u różnych gatunków. Słowo to budzi bowiem konotacje nierozzerwalnie związane z kultem, kulturą i religią. Podobnie jak chociażby ptasie śpiewanie³²⁴ implikuje świadome, emocjonalne wykonywanie pewnych czynności. I choć w wypadku tego jednego słowa mogą budzić się wątpliwości, czy byłby to już przejaw antropomorfizacji, niepewność tę rozstrzygnąć może wyłącznie czytelnik w trakcie osobistego przeżywania dzieła (co również wpisuje się w postmodernistyczne postulaty obcowania z literaturą piękną).

Innym zabiegiem, który można odebrać jako antropomorfizujący, jest nadawanie ptakom imion. Takie założenie czyni w omówieniu powieści krytyczka literacka Sandra Visser³²⁵. Nadanie obiektowi imienia jak najbardziej podkreśla pewną więź, a w tym wypadku dodaje zwierzęciu indywidualności wynikającej z połączenia imienia (zoonimu) z wybranymi cechami charakteru (np. ciekawskość bogatek³²⁶). Gwendolen dostrzega w ten sposób indywidualne cechy u konkretnych bogatek, których zachowanie obserwuje. Motyw ten wydaje się łączyć powieść Meijer z opowiadaniem Sleetkxa. W obydwu narratorzy podkreślają bowiem indywidualność nie

³²² Ibidem, s. 23.

³²³ E. Meijer, *Dom ptaków...*, s.s. 21.

³²⁴ Ibidem, s. 19-21.

³²⁵ S. Visser, *Ook vogels kunnen schelden*, „Literair Nederland”, <https://www.literairnederland.nl/recensie-eva-meijer-het-vogelhuis-2/> (dostęp: 04.08.2021).

³²⁶ E. Meijer, *Het vogelhuis...*, s. 22.

tylko jednego reprezentanta danego gatunku zwierzęcego, ale całej grupy (choć u Sleckxa oczywiście Arabella odgrywa rolę wiodącą).

Kwestia unikalności wiąże się naturalnie również z aspektem nadania imienia istocie. To zaś sprawia, że warto nawiązać do *Floere het fluwijn* (utworu omawianego w kolejnym rozdziale). Mamy tutaj bowiem do czynienia z podobnym zjawiskiem, jak w opowiadaniu Claesa. Zwierzęta otrzymują imiona, aby łatwiej było je rozróżnić wyłącznie przez ułomność percepcji i języka jako narzędzia. Nadana w ten sposób pośrednio bogatkom podmiotowość (choć rzeczywiście ptaki zyskują unikalne cechy) nie oznacza, iż są to cechy automatycznie antropomorficzne. Argument podany przez Visser popiera raczej kategoryzację powieści jako opowiadania zwierzęcego, w którym bardziej zwraca się uwagę na aspekt indywidualności w świecie przyrody niż na antropomorficzność ptaków.

Jeśli zaś chodzi o narrację: względem zwierząt – NP1 przedstawia wydarzenia z ich życia jako fakty przyrodnicze (co im zagraża, co jedzą itd.). W związku z tym dochodzi do obiektywizacji ptaków (będących niezaprzeczalnie typem ZZ), u których focalizacja występuje bardzo rzadko i motywowana jest przede wszystkim fabularyzowaniem biografii i ograniczeniami języka. Czytamy przykładowo w przekładzie polskim: „Najpierw [Gwiazda] patrzy tylko na Łysolka, potem jej oczy szukają moich”³²⁷. To, że Gwendolen stwierdza, że ptak próbuje spotkać się z nią wzrokiem może świadczyć o wprowadzeniu antropomorfizującej intencji w działania zwierzęcia. Jest to nie do uniknięcia z poziomu języka i jego społecznego wymiaru w kontakcie międzygatunkowym, niemniej świadczy także o interpretacji zachowania zwierzęcia. Przez to *passus* ten możemy rozpoznać jako focalizację zwierzęcą, doprowadzającą do odczucia antropomorfizacji. Co ciekawe, ponownie obserwujemy obecność takiego odczucia na przykładzie wzroku, podobnie jak w dziewiętnastowiecznej *Arabelli Knox*.

Wyraźniej widzimy (w oficjalnym przekładzie polskim) ów problem na poziomie języka w kontekście komunikacji międzygatunkowej:

³²⁷ Eadem, *Dom ptaków...*, s. 195.

Interakcja między mną i sikorkami szybko stała się równie bogata i różnorodna. Regularnie do nich mówiłam. Często już po tonie głosu intuicyjnie wiedziały, co mam na myśli, a z biegiem czasu nauczyły się znaczenia wypowiedzianych przeze mnie słów. Rozumiały gesty, które robiłam, i nawiązywałyśmy kontakt wzrokowy³²⁸.

Ponownie bowiem mamy do czynienia z projekcją antropomorfizacji – NP1FP1 przeplata się z NP1FP2, gdy narratorka przedstawia to, jak ptaki rozumieją mowę ludzką, werbalną i niewerbalną. Sugeruje to bowiem abstrakcyjne myślenie zwierzęcia, a zatem i antropomorfizację. Ta jednak wydaje się ginąć na tle reszty utworu, zostaje przyjęta przez czytelnika w ramach dobrowolnego zawieszenia niewiary jako wiarygodny element świata przedstawionego. Z jednej strony pamięta on bowiem, że *Gwiazdy*, w których to elementów antropomorfizujących odnajdujemy najwięcej (powyższy fragment również pochodzi z jednego z tych tekstów włączonych), są adaptacją autentycznych badań realnie istniejącej naukowni. Przez kontakt z autorytetem czytelnik akceptuje tak opisany stan rzeczy (relację między człowiekiem a ptakami). Z drugiej zaś strony czytelnik powinien stale pamiętać, iż obcuje właśnie z adaptacją. Meijer musiała dostosować te fragmenty najprawdopodobniej w taki sposób, aby były spójne jako składnik powieści biograficznej. Jest to jednak tylko przypuszczenie – nie można wykluczyć, że są to dosłowne cytaty z prac Len Howard. Nieuniknionym, ponownie, staje się włączenie elementów poetyki gatunków literackich wykorzystujących topikę zwierzęcą. W nich zaś antropomorfizacja stanowi jedno z najważniejszych narzędzi. Stąd też czytelnik akceptuje tę antropomorfizację na wielu płaszczyznach: jako element obiektywnie poprawny, bo użyty przez eksperta, jako niezbędny językowo zabieg poetycki, jako spójny element świata przedstawionego.

Narratorka wyjaśnia, iż ptaki komunikują się między sobą oraz z nią za pomocą spojrzeń, pojedynczych dźwięków (w tym stukania) i mowy ciała. Nie ma żadnej wzmianki o korzystaniu z języka ludzkiego, choć Gwendolen zwraca się czasem do ptaków, nie uzyskując odpowiedzi innej niż stukanie

³²⁸ Ibidem, s. 21.

podczas eksperymentu z liczeniem³²⁹. To, czy bogatki odczuwają zmysłowo i emocjonalnie rzeczywistość oraz wytłumaczenie podejmowanych przez nie czynności, pozostaje jedynie w sferze domysłów narratorki-fokalizatorki, popartych wiedzą z zakresu nauk przyrodniczych jako punktu motywującego u czytelnika zawieszenie niewiary. Stosując narzędzia zoosemiotyczne, zauważyć zatem można, iż wraz ze wzrostem świadomości pisarza oraz czytelnika w kwestii komunikacji międzygatunkowej, relatywnie wiarygodnym argumentem konstytuującym zawieszenie niewiary jest właśnie wykorzystanie wiedzy przyrodniczej w przedstawieniu relacji człowieka i zwierzęcia. Aspekt magicznego spotkania międzygatunkowego odchodzi do sfery literatury fantastycznej lub dziecięcej i młodzieżowej, zaś czytelnikowi dorosłemu proponuje się twórczość związaną bliżej z faktami, co zresztą łączy się z konwencją fabularyzowanej biografii.

Subiektywna narracja NP1FP1 (wariant β B) może być podważana jako mniej wiarygodna ze względu na wąską perspektywę, jednak przedstawiany stan wiedzy oraz liczba przytaczanych faktów w elementach fabularyzowanych i w fabularnych tekstach włączonych sprawiają, że czytelnik ma wrażenie, iż obcuje w rzeczywistości z NZFZ (wariant α A). Domniemany narrator NZFZ zdaje się przy tym wyraźnie ludzki. Nie tylko wiemy, iż jest to jedna z postaci w utworze, ale także wyraźnie nie daje sygnałów rozumienia ptaków w inny sposób, niż pozwalająby na to granice biologiczne w realnym świecie. Nie jest to zatem też w pełni projekcja antropomorfizacji taka sama, jak to obserwowaliśmy u Sleckxa bądź Helmana. U Meijer zdecydowanie dominuje bowiem narracja pozbawiona antropomorfizacji (względem zwierząt) w porównaniu do tego, jak znaczną rolę odgrywała projekcja antropomorfizacji u Sleckxa. Wynika ona tutaj jedynie z charakteru języka jako narzędzia – tym bardziej, gdy autor (w tym wypadku zdecydowanie Meijer, a nie Howard, ponieważ fragmenty autorstwa tej drugiej są adaptowane lub przytoczone w oryginale³³⁰) tworzy fikcję literacką, nie zaś literaturę faktu. Pewne antropomorfizacje czy inne zabiegi poetyckie i językowe odchylające tekst od faktologicznej lakoniczności będą

³²⁹ Eadem, *Het vogelhuis...*, s. 79, 80.

³³⁰ Ibidem, s. 199, 200.

doprowadzały do wątpliwości interpretacyjnych, a przez to do poczucia obcowania ze sztuką.

Odniesienia do rytuałów czy nadawanie imion to niezaprzeczalnie wyraz bliskości człowieka z naturą, jednak bliskość ta, zgodnie z założeniami zoopoetyki, nie musi być antropomorfizująca. Najprostsze i najszczerze uczucia – dzielone międzygatunkowo – mogą być przekazywane nie tylko przez zastosowanie elementów fantastycznych i bajkowych w utworze, ale także w sposób realistyczny dzięki ustaleniom nauk przyrodniczych i społecznych. Ptaki komunikują się na płaszczyźnie znaków, których są w stanie się nauczyć, o ile przygotowana zostanie do tego odpowiednia przestrzeń, którą w omawianej powieści Gwendolen rzeczywiście stwarza.

Jak wynika z powieści, perspektywa narratorki nie jest praktycznie w żadnym stopniu antropomorfizująca. Wszystkie określenia, które mogłyby nawiązywać do świata ludzi, wynikają jedynie z ograniczeń samego języka. Mimo podobnego przywiązania emocjonalnego narratora do zwierzęcia, jakie obserwowaliśmy chociażby w opowiadaniu *Miss Arabella Knox*, nie zachodzi tutaj ten sam sposób narracji. Jak wspomniano, antropomorfizacja u Sleenxa występuje w stopniu znacznym. Jest też zdecydowanie integralnym elementem poetyki utworu. U Meijer natomiast antropomorfizacja, choć związana z emocjami fokalizatora, wynika w głównej mierze z samej antropocentrycznej natury języka. Wszystkie bowiem antropomorfizujące opisy ptaków tłumaczone są odkryciami w dziedzinie nauk przyrodniczych, które utwierdzić mają czytelnika w tym, iż obserwowane w życiu ptaków relacje zbliżone są do tych obecnych w społeczeństwie ludzkim. Przez to też możemy stwierdzić, że motyw wiedzy naukowej zdecydowanie jest czynnikiem uwiarygodniającym fabularne przedstawienie zwierząt.

Granica między obecnością lub brakiem antropomorfizacji zależy wyłącznie od czytelnika i jego emocjonalnego związku z potencjalnie antropomorfizowanym obiektem w utworze. Taka sytuacja ma też miejsce tutaj. Ze względu na fakt, iż stan wiedzy przyrodniczej, czy dokładniej socjobiologicznej i behawiorystycznej, jest coraz większy, wymaga się także u czytelnika modelowego odpowiednio poszerzonej wiedzy w tym zakresie (lub chociażby wskazane jest zawieszenie niewiary, aby uwierzyć narratorowi w jego relację). Dodatkowym czynnikiem jest gotowość przyjęcia przez

czytelnika ogólnych założeń zoopoetyki w ramach literaturoznawstwa, która w tym wypadku antropomorfizację traktuje jedynie jako niezbędne narzędzie w neutralnym tego słowa znaczeniu. Stanowi wtedy ona wyraz bliskości człowieka ze zwierzęciem, nie zaś antropocentrycznej wyższości człowieka nad przyrodą. W narracji Gwendolen różnica między człowiekiem a zwierzęciem nie zostaje zniesiona. Dąży raczej do tego, aby lepiej poznać ptaki, nie utożsamiając ich przy tym z ludźmi.

Dom ptaków Evy Meijer można uznać za modelowy przykład powieści zoopoetyckiej, korzystającej z zoosemiotyki jako głównego narzędzia przedstawienia sposobów komunikacji zwierząt literackich, opartych na odkryciach nauk przyrodniczych. Przez to też obecność postaci zwierzęcych funkcjonuje nie tylko jako przedstawienie obcego, lecz także jako środek dydaktyczny. Z jednej strony bowiem skumulowanie nowych odkryć nauk przyrodniczych wymaga od czytelnika pogłębiania wiedzy na ten temat, a z drugiej strony utwór tę wiedzę w pewnym stopniu mu przekazuje. Antropomorfizacja zaś, choć znikoma, zdecydowanie jest obecna w jakimś stopniu, jeśli czytelnik subiektywnie odczytane opisane wyżej zjawiska językowe właśnie jako antropomorfizację. Ta wynika z samego charakteru antropocentrycznego języka oraz niemożliwych do uniknięcia nawiązań do tradycji wykorzystania toposu zwierzęcia. Te zaś z kolei tworzą połączenie, które przy subiektywnej analizie dzieła mogą okazać się antropomorfizujące w większym lub mniejszym stopniu – zależnie od wiedzy, poglądów i oczekiwań czytelnika. Jest to zdecydowanie inna antropomorfizacja, niż ta obserwowana u wcześniej wspomnianych Sleckxa czy Helmana, gdyż jego obecność nie odgrywa tak znacznej roli dla odczytu głównego przekazu dzieła. Antropomorfizacja jest zjawiskiem pobocznym, jeśli nie ubocznym.

3.4. Wnioski

Relacja antropomorfizacji i narracji βB jest możliwa do zaobserwowania we wszystkich wiekach okresu wskazanego w założeniach badawczych rozprawy. Wnioskować można zatem, iż stanowi ona jedną ze stałych (głównych) strategii antropomorfizacji postaci zwierzęcej w fikcyjnym

utworze prozatorskim. Personalne podejście człowieka do zwierzęcia, wyrażone przede wszystkim przez narrację i focalizację wychodzącą od postaci, uwypukla wagę ich relacji (nawet jeśli odczucia są jednostronne). W ten sposób uwidocznione zostają w utworach dwie znaczne cechy: odmiennność człowieka od zwierzęcia, ale i zdolność różnych gatunków do wytworzenia pewnej więzi z ludźmi, przypominającej relację dwóch osób.

A więź ta również może mieć inny wymiar. U Sleckxa jest to rodzinne przywiązanie, u Helmana zaś poszukiwanie istoty człowieka i małpy. Dla Meijer relacja ta oznacza zrozumienie inności gatunku zwierzęcia. Podstawą w nich wszystkich jest emocjonalność i relacja międzygatunkowa. Autentyczność antropomorfizacji jest zatem o tyle dla czytelnika wiarygodna, o ile relacja między człowiekiem a zwierzęciem zostaje opisana w taki sposób, aby odwołać się do relacji międzyludzkich, a nie tych między człowiekiem a zwierzęciem w takiej samej formie, co w „realnym” świecie. Antropomorfizacja może kryć się zatem w emocjach. Te zaś muszą być, z konieczności, emocjami ludzkimi, ponieważ to (oczywiście) dla człowieka tworzony jest utwór literacki.

4.

Uwiarygodniona antropomorfizacja: αB , αA

W tej części przedstawiona zostanie druga ze strategii antropomorfizacji – uwiarygodniona antropomorfizacja. Strategia ta charakteryzować się będzie przedstawieniem antropomorficznych zwierząt jako zbliżonych do ich odpowiedników ze świata przyrody, jednak inaczej niż w poprzednim rozdziale antropomorfizacja ta wynika wyraźniej z antropocentryczności języka, redukując przy tym aspekt emocjonalny na rzecz próby uwiarygodnienia perspektywy zwierzęcej. Stąd też strategia ta będzie naturalniej łączyć się z postulatami eko- czy zookrytyki.

4.1. Nicolaas Beets, *Een beestenspel*

Pierwszy z omawianych tutaj utworów zasługuje na uwagę przede wszystkim ze względu na wyjątkową (na tle innych utworów omawianych w niniejszej publikacji) narrację. W opowiadaniu *Een beestenspel* (*Menażeria*) Nicolaasa Beetsa z 1836, zamieszczonym w najważniejszym jego zbiorze *Camera Obscura*³³¹, występuje bliżej nieokreślona instancja narracyjna NZ (choć można założyć, iż jest to głos Hildebranda – narratora pozostałych utworów ze zbioru, alter ego Beetsa³³²), która próbuje

³³¹ N. Beets, *Een beestenspel*, w: *Camera Obscura*, Haarlem 1871, s. 13-18.

³³² J. Koch, *Romantycy – religijni i realistyczni*, w: *Widzę rzeki szerokie... Z dziejów literatury niderlandzkiej XIX i XX wieku*, red. J. Koch i P. Oczko, Poznań: Biblioteka Werkwinkel 2018, s. 93-96.

przekonać czytelnika, zwracając się doń bezpośrednio, o nieatrakcyjności menażerii działających przy cyrkach. Wykorzystuje przy tym porównania zwierząt do więźniów gotowych na stracenie³³³, twierdzi, iż muzeum z wypchanymi zwierzętami byłoby lepszą rozrywką, niż to, co prezentowane jest w cyrkach³³⁴, a samą menażerię³³⁵ przyrównuje do szpitala³³⁶, klasztoru pokutujących mnichów czy zakładów wypełnionych osobami cierpiącymi na choroby psychiczne³³⁷. NZ odnosi się w ten sposób do wartości moralnych czytelnika, antropomorfizując „realne” zwierzęta, aby ten mógł przełożyć swoje współczucie względem człowieka na zwierzęta. Ich cierpienie zostaje pokazane jako identyczne względem cierpienia ludzkiego. Narrator staje w obronie dobra zwierząt, wzywając czytelnika oraz inne postacie w utworze do zrozumienia jego punktu widzenia. Tego typu wezwanie do czytelnika modelowego³³⁸ jest typowym zabiegiem w zbiorze *Camera Obscura*. Wyśmiewa w ten sposób obrońców menażerii, twierdzących, iż realizują one funkcję edukacyjną. Argumentację NZ widzimy w cytacie:

Ale wypchane zwierzęta nie są upokarzane. Tu nie ryczą, nie śpią, nie umierają. Są już martwe. Nie ma otępienia, nie ma ociężałości, nie ma lenistwa, jedynie chłód i obojętność. [...] Nie za sprawą nikczemnego egoizmu, ale godnej nauki zostały one tu zebrane. Nie są wystawione na pośmiewisko, lecz po to, byś czerpał z nich wiedzę. Ich nazwy podawane są w pełnej czci łacinie³³⁹.

³³³ N. Beets, *Een beestenspel...*, s. 17, 18.

³³⁴ „Ale tu, w tych wąskich, ciasnych klatkach, za tymi grubymi kratami, w tej niewolniczej, bezbronnej, uciskanej, zastraszonej postawie – och! Menażeria to więzienie, dom starców, klasztor pełen wychudzonych żebraków, to szpital, istny dom wariatów”. („Maar hier in deze enge, bekrompene hokken, achter die dikke tralies, in die slaafsche, weerlooze, gedrukte, angstige houding, – o! een beestenspel is een gevangenis, een oudenmannenhuis, een klooster vol uitgeteerde bedelmonniken, een hospitaal is het, een bedlam vol idioten.”) Ibidem, s. 14. Wszystkie cytaty z tego utworu w przekładzie własnym.

³³⁵ Rodzaj obwoźnej atrakcji cyrkowej, w ramach której prezentowane są egzotyczne zwierzęta.

³³⁶ W tym kontekście hospicjum należy rozumieć jako miejsce dla obłożnie chorych – dla tych, dla których nie ma już nadziei.

³³⁷ N. Beets, *Een beestenspel...*, s. 14.

³³⁸ Za U. Eco, *Sześć przechadzek po świecie fikcji*, tłum. J. Jarniewicz, Kraków 1996, s. 13.

³³⁹ „[...] maar de opgezette dieren zijn niet vernederd. Hier ronken zij niet, hier slapen zij niet,

Argumentacja Hildebranda jest tutaj bardzo jasna. To, co odróżnia menażerię od wystawy wypchanych zwierząt, można nazwać celowością tych dwóch. Oba typy prezentowania zwierząt mają doprowadzić do edukowania odbiorców o egzotycznej faunie. Problem tkwi jednak w tym, iż żywe zwierzęta, pozbawione swojego naturalnego habitatu, bez odpowiedniej opieki i warunków do życia, nie są dłużej atrakcyjne. Przestają też przedstawiać to, co miały w pierwszej kolejności, w związku z czym menażeria traci swoją funkcję. Wystawa zwierząt wypchanych z założenia pokazuje odbiorcom osobniki martwe – które już nie cierpią, nie przekłamują rzeczywistości swoim złym stanem zdrowia. Nie ma konieczności, jak dalej zostanie to pokazane w analizie względem menażerii, uzupełniania obrazu tych zwierząt ożywiającą, acz zwodniczą narracją.

Szczególnie interesująca jest struktura utworu. Hildebrand rozpoczyna od wyrażenia niechęci wobec menażerii, jak opisano to wyżej, kierując swoje słowa zarówno do czytelnika, jak i do potencjalnego rozmówcy (najpewniej wyobrażenia ówczesnego holenderskiego mieszczanina), który proponuje wyjście na takie wydarzenie. Narrator stosuje różne argumenty, aby ukazać bezsensowność pomysłu i samej instytucji. Pierwszą znaczną zmianą w narracji jest przeniesienie uwagi czytelnika z ogólnych kwestii moralności względem zwierząt na świat realnej fauny. Opisuje, jak wygląda życie lwa na sawannie – jego naturalnym habitatcie – gdzie rzeczywiście można doświadczyć tego, jaki lew powinien być (choć sam też stosuje odniesienia do wyobrażeń literackich zwierząt, np. tych obecnych w Biblii)³⁴⁰. Co ważne, angażuje do tego wyobraźnię czytelnika. Widać to na podstawie cytatu: „A teraz wyobraźmy sobie nas samych na pustyni Barberów”³⁴¹. NZ nie przenosi nas zatem fizycznie w nowe miejsce, nadal pozostajemy w tej samej przestrzeni, w której toczy się reszta pozorowanego dialogu. Potencjalny rozmówca Hildebranda nie doświadcza bezpośredniego kontaktu z lwem

hier sterven zij niet; hier zijn zij dood. Hier geen dofhaid, geen traagheid, geen luiheid; hier koude en ongevoeligheid. [...] Niet de lage baatzucht, maar de deftige wetenschap heeft hen bijeenvergaderd. Zij staan hier niet te kijk; zij staan hier tot uwe onderwijzing. Hunne namen worden in eerbiedig latijn genoemd”. N. Beets, *Een beestenspel...*, s. 17.

³⁴⁰ Ibidem, s. 13, 14.

³⁴¹ „Welnu, verplaatsen wij ons met onze verbeelding in de woestijn van Barbarijen”. Ibidem.

na sawannie, lecz w odniesieniu do wiedzy zoologicznie jest w stanie sobie taki kontakt wyobrazić za sprawą ekwilibristyki narratora.

Ten zaś *passus* nagle zostaje skontrastowany z parodią zapowiedzi właściciela menażerii o lwie trzymanym w klatce. Hildebrand znając sposób, w jaki osoby oprowadzające prezentują zebrane w menażerii zwierzęta, wyśmiewa to, próbując wskazać na tworzoną w ten sposób iluzję, niepasującą zupełnie do rzeczywistego stanu zwierząt. Czytelnik wyobraża sobie, iż jest oprowadzany po wystawie przez posiadacza menażerii, jednak głos mu nadany nie pochodzi od owego właściciela, lecz od parodiującego go Hildebranda (NP1). Ten zaś świadomie nie przedstawia menażerii w taki sam sposób, jak czyniłby to właściciel, lecz wyolbrzymia opisy, próbując w parodystyczny sposób uwidocznic ich iluzoryczność. W takim wypadku w oczywisty sposób mówimy o focalizacji Hildebranda, który pokazuje swoje wyobrażenie takiej przemowy, parodiując głos właściciela. Z tak prowadzonej narracji wynika, iż lew jest trzymany w złych warunkach, brak mu dzikości i władczości, staje się „wrakiem zwierzęcia”³⁴². Dalej narrator przechodzi do jawnej krytyki właściciela menażerii oraz jego sposobu przedstawiania lwa jako „szanownego pana” („monsieur”), lwicy zaś jako „szanownej pani” („madame”)³⁴³. Dla Hildebranda to przede wszystkim zakłamanie rzeczywistości, gdyż zwierzęta, którym nadaje się ten (antropomorfizujący) tytuł, nie przypominają niczym zwierząt dzikich, za które miałyby uchodzić w menażerii.

W oglądzie narratora zwierzęta w menażeriach to jedynie aktorzy, którzy odgrywają rolę zwierzęcia takiego, jakie ludzie chcieliby widzieć: „Nie, to przedstawienie na scenie. [Lwy] zostają sprowadzone do roli aktorów”³⁴⁴. W żaden sposób nie przypominają one w percepcji Hildebranda rzeczywistych zwierząt, a przynajmniej takich, jakich on oczekiwałby od instytucji próbującej pokazać prawdziwe egzotyczne zwierzęta. Być może świadczy to nie tyle o jego wewnętrznej potrzebie ochrony dobrobytu zwierząt, co o walce o prawdę. Na podstawie tego oraz wcześniej przytaczanych cytatów

³⁴² Ibidem, s. 14, 15.

³⁴³ Ibidem, s. 17.

³⁴⁴ „Neen, het is eene tooneelvertooning. Zij worden tot acteurs vernederd”. Ibidem, s. 16.

można odnieść wrażenie, iż prowadzony przez NZ wywód w praktyce próbuje wykazać przede wszystkim irracjonalność świata zdominowanego przez iluzję, gubiącego wagę stanu rzeczywistego. Wyobrażenie prezentowane przez imitowanego przewodnika (właściciela) jest z kolei bazowane nie na realnych zwierzętach, lecz na zwierzętach literackich, ich symbolice i stereotypach. Na końcu utworu narrator wygłasza apel do ludzkości, aby ta zaopiekowała się zwierzętami. Według niego one również zasługują na współczucie i godne życie, a zwłaszcza godną śmierć³⁴⁵. Co ważne, NZ nie podważa antropocentryzmu w wymiarze typowym dla kultury zachodnioeuropejskiej 1 połowy XIX wieku, ale broni godności zwierząt wyrażającej się poprzez ich wolność, dzikość, zwierzęcość³⁴⁶.

Postać lwa jest zatem wyraźnie złożona i należy wyjaśnić, z jaką istotą ma do czynienia czytelnik. Istnieje bowiem z jednej strony koncept lwa idealnego jako zwierzęcia dzikiego i prawdziwego, przedstawiany przez Hildebranda jako ten jedyny właściwy, a z drugiej rzeczywisty lew, który znajduje się w menażerii. W swojej pierwszej postaci zwierzę to obecne jest tylko w krótkiej fabule o lwie na sawannie oraz w aluzji do Księgi Rodzaju na początku opowiadania, w których Hildebrand jako narrator zewnętrzny korzysta z fokalizacji swojej oraz wymagowanego właściciela menażerii³⁴⁷. Innym lwem, teraz już rzeczywiście istniejącym w świecie przedstawionym utworu, jest lew zamknięty w klatce w menażerii (być może niegdyś również lew idealny podobny do tego z sawanny), którego prawdziwy stan i wygląd zdaje się dostrzegać jedynie Hildebrand. Francuskojęzyczny właściciel menażerii natomiast idealizuje zwierzę, tworząc nieprawdziwy obraz bajkowego lwa, w który wierzyć mają pozostałe postacie odwiedzające cyrk. W związku z tym lew zdecydowanie powinien zostać określony jako typ ZZ, w ramach którego antropomorfizacja, stygmatyzowana zresztą przez Hildebranda, wynika jedynie z (parodiowanej przez narratora) narracji

³⁴⁵ Ibidem, s. 14-18.

³⁴⁶ „[...] obierzcie w panowanie królestwo zwierząt, panujcie nad wszystkim, co ma kły, pazury, kopyta i rogi”. („[...] laat u gelden in het dierenrijk, laat u gelden bij al wat slachttanden, klauwen, hoeven en horens heeft.”) Ibidem, s. 17.

³⁴⁷ Ibidem, s. 13, 14.

właściciela menażerii. Przypomina to z pewnością warianty i strategie antropomorfizacji z poprzedniego rozdziału.

Warto przede wszystkim zwrócić uwagę na kwestię relacji antropomorfizacji lwa i narracji. Zdaniem narratora zwiedzający próbują odnaleźć w zachowaniu zwierzęcia dumę, władczość, siłę i inne cechy, które łączą się z toposem lwa w literaturze czy sztuce oraz z wiedzą przyrodniczą XIX wieku. Nie są jednak w stanie rzeczywiście ujrzeć tych cech w zwierzęciu więzionym w klatce, które nigdy nie zazna życia prawdziwego lwa, jest maltretowane, chore i wycieńczone³⁴⁸. Całość przedstawiona zostaje wyłącznie za pomocą narracji NZFP, gdzie postacią fokalizującą jest nieokreślona instancja w utworze. Narrator ten bowiem, choć stoi poza opisywaną sceną, często wykorzystując apostrofy do innych postaci oraz do czytelnika, sprawia wrażenie człowieka, który doświadczył bardzo dobrze kontaktu z menażeriami, przez co jego fokalizacja nie może zostać nazwana w pełni fokalizacją zewnętrzną. Nigdzie nie wspomina, że uczestniczy w opisywanych przez siebie wydarzeniach. Przez formę utworu jako rodzaj dialogu z nieokreślonym rozmówcą, trudno jest też mówić o elementach fabularnych, w których tenże narrator miałby rzeczywiście wystąpić. Wrażenie fabularyzacji wynika wyłącznie z tego, iż czytelnik z łatwością wyobraża sobie przedstawiane przez NZ sceny. Ze względu na autorytet oraz znaczną siłę perswazji w narracjach NZ przyjmujemy, iż reprezentuje on właśnie obiektywną („właściwą moralnie”) postawę. Jednocześnie jednak według opisywanych jego doświadczeń może on być „jedynie” NP1, który wykorzystuje FP1 (swoją) oraz FP2 (zarządcy cyrku), aby przedstawić kurioza idei menażerii (w FP1). Gdy deskrybowany jest lew, obserwujemy wariant antropomorfizacji $\gamma\Delta$ (typ ZC połączony z NZFP) przy passusach, w których lew opisany zostaje z użyciem porównań do człowieka (ten wariant zostanie bardziej szczegółowo omówiony na podstawie innych utworów w rozdziale 5), oraz αA , gdy NZ opisuje lwa jako „realne” zwierzę zamknięte w klatce (typ ZZ obiektywnie przedstawiony przez NZFZ) lub αB (z użyciem FP) w zależności od tego, czy przyjmiemy fokalizację Hildebranda za obiektywizującą, czy też nadal silnie subiektywną. W przypadku gdy następuje FP inna niż NP

³⁴⁸ Ibidem, s. 14.

względem zwierząt (ujawniana przez NZ tożsamość z NP), zwierzęta te nadal postrzegane są jako „realne”, realizując wariant αA . Przy antropomorfizacji, w której narrator nie bierze bezpośredniego udziału w wydarzeniach, czytelnik odnosi wrażenie, iż ta stanowi integralną część świata przedstawionego. W tym wypadku jednak, należy mieć to na uwadze, Hildebrand jako instancja narracyjna zdaje się stać pomiędzy NZ a NP, a to za sprawą formy utworu – pozorowanego dialogu. Choć, jak widzimy już na etapie pierwszego omawianego w tym rozdziale tekstu literackiego, wariant ten realizowany jest przez podważenie wiarygodności świata przedstawionego, a przynajmniej jego zgodności z oczekiwaniami czytelnika na podstawie znanej mu rzeczywistości. W tym wypadku dochodzi przykładowo do wyolbrzymienia postaci lwa, co przez czytelnika ma być odczytane jako wyśmianie konceptu zwierzęcia idealnego – antropomorficznego. Z jednej strony Hildebrand odrzuca antropomorfizację jako zabieg zaburzający świat rzeczywisty. Z drugiej jednak strony język, którego używa do wytknięcia tychże antropomorfizmów, również nie jest od nich wolny. Różna okazuje się funkcja tych dwóch antropomorfizacji. W pierwszym przypadku wynika ona z próby kłamliwego przedstawienia rzeczywistości, czego efektem ma być zysk, pozorowany chęcią szerzenia nauki przez właściciela menażerii. W drugim zaś antropomorfizacja ma wzbudzić w czytelniku współczucie względem zwierzęcia – a to, z oczywistych przyczyn, najłatwiej jest osiągnąć przez odniesienia do ludzkich uczuć i realiów.

Ponownie więc antropomorfizacja postaci zwierzęcych służy jako narzędzie krytyki społecznej, również znów z użyciem elementów humorystycznych. Oczywiście krytyka ta ma na celu wzrost świadomości czytelnika. Jednak w tym wypadku prowadzi on nie tyle do zmiany postrzegania człowieka przez samego siebie, lecz zmiany postrzegania rzeczywistych zwierząt. Narrator troszczy się o istoty pozaludzkie, nie zaś o ludzi.

Jako że, podobnie jak w poprzednim rozdziale, nadal mamy do czynienia ze zwierzęciem, które jest antropomorfizowane przede wszystkim przez wprowadzenie antropomorfizującej perspektywy fokalizatora, możliwe jest przeprowadzenie analizy zoopoetycznej, która w tym wypadku byłaby szczególnie owocna. Przedstawiona problematyka – trzymanie zwierząt w zamknięciu, natura zwierzęcia dzikiego w kontraście do natury zwierzęcia

trzymanego na uwięzi – może być szczególnie interesująca dla tego nurtu badawczego. Tym bardziej zresztą iż być może jako pierwszy w literaturze niderlandzkiej Beets krytykuje utylitarne traktowanie zwierząt jako dobra, które człowiek może dowolnie wykorzystać. Pokazuje to komentarz Hildebranda na temat właściciela menażerii: „Traktuje zwierzęta jak rzeczy”³⁴⁹. Porusza też kwestię godności zwierzęcia, przyrównywanego do więźnia, którego strażnikiem ma być oczywiście człowiek. Czytamy: „Przechadza się tak z paroma kneblami i kijem, udając bohatera wśród osadzonych”³⁵⁰. Przywodzi to na myśl tortury nie tylko fizyczne, ale i psychiczne, których doświadczać ma zwierzę. Dokładnie tak jak w zakładach dla skazańców. Fakt, iż zwraca on uwagę na status zwierzęcia, zdaje się wyjątkowy także w ramach badanego korpusu. Stanowi to oczywisty dowód, iż antropomorfizacja może być skutecznym narzędziem w utworach z nurtu ekokrytycznego.

4.2. Ernest Claes, *Floere het fluwijn*

Ernest Claes (1885-1968), flamandzki prozaik, ceniony jest przede wszystkim za humor obecny w jego powieściach (np. *De Witte*, pl. *Bielas*)³⁵¹. W jego przypadku w odniesieniu do motywu zwierzęcego w literaturze mówimy o tylko jednym utworze, mianowicie o opowiadaniu *Floere het fluwijn* (*Kuna Floere*) z 1950 roku³⁵². Nie udało mi się ustalić śladów recepcji międzynarodowej utworu. Najwięcej uwagi opowiadaniu poświęcił w swojej recenzji niderlandzki pisarz Ferdinand Bordewijk³⁵³:

Ten epos zwierzęcy, jak wielokrotnie i jak doskonale mogliśmy już przeczytać w różnych językach, wciąga od początku do końca, a także porusza. Budzą

³⁴⁹ „Hij behandelt dieren als dingen”. Ibidem, s. 17.

³⁵⁰ „Met een paar knevels en een stok loopt hij om, en speelt den held onder de gevangenen”. Ibidem.

³⁵¹ A. Dąbrowka, *Słownik pisarzy niderlandzkiego obszaru kulturowego...*, s. 75.

³⁵² E. Claes, *Floere het fluwijn*, w: *Omnibus*, Antwerpen 1970.

³⁵³ B. A., „Floere het fluwijn”, w: DBNL, online (dostęp: 03.05.2023).

się wielkie imiona z przeszłości: Jack London z *Białego Kłosa*, Kipling z *Księżą Dżungli* i wielu innych. Ernest Claes dołącza do grona tych wielkich³⁵⁴.

Bordewijk określa gatunek utworu jako „epos zwierzęcy”, ale termin ten jest stosowany przez badacza w sposób ahistoryczny, intuicyjny. Wydaje się, że Bordewijk korzysta tutaj z nazwy gatunkowej dość swobodnie, przede wszystkim nawiązując do wątku fabuły z dominującą rolą postaci zwierzęcej o mniejszym natężeniu cech antropomorficznych – co, jak zostanie pokazane w dalszej analizie – jest poprawną obserwacją. Terminem najlepiej opisującym przynależność utworu, a nawiązującym do siatki pojęć przedstawionej w rozdziale 2, jest niderlandzkie określenie „dierenverhalen”, w tym wypadku pokrywające się z tym, jak Bordewijk opisuje fabułę opowiadania.

Współczesne badania literaturoznawcze praktycznie nie poruszają tematu *Floere het fluwijn*. U Dąbrówki znajdujemy jedynie krótką wzmiankę o tekście (z uznaniem jego osiągnięć stylistycznych)³⁵⁵. Bel³⁵⁶ i Brems³⁵⁷ niestety nie wspominają o nim wcale, choć poświęcają uwagę innym dziełom Claesa. Wśród starszych badań: Bernard-Frans van Vlierden wskazuje jedynie na fakt, iż opowiadanie to wyróżnia się na tle dorobku Claesa ze względu właśnie na przynależność do nurtu literatury z wyraźnym motywem zwierzęcym³⁵⁸. Google Scholar wymienia także dysertację z 1997 (nie podając informacji o autorze) zatytułowaną „*Floere het Fluwijn*” van Ernest Claes vergeleken met de dierenverhalen van Hermann Löns, jednak nie udało mi się dotrzeć do tych

³⁵⁴ „Dit dierenepos, hoevele en hoe uitnemende wij er in allerlei talen reeds mogen hebben gelezen, boeit van het begin tot eind, en ontroert tevens. Hoe grote namen uit het verleden voor ons oprijzen – Jack London met *White Fang*, Kipling met *The Jungle Book* en talrijke anderen – Ernest Claes sluit zich aan bij de rij dezer groten”. F. Bordewijk, *Kritisch proza*, Den Haag 1982, s. 176. Przekład własny.

³⁵⁵ A. Dąbrówka, *Słownik pisarzy niderlandzkiego obszaru kulturowego...*, s. 75.

³⁵⁶ J. Bel, *Bloed en rozen...*, passim.

³⁵⁷ H. Brems, *Altijd weer vogels die nesten beginnen. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1945-2005*, Amsterdam 2016.

³⁵⁸ B.F. van Vlierden, Claes, Ernest Andreas Jozef, w: *De Nederlandse en Vlaamse auteurs van middeleeuwen tot heden met inbegrip van de Friese auteurs*, red. G.J. van Bork i P.J. Verkruijsse, Weesp: De Haan 1985, s. 136, 137.

materiałów³⁵⁹. W 2008 roku ukazała się także antologia opowiadań zwierzęcych Claesa z przedmową Andreasa Keersmaekersa *Van Floere en andere dieren*³⁶⁰.

Opowiadanie zostało podzielone na 13 krótkich rozdziałów, z czego dopiero od rozdziału 8 rzeczywiście śledzimy losy (samca) kuny domowej Floere. Przed tym NZ przedstawia historię matki Floere – Wele – oraz jego siostry – Kri³⁶¹. Prócz nich obecne są także inne postaci zwierzęce, z których większość otrzymuje imiona (te również można rozumieć jako antropomorfizację, choć są to zoonimy typowo zwierzęce): jeż Pinne, kret Krabbe itd.³⁶². Ciekawe jest jednak to, iż obecność imion zupełnie nie wpływa na relacje postaci zwierzęcych. Niezależnie bowiem od tego, czy śledzimy przygody Wele, czy Floere’a, w każdym przypadku zwierzęta przedstawiane są przez NZ jako „jedynie” zwierzęta. Antropomorfizacja w ich wypadku pozostaje zupełnie niewidoczna – ciało jest zwierzęce, postaci nie rozmawiają ani nie przedstawiają złożonych myśli, choć jak zobaczymy dalej, pojawiają się wzmianki o procesach myślowych zwierząt. Nigdy też nie są narratorami. Jedyne obserwowany typ narracji to właśnie NZ z dominującym modelem NZFZ.

Pojawiają się także momenty, w których NZ przedstawia fokalizację postaci zwierzęcych, jednak ta ogranicza się przede wszystkim do ukazania zwierzęcego aspektu poznawania przez nie świata. Przedstawia on zatem, co zwierzęta widzą lub czują (NZFP-p):

Nagle Wele zatrzymuje się. Kładzie głowę nad krawędzią bruzdy i wciąga powietrze. Wyczuwa [zapach] samca, który dopiero w te dni roznosi się przez ciepkie powietrze, chcąc zwabić samicę i wskazując jego trop³⁶³.

³⁵⁹ Antwerpen Departement Germaanse Filologie, *“Floere het Fluwijn” van Ernest Claes vergeleken met de dierenverhalen van Hermann Löns*, Antwerpen 1997.

³⁶⁰ E. Claes, *Van Floere en andere dieren*, Leuven 2008.

³⁶¹ Idem, *Floere het fluwijn...*, s. 158.

³⁶² Ibidem, s.150. Zoonimy te są typowo zwierzęce ze względu na nawiązanie do cielesności zwierzęcej. Utworzone nazwy zwracają uwagę na etologię zwierzęcą (kolców, kopania), stwarzając pozory pieszczotliwości tych nazw w odróżnieniu od typowo ludzkich imion nadawanych w innych omawianych utworach.

³⁶³ „Plots staat Wele stil. Ze steekt haar kopje boven de rand van de voor en zuigt de lucht in. Zij riekt een mannetje, dan alleen in deze dagen de scherpe lucht verspreidt die het wijfje moet lokken en zijn spoor verraden”. Ibidem, s. 142. Wszystkie cytaty z tego utworu w przekładzie własnym.

Sporadycznie pojawiają się fragmenty dotyczące myśli zwierząt (FP-np). Czytamy przykładowo w przypadku Wele, że „[...] nie ma ona [na coś] ochoty lub czasu [...]”³⁶⁴, co jasno pokazuje proces myślowy zwierzęcia (z pośrednictwem NZ). Niemniej myśli te nigdy nie zostają rozbudowane. Nie są to przemyślenia, ale raczej proste komunikaty. Potwierdza to późniejsze stwierdzenie NZ, że Wele nie myśli w pełni werbalnie (jak człowiek), że jest głównie wiedzona instynktem:

Wele nie wie, czym jest śmierć. Ona nie myśli. Nie ma wyobraźni, obrazów, porównań. Zna tylko to, co tuż przed nią. Ale kiedy się z tym zmierzy, wie, co zrobić, niezależnie od tego, czy jest to niebezpieczne. I w tym tkwi jej jedyna doświadczalna pamięć tego, co minione, i wyłącznie od tego zależna jest jej perspektywa. Zaspokojenie głodu, głodu jej potomstwa, a ponad tym wszystkim niebezpieczeństwo, ciemność, potworność, zniszczenie. Tak właśnie żyje, nauczywszy się bezpieczeństwa płynącego z pierwotnego instynktu, bijącego serca. Nauczyła się polowania i walki, pokonywania słabych i unikania silniejszych – kto upada, ginie, staje się ofiarą³⁶⁵.

Przywołany fragment w praktyce osłabia antropomorfizację. Jasno bowiem zostaje wskazane przez NZ (z prefokalizacją kuny), że zwierzę w rzeczywistości jest niemal identyczne z tym znanym czytelnikowi z opisu nauk przyrodniczych. Dodatkowo nacisk zostaje wyraźnie położony na brutalność prezentowanej natury. Przedstawiony świat zwierząt sprowadza decyzyjność postaci do instynktu przetrwania, faworyzującego jednostki sprytniejsze i silniejsze. Przez to postacie zwierzęce, choć antropomorfizowane, są

³⁶⁴ „[...] heeft geen zin in of geen tijd meer voor [...]”. Ibidem, s. 144.

³⁶⁵ „Wele weet niet wat de dood is. Zij denkt niet. Zij heeft geen voorstelling, geen beelden, geen vergelijkingen. Zij kent alleen het onmiddellijk voor haar liggende. Maar als zij er voor staat weet zij wat er gedaan moet worden, of er wel of geen gevaar is. En daarin ligt haar enige ervaringsherinnering uit wat er voorbij is, en daarheen gaat haar enig vooruitzicht. De verza-diging van haar honger, haar jongen, en over dit alles het gevaar, het donkere, onpeilbare, de vernietiging. Dat draagt ze in zich als de zekerheid van haar oer-instinkt, van haar kloppend hart, heeft ze geleerd uit haar leven van jacht en strijd, uit het overmeesteren van de zwakkeren en het vermijden van de sterkeren, – wie valt, vergaat, wordt prooi”. Ibidem, s. 155, 156.

realistyczne i bliższe tym znanym czytelnikowi z doświadczania otaczającej go przyrody, a nie zwierzętom-postaciom literackim.

Jako że świat narracji ukazany jest z perspektywy kun, tj. drobnych ssaków, większe zwierzęta (krowy, psy) oraz ludzie postrzegani są jako potwory („monsters”) i zagrożenie³⁶⁶. Ważna jest przy tym zwłaszcza relacja człowieka i zwierzęcia. Ludzie nazywani są bowiem przez NZ z (pre) fokalizacją Wele „Człeko-Zwierzami” („het Mens-Dier”) ³⁶⁷, co świadczy o tym, że w perspektywie zwierzęcej człowiek nadal należy do królestwa zwierząt. Jest takim samym mieszkańcem okolicy, która zresztą stanowi cały świat dla tych zwierząt, jak wszystkie inne istoty, choć wydaje się zdecydowanie obcy przez niemożliwość nawiązania kontaktu, a także ze względu zdolność korzystania z niezrozumiałych dla Wele maszyn i konstrukcji³⁶⁸. NZ przypomina nam, iż zwierzęta pozostają w tym opowiadaniu jedynie zwierzętami, co należy interpretować jako antropomorfizację typu ZZ.

Jeśli zatem łączymy zwierzęta występujące w opowiadaniu z typem ZZ, należy udowodnić, że antropomorfizacja postaci w jakiegokolwiek, nawet śladowej formie ma jednak miejsce w utworze. Przede wszystkim sama próba ukazania myśli zwierzęcia jest zabiegiem antropomorfizującym – przekłada się bowiem myśli niewyrażone językiem ludzkim na tekst. Opis NZ jest zresztą miejscami rozbieżny. Choć bowiem w przytoczonym cytacie jasno wskazuje on na zwierzęcość kuny, chwilę wcześniej wspomina: „Wele dobrze zna niebezpieczeństwa związane z żywymi zwierzętami, są otwarte i gotowe, żeby ją zrozumieć [...]”³⁶⁹. NZ pokazuje zatem jasno, iż mimo że Wele pozostaje zwierzęciem i to właśnie z (wolnymi) zwierzętami najłatwiej nawiązuje kontakt, może dojść do (także międzygatunkowego) wzajemnego zrozumienia postaci zwierzęcych. Najbardziej problematyczne w tym wypadku jest właśnie to „rozumienie” („begrip”), które zinterpretować można dwojako: jako rozumienie na takim samym poziomie, jak człowiek

³⁶⁶ Ibidem, s. 152.

³⁶⁷ Ibidem, s. 155.

³⁶⁸ Ibidem.

³⁶⁹ „De gevaren van de levende dieren kent Wele, zij zijn open en klaar voor haar begrip”. Ibidem, s. 155.

może zrozumieć drugiego człowieka lub jedynie jako pojmowanie innej istoty oraz jej sposobów komunikacji. W tym przypadku można także mówić o wątku korzystającym z postulatów zoopoetyki i zoosemiotyki, zwracającym uwagę na wielopoziomowość sposobów porozumiewania się zwierząt, co pozostaje *de facto* poziomem komunikacji zupełnie obcym i niedostępnym dla człowieka (a przynajmniej nie dostajemy żadnych wskazówek NZ, aby było inaczej).

Znaczna realistyczność przedstawianych zwierząt związana jest także z charakterystycznym typem narracji zastosowanym w opowiadaniu. NZ pokazuje losy zwierząt na wzór fabularyzowanego dokumentu przyrodniczego, miejscami stwarzając przestrzeń na mnogie interpretacje pewnych ich zachowań. Czytamy bowiem przykładowo, że Wele mści się na karczowniku Schorre za zabicie jej młodego³⁷⁰, później zaś, że młode zajęcia się bawia³⁷¹. Wypełnianie zemsty czy zabawa mogą być swobodnie odczytywane jako antropomorfizacja zachowań i postaw zwierząt, choć naturalnie wynika to także z ograniczeń samego (metaforyzującego) języka, gdyż potocznie tak właśnie nazywamy pewne zachowania występujące w świecie zwierząt. Niemniej śledzenie tych wydarzeń, jak też całej przedstawionej przez NZ fabuły jest związane z perspektywą antropomorfizującą postaci zwierzęce, co zauważamy przez chociażby nadanie im imion przez NZ. Zwierzęta nie porozumiewają się ze sobą ludzką mową, nie korzystają więc z nadanych im imion. Te są pomocne tylko NZ oraz czytelnikowi dla rozpoznania antropomorfizowanych w ten sposób postaci. Łączymy cechy zwierzęcia z jego imieniem, zyskuje ono także na unikalności i indywidualności na tle poznawanej przez czytelnika fauny.

Ważna w wypadku tego utworu jest relacja człowieka ze zwierzęciem. Bohaterowie zwierzęcy postrzegają człowieka przede wszystkim jako zagrożenie dla nich samych, jak i dla całej przyrody. W jednej z finalnych scen wydaje się nawet górować nad naturą, kontrastując przy tym ze słabością świata przyrody:

³⁷⁰ Ibidem, s. 149.

³⁷¹ Ibidem, s. 161.

Tutaj, przy ścianie farmy, czarny punkt, Człeko-Zwierz, wyniosły w swoim ludzkim prawie, gapi się, a obok niego pies.

Tam, na białej, śnieżnej powierzchni, mała, wątła, czarna istotka pędzi, pędzi, pędzi po lekkim, puszystym śniegu³⁷².

Dalej następujący opis starcia człowieka z przyrodą podkreśla dualizm ludzkość – zwierzę, technika – natura, oprawca – ofiara. NZ przedstawia rolnika Sevena jako reprezentanta gatunku istoty „najokrutniejszej ze wszystkich stworzeń”, wiedzionej żądzą krwi i śmierci³⁷³.

Taki opis z perspektywy (fokalizacji) kuny również wskazuje na realistyczne tendencje w kreacji postaci zwierzęcej. Łatwo jest bowiem czytelnikowi wyobrazić sobie, iż zwierzęta, których człowiek próbuje się pozbyć, mogą nie pałać do niego ciepłymi uczuciami, tak więc i focalizacja zwierzęcia względem postaci ludzkiej (*nota bene* – jedynej, która korzysta w pełni z języka w dialogach³⁷⁴) będzie wskazywała na niego jako na antagonistę. Niemniej takie przedstawienie możliwe jest dopiero, gdy zwierzę operuje językiem i terminologią ludzką – użycza NZ swojej focalizacji. Stąd też antropomorfizacja zwierzęcia jest jedyną drogą, jaką można poznać wyobrażony stosunek zwierzęcia do człowieka.

Odnosnie do obecności postaci ludzkiej należy zwrócić uwagę również na fragmenty, które pod kątem edytorskim zapisane są kursywą. W znacznej części zaczynają się one od przypomnienia o obecności postaci ludzkiej w fabule, rozpoczynając pierwsze zdanie od „Rolnik Seven Doring [...]”³⁷⁵. Następnie zaś NZFZ stopniowo przybliży czytelnikowi przygotowania ludzi, w szczególności zaś wspomnianego Sevena, do polowania na szkodniki, które w ostatnim tak zapisanym fragmencie rzeczywiście kończą się

³⁷² „Hier, bij de gevel van de hoeve, een zwart punt, het Mens-Dier, hoog-op in zijn menschenrecht, starend, en naast hem de hond. Ginder, op de witte, sneeuweffenheid, een klein, nietig, zwart wezentje, dat ijlt, ijlt, ijlt over de losse vlokkige sneeuwlang”. Ibidem, s. 171.

³⁷³ „[...] het weerdste van alle dieren”. Ibidem, s. 171, 172.

³⁷⁴ Ibidem, s. 167.

³⁷⁵ Ibidem, s. 141, 158, 162, 167, 173.

sukcesem (z punktu widzenia ludzi)³⁷⁶. Natomiast wiemy, że śmierć zwierzęcia z perspektywy zwierzęcej – dominującej w *passusach* niezapisanych kursywą – wyklucza faworyzowanie perspektywy ludzkiej (czy też antropocentrycznej). Pod kątem zawieszenia niewiary przedstawienia sukcesu łowcy jako satysfakcjonującego rozwiązania utworu nie jest zatem możliwe. Narratologicznie inna typografia służy oczywiście ułatwieniu czytelnikowi rozróżnienia perspektyw w utworze. Co ważne, nie mamy pewności, czy NZFZ obecny w obydwu typach narracji – skierowanej na człowieka lub na zwierzę – to ta sama instancja narracyjna, choć najpewniej należy założyć, że tak, skoro nie obserwujemy perspektywy temu zaprzeczającej).

Zabieg ten doprowadza także do stopniowego budowania napięcia w utworze, uwypuklając tragizm jednostki. Niezaprzeczalnie bowiem głównym wątkiem fabuły jest historia kun. Regularne przypominanie czytelnikowi o nadchodzącym niebezpieczeństwie ze strony człowieka – którego kuny nie mogą być świadome ze względu chociażby na wskazany wcześniej brak pełnego zrozumienia technologii ludzkiej – sprawia, że czytelnik odczuwa napięcie, zdając sobie sprawę ze zbliżającego się starcia. Najbardziej zaś emocjonalny dla odbiorcy powinien okazać się kontrast między dwojaką naturą (dziką, choć niewinną w relacji z człowiekiem) a równie dwojakim człowiekiem (również częścią natury, choć istotą tak już różną, że nieposiadającą zrozumienia dla perspektywy pozaludzkiej). Przez to czytelnik, świadomy obserwowanego zabiegu narracyjno-edytorskiego, w finale utworu skonfrontowany ze śmiercią zwierzęcia, może odczuwać smutek, jednak emocja ta związana jest nierozzerwalnie z katharsis zakończenia budowanego napięcia. Zwracając uwagę na elementy pozatekstualne – do tego wydarzenia czytelnik przygotowywany był też zresztą niemalże od początku lektury, gdyż na stronie poprzedzającej pierwsze zdania fabuły (również zresztą zapisane właśnie kursywą) zamieszczono ilustrację autorstwa Elisabeth Ivanovsky przedstawiającą ostatnią scenę³⁷⁷.

W przypadku tego opowiadania warto też wspomnieć o omawianej wcześniej w monografii prefokalizacji. Wydaje się bowiem, iż właśnie

³⁷⁶ Ibidem, s. 173.

³⁷⁷ Ibidem, s. 140.

z takim zabiegiem mamy tutaj do czynienia. Mocno widoczny realizm postaci wynikający z narracji NZ sprawia, iż czytelnik odnosi wrażenie obcowania z rzeczywistym zwierzęciem. Jednak wyobrażenie myśli zwierząt jest elementem wychodzącym całkowicie poza obiektywne przedstawianie wydarzeń (w przeciwieństwie do dokumentu przyrodniczego). Narrator pokazuje bowiem w ten sposób nie tylko to, co można zaobserwować lub zbadać, lecz interpretuje zachowania zwierząt tak, aby przedstawić ich domniemane myśli lub wręcz korzysta z fikcyjności literatury zakamuflowanej znaczną ilością faktów przyrodniczych i obserwacji, aby te zwierzęce przemyślenia zdawały się bardziej wiarygodne. Przełożenie myśli zwierząt na słowo w akcie narracji, w czym pośredniczy NZ, jest właśnie zabiegiem prefokalizacji. Ważne jest przy tym, iż przedstawienie tych myśli jest przekonujące dla czytelnika, bo w kwestii tematyki (oraz poziomu zaawansowania leksykalno-gramatycznego) komunikaty są zgodne z tym, na ile czytelnik jest w stanie zawiesić niewiarę, aby zaakceptować minimalną antropomorfizację postaci zwierzęcej.

Zwracam także szczególną uwagę na fakt, iż mimo tego, że rozpoznajemy w przypadku kun antropomorfizację typu ZZ, nie będą to te same wzorce narracyjne, co np. u Helmana. Tam bowiem mieliśmy styczność z narratorem NPFP, gdy u Claesa dominuje narracja NZFZ z elementami NZFP-p. Nie ma zatem mowy o subiektywności wydarzeń. Maksymalnie obiektywny (lub oczywiście kreujący iluzję obiektywizmu) narrator przedstawia nam świat, który jest na tyle realistyczny, iż z łatwością zawieszamy niewiarę. Zwierzęta, miejsca i wydarzenia niemalże w pełni oddają to, co możemy zaobserwować w kontaktach człowieka z przyrodą. Tym bardziej zatem wierzymy też, iż myśli przedstawione przez NZ są prawdziwe, gdyż jednocześnie spójne z przedstawionym światem.

Dominuje więc wariant αA z elementami αB (typ ZZ przedstawiony z perspektywy NZFZ/FP), gdzie drugi z modeli jest rzeczywiście tym wpływającym na antropomorfizację postaci zwierzęcych. αA osadza świat przedstawiony w świecie znanym czytelnikowi, aby móc stworzyć przestrzeń dla opisów antropomorfizujących, nie zaburzających zawieszenia niewiary. Założyć można zatem przekornie, iż aby antropomorfizacja była wiarygodna jako element fantastyczny i nie przełamwała zawieszenia

niewiary, musi być połączona z elementami dla czytelnika wiarygodnymi. Wiarygodnym będzie także, gdy antropomorfizacja wychodzi od tego samego agensu narracyjnego, jak fokalizowanie postaci i wydarzeń jako elementów realistycznych.

Innym aspektem utworu – również zresztą nierozzerwalnie związanym z kwestią narracyjności – jest jego analiza ekokrytyczna. Z powyższego badania dość jasno wynika wyobrażenie świata zwierząt jako stojącego w opozycji do świata człowieka, choć nadal w obrębie świata przedstawionego obydwie sfery należą do tej samej przestrzeni fizycznej. Różnica tkwi w antropocentrycznej perspektywie *Sevena* kontrastującej z próbą zrozumienia perspektywy zwierzęcej przez czytelnika z pomocą (pre)fokalizacji NZFZ. Nawet samo katharsis, choć rozwiązuje konflikt, pozostawia u odbiorcy niezadowolenie, niezgodę na przemocowe traktowanie słabszego. I takie też powinno być przesłanie tegoż utworu – zwrócenie uwagi na potrzeby istot innych niż ludzie, na ich perspektywy (tak zresztą bardzo realistycznie przedstawione!), a w końcu na fakt iluzji, jaką tworzy antropocentryzm. Zmagania *Sevena* ze zwierzętami są niczym innym, jak próbą podboju (lub też kolonizacji) okolicy, co pod kątem natury jako całości, ale także poszczególnych perspektyw zwierzęcych jest podejściem zupełnie obcym, a nawet nieosiągalnym. Taka antropocentryczna perspektywa z pewnością bardzo dobrze nadaje się do bardziej szczegółowej analizy w nurcie badań zoopoetyki/-krytyki czy szerzej – ekokrytyki.

Czytelnik obserwuje świat przyrody jako coś stałego – niezmiennie istniejącego w ramach wewnętrznych napięć, walki gatunków o przetrwanie, ale jednak nefaworyzującej jednego konkretnego gatunku (w przeciwieństwie do perspektywy antropocentrycznej człowieka). I efekt ten podkreślony zostaje właśnie przez wykorzystanie intrygującego zabiegu narracyjnego. Zwracam mianowicie uwagę na czasy gramatyczne, z których korzysta NZFZ. Aby ukazać następstwo pór roku oraz kolejności wydarzeń, oczywiście wykorzystuje on czas przeszły niedokonany, jednak gdy instancja narracyjna skupia się szczegółowo na danym obrazie (mogą to być poczynania któregoś zwierzęcia, opisanie okolicy itd.), używa już z czasu teraźniejszego niedokonanego. Obserwujemy to przykładowo we fragmencie:

Zima minęła, zbliżają się niepewne marcowe dni. Wiatr wschodni wciąż ostro wieje nad wyżyną, a jednak śnieg zniknął, ziemia znów jest słaba, a rośliny i zwierzęta niosą zarodki nowych sił życiowych³⁷⁸.

Przez to czytelnik utwierdza się nieświadomie w tym, że natura jest aspektem stałym w utworze, a obecność rolnika oraz jego próby przeobrażania okolicy (czy przez stawianie budynków, czy przez zabijanie zwierząt) w ten naturalny porządek ingerują, sprawiając, że to człowiek jest gatunkiem inwazyjnym, nie zwierzęta.

4.3. Max Urai, *Reiziger*

Ostatnim analizowanym w niniejszym rozdziale utworem będzie krótkie opowiadanie Maxa Uraia (ur. 1991) *Reiziger*³⁷⁹ opublikowane w 2020, przetłumaczone na siedem języków, m.in. polski (również w 2020). Przekład Agaty Topór nosi tytuł *Podróżnik*³⁸⁰. W trakcie przygotowywania niniejszego podrozdziału podczas lektury utworów w językach niderlandzkim i polskim zauważyłem pewne nieścisłości tłumaczeniowe. Stąd też uważam, iż istotne jest, aby poruszyć także kwestię tego, czy przekład na język polski zmienia typ lub wariant antropomorfizacji obecny w oryginale. Wiodącym w analizie pozostaje oczywiście oryginał w języku niderlandzkim. Przede wszystkim celem głównym pozostaje próba ustalenia, jak antropomorfizacja bardzo nietypowego gatunku zwierzęcia może być przedstawiona w utworze literackim. Zwłaszcza gdy mówimy o dziele, które, jak się zdaje, nawiązuje raczej do postulatów zoopoetyki, w ramach których zwierzę nie jest już (pozornie!) tak bliskie człowiekowi.

³⁷⁸ „De winter ging, en de aarzelende maartse dagen zijn in aantocht. En hoe scherp de oostenwind over het hoge veld nog scheert, is de sneeuw toch weg, wordt de grond weer wak, en de planten en de dieren dragen de kiemen van nieuwe levenskrachten”. Ibidem, s. 142

³⁷⁹ M. Urai, *Reiziger*, „21 Magazine” 2020, <https://www.21-magazine.org/nl/reiziger/> (dostęp: 18.04.2022).

³⁸⁰ Idem, *Podróżnik*, tłum. A. Topór, „21 Magazine” 2020, <https://www.21-magazine.org/pl/podroznik/> (dostęp: 18.04.2022).

Max Urai podjął się pierwszych prób pisarskich w wieku 15 lat. Od tego czasu, zarówno w wyborze studiów, jak i w karierze zawodowej, kierował się pasją do literatury. Obecnie prowadzi kursy pisania utworów z gatunku science fiction. Współpracuje z lokalnym teatrem oraz działa jako aktywista. Reprezentuje najmłodsze pokolenie autorów literatury niderlandzkiej XXI wieku. Jego zdaniem literatura powinna skłaniać czytelnika do myślenia, głównie przez tworzenie eksperymentalnych gatunków, co widoczne jest także w omawianym utworze. W jego dorobku dominują przede wszystkim teksty eseistyczne³⁸¹. Interesujące będzie z pewnością (nie tylko w kontekście antropomorfizacji) przyjrzenie się, jak hybrydowa forma narracyjna, łącząca elementy eseistyki z fabularyzowaną prozą narracyjną, może mieć wpływ na zawieszenie niewiary czytelnika, a zatem również na to, jak i czy akceptuje on obecność antropomorfizacji jako elementu poetyki utworu.

Urai preferuje łączenie elementów eseistycznych z naukowymi w szczególności w nawiązaniu do konwencji science fiction. Dzięki temu wykorzystuje jednocześnie swoje doświadczenie dziennikarskie oraz wykształcenie w sferze pisania kreatywnego³⁸². Również i w tym wypadku obecność cech eseistycznych opisujących rzeczywiste elementy związane z podróжами kosmicznymi będzie odgrywała rolę kotwicy czy też tła dla fragmentów skupionych na opisie (nie)antropomorficznego zwierzęcia. Jest to także zwierzę nietypowe. W opowiadaniu narrator poświęca bowiem uwagę niesporczakowi, który utkwiał w stanie hibernacji w jednej z kropli wody na sondzie kosmicznej Voyager 1.

Za pierwszym razem, gdy niezidentyfikowany NZFZ opisuje swoje domniemania względem tego, jak stworzenie znalazło się na pokładzie sondy, przytacza jego nazwę łacińską, dopiero później niderlandzką. Idealnie komponuje się to z licznymi punktami w opowiadaniu, które próbują przekazać nie tylko fabułę, ale także fakty dotyczące misji kosmicznych oraz przebiegu prac z nimi związanymi. Choć śledzimy „losy” (bo niesporczak pozostaje biernym obiektem tych wydarzeń) zwierzęcia, NZ bardzo dużą uwagę skupia przede wszystkim na edukowaniu czytelnika na temat astronomii i biologii.

³⁸¹ Idem, *Over mij*, <https://www.maxurai.nl/over> (dostęp: 18.04.2022).

³⁸² Ibidem.

Zwierzątko jest opisywane jako niemal martwe. W wyrażnie naturalistyczny sposób NZ przedstawia jego wygląd oraz to, w jaki sposób przetrwał liczącą wiele lat podróż w zimnie. Niesporczak nie powinien być się tam znaleźć dla własnego dobra, jak i ze względu na zaśmiecanie kosmosu materią z Ziemi. Jak wskazuje NZ, gdy rozpoczynała się misja, nie było mowy o gruntownym przeglądzie sprzętu wysyłanego w kosmos i próbie uniknięcia wysyłania ziemskiej materii biologicznej – tego typu zabiegi zwyczajnie nie były standardową procedurą³⁸³.

Obecność zwierzątka w żaden sposób nie zagraża sondzie. Jednak z pewnością wybór akurat tego przypadku nie jest bezzasadny. Znana jest bowiem ogromna zdolności przetrwania tych małych organizmów. Wytrzymują ogromnie skrajne temperatury, nie muszą oddychać, przeżywają długo bez jakichkolwiek składników odżywczych. Potrafią nawet przetrwać w całkowitej próżni³⁸⁴. Ich zdolności sprawiają, że z łatwością łączymy je z obcym człowiekowi, przytłaczającym kosmosem, w którym tylko niesporczak potrafi przetrwać bez większego problemu. Przez to stworzonko wydaje się zupełnie różne od człowieka. Nie potrafimy się z nim utożsamić w żaden sposób ze względu na zbyt znaczne różnice biologiczne dzielące gatunki – inaczej niż w przypadku kun, małp czy lwów, które, jak ludzie, posiadają kręgosłupy, cztery kończyny, oczy itd. Stąd też mogłaby zaistnieć potrzeba antropomorfizacji postaci zwierzęcej na poziomie cielesnym, aby przybliżyć czytelnikowi odczucia niesporczaka czy jego perspektywę względem kosmosu. To się jednak w utworze w języku niderlandzkim nie dzieje. Bezimienny niesporczak, przedstawiciel swojego gatunku (choć w pewien sposób unikalny – jedyny, który przetrwał na sondzie), pozostaje całkowicie zwierzęcy, a nawet nieświadomy tego, gdzie się znajduje, i że porusza się w przestrzeni kosmicznej.

NZ nie może przedstawić fokalizacji zwierzęcia z dwóch powodów, z których oba związane są z zawieszeniem niewiary. W konwencji science

³⁸³ Ibidem.

³⁸⁴ H. Taler, *Gdy ludzkość wyginie, na Ziemi zostaną one. Niesporczaki przeżyją nas o miliony lat. Zginą, jak ostygnie słońce*, „Spider’s Web” 2021, <https://spidersweb.pl/2021/12/niesporczaki-przezyja-ludzosc-miliony-lat.html> (dostęp: 18.04.2022).

fiction ważne jest, aby świat, jakkolwiek odchodzący od realiów znanych czytelnikowi, był wiarygodny³⁸⁵. W momencie, gdy NZ przyznaje, że niesporczak nie posiada mózgu, a jedynie prosty system nerwowy, trudno jest się spodziewać umiejętności myślenia, a tym bardziej mowy u tego zwierzęcia. Przypisanie mu tej zdolności doprowadziłoby do przełamania konwencji gatunku literackiego, zmieniając go w fantasy³⁸⁶. Prawdą jest przy tym, że autor mógł wykorzystać zjawisko prefokalizacji – NZ miał prawo interpretować konkretne ruchy czy impulsy w sieci neuronów tak, jakby miał to być jakiś antropomorficzny komunikat (jednak tak się nie stało). Niesporczak jest ponadto zamrożony, zahibernowany, w związku z czym jakakolwiek forma myśli nie miała prawa mieć miejsca, inaczej doszłoby do przełamania niewiary. Jedyny fragment wskazujący bardzo powściągliwie na antropomorfizację to:

Het is niet bekend hoe deze *Hypsibius dujardini* op de Voyager terecht is gekomen. Het beestje had niet de bedoeling om daar te zijn, voor zover je zoiets kunt zeggen over een micro-organisme³⁸⁷.

Który został przełożony jako:

Nie wiadomo, w jaki sposób ten *Hypsibius dujardini* dostał się na Voyagera. Stworzenie nie miało takiego zamiaru, o ile można coś takiego powiedzieć o mikroorganizmie³⁸⁸.

Jest to jedyny oczywisty moment, gdy NZ dokonuje próby przedstawienia niesporczaka jako FP1, przy której od razu wyraża wątpliwości co do przypisania mu zdolności do fokalizacji, aby nie doprowadzić do przełamania zawieszenia niewiary. Drugi taki moment pojawia się, gdy na

³⁸⁵ D. Oramus, *O pomieszaniu gatunków. Science Fiction a postmodernizm*, Warszawa 2010, s. 35-38.

³⁸⁶ G. Trębicki, *Fantasy. Ewolucja gatunku...*, s. 118, 119.

³⁸⁷ M. Urai, *Reiziger...*

³⁸⁸ Idem, *Podróżnik*, tłum. A. Topór.

końcu utworu NZFP1 stwierdza, że niesporczak nie wie o swojej podróży (czyli być może ma jednak wiedzę w innej materii)³⁸⁹. Jest to niezbity dowód na to, że także NZFZ, próbujący możliwie jak najbardziej obiektywnie przedstawić wszystkie fakty względem misji związanej z sondą, nie potrafi uciec od antropomorfizacji zwierzęcia. Wierzimy NZ tym bardziej, że i my jako czytelnicy prawdopodobnie mielibyśmy ogromne trudności w jednoznacznym stwierdzeniu, na ile niesporczak robi coś świadomie, i czy ma w swoich działaniach jakiś cel. Pułapka polega bowiem na tym, że człowiek nie dysponuje świadomością zwierzęcia, która jest zdecydowanie inna od świadomości ludzkiej. A przynajmniej nie posiadamy narzędzi, które umożliwiłyby jednoznaczne potwierdzenie lub zaprzeczenie, w obrębie jakich sfer świadomość człowieka i zwierzęcia (w tym wypadku ekstremalnie od niego odmiennego) różnią się lub są do siebie zbliżone.

Widzimy zatem wariant antropomorfizmu αA , w którym choć zdecydowanie dominuje narracja nakierowująca czytelnika na odczytanie zwierzęcia fikcyjnego jako imitującego w pełni istotę ze świata „realnego”, to możliwe jest pewne odchylenie w stronę antropomorfizacji tego stworzenia. Obserwujemy wykorzystanie antropomorfizacji, która wydaje się być przede wszystkim narzędziem retorycznym, dzięki któremu bardziej wierzymy w wiarygodność NZ, a zatem i w przedstawiane przez niego fakty we fragmentach eseistycznych. Dzięki niewielkiej antropomorfizacji niesporczaka to instancja narracyjna jawi się jako bardziej ludzka, a nie zwierzę. Anonimowy, bezcielesny głos w utworze staje się nam bliższy niż „rzeczywista” istota.

Fragmety NZFP1, które należałoby opisać jako αB , występują rzadko, potwierdzają zaistnienie (nie)intencjonalnej antropomorfizacji przez NZ. Jednak i one służą właśnie uczłowieczeniu narratora, nie zaś zwierzęcia. Zawsze bowiem, gdy pojawia się ten wariant antropomorfizacji, są to tylko domysły NZ. Ten, racjonalizując opisywany przez niego świat, wątpi w zdolność intencjonalności działań zwierzęcia, przez co trudno nazwać to projekcją antropomorfizacji.

Mając na uwadze różne możliwości odczytania wybranych passusów utworu, warto byłoby przy tym zadać ważne pytanie względem

³⁸⁹ Idem, *Reiziger...*

proponowanego modelu teoretycznego, na moment odchodząc w stronę poststrukturalizmu. Obserwujemy bowiem narrację nieustalonej, autorytatywnej instancji narracyjnej, prowadzoną w formie NZ z dominującą FZ, przedstawiającą niesporczaka jako typ antropomorfizacji ZZ. Być może we fragmentach, które skupione są na domniemaniach wobec zdolności percepcji i kognicji zwierzęcej, należałoby mówić względem fokalizacji zwierzęcej o ZC. Nie możemy jednak jednoznacznie wskazać momentów, gdy fokalizacja jest niepodważalnie zwierzęca. A zatem mówimy tutaj o modelu αA , w którym dominuje uwypuklenie różnicy między ludzką a zwierzęcą percepcją (i *umwelt*em), z podkreśleniem, że znacząca dla przedstawienia fabuły jest właśnie perspektywa (fokalizacja) ludzka jako podstawa narracji skierowanej do człowieka.

Nieco inaczej dzieje się jednak w przekładzie polskim, który zdaje się nadawać niesporczakowi więcej cech osobowych niż utwór oryginalny. W pierwszym akapicie, gdy wskazuje się miejsce zaginięcia niesporczaka w lodzie, w oryginale mamy czasownik „leeft”³⁹⁰, który dosłownie oznacza „żyje”, gdy przekład polski zastępuje to słowem „mieszka”³⁹¹. Wydaje się także, że przy kolejnym fragmencie tłumaczka zdecydowała się na zmianę wartości ontologicznej względem zwierząt w ogóle. W języku niderlandzkim czytamy: „Het beestje is er enkel op gebouwd om niet dood te gaan”³⁹² („Stworzonko jest zbudowane tak tylko po to, aby nie umrzeć” – tłum. D.O.), gdy w przekładzie występuje „Zostało stworzone tylko po to, by nie umrzeć”³⁹³. Choć tłumaczenie nadal oddaje sens zdolności niesporczaka, tak w utworze oryginalnym zdecydowanie omija się jakiekolwiek konotacje związane z aktem stwórczym, sugerujące raczej rozwój zwierzęcia zgodny z teorią ewolucji. Przekład Topór, być może nieświadomie to sugerujący, przywodzi na myśl akt stworzenia przez Boga przede wszystkim przez użycie konstrukcji pasywnej „zostało stworzone”. Niemniej ten, jak i powyższy fragment nie pogłębiają antropomorfizacji na tyle, aby zmienić się

³⁹⁰ Ibidem.

³⁹¹ Idem, *Podróżnik*, tłum. A. Topór.

³⁹² Idem, *Reiziger*...

³⁹³ Idem, *Podróżnik*..., passim.

wariant relacji antropomorfizacji do narracji i focalizacji. Odpowiadając zatem na pytanie, czy i jak przekład doprowadza do zmiany antropomorfizacji – w tym wypadku różnica ta jest na tyle niewielka (widoczna choćby w przykładzie czasownika powyżej), iż nie oddziałuje na zmianę antropomorfizacji w tłumaczeniu polskim. Niemniej w obliczu utworów analizowanych w kolejnym podrozdziale zasadne było skontrolowanie także i tego aspektu interakcji międzytekstualnych.

Analiza zgodna z założeniami nurtu zoopoetyki, skierowana bezpośrednio na istotę zwierzęcia, nie wydaje się tutaj metodą, która przyniosłaby znaczące efekty. Ze względu na hybrydowy charakter dzieła (łączenie gatunków literackich) nacisk położony zostaje wyraźnie nie na samo zwierzę, które, jak już wykazano, stanowi przede wszystkim kontrast do człowieka i jego możliwości. To nie kwestia zwierzęcia, jego dobrostanu czy ukazania „prawdziwej” istoty jest tu kluczowa, lecz właśnie człowiek i jego miejsce w przytłaczającym kosmosie. Przez to też bardziej stosownym nurtem badawczym pozostaje zookrytyka, która traktuje niesporczaka jako element poetyki utworu, nawiązujący do motywu zwierzęcia w literaturze (w sposób dość ogólny, jako że niesporczak ukształtowanego historyczno-literackiego toposu nie posiada). Przy tym Urai gra z tym motywem, wykorzystując zwierzę, które w historii literatury nie ma znaczących konotacji, a przez to nie wywoła takich samych skojarzeń intertekstualnych, jak chociażby pies w kosmosie. I jest to zabieg zdecydowanie świadomy, świadczący między innymi o ironicznym charakterze opowiadania.

O ile sama narracja wskazuje na pewien aspekt antropomorfizowania postaci zwierzęcej, o tyle czytelnik odnosi wrażenie, że narrator skłania się raczej ku pogładowi, iż zwierzę pozostaje rzeczywiście tylko zwierzęciem. Sugeruje to zarówno sama forma (fragmenty eseistyczne), jak i relatywna lakoniczność narracji, skupiona przede wszystkim na przedstawieniu faktów o kosmosie i pierwszych krokach w jego podboju. Takie paradygmaty w narracji sugerują raczej sugestię odrzucenia antropomorfizacji postaci zwierzęcej, o ile jest ona rzeczywiście użyta jako reprezentant realnego świata przyrody, a wynika jedynie z (nieuniknionej) antropomorfizacji językowej bazującej na metaforze.

Niemniej fakt, iż antropomorfizacja jednak wystąpiła, może wskazywać przykładowo na to, że jest ona istotnie integralnym elementem poetyki dzieła także w utworze literatury najnowszej. Zostaje natomiast wprowadzona na tyle dyskretnie, że czytelnik może tego nie zauważyć, co sprawia, że zastosowanie metody *close reading* jest niezbędne. Element antropomorfizujący wiąże się zaś przede wszystkim z retoryką języka, w zbliżony sposób, jak czyni to chociażby wspomniana już Meijer, z tą jednak różnicą, iż u tej autorki rzeczywiście obserwujemy skierowanie przekazu utworu na działania proekologiczne, prozwierzęce (zgodnie z badaniami z zakresu zoopoetyki). W utworze Uraia niesporczak jest natomiast punktem wyjścia dla opowiedzenia historii, elementem, do którego powraca przede wszystkim we fragmentach fabularyzowanych. Wybór zwierzęcia, można odnieść wrażenie, kierowany był wyłącznie pragmatycznym doborem gatunku jak najbardziej związanego z punktu widzenia potencjalnego czytelnika z kosmosem. Zaś antropomorfizacja zwierzęcia byłaby wtedy pewnym rodzajem ironicznego uśmiechu w stronę czytelnika.

Gdyby Urai chciał, mógłby pozbawić zwierzę całkowicie antropomorfizacji, natomiast wtedy pozostałoby ono jedynie bezosobową figurą. Nawet minimalne wprowadzenie cech ludzkich okazuje się konieczne do współodczuwania zarówno rozmiaru kosmosu, jak i mikroskopijnych rozmiarów niesporczaka (lub człowieka) na tle niezmierzonej przestrzeni. Taki bowiem jest prawdopodobnie cel dzieła, zważając na założenia w twórczości Uraia, wspomniane na początku niniejszego podrozdziału. Niesporczak staje się jedynym powiązaniem z biologiczną Ziemią i człowiekiem w obcym, niebezpiecznym kosmosie na równie obcej wehikule. Aby odbiorca poczuł potęgę natury (kosmosu), konieczne jest zaistnienie instancji, zamiast której człowiek byłby w stanie się postawić w fabule. I instancja ta musi spełniać takie warunki (w zakresie wiedzy przyrodniczej czytelnika), aby rzeczywiście w tym kosmosie przetrwać. Stąd też wybór padł na niesporczaka, który, aby przekazać te same wrażenia odczuwania wszechświata odbiorcy utworu, z potrzeby poetyki (hybrydowego) gatunku staje się antropomorficzny.

4.4. Wnioski

Czym więc rzeczywiście jest wspomniany w tytule „wiarygodny” subiektywizm? Modele αA i αB wykorzystują postać zwierzęcia, która ma być jak najbardziej zbliżona do zwierzęcia „realnego” znanego czytelnikowi z jego codziennego życia, sięgając do jego wiedzy przyrodniczej. Przez jasne nawiązanie do realiów różnych okresów historycznych (przede wszystkim XIX-XXI wieku), które w tym wypadku stają się formą głównego punktu odniesienia, czytelnik samodzielnie przypisuje przedstawionym postaciom zwierzęcym cechę „wiarygodności” czy „realności”. A nawet „zwyczajności”.

Model ten (w pewnym przynajmniej stopniu) potencjalnie mógłby zostać poddany próbie analizy zoopoetyckiej, w której to właśnie „zwierzęcy” aspekt postaci pozostaje w centrum zainteresowania. Czytelnik poznaje *umwelt* danego gatunku, jak i zanurza się w iluzji, iż zwierzę-postać w utworze fikcyjnym ma być pełnym reprezentantem realnie istniejącego elementu przyrody. Z tym oczywiście można polemizować. Każda postać w utworze literackim jest bowiem jedynie inspirowana światem „realnym”. Stanowi produkt wyjściowy licznych procesów poznawczych, interpretacji oraz kreacji autora. Czytelnik nie obcuje zatem z realnym zwierzęciem, jednak jego zawieszenie niewiary – niespisana umowa z autorem (pakt fikcyjny), zawarta jest w taki sposób, aby to zwierzę-postać odczytywać rzeczywiście jako zwierzę „realne”.

I to w tym momencie pojawia się pułapka, będąca jednocześnie charakterystycznym elementem tej strategii antropomorfizacji, co zostało pokazane na przykładzie powyższych utworów. Tego typu poetyka i odpowiadająca jej strategia antropomorfizacji wykorzystują zaufanie czytelnika, dzięki któremu z łatwością można wdroić, a nawet przemycić elementy antropomorfizujące: drobne spostrzeżenia czy uwagi narratorów, które sprawiają, że zwierzę zbliża się w jakimś aspekcie do człowieka. Staje się bardziej ludzkie, ponownie jak w poprzedniej strategii, przede wszystkim przez emocje lub przez ograniczenia antropocentrycznego, antropomorfizującego języka literackiego. Jako że zwierzę występuje tutaj w formie ZZ, jedynie uczucia mogą być zbliżone do tych ludzkich, gdyż ciało i zachowania

pozostają w pełni zwierzęce. Antropomorfizacja ta jest niezwykle ważna. Powstaje ona bowiem jako komentarz do rzeczywistości, próba postawienia człowieka w miejscu zwierzęcia przez porównanie odczuć i potencjalnych myśli (nierzadko skrajnie) różnych gatunków biologicznych.

5.

Antropomorfizacja przez kontrast: $\gamma\Gamma$, $\gamma\Delta$, $\delta\Gamma$, $\delta\Delta$

Niniejszy rozdział w pierwotnej formie, a zatem jako rozprawa doktorska, zawierał najwięcej przykładów omawianej strategii. Wynikało to przede wszystkim z faktu, iż składa się ona z największej liczby wariantów antropomorfizacji. Kryteria doboru utworów nie zmieniały się. Można zatem wysnuć hipotezę, iż strategia ta będzie prawdopodobnie najbardziej uniwersalna i najchętniej wykorzystywana w twórczości niderlandzkiej. Pozostałe wnioski dotyczące badania konkretnych dzieł znajdują się w kolejnych podrozdziałach, natomiast konkluzje zbiorcze do strategii zamieszczone zostały na końcu rozdziału, tak jak w przypadku poprzednich fragmentów rozprawy. Utwory, które w monografii zostały pominięte z obawy przed niepotrzebnym, nużącym powielaniem treści znajdują się w spisie na końcu monografii.

5.1. Frederik van Eeden, *De Kleine Johannes*

Problematyka literatury drugiej połowy XIX wieku w odniesieniu do postaci zwierzęcych otrzymuje we wskazanym okresie nowe oblicze. Stają się one coraz wyraźniejszym uosobieniem krytyki społecznej oraz komentarzem do miejsca człowieka w przyrodzie i kulturze. Na znaczeniu zyskują także narracje antropomorfizujące postaci zwierzęce w inny sposób, niż czyniono to w ramach bajek. Realizowane przez pierwszoosobowych narratorów fokalizacje światów (lub jego aspektów) obcych człowiekowi na co dzień,

również wykorzystują antropomorfizację jako najbardziej podstawowy zabieg urealnienia oraz podjęcia próby zrozumienia istoty innej niż człowiek.

W związku z przesunięciem uwagi autora w tekście na wielowymiarowość m.in. postaci zwierzęcej, preferowaną formą ekspresji były utwory liryczne, gdyż skupiały się właśnie na emocjach. Stąd też, gdyby tematem przewodnim monografii nie były zwierzęta, lecz przykładowo subiektywny podmiot, doskonałą ilustracją tego zjawiska byłaby liryka grupy Tachtig, o której więcej w niniejszym podrozdziale. Niemniej utworem o ogromnym znaczeniu dla kształtowania się obrazu zwierzęcia antropomorficznego w literaturze niderlandzkiej tego okresu jest powiastka filozoficzna *De Kleine Johannes* Frederika van Eedena³⁹⁴, wyrastająca z tradycji symbolicznej. Utwór został opublikowany w języku polskim w 1904 w przekładzie F.L. Lubodzieckiej jako *Mały Janek*³⁹⁵. W 1913 ukazała się także adaptacja polskiego tłumaczenia w wydaniu Jakuba Mortkowicza³⁹⁶, zaś przed przekładem Lubodzieckiej, jak wynika z analizy Jerzego Kocha, w 1904 publikowano w rozdziałach w gazecie „Naprzód. Organ Polskiej Partii Socjalno-Demokratycznej” jeszcze inne tłumaczenie tego dzieła bez podania personaliów tłumacza³⁹⁷. W analizie wykorzystany zostanie utwór w języku niderlandzkim, który w wybranych aspektach skontrastowany zostanie z przekładem Lubodzieckiej. Aspekt komparatystyczny, podobnie jak w przypadku utworu Uraia, wynika z przeświadczenia, że nieświadome antropomorfizowanie, nawet jeśli wynikające z potrzeb poetyki danego języka, może wpływać na odczytanie i rozumienie postaci antropomorficznych, a w efekcie powodować różne odczytanie fabuły.

Choć liczne publikacje, jak na przykład historia literatury niderlandzkiej XIX wieku *Alles is taal geworden* Willema van den Berga i Pieta

³⁹⁴ F. van Eeden, *De Kleine Johannes*, Den Haag 1892.

³⁹⁵ F. van Eeden, *Mały Janek*, Warszawa 1904.

³⁹⁶ J. Koch, *Miedzy obojętnością, zaangażowaniem a trywialnością. Recepcja literatury niderlandzkiej w latach 1900-1939*, w: *Widzę rzeki szerokie... Z dziejów literatury niderlandzkiej XIX i XX wieku*, red. J. Koch i P. Oczko, Poznań: Biblioteka Werkwinkel 2018, s. 439.

³⁹⁷ Ibidem.

Coutteniera, podkreślają związek *Małego Janka* z kwestiami przyrodniczymi³⁹⁸, trudno jest odnaleźć prace analizujące zwierzęta tam występujące pod kątem ekokrytyki czy zoopoetyki. Jednym z niewielu badań w tym zakresie jest artykuł *'n Groene in De Nieuwe Gids, Frederik van Eeden, De kleine Johannes en die ekologisme* Wiuma van Zyla w języku afrikaans z 1995 roku³⁹⁹. Autor wskazuje tam m.in., iż zawarty w utworze romantyczny ekologizm mógł być nawet bezpośrednią przyczyną tak żywego rozwoju myśli i postaw ekologicznych we współczesnych Niderlandach. To zaś za sprawą wątpliwości podnoszonych przez postaci zwierzęce względem realiów świata ludzkiego⁴⁰⁰. Bardziej typową interpretacją utworu w recepcji niderlandzkiej jest postrzeganie losów tytułowego Janka jako zawołowanej biografii van Eedena, również poszukującego odpowiedzi na pytanie o naturę człowieka⁴⁰¹.

Van Eeden był aktywnym członkiem grupy Tachtig (ruch lat 80. XIX wieku)⁴⁰². Założeniem tego ugrupowania artystycznego było tworzenie sztuki możliwie najbardziej subiektywnej i emocjonalnej. W autentyczny sposób autorzy utożsamiający się z grupą próbowali przedstawiać przemyślenia na temat wiary i piękna, co również obecne jest w utworach van Eedena⁴⁰³. Idea ta, jak wskazuje Dąbrówka, wyrasta z drugiej fali romantyzmu angielskiego. Pismem manifestującym te wartości był „De Nieuwe Gids” („Nowy Przewodnik”)⁴⁰⁴, w którym van Eeden publikował recenzje, eseje oraz utwory poetyckie. Tam też

³⁹⁸ W. van den Berg, P. Couttenier, *Alles is taal geworden*, s. 610, 611.

³⁹⁹ W. van Zyl, *'n Groene in De Nieuwe Gids, Frederik van Eeden, De kleine Johannes en die ekologisme*, „Literator” 1995, nr 6, z. 2, s. 123-136. O van Eedenie wspomina także Hoving, poruszając przede wszystkim kwestię jego zaangażowania w działalność publiczną. Nie odnosi się jednak przy tym do *Małego Janka*. Zob.: I. Hoving, *On the Absence of Nature...*, s. 168-170.

⁴⁰⁰ W. van Zyl, *'n Groene in De Nieuwe Gids, Frederik van Eeden, De kleine Johannes en die ekologisme*, s. 123-126.

⁴⁰¹ G. J. van Bork (red.), *Eeden, Frederik van*, w: *Schrijvers en dichters (dbnl biografieënproject I)*, Eeden, Frederik van, *Schrijvers en dichters (dbnl biografieënproject I)*, G.J. van Bork – DBNL (dostęp: 04.05.2023).

⁴⁰² W. van den Berg, P. Couttenier, *Alles is taal geworden...*, s. 14, 15.

⁴⁰³ A. Dąbrówka, *Słownik pisarzy niderlandzkiego obszaru kulturowego...*, s. 258.

⁴⁰⁴ W. van den Berg, P. Couttenier, *Alles is taal geworden...*, s. 16, 37.

po raz pierwszy w roku 1885 ukazał się *Mały Janek* (dwa lata później wydany także w formie książki)⁴⁰⁵.

Choć kluczowym elementem symbolizmu niderlandzkiego grupy Tachtig było zerwanie z wcześniej istniejącymi tradycjami literackimi⁴⁰⁶, *Mały Janek* wyłamuje się z tej tendencji. Utwór aż nazbyt przypomina bowiem powiastkę filozoficzną oraz bajkę zwierzęcą, z tą różnicą, iż choć bohaterem jest chłopiec, nie był to pierwotnie utwór kierowany do dzieci, lecz do czytelnika dorosłego. Zmiana docelowego czytelnika (przez wydawców i czytelników) w dalszej recepcji utworu ma związek z historycznym przeobrażeniem ram nurtów literackich. Cechy charakterystyczne dla literatury dziecięcej i młodzieżowej w Niemczech, w szczególności w XX wieku, zostały zasymilowane z innymi nurtami i gatunkami literackimi wykorzystujących m.in. elementy fantastyczne, przez co wiele utworów, w których takie motywy zostały wykorzystane, było łączone z inną grupą odbiorców, niż pierwotnie zakładał autor. Podobne zjawisko obserwujemy zwłaszcza w przekładzie literatury pięknej, w ramach którego dzieło w języku docelowym może zostać skierowane do innej grupy odbiorców niż ten sam utwór w języku wyjściowym, w związku z dopasowaniem tegoż do wymogów i oczekiwań czytelników⁴⁰⁷. Zjawisko jest niemalże identyczne, z tym że przesunięcie ma miejsce nie w przestrzeni (kultura-kultura/język-język), lecz w czasie.

Należy zwrócić także uwagę na jeszcze jeden fakt związany z interpretacją utworu jako całości. Łatwo jest bowiem błędnie założyć, zwłaszcza przez (mylne) zaklasyfikowanie *Małego Janka* jako dzieła z zakresu literatury dziecięcej i młodzieżowej, iż będzie ono realizowało ramy gatunkowe *bildungsroman*. Tak jednak nie jest. Gatunek ten zakłada bowiem rozwój głównej postaci – odbieranie życiowych lekcji i nauczek, dorastanie, zmianę postawy. Choć Janek zostaje postawiony przed licznymi próbami, to przechodząc je, nadal pozostaje dzieckiem poszukującym odpowiedzi, której ostatecznie nie

⁴⁰⁵ A. Dąbrówka, *Słownik pisarzy niderlandzkiego obszaru kulturowego...*, s. 258.

⁴⁰⁶ Ibidem.

⁴⁰⁷ I. B. Kalla, *De mier op hoge hakken Toon Tellegen en Anne Provoost in Polen*, „Literatuur Zonder Leeftijd” 2010, nr 24, s. 61-63.

znajduje. Także to, w jaki sposób jego podróż przebiega, kto mu towarzyszy lub jakie ma to konsekwencje dla wyciąganych przez chłopca wniosków, zupełnie nie wpływa na jego postać. Przez całą fabułę Janek jest niezmienny w swoich reakcjach. W praktyce staje się jedynie figurą niezbędną do przeprowadzenia czytelnika przez różne światy, postawy etyczne. Stąd też ustalając, iż nie obserwujemy jasnego morału związanego z rozwojem osoby, zaś uwaga czytelnika przekierowana zostaje na rozważanie różnorodnego świata oraz mnogich w nim idei, z pewnością nie należy interpretować *Małego Janka* jako noweli skierowanej do dziecka, choć młodszy czytelnik również może czerpać z prezentowanych w opowieści postaw i dylematów, których doświadczają postacie.

Zwierzęta w *Małym Janku*, zaprezentowane w konwencji bajkowej, są istotami antropomorficznymi, które choć otrzymują ludzki głos, realizują perspektywę pseudozwierzęcą (taką, jaką autor jest w stanie sobie wyobrazić w fantastycznej sytuacji). Aspektem, który przykuwa uwagę podczas fantastycznego spotkania Janka ze zwierzętami o ludzkim głosie, staje się poznanie światopoglądu i perspektywy innych gatunków niż człowiek, dla których to właśnie ludzkość jest zagrożeniem, a nie na odwrót (choć nie należy wykluczyć, iż spotkanie stanowi „jedynie” interpretację świata fantazji chłopca), czego dowodzi chociażby rozmowa Janka z mrówkami⁴⁰⁸ czy odwiedziny w szkole świerszczy⁴⁰⁹. W perspektywie postaci zwierzęcych van Eedena ludzkość dominuje nad zwierzętami, jednak nie jest to dominacja polegająca na trosce i opiece, lecz ślepe korzystanie z dóbr natury i szkodenie istotom innym niż człowiek. Usprawiedliwione zostaje to pozornym zrozumieniem śmierci i porządku świata, co reprezentować ma m.in. postawa Szperacza (nid. Pluizera). Czytamy przykładowo (za przekładem polskim Lubodzieckiej):

– Jest to jedna z najlepszych moich znajomych. Przedstawię cię przy najbliższej sposobności. Pani Kostusia, którą wśród swego szukania spotykają, pyta: – Czy mnie szukacie? – Odpowiadają zazwyczaj: O nie, wcale

⁴⁰⁸ F. van Eeden, *De Kleine Johannes...*, s. 48-58.

⁴⁰⁹ Ibidem, s. 14-16.

nie! – Kostusia odpowiada wtedy: – Ostatecznie nic innego, prócz mnie, znaleźć nie możecie – I muszą zadowolić się tem, co znajdują.

Janek zrozumiał, że Szperacz mówi o śmierci⁴¹⁰.

Oraz dalej, gdy Janek kontynuuje dyskusje o naturze świata z rzeczonym Szperaczem:

Obawiając się ruszyć z miejsca, przypatrywał się trwożliwie Janek głęboko osadzonym oczom, które były uparcie w niego wlepione. Były bardzo ciemne i miały wyraz bardzo poważny, ale bynajmniej nie okrutny i nie wrogi.

Po kilku minutach zaledwie zdolny był odetchnąć swobodniej i serce biło mu mniej gwałtownie.

– To jest Janek – powiedział Szperacz. [...]

Mówiąc to, Szperacz uśmiechnął się znacząco.

– Hm, ależ to bardzo dobrze! – powiedziała śmierć z uprzejmym ruchem głowy skierowanym w stronę Janka⁴¹¹.

Utwór można odczytać jako debatę między naukowym a poetyckim obrazem świata już chociażby przez fakt, jak ustrukturyzowana jest fabuła. Janek najpierw poznaje świat przyrody jako rzeczywistości przepełnionej emocjami i indywidualnością zwierząt. W drugiej zaś części, z której pochodzą przywołane cytaty, konfrontuje się z postawą, w której to zwierzęta (a zatem i cała przyroda) stanowią jedynie materiały i przedmioty badawcze świata zdominowanego przez naukę. Doskonałą tego ilustracją jest scena, w której Janek chce uwolnić królika (przedmiot doświadczeń Doktora Cyfry):

Zwierzątko ucichło wkrótce, i tylko szybkie drgania jego skrwawionej szyi świadczyły, że jeszcze żyć nie przestało. Janek patrzył na okrągłe, łagodne oko i w bezwładnej swej trwodze sądził, że je poznaje. Zdawało mu się, że owej błogiej nocy, którą spędził z elfami, przytulał własną głowę do

⁴¹⁰ F. van Eeden, *Mały Janek...*, s. 100.

⁴¹¹ Ibidem, s. 102.

tego łagodnego ciała, które teraz tak prędko dyszało i poruszało się tak bojaźliwie. Wszystkie dawne wspomnienia odżyły w nim gwałtownie. Bez namysłu, nie wiedząc dobrze, co robi, rzucił się na zwierzątko.

– Poczekaj, biedny króliku, oswobodzę cię.

I zaczął szybko odwiązywać sznurki, które krępowały wątle nóżki.

[...] Szperacz uszczypnął go w obie ręce tak, że aż Janek się wzdrygnął,

– Czy taka była między nami umowa, mały? – szeptał mu do ucha. –

Mieliśmy szukać, nieprawda? Czy myślisz, że jesteś u Powojka na wydmach, między nierozumnem bydłem? Mieliśmy zostać ludźmi, ludźmi! rozumiesz? A jeżeli nie masz dość siły po temu, to cię pozostawię samemu sobie. Sam sobie szukaj!⁴¹².

Janek i Doktor Cyfra prezentują skrajnie różne postawy względem świata przyrody. Dla chłopca naturalnym odruchem jest empatyczna pomoc stworzeniu, ochrona wszelkiego życia. Doktor natomiast postrzega przyrodę (tutaj reprezentowaną przez królika) jako narzędzie do poznania świata i rozwoju jako człowiek nauki, nie bacząc na dobro zwierzęcia. Na reakcję Janka, jak widzimy, wpływa przede wszystkim fakt, iż wcześniej (tak mu się przynajmniej zdaje) poznał już królika, przez co podjęcie przez niego próby uratowania zajęczaka stanowi akt nie tylko przeciwko utylitarnemu korzystaniu z przyrody, ale także bohaterską chęć ratowania kogoś bliskiego. W *passusie* wyraźnie pojawia się także wątek stawania się człowiekiem. Akt ten dla Cyfry oznacza przyjęcie postawy pozbawionego sentymentów naukowca, co sprzeczne jest z troskliwym podejściem Janka. W opisie sceny przeplatają się narracje NZFZ i NZFP (Janka), dzięki czemu jest ona jednocześnie wiarygodna dla czytelnika oraz bardzo emocjonalna, dynamiczna.

Poza tym jednak, iż zwierzęta otrzymują głos oraz że narrator przedstawia czytelnikowi w ograniczonym stopniu także myśli zwierząt⁴¹³, odbiorca zmuszony zostaje do wyobrażania sobie tychże antropomorficznych postaci

⁴¹² Ibidem, s. 106, 107.

⁴¹³ Przykładowo: w przekładzie polskim czytamy, że w szkole świerszczy był też „Mały skoczek, który nigdy jeszcze nie widział człowieka, [...]”, co sugeruje, że narrator zna stan wiedzy, a zatem i focalizację tego zwierzęcia. Ibidem, s. 19, 20.

zwierzęcych właśnie jako zwierzęta, nawet jeżeli pomijane są typowo zwierzęce aspekty ich zachowań. Taka kreacja zwierząt wymaga utwierdzenia czytelnika w ich pozornej rzeczywistości, tj. w korelacji zwierzęcia jako bohatera w utworze literackim ze zwierzęciem w świecie rzeczywistym. Stąd też nie pomija zachowań animalistycznych całkowicie. W końcu bowiem Janek nie zostaje przeniesiony do świata alternatywnego, do świata bajki w bajce, lecz zostaje pomniejszony przez Powojka (nid. Windekind), aby móc uczestniczyć w świecie zwierząt. W tym wypadku nie ulegają one zupełnie żadnej zmianie – to chłopiec musi się dostosować do ich realiów, nie zaś odwrotnie.

Mimo to świat zwierząt zdaje się mieć wiele zbieżnych elementów społecznych ze światem ludzkim. Zabieg ten ma cel dwojaki. Między innymi antropomorfizuje zwierzęta, przedstawiając je jako bliższe człowiekowi. Widzimy to na przykładzie sceny ze szkoły świerszczy (która posłużyła jako przykład także w dalszej części analizy utworu): „Kto źle skok zrobił, ten musiał stać za karę na grzybie”⁴¹⁴. Świerszcze uczą się geografii, botaniki, klasyfikują istoty żywe z perspektywy zwierząt. Nie podlega wątpliwości, iż w tym wypadku fokalizacja owadów jest bardzo wyraźna, tak samo i antropomorfizacja ich realiów (przystosowanie do rzeczywistości znanej Jankowi). W dalszym przełożeniu doprowadza to do wrażenia defamiliaryzacji oraz zwrócenia uwagi na obecność zwierząt w życiu człowieka. Ta jest pomijana lub degradowana, a zatem wymaga zmian zgodnie z konwencją ogólnego sprzeciwu Tachtigersów względem „mieszczańskich” norm społecznych, co widać chociażby w postawie Doktora Cyfry⁴¹⁵ oraz w scenach, gdy świerszcze opowiadają o niszczących świat zwierząt ludziach lub gdy zwierzęta atakują piknik organizowany przez ludzi⁴¹⁶. Drugim zaś celem jest nawiązanie do konwencji bajki kierowanej do czytelnika młodszego w ramie współczesnej van Eedenowi. *Mały Janek* gra bowiem nie tylko z tradycją bajki zwierzęcej obecnej w wiekach poprzednich, lecz także (*ex post*) z literaturą dziecięcą i młodzieżową w ogóle, choćby ze wspo-

⁴¹⁴ Ibidem, s. 19.

⁴¹⁵ F. van Eeden, *De Kleine Johannes. Deel 1*, s. 132.

⁴¹⁶ Ibidem, s. 13-16. F. van Eeden, *Mały Janek...*, s. 50, 51.

mnianą wcześniej *bildungsroman*. Powszechnym zabiegiem literackim w tej gałęzi literatury stawało się bowiem właśnie wybieranie bohatera w wieku młodszym, który poznawał świat lub odkrywał jego tajemnice – także jeśli dotyczyły one aspektów niesamowitych i fantastycznych⁴¹⁷. Niemniej światy te musiały być przedstawiane w sposób przystępny, zrozumiały dla czytelnika młodszego, przez którego zbyt duża rozbieżność realiów świata przedstawionego od świata mu znanego mogłaby nie zostać zaakceptowana w ramach dobrowolnego zawieszenia niewiary. Przez osoby dorosłe mogłoby to zostać także określone jako niepedagogiczne. Taki też motyw obecny jest w *Małym Janku* właśnie chociażby przez istnienie szkoły świerszczy, nie zaś innego konstruktu społecznego pozwalającego na odbieranie nauk. Z drugiej strony antropomorfizacja pomaga czytelnikowi poznać logikę świata przyrody właśnie przez porównania do realiów antropocentrycznych.

Innym, ale nadal potrzebnym w analizie wątkiem, jest kwestia symboliki w *Małym Janku*. Ta bowiem korzysta z konotacji wytworzonych przez wieki poprzednie, realizując przy tym założenia programowe grupy Tachtig. To zarówno wykorzystanie antropomorficznych postaci zwierzęcych jako narzędzia krytyki społecznej (postaw człowieka, zwłaszcza mieszczańska-filistra, względem przyrody – zwłaszcza podczas ataku zwierząt na piknik⁴¹⁸), jak i złożone przedstawienie elementów kluczowych dla wiary chrześcijańskiej. Przedstawienie to zaś dokonane jest w typowy dla van Eedena sposób, krytykujący chrześcijaństwo choćby przez zaprezentowanie na końcu fabuły postaci „Syna-słońca”, quasi-Mesjasza, który zaprzecza, jakoby był Bogiem lub Chrystusem⁴¹⁹. Ogród, w którym mieszka Janek oraz obecny w nim bezimienny ojciec, mogą być natomiast odczytane jako metafory Rajskiego Ogrodu oraz Boga⁴²⁰. Podróż, którą odbywa chłopiec

⁴¹⁷ B. A., *Jeugdliteratuur*, w: *Algemeen letterkundig lexicon*, DBNL 2012, https://www.dbnl.org/tekst/dela012alge01_01/dela012alge01_01_00899.php (dostęp: 24.07.2021).

⁴¹⁸ F. van Eeden, *Mały Janek...*, s. 50, 51.

⁴¹⁹ F. van Eeden, *De Kleine Johannes, Deel 1...*, s. 185-192.

⁴²⁰ W tłumaczeniu polskim miejsce to dosłownie nazywane jest „Rajem”, co odpowiada niderlandzkiemu oryginałowi: „paradijs”. Zapis wielką literą w wersji polskiej wynika najpewniej z kwestii edytorskich – od tego wyrazu rozpoczyna się nowe zdanie. F. van Eeden, *Mały Janek...*, s. 10. Także: F. van Eeden, *De Kleine Johannes, Deel 1...*, s. 2.

(Adam) po opuszczeniu Raju stanowi zaś metaforę rozwoju człowieka oraz jego zmagania w świecie grzechu. Kluczowym zadaniem Janka pozostaje odnalezienie księgi wiedzy o człowieku. Co ciekawe, jak wynika z utworu, księgą tą nie jest ani Biblia, ani tomy zbierające wiedzę przyrodniczą i ścisłą. Nie jest to także zrozumienie śmierci, jakie oferuje Jankowi Szperacz. I choć nie zostaje wyjaśnione, czym miałyby być księga, której poszukuje Janek (czy szerzej: ludzkość), wykluczając elementy wypisane wyżej, można dojść do wniosku, iż tym, czego człowiek tak pragnie w życiu, okazuje się właśnie humanizm, którego żadna z nauk prócz nauk o człowieku samym w sobie nie jest w stanie dostarczyć, a co również pokrywa się z manifestem grupy Tachtig. Potwierdza to także wspomniane spotkanie z „Synem słońca”, Mesjaszem, nieutożsamiającym się z Chrystusem.

W powiastce pojawia się m.in. kilka kotów, jednak aspekt antropomorficzny widoczny jest w przypadku tylko jednego z nich – Simona, który mieszkał wraz z Jankiem, jego ojcem oraz psem Presto przed wyruszeniem chłopca w podróż, i który również obecny był z ojcem Janka aż do samego końca. Simon pozornie przedstawiany jest jako typowy kot. Znajdujemy bardzo wiele odniesień do jego zachowania czy wyglądu – krzyżuje łapy w trakcie wygrzewania się na słońcu, rozkłada się w ciepłe itd.⁴²¹. Jest zdecydowanie spokojny i opanowany. Niezależnie od fokalizacji przedstawiony zostaje całkowicie jako zwierzę, dlatego początkowo czytelnik nie rozpatruje Simona jako zwierzęcia antropomorficznego. Co więcej, wspominanie innych kotów w utworze przez NZ ma czytelnika uświadczyc w przekonaniu, iż Simon nie jest bytem nadnaturalnym lub fantastycznym, jako że pozostali przedstawiciele gatunku zachowują się w identyczny sposób⁴²². Wszystkie obserwacje realizowane są przez NZ ze zmienną fokalizacją FZ i FP (przede wszystkim Janka). NZFZ jest najbardziej wiarygodnym typem narratora, strukturyzującego rzeczywistość świata przedstawionego. Nawet fokalizacja wychodząca od postaci w utworze nie zaburza tejże wiarygodności przy dominującym natężeniu roli NZ. Czytelnik zawieszając niewiarę na czas lektury, wierzy zatem, iż Simon rzeczywiście jest zwykłym, nieantropomorficznym kotem.

⁴²¹ F. van Eeden, *De Kleine Johannes, Deel 1...*, s. 3, 4, 46, 47.

⁴²² Ibidem.

A jednak pojawiają się fragmenty, które świadczą o antropomorfizmie Simona. Zacząć należy od uwagi narratora, jakoby Simon miał zachowywać się dumnie, pewny swojej wielkości i mądrości⁴²³. Czytamy (w narracji NZFZ): „[...] i widać było, że sam jest mocno przeświadczony o własnej wielkości i rozumie”⁴²⁴, a także (w wypowiedzi FP Janka):

Simonowi nie zależy na tem, czy go kocham lub nie. On kocha jedynie handlarkę ryb i to tylko wtedy, gdy jest głodny. Mnie się zdaje, że Simon nie musi być zwykłym kotem. A tobie jak się zdaje, Powojku!⁴²⁵.

Z jednej strony kocia duma oraz niezależność to cechy potocznie związane z tym zwierzęciem⁴²⁶. Niemniej zarówno na poziomie analizowanego utworu, jak i zachowań codziennych człowieka stanowi to antropomorfizującą projekcję postaw ludzkich na zwierzę. W takim przypadku można mówić na podstawie wspomnianych fragmentów o dwóch wariantach narracyjnych związanych z antropomorfizacją Simona. Pierwszy cytat to narracja i perspektywa narratora zewnętrznego – NZFZ, co przy zdecydowanie zwierzęcym charakterze Simona prowadzi do wystąpienia wariantu αA (typ ZZ przedstawiony przez NZFZ). W odróżnieniu od narracji obecnych w *Arabelli Knox* czy *Mijn aap schreit* kreowanie antropomorfizacji odbywa się zatem przez najbardziej obiektywnego z narratorów. W takim wypadku warto zadać pytanie, na ile ten NZ jest rzeczywiście wiarygodny, skoro już w przypadku narracji z jego poziomu czytelnik musi zawiesić niewiarę, aby zaakceptować (na tym etapie minimalną) fantastyczność świata przedstawionego. Obecność αA wskazuje nam przede wszystkim na charakter całego utworu. Jeżeli bowiem najbardziej wiarygodna instancja narracyjna zaburza realność świata przedstawionego, tym bardziej narratorzy i fokalizatorzy mniej wiarygodni (postacie) będą pogłębiali nierealność

⁴²³ Ibidem, s. 3, 4.

⁴²⁴ F. van Eeden, *Maly Janek...*, s. 10, 11.

⁴²⁵ Ibidem, s. 37.

⁴²⁶ E. Aerts, *Felix als huisdier of ondie?* – *De relatie tussen mens en kat in middeleeuwen en nieuwe tijd*, „Tijdschrift voor Geschiedenis” 2012, nr 125, s. 489.

fabuły i świata. Od czytelnika wymaga się zaakceptowania konkretnych elementów fantastycznych jako podstawy światotwórczej. Niemniej Simona można próbować także przypisać do typu ZC, a to za sprawą opisu NZFZ:

Gdy niesforne Presto wyprawiał szaleństwa, co mu się często zdarzało, Simon mrugał tylko zielonemi oczyma i myślał sobie: „ot, nierozsądne zwierzę! Jak można tak głupio postępować?”⁴²⁷.

We fragmencie tym wyraźnie widać, iż NZFZ, obiektywna instancja narracyjna, przedstawia nam myśli kota (w formie prefokalizacji). Jest to jednak jedyny moment, gdy myśli Simona zostają w ten sposób ukazane, choć opis NZFZ sugeruje, iż były typową one dla niego reakcją na (w perspektywie kota – nierozsądne) zachowania psa. Stąd też możliwe byłoby przypisanie Simonowi typu ZC (przez ukazanie tychże myśli) i wariantu γΓ. Jednak z uwagi na fakt, iż stanowi to jedynie precedens, dalej poparty co prawda świadectwem Powojka, przez większość utworu Simon opisywany jest raczej jako ZZ.

Interesujący jest także fragment następujący po ostatnim analizowanym cytacie. Czytamy: „Simon nie jest zwykłym kotem. Dawniej był człowiekiem”⁴²⁸. Odpowiedź Powojka nie zostaje przez niego rozwinięta, co sprawia, że kwestia okazuje się jeszcze trudniejsza do rozwikłania ze względu na animizm postaci zwierzęcej. O wyjątkowości kota Simona upewnić ma nas także fakt, iż jest on traktowany w inny sposób także przez Janka. To bowiem jedyne zwierzę z jego otoczenia, o które Janek nie troszczy się w modlitwie, wierząc, że kot sam bardzo dobrze o siebie zadba⁴²⁹. O ile bowiem psem należy się zaopiekować jako zwierzęciem bliskim człowiekowi, tak w kreacji kota (w focalizacji Janka) podkreślona zostaje jego samodzielność czy nawet oddzielność od świata przyrody oraz od świata człowieka. Podkreślone zostaje to także później, gdy dowiadujemy się z relacji Powojka, że Simon w odróżnieniu od Presta nie jest zwyczajnym

⁴²⁷ F. van Eeden, *Mały Janek...*, s. 11.

⁴²⁸ Ibidem, s. 37.

⁴²⁹ Ibidem, s. 6.

zwierzęciem, lecz był niegdyś człowiekiem⁴³⁰. Ta interesująca uwaga także w tym miejscu nie została niestety rozwinięta i nie wiemy, czy oznacza to, że Simon został zamieniony dopiero po śmierci w zwierzę (co wyjaśniałoby brak jednoznacznie ludzkich zachowań), czy też jeszcze w trakcie życia.

Odrębny problem to kwestia, czy zwierzę, które *de facto* jest istotą teriantropomorficzną (człowiekiem zamienionym w zwierzę), może być rozpatrywane jako zwierzę antropomorficzne. Oba zabiegi prowadzą do stworzenia hybrydy, której celem jest zaistnienie bytu łączącego świat ludzi i zwierząt, kultury i instynktu. U Simona przeważa z pewnością aspekt zwierzęcy, zaś część ludzka sugeruje odniesienie (tym bardziej w przypadku gatunku utworu – powiastki filozoficznej) do symbolicznej wartości kota. Kot w literaturze funkcjonuje mianowicie jako symbol śmierci⁴³¹, do czego narrator nawiązuje również w momencie, gdy to właśnie jedynie kot zostaje przy umierającym ojcu Janka. Co więcej, Simon pozostaje przy zwłokach, jednak nie zdaje sobie sprawy z tego, co właśnie zaszło. Traktuje martwe ciało oraz swoje otoczenie po prostu jak codzienność, z obojętnością szukając ciepła lub odsuwając się od oziębającego się zmarłego. Jest w tym pełni zwierzęcy, ale i symbolicznie tajemniczy, w pewnym stopniu także mroczny. Z pewnością można to skojarzyć ze wspomnianym wcześniej wyłączeniem Simona z modlitw Janka – kot stoi niejako poza światem ludzi i zwierząt. Jest omenem, symbolem powiązania metafizycznych światów życia i śmierci⁴³². I to właśnie w tym aspekcie wartość Simona w utworze jawi się jako ta najbardziej znacząca.

Simon zdaje się jedynie (i aż!) symbolicznym tłem dla rozgrywających się wokół niego zdarzeń. Nie zmienia to jednak faktu, iż w rozumieniu narratologicznym nadal pozostaje postacią⁴³³. Za Forsterem Bal wspomina o postaciach pełnowymiarowych i płaskich – w tym wypadku kot byłby z pewnością postacią płaską. W ramach swoich zachowań i wyglądu łączy dokładnie takie schematy, jakich czytelnik spodziewa się po kocie.

⁴³⁰ Ibidem, s. 38.

⁴³¹ W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 306.

⁴³² E. Aerts, *Felix als huisdier of ondie?...*, s. 502.

⁴³³ M. Bal, *Narratologia...*, s. 130, 131.

Ekspłoruje znaną symbolikę, odnosi się względem swej fizyczności i etologii do kota obserwowanego przez nauki przyrodnicze. Jako postać nie jest psychologicznie pogłębiona, a jedynie kot jako znak zachowuje głębię symboliki literackiej i kulturowej. Jego cechy stoją także w sprzeczności do elementów, które obserwujemy u innych postaci, wyróżniając Simona jako jednostkę. Od innych kotów wyodrębnia go chociażby ludzka przeszłość oraz pewne cechy antropomorficzne odnajdywane w nim przez Janka i NZ. Od świata ludzi oddziela go z pewnością błahe podejście do (nie)istnienia życia wokół niego. Dzięki temu mamy wrażenie, iż jest bohaterem pełnowymiarowym, mimo małego udziału w wydarzeniach w fabule.

Kolejny przykład to antropomorficzne myszy. Wszystkie obecne w utworze gryzonie są zdecydowanie postaciami z dominującymi cechami zewnętrznymi i zachowaniem zwierzęcym. Posiadają za to zdolność ludzkiej mowy, dzięki czemu antropomorfizację myszy można zaliczyć jako ZC. Momentami narratorzy wskazują nawet na ograniczenia ich ciała w królestwie antropomorficznych zwierząt. Przykładowo – w trakcie sceny, w której zwierzęta tańczą, ów taniec jest wykonywany świadomie jako układ skoordynowanych ruchów do muzyki, jednak ruchy te odpowiadają możliwościom ciała zwierzęcego. Myszy zatem jedynie podskakują w rytm muzyki, szczur natomiast kręci się w kółko⁴³⁴. W przypadku tej sceny obserwujemy narrację NZFZ (jako że nie jest jasno wskazane, kto jest fokalizatorem), co przy antropomorfizacji ZC prowadzi do wariantu $\gamma\Gamma$, czyli wiarygodnego przedstawienia antropomorficznych zwierząt jako niepodważalnego elementu świata przedstawionego. Dzięki temu także spostrzeżenia fokalizatorów-postaci zbieżne ze spostrzeżeniami NZFZ będą wiarygodne. Tak też się dzieje w scenie, gdy Janek obserwuje zbliżającą się do niego mysz, a następnie rozmawia z nią na temat Powojka⁴³⁵. Choć nie mamy jasno wskazane, iż fokalizacja zostaje przemieszczona z NZ na FP, wierzymy (utożsamiając się z Jankiem), że w niewielkiej przestrzeni widzi on zbliżającą się mysz. Obserwujemy wtedy sytuację narracyjną NZFZ, później także NZFP, gdy NZ ukazuje myśli Janka względem spotkania

⁴³⁴ F. van Eeden, *De Kleine Johannes, Deel 1...*, s. 22.

⁴³⁵ Ibidem, s. 35, 36.

z gryzoniem. W trakcie rozmowy antropomorfizm myszy ZC jest całkowicie akceptowany przez czytelnika ze względu na autorytet NZFZ określający taką sytuację jako dopuszczalną w ramach świata przedstawionego. Gdy obcujemy z NZFP w połączeniu z typem ZC, mamy do czynienia z wariantem γA . Służy on przede wszystkim jako wprowadzenie scen defamiliaryzujących postaci zwierzęcą. Występuje najczęściej w połączeniu z innymi wariantami wykorzystującymi NZ, dzięki czemu defamiliaryzacja ta wynika jedynie z perspektywy fokalizatora-postaci, jednak czytelnik ma pewność, iż antropomorficzność tak opisana stanowi integralną część świata przedstawionego.

W scenie tej obserwujemy także intrygujący element defamiliaryzujący. Narrator wskazuje bowiem: „[...] myszka pokazała zęby, jakby się uśmiechała”⁴³⁶. Cieleśność zwierzęcia nie pozwala mu rzeczywiście wykonać całkowicie antropomorficznego uśmiechu. Narrator nie mówi bowiem, iż zwierzę się uśmiechnęło, tylko wykonało ruch (pyszczka), który przypominał uśmiech, ale nim nie jest. Być może świadczy to tylko o tym, że akt traktowany jest przez narratora jako pozajęzykowy element komunikacyjny, z którego postać zwierzęca próbuje skorzystać. Niemniej zauważalna jest tendencja, aby antropomorficzne postacie zwierzęce nie były bajkowe w pełni, lecz by pokazywać zarówno ich fantastyczne zdolności porozumiewania się ludzką mową na równi z ukazywaniem ich granic związanych z (wzorowanym na) realnym ciałem.

Warto przy tym zwrócić uwagę, iż wykorzystane w tekście niderlandzkojęzycznym czasowniki nie muszą być konieczne antropomorfizujące. Wracając do sceny z tańcem, czytamy, że myszy i żaby „[...] skakały wysoko na tylnych łapach”⁴³⁷, a szczur „[...] obracał się tak szaleńczo [...]”⁴³⁸, co rzeczywiście może być kojarzone jednocześnie z fizycznością zwierzęcia, jak i z elementami tańca wykonywanym przez człowieka. W przekładzie polskim natomiast antropomorfizacja zwierząt jest zdecydowanie wyraźniejsza: „Myszy i żaby tańczyły na tylnych nóżkach, stary szczur obracał się

⁴³⁶ „[...] het muisje liet de tandjes zien alsof het lachte”. Ibidem, s. 35.

⁴³⁷ „[...] sprongen hoog op hun achterste pooten [...]”. Ibidem, s. 22.

⁴³⁸ „[...] draaide zoo woest [...]”. Ibidem.

w kółko tak zawzięcie [...]”⁴³⁹. Zastąpienie czasownika „skakać” wyrazem „tańczyć” zmienia odczytanie typu antropomorfizacji w tym wypadku z ZC na CC. Mamy bowiem pewność wynikającą z kontekstu sceny, iż zwierzęta świadomie i z chęcią podejmowały się tańca, a w wypadku szeroko rozumianego czasownika „tańczyć” czytelnik może interpretować ruchy zwierzęce, a zatem i ich cielesność, o wiele szerzej, pogłębiając aspekt bajkowy utworu.

Duże natężenie elementów antropomorficznych widzimy w przypadku świerszczy – jednych z najważniejszych owadów w *Małym Janku*. Jak czytamy, zorganizowały na tyle ustrukturyzowaną, podobną do ludzkiej społeczność, iż założyły instytucję szkoły, którą Janek obserwuje w trakcie wycieczki z Powojkiem. Początkowo informacje na ten temat przedstawiane są w ramach dialogu między bohaterami, w którym narracja oscyluje między NP1NP1 (Powojek) i NP2FP2 (Janek) z uwierzytelniającym realizmem (obiektywizm) sceny NZFZ (przedstawionym jako przytoczenie onomatopeicznego dźwięku świerszczy)⁴⁴⁰. Po zakończeniu dialogu następuje powrót do NZFZ, obiektywizującego wydarzenia, a zatem potwierdzający to, co było konkretyzowane przez fokalizację postaci.

W szkole młode świerszcze odpytywane są z wiedzy o świecie przyrody: geografii okolicy, biologii stworzeń ją zamieszkujących itd. Dalej w prezentowanej scenie świerszcz-nauczyciel przywołuje do porządku uczniów, korzystając przy tym z ludzkiej mowy. Aspekt antropomorficzny tych postaci ukazany zostaje zatem w ich zachowaniu i strukturze społecznej, gdyż nie otrzymujemy żadnej poszlaki, aby owady zostały wyposażone jakieś antropomorficzne cechy fizyczne. Ponownie zatem mówimy tutaj o bajkowym przedstawieniu antropomorficznych postaci typu ZC z różnego rodzaju fokalizacjami i narracjami zbieżnymi z przypadkami i wariantami opisywanymi powyżej w ramach analizy zwierząt w *Małym Janku*. Co ważne – tak przedstawiona szkoła, choć podobna do znanej Jankowi (i czytelnikowi) instytucji, wywołuje u chłopca pewien rodzaj niezgody czy niepokoju. Wykładane tam treści oraz zachowanie owadów odbiegały

⁴³⁹ F. van Eeden, *Mały Janek...*, s. 25.

⁴⁴⁰ Idem, *De Kleine Johannes, Deel 1...*, s. 14-16.

od tego, co znał ze swojego doświadczenia. Przełożenie świata ludzkiego na realia zwierzęce doprowadziło do wrażenia defamiliaryzacji u Janka, a zatem także u czytelnika, który bazuje na jego focalizacji (percepcji). Choć informacje przedstawiane przez świerszcze nie były błędne, różniły się przede wszystkim w kwestii ich podziału, kategoryzacji oraz wagi w życiu codziennym – które przecież są różne dla owada i człowieka. Odnoszę się przede wszystkim do opisu przedmiotów szkolnych z cytatu przytoczonego w trakcie pierwszej części omówienia świata owadów w *Małym Janku*. Defamiliaryzacja ta jest wynikiem silnej focalizacji zwierzęcej, która choć antropomorficzna (bo przecież odnosząca się w znacznym stopniu do realiów znanych człowiekowi), w zestawieniu z postacią zwierzęcą może wzbudzać zdziwienie lub nawet wzburzenie.

Podobny sposób ukazania owada obserwujemy także w przypadku mrówek. Te również zdecydowanie reprezentują typ ZC, a antropomorfizacja przejawia się w ramach przedstawienia ich focalizacji (opowiadają historie swoich zwycięstw nad innymi mrówkami) dzięki zdolności mowy. Ważne jest przy tym, iż podobnie jak świerszcze wykazują zachowania społeczne zbliżone do kultury ludzkiej. O ile u tych pierwszych była to zgola pokojowa szkoła, tak u mrówek obserwujemy stereotypowe nawiązanie do ich waleczności i zaangażowania w pracę na rzecz kolonii, skutkujące prowadzeniem wojen z innymi grupami mrówek czy ataków na piknik pospołu z innymi owadami⁴⁴¹.

Prócz świerszczy i mrówek w utworze można spotkać także inne owady czy robaki, m.in. dżdżownice, które towarzyszą Szperaczowi i Jankowi w drodze pod ziemię, gdzie oglądają zwłoki. W ich wypadku antropomorfizacja również interpretowana jest jako typ ZC: rozmawiają ludzkim głosem (głównie na tematy związane z rozkładem), lecz ciało i zachowania są całkowicie spójne z ich rzeczywistymi zwierzęcymi wzorcami⁴⁴². Pozornie podobny realizm zostaje zachowany także w przypadku innych zwierząt, np. królika, gdy ten postrzegany jest przez Doktora Cyfrę jako przedmiot

⁴⁴¹ Ibidem, s. 48-52, 56.

⁴⁴² Ibidem, s. 144-149.

badan⁴⁴³. Należy mieć jednak w pamięci, iż (najprawdopodobniej) ten sam królik rozmawiał także wcześniej z Jankiem⁴⁴⁴. Wtedy również reprezentował typ ZC – ciało opisane zostało z naciskiem na aspekty zwierzęce, zaś zdolność mowy ukazana przez dialog z chłopcem zdecydowanie kieruje badacza w stronę interpretacji zachowania jako ludzkiego. Warto przy tym zwrócić uwagę, iż tak jak inne zwierzęta, królik opowiada o kwestiach typowo zwierzęcych: zagrożeniach ze strony świata ludzi, swojej codzienności i troskach. Język jest zatem przede wszystkim narzędziem pomagającym Jankowi (i czytelnikowi) dotrzeć do istoty zwierzęcej tego bohatera. Choć z pewnością stanowi to element defamiliaryzujący scenę, postać królika jest spójna z obrazem zwierzęcia realnego.

U zwierząt w *Małym Janku* dominuje zatem wyraźnie bajkowe przedstawienie – otrzymują głos, zaś wszelkie zachowania lub postawy imitujące ludzi prowadzą do efektu defamiliaryzacji. Pod kątem narratologicznym widzimy podobną zależność, jak we wcześniej analizowanych utworach w rozdziale 4. Fikcyjność zdarzeń, a zatem wprowadzenie antropomorfizacji, odbywa się przede wszystkim przez fokalizację postaci. Fokalizacja narratora jest skierowana na realistyczne aspekty świata przedstawionego, stanowiąc cumę z rzeczywistością, ugruntowującą wiarygodność świata. Natomiast gdy focalizacja zrywa z tendencją przedstawiania jedynie aspektów realistycznych, tak jak właśnie w *Małym Janku*, rolę narratora-fokalizatora zewnętrznego jest przedstawienie, które z aspektów nadnaturalnych (bajkowych) należy przyjąć jako punkt wyjścia dla praw rządzących światem przedstawionym. Przez to utwór wydaje się czytelnikowi bardziej spójny pod kątem światotwórczym, gdyż elementy nadnaturalne są obserwowalne przez więcej niż jednego bohatera.

Zastosowanie metodologii zoopoetyckiej jest w szczególności możliwe względem tych zwierząt, które są antropomorfizowane w podobny sposób, jak te w poprzednich rozdziałach (z dominacją aspektów zwierzęcych). Będą to zatem przede wszystkim postaci kota, psa i królika. Pozostałe zwierzęta są jednak na tyle różne od tych znanych czytelnikowi z codzienności,

⁴⁴³ Ibidem, s. 16.

⁴⁴⁴ Ibidem, s. 16-18.

iż ich analizy nie przyniosłyby prawdopodobnie satysfakcjonujących rezultatów. Owady, zajęczaki czy gryzonie występują przede wszystkim w roli symbolicznej, a ich zwierzęcość stanowi raczej uwiarygodniające nawiązanie do świata przyrody niż lekcję zoologii. Antropomorfizacja przez nie reprezentowana nazbyt pogłębia ich sferę psychologiczną, przedstawia *umwelt* jako zbliżony do realiów ludzkich, pomijając lub marginalizując aspekty zwierzęce.

Mały Janek natomiast idealnie nadaje się do interpretacji w nurcie ekokrytyki. Przedstawione zwierzęta, choć wyraźnie antropomorficzne, otrzymują język przede wszystkim po to, aby skonfrontować Janka z jego antropocentrycznym wyobrażeniem świata. Dzięki temu chłopiec poznaje inne, nieznanne mu dotąd spojrzenie na otaczającą go przyrodę. Również w kontakcie z ludźmi o innych, skrajnych poglądach (np. Doktor Cyfra) podniesiona zostaje kwestia postrzegania przyrody w sposób nieantropocentryczny – należy mieć w pamięci przede wszystkim scenę eksperymentów na króliku. Dzięki temu utwór ten z pewnością jest dziełem wyjątkowym na tle historii literatury niderlandzkiej, jako jeden z pierwszych poruszający kwestię dobrostanu zwierząt i tworzenia nieantropocentrycznej relacji człowieka z przyrodą.

5.2. Anton Koolhaas, *Alle dierenverhalen*

Autorem z pewnością najważniejszym, który mógłby stanowić punkt wyjścia w kontekście literatury niderlandzkiej, jeżeli mowa jest o obecności zwierząt antropomorficznych w literaturze współczesnej, jest prozaik, dziennikarz i scenarzysta Anton Koolhaas (1912-1992)⁴⁴⁵. Opisywane przez niego zwierzęta reprezentują szeroką gamę gatunków rodzimych oraz egzotycznych, gdyż, jak twierdził Koolhaas: „Jestem obecny w każdej postaci, nawet w dżdżownicy [*Ik zit in alle figuren, al zijn het regenwormen*]⁴⁴⁶. Każde zwierzę w jego opinii mogło być antropomorfizowane, a to

⁴⁴⁵ A. Dąbrówka, *Słownik pisarzy niderlandzkiego obszaru kulturowego...*, s. 161.

⁴⁴⁶ Bibeb, *Bibeb & VIP'S*, Amsterdam 1965, s. 32. Przekład własny.

za sprawą wyłącznie głębokiej empatii międzygatunkowej, jaką Koolhaas żywił względem świata przyrody⁴⁴⁷.

Cytat ten można odczytać także jako wyraz utożsamienia się autora z istotami żywymi, świadczący o wielkiej empatii wobec zwierząt, które w pewnym stopniu w jego twórczości stają się też przez to maskami, za którymi w rzeczywistości stoi człowiek (niekoniecznie sam Koolhaas). Odnajdując bowiem z pomocą empatii w zwierzęciu podobne przeżycia, jakie odczuwa człowiek, z pewnością trudnym, jeśli nie niemożliwym przy tym założeniu będzie rozróżnienie, które z emocji potencjalnie należą rzeczywiście do zwierzęcia, a które do ludzkiego narratora (lub narratora korzystającego z prefokalizacji).

Twórczość Koolhasa związana z postaciami zwierzęcymi jest wyjątkowo obszerna. Na dzieła zebrane składa się łącznie 47 opowiadań publikowanych od 1956 do 1989, najczęściej w antologiach. Zarówno Dąbrówka⁴⁴⁸, jak i Brems⁴⁴⁹ wyraźnie wskazują na ogromną rolę, jaką odegrały w życiu Koolhaasa opowiadania o zwierzętach oraz same kontakty ze zwierzętami, które do tego typu twórczości go inspirowały. Podobne zresztą opinie w kwestii dzieł Koolhaasa były powszechne w recepcji za życia autora, o czym wspominają m.in. Henk Romijn Meijer⁴⁵⁰ czy Gerrit Jan van Bork (et al.)⁴⁵¹. Najnowsze szeroko zakrojone badanie względem całości twórczości Koolhaasa (w praktyce również poruszające problem subiektywnego wyboru dzieł do korpusu przez badacza), zostało opublikowane w 2008 przez Wiela Kustersa. Studium to dotyczy odczytania zwierząt w opowiadaniach Holendra pod kątem ich biologizmu – (nie)spójności (a przez to i fantastyczności) względem ustaleń nauk przyrodniczych, przy czym antropomorfizacja jest traktowana jedynie jako niedookreślony element poetyki występujący w twórczości Koolhaasa⁴⁵².

⁴⁴⁷ H. Brems, *Altijd weer vogels die nesten beginnen...*, s. 343, 344.

⁴⁴⁸ A. Dąbrówka, *Słownik pisarzy niderlandzkiego obszaru kulturowego...*, s. 161.

⁴⁴⁹ H. Brems, *Altijd weer vogels die nesten beginnen...*, s. 343, 344.

⁴⁵⁰ H. R. Meijer, *Zeven jaar zuivere neerslag*, „Hollands Maandblad” 1964-1965, nr 6, s. 35.

⁴⁵¹ G. J. van Bork, G. J. de Vries, P. J. Verkuijsse, *Literatuur nieuws*, „Literatuur” 1992, nr 9, s. 173.

⁴⁵² W. Kusters, *Koolhaas' dieren...*, s. 21, 52, 53, 78-83 i inne.

Analiza wszystkich opowiadań Koolhaasa oczywiście stanowiłaby podstawę do stworzenia oddzielnej rozprawy, stąd też ponownie należy wskazać wybrane opowiadania. Pierwszym kryterium jest wybór utworów, w których znaleźć można myszy, szczury, koty oraz owady. Wynika to przede wszystkim ze stereotypowo antagonistycznych relacji gryzoni i kotów, co może być potencjalnie szerokim, a przy tym wartościowym przedmiotem badawczym. Owady natomiast, jako grupa zwierząt anatomicznie znacznie odległych człowiekowi, może wymagać innych środków stylistycznych oraz wyrazu artystycznego w celu osiągnięcia wiarygodnej antropomorfizacji, co również zatem warto zbadać.

Biorąc jednak pod uwagę, iż znaczna część twórczości Koolhaasa skupia się właśnie na postaci myszy, a wobec tego także otaczającego je świata gryzoni i owadów, zakres należy ponownie zawęzić. Proponuję zatem wybranie po jednym opowiadaniu z każdego opublikowanego przez Koolhaasa zbioru. Wyjątkiem jest pierwszy zbiór. Z niego wybieram dwa opowiadania ze względu na fakt, iż zawiera on wyraźnie większą liczbę utworów, niż kolejne antologie. Utwory poddane analizie to więc:

- *De kater komt terug* (*Wraca kocur*) ze zbioru *Poging tot instinct* (*Próba instynktu*) z roku 1956⁴⁵³,
- *Denkwijze 298* (*Sposób myślenia 298*) ze zbioru *Poging tot instinct* (*Próba instynktu*) z roku 1956⁴⁵⁴,
- *Vergeet niet de leeuwen te aaien* (*Nie zapomnij pogłaskać lwów*) ze zbioru o tym samym tytule z roku 1957⁴⁵⁵,
- *Er zit geen spek in de val* (*Nie ma boczku w pułapce*) ze zbioru o tym samym tytule z roku 1958⁴⁵⁶,
- *Gekke witte* (*Szalony biały*) ze zbioru o tym samym tytule z roku 1959⁴⁵⁷,

⁴⁵³ A. Koolhaas, *De kater komt terug*, w: *Alle dierenverhalen*, Uitgeverij G.A. van Oorschot: Amsterdam 2009, s. 7-14.

⁴⁵⁴ A. Koolhaas, *Denkwijze 298*, w: *Alle dierenverhalen*, s. 78-84.

⁴⁵⁵ Idem, *Vergeet niet de leeuwen te aaien*, w: *Alle dierenverhalen*, s. 126-168.

⁴⁵⁶ Idem, *Er zit geen spek in de val*, w: *Alle dierenverhalen*, s. 228-248.

⁴⁵⁷ Idem, *Gekke witte*, w: *Alle dierenverhalen*, s. 342-360.

- *Een gat in het plafond* (*Dziura w suficie*) ze zbioru o tym samym tytule z roku 1960⁴⁵⁸,
- *Zonder het te weten* (*Nie wiedząc*) ze zbioru *Weg met de vlinders* (*Precz z motylami*) z roku 1961⁴⁵⁹,
- *Arcadia* (*Arkadia*) ze zbioru *Een geur van heiligheid* (*Zapach świętości*) z roku 1964⁴⁶⁰,
- *Een bloem voor morgen* (*Kwiat na jutro*) ze zbioru *Vleugels voor een rat* (*Skrzydła dla szczura*) z roku 1967⁴⁶¹,
- *Corsetten voor een libel* (*Gorsety dla ważki*) ze zbioru o tym samym tytule z roku 1970⁴⁶²,
- *Raadpleeg de meerval* (*Zasięgnij rady u suma*) ze zbioru o tym samym tytule z roku 1980⁴⁶³,
- *Een snoek als veerman* (*Szczupak przewoźnik*) ze zbioru *Liefdes tredmolen* (*Kocham bieżnię*) z roku 1985⁴⁶⁴.

Biorąc pod uwagę, iż analizowane opowiadania publikowane były na przestrzeni blisko 30 lat, zakładam, że obserwowalna będzie także przemiana w tym, jak Koolhaas wykorzystuje antropomorfizację oraz na jaki aspekt świata przedstawionego rzeczywiście położony jest nacisk.

W trakcie analizy niejednokrotnie odnosić się będę do dwóch terminów, które najpierw – dla klarowności wywodu – objaśnię. Pierwszy z nich dotyczy „bajkowości” twórczości Koolhaasa. Bajki zwierzęce tego autora, jak zostanie dalej pokazane, wyraźnie nawiązują do tradycji zwierzęcych bajek ezopowych. Autor traktuje zwierzęta często jako zdefiniowane przez pewne cechy – czy to stereotypowe, związane z danym gatunkiem stworzenia, czy też jako „nadpisane” na potrzeby fabularne historii. Nie zawsze oznacza to jednak „bajkowość” rozumianą jako „fantastyczność”, choć naturalnie

⁴⁵⁸ Idem, *Een gat in het plafond*, w: *Alle dierenverhalen*, s. 475-501.

⁴⁵⁹ Idem, *Zonder het te weten*, w: *Alle dierenverhalen*, s. 561-580.

⁴⁶⁰ Idem, *Arcadia*, w: *Alle dierenverhalen*, s. 625-643.

⁴⁶¹ Idem, *Een bloem voor morgen*, w: *Alle dierenverhalen*, s. 694-715.

⁴⁶² Idem, *Corsetten voor een libel*, w: *Alle dierenverhalen*, s. 801-839.

⁴⁶³ Idem, *Raadpleeg de meerval*, w: *Alle dierenverhalen*, s. 856-861.

⁴⁶⁴ Idem, *Een snoek als veerman*, w: *Alle dierenverhalen*, s. 936-943.

granica fantastyczności jest niezwykle subiektywna. Za fantastyczne można bowiem swobodnie uznać wszystko, co odbiega od znanego nam świata rzeczywistego. Niemniej w niniejszym badaniu próbuję postawić granicę między „fantastycznością” związaną diachronicznie z nurtem szeroko rozumianej literatury fantastycznej oraz „bajkowości” jako właśnie nawiązania do motywu bajek zwierzęcych w sposób bezpośredni. W tym rozumieniu opowiadania Koolhaasa można rozumieć jako rodzaj modernistycznej bajki ezopowej.

Drugim zaś aspektem, prawdopodobnie problematycznym w trakcie lektury wywodu, jest kwestia „realistyczności”, „realności” czy „wiarygodności” postaci zwierzęcych. Gdy stosowane są te terminy, należy przez nie rozumieć, iż aspekt zwierzęcy postaci przedstawiony przez narratorów w ramach danych realiów sprawia, że czytelnik odnajduje w fikcyjnej postaci antropomorficznej cechy zewnętrzne lub zachowania zwierząt, które zna z własnego z nimi kontaktu na co dzień lub za pośrednictwem wiedzy zaczerpniętej z dokumentów, podręczników itd. Oczywistym jest, że nie mam tutaj na myśli „realności” jako przedstawienia rzeczywistego zwierzęcia takiego, jak w naukach przyrodniczych. Samo wystąpienie antropomorfizacji w funkcji zabiegu literackiego powinno już tę myśl wykluczyć. Innymi słowy: mowa jest o takim wykreowaniu antropomorficznej postaci zwierzęcej, która doprowadzi do zawieszenia niewiary czytelnika na czas doświadczania fabuły.

Choć można byłoby wyszczególnić konkretne analizy każdego gatunku zwierząt w wyżej wymienionych opowiadaniach, wydaje się to działaniem niepotrzebnym i nużącym. W tej kwestii można się powołać na ekspertyzę Kustersa, który również przyjmuje jako reprezentatywny i spójny dla całości twórczości Koolhaasa wybór opowiadań prezentujących jego unikalną poetykę opowiadań zwierzęcych⁴⁶⁵. Jak bowiem wynika z analizy pozostałych utworów ze zbioru *Alle Dierenverhalen*, postaci zwierzęce w opowiadaniach Koolhaasa reprezentują jednostajnie typ antropomorfizacji ZC. Niezależnie od gatunku wszystkie postaci zwierzęce zawsze posiadają ciało wyłącznie zwierzęce, co podkreśla zarówno narrator utworu, jak

⁴⁶⁵ W. Kusters, *Koolhaas' dieren...*, s. 7-9.

i zwierzęcy fokalizatorzy. Co więcej, ciała te zdają się być opisane wyjątkowo realistycznie. Wynika to z faktu, iż we wszystkich analizowanych utworach dominuje narracja NZFZ z pojedynczymi fragmentami wskazującymi na fokalizację postaci zwierzęcych NZFP. Najczęściej jest to także fokalizacja niepercypowalna, ukazująca myśli lub emocje zwierząt. Co ważne jeszcze w kwestii ciała – NZ nigdy nie porównuje zachowań lub mimiki zwierząt do zachowań ludzkich. W każdym wypadku zwierzęta przedstawiane są rzeczywiście jako zwierzęta. Przykład NZFP-np obserwujemy chociażby w opowiadaniu *Denkwijze* 298:

A Neamfrodel czuł, jak wzbiera w nim wielkie szczęście. Przez kilka następnych dni ćwiczył myślenie. Na jego obliczu pojawił się wyraz zamyślenia i nie obchodziły go komentarze innych myszy⁴⁶⁶.

Jak wiemy, w ujęciu globalnym trudno jest potwierdzić brak jakiegoś elementu w utworze, w tym wypadku – brak antropomorficznych cech zewnętrznych. Należy jednak przyjąć, że gdy coś nie zostaje jasno wskazane jako cecha antropomorficzna, ta nie występuje, gdyż zadaniem antropomorfizacji jest niuansowanie postaci zwierzęcej, nadanie jej jakichś cech wyjątkowych względem istoty ze świata przyrody, na której bazuje. Fragment ten optymalnie pokazuje sposób kreacji antropomorfizacji w odniesieniu do człowieka. Wyżej wspomniałem, iż NZ nie porównuje zwierząt do ludzi – tutaj również tego nie robi, aczkolwiek nie oznacza to, że nie nawiązuje do realiów kultury człowieka. „Wyraz zamyślenia” na obliczu (unikając jednoznacznego wyboru między „twarzą” a „pyskiem” – zarówno w tłumaczeniu, jak i w oryginale) jest określeniem wieloznacznym, ale nie odnoszącym się bezpośrednio do konkretnego obrazu twarzy ludzkiej. NZ nie korzysta z metafory rzeźby *Mysliciela* Auguste’a Rodina lub innych wyobrażeń zafrapowanego człowieka. Pozostawia natomiast czytelnika z podświadomą niepewnością, jak dana scena powinna zostać odczytana.

⁴⁶⁶ „En Neamfrodel voelde een groot geluk in zich opkomen. De volgende dagen hield hij zich bezig met oefenen in zijn denkwijze en er kwam een peinzende trek op zijn gelaat en hij had in het geheel geen oor meer voor de opmerkingen van de andere muizen”. A. Koolhaas, *Denkwijze* 298..., s. 80. Wszystkie cytaty z tego utworu w przekładzie własnym.

Prawdą jest jednak, że w opowiadaniach Koolhaasa zauważyć można tendencję do przedstawiania etologii zwierzęcej w kategoriach ludzkich. W dalszej części analizy przedstawiony zostanie fragment dotyczący zabiegania samca myszy o względy samicy, który wyrażony jest właśnie w kategoriach relacji ludzkich, nie zaś zwierzęcych. Innym zaś przykładem jest chociażby poniższa scena z opowiadania *De kater komt terug*:

Nadal będąc pod wrażeniem wszystkich uroczystych rzeczy, które miały miejsce, panowie wykazali się tą uprzejmością, że przepuścili damy przodem⁴⁶⁷.

Określenia „panowie” i „panie” odnoszą się oczywiście do myszy – antropomorficznych postaci obecnych w opowiadaniu. Tutaj również mamy do czynienia z zachowaniami, które, jeśli obiektywnie obserwowalibyśmy myszy jako wyłącznie (nieantropomorficzne) zwierzęta, widzielibyśmy scenę, w której samice idą przed samcami. Jednak przełożenie na ten obraz relacji zgoła ludzkich – a w szczególności przełożenie na antropomorficzne myszy „kultury wysokiej” – sprawia, że zwierzęta te oddalają się od zwierząt znanych z nauk przyrodniczych. Przypominają coraz bardziej ludzi, którzy przybierają jedynie zwierzęce maski w celu zakamuflowania swojej prawdziwej istoty, dzięki czemu łatwiej jest się z taką postacią utożsamić. Co ciekawe, przeciwko takiemu antropomorfizowaniu relacji między zwierzętami, sprowadzanymi przez to do ról antropocentrycznych, sprzeciw wyrażał już Beets w utworze *Een beestenspel*.

Interpretacja według modelu opisanego w rozdziale 2 jest w takim wypadku relatywnie trudniejsza. Nie ma wątpliwości, że mamy do czynienia z umysłem człowieka – co jednak z ciałem? Czy przepuszczanie kogoś przodem świadczy już o konkretnych ruchach, które zwierzę wykonuje? Czy czytelnik, któremu pozostawione zostaje znaczne pole interpretacyjne (nie zostaje wskazane, w jaki sposób samce przepuszczają samice), zawsze w ten sam sposób wyobrazi sobie daną sytuację? Można bowiem założyć dwa

⁴⁶⁷ „Nog onder de indruk van alle plechtige dingen die behandeld waren, toonden de heren de beleefdheid de dames voor te laten gaan”. A. Koolhaas, *De kater komt terug...*, s. 13. Wszystkie cytaty z tego utworu w przekładzie własnym.

scenariusze. Pierwszy z nich sugeruje wyobrażenie myszy jako ZC – w tym wypadku przepuszczenie nie jest niczym innym, jak powstrzymaniem ruchu przez samców, dopóki samice nie pójda dalej. Drugi zaś wydaje się o wiele bardziej bajkowy – zwłaszcza w kontekście diachronicznej disneyfikacji bajek zwierzęcych. Wtedy przez enigmatyczne „przepuszczenie” rozumielibyśmy wszystkie ruchy antropomorficzne kojarzone z kurtuazją tego aktu: ukłon, przytrzymanie drzwi, zachęcający ruch ręką, być może uśmiech. Wówczas mielibyśmy do czynienia z antropomorfizacją CC, gdyż ciało myszy nie jest przystosowane do tego typu ruchów, a zatem konieczna byłaby zmiana wyobrażenia na poziomie fizjologii. Tego jednak jasno nie mamy wskazane w tekście. Stąd też zarówno w tym przypadku, jak i w kolejnych opisujących podobne kwestie sporne skłanianiem się zawsze ku interpretacji pierwszej, faworyzującej model ZC, zgodnie ze wspomnianym wcześniej założeniem, iż brak jasnej informacji o antropomorfizacji należy rozpatrywać na korzyść zwierzęcości postaci – czegoś, z czym czytelnik ma doświadczenie na co dzień.

I być może właśnie w tym tkwi koolhaasjańska technika tworzenia postaci antropomorficznych. Obydwa przywołane cytaty pokazują wielopoziomowość słownictwa wykorzystywanego przez pisarza, zmuszającego czytelnika do (nie)świadomego decydowania o tym, jak dana scena zostanie przez niego wyobrażona, i jak znaczna będzie antropomorfizacja zwierząt. Ta niejasność świadczy o unikalnej poetyce, w której antropomorfizacja, choć klarowna pod kątem narratologicznym, empirycznie wymyka się ze względu na kunszt słowa. Można to oczywiście powiązać z ambiwalentnym biologizmem widocznym u Koolhaasa, na co wskazywał wspomniany już Kusters⁴⁶⁸.

Antropomorfizacja postaci zwierzęcych ukazuje się dopiero, gdy NZ relacjonuje dialogi wynikające między bohaterami lub gdy ukazuje ich myśli (NZFP-np). Lecz nawet i w tych przypadkach NZ jest bardzo ostrożny w tym, jakie cechy antropomorficzne można przypisać zwierzętom, aby zdawały się one możliwie najbardziej realistyczne. Rozmowy zwierząt dotyczą przede wszystkim realiów ich codzienności, planowania działań,

⁴⁶⁸ W. Kusters, *Koolhaas' dieren...*, s. 8.

omawiania życia społecznego. Opowiadania Koolhaasa charakteryzuje wyraźna warstwa filozoficzna (nawiązująca do gatunku powiastki filozoficznej), uwypuklona przez dialogi zwierząt, ale także ich myśli – monologichy (pre)fokalizacja zwierzęca za pośrednictwem NZ. NZ redukuje w ten sposób antropomorfizację do narzędzia pośredniczącego w ukazaniu natury zwierzęcej.

Narzędzie to jednak nie jest wolne od niedoskonałości, bowiem ukazanie natury zwierzęcej za pomocą antropomorfizacji niezaprzeczalnie skutkuje wprowadzeniem elementów ludzkich do kreacji postaci, które sprzeczne są z rzeczywistą naturą zwierzęcia jako odrębnej istoty żywej. Stanowi to swego rodzaju paradoks powstający w próbie stworzenia bytu literackiego, który z jednej strony może być integralną częścią świata nawiązującego do realiów czytelnika, z drugiej zaś wpływającego na rzeczywistość czytelnika w nawiązaniu do społecznej roli literatury ekokrytycznej. Zwierzę antropomorficzne stanowi w oczach ekokrytyki, zookrytyki czy zoopoetyki anomalię względem przedstawienia zwierząt literackich jako możliwie najbliższych ich realnym odpowiednikom.

Przykładem realizacji modelu narracyjnego NZFP jest postać myszy Karela z opowiadania *De kater komt terug*. Pierwsze wzmianki opisujące zwierzę należą do NZFZ, jednak gdy NZ decyduje się na ukazanie myśli zwierzęcia oraz dialogów między gryzoniami, zdecydowanie mamy do czynienia z focalizacją NZFP (różnych postaci zwierzęcych)⁴⁶⁹. Wyjątek stanowi kotka Mimi (przezywana przez myszy „King Kongiem”), która ze względu na zależność narracji od focalizacji myszy, postrzegana jest jako agresywne zwierzę, pozbawione kultury, zdolności mowy itd.⁴⁷⁰. Wyraźnie odgranicza to antagonistyczne zwierzęta. Mimi należałoby zatem oznaczyć typem ZZ, gdyż ani w przypadku focalizacji myszy, ani narratora zewnętrznego nie zostają uwypuklone żadne cechy antropomorficzne, podczas gdy mysz Karel z pewnością pozostaje skategoryzowany jako ZC.

Należy przy tym wskazać, iż w powyższym opowiadaniu ma miejsce sytuacja, którą należałoby nazwać precedensem w korpusie. Natrafiamy

⁴⁶⁹ Ibidem, s. 7.

⁴⁷⁰ Ibidem, s. 13, 14.

tam na element wskazujący, iż znamieniem antropomorfizacji jest nie tylko język. Myszy bowiem w trakcie rozmowy wzruszają ramionami oraz płaczą⁴⁷¹. Można oczywiście się zastanawiać, czy wprowadzenie tych typowo ludzkich zachowań nie jest wyłącznie kwestią rozpoznania przez NZ tychże jako elementów komunikacji niewerbalnej. Sytuacja jest identyczna, co w przypadku wcześniej przytaczanego cytatu odnośnie do przepuszczania samiczek czy unikania słów „pysk” i „twarz” przy antropomorfizującym „wyrazie zamyślenia” na obliczu myszy. Jeśli tamte elementy skategoryzowałem jako wyznaczniki poetyki koolhaasjańskiej, w tej części wyводу uwypukla się, jak pod kątem narratologicznym można byłoby nazwać to zjawisko. Jest nim najpewniej właśnie niepewność interpretacyjna wynikająca z subiektywności wyobrażenia danej sceny (na poziomie interpretacji czytelnika, nie narratora lub fokalizatora), czemu sprzyjają czasowniki oraz rzeczowniki niewskazujące jasno ani na zwierzęcą (zoopoetyczną), ani na ludzką (bajkową) powłokę antropomorficznej postaci zwierzęcej. I w tym też wypadku z łatwością mówić możemy o kwestii prefokalizacji jako zjawiska niewidocznego (ale obecnego) w trakcie procesu narracji. Ta bowiem również zależna jest wyłącznie od subiektywności wyobrażenia sceny jako w różnym stopniu antropomorfizowanej.

Będziemy mówili o kwestii (pre)fokalizacji w wypadku postaci zwierzęcych także wtedy, gdy przedstawiane są rozmowy myszy. NZ dokonuje interpretacji ich zachowań jako wskazujących na wzruszenie ramionami lub płacz. Bardziej prawdopodobne jest jednak, iż w tym wypadku jest to niezamierzona niespójność narracji. Pamiętajmy bowiem, iż Koolhaas nie pisał utworów z zamiarem nakierowania drogi interpretacji na zookrytykę, zoopoetykę lub jeszcze inne współczesne nurty. Jest to także jedno z pierwszych opowiadań z motywem zwierzęcia antropomorficznego tego pisarza. Prawdopodobnie zatem to, czy ten element ma spełniać konkretną funkcję lub stanowić klucz interpretacyjny w zrozumieniu natury myszy, nie jest tak ważne, jak mogłoby to wynikać z unikalności tego zjawiska przy zastosowaniu *close reading* – m.in. dlatego, że w tym okresie twórczości

⁴⁷¹ Ibidem, s. 7, 8.

Koolhaasa nie obserwuje się innych zbliżonych niespójności. Najważniejszym aspektem opowiadań pisarza jest pokazanie za pośrednictwem postaw i zachowań antropomorficznych zwierząt prawdziwej natury człowieka. Ta zaś staje się jasna oraz przystępna w odbiorze dla czytelnika dzięki ironii związanej z kreacją tego typu bohatera-maski.

Liczba spójnych elementów wskazujących na przedstawienie zwierząt nie jako bajkowych czy fantastycznych, lecz realistycznych (choć z pewną projekcją cech antropomorficznych koniecznych dla powstania utworu fabularnego) zdecydowanie przeważa na rzecz interpretacji postaci myszy jako zgodnej z typem ZC, nie zaś CC. Obserwujemy to przykładowo w scenie, w której mysz Karel komplementuje ogon samicy Bienneke:

[...] a on [Karel] usiadł trochę bliżej Bienneke, tak że jego nos dotykał jej policzka, czemu nie mogła się oprzeć, jak i, swoją drogą, każda inna mysz, jeśli robił to Karel. A teraz, jeszcze bardziej się zbliżając, zapytał ponownie, ale bardziej tajemniczym tonem, aby Bienneke nie mogła się już wymknąć:

– Jak myślisz, dlaczego tak cię lubię?

– Nie wiem – odszepnęła Bienneke. – Po prostu wiem, że ja też tak bardzo cię kocham.

– Bo twój ogon tak pięknie pasuje ci do grzbietu – szepnął Karel.

Bienneke nic nie powiedziała. Była bardzo poruszona. A kiedy zobaczyła, że przygląda jej się bardzo uważnie, żeby dojrzeć, jak zareaguje na jego słowa, z westchnieniem odwróciła wzrok od Karela, chociaż chciała patrzeć na niego przez resztę życia⁴⁷².

⁴⁷² „[...] en hij [Karel] ging nu nog wat dichtter bij Bienneke zitten, zodat zijn neus tegen haar wang raakte, waar zij volstrekt niet tegen kon, zoals trouwens geen enkele andere muis daar tegen kon, zolang Karel dat deed. En nu, van nog dichterbij, vroeg hij het nog eens, maar op een wat geheimzinniger toon, zodat Bienneke zich niet meer kon verroeren: ‘Waarom denkt u, dat ik zo dol op u ben?’

‘Ik weet het niet,’ fluisterde Bienneke terug, ‘ik weet alleen, dat ik ook zo dol op u ben.’

‘Omdat uw staartje zo enig aan uw rug vast zit,’ fluisterde Karel.

Bienneke zei niets. Ze was erg ontroerd. En toen zij zag dat hi haar zeer strak aankeek, om waar te nemen wat zijn mededeling uitrichtte, wendde ze haar blik met een zucht van Karel af, hoewel ze de rest van haar leven wel naar hem had willen blijven kijken”. A. Koolhaas, *Er zit geen spek in de val...*, s. 228, 229. Wszystkie cytaty z tego utworu w przekładzie własnym.

Przy tego typu scenie czytelnik niemalże zapomina, że obcuje z literackimi antropomorficznymi zwierzętami. Relacje łączące myszy, próby zalotów oraz wzbierające w nich emocje przywołują na myśl raczej młode pary – ludzkie pary – nie zaś okres godowy myszy znanych czytelnikowi jako element świata przyrody.

Realistyczność postaci zwierzęcych podkreślona zostaje także przez otaczający je świat przedstawiony. Nie są one bowiem w bajkowy sposób zawieszone w nieokreślonym miejscu i czasie. NZ jasno wskazuje miejsce wydarzeń, nierzadko posiłkując się dużą liczbą faktów, ułatwiających zawieszenie niewiary. Elementów potwierdzających prawdopodobieństwo zdarzeń jest bowiem wiele – wszystkie przygody opisywane w fabułach z łatwością można sobie wyobrazić jako codzienne elementy życia zwierząt obserwowanych przez człowieka. Często przy ukazaniu fokalizacji postaci zwierzęcej okazuje się więc, iż zwierzę np. nie zna w pełni wszystkich urzędzeń, z których korzystają ludzie (choćaby pułapek na myszy)⁴⁷³. Różnica między wiedzą FP a wiedzą czytelnika doprowadza do odczuwania przez odbiorcę ironii.

Drugim biegunem, który wyobrazić sobie można w przypadku utworów Koolhaasa, jest rozróżnienie między bajkowością a realnością postaci. O realistyczności była już mowa – jak wygląda zatem bajkowość? Mimo wielu elementów realistycznych fabuły wykorzystujące postaci antropomorficzne będą musiały korzystać także z konwencji bajkowych, gdyż obecność zwierząt posługujących się ludzką mową jest oczywistym elementem fantastycznym. Cechy bajkowe widoczne są przede wszystkim w pierwszych opowiadaniach Koolhaasa: zwierzęta otrzymują imiona, zaś reprezentanci tego samego gatunku zwierzęcego uosabiają różne cechy charakteru. Często prowadzą dialogi, które w późniejszych opowiadaniach Koolhaas stosuje coraz rzadziej.

Zabiegiem antropomorfizującym jest także przedstawienie pewnych elementów zachowań społecznych zwierząt. Choć bazowane są na obserwowaniu życia postaci, integralną częścią ich behawiorystyki jest przypisanie im przez NZ (lub na poziomie meta-narracji: przez Koolhaasa)

473

Ibidem, s. 231.

wyjaśnień i porównań tychże do zachowań typowo ludzkich. Są one zawsze logiczne, poparte przyczynowo-skutkowym wyjaśnieniem lub obrazowaniem działań. Przez to czytelnik ma wrażenie, że obcuje ze zwierzęciem, które nie jest jedynie kartezjańską maszyną wiedzioną instynktami, ale w pełni rozumującą, logicznie myślącą żywą istotą. Mowa tu przykładowo o nienadawaniu młodym myszom imion czy o wyśmiewaniu grubszych reprezentantów gatunku⁴⁷⁴.

Najbardziej widoczny jako chwyt antropomorfizujący będzie właśnie motyw zdolności komunikacyjnych zwierząt. Choć rzeczywiście prowadzą one dialogi, treści rozmów odpowiadają realiom życia zwierząt w zgodzie z oczekiwaniami czytelnika (realia świata przyrody), choć fakt, iż codzienność ta poparta jest argumentacją logiczną, często odnoszącą się do odbierania świata w sposób ludzki, a nie zwierzęcy, prowadzi do dyfuzji postrzegania tychże postaci jako jednocześnie bliskich zwierzęciu i człowiekowi. Ponownie odnoszę się tutaj do wcześniej przytoczonego cytatu pokazującego rozmowę między Karelem i Bienenke. Choć prowadzone przez zwierzęta (co stanowi aspekt fantastyczny), tego typu dialogi ukazują także elementy realistyczne – w większości postaci prowadzą rozmowy wyłącznie w obrębie własnego gatunku. Dodatkowo widzimy w tych dialogach również silnie wybrzmiewający satyryczny charakter opowiadań Koolhaasa. Nie dość bowiem, że samo zaistnienie rozmowy między zwierzętami stanowi element defamiliaryzujący, to treści rozmów, bliższe relacjom między ludźmi, niż między zwierzętami, pogłębiają to odczucie. Przez to zaś powstaje właśnie efekt satyry i komizmu sytuacji, w której to zwierzęta okazują się bardziej ludzkie, niż (nierzadko) człowiek.

Swobodne rozmowy z przedstawicielem innego gatunku zdają się raczej precedensem. Zazwyczaj jeśli do tego dochodzi, rozmowa odbywa się między gatunkami dzielącymi ekosystemy, co również wpisuje się w zakres realistyczny przedstawiania postaci zwierzęcych. Zdarza się jednak częściej, iż reprezentanci różnych gatunków zwierzęcych w tym samym ekosystemie przedstawiane są jako antagoniści – choć nie zawsze dla siebie nawzajem jako zwierzęta antropomorficzne! Przykładowo w *Zonder het te weten*

⁴⁷⁴ Idem, *De kater komt terug...*, s. 7-9.

komary są całkowicie nieantropomorficzne w focalizacji kaczki (oraz NZ), a jedynie rozpoznane jako stworzenia dla nich uciążliwe⁴⁷⁵. Obrazuje to także wzmiankowany już *casus* kotki Mimi.

Dialogi i focalizacje zwierząt zdają się przez to na tyle ugruntowanie w realistyczności opowiadań, iż ich bajkowość jest znikoma. Rzeczywiście czytelnik odczytuje antropomorfizację postaci zwierzęcych jako konieczne narzędzie w przedstawieniu myśli i perspektyw zwierząt, a w szczególności myśli i perspektyw ludzkich, bo to przecież antropomorficzny (ludzki) aspekt tych postaci sprawia, iż czytelnik z taką łatwością potrafi się z nimi identyfikować. Efekt ten zostaje osiągnięty przez nagromadzenie elementów realistycznych, w związku z czym nawet w wypadku narracji NZFP czytelnik odczytuje postać zwierzęcą jako maksymalnie bliską zwierzęciu rzeczywistemu ZZ, choć są to nadal zwierzęta typu ZC.

Precedensem pogłębiającym odczytanie dialogów zwierząt jako ZC, nie zaś jako ZZ, jest wypowiedź myszy Dirka w opowiadaniu *Gekke witte*. Nagle odpowiada on bowiem po angielsku, a nie tak jak wcześniej po niderlandzku⁴⁷⁶. Sygnalizuje to, że zwierzęta posługują się nie tylko jednym, a wieloma językami ludzkimi. Może to oznaczać dwie rzeczy. Pierwsza interpretacja jest związana przede wszystkim z NZ. Jako że to ten narrator przedstawia wypowiedzi zwierząt, być może fragment w języku angielskim został rozpoznany jako naturalny element komunikacji w dyskursie niderlandzkojęzycznym nie przez Dirka, lecz przez NZ. Oznaczałoby to, że obserwujemy w tym elemencie prefokalizację zwierzęcą, w której NZ dokonuje projekcji wyobrazonego przez siebie dyskursu języka ludzkiego jako odpowiadającego jakiemuś dyskursowi komunikacji zwierzęcej (zoosemiotyki). Drugie możliwe odczytanie tego passusu wiąże się już wyłącznie z samym Dirkiem, który w ten sposób być może chce wyszczególnić siebie jako bardziej „obytego ze światem”, doświadczonego.

Jeżeli wykorzystamy pierwszą ścieżkę interpretacyjną jako punkt wyjścia dla postrzegania całości dialogów zwierząt u Koolhaasa, być może wszystkie z nich należy uznać właśnie za efekt prefokalizacji. Jeśli bowiem

⁴⁷⁵ Idem, *Zonder het te weten...*, s. 568.

⁴⁷⁶ Idem, *Gekke witte...*, s. 357

światy przedstawione w opowiadaniach są maksymalnie realistyczne – tak też myśli, wypowiedzi i wydarzenia postaci zwierzęcych – a język ludzki służący do ich przedstawiania stanowi jedynie narzędzie, logicznym wydaje się, że gdyby NZ posiadał taką zdolność, wybrałby formę przedstawiania myśli zwierząt możliwie jak najbardziej zgodną (diachronicznie) z założeniami zoopoetyki i zoosemiotyki. Mając jednak na uwadze tendencje do odrealniania światów – także tych rzeczywistych – po II wojnie światowej, o czym pisał Vaessens⁴⁷⁷, wybór antropomorfizacji wydaje się naturalnym dla stworzenia pożądanego efektu poetyckiego. Naturalnie ma to także związek z tendencją literatury powojennej do wykorzystania motywu groteski w twórczości literackiej. Przez to antropomorfizacja może też z sukcesem być odczytana właśnie jako element groteskowy, gdyż w jakiś sposób odrealnia on świat znany czytelnikowi na co dzień. Podobne zabiegi wprowadzania motywu groteski (choć nie z elementami antropomorfizującymi) obserwujemy chociażby w twórczości innych pisarzy pokolenia debiutującego po wojnie, np. Jana Wolkersa, Hugo Clausa czy Willema Frederika Hermansa⁴⁷⁸.

W opowiadaniu *Denkwijze 298* pojawia się mysz, która, jak twierdzi NZ, posiada wyjątkową zdolność logicznego myślenia. Należałoby ją rozumieć właśnie jako zbliżenie umysłu zwierzęcia do umysłu ludzkiego, ale także jako motyw o charakterze ironicznym (zestawienie „wyższości” i „racjonalności” człowieka z „podległością” i „nieracjonalnością” zwierząt)⁴⁷⁹. Neamfrodel, rzeczony bohater zwierzęcy, opisywany jest w sposób niezwykle realistyczny, aby podkreślić jego zwierzęcą naturę, jednak dla kontrastu NZ opowiada o niezwykłych zdolnościach gryzonia, wyróżniających go ze swojego gatunku. Przez to też NZ jest w stanie pokazać o wiele więcej przemyśleń Neamfrodla w porównaniu z tym, jak przekazywane są myśli pozostałych myszy. Nie składają się już na nie tylko zdawkowe emocje lub spostrzeżenia, lecz całe ciągi logicznych wniosków i analiz przyczynowo-skutkowych (podobnie zresztą, jak poprzednio w przypadku Karela czy

⁴⁷⁷ T. Vaessens, *Geschiedenis van de moderne Nederlandse literatuur...*, s. 177.

⁴⁷⁸ H. Brems, *Altijd weer vogels die nesten beginnen...*, s. 88, 196, 200, 247.

⁴⁷⁹ A. Koolhaas, *Denkwijze 298...*, s. 78-83. Także: A. Koolhaas, *Zonder het te weten...*, s. 569.

kaczki Theofiela). Z pewnością zaistnienie takiego przedstawiciela fauny potwierdza tylko, iż w przypadku wszystkich innych zwierząt rzeczywiście antropomorfizacja i fokalizacja zwierzęca są jedynie niezbędnym dla NZ narzędziem narracyjnym. W przypadku Neamfrodela natomiast antropomorfizacja ta może doprowadzić do utraty wiarygodności fabuły. Choć NZ, najobiektywniejszy i najwiarygodniejszy z narratorów, powinien przedstawiać czytelnikowi świat jak najbardziej zbliżony do znanych odbiorcy realiów, w kontekście całości twórczości Koolhaasa obecność zwierzęcia o cechach fantastycznych zdecydowanie wzmacnia bajkowy charakter danego utworu.

W wybranych opowiadaniach zwierzęta pełnią niekiedy także rolę narratora (NP), jednak zawsze jest ona poboczna, gdyż dominuje mimo wszystko głos NZ. Taki przypadek obserwujemy przykładowo w opowiadaniu *Vergeet niet de leeuwen te aaien* (*Nie zapomnij pogłaskać lwów*). W formie rozbudowanego dialogu kleszcz Zomptu przedstawia historię relacji między szczurami i komarami⁴⁸⁰. Choć wypowiedź wyraźnie zapowiedziana jest przez NZ, wskazującego, kto rozpoczyna monolog, wywód został na tyle rozbudowany, iż rozpoznać go można jako oddzielna narracja. Tym bardziej, iż historia przedstawiona przez Zomptu ma elementy fabularne. W przypadku relacjonowania historii przez zwierzę (tutaj: kleszcza) opowiedziana fabuła nadal jest zgodna z granicami zawieszenia niewiary. Zwierzę przedstawia taką perspektywę i taki stan wiedzy, jakiego można byłoby się spodziewać po *umwelcie* kleszcza.

W opowiadaniu *Een gat in het plafond* mamy do czynienia także ze zmyślonymi zwierzętami – snookiem i gormolem⁴⁸¹. NZFZ opisuje ich wygląd i zachowania w identyczny sposób, jak w przypadku zwierząt wzorowanych na rzeczywistych gatunkach, z tą jedynie różnicą, iż poświęca więcej uwagi wiarygodnemu ich przedstawieniu (wygląd, zachowania), aby zdawały się czytelnikowi równie możliwe do zaistnienia, co reszta fauny. Gdy w przypadku myszy, kotów i innych znanych czytelnikowi zwierząt wspomnienie o elementach ciała jest raczej przypomnieniem o ich zwierzęcej

⁴⁸⁰ Idem, *Vergeet niet de leeuwen te aaien...*, s. 151.

⁴⁸¹ Idem, *Een gat in het plafond...*, s. 475-501.

cielesności, tak snook i gormol z przyczyn oczywistych wymagają szczegółowego opisanie ich wyglądu, nawiązując przy tym do etologii zwierząt znanych odbiorcy, aby łatwiej mógł wyobrazić sobie fantastyczne gatunki istot. Snook i gormol również są fokalizatorami wydarzeń, podobnie jak zwierzęta w innych opowiadaniach, co sprawia, że możemy je uznać za (hipotetyczne) zwierzęta antropomorficzne typu ZC.

Co prawda niniejsza monografia w możliwie jak największym stopniu rezygnuje z analizy zwierząt fantastycznych, jednak w tym wypadku warto zauważyć, iż przez wykorzystanie tych samych mechanizmów narracyjnych i antropomorfizujących prowadzi do podobnych skutków. Niezależnie od tego, czy opisywane stworzenie w literaturze istnieje w świecie rzeczywistym, czy też nie, obiektywizacja wydarzeń oraz zgoda na zawieszenie niewiary czytelnika sprawiają, że zwierzę to jest interpretowane jako rzeczywiste. Fauna Koolhaasa jest bowiem w znacznym stopniu realistyczna, a fokalizacja ze strony jej przedstawicieli funkcjonuje jedynie jako niezbędne narzędzie w narracji. Antropomorfizacja sama w sobie nie musi być zatem czynnikiem prowadzącym do stworzenia postaci fantastycznej. Stosowanie tego samego typu antropomorfizacji do zwierząt realnych i fantastycznych udowadnia jedynie, że to nie antropomorfizacja, lecz jakiś inny element (w tym wypadku: wyraźne wskazanie przez NZ unikalnego charakteru snooka i gormola) stanowi świadome ze strony NZ zaproszenie do postrzegania bytu jako fantastycznego. Inaczej mówiąc, antropomorfizacja, jeśli traktowana w ten sam sposób zarówno względem zwierząt fantastycznych, jak i mających realne odpowiedniki, nie jest cechą dystynktywną, nie tworzy, jak powiedziałby językoznawca, pary minimalnych opozycji⁴⁸². Warunkiem przy tym jest, aby zwierzęta były opisywane w sposób utwierdzający czytelnika w ich realistyczności, prawdopodobieństwie zaistnienia, korelowaniu z wiedzą ze świata codziennego, tak jak to czyni Koolhaas.

W przypadku koolhaasjańskiej antropomorfizacji obserwujemy zatem przede wszystkim NZFZ/FP, czyli warianty γF i γA , w ramach których, ponownie, głos narratora zewnętrznego, przeplatający swoją autorytatywną fokalizację z fantastyczną fokalizacją postaci zwierzęcych ma służyć jako

⁴⁸² S. Prędotą, *Wprowadzenie do językoznawstwa niderlandzkiego*, Wrocław 2003, s. 23.

potwierdzenie spójności realiów świata przedstawionego. Jeśli natomiast przyjmimy, że w niektórych przynajmniej passusach obcujemy z typem CC, odpowiednio będą to wtedy warianty ηH i $\eta \Theta$ (wzmiankowany typ CC przedstawiony przez NZFZ/FP, fokalizatorzy jasno wskazują na antropomorficzność jako integralną część świata przedstawionego, zwierzęcość jest raczej symboliczna lub stanowi sugestię co do motywacji wystąpienia pewnych cech postaci). Jak jednak wspominałem, ten wątek interpretacyjny wydaje się mniej wiarygodny, ponieważ postać antropomorficznego zwierzęcia pozbawiona swojej zwierzęcej cielesności coraz mniej przemawia do czytelnika jako reprezentant świata przyrody, a coraz bardziej staje się jedynie człowiekiem, u którego pewne cechy zwierzęce stanowią odniesienie do świata pozaludzkiego (przyrodniczego, symboli literackich itd.).

Zwierzęta fantastyczne są realistyczne w fikcyjnym świecie przedstawionym, którego prawa akceptujemy. Ich wiarygodność jest kreowana w podobny sposób, jak w przypadku innych zwierząt w opowiadaniach Koolhaasa, a zatem również wpisują się w ramy wspomnianej poetyki koolhaasjańskiej, swoistego chronotopu⁴⁸³ charakterystycznego dla tego autora. Typowym dla postaci zwierzęcych będzie zatem jednoczesne nawiązywanie do świata przyrody, o czym mówił zresztą sam Koolhaas, oraz równocześnie wykorzystywanie tradycji literackich (z silnym naciskiem na społeczną – satyryczną – rolę literatury) w celu stworzenia utworu o niepowtarzalnym wydźwięku antropomorfizacji. Ta antropomorfizacja wynurza się przede wszystkim w elementach niejasnych, w wieloznacznych słowach i scenach poddającym się wielorakim interpretacjom i wyobrażeniom. Dlatego też opowiadania Koolhaasa czyta się z taką łatwością – nie ograniczają czytelnika względem ram narzuconych przez autora, lecz pozostawiają znaczną lukę, którą wypełnia odbiorca. Chronotopem koolhaasjańskiej antropomorfizacji byłby zatem współudział w tworzeniu antropomorfizacji, a nie jedynie bierne jego doświadczenie jako elementu stałego lub dokonanego. Także przez fakt wymuszenia na odbiorcy tego sposobu czytania opowiadań, pozostałe elementy dane przez NZ jako realia świata przedstawionego – wyraźne aspekty zwierzęce (np. cielesność) oraz ludzkie (np. dialogi) nie są podważane jako

⁴⁸³ M. M. Bachtin, *Czas i przestrzeń w powieści...*, s. 273, 274

wiarygodne, gdyż (pod)świadoma uwaga czytelnika skierowana jest gdzieś indziej, na trudno dostrzegalną przestrzeń niedopowiedzeń.

5.3. Mike Jansen, *Het jaar van de rat*

Ostatnim omawianym w tym rozdziale utworem będzie opowiadanie Mike'a Jansena, holenderskiego współczesnego pisarza fantasy, którego dzieła chętnie tłumaczone są na różne język. Twórczość Jansena nie jest związana wyłącznie ze zwierzętami – motyw ten występuje w jego dorobku sporadycznie. Niemniej jedno z opowiadań dotyczące antropomorfizowanych zwierząt przetłumaczono także na język polski, co może stanowić interesujące studium nie tylko tego, w jaki sposób współcześnie powstająca literatura fantastyczna wykorzystuje postać zwierzęcia, ale także na ile rozbieżne w kwestii antropomorfizacji jest tłumaczenie od oryginału (mając na uwadze rozbieżność omawianą na przykładzie *Małego Janka* czy *Podróżnika*).

Jansen publikuje od 1991 roku opowiadania przeważnie w konwencji fantastycznej i realistyczno-magicznej. Nigdy nie podał publicznie roku urodzenia. Píše w języku angielskim i niderlandzkim – utwory powstają jednocześnie w dwóch językach lub są przez autora szybko tłumaczone. Uzyskał cztery nagrody literackie (trzy z nich przyznane w konkursach związanych z literaturą fantastyczną), jest członkiem Horror Writers Association USA. Od 2015 organizuje konkurs literacki EdgeZero, promujący najlepsze niderlandzkojęzyczne opowiadania fantasy⁴⁸⁴. Ze względu na niewielkie zainteresowanie literaturą fantastyczną w krajach niderlandzkojęzycznych trudno jest wskazać jakkolwiek recepcję tego autora w dyskursie naukowym prócz artykułu *Nederlandse Fantastische Literatuur in het Pools Vertaald*, w którym badacz wskazuje na wagę Jansena jako najbardziej rozpoznawalnego niderlandzkojęzycznego pisarza fantasy tłumaczonego obecnie na język polski⁴⁸⁵.

⁴⁸⁴ B. A., *Biografie Mike Jansen*, „Mike Jansen. SF/F/H schijver”, <http://www.meznir.info/over/> (dostęp: 11.09.2022).

⁴⁸⁵ D. Olszewski, *Nederlandse Fantastische Literatuur in het Pools Vertaald*, „Roczniki Humanistyczne” 2021, nr 69, z. 5, s. 156.

Wspomniane opowiadanie z motywem antropomorficznych zwierząt to *Het jaar van de rat* opublikowane oryginalnie w 2016⁴⁸⁶, przełożone dwa lata później na polski jako *Rok szczura*⁴⁸⁷. Fabuła przedstawia spotkanie Paula Dunbara, doradcy i copywritera prezydenta nieokreślonego kraju, z trzema antropomorficznymi zwierzętami. Każdemu z nich nadane zostało imię – szczur Emrys, kogut Raya, prosiak Agincourt⁴⁸⁸. Później w utworze natrafiamy także na Chupacabrę (bez imienia)⁴⁸⁹. Ten ostatni bohater związany jest jednak raczej ze zwierzętami fantastycznymi, mitycznymi i kryptydami, w związku z czym nie biorę go pod uwagę w analizie postaci zwierzęcych, jak to określono w założeniach badania. Paul po przebudzeniu zostaje zabrany przez zwierzęta w podróż przez zniszczone wojną miasto, aby zobaczyć, do czego mogą doprowadzić przemowy sporządzane przez niego dla prezydenta. Jak zaznaczają, jest to jednak tylko jedna z możliwości, a czy się zdarzy, zależne jest wyłącznie od Paula.

Bohater ludzki kilkukrotnie przebudza się z onirycznych wizji przygód w postapokaliptycznym świecie. Często elementowi ponownego zaśnięcia towarzyszy zażywanie różnych środków odurzających. Przez to czytelnik otrzymuje najprostszą motywację do uwierzenia, że wydarzenia, w których bierze udział Paul, są w rzeczywistości jedynie majakiem. Można wręcz powiedzieć, iż czytelnik odnajduje w utworze jeszcze biblijny motyw snu alegorycznego, który staje się o tyle bardziej wiarygodny w realiach XXI wieku, iż jego wystąpienie motywowane jest właśnie zażyciem halucynogenów. Paul budzi się bowiem trzykrotnie, lecz dopiero przy ostatnim przebudzeniu zawieszenie niewiary czytelnika zostaje wystawione na próbę. Okazuje się bowiem, iż to, co Paul poznał w postapokaliptycznym świecie (przepowiednia narodzin syna), okazuje się prawdą także i w jego świecie⁴⁹⁰.

⁴⁸⁶ M. Jansen, *Het jaar van de rat*, w: *Caligo. En andere duistere verhalen*, Mechelen/Hilversum 2016, s. 158-165.

⁴⁸⁷ Idem, *Rok szczura*, tłum. D. Olszewski, w: *Za Tamą. Fantastyka niderlandzka w praktyce i w teorii*, red. D. Olszewski, Kraków 2018, s. 209-226.

⁴⁸⁸ Idem, *Het jaar van de rat...*, s. 158-160.

⁴⁸⁹ Ibidem, s. 227.

⁴⁹⁰ Ibidem, s. 230, 231.

W związku z tym zarówno Paul, jak i odbiorca stawiają zasadne pytanie o to, na ile sny czy wizje były jedynie urojeniami, a na ile elementem realnie występującym w świecie przedstawionym.

Czytelnik może mieć nawet wrażenie, że otrzymuje jasną odpowiedź o naturze świata przedstawionego – że jest to jedna, wspólna rzeczywistość zarówno dla „zwykłego” Paula, jak i dla antropomorficznych zwierząt. Natomiast poświęcając więcej uwagi drugiemu akapitowi utworu, możemy dość do zupełnie innych wniosków:

Szczur stojący na szafce nocnej przyglądał mu się uważnie swoimi ślepiami niczym odbłaski. Machał hipnotycznie motylkowym nożem w przytłumionym świetle lampy. Paul obserwował tę scenę, myśląc, że to dziwne. W tę, we w tę, w tę, we w tę, świst, świst, aż znowu zapadł w sen⁴⁹¹.

Choć narracja niezaprzeczalnie należy tutaj do NZ, w pierwszym zdaniu focalizacja równie dobrze może należeć do Paula. Zauważa on w tym wariancie najpierw szczura jako zwykłe zwierzę. Dopiero drugą rzeczą, którą dostrzegł, był nóż motylkowy. Trzecią zaś ruch tego noża. Elementy antropomorficzne szczura narastają stopniowo, co może być jednocześnie zabiegiem wprowadzającym napięcie w utworze, ale jeśli zwrócimy uwagę na psychologiczną analizę postaci, być może w ten sposób focalizacja zwierzęca ma „przebijać się” do czytelnika. Jeśli tak, fragmenty wskazujące na antropomorficzność gryzonia mogą być równie dobrze wynikiem wprowadzenia motywu onirycznego. Z łatwością taki odbiór szczura można motywować zażytymi przez Paula środkami lub zwidami przy zbyt nagłym przebudzeniu. Wprowadzenie postaci antropomorficznego zwierzęcia w taki sposób wcale nie utwierdza czytelnika w jego „realności” czy „integralności” w świecie Paula, lecz pogłębia wagę motywu onirycznego.

Kwestia antropomorfizacji postaci zwierzęcych również nie jest jednoznaczna. Z pewnością cała trójka zwierząt korzysta z języka ludzkiego, jednak zawsze w formie dialogów, często zresztą wypowiedzi zwierząt mają charakter filozoficzny. Nigdy nie jest zastosowana niepercypowalna FP

⁴⁹¹ Idem, *Rok szczura...*, s. 209.

wśród postaci zwierzęcych. Co więcej, w zachowaniu i wyglądzie zwierząt widzimy wiele śladów wykorzystania kultury ludzkiej – noszą ubrania, mają poślaczane zęby, korzystają z narzędzi itd.⁴⁹². Niemniej co do samej cielesności nie otrzymujemy jasnych wskazań, jakoby ciało to zostało antropomorficznie zmienione w ten sam sposób. Szczur przykładowo musi wspinać się na szafkę, co sugeruje raczej pozostanie w ciele zwierzęcym⁴⁹³. Nie zostaje powiedziane, czy ubrania te szyte są na człowieka, czy krój dostosowany jest do kształtów zwierząt. Niejednokrotnie NZ wspomina o zwierzęcych elementach ciała – kłach, dziobie, łapach⁴⁹⁴. Względem Emrysa mowa jest nawet, iż porusza się na czterech łapach, choć z narzędzi korzysta, stojąc na dwóch⁴⁹⁵. Ciało wydaje się zatem w pierwszym rzędzie zwierzęce. Niemniej taka cielesność nadal pozwala na wykonywanie działań typowo ludzkich – zaciśnięcie dzioba (jako odpowiednik zaciskania zębów), przeczesanie włosów, machanie nożem motylkowym itd. Sugeruję zatem, aby zwierzęta w tym opowiadaniu pod kątem ich ciała postrzegać raczej płynnie, niż jednoznacznie oznaczyć ich typ. Należałoby zatem wykorzystać typ ZC (lub CC mniej prawdopodobny), najlepiej odpowiadający istotom będącym nieoczywistymi w wyobrażeniu hybrydami ludzko-zwierzęcymi.

Takie wykorzystanie postaci zwierzęcej niezaprzeczalnie prowadzi do efektu defamiaryzacji całości opowiadania. Czytelnik nie ma pewności, jak powinien wyobrazić sobie zwierzęta, jednak jest to spójne z ideą świata przedstawionego. Emrys niejednokrotnie wspomina, iż sen Paula jest mieszanką prawdopodobnego i nieprawdopodobnego, setek możliwości rozwiązania się przyszłości⁴⁹⁶. W realiach, gdy cała ludzkość nie żyje, a jedyna istota ludzka (prócz Paula), którą spotykają bohaterowie, to nienarodzony syn doradcy prezydenta (objawiający się jako pośmiertny głos dziecka), i gdy jedynym ratunkiem jest poświęcenie jednego z podróżnych, „płynność”

⁴⁹² Idem, *Het jaar van de rat...*, s. 158-160.

⁴⁹³ Ibidem.

⁴⁹⁴ Ibidem, s. 158, 159, 161.

⁴⁹⁵ Ibidem.

⁴⁹⁶ Ibidem, s. 160-165.

typu antropomorfizacji nie stanowi aż tak zauważalnego problemu, a uwiidocznia się on dopiero w trakcie praktyki *close reading*.

NZ wymienia najwięcej aspektów zwierzęcych względem koguta Rayi. Przykładowo, gdy ten ma zamiar coś powiedzieć, wypowiedź nie jest wprowadzana przez czasownik „powiedzieć” („zeggen”), lecz „piać” („kraaien”)⁴⁹⁷. Tak samo wygląda to w tłumaczeniu polskim⁴⁹⁸. W odniesieniu do tej postaci też często wspomina się o zwierzęcych elementach ciała⁴⁹⁹. I, co najbardziej znaczące, jest to jedyny bohater, który rzeczywiście ginie we śnie Paula. Dopiero po tym akcie (wyzbycia się zwierzęcości, w tym wypadku – odrzucenia dotychczasowego trybu życia) możliwa staje się zmiana przyszłości Paula⁵⁰⁰. Oczywiście nie bez znaczenia jest tutaj także spotkanie protagonisty z synem (lub jego głosem), co niezaprzeczalnie również popycha go ku decyzji o zmianie.

Narracja prowadzona jest wyłącznie z punktu NZ z dominującą NZFZ (wariant $\gamma\Gamma$ – typ ZC z wykorzystaniem wskazanej powyżej narracji). Momentami pojawiają się fragmenty NZFP1-p (gdy Paul coś obserwuje, wariant $\gamma\Delta$) lub NZFP2-np (gdy przedstawione są kursywą jego myśli, ten sam wariant). Nigdy jednak bezpośrednio nie ma mowy o fokalizacji jednoznacznie zwierzęcej. W efekcie dochodzi do powstania problemu w zawieszeniu niewiary. Brak fokalizacji zwierzęcej utwierdza w wiarygodności jedynie te zwierzęta, których antropomorficzność jest słabo widoczna. W tym wypadku zwierzęta są nad wyraz antropomorficzne i czytelnik niemalże oczekuje od konwencji gatunkowej, że będzie mógł poznać te postaci także pod kątem psychologicznym. Tak się jednak nie dzieje, co tym bardziej sugeruje odczytanie utworu jako narkotycznego snu. Poglębia to także spostrzeżenie NZFP1-np, gdy Paul zastanawia się, czy zwierzęcy towarzysze w ogóle mają emocje⁵⁰¹. Niemniej fakt, iż na końcu, już po wytrzeźwieniu Paula, Emrys i Agincourt nadal są obecni, może oznaczać,

⁴⁹⁷ Ibidem, s. 161.

⁴⁹⁸ Idem, *Rok szczura...*, s. 216.

⁴⁹⁹ Idem, *Het jaar van de rat...*, s. 158, 159.

⁵⁰⁰ Ibidem, s. 165.

⁵⁰¹ Ibidem, s. 160.

iż ich rolą (czy to w majakach ludzkich, czy nie), jest wypełnianie jakiegoś wyższego, niezrozumiałego dla ludzkości zadania, na co i same wskazują⁵⁰². To tłumaczy redukcję ich obecności jedynie do czynnika motywującego postać ludzką do zmiany, choć z tego względu jednak postaci te wydają się puste.

Co jednak ważne, takie postacie antropomorficzne w tym wypadku wcale nie muszą być mało wartościowe dla fabuły. W przypadku utworu, w którym najważniejszy wątek związany jest z motywem onirycznym, nierealność, niepełność czy mała wiarygodność antropomorficznej postaci zwierzęcej (czy jakiegokolwiek innej występującej we śnie lub wizji), odpowiednio wykorzystane mogą służyć jako element utwierdzający czytelnika w onirycznym charakterze wydarzeń. Tak też jest tutaj – obecność antropomorficznych postaci zwierzęcych, wbrew pozorom, w żaden sposób nie przełamuje wewnętrznej logiki snu. Po prawdzie zwierzęta nie musiałyby być w tym utworze nawet zwierzętami. To, że nadano im akurat tę formę, wiąże się jedynie ze wspomnianą wcześniej defamiliaryzacją. Dzięki wprowadzeniu akurat postaci zwierzęcych Jansen nawiązuje także do tradycji literackiej, w której tego rodzaju bohaterowie stają się nośnikami prawdy o człowieku.

Postacie zwierzęce zatem jedynie przypominają zwierzęta zewnętrze, ale pod kątem psychiki i zachowań nimi nie są. Stanowią hybrydy ludzko-zwierzęce. Nie znamy ich motywacji, potrzeb, a emocje są szczątkowe. Zwierzęcość zostaje zrównana wyłącznie z obcością. Zwierzę, jako zbyt różne od człowieka, nie jest mniej fantastyczne od kosmity, ducha lub reprezentanta obcej kultury. Człowiek nie potrafi pojąć jego istoty. Może wyłącznie zaakceptować, że w pewnych momentach dochodzi do spotkania dwóch obcych – człowieka i zwierzęcia (lub człowieka i fantastycznego bytu) – które może wyrzucić znaczące zmiany na życiu przynajmniej jednej ze stron. I to pokrywa się także z przesłaniem całości utworu – czasem jedna osoba lub jedna decyzja może zdecydować o życiu wielu.

502

Ibidem, s. 165.

5.4. Wnioski

Zdecydowanie najwięcej utworów wybranych do analizy w rozdziale 5 zawiera warianty γF , γA , δF i δA . W różnych kombinacjach i o różnej częstotliwości występowania zakładają one współlistnienie w fabule FP i FZ z dominującą rolą NZ oraz opcjonalnym wystąpieniem NP. Co ciekawe, choć typy i warianty te występują we wszystkich wiekach, zdecydowanie największe natężenie dzieł o tym charakterze obserwujemy w XX wieku, a dokładniej okresie między- i powojennym, co potwierdzałoby obserwację Vaessensa odnośnie do potrzeby wśród twórców i czytelników tego okresu obcowania z bytami fantastycznymi, oddalonymi od znanych im realiów. To właśnie oferuje niniejsza strategia antropomorfizacji.

Warianty te wymagają utwierdzenia czytelnika w zawieszeniu niewiary, która w jakiś sposób zostaje momentami przełamana, aby wprowadzić antropomorfizację, nie jedynie przez zawarcie z nim umowy, ale przez pakt, w którym to pełny subiektywizm odbioru postaci zwierzęcej decyduje o postrzeganiu jej jako antropomorficznej. NZ, niezależnie od fokalizacji, służy jako instancja określająca, czy antropomorfizacja stanowi integralną część świata przedstawionego, czy też nie. Jeśli tak, czytelnik zmuszony jest niejako przyjąć stan zastały jako właściwy. Przez to też pole do podważenia antropomorfizacji jest mniejsze. W takiej narracji sugeruje się bowiem, iż antropomorfizacja stanowi jedno z obiektywnie akceptowalnych praw danego świata przedstawionego.

Antropomorfizacja w tym wariancie może mieć różne funkcje: najczęściej komentarza społecznego (np. Koolhaas) i ironicznej igraszki z konwencjami literackimi (np. Jansen). Występuje zarówno w utworach nawiązujących do powiastki filozoficznej (van Eeden), jak i do bardziej bajkowych konwencji, w których dominuje motyw groteski, oniryzmu czy szeroko rozumianej ponadnaturalności (Jansen).

Warianty te wydają się być zatem najbardziej uniwersalne i najprostsze w realizacji przez autora oraz w odczycie przez czytelnika. Antropomorfizacja stanowi tutaj stały element konwencji okołofantastycznej, na który czytelnik zgadza się przy rozpoczęciu lektury, i który „zwyczajnie” jest (w przeciwieństwie do wcześniej omówionych strategii, przy których obecność antropomorfizmu była subiektywna lub subtelna).

6.

Ekskurs: ηH i $\eta \Theta$

Choć trzy główne strategie przedstawienia antropomorficznej postaci zwierzęcej zostały dobrze zobrazowane w poprzednich rozdziałach, z pewnością nie są to jedyne formy, jakie mogą być wykorzystane w ramach fabuł. Nie wszystkie modele będą rzeczywiście realizowane z jednakową łatwością i częstotliwością, a przez to też ustalenie korpusu utworów je reprezentujących jest zadaniem znacznie trudniejszym. W takich wypadkach nie można też mówić o istnieniu rozbudowanej strategii antropomorfizacji, gdyż przypadki wyboru innych wariantów relacji antropomorfizacji i narracji są pojedynczymi próbami lub eksperymentami w poetyce utworów. W ramach niniejszej pracy chciałbym przedstawić jeszcze dwa, mniej typowe warianty: ηH i $\eta \Theta$ (zwierzę pod kątem cielesności i umysłu jest ludzkie, przedstawione przez różnych fokalizatorów w ten sam sposób).

6.1. Noni Lichtveld, *Anansi zakt op Schiphol*

Istotnym zjawiskiem w literaturze XX wieku jest z pewnością znaczna obecność literatury z wątkami (post)kolonialnymi oraz retellingów znanych fabuł z wykorzystaniem tychże motywów. Charakterystycznym staje się czerpanie z elementów fabularnych i wzorców postaci, które uchodziły (lub nadal uchodzą) za egzotyczne w szerokim tego słowa znaczeniu. Mowa chociażby o pająku Anansim – postaci charakterystycznej dla surinamskich bajek zwierzęcych i magicznych⁵⁰³. I o ile obecność tego bohatera oraz

⁵⁰³ B. Oosterhout, *Inleiding...*, s. 8.

innych antropomorficznych zwierząt z byłych koloniach niderlandzkich w literaturze Niderlandów zasługuje na oddzielne omówienie, o tyle należy choćby wspomnieć o fakcie, iż postać Anansiego dociera do literatury niderlandskojęzycznej nie tylko w formie tłumaczeń bajek surinamskich na język niderlandzki. Twórcy opracowują bowiem adaptacje bajek do warunków kulturowych panujących w Niderlandach lub tworzą nowe bajki, retellingi baśniowe, w których odnaleźć można starych bohaterów w nowych rolach⁵⁰⁴. Przykładem takiego właśnie utworu jest krótkie opowiadanie *Anansi zakt op Schiphol* (*Anansi ląduje na lotnisku Schiphol*) z 1989 autorstwa Noni Lichtveld (1929-2017), pisarki pochodzenia surinamskiego, córki Alberta Helmana, którego utwory analizowałem w poprzednich rozdziałach⁵⁰⁵. Występują tam trzy postacie zwierzęce: pająk, pies i żaba.

Utwór ten ewidentnie nawiązuje do surinamskich bajek o pająku Anansim (*anansi tori*), stąd też dla wyjaśnienia kontekstu konieczne jest przytoczenie, czym charakteryzuje się ten specyficzny gatunek literacki. Początki obecności *anansi tori* w Surinamie związane są z kolonialną przeszłością kraju. Historie o pająku pochodzą mianowicie od niewolników dostarczanych do Ameryki Środkowej i Południowej z Afryki, gdzie opowieści o pająku snuto o wiele dawniej – tam postać przedstawiano w charakterze boga, którego należało się wystrzegać i szanować⁵⁰⁶. W nowych realiach postać Anansiego została zaadaptowana do trudnych warunków, w jakich przyszło żyć niewolnikom. Pająk – nadal postrzegany jako bohater okrutny i potężny – stał się swego rodzaju wzorem dla Afrykańczyków, dając nadzieję na przetrwanie każdego kolejnego dnia⁵⁰⁷.

Ograbieni z (dostępu do) własnej kultury niewolnicy podtrzymywali swoją więź z rodzimym lądem za pośrednictwem opowiadania bajek. Wyraźnie zmienił się jednak ich charakter – w społeczeństwie niewolniczym znaczny nacisk został położony na aspekt komediowy i pokrzepiający

⁵⁰⁴ A. Dąbrówka, *Słownik pisarzy* ..., s. 336.

⁵⁰⁵ N. Lichtveld, *Anansi zakt op Schiphol*, w: *Verhalen van Surinaamse schrijvers*, red. M. van Kempen, Amsterdam: De Arbeiderspers 1989, s. 113-117.

⁵⁰⁶ C.N. Dubelaar, *Negersprookjes uit Suriname*, „Neerlands Volksleven” 1972, nr XXII, z. 3/4, s. 9.

⁵⁰⁷ Ibidem, s. 15.

strudzone rodziny. Bajki o pająku Anansim w Surinamie (ale też np. na wyspach Ameryki Środkowej, mieszając się przy tym z lokalnymi motywami oralnej literatury ludowej⁵⁰⁸), pokazywały losy antropomorficznego zwierzęcia (podobnego w swoim charakterze do zwierząt z bajek ezopowych), które jest na tyle przebiegłe, że z łatwością potrafi kłamstwem, żartem lub przestępstwem przeżyć choćby jeden kolejny dzień, tj. zapewnić sobie jedzenie, schronienie, ochronę innych itd.⁵⁰⁹. Powszechne są przy tym historie, w których Anansi zostaje przechytrzony przez inne zwierzę i zostaje ukarany za swoje przewinienia⁵¹⁰. W każdym wypadku kluczowy jest proces pozyskiwania dóbr (nie do końca uczciwy) lub sposób, w jaki pająk próbuje zwieść inne zwierzęta. To ten etap fabuły wywołuje u odbiorców zaciekawienie i zaangażowanie w historię. Rozwiązanie jej jest momentem katharsis – zawsze satysfakcjonującym, choć na różne sposoby. Zarówno (sprawiedliwa) kara zaspokaja potrzebę równości niewolniczej grupy społecznej, jak i pokazanie walki o każdy dzień życia również stanowić mogło wartościowe źródło pocieszenia.

Co ważne, *anansi tori* w Surinamie przetrwały do dzisiaj jako literatura wyłącznie oralna. Tradycyjnie bowiem nie są to fabuły opowiadane przez jedną osobę, a przez wszystkich zebranych. Jako że opowiadanie historii o przebiegłym pająku było związane ściśle z czasem wolnym oraz z partycypowaniem z (przeobrażoną) kulturą przodków, istniały określone reguły przebiegu opowiadania bajek. Zanim fabuła została rozpoczęta, osoba opowiadająca musiała zachęcić zebranych do aktywnego udziału w wydarzeniu: opowiadała żarty i zagadki. Gdy wszyscy byli już odpowiednio zaangażowani i skupieni, można przejść do samej opowieści⁵¹¹.

⁵⁰⁸ J. Maaten Mondada, *Narrative Structure and Characters in the Nanzi Stories of Curacao: a Discourse Analysis*, *LSU Historical Dissertations and Theses*. 7214. 2010, https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool_disstheses/7214 (dostęp: 19.01.2020).

⁵⁰⁹ F. Illes, T. Meder, *Anansi comes to Holland; the trickster spider as a dynamic icon of ethnic identity*, „Quotidian: journal for the study of everyday life” 2010, nr 20, z. 1, s. 20, 21.

⁵¹⁰ M. J. Herskovits, F. S. Herskovits, *Suriname folk-lore*, New York 1936, s. 140.

⁵¹¹ A. Donicie, *Iets over de taal en de sprookjes van Suriname*, „De West-Indische Gids” 1952, nr 33, s. 159.

Prócz głównego narratora często wyznacza się osobę pomocniczą. Jej zadaniem jest dopytywanie mówcy o szczegóły historii lub wtrącanie swoich uwag, które stają się integralną częścią przedstawianej fabuły. Osoba ta może być wyznaczona przed występowaniem przez głównego opowiadającego, zgłosić się dobrowolnie lub zostać wybrana losowo⁵¹². Od tego też zależy, czy mówca będzie wiedział, jakie pytania lub wtrącenia pojawią się w trakcie historii. Taka sytuacja wymaga zatem od niego dużego zaangażowania oraz zdolności improwizacji. Tym bardziej że częściowo rolę tę może wypełniać każdy. Dozwolonym jest, aby zebrani dodawali swoje uwagi i zadawali pytania, a nawet przejmowali opowieść, jeśli tego sobie zażyczą⁵¹³. W trakcie wydarzenia w momentach kluczowych możliwe jest także rozpoczęcie śpiewów lub tańców, których treść odpowiada punktom w fabule i które również stają się wtedy integralnym elementem *anansi tori*⁵¹⁴.

Obecność tak wielu elementów niezwiązanych bezpośrednio ze słowem (zmienność narratora, taniec, śpiew) sprawia, że „prawdziwe” *anansi tori* może funkcjonować wyłącznie w formie oralnej jako forma literatury bliższa improwizowanym występom teatralnym, niż rozpowszechnionej w kulturze Zachodu książce drukowanej. Oczywiście bajki o Anansim zostały także wydane i w tej formie – przede wszystkim właśnie dla odbiorców z zachodniego kręgu kulturowego – jednak należy mieć na uwadze, iż w praktyce stanowią one jedynie adaptacje treści bajek. Przykładem jest zbiór *Het grote ANANSI boek (Wielka księga Anansiego)* Johana Ferriera, pierwszego prezydenta Surinamu, z ilustracjami właśnie Noni Lichtveld⁵¹⁵. W przekładzie komercyjnym nie ma adnotacji, które fragmenty bajki są efektem pytań osób zebranych w trakcie snucia opowieści czy też w których momentach tańczono lub śpiewano.

⁵¹² D. Olszewski, K. Pastuszak, *Two Worlds, One Story. The comparison of the Storytelling Process in Surinamese Fairy Tales and in Improvisational Theatre*, „Annales UMCS – FF” 2020, nr XXXVIII, z. 1, s. 204, 205.

⁵¹³ Ibidem.

⁵¹⁴ Ibidem, s. 209, 210.

⁵¹⁵ J. Ferrier, *Het grote ANANSI boek*, 's Hertogenbosch 1986.

Już na tym etapie widzimy wyraźnie zjawisko transferu kulturowego, w trakcie którego Anansi jako postać literacka zmienia się w zależności od sytuacji społeczno-geograficznej. Na innym poziomie metamorfoza ta zachodzi także w obrębie przekazywania *anansi tori*, która, żeby móc dotrzeć do innych kultur (niewykorzystujących literatury oralnej w takim samym charakterze i z taką samą częstotliwością), musi zostać zaadaptowana do innej formy literackiej, zbliżonej do bajki w rozumieniu zachodnim (europejskim). Dodatkowo zachodzi także oczywisty transfer językowy. Bajki w Surinamie opowiadane są przede wszystkim w językach mniejszych grup etnicznych lub w języku sranan, zaś w recepcji zachodniej powstaje konieczność tłumaczenia ich na angielski czy niderlandzki⁵¹⁶.

Lieke van Duin (czerpiąca z badań Willema Johannes Hermanusa Baarta) analizując przeobrażenie pająka Anansiego w kontekście współczesnej literatury niderlandzkiej, zwraca uwagę, iż w ramach fabuł o tricksterze można wyszczególnić trzy funkcje: etiologiczną (opowieść o początku), protestacyjną (wzbudzenie wśród niewolników poczucia dumy ze swojego pochodzenia oraz sprzeciwu względem kolonizatorów) oraz wzmagającą tożsamość (wskazującą na pochodzenie migrantów, utrwalającą dumę i świadomość)⁵¹⁷. Jak wynika z jej ustaleń, w retellingach fabuł o Anansim w nowym, niderlandzkim kontekście szczególnie uwidaczniają się dwie ostatnie funkcje, co będzie widoczne także w poniższej analizie⁵¹⁸.

Kluczowe dla zrozumienia opowiadania Lichtveld będzie przede wszystkim poznanie Anansiego. Postać tę można z łatwością opisać jako trickstera, który kosztem innych próbuje zyskać coś dla siebie, nawet jeżeli zyskiem tym jest jedynie cyniczna radość ze zrobienia komuś przykrego (lub nawet szkodliwego) żartu⁵¹⁹. W każdej fabule przedstawiany jest w podobny sposób – jako bliżej nieokreślony pod względem ciała antropomorficzny

⁵¹⁶ M. van Kempen, *Een geschiedenis van de Surinaamse literatuur. Deel 2. De orale literatuur*, Paramaribo 2002, s. 196.

⁵¹⁷ L. van Duin, *Hoe Kwaku Ananse met zijn tijd meeging en toch zichzelf bleef Over functieverandering van de Anansi-verhalen door migratie*, „Literatuur zonder leeftijd” 1994, nr 8, s. 30-36.

⁵¹⁸ Ibidem, s. 33.

⁵¹⁹ D. Olszewski, K. Pastuszek, *Two Worlds, One Story. ...*, s. 202, 203.

pająk. Podobnie jednak jak i w bajkach ezopowych, nie cielesność jest najważniejsza, lecz powiązanie cech charakteru z gatunkiem zwierzęcia (a w tym wypadku także z imieniem), dzięki czemu odbiorca może spodziewać się konkretnych postaw i zachowań po pająku (ale i po innych często występujących postaciach: tygrysie, zającu), a także akceptuje jego wystąpienie właśnie przez to, że tego typu postać funkcjonuje w tradycji literackiej tej kultury.

Podobnie jak w bajkach zwierzęcych i bajkach ezopowych, także w *anansi tori* mamy do czynienia ze zwierzętami, które przede wszystkim ukazują swoją antropomorfizację za pośrednictwem dialogów. Jednak w wypadku opowiadań o Anansim charakterystyczne staje się także to, iż bohaterowie wykonują te same działania, co podejmowane przez człowieka. Tak zresztą jest i w opowiadaniu Lichtveld, np. Anansi leci samolotem, telefonuje, nosi walizki⁵²⁰. Pająk pozbawiony zostaje swej zwierzęcej natury, tak samo jak pozostali antropomorficzni bohaterowie. W tym wypadku fakt, iż obecne są antropomorficzny pająk, pies czy żaba wiąże się raczej z symboliką i konotacjami związanymi z danym zwierzęciem w literaturze. Pająk w Surinamie reprezentuje bowiem przebiegłość i spryt, przez co Anansi zrównany może być w kontekście literatury niderlandzkiej ze wspomnianym lisem Reinardem⁵²¹. To też tłumaczy, dlaczego postać surinamskiego trickstera tak łatwo zdomawia się w kontekstach niderlandzkich – realizuje on bowiem tę samą funkcję, co jego starszy odpowiednik w Niderlandach. Jego zadaniem jest przechytrzyć innego bohatera w taki sposób, aby zabawić czytelnika (lub słuchacza).

Niemniej ze względu na (dosłownie) przeprowadzkę pająka z kultury surinamskiej do kultury niderlandzkiej zmienia się także cel jego podstępów. W klasycznych bajkach surinamskich ofiarą są zazwyczaj zając lub tygrys⁵²². Tutaj jednak spotykamy żabę-taksówkarza, posługującego

⁵²⁰ N. Lichtveld, *Anansi zakt op Schiphol*, w: *Verhalen van Surinaamse schrijvers*, red. Michiel van Kempen, Amsterdam: De Arbeiderspers 1989, s. 113-117.

⁵²¹ T. Meder, *Avonturen en structuren: op zoek naar de bouwstenen van volksverhalen*, Amsterdam 2012, s. 58.

⁵²² B. Oosterhout, *Inleiding...*, s. 8-10.

się gwarą amsterdamską (tzw. typowego Holendra⁵²³) oraz psa, również emigranta, i to oni stają się ofiarami przebiegłości pająka. Sama przeprowadzka jest również zjawiskiem ważnym dla kontekstu utworu. Przylot pająka – symbolu Surinamu – właśnie do Holandii reprezentuje nie tylko oczywisty transfer kultury postkolonialnej do Niderlandów, ale nawiązuje do historycznego faktu wzmożonych migracji z Surinamu do Niderlandów w drugiej połowie XX wieku (szczególnie po 1975, po uzyskaniu przez Surinam niepodległości)⁵²⁴. Mimo że Surinam oficjalnie jest krajem niderlandzkojęzycznym, znaczna część społeczeństwa biegle porozumiewa się językami mniejszości etnicznych i/lub językiem sranan, przez co kultura i język niderlandzki nie są dla nich tak bliskie, jak wynikałoby z wymogów administracyjnych (niderlandzki pozostaje przede wszystkim językiem wykorzystywanym w szkolnictwie i urzędach)⁵²⁵. Przyjazd do Holandii stanowił z pewnością znaczną szansę dla Surinamczyków na poprawienie swojej sytuacji materialnej, zapewniał łatwiejszy dostęp do edukacji czy opieki zdrowotnej. Niemniej przez oddalenie kultur i jedynie pozorne ich połączenie poprzez przeszłość kolonialną oraz język urzędowy Surinamczycy nie byli zawsze odbierani przez Holendrów jako Niderlandczycy i odwrotnie – Surinamczycy również czują się obco w Niderlandach.

Przez silnie zarysowaną antropomorfizację postać pająka Anansiego nie odnosi się praktycznie wcale do rzeczywistego zwierzęcia. Podobnie zresztą inni bohaterowie. Obserwowana w utworze Lichtveld antropomorfizacja typu CC sprawia, iż czytelnik nie wyobraża sobie nawet postaci

⁵²³ Niderlandy bywają potocznie nazywane „het kikkerlandje” („żabią krainą”). Istnieje stereotyp, według którego mieszkańcy Niderlandów charakteryzują się zimnokrwistością (niczym płazy), tj. brakiem romantyzmu, brakiem skłonności do uniesień wewnętrznych i przeżywania. Do tego łączy się to z charakterystyczną geografią Niderlandów – licznymi terenami podmokłymi, sprzyjającymi powstawaniu siedlisk żab, które stały się nieodzownym elementem tamtejszej przyrody. Nie powinno zatem dziwić, że w przypadku satyrycznego reprezentowania różnych grup, Niderlandczyków w opowiadaniu przedstawiono jako antropomorficzną żabę, gdy Surinamczyków reprezentuje ich niegdyś bożek, a obecnie bohater literacki. B.A., *Waarom zeggen wij “ons kikkerlandje”*, „Rijnmond”, <https://www.rijnmond.nl/nieuws/137955/waarom-zeggen-wij-ons-kikkerlandje> (dostęp: 30.07.2022).

⁵²⁴ A. Doedens, Y. Kortlever, L. Mulder, *Geschiedenis van Nederlands. Het verhaal van prehistorie tot heden*, s. 277, 278, 296.

⁵²⁵ M. van Kempen, *Een geschiedenis van de Surinaamse literatuur. Deel 2. De orale literatuur*, s. 196.

jako zwierząt, zaś nawiązanie do zwierzęcej symboliki służy metaforycznej racjonalizacji obecności pewnych cech charakteru czy podjęcia zachowań i przyjęcia postaw łączonych ze zwierzęciem oraz daną grupą społeczną. Dzięki temu antropomorficzny bohater w swej kreacji nie wymaga wyjaśniania tychże elementów przez narratora, znacznie skracając utwór pod względem objętości. To też prowadzi natomiast do anegdotyczności utworu, coraz bardziej przypominającego tradycyjną bajkę, której głównym celem ma być przedstawienie morału w humorystyczny sposób⁵²⁶. Zredukowanie zachowań zwierzęcych (a także cielesności) nie wyklucza obecności elementów nawiązujących do ciała zwierzęcia, choć te w praktyce nie pojawiają się w opisie postaci w ogóle. Przykładem takiego odniesienia jest to, jak NZ określa Anansiego na samym wstępie – „zwart spinneventje” („czarny pajęczy koleżka”)⁵²⁷. Jednocześnie stanowi to nawiązanie i do pierwiastka zwierzęcego, i ludzkiego (a nawet rasowego), z czego z trzech elementów tego opisu aż dwa odnoszą się właśnie to opisu postaci jako człowieka.

Narracja prowadzona jest wyłącznie z użyciem NZ. Dominuje FZ z elementami FP wszystkich postaci, z czego zawsze jako fokalizacja percypowalna (np. co dana postać widzi). Wszystkie myśli wyrażone są wyłącznie przez ukazanie działań bohaterów lub przez dialogi, co sprawia, że wydarzenia zdają się bardziej dynamiczne. Dodatkowo humorystyczne rozwiązanie na końcu opowiadania, bez ukazania myśli postaci, sprawia, że czytelnik odczuwa większą satysfakcję ze zrozumienia przebiegłego planu pająka, niż gdyby zostało to przekazane wprost. Efekt ten można porównać do śledzenia wydarzeń w powieściach o wątkach detektywistycznych.

Opowiadanie zachowuje także charakterystyczny sposób prowadzenia narracji zapożyczony z bajek surinamskich. NZ mianowicie nie tylko opowiada fabułę, ale wprowadza także zwroty aktywizujące czytelnika. Są one podobne do sytuacji, w której opowiadający wzywa słuchaczy do współtworzenia fabuły w tradycyjnym oralnym procesie opowiadania bajek. Łatwo jest sobie to wyobrazić w ramach kultury Zachodu jako wydarzenie zbliżone do teatru improwizowanego, w trakcie którego aktorzy tworzą

⁵²⁶ B. Bettelheim, *Het nut van sprookjes*, Cothen 1993, s. 189-196.

⁵²⁷ N. Lichtveld, *Anansi zakt op Schiphol...*, s. 113.

fabułę i sceny na podstawie sugestii publiczności i/lub we współpracy z nią⁵²⁸. Dzięki temu narrator zdaje się być jednocześnie uczestnikiem zdarzeń, za sprawą, jak określiłaby Bal, komentarzy nienarracyjnych budujących związek czytelnika i narratora⁵²⁹, choć z samego poziomu narracji fakt ten zupełnie nie ma potwierdzenia. Mimo to czytelnik bardziej ufa NZ ze względu na jego umowną rolę głosu nadrzędnego.

Do tej pory analiza połączenia CC z NZFZ/FP nie miało jeszcze miejsca, w związku z czym należy wyjaśnić i ten wariant. Wcześniej pojawił się on jedynie w formie anegdotycznej przy analizie jednego z opowiadań Antona Koolhaasa w poprzednim rozdziale. W ηH i $\eta \Theta$ (wariant, w którym cechy zewnętrzne i wewnętrzne postaci zdominowane są przez aspekty ludzkie, a co przez perspektywę narratora zewnętrznego stanowi integralną część poetyki świata przedstawionego) zwierzęcość postaci niemal całkowicie zanika na rzecz aspektu antropomorficznego. Inaczej niż w omawianych wcześniej utworach nacisk nie zostaje położony na ukazanie cielesności zwierzęcej, gdzie antropomorfizacja była albo procesem koniecznym do jej podkreślenia, albo narzędziem służącym do defamiliaryzacji sceny, wprowadzającym czytelnika najczęściej w świat fantastyczny. Aspekt zwierzęcy w tym przypadku jest jedynie argumentem, który w ramach zawieszenia niewiary tłumaczy realizowanie danych zachowań i cech przez daną postać zwierzęcą, co umożliwia zredukowanie opisów postaci (ale także miejsc czy wydarzeń) w ramach utworów. Nie ma potrzeby zaznaczania wyglądu i motywacji postaci, gdyż te powinny być zrozumiałe w ramach kontekstu historyczno-literackiego związanego z daną symboliką i metaforą.

Fakt, że zarówno w FZ, jak i w FP nie odnajdujemy wskazań cech zwierzęcych bohaterów, sprawia, że wydarzenia opowiedziane przez NZ zdają się bardziej wiarygodne mimo oczywiście bajkowego charakteru postaci i zdarzeń. Bo właśnie jako bajkę zwierzęcą należałoby odczytać ten utwór. Mimo wprowadzenia elementów realistycznych (konkretne nazwy miejsc, np. Amsterdam, lotnisko Schiphol), świat nadal jest komiczny i groteskowy, a to za sprawą kontrastu między elementami bajkowymi

⁵²⁸ D. Olszewski i K. Pastuszek, *Two Worlds, One Story...*, s. 211, 212.

⁵²⁹ M. Bal, *Narratologia...*, s. 31-36.

(nawiązanie do bohaterów bajek surinamskich) z przedstawieniem rzeczywistości potencjalnie znanej niderlandzkiemu czytelnikowi.

Najbardziej interesujące zdaje się przede wszystkim, że wspomniany wariant relacji narracji, focalizacji i antropomorfizacji postaci zwierzęcej nie wystąpił do tej pory w takim stopniu w analizach innych dzieł. Mając na uwadze, że w wariancie tym zwierzęcość stanowi jedynie symboliczne odniesienie do kanonicznych dla danego kręgu kulturowego postaci zwierzęcych bez poświęcenia uwagi ich „zwierzęcemu” aspektowi, naturalnym wydaje się, że wystąpienie ηH i $\eta \Theta$ musi wiązać się z jakąś formą retellingu. Bazuje bowiem na wiedzy czytelnika odnośnie innego gatunku lub nurtu literackiego, dzięki czemu w ramach samego utworu możliwe jest redukcjonowanie opisów postaci w ramach łatwej kontekstualizacji dzieła. W praktyce, porównując tenże model z bajką ezopową lub *anansi tori*, to, czego brakuje, to właśnie nawiązanie do zwierzęcości postaci zwierzęcej inne niż tylko wspomnienie, że bohater należy do danego gatunku zwierzęcia. Niemniej zwierzęcość ta nie odgrywa żadnej roli, niż jedynie przenoszenie znaczenia symbolicznego, motywowanie postaw powiązanych ze stereotypami. Wariant ten w tejże wizji wydaje się być zatem optymalnym wyborem dla twórczości postmodernistycznej, związanej właśnie z retellingiem, stałym poszukiwaniem powiązań motywów i wzajemnych relacji różnych literatur. Typ CC wyklucza także badanie w ramach postulatów zoopoetyki ze względu na marginalizację udziału aspektu zwierzęcego w prezentowanych postaciach zwierzęcych. Niemniej nie każdy retelling będzie realizował ten wariant.

Co ważne, obecność omówienia tego wariantu w korpusie badawczym, choć powierzchownie zbyteczna pod kątem ustanowienia opisanych w poprzednich rozdziałach strategii, w kontekście całości rozprawy jest konieczna. Przy analizie możliwych wariantów relacji antropomorfizacji do narracji i focalizacji wykazałem, iż niektóre w nich będą pojawiały się rzadziej lub ich istnienie jest w ogóle wątpliwe, m.in. ze względu na obecność innych terminów literaturoznawczych, które równie dobrze służyłyby opisaniu postaci hybrydowych łączących cechy ludzkie i zwierzęce (teriantropomorficzność, animalizacja itd.). Niniejszy ekskurs oraz omówiony przykład są wyrazem świadomości istnienia tekstów w literaturze

niderlandzkiej, które popierają zastosowanie proponowanego modelu analitycznego także względem, zdaje się, najrzadziej występujących typów i wariantów antropomorfizacji. W dalszej części pracy przedstawione zostaną wnioski wynikające z przeprowadzonych w rozprawie analiz.

7.

Zakończenie

Niniejsza monografia początkowo miała mieć nieco inne cele i strukturę. Głównym obiektem zainteresowania miały być szeroko rozumiane funkcje, jakie antropomorficzne zwierzęta wypełniają w niderlandzkiej literaturze pięknej. Stawiałem przy tym tezę, iż zarówno antropomorfizacja, jak i funkcja zwierzęcia będą ewoluowały na przestrzeni XIX, XX i XXI wieku. Jak wykazały to jednak analizy – tak nie jest. W każdym z badanych wieków można wskazać przykłady dzieł, które reprezentują główne strategie realizacji antropomorfizacji w relacji do konkretnych poziomów narracji.

W związku z faktem, iż zdaniem było wykazanie zmian w historii literatury, inna była struktura wywodu. Początkowo wszystkie dzieła chciałem omawiać w układzie w pełni chronologicznym, bez podziału na konkretne strategie. Dopiero po przeprowadzeniu szczegółowej analizy wszystkich dzieł wybranych do korpusu możliwe było wskazanie najważniejszego wniosku – antropomorfizacja nie podlega ewolucji na przestrzeni wieków. Wtedy też stanąłem przed pytaniem – co rzeczywiście przedstawiają zebrane dane? Jasne stało się, że zaproponowany w rozdziale 2 model w praktyce stał się idealnym narzędziem nie do wskazania przemian, ale konkretnych grup wariantów (a dalej i strategii), dzięki którym antropomorfizacja może zaistnieć. Próbując znaleźć powiązanie między utworami, w których wykorzystane zostały te same warianty, udało mi się ustanowić trzy główne strategie antropomorfizujące.

Zarówno w monografii w obecnym jej kształcie, jak i w pierwotnym założeniu miało dojść do pewnej dekonstrukcji powszechnie stosowanych

konceptów związanych z antropomorfizacją. Model w rozdziale 2 sprowadza bowiem zarówno narratologię, jak i postrzeganie postaci o elementach ludzkich i zwierzęcych przez współczesne nurty posthumanistyczne do ich najbardziej podstawowych składowych. Następnie dokonuję z jego pomocą syntezy konceptów narratologicznych oraz poetyki antropomorfizacji, aby stworzyć warianty, a dalej strategię – już na podstawie analizowanych utworów. W momencie krytycznym badania, tj. właśnie wtedy, gdy okazało się, że pierwotnie zakładana teza nie może zostać potwierdzona, proces badawczy został odwrócony. Dopiero spoglądając przez pryzmat dzieł analizowanych na poszczególne typy i warianty antropomorfizacji, mogłem przejść (potocznie mówiąc, „od szczegółu do ogółu”, aby znowu wrócić „od ogółu do szczegółu”) do wniosku i głównego pytania w pracy w formie obecnej – jak antropomorfizacja jest realizowana i jakie istnieją strategie narracyjne doprowadzające do danego obrazu antropomorficznego zwierzęcia.

W początkowej fazie badania dużym wyzwaniem była także prezentacja wyników. Korpus badawczy składać się miał z ponad 200 utworów prozatorskich, w których analizie podlegać miało każde zwierzę w nich występujące. Dalej jednak, obserwując, iż jest to cel niemożliwy do zrealizowania w ramach jednej monografii, sporządziłem tabelę, w której wskazywałem wszystkie gatunki zwierząt obecnych w korpusie w pierwszej jego wersji jako forma badania ilościowego. Z perspektywy czasu logiczne jest, że tak obszerna tabela byłaby nieczytelna, jeśli chodzi o opracowanie wyników, a z drugiej strony (pod kątem edytorskim) trudna do przedstawienia w formie wizualnej w samej książce. Stąd też, godząc się z pewną niemocą ludzką i ograniczeniami badawczymi, postanowiłem zredukować korpus do dzieł najbardziej reprezentatywnych. Niemniej celem nie było stworzenie kompendium zbierającego całościowo historii antropomorfizacji postaci zwierzęcej w literaturze niderlandzkiej, lecz pokazanie strategii antropomorfizacji zwierząt na podstawie dzieł, które te strategie rzeczywiście zawierają. Nie planowałem określić, które ze strategii są najbardziej popularne, najczęściej występujące w danym wieku, lecz jakie są w ogóle możliwe w realizacji.

Zaprezentowane zostały trzy strategie tworzenia postaci antropomorficznej w oparciu o model opracowany w rozdziale 2, bazujący na

metodologii narratologicznej Mieke Bal. Strategiom tym nadałem konkretne nazwy: subiektywna antropomorfizacja (rozdział 4), uwiarygodniona antropomorfizacja (rozdział 5), antropomorfizacja przez kontrast (rozdział 6). Każda ze strategii w praktyce jest zbiorem wariantów relacji antropomorfizacji i typu narracji/fokalizacji. Grupując podobne warianty lub warianty takie, które występowały najczęściej obok siebie w ramach jednego utworu, możliwe było wyciągnięcie wniosków, iż obserwowalne są właśnie trzy ścieżki poetyki utworu, w ramach których powstaje antropomorfizacja zwierzęcia lub innego nie-ludzkiego bytu/obiektu.

Subiektywna antropomorfizacja (wariant βB) opiera się zawsze na właśnie subiektywnym opisie danego bytu przez narratora, który – czy to przez konwencję gatunkową dzieła, czy przez manipulowanie perspektywą w utworze – ogranicza focalizację świata przedstawionego do swojej subiektywnej wizji. Utwory te skupiają się na osobistym odbieraniu i przeżywaniu świata, czego czytelnik jest w pełni świadom ze względu na brak obiektywnego narratora w utworze. Przez to też ów odbiorca również świadom jest, że zarówno antropomorfizacja, jak i inne elementy nadnaturalne, choć stanowią świat, z którym czytelnik obcuje, mogą być wynikiem właśnie tego subiektywizmu widocznego w narracji (wyobrażone perspektywy i dialogi ze zwierzętami). Taka antropomorfizacja pozwala na stworzenie postaci zwierzęcej, której rolą jest przede wszystkim nauczanie czegoś czytelnika, pokazanie mu na przykładzie słabości zwierzęcia (lub człowieka) wad ludzkości (czy też przestrzeni do rozwoju). Co ważne, zwierzę w tej strategii zawsze zachowuje cielesność zwierzęcą.

W uwiarygodnionej antropomorfizacji (warianty αB , αA) główną rolę odgrywa obecność narratora zewnętrznego. Podobnie jak w poprzedniej strategii, postać pozostaje fizycznie w ciele zwierzęcia oraz możliwe jest przedstawienie jej myśli i słów w formie dialogów, jednak w tym wypadku czytelnik nie obcuje już jedynie z subiektywnym przedstawieniem takich wydarzeń. W utworze obecność antropomorfizacji jako integralnego elementu świata przedstawionego waliduje narrator zewnętrzny, który stanowić ma potwierdzenie obiektywnego, a zatem i wiarygodnego charakteru tejże antropomorfizacji. Niemniej znaczna część narracji również prowadzona będzie w sposób subiektywny, przede wszystkim przez wykorzystanie przez

narratora zewnętrznego fokalizacji różnych postaci obecnych w utworze. Możliwe jest także, iż choć w utworze wystąpi narracja postaci, będzie ona na tyle przykryta faktami zaczerpniętymi z nauk przyrodniczych i społecznych, że czytelnik odniesie wrażenie obcowania z narratorem zewnętrznym, przekazującym obiektywną prawdę. Tak powstała antropomorfizacja będzie bardziej wiarygodna dla czytelnika, gdyż wytworzona zostaje iluzja spójności świata przedstawionego. Postacie zwierzęce związane z tą strategią nierzadko są również bardzo podobne do zwierząt znanych odbiorcy z jego obserwacji, a antropomorfizacja służy przedstawieniu domniemyanych myśli czy odczuć zwierząt.

Antropomorfizacja przez kontrast (warianty $\gamma\Gamma$, $\gamma\Delta$, $\delta\Gamma$, $\delta\Delta$) jest strategią bardzo szeroko wykorzystywaną w literaturze niderlandzkiej. Do tej części analizy udało się zgromadzić zdecydowanie najwięcej materiału badawczego, a to też za sprawą faktu, jak szerokie są możliwości stworzenia postaci w ramach tejże strategii. W niej również wykorzystany zostaje narrator zewnętrzny jako forma obiektywizacji świata – z tą jednak różnicą, iż o wiele częściej obserwujemy w niej również wykorzystanie fokalizacji zewnętrznej jako maksymalnej formy utwierdzenia czytelnika, iż antropomorfizacja faktycznie stanowi nierozzerwalny, integralny fragment świata przedstawionego. Przez to też fokalizacja postaci doprowadzająca do pogłębienia antropomorfizacji nie jest rozpatrywana jako subiektywna antropomorfizacja, lecz potwierdzenie przez postacie tego, co czytelnik otrzymuje od narratora i fokalizatora zewnętrznego. Co więcej, dopiero w tej strategii możemy jasno mówić o nawiązaniu w kreacji zwierzęcej postaci antropomorficznej do motywów bajkowych. Często bowiem zwierzęta mimo swojej zwierzęcej powłoki będą wykonywały czynności zgoła ludzkie, poznamy ich rozbudowane myśli i uczucia, mając przy tym pewność (nadal w ramach iluzji zawierzenia niewiary), iż w ramach świata przedstawionego są one wiarygodne – prawdziwe. Dopiero w tej strategii powstaje przestrzeń na wiarygodną fokalizację i narrację zwierzęcą.

Ostatnim omawianym w badaniu zagadnieniem był ekskurs w rozdziale 7, gdzie przedstawiłem dość nietypowy wariant antropomorfizacji. W ramach analizy retellingu bajki o pająku Anansim zaprezentowałem warianty, w których typ antropomorfizacji zakładał wykorzystanie postaci

zwierzęcej, nawiązującej do zwierzęcia realnego jedynie pośrednio. Jako forma postmodernistycznego przeobrażenia-adaptacji formy bajkowej, w której to zwierzę i tak zostanie znacznie pozbawione opisu zewnętrznego na rzecz znaku-symbolu w postaci ogólnej nazwy gatunku zwierzęcia w jego imieniu, zakładała ona znajomość u czytelnika odniesień do kultury opowiadania bajek w Surinamie. Przez to w utworze nie pojawiły się znaczące wzmianki o zwierzęcości postaci antropomorficznych, choć te jasno otrzymują nazwy-symbole zwierzęce i wykorzystują symbolikę oraz schematy fabularne znane z bajek zwierzęcych Surinamu, Karaibów i Afryki. Zwierzęcość postaci antropomorficznych zostaje zawieszona w nienazwanej „chmurze” (chronotopie), do której czytelnik musi sięgnąć, aby zrozumieć, iż zgoła pozbawione zwierzęcości postacie rzeczywiście są zwierzętami, jednak maksymalnie zredukowanymi przez antropomorfizację do postaci ludzkiej.

Jeden z typów antropomorfizacji (a zatem żaden ze związanych z nim wariantów) nie znalazł w pracy szerokiego omówienia. Mam tutaj na myśli typ CZ – ten, w którym postać otrzymuje ciało ludzkie, lecz w zachowaniach i sposobie myślenia (w tym podejmowania decyzji) dominuje zwierzęcość (chaos, naturalność, irracjonalność, nawiązania do symboliki zwierzęcej z tym związanej itd.). W tej kwestii pozostaję przy stwierdzeniu z rozdziału 2 niniejszej monografii. Tam właśnie, przedstawiając model teoretyczny, zasugerowałem, iż taka forma antropomorfizacji w praktyce nie różni się niczym od teriantropomorfizacji (zoomorfizmu, animalizacji człowieka). Ta zaś nie jest bezpośrednio przedmiotem moich rozważań, w związku z czym została pominięta w analizach w kolejnych rozdziałach. Niemniej w żadnym stopniu nie neguję istnienia tego zjawiska jako zajmującego i znaczącego dla literaturoznawstwa. Przemiana człowieka w zwierzę, hybrydy ludzko-zwierzęce, nadnaturalne istoty mitologiczne i fantastyczne, dziki (ubestwiony) człowiek czy też projekcja zwierzęcości na grupy kolonizowane – wszystkie te motywy literackie mogą bezsprzecznie stanowić interesujący przedmiot badawczy w ramach dalszego korzystania z przedstawionego w monografii modelu, tym razem mając na celu wykazanie strategii narracyjnych dążących do przedstawienia postaci teriantropomorficznej. Ślady tego typu można odnaleźć chociażby w *Minoes* Annie M.G. Schmidt, wykazanej w liście na końcu publikacji.

Wraz z ustaleniem strategii i wariantów bardziej lub mniej typowych dla utworów prozatorskich ukazuje się jeszcze jeden wniosek, który być może nie wybrzmiał wystarczająco mocno. Antropomorfizacja jest zjawiskiem niejednorodnym. Przedstawiony tu model służy jedynie próbie uchwycenia tej różnorodności, która zdecydowanie postrzegana powinna być jako spektrum barw, nie zaś szuflady, z których (lub do których) można korzystać przy opisywaniu całości poetyki utworu. Jak zaznaczałem wielokrotnie, może się stać tak, iż w danej fabule będzie można zaobserwować mnogie sposoby przedstawiania postaci antropomorficznej – zarówno ze względu na perspektywy (fokalizacje) różnych agensów narracyjnych, jak i ich przekonania i/lub podejście względem (innych) aktorów w wydarzeniach. Każdorazowo przy analizie strategii antropomorfizacji występującej w utworze należy wziąć pod uwagę wszystkie możliwe pryzmaty, projekcje i wyobrażenia wynikające z różnych płaszczyzn narracyjnych.

Spektrum antropomorfizacji zależne jest także i od możliwości zawieszenia niewiary. Wybór strategii i/lub wariantów musi odbywać się zgodnie z konwencjami gatunkowymi utworów. W innym wypadku czytelnik nie zdoła nawiązać paktu niewiary z utworem, narratorem i autorem, w efekcie doprowadzając do nieczytelności komunikatu. Jeżeli zdarzyłoby się, iż dana formuła antropomorfizacji nie byłaby spójna z konwencją gatunkową lub oczekiwaniami czytelnika, może zostać odebrana jako zbędna, zaburzająca odczyt bądź (nieintencjonalnie) śmieszna. To oczywiście również może stanowić narzędzie poetyki – zwłaszcza w utworach postmodernistycznych. Niemniej, jak wynika z obserwacji, antropomorfizacja jako element świata przedstawionego musi być równie wiarygodna, jak i pozostałe jego składowe. Stąd też wniosek, iż antropomorfizacja jest ściśle zależna od narracji (i odwrotnie) pod kątem wzajemnej wiarygodności.

Czytelnik zapoznający się z analizami przedstawionymi w monografii może mieć wrażenie, iż dominuje w niej kwestia antropomorfizacji: rozdzielania różnych jej przejawów, segregacja i wytaczanie strategii. Stanowczo chciałbym zwrócić uwagę na fakt, iż te wszystkie działania nie byłyby możliwe bez przeprowadzenia analizy narratologicznej ze szczególnym uwzględnieniem postulatów badawczych *close reading*. To bowiem właśnie dzięki wskazówkom Bal możliwe było zagłębienie się w utwory – ich niuanse

narracyjne i różnice z focalizacji, zwłaszcza we fragmenty poświęcone antropomorfizacji postaci zwierzęcych. Bez wyszczególniania narratorów i focalizatorów niemożliwe byłoby tak szczegółowe określenie zależności istoty antropomorfizowanej od instancji antropomorfizującej.

Zdecydowanie wartością dodaną w analizie było odniesienie się do różnych postaw badawczych związanych z nurtem *animal studies*: ekokrytyki, zookrytyki i zoopoetyki. Przyjmując różne, nieantropocentryczne postawy względem postrzegania i przedstawienia zwierząt w literaturze, podchodziłem do prowadzonych badań ze zdecydowanie większą uwagą wobec kwestii etologii zwierzęcej. Szczególnie pomocna w określeniu antropomorfizacji była zoosemiotyka, która niejednokrotnie pozwalała skupić uwagę na komunikatach, jakie zwierzę może wysyłać do człowieka lub innych zwierząt. Antropomorfizacja z oczywistych przyczyn najłatwiej przejawia się przez przypisanie zwierzęciu zdolności mowy lub przez ukazanie jego myśli z pomocą języka ludzkiego. Niemniej, jak zaobserwowaliśmy na przykładzie prowadzonych analiz, zabieg ten zupełnie nie wyklucza wprowadzenia wątków zoosemiotycznych (ale także eko-, zookrytycznych, zoopoetycznych). Niejednokrotnie okazywało się nawet, iż bez tejże antropomorfizacji aspekty ekologiczne czy welfarystyczne nie byłyby tak wyraźne i dosadne. Stąd też antropomorfizacja nie wyklucza jednoznacznie prozwierzęcej/proekologicznej roli utworu literackiego. Choć może być postrzegana przez nurty posthumanistyczne jako anomalia względem opisywania zwierząt jako realnych, nadal zdecydowanie stanowi wartość dodaną względem realizacji postulatów pozanaukowych tychże nurtów.

Oczywiście możliwe byłoby wykorzystanie innych metod badawczych, chociażby metodologii postkolonialnej, miejscami przywoływanej w monografii. Niemniej inne metody niż narratologia mogłyby być same w sobie niewystarczające dla celu badawczego, stąd też dopełnienie narratologii zoopoetyką, zookrytyką i ekokrytyką. Określenie możliwe obiektywnie strategii antropomorfizacji wymaga użycia narzędzi, które dają choćby pozory tejże obiektywności (mając nadal na uwadze świadomość niebezpieczeństwa związanego z subiektywnością korpusu badawczego). Taką też metodą jest narratologia wyrastająca ze strukturalizmu, postrzegającego utwór przede wszystkim w ramach autonomicznego tekstu, kategoryzując

różne występujące w nim elementy narracyjne jako stałe lub opcjonalne, choć nadal możliwe do przewidzenia składowe. W pewnym stopniu jest to zadaniem karkołomnym, skupiającym się na próbie nadania nazw i „etykiet” elementom poetyki licznym, często bardzo różnym pod wieloma względami utworom literackim. Niemniej ta iluzja możliwości określenia w literaturze czegoś w pełni obiektywnie zdaje się konieczna chociażby pod kątem dalszego prowadzenia badań nad literaturą (tworzenie terminologii i refleksja teoretyczna). Taki też był cel – określając strategie antropomorfizacji oraz nadając im konkretne nazwy, badacze są w stanie jaśniej opisywać zjawiska poetyckie zachodzące w ramach danego utworu.

Należy także podkreślić, iż antropomorfizacja jest zjawiskiem niejednorodnym także właśnie pod kątem jej przedmiotu i celu. Traktuje bowiem nie tylko o człowieku lub zwierzęciu (bądź innym obiekcie podlegającym procesowi antropomorfizacji), lecz o obydwu z nich. Antropomorfizacja nie może zająć, jeśli te dwa czynniki, ludzki i pozaludzki (jakkolwiek definiowane przez różne filozofie, postawy, symbole i stereotypy), nie spotykają się. To, w jakim stopniu te dwa światy się spotkają – który z nich będzie bardziej wyraźny w kreacji postaci – zależne jest oczywiście od celu i/lub roli aktora. Niemniej obcując z tymże aktorem, tak czytelnik, jak i badacz zdecydowanie musi być świadom dualności natury tego bytu. Skupienie interpretacji jedynie na jednym aspekcie – ludzkim lub pozaludzkim – zawsze będzie prowadziło do braków interpretacyjnych. W końcu wprowadzenie zabiegu antropomorfizacji również jest komunikatem ze strony autora, który ma swój konkretny cel. To, jaki on będzie, zależy natomiast rzeczywiście od całości fabuły i realizowanej w niej narracji.

Jestem oczywiście świadomy, że w pewnym stopniu prezentowany model może wydawać się bardzo ograniczony, praktyczny jedynie w kwestii badania zwierząt, z góry sugerujący istnienie konkretnych nurtów (strategii) antropomorfizacji. Tak jednak nie jest. Zaproponowane kategoryzacje typów, wariantów i strategii antropomorfizacji prawdopodobnie można ułożyć w zupełnie inny sposób, tym bardziej jeśli wprowadzone zostałyby różne metody pomocnicze lub odmienne subiektywne kategorie podziału badanych utworów. Być może w analizie obierającej za korpus badawczy inny zakres utworów (np. badający zupełnie inny krąg kulturowy literatury)

warianty antropomorfizacji występowałyby w zupełnie różnych grupach i z różną intensywnością. Założyć można jedynie (albo aż), iż prezentowany model oraz wyniki płynące z analiz mają zastosowanie przynajmniej dla literatury europejskiego kręgu kulturowego. Co warto zaznaczyć, nie istnieje wiele innych modeli teoretycznych, które pomogłyby w literaturoznawstwie ustalić naturę antropomorfizacji w utworach fabularnych.

Model ten jako narzędzie może być także z pewnością użyty do badania innych istot antropomorficznych w utworach pisanych prozą. Schemat tworzenia postaci wydaje się bowiem bardzo podobny niezależnie od tego, jaki byt miałby być antropomorfizowany. Elementy ludzkie wprowadzane byłyby na poziomie ciała lub zachowania, zaś poziomy narracji opisane przez Bał nadal pozostawałyby takie same. Jedynie strategie byłyby najpewniej inne – zależne właśnie od tego, jaki byt byłby antropomorfizowany. Potwierdzenie tego założenia również może stanowić ciekawe pole badawcze.

Oczywiście przy adaptowaniu modelu do badania innych bytów antropomorficznych stosowne byłoby także jaśniejsze określenie typów antropomorfizacji. W monografii stosowałem oznaczenie Z w celu określenia, iż dany element (ciało lub zachowanie) zawiera większe natężenie cech zwierzęcych niż ludzkich. W przypadku antropomorfizowania innego bytu można zmienić ten symbol, aby odpowiadał nazwie bytu, dzięki czemu prowadzone analizy będą jaśniejsze dla czytelnika. Przykładowo – jeśli antropomorfizowane byłyby samochody, zamiast litery Z mogłaby pojawić się litera S.

Aby udowodnić tę uniwersalność modelu, chciałbym przeprowadzić jeszcze jedną, ostatnią już analizę. Być może będzie to postać mniej typowa, a nawet sporne byłoby określenie tegoż przedmiotu postacią (choć z pewnością „aktorem”). Antropomorfizację przedmiotu obserwujemy bowiem chociażby w przypadku noweli *Ser* (*Kaas*) flamandzkiego pisarza Willema Elsschota (1882-1960) z 1933⁵³⁰ (polskie wydanie w 2013)⁵³¹, w której antropomorfizowany jest właśnie tytułowy ser.

Choć ser wielokrotnie przywoływany zostaje w utworze przede

⁵³⁰ W. Elsschot, *Kaas*, Amsterdam 1991.

⁵³¹ Idem, *Ser*, tłum. R. Turczyn, Warszawa 2013.

wszystkim jako element charakteryzujący profesję, miejsca czy przedmioty wokół narratora, możliwe jest także wskazanie jednego cytatu, w którym antropomorfizacja produktu mlecznego jawi się w sposób aż nazbyt oczywisty (a zdziwienie powinno dziwić, że w fabule, w której ser występuje tak często, jest to tylko jeden *passus* z wyraźną antropomorfizacją). W przekładzie polskim czytamy: „[...] a tymczasem mój ser czeka niecierpliwie na otwarcie piwnicy”⁵³². Narracja w tym cytacie, jak i w dominujących fragmentach dzieła, prowadzona jest z perspektywy NPFP. Antropomorfizacja tutaj zastosowana to w oczywisty sposób subiektywne przedstawienie świata, względem którego czytelnik nie ma wątpliwości, iż ser w nim opisany jest takim samym serem, z jakim i on obcuje na co dzień. Stąd też równie oczywistym zdaje się, iż antropomorfizację wykorzystano nie jako chwilowe zatracenie zdrowego rozsądku narratora czy wkroczenie do świata fantazji. Jej obecność stanowi wynik pieszczotliwego traktowania sprzedawanego przez narratora-postać produktu (choć oczywiście w formie metafory).

W wypadku powyższego *passusu* mamy zatem do czynienia z antropomorfizacją typu ZZ (lub SS, jeśli oznaczmy „serowość” literą „S”), a biorąc pod uwagę sposób narracji – wariant βB, czyli i identyczną strategię, co opisaną w rozdziale 3. Skoro zatem możliwe jest określenie postaci/przedmiotu niebędącego zwierzęciem tymi samymi terminami i ramami, co w przypadku modelu analizy przygotowanego względem zwierząt antropomorficznych, można założyć, iż jest on uniwersalnym narzędziem, które może posłużyć do analizy także innych rodzajów antropomorficznych postaci i obiektów. Dzięki temu możliwe będzie w sposób bardziej szczegółowy opisanie i przedstawienie przez badaczy świata przedstawionego w utworze, a przede wszystkim świadome wyciągnięcie nauk z tego, co antropomorfizacja jako zabieg poetycki niesie ze sobą na poziomie aksjologicznym. Zadaniem antropomorfizacji jest bowiem przedstawienie przede wszystkim wad i przywar ludzkich oraz nauczanie człowieka przez przykłady, wskazując mu właściwe ścieżki postępowania, korzystne postawy etyczne czy – najprościej mówiąc – pokazując, jak żyć w pełni jako człowiek.

⁵³² Ibidem, s. 78.

Bibliografia

- Aerts E., *Felix als huisdier of ondie? – De relatie tussen mens en kat in middeleeuwen en nieuwe tijd*, „Tijdschrift voor Geschiedenis” 2012, nr 125, s. 488-503.
- Agamben G., *The Open: Man and Animal*, Stanford University Press, Stanford 2014.
- Antwerpen Departement Germaanse Filologie, *“Floere het Fluwijn” van Ernest Claes vergeleken met de dierenverhalen van Hermann Löns*, Antwerpen 1997.
- B. A., *Algemeen letterkundig lexicon*, https://www.dbnl.org/tekst/dela-012alge01_01/ (dostęp: 11.10.2021).
- B. A., *Antropomorfisme*, [w:] *Algemeen letterkundig lexicon*, DBNL 2012, https://www.dbnl.org/tekst/dela012alge01_01/dela-012alge01_01_03408.php (dostęp: 19.10.2022).
- B.A., *Antropomorfizacja*, [w:] *Słownik Języka Polskiego PWN*, <https://sjp.pwn.pl/sjp/antropomorfizacja;2550250.html> (dostęp: 19.10.2022).
- B.A., *Antropomorfizm*, [w:] *Wielki Słownik Języka Polskiego*, <https://wsjp.pl/haslo/podglad/101708/antropomorfizm/5257492/metafora> (dostęp: 19.10.2022).
- B.A., *Biografie Mike Jansen*, [w:] „Mike Jansen. SF/F/H schijver”, <http://www.meznir.info/over/> (dostęp: 11.09.2022).
- B.A., *Czytanie na wystawie | Jacques Derrida „Zwierzę, którym więc jestem”, „Muzeum Warszawskiej Pragi”*, <https://muzeumpragi.pl/wydarzenia/czytanie-wystawie-jacques-derrida-zwierz-ktorym-wiec/> (dostęp: 22.01.2022).

- B.A., *Dierendicht*, [w:] red. L. Bernaerts et al., *Algemeen letterkundig lexicon*, online: https://www.dbnl.org/tekst/dela012alge01_01/dela012alge01_01_00676.php (dostęp: 14.03.2023).
- B.A., *Dierenepiek*, [w:] red. L. Bernaerts et al., *Algemeen letterkundig lexicon*, online: https://www.dbnl.org/tekst/dela012alge01_01/dela012alge01_01_00677.php (dostęp: 14.03.2023).
- B.A., *Dierenroman*, [w:] red. L. Bernaerts et al., *Algemeen letterkundig lexicon*, online: https://www.dbnl.org/tekst/dela012alge01_01/dela012alge01_01_00679.php (dostęp: 14.03.2023).
- B.A., *Dierenverhaal*, [w:] red. L. Bernaerts et al., *Algemeen letterkundig lexicon*, https://www.dbnl.org/tekst/dela012alge01_01/dela012alge01_01_00681.php (dostęp: 07.05.2021).
- B.A., *Dierenverhalen*, [w:] *Syllabus Literaire Begrippen*, <https://www.encyclo.nl/Media/Syllabus-literaire-begrippen.php> (dostęp: 07.05.2021).
- B.A., *Floere het fluwijn*, [w:] *DBNL*, https://www.dbnl.org/zoek/solr/index.php?zoek=floere+het+fluwijn&prefilter=&subform_values=&f_id= (dostęp: 03.05.2023).
- B.A., *Jeugdliteratuur*, [w:] *Algemeen letterkundig lexicon*, DBNL 2012, https://www.dbnl.org/tekst/dela012alge01_01/dela012alge01_01_00899.php (dostęp: 24.07.2021).
- B.A., *Liternatuur*, [w:] *Universiteit Utrecht*, <https://liternatuur.sites.uu.nl/> (dostęp: 22.01.2022).
- B.A., *Palgrave Studies in Animals and Literature*, [w:] *Palgrave Macmillan*, <https://www.palgrave.com/gp/series/14649> (dostęp: 20.09.2020).
- B.A., *Personificatie*, [w:] *Algemeen letterkundig lexicon*, DBNL 2012, personificatie Algemeen letterkundig lexicon – DBNL (dostęp: 12.03.2023).
- B.A., *Routledge Human-Animal Studies Series*, <https://www.routledge.com/Routledge-Human-Animal-Studies-Series/book-series/RASS> (dostęp: 07.05.2021).
- B.A., *Syllabus Literaire Begrippen*, <https://www.encyclo.nl/Media/Syllabus-literaire-begrippen.php> (dostęp: 07.05.2021).
- B.A., *Waarom zeggen wij "ons kikkerlandje"*, [w:] *Rijmon*, <https://www.rijnmond.nl/nieuws/137955/waarom-zeggen-wij-ons-kikkerlandje> (dostęp: 30.07.2022).

- B.A., *Zoophilologica. Polish Journal of Animal Studies*, „Uniwersytet Śląski. Czasopisma Naukowe”, <https://www.journals.us.edu.pl/index.php/ZOOPHILOLOGICA> (dostęp: 20.09.2020).
- Bachtin M.M., *Czas i przestrzeń w powieści*, tłum. J. Faryno „Pamiętniki Literacki” 1974, nr 65 (4), s. 273-311.
- Bakke M., *Studia nad zwierzętami : od aktywizmu do akademii i z powrotem?*, „Teksty Drugie” 2011, nr 129 (3), s. 193-204.
- Bal M., *Narratologia. Wprowadzenie do narracji*, red. E. Kraskowska, tłum. E. Rajewska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012.
- Barcz A., *Realizm ekologiczny. Od ekokrytyki do zookrytyki w literaturze polskiej*, Śląsk, Katowice 2016.
- Barcz A., *Wprowadzenie do zookrytyki (teorii zwierzęcych narracji)*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2015, nr 6, s. 142-159.
- Barcz A., Dąbrowska M. (red.), *Zwierzęta, gender, kultura. Perspektywa ekologiczna, etyczna i krytyczna*, E-naukowiec, Lublin 2014.
- Beets N., *Een beestenspel*, [w:] *Camera Obscura*, Erven F. Bohn, Haarlem 1871, s. 13-18.
- Bel J., *Bloed en rozen. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1900-1945*, Prometheus, Amsterdam 2018.
- Berg W. van den, Couttenier P., *Alles is taal geworden. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1800-1900*, Bert Bakker, Amsterdam 2016.
- Bernaerts L. et al. (red.), *Algemeen letterkundig lexicon*, https://www.dbnl.org/tekst/dela012alge01_01/dela012alge01_01_00681.php (dostęp: 07.05.2021).
- Bernaerts L. et al., *The Storied Lives of Non-Human Narrators*, „Narrative” 2014, nr 22 (1), s. 68-93.
- Bettelheim B., *Het nut van sprookjes*, Servire Uitgevers, Cothen 1993.
- Bibeb, *Bibeb & VIP'S*, Polak & Van Gennep, Amsterdam 1965.
- Bińczyk E., *Epoka człowieka. Retoryka i marazm antropocenu*, PWN, Warszawa 2018.
- Bordewijk F., *Bint*, „De Gemeenschap” 1934, nr 10, s. 441-452.
- Bordewijk F., *Kritisch proza*, Bzztôh, Den Haag 1982.
- Bork G.J. van, Vries G.J. de, Verkuijsse P.J., *Literatuur nieuws*, „Literatuur” 1992, nr 9, s. 166-175.

- Bork G.J. van (red.), *Eeden, Frederik van*, [w:] *Schrijvers en dichters (dbnl biografieënproject I)*, online: https://www.dbnl.org/tekst/bork001schr01_01_0297.php, G.J. van Bork – DBNL (dostęp: 04.05.2023).
- Boven E. van, Dorleijn G., *Literair mechaniek. Inleiding tot de analyse van verhalen en gedichten*, Uitgeverij Coutinho, Bussum 2018.
- Brems H., *Altijd weer vogels die nesten beginnen. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1945-2005*, Bert Bakker, Amsterdam 2016.
- Brzostowska-Tereszkiewicz T., *Ewolucje teorii. Biologizm w modernistycznym literaturoznawstwie rosyjskim*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2011.
- Burzyńska A., *Semiotyka*, [w:] A. Burzyńska i M. P. Markowski (red.), *Teorie Literatury XX wieku. Podręcznik*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2007, s. 231-278.
- Campbell G.L. (red.), *The Oxford Handbook of Animals in Classical Thought and Life*, Oxford University Press, Oxford 2014.
- Campbell G.L., *Introduction*, [w:] G.L. Campbell (red.) *The Oxford Handbook of Animals in Classical Thought and Life*, Oxford University Press, Oxford 2014, s. XV-XIX.
- Carey B., Greenfield S., Milne A. (red.), *Birds in Eighteenth-Century Literature. Reason, Emotion, and Ornithology, 1700-1840*, Palgrave Macmillan, Cham 2020.
- Cieślak-Sokołowski T., *Powroty do close reading we współczesnych lekturach literatury XX wieku*, „Er(r)go. Teoria–Literatura–Kultura” 2017, nr 23 (1), s. 37-48.
- Claes E., *Floere het fluwijn*, [w:] *Omnibus*, Uitgeverij Wereldbibliotheek, Antwerpen 1970, s. 139-173.
- Claes E., *Van Floere en andere dieren*, Davidsfonds / Literair & Ernest Claesgenootschap, Leuven 2008.
- Coetzee J.M., *The Lives of Animals*, Princeton University Press, Princeton 1999.
- Coillie J. van et al. (red.), *Lexicon van de jeugdliteratuur*, Martinus Nijhoff, Groningen 1988, https://www.dbnl.org/tekst/coil001lexi01_01/lvdj00261.php (dostęp: 22.01.2022).

- Coleridge S.T., *Biographia Literaria*, red. A. Roberts, Edinburgh University Press, Edinburgh 2014.
- Dąbrowka A., *Słownik pisarzy niderlandzkiego obszaru kulturowego*, Wydawnictwo „Wiedza Powszechna”, Warszawa 1999.
- Dekkers M., *Het Walvismeer. Op de bres met Greenpeace*, Meulenhoff, Amsterdam 1990.
- Derrida J., *The Animal that Therefore I Am*, Fordham University Press, New York 2008.
- Doedens A., Kortlever Y., Mulder L., *Geschiedenis van Nederland. Het verhaal van prehistorie tot heden*, Walburg Pers, Zutphen 2020.
- Donicie A., *Iets over de taal en de sprookjes van Suriname*, „De West-Indische Gids” 1952, nr 33, s. 153-173.
- Dowlaszewicz M., *Diabeł w legendzie. Wyobrażenie diabła antropomorficznego w średniowiecznej literaturze niderlandzkiej*, Oficyna Wydawnicza ATUT, Wrocław 2020.
- Driscoll K., E. Hoffmann, *Introduction: What Is Zoopoetics?*, [w:] red. K. Driscoll, E. Hoffmann, *What Is Zoopoetics? Texts, Bodies, Entanglement*, Palgrave Macmillan, Cham 2018, s. 1-14.
- Dubelaar C.N., *Negersprookjes uit Suriname*, „Neerlands Volksleven” 1972, nr XXII z. 3/4, s. 6-66.
- Duin L. van, *Hoe Kwaku Ananse met zijn tijd meeging en toch zichzelf bleef Over functieverandering van de Anansi-verhalen door migratie*, „Literatuur zonder leeftijd” 1994, nr 8, s. 14-36.
- Eco U., *Sześć przechadzek po świecie fikcji*, tłum. J. Jarniewicz, Wydawnictwo Znak, Kraków 1996.
- Eeden F. van, *De Kleine Johannes*, Mouton, Den Haag 1892.
- Eeden F. van, *Mały Janek*, tłum. F.L. Lubodziecka, Biblioteka Dzieł Wyborowych, Warszawa 1904.
- Elsschot W., *Kaas*, Querido's Uitgeverij, Amsterdam 1991.
- Elsschot W., *Ser*, tłum. R. Turczyn, PIW, Warszawa 2013.
- Fens K., *Korte analyse 'De hond in het lege huis'*, „Merlyn” 1965, nr 3, s. 237-242.
- Fens K., *Het essay*, [w:] red. K. Fens, H.U.J. d'Oliveira i J.J. Oversteegen, *Literair lustrum 2. Een overzicht van vijfjaar Nederlandse literatuur 1966-1971*, Athenaeum-Polak & Van Gennep, Amsterdam 1973, s. 58-86.

- Ferrier J., *Het grote ANANSI boek*, Aldus Uitgevers, 's Hertogenbosch 1986.
- Fögen T., *Animal Communication*, [w:] G.L. Campbell (red.), *The Oxford Handbook of Animals in Classical Thought and Life*, Oxford University Press, Oxford 2014, s. 216-232.
- Fraipont B., 'Mensen genoeg die voor vos, varken of lam worden uitgemaakt. Maar omgekeerd?' *Een zoöpoëtische vergelijking tussen Charlotte Mutsaers' en La Fontaine's dierenteksten*, „Internationale Neerlandistiek” 2017, nr 55 (1), s. 23-33.
- Genette G., *Discours du récit, Figures III*, Due Seuil, s. l. 1972.
- Genette G., *Narrative discourse. An essay in method*, tłum. J.E. Lewin, Cornell University Press, Ithaca 1983.
- Głowiński M., *Narratologia: dzisiaj i nieco dawniej*, „Teksty Drugie” 2001, nr 5, s. 20-30.
- Głowiński M. et al. (red.), *Słownik terminów literackich*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2002.
- Haraway D.J., *A Cyborg Manifesto. Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century*, ProQuest Ebook Central, Minnesota 2016.
- Hawke D., *Rhetoric in Tooth and Claw. Animals, Language, Sensation*, The University of Chicago Press, Chicago, London 2017.
- Helman A., *Mijn aap lacht*, In de Knipscheer, Amsterdam 1991.
- Helman A., *Mijn aap schreit. Het euvel Gods*, Em. Querido's Uitgeverij, Amsterdam 1966.
- Herblot N., Horsman Y., *Literatuur kan alleen met literatuur beantwoord worden. Interview met Kees Fens over methodes, schrijven als onderzoeksvorm en de universiteit*, „Vooy's” 1993-1994, nr 12, s. 58-64.
- Herskovits M.J., Herskovits F.S., *Suriname folk-lore*, Columbia University Press, New York 1936.
- Hoffmann E., *Queering the Interspecies Encounter: Yoko Tawada's "Memoirs of a Polar Bear"*, [w:] K. Driscoll, E. Hoffmann (red.), *What Is Zoopoetics? Texts, Bodies, Entanglement*, Palgrave Macmillan, Cham 2018, s. 149-165.
- Hoegaerts J., Segers Y. (red.), *Bestiarium. Dieren, mensen en hun sociale geschiedenis*, Leuven University Press, Leuven 2018.

- Holstijn M. van, 'Mensen en andere dieren' in Eva Meijers 'Het vogelhuis', „Literatuur”, <https://literatuur.sites.uu.nl/2020/10/31/mensen-en-andere-dieren-in-eva-meijers-het-vogelhuis/> (dostęp: 31.05.2022).
- Honings R., Op de Beek E. (red.), *Animals in Dutch Travel Writing, 1800-present*, Leiden University Press, Amsterdam 2023.
- Horowitz A., *Anthropomorphism*, [w:] M. Bekoff (red.), *Encyclopedia of Human-Animal Relationships*, Greenwood Publishing Group, Westport 2007, s. 60-66.
- Horowitz A., *Behavior*, [w:] L. Gruen (red.), *Critical Terms of Animal Studies*, The University of Chicago Press, Chicago, London 2018, s. 64-78.
- Hoving I., *On the Absence of Nature: Writing on Nature and Ecocriticism in the Netherlands*, „Ecozon European Journal of Literature Culture and Environment” 2010, nr 1 (1), s. 167-173.
- Howard L., *Living with Birds*, Collins, s. l. 1956.
- Huggan G., Tiffin H., *Introduction*, [w:] G. Huggan, H. Tiffin (red.), *Postcolonial Ecocriticism. Literature, Animals, Environment*, Routledge, New York 2010, s. 1-26.
- Illes F., Meder T., *Anansi comes to Holland; the trickster spider as a dynamic icon of ethnic identity*, „Quotidian” 2010, nr 20, z. 1, s. 20-63.
- Ivanovic C., *Talking Animals and Politics of World Literature*, „Comparative Literature Studies” 2017, nr 54 (4), s. 702-730.
- Jansen M., *Het jaar van de rat*, [w:] *Caligo. En andere duistere verhalen*, brak wydawcy, Machelen/Hilversum 2016, s. 158-165.
- Jansen M., *Rok szczura*, tłum. D. Olszewski [w:] D. Olszewski (red.), *Za Tamą. Fantastyka niderlandzka w praktyce i w teorii*, Grupa Wydawnicza Alpaka, Kraków 2018, s. 209-226.
- Jensen S., *Ecce simius! Over “Mijn aap schreit” van Albert Helman*, „Nederlandse Letterkunde” 2000, nr 5, s. 62-85.
- Jensen S.E., *Waarom vrouwen van apen houden: een liefdesgeschiedenis in cultuur en wetenschap*, Maastricht University, Maastricht 2002.
- Kafka F., *Przemiana*, [w:] *Wybór prozy*, tłum. L. Czyżewski et al., Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2018, s. 24-83.
- Kalla I.B., *De mier op hoge hakken Toon Tellegen en Anne Provoost in Polen*, „Literatuur Zonder Leeftijd” 2010, nr 24, s. 61-78.

- Kaszowska-Wandor B., *Teriantropie. Animal studies i (od)stawanie się człowiekiem*, „WIELOGŁOS” 2018, nr 35 (1), s. 33-61.
- Kári D., E. Hoffmann, *Introduction: What Is Zoopoetics?*, [w:] K. Driscoll i E. Hoffmann (red.), *What Is Zoopoetics? Texts, Bodies, Entanglement*, Palgrave Macmillan, Cham 2018, s. 1-13.
- Kempen M. van, *Een geschiedenis van de Surinaamse literatuur. Deel 2. De orale literatuur*, Uitgeverij Okopipi, Paramaribo 2002.
- Kempen M. van, *Haken en ogen aan een literatuurgeschiedenis van Suriname*, [w:] L. Herman, *The Empire Writes Back (Again). Vergelijkende literatuurwetenschap en post-koloniale literatuurstudie* (red.), Vlaamse Vereniging voor Algemene en Vergelijkende Literatuurwetenschap, Antwerpen 1994, s. 49-74.
- Kennedy J. S., *The New Anthropomorphism*, Cambridge University Press, Cambridge 2003.
- Koch J., *Między obojętnością, zaangażowaniem a trywialnością. Recepcja literatury niderlandzkiej w latach 1990-1939*, [w:] J. Koch i P. Oczko (red.), *Widzę rzeki szerokie... Z dziejów literatury niderlandzkiej XIX i XX wieku*, Biblioteka Werkwinkel, Poznań 2018, s. 429-460.
- Koch J., *Romantycy – religijni i realistyczni*, [w:] J. Koch i P. Oczko (red.), *Widzę rzeki szerokie... Z dziejów literatury niderlandzkiej XIX i XX wieku*, Biblioteka Werkwinkel, Poznań 2018, s. 73-106.
- Koolhaas A., *Arcadia*, [w:] *Alle dierenverhalen*, Uitgeverij G. A. van Oorschot, Amsterdam 2009, s. 625-643.
- Koolhaas A., *Corsetten voor een libel*, [w:] *Alle dierenverhalen*, Uitgeverij G. A. van Oorschot, Amsterdam 2009, s. 801-839.
- Koolhaas A., *De kater komt terug*, [w:] *Alle dierenverhalen*, Uitgeverij G.A. van Oorschot, Amsterdam 2009, s. 7-14.
- Koolhaas A., *Denkwijze 298*, [w:] *Alle dierenverhalen*, Uitgeverij G. A. van Oorschot, Amsterdam 2009, s. 78-84.
- Koolhaas A., *Een bloem voor morgen*, [w:] *Alle dierenverhalen*, Uitgeverij G. A. van Oorschot, Amsterdam 2009, s. 694-715.
- Koolhaas A., *Een gat in het plafond*, [w:] *Alle dierenverhalen*, Uitgeverij G. A. van Oorschot, Amsterdam 2009, s. 475-501.

- Koolhaas A., *Een snoek als veerman*, [w:] *Alle dierenverhalen*, Uitgeverij G. A. van Oorschot, Amsterdam 2009, s. 936-943.
- Koolhaas A., *Er zit geen spek in de val*, [w:] *Alle dierenverhalen*, Uitgeverij G.A. van Oorschot, Amsterdam 2009, s. 228-248.
- Koolhaas A., *Gekke witte*, [w:] *Alle dierenverhalen*, Uitgeverij G. A. van Oorschot, Amsterdam 2009, s. 342-360.
- Koolhaas A., *Raadpleeg de meerval*, [w:] *Alle dierenverhalen*, Uitgeverij G. A. van Oorschot, Amsterdam 2009, s. 856-861.
- Koolhaas A., *Vergeet niet de leeuwen te aaien*, [w:] *Alle dierenverhalen*, Uitgeverij G. A. van Oorschot, Amsterdam 2009, s. 126-168.
- Koolhaas A., *Zonder het te weten*, [w:] *Alle dierenverhalen*, Uitgeverij G. A. van Oorschot, Amsterdam 2009, s. 561-580.
- Kopaliński W., *Słownik symboli*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1990.
- Kubisz M., Tymieniecka-Suchanek J. (red.), *Zwierzę – Język – Emocje. Dyskursy i narracje*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2018.
- Kusters W., *Koolhaas' dieren. Over de biologie van een schrijver*, Uitgeverij Vantilt, Nijmegen 2008.
- Latour B., *We Have Never Been Modern*, Harvard University Press, Cambridge 1993.
- Legeżyńska A., *Tłumacz i jego kompetencje autorskie*, PWN, Warszawa 1999.
- Lejeune P., *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, pod red. R. Lubas-Bartoszyńskiej, tłum. W. Grajewski, S. Jaworski, A. Labuda, R. Lubas-Bartoszyńska TAIWPN „Universitas”, Kraków 2001.
- Lichtveld N., *Anansi zakt op Schiphol*, [w:] M. van Kempen (red.), *Verhalen van Surinaamse schrijvers*, De Arbeiderspers, Amsterdam 1989, s. 113-117.
- Looij M., *Van fabeldier tot weekend beast. Negen thema's in Nederlands dicht en ondicht over dieren*, Kwadraat, Utrecht 1988.
- Ładyga Z., Włodarczyk J. (red.), *Po humanizmie. Od technokrytyki do animal studies*, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk 2016.
- Maaten Mondada J., *Narrative Structure and Characters in the Nanzi Stories of Curacao: a Discourse Analysis*, [w:] *LSU Historical Dissertations and Theses. 7214*. 2010, https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool_disstheses/7214 (dostęp: 19.01.2020).

- Majkowski T.Z., *W cieniu białego drzewa. Powieść fantasy w XX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2013.
- Markiewicz H., *Postać literacka i jej badanie*, „Pamiętnik Literacki” 1981, nr 72 (2), s. 147-163.
- Markiewicz H., *Teorie powieści za granicą. Od początków do schyłku XX wieku*, PWN, Warszawa 1995.
- McHugh S., McKay R., Miller J. (red.), *The Palgrave Handbook of Animals and Literature*, Palgrave Macmillan, Cham 2021.
- McHugh S., McKay R., Miller J., *Introduction: Towards an Animal-Centred Literary History*, [w:] red. S. McHugh, R. McKay, J. Miller, *The Palgrave Handbook of Animals and Literature*, Palgrave Macmillan, Cham 2021, s. 1-12.
- Meder T., *Avonturen en structuren: op zoek naar de bouwstenen van volksverhalen*, Meertens Instituut, Amsterdam 2012.
- Meijer E., *Dom ptaków*, tłum. A. Oczko, Marginesy, Warszawa 2020.
- Meijer E., *Granice mojego języka. Esej o depresji*, tłum. R. Pucek, Linia, Warszawa 2019.
- Meijer E., *Het vogelhuis*, Cossee, Amsterdam 2020.
- Meijer E., *Języki zwierząt*, tłum. A. Oczko, Marginesy, Warszawa 2021.
- Meijer E., *Zwierzęta mówią. W stronę demokracji międzygatunkowej*, tłum. A. Małecka i M. Biedrzycki, Drzazgi, Okoniny 2021.
- Meijer H.R., *Zeven jaar zuivere neerslag*, „Hollands Maandblad” 1964-1965, nr 6, s. 34-36.
- Middelhoff F., *Recovering and Reconstructing Animal Selves in Literary Autozoographies*, [w:] A. Krebber, M. Roscher (red.), *Animal biography. Re-framing animal lives*, Palgrave Macmillan, Cham 2018, s. 57-79.
- Mik A., Pokora P., Skowera M. (red.), *Czytanie menażerii. Zwierzęta w literaturze dziecięcej, młodzieżowej i fantastycznej*, Stowarzyszenie Bibliotekarzy Polskich, Warszawa 2016.
- Morciniec D. i N., *Historia literatury niderlandzkiej*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich Wydawnictwo, Wrocław 1985.
- Nagai K., *Imperial Beasts Fables. Animals, Cosmopolitanism and the British Empire*, Palgrave Macmillan, Cham 2020.

- Nash R., *Poetics of the Hunt: Re-reading Agency and Re-thinking Ecology in William Somerville's "The Chase"*, [w:] S. McHugh, R. McKay, J. Miller (red.), *The Palgrave Handbook of Animals and Literature*, Palgrave Macmillan, Cham 2021, s. 239-250.
- Nelles W., *Beyond the Bird's Eye: Animal Focalization*, „Narrative” 2001, nr 9 (2), s. 188-194.
- Olszewski D., *Nederlandse Fantastische Literatuur in het Pools Vertaald*, „Roczniki Humanistyczne” 2021, nr 69, z. 5, s. 147-169.
- Olszewski D., Pastuszak K., *Two Worlds, One Story. The comparison of the Storytelling Process in Surinamese Fairy Tales and in Improvisational Theatre*, „Annales UMCS – FF” 2020, nr XXXVIII, z. 1, s. 199-213.
- Oramus D., *O pomieszaniu gatunków. Science fiction a postmodernizm*, Wydawnictwo TRIO, Warszawa 2010.
- Oronowicz-Kida E., *Zwierzę jak człowiek, czyli antropomorfizacja psów w zoonimach i zochrematonimach*, „Prace Językoznawcze” 2022, nr XXIV, z. 2, s. 35-46.
- Parry C., *Other Animals in Twenty-First Century Fiction*, Palgrave Macmillan, Cham 2017.
- Piskorski R., *Derrida and Textual Animality, For a Zoogrammatology of Literature*, Palgrave Macmillan, Cham 2020.
- Prędota S., *Wprowadzenie do językoznawstwa niderlandzkiego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2003.
- Pyke S.M., *Animal Visions. Posthumanist Dream Writing*, Palgrave Macmillan, Cham 2019.
- Raes H., *Faun z zimnymi różkami*, tłum. A. Wojtaś, PIW, Warszawa 1980.
- Rąbkowska E., *Dzieci, zwierzęta i wielka zabawa. Przekształcenia wątków zwierzęcego folkloru w polskiej literaturze dla dzieci i młodzieży w perspektywie kulturowych studiów nad zwierzętami (cultural animal studies)*, „Polonistyka. Innowacje” 2017, nr 5, s. 85-101.
- Ritvo H., *On the Animals Turn*, „Daedalus” 2017, nr 136 (4), s. 118-122.
- Roś J., Wieczorek K.M. (red.), *Ludzkie, Nie-ludzkie, Arcy-zwierzece. Animalocentryzm?*, Fundacja „dzień dobry! kolektyw kultury”, Siemianowice Śląskie 2016.

- Rutgers W., *Profeten in eigen land – twee maatschappelijke satires Albert Helman Cola Debrot*, [w:] *De brug van Paramaribo naar Willemstad. Nederlands-Caribische en Caribisch-Nederlandse literatuur 1945-2005*, Fundashon pa Planifikashon di Idioma / Universiteit van de Nederlandse Antillen, Curaçao 2007.
- Schasz. J.A., *Reize door het aapenland*, red. P.J. Buijnsters, W.J. Thieme, Zutphen 1972.
- Schmid W., *Narratology. An introduction*, De Gruyter, Berlin/New York 2010.
- Sedláčková L., *Ecologische thematiek in hedendaagse fictie: Uitdagingen van milieufilosofie, ecokritiek en animal studies voor de Nederlandstalige literatuur*, „Werkwinkel” 2015, nr 10 (1), s. 99-114.
- Sleeckx D., *Miss Arabella Knox. Eene peerdengeschiedenis*, [w:] *Ontmoetingen*, J.S. van Doosselaere, Gent 1855, s. 5-58.
- Simons J., *All Rights on the Politics of Literary Representations*, Palgrave, Houndmills 2002.
- Taler H., *Gdy ludzkość wyginie, na Ziemi zostaną one. Niesporczaki przeżyją nas o miliony lat. Zginą, jak ostygnie słońce*, „Spider’s Web”, 2021, <https://spidersweb.pl/2021/12/niesporczaki-przezyja-ludzkość-miliony-lat.html> (dostęp: 18.04.2022).
- Tellegen T., *Bijna iedereen kon omvallen*, ed. 14., ed. elektroniczna, Querido, Amsterdam 2009.
- Tellegen T., *Nie każdy umiał się przewrócić*, tłum. J. Jędryas, Wydawnictwo Dwie Siostry, Warszawa 2005.
- Thoreau H.D., *Walden, czyli życie w lesie*, tłum. H. Cieplińska, Rebis, Poznań 2010.
- Tkaczyk P., *Narratologia*, PWN, Warszawa 2021.
- Trębicki G., *Fantasy. Ewolucja gatunku*, Universitas, Kraków 2009.
- Urai M., *Over mij*, <https://www.maxurai.nl/over> (dostęp: 18.04.2022).
- Urai M., *Podróżnik*, tłum. A. Topór, „21 Magazine” 2020, <https://www.21-magazine.org/pl/podroznik/> (dostęp: 18.04.2022).
- Urai M., *Reiziger*, „21 Magazine” 2020, <https://www.21-magazine.org/nl/reiziger/> (dostęp: 18.04.2022).
- Vaessens T., *Geschiedenis van de moderne Nederlandse literatuur*, Uitgeverij Vantilt, Nijmegen 2013.

- Vint S., *"Without the Right Words It's Hard to Retain Clarity": Speculative Fiction and Animal Narrative* [w:] S. McHugh, R. McKay i J. Miller (red.), *The Palgrave Handbook of Animals and Literature*, Palgrave Macmillan, Cham 2021, s. 499–511.
- Visser S., *Ook vogels kunnen schelden*, „Literair Nederland”, <https://www.literairnederland.nl/recensie-eva-meijer-het-vogelhuis-2/> (dostęp: 04.08.2021).
- Vliedert B.F. van, *Claes, Ernest Andreas Jozef*, [w:] G. J. van Bork i P. J. Verkruijsse (red.), *De Nederlandse en Vlaamse auteurs van middeleeuwen tot heden met inbegrip van de Friese auteurs*, Weesp, De Haan 1985, s. 136, 137.
- Vos J., *Dierenverhalen*, [w:] red. J. van Coillie et al., *Lexicon van de jeugdliteratuur*, Martinus Nijhoff, Groningen 1988, https://www.dbnl.org/tekst/coil001lexi01_01/lvdj00261.php (dostęp: 22.01.2022), s. 1-7.
- Waldau P., *Animal Studies: An Introduction*, Oxford University Press, Oxford 2013.
- Wesling D., *Animal Perception and Literary Language*, Palgrave Macmillan, Cham 2019.
- Wolfe C., *Animal Rites: American Culture, the Discourse of Species, and the Posthumanist Theory*, University of Chicago Press, Chicago/London 2013.
- Wolfe C., *Animal studies, dyscyplinarność i (post)humanizm*, [http://bazhum.muzhp.pl/media/files/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r2013-t-n1_2_\(139_140\)/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r2013-t-n1_2_\(139_140\)-s125-153/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r2013-t-n1_2_\(139_140\)-s125-153.pdf](http://bazhum.muzhp.pl/media/files/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r2013-t-n1_2_(139_140)/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r2013-t-n1_2_(139_140)-s125-153/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r2013-t-n1_2_(139_140)-s125-153.pdf) (dostęp: 23.07.2020).
- Wolfe C., *Human, All Too Human: "Animal Studies" and the Humanities*, „PMLA” 2009 124 (2), s. 564-575.
- Wróblewska V., *Hybrydy ludzko-zwierzęce*, [w:] V. Wróblewska (red.), *Słownik polskiej bajki ludowej*, Pracownia Badań nad Folklorem KK UMK, <https://bajka.umk.pl/slownik/lista-hasel/haslo/?id=102> (dostęp: 07.05.2021).

Zwierkowska D., Adamczyk K., *Antropomorfizacja zwierząt – dylemat współczesnych relacji człowiek-zwierzę*, „Przegląd Hodowlany” 2021, nr 4, s. 25-29.

Zyl W. van, *'n Groene in De Nieuwe Gids, Frederik van Eeden, De kleine Johannes en die ekologisme*, „Literator” 1995, nr 16, z. 2, s. 123-136.

Tabele i grafiki

Strona 87: Tabela 1. Antropomorfizacja – Narracja

Strona 87: Tabela 2. Antropomorfizacja – Fokalizacja

Strona 93: Tabela 3. Antropomorfizacja – Narracja (szczegółowa)

Strona 93: Tabela 4. Antropomorfizacja – Fokalizacja (szczegółowa)

Strona 95: Tabela 5. Opis strategii antropomorfizacji

Aneks: lista utworów z obecnymi postaciami antropomorficznych zwierząt – przykłady z prozy niderlandzkiej od XIX wieku z podziałem na strategie

Subiektywna antropomorfizacja

Biesheuvel J.M.A., *Hoe de dieren in de hemel kwamen. Voorafgegaan door Die aardige beer*, Meulenhoff, Amsterdam 1982.

Bilderdijk W., *Kort verhaal van eene aanmerkelijke luchtreis en nieuwe planetontdekking. Uit het Russisch vertaald*, W. Wouters, Groningen 1813.

Helman A., *Mijn aap schreit. Het euvel Gods*, Em. Querido's Uitgeverij, Amsterdam 1966.

Meijer E., *Het vogelhuis*, Cossee, Amsterdam 2020.

Sleeckx D., *Miss Arabella Knox. Eene peerdengeschiedenis*, [w:] *Ontmoetingen*, J.S. van Doosselaere, Gent 1855, s. 5-58. *Mijn aap schreit*

Valens A., *Vis*, Olympus, Amsterdam 2013.

Uwiarogodniona antropomorfizacja

Beets N., *Een beestenspel*, [w:] *Camera Obscura*, Erven F. Bohn, Haarlem 1871, s. 13-18.

Claes E., *Floere het fluwijn*, [w:] *Omnibus*, Uitgeverij Wereldbibliotheek, Antwerpen 1970, s. 139-173.

Jong A.M. de, *Mustapha, of, De tragedie van het geweten*, AM. Querido's Uitgevers-Maatschappij, Amsterdam 1939.

Urai M., *Reiziger*, „21 Magazine”, 2020, <https://www.21-magazine.org/nl/reiziger/> (dostęp: 18.04.2022).

Antropomorfizacja przez kontrast

Eeden F. van, *De Kleine Johannes*, Mouton, Den Haag 1892.

Bomans G., *Erik of het klein insectenboek*, Prisma Boeken, Utrecht/Antwerpen 1963.

Boon L.P., *De Kapellekensbaan of de 1ste illegale roman van Boontje*, ed. 31, ed. elektroniczna, Persgroep Publishing, Utrecht, Amsterdam, Antwerpen 2012.

Helman A., *Mijn aap lacht*, In de Knipscheer, Amsterdam 1991.

Jansen M., *Rok szczura*, tłum. D. Olszewski [w:] red. D. Olszewski, *Za Tamą. Fantastyka niderlandzka w praktyce i w teorii*, Grupa Wydawnicza Alpaka, Kraków 2018, s. 209-226.

Multatuli, *Ideen I*, red. G.L. Funke, Amsterdam 1879.

Koolhaas A., *Alle dierenverhalen*, Uitgeverij G.A. van Oorschot, Amsterdam 2009.

Schmidt A.M.G., *Minoes*, Querido, Amsterdam, Antwerpen 2012, wyd. 35.

Schouten A., *Het huis van Roos en Lap*, Van Holkema en Warendorf, Bussum 1978.

Soeroto N., *Goden, mensen en dieren*, W. Gaade N.V., Delft 1956.

Tellegen T., *Bijna iedereen kon omvallen*, ed. 14., ed. elektroniczna, Querido, Amsterdam 2009.



Facta Ficta
Research Centre
factaficta.org



ISBN: 978-83-967365-9-8

