

Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II

Wydział Nauk Humanistycznych

Instytut Literaturoznawstwa

Damian Piotr Olszewski

Nr albumu 137786

**Antropomorfizacja postaci zwierzęcej na podstawie wybranych
utworów z fikcjonalnej prozy niderlandzkiej XIX, XX i XXI
wieku**

Rozprawa doktorska
napisana pod kierunkiem
dr. hab. Marcina Polkowskiego

Lublin, 2023

Powstanie pracy współfinansowane przez Nederlandse Taalunie.

taal:
unie

Spis treści

Wprowadzenie	7
1. Przedmiot badania i korpus badawczy	7
2. Pytania badawcze	12
3. Struktura rozprawy	16
1. Nurty i tendencje w badaniach nad zwierzętami w literaturze fikcjonalnej	19
1.1. Zwierzęta w literaturze jako problem badawczy	19
1.1.1. Przegląd badań zagranicznych	19
1.1.2. Przegląd badań polskich	21
1.2. Teorie posthumanistyczne	22
1.2.1. Zwrot zwierzęcy	22
1.2.2. Ekokrytyka	28
1.2.3. Zookrytyka	34
1.2.4. Zoopoetyka	38
1.2.5. Zoosemiotyka	43
1.2.6. Podsumowanie terminologii	46
1.3. Pojęcie antropomorfizacji z perspektywy teorii posthumanistycznych (<i>animal studies</i>)	48
1.4. Niderlandzka literatura o zwierzętach – stan badań	56
1.4.1. „Dierenverhaal” jako pojęcie gatunkowe	56
1.4.2. Stan badań	60
2. Metodologia badawcza	65
2.1. Narratologia	65
2.2. Antropomorfizacja postaci zwierzęcej jako strategia narracyjna	73
2.3. Model relacji antropomorfizacji, narracji i focalizacji	78
2.3.1. Typy antropomorfizacji	78
2.3.2. Warianty i strategie antropomorfizacji	82
2.3.2. Zastosowanie modelu w rozprawie	87
2.3.4. Podsumowanie	90
3. Źródła topiki zwierzęcej w literaturze niderlandzkiej	93
3.1. Bajki i eposy zwierzęce	94
3.1.1. <i>Isengrim</i>	94
3.1.2. <i>Esopet</i>	98
3.1.3. <i>Van den vos Reinaerde</i>	102
3.1.4. <i>Bonum universale de apibus</i>	107

3.1.5. <i>De jeeste van Walewein en het schaakbord</i>	109
3.1.6. Wnioski.....	112
3.2. Emblematy	114
3.2.1. Jan van der Veen, <i>Zinne-beelden, oft Adams appel</i>	117
3.2.2. Joost van den Vondel, <i>Vorstellicke Warande der dieren</i>	118
3.2.3. Jacob Cats, <i>Leersame fabulen</i>	121
3.2.4. Wnioski.....	123
3.3. Powiastka filozoficzna	124
3.3.1. Gerrit Paape, <i>Reize door het Aapenland</i>	126
3.3.2. Wnioski.....	133
3.4. Kryteria doboru tekstów do korpusu badawczego	133
4. Subiektywna antropomorfizacja: βB	136
4.1. Willem Bilderdijk, <i>Kort verhaal van eene aanmerkelijke luchtreis en nieuwe planeetontdekking</i>	136
4.2. Domien Sleetx, <i>Miss Arabella Knox. Eene peerdengeschiedenis</i>	143
4.3. Albert Helman, <i>Mijn aap schreit</i>	152
4.4. Anton Valens, <i>Vis</i>	168
4.5. Eva Meijer, <i>Het vogelhuis</i>	175
4.6. Uwagi	181
5. Uwiarygodniona antropomorfizacja: αB , αA	183
5.1. Nicolaas Beets, <i>Een beestenspel</i>	183
5.2. Adrianus Michael de Jong, <i>Mustapha of, De tragedie van het geweten</i>	189
5.3. Ernest Claes, <i>Floere het fluwijn</i>	196
5.4. Max Urai, <i>Reiziger</i>	206
5.5. Uwagi	213
6. Antropomorfizacja przez kontrast: $\gamma\Gamma$, $\gamma\Delta$, $\delta\Gamma$, $\delta\Delta$	215
6.1. Multatuli, <i>Idee 261</i>	215
6.2. Frederik van Eeden, <i>De Kleine Johannes</i>	219
6.3. Godfried Bomans, <i>Erik of het klein insectenboek</i>	235
6.4. Albert Helman, <i>Mijn aap lacht</i>	241
6.5. Louis Paul Boon, <i>De Kapellekensbaan</i>	258
6.6. Noto Soeroto, <i>De jaloerse Jakhals</i>	261
6.7. Anton Koolhaas, <i>Alle dierenverhalen</i>	269
6.8. Annie M.G. Schmidt, <i>Minoes</i>	285
6.9. Alet Schouten, <i>Het huis van Roos en Lap</i>	296

6.10. Toon Tellegen, <i>Bijna iedereen kon omvallen</i>	299
6.11. Mike Jansen, <i>Het jaar van de rat</i>	303
6.12. Uwagi	309
7. Ekskurs: ηH i $\eta \Theta$	310
7.1. Noni Lichtveld, <i>Anansi zakt op Schiphol</i>	310
8. Wnioski	319
Bibliografia	328
Tabele i grafiki	352
Streszczenia.....	353
1. Streszczenie w języku polskim	353
2. Streszczenie w języku angielskim.....	354

Wprowadzenie

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, a wraz z nią najważniejsze utwory dla historii literatury niderlandzkiej – 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 – głównym przedmiocie badawczym niniejszej rozprawy – odnajdujemy intrygujące przykłady antropomorficznych postaci zwierzęcych.

Temat podjęty w niniejszej rozprawie – antropomorfizacja postaci zwierzęcej na podstawie wybranych utworów fikcjonalnej prozy niderlandzkiej XIX, XX i XXI wieku – może początkowo brzmieć zawile. Wprowadzenie rozpocznę zatem od objaśnienia elementów składowych tytułu, rozwijając opis zakresu tematycznego rozprawy w celu ukazania, na czym polega istota problemu podjętego w pracy. Na koniec zaś przedstawię strukturę rozprawy, objaśniając pokrótce, jakie informacje można znaleźć w poszczególnych jej rozdziałach.

1. Przedmiot badania i korpus badawczy

Pierwsze słowo w tytule już wskazuje dość dokładnie na przedmiot badania. Antropomorfizacja stanowi, najogólniej mówiąc, w ujęciu literaturoznawczym, narzędzie (lub też proces) poetycki, dzięki któremu pewien obiekt istniejący w literackim świecie przedstawionym, a w tym wypadku konkretnie zwierzę, otrzymuje cechy ludzkie¹. Tę oddzielam od antropomorfizmu jako przedmiotu zainteresowania sztuk wizualnych oraz filozofii, o czym więcej w rozdziałach 1. i 2. Pokrótce – antropomorfizacja rozumiana jest w wypadku niniejszego badania jako zbiór strategii narracyjnych służących zrozumieniu

¹ M. Dowłaszewicz, *Diabeł w legendzie. Wyobrażenie diabła antropomorficznego w średniowiecznej literaturze niderlandzkiej*, Wrocław 2020, str. 15-18.

istoty człowieka przez wyobrażenie istoty ludzkiej lub jej wybranych cech w formie postaci nie-ludzkiej (np. właśnie zwierzęcia). W trakcie lektury rozprawy czytelnik zostanie postawiony przed problemem związanym z licznymi pytaniami o istotę człowieczeństwa. 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 wskazanego okresu, przede wszystkim w kontekście wyjaśnienia zjawiska antropomorfizacji w literaturoznawstwie. Stawiam bowiem hipotezę, iż antropomorfizacja zależy od tego, jak prowadzona jest narracja w utworze. Stanowi ona bowiem wyraźny element fikcyjny w dziele, które musi zostać w jakiś sposób wyjaśnione i uwierzytelnione przez instancję narracyjną, aby czytelnik był w stanie dobrowolnie zawiesić niewiarę².

Jako przedmiot badawczy wybrałem antropomorficzne zwierzęta. Odnosząc się do pierwszych akapitów wprowadzenia – 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 tejże odmienności nadal pokazuje czytelnikowi – człowiekowi – jego zalety i przywary, dobre i złe postawy etyczne. Jak zostanie wykazane w rozdziale 1. rozprawy, kwestia obecności zwierząt w (m.in.) 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 i na

² Zawieszenie 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. Ważnym jest przy tym, aby elementy nadnaturalne czy fantastyczne przedstawione zostały w sposób wiarygodny, aby czytelnik nieświadomie, automatycznie zawieszał swoją niewiarę. S.T. Coleridge, *Biographia Literaria*, red. A. Roberts, Edinburgh 2014, str. 208. Podobnym terminem, który również mógłby z sukcesem zostać zastosowany w niniejszej rozprawie, jest „pakt powieściowy” P. Lejeune. Z tą jednak różnicą, iż u Lejeune'a, choć termin zakłada podobną niepisaną umowę między autorem a czytelnikiem, akcent zostaje położony na wymiar społeczny (utwór jako komunikat i mistyfikacja wydarzeń pseudoautobiograficznych), gdy u Coleridge'a zawieszenie niewiary dotyczy raczej kwestii recepcji psychologicznej, procesu czytania. P. Lejeune, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, Kraków 2001, str. 36, 37.

inne dziedziny nauk, w tym na literaturoznawstwo. Jeśli bowiem literatura piękna ma być odpowiedzią na pewne problemy lub 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, obrany przeze mnie przedmiot badań wychodzi naprzeciw aktualnym problemom społecznym. Opisane tu tendencje są bowiem wyraźnie widoczne w społeczeństwie niderlandzkim. Coraz większa część twórczości niderlandzkojęzycznej skupia się na zwierzęcym aspekcie postaci zwierzęcej, traktując ją nie tylko w wymiarze symbolicznym lub jako spuściznę historyczno-literacką. 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. Więcej o tym zagadnieniu w rozdziałach 1. i 2. niniejszej rozprawy.

Motyw zwierzęcia w literaturze nie jest zjawiskiem obcym badaczom i pisarzom, o czym świadczy chociażby szereg opracowań na ten temat z serii *Palgrave Studies in Animals and Literature*³. Współczesna twórczość literacka bazuje bowiem nie tylko na obserwacjach obecnych problemów, nie odzwierciedla jedynie obserwowalnego świata „rzeczywistego”. Ma swoje podwaliny także we wcześniej istniejącej tradycji literackiej dotyczącej zwierząt (bajkach, baśniach, legendach, powiastkach filozoficznych) oraz związanymi z nią symbolami i 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”, lecz właśnie o człowieku, co koreluje chociażby z teorią maszyny antropologicznej Giorgio Agambena⁴, o której więcej w rozdziale 2. niniejszej rozprawy. Badając antropomorfizm zwierząt – istot tak zresztą bliskich człowiekowi – badam w praktyce, jakie elementy „człowieczeństwa” najchętniej przenosimy na zwierzęta. A pod kątem narratologicznym – jakie są mechanizmy aktu opowiadania wpływające na antropomorfizację.

³ „Palgrave Studies in Animals and Literature”, *Palgrave Macmillan*, <https://www.palgrave.com/gp/series/14649> (dostęp: 20.09.2020).

⁴ G. Agamben, *The Open: Man and Animal*, Stanford 2014, str. 35.

Pole badawcze zostało zawężone do prozy fikcjonalnej. Rozumiem przez to utwory pisane prozą, posiadające wyraźną fabułę o charakterze fikcyjnym. Zaczynając od drugiej części – wykluczam zatem literaturę faktu, reportaże i eseje. Choć te mogą zawierać elementy fabularne, istnieje 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 badania jest bowiem przeanalizowanie, jak rola zwierzęcia jako postaci antropomorficznej wiąże się z narracją (i focalizacją) obecną w fabule. Z istoty rzeczy literatura faktu charakteryzuje się brakiem fikcyjności, stąd nie stanowi obszaru, w którym opisany wcześniej przedmiot badania występowałby wystarczająco często.

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, poezji i prozie, wymagałoby zastosowania dwóch odmiennych metod badawczych, co znacznie rozbudowałoby pracę, a także utrudniło jej jasne ustrukturyzowanie, doprowadzając w praktyce do stworzenia dwóch oddzielnych części: jednej poświęconej prozie, drugiej poezji. Stąd też, aby rozprawa była spójna, zdecydowałem się na wybór prozy fikcjonalnej jako obszaru badawczego. Dzięki temu także spodziewam się osiągnięcia bardziej miarodajnych wyników. Potencjalnie bowiem w prozie, jako że 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 rozprawy 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 przyjmiemy. W niniejszej pracy przyjmuję jako definicję tę przytoczoną przez D. i N. Morcińców – w zakres której wchodzi utwory napisane w języku niderlandzkim⁵. Tym samym zawężam poszukiwania do trzech obecnie istniejących krajów: Holandii, Belgii i Surinamu. Tam bowiem językiem urzędowym jest

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

właśnie niderlandzki, choć występuje on także w innych krajach bez tego statusu (np. w RPA)⁶.

Uwagę skupiam także na konkretnym zakresie chronologicznym. Analizie podlegają dzieła od początku XIX wieku do roku 2022. W wyborze tak szerokiego zakresu historyczno-literackiego korpusu kryje się pewne ryzyko. Jednakże jest to zabieg konieczny. Jeśli chcę wykazać różne tendencje i zwroty w tworzeniu postaci antropomorficznej, a przy tym powiązać tę kwestię z metodą prowadzenia narracji w tekstach prozy fikcjonalnej, najłatwiej jest to uczynić na podstawie przeobrażeń w utworach literackich okresów w ujęciu diachronicznym wraz z odpowiadającymi im problemami i wyzwaniem społecznymi. Literatura rozwija się bowiem równorzędnie z całym społeczeństwem i reaguje na jego potrzeby. Analiza tak szerokiego korpusu pozwoli na wyraźniejsze wskazanie zależności antropomorfizacji od narracji i 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 i literaturę (a co za tym idzie, na obecne w niej tendencje do antropomorfizowania postaci zwierzęcych). To zostanie wykazane w rozdziale 2. pod kątem teoretycznym, a w praktyce pokazane zostanie w analizie utworów w rozdziałach 4-7.

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 do analizy 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 (choć zdecydowanie nie najważniejszym) jest dostępność dzieła w przekładzie polskim, ze względu na fakt, iż praca powstaje w języku polskim. Dzięki tym wyznacznikom możliwym było stworzenie relatywnie reprezentatywnego korpusu badawczego (choć nie jestem w stanie zapewnić o braku subiektywności w trakcie selekcji materiału). Kwerenda, w wyniku której

⁶ S. Prędotą, *Wprowadzenie do językoznawstwa niderlandzkiego*, Wrocław 2003, str. 96-99.

wyłonione zostały teksty spełniające powyższe założenia, odbyła się 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 wskazane w rozprawie, 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 i tendencji literackich. W szczególności zaś zamierzam wykazać, iż typy antropomorfizacji związane są ściśle z narracją jako podstawowym narzędziem tworzenia świata przedstawionego w utworze literackim. Tworzenie postaci antropomorficznej może być zatem, rozwijając tę hipotezę, związane także z różnymi strategiami narracyjnymi. W trakcie analizy wyboru utworów próbuję znaleźć odpowiedzi na takie pytania jak:

- 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 focalizacja 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?

Powyższe pytania 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 ze względu na kontynuację i/lub przeobrażenia konwencji literackiej korzystać z (antropomorficznego) zwierzęcia jako „jedynie” symbolu (lub odwrotnie, sprowadzając zwierzę jedynie do reprezentanta świata przyrody naśladującej 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 tenże oddzielny (od tradycji literackiej, stereotypów) byt. Zakładając, iż antropomorfizacja wychodzi zawsze od agensu ludzkiego, to właśnie od człowieka i jego perspektywy zależne będzie 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 zwierzęcej. Niejednokrotnie okaże się bowiem trudnym jednoznaczne wskazanie, jakie zachowania, postawy czy myśli są wyłącznie ludzkie, co w konsekwencji jednocześnie przybliży człowieka do omawianych postaci zwierzęcych, jak i podważy wyjątkowość gatunku *homo sapiens* na tle przyrody ożywionej. Rozważania teoretyczne w tej kwestii szerzej omówione zostaną w rozdziałach 1. i 2. niniejszej rozprawy.

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 strategie doprowadzające do konkretnej relacji narracji i antropomorfizacji są niezależne od okresu literackiego. Badanie z wykorzystaniem modelu, o którym więcej poniżej, a w szczególności w rozdziale 2. rozprawy, prowadzone jest w rozdziałach 4.-7. diachronicznie. Najważniejszym wnioskiem płynącym z rozprawy będzie bowiem określenie nie tyle utworów, w których antropomorfizacja występuje, lecz tego, jakie antropomorfizacja ma cechy, oraz od czego cechy te zależą.

Jak widzimy na podstawie wcześniejszych czterech pytań, zakładam w pracy, 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” na wszystkie przejawy „ludzkiego” charakteru innego obiektu w przestrzeni świata przedstawionego. Chcę jednak zwrócić uwagę, że nie jest to jednorodny zabieg poetycki, 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 literacką. To zaś uzależnione jest oczywiście od konwencji literackich, tradycji, obecnych w danych kulturach motywów i stereotypów, ale także, jak zostanie wykazane w rozprawie, od sposobu prowadzenia narracji w utworze. W trakcie powyższych wyjaśnień prawdopodobnie jasne stało się także, jakie jest główne zagadnienie – teza badawcza – rozprawy. Pragnę wskazać, że antropomorfizacja to zjawisko niejednorodne, którego natura ściśle zależna jest od stosowanych w tekście strategii narracyjnych.

W celu usystematyzowania różnych strategii 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 postaci antropomorficznych niż zwierzęta. 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? Odpowiadając na te kwestie jasne dla czytelnika stanie się, iż antropomorfizacja jest w rzeczywistości szeregiem zabiegów poetyckich, 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 M. Bał opisaną w *Narratologii. Wprowadzeniu do teorii narracji*⁷. W trakcie omówienia dzieł 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 M. Bachtina (jako prekursora dyscypliny)⁸ czy teoria prefokalizacji W. Nellesa⁹. Te oraz inne niezbędne zagadnienia z zakresu metodologii pracy opisane są szerzej w rozdziale 2. niniejszej rozprawy. 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, wspierając wywód passusami 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. niniejszej rozprawy, szczególną uwagę poświęcam różnym aspektom narracji i fokalizacji jako elementom bezpośrednio wpływającym na odbiór danej postaci przez czytelnika. To dzięki szczegółowej obserwacji tych dwóch aspektów fabuły zapisanej prozą rzeczywiście można wykazać, w jaki sposób perspektywa „uwierzytelnia” istnienia postaci hybrydowej (antropomorficznego zwierzęcia), jednocześnie utwierdzając czytelnika, iż obcuje on właśnie ze zwierzęciem, nie zaś jedynie z człowiekiem skrytym za maską zwierzęcia.

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

⁷ M. Bał, *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, Kraków 2012.

⁸ M.M. Bachtin, *Czas i przestrzeń w powieści*, „Pamiętniki literackie” 65 (1974) z. 4, str. 273, 274.

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

Badania związane z literaturą niderlandzką, z którymi zdołałem się zapoznać, nie proponowały do tej pory takiego sposobu połączenia badań z zakresu motywu zwierząt w literaturze z analiza narratologiczną. Jest to z pewnością luka, która wymaga omówienia zwłaszcza ze względu na rozwijające się badania transdyscyplinarne *animal studies*, w których literaturoznawstwo (w tym niderlandzkie) wydaje się mieć do tej pory mniejszy udział¹⁰. Kwestię tę omawiam szczegółowo w rozdziałach 1. i 2. niniejszej rozprawy.

3. Struktura rozprawy

W rozdziale 1. skupiam się na zaprezentowaniu nurtów i tendencji w analizie obecności zwierząt w literaturze. Przedstawiam przedmiot analizy – antropomorficzne zwierzęta w prozie fikcjonalnej – a także zakres badań nad topiką zwierzęcą, w szczególności w nawiązaniu do najnowszych teorii z tym związanych. Omawiam kwestię „zwrotu zwierzęcego”, ekokrytyki, zookrytyki i zoopoetyki w perspektywie badań literaturoznawczych, ale także jako domen multidyscyplinarnych, korzystających z ustaleń m.in. filozofii, nauk przyrodniczych, nauk społecznych. Rozdział 2. dopełnia kwestie teoretyczne, przedstawiając w sposób krytyczny różne narzędzia i teorie analizy narratologicznej. Tam też przedstawiony zostaje schemat analizy dzieł obranych jako korpus badawczy oraz proponowany model badania relacji antropomorfizacji i narracji. Omawiam potencjalnie najbardziej prawdopodobne warianty tejże relacji, objaśniając, w jaki sposób narzędzie to pomocne jest przy rozpoznawaniu antropomorfizacji postaci zwierzęcej, a co za tym idzie, jaką funkcję spełnia jej obecność w utworze.

Rozdział 3. stanowi preludium do głównej części pracy. Poświęcony jest literaturze niderlandzkiej od średniowiecza do XVIII, w której również pojawia się motyw zwierzęcia antropomorficznego. Rolą tego rozdziału jest wskazanie na dzieła, które wpisują się w tradycję wykorzystania postaci zwierzęcej, gdyż, jak zostanie pokazane w analizie w kolejnych rozdziałach, niemożliwym jest rozdzielenie literatury współczesnej od wcześniej powstałej tradycji literackiej. Powracać będą pewne postacie charakterystyczne dla literatury niderlandzkiej, motywy, schematy fabularne, a przede wszystkim symbolika zwierzęca. Pokazuję także gatunki literackie, od których rozpoczęła się obecność zwierząt w literaturze niderlandzkiej – legend, bajek, baśni, eposów, emblematów, a później także powiastek filozoficznych. W trakcie analizy skupiam się

¹⁰ C. Wolfe, *Animal studies, dyscyplinarność i (post)humanizm*, 2013, str. 142.

przede wszystkim na aspekcie historycznym omawianych dzieł, ale wprowadzam też niezbędną analizę narratologiczną opisaną w rozdziale teoretycznym, aby przedstawić zależności literatury wieków minionych względem tej wieku XIX, XX i XXI.

Rozdziały 4., 5., 6. i 7. poświęcone są analizie dzieł z XIX, XX i XXI wieku. To one stanowią praktyczne przedstawienie teorii opisanej w rozdziale teoretycznym. Każdy utwór wybrany do analizy będzie przebadany przede wszystkim z pomocą metod Bal, Nellesa i *close reading*. Zaprezentowany zostanie typ antropomorfizacji znaczących dla utworów postaci antropomorficznych zwierząt. W trakcie analizy w duchu *close reading* przybliżone będą na przykładach strategie narracyjne prowadzące do przedstawienia zwierzęcia jako istoty antropomorficznej. Dodatkowo wskazuję, na ile omawiane utwory poddają się analizie ekokrytycznej, zookrytycznej i zoopoetycznej, a w związku z tym próbuję udzielić odpowiedzi na pytanie, czy dotychczas utrwalone w badaniach wyznaczniki postrzegania zwierzęcia jako postaci literackiej ulegają zmianie ze względu na nowe spojrzenie w tendencjach badawczych.

Rozdziały 4.-6. podzielone są tematycznie względem najczęściej występujących strategii antropomorfizacji: subiektywna antropomorfizacja, uwiarygodniona antropomorfizacja, antropomorfizacja przez kontrast. Rozdział 7. poświęcony jest rzadziej występującemu, acz ciekawemu przejawowi antropomorfizacji w literaturze niderlandzkiej (z silnymi wpływami literatury surinamskiej). Wewnątrz każdego z rozdziałów 4-6. zachowana zostaje kolejność chronologiczna (na podstawie utworów z zakresu XIX-XXI wieku), pozwalająca wykazać, iż obecność omawianych typów można wskazać w każdym z omawianych wieków, co istotne, niezależnie od dominujących tendencji i trendów w pisarstwie niderlandzkim. Niemniej główny podział materiału badawczego w rozprawie (rozdziały 4.-6.) podyktowany jest połączeniami między wariantami antropomorfizacji.

Jak zostanie to pokazane na podstawie rozdziałów 4.-6., antropomorfizację jako zabieg poetycki można w praktyce podzielić na trzy główne strategie. Wszystkie naturalnie prowadzą do stworzenia postaci antropomorficznej, jednak jasno wskazuję, iż w zależności od perspektywy narracyjnej nacisk zostaje położony na zupełnie różne aspekty postaci – jej zachowanie i/lub wygląd, symboliczne i stereotypowe znaczenie zwierzęcia w tradycji literackiej, moralizowanie człowieka z udziałem satyry lub bez.

Po rozdziale 7. opisane zostaną w konkluzjach wnioski z analizy korpusu. Na końcu zaś umieszczona zostanie bibliografia oraz indeks nazwisk i terminów kluczowych.

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 kwerend źródłowych.

1. Nurty i tendencje w badaniach nad zwierzętami w literaturze fikcjonalnej

Niezaprzeczalnie kwestią kluczową, a także decydującą dla całokształtu pracy, jest usystematyzowanie i określenie (często problematycznych) terminów, którymi posługują się badacze. Niniejszy podrozdział ma zatem na celu wyjaśnienie szeregu pojęć, które okażą się przydatne w trakcie analizy utworów w rozdziałach 3-7. W tym przypadku terminologia ta dotyczy przede wszystkim nauk o literaturze, wpisując się w zakres szeroko rozumianej topiki zwierzęcej – przede wszystkim tych, które nazwać można „terminami-kloszami”, zbierającymi w sobie szereg postaw czy metod badawczych oraz światopoglądów bezpośrednio wpływających na rozumienie zwierzęcia jako postaci literackiej. Starając się dokonać wyboru terminów, naturalnym oraz koniecznym jest również przedstawienie stanu badań: najważniejszych autorów, ich publikacji i odkryć w dziedzinie literaturoznawstwa. Przedstawiona 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 kluczowa jawi się bowiem przede wszystkim potrzeba wskazania relacji między nimi i wzajemnych wpływów.

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 rozprawie: zwrot zwierzęcy, ekokrytykę, zookrytykę, zoopoetykę, zoosemiotykę. Następnie skonfrontuję różne rozumienia antropomorfizacji jako zabiegu literackiego w celu określenia najbardziej odpowiedniej pod kątem niniejszej rozprawy definicji. Na końcu rozdziału podejmuję także problematykę definicji 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 zwierzęcej¹¹. Równocześnie na rynku wydawniczym dostępne są opracowania o wyrazie bardziej tradycyjnym, jak zbiór prac o charakterze historyczno-literackim *The Palgrave Handbook of Animals and Literature*¹², 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 badań, 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 G.L. Campbella¹³. Co ważne, oprócz tropów literaturoznawczych publikacja ta dostarcza także informacji na temat obecności i cech zwierząt 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 Palgrave’u reprezentują np. *Imperial Beast Fables* K. Nagai¹⁴ czy *Birds in Eighteenth-Century Literature* pod redakcją B. Careya, S. Greenfield i A. Milne¹⁵. Publikowane są także rozdziały autorstwa kluczowych dla *animal studies* badaczy, zawarte w chociażby *Derrida and Textual Animality* R. Piskorskiego¹⁶. W nawiązaniu z kolei do refleksji prowadzonej w ramach zookrytyki i zoopoetyki (o których więcej dalej w dalszej części niniejszego rozdziału) 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 często na kwestii podmiotowości zwierzęcia w literaturze, autonomiczności percepcji zwierzęcej itd. Omówienia w tym zakresie odnajdujemy m.in. w *Animal Visions* S.M.

¹¹ „Palgrave Studies in Animals and Literature”, Palgrave Macmillan, <https://www.palgrave.com/gp/series/14649> (dostęp: 20.09.2020).

¹² S. McHugh, R. McKay i J. Miller (red.), *The Palgrave Handbook of Animals and Literature*, Cham 2021.

¹³ G.L. Campbell (red.), *The Oxford Handbook of Animals in Classical Thought and Life*, Oxford 2014.

¹⁴ K. Nagai, *Imperial Beasts Fables. Animals, Cosmopolitanism and the British Empire*, Cham 2020.

¹⁵ B. Carey, S. Greenfield i A. Milne (red.), *Birds in Eighteenth-Century Literature. Reason, Emotion, and Ornithology, 1700-1840*, Cham 2020.

¹⁶ R. Piskorski, *Derrida and Textual Animality, For a Zoogrammatology of Literature*, Cham 2020.

Pyke¹⁷, *The Novel and the Multispecies Soundscape* B. De Bruyna (*nota bene* – Belga)¹⁸ czy *Animal Perception and Literary Language* D. Weslinga¹⁹. Wszystkie te monografie i książki wieloautorskie przyczyniają się do lepszego zrozumienia postaci zwierzęcej oraz percepcji zwierzęcej. Wymienione powyżej publikacje z konieczności stanowią jedynie wybór licznych dzieł dotyczących zwierząt w literaturze i kulturze, ukazujących się w renomowanych wydawnictwach, np. Routledge²⁰.

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 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*²¹ czy *The Oxford Handbook of Animals in Classical Thought and Life*²², 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”²³ 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 wyżej pól teoretycznych. Takie ujęcie wiąże się niezaprzeczalnie z pewnym eklektyzmem metodologicznym, podyktowanym pragmatyzmem i dążeniem do inkluzywności poprzez włączanie jak największego zakresu ujęć metodologicznych.

1.1.2. Przegląd badań polskich

¹⁷ S.M. Pyke, *Animal Visions. Posthumanist Dream Writing*, Cham 2019.

¹⁸ B. De Bruyn, *The Novel and the Multispecies Soundscape*, Cham 2020.

¹⁹ D. Wesling, *Animal Perception and Literary Language*, Cham 2019.

²⁰ „Routledge Human-Animal Studies Series”, online: <https://www.routledge.com/Routledge-Human-Animal-Studies-Series/book-series/RASS> (dostęp: 07.05.2021).

²¹ 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, str. 1-12.

²² G.L. Campbell, *Introduction*, w: *The Oxford Handbook of Animals in Classical Thought and Life*, red. G.L. Campbell, Oxford 2014, str. XV-XIX.

²³ Ibidem.

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 roku²⁴. 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 pracy monografię A. Barcz *Realizm ekologiczny*, poświęconą m.in. zagadnieniu zastosowania zoopoetyki i innych teorii kluczowych dla współczesnych dyskusji na temat obecności zwierząt w literaturze²⁵. Inne znaczące publikacje to przykładowo praca wieloautorska pod redakcją A. Mik, P. Pokory i M. Skowery *Czytanie menażerii*, w której autorzy poruszają wieloaspektowe kwestie obecności zwierząt w literaturze młodzieżowej, dziecięcej i w fantastyce²⁶, czy *Zwierzę – Język – Emocje. Dyskursy i narracje* pod redakcją M. Kubisz i J. Tymienieckiej-Suchanek²⁷, przedstawiająca różnorodne badania skupione przede wszystkim na aspekcie dobrostanu zwierząt w utworach literackich. Inne monografie wieloautorskie warte uwagi to także, przykładowo, *Po humanizmie. Od technokrytyki do animal studies* pod redakcją Z. Ładygi-Michalskiej i J. Włodarczyk²⁸, *Zwierzęta gender i kultura. Perspektywa ekologiczna, etyczna i krytyczna* pod redakcją A. Barcz i M. Dąbrowskiej²⁹ oraz *Ludzkie, Nie-ludzkie, Arcy-zwierzęce. Animalocentryzm?* pod redakcją J. Roś i K.M. Wieczorka³⁰. Wszystkie te prace przytaczają różne perspektywy badaczy w kwestii obecności zwierząt w literaturze, szczególną uwagę poświęcając kwestii dobrostanu zwierząt oraz relacji człowieka i przyrody – zarówno w świecie literackim, jak i „realnym”.

1.2. Teorie posthumanistyczne

1.2.1. Zwrot zwierzęcy

²⁴ „Zoophilologica. Polish Journal of Animal Studies”, Uniwersytet Śląski. Czasopisma Naukowe, <https://www.journals.us.edu.pl/index.php/ZOOPHILOLOGICA> (dostęp: 20.09.2020).

²⁵ A. Barcz, *Realizm ekologiczny. Od ekokrytyki do zookrytyki w literaturze polskiej*, Katowice 2016.

²⁶ A. Mik, P. Pokora i M. Skowera (red.), *Czytanie menażerii. Zwierzęta w literaturze dziecięcej, młodzieżowej i fantastycznej*, Warszawa 2016.

²⁷ M. Kubisz i J. Tymieniecka-Suchanek (red.), *Zwierzę – Język – Emocje. Dyskursy i narracje*, Katowice 2018.

²⁸ Z. Ładyga i J. Włodarczyk (red.), *Po humanizmie. Od technokrytyki do animal studies*, Gdańsk 2016.

²⁹ A. Barcz i M. Dąbrowska (red.), *Zwierzęta, gender, kultura. Perspektywa ekologiczna, etyczna i krytyczna*, Lublin 2014.

³⁰ J. Roś i K.M. Wieczorek (red.), *Ludzkie, Nie-ludzkie, Arcy-zwierzęce. Animalocentryzm?*, Siemianowice Śląskie 2016.

Kwestia obrazu zwierząt w literaturze oraz współczesne tendencje badawcze dotyczące tego zjawiska wiążą się również z postulatami pozanaukowymi wynikającymi z 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 do zwierząt³¹. W przestrzeni badań literaturoznawczych przejawia się to zwiększonym zainteresowaniem obecnością, obrazem i narracją zwierzęcą w literaturze, obserwowalnym 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*)³² oraz o relacjach ludzi ze zwierzętami (*human-animal studies*) jako dwa zależne od siebie, przenikające się wzajemnie pola badawcze.

J.M. Coetzee wskazuje na P. Singera oraz jego termin „gatunkowizm” (ang. *speciesism*) zaproponowany w 1975 jako moment kluczowy dla zwrotu zwierzęcego³³. Gatunkowizm, podobnie jak utworzone w podobnym okresie neologizmy „seksizm” czy „rasizm”, nawiązuje do niesprawiedliwości społecznej ukształtowanej przez pewną grupę uprzywilejowaną. W tym wypadku grupą tą miała być cała ludzkość, zaś opresji podlegałyby zwierzęta, w przypadku których samo zbiorcze nazywanie tak różnych istot jednym terminem jest nazbyt uogólniające. Singer porównuje człowieka do zwierzęcia, wychodząc z utylitarystycznego przeświadczenia, iż życie i dobrobyt zwierząt (innych niż człowiek) mogą wymagać większej ochrony niż dotychczas uważano³⁴. Filozof zwraca uwagę przede wszystkim na masową produkcję mięsa i innych produktów odzwierzęcych, w których to procesach zwierzę jako istota zostaje całkowicie pominięta

³¹ H. Memzer, *Animal Turn as a Meta-Turn?*, „Society Register” 3 (2019) z. 3, str. 10-11.

³² 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: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 3 (2011) z. 129, str. 193-204.

³³ J.M. Coetzee, *The Lives of Animals*, Princeton 1999, str. 85-91.

³⁴ Ibidem.

w swojej wartości ontologicznej na rzecz dóbr materialnych³⁵. Widoczne jest już zatem u podstaw, na co zwraca uwagę chociażby H. Ritvo, iż podnoszone przez Singera i jego zwolenników (np. R.D. Rydera) postulaty są pozanaukowe³⁶. Podobne z resztą zdanie wyraża polska badaczka M. 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 medycznych)³⁷. Ze względu na społeczny wymiar utworów literackich tematyka ta pojawia się i będzie się pojawiała w literaturze pięknej.

B. Latour, współtwórca teorii aktora-sieci (Actor Network Theory), zajmuje podobne stanowisko co P. Sapiro 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 zależności³⁸. To zaś łączy się z utylitarystycznym, redukcjonistycznym podejściem do całości stworzenia, przypisując podobne (jeśli nawet nie te same) role wszystkim istotom niezależnie od gatunku³⁹.

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 pozanaukowym⁴⁰.

Na gruncie nauk humanistycznych współczesne badania nad obecnością zwierząt w życiu człowieka, jak zaznacza C. Wolfe, są obecne już w latach 80. XX wieku⁴¹, jednak pozostają rozproszone w różnych dyscyplinach badawczych, tak np. jak praca

³⁵ Ibidem.

³⁶ H. Ritvo, *On the Animals Turn*, „Daedalus” 136 (2017) z. 4, str. 121.

³⁷ M. Bakke, *Studia nad zwierzętami: od aktywizmu do akademii i z powrotem?*, str. 194-197.

³⁸ B. Latour, *We Have Never Been Modern*, Cambridge 1993, str. 145.

³⁹ 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, str. 240.

⁴⁰ Ibidem. Oraz: M. Bakke, *Studia nad zwierzętami: od aktywizmu do akademii i z powrotem?*, str. 194-197.

⁴¹ C. Wolfe, *Human, All Too Human: "Animal Studies" and the Humanities*, „PMLA” 124 (2009) z. 2, str. 564-566.

historyczna H. Ritvo dotycząca rozmnażania się różnych gatunków w epoce wiktoriańskiej⁴². Na rozwój zwrotu zwierzęcego czy nauk o zwierzętach wpływają także prace takich badaczy jak J. Hopkins, J. Burta, J. Derrida, D. Haraway, M. Heidegger, G. Bataille, B. Latour czy właśnie C. Wolfe⁴³. W polskim dyskursie, ponownie odwołując się do Bakke, badaczka wskazuje na trzy dzieła o znacznym wpływie społecznym na dobrostan zwierząt: *Polowaneczko* T. Matkowskiego, *Farba znaczy krew* Z. Kruczyńskiego oraz *Prowadź swój pług przez kości umarłych* O. Tokarczuk⁴⁴.

Postawa (post)humanistyczna (krytyczna względem antropocenu, podkreślająca ludzką cielesność i jej ograniczenia, a także zależność człowieka od innych obiektów, niż tylko on sam⁴⁵) towarzyszy w szerszym kontekście badaniom z zakresu (*human-*)*animal studies* – badań nad zwierzętami i ich relacjami ze środowiskiem stworzonym przez społeczność ludzką. Za P. 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 odbieranych jako przedmioty dane człowiekowi na własność, osiągnęły większą niż dotąd wartość moralną i ekonomiczną⁴⁶. 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 stereotypów⁴⁷.

C. Wolfe sugeruje używania bardziej adekwatnych terminów: multidyscyplinarność i transdyscyplinarność⁴⁸. 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 wniosków. 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.

⁴² Ibidem.

⁴³ Ibidem, str. 565-566.

⁴⁴ M. Bakke, *Studia nad zwierzętami: od aktywizmu do akademii i z powrotem?*, str. 198.

⁴⁵ Ibidem, str. 198-200.

⁴⁶ P. Waldau, *Animal Studies: An Introduction*, Oxford 2013, str. 1-3.

⁴⁷ Ibidem, str. 191.

⁴⁸ Wolfe, C., *Animal studies, dyscyplinarność i (post)humanizm*, str. 142.

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 wystarczający, jego zdaniem, do przybliżenia problematyki badań nad zwierzętami w pełnym tego znaczeniu⁴⁹ (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 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 dziedzin, nie tracąc przy tym na merytoryce⁵⁰.

Badania literaturoznawcze w ramach *animal studies* nie wyłamują się całkowicie z tychże badań multidyscyplinarnych, owocując ciekawymi propozycjami adaptacji istniejących metodologii, o których więcej w dalszej części podrozdziału. Warto już tutaj zauważyć, iż przedmiot badań w tym wypadku ma charakter hybrydowy, gdyż traktuje się o bytach wyobrażonych odwołujących się do istot realnych (nazywanych przykładowo, za Ewelina Rąbkowską, „pseudozwierzętami”⁵¹), 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 i naukowych. Mowa tu raczej o niebezpośrednim wpływie na społeczeństwo, inspirowaniu oraz zmienianiu pewnych tendencji literackich. 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.

Odnosząc się zaś do tego zakresu badań, należy wspomnieć o przynajmniej czterech badaczach mających zdecydowanie największy wpływ na powstanie i rozwój *animal studies* w odniesieniu do literaturoznawstwa. Mowa tu o J. Derridzie, C. Wolfe’ie, D. Haraway oraz H. Ritvo. Derridzie zawdzięczamy prawdopodobnie najbardziej

⁴⁹ Ibidem.

⁵⁰ Ibidem, str. 142-143.

⁵¹ 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” 5 (2017), str. 92.

znaczące spostrzeżenie zamieszczone w krótkim eseistycznym dziele z 1997 *L'animal que donc je suis* (pol. *Zwierzę, którym więc jestem*⁵²)⁵³, w którym uświadamia sobie, że patrząc na swojego kota, kot patrzy również na autora w sposób równie przenikliwy i nie mniej świadomy, niż robi to człowiek. Analiza ta nie jest nowa czy pionierska, gdyż zainteresowanie perspektywą zwierzęcą stanowi żywo eksploatowany motyw w literaturze Zachodu⁵⁴. Z pewnością ze względu na powstanie w okresie zwiększonego zainteresowania kwestią obecności i obrazu zwierząt w literaturze (współczesnej) stanowi część płynnego kanonu „dzieł programowych” *animal studies*. Nurt ten zwraca uwagę na przesłankę, jakoby zwierzęca perspektywa w literaturze dawniejszej była pomijana na rzecz ludzkiej dominacji w literaturze i kulturze, choć może mieć do zaoferowania inny, równie ciekawy sposób poznania świata i jego wyobrażenia. Nie zmienia to jednak faktu, iż focalizacja w tekście pozostaje nadal focalizacją ludzką, raczej potwierdzając założenie, iż literatura musi być antropocentryczna i antropomorfizująca, niż skłaniająca do porzucenia człowieczeństwa.

W podobnym okresie swoje kontrowersyjne prace publikuje D. 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 jakiej zwierzę stoi do człowieka, otwierając przy tym szereg pytań na temat granicy człowieczeństwa i zwierzęcości⁵⁵. Choć w *A Cyborg Manifesto* nie odnajdujemy jasnych odniesień do kwestii antropomorfizacji, relacja 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 nieludzkiej⁵⁶.

W roku 2003 opublikowana została *Animal Rites: American Culture, the Discourse of Species, and the Posthumanist Theory* C. Wolfe'a⁵⁷, publikacja poświęcona zagadnieniu zwierzęcości we współczesnych kontekstach kultury amerykańskiej w ujęciu

⁵² Czytanie na wystawie | Jacques Derrida „Zwierzę, którym więc jestem”, Muzeum Warszawskiej Pragi, online: <https://muzeumpragi.pl/wydarzenia/czytanie-wystawie-jacques-derrida-zwierze-ktorym-wiec/> (dostęp: 22.01.2022).

⁵³ J. Derrida, *The Animal that Therefore I Am*, New York 2008.

⁵⁴ C. Wolfe, *Human, All Too Human: "Animal Studies" and the Humanities*, str. 564-566.

⁵⁵ D.J. Haraway, *A Cyborg Manifesto. Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century*, Minnesota 2016.

⁵⁶ Ibidem.

⁵⁷ C. Wolfe, *Animal Rites: American Culture, the Discourse of Species, and the Posthumanist Theory*, Chicago/London 2013.

posthumanistycznym. Jak zauważa C. 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 kulturach⁵⁸.

1.2.2. Ekokrytyka

1.2.2.1. Ekokrytyka w ujęciu literaturoznawstwa polskiego

Pojęcia ekokrytyki (na wzór angielskiego *ecocriticism*) zaproponował w 1978 roku W. Rueckert⁵⁹. Termin ten ma genezę w coraz pilniejszych problemach ekologicznych końca XX wieku, tym bardziej uwidocznionych w literaturze XXI-wiecznej⁶⁰. 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 ukonstytuowane zadania ekokrytyki, jak wskazuje A. Barcz⁶¹, 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 związków językowych i 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 antropocentryzmu⁶² kontekstach⁶³.

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) jest

⁵⁸ C. Parry, *Other Animals in Twenty-First Century Fiction*, Cham 2017, str. 16.

⁵⁹ L. Sedláčková, *Ecologische thematiek in hedendaagse fictie: Uitdagingen van milieufilosofie, ecokritiek en animal studies voor de Nederlandstalige literatuur*, „Werkwinkel” 10 (2015) z. 1, str. 99-114.

⁶⁰ A. Barcz, *Realizm ekologiczny*, str. 20.

⁶¹ Ibidem, str. 20-27.

⁶² Zgodnie z definicją przytoczoną w podrozdziale 1.2.4. niniejszej rozprawy.

⁶³ A. Barcz, *Realizm ekologiczny*, str. 20-27.

propozycją wartościową i ciekawą, nadal będzie to perspektywa antropocentryczna choćby ze względu na narzędzie (język), którym autor (lub badacz) dociera do odbiorcy⁶⁴. Wykorzystując metody analizy narratologicznej M. Bał, można stwierdzić nawet dokładniej, iż jeżeli 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 z konieczności wynikającej z istoty przekazu literackiego, przez innego narratora niż samo zwierzę⁶⁵, o czym więcej można przeczytać w rozdziale 2. niniejszej rozprawy. Nie wyklucza to stosowania fokalizatora zwierzęcego będącego jednocześnie narratorem, jednak należy przy tym 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 zrównoważone⁶⁶. Wpływ na postulaty *dark ecology* (ale i z pewnością także mniej radykalnych postaw i nurtów badawczy-aktywistycznych, jak wspomniana ekokrytyka), zrywające z antropocentrycznością literatury (w szczególności w zakresie wyobrażeń natury), ma wielu aktywistów, publicystów i badaczy. I choć przedstawianie ich sylwetek oraz poglądów byłoby konieczne w dyskusji na temat rozwoju ekokrytyki i nurtów pokrewnych, w niniejszej pracy skupić należy się wyłącznie na najbardziej kluczowych postulatach, aby nie odwracać uwagi czytelnika od kwestii niderlandystycznych i narratologicznych, które razem stanowią o przedmiocie rozprawy oraz jej metodzie badawczej.

Jako początki ekokrytycyzmu należy zatem wskazać tzw. pierwszą fazę tego nurtu, reprezentowaną m.in. przez W. Blake'a czy H.D. Thoreau, w których to pracach odnajdujemy elementy analizy ówczesnych problemów i sporów między kulturą a naturą, nawiązujących zresztą do istniejących już w tradycji literackiej motywów⁶⁷.

⁶⁴ Ibidem, str. 24-27.

⁶⁵ M. Bał, *Narratologia. Wprowadzenie do narracji*, Kraków 2012, str. 20-29.

⁶⁶ A. Barcz, *Realizm ekologiczny*, str. 40.

⁶⁷ A. Barcz, *Realizm ekologiczny*, str. 25.

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* i innych nurtów pokrewnych⁶⁸. Barcz omawia w tym wypadku także wpływy badań i postulatów pozanaukowych D. Haraway, L. White czy J. Derridy⁶⁹. Najbardziej znaczące, zdaniem Barcz, są tutaj wspomniane wcześniej prace C. Wolfa, traktujące o relacji posthumanizmu i ekokrytyki w literaturze współczesnej⁷⁰.

W ramach niniejszych badań najbardziej znaczące z uwag Barcz na temat ekokrytyki są z pewnością te opisane wyżej, 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 w swoim badaniu zwracam 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, aspekt 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 z resztą podtytuł publikacji Barcz, na której w dużej mierze bazuję niniejszy wywód. „Od ekokrytyki do zookrytyki [...]” sugeruje pewien rozwój zookrytyki jako wyodrębniającego się zakresu badań, o czym więcej w kolejnym podrozdziale. Zookrytyka, czyli krytyczna analiza w szczególności postaci zwierzęcych, zawarta jest w ekokrytyce, która z 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 ciężiej 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 czy projektowaniu relacji międzyludzkich.

⁶⁸ Ibidem, str. 26, 27.

⁶⁹ Ibidem, str. 27, 28, 31, 32

⁷⁰ Ibidem, str. 286-295.

Nie powinno też zatem dziwić, że w ramach ekokrytyki wyodrębniona zostaje zookrytyka, której przedmiot badań wydaje się być, 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.

1.2.2.1. Ekokrytyka w ujęciu literaturoznawstwa niderlandzkiego

W ramach literaturoznawstwa zadaniem badań nad zwierzętami w literaturze 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 L. Sedláčkovéj badania ekokrytyczne w praktyce skupiałyby się trzech rolach. Mając na uwadze, iż rola postaci zwierzęcej oraz zwierzęcia realnego są zmienne, tak samą zresztą jak i relacje między tymi dwoma, w każdym momencie historycznym podejście do zwierzęcia w literaturze powinno 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 człowieka⁷¹. 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 za zwierzęcia służącego do testów laboratoryjnych, zwierzęcia domowego, jak i hodowlanego⁷². Współczesne postawy społeczne związane przede wszystkim z kwestią postrzegania różnych grup społecznych – a zatem w literaturoznawstwie także różnych grup zwierząt, reprezentujących na pewnych płaszczyznach grupy ludzkie – jest kwestią delikatną i bardzo subiektywną, ale tym samym bardzo płodną pod kątem możliwości prowadzenia dyskusji na gruncie literackim⁷³.

⁷¹ L. Sedláčková, *Ecologische thematiek in hedendaagse fictie: Uitdagingen van milieufilosofie, ecokritiek en animal studies voor de Nederlandstalige literatuur*, str. 108-111.

⁷² Ibidem, str. 111.

⁷³ Ibidem.

Sedláčková jasno też wskazuje, iż badanie zwierząt w literaturze współczesnej nie może odciąć się od historii literatury wieków poprzednich. Aktualnie powstające dzieła (świadomie lub 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 literaturą⁷⁴. 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 czytelników⁷⁵.

Drugim ważnym punktem odniesienia w literaturoznawstwie niderlandzkim względem ekokrytyki są badania I. Hoving. Jej zdaniem ekokrytyka obecna jest w badaniach niderlandystycznych w widoczny sposób od niedawna, dopiero od 2010 roku. W literaturze pięknej przejawia się przede wszystkim jako pochwała natury krajobrazów niderlandzkich i/lub krytyka postaw ludzkich prowadzących do zatracenia tych ekosystemów. Jako reprezentantów tego nurtu w literaturze niderlandzkiej (nie tylko fikcjonalnej) Hoving wskazuje m.in. M. Dekkersa, R. Kousbroeka czy G. Maka⁷⁶. Podobnie jak w kontekście międzynarodowym, ekokrytycyzm niderlandzki zdaniem Hoving wyrasta z tendencji romantycznych, później natomiast z twórczości grupy „Tachtigers” działającej w latach 80. XIX wieku⁷⁷, zaś dziełem, które można postrzegać jako pierwszy manifest ekokrytyczny Niderlandów jest powieść *Mały Janek* F. van Eedena, członka wspomnianej grupy⁷⁸, czerpiącego inspiracje m.in. z wpływowej na Zachodzie Europy działalności i twórczości H.D. Thoreau⁷⁹. Analiza tego utworu przedstawiona zostanie w podrozdziale 6.2. niniejszej rozprawy. Obydwaj poszukiwali aktywnie w życiu codziennym oraz w tworzonych utworach bliskości człowieka z naturą.

⁷⁴ Ibidem, str. 112.

⁷⁵ Ibidem, str. 113.

⁷⁶ I. Hoving, *On the Absence of Nature: Writing on Nature and Ecocriticism in the Netherlands*, „Ecozon European Journal of Literature Culture and Environment” 1 (2010) z. 1, str. 168.

⁷⁷ Ibidem.

⁷⁸ Ibidem.

⁷⁹ H.D. Thoreau, *Walden, czyli życie w lesie*, Poznań 2010.

Wśród współczesnych autorów wymienia także W. van Toorna i K. van Zomerena, którzy w swoich utworach sprzeciwiają się postrzeganiu Niderlandów jako regionu „pochłoniętego” przez industrializm, pozbawionego świata przyrody. Nie zgadzają się także na komercjalizację przyrody – przystosowywanie jej jako miejsc jedynie turystycznych, potrzebnych człowiekowi, a nie naturze jako autonomicznemu bytowi⁸⁰. Zomeren (parafrazując 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 jedynie do jednostki, ale dzieli je wiele bytów (ludzi, zwierząt) na danym obszarze. Tym obszarem jest przede wszystkim szeroko rozumiane środowisko⁸¹. W podobny sposób jako opozycjonistę względem urbanizacji Niderlandów Hoving wskazuje niderlandzkiego pisarza marokańskiego pochodzenia H. Bouazza jako kluczowego dla zrozumienia problematyki ekokrytyki w ujęciu niderlandzkim. W swojej twórczości zwraca on uwagę na kwestię energii i vitalności, którą człowiek jak każdy przedstawiciel przyrody ożywionej (zwierzę, roślina) czerpie z kontaktu z przyrodą i różnorodnością (odnosząc się do wątków wielokulturowości Niderlandów)⁸².

Myślę, że 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 rozwijającej się urbanizacji oraz niezgoda na odrzucenie przyrody niderlandzkiej jako mało atrakcyjnej i mało zróżnicowanej. To zaś wydaje się Hoving co najmniej dziwnym – 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), natura ta zostaje całkowicie pominięta, a w literaturze przedstawiana jest jako obca lub całkowicie jej brak⁸³.

Problem tejże obcości literatury 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,

⁸⁰ I. Hoving, *On the Absence of Nature*, str. 170.

⁸¹ Ibidem, str. 171.

⁸² Ibidem.

⁸³ Ibidem, str. 167.

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 słaba⁸⁴.

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 chociażby u Willema van Toorna), fenomenologiczne dostrzeżenie materialności przyrody (jak u van Zomerena), oraz nawiązanie to romantycznej witalności przyrody (Bouazza)⁸⁵.

Opisane podejścia Sedláčkovej i Hoving z pewnością nadają szerszego kontekstu tematyce, jaka poruszana będzie w utworach analizowanych od 3. rozdziału niniejszej rozprawy. 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 zookrytyka⁸⁶. W ramach tego nurtu stawiane są podobne postulaty i wykorzystywana zbliżona metodologia, jak w wypadku zookrytyki w ujęciu A. 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 D. Griffina⁸⁷. Badaczka jasno wskazuje, że zookrytyka stanowi propozycję „[...] zawężenia narracji o zwierzętach do narracji zwierzęcych eksponujących komponent animalnego doświadczenia [...]”⁸⁸, choć w ujęciu niniejszej pracy, jak zostanie to pokazane w trakcie analiz utworów w kolejnych rozdziałach, 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 (omawianej w poprzednim podrozdziale) głównie ze względu na bardziej szczegółowe zainteresowania tej pierwszej, tj. teksty kultury autonomizujące zwierzęta, refleksje nad tym procesem

⁸⁴ Ibidem, str. 169.

⁸⁵ Ibidem, str. 169-171.

⁸⁶ A. Barcz, *Realizm ekologiczny*, str. 314, 319.

⁸⁷ Ibidem, str. 314-317.

⁸⁸ Ibidem, str. 315.

oraz konsekwencje z tego idące, mające wpływ zarówno na świat literacki utworu, jak i na świat rzeczywisty (doświadczenie czytelnika przenoszone do życia codziennego)⁸⁹. Co ciekawe, obserwacje Barcz do pewnego stopnia zgodne są z ustaleniami Sedláčkovej względem ekokrytyki w ujęciu niderlandystycznym, u której wyraźny nacisk położony jest na kwestię obecności zwierząt w literaturze.

Po raz pierwszy termin „ekokrytyka” pojawił się w 2010 roku, zaproponowany przez G. Huggana oraz H. Tiffin⁹⁰, choć podobne postulaty przejawiały się także w pracach S. McHugh oraz P. Armstronga⁹¹. McHugh sugeruje bowiem rzecz znaczącą, mianowicie, iż literatura kreująca postacie zwierzęce zarówno jako zwierzę, jak i symbol, stanowi współczesny most między naukami humanistycznymi a etologią⁹².

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 utworu⁹³. Termin ten należy omówić, rozpoczynając od przytoczenia definicji A. 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 doświadczenie⁹⁴.

Wyjaśnienie to zdecydowanie zachęca do dyskusji. Zwierzę obecne w literaturze niezaprzeczalnie łączy elementy świata zwierzęcego i ludzkiego, a zwrócenie uwagi tylko na jeden z tychże zbytnio zawęża interpretację dzieła, stwarzając ryzyko jednostronnego

⁸⁹ Ibidem, str. 318.

⁹⁰ G. Huggan i H. Tiffin, *Introduction*, w: *Postcolonial Ecocriticism. Literature, Animals, Environment*, New York 2010, str. 17, 18.

⁹¹ A. Barcz, *Realizm ekologiczny*, str. 319, 320.

⁹² 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, str. 500.

⁹³ A. Barcz, *Realizm ekologiczny*, str. 314.

⁹⁴ Ibidem.

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. To jest możliwe do zrealizowania oczywiście wyłącznie z pomocą dobrowolnego zawieszenia niewiary, zawierzenia narratorowi w celowość prowadzenia narracji lub focalizacji z perspektywy zwierzęcia. Natomiast czy sam akt narracji z perspektywy zwierzęcej wpływa znacznie na człowieka? To dopiero fabuła – historia i przedstawiona kultura – mogą wywołać poruszenie i/lub umoralnienie człowieka, a w efekcie ewentualna zmianę postrzegania przez niego przyrody. Perspektywa w tym wypadku jest jedynie narzędziem, choć z pewnością bardzo pomocnym. Zwłaszcza w momencie, gdy mówimy o kwestii zrozumienia psychiki zwierzęcia. Czy możliwym jest zrozumienie przez jeden byt w pełni innego, gatunkowo innego bytu? W niniejszej pracy wychodzę z założenia, że każdy byt operuje wyłącznie taką percepcją (i focalizacją), na jaką pozwalają jej fizyczne ograniczenia ciała i umysłu. Niemożliwym 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, mając przy tym na uwadze, że wszelkie zabiegi poetyczne 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, jak zostanie to przedstawione w kolejnych rozdziałach niniejszej rozprawy, jest nieunikniona także w utworach, których autorzy próbują przedstawić perspektywę lub narrację zwierzęcą. Zakładam 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 pracy byłoby określenie „narracje o zwierzętach”. Cytując bowiem Barcz: „[...] człowiek tworzy narracje o zwierzętach, dlatego zookrytyce bliski jest warsztat filologa”⁹⁵. Wyraźnie badaczka rozróżnia to określenie od narracji zwierzęcej. W obydwu 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 kwestią główną jest 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 ciężko będzie jednoznacznie rozdzielać w wypadku niektórych z analizowanych utworów, niemniej rzeczywiście narracje o zwierzętach zdają się być zdecydowanie bliższe założeniom niniejszej rozprawy.

Przypomnę, że głównym zainteresowaniem niniejszej rozprawy są środki służące antropomorfizacji postaci zwierzęcych w utworach narracyjnych. 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 – zgodnie z tematem rozprawy) cech z nimi związanych oraz wyobrażeń ich świata w rzeczywistości, którą narracja próbuje oddać⁹⁶. Więcej o kwestii relacji narratologii i percepcji zwierzęcej zostanie powiedziane w kolejnym rozdziale niniejszej rozprawy.

⁹⁵ Ibidem, str. 321.

⁹⁶ 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, str. 57-59.

I te też kwestie w pełni wpisują się w zakres badań zookrytycznych, powołując 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”⁹⁷. Tutaj wyjaśnienie terminu jest o wiele szersze, bardziej ogólne. Kwestia obecności perspektywy zwierzęcej jako takiej określa znacznie szersze spektrum zabiegów poetyckich 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 pokrywa się ze sposobem prowadzenia analiz w niniejszej rozprawie.

Szczególne zainteresowanie zookrytyki (i zoonarracji) skupione jest na tekstach kultury autonomizujących zwierzęta, metodach uzyskiwania tejże autonomii oraz skutkach, jakie autonomizacja wywiera na kulturę⁹⁸. O ile ostatni postulat programowy zookrytyki funkcjonuje na skraju aspektów naukowych i pozanaukowych, tak 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 wcześniej, bo XVII-wieczne 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. Zwraca ona szczególną uwagę nie tyle na samo zwierzę oraz jego literackie przedstawienie, co na wyobrażenie samej zwierzęcości, próbę zrozumienia, kim lub czym jest byt pozaludzki⁹⁹. Dziedzina ta nierozzerwalnie wiąże się z ekokrytyką oraz zookrytyką, kładąc 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

⁹⁷ A. Barcz, *Wprowadzenie do zookrytyki (teorii zwierzęcych narracji)*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 6 (2015), str. 146.

⁹⁸ A. Barcz, *Realizm ekologiczny*, str. 322.

⁹⁹ K. Driscoll & E. Hoffmann, *Introduction: What Is Zoopoetics?*, w: *What Is Zoopoetics? Texts, Bodies, Entanglement*, red. K. Driscoll i E. Hoffmann, Cham 2018, str. 4-7.

tekstów naukowych poświęconych temu zagadnieniu, kluczowym tu jest również rzeczywiste odniesienie do etologii, ich życia w różnych środowiskach¹⁰⁰. 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 tejże tendencji jest rezygnacja z antropomorfizmu lub antropomorfizm utajony¹⁰¹. Oznacza to zatem, iż zoopoetyka miałaby marginalne znaczenie w analizie obranego na rzecz niniejszej pracy 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 ich stłumione przez rzeczoną antropomorfizację.

Problem związany z zoopoetyką oraz bliską jej ekologią głęboką powstaje, gdy przyjrzymy się wstępnym założeniom zoopoetyki. 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 istot zmarginalizowanych). Powstaje 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 bądź co bądź 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 zrozumienie tegoż zwierzęcia jako „obcego”, do tej pory

¹⁰⁰ Ibidem, str. 2-4.

¹⁰¹ L. Sedláčková, *Ecologische thematiek in hedendaagse fictie: Uitdagingen van milieu filosofie, ecokritiek en animal studies voor de Nederlandstalige literatuur*, str. 104, 105, 110.

marginalizowanego i odcinanego od rzekomo „ekskluzywnego” i antropocentrycznego społeczeństwa ludzkiego (oraz istot w pewien sposób zaproszonych do partycypowania w nim). Nowoczesna zoopoetyka oddala się zatem znacznie od badań nad topiką zwierzęcą w literaturze na rzecz próby przedstawienia i poznania zwierząt niezależnie od perspektywy ludzkiej¹⁰². 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.

Wydaje mi się przy tym stosownym, aby opatrzyć wspomniany aspekt antropocentryczności komentarzem. 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 to pogląd, zgodnie z którym to człowiek staje się centrum świata, zaś w wypadku utworów literackich – dominuje perspektywa ludzka¹⁰³. Antropocentryzm jest terminem nacechowanym we współczesnych dyskusjach w obrębie ekologii, *animal studies*, zookrytyki itd. zdecydowanie negatywnie właśnie ze względu na postulaty związane z posthumanistycznym odejściem od ram gatunkowych i percepcji ludzkiej. Argument o dominacji ludzkiej na świecie czy o ograniczeniu postrzegania świata 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 świecie¹⁰⁴.

Takie poglądy przenikają do literatury pięknej oraz do literaturoznawstwa. Widoczne jest to w pewnym stopniu już chociażby w *Walden* Thoreau, w której protagonista porzuca ramy społeczne na rzecz samodzielnego życia bliżej natury¹⁰⁵, czy też, nawiązując do kontekstów niderlandystycznych, w twórczości M. Dekkersa, biologa popularyzującego wiedzę o świecie przyrody w ramach utworów literackich dla dzieci i

¹⁰² D. Kári & E. Hoffmann, *Introduction*, str. 6.

¹⁰³ C. Parry, *Other Animals in Twenty-First Century Fiction*, str. 3.

¹⁰⁴ K. Driscoll i E. Hoffmann, *Introduction*, str. 1-14.

¹⁰⁵ H.D. Thoreau, *Walden, czyli życie w lesie*.

dorosłych. Biorąc za przykład jeden z jego utworów *Het Walvismeer. Op de bres met Greenpeace* (*Wielorybie Jezioro. Walka o Greenpeace*), czytelnik śledzi przygody dwóch chłopców, próbujących uratować rzadki gatunek samotnego wieloryba przed wielorybnikami, współpracując przy tym z organizacją Greenpeace¹⁰⁶. Znaczący nacisk w utworze położony zostaje na kontakt między wielorybem a dziećmi, które wielokrotnie próbują porozumieć się ze zwierzęciem, wyobrażając sobie ewentualnie, co mogą oznaczać pewne zoosemiotyczne komunikaty (o nich więcej w kolejnym podrozdziale niniejszej rozprawy). Widzimy to na przykładzie:

– Do zobaczenia, Anoek – powiedział. Czasem miał wrażenie, że Anoek mrugał wtedy w odpowiedzi. Ale nie mógł być tego pewien¹⁰⁷. (tłum. D.O.)

Fragmenty wyraźnie odnoszące się do komunikatów zwierzęcych stanowią argument, by wzbudzić empatię wobec zwierzęcia, a z perspektywy zoopoetycznej, jak bardzo różny względem człowieka jest wieloryb oraz postrzegany przez niego świat (a przy tym nadal bardzo podobny – wieloryb, tak jak każdy człowiek, chce żyć i być szczęśliwy – przynajmniej w fokalizacji chłopców)¹⁰⁸. W wizji tej zwierzęce aspekty natury człowieka, tutaj zobrazowane przez przemoc wielorybników, kontrastują z idyllicznym umiłowaniem harmonii i spokoju świata zwierzęcego (niewinność wieloryba)¹⁰⁹.

Wspomniany nacisk na ukazanie zwierzęcej perspektywy oraz harmonii świata przyrody sprawia, że czytelnik skupia swoją uwagę w przypadku obcowania z postacią zwierzęcą 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

¹⁰⁶ M. Dekkers, *Het Walvismeer. Op de bres met Greenpeace*, Amsterdam 1990.

¹⁰⁷ „'Tot gauw Anoek,' zegt hij dan. Soms meent hij te zien dat Anoek dan even zijn ogen dichtknijpt. Maar zeker weten doet hij dat niet.” Ibidem, str. 95.

¹⁰⁸ Ibidem, str. 101-103.

¹⁰⁹ M. Dekkers, *Het Walvismeer*.

ludzkiej relacja ze zwierzęciem rozpatrywana jest jako synonim relacji międzyludzkiej), na pewno niewystarczająca w natężeniu, aby móc przeprowadzić analizy w kolejnych rozdziałach niniejszej rozprawy.

W literaturoznawstwie zaś 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!) aspekt zwierzęcy pozostaje jedynie zabiegiem estetycznym. Dzieje się tak właśnie, ponieważ, jak wspomniano wyżej, człowiek jest w stanie przekazać pewną narrację tylko z 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 rzeczywistość¹¹⁰, 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. Obydwa terminy można również postrzegać jako elementy podlegające pod termin-klosz „ekokrytyka”, który omawiałem w poprzednich podrozdziałach.

¹¹⁰ J.S. Kennedy, *The New Anthropomorphism*, Cambridge 2003, str. 158, 159.

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 T.A. Sebeok w roku 1963¹¹¹. 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 komunikowane?¹¹² 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.

Zoosemiotyka wyrasta oczywiście z szeroko rozumianej semiotyki, mającej swoje korzenie już w antyku (choć sama nazwa jest dużo młodsza)¹¹³. O ile jednak semiotyka, rozwijana przez wieki, a obecna zwłaszcza w XX wieku, skupiała się na komunikatach i znaczeniu (czy oznaczaniu) obiektów między ludźmi, tak zoosemiotyka rozszerza istniejące już teorie o komunikację międzygatunkową. Odnosząc się zatem do klasycznej triady Charlesa Sandersa Pierce'a, w której zaznacza się, iż proces nazywania rzeczy składa się z trzech elementów (środka przekazu, przedmiotu oraz znaczenia znaku)¹¹⁴, oraz mając na uwadze koncepcję *umweltu*¹¹⁵, 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, 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

¹¹¹ T. Fögen, *Animal Communication*, w: *The Oxford Handbook of Animals in Classical Thought and Life*, red. G.L. Campbell, Oxford 2014, str. 217.

¹¹² Ibidem.

¹¹³ A. Burzyńska, *Semiotyka*, w: *Teorie Literatury XX wieku. Podręcznik*, red. A. Burzyńska i M.P. Markowski, Kraków 2007, str. 233

¹¹⁴ Ibidem, str. 235.

¹¹⁵ A. Horowitz, *Behavior*, w: *Critical Terms of Animal Studies*, red. L. Gruen, Chicago, London 2018, str. 75.

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 C. Morrisa, ucznia Peirce'a, w której wyróżnia się środek przekazu, interpretanta, znaczenie, denotata oraz odbiorcę, trzy pierwsze terminy ponownie będą wykazywały szczególnie znaczenie dla zoosemiotyki¹¹⁶. Środek przekazu (znowu!) może być inny niż u człowieka lub, w wypadku wyraźnego antropomorfizowania zwierząt, będzie również korzystał z systemu pojęciowego człowieka. Odmienne mogą być jednak skojarzenia (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 człowiekowi perspektywy ludzkiej mają wyczulić 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 kwestią, realizowaną przez językoznawstwo i filozofię, jest 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 opisaną 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)zmysłowych¹¹⁷. Co więcej, nawet w wypadku spotkania się dwóch osób o takich samych doświadczeniach, dyskusja na ten temat w powłoce ludzkiej byłaby niepełna, ponieważ osoby 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 o tyle trudne, 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. Niesamowicie

¹¹⁶ Ibidem, str. 238, 239.

¹¹⁷ H. Raes, *Faun z zimnymi różkami*, Warszawa 1980.

trudnym jest odczucie w pełni tego, co odczuwa ktoś posługujący się zupełnie innym 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. Podobne wnioski odnotowują badacze zajmujący się w szczególności właśnie tym zjawiskiem, chociażby S.M. Pyke¹¹⁸.

Zoosemiotyka może być interesującym polem badawczym dla literaturoznawców, a przede wszystkim dla autorów tekstów fikcjonalnych, 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 w niniejszej rozprawie, gdzie rzeczywiście zachowania lub środki komunikacji zwierzęcej mogą być kluczowe dla poprawnego zinterpretowania utworu.

Przykładem tego typu utworu jest chociażby *Het vogelhuis* (Karmnik) E. Meijer¹¹⁹, analizowany w rozdziale 4. 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 z resztą próby zrozumienia etologii zwierzęcej zaobserwujemy także w trakcie analizy *Arabelli* Knox D. Sleenckxa, w której fabule różni narratorzy zwracają uwagę na więź łączącą człowieka z koniem – zawieraną, ponownie, przez naukę różnych komunikatów zwierzęcych¹²⁰.

Komunikaty zwierzęce przedstawione w utworach będą miały oczywiście dwojaką naturę. Z jednej strony będą stanowiły realistyczne (a przynajmniej wiarygodne) przedstawienie etologii zwierzęcej, który agens interpretujący (fokalizator) będzie próbował zrozumieć jako mu zupełnie obce, takie, do których to on musi się dostosować (jak u Meijer). Z drugiej strony mogą stanowić pole do antropomorfizującej interpretacji

¹¹⁸ S.M. Pyke, *Animal Visions*.

¹¹⁹ E. Meijer, *Het vogelhuis*, Amsterdam 2020.

¹²⁰ D. Sleenckx, *Miss Arabella Knox. Eene peerdengeschiedenis*, w: *Ontmoetingen*, Gent: J.S. van Doosselaere 1855, str. 5-58.

też etologii w ramach próby przełożenia emocji czy zachowań zwierzęcych na realia ludzkie w celu lepszego poznania bytu pozaludzkiego, co zaobserwujemy przykładowo w opowiadaniu *Mijn aap lacht* (*Moja małpa się śmieje*) A. Helmana (w rozdziale 6.)¹²¹. Różnorodne ujęcia zoosemiotyki zostaną zastosowane w prowadzonych przeze mnie analizach i gdy to będzie konieczne dla poprawnego odczytania utworu, zasygnalizuję odniesienia do tego nurtu badawczego.

Kwestia zoosemiotyki będzie 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, jak to zostanie przedstawione w kolejnym rozdziale, możliwe będzie wyszczególnienie tych elementów narracyjnych, które potwierdzają obecność zwierzęcego pierwiastka w przedstawianych postaciach zwierzęcych oraz funkcji, jaką tenże pierwiastek odgrywa w trakcie interpretacji roli antropomorfizacji w utworze.

1.2.6. Podsumowanie terminologii

Niniejsza praca dokonuje syntezy zakresu badawczego zookrytyki i niderlandzkich praktyk analizy opowieści zwierzęcych, korzystając z metod badawczych wywodzących się z obydwu nurtów. Poświęcam w niej uwagę zwierzęciu (konstruktowi) w literaturze jako z jednej strony antropomorficznemu przeniesieniu cech ludzkich na zwierzę, jak i analizie zwierzęcości i percepcji (w tym narracji) zwierzęcej. Z drugiej zaś strony podkreślam fakt, iż zarówno klasyczne (tj. symboliczne) postacie zwierzęce, jak i postacie zwierząt pozbawione tego aspektu w pewien sposób wyrastają z istniejącej już topiki zwierzęcej – czy to jako jej przedłużenie czy sprzeciw wobec niej, czego współcześni badacze powinni być świadomi. Zakładam przy tym, iż utwory poddawane analizie będą wpisywały się w nurt opowieści o zwierzętach (*dierenverhalen*). Te bowiem mogą dotyczyć nie tylko literatury od XIX wieku (głównego punktu zainteresowania w niniejszej rozprawie), ale także utworów sprzed tego okresu, korzystającego z topiki

¹²¹ A. Helman, *Mijn aap lacht*, Amsterdam 1991.

zwierzęcej jako głównego motywu, co zostanie wskazane na przykładzie analizy wyboru dzieł dawniejszej literatury niderlandzkiej w rozdziale 3. niniejszej rozprawy.

Prezentowane w niniejszym rozdziale terminy powinny ułożyć się w oczach czytelnika w interdyscyplinarną siatkę. Ekokrytyka i *animal studies* rysują się w niej jako swoiste terminy-klosze dla pozostałych opisanych powyżej ścieżek badawczych: zookrytyki, zoopoetyki i zoosemiotyki. Ponadto, co należy mieć na uwadze, każda z tych dziedzin wiąże się w różnym stopniu z różnym zakresem badań inter- lub multidyscyplinarnych. Jak opisałem wcześniej, założenia ekokrytyki, zookrytyki i zoopoetyki, zwłaszcza w praktycznym zastosowaniu do badania fikcjonalnych tekstów narracyjnych, są zbliżone, przez co metody te trudno niekiedy rozgraniczyć.

W niniejszej pracy postaram się odnieść w trakcie analiz prowadzonych na korpusie badawczym do wszystkich tych ścieżek. Dominować będzie zookrytyczna tendencja interpretacyjna, zwracająca uwagę zarówno na literacki charakter postaci zwierzęcej, jak i na jej możliwe nawiązania do etologii zwierzęcia. Gdzie będzie to konieczne w trakcie analizy, będę odnosił się także do interpretacji utworów w nurcie zoopoetyki, zookrytyki lub ekokrytyki – w szczególności w rozdziale 4., w którym opisywane zabiegi narracyjne doprowadzają do stworzenia antropomorfizacji wyjątkowo subiektywnej, zwracającej w znacznym stopniu uwagę (głównie ze strony narratora) właśnie na istotę i/lub odmienność zwierzęcia realnego.

Szczególne miejsce zajmuje w pracy zoosemiotyka, która również pojawi się jako metoda wspierająca – przede wszystkim w rozdziale 4. ze względu na duże natężenie opisu etologii zwierzęcia imitującego realnie istniejące stworzenia. Możliwe będzie na ich przykładzie zaobserwowanie wykorzystywania w trakcie wprowadzania antropomorfizacji (o wiele bardziej subiektywnej niż w utworach w pozostałych rozdziałach) komunikacji międzygatunkowej opartej na możliwościach i ograniczeniach interpretacyjnych różnych naturalnych komunikatów zwierzęcych z perspektywy ludzkiej.

Wszystkie opisane powyżej nurty należą, jak zostało to wskazane, do badań inter- lub multidyscyplinarnych. W związku z tym, iż łączą one w sobie zarówno badania z dziedzin nauk humanistycznych, społecznych i przyrodniczych powstaje niebezpieczeństwo konfliktu terminologicznego. Oczywistym faktem jest bowiem, że nauki przyrodnicze i humanistyczne w różny sposób opisują ten sam obiekt – w tym

wypadku zwierzęta. Tym bardziej, gdy w naukach humanistycznych mowa jest nie o zwierzętach realnych, ale o ich conceptach lub o bytach wymyślonych, czyli naśladowujących rzeczywistość zwierzętach literackich. Próba syntezy języka nauki przez nurty posthumanistyczne w pewien sposób zdaje się wykluczać możliwość badania zwierzęcia antropomorficznego zgodnie z tendencjami porzucenia antropomorfizującego języka w naukach przyrodniczych¹²². Niniejsza rozprawa nie reprezentuje jednak nauk przyrodniczych ani społecznych. Powstała ona w ramach dyscypliny „literaturoznawstwo”. Stąd też zakładam, iż tabu antropomorfizacji w odniesieniu do postaci zwierzęcych obecnych w literaturze jest bezzasadne, a antropomorfizacja jako zabieg poetycki może pozytywnie przyczynić się do nieantropocentrycznego przedstawienia takiej postaci. Postaram się to udowodnić w trakcie analiz w kolejnych rozdziałach rozprawy.

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

Antropomorfizacja opisywana w tym paragrafie 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.).

Ze względu na literaturoznawczy charakter pracy antropomorfizacja jest też, a 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, w rozdziale kolejnym, poświęconym metodologii pracy. 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, a zatem w przypadku prozy fikcjonalnej także z pomocą pewnych (a jak przekonamy się dalej w rozprawie: konkretnych!) zabiegów narratologicznych.

¹²² J.S. Kennedy, *The New Anthropomorphism*, str. 13-15.

W niniejszym rozdziale przedstawię zatem różne definicje antropomorfizacji, konfrontując je z terminami zbieżnymi oraz koncepcjami badawczymi przytoczonymi w poprzednich podrozdziałach. Celem tego jest jak najjaśniejsze określenie rozumienia antropomorfizacji w ramach niniejszej pracy.

Proza fikcyjna 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 ze wprowadzeniem w charakterze narratorów i fokalizatorów złożonych psychicznie i fizycznie postaci pozaludzkich, np. postaci zwierzęcych¹²⁴. Należy przy tym wskazać, iż zabieg ten, choć obecny już niekiedy w dziełach wcześniejszych, w ramach nurtu posthumanistycznego oparty jest na krytyce antropocentryzmu, a nie jedynie chęci poznania tego, co znajduje się poza kognicją ludzką. Mając przy tym charakter trudny, a być może 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 wybierając jako przedmiot badań teksty antropomorfizujące zwierzęta, dominującą perspektywą będzie perspektywa właśnie 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 wieku XX oraz z wieku XXI.

Zwierzęta antropomorficzne, tj. posiadające pewne cechy ludzkie (najczęściej: zdolność mowy, postrzeganie świata bliskie ludzkiemu lub wręcz z nim identyczne) (gr. ἀνθρωπος 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 i perspektywy. Wiąże się to ze skłonnościami człowieka, który świat wyjaśniał na podstawie i z pomocą elementów istniejących już wokół niego. Łączył on pewne cechy świata przyrody z (antropocentrycznymi) aspektami życia człowieka, przypisując im metaforyczne wartości przenikające do religii i literatury¹²⁶.

¹²³ E. Bińczyk, *Epoka człowieka. Retoryka i marazm antropocenu*, Warszawa 2018, str. 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 i E. Hoffmann, Cham 2018, str. 151.

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

¹²⁶ Ibidem.

Przypominając ustalenia z poprzedniego podrozdziału, 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 uwierzytelnienia lub urealnienia postaci zwierzęcych autor dzieła powinien wskazywać na konkretne cechy zewnętrzne lub behawioralne opisywanych gatunków zwierzęcych, zgodne z ich naturalną etologią, aby postać zwierzęca nie okazała się jedynie pustą wyduszką, a przekonującą kreacją 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 perspektywy postrzegania świata¹²⁸.

Choć droga motywowana fabularnie, którą musi przebyć czytelnik, aby poznać w pewien sposób świat zwierzęcy, zdaje się podobna, efekt poznania, czyli prawda utożsamiana z poznawanym światem zwierzęcym, może być różna ze względu na doznania fokalizatora opisującego zdarzenia i rzeczywistość. Można bowiem założyć, iż zwierzę antropomorficzne, posiadające konkretne doznania i 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 wariantcie 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 i na wiarygodność relacji zwierzęcej

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

¹²⁸ B. Kaszowska-Wandor, *Teriantropie. Animal studies i (od)stawanie się człowiekiem*, „WIELOGŁOS Pismo Wydziału Polonistyki UJ” 35 (2018) z. 1, str. 47.

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

części postaci. Taka postać staje się również często pośrednikiem między gatunkiem ludzkim i 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 być 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* F. 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 teriantropomorfizm stoi w sprzeczności z antropomorfizacją – narzędziem służącym przedstawianiu postaci zwierzęcej jako niejednoznacznego, wielowymiarowego bohatera, choć nadal z perspektywy antropocentrycznej¹³². Zoostylistyka zrywa z antropocentrycznymi ramami (a przynajmniej taki postulat 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 i cechy przypisane wybranym gatunkom, czego celem ma być wywołanie w odbiorcy utworu konkretnych uczuć i emocji¹³³. Drugim zaś problemem omawianym przez zoostylistykę jest kwestia przedstawienia gatunków zwierząt jako przedstawicieli grupy, nie zaś jako jednostki, w odróżnieniu od postaci ludzkich¹³⁴.

Co ciekawe, teriantropomorfizacja i antropomorfizacja zdają się stanowić składniki tego, co G. Agamben nazywa „maszyną antropologiczną” (ang. *Anthropological Machine*)¹³⁵. Badacz w omówieniu wskazuje na język – czynnik

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

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

¹³² Ibidem, str. 40, 41.

¹³³ Ibidem, str. 4, 41, 63.

¹³⁴ Ibidem, str. 4, 41.

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

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, jaka jest granica człowieczeństwa. Bez których elementów obecnych w życiu człowieka pozostaje on nadal ludzki? Lub w drugą stronę – 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 antropomorfizacji 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 „zaczepne” pytanie (zwłaszcza w kontekście 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, autoreferencyjny, 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 aktualnie badacze zdaniem Agambena nie potrafią jasno nazwać¹³⁶.

Powracając jednak do kwestii literaturoznawczych – zdaniem J.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 M. Głowińskiego (ta szerzej analizowana będzie w kolejnym rozdziale)¹³⁸. Antropomorfizację odróżnia od personifikacji przede wszystkim cel szeroko rozumianej humanizacji (ucłowieczenia) zwierzęcia. W przypadku antropomorfizacji, zdaniem Carsona, zakłada się potrzebę ukazania emocji i myśli zwierzęcia właśnie jako

¹³⁶ Ibidem, str. 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, str. 246.

¹³⁸ Ibidem, str. 246, 247. Oraz J. Sławiński (red.), *Słownik terminów literackich*, Wrocław 1988, str. 33.

zwierzęcia¹³⁹. W personifikacji zaś aspekt ludzki (często reprezentujący jakąś grupę społeczną) implementowany jest w postaci nie-ludzkiej tylko pod wybranymi względami¹⁴⁰.

Ciekawe 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 zwierzęcych¹⁴¹. Najbardziej interesujący w ramach niniejszej rozprawy 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 naturalnym zdaje się, zwłaszcza względem literatury współczesnej, iż rama antropomorfizacji jest znacznie szersza, a przedstawiana w leksykonie definicja zbyt wąska.

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

Disneyfikacja, wracając do omówienia Carsona, będzie stała pomiędzy tymi dwoma zabiegami, zwracając się jednak częściej ku personifikacji, redukując przy tym elementy kulturowe na rzecz komercjalizacji pewnych stereotypowych motywów związanych z topiką zwierzęcą, związana raczej z mediami innymi niż literatura (np. film)¹⁴⁴.

¹³⁹ Ibidem, str. 247.

¹⁴⁰ Ibidem, str. 246.

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 B.A., *Personificatie*, w: *Algemeen letterkundig lexicon*, DBNL 2012, [personificatie Algemeen letterkundig lexicon - DBNL](https://www.dbnl.org/tekst/dela012alge01_01/dela012alge01_01_03408.php) (dostęp: 12.03.2023).

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

Kolejnym obszarem połączonym związanym 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. 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 i w wyglądzie stanowią urozmaicenie postaci oraz całości dzieła, a także wskazują na silny związek (najczęściej sakralno-rytualny) danego zwierzęcia z człowiekiem. Hybrydyzacji podlegają bowiem przede wszystkim te gatunki zwierzęce, z którymi człowiek zaciskał najbliższą więź, lub których symboliczne cechy mogą uwypuklić pewne elementy w hybrydowej postaci (jak obserwujemy np. w tradycji mitologicznej czy religijno-sakralnej)¹⁴⁶. W niniejszej pracy hybrydy ludzko-zwierzęce nie będą brane pod uwagę w analizie, gdyż nie mają one 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, lecz 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 J. Sławińskiego pojawia się wyłącznie antropomorfizacja¹⁴⁷. Przeciwnie natomiast *Wielki Słownik Języka*

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

¹⁴⁶ Ibidem.

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

Polskiego wskazuje na słowo „antropomorfizm”¹⁴⁸, zaś *Słownik Języka Polskiego PWN* na obydwa słowa jako tożsame¹⁴⁹. Także w dyskursie badawczym literaturoznawcy korzystają z obydwu terminów w podobnym stopniu. Jak wskazują wyszukiwania w Google Scholar na dzień 19.10.2022, nieznacznie dominujące jest wykorzystanie terminu „antropomorfizm” (1440 wyników) względem „antropomorfizacji” (963 wyniki). Niemniej prace tam prezentowane dotyczą różnych dziedzin nauki – w tym innych niż literaturoznawstwo.

W niniejszej pracy koniecznym jest wskazanie terminu, który będzie wiodący w stosowanej terminologii. Nie uważam, aby stosownym oraz owocnym było wykazanie, który z przedstawionych powyżej powinien być wyłącznie stosowany w zakresie literaturoznawstwa, jako że są to terminy znacznie do siebie zbliżone. Natomiast przyglądając się bliżej konstrukcji tych dwóch wyrazów, skłaniam się do wyboru „antropomorfizacji” jako bardziej kompatybilnej z proponowanym przeze mnie badaniem, co też prawdopodobnie było zauważalne do tej pory w treści rozprawy. „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 rozprawy, 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, gdzie odbiorca z łatwością określa antropomorficzność danej istoty, w przeciwieństwie do lektury tekstu, w którym antropomorfizacja pojawia się stopniowo, często na różnych płaszczyznach (fizyczności, zachowań czy myśli). W podobny sposób pojęcie „antropomorfizacji” w swoich badaniach stosują przykładowo D. Zwierkowska oraz K. Adamczyk¹⁵⁰, czy E. Oronowicz-Kida¹⁵¹.

Co ciekawe, podobny spór wydaje się nie mieć w ogóle miejsca w terminologii w językach angielskim i niderlandzkim, gdzie stosuje się zdecydowanie pojęcia

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

¹⁴⁹ B.A., *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” 4 (2021), str. 25-29.

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

(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 M. Looija oraz naukowego omówienia kwestii gatunku przez G.H. Vosa¹⁵⁴.

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 elementów humorystycznych i symbolicznych. Czytamy: „[...] waarin het als het ware in zijn eigen dierlijk bestaan wordt geschetst, [...]” ([...] w którym jest niejako zarysowana w swojej własnej zwierzęcej egzystencji, [...])¹⁵⁵. Jako reprezentantów wskazuje się T. Tellegena oraz A. Koolhaasa¹⁵⁶. Wyszczególniamy na tym etapie dwa obszary problemowe definicji: zawężenie czasu powstania utworów oraz ograniczenie względem realności zwierzęcia. Definicja tego leksykonu zdecydowanie kieruje się w stronę tendencji badawczych opisywanych wyżej ścieżek badawczych (ekokrytyka, *animal studies*), określając w ramach *dierenverhalen* jedynie utwory współczesnej, skupione na aspekcie zwierzęcym.

¹⁵² A. Horowitz, *Anthropomorphism*, w: *Encyclopedia of Human-Animal Relationships*, red. M. Bekoff, Westport 2007, str. 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 Uwaga: w omówieniu pojawia się także nazwisko innego badacza, J. Vosa. Nie jest to ten sam autor.

¹⁵⁵ B.A., *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).

¹⁵⁶ Ibidem.

J. 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 jak ich aspekt zwierzęcy nie zostaje całkowicie zdominowany przez cechy ludzkie¹⁵⁷. Powołując się na Gerharda Haasa, opisuje za nim, iż zwierzę takie powinno stać w centralnym punkcie opowieści (wpływają bezpośrednio na rozwój akcji lub przybliżona zostaje bliżej szeroko rozumiana wiedza o zwierzętach)¹⁵⁸. Wyklucza to zatem fabuły, w których obecność zwierząt jest jedynie tłem estetycznym. Dalej zaś konfrontuje to z definicją Johna Rowe 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 konfrontowane jest dalej przez Vosa z kolejną definicją proponowaną przez M. Blount, w której autorka wyróżnia bajki zwierzęce, fantasy zwierzęce (mity, opowieści o zwierzętach noszących ubrania itd.) i „zwierzęce rajske ogrody” (w których nie występują postaci ludzkie)¹⁵⁹. W tym wypadku nie ma mowy o ograniczeniu czasu powstania utworów. Badacz dopuszcza szeroki wachlarz gatunków literackich z wykorzystaniem topiki zwierzęcej, jednak nadal kluczowym pozostaje kwestia podkreślenia zwierzęcego aspektu (antropomorfizowanej) postaci zwierzęcej.

Diereverhalen według *Syllabus Literaire Begrippen* (*Sylabusa Terminów Literackich*) (należy wspomnieć – opracowania popularnonaukowego) odnosi się ogółem do tekstów literackich, w których zwierzę odgrywa alegoryczną rolę, wcielając się w człowieka, reprezentując wybrane jego cechy, a jako przykład podaje się przede wszystkim utwory bajkowe oraz średniowieczny epos o Lisie Reinardzie¹⁶⁰. Nie obserwujemy zatem zawężenia tematycznego pod kątem realności czy zwierzęcości postaci zwierzęcych opisywanych w utworach. Zdecydowanie jednak termin ten, zgodnie z synchronicznym ujęciem 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*

¹⁵⁷ J. Vos, *Dierenverhalen*, w: *Lexicon van de jeugdliteratuur*, red. J. van Coillie et al., 1988, https://www.dbnl.org/tekst/coil001lexi01_01/vdj00261.php (dostęp: 22.01.2022), str. 1.

¹⁵⁸ Ibidem.

¹⁵⁹ Ibidem, str. 2.

¹⁶⁰ *Dierenverhalen*, w: *Syllabus Literaire Begrippen*, <https://www.encyclo.nl/Media/Syllabus-literaire-begrippen.php> (dostęp: 07.05.2021).

lexicon, wyszczególnić chociażby można też takie gatunki jak *dierendicht*¹⁶¹, *dierenepiek*¹⁶² czy *dierenroman*¹⁶³, które również w tym kontekście można byłoby odczytać jako podgatunki lub synonimy *dierenverhalen*. Stąd też tę (lakoniczną) definicję postrzegam jako mało użyteczną, zaś pod kątem niniejszej rozprawy, niepraktyczną.

M. Looij zaznacza w swoim popularnonaukowym studium o zwierzętach w literaturze niderlandzkiej, iż terminu *dierenverhalen* można używać diachronicznie w odniesieniu do literatury wieków wcześniejszych¹⁶⁴. Zdaniem Looija opowieściami o zwierzętach, oprócz tekstów autorów współczesnych, są także utwory np. przedstawiciela niderlandzkiego pokolenia poetów roku 1880, F. van Eedena¹⁶⁵, zaś początków gatunku należy doszukiwać się już w bajkach ezopowych i średniowiecznych eposach zwierzęcych, przede wszystkim w kontekście niderlandystycznym w eposie o Lisie Reinardzie¹⁶⁶. Zauważalna jest według Looija także znaczna luka w twórczości na temat zwierząt rozumianych jako nie „tylko” symboli. Od późnego średniowiecza aż do XIX wieku zwierzęta jego zdaniem zostają zredukowane do roli surogatów ludzi, aby powrócić do ich podwójnego wymiaru w okresie powojennym¹⁶⁷. T. Vaessens tłumaczy tenże powrót jako potrzebę ucieczki od rzeczywistości w drugiej połowie XX wieku (co, jak wiemy z lektury poprzednich podrozdziałów, nie jest w pełni spójne z założeniami zookrytyki i zoopoetyki)¹⁶⁸. Dotknięci wojną artyści oraz czytelnicy potrzebowali zdaniem Vaessensa odrealnienia, aby choć na chwilę zapomnieć o wszechobecnej tragedii. Zarazem opowieści o zwierzętach, realizm magiczny, fantastyka i inne nurty i gatunki z sukcesem funkcjonowały jako krytyka problemów społecznych zakamuflowanych w ramach fantastyczności¹⁶⁹. Zauważalny jest tutaj symultaniczny,

¹⁶¹ 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).

¹⁶² 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).

¹⁶³ 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).

¹⁶⁴ M. Looij, *Van fabeldier tot weekend beest. Negen thema's in Nederlands dicht en ondicht over dieren*, Utrecht 1988, str. 38, 39.

¹⁶⁵ Ibidem, str. 59.

¹⁶⁶ Ibidem, str. 39-55.

¹⁶⁷ Ibidem, str. 59-63.

¹⁶⁸ T. Vaessens, *Geschiedenis van de moderne Nederlandse literatuur*, Nijmegen 2013, str. 157.

¹⁶⁹ Ibidem.

równy pod względem wagi dla wydarzeń utworu udział postaci ludzkich i zwierzęcych jako ucieleśnienia pewnych aspektów człowieka i społeczeństwa.

Odchodząc chwilowo od tekstu na rzecz obserwacji własnych piszącego te słowa: wybranie przez autora postaci zwierzęcej o konkretnych cechach (zewnętrznych oraz behawioralnych) nie może być przypadkowe. Tworząc 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.), koniecznym jest nawiązanie do istoty, która czytelnikowi będzie znana (lub wyda się prawdopodobna). Przykładowo: oczywistym wydaje się, że w łatwiejszy sposób będzie można skonstruować antropomorfizację zwierzęcia, odnosząc się do dźwięków przez nie wydawane 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, koniecznym jest wyważenie ich relacji z podkreślonymi cechami zwierzęcymi lub gatunkiem zwierzęcia.

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

G.H. Vos opisuje sześć grup opowieści o zwierzętach (*dierenverhalen*), które przypasować można także do konkretnych gatunków literackich: zwierzę jako wzór humanitarności, jako przykład pokonywania wyzwań, jako obcy, jako towarzysz życia, jako istota stojąca poza światem człowieka oraz jako obiekt poznania naukowego (pod kątem nauk przyrodniczych)¹⁷⁰. 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 ostatni z wymienionych typów opowieści, który

¹⁷⁰ Ibidem, str. 2-4.

w praktyce skupia się jedynie na zwierzęcych aspektach takiego bohatera, przez co wprowadzenie elementów antropomorficznych nie jest konieczne lub okazuje się wręcz zbędne. Niemniej jak widać, definicja ta jest obszerna, obejmująca 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 i należy wyszczególnić różne jego typy. W podobny sposób będę postrzegał ten gatunek także i w niniejszej rozprawie. Nie korzystam jednak ze wspomnianego wyszczególnienia sześciu ścieżek typów opowieści o zwierzętach (w to miejsce zostanie zastosowany model badania antropomorfizacji przedstawiony w rozdziale 2. niniejszej rozprawy). Mam także na uwadze, iż propozycja Vosa dotyczy literatury dziecięcej i młodzieżowej, której wyznaczniki i cechy nie zawsze będą zbieżne z literaturą 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, o czym więcej w rozdziale 2. rozprawy.

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 35 lat temu, 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* M. Looija¹⁷¹ z 1988. Pomimo charakteru popularnonaukowego/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 oraz liczne przykłady (choć momentami szczątkowo 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 którego utwory prezentowane są chronologicznie. Co warto odnotować, Looij tworzy w ten sposób pewien „mikrokanon” narracji o zwierzętach w literaturze niderlandzkiej, który niezaprzeczalnie stanowi znaczny wkład w rozwój refleksji literaturoznawczej w zakresie tematyki zwierzęcej.

W zakresie nowszych badań naukowych należy wskazać monografie poświęcone różnym aspektom analizy obecności postaci zwierzęcych w utworach literackich. Przykładem badania typu *case study* jest W. Kustersa *Koolhaas' dieren. Over de biologie van een schrijver*¹⁷². Studium to jest poświęcone twórczości i różnym metodom analizy utworów A. 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, o czym więcej w podrozdziale 6.7.

¹⁷¹ M. Looij, *Van fabeldier tot weekend beast*.

¹⁷² W. Kusters, *Koolhaas' dieren. Over de biologie van een schrijver*, Nijmegen 2008.

Innym, niedawnym przykładem jest *Bestiarium. Dieren, mensen en hun sociale geschiedenis* pod redakcją J. Hoegaerts oraz Y. Segers¹⁷³, przedstawiająca powiązania kulturowe z topiką zwierzęcą w literaturze niderlandzkiej (2018). Pracę tę należałoby sytuować na granicy zoopoetyki i zookrytyki. Zwraca ona 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 jako 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 także i w ramach świata przedstawionego w utworach literackich.

Najnowszą publikacją dotyczącą zwierząt w literaturze niderlandzkiej jest *Animals in Dutch Travel Writing, 1800-present* pod redakcją R. Honingsa i E. Op de Beek z 2023¹⁷⁴. Autorzy rozdziałów analizują różne utwory z kanonu literatury niderlandzkiej na przestrzeni dziejów. W badaniach ze zrozumiałych względów dominuje metoda postkolonialna. Co ciekawe, już po samym tytule zauważyć można, iż zakres czasowy badanych utworów zbieżny jest z założeniami niniejszej rozprawy, co stanowi potwierdzenie, iż badanie postaci zwierzęcych w szerszym ujęciu czasowym nie jest bezzasadne, a być może stanowi nową tendencję badawczą, zbieżną z postulatami *animal studies*. W końcu bowiem badanie na dużym, często pozornie rozbieżnym materiale badawczym również może przynieść zaskakujące, nowe wnioski badawcze.

Do tego nie można pominąć autorów niderlandzkojęzycznych, którzy swoje badania 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 wyżej omawianą serią *Palgrave Studies in Animals and Literature*, w której regularnie publikują Holendrzy i Belgowie w języku angielskim¹⁷⁵. Przykładem niech będzie *What is Zoopoetics? Texts, Bodies, Entanglement* K. Driscoll i E. Hoffmann¹⁷⁶ omawiane szerzej przy zagadnieniu zoopoetyki jako badanie znaczące dla zrozumienia tego terminu (także i dla tej rozprawy). *The Novel and the Multispecies Soundscape* Belga B. De Bruyna pozwala zgłębić problematykę udziału dźwięków

¹⁷³ J. Hoegaerts i Y. Segers (red.), *Bestiarium. Dieren, mensen en hun sociale geschiedenis*, Leuven 2018.

¹⁷⁴ R. Honings i E. Op de Beek (red.), *Animals in Dutch Travel Writing, 1800-present*, Amsterdam 2023.

¹⁷⁵ *Palgrave Studies in Animals and Literature*, <https://www.palgrave.com/gp/series/14649> (dostęp: 07.05.2021).

¹⁷⁶ K. Driscoll & E. Hoffmann, *What Is Zoopoetics? Texts, Bodies, Entanglement*, red. K. Driscoll i E. Hoffmann, Cham 2018

zwierzęcych w literaturze¹⁷⁷. Nie chodzi tutaj naturalnie (wyłącznie) o problematykę onomatopei, ale szeroko rozumianych sposobów 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 problem w tejże komunikacji (hałas wytwarzany przez człowieka zagłuszający zwierzęta). Tego typu badanie wpisuje się w zakres problematyki ekokrytyki, w szczególności zaś zoosemiotyki. Studium to właśnie pod tym kątem będzie najbardziej przydatne w niniejszej rozprawie.

Wśród interesujących artykułów na temat topiki zwierzęcej z pewnością na uwagę zasługuje m.in. wspomniana wcześniej przy omówieniu kwestii ekokrytyki praca I. Hoving, opisująca wątki ekologiczne w literaturze niderlandzkiej¹⁷⁸. 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 rodzimie niderlandzkiej w literaturze.

Pięć lat później interesującą propozycję badawczą opublikowała także L. 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 także 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. Wskazać należy chociażby na jej artykuł *‘Mensen genoeg die voor vos, varken of lam worden uitgemaakt. Maar omgekeerd?’ Een zoöpoëtische vergelijking tussen Charlotte Mutsaers’ en La Fontaine’s dierenteksten* z 2017 roku poświęcony analizie utworów C. Mutsaers w rozdziale 4. niniejszej rozprawy pod kątem założeń zbioru

¹⁷⁷ B. De Bruyn, *The Novel and the Multispecies Soundscape*, Cham 2020.

¹⁷⁸ I. Hoving, *On the Absence of Nature*.

tendencji badawczych zoopoetyki¹⁷⁹. Dzięki jej spostrzeżeniom jaśniejszym staje się udział zwierzęcości w tworzeniu antropomorficznej postaci zwierzęcej, która pozornie może ginąć w trakcie analizy antropomorfizacji skupionej przecież na uczłowieczeniu zwierzęcia. Przeprowadzone przez Fraipont analizy dowodzą także, że diachroniczne porównanie utworów z epok pozornie odległych jest jak najbardziej zasadne i może przynieść wartościowe dla literaturoznawstwa wnioski.

Ważnymi ośrodkami zajmującymi się podobnymi zagadnieniami – topiką zwierzęcą w literaturze niderlandzkiej – jest m.in. portal *Liternatuur* prowadzony przez Uniwersytet w Utrechcie¹⁸⁰. Treści skupiają się przede wszystkim na problematyce ekologicznej we współczesnej literaturze niderlandzkiej, w szczególności zaś na kontekście miejsca człowieka i przyrody w obliczu zmian klimatycznych. To też 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.

¹⁷⁹ 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” 55 (2017) z. 1.

¹⁸⁰ *Liternatuur*, w: Universiteit Utrecht, <https://liternatuur.sites.uu.nl/> (dostęp: 22.01.2022).

2. Metodologia badawcza

W poprzednim rozdziale ustaliliśmy siatkę pojęć, którymi będę posługiwał się dalej w rozprawie – tych dotyczących posthumanistycznych teorii związanych z topiką zwierzęcą oraz tradycją tejże topiki w literaturoznawstwie niderlandzkim.

Niniejszy rozdział ma za zadanie przedstawić metodologię badawczą wykorzystaną w badaniu utworów literackich – narratologii. W podrozdziałach przybliżam kolejno rozwój narratologii jako metody badawczej, opisuję strukturę pojęciową (za M. Bal) stosowaną w rozprawie (2.1) oraz konfrontuję te pojęcia z innymi, zbieżnymi terminami obecnymi we współczesnych badaniach nad narracją. Dalej omawiam kwestię antropomorfizacji jako strategii narracyjnej w utworach pisanych prozą (2.2). W tym fragmencie dowodzę, iż nie jest ona zabiegiem jednorodnym. Można wyszczególnić różne typy antropomorfizacji. W kolejnym podrozdziale wyjaśniam działanie modelu relacji tychże typów antropomorfizacji z różnymi strategiami narracji i fokalizacji, wyszczególniając na ich podstawie 16 wariantów i dalej trzy strategie. Model ten stanowić będzie punkt wyjścia dla analiz w rozdziałach 4.-7., w których zarówno potwierdzę użyteczność modelu, jak i wskażę na konkretnych przykładach literackich różnorodność antropomorfizacji. W ostatnim podrozdziale wyjaśniam, jakie obrałem kryteria doboru utworów wchodzących w zakres korpusu badawczego.

2.1. Narratologia

Badania narratologiczne są relatywnie szerokim zbiorem procesów badawczych skupiających uwagę przede wszystkim na tekście utworu fikcjonalnego. Jak wskazuje M. Głowiński, współczesna narratologia wyrasta z badań strukturalistycznych¹⁸¹. Za pionierską zaś uznać należy pracę W. 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 Europie¹⁸². W latach późniejszych tendencje manifestowane w ramach badań narratologicznych przenikały także do literaturoznawstwa polskiego, by za

¹⁸¹ M. Głowiński, *Narratologia: dzisiaj i nieco dawniej*, „Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja” nr 5 (2001), str. 20, 21.

¹⁸² Ibidem.

przykład podać eseistykę T. Manna czy H. Brocha, skupioną na technikach narracyjnych¹⁸³. Jednocześnie narratologia zaczęła rozwijać się w różnych kierunkach, poszukując także idealnego schematu fabularnego, jak czynił to chociażby C. Bremond¹⁸⁴.

W *Słowniku terminów literackich* Głowiński wyszczególnia trzy główne nurty: proces opowiadania fabuły, określenie kolejności zdarzeń oraz akt narracji sam w sobie¹⁸⁵. Przedmiotem zainteresowania niniejszej rozprawy są 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 fabuł nie doprowadzi do ustalonego na początku rozprawy celu: określenia modelu zależności typu antropomorfizacji od focalizacji i narracji fabuły, czyli inaczej mówiąc, 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 pracy 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 G. Genette'a¹⁸⁶. Badacz ten zwraca uwagę, iż to, jak wydarzenia są przedstawiane, zależy od focalizacji – perspektywy, z pomocą której narrator przedstawia czytelnikowi wydarzenia. Twierdzi jednak, że focalizacja nie może pochodzić od postaci, gdyż w przeciwnym razie staje się narratorem¹⁸⁷. Z tym poglądem polemizuje M. Bal w *Narratologii*, gdzie komentuje spostrzeżenia (m.in.) Genette'a. Według badaczki postać może pozostawać focalizatorem bez realizowania roli narratora¹⁸⁸. Stwierdzenie to wydaje się zdecydowanie prawdziwe w przypadku zwierząt antropomorficznych, gdzie (zwłaszcza w kontekście literatury spełniającej postulat

¹⁸³ Ibidem, str. 25.

¹⁸⁴ Ibidem.

¹⁸⁵ M. Głowiński (et al.) (red.), *Słownik terminów literackich*, Wrocław 2002, str. 332.

¹⁸⁶ W szczególności rozdział „Mood” z monografii *Narrative Discourse. An Essay in Method*. (G. Genette, *Narrative Discourse. An Essay in Method*, Ithaca 1983, str. 161-211). Oraz G. Genette, *Discours du récit, Figures III*, ed. Due Seuil, 1972.

¹⁸⁷ G. Genette, *Discours du récit, Figures III*, ed. Due Seuil, 1972.

¹⁸⁸ M. Bal, *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, Kraków 2012, str. 146-166.

zoopoetyki) odtworzenie kognicji zwierzęcej za pomocą języka ludzkiego pod kątem wewnętrznej logiki tekstu następuje z wykorzystaniem instancji narratora, 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 to niemożliwe. Zwierzę-narrator, opowiadające w pierwszej osobie, byłoby bowiem niezgodne z jego naturalną etologią, przez co niejasnym byłoby, czy mówi ono rzeczywiście „swoim głosem”.

Teorie Genette’a i Bal zostały skomentowane i rozwinięte m.in. przez W. Schmidą, który w sposób znacznie bardziej rozbudowany opisuje, od jakich elementów świata przedstawionego zależna jest fokalizacja i narracja¹⁸⁹. 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 pracy jest jednak ukazanie zależności między typem narracji a strategiami antropomorfizującymi postacią w obszerniejszym korpusie, obejmującym więcej utworów, stąd też teorię Schmidy, 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*)¹⁹⁰. W odniesieniu do fokalizacji przedstawianej przez Genette’a i Bal Schmid sugeruje rozróżnienie między narratorską (*narratorial*) i postaciową (*figural*) fokalizacją¹⁹¹, czyli wychodzącą odpowiednio od narratora zewnętrznego lub od postaci istniejącej w utworze. Obydwa typy łączą się z powyższymi typami narracji, tworząc cztery podstawowe typy opowiadania fabuły:

¹⁸⁹ W. Schmid, *Narratology. An introduction*, Berlin/New York 2010, str. 58, 69-74, 99-106.

¹⁹⁰ Ibidem, str. 69, 70.

¹⁹¹ Ibidem, str. 105, 106.

1. Fokalizacja (punkt widzenia) zależna jest od narratora nie będącego 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 narratorem¹⁹².

Ze względu na fakt, iż propozycja Schmida w znacznym stopniu jest rozwinięciem teorii Genette'a i Bal, w modelach obu tych badaczy również odnajdziemy porównywalne rozróżnienie na cztery poziomy narracji. Preferowaną terminologią w niniejszej pracy jest ta przedstawiana przez Bal. Opowiadam się za nią przede wszystkim ze względu na niderlandystyczne korzenie niniejszej rozprawy. 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 skądinąd trafnymi) omówieniami poszczególnych przypadków narracyjnych. Niemniej tak rozbudowany model wydaje się problematyczny w zastosowaniu, przede wszystkim poprzez 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.

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

¹⁹² Ibidem, str. 106, 107.

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)¹⁹³.

W tymże modelu należy wskazać także, 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 percepcji niedostępnymi bez pomocy narratora – myśli, uczuć itd.¹⁹⁴. 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 zwierzęcej. Ten aspekt opisu narratologicznego postaci będzie różny w kontekście odmiennych typów antropomorfizmu, co zostanie opisane w podrozdziale 2.3. niniejszej rozprawy.

¹⁹³ M. Bal, *Narratologia*, str. 22, 151-153.

¹⁹⁴ Ibidem, str. 158, 159.

Interesujące spostrzeżenie uzupełniające wywód Genette'a i Bal przedstawił także W. 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 zwierzęta świata rzeczywistego korzystają z języka ludzkiego tylko przez fakt, iż ten język został im przypisany, a autor i czytelnik zgadzają się na to w formie paktu podobnego do zawieszenia niewiary czy paktu fikcjonalnego (wspominane we wstępie do rozprawy). 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 interpretacji¹⁹⁵. Odbiorca nie ma bowiem bezpośredniego dostępu do obrazów perceptualnych czy też myśli zwierząt – te muszą przejść proces przeobrażenia w słowa, a proces ten nie jest ujawniany w trakcie narracji. Należy jednak jasno zaznaczyć – prefokalizacja jest propozycją konceptu, który dopiero musi zostać potwierdzony na podstawie badań. W niniejszej rozprawie 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.

Podobne spostrzeżenia względem narracji prowadzonej przez zwierzę przedstawia także Schmid, choć nazywa to defamiliaryzacją (*defamiliarization*) sceny¹⁹⁶. 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

¹⁹⁵ W. Nelles, *Beyond the Bird's Eye: Animal Focalization*, „Narrative” 9 (2001) z. 2, Contemporary Narratology, str. 188-194.

¹⁹⁶ W. Schmid, *Narratology*, str. 60.

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 H. Markiewicza, dość wcześnie podejmującego dialog z narratologią¹⁹⁷, czy A. Legeżyńskiej, korzystającą z teorii M. Bal przy opracowaniu teorii przekładu literackiego¹⁹⁸. Jedną z nowszych pozycji jest *Narratologia* P. Tkaczyka, czerpiąca z dyskusji i ustaleń na tym gruncie, choć raczej pomyślana jak zbiór praktycznych porad w fachu pisarskim (zagadnienie to wykracza poza zakres tematyczny rozprawy)¹⁹⁹. 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. E. van Boven i G. Dorleijn w *Literair mechaniek (Mechanika literacka)*, rozróżniając przy tym narratologię „klasyczną” i „postklasyczną”²⁰⁰. Za Bal, przyjmuję w tym kontekście raczej klasyczny model narratologii, choć ze względu na usytuowanie przedmiotu badań w sferze badań posthumanistycznych pozostaję otwarty na inne ujęcia badawcze (próbę syntezy narratologii z ekokrytyką, zookrytyką i zoopoetyką).

Głębsze i pełne rozważanie się we fragmenty tekstu wskazujące na powiązania typu antropomorfizacji postaci oraz poziomu narracji i focalizacji sugeruje również skierowanie badania ku założeniom *close reading* (uwagażnego czytania, sztuki interpretacji itd.)²⁰¹. 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 na przestrzeni 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 wskazanie tego, co wyjątkowe w obrębie utworu (innego od reszty fragmentów), lub co wspólne mogą

¹⁹⁷ H. Markiewicz, *Teorie powieści za granicą*, Warszawa 1995.

¹⁹⁸ A. Legeżyńska, *Thumacz i jego kompetencje autorskie*, Warszawa 1999.

¹⁹⁹ P. Tkaczyk, *Narratologia*, Warszawa 2021.

²⁰⁰ E. van Boven, G. Dorleijn, *Literair mechaniek. Inleiding tot de analyse van verhalen en gedichten*, Bussum 2018, str. 205-207.

²⁰¹ M. Głowiński (et al.) (red.), *Słownik terminów literackich*, Wrocław 2002, str. 560.

mieć wybrane passusy względem dzieł zbliżonych tematycznie²⁰². W przypadku badania prowadzonego w rozprawie, opierającego się przede wszystkim na narratologii, czyli metodzie skupionej na tekście samym w sobie, uważne czytanie jak najbardziej powinno zostać zastosowane w celu odczytania największej możliwej liczby zależności w celu odpowiedzenia na cele badawcze stawiane na początku wywodu.

Głowiński wyróżnia w ramach *close reading* cztery główne nurty: psychoanalityczny (m.in. u L. Spitzera), skupiony na aspekcie filozoficznym utworu (m.in. u E. Steigera), zwracający uwagę na wewnętrzne napięcia w utworze (w ramach amerykańskiego ruchu New Criticism) oraz związek z opisem narzędzi lingwistycznych utworu (m.in. u R. Jakobsona)²⁰³. Do pewnego stopnia w niniejszej analizie wskazywane będą wszystkie te elementy. Ciężko 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 elementy wpływają bezpośrednio na wiarygodność postaci oraz całego świata przedstawionego, a zatem na zawieszenie niewiary przez czytelnika. Najmniej obecny w niniejszej pracy 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 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 zaistnieniem 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 K. Fens, eseista i krytyk

²⁰² T. Cieślak-Sokołowski, *Powroty do close reading we współczesnych lekturach literatury XX wieku*, „Er(r)go. Teoria–Literatura–Kultura” 23 (2017) z. 1, str. 39, 40, 45.

²⁰³ M. Głowiński (et al.) (red.), *Słownik terminów literackich*, Wrocław 2002, str. 560.

literacki²⁰⁴. W licznych rozmowach oraz esejach wskazywał na korzyści płynące z uważnej lektury tekstu. Zwracał uwagę m.in. na fakt, iż z pomocą tego podejścia nie można globalnie zbadać tekstu, ale z pewnością można wydobyć fragmenty, które umykają w trakcie jednorazowej, często pobieżnej lektury²⁰⁵. Zwrócenie uwagi na tekst, a nie na elementy pozatekstualne (np. na biografię autora) miało być też odpowiedzią na nakierowanie analiz literackich na zbyt częste utożsamianie 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 (która również objęta jest zakresem chronologicznym pracy), gdyż nie wszystko w niej powiedziane jest wprost, a odczytanie (często ukrytych) emocji wiąże się z analizą podobną do proponowanej przez Steigera²⁰⁶. Badacz musi jednak zdawać sobie sprawę, iż wykorzystując praktykę *close reading* istnieje niebezpieczeństwo błędnej podstawy ontologicznej – założyć należy bowiem istnienie jakiejś obiektywnej prawdy o tekście, do której można dotrzeć²⁰⁷. Fens, co należy dodać, pokazuje praktykę *close reading* w licznych esejach, także tych dotyczących zwierząt (analizując m.in. fragmenty opowiadań A. Koolhaasa)²⁰⁸.

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 wykazując 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

Niniejszy podrozdział ma celu wskazanie, jak różne teorie narratologiczne postrzegają antropomorfizację. Przeanalizowane zostanie, co czyni postać antropomorficzną oraz

²⁰⁴ 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*, „Vooy” 12 (1993-1994), str. 58.

²⁰⁵ 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, str. 75, 76.

²⁰⁶ N. Herblot, Y. Horsman, *Literatuur kan alleen met literatuur beantwoord worden*, str. 62.

²⁰⁷ Ibidem, str. 61.

²⁰⁸ Przykładowo: K. Fens, Korte analyse ‘De hond in het lege huis’, „Merlyn” 3, 1965, str. 237-242.

jakie zabiegi narracyjne doprowadzają do jej zaistnienia w utworze. Stanowiąc będzie to podstawę od dalszych rozważań teoretycznych w kolejnych podrozdziałach na temat relacji antropomorfizacji, narracji i focalizacji.

Jak wskazuje Kusters, przywoływany także w rozdziale 1. niniejszej rozprawy, kontekst ludzki i pozaludzki w antropomorfizacji zostaje zatarty w często enigmatycznych postaciach antropomorfizowanych zwierząt, w ramach których rzeczywiste rozgraniczenie między „światem kultury” a „światem przyrody” staje się niemożliwe²⁰⁹. Głównym przedmiotem badawczym w niniejszej rozprawie są właśnie zwierzęta antropomorficzne. W szczególności zaś uwagę poświęcam fikcyjnym utworom narracyjnym, w których ukazana jest narracja i/lub focalizacja zwierzęcia. I 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)²¹⁰. Jeżeli postacią tą jest zwierzę, to otrzymuje ono silniejsze cechy antropomorficzne niż postacie, które nie prowadzą narracji. Jeżeli założymy, że narracyjność jest cechą antropomorficzną, to każdy akt narracji pogłębia antropomorfizację postaci, oddalając postać (zwierzęcą) od jej zwierzęcych aspektów na rzecz zaistnienia ludzkiego głosu w fabule. Ten zaś, jak wskazywano w poprzednim rozdziale niniejszej rozprawy, jest niezbędny do zaistnienia narracji.

W przypadku focalizacji ta zależność jest mniej widoczna. Nie wskazuje ona bowiem aż tak silnie na rys antropomorficzny postaci w narracji prowadzonej przez narratora zewnętrznego. Postać „użycza” wtedy swojej perspektywy narratorowi, który pełni rolę mediatora pomiędzy światem fabuły a odbiorcą. Pogłębiona antropomorfizacja zwierzęcia literackiego, pełniącego funkcję narratora, oddziałuje na odbiór tejże 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 nie pełniące 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

²⁰⁹ W. Kusters, *Koolhaas' dieren. Over de biologie van een schrijver*, Nijmegen 2008, str. 9.

²¹⁰ H. Markiewicz, Postać literacka i jej badanie, „Pamiętnik Literacki: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej” 72 (1981) z. 2, str. 153, 154.

ryzyko odrzucenia przez czytelnika myśli o perspektywie zwierzęcej²¹¹. Te obserwacje stanowi mogą hipotezę, która będzie potwierdzana w ramach prowadzonych analiz w kolejnych rozdziałach.

Elementem narracji pozwalającym poznać zwierzę i jego perspektywę jest wyobrażenie antropomorficznych cech u zwierzęcia lub fokalizacja zwierzęca. Najważniejszym 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 aktora²¹². Jak wyjaśnia Bal, „postać jest przedstawieniem figury o charakterystycznych, w większości ludzkich cechach”²¹³, w odróżnieniu od aktora, który, staje się jedynie przedmiotem lub tłem wydarzeń²¹⁴.

W kwestii narratora w tekście, zwłaszcza w odniesieniu do jego antropocentrycznego wymiaru, ważne są spostrzeżenia Bal oraz Schmid. 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 cielesności²¹⁵. Za podobną wizją 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 nie będącego człowiekiem²¹⁶. Zwłaszcza jest to widoczne, nadal zdaniem Schmid, w przypadku narratora wszechwiedzącego oraz narratora zredukowanego (np. zwierzęcia)²¹⁷. Do pewnego stopnia zgodzę się w tym wypadku ze Schmidem – narrator może być oczywiście instancją różnej natury, jednak jeśli tak jest, niemożliwym 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 mieć miejsce ze względu na korzystanie z ludzkiego języka. Na kanwie opisu Schmid stwierdzić można na pewno, że narrator nie musi być natomiast

²¹¹ M. Bal, *Narratologia*, str. 29, 30.

²¹² Ibidem, str. 115.

²¹³ Ibidem.

²¹⁴ Ibidem.

²¹⁵ Ibidem, str. 18-20.

²¹⁶ W. Schmid, *Narratology*, str. 60.

²¹⁷ Ibidem, str. 60.

antropocentryczny – narracja, choć ludzka, może rzeczywiście skupiać się przykładowo na biologizmie innego gatunku. Z czego należy mieć także 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.)²¹⁸. Ponownie zgadzam się i z tym stwierdzeniem jedynie do pewnego stopnia, a to przez 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 rozprawy, zwierzę może pełnić rolę agensa moralizującego (np. bajki o chytrym lisie), ale może być też bytem nie będącym narratorem, ale fokalizatorem, zgodnie z zookrytycznymi i zoopoetycznymi wyznacznikami postaci zwierzęcej w utworze literackim. Przykłady tej formy będziemy obserwowali w szczególności w trakcie analiz utworów A. Valensa i E. Meijer w rozdziale 4.

Funkcja komentarza społecznego jest niezależna od prowadzenia narracji. Z pewnością jednak, jak dalej zauważa Schmid, taka forma narracji prowadzi do defamiliaryzacji²¹⁹. 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 antropomorfizacja (co opisano w podrozdziale 1.3 niniejszej rozprawy), 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 niniejszej pracy. Takich badań, jak wspominałem w podrozdziale 1.3., wyraźnie brakuje, czego efektem jest niedostatecznie pogłębione rozumienie antropomorfizacji (nie tylko zwierzęcej). Sugeruję zatem wykorzystanie trzech poziomów

²¹⁸ Ibidem, str. 60, 61.

²¹⁹ Ibidem, str. 60

analizy metafory zwierzęcej (w nawiązaniu przede wszystkim do klasycznego postrzegania zwierząt nie związanego z myślą zookrytyczną i zoopoetyczną) w tekstach literackich proponowaną przez C. Ivanovic. Zakładam tym samym, iż antropomorfizacja jest zjawiskiem niejednorodnym, co stanowi pewien precedens w obszarze badania tego zagadnienia. Skłaniam się w mojej rozprawie 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, iż nie są to terminy stosowane wymiennie).

Wspomniane przez Ivanovic poziomy to:

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 tychże punktów, a wydaje się to konieczne, zwłaszcza względem niektórych stosowanych przez nią określeń. „Acting towards animals/human beings” powinno być rozumiane z pewnością jako akcje w fabule, które realizowane są w ramach kontaktów między postacią zwierzęcia człowieka ludzką, a 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 ważnym jest określenie, na ile zwierzę przejawia zachowania typowe dla swojego gatunku biologicznego, jednak najważniejszy w określaniu typów antropomorfizacji byłby aspekt obecności zachowań (i myśli) ludzkich, tak jak Ivanovic wskazuje to w ostatnim punkcie.

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

Widoczny brak skutecznych w pracy literaturoznawcy modeli analizy antropomorfizacji postaci (nie tylko zwierzęcych) stanowił dla piszącego te słowa motywację do uzupełnienia stanu wiedzy w tym zakresie. Efektem prac jest powstanie 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.-7. niniejszej rozprawy.

2.3. Model relacji antropomorfizacji, narracji i fokalizacji

W niniejszym rozdziale przedstawiony zostaje model badawczy antropomorfizacji. Opiera się on na hipotezie, iż antropomorfizacja jest zabiegiem niejednorodnym, możliwym do zbadania jedynie z pomocą narratologii oraz ze wsparciem ze strony nauk posthumanistycznych z nurtu *animal studies*. Najpierw przedstawię cztery typy antropomorfizacji (sposoby, w jaki sposób może ukazać swoją antropomorficzność), dalej 16 wariantów relacji antropomorfizacji, narracji i fokalizacji, opracowując trzy wiodące strategie antropomorfizacji. Model zostanie omówiony pod kątem teoretycznym, a na końcu uwypuklone zostaną te elementy rozważań, które mają bezpośredni związek z analizowanymi w kolejnych rozdziałach utworami.

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 na taką, a nie inną 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 opisane w ostatnim przypadku, wypowiedziami pochodzącymi

²²¹ Ibidem, str. 146-162.

²²² M. Bal, *Narratologia*, str. 18-20.

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), a co za tym idzie, może zostać wykorzystane w literaturze fikcjonalnej, będącej potencjalnym przedmiotem badania zoopoetycznego i zookrytycznego. Z kolei antropomorfizacja obiektywna stanowić będzie niepodważalną, wiarygodną narrację narratora zewnętrznego, w przypadku którego przedstawienie zwierzęcia antropomorficznego będzie musiało zostać przyjęte w ramach dobrowolnego zawieszenia niewiary (czy paktu fikcjonalnego). Jak zostanie to przedstawione w analizie korpusu badawczego w rozdziałach 3-7., 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 do etologii zwierzęcia rzeczywistego. Jeżeli w tekście znajdują się opisy zachowań zwierzęcia literackiego, które są 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 można przypisać postaci zwierzęcej, może być bowiem odczytanych jako wynikających z antropomorfizującej perspektywy narratora. Przykładem niech będzie opis balu zwierzęcego w noweli *Mały Janek* F. van Eedena (szerzej omówiony w rozdziale 6.)²²³. Przedstawiony tam „taniec” zwierzęcia nie zawsze będzie oznaczał jego antropomorfizację (taką samą, jak świadome nazwanie przez postać-zwierzę swojego zachowania tańcem), lecz może być antropomorfizującym opisem, pochodzącym 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 podobnego do tańca człowieka. Oczywiście nie mówimy tutaj o tańcu godowym zwierzęcia jako elemencie projekcji elementów świata kultury ludzkiej, lecz jako o próbie nauczania/wymuszenia pewnych ruchów na zwierzęciu, aby imitowało ono tenże taniec.

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

Im bardziej odczuwalne będzie natężenie akcji wskazujących na czynności niezgodne z etologią rzeczywistych zwierząt, tym bardziej postać zwierzęca oddalała 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 pracy należy założyć pewien schemat, który pomoże w określeniu typów antropomorfizacji – podstawowych jednostek służących do określenia rodzaju antropomorfizacji danej postaci. Operując zatem rozróżnieniem opisanym powyżej proponuję posługiwanie się założyć czterema typami antropomorficznej postaci zwierzęcej (których występowanie zweryfikowane zostanie w analizie korpusu badawczego w rozdziałach 4–7.):

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 fokalizacji. 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. Na ten moment niemożliwym 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 cechy 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 fokalizacja 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 czy 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. ważnym jest, aby ciało ludzkie nie dominowało, inaczej mówilibyśmy o zezwierzęconym (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 zezwierzęcenie postaci. Takie zjawisko obserwujemy przykładowo w noweli *Bint F. Bordewijka*²²⁵, 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, co 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

²²⁴ Choć oczywiście proces ten nie musi też mieć miejsca.

²²⁵ F. Bordewijk, *Bint*, „De Gemeenschap” 10 (1934), str. 441-452.

zwierzęta w *Bijna iedereen kon omvallen* T. Tellegena²²⁶, przełożona na język polski przez J. Jędryas 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 rozprawy do omówienia na wybranych przykładach z literatury niderlandzkiej ich związków z poziomem narracji i fokalizacji. Przede wszystkim odbędzie się to z pomocą modelu narracji Bał 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

²²⁶ T. Tellegen, *Bijna iedereen kon omvallen*, ed. 14., ed. elektroniczna, Amsterdam 2009, lok. 111-122.

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

ZZ	A	B
ZC	Γ	Δ
CZ	E	Z
CC	H	Θ

Tabela 2. Antropomorfizacja – Fokalizacja

Powyższe tabele przedstawiają łącznie po szesnaście wariantów relacji antropomorfizacji z narracją lub focalizacją. Narzędzie to zostanie zastosowane w części praktycznej (rozdziały 4–7), czego celem jest m.in. zweryfikowanie tegoż narzędzia pod kątem jego przydatności w analizie literaturoznawczej, co zostanie podsumowane w konkluzjach pracy. Warianty te oczywiście należy odpowiednio opisać, aby mogły być stosowane w trakcie analizy narratologicznej. Charakterystycznym będzie także, jak zostanie to pokazane w części praktycznej rozprawy, iż niektóre z tych wariantów mają tendencję do występowania łącznie w utworach o podobnych 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 opisane w rozdziale 1. W rzeczywistości nie jest możliwa do spełnienia pod kątem narratologicznym. Tworzona jest jedynie iluzja – wspomniany pakt fikcyjny (zawieszenie niewiary) między autorem i czytelnikiem, w ramach którego koniecznym

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

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 o przedstawianiu myśli takiej postaci jak typowo zwierzęcych, a zatem nie-ludzkich. Jeśli więc dana postać zwierzęca jest w stanie komunikować się jedynie na poziomie właściwym jego biologicznej naturze, niemożliwe, aby prowadziła ona narrację (bariera wiarygodności stosowania przez taką postać języka ludzkiego). Jeśli jednak, jak wskazano w omówieniu tego typu antropomorfizacji, 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, który nie będzie przejawiał cech zwierzęcych. Tego typu wariant obserwujemy przykładowo w utworze *Reize door het Aapenland* (*Podróż przez krainę małp*) G. Paape²²⁹. W jednym z rozdziałów narrację prowadzi antropomorficzna małpa, która, choć posiada zdolność posługiwania się językiem ludzkim, stanowczo podkreśla swoją oddzielność gatunkową, zaś jej monolog później zostaje wyjaśniony jako sen. Szersze omówienie dzieła znajduje się w podrozdziale 3.3.

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 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, warianty te będą bardzo zbliżone. O ile w przypadku NP możliwym będzie

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

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 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 w korpusie badawczym. 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 „zajrzenia” do realiów zwierzęcych, które na co dzień są dla niego niedostępne przede wszystkim za sprawą bariery komunikacyjnej oraz ontologicznej niemożliwości poznania zwierzęcego *umweltu*, co spójne jest z celami nurtów badawczych, zwłaszcza ekokrytyki, zookrytyki i zoopoetyki, opisanych w rozdziale 1. Co jednak 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, ale nie tylko), co w praktyce odpowiada zjawisku prefokalizacji. Jednak, jak się okazuje, nie zawsze będzie to możliwe. W wariantach 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, świadomie 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 fantastycznością 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 rozprawie jest antropomorfizacja, a nie (blisko z nim z resztą 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. Postać pozostanie zwierzęciem jedynie z nazwy. Tak bowiem, jak nadanie imienia zwierzęciu świadczy o antropomorfizacji (co zostanie pokazane w kolejnych rozdziałach rozprawy), również i nadanie postaci (z pozoru ludzkiej – bo nadal imitującej człowieka) nazwy odnoszącej się do jakiegoś gatunku zwierzęcego może stanowić o przejawie teriantropizacji. Niemniej w zależności od tego, jaka jest historyczno-literacka geneza postaci, nie musi to być teriantropomorfizacja *sensum stricto*, 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 jako spuścizna tejże przemiany, która ma działać jako znak semiotyczny, odwołujący czytelnika do tejże tradycji literackiej. Taki właśnie zabieg będziemy obserwowali w rozdziale 7. na przykładzie *retellingu* bajki surinamskiej.

2.3.2. Zastosowanie modelu w rozprawie

Jak wynika z powyższych analiz, a co należy także właściwie wyeksponować, rola „głosu zwierzęcia” w utworze literackim jest ograniczona w występowaniu pod kątem narracyjnym. Z pewnością trudnym do wiarygodnego przedstawienia byłoby, aby zwierzę-narrator wystąpiło jako NZ – przede wszystkim ze względu na brak umiejętności posługiwania się językiem ludzkim przez zwierzęta. 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 (oczywiście może być to 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 focalizacja 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 focalizacje 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 zwierzę reprezentowało w jak największym stopniu zwierzę realne. Pod kątem narracji zaś ciężko jest jednoznacznie wyciągnąć wnioski pod tym kątem. 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 rozprawy: 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 fokalizującymi proponowanymi przez Bal, 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 znajdą wystarczająco szeroką reprezentację w badanych dziełach. Stąd też, zawężając możliwe do przebadania warianty do tych najbardziej

prawdopodobnych, 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 rozprawie 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 jeden 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 (przeprowadzonej w rozdziałach 4-7.) sugeruję podział, w którym dominują trzy konkretne strategie (niezależnie od okresu literackiego). Każda z nich zostanie omówiona szczegółowo jako oddzielny rozdział. Nadanie każdemu z tych charakterystycznych zbiorów oddzielnej nazwy pozwala w analizie uwypuklić konkretne cechy postaci antropomorficznych oraz wskazać właściwości zabiegów narracyjnych, które temu służą. Nazwy, 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 4.), uwiarygodniona antropomorfizacja (prócz narratora-postaci występuje narrator zewnętrzny, uwierzytelniający część z cech antropomorficznych, rozdział 5.), antropomorfizacja przez kontrast (narrator zewnętrzny opisuje antropomorfizację jako spójną część świata przedstawionego w kontraście do oczekiwań czytelnika względem znanego mu świata realnego, rozdział 6.). Dodatkowo, w rozdziale 7. rozprawy analizuję inne zaobserwowane warianty, które ze względu na niewystarczające rezultaty analizy na obranym korpusie badawczym nie utworzyły konkretnie nazwanych strategii antropomorfizacji. Poniżej zamieszczam jeszcze jedną tabelę, ułatwiającą operowanie proponowaną terminologią. Dodatkowo przy strategiach zamieszczam adnotację, jakich cech charakterystycznych relacji antropomorfizacji i narracji można się spodziewać. Szerzej zostaną one opisane w podsumowaniu każdego z dedykowanych im rozdziałów.

Strategia	Zawarte w niej warianty	Cechy charakterystyczne
Subiektywna	βB	- Dominuje narracja i focalizacja

antropomorfizacja		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 focalizacji w celu uwierzytelnienia antropomorfizacji jako integralnego elementu świata przedstawionego.

Tabela 5. Opis strategii antropomorfizacji

2.3.4. Podsumowanie

W niniejszym rozdziale przedstawione zostały metodologia badawcza oraz model analizy stosowane w niniejszej rozprawie. Metodą podstawową jest narratologia M. Bal oraz *close reading*, szczegółowo opisane w podrozdziale 2.1. W podrozdziale 2.2. komentuję stosowanie antropomorfizacji jako zabiegu poetyckiego w prozie fikcjonalnej. Kluczowym na tym etapie było wskazanie, jak inni badacze postrzegają antropomorfizację w kontekście narratologii.

Kolejne podrozdziały przedstawiają rozwinięcie przytoczonych wcześniej myśli oraz opracowany przeze mnie model badania różnorodności antropomorfizacji w utworach prozatorskich. Dokonuję dekonstrukcji postrzegania antropomorficznego zwierzęcia, dzieląc antropomorfizację na cztery typy. Następnie zestawiam te cztery typy z różnymi poziomami narracji przytoczonymi przez Bal, tworząc tabele z 16 wariantami relacji antropomorfizacji, narracji i focalizacji. Dalej zaś dokonuję analizy na poziomie teoretycznym, w jaki sposób dane warianty mogą być przedstawione w utworze, na ile są one możliwe do spełnienia oraz jaka jest ich relacja z postulatami zookrytyki i zoopoetyki. Podsumowując zaś, pokazuję finalne tabele dostosowane do najbardziej

prawdopodobnych i wiarygodnych wariantów antropomorfizacji. Następnie, na podstawie przeprowadzonych badań na korpusie, sugeruję podział tychże wariantów na trzy grupy, tzw. strategie antropomorfizacji. Przedstawiony model testowany będzie w kolejnych rozdziałach, aby pokazać jego użyteczność, a jednocześnie dowieść niejednorodności antropomorfizacji jako zabiegu poetyckiego w fikcjonalnej prozie niderlandzkiej.

Zgodnie z moim stanem wiedzy proponowany przeze mnie w rozdziale 2. model teoretyczny nie pojawił się do tej pory w innych badaniach literaturoznawczych. W trakcie przygotowywania rozprawy 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, a i tak, moim zdaniem, niewystarczający względem szczegółowego badania i rozumienia antropomorfizacji, jest podział proponowany przez J. Simonsa w *All Rights and the Politics of Literary Representation*. Wyszczególnia trzy rodzaje antropomorfizacji postaci: bajkowa (na wzór postaci z bajek Ezopa, zdaniem Simonsa, niewystarczająco wiarygodna dla czytelnika), trywialna (antropomorfizacja nie służąca umoralnieniu, charakterystyczna dla bajek dla dzieci), silna (ukazująca inność zwierzęcia, stanowiąca wyzwanie poznawcze)²³⁰. Założenia dla tego podziału są jednak drastycznie różne od tych proponowanych przeze mnie. W przypadku modelu Simonsa kryterium podziału opiera się wyraźnie na kwestii 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 jego zdaniem podejmował tematykę odmienności bytów²³¹. Drugim aspektem, widocznym w badaniu 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.

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

²³¹ Ibidem, str. 116.

²³² Ibidem, str. 131.

Stąd też narzędzie przedstawione przez Simonsa służy zgoła innym celom niż te założone w niniejszej rozprawie. Zamieszeniem niniejszego badania jest 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.

3. Źródła topiki zwierzęcej w literaturze niderlandzkiej

Topika zwierzęca w literaturze, co nie powinno ulegać najmniejszym wątpliwościom, rozpoczyna się wraz z pierwszymi utworami opowiadanymi przez człowieka. Zaczyna się ona (w odniesieniu do podwalin kultury współczesnego Zachodu), jak zaznaczył E.R. Curtius, jeden z najbardziej znaczących badaczy tej tematyki, już od tekstów starożytnych i zawartych w nich inwokacji do przyrody, pozostających w bliskim związku z kultem religijnym starożytnej Grecji i Rzymu²³³. Są to bowiem pierwsze tropy, podobnie jak tropy biblijne, kształtujące obraz przyrody (w tym zwierząt), traktowanej jako autonomiczna część świata przedstawionego²³⁴. Co ważne, teksty antyczne i biblijne wykorzystujące topikę zwierzęcą stanowić będą wzór dla kolejnych wieków. Kolejne pokolenia pisarzy i artystów będą w odmienny sposób reagować na zastane wzorce. Wyobrażenia literackie zwierzęcia (stojącego w relacji do zwierzęcia rzeczywistego) może nawiązywać do współczesnych nurtów posthumanistycznych (opisanych w rozdziale 1.), jednak punktem wyjścia (a także odniesienia i kluczem interpretacyjnym) pozostają nadal właśnie teksty najstarsze, zachowane w kulturze, ze względu na trwałość i siłę oddziaływania utworzonych obrazów zwierząt²³⁵.

Zadaniem niniejszego rozdziału jest przedstawienie w sposób chronologiczny wyboru fikcyjnych utworów narracyjnych z literatury niderlandzkiej sprzed XIX wieku, w którym to wyborze daje się zauważyć zależność antropomorfizacji postaci zwierzęcej od rodzaju narracji w utworze. Teksty liryczne, skupiające uwagę na innych aspektach poetyki, zostaną pominięte ze względu na spójność tematyczną niniejszej pracy, jak wskazano we wstępie do rozprawy. Przedstawiony zostanie sposób, w jaki realizowana jest antropomorfizacja w ramach utworu oraz (w szczególności względem późniejszych dzieł) jej związek z typem narracji, co wprowadzi czytelnika w kolejne kroki analizy z pomocą modelu omówionego w poprzednim rozdziale. Ponadto prezentowane utwory wskazać mają na gatunki literackie, schematy fabularne i ogólne wzory konstrukcji postaci antropomorficznej, z których literatura współczesna czerpie przy tworzeniu kolejnych antropomorficznych postaci zwierzęcych. Omówione zostaną przykłady eposów i bajek zwierzęcych, emblematów oraz powiastki filozoficznej, wykorzystujące motyw zwierzęcia.

²³³ E.R. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, Kraków 2005, str. 99.

²³⁴ Ibidem, str. 99-100.

²³⁵ Ibidem, str. 100-102, 192.

Dzieła, które zostaną omówione, są jedynie wyborem. Rozdział, jak i cała rozprawa, nie mają charakteru encyklopedycznego. Celem pracy nie jest sporządzenie kompletnej antologii autorów, tekstów i postaci zwierzęcych wpływających na rozwój literatury i literaturoznawstwa niderlandzkiego. Zamiast tego proponuję analizę reprezentatywnych, zróżnicowanych przykładów realizacji topiki zwierzęcej. Celem będzie ukazanie archetypów poszczególnych postaci zwierzęcych wraz z zamiarem wyszczególnienia typów antropomorfizacji i sposobów prowadzenia narracji w omawianych tekstach jako najbardziej rozpoznawalnych składników „literackiej imagologii zwierzęcej”.

Opisując wybrane zagadnienia, nierzadko odniosę się także do elementów pozatekstowych: uwarunkowań historycznych, kulturowych, społecznych czy etycznych, z którymi tekst oraz przedstawione w nich postacie zwierzęce są związane, gdyż te mogą okazać się konieczne w objaśnieniu obrazu literackiego.

Analizując utwory literackie z różnych epok naturalnym jest także, iż omawiać będę także dzieła reprezentujące szereg różnych gatunków literackich. Badacz powinien być świadomy, iż wraz ze zmianą omawianego gatunku zmieni się może również typ antropomorfizacji postaci zwierzęcej w utworze, co wynika nie tyle z samych przeobrażeń społecznych czy przemian w tendencjach estetycznych danej epoki, ile z konwencji gatunkowych dzieła²³⁶. Te bowiem, na równi z dwoma powyższymi czynnikami, mogą wymuszać na autorze „wykorzystanie” postaci w inny sposób, a w przypadku antropomorfizacji danej postaci – także i jej kreacja będzie odmienna.

3.1. Bajki i eposy zwierzęce

3.1.1 *Isengrim*

Utworem, od którego należy rozpocząć wywód, jest epos zwierzęcy *Isengrimus* z połowy XII wieku autorstwa Nivardusa z Gandawy²³⁷. Tekst spisano po łacinie, jednak stanowi on znaczący przedmiot badawczy literaturoznawstwa niderlandzkiego w odniesieniu do postaci zwierzęcych ze względu na łączenie tradycji niderlandzkich

²³⁶ F. Middelhof, *Recovering and Reconstructing Animal Selves in Literary Autozoographies*, w: *Animal Biography Re-framing Animal Lives*, red. A. Krebber, M. Roscher, Cham: Palgrave Macmillan 2018, str. 58.

²³⁷ A. Dąbrowka, *Słownik pisarzy niderlandzkiego obszaru kulturowego*, Warszawa 1999, str. 199.

(przede wszystkim w kontekście postaci lisa Reinarda, o którym więcej dalej) oraz tradycji bajek ezopowych²³⁸. Istotną różnicą między eposem zwierzęcym a bajką ezopową, obserwowalną na przykładzie *Isengrimusa*, jest nadawanie bohaterom imion mimo funkcjonowania tychże postaci w *Isengrimie*, podobnie jak w bajkach, jako uniwersalnych symboli ludzkich zachowań²³⁹. O ile bowiem zwierzę w bajce zwierzęcej stanowi znak konotowanej cechy czy działania, determinując tym samym funkcję zwierzęcia w fabule i w paratekstach, tak nadanie imienia konkretnemu przedstawicielowi gatunku zwierzęcego sugeruje, iż jego wartość semiotyczna może być niejednolita. Antropomorficzne zwierzę przestaje być jedynie ogólnym znakiem, lecz odczytane zostaje jako zindywidualizowany bohater, który może stać się archetypicznym przedstawicielem danego gatunku zwierzęcego, jak to ma miejsce *de facto* w wypadku opisywanego dalej lisa Reinarta²⁴⁰.

Podobnie jak będzie to widoczne w późniejszej tradycji literackiej Niderlandów, epos zwierzęcy *Isengrimus* ma charakter satyryczny właśnie poprzez zastosowanie antropomorficznych postaci zwierzęcych. Jedną z funkcji gatunku eposu zwierzęcego jest prześmiewcze (a przy tym krytyczne) przedstawienie innych gatunków literackich i występujących w nim toposów²⁴¹. Tym bardziej, iż w świecie przedstawionym eposu konotacje z bajek ezopowych wykorzystane są jako punkt wyjścia dla zadziwienia odbiorcy tekstu (defamiliaryzacja). Zwierzęta zostają postawione w innych rolach, niż przypisywano im to w bajkach, przede wszystkim poprzez powiązanie zwierzęcia nie jedynie z wybraną cechą, ale także z grupą społeczną ze świata feudalnego średniowiecza²⁴². Co ważne, zwierzę w bajce pozwala skonstruować alegorię umożliwiającą bezpieczną krytykę skierowaną do jednostki lub grupy. Epos zwierzęcy uwypukla ten mechanizm jeszcze bardziej. W tym aspekcie gatunki te (bajka i epos zwierzęcy) podobne są do przypowieści, operującej w tym celu analogicznymi uniwersaliami.

Na szczególną uwagę zasługują dwaj bohaterowie wymienieni z imienia: wilk Isengrim oraz lis Reinaert²⁴³. Pierwszy z nich łączy w sobie sprzeczne cechy,

²³⁸ Ibidem.

²³⁹ Ibidem.

²⁴⁰ F.P. van Oostrom, *Stemmen op schrift. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur vanaf het begin tot 1300*, Amsterdam 2016, str. 38.

²⁴¹ Ibidem, str. 37, 38.

²⁴² B.A., *Isengrimus*, red. M. Nieuwenhuis, Amsterdam 1997, str. 33.

²⁴³ F.P. van Oostrom, *Stemmen op schrift*, str. 38.

podkreślając tym samym satyryczny charakter eposu. Z jednej strony jest bowiem nazywany przez lisa ironicznie mnichem czy biskupem (a także wujkiem), z drugiej zaś charakteryzuje go wyraźna brutalność oraz łatwowierność²⁴⁴. W oczywisty sposób ma on przedstawiać zdemoralizowanych przedstawicieli stanu duchownego i ich przywarami, których autor (sam będący duchownym) był świadom, jak twierdzi M. Nieuwenhuis²⁴⁵. Lis z kolei przypomina bajkowego lisa-antagonistę, próbując zwieść wilka podstępami, fałszywymi obietnicami i selektywnie przytaczanymi cytatami z Ewangelii²⁴⁶. W dwunastu opisanych historiach tylko w jednej z nich Isengrimowi udaje się przejrzeć plan Reinaerta. W każdej pozostałej wygrywa lisi spryt²⁴⁷. Mimo reprezentowania niższego stanu lis ujawnia wszelkie wady stanów wyższych. Nie oznacza to jednak, że sam jest wolny od przywar. Wręcz przeciwnie – wykazuje się tylko większym sprytem od wilka. Czytelnik ma świadomość, że lis jest takim samym, a nawet większym obłudnikiem niż wilk, oraz że sam nie jest postacią moralnie dobrą. Gra, którą obydwie zwierzęta odgrywają przed czytelnikiem w każdym opowiadaniu to jedynie inscenizacja, starcie sił i postaw. W związku z tym jako główną funkcję lisa można wymienić katalizowanie wydarzeń prowadzących do demaskacji pozornych bohaterów, którzy w wytworzonym przez siebie, fałszywym (i rozpoznanym przez odbiorcę jako taki) dyskursie prezentowani są jako postacie pozytywne.

Lis funkcjonuje więc nie tyle jako postać, co jako czynnik wprowadzający zmianę perspektywy. Nawiązując do teorii A. Zgorzelskiego o przeobrażeniach gatunków, mających zastosowanie przede wszystkim w próbach stworzenia gatunków parodystycznych, każdy gatunek literacki ma pewne konwencje gatunkowe, które są rozpoznawalne niezależnie od tekstu, a wynikają z istniejących w literaturze toposów i konotacji²⁴⁸. Zgorzelski oznacza je szczegółowo symbolami KG1, KG2 itd.²⁴⁹ Co jednak ważne, te elementy konwencji, jak wskazuje Zgorzelski, w pewnym momencie nie są wystarczające, aby czytelnik uznał tekst za ciekawy, a co za tym idzie konieczna jest modyfikacja jednego lub wielu elementów. Oznacza to przez dodanie symbolu *f²⁵⁰. Odnosząc to zaś do *Isengrimusa*, wspomniane przeobrażenie funkcji postaci zwierzęcych

²⁴⁴ Ibidem.

²⁴⁵ B.A., *Ysengrimus*, red. M. Nieuwenhuis, str. 222-224.

²⁴⁶ F.P. van Oostrom, *Stemmen op schrift*, str. 38.

²⁴⁷ Ibidem.

²⁴⁸ A. Zgorzelski, *Fantastyka. Utopia. Science fiction. Ze studiów nad rozwojem gatunków*, Warszawa 1980, str. 28-30.

²⁴⁹ Ibidem.

²⁵⁰ Ibidem.

względem istniejących konotacji w bajkach zwierzęcych jest zmianą, którą można opisać za pomocą (pobieżnie tu przytaczanej) teorii Zgorzelskiego. Niemniej zmiana *f w tym wypadku realizowana jest przez głos narratora. Natomiast w wypadku ukazania cech Isengrima to Reinaert staje się bezpośrednio elementem *f, gdyż to jego akcje i przebiegłości doprowadzają do uwypuklenia i wyśmiania cech wilczego biskupa. W podobny sposób zresztą i akcje podejmowane przez Isengrima prowadzą do obnażenia negatywnych cech charakteru Reinaerta, a zatem i on równie dobrze mógłby zostać wpisany jako katalizator *f.

Co jednak ważne, w przypadku wilka dochodzi do dwojakiego przeobrażenia konwencji gatunkowej eposu rycerskiego (a także średniowiecznych adaptacji *Eneidy*) i bajki zwierzęcej (w tym wypadku zwłaszcza Awiana)²⁵¹. W eposie zwierzęcym te dwie konwencje mieszają się i cechy obydwu zostają przeobrażone. Należy bowiem zwrócić uwagę na fakt, iż to, że wilk staje się ofiarą, jest przeobrażeniem konwencji gatunkowej bajki zwierzęcej (oraz wiedzy o świecie, w którym wilk jest potencjalnie groźniejszym drapieżnikiem niż lis), zaś fakt, iż wyśmiane zostają elementy kreacji postaci reprezentującej stan duchowny, łączy się ze zmianą w obszarze konwencji gatunkowej eposu rycerskiego. Komizm *Isengrimusa* wynika zatem ze wspomnianych zmian, które potęgowane są właśnie przez to, iż żaden z gatunków literackich, na których bazuje epos, nie zostaje wskazany jako bardziej wiarygodny czy bardziej wartościowy – obydwa podlegają transformacjom w równym stopniu.

W kwestii antropomorfizacji należy wskazać, iż postacie zwierzęce, w szczególności lis i wilk, będą opisywane z pomocą podobnych metod, co postacie zwierzęce obecne w innych tekstach średniowiecznych Niderlandów. W zachowaniu wykazują przede wszystkim aspekt antropomorficzny, zachowując się w podobny sposób jak ludzie, używając ludzkiej mowy itd. Celem tych elementów jest z pewnością wskazanie cech, które w odniesieniu do danych grup społecznych czy postaw wymagają krytycznego komentarza. Nie brakuje przy tym także zachowań typowo zwierzęcych (np. używają pazurów, napełnionym żołądkiem szurają po ziemi²⁵²). Potwierdzone to zostaje także w momencie rozpoznania postaci jako zwierzęcia przez postaci ludzkie (wieśniaka), który upatruje w lisie potencjalną ofiarę²⁵³. W kreacji postaci zachodzi zatem

²⁵¹ B.A., *Ysengrimus*, red. M. Nieuwenhuis, str. 227

²⁵² Ibidem, str. 103.

²⁵³ Ibidem, str. 13-18.

antropomorfizacja, w której zarówno cechy zwierzęce, jak i ludzkie odgrywają równorzędną rolę tworzenia postaci symbolicznej (postaci-znaku). W pewien sposób postacie te przypominają zatem hybrydy ludzko-zwierzęce, w których ciężko jest jednoznacznie określić typ: może być to zarówno CZ, jak i ZC, w zależności od wyobrażenia w danej scenie. Znaczenie symboliczne postaci zwierzęcej wywodzi się ze świata przyrody, zachowując pewne ogólne spostrzeżenia człowieka względem codziennego kontaktu z danym zwierzęciem. Tak też właśnie lis czy wilk przedstawiani są jako zdemoralizowani, agresywni, czy szerzej mówiąc – nieludzy. Należy bowiem pamiętać, iż są to nadal przedstawiciele drapieżnej, dzikiej fauny i jako tacy najpewniej byliby rozpoznani przez ówczesnego niderlandzkiego odbiorcę. Konotowanie innych cech wiązałoby się ze złamaniem ogólnego obrazu postaci zwierzęcej, nawet jeśli mowa jest nie o realnym zwierzęciu, a elemencie świata literackiego.

3.1.2. *Esopet*

Kolejnym dziełem stanowiącym podwaliny symboliki zwierzęcej w literaturze niderlandzkiej jest z pewnością zbiór bajek *Esopet* z XIII wieku²⁵⁴. Jak sama nazwa wskazuje, to antologia opowiadań bazowanych na bajkach Ezopa z tą różnicą, iż teksty zebrane w *Esopet* (dosłownie: *Małym Ezopie*) spisano w języku średnioniderlandzkim²⁵⁵. Świadczy to o ogromnej potrzebie stworzenia kanonu tekstów bajkowych, które docierałyby do odbiorców wyłącznie niderlandzkojęzycznych, a podkreśla tym samym prawdopodobną obecność tłumaczeń tekstów Ezopa na język średnioniderlandzki w przekazie ustnym. Warto przy tym zauważyć, iż przekład mógł odbywać się także za pośrednictwem zbiorów *Isopet* spisanych w języku starofrancuskim w XII wieku²⁵⁶. Autorstwo jedyne zachowanego zbioru średnioniderlandzkiego przypisuje się dwóm bliżej niezidentyfikowanym pisarzom: Calfstafowi oraz Noydekijnowi²⁵⁷, przy czym istnieje też hipoteza, jakoby autorem był jeszcze inny, nieznany już dzisiaj twórca²⁵⁸.

²⁵⁴ M. Looij, *Van fabeldier tot weekend beest. Negen thema's in Nederlands dicht en ondicht over dieren*, Utrecht 1988, str. 17.

²⁵⁵ Ibidem.

²⁵⁶ S. Łukasik, *Isopet/ysopet*, w: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2012, str. 420–422.

²⁵⁷ M. Looij, *Van fabeldier tot weekend beest*, str. 17.

²⁵⁸ W. Kuiper, *De Middelnederlandse "Esopet"*, „Spektator. Tijdschrift voor Neerlandistiek” 21 (1992), str. 35.

Zbiór składa się z 67 rymowanych opowiadań poprzedzonych wstępem, w którym narrator wyjaśnia, iż celem prezentowanych bajek jest przedstawienie natury ludzkiej za pośrednictwem (jak można stwierdzić *ex post*: antropomorfizowanych) zwierząt²⁵⁹. Już to pokazuje nam tendencję, która szerzej rozwinięta zostanie na przykładzie kolejnego tekstu – eposu zwierzęcego o lisie Reinardzie²⁶⁰. Zwierzęta prezentowane w zbiorze bajek z założenia mają być ucieleśnieniem cech natury ludzkiej. Ludzkość stanowi odzwierciedlenie różnorodności gatunków zwierzęcych poprzez obecność przymiotów moralnych (zwłaszcza przywar), które u różnych osób występują w różnym stopniu. Zwierzęta, choć przedstawiane możliwie realistycznie, realizują przede wszystkim funkcję metaforyczną, a zwierzę wytworzone przez literaturę staje się obrazem oddzielnym od rzeczywistości, samodzielnym bytem (czy nawet narzędziem) koniecznym do oddalenia perspektywy ludzkiej od tego, co rzeczywiście ludzkie (cech człowieka, jego wad i zalet), aby ten mógł krytycznie ocenić prezentowaną antropocentryczną (w możliwie neutralnym tego słowa znaczeniu) rzeczywistość.

Najważniejszym jednak jest odnalezienie w tych utworach sfer, w których to, co zwierzęce łączy się z tym, co ludzkie, tworząc syntezę (hybrydę) właściwą dla „chronotopu”²⁶¹ bajki zwierzęcej. Zwierzęta toczą dialogi, wykonują działania typowo ludzkie, ale relacje, jakie zachodzą względem postaci zwierzęcych, są zapożyczone z obserwowanych ekosystemów: drapieżnik pozostaje drapieżnikiem, roślinożerca roślinożercą, jastrząb poluje na drobne gryzonie, owce u wodopoju macą wodę. To wszystko stanowi czynnik realistyczny, pozwalający odnieść się czytelnikowi do przedstawianych fabuł jako do *exemplum*, z którego może czerpać i przenosić przedstawione sytuacje, relacje i problemy (a także sposoby ich rozwiązania) do swojego życia.

W tekście *Esopet* można odnaleźć także komentarz narratora, iż „w stu zwierzętach tkwi mniej przebiegłości niż w jednym człowieku”²⁶². Jest to topos, który powraca w literaturze, zwłaszcza w okresie międzywojennym oraz powojennym XX wieku, a obecny był już wcześniej w omawianym wyżej *Isengrimie*. Oznacza on, iż nawet (antropomorfizowana) postać zwierzęca nie będzie w stanie oddać w pełni natury

²⁵⁹ M. Looij, *Van fabeldier tot weekend beest*, str. 17.

²⁶⁰ Ibidem.

²⁶¹ M.M. Bachtin, *Czas i przestrzeń w powieści*, „Pamiętniki literackie” 65 (1974) z. 4, str. 273, 274.

²⁶² „Aen .c. beesten es nochtan / Min valscheden, dan an I man. [...]”. (tłum. D.O.) B.A., *Esopet*, J. te Winkel (red.), Groningen 1881, 15, 16.

ludzkiej, co zgodne jest z obecnym w XII i XIII wieku racjonalizmem, w ramach którego postacie (zwierzęce) w literaturze służyły właśnie jako przykłady i przestrogi²⁶³. Będzie to jedynie jakiś wycinek, element człowieczeństwa (z idącymi z nim w parze wadami i zaletami). Zwierzę antropomorficzne nie jest więc *de facto* pełnym odbiciem człowieka. Pojedyncze teksty, aby stanowić wskazówkę moralną, skupiają się zaledwie na wyborze cech konotowanych w ramach znaku-zwierzęcia. To zaś zwierzę reprezentuje jedynie jedną lub kilka cech ludzkich – nie jest w pełni człowiekiem w rozumieniu (przykładowo) powieści naturalistycznej. Czytelnik otrzymuje wycinek rzeczywistości, *case study* zestawień cech, konotowanych później z daną postacią. Mimo to, nawet tak, wydawałoby się, drobne przedstawienie cechy ludzkiej staje się symbolem na tyle jednoznacznym i rozpoznawalnym przez odbiorcę funkcjonującego sprawnie w kulturze niderlandzkiej (czy nawet europejskiej), iż będzie on w stanie odnaleźć w zwierzęciu swoją bądź czyjąś wadę, wyciągnąć morał lub doznać przyjemności z wyśmiania przywar ludzkich.

M. Looij, omawiając wpływ bajek zwierzęcych na literaturoznawstwo niderlandzkie, przygotował także tłumaczenie wyboru utworów z języka średnioniderlandzkiego na język niderlandzki²⁶⁴. W wyborze znalazła się między innymi bajka o wilku i baranku przy rzece²⁶⁵. Głównym wyznacznikiem zwierzęcości postaci, która musi być czytelnikowi znana dla właściwego odczytania utworu, jest antagonistyczna relacja między wilkiem (drapieżnikiem) a owcą (ofiara), zaś antropomorfizacja uwidacznia się przede wszystkim w dialogu. Nie widać ani działań, ani myśli, które mogłyby wskazywać na wyłącznie ludzkie czy zwierzęce zachowania. Przez to, podobnie jak w *Isengrimusie*, trudno jest wskazać jeden konkretny typ. Najpewniej jednak czytelnik powinien wyobrażać sobie te zwierzęta pod względem cech zwierzęcych jako realne zwierzęta. Otrzymanie przez nie zdolności mowy sugeruje zatem natężenie typu ZC, co nie musi być zasadą dla wszystkich bajek ezopowych. Postaci zawieszone są między dwoma światami, dzięki czemu czytelnik jest w stanie utożsamić się z prezentowanymi postawami (a nawet z wzajemną relacją wilka i owcy) mimo obecności wyłącznie postaci zwierzęcych. Wykorzystanie właśnie antropomorficznej postaci zwierzęcej doprowadza do oddalenia perspektywy, umożliwia spojrzenie na określoną sytuację z punktu widzenia obserwatora zewnętrznego. Antropomorfizacja w tym

²⁶³ S. Shockro, *Saints and Holy Beasts: Pious Animals in Early-Medieval Insular Saints' "Vitae"*, w: *Animal Languages in the Middle Ages. Representations of Interspecies Communication*, red. A. Langdon, Cham: Palgrave Macmillan 2018, str. 56.

²⁶⁴ M. Looij, *Van fabeldier tot weekend beast*, str. 17-19.

²⁶⁵ Ibidem, str. 17, 18.

wypadku odgrywa znaczącą rolę w procesie zawieszenia niewiary, umożliwiającym rozpoznanie bajki właśnie jako uniwersalnego *exemplum*.

Co ważne, postawa reprezentowana przez wilka w tym dziele sprawia, iż utwór nabiera charakteru komicznego, wręcz absurdałnego. Bezpodstawne roszczenia wilka względem owcy mącającej wodę na naturę wilka pokrywającą się z konotacją tegoż zwierzęcia jako niebezpiecznego, agresywnego²⁶⁶. Jako jedyny mają one cel sprowokowanie konfliktu, którego owca nie jest w stanie przezwyciężyć.

Należy pamiętać, iż zwierzęta z bajek ezopowych funkcjonowały już wcześniej w kulturze jako znaki konkretnych cech i zachowań. Nic więc dziwnego, że dla ekonomii stylistycznej brakuje opisu utwierdzającego czytelnika w przekonaniu, że ma do czynienia z realistycznie ukazanym zwierzęciem, zaś wydarzenia są całkowicie zdominowane przez ludzką mowę i ludzkie przywary prezentowane w historiach. Elementy typowo zwierzęce realizują cel dydaktyczny egzemplarycznego utworu. Obecność cielesności zwierzęcej jest zgodna z empirycznym odbiorem rzeczywistości świata zwierzęcego charakterystycznym dla średniowiecza i stanowi fundament dla uznania wiarygodności przykładu, a zatem przyjęcia jego morału.

Bajki zwierzęce stanowią o tyle ważny element dla historii literatury niderlandzkiej (lub szerzej: europejskiej), iż jako gatunek literacki nie są wcale łączone jedynie z bajkami Ezopa lub adaptacjami tychże. Kultura opowiadania i pisania bajek i baśni, w kontekście niderlandzkim (w szczególności obecna we Flandrii), była żywo kultywowana aż do XIX wieku²⁶⁷. Pierwsze zbiory niderlandzkich bajek folklorystycznych zawierały właśnie bajki flamandzkie (1843 i 1845)²⁶⁸. To dopiero ostatnie dekady wieku XIX i postępujące zmiany społeczne związane z rozwojem społeczeństwa przemysłowego odseparowały kulturę opowiadania bajek od sfery życia osób dorosłych. Niemniej ich rola nie pozostaje bez znaczenia dla literatury. W XIX wieku nie zostają one w pełni zapomniane, lecz zmieniają swoją funkcję – stają się podstawą formowania kanonu literatury dziecięcej²⁶⁹. Zredukowanie znaczenia bajek zwierzęcych do literatury kierowanej jedynie (albo aż) do odbiorcy młodszego łączy się

²⁶⁶ Ibidem.

²⁶⁷ K. Nagai, *Imperial Beast Fables. Animals, Cosmopolitanism, and the British Empire*, Cham 2020, str. 51.

²⁶⁸ A. Dąbrówka, *Opowiadania, którymiśmy byli*, w: *Baśnie niderlandzkie. Flamandzkie, holenderskie i fryzyjskie*, red. A. Dąbrówka, Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN Wydawnictwo, 2007, str. 11.

²⁶⁹ K. Nagai, *Imperial Beast Fables*, str. 51, 52.

niezaprzeczalnie ze zmianami w funkcjach postaci zwierzęcych. Oczywiście pojawią się także pewne wyjątki, nawiązujące w wiekach współczesnych również do innych nurtów i motywów literackich wykreowanych później niż w średniowieczu. Mowa tu chociażby o powiastce filozoficznej, do której nawiązywać będzie m.in. A. Koolhaas czy T. Tellegen, o czym więcej w kolejnych rozdziałach.

Nierzadko współczesne badania nad zwierzętami w ramach nurtu *animal studies* wskazują bajki i teksty do nich nawiązujące jako przekłamanie prawdy²⁷⁰. Trudno jest się nie zgodzić – tak, bajki nie przedstawiają świata przyrody w sposób naukowy (zgodnie z dwudziestopierwszowiecznym tego rozumieniem). Ale, jak zostało wskazane, nie taka jest funkcja tego gatunku literackiego, a postacie w nim występujące nie są ani zwierzętami, ani ludźmi, lecz zależnymi od antropocentryczności literatury wyobrażeniami istot abstrakcyjnych łączących na różne sposoby cechy ludzkie i zwierzęce w celu wywołania u odbiorcy pewnych uczuć, wspomnień czy wniosków. Zwierzę antropomorficzne należy odczytać jako semiotyczny znak, na który składają się zwierzęca fizyczność oraz ludzkie cechy charakteru. Znak ten zyskuje znaczenie przede wszystkim w zestawieniu z innymi znakami obecnymi w literaturze (toposami, mitami, schematami fabularnymi itd.) Jak wskazuje Kaori Nagai, antropomorficzne literackie postacie zwierzęce stanowią pomost pomiędzy człowiekiem a przyrodą, brutalnością a humanizacją, (ludzkim) ładem a (zwierzęcym) chaosem²⁷¹. W literaturze współczesnej celem obecności tychże nie jest nauczanie o świecie przyrody zgodnie z założeniami nowożytnej nauki, a jeżeli ktoś decyduje się czerpać wiedzę przyrodniczą właśnie z takich źródeł, to on odpowiada za takie podejście, a nie utwór literacki czy jego autor. Taka postawa świadczyć może o braku zrozumienia dla konwencji gatunkowych i historyczno-literackich kontekstów dzieła. Jak wskazuje dalej Nagai (parafrazując), bajka pozbawiona antropocentryczności, a skupiona na aspekcie zwierzęcym, staje się absurdem²⁷².

3.1.3. *Van den vos Reinaerde*

Dziełem, które niepodważalnie należy uznać za kluczowe dla kanonu literatury niderlandzkiej, a w szczególności dla utworów literackich przedstawiających postaci

²⁷⁰ Ibidem, str. 4.

²⁷¹ Ibidem, str. 18.

²⁷² Ibidem, str. 55.

zwierzęce, jest średniowieczny epos zwierzęcy *Van den vos Reinaerde* (*O lisie Reinardzie*)²⁷³. Literaturoznawcy nie są pewni autorstwa oraz momentu jego powstania utworu. W tekście znajdujemy adnotację, iż autorem tekstu (oraz NZ, wprowadzając terminologię Bal) ma być niejaki Willem²⁷⁴. Oczywiście przeprowadzono próby ustalenia tożsamości Willema, wskazując na różnych twórców XII i XIII-wiecznych, jednak żaden z tropów nie został w pełni potwierdzony²⁷⁵. Istnieje przy tym wątpliwość, czy wskazane w tekście imię jest rzeczywiście potwierdzeniem autorstwa, czy być może jedynie (kolejnym zresztą) elementem wskazującym na parodystyczny charakter eposu zwierzęcego względem zarówno eposów rycerskich, jak i niemalże wszystkich postaci i grup społecznych opisanych w utworze²⁷⁶.

Utrwalenie w formie rękopiśmiennej miało miejsce w XIII wieku, jednak utwór z pewnością obecny był także wcześniej w przekazie oralnym²⁷⁷. Jak wskazuje A. Dąbrówka, tekst wzorowany jest na francuskiej historii *Le plaïd* spisanej około 1160 roku przez P. de Saint Cloude'a jako część zbioru opowiadań o lisie²⁷⁸. A. Bouwman dodaje, że to jedynie pierwszy znany tekst, na którym utwór niderlandzkojęzyczny może bazować²⁷⁹. Warto także zwrócić uwagę już w tym momencie, że postaci prezentowane w *O lisie Reinardzie* czerpią w znacznym stopniu ze wzorów utrwalonych przez wcześniej obecne utwory literackie. Mowa tu chociażby o omawianych wyżej bajkach ezopowych czy *Isengrimusie*²⁸⁰.

Pokrótkie, fabuła utworu skupia się na postaci przebiegłego lisa Reinarda, który jako jedyny nie stawia się na wezwanie króla (lwa) Nobla w dzień tzw. wiecu dworskiego (dzień, w którym król rozstrzyga wszelkie spory między poddanymi). Jako że to właśnie względem lisa zgłaszanych jest najwięcej skarg, król wysyła za nim swoich wasali (kolejno niedźwiedzia Bruuna, kocura Tybeerta oraz borsuka Grimbeerta), aby przyprowadzili go na dwór, jednak bezskutecznie. Lisowi udaje się przechytrzyć każdego z nich, wykorzystując ku temu łaknienie i głód przeciwników – elementy, które swobodnie łączyć można z brakiem samokontroli, łączonej z ludzkim rozumem. Gdy lis

²⁷³ B.A., *Van den vos Reynaerde, Reynaert I*, ed. J. Janssens, R. van Daele, V. Uyttersprot, Den Haag/Antwerpen 1998.

²⁷⁴ „Willem, die Madocke maecte” („Willem, który napisał epos rycerski o Madoku”), Ibidem, 1.

²⁷⁵ A. Dąbrówka, *Słownik pisarzy niderlandzkiego obszaru kulturowego*, str. 223.

²⁷⁶ Ibidem.

²⁷⁷ Ibidem.

²⁷⁸ Ibidem.

²⁷⁹ A. Bouwman, *Reinaert en Renart. Het dierenepos Van den vos Reynaerde vergeleken met de Oudfranse Roman de Renart*, Amsterdam 1991, str. 44-46.

²⁸⁰ A. Dąbrówka, *Słownik pisarzy niderlandzkiego obszaru kulturowego*, str. 223.

dociera na zamek, na przecherze zostaje wydany wyrok śmierci. Reinard próbuje jednak przekonać króla, iż wasale, których Nobel wysłał za lisem, byli tak naprawdę zdrajcami planującymi zamach, a Reinard ich przed tym powstrzymał. Wspomina przy tym o ukrytym skarbie, który miał służyć finansowaniu przewrotu, do którego jedynie on zna drogę. Chciwy lwi król nie jest w stanie powstrzymać swojej chciwości (będąc *nota bene* nadal zwierzęciem) i wpuszcza lisa w zamian za wskazanie miejsca skarbu. Reinard obiecuje odbyć pielgrzymkę pokutną do Rzymu, wcześniej będąc odprowadzonym do własnej jamy-zamczyska przez zająca Cuwaerta oraz barana Belina. Na miejscu pożera zająca (wypełniając swoją zwierzęcość zgodnie z typową etologią lisa-drapieżnika), oskarżając o współudział w zabójstwie barana Belina, który nieświadomie przynosi na dwór głowę Cuwaerta. Rozwiązaniem sytuacji jest też odniesienie (w pewnym stopniu) do praw przyrody obserwowanych przez ówczesnych odbiorców tekstu: zarówno potomkowie lisa, jak i barana stają się naturalnymi ofiarami uwięzionych wasali²⁸¹. Polskojęzyczny czytelnik znajdzie omówienie i przekład pierwszego epizodu (wiec dworski) w *Teatr i sacrum* A. Dąbrówki²⁸².

Pojawia się tu motyw, który może być postrzegany jednocześnie jako wyjaśnienie konieczności łączenia elementów zwierzęcych i ludzkich w kreacji postaci, mający za zadanie reprezentować określone grupy społeczne lub osoby. Motyw ten to topos królestwa zwierząt²⁸³, które nie zachowują w pełni cech zwierząt ze świata przyrody. Są to selektywne elementy, które mają wskazywać, iż czytelnik ma do czynienia rzeczywiście ze zwierzęciem. Nie ma potrzeby rozwiniętego opisu tychże stworzeń, gdyż pojedyncze nazwy, aluzje czy wydarzenia całkowicie powinny czytelnikowi wystarczyć do wyobrażenia sobie postaci jako zwierzęcia, nie zaś jako człowieka. Może to być wskazanie relacji względem innych zwierząt (drapieżnik-ofiara), czasowników (skakać, drapać, gryźć itd.), czy zwrócenie uwagi na typowo zwierzęce części ciała lub zwierzęce dźwięki. Antropomorficzne zwierzę literackie nie wymaga jednakże pełnego zaprezentowania jego fizjologii. Osadzenie opisu takiej postaci całkowicie na szczegółach związanych z naturalistycznym przedstawieniem zwierzęcia byłoby jawnym uchybieniem

²⁸¹ Ibidem.

²⁸² A. Dąbrówka, *Teatr i sacrum w średniowieczu. Religia – cywilizacja – estetyka*, Toruń 2013.

²⁸³ M. Kuran, *Motywy fauny i flory w literaturze i kulturze – wprowadzenie do monografii*, w: *Motywy fauny i flory w literaturze i kulturze*, red. M. Kuran, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego 2018, str. 13.

konwencji i prowadziłoby do stworzenia zwierzęcia takiego, jak postuluje zoopoetyka²⁸⁴. Zwierzę antropomorficzne powinno zawierać luki, które antropomorfizacja wypełnia, podważając momentami zasadność wyobrażania sobie zwierzęcia wyłącznie jako istoty pozaludzkiej. Swobodne łączenie elementów ludzkich ze zwierzęcymi sprawia, że wachlarz postaci występujących w królestwie literackich zwierząt nie musi zachowywać się w pełni tak jak w świecie przyrody. Zwierzęcość jest aluzyjna, jednak nadal silnie przemawiająca do wyobraźni czytelnika. I tak też dzieje się w przypadku zwierząt w eposie o lisie. Zwierzęta w sposób aluzyjny opisywane są częściowo jako zwierzęce, częściowo jako ludzkie, dzięki czemu mówić możemy o oddziałującej na wyobraźnię antropomorfizacji.

Postacie eposu to, jak już wskazano, zwierzęta o zauważalnych cechach antropomorficznych. Choć opisywane są jako gatunki inne niż człowiek, to właśnie elementy uczłowieczające postać odgrywają znaczącą rolę w ich kreacji. Jak wskazuje A. Barcz w odniesieniu do topiki zwierzęcej wieków poprzednich, postacie w *O lisie Reinardzie* stają się powłokami odgrywającymi stereotypowe role społeczne²⁸⁵. Powłoka ta jest z kolei o tyle ważna, iż przedstawienie konkretnych grup społecznych, postaw i wad, aby mogło zostać uznane za zabawne, oraz aby mogło być odebrane jako zdystansowana krytyka, musi wykorzystać sylwetki nie-ludzkie, żeby oddalić wszelkie konotacje personalne. Postacie zwierzęce, tak jak ma to miejsce w bajkach, sprawiają, że z przypisanymi im cechami może utożsamić się każdy, oraz schematy tak przedstawione stają się pewnymi uniwersaliami niezależnymi od czasu. Dzięki temu odczytanie symboliki oraz morału jest nadal możliwe w wiekach późniejszych. Pamiętać należy przy tym, iż zwierzęcość tej powłoki również nie pozostają bez znaczenia. To właśnie dzięki realizmowi i wiarygodności zwierzęcej aparycji (oraz związanym z nią brakiem przestrzegania konwenansów kulturowych) możliwe jest odniesienie fikcjonalności postaci antropomorficznych do rzeczywistości. Fikcjonalność antropomorficznego zwierzęcia jest bowiem oczywista. Aby możliwym stało się odnalezienie w nim tego, co ludzkie, niezbędne jest „zakotwiczenie” morału w tym, co czytelnikowi byłoby znane, przykładowo właśnie w zwierzęciu.

²⁸⁴ K. Driscoll i E. Hoffmann, *Introduction: What Is Zoopoetics?*, w: *What Is Zoopoetics? Texts, Bodies, Entanglement*, red. K. Driscoll i E. Hoffmann, Cham: Palgrave Macmillan 2018, str. 1-14.

²⁸⁵ A. Barcz, *Realizm ekologiczny. Od ekokrytyki do zookrytyki w literaturze polskiej*, Katowice 2016, str. 20.

Lis zostaje przedstawiony jako ten, który z bliżej nieopisanych przyczyn wyrządza innym krzywdę: morduje, gwałci, kradnie. Niemniej to właśnie postać o cechach wyraźnie antagonistycznych zostaje zaprezentowana jako główny bohater opowieści, którego największą bronią jest spryt (lub przebiegłość). Wykorzystując wiedzę o świecie oraz stereotypowe powiązania postaci zwierzęcych z ich inspiracjami ze świata przyrody, udaje mu się wykonywać zakładane działania z powodzeniem. Reinard jest bowiem postacią, którą można zinterpretować jako *trickstera* – z jednej strony przeważają cechy złoczyńcy, z drugiej zaś ze względu na cel wdrożenia tego typu postaci do historii zdobywa on przychylność czytelnika²⁸⁶. Celem tymże jest bowiem parodystyczne przedstawienie grup społecznych – zachłannej i próżnej szlachty, zidiociałego pospólstwa czy łatwowiernego króla. Prawdziwą funkcją lisa w tymże utworze nie jest jedynie realizowanie cech i czynów moralnie złych. Nie jest to także jedynie sukcesywne pokonywanie przeszkód. Funkcja lisa polega na obnażaniu innych postaci, które (choć „przerysowane”) dopiero w momencie ujawnienia ich wad odczytywane są przez czytelnika jako nie do końca dobre i idealne. To zdemaskowanie ułatwione zostaje także przez przedstawienie reprezentowanych grup społecznych właśnie jako zwierzęta. Niemniej postawy ukazywane przez inne zwierzęta oraz ich przewinienia nie sprawiają, że Reinard zostaje odebrany jako postać pozytywna – nadal widzimy w nim okrutnego, chaotycznego przestępcę²⁸⁷. Sprytny lis pokazuje, że świat nie jest jedynie czarno-biały, jak ma to w zwyczaju pokazywać bajka czy epos rycerski. Wskazuje natomiast, że zepsucie wychodzi od zwierzęcej natury człowieka. Jak można zauważyć, cechy, przez które zwierzęta sprowadzają na siebie zgubę z ręki lisa, są właśnie takimi cechami, których bez rozumu i kultury nie można poskromić.

Nawiązując do różnych aspektów antropomorfizacji prezentowanych w rozdziale 2. niniejszej rozprawy, można stwierdzić, iż w eposie realizowany jest typ antropomorfizmu ZC. Postacie zwierzęce są jednocześnie zwierzęce i ludzkie. O ile bowiem pojawiają się opisy ciał zwierząt (lub wzmianki sugerujące, że ich zachowanie jest zgodne z fizjologią i etologią zwierząt), czytelnik z trudem wyobraża sobie w trakcie całości lektury postać bohatera zwierzęcego wyłącznie jako zwierzę, a raczej jako

²⁸⁶ I. Błocian, *The Archetype of the Trickster in the Writings of C.G. Jung*, „Studia Religio-logica” 53 (2020) z. 3, str. 230, 231.

²⁸⁷ W tradycji badań nad literaturą niderlandzką istnieją liczne interpretacje (czy nawet tradycje interpretacji) związane z postacią lisa Reinarda. Jozef D. Janssens pisze m.in. o interpretacjach lisa jako symbolu ducha narodowego Flandrii, parodii, jako wyrazu południowoniderlandzkiego realizmu, czy o interpretacjach skupionych na intelekcie lisa. J.D. Janssens, *Reynaert: schelm of schurk?*, „Tiecelijn” 5 (1992), str. 13, 14.

hybrydę ludzko-zwierzęcą. Wspomniane powłoki zwierzęce spełniają funkcje symboliczne (w odniesieniu do tradycji historyczno-literackiej) i/lub alegoryczne (w odniesieniu do krytyki społecznej). Podejmowane przez postaci zwierzęce działania, o ile nie wynikają z cech łączonych ze zwierzęciem jako symbolem czy stereotypem, są zdominowane przez zachowania ludzkie (choć oczywiście można wskazać także nawiązania do fizjologii i behawioryzmu zwierzęcego). Postaci te podejmują dialogi i monologi, samodzielnie prezentując swoje przemyślenia. Oczywiście realizowane są także przedstawienia myśli i zamiarów postaci za pośrednictwem narratora-autora Willema. Willem zostałby zatem rozpoznany jako NZ (mimo że znamy jego tożsamość, nie bierze bezpośrednio udziału w wydarzeniach), który jest głównym fokalizatorem fabuły (FZ). Niemniej zwierzęta przedstawiające swoje dialogi również są fokalizatorami (w tym wypadku FP), lecz w bardziej rozbudowanych partiach monologów. Zwłaszcza gdy lis przedstawia swoją opowieść, można swobodnie mówić o zaistnieniu kolejnego narratora – NP. Obserwujemy zatem występowanie w różnych połączeniach wariantów γ i δ oraz Γ i Δ .

3.1.4. *Bonum universale de apibus*

Z pewnością ciekawym dziełem, które również należy odnotować w historii literatury niderlandzkiej w odniesieniu do obecności zwierząt antropomorfizowanych, jest przekład *Bonum universale de apibus* flamandzkiego dominikanina Tomasza z Cantimpré. W języku średnioniderlandzkim tytuł ten brzmi *Der byen boeck*²⁸⁸, czyli *Księga pszczół*. Dzieło w dwóch księgach opisuje krytykę społeczeństwa średniowiecznego przedstawionego w alegoryczny sposób przez postaci zwierzęce. W tym wypadku jednak, w odróżnieniu od wcześniej omawianych utworów, świat człowieka zostaje osadzony w realiach wyłącznie jednego gatunku zwierzęcia – pszczół²⁸⁹. W interpretacji Tomasza król pszczół miał symbolizować, w nawiązaniu do domniemanego nadprzyrodzonego charakteru narodzin pszczół oraz powstawania miodu, samego Chrystusa, przewodnika i króla ludzkości²⁹⁰.

²⁸⁸ C.M. Stutvoet-Joanknecht, *Der byen boeck. De Middelnederlandse vertalingen van Bonum universale de apibus van Thomas van Cantimpré en hun achtergrond*, Amsterdam 1990.

²⁸⁹ C.M. Stutvoet-Joanknecht, *Introductie*, w: *Der byen boeck*, str. 1.

²⁹⁰ Wybór akurat tego owada nie jest przypadkowy. W nawiązaniu do tradycji antycznej pszczoły cieszyły się dużym uznaniem człowieka. Jako jedno z niewielu zwierząt wykazywało hierarchię społeczną przypominającą system feudalny Europy z tą różnicą, iż system u pszczół był niemalże utopijny przez

Pierwsza księga skupia się na wskazówkach dla stanu duchownego, jak powinien zachowywać się dobry kapłan. Druga zaś opisuje problematykę stanów niższych – poddanych ula²⁹¹. Cały ul jako społeczność ma charakter alegoryczny, prezentując życie człowieka dążącego do zbawienia. Tak jak pszczoły przygotowują zapasy miodu, aby przetrwać zimę, tak też i człowiek zdaniem Tomasza powinien zbierać zapasy (dobre uczynki), aby zagwarantować sobie miejsce w niebie²⁹². Jak wskazuje C.M. Stutvoet-Joanknecht, opisany motyw pszczół jako alegorii idealnej społeczności ludzkiej oddziałuje dalej na literaturę niderlandzką oraz szerzej, europejską; zostaje wykorzystany m.in. w twórczości D. van Herxena²⁹³, powiastce filozoficznej *Bajka o pszczołach* B. Mandeville’a²⁹⁴, w romantyzmie w twórczości A. Kaufmana²⁹⁵, a w XIX wieku chociażby w *Życiu pszczół* M. Maeterlincka²⁹⁶.

Pszczoły Tomasza opisywane są jako jednolita w swych cechach społeczność. Jedyną wyróżniającą się jednostką jest król, będący jednocześnie władzą sądowniczą wybieraną przez społeczność pszczelą z szeregu kandydatów²⁹⁷. Jako jedyny nie posiada żądła, gdyż nie podejmuje walki. Respekt, jakim mają darzyć go pozostałe pszczoły gwarantuje mu, że staną zawsze w jego obronie²⁹⁸. To zaś wskazuje oczywiście już na pierwsze elementy antropomorfizacji. Choć nie ma mowy o słownym artykułowaniu przez pszczoły swych wyborów, oddanie prezentowane w utworze z łatwością przenieść można na relacje w świecie ludzkim. Co ważne, tak samo jak w wypadku omawianych wyżej dzieł, zachowanie to zgodne jest z tym obserwowanym u „rzeczywistych” pszczół. Odnalezienie w społecznym zachowaniu owadów struktur podobnych do tych istniejących w świecie człowieka stanowi pomost między zwierzęcością a antropomorfizacją analogiczny do tego, który można zauważyć w tekstach o lisie.

Zwierzęcość owadów oraz jej nawiązanie do cech ludzkich nie służy jedynie wskazaniu wad człowieka, ale także parenezie, wskazania przykładu relacji, do których należy dążyć. Antropomorfizacja, wykorzystana w tym utworze, jest wytworem

niepodważalną władzę króla. J. Królikowski, *Kapłańska królewskość Jezusa Chrystusa. Podstawy biblijne i zasadnicze przesłanie eklezjalne*, „Teologia w Polsce” 11 (2017) z. 1, str. 17, 18.

²⁹¹ C.M. Stutvoet-Joanknecht, *Introductie*, str. 2.

²⁹² Ibidem.

²⁹³ Ibidem, str. 3.

²⁹⁴ B. de Mandeville (et al.), *Bajka o pszczołach*, tłum. A. Gliniczanka, poemat w tłum. W. Chwalewika, oprac. i wstęp M. Ossowskiej, Warszawa 1957.

²⁹⁵ C.M. Stutvoet-Joanknecht, *Introductie*, str. 4.

²⁹⁶ M. Maeterlinck, *Życie pszczół*, tłum. F. Mirandola, Warszawa 2017.

²⁹⁷ C.M. Stutvoet-Joanknecht, *Introductie*, str. 2, 3.

²⁹⁸ Ibidem.

narratora, który porównuje świat pszczół ze światem człowieka. U owadów dominują zachowania i fizjologia zwierzęca, zaś aspekt ludzki wynika z fokalizacji w tekście oraz umyślnego nawiązywania do struktur zarówno świata natury, jak i kultury. Brak dialogów sugeruje zbliżenie prezentowanego alegorycznego obrazu pszczół do świata przyrody, choć czytelnik nadal pamięta o symbolicznym odczytaniu pszczelej społeczności. W związku z tym idealny świat pszczół (życie we wspólnocie zakonnej) jawi się z jednej strony jako niedostępny, gdyż realizowany w sposób pełny jedynie w ramach gatunku zwierzęcia innego niż człowiek. Z drugiej zaś strony model ten ma stanowić wzór, do którego człowiek powinien dążyć, ponieważ ludzkość ma cechy (takie jak pszczoły), które umożliwiają jej osiągnięcie podobnego stanu. W tej kwestii idea przedstawiona w *Der byen boeck* jest bardzo podobna do tej przyświecającej moralnemu rozwojowi człowieka w *Esopet*.

Księgi o pszczołach należą do gatunku *exemplum*²⁹⁹, którego celem jest pokazanie na przykładzie pewnych wskazówek moralnych. Zbliżony element oczywiście można odnaleźć także w bajkach zwierzęcych, które podobnie jak *exemplum* mogą wykorzystywać motywy humorystyczne, naukę przez zabawę³⁰⁰. Pszczoły Tomasza nie mają być ani komiczne, ani prześmiewcze, lecz stanowią krytykę postaw i zachowań w poważnym, acz subtelnym tonie, a ton ten uzyskuje się właśnie przez wykorzystanie pszczół jako symboli pracowitości i alegorii społeczeństwa ludzkiego.

3.1.5. *De jeeste van Walewein en het schaakbord*

Trzynastowieczny epos rycerski *De jeeste van Walewein en het schaakbord* (*Historia Waleweina i szachownicy*)³⁰¹ ponownie przywołuje postać lisa jako pośrednika w realizacji celu głównego bohatera, ale, co ciekawe, w samej strukturze fabuły nawiązuje raczej do bajki niż do eposu rycerskiego.

Historia rycerza Waleweina (Gawena z europejskiej rodziny epiki arturiańskiej), jednego z wiernych wasali króla Artura, wpisuje się w liczne opowieści o przygodach rycerzy okrągłego stołu. W tym wypadku jednak autorzy, znani jako Penninc i Pieter Vostaert, nie opisują jedynie odważnych poczynań wojowników, lecz parodiują

²⁹⁹ A. Dąbrówka, *Słownik pisarzy niderlandzkiego obszaru kulturowego*, str. 263.

³⁰⁰ T. Szostek, *Exemplum w polskim średniowieczu*, Warszawa 1997, str. 173.

³⁰¹ Penninc i P. Vostaert, *De jeeste van Walewein en het schaakbord*, Zwolle 1957.

konwencje gatunku, przedstawiając wiernych Arturowi rycerzy jako leniwych, bojaźliwych, a samego króla jako żądnego bogactw³⁰². Jedynie rycerz Walewein, jako najmłodszy i nadal spragniony przygód, wyrusza na misję odnalezienia tajemniczej zaczarowanej (a jednocześnie bardzo cennej) latającej szachownicy³⁰³. Walewein udaje się w podróż, w trakcie której podejmuje się różnych zadań, w tym toczy walki, aby zdobyć szachownicę. W końcu realizuje misję, a zakończenie historii jest pozytywne zarówno dla niego, gdyż wypełnia zleczone mu zadanie, jak i dla jego lisiego towarzysza, Rogesa, któremu z pewnością należy się przyjrzeć.

Jeśli zwrócimy uwagę na strukturę fabuły, pierwszym elementem, który rzuca się w oczy, jest bajkowe ułożenie wydarzeń, zgodne także ze schematem fabularnym eposu arturiańskiego, związanego z epickim motywem wędrówki i poszukiwań. Tak jak zostało wspomniane, cała historia zawiązuje się przez powstanie problemu wstępnego, tj. potrzeby odnalezienia latającej szachownicy³⁰⁴. Dalsze perypetie Waleweina streścić można jako trzy testy, które w związku z charakterystyką eposu rycerskiego wypełnione są (pośrednimi) potyczkami i przygodami. Niemniej te trzy próby stanowią trzy główne warunki, które muszą zostać spełnione przed przekazaniem magicznego przedmiotu. Jego właściciel, król Wonder („Cud”), przekaze Waleweinowi szachownicę w zamian za miecz Amoraena, co stanowi drugi etap podróży. Trzeci zaś etap to oddania królowi Amoraenowi ręki księżniczki Ysabele z Indii, co miało być warunkiem przekazania miecza. Trójdzielność zadań jest charakterystycznym elementem bajkowym, podkreślającym ponadnaturalność wydarzeń, który odnaleźć można w epice arturiańskiej³⁰⁵.

Na szczególną uwagę w ramach pracy dotyczącej zwierząt antropomorficznych zasługuje wspomniana już postać lisa – Rogesa. Jest to jedyna zwierzęca postać o cechach antropomorficznych, a jak się okazuje na zakończenie eposu, w rzeczywistości człowiek o cechach teriantropicznych. Jego lisia powłoka była bowiem wynikiem klątwy rzuconej na niego przez macochę³⁰⁶. Tym samym realizuje antyczny jeszcze, owidiański, oraz baśniowy motyw metamorfozy: wpierw przeobrażenie człowieka w zwierzę,

³⁰² Ibidem, w. 1-135.

³⁰³ Ibidem.

³⁰⁴ M.M. Bachtin, *Czas i przestrzeń w powieści*, str. 288.

³⁰⁵ A.M.E. Draak, *Onderzoekingen over de Roman van Walewein*, Haarlem 1936, str. 1.

³⁰⁶ Penninc i P. Vostaert, *De jeeste van Walewein en het schaakbord*, w. 5324-5362.

następnie zaś zwierzęcia w człowieka. Niemniej przez większość fabuły lis jawi nam się właśnie jako zwierzę o cechach ludzkich, nie zaś na odwrót.

W trakcie podróży do zamku w Assentijn Walewein zostaje okradziony przez lisa Rogesa, który dodatkowo uszkadza jego ekwipunek rycerski. Złapany po walce, czuje siłę Waleweina i poddaje się jego woli. Lis pokazuje następnie Waleweinowi bezpieczną drogę pod ziemią do zamku. Na tym etapie postać antropomorficznego lisa ponownie jawi się jako spójna w tradycji literackiej, choć i dość nietypowa (w końcu Roges nie zdradza Waleweina, jak można byłoby się tego spodziewać). Z jednej strony lis jest podłym złodziejem, z drugiej zaś w końcu pomaga rycerzowi, choć nie z własnej woli, lecz przymuszony siłą. Lisia postać bohatera całkowicie wyjaśnia jego zachowanie – wpierw kradzież, później zaś, gdy stało się to bardziej opłacalne, współpraca z rycerzem – kojarząca się z przebiegłością. Z pewnością nie jest to ten sam lis, z którym czytelnik spotyka się w historii o Reinardzie, niemniej pewne elementy wspólne są zauważalne, jak próba wygrania sprytem, nie zaś siłą³⁰⁷.

Czytając dalej, okazuje się także, iż Roges przyłącza się do Waleweina, gdy ten ucieka z Ysabelą z zamku w Assentijn. Dalsze przygody przeżywają razem, mimo że Roges mógł w każdym momencie opuścić parę lub ich zdradzić, aby wypełnić tym samym konotacje związane z postacią lisa. Niemniej podróż ta była konieczna, aby Roges przybrał ponownie postać ludzką, gdyż warunkiem złamania niegdyś rzuconej na niego klątwy było właśnie spotkanie króla Wondera, rycerza Waleweina, czystej Ysabele i rycerza Aldrizondera. Tak też się staje, dzięki czemu lis realizuje swój własny cel. Można więc powiedzieć, iż Roges w praktyce nie przyłącza się do wyprawy powrotnej Waleweina z chęci pomocy czy z innych wyższych pobudek, lecz wiedziony własnym celem, który ma zamiar wypełnić jedynie dla swojego dobra. Niemniej z tym też celem w żaden sposób się nie kryje – towarzysze podróży są świadomi klątwy Rogesa.

Na pewno zachowanie lisa przed spotkaniem z Waleweinem potwierdza oczekiwania odbiorcy, spodziewającego się, że zwierzę to będzie miało cechy szkodnika. Dalszy rozwój fabuły podważa jednak te oczekiwania. Lis-szkodnik okazuje się być księciem-pomocnikiem zaczarowanym w lisa. Ustalony, jak by się zdawało, wizerunek lisa w tradycji literackiej ulega więc przeobrażeniu.

³⁰⁷ F. Lulofs, *Van den vos Reynaerde*, Hilversum 2001, str. 20.

Podobnie jak w bajkach, lisi aspekt postaci zostaje zredukowany w ramach ekonomii środków i konwencji gatunkowej dzieła. Nie ma potrzeby zaznaczania wyglądu lisa, gdyż samo słowo-znak pozwala odbiorcy wyobrazić sobie postać. Pojawiają się przy tym elementy opisowe potwierdzające zwierzęcość lisiego ciała³⁰⁸. Dominuje jednak opis aspektów nadzwyczajnych w kreacji lisa, a zatem elementów antropomorficznych. Roges łączy zatem aspekty konstrukcji postaci zwierzęcej i antropomorficznej, co uwidocznia się także w symbolicznym odczycie niektórych akcji związanych z tą postacią. Wiążą się one chociażby z drogą, którą wskazał Waleweinowi. Należy bowiem zwrócić uwagę, iż ścieżka ta prowadziła pod ziemią, czyli kojarzona może być jednocześnie z lisimi norami (obserwacja ekosystemu lisa), jak i z podstępem, który, ponownie, łączy się z symboliką lisa w literaturze³⁰⁹.

3.1.6. Wnioski

Opisane do tej pory teksty w sposób znaczący wskazują na wagę postaci antropomorficznego lisa w średniowiecznej literaturze niderlandzkiej. Niemniej jest to tylko jedna z postaci, na którego warto zwracać uwagę, choć to z pewnością najbardziej reprezentatywny przykład w wypadku omawiania literackiej fauny Niderlandów.

Nie mniejsze znaczenie mają także bajki zwierzęce, które przenikają do innych gatunków, często zawierając przy tym elementy humorystyczne. Na podanych przykładach zaobserwować można wyraźnie, jakie zabiegi antropomorfizacji były najczęściej stosowane. Choć omówienie dotyczyło jedynie wąskiego wyboru utworów, są one reprezentatywne dla literatury średnioniderlandzkiej. Zatem i omówione antropomorficzne zwierzęta mogą wskazywać na wspólne tendencje u twórców tego okresu. Taką tendencją jest chociażby bajkowe przedstawienie zwierząt antropomorficznych w sposób zbieżny z tym, jaki obserwujemy w bajkach ezopowych. Zwierzęta stanowiły przede wszystkim zewnętrzną powłokę dla postaw ludzkich, w których postać wybranego gatunku zwierzęcego funkcjonuje jako podkreślenie lub motywowanie pewnych cech charakteru.

Wątek teriantropomorficzny pojawił się w przypadku kreacji lisiej postaci Rogesa, w której wykorzystano przede wszystkim motyw metamorfozy, nieobserwowany dotąd w

³⁰⁸ Ibidem, w. 10924-10933.

³⁰⁹ F. Lulofs, *Van den vos Reynaerde*, Hilversum 2001, str. 20.

analizowanych w rozprawie utworach. Jest to oczywiście przedłużenie antycznej tradycji literackiej, która, jak zostanie wykazane w kolejnych rozdziałach, ściśle wiąże się z przedstawianiem zwierząt antropomorficznych także w kolejnych wiekach, a także nawiązanie do baśni ludowej.

Kluczowym w rozumieniu bajek ezopowych, ale także literatury wykorzystującej motyw zwierzęcia antropomorficznego, jest zrozumienie „zwierzęcości”, która pojawiała się do tej pory w niniejszym rozdziale hasłowo, bez wyjaśnienia, a potrzebna będzie także w omówieniu kolejnych dzieł. Owa zwierzęcość powinna być rozumiana dwojako. Z jednej strony jako elementy w tekście, które wskazują nam na przedstawienie antropomorficznej postaci zwierzęcej jako bliskiej rzeczywistemu zwierzęciu – zauważamy cechy fizjologiczne zwierzęcia, pozbawionego zdolności abstrakcyjnego rozumowania i werbalizowania pojęć. Z drugiej zaś strony chodzi także o zwierzęcość jako przeciwstawienie się rozumowi człowieka, manifestowanemu przede wszystkim w zdolności do kontroli swoich odruchów. „Zwierzęcość” jest rozumiana w tym wypadku jako bestialskość, dzikość, brak opanowania. I, co ważne, takie ujęcie zwierzęcości generuje symboliczne (lub znakowe) przywołanie cech, które są wspólne dla zwierzęcia oraz zezwierzęconego, dehumanizowanego człowieka. Czynnikiem, który oddziela człowieka od zwierzęcia, okazuje się zachowanie umiaru, zgoda na umowne działania, a w efekcie wytworzenie kultury i języka (w nawiązaniu do „maszyny antropologicznej” Agambena, omawianej w podrozdziale 1.3). Jeżeli postać ludzka (czy także człowiek w świecie rzeczywistym) zostaje pozbawiona tych elementów, ujawnia swoje „zwierzęce”, nieokresane cechy. Zwierzę jako postać literacka uosabia natomiast te cechy, zaś zwierzę antropomorficzne potrafi je nazwać lub wyeksponować w sposób atrakcyjny pod kątem opowiadanej historii. Stąd też konieczność zachowania w wypadku antropomorficznych postaci zwierzęcych także ich pierwiastka zwierzęcego, aby z jednej strony z pola antropomorfizacji mogły czerpać cechy uwypuklane, konotowane z postacią, z drugiej zaś, aby ich zwierzęcość stanowiła przywiązanie do jakiegoś przykładu spoza świata kultury ludzkiej, który równie dobrze będzie mógł zostać odniesiony do struktur społecznych, cech i zachowań szkodliwych dla człowieka lub społeczeństwa.

Powyższy wywód stanowi potwierdzenie dla uszczegółowionego modelu wariantów antropomorfizacji, prezentowanego w rozdziale 2. W antropomorfizacji postaci zwierzęcej kluczowym jest, aby czytelnik rozpoznał postać jako zwierzę, stąd też

charakterystycznym dla tego zabiegu będzie korzystanie z postaci typu Z pod kątem wyglądu zewnętrznego. Przez to też prezentowany model został na etapie rozważań teoretycznych zawężony do ośmiu wariantów związanych z tym typem.

3.2. Emblematy

Równie obszernym wyborem dzieł literackich związanym ze zwierzętami jest emblematyka, szczególnie istotna w literaturze niderlandzkiej od XVI do XVIII wieku³¹⁰. Oczywiście, ponownie, całościowe omówienie emblematów zawierających motywy zwierzęce wymagałoby przygotowania oddzielnej, bardzo obszernej pracy badawczej, zaś w tym miejscu należy się skupić jedynie na reprezentatywnych przykładach. Warto natomiast z pewnością przyrzeć się tymże ze względu na główne zainteresowanie piszącego te słowa w niniejszej rozprawie. Kwestie różnych strategii tworzenia postaci antropomorficznych w literaturze od XIX wieku z pewnością czerpią także z emblematyki, która korzysta zarówno ze słowa, jak i z obrazu, aby tę antropomorfizację pokazać.

Także i dzisiaj forma łączenia obrazu ze słowem w celu uzyskania spójnej narracji jest w Niderlandach i Flandii żywa. Należy zwrócić uwagę choćby na fenomen komiksów, które są w tych regionach niezwykle popularne. Choć komiksy nie wchodzą w zakres materiału badawczego (ze względu na wykorzystanie mieszanych form przedstawiania narracji: obraz i słowo, nie zaś samo słowo), bez wątpienia zarówno emblematyka, jak i komiks stanowią elementy kultury bezpośrednio wpływające na wyobrażenie zwierząt (antropomorficznych) przez czytelników. Co więcej, emblematyka, jak zostanie to omówione dalej w niniejszym podrozdziale, nawiązuje także do tematyki bajek i eposów zwierzęcych, w związku z czym należy wziąć pod uwagę w analizie także i te związki między gatunkami literackimi.

Przejście od XIV do XVI wieku w omówieniu nie wynika z braku zainteresowania tematyką zwierzęcą w literaturze w późnym średniowieczu. Jak wskazuje Looij, jest to jednak okres nikłej produktywności literatury niderlandzkiej w nawiązaniu do tego motywu³¹¹. Dzieła powstające w tym czasie były najczęściej adaptacjami istniejących już eposów i bajek (tzw. romanse prozą), przynajmniej jeśli

³¹⁰ M. Looij, *Van fabeldier tot weekend beast*, str. 20.

³¹¹ Ibidem.

chodzi o utwory literackie przekazywane za pomocą pisma³¹². Niniejsza praca nie bierze pod uwagę utworów rozpowszechnianych oralnie. Jak kontynuuje Looij, zmiany w wyobrażeniach na temat zwierząt literackich w Niderlandach pojawiają się dopiero w wieku XVI dzięki rozpowszechnieniu się książek drukowanych. Literatura fikcyjna staje się łatwiej dostępna, a co za tym idzie, wymiana intelektualna oraz dyskusja za pomocą utworów przybiera na prędkości i wyrazistości³¹³.

Co więcej, motywy realizowane przez emblematykę obrazują także przemiany społeczne, nowe prądy intelektualne i filozoficzne obecne w Niderlandach oraz w Europie Zachodniej, na czele z coraz częściej dominującymi poglądami kartezjańskimi, redukującymi zwierzęta do ich instrumentalnych funkcji. W literaturze niderlandzkiej XVII wieku tenże kartezjanizm zdaje się jednak jeszcze nie być aż tak obecny, a to za sprawą faktu, iż postacie zwierzęce nie są *de facto* zwierzętami realnymi, lecz postaciami literackimi imitującymi rzeczywistość. Nadal, podobnie jak w wiekach poprzednich, autorzy nawiązują do świata natury jedynie w swobodny (lecz nie arbitralny) sposób jako odniesienie i wyjaśnienie (pochodzenia) symbolu czy funkcji zwierzęcia w utworze. Jak zostanie pokazane na przykładzie wyboru emblematów, zwierzęta antropomorficzne opierają się w XVII wieku kartezjańskiemu wyobrażeniu o zwierzętach-maszynach. Dzieje się tak m.in. dlatego, że inspirację względem tworzenia antropomorficznych postaci zwierzęcych czerpano z tekstów jeszcze starszych, tj. antycznych i średniowiecznych, o czym dalej w niniejszym rozdziale.

Przykładami twórczości wykorzystującej postaci zwierzęce w XIV i XV były chociażby właśnie bajki zwierzęce, przekazywane coraz częściej ustnie jako element spotkań towarzyskich³¹⁴. Utwory te były także wydawane w formie książkowej³¹⁵. Był to też okres pierwszej znacznej egzotyzacji menażerii przedstawianej w bajkach zwierzęcych w związku z coraz częstszymi podróżami do nieodkrytych wcześniej zakątków Ziemi³¹⁶. Powstawały także publikacje przypominające w swojej formule średniowieczne bestiariusze, na czele z reprezentatywnym dziełem z 1520 *Der dieren palleys* (*Zwierzęcy pałac*) J. van Doesborcha, przedstawiający opisy egzotycznych zwierząt – prawdziwych, jak i fantastycznych. *Novum* w przypadku tego tekstu polega na

³¹² Ibidem.

³¹³ Ibidem.

³¹⁴ H. Pleij, *Het gevleugelde woord. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1400-1560*, Amsterdam 2007, str. 31.

³¹⁵ Ibidem, str. 60.

³¹⁶ Ibidem, str. 142.

niemal całkowitej rezygnacji z warstwy moralizującej. Zwierzęta są opisane pod kątem ich biologii, zachowań itd. Autor nie łączy z tymi informacjami pouczających wniosków dla człowieka. Obraz zwierzęcia jest bardziej realistyczny, ale zwierzę traci swoją wartość jako wzorzec (bądź antywzorzec) dla człowieka³¹⁷. Chronologicznie najwcześniejszym utworem z serii emblematów imitujących bajki zwierzęce jest zbiór *Waerachtige fabulen der dieren* Eduarda de Dene z 1567, obrazujących zwierzęta w ten sam sposób (i z tym samym typem antropomorfizacji), co m.in. Ezop³¹⁸.

Emblematy jako gatunek stanowią pewien wyjątek w niniejszej pracy. Nie są one utworami wyłącznie literackimi, lecz tworzą hybrydową sztukę łączącą elementy wizualne (obraz) z tekstowymi (motto, przysłowie itd.) oraz *subscriptio* (wy tłumaczeniem)³¹⁹. Punktem wyjścia dla omawianych w niniejszym rozdziale utworów literackich była ich epickość. Choć emblematy nie są zaliczane do epiki, to jednak zawierają pierwiastki epickie. Podstawowym elementem jest kwestia narracyjności tekstu³²⁰. Emblematy, podobnie jak ma to miejsce w eposie rycerskim czy powieści, wykazują następstwo wydarzeń. W tym wypadku jednak nie jest to przedstawione (wyłącznie) za pomocą słowa, lecz za pomocą obrazu, który czytelnik odczytuje jako pewne wydarzenie lub stan, a zatem przedstawia on jakąś narrację, która staje się spójna dopiero w wyniku lektury motta połączonego z obrazem. To zaś tworzy zgrab fabuły podlegającej interpretacji, a wyjaśnianej właśnie przez trzeci element wskazany powyżej – opis, jak dzieło powinno być odczytane. W dalszych rozdziałach, zgodnie z tytułem rozprawy, przedmiotem badawczym są utwory pisane prozą. Niemniej twory te reprezentują przede wszystkim epikę – są to opowiadania, powiastki, powieści. Epika wierszowana, choć nie zapisana w ten sam sposób, nadal może zakładać zbliżone sytuacje narracyjne, a tym bardziej przedstawienie postaci antropomorficznych zwierząt.

Stąd też emblematyka niderlandzka zostanie omówiona w niniejszym rozdziale, tym bardziej, że wykorzystanie zwierząt w tymże gatunku jest równie ważne, co w eposie zwierzęcym. Nierzadko bowiem motta, które stanowiły punkt wyjścia dla obrazu, związane były blisko z przesłaniami bajek ezopowych, utrwalając swoisty kanon motywów bajkowych i wzorców antropomorficznych zwierząt zarówno w literaturze, jak

³¹⁷ Ibidem, str. 179.

³¹⁸ E. de Dene, *De warachtige fabulen der dieren*, red. P. de Clerck, Brugge 1567.

³¹⁹ M. Looij, *Van fabeldier tot weekend beast*, str. 20.

³²⁰ J.D. Janssens, *Subtiel vertellen. Middeleeuwse epiek in de Lage Land*, w: *Op avontuur. Middeleeuwse epiek in de Lage Landen*, red. J.D. Janssens et al., Amsterdam 1998, str. 11-16.

i w sztukach wizualnych³²¹. Można zatem założyć, iż udział emblematów ma znaczny wpływ również na kreowanie funkcji tychże postaci zwierzęcych w utworach narracyjnych.

3.2.1. Jan van der Veen, *Zinne-beelden, oft Adams appel*

Przykładem twórcy XVII-wiecznego korzystającego chętnie z motywów bajkowych i zwierzęcych w swojej emblematyce był Jan van der Veen (1587-1659). Jak wskazuje Dąbrówka, jest on autorem jednego z najbardziej rozpoznawalnych zbiorów emblematów niderlandzkich – *Zinne-beelden, oft Adams appel* (*Emblematy albo Jabłko Adama*), skupiającego się właśnie na wspomnianych motywach³²².

Przykładowo Emblemat II z wyżej wspomnianego zbioru przedstawia między innymi lwa w koronie dzierżącego miecz i strzały na tle zwierząt gospodarskich (konia, wołu i świni). Jak wskazuje wyjaśnienie autora pod emblematem, lew ten oraz jego otoczenie (pozostałe zwierzęta) symbolizuje wolność Niderlandów (o której mowa jest również w motcie)³²³. Stanowi to oczywiście nawiązanie do motywu *Leo Belgicus* – utożsamienia prowincji niderlandzkich z lwią siłą i zręcznością. Symbol lwa pojawiał się w godłach władców ziem niderlandzkojęzycznych w średniowieczu (np. hrabiów Flandrii lub Holandii), zaś w XVI prowincje niderlandzkie (a w XVII także Holandia) na mapach przedstawiane były w artystyczny sposób jako lew³²⁴. Jest to rozwinięcie topiki *corpus politicum* – państwo jest jak ciało ludzkie³²⁵. Tułów lwa reprezentuje prowincje, które są suwerenne, ale połączone w jedną całość, łapy to zamki itd. *Subscriptio* inaczej interpretuje lwa, niż moglibyśmy to zrobić na podstawie przedstawienia graficznego. Na rycinie lew trzyma w łapie wiązkę strzał symbolizującą moc wynikającą z jedności – to renesansowa adaptacja motywu różg liktorskich, tutaj oznacza siłę zjednoczonych

³²¹ A. Dąbrówka, *Słownik pisarzy niderlandzkiego obszaru kulturowego*, str. 271.

³²² Ibidem.

³²³ A.L. van Bruaene, *Revolted Animals. Animal Satire and Animal Trials in the Dutch Revolt*, w: *The Anthropomorphic Lens: Anthropomorphism, Microcosmic and Analogy in Early Modern Thought and Visual Arts*, red. W. Melion, B. Rothstein, M. Weemans, Lejda 2015, str. 40.

³²⁴ T. Verschaffel, *Een nostalgische prent aan de muur. Leo Belgicus*, w: *Het Geheugen van de Lage Landen*, red. J. Tollebeek i H. de Velde, Rekkem: Ons Erfdeel, 2009, str. 13-16.

³²⁵ D.C. Maleszyński, *Corpus politicum: śródziemnomorskie i staropolskie konteksty topiki organicznej*, „Pamiętnik Literacki: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej” 76 (1985) z. 1, str. 5.

provincji Niderlandów³²⁶. W tym przypadku antropomorfizacja lwa wynika z jego symbolicznego nawiązania do kultury i literatury Niderlandów.



Rys. 1. Emblemat II – J. van der Veen

Nie ma mowy o jego przemyśleniach, czy o konkretnych działaniach – lew realizuje jedynie funkcję społeczną (i symboliczną). Niemniej w wyobrażeniu autora ryciny lew ten przybiera już konkretne cechy ludzkie – stoi (lub siedzi) na dwóch nogach, w przednich łapach dzierży różne symboliczne atrybuty i, co prawdopodobnie najważniejsze, patrzy wprost na czytelnika, wywierając na nim niejako presję, co podkreślać ma symboliczną władzę lwa nie tylko nad zwierzętami, ale także nad czytelnikiem.

3.2.2. Joost van den Vondel, *Vorsteliicke Warande der dieren*

W ramach emblematyki wykorzystującej topikę zwierzęcą warto przyjrzeć się także twórczości (w pierwszej kolejności dramatopisarza i poety) Joosta van den Vondla, autora

³²⁶ A.L. van Bruaene, *Revolting Animals. Animal Satire and Animal Trials in the Dutch Revolt*, str. 40.

kluczowego dla Złotego Wieku Królestwa Niderlandów³²⁷. Biorąc pod uwagę, iż emblematyka żywo czerpie z motywów bajki zwierzęcej³²⁸, również i w jego twórczości pojawiają się antropomorficzne postacie zwierzęce, w szczególności w zbiorze *Vorsteliicke Warande der dieren (Królewski zwierzyńiec)* z 1617³²⁹. Jak wskazuje Looij, zbiór ten wykorzystuje w sposób satyryczny postacie zwierzęce jako alegorie grup społecznych. Każde zwierzę wciela się w przedstawiciela jakiejś społeczności, której cechy podobne są do tych przypisywanych w tradycji literackiej wybranym gatunkom zwierzęcym (lwy, myszy, lisy itd.) lub ze względu na konotacje społeczne i związki z kulturą kolonialną (strusie, indyki, papugi itd.)³³⁰. Lew zatem może być znakiem semiotycznym oznaczającym władcę, myszy poddanych, lisy zaś przebiegłych rzezimieszków. Wszyscy zaś są obywatelami królestwa zwierząt.

Analizie w przypadku twórczości van den Vondla podlegać będzie tylko jeden utwór, ponownie skupiający się na lwie jako postaci antropomorficznej, nawiązujący także do wątków lisa przechery ze średniowiecznych eposów zwierzęcych (a wcześniej, oczywiście, obecnego w kontekstach bajek zwierzęcych). Nosi on tytuł *Vanden Leeuw ende Vos (O Lwie i Lisie)* i pochodzi z wyżej opisywanego bajkowego zbioru (nr 2)³³¹. Przedstawiony w nim lew, ponownie król zwierząt, podlega zabiegom antropomorfizującym charakterystycznym dla bajki zwierzęcej. Mówi on ludzkim językiem, myśli w sposób podobny do człowieka, a nawet wykonuje czynności ludzkie – mieszka w pałacu, leży w łóżku itd. Wyraża w ten sposób m.in. prośbę względem poddanych mu zwierząt, aby pokazały swoje skarby, gdyż król jest chory (to kłamstwo). Jedynie lis nie zjawia się na wezwanie lwa, zauważając, że żadne ze zwierząt nie wraca z zamku (na piasku pozostały jedynie kroki zmierzające do lwa, ale brakowało tropów wiodących w przeciwnym kierunku). Lisia postać wysuwa zatem (logiczny!) wniosek, że zwierzęta giną, gdy tylko dotrą do króla. Wskazuje to zatem przede wszystkim na obraz lisa jako postaci nonkonformistycznej, o wiele bardziej świadomej (czyli i bardziej ludzkiej) od zwierząt łatwowiernie podążających za słowem silniejszego (tutaj: lwa), który nie potrafi opanować swej pazerności. Lew zatem odczytany zostaje jako drapieżnik, którego rolą podstawową jest polowanie. Lis natomiast charakteryzuje się

³²⁷ K. Porteman, M.B. Smits-Veldt, *Een nieuw vaderland voor de muzen. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1560-1700*, Amsterdam 2016, str. 187.

³²⁸ D. Geirnaert i P.J. Smith, *Tussen fabel en embleem: De warachtige fabulen der dieren* (1567), „Literatuur” 9 (1992), str. 22, 23.

³²⁹ P.J. Smith, *Wandelen in Vondels Vorsteliicke Warande* (1617), s. l. 2018, str. 1.

³³⁰ M. Looij, *Van fabeldier tot weekend beest*, str. 21.

³³¹ J.F.M. Sterck et al. (red.), *De werken van Vondel. Eerste deel 1605-1620*, Amsterdam 1927, str. 520.

konotowaną zgodnie z jego symboliką cechą – sprytem (co ważne: w znaczeniu pozytywnym).

Lis nie ujawnia cech antropomorficznych innych niż właśnie przemyslenia. Pozostałe zwierzęta (oprócz lwa) zaś nie występują jako aktorzy – są jedynie wspomniani przez narratora, jednak nie wiemy, czy i jak myślą lub mówią oraz czy podejmowane przez nich czynności byłyby bardziej ludzkie, czy bardziej zwierzęce. Niemniej na podstawie samego lwa oraz lisa widać, iż postaci zwierzęce w przypadku tego tekstu (a jak wskazuje Looij, zbliżony charakter ma także reszta utworów Vondla, w których pojawiają się antropomorficzne zwierzęta³³²) zachowują się podobnie jak w przypadku zwierząt w eposach zwierzęcych. Antropomorfizacja tak bardzo dominuje w kreacji tychże postaci, iż element zwierzęcy w praktyce służy jedynie wytłumaczeniu pewnych zachowań na podstawie odniesień do symboliki w literaturze. Rycina towarzysząca tekstowi sprawia jednak inne wrażenie³³³. Przedstawione na niej zwierzęta nie są antropomorficzne, lecz realistyczne. W tym wypadku zabieg ten ma odciągnąć czytelnika od myśli, iż postać zwierzęca jest zwierzęciem tylko z pozoru, a w praktyce człowiekiem. Przedstawienie odbiorcy obrazu, który sugeruje wyobrażenie postaci właśnie jako zwierzęcia sprawia, że postaci zwierzęce wydają się mniej ludzkie, a co za tym idzie, bardziej odpowiednie, jeżeli chodzi o możliwość uniwersalnego, ponadczasowego odczytania fabuły.

Jak zauważa P.J. Smith, Vondel łączy w swojej twórczości elementy bajkowe ze wzorem emblematycznym³³⁴. Antropomorficzne postacie zwierzęce za tą myślą powinny być zatem traktowane w podobny sposób, jak te w bajkach i eposach zwierzęcych. Sięga on bowiem nawet do tych właśnie gatunków zwierząt, które znane były w bajkach, baśniach oraz innych zbiorach emblematycznych³³⁵, a zatem do tych, które miały zbudowaną pewną symbolikę i konotacje. Te zaś motywowały przedstawienie tych postaci zwierzęcych w konkretnych rolach, gdyż samo nawiązanie do tradycji stanowiło uwierzytelnienie wystąpienia zwierzęcia w danej roli. Fakt zatem, iż pewna cecha antropomorficzna u postaci zwierzęcej zostaje uznana za wiarygodną (czytelnik dobrowolnie zawiesza niewiarę) tylko (lub aż) przez to, że dana cecha ludzka zostaje jej przypisana w tradycji literackiej, stanowi ważny punkt dla dalszych ustaleń dotyczących

³³² M. Looij, *Van fabeldier tot weekend beast*, str. 20, 21.

³³³ J.F.M. Sterck et al. (red.), *De werken van Vondel*, str. 520.

³³⁴ P.J. Smith, *Wandelen in Vondels Vorsteliicke Warande (1617)*, str. 1-4, 16-18.

³³⁵ Ibidem, str. 13.

antropomorfizacji. Jeśli bowiem tradycja literacka tak mocno jest w stanie wpłynąć na to, jakie elementy kreacji postaci czytelnik akceptuje, i z których czerpie przyjemność doświadczania dzieła, to można postawić hipotezę, że przemiany w ramach tradycji oraz tendencje do poszukiwania coraz nowszych (unikalnych) elementów poetyki utworu będą obecne także w literaturze od XIX wieku. Co więcej, pewne cechy antropomorficzne u postaci zwierzęcych (jeśli zgodne z tradycją) nie będą musiały być motywowane w żaden sposób, co sprzyja ekonomii utworu (zwłaszcza w wypadku krótszych dzieł), lub w ramach światotwórstwa (chronotopu) będą wymagały odpowiedniej argumentacji przy zmianie cech „klasycznych” (jeśli cechy antropomorficzne nie są zgodne z tradycją).



Rys. 2. Vanden Leeuw ende Vos – J. van den Vondel

3.2.3. *Jacob Cats, Leersame fabulen*

Jacob Cats (1577-1660) szybko stał się jednym z najbardziej rozpoznawalnych twórców emblematów w Niderlandach, a jego zbiory czytano niemal w każdym domu. W jego twórczości bajki ezopowe żywo ewoluują, stając się już tylko luźnymi motywami adaptowanymi przez Catsa z wykorzystaniem rozpoznawalnych schematów fabularnych

lub symbolicznych (lub powiązanych z ich funkcją w utworze) postaci zwierzęcych³³⁶. Niemniej fenomen Catsa polega nie tyle na fantazji, z jaką opowiada historie, co na wdrożeniu elementów egzotycznych w twórczości. Jako jeden z pierwszych pisarzy emblematów włącza w swoich zbiorach motywy znane z bajek europejskich i indonezyjskich³³⁷. To kluczowy moment dla historii literatury niderlandzkiej, gdyż od XVII wieku kwestia obecności kultur (post)kolonialnych w literaturze niderlandzkiej odgrywa coraz istotniejszą rolę³³⁸.

Pozostając przy topice lwów w emblematach XVII wieku, wybrany utwór Catsa wyjątkowo nie jest ilustrowany, gdyż pochodzi z cyklu poetyckiego *Leersame fabulen*. Niemniej należy zauważyć, iż ryciny sporządzone do zbiorów jego twórczości z rzadka przedstawiają zwierzęta, a jeżeli już tak się dzieje, pozbawione antropomorfizacji, są bowiem przedstawione realistycznie jako reprezentanci świata przyrody. Dotyczy to przede wszystkim tych utworów, w których zwierzęta nie nawiązują do bajek zwierzęcych (niezależnie od reprezentowanego kręgu kulturowego), lecz stanowią składnik fabuły, której głównymi uczestnikami są ludzie lub świat przedstawiony z ludzkiej perspektywy³³⁹.

Tekst zaś, który został wybrany do analizy, nawiązuje w ramach konwencji gatunkowych do bajki zwierzęcej. Nosi tytuł *Van den leeuw en muys (O lwie i myszy)*³⁴⁰. W strukturze utworu morał, podobnie jak w bajkach zwierzęcych, zawarty w sposób klarowny na końcu utworu, przekazywany jest przez antropomorficzną mysz. Ta staje się narratorem i fokalizatorem przedstawiającym prawdę wynikającą z bajki, co sprawia, że na czas przytoczenia morału aspekt zwierzęcy zostaje zawieszony na rzecz aspektu ludzkiego (cechy zwierzęce zostają pominięte przez czytelnika). Morał przekazywany jest przede wszystkim człowiekowi, a zatem i mysz traktowana może być jako istota częściowo (a tutaj nawet wyraźniej) ludzka (antropomorficzna). Fakt zaś, iż to zwierzę podaje morał, nie zaś zewnętrzny narrator podkreśla funkcję zwierzęcia jako nośnika egzemplifikacyjnego.

³³⁶ M. Looij, *Van fabeldier tot weekend beest*, str. 22, 23.

³³⁷ Ibidem, str. 24.

³³⁸ T. Vaessens, *Geschiedenis van de moderne Nederlandse literatuur*, str. 415-417.

³³⁹ J. Cats, *Alle de werken*, red. J. van Vloten, Zwolle 1862.

³⁴⁰ J. Cats, *Van den leeuw en muys*, w: *Alle de werken. Deel 2*, red. J. van Vloten, Zwolle: De Erven J.J. Tijl 1862, str. 569, 570.

Postacie w nim występujące (lew i mysz) są antropomorficznymi zwierzętami literackimi, których antropomorfizacja ujawnia się przede wszystkim na poziomie ich myśli (przynajmniej w przypadku myszy) i komunikacji werbalnej. Obydwa zwierzęta zajmują się dokładnie tym, czym ich wzorce w świecie przyrody – lew poluje lub staje się ofiarą kłusowników, myszy zaś rozrabiają (choć to przedstawienie, mimo pewnej zgodności z naturą myszy, nadal silnie związane jest z jej literackim wyobrażeniem). Sposób przedstawienia postaci jest zgodny z utrwaloną symboliką – lew, jak wskazuje NZ, jest królem zwierząt, zaś gryzoń łobuzującym (choć nie w kontekście przedstawienia postaci jako antagonisty, lecz w nawiązaniu do próby odwzorowania wyobrażenia zachowań „rzeczywistej” myszy), acz wiernym poddanym. Semiotyczne znaczenie zwierzęcia jako znaku ujawnia się także w interakcji między gatunkami. Mysz, będąc uwięziona pod łapą lwa nie odnosi się do tego, co w świecie przyrody mogłoby mieć wartość dla lwa. Nie kusi go innymi kąskami, nie próbuje uciekać, lecz poddaje się jego woli i nawiązuje do emocji królewskich, tj. dbałości o poddanych, honoru, w końcu zaś obiecując wierną posługę i pomoc w trudnych chwilach. Uwolniona mysz zresztą ma okazję odwdziżyć się lwu, gdy ten zostaje złapany w sidła kłusowników, udowadniając, iż nie miała zwodniczych zamiarów w swojej przemowie, lecz rzeczywiście poddaje się władzy królewskiej. Jeżeli adresatem przekazu byłby władca, mógłby odczytać z tego morał, iż należy więcej wiary i ufności pokładać w swoich poddanych i traktować ich z należytym szacunkiem, gdyż będą mogli się odwdziżyć w przyszłości w inny sposób.

3.2.4. Wnioski

Na tym etapie można zauważyć pewne zależności między gatunkami literackimi. Bajki zwierzęce w sposób swobodny przeniknęły do emblematów, czy raczej być może zmieniły po prostu swoją formę na bardziej atrakcyjną, wykorzystującą dostępną technologię druku oraz możliwości artystyczne, jakie oferowały wcześniej drzeworyty i miedzioryty. Niemniej możliwość skonfrontowania wizualizacji zwierzęcia antropomorficznego w formie ryciny towarzyszącej emblematowi z pozornie tym samym zwierzęciem opisanym przez utwór literacki wskazuje diachronicznie na ciekawe wnioski. Zauważyliśmy bowiem, iż choć antropomorfizacja zwierząt w opisanych emblematkach była w znacznej mierze zgodna z typem antropomorfizacji stosowanym w

utworach średniowiecznych, przedstawienia ikonograficzne nierzadko odbiegały od tego, co dzisiaj nazwalibyśmy bajką ze względu na ich realizm.

Główną rolą postaci zwierzęcych w dawnej literaturze niderlandzkiej jest funkcjonowanie jako przykład, *exemplum*. Jak wykazano na podstawie zarówno bajek, jak i emblematów, zwierzę jako nośnik postaw, zasad moralnych, ideologicznych i filozoficznych, z sukcesem może być odczytane przez odbiorcę jako przedstawienie krytyki społecznej lub politycznej. Umacnia to tym samym topos zwierzęcia jako wzorca mądrości, z której człowiek może czerpać.

Ważne jest przy tym, aby zwierzę posiadało elementy realne – zwierzęcą cielesność, nawiązanie do praw natury itd., aby możliwe było skuteczne zawieszenie niewiary podczas lektury tekstu. To zaś prowadzi do powstawania napięć w kreacji postaci zwierzęcej, której opis nakierowany jest przede wszystkim na zarysowanie postaw ludzkich – antropomorficznych – nie zaś zwierzęcych. Antropomorfizacja pozwala w tym wypadku również na wprowadzenie fokalizacji zwierzęcej, z pomocą której zwierzę staje się obiektem moralizującym, wygłaszającym wnioski etyczne.

3.3. Powiastka filozoficzna

W XVIII wieku pod wpływem rozwijających się nurtów antropocentrycznych (Kartezjusz, Kant) w filozofii i ruchach społecznych ulega przeobrażeniu także myślenie o zwierzętach we wszystkich aspektach życia człowieka w kulturze³⁴¹. Stąd też antropomorficzne postacie zwierzęce w literaturze niderlandzkiej będą przedstawiane w stanowczo inny sposób, niż miało to miejsce w wiekach poprzednich. Materialistyczne postrzeganie świata przyrody, przede wszystkim jako obiektu badawczego oraz źródła dóbr materialnych, jest charakterystyczne dla całej Europy podczas wskazanego okresu, jednak w Niderlandach motywacja ta staje się silniejsza, ponieważ już od drugiej połowy XVII wieku widoczne są wpływy filozofii racjonalistycznej żywo omawianej w strefie publicznej. To właśnie w Niderlandach bowiem najwcześniej recypowano twórczość Kartezjusza³⁴². Z Niderlandów pochodził także B. Spinoza, XVII-wieczny myśliciel,

³⁴¹ L. Collins, *Avian Encounters and Moral Sentiment in Poetry from Eighteenth-Century Ireland*, w: *Birds in Eighteenth-Century Literature. Reason, Emotion, and Ornithology, 1700-1840*, red. B. Carey, S. Greenfield, A. Milne, Cham: Palgrave Macmillan 2020, str. 17.

³⁴² A. Doedens, Y. Kortlever i L. Mulder, *Geschiedenis van Nederland. Het verhaal van prehistorie tot heden*, Zutphen 2020, str. 187.

zrównujący w swoich pracach Boga z naturą, inspirując się przy tym pracami właśnie Kartezjusza³⁴³. Mechanicystyczne podejście do zwierząt, w tym do ich literackich przedstawień, w swoim założeniu prowadzi do zredukowania tychże postaci do jedynie symboli lub jako kontrastu do człowieka, którego wyższość ukazuje się w dominacji nad naturą.

Antropomorficzne zwierzęta, kojarzone z bajkami i eposami zwierzęcymi, systematycznie oddalają się od czytelnika dorosłego. Odbiorcą docelowym tego typu tekstów, w mniemaniu ówczesnych dydaktyków i znawców literatury, miało być dziecko, które wymagało edukacji, aby mogło wyrosnąć ze świata przyrody i funkcjonować jako dojrzały dorosły poza nim³⁴⁴. Dziecko bowiem postrzegane było właśnie jako niedojrzały dorosły, niepełny człowiek, podobnie zresztą jak małpa. Z tą jednak różnicą, iż (upraszczając) dziecko ludzkie jest w stanie przyswoić sobie język oraz kulturę, a przez to oddzielić się od przyrody, małpa zaś nie (nigdy nie zostanie człowiekiem)³⁴⁵. Choć wspólne pochodzenie człowieka i małpy było w oświeceniu nadal tematem tabu, nie można było pozostawić kwestii podobieństw między ludźmi a naczelnymi bez komentarza. Kluczowym w dyskusji było ustalenie, co rzeczywiście odróżnia człowieka od małpy, a przez to i od świata przyrody. G.C. Lichtenberg wskazywał, że w naturze małpy leży jedynie imitowanie, a to, co wyróżnia człowieka ze świata przyrody musi być elementem, którego małpa jako część tegoż nie jest w stanie uchwycić. Aspekt ludzki jest zatem jego zdaniem niezwiązany z przyrodą³⁴⁶. Argumentami za tym miały być brak wykształconego języka abstrakcyjnego, brak pionowej postawy czy, z poziomu ontologicznego, brak duszy małp. Stąd też kojarzenie tychże jako upadłych ludzi³⁴⁷.

Znacząca dla dyskusji była opinia J.J. Rousseau. Choć wnioski opierał jedynie na lekturach tekstów przyrodniczych, gdyż sam nigdy nie podjął się badań na żywych naczelnych, twierdził, iż podobieństw między człowiekiem a małpą jest na tyle dużo, że nie można ich ignorować³⁴⁸. Założył, iż czynnikiem rozróżniającym te istoty stał się

³⁴³ R. Scruton, *Spinoza*, Warszawa 2002, str. 36, 37.

³⁴⁴ V. Joosen, *Tussen traditie en vernieuwing Sprookjes, mythen en andere volksverhalen*, w: *Een land van waan en wijs. Geschiedenis van de Nederlandse jeugdliteratuur*, red. R. Ghesquiere, V. Joosen, H. van Lierop, Amsterdam/Antwerpen: Atlas Contact 2016, str. 90.

³⁴⁵ L. Brown, *"Real" Animals and the Eighteenth-Century Literary Imagination*, w: *The Palgrave Handbook of Animals and Literature*, red. S. McHugh, R. McKay i J. Miller, Cham: Palgrave Macmillan 2021, str. 213-215.

³⁴⁶ C. Niekerk, *Man and Orangutan in Eighteenth-Century Thinking: Retracing the Early History of Dutch and German Anthropology*, „Monatshefte”, 96 (2004) z. 4, str. 480.

³⁴⁷ Ibidem, str. 492.

³⁴⁸ Ibidem, str. 488.

dostęp do możliwości rozwoju. Wskazuje, że zmiany i rozwój organizmów kierunkowany jest ich potrzebami wynikającymi ze środowiska. Jeśli zatem naczelnym nie dano warunków do rozwoju – nie miały ani potrzeby, ani możliwości rozwoju³⁴⁹. Sugerował tym samym, iż jeżeli małpom przygotowano by odpowiednie warunki, mogłyby osiąść ludzką mowę lub kulturę (co później obalono)³⁵⁰. Kulturę Rousseau wyróżniał jako efekt faktu, iż człowiek dzięki przejściu z rozwoju chaotycznego na ukierunkowany potrafił rozwinąć wybrane przez siebie elementy życia społecznego oraz swojego otoczenia, przez co różnica między ludźmi a małpami była tak znaczna³⁵¹.

Literatura, która do tej pory służyła człowiekowi do rozwoju moralnego, powinna być skierowana do odbiorcy młodszego fizycznie i psychicznie, zaś człowiek w pełni rozwinięty w pełni wykorzystujący racjonalny umysł miał oddawać się kwestiom wymagającym wyższego zaangażowania racjonalnego myślenia, w tym naukowemu badaniu otaczającego go świata.

3.3.1. *Gerrit Paape, Reize door het Aapenland*

W tym miejscu zaś, kontynuując wywód dotyczący rozróżnienia człowieka i małpy, należy wspomnieć o *Reize door het Aapenland* (*Podróż przez krainę małp*) Gerrita Paape z 1788³⁵². Utwór nie powstał w konwencji eposu zwierzęcego czy bajki zwierzęcej, lecz nawiązuje do rozwijającej się żywo od XVIII wieku powiastki filozoficznej (w tym wypadku z elementami powieści podróżniczej).

Intrygującym jest przy tym ustalenie autorstwa dzieła. *Podróż* została wydana pod pseudonimem „dr. Schasz” – tym samym nazwiskiem, które nosi narrator będący postacią (NP1FP) w utworze³⁵³. Wykreowane przez Paapego³⁵⁴ alter ego miało stanowić część

³⁴⁹ R. Wokler, *Perfectible Apes in Decadent Cultures: Rousseau's Anthropology Revisited*, „Daedalus” 107 (1978) z. 3, str. 114.

³⁵⁰ Ibidem.

³⁵¹ Ibidem, str. 122-125.

³⁵² J.A. Schasz., *Reize door het aapenland*, red. P.J. Buijnsters, Zutphen 1972.

³⁵³ J.J. Kloek, *De onkenbare werkelijkheid van Doctor Schasz of: de Enigma-variaties van Gerrit Paape*, „Mededelingen van de Stichting Jacob Campo Weyerman” 24 (2001), str. 163.

³⁵⁴ Ustalenie prawdziwego nazwiska autora powieści stanowiło przez wiele lat temat długich dyskusji, ponieważ poszlaki wskazywały na licznych pisarzy, m.in. na Pietera't Hoena, Pietera van Woensela oraz Gerrita Paape. Przez długi czas to pierwszego z nich uznawano za autora utworu. Dopiero w 1986 Petrus Jacobus Buijnsters ustalił, że autorstwo należy w rzeczywistości do Paapego – prawie dwieście lat po publikacji powieści. Buijnsters jest też badaczem, który zdecydowanie poświęcił najwięcej uwagi twórczości Paapego (czy raczej Schasza). Z najnowszych publikacji poruszających kwestie gatunku literackiego *Reize...* oraz ustalenia autorstwa należy wskazać *Worm en donder* Ingera Leemansa i Gerta-

pastiszowej gry z konwencją powieści podróżniczych, wykorzystujących narrację postaci obecnej w fabule, sprawiając tym samym pozory realności i wiarygodności przedstawianych wydarzeń.

Celem powieści podróżniczej, nierzadko opartej na historiach z odważnych podróży żeglarzy do Nowego Świata, Dalekiego Wschodu i innych odległych krain, było pokazanie cudów, zazwyczaj nadnaturalnych, miejsc, które istnieją lub mogłyby istnieć³⁵⁵. W tym wypadku mamy do czynienia z opisem podróży wyimaginowanej, w której „konwencjonalne” elementy powieści podróżniczej zostają przedstawione raczej jako karykaturalne lub groteskowe. Dzieło należy postrzegać bowiem w pierwszej mierze właśnie jako powiastkę filozoficzną, ukazującą za pomocą fikcjonalnej podróży pewien morał³⁵⁶. W odróżnieniu od realistycznych podróży do prawdziwych lub prawdopodobnych regionów, jak to ma miejsce w przypadku gatunku powieści podróżniczej, powiastka filozoficzna skupiała się na mało prawdopodobnych wyprawach do równie mało wiarygodnych miejsc, przez co sama podróż realizowana była w tonie parodii. Przez to nacisk w interpretacji położony zostaje nie tyle na samo poznanie nowego miejsca, co na satyryczną krytykę zjawiska, idei lub struktury społecznej³⁵⁷. Pod tym kątem *Reize...* można porównać do *Podróży Guliwera* Jonathana Swifta³⁵⁸.

Reize door het Aapenland przedstawia opowieść narratora typu NP1 odwiedzającego krainę, w której małpy przedstawione są jako antropomorficzne zwierzęta. Tworzą społeczność zbliżoną do ludzkiej, korzystają z ludzkiej mowy, a przede wszystkim – dążą do rozwoju jako gatunek. Rozwój ten skierowany jest przede wszystkim na stanie się ludźmi oraz oderwanie się od świata przyrody. Już na wstępie tworzona jest sfera tajemniczości tego miejsca za sprawą opisu ogromnej odległości, jaką należy przebyć, aby do niego dotrzeć.

Co ważne: słowo „małpa” traktuje się w utworze bardzo ogólnikowo. Jedyne w kilku fragmentach mowa jest o pawianach („Baviaanen”³⁵⁹), jednak czytelnik nie

Jana Johannes. Dzieło nie zostało przetłumaczone na język polski. I. Leemans i G.-J. Johannes, *Worm en donder. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1700-1800: de Republiek*, Amsterdam 2017, str. 590.

³⁵⁵ B.A., *Reisverhaal*, w: *Algemeen letterkundig lexicon*, DBNL 2012, https://www.dbnl.org/tekst/dela012alge01_01/dela012alge01_01_02708.php (dostęp: 20.08.2021).

³⁵⁶ P.J. Buijnsters, *Imaginaire reisverhalen in Nederland gedurende de 18e eeuw*, Groningen 1969, str. 16-18.

³⁵⁷ P.J. Buijnsters, *Doctor Schasz en zijn 'Reize door het Aapenland'*, „Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde” 102 (1986), str. 256, 257.

³⁵⁸ I. Leemans i G.-J. Johannes, *Worm en donder*, str. 590.

³⁵⁹ J.A. Schasz., *Reize door het aapenland*, str. 68.

otrzymuje żadnej innej, konkretnej informacji o gatunku biologicznym zwierząt. Istoty rozumne zamieszkujące Krainę Małp to bowiem szeroko rozumiane naczelne, które w zależności od hierarchii otrzymują inny numer – im bliższy 1, tym większe zwierzę ma poważanie i władzę w społeczności. NP1, uciekinier ze świata ludzi, zostaje rozpoznany jako numer 7854 (później awansując na numer 17). W trakcie zebrania dowiadujemy się z jego relacji o kłótni, jaka zaszła w kwestii ustalenia najszybszej drogi stawania się człowiekiem. Nr 1 proponuje bowiem wewnętrzną przemianę małp, sugerując, iż to przez zachowania i sposoby myślenia można porzucić zwierzęcość na rzecz stawania się człowiekiem. W kontrze staje jednak nr 5, proponując ucięcie wszystkim małpom ogona – głównego czynnika, jego zdaniem, odróżniającego małpę od człowieka. Rozwijająca się fabuła opiera się na konsultacjach z nr 17 w kwestii poprawności teorii nr 5, jednak mimo sprzeciwów pomysł nr 5 zyskuje uznanie tak dużej części społeczności, iż dochodzi do wydarzenia – masowego obcinania ogonów. Niemniej z bólu oraz utraty krwi małpy zaczynają szaleć. Oszalałe małpy zostają odseparowane przez zwolenników nr 1, aby nie wyrządziły już nikomu krzywdy, zaś nr 17 budzi się ze snu, kończąc tym samym spotkanie z małpami (ale nie samą narrację).

Spór między nr 5 a nr 1 jest niczym innym jak sporem filozoficznym o genezę człowieka. Co ważne, zważywszy na gatunek utworu, spór należy odczytać jako satyryczne przedstawienie debat na ten temat, chociażby przez to, że to małpy dyskutują nad człowieczeństwem i to ich punkt widzenia przedstawiany jest w trakcie wydarzeń. Mowa chociażby o sytuacji, gdy Schasz zwraca się do małp per „Moi Panowie” („Mijne heeren”)³⁶⁰, co wywołuje oburzenie wśród małp. Te nie czują się bowiem ludźmi (co sugeruje słowo „heeren”), lecz małpami. Proszą, aby zwracać się do nich „Moje Małpy” („Mijne Aapen”)³⁶¹. Sytuacja zostaje także dalej wyjaśniona w fabule, gdy małpy jasno wskazują, iż ich pochodzenie, niezależnie od dążenia do uczłowieczenia, jest powodem do dumy³⁶². Oczywiście widzimy tutaj przedstawienie w krzywym zwierciadle narracji dotyczącej rozróżnienia człowieka i małpy w oświeceniu, o czym była mowa wcześniej w niniejszym rozdziale. Podobne postawy zauważyć można było w dyskusjach naukowych dotyczących podobieństw i różnic tychże, jednak tutaj to nie człowiek broni swojej odmienności od świata przyrody, lecz małpa, łączona przez czytelnika właśnie z naturą. Odwrócenie perspektywy wskazuje na wyśmianie badaczy, ich teorii, a także ułomność

³⁶⁰ Ibidem, str. 69, 70.

³⁶¹ Ibidem.

³⁶² Ibidem, str. 70, 71.

(wcześniejszej) antropologii, gdyż jej punktem wyjścia jest porównanie wszystkich bytów do człowieka.

Paape, który chronologicznie mógł być zaznajomiony z teoriami Rousseau o kwestii adaptacji gatunków małp naczelnych do danych im warunków do rozwoju języka i kultury wśród innych gatunków, wykorzystuje w utworze te kontrowersje, jednocześnie próbując udzielić odpowiedzi w sporze o teorię wspólnego przodka człowieka i małpy (choć z pewnością nie na tej samej płaszczyźnie co debaty filozoficzne, lecz jako ironiczny komentarz do tychże). Jeżeli bowiem teoria nr 5 nie była właściwa, to nie kwestie biologiczne (wygląd) odróżniają człowieka od małpy. Zatem sugestia nr 1 dotycząca wewnętrznej przemiany istoty jest słuszna. Schasz podkreśla w ten sposób, że rozum odróżnia człowieka od zwierząt, a wraz z nim humanitarność obca zwolennikom nr 5. I ta myśl miałaby być także punktem wyjścia w sporze toczonym przez Niderlandczyków – należy zwrócić uwagę nie tyle na wygląd fizyczny istoty żywej, co na jej zdolności umysłowe oraz, jak wskazano w wywodzie powyżej, na kulturę, którą jest w stanie wytworzyć.

Małpy w tym utworze przejawiają pewne elementy kultury ludzkiej – również pojawia się motyw wytwarzania literatury³⁶³, picia alkoholu³⁶⁴, stosowania odpowiedniej tytulatury (oraz tabu z nią związane)³⁶⁵. W pewnym momencie przez to konieczna jest pomoc mediatora między światem ludzi i małp³⁶⁶. Zwierzęta przejawiają w tym wypadku głęboko antropomorficzne cechy związane silnie ze społecznym aspektem życia ludzkiego. Stąd też małpy (jako fokalizatorzy), porównując się do człowieka, podchodzą do podobieństw i różnic względem niego na dwa sposoby – wskazując, iż ludzie są bliscy małpom, będąc biologicznie (fizycznie) ich krewnymi, przejawiając „małpie” zachowania, lub że są oni dalecy małpom, gdyż dysponują czymś, co dla małp jest realnie niedostępne przez różnice gatunkowe³⁶⁷.

Z drugiej zaś strony nie można zapominać, iż małpy u Paapego muszą zawierać element zwierzęcy, utrzymujący postać małpy w konwencjach realizmu. Narrator wskazuje zatem także na „małpie” zachowania postaci antropomorficznych, np. na

³⁶³ Ibidem, str. 124.

³⁶⁴ Ibidem, str. 125.

³⁶⁵ Ibidem, str. 71.

³⁶⁶ Ibidem.

³⁶⁷ B. Vervaeck, *Tussen mime en metamorfose: De apenstreken van Gerrit Paape*, „Parmentier” 16 (2007), str. 33, 34.

łatwość we wspinaniu się na drzewa (zachowanie)³⁶⁸ czy podkreślany problem obecności ogona (fizyczność)³⁶⁹. W swoich zachowaniach (z perspektywy ludzkiej) są czułe i racjonalnie myślące³⁷⁰, a jednak chaotyczne i miejscami irracjonalne³⁷¹. Małpa antropomorficzna łączy w tym wypadku dwa światy – ład i kulturę ludzką z chaosem i nieprzewidywalnością królestwa zwierząt. Pod tym względem kreacja antropomorficznej postaci zwierzęcej jest perfekcyjna. Narrator wskazuje bardzo wyraźnie na dwa aspekty takiej postaci, będącej realnym przedstawicielem gatunku pozaludzkiego z wyraźnymi cechami ludzkimi, prowadzącymi do sprzeczności w budowie tejże postaci. Fakt jednak, iż te sprzeczności są obecne, nie jest przypadkowy. To one bowiem wskazują na cechy (idee, postawy, zachowania), które w ramach powiastki filozoficznej są krytykowane. Oznacza to, iż model zwierzęcia antropomorficznego jako postaci w utworze jest idealnym narzędziem satyrycznym.

Małpy w powieści reprezentują tzw. motyw *turpissima bestia*, istoty odpychającej, bo jednocześnie nazbyt bliskiej człowiekowi, z drugiej zaś strony pozbawionej zgoła tego, co człowieka czyni ludzkim³⁷². Małpy równie dobrze mogą być zrównane w odbiorze z diabłem czy potworem, który nie powinien budzić w czytelniku modelowym (a także i w Schaszu³⁷³) niczego poza obrzydzeniem³⁷⁴. Podkreślać to ma chociażby fakt, iż jako małpy przedstawiani są bliscy nr. 17, którzy po utonięciu (*ergo*: po śmierci) stali się (obrzydliwymi) małpami (co ciekawe, są to jedynie kobiety, co można odczytać jako motyw mizoginizmu)³⁷⁵. Wyjątkiem są nr 5 oraz nr 1, z którymi Schasz wchodzi w bliższe kontakty, próbuje ich poznać w ten sam sposób, jak poznawałby drugiego człowieka (uznaje je za istoty myślące racjonalnie)³⁷⁶. W kontekście historycznym zaś małpy te mają reprezentować батаwskich patriotów (dosłownie!) „małpujących” francuskich rewolucjonistów w drodze ku wolności, co stanowi jeden z kluczowych tropów lektury tekstu jako alegorycznej satyry politycznej³⁷⁷.

³⁶⁸ J.A. Schasz., *Reize door het aapenland*, str. 65.

³⁶⁹ Ibidem, str. 124.

³⁷⁰ Ibidem, str. 133-135.

³⁷¹ Ibidem, str. 115.

³⁷² P.K. Buijnsters, *Inleiding*, w: J.A. Schasz. *Reize door het aapenland*, red. P.J. Buijnsters, str. 29.

³⁷³ J.A. Schasz., *Reize door het aapenland*, str. 67.

³⁷⁴ P.K. Buijnsters, *Inleiding*, str. 29.

³⁷⁵ Ibidem.

³⁷⁶ Ibidem, str. 31.

³⁷⁷ Ibidem, str. 32. Oraz P. Altena i A. van Adrichem, *Hey ho! Gerrit Paape en zijn apenshow*, „Parmentier” 16 (2007), str. 11.

Zastosowana w utworze antropomorfizacja małp zależna jest w pełni od Schasza jako głównego narratora utworu. Jak bowiem dowiadujemy się później, jest to jego sen, a zatem i wytwór jego imaginacji. Jako NP1 przedstawia przede wszystkim swoją subiektywną narrację oraz focalizację. Przy tym należy zauważyć, iż Schasz nie jest jedynym focalizatorem, a nawet nie jedynym narratorem. Obecna jest bowiem także focalizacja małp w momentach, gdy przedstawiana jest ich perspektywa w rozdziałach 12 i 13³⁷⁸. Zaprezentowane zostają tam poglądy i rozwiązania postaci zwierzęcych związane z próbami stawania się człowiekiem. W scenach tych obserwujemy przede wszystkim rozmowy między postaciami, które wykluczają z udziału Schasza. Choć nadal pozostaje on narratorem, czytelnik odnosi wrażenie, iż nie jest on już tylko NP, lecz NZ. O ile wcześniej ujawnienie focalizacji zwierzęcej było co najwyżej focalizacją percypowalną (jeśli chodzi o „fizyczne” doświadczanie świata przedstawionego), tak w rozdziałach 12. i 13. ma on dostęp także do focalizacji niepercypowalnej (co zwierzęta myślą, ale czego nie mówią), oraz jest w stanie odnosić się do percepcji wielu postaci jednocześnie, gdy wcześniej było to zawsze odniesienie się do focalizacji tylko jednej postaci, w większości Schasza³⁷⁹. W rozdziale 14. powraca narracja NP. Pokazana zostaje scena badania małp w poszukiwaniu ogona u Schasza, który znowu staje się częścią wydarzeń, w odróżnieniu od dwóch poprzednich rozdziałów. Zmiana pozycji, z której narratorzy przedstawiają fabułę w utworze parodiującym powieść podróżniczą, jest zabiegiem niezwykle ciekawym. Na poziomie konstrukcji tekstu, *Reize...* zdaje się wyśmiewać w ten sposób narrację powieści podróżniczej, wykorzystującą NP jako wiarygodnego narratora, którym w rzeczywistości nie jest. Fakt, iż przejście między NP i FZ w *Reize...* wygląda tak płynnie potwierdza, że w rzeczywistości w trakcie lektury czytelnik nie zwraca uwagi na to, że główny narrator również jest postacią. I że tak samo jak każdej innej postaci i każdego innego focalizatora – jego wiedza jest ograniczona. A jednak zawierzamy tej wiedzy i perspektywie, zrównując w czasie mniej uważnej lektury NPFZ z NZFZ, przyjmując subiektywną narrację Schasza za narrację obiektywną.

W pewnym momencie jedna z małp staje się kolejnym narratorem (NP2), przytaczając znaną jej opowieść, której jest jedynym focalizatorem (NP2FP2)³⁸⁰. W trakcie opowiadania i focalizowania elementy zwierzęce są maksymalnie zredukowane na rzecz antropomorficznego oddania rzeczywistości za pomocą słowa. W związku z tym

³⁷⁸ P.K. Buijnsters, *Inleiding*, str. 9, 10.

³⁷⁹ Ibidem.

³⁸⁰ J.A. Schasz., *Reize door het aapenland*, str. 72.

nie obserwujemy przykładowo prefokalizacji Nellesa, gdyż w trakcie narracji NP2 żaden z narratorów lub fokalizatorów nie zwraca uwagi na zwierzęcość NP2 i/lub potencjalne trudności związane z werbalizowaniem historii, ograniczeniami ciała zwierzęcego itd. Co więcej, prezentowana fabuła zdaje się być kolejną parodią powieści podróżniczej, przedstawiając zwięzłe losy grupy małp obcującej z ludźmi. NP2 staje się kolejnym agensem narracyjnym wyśmiewającym tenże gatunek literacki, ponieważ to nie człowiek jest bohaterem wydarzeń i narratorem, lecz zwierzę.

Znamienne są także spostrzeżenia małp względem człowieka. To z nich dowiadujemy się bowiem o fokalizacjach tychże postaci (zawsze zatem FP), z których wynika m.in., iż bycie człowiekiem samo w sobie nie jest niczym nobilitującym, gdyż ograniczony człowiek, według tych zwierząt, jest mniej wartościowy niż wykształcona małpa³⁸¹. Generalnie fokalizacja małp w utworze nie różni się niemal od fokalizacji postaci ludzkiej. Ze względu na fakt, iż ta zależna jest od NP1 (Schasz) lub NP2 (małpa opowiadająca historię), również i FP w dużej mierze pozbawiona jest elementów zwierzęcych innych niż zauważenie zwierzęcych elementów ciała czy odmienności kultury stworzonej przez małpy (pokazującej w krzywym zwierciadle kulturę ludzką). Nawet w rozdziałach 12. i 13., gdy fabułę przedstawia NZ (nadal Schasz), myśli małp nie są zwierzęce, a ludzkie. Zauważają swoją cielesność, ale brak jest odniesień do małpich instynktów, potrzeb i zachowań.

Jako że dzieło to powstało w okresie bezpośrednio poprzedzającym zakres chronologiczny rozprawy, której głównym zagadnieniem jest literatura od XIX wieku, warto wskazać zatem (wprowadzając czytelnika niniejszej pracy drobnymi krokami w korzystanie z prezentowanego w rozdziale 2. modelu), iż antropomorfizacja tychże małp realizuje się przez typ ZC. Nie ulega wątpliwości, iż cielesnie pozostają zwierzętami – w końcu nadal jest mowa o pozbyciu się ogonów. Niemniej większy problem następuje w rozróżnieniu zachowania – które z nich jest rzeczywiście ludzkie, a które z nich zwierzęce. Posługiwanie się mową oraz brak wyraźnych zwierzęcych instynktów w myśleniu (w rozdziałach 12 i 13) sugeruje typ ZC, jednak nie można zapominać, iż małpy nadal rozpoznają część swoich postaw, idei czy struktur społecznych jako zwierzęce, a przynajmniej nie-ludzkie.

³⁸¹ Ibidem, str. 77.

3.3.2. Wnioski

Najważniejszym elementem, który należy wskazać na przykładzie powyższej powiastki filozoficznej, jest z pewnością aspekt satyryczny dzieła, widoczny także w wiekach późniejszych. Zwierzę antropomorficzne pełni w tym wypadku rolę reprezentanta grupy społecznej lub postaw, które w ramach fantastycznego świata absurdów i chaosu mogą zaprezentować wady oraz zalety idei i zachowań ludzkich. Ta funkcja zwierząt antropomorficznych, jak zostanie dalej wykazane, stanowić będzie kluczową zasadę wykorzystania postaci zwierzęcych w utworach w kolejnych wiekach. Oczywiście aby ta funkcja została spełniona konieczne jest wprowadzenie antropomorfizacji typu ZC, bez której przedstawienie problemów społecznych nie jest niemożliwe, lecz z pewnością o wiele trudniejsze (co obserwowaliśmy chociażby przy pszczołach Tomasza z Cantimpré). Co więcej, aby zwierzęta – czy to w powiastce filozoficznej, czy w utworach bajkowych – wypełniały rolę *exemplum*, konieczne jest, na ile to możliwe w ramach obranego gatunku literackiego, potwierdzenie ich aspektu zwierzęcego. Dzięki temu doprowadza się do sytuacji, gdy istnienie bytu hybrydowego musi zostać zatwierdzone przez zawieszenie niewiary. Autor i czytelnik świadomie zakładają fantastyczność wydarzeń, postawienie fabuły poza realnymi czasem i przestrzenią w specyficznym dla tych gatunków chronotopie. To zaś doprowadza do przełożenia nacisku w odcytaniu utworu na morał, krytykę społeczną lub etyczną.

3.4. Kryteria doboru tekstów do korpusu badawczego

Analizie w rozdziałach 4-7. 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 do rozprawy zazaczyłem, 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 zdecydowanie na niderlandzkojęzyczne kraje Europy, jednak nie zabraknie także wątków związanych z niderlandzkojęzyczną literaturą z Surinamu oraz Indonezji (bajki surinamskie, twórczość Alberta Helmana i Noto Soeroto – 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 społeczeństwie³⁸². Nie oznacza to oczywiście, iż wcześniej motyw zwierząt antropomorficznych nie był obecny w literaturze niderlandzkiej, czemu dowodzą analizy przeprowadzone w rozdziale 3. niniejszej rozprawy, skupione na wskazaniu kluczowych dla literatury niderlandzkiej utworów wykorzystujących motyw zwierzęcia antropomorficznego przed XIX wiekiem. Stanowiąc będą one bazę dla później powstających utworów wykorzystujących topikę zwierzęcą, dzięki której możliwe jest kształtowanie się kolejnych modeli postaci.

Analizowane utwory podlegają dwóm kolejnym kryteriom: epickości (narracyjności) i fikcjonalności. W trakcie pracy nie biorę pod uwagę utworów lirycznych (poetyckich, nieprozatorskich), ponieważ badanie tego typu utworów literackich operuje odmiennymi metodami niż analiza epiki. Badane utwory 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. Omówione zostaną jednak 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. Wykluczony zostanie natomiast komiks. Choć jest on zdecydowanie nośnikiem narracji, korzysta w jej przedstawieniu w dużej mierze w obrazu, nie zaś ze słowa. Proponowany model badawczy najpewniej nadałby się i do takiej analizy, jednak narracja obrazem i słowem (hybrydowa) wykracza poza założenia niniejszej rozprawy.

Zbiór reprezentatywnych utworów, wykorzystujących topikę zwierząt antropomorficznych został ustalony za pomocą leksykonów i podręczników do literatury

³⁸² T. Vaessens, *Geschiedenis van de moderne Nederlandse literatuur*, Nijmegen 2013, str. 157.

niderlandzkiej, w szczególności *Algemeen letterkundig lexicon*³⁸³, *Lexicon van de jeugdliteratuur*³⁸⁴, *Słownika Pisarzy Niderlandzkiego Obszaru Kulturowego*³⁸⁵ 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*)³⁸⁶, *Bloed en rozen. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1900-1945* (*Krew i róże. Historia literatury niderlandzkiej 1900-1945*)³⁸⁷ oraz *Altijd weer vogels die nesten beginnen. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1945-2005* (*Ptaki znów zakładają gniazda. Historia literatury niderlandzkiej 1945-2005*)³⁸⁸. przydatnym zbiorem informacji o utworach wykorzystujących topikę zwierzęcą, który posłużył do dokonania wyboru tekstów, jest publikacja popularnonaukowa Looija *Van fabeldier tot weekend beast*, wspomniana także w omówieniu stanu badań w rozdziale 1.4.2. Należy zwrócić uwagę, iż niemożliwym 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.

³⁸³ B.A., *Algemeen letterkundig lexicon*, https://www.dbnl.org/tekst/dela012alge01_01/ (dostęp: 11.10.2021).

³⁸⁴ J. van Coillie, (et al.) (red.), *Lexicon van de jeugdliteratuur*, Groningen 1982-2014.

³⁸⁵ A. Dąbrowka, *Słownik pisarzy niderlandzkiego obszaru kulturowego*, Warszawa 1999.

³⁸⁶ W. van den Berg i P. Couttenier, *Alles is taal geworden. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1800-1900*, Amsterdam 2016.

³⁸⁷ J. Bel, *Bloed en rozen. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1900-1945*, Amsterdam 2018.

³⁸⁸ H. Brems, *Altijd weer vogels die nesten beginnen. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1945-2005*, Amsterdam 2016.

4. Subiektywna antropomorfizacja: β B

Celem niniejszego rozdziału jest pokazanie zasad działania jednej z głównych strategii antropomorfizacji, tzw. subiektywnej antropomorfizacji. W ramach tejże 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. Wnioski odnośnie do omawianej strategii zamieszczam w oddzielnym podrozdziale na końcu niniejszego rozdziału. 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 tak przedstawiana jest tak długo jako wiarygodna dla czytelnika, jak osobiste przeżycia postaci-narratora wydają się spójne i logiczne.

Zarówno w tym rozdziale, jak w kolejnych dwóch, kluczowym jest przedstawienie wyboru utworów prozy niderlandzkiej, które prezentują interesujące, często wyjątkowe przedstawienie zwierzęcej postaci antropomorficznej. W trakcie analiz próbuję przede wszystkim wykazać zasadność modelu przedstawionego w rozdziale 2. niniejszej rozprawy. Stąd też, w odróżnieniu od rozdziału 3., który służyć miał jako przedstawienie głównych wzorów gatunkowych i motywów związanych z postaciami zwierzęcymi w literaturze, nacisk położony zostaje właśnie na potwierdzenie użyteczności modelu badawczego. Prezentowane w utworach zwierzęta zostaną przeanalizowane z użyciem narratologii Bał w duchu postulatów *close reading*, aby móc wskazać typy antropomorfizacji, warianty tejże, a w efekcie zależności występujące między wariantami w danych utworach.

4.1. Willem Bilderdijk, *Kort verhaal van eene aanmerkelijke luchtreis en nieuwe planeetontdekking*

Przełom XVIII i XIX wieku łączy się z gamą nowych przymysłów na temat zwierząt. Małpy (ostatni gatunek zwierzęcia omawiany w poprzednim rozdziale) to tylko jeden z przykładów. Willem Bilderdijk, holenderski adwokat i poeta, zapamiętany przede

wszystkim za dorobek w twórczości lirycznej³⁸⁹ zaskakuje czytelnika swoją fantastyczną opowieścią podróżniczą na asteroidę, na której dominującym gatunkiem, jak się okazuje, są antropomorficzne indyki. Nosi ona tytuł *Kort verhaal van eene aanmerkelijke luchtreis en nieuwe planeetontdekking. Uit het Russisch vertaald*³⁹⁰ (*Krótką historia niewiarygodnej podróży powietrznej i odkrycia nowej planety. Przetłumaczono z rosyjskiego*) z 1813. W roku 2019 ukazał się także polski przekład pod skróconym tytułem *Podróż powietrzna*³⁹¹. Kwestia podtytułu o tłumaczeniu wyjaśniona zostaje dalej w niniejszej analizie.

Podróż powietrzna, choć nie rozpoznana przez badaczy jako kluczowe dzieło w dorobku literackim autora³⁹², stanowi ważny punkt odniesienia w analizie postaci zwierzęcych z dwóch powodów. Pierwszy z nich wiąże się z historycznym rozwojem gatunku powieści podróżniczej (choć w tym wypadku, niezaprzeczalnie, o charakterze satyrycznym ze względu na przedstawienie tejże podróży nie w obszarze lądu czy morza, lecz jako zupełnie przypadkową podróż w przestrzeń kosmiczną). Pierwszoosobowy narrator (NP) u Bilderdijka dociera do (pozornie) niezbadanej dotąd przez człowieka krainy położonej na „podksiężycu” pomiędzy Księżycem a Ziemią, na którym to dominującym gatunkiem jest pewna rasa indyków, potomków ziemskich indyków. Te rozbiły się niegdyś, w podobny sposób jak narrator, wraz z Abarisem, pierwszym człowiekiem na nieznanym obiekcie kosmicznym³⁹³. Drugi zaś argument dotyczy klasyfikacji dzieła, rozpoznanego przez badaczy także jako jeden z pierwszych utworów science fiction niderlandzkiego kręgu kulturowego³⁹⁴. Elementy futurystycznej (choć będącej wynikiem przypadku) podróży w przestrzeń między Ziemią a Księżycem oraz szczegółowe obliczenia przedstawiane przez narratora-badacza śmiało można określić jako elementy konwencji szeroko rozumianej literatury fantastycznej i fantastyczno-naukowej³⁹⁵. W związku z tym, tak znaczna uwaga poświęcona w tekście opisowi zwierząt oraz ich antropomorficznych zachowań wskazuje na kolejny element w rozwoju

³⁸⁹ I. Leemans, G.-J. Johannes, *Worm en donder. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1700-1800: de Republiek*, Amsterdam 2017, str. 119.

³⁹⁰ W. Bilderdijk, *Kort verhaal van eene aanmerkelijke luchtreis en nieuwe planeetontdekking. Uit het Russisch vertaald*, Groningen 1813.

³⁹¹ W. Bilderdijk, *Podróż powietrzna*, red. i tłum. D. Olszewski, Kraków 2019.

³⁹² W. van den Berg, P. Couttenier, *Alles is taal geworden. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur. 1800-1900*, Amsterdam 2009, str. 87.

³⁹³ D. Olszewski, *Wstęp*, w: W. Bilderdijk *Podróż powietrzna*, red. i tłum. D. Olszewski, str. 16.

³⁹⁴ M. Lindeboom, D. van der Zande, *Hoe schrijf je fantasy en sciencefiction?*, Antwerpen/Amsterdam 2015, str. 20, 21.

³⁹⁵ D. Olszewski, *Wstęp*, w: W. Bilderdijk *Podróż powietrzna*, 15, 18.

topiki zwierzęcej w literaturze Niderlandzkiej. Jeżeli bowiem tendencją po wieku XVII było przesunięcie obecności bohaterów zwierzęcych z literatury dla czytelnika dorosłego do sfery literatury dziecięcej (i młodzieżowej), to wprowadzenie (ponownie!) do literatury dedykowanej odbiorcy dorosłemu motywów zwierząt antropomorficznych można połączyć z gatunkiem literatury fantastycznej.

Obserwacja ta jest oczywiście stwierdzeniem *ex post*. O ile bowiem diachronicznie może być mowa o przypisaniu tego dzieła do nurtu fantastyki, nadużyciem byłoby opisywanie go jako świadomie sformułowanego manifestu gatunkowego, choć z pewnością *Podróż powietrzna*, czy *Reize door het Aapenland* mogłyby służyć jako inspiracja dla powieści fantastycznych nadchodzących wieków. Bowiem właśnie w kreacji świata zadziwiającego, a z drugiej strony możliwego do zaakceptowania i zrozumienia przez zawieszenie niewiary³⁹⁶, należy doszukiwać się związków literatury fantastycznej i szeroko rozumianej literatury awanturkowej (przygodowej, podróżniczej itd.)³⁹⁷, podobnej do tej u Julesa Verne'a. Co więcej, kreacja świata przedstawionego zarówno w tych dziełach, jak i w dziełach wieków poprzednich wskazuje na kluczowy element zbieżny – antropomorfizację. Jest ona konieczna dla światotwórstwa (czy dla tworzenia społeczeństw wyimaginowanych), aby światy były jednocześnie wiarygodne, oraz aby mające w nich miejsce wydarzenia mogły zostać porównane do tych w rzeczywistym świecie. Pozbawienie narracyjnego utworu literackiego antropomorficzności prowadzi do pozbawienia go realności i użyteczności.

Zatem antropomorfizacja postaci w literaturze (około-)fantastycznej oraz w gatunkach, z których ta czerpie, wiąże się nierozdzielnie z porzuceniem *quasi*-realność świata przedstawionego. Jeżeli wprowadzenie antropomorficznej postaci zwierzęcej jest niezbędne dla fabuły lub konwencji gatunkowych, w praktyce realizowana jest ta sama funkcja postaci zwierzęcej, co w literaturze do XVIII wieku. Cechy ludzkie i zwierzęce są łączone w hybrydowej postaci stojącej pomiędzy dwoma światami, czy raczej tworzony jest trzeci świat (rodzaju *atopii*³⁹⁸), w którym scalenie człowieka i zwierzęcia w (obecny w utworze) byt fantastyczny jest niezbędne do zrealizowania obranego przez autora tekstu przekazu.

³⁹⁶ M. Lindeboom, D. van der Zande, *Hoe schrijf je fantasy en sciencefiction?*, str. 51-54.

³⁹⁷ G. Trębicki, *Fantasy. Ewolucja gatunku*, Kraków 2009, str. 19.

³⁹⁸ M. Głazewski, *Atopia w teorii systemów autopojetycznych*, w: *U.t.o.p.i.a. a e.d.u.k.a.c.j.a. Tom I. O wyobrażeniach świata możliwego*, red. J. Gromysz i R. Włodarczyk, Wrocław: Instytut Pedagogiki Uniwersytetu Wrocławskiego 2016, str. 38-39.

Wracając jednak do samej *Podróży powietrznej*, warto zwrócić uwagę, iż dzieło Bilderdijka wykorzystuje indyki jako postaci zwierzęce wyjątkowe na tle innych istot (np. wspominanych skorupiaków czy kaczek i strusi po drugiej stronie księżycy³⁹⁹), oraz pod kątem ekosystemu, w którym się znalazły (pozostałości osadnictwa ludzkiego). Spotkanie podróżnika-narratora z tym gatunkiem doprowadza do wytworzenia subiektywnej antropomorfizacji, o czym więcej w dalszej części omówienia dzieła. Personalizacja opisywanych wydarzeń łączy się niezaprzeczalnie z konwencją gatunkową utworu – powieścią podróżniczą – w ramach której czytelnik spotyka się przede wszystkim (jeśli nie wyłącznie) z perspektywą jednej postaci (podróżnika). Gatunek ten był w Niderlandach szczególnie żywy. Odkrycia geograficzne łączyły się m.in. z kontaktem z nieznanymi wcześniej gatunkami roślin i zwierząt. *De facto* takim też zwierzęciem jest indyk, obecny w kulturze niderlandzkiej dopiero od 1528 za sprawą A. Mulocka, który przywiózł je z jednej z podróży morskich⁴⁰⁰. W odróżnieniu zatem od innych, typowych dla Europy ptaków czy reprezentantów fauny ogółem, indyki nie będą miały takich samych konotacji związanych z historią literatury czy też symboliką kulturową⁴⁰¹. Realizując konwencje i oczekiwania czytelnicze związane z eksploracją i egzotyzacją nieznaną krainy, indyki w sposób alegoryczny reprezentują ludy innych kontynentów, egzotyczne społeczności, których europejski badacz nie jest w stanie ani zrozumieć, ani poprawnie zbadać przede wszystkim przez brak możliwości włączenia się w społeczność, względem której (słusznie pod kątem zoologicznym) nie ma pewności co do świadomości podejmowanych działań.

Antropomorficzne przedstawienie grupy indyków przebiega początkowo w ramach próby zbadania przez narratora-postać terenów, na których bytują ptaki. Zostaje on jednak brutalnie przegoniony przez zwierzęta. Ucieka i traci przytomność, a po przebudzeniu widzi na swojej piersi jednego z indyków, stojącego nad nim, jakby oczekiwał jakiejś reakcji. W odniesieniu do tego konkretnego przedstawiciela ptaków

³⁹⁹ W. Bilderdijk, *Kort verhaal van eene aanmerkelijke luchtreis en nieuwe planeetontdekking*, str. 28, 33-35.

⁴⁰⁰ J.L. van Zanden (red.), *Gevleugelde geschiedenis van Nederland De Nederlanders en hun vogels*, Amsterdam 2022, online.

⁴⁰¹ I. Godderis, B. Godderis, *De Ronquières-kalkoenen tussen koloniale en agrarische geschiedenis*, w: *Bestiarium. Dieren, mensen en hun sociale geschiedenis*, red. J. Hoegaerts, Y. Segers, Leuven: Leuven University Press 2018, str. 33-35.

antropomorfizacja jest najbardziej wyraźna⁴⁰². W przekładzie (usprawnionym względem wydania polskiego) czytamy:

Od razu spostrzegłem jednego z moich wrogów, intensywnie ciemnoszarego indyka stojącego na mojej klatce piersiowej, bez odrobiny strachu wbijającego się we mnie pazurami. Nie poruszyłem się od razu, mając nadzieję, że odejdzie. Patrzył na mnie ze złością, podleciał do góry, zdawało się, że się rozmyślił. Następnie odleciał do tyłu i odszedł ode mnie silnym, dumnym krokiem na niewielkie wzniesienie niedaleko stąd, rozglądając się co jakiś czas⁴⁰³. (tłum. D.O.)

Emocje towarzyszące scenie są wyłącznie ludzkie. Tym bardziej, iż (uwierzytelniający) opis narratora pierwszoosobowego (NP), przepełniony zresztą emocjonalną emfazą, przedstawia indyka (czy później całą społeczność tego gatunku) nie tyle jako kartezyjańskie zwierzęta-maszyny, lecz jako byt (w szczególności w opisywanej scenie) górujący nad człowiekiem w swoim ekosystemie. Antropomorficzne indyki są antropomorficzne jedynie na tyle, na ile pozwala na to punkt widzenia narratora-bohatera. Nie podaje on żadnych elementów wskazujących jednoznacznie na elementy ludzkie w wyglądzie zwierząt. Jedyny aspekt antropomorfizujący to przypisanie emocji zwierzętom w takim samym wymiarze, jak emocje ludzkie. Te jednak są wyobrażeniem. Nie mamy bowiem jasnego potwierdzenia w zwierzęcej (pre)fokalizacji, iż odczucia te odczytane zostają przez bohatera-narratora zgodnie rzeczywistym stanem zwierzęcia (zakładając subiektywizację doświadczanych przez narratora wydarzeń)⁴⁰⁴. Powołując się na cytowany fragment dotyczący indyka stojącego na piersi narratora: wyraźnie zarówno w języku niderlandzkim, jak i w polskim przekładzie pojawia się stwierdzenie „[...] scheen zich te bedenken [...]”⁴⁰⁵, czyli „[...] zdawało się, że się rozmyślił [...]” w odniesieniu do

⁴⁰² W. Bilderdijk, *Kort verhaal van eene aanmerkelijke luchtreis en nieuwe planeetontdekking*, str. 57.

⁴⁰³ „Ik ontwaakte door een onaangenaam gevoel van knijping in den arm en in 't aangezicht; en terstond zag ik een' mijner vijanden; een zeer donkergraauwen kalkoen, die op mijn borst stond en stout op my inpikte. Ik bewoog my zoo dra niet, of hy was van mijn lijf: hy keek my boos aan, vloog op, scheen zich te bedenken, vloog achterwaarts, en stapte voorts met een fieren tred, en nu en dan omziende, van my af naar een kleine hoogte, daar niet verr' van afgelegen.” W. Bilderdijk, *Kort verhaal van eene aanmerkelijke luchtreis en nieuwe planeetontdekking*, str. 57.

⁴⁰⁴ W. Bilderdijk, *Kort verhaal van eene aanmerkelijke luchtreis en nieuwe planeetontdekking*, str. 57.

⁴⁰⁵ Ibidem.

zwierzęcia. Stwierdzenie dotyczące myśli indyka jest całkowicie subiektywne, a nawet sam narrator przyznaje przez użycie czasownika „schenen” (lub w przekładzie polskim: „zdawać się”) przyznaje, że jest to jedynie (antropomorfizująca) interpretacja jego zachowania. W podobny sposób, mimo braku odpowiednik czasowników, także pozostałe elementy antropomorfizujące indyka należy rozpoznać właśnie jako projekcję antropomorfizacji, o czym więcej dalej.

Narracja NPFP jest na tyle wiarygodna, na ile wiarygodny jest przedstawiany przez narratora świat oraz na ile parateksty, do których fabuła się odnosi, są znane czytelnikowi. Służą przedstawieniu utworu jako tekstu naukowego, z założenia obiektywnego, nadając NPFP rolę autorytetu. W przypadku narratora stojącego obok wydarzeń czytelnik ma niewielką przestrzeń do podważenia obiektywności. Subiektywność narracji powieści podróżniczej sprawia, iż przedstawiona antropomorfizacja indyków (opisywanie ich jako „wojska”, „królestwa” itd. w odpowiedzi na obserwowane przez NPFP zachowania zwierząt⁴⁰⁶) nie musi być wiarygodna dla czytelnika. Naturalnie czytelnik podejmujący lekturę utworu o konkretnej konwencji gatunkowej zgadza się ze opisami narratora, postrzega świat jako zdecydowanie bardziej metaforyczny lub wiarygodny, akceptując związek narratora-eksperta ze światem przedstawionym.

Nie poznajemy myśli indyków, nie zostaje przedstawione żadne słowo wypowiedziane przez nie, przez co może powstać iluzja, iż zwierzęta te odpowiadają w pełni indykom znanym z przyrody. Niemniej pojawiają się fragmenty, które wyraźnie wskazują na „obcość” tych stworzeń, zwracające uwagę przede wszystkim na dźwięki przez nie wydawane (choć i te, przedstawione są jako interpretacja NPFP). Czytamy przykładowo:

Wszędzie – przed sobą, z tyłu, na całym ciele i na każdej kończynie – czułem ich [indyków – D.O.] obskakujące mnie pazury i dzioby. I to wszystko w towarzystwie ogłuszającego, całkiem obcego mi hałasu, tak bardzo różniące się od głosu naszych zwierząt⁴⁰⁷.

⁴⁰⁶ Ibidem.

⁴⁰⁷ W. Bilderdijk, *Podróż powietrzna*, str. 66.

Cały proces antropomorfizacji to interpretacja świata zastanego przez narratora i ten sam świat mógłby z sukcesem zostać przedstawiony bez antropomorfizacji przez innego obserwującego. Narrator-badacz zaczyna zatem świadomą grę z czytelnikiem, który może, ale nie musi uwierzyć w bezstronną analizę asteroidy i zamieszkujących ją istot. Fakt, iż ta antropomorfizacja i ten sposób przedstawiania zdarzeń są dla odbiorcy atrakcyjne, świadczy właśnie o potrzebie antropomorficzności przyrody w utworach literackich. Jest ona obecna także w utworach wieków poprzednich, do których Bilderdijk świadomie nawiązuje, tworząc z fantastycznej powieści podróźniczej przedłużenie konwencji bajkowej w nowej odsłonie. Odsłona ta zaś jest o tyle ważna, iż, jak wskazuje Looij, reprezentuje właśnie gatunek opowieści zwierzęcej (*dierenverhaal*), o której mowa była w rozdziale 1., a która odgrywa w XX wieku tak kluczową rolę w literaturze niderlandzkiej⁴⁰⁸.

Ważny element w tworzeniu iluzji wiarygodności *Podróży powietrznej* stanowi także sam tytuł w języku niderlandzkim (przywołany na początku podrozdziału), który sugeruje, iż powieść nie jest utworem beletrystycznym, lecz naukowym, opisującym realne odkrycia. Do tego, aby nadać mu pewnej formy potwierdzenia wartości opisywanych tam odkryć, podtytuł niderlandzki brzmi „Uit het Russisch vertaald” (pol. „Przetłumaczono z rosyjskiego”)⁴⁰⁹. Fakt, że odkrycia miały być publikowane oryginalnie w innym języku, a następnie przełożone może świadczyć o znacznej wartości prezentowanych badań. Stanowi to także wątek mistyfikacji, charakterystyczny dla powieści osiemnastowiecznych, a który widoczny był także chociażby przy omówieniu powieści Paapego w podrozdziale 3.3.1.

Zwróćmy uwagę na dwa aspekty utworu: typ narracji oraz antropomorfizacji. Jak wskazano wyżej, nie ulega wątpliwości, że narracja w satyrycznej podróży podróźniczej jest prowadzona przez bohatera-narratora, według terminologii proponowanej w rozdziale 2. niniejszej rozprawy jest to zatem typ NP, będący jedynym fokalizatorem wydarzeń (NPFP). Nigdzie w utworze narrator nie podejmuje się jednoznacznego wskazania fokalizacji postaci zwierzęcej, ani też sposób opowiadania nie przekształca się w narrację-fokalizację instancji poza wydarzeniami. Całość fabuły zależna jest w pełni od percepcji badacza-narratora.

⁴⁰⁸ M. Looij, *Van fabeldier tot weekend beast*, str. 38, 39.

⁴⁰⁹ W. Bilderdijk, *Kort verhaal van eene aanmerkelijke luchtreis en nieuwe planeetontdekking*, str. tytułowa.

Indyki należy zatem rozpoznać jako reprezentantów pierwszego typu antropomorfizmu wskazanego w rozdziale 2. – pozbawionych jasno wskazanych cech ludzkich (lub ze śladową ich ilością – tutaj wynikającą z projekcji), oznaczonych skrótem ZZ. Oznacza to, że w utworze występują dwa warianty: β (ZZ-NP) oraz B (ZZ-FP), czyli te określające maksymalne możliwe oddalenie elementów antropomorfizujących w tekście dla antropomorficznych postaci zwierzęcych (projekcja antropomorfizacji).

Obserwowana jest pierwsza zależność między narracją w utworze epickim a typem antropomorfizacji: jeżeli fokalizacja należy do tego samego agensa, co akt narracji i nie zachodzą zmiany w tej zależności, niemożliwe jest stworzenie zwierzęcej postaci antropomorficznej o antropomorfizacji innym niż typu ZZ. Brak (możliwości) odniesienia do ludzkiego aspektu zwierzęcia skutkuje przedstawieniem takiej postaci wyłącznie jako zwierzęcia bliskiego naturze lub właśnie jako projekcji wyobrażeń, emocji czy zachowań, niepotwierdzonych (pre)fokalizacją zwierzęcą. W ten sposób zwierzęce postacie funkcjonują także jako rodzaj zbliżenia fantastycznego świata do realiów znanych czytelnikowi, uwierzytelniając do pewnego stopnia percepcję narratora.

W wypadku tego utworu badanie metodą zoopoetyczną nie przyniosłoby prawdopodobnie interesujących efektów ze względu na pozanaukowe założenia tej koncepcji badawczej. Przedstawione przez Bilderdijka stworzenia są bowiem istotami pozaziemskimi, w znacznej mierze przypominającymi ziemskie indyki (są potomkami indyków przywiezionych niegdyś z Ziemi przez Abarisa), których społeczność zresztą, jak zdążyliśmy zaobserwować, różni się od oczekiwań czytelnika. Trudność sprawia zatem fakt, iż czytelnikowi ciężiej jest utożsamić dobrostan czy „zwierzęcość” tak przedstawionych antropomorficznych indyków ze stanem „realnie” istniejących ziemskich ptaków (choć nadal są przy tym wiarygodnie „zwierzęce”). Przeprowadzone badanie wpasowuje się natomiast w zakres metodologii zookrytycznej, przedstawiającej zwierzę również jako symbol i element poetyki świata przedstawionego.

4.2. Domien Sleecx, *Miss Arabella Knox. Eene peerdengeschiedenis*

W roku 1855 opublikowany zostaje niezwykle wartościowy w kontekście niniejszej pracy utwór, mianowicie opowiadanie *Miss Arabella Knox. Eene peerdengeschiedenis* (Panna

Arabella Knox. Historia pewnej klaczy) Domiena (lub Dominicusa⁴¹⁰) Sleenckxa⁴¹¹, pisarza flamandzkiego, podejmującego tematykę zwierzęcą w kilku swoich opowiadaniach⁴¹². 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, tworząc dzięki temu 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 postać głównego bohatera, narratora i fokalizatora opowieści włączonej – wspomnianego dżokeja. Zmiana w narracji widoczna jest od rozdziału zatytułowanego „Jockey” (Dżokej)⁴¹³. 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. Obydwaj 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, utilitarnego 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 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 obecna. Wiąże się to właśnie z faktem, z pomocą jakich strategii narracyjnych antropomorfizacja ta zostaje wprowadzona do utworu, o czym więcej w niniejszym podrozdziale.

Kwestia tego utworu jest o tyle ważna w ramach pracy, iż to dzieło można postrzegać jako wyznaczające granice dla rozumienia gatunku *dierenverhalen*. Wczytując się bowiem w opowiadanie, nie otrzymujemy żadnego śladu antropomorfizacji wskazującej jednoznacznie na to, iż koń myśli lub mówi jak człowiek. Arabella pozostaje

⁴¹⁰ A. Dąbrówka, *Słownik pisarzy niderlandzkiego obszaru kulturowego*, str. 247.

⁴¹¹ D. Sleenckx, *Miss Arabella Knox. Eene peerdengeschiedenis*, w: *Ontmoetingen*, Gent: J.S. van Doosselaere 1855, str. 5-58.

⁴¹² A. Dąbrówka, *Słownik pisarzy niderlandzkiego obszaru kulturowego*, str. 247.

⁴¹³ D. Sleenckx, *Miss Arabella Knox*, str. 17.

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 przedkładane 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 utworze. Różnica tkwi jednak w kwestii, na ile (niezależnie od 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 i postrzeganie świata może być zaburzone. Choć nierzadkim zabiegiem jest wpierw 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 rzeczywistym⁴¹⁴, 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 klaczą, zostaje silnie ustanowiona, tego zaś czytelnik oczekuje od powieści

⁴¹⁴ M. Bal, *Narratologia*, str. 25-28.

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 Sleenckxa narratorom udaje się stworzyć sceny, w których bliskość zwierzęcia i człowieka jest opisana w sposób na tyle wiarygodny, iż dwie istoty zdają się dzielić lub rozpoznawać swoje emocje (choć te, 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 Arbellę, i, co ważne, jest tego świadom⁴¹⁵. Wyraźnie zaznacza niejednokrotnie w utworze, że konie należy odróżnić od człowieka, że są to nadal zwierzęta (choć często bardzo mu bliskie, niemal na równi z człowiekiem)⁴¹⁶. Jak wskazuje dalej NP2, człowiek jest w stanie wyczytać z postawy i zachowania konia jego emocje, myśli, przeszłość i przyszłość, ma możliwość wejścia z nim w kontakt nie tylko powierzchowny (choć to możliwe jest, jak wskazuje narrator, tylko w przypadku niektórych koni)⁴¹⁷.

We wstępie NP1 prowadzi rozważania natury filozoficznej, w ramach których pokazuje piękno koni. Udowadnia tym samym swoją zdolność zawiązania 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 tegoż wstępu, z oczywistych przyczyn nie ma na to przestrzeni w rozprawie. Stąd 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

⁴¹⁵ D. Sleenckx, *Miss Arabella Knox*, str. 7.

⁴¹⁶ Ibidem, str. 9.

⁴¹⁷ Ibidem, str. 7-10.

geniuszami są przeważnie ci, którzy odgrywają tę rolę tylko z zarozumiałości⁴¹⁸. (tłum. D.O.)

Tę trzecią klasę koni nazywam filozofami, a raczej mędrkami życia, aby nie pomylić ich z osobami, o których poprzednio mówiłem⁴¹⁹. (tłum. D.O.)

Narrator ten w wyraźny sposób potrafi dostrzec w zwierzętach cechy, wyróżniając typu koni w podobny sposób, jakby miał kontakt z różnymi osobami. Przypisuje im przy tym cechy i postawy ludzkie, takie jak zarozumiałość z cytatu pierwszego. Porównuje nawet konie do filozofów – ludzi, którzy parają się przede wszystkim rozważaniem. Czy tym samym w perspektywie NP1FP1 również i konie potrafią myśleć w sposób logiczny, wnioskować i przedstawiać swoje wywody? Ciężko jednoznacznie stwierdzić to w obiektywny sposób wyłącznie w ramach analizy tekstu, niemniej oczywistym jest, iż dla NP1 jest to prawdą. Inny z momentów szczególnej uwagi NP1 względem zwierząt obserwujemy, gdy ten podczas spotkania z Arabellą próbuje wyczytać w jej wzroku myśli klaczy, co stanowi wątek zoosemiotyczny utworu. Wyraźnie 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 zawarte⁴²⁰.

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

⁴¹⁸ „Men treft soms onder hen wezens aen, die eens den rang van snelloopers bekleedden en menigen prys in de wedrennen behaelden; 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, str. 8.

⁴¹⁹ „Die derde klas noem ik de filosofen, of liever de levenswyzen, om ze niet te verwarren met de persoonen, van wien ik vroeger gewaegde.” Ibidem, str. 9.

⁴²⁰ „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, str. 17.

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 musze 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 pewnym jest, że mnie nie uderzyła⁴²¹.

W obydwu przypadkach narratorzy projektują swoje wyobrażenia o myślach klaczy, przedstawiając czytelnikowi konkretne (abstrakcyjne!) 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, jak wspominałem wyżej, 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), porywczosci, a pod kątem wyglądu ciemnej skóry z satynową błyszczącą sierścią, ogromnego wzrostu⁴²². Klacz znacznie 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, ale wierna. A przede wszystkim, jest przyjaciółką i zastępczym członkiem rodziny dla narratora (NP2)⁴²³. Przyłączenie zwierzęcia do rodziny również może być rozpoznane jako element antropomorfizujący – zwierzęciu przypisuje się rolę społeczną charakterystyczną dla gatunku ludzkiego. Co ciekawe, płeć klaczy nie odgrywa tutaj większego znaczenia.

⁴²¹ „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 weêr 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, str. 32.

⁴²² Ibidem, str. 32-35.

⁴²³ Ibidem, str. 34.

Ważna jest tylko rola, jaką zwierzę odgrywa w relacji z człowiekiem – towarzysza, pocieszyciela.

Co ważne – jest to koń wyjątkowy pod wieloma względami (piękny, ułożony itd.)⁴²⁴ – ale to właśnie nadanie imienia wyróżnia klacz 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 jakieś imię. W ramach fabuły posługiwanie się imieniem świadczy przede wszystkim o indywidualności klaczy jako zwierzęcia, którego żadne inne (zdaniem NP2) zastąpić nie może.

To właśnie takie drobne elementy prowadzą do powstania typu antropomorfizacji, w którym to postać ludzka obecna w utworze doprowadza do zaistnienia tejże antropomorficzności. Gdyby nie więź NP1 i NP2 z Arabellą, klacz przedstawiona zostałaby jako jedynie jeden z wielu koni (choć nadal piękny i niezwykły). Tak też się zresztą dzieje, gdy konia fokalizują jego zamożni brytyjscy właściciele, postrzegając Arabellę przede wszystkim jako użyteczne dobro lub majątek⁴²⁵. 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 [...]”⁴²⁶ (tłum. D.O.). 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

⁴²⁴ Ibidem, str. 40.

⁴²⁵ Ibidem, str. 46.

⁴²⁶ “Van dit standpunt uitgaende, komt het my voor, dat men de mensen... ik wil zeggen, de peerden [...]”. Ibidem, str. 6.

najpierw opowiadać o koniach, dopiero później wskazując, które ich cechy zbieżne są z tymi u ludzi⁴²⁷. Często prowadzi to do sytuacji, w której czytelnik odnosi wrażenie, że NP1 stawia konie ponad człowieka jako istoty bardziej uczciwe, niepotrafiące kłamać⁴²⁸. Choć takie fragmenty mogą być sugestywne, z pewnością nie wskazują jasno na mizantropię narratora, gdyż ten nie nawołuje bezpośrednio do porzucenia życia z człowiekiem czy do nienawiści do ludzkości w ogóle. Są to raczej 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 odnosi do maszyny antropologicznej Agambena przywołanej w rozdziale 2. niniejszej rozprawy. 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 zoopoetycznej, 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, 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 pociągowymi, Ich wartość spada, lecz nadal pozostają dobrem, które człowiek może (chce?) eksploatować⁴²⁹.

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

⁴²⁷ Ibidem, str. 8, 9.

⁴²⁸ Ibidem, str. 11, 12.

⁴²⁹ Ibidem, str. 7-17.

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)⁴³⁰. Do tego częstym (tak w tym utworze, jak i w wielu innych dalej omawianych) zabiegiem jest wykorzystanie czasownika „schijnen” (pl. „wydawać się”)⁴³¹. 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 powyższego 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 rozpoznajemy jako projekcję elementów antropomorficznych. Stąd antropomorfizacja jest niejednoznaczna. Dyskurs o koniach prowadzony przez NP1 jest antropomorfizujący, ale jednocześnie czytelnik pamięta o zwierzęcym charakterze klaczy właśnie dzięki subiektywnemu charakterowi 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 obydwaj narratorzy odnajdują w niej elementy ludzkie. Prowadzone przez NP1FP1 oraz NP2FP2 focalizacje postaci zwierzęcej, choć 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)⁴³², uwierzytelniając zwierzęcy charakter klaczy oraz realność świata przedstawionego. Niemniej passusy dotyczące *stricte* koni (w szczególności Arabelli), to przede wszystkim focalizacja głównych narratorów (NP1FP1 i NP2FP2), w związku z czym w połączeniu z typem ZZ występuje wariant narracyjny βB.

Sytuacja narracyjna wydaje się podobna do tej w *Podróży powietrznej* – zaistnienie antropomorfizacji projektowanej na zwierzę przez narratora pierwszoosobowego jest na tyle wiarygodne, na ile wiarygodna jest też reszta świata. W przypadku Arabelli sytuacja zdaje się o wiele prostsza niż u Bilderdijka – wydarzenia są

⁴³⁰ Ibidem, str. 11, 55.

⁴³¹ Ibidem, str. 13-16.

⁴³² Ibidem, str. 46.

całkowicie realistyczne, mają miejsca na Ziemi, 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 obydwaj 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 przy tym świadomość, iż tym samym wpada w pewną pułkę 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 występujące 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 powyżej, 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.

4.3. Albert Helman, *Mijn aap schreit*

Choć może być to wstępem niespodziewanym, zanim przejdę do omówienia antropomorfizacji u Alberta Helmana, 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. Zatem – jak opisuje to T. 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 nieludzkie, dynamiczność i statyczność, autonomiczność i zależność, otwartość i zamknięcie⁴³³. Ze względu na fakt, iż niniejsza praca nakierowana jest na konkretną problematykę – 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 T. Brzostowskiej-Tereszkiewicz, iż pod koniec XIX oraz na początku XX wieku utwór traktowany był niczym żywy organizm⁴³⁴. W przeciwieństwie do maszyny, literatura (rozumiana w szerokim spektrum) nie może być zmechanizowana⁴³⁵. 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. Poświadczą 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. Obecność tychże metafor zależna jest przede wszystkim od tego, jakie informacje z kręgu *stricte* naukowego przechodzą do dyskursu popularnonaukowego lub codziennego – to one bowiem będą najszerzej 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 – w końcu 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.

⁴³³ T. Vaessens, *Geschiedenis van de moderne Nederlandse literatuur*, str. 5.

⁴³⁴ T. Brzostowska-Tereszkiewicz, *Ewolucje teorii. Biologizm w modernistycznym literaturoznawstwie rosyjskim*, Toruń 2011, str. 86, 87.

⁴³⁵ T. Vaessens, *Geschiedenis van de moderne Nederlandse literatuur*, str. 148.

Niemniej 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 liryce⁴³⁶. Stąd też autorzy modernistyczni Niderlandów 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 tekstu⁴³⁷.

Odejście od dosłownego przedstawiania rzeczywistości sprzyja przy tym korzystaniu z 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 utworze, 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 wieku⁴³⁸.

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 przesłaniu⁴³⁹. Chwieje 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 przez rozpowszechnienie się

⁴³⁶ Ibidem, str. 156.

⁴³⁷ Ibidem, str. 156.

⁴³⁸ Ibidem, str. 157.

⁴³⁹ Ibidem, str. 177.

technologii aparatów fotograficznych i fotografii⁴⁴⁰) 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 faktu⁴⁴¹.

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 mimo tak wielu antagonizmów⁴⁴². Literatura nie może istnieć bez świata rzeczywistego i panujących w nim norm etycznych. Z drugiej zaś strony 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 nie⁴⁴³. Te też obserwacje należy zachować w pamięci w trakcie analizy kolejnych utworów – zarówno w tym rozdziale, jak i w kolejnych.

W obranym korpusie badawczym kolejnym utworem reprezentującym model βB – subiektywną antropomorfizację postaci zwierzęcej – jest opowiadanie *Mijn aap schreit* (*Moja małpa płacze*) Alberta Helmana (Lou Lichtvelda) z 1928 roku⁴⁴⁴. 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 w swoich utworach zwracał się ku kwestiom moralnym i filozoficznym⁴⁴⁵. W rozdziale 6.4. analizuję także inny, późniejszy utwór Helmana – *Mijn aap lacht* (*Moja małpa się śmieje*).

Mijn aap schreit było (i nadal jest) często omawianym utworem (podobnie z resztą jak i wspomniane *Mijn aap lacht*). Prócz we wspomnianych w poprzednich podrozdziałach leksykonach historii literatury niderlandzkiej na uwagę zasługują chociażby analizy W. Rutgersa 1953. *Profeten in eigen land - twee maatschappelijke*

⁴⁴⁰ Ibidem, str. 180.

⁴⁴¹ Ibidem, str. 179, 202.

⁴⁴² Ibidem, str. 204.

⁴⁴³ Ibidem, str. 204-206.

⁴⁴⁴ A. Helman, *Mijn aap schreit. Het euvel Gods*, Amsterdam 1966.

⁴⁴⁵ A. Dąbrowka, *Słownik pisarzy niderlandzkiego obszaru kulturowego*, str. 339.

satires: Albert Helman Cola Debrot⁴⁴⁶ z 2007, czy artykuł S. Jensen *Ecce simius! Over "Mijn aap schreit" van Albert Helman*⁴⁴⁷ z 2000 (przedrukowany po wyraźnych uzupełnieniach w 2002 jako fragment studium *Waarom vrouwen van apen houden: een liefdesgeschiedenis in cultuur en wetenschap*⁴⁴⁸). Przedstawione tam interpretacje zostaną skonfrontowane z moimi analizami dalej w niniejszym podrozdziale.

Fabula powieści zostaje przedstawiona z perspektywy NP1FP1 – młodego mężczyzny mieszkającego z matką⁴⁴⁹, który kupuje od łowcy małpę jako zwierzątko domowe (lub, postrzegając małpę jako obcego – jako quasi-niewolnika)⁴⁵⁰. 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 rodziny)⁴⁵¹.

J. Bel wskazuje, że powieść ta skupia się przede wszystkim na kwestii (nie)świadomości zwierząt⁴⁵². 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 poniższej 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. postrzegając małpę jako personifikację Jezusa, konfrontującego NP1 z pytaniem, jak powinien żyć, jakie są wartości, które rzeczywiście wyznaje⁴⁵³. Podobne założenia przyjmuje Jensen, wskazując choćby na męczeńską śmierć małpy, na która za życia, podobnie do losów Chrystusa w Biblii, obwiniana była za wszelkie nieszczęścia i troski NP1⁴⁵⁴. Jednak taka interpretacja wydaje się mało przekonująca. Jeżeli przyrównywać małpę do jakiejś postaci, pierwszym

⁴⁴⁶ 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.

⁴⁴⁷ S. Jensen, *Ecce simius! Over "Mijn aap schreit" van Albert Helman*, „Nederlandse Letterkunde” 5 (2000), str. 62-85.

⁴⁴⁸ S.E. Jensen, *Waarom vrouwen van apen houden: een liefdesgeschiedenis in cultuur en wetenschap*, Maastricht 2002.

⁴⁴⁹ A. Helman, *Mijn aap schreit*, str. 15, 16.

⁴⁵⁰ Ibidem, str. 9.

⁴⁵¹ Ibidem, str. 15.

⁴⁵² J. Bel, *Bloed en rozen. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1900-1945*, Amsterdam 2018, str. 618.

⁴⁵³ Ibidem, str. 631.

⁴⁵⁴ S. Jensen, *Ecce simius!*, str. 75-78.

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 umiera⁴⁵⁵. Dąbrówka wskazuje dodatkowo, iż w powieści można odnaleźć także dominujący motyw rozwoju postaci – rytuał przejścia z okresu dziecięcego do dorosłości przez poznanie małpy, a następnie jej zamordowanie⁴⁵⁶. Z kolei Rutgers zaznacza, iż w postaci łowcy można 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 surinamskim⁴⁵⁷.

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 ścieżkach interpretacyjnych sugerowanych przez Bel, Jensen i Dąbrówkę⁴⁵⁸. Narrator jasno wskazuje bowiem, iż nie jest ona człowiekiem:

Człowiek pozuje często, małpa zawsze. Człowiek myśli, małpa nigdy. Ale połączenie tych dwóch prawd łączy obydwa byty: człowieka przez przypadek, małpę *per se*⁴⁵⁹. (tłum. D.O.)

Niemniej małpa zdecydowanie jest antropomorfizowana. NP1 poświęca dużo uwagi wspomnianemu wcześniej ogonowi, który w naturze małpy staje się podobnie ważny, co 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

⁴⁵⁵ A. Helman, *Mijn aap schreit*, str. 43.

⁴⁵⁶ A. Dąbrówka, *Słownik pisarzy niderlandzkiego obszaru kulturowego*, str. 339.

⁴⁵⁷ W. Rutgers, *Profeten in eigen land - twee maatschappelijke satires Albert Helman Cola Debrot*.

⁴⁵⁸ A. Helman, *Mijn aap schreit*, str. 10.

⁴⁵⁹ „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, str. 12, 13.

tęsknoty za domem w lesie. Dzięki ogonowi małpa stała się podobna do człowieka⁴⁶⁰. (tłum. D.O.)

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 kontrapunkcie 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 odręczenia, a w efekcie sposób, jak postrzega on małpę (FP1), staje się groteskowy, bardzo subiektywny, można by rzec – niesprawiedliwy. To zdaje się podkreślać ironiczny wydźwięk utworu. Bowiem to właśnie w mimice twarzy narrator z łatwością powinien znaleźć podobieństwa do człowieka, a jednak to 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 naczelnych oraz człowieka jest zbliżona z łatwością można podjąć próbę antropomorfizacji tychże zwierząt. Mając natomiast do czynienia ze zwierzęciem jako postacią literacką, 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 powyższego 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, tak jak i u Paapego, może stanowić element odróżniający człowieka od zwierzęcia. W symboliczny sposób podkreśla on bliskości istoty z naturą oraz konotowaną z nią siłą,

⁴⁶⁰ „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, str. 11, 12.

potencją, seksualnością i wzrostem. W analizie niniejszego utworu ogon pojawia się zatem nie 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 przemyśleń nad istotą małpy do rzeczywistości, uświadamiając mu, że jest to mimo wszystko jedynie „głupie zwierzę”⁴⁶¹. 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 ogona⁴⁶². To zaś stanowić miało o „małpkości” (nid. „apen-bestaan”) zwierzęcia⁴⁶³, odróżniającej je od człowieka.

Pojawiają się także stwierdzenia zbliżone do tych z narracji o krainie małp u Paapego (szczególnie w dyskusji nad naturą człowieka i małpy, w której to humanitarność miała być jednym z rozwiązań uczłowieczenia zwierzęcia) – zwierzę w swoim zachowaniu i potrzebach w świecie człowieka zostaje porównane przez matkę NP1 do dziecka, które należy otoczyć troską i opieką⁴⁶⁴. 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”⁴⁶⁵. (tłum. D.O.)

Zwierzę pozwala człowiekowi spojrzeć na siebie inaczej, zauważyć błędy czy niewłaściwe (moralnie) postawy, co spójne jest ponownie z proponowanymi ścieżkami interpretacyjnymi Bel wspomnianymi powyżej.

⁴⁶¹ Ibidem, str. 12.

⁴⁶² Ibidem.

⁴⁶³ Ibidem.

⁴⁶⁴ Ibidem, str. 15.

⁴⁶⁵ „‘Een aap is als een spiegel,’ zei ze. ‘Aan de aap zien wij onze eigen dwaasheid.’ Ibidem.

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 ludzkiej⁴⁶⁶. NP1 wyraźnie nie potrafi zaakceptować, iż zwierzę to nie 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 małpą. 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” (tłum. D.O.)⁴⁶⁷. 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. Kluczowym w interpretacji jest pojawienie się słowa „jakby” („alsof”) jasno wskazującego, iż obecności cech antropomorficznych wynika z rzucenia tychże 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 jakkolwiek z kulturą człowieka może stanowić próbę wyjaśnienia świata przez wytłumaczenie go w sposób dla człowieka najbardziej zrozumiały. Oczwistym jest, że młody mężczyzna będzie próbował opisać świat wokół siebie z użyciem takich

⁴⁶⁶ Ibidem, str. 14

⁴⁶⁷ „Lang bleef hij zo kijken; het was alsof hij alles begreep.” Ibidem, str. 36.

wyobrażeń i takich narzędzi, jakie udało mu się poznać, 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.

Można przez to założyć, że cały obraz małpy jako zwierzęcia domowego czy członka rodziny jest wyłącznie „poetycki”. 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 niemożliwym. 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 w podobny sposób, jak w *Podróży powietrznej* Bilderdijka miało to miejsce z indykami.

Niemniej, jak zauważa NP1, małpa posiada (ludzkie) emocje, które jest w stanie współdzielić z ludźmi – kocha, boi się itd.⁴⁶⁸. Jednak nadal emocje te nie są 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 z resztą bardzo wcześnie w utworze. NP1FP1 nie jest w stanie sam zrozumieć przyczyny zbierającego się w nim gniewu (przykładowo, gdy małpa chowa się w kącie po rozbiciu wazonu)⁴⁶⁹. Dalsze napady złości (kończące się pobiciem małpy) również są efektem amoku, w który wpada NP1⁴⁷⁰. 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:

⁴⁶⁸ Ibidem, str. 15, 24.

⁴⁶⁹ Ibidem, str. 16.

⁴⁷⁰ Ibidem, str. 17.

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?⁴⁷¹ (tłum. D.O.)

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 rozumieć, że postępuje źle⁴⁷². 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 odważę się 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 odbicie⁴⁷³. (tłum. D.O.)

⁴⁷¹ „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.

⁴⁷² Ibidem.

⁴⁷³ „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 zélf in ons. Dit is onze kracht en onze distinctie tevens. Je hebt je mens-zijn gewonnen omdat je dit evenbeeld gedood hebt.’” Ibidem, str. 41. Słowo „evenbeeld”, przetłumaczone powyżej jako „odbicie”, może też oznaczać „sobowtóra”. Takie tłumaczenie być może wyrażniej

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 się, niestety, pesymistyczna. Powraca bowiem na stronach tekstu 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 tegoż 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 względem 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 małpą 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 porzucona antropocentryczna perspektywa. Ironicznym również jest fakt, iż przez brak zdolności porzucenia tejże 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 „naturalne”, staje się zwyczajnie

wyeksponowałoby ironiczny aspekt wypowiedzi, wskazując na próbę odnalezienia w małpie części ludzkiej lub nawet konstytuując jej obecność w percepcji NP1/FP1, sugerując, iż zabijając małpę, zabija on w praktyce część swojego człowieczeństwa.

obce. Obcość tę natomiast można 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...⁴⁷⁴ (tłum. D.O.)

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 dorastania⁴⁷⁵. Niemniej czytelnik współcześnie z pewnością nie przyjmie subiektywnego narratora NP1 jako wiarygodny autorytet, 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.”⁴⁷⁶ (tłum. D.O.). Oczywiście można to odczytać ironicznie jako pogardę względem humanizmu i rozwoju cywilizacji jako wartości cywilizacji zachodniej, czego potwierdzeniem jest właśnie zachowanie młodego mężczyzny względem małpy. Być może jest to przejaw mizantropii tego narratora, tracącego wiarę w ludzkość przez brak możliwości jasnego rozgraniczenia człowieka od

⁴⁷⁴ „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, str. 15.

⁴⁷⁵ Co spójne jest z interpretacją Dąbrowski. A. Dąbrowski, *Słownik pisarzy niderlandzkiego obszaru kulturowego*, str. 339.

⁴⁷⁶ „Immers ik verstond niet deze eerste openbaring van het humanisme der komende eeuwen....” A. Helman, *Mijn aap schreit*, str. 16.

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 zmienia w zależności od nastroju i przemyśleń NP1FP1. W końcu to bowiem od jego rzutowania 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, a przeniesiony na wydarzenia świata dłań materialnego. Na przykładach przytoczonych powyżej widać, iż narrator ten nie jest pewien, jak postrzegać i opisywać małpę. W efekcie również i czytelnik postawiony zostaje przed tym samym problemem. NP1FP1 nierzadko przez to traci 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”)⁴⁷⁷. NP1FP1 przytacza tam fabułę bajki (pierwotnie zasłyszanej od babci), w której małpa przebrana za człowieka wygrywa konkurs wspinaczki, dzięki czemu poślubia królową. Po nieokreślonym czasie jej mamka odkrywa mistyfikację małpy, która w lesie przybiera swoje prawdziwe oblicze i zostaje zabita przez króla, ojca królowy⁴⁷⁸. 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 obydwu formach małpa korzysta także z ludzkiej mowy, przez co można skategoryzować tę postać jako ZC/CC (w zależności od interpretacji ciała).

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. także od matki – FP2). W opowiadaniu rozpoznajemy zatem wariant relacji fokalizacji, narracji i antropomorfizacji β B. Jest to model silnie nacechowany subiektywizmem, sprzyjający projektowaniu antropomorfizacji przez

⁴⁷⁷ Ibidem, str. 39, 40.

⁴⁷⁸ Ibidem, str. 46-48.

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, o czym świadczy wcześniej przytoczony cytat o pogardzie wobec zwierzęcia. Nie sięga po elementy fantastyczne (tu definiowanej jako cechy poetyki szeroko rozumianej literatury fantasy⁴⁷⁹) 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. A jednak obraz małpy w analizowanym utworze jest wieloznaczny, a narrator nie może się zdecydować, czy małpa upodabnia się do człowieka czy też nie. Wiele skojarzeń zdaje mu się sugerować, że wydaje się ona całkiem (a nawet zbyt⁴⁸⁰) 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 małpa 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 mokrą pierś, wytarła je małymi rączkami, ale ona... nie mogła powstrzymać szlochów. Całe jej ciało trzęsło się.

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 zadrzałem⁴⁸¹. (tłum. D.O.)

⁴⁷⁹ G. Trębicki, *Fantasy. Ewolucja gatunku*, str. 19.

⁴⁸⁰ A. Helman, *Mijn aap schreit*, str. 43.

⁴⁸¹ „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, kon het niet meer houden: Mijn aap schreit! Ziet, ziet, mijn - aap - schreit. Maar vrees drong die kreten omlaag, en ik sidderde.” A. Helman, *Mijn aap schreit*, str. 34. Co ciekawe, w oryginale użyto słowa „handjes” („rączki”), a nie np. „pootjes” („łapki”), co również może stanowić o – być może niezamierzonej przez NP1FP1 – antropomorfizacji małpy.

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 wyznacznik aspektu ludzkiego. Coś, czego NP1FP1 najpewniej nie spodziewał się zaobserwować u zwierzęcia. Oczywiście można doszukiwać się w takim przedstawieniu płaczu 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 otępiełej 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 żarłocznością⁴⁸².
(tłum. D.O.)

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

⁴⁸² „[...] 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, str. 43.

Aż do końca fabuły małpa nie otrzymuje imienia. NP1FP1, choć nakłaniany przez inne postacie, uważa za nieodpowiednie, aby nadać dzikiemu zwierzęciu imię, zwłaszcza ludzkie⁴⁸³. Dopiero w ostatnich chwilach życia małpy przyzywa imię Sokratesa, jak wspominałem wyżej. Nie nazywając jej wcześniej, młody mężczyzna oddziela, ponownie, świat kultury ludzkiej od dzikości natury oraz konstytuuje silnie antropocentryczną perspektywę, odbierającą zwierzętom możliwość do przynależenia do świata ludzi. Pogłębia 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, jak ustaliliśmy, 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. Choć należy 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 ciężko określić, na ile symbolizm małpy ukształtowany przez kulturę europejską oraz surinamską ma wpływ na przedstawienie małpy jako mniej „realnej”, a bardziej jako znaku semiotycznego.

4.4. Anton Valens, *Vis*

Wyjątkowo wartościowy pod kątem badawczym jest szereg zabiegów antropomorfizujących zwierzęta obserwowanych w noweli Antona Valensa *Vis* (*Ryba*) z 2013⁴⁸⁴. Antropomorfizacja wychodzi od (początkowo) empatycznego względem świata przyrody narratora (NP1FP1), który na końcu, pod wpływem bezradności i przytłoczenia pracą, porzuca tę perspektywę⁴⁸⁵. Pracując na kutrze rybackim, narrator codziennie spotyka się z morską fauną, jednak w odróżnieniu od reszty załogi postrzega łowione zwierzęta nie tylko jako produkty, ale także jako żywe istoty o własnej, pozaekonomicznej (a też i pozaantropocentrycznej) wartości. Ze względu na obecny konflikt w postrzeganiu innych istot żywych (posthumanistyczne wyniesienie życia zwierzęcia do wartości życia ludzkiego kontra zaspokojenie podstawowej potrzeby głodu) fabuła wypełnia (ironicznie) topos konfrontacji różnych grup społecznych

⁴⁸³ Ibidem, str. 20, 21.

⁴⁸⁴ A. Valens, *Vis*, Amsterdam 2013.

⁴⁸⁵ Ibidem, str. 135, 136.

(„inteligencja” i „klasa robotnicza”). Choć spostrzeżenia bohatera-narratora często są empatyczne lub nacechowane emocjonalnie, czytelnik napotyka także fragmenty świadczące o antropomorfizacji fauny. Mimo iż bohater jako człowiek nie zna myśli oraz perspektywy zwierząt, próbuje je sobie wyobrazić, będąc przy tym świadomym, iż są to jedynie projekcje wyobrażeń na temat istot pozaludzkich z perspektywy ludzkiej.

Zwierzęta u Valensa z punktu widzenia czytelnika pozornie nie wykazują antropomorfizacji. Ta zależna jest wyłącznie od narratora, który korzysta z niej w sposób mniej jawny, niż chociażby Helman przy antropomorfizowaniu małpy. W nielicznych passusach dochodzi bowiem jednak do projekcji antropomorfizacji na zwierzęta, które na płaszczyźnie narracji nie przejawiają cech antropomorficznych. Pierwszym z nich jest epizod o walce między krabem a solą⁴⁸⁶, oddzielony także redakcyjnie jako podrozdział. Jest to zresztą jedyny taki zabieg w utworze, który zwraca uwagę na konkretną scenę z życia obcej człowiekowi fauny w sztucznych warunkach stworzonych przez człowieka. Czytamy:

Sola kontra krab: Byłem świadkiem tytanicznej bitwy na przednim pokładzie między wielką białą solą a gigantycznym krabem czerwonym. Najwyraźniej sprawy nie układały się między nimi zbyt dobrze, gdy były zaplątane w sieć, przez co zrodziła się w nich wzajemna wrogość. Kontynuowały walkę na zniszczonych solą i żywiołami, nerwowo drżących listwach pokładu. Powoli i cicho przetaczały się po sobie. Krab tymczasem zyskał wielką przewagę. Lewymi szczypcami wielkości męskiej dłoni prawie przeciął solę na pół i poruszając szczypcem w górę i w dół, próbował zabić przeciwnika. Pewnie by to zrobił, gdyby nie postać w żółtym kombinezonie wodoochronnym, kaloszach i rękawicach roboczych, która nieuprzejmym ruchem wyrwała solę ze śmiertelnego uścisku kraba i wrzuciła ją do pozostałych ryb, leżących niemrawo w pojemniku. Następnie kopnęła kraba, tak że zwierzę wyleciało za burtę i zanurzyło się w postrzępionych falach Zatoki Niemieckiej⁴⁸⁷. (tłum. D.O.)

⁴⁸⁶ Ibidem, str. 20, 21.

⁴⁸⁷ „Tong versus krab: ik was getuige van een titanengevecht op het voordek tussen een enorme witte tong en een gigantische Noordzeekrab. Blijkbaar had het niet zo geboterd tussen de twee terwijl ze verstrikt waren in het net en was het tot vijandelijkheden over en weer gekomen. Ze vervolgden het gevecht op de

Walka odbywająca się na statku jest zupełnie nierówna, a narracja empatycznego narratora sprawia, iż scena zdaje się bardzo emocjonalna, a nawet tragiczna. NP1FP1 dokonuje bowiem projekcji struktur obecnych w świecie człowieka na świat przyrody. Obecność wrogości może być świadectwem antropomorfizacji zapożyczonym z konfliktu między ludźmi, tym bardziej, gdy na samym początku narrator sugeruje, iż przyczyną walki jest właśnie brak porozumienia między zwierzętami⁴⁸⁸. Co więcej, agresywne akcje podjęte przez kraba w żaden sposób nie przypominają chaotycznej walki sił natury, lecz strategiczną potyczkę, co potwierdzają domniemania narratora o tym, co mogłoby się stać, gdyby jeden z pracowników nie zainterweniował.

NP1FP1 wyobrażał sobie także, jakie odczucia mogłyby towarzyszyć stworzeniom przypadkowo złapanym i wciągniętym na statek, np. strach czy wolę przetrwania. Widoczne jest to zwłaszcza w poniższej scenie:

Pojedynczy dorsz, który zaplątał się w sieci, spotkał się z wyjątkowym przyjęciem i został potraktowany z wielkim szacunkiem jako gość honorowy. Addie delikatnie wziął cenną i smaczną rybę, która w rzeczywistości została wciągnięta na pokład przez nieporozumienie, odwrócił ją na plecy i obnażył jednym długim pociągnięciem przez brzuch, po czym ostrożnie umieścił ją, że tak powiem, we własnym, osobistym koszu. Z drugiej strony stornia była otwarcie wyśmiewana i wyszydzana. Uchodziła za intruza, prawie pasożyta, który nie miał nic do zaoferowania, bo nikt go nie lubił. Z gestem pogardy i przekleństwem został wrzucony do kosza na odpady. Może uda się go sprzedać za jakieś drobne jako karma dla zwierząt. Nie miało znaczenia, czy został wyrzucony za burtę⁴⁸⁹. (tłum. D.O.)

door zout en de elementen afgesleten, nerveus trillende latten van het dek. Traag en zwiingend rolden ze over elkaar heen. De krab had intussen groot voordeel bereikt. Met zijn linkerschaar, groot als een mannenhand, knipte hij de tong haast doormidden en door met zijn poot op en neer te bewegen, probeerde hij zijn opponent dood te slaan. Dat zou hem waarschijnlijk ook zijn gelukt als op dat moment niet een figuur in hardgeel oliepak, rubberlaarzen en huishoudhandschoenen met een ruw gebaar de tong uit de dodelijke greep van de schaar had losgescheurd en bij de andere vissen had geworpen die op apegapen in de kee lagen. Daarna verkocht hij de krab een trap zodat het dier overboord vloog en onderging in de puntige golven van de Duitse Bocht.” Ibidem.

⁴⁸⁸ Ibidem, str. 20.

⁴⁸⁹ „De enkele kabeljauw die in de netten verstrikt was geraakt kreeg een aparte ontvangst en werd met veel egards behandeld, als een eregast. Addie nam de kostbare en smakelijke vis, die eigenlijk door een

Choć w sposób możliwie obiektywny NP1FP1 przedstawia wydarzenia, nie jest w stanie uciec od fokalizacji obcej w powyższym opisie. W chwilach bowiem, gdy opisuje wartość danych zwierząt, z pewnością mówimy o NP1FP3, gdyż fokalizacja należy do profesjonalnych rybaków, oceniających wartość dwóch różnych gatunków ryb. Fragment ten nie przedstawia co prawda kwestii antropomorfizacji, jednak z pewnością podnosi kwestię „zwierząt śmieciowych” (*trash animal studies*)⁴⁹⁰ – podziału istot żywych jako przydatnych, neutralnych oraz niepożądanych (odpychających, brudnych) w społeczeństwie antropocentrycznym. Selekcja gatunków zwierząt odbywa się nie na podstawie ich cech indywidualnych (o czym więcej dalej). Ryby są falizowane jedynie jako przedmiot o konkretnej wartości z pominięciem kluczowego w oczach NP1FP1 aspektu wartości życia samego w sobie. Takie postrzeganie świata przyrody, szczególnie w kontekście relacji Holendrów z fauną morską, nie jest kwestią nową. Uwagę na tego typu zachowanie społeczności rybackiej zwrócono już w XVII wieku⁴⁹¹.

Kluczowa w wypadku kwestii oceny zwierzęcia okazuje się zatem perspektywa falizatora wypowiedzi⁴⁹². U Valensa większość stworzeń wodnych jest traktowana przez falizatorów innych niż FP1 właśnie jako „zwierzęta śmieciowe” – surowce, dobra materialne, odpady itd. Widać to także w scenie, gdy Addie patroszy ryby, co NP1FP1 postrzega jako „mało przyjemne” ze względu na ból, jakiego musi przy tym doświadczać żywa nadal ryba, a co zdaje się być normalną czynnością dla załogi statku⁴⁹³. W ten sposób część zwierząt morskich, jak chociażby wspomniana wcześniej kałamarnica, nie były określane nawet jako przedmiot do sprzedaży, lecz jako obiekt, którym człowiek może się bawić (pojawia się tu wątek okrucieństwa wobec zwierząt), doprowadzając tym samym do niedowartościowania życia zwierząt⁴⁹⁴.

misverstand aan boord was geraakt, liefdevol op in zijn handen, keerde hem op de rug en stripte hem met één lange haal door de onderbuik, waarna hij hem zorgvuldig in een eigen, zozegd persoonlijke mand legde. De bot daarentegen werd openlijk beschimpt en bespogen. Men beschouwde hem als een indringer, een profiteur bijna, die niets te bieden had omdat geen mens hem lustte. Met een verachtend gebaar en een scheldwoord na werd hij in de mand rotzooi gesmeten die als veevoer misschien nog een paar dubbeltjes op kon leveren. Het scheelde weinig of hij werd overboord gezet.” Ibidem, str. 28, 29.

⁴⁹⁰ K. Nagy, P.D. Johnson II, *Introduction* [w:] *Trash Animals. How We Live with Nature's Filthy, Feral, Invasive, and Unwanted Species*, Minneapolis, London 2013, wyd. elektroniczne, lok. 168-713.

⁴⁹¹ S. Schama, *The Embarrassment of Riches. An Interpretation of Dutch culture in the Golden Age*, Berkeley, Los Angeles, London 1988, str. 130-144.

⁴⁹² M. Bal, *Narratologia*, str. 149-153.

⁴⁹³ A. Valens, *Vis*, str. 25.

⁴⁹⁴ Ibidem, str. 29.

Tak samo silne emocje zresztą często przypisuje także dalej w utworze innym zwierzętom, np. kałamarnicy, której pomaga wrócić do wody⁴⁹⁵. W jej przypadku NP1FP1 zainteresowały przede wszystkim oczy mięczaka, które, podobnie jak w przypadku Arabelli w powieści Sleaveksa, zdawały się nad wyraz ludzkie⁴⁹⁶. Widzimy zatem powtarzającą się tendencję w tym, jakie elementy wyglądu zwierząt są zrównywane z ludzkimi odpowiednikami. Przede wszystkim wybór fokalizatorów pada zawsze na organy, które współdzielimy z innymi gatunkami – uniwersalium zdają się być właśnie oczy.

Charakterystycznym dla fikcyjnego świata noweli *Vis* wydaje się być skrajny materializm, który sprawia, że poza uzyskaniem (czysto doraźnych) korzyści postacie ludzkie nie dostrzegają głębszego sensu lub dobra w swoich działaniach, ani też w otaczającym ich świecie (czyli także w świecie przyrody). NP1FP1 jako (pseudo) reprezentant świata sztuki nie rozumie pracy rybaków i przejawiającego się w ich pracy porzucenia humanitarności i współczucia dla innych gatunków. W praktyce to człowiek jawi się jako dziki, bezmyślny i w chaotyczny sposób zdobywający potrzebne mu dobra. Krytyka skrajnego kapitalizmu przedstawiona zostaje przez NP1FP1 w (dość swobodnym) nawiązaniu do historii biblijnego Jonasza:

Jonasz w żołądku, słuchający wnętrzości, potężnego bicia serca wieloryba, pompowania krwi, śpiewu miechów układu oddechowego. Nie podobał mu się Bóg. Bóg chciał, aby Jonasz głosił kazania w Niniwie, ale Jonasz nie wziął tego do serca i uciekł. Kto chciałby głosić słowo Boże w Iraku? W ten oryginalny sposób Bóg pragnął dać Jonaszowi nauczkę. A może został porwany i obrabowany przez piratów, wrzucony do morza, lecz nie utonął, połknięty przez olbrzyma i wypłuty na plażę, właśnie dlatego, że Bóg zaplanował dla niego coś lepszego i chciał go zatrzymać? Nie pamiętałem i nie miałem pod ręką Pisma Świętego, aby potwierdzić obie interpretacje, ponieważ na pokładzie nie było Biblii. Na DH731 nie było modlitwy przed posiłkiem ani dziękczynienia. Nie śpiewano też psalmów, by prosić o lepszy

⁴⁹⁵ Ibidem, str. 83, 84.

⁴⁹⁶ Ibidem.

połów. Nad drzwiami wisiały krzyże. Był to kuter ateistyczny, którego działanie polegało na technologii sonaru⁴⁹⁷. (tłum. D.O.)

Jak widzimy, brak wartości pozamaterialnych (w tym wypadku – chrześcijańskich) doprowadza (w perspektywie NP1FP1, który może być rozumiany jako swego rodzaju autorytet dla czytelnika względem realiów świata przedstawionego) do upadku człowieka, zbliżającego się w praktyce do chaotyczności i brutalności świata przyrody, od którego próbuje się odróżnić, a bez którego nie jest w stanie przecież funkcjonować.

Typ antropomorfizacji w noweli przypomina ten obserwowany u Bilderdijka, wychodzący od pierwszoosobowego narratora antropomorfizującego (warto zauważyć: z różnych pobudek i w różnym celu) postacie zwierzęce. Podobnie zatem jak i u romantyka napotykamy tutaj model βB , czyli nadanie cech antropomorficznych zwierzęciu, które w narracji instancji całkowicie obiektywnej nie wykazałoby cech antropomorficznych ze względu na pogłębiony realizm opisywanego świata przedstawionego. W tym wypadku jednak, jako że wydarzenia osadzone są w realiach zbliżonych do realiów znanych czytelnikowi, nie podważamy zawieszenia niewiary. Opisywane wydarzenia łatwo jest sobie wyobrazić, narrator nie wykorzystuje elementów fantastycznych. Antropomorfizacja obecna w utworze stanowi wynik empatycznego postrzegania zwierząt przez fokalizatora.

Do tego występują passusy, przy których jesteśmy świadomi, iż narracja przebiega w formule βB , choć opisywane przez narratora obrazy są na tyle realne, a osobowość głosu narracyjnego tak dobrze zakamufLOWANA, iż mamy wrażenie, że w tych miejscach obcujemy z NZFZ, co również może być rozpoznane jako cecha powieści postmodernistycznej. To oczywiście próba zakotwiczenia świata przedstawionego w

⁴⁹⁷ „Jonas in de maag, luisterend naar de ingewanden, de machtige klop van het walvishart, het rondpompen van het bloed, de zingende blaasbalgen van het ademhalingsorgaan. Hij had God mishaagd. God had van Jonas verlangd dat hij ging prediken in Nineveh, maar Jonas had daar niet veel voor gevoeld en was gevluht. Wie zou wel graag het woord Gods in Irak prediken? God wilde Jonas op deze originele manier een lesje leren. Of was hij ontvoerd en beroofd door zeeroovers, in zee gesmeten, en in plaats van te verdrinken opgeslokt door de gigant en uitgespogen op het strand, juist omdat God het beste met hem voorhad en hem wilde behouden? Ik wist het niet meer en had de Heilige Schrift niet bij de hand om beide lezingen te verifiëren, want er was geen bijbel aan boord. Op de DH731 werd niet gebeden voor en niet gedankt na het maal. Er werden ook geen psalmen gezongen om een betere vangst af te smeken. Boven de deuren zwaaiden geen kruizen. Het was een atheïstische kotter die vertrouwd op sonartechnologie.” Ibidem, str. 76, 77.

realiach imitujących świat znany czytelnikowi, aby antropomorfizacja nie została odebrana jako element fantastyczny, a rzeczywiście jako postrzeganie świata przez subiektywny (a nawet stronniczy) agens.

W przypadku zwierząt w niderlandzkiej prozie fikcjonalnej XXI wieku zauważamy także coraz wyraźniej różnicę między bohaterem zwierzęcym a postacią zwierzęcą. Narrator w powieści Valensa stwierdza jasno (utwierdzając w ten sposób antropomorfizację), iż każde zwierzę ma unikalną osobowość, o czym wspomina NP1FP1, porównując łowienie i zabijanie ryb do trywialności zabijania roślin przez zrywanie ich:

Ryba to zwierzę, a każda ryba, choć niełatwo to dostrzec, była osobnikiem nie tylko z unikalną plamą na grzbiecie, ale także, jakkolwiek nieartykułowanym, swoim własnym charakterem, przeszłością i historią chorób. Szczegóły oczywiście mi umykały, ale tak właśnie to rozumiałem. Takie ryby też miały rodzinę, jak sobie wyobrażałam, związki, obowiązki, pewnie nie takie jak my (ludzie), ale na swój, może trochę bardziej odmienny sposób⁴⁹⁸. (tłum. D.O.)

Poczynania zwierząt nie wpływają w żaden sposób na rozwój fabuły. Są jedynie (i aż) ożywionym elementem przyrody, którego obecność może prowadzić pośrednio do zmiany społecznej wśród czytelników ze względu na wyszczególnienie w utworach zaangażowania w misję ekologiczną czy prozwierzęcą. Ciekawe przy tym, iż w ostatnim zdaniu w cytacie powyżej narrator zwraca się do ryb wielką literą. Odróżnia tym samym fizycznie obserwowane ryby od tych przedstawicieli morskiej fauny, z którymi zawiera jakąś więź (lub przynajmniej zdaje mu się, że tak jest). Sugeruje to nobilitację tej części stworzeń. Jest to jednak, jak wiemy, jedynie wyobrażenie tego narratora, subiektywna projekcja, z której i on sam zdaje sobie sprawę. Przez to też „Ryby” (w odróżnieniu od ryb) są raczej niemożliwą do spełnienia, fantastyczną iluzją.

⁴⁹⁸ „Een vis was een dier, en elke vis was, hoewel dat niet bepaald makkelijk te zien was, een individu met niet slechts een unieke vlekkenkening op de rug, maar ook, hoe ongearticuleerd ook, een eigen karakter, verleden en ziektegeschiedenis. De details ontgingen me natuurlijk, maar zo'n idee had ik. Zulke Vissen hadden ook familie, stelde ik me voor, relaties, verplichtingen, misschien niet zoals wij (mensen), maar op hun eigen, wellicht iets afstandelijker manier.” Ibidem, str. 73.

4.5. Eva Meijer, *Het vogelhuis*

Zmianę w tendencjach względem antropomorfizowania zwierząt zaobserwować możemy chociażby w fabularyzowanej powieści biograficznej Evy Meijer *Het vogelhuis* z 2016 roku⁴⁹⁹, przetłumaczonej w 2020 przez Alicję Oczko jako *Dom ptaków*⁵⁰⁰. Przedstawiona zostaje historia brytyjskiej skrzypaczki Gwendolen (Len) Howard, która pod wpływem licznych spotkań ze zwierzętami – zwłaszcza z ptakami – postanawia porzucić miejskie życie na rzecz spokojnego spędzania czasu wśród natury. Przeprowadza się do spokojnej okolicy, gdzie ma okazję nawiązać bliższy kontakt z grupą bogatek zwyczajnych, choć 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 chociażby na blogu Uniwersytetu w Utrechcie *Liternatuur*⁵⁰¹. Na język polski do tej pory przełożono cztery dzieła Evy Meijer (chronologicznie): *Granice mojego języka. Esej o depresji*⁵⁰², omawiany tutaj *Dom ptaków* oraz prace popularnonaukowe *Języki zwierząt*⁵⁰³ i *Zwierzęta mówią. W stronę demokracji międzygatunkowej*⁵⁰⁴. Biorąc pod uwagę charakter dzieła, ważnym będzie przede wszystkim ustalenie, jak wygląda antropomorfizacja w ramach poetyki tego utworu, zauważając, iż przesłaniem tejże zdaje się być przede wszystkim zwrócenie uwagi czytelnika na naturę go otaczającą (a zatem i odejście od antropocentryzmu i antropomorfizacji).

Nawiązanie do postaci historycznej jest jeszcze wyraźniejsze, gdy mówimy o strukturze powieści. Konstrukcja utworu oparta jest mianowicie o strukturę szkatułkową, w której główny wątek fabuły przerywany jest pomniejszymi rozdziałami o obserwacjach i uwagach Gwendolen na temat ptaków. I to właśnie w tych ostatnich elementach czytelnik powinien doszukiwać się, w jaki sposób zwierzęce postacie postrzegane są przez fokalizatora tekstu, gdyż w pozostałych partiach wzmianki te są nazbyt

⁴⁹⁹ E. Meijer, *Het vogelhuis*, Amsterdam 2020.

⁵⁰⁰ E. Meijer, *Dom ptaków*, tłum. A. Oczko, Warszawa 2020.

⁵⁰¹ 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.

⁵⁰² E. Meijer, *Granice mojego języka. Esej o depresji*, tłum. R. Pucek, Warszawa 2019.

⁵⁰³ E. Meijer, *Języki zwierząt*, tłum. A. Oczko, Warszawa 2021.

⁵⁰⁴ E. Meijer, *Zwierzęta mówią. W stronę demokracji międzygatunkowej*, tłum. A. Małecka i M. Biedrzycki, Okoniny 2021.

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 biografii⁵⁰⁵.

Fabula (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 fikcyjnym) do takiego stopnia, że ignoruje istnienie poziomu narracji NP1FP1 („Gwendolen”) na rzecz wymagowanego NZFZ, zwłaszcza w „Gwiazdach”. W ten sposób powieść wpisuje się w nurt literatury postmodernistycznej, wykorzystując w celach poetyckich twórczość pozaliteracką (kolaż autentycznych tekstów niefikcyjnych), oraz stawiając pytanie o możliwości komunikacji między człowiekiem a przyrodą.

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, obydwa 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.”⁵⁰⁶ (pl. „Tak jak ludzie, bogatki mają swoje przyzwyczajenia i stałe rytuały, na przykład dotyczące jedzenia i spania.”⁵⁰⁷). Porównanie ma z jednej strony utwierdzać (znowu!) 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

⁵⁰⁵ E. Meijer, *Het vogelhuis*, str. 199, 200.

⁵⁰⁶ Ibidem, str. 23.

⁵⁰⁷ E. Meijer, *Dom ptaków*, str. 21.

nierozerwalnie związane z kultem, kulturą i religią. Podobnie jak chociażby ptasie śpiewanie⁵⁰⁸ 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 Visser⁵⁰⁹. 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 bogatek⁵¹⁰). Gwendolen dostrzega w ten sposób indywidualne cechy u konkretnych bogatek, których zachowanie obserwuje. Motyw ten wydaje się łączyć powieść Meijer z opowiadaniem Sleenckxa. W obydwu narratorzy podkreślają bowiem indywidualność nie tylko jednego reprezentanta danego gatunku zwierzęcego, ale całej grupy (choć u Sleenckxa oczywiście Arabella odgrywa rolę wiodącą).

Kwestia unikalności wiąże się naturalnie również z aspektem nadania imienia istocie. To zaś sprawia, że warto nawiązać *Floere het fluwijn*. Mamy tutaj bowiem do czynienia z podobnym zjawiskiem, co 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 opowiadanie zwierzęce, w którym 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 wiernym

⁵⁰⁸ Ibidem, str. 19-21.

⁵⁰⁹ S. Visser, *Ook vogels kunnen schelden*, „Literair Nederland”, <https://www.literairnederland.nl/recensie-eva-meijer-het-vogelhuis-2/> (dostęp: 04.08.2021).

⁵¹⁰ E. Meijer, *Het vogelhuis*, str. 22.

przekładzie polskim: „Najpierw [Gwiazda] patrzy tylko na Łysolka, potem jej oczy szukają moich”⁵¹¹. 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 fokalizację zwierzęcą, doprowadzającą do odczucia antropomorfizacji. Co ciekawe, ponownie obserwujemy obecność takiego odczucia na przykładzie wzroku, podobnie jak w XIX-wiecznej *Arabelli Knox*.

Wyraźniej widzimy (w wiernym przekładzie polskim) tenże problem na poziomie języka w kontekście komunikacji międzygatunkowej:

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 wypowiadanych przeze mnie słów. Rozumiały gesty, które robiłam, i nawiązywałyśmy kontakt wzrokowy⁵¹².

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 naukowczyni. 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 zaadaptować te fragmenty najprawdopodobniej w taki sposób, aby były spójne jako

⁵¹¹ E. Meijer, *Dom ptaków*, str. 195.

⁵¹² Ibidem, str. 21.

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, jak ustaliliśmy (zob. rozdział 2.-4.), 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 podczas eksperymentu z liczeniem⁵¹³. 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 βB) 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 αA). 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 pozwalałyby 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

⁵¹³ E. Meijer, *Het vogelhuis*, str. 79, 80.

tę, jak znaczną rolę odgrywała projekcja antropomorfizacji u Slessie. Wynika ona tutaj jedynie z tego, jaki charakter ma język jako narzędzie – tym bardziej, gdy autor (w tym wypadku zdecydowanie Meijer, a nie Howard, gdyż fragmenty autorstwa tej drugiej są adaptowane lub przytoczone w oryginale⁵¹⁴) tworzy fikcję literacką, nie zaś literaturę faktu. Pewne antropomorfizacje (czy inne zabiegi poetyckie i językowe odchylające tekst od faktologicznej „suchości”) będą 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 treści 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 wyżej, antropomorfizacja u Slessie 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

⁵¹⁴ Ibidem, str. 199, 200.

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 zoopoetycznej, 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 Sleenckxa czy Helmana, gdyż jego obecność nie odgrywa tak znacznej roli dla odczytu głównego przekazu dzieła. Antropomorfizacja jest zjawiskiem pobocznym, jeśli nie ubocznym.

4.6. Uwagi

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: odmienność człowieka od zwierzęcia, ale i zdolność różnych gatunków do wytworzenia pewnej więzi z ludźmi przypominającą relację dwóch osób.

A więź ta również może mieć inny wymiar. U Bilderdijka jest to wrogość, u Sleenckxa rodzinne przywiązanie. U Helmana relację stanowi poszukiwanie istoty człowieka i małpy, zaś u Valensa i Meijer relacja ta oznacza zrozumienie inności gatunku zwierzęcia. Podstawą w nich wszystkich jest emocjonalność i relacja międzygatunkowa. „Realność” 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 koniecznością, emocjami ludzkimi, ponieważ to (oczywiście) dla człowieka tworzony jest utwór literacki. Utwory Valensa i Meijer prawdopodobnie najlepiej nadawałyby się do analizy zoopoetycznej ze wszystkich pięciu dzieł prezentowanych w rozdziale. Zwierzęta tam przedstawione w najmniejszym stopniu są antropomorfizowane przez narratora, przez co uwypuklony zostaje aspekt zwierzęcy tychże postaci. Znacznie więcej uwagi narrator-postać poświęca właśnie zwierzęcości postaci zwierzęcych. Co więcej, to właśnie wokół dobrostanu zwierzęcia zbudowane są nowela i powieść, które w efekcie stają się odniesieniem do realiów człowieka i krytyką społeczeństwa. Choć nierzadko narratorzy odwołują się do symbolizmu związanego z motywem zwierzęcia, zdecydowanie można odnaleźć passusy związane bezpośrednio z dobrostanem fauny morskiej i ptaków (u Meijer już w pierwszym rozdziale, gdy Len protestuje przeciwko wycinie drzew⁵¹⁵) oraz uświadamianiem czytelnika, iż zwierzęta te również mają swoje potrzeby, swoje uczucia i swój *umwelt*.

⁵¹⁵ Ibidem, str. 7-15.

5. Uwiarygodniona antropomorfizacja: αB , αA

W tej części przedstawiona zostanie druga ze strategii antropomorfizacji – uwiarygodniona antropomorfizacja. Podobnie jak w poprzednim rozdziale, analizie podlega wybór utworów z fikcjonalnej prozy niderlandzkiej, reprezentującej XIX, XX oraz XXI wiek. Jak zostanie to wykazane w badaniu, strategia ta charakteryzować się będzie przedstawieniem antropomorficznych zwierząt jako zbliżonych do ich odpowiedników ze świata przyrody, jednak inaczej niż w poprzednim rozdziale antropomorfizacja ta wynikać będzie 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.

5.1. Nicolaas Beets, *Een beestenspel*

Pierwszy z omawianych tutaj utworów zasługuje na uwagę przede wszystkim ze względu na wyjątkową na tle utworów omawianych w niniejszym rozdziale narrację. Opowiadanie *Een beestenspel* (*Menażeria*) Nicolaasa Beetsa z 1836, zamieszczone w najważniejszym jego zbiorze *Camera Obscura*⁵¹⁶, wspomniane zostało już w poprzednim rozdziale. W utworze obecna jest bliżej nieokreślona instancja narracyjna NZ (choć można założyć, iż jest to głos Hildebranda – narratora pozostałych utworów ze zbioru, alter ego Beetsa⁵¹⁷), która próbuje przekonać czytelnika (zwracając się doń bezpośrednio) o nieatrakcyjności menażerii działających przy cyrkach. Wykorzystuje przy tym porównania zwierząt do więźniów gotowych na stracenie⁵¹⁸, twierdzi, iż muzeum z wypchanymi zwierzętami byłoby lepszą rozrywką, niż to, co prezentowane jest w cyrkach⁵¹⁹, a samą menażerię⁵²⁰ do szpitala⁵²¹, klasztoru pokutujących mnichów czy zakładów pełnych osób z chorobami

⁵¹⁶ N. Beets, *Een beestenspel*, w: *Camera Obscura*, Haarlem 1871, str. 13-18.

⁵¹⁷ 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, str. 93-96.

⁵¹⁸ N. Beets, *Een beestenspel*, str. 17, 18.

⁵¹⁹ „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”. (tłum. D.O.) („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, str. 14.

⁵²⁰ Rodzaj obwoźnej atrakcji cyrkowej, w ramach której prezentowane egzotyczne zwierzęta.

⁵²¹ W tym kontekście hospicjum należy rozumieć jako miejsce dla obłożnie chorych – dla tych, dla których nie ma już nadziei.

psychicznymi⁵²². 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 modelowego⁵²³ jest typowym zabiegiem w zbiorze *Camera Obscura*. Wyśmiewa w ten sposób obrońców menażerii, twierdzących, iż realizują one funkcję edukacyjną. Argumentację NZ widzimy to 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 łacinie.⁵²⁴ (tłum. D.O.)

Argumentacja Hildebranda jest tutaj bardzo jasna. To, co odróżnia menażerię od wystawy wypchanych zwierząt można nazwać celowością tychże dwóch. Obydwa 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, a przez to menażeria traci swoją funkcję. Wystawa zwierząt wypchanych z założenia pokazuje odbiorcom zwierzęta już martwe – które już nie cierpią, nie przekłamuja rzeczywistości swoim złym stanem zdrowia. Nie ma konieczności, jak dalej to zostanie pokazane w analizie względem menażerii, uzupełniania obrazu tychże zwierząt ożywiającą narracją, przekłamującą rzeczywistość.

⁵²² N. Beets, *Een beestenspel*, str. 14.

⁵²³ Za U. Eco. U. Eco, *Sześć przechadzek po świecie fikcji*, tłum. J. Jarniewicz, Kraków 1996, str. 13.

⁵²⁴ „[...] maar de opgezette dieren zijn niet vernederd. Hier ronken zij niet, hier slapen zij niet, hier sterven zij niet; hier zijn zij dood. Hier geen dofheid, 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*, str. 17.

Szczególnie interesująca jest struktura utworu. Hildebrand rozpoczyna od wyrażenia niechęci względem 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. do tych obecnych w Biblii)⁵²⁵. Co ważne, angażuje do tego wyobraźnię czytelnika. Widać to na podstawie cytatu: „A teraz wyobraźmy sobie nas samych na pustyni Barberów”⁵²⁶. 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 na sawannie, lecz w odniesieniu do wiedzy zoologicznej jest w stanie sobie taki kontakt wyobrazić za sprawą ekwilibrystyki 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 nie pasującą zupełnie do rzeczywistego stanu zwierząt. Czytelnik wyobraża sobie, iż jest oprowadzany po wystawie przez właściciela menażerii, jednak głos mu nadany nie pochodzi od tegoż 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”⁵²⁷. Dalej narrator przechodzi do jawnej krytyki właściciela menażerii oraz jego sposobu przedstawiania lwa jako „szanownego pana” („monsieur”), lwicy zaś jako

⁵²⁵ Ibidem, str. 13, 14.

⁵²⁶ „Welnu, verplaatsen wij ons met onze verbeelding in de woestijn van Barbarijen.” Ibidem.

⁵²⁷ Ibidem, str. 14, 15.

„szanownej pani” („madame”)⁵²⁸. 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.

Dla 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” (tłum. D.O.)⁵²⁹. 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 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 śmierć⁵³⁰. Co ważne, NZ nie podważa antropocentryzmu w wymiarze typowym dla kultury zachodnioeuropejskiej I połowy XIX wieku, ale broni godności zwierząt wyrażającej się poprzez ich wolność, dzikość, zwierzęcość⁵³¹.

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 lwa oraz w aluzji do Księgi Rodzaju na początku opowiadania, w których Hildebrand jako narrator zewnętrzny korzysta z focalizacji swojej oraz wyimaginowanego właściciela menażerii⁵³². Innym lwem, teraz już rzeczywiście istniejącym w świecie przedstawionym

⁵²⁸ Ibidem, str. 17.

⁵²⁹ „Neen, het is eene tooneelvertooning. Zij worden tot acteurs vernederd.” Ibidem, str. 16.

⁵³⁰ Ibidem, str. 14-18.

⁵³¹ „[...] obierzcie w panowanie królestwo zwierząt, panujcie nad wszystkim, co ma kły, pazury, kopyta i rogi.” (tłum. D.O.) („[...] laat u gelden in het dierenrijk, laat u gelden bij al wat slachttanden, klauwen, hoeven en horens heeft.”) Ibidem, str. 17.

⁵³² Ibidem, str. 13, 14.

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

Zwróćmy przede wszystkim uwagę na kwestię relacji antropomorfizacji lwa i narracji. Zwiedzający, zdaniem narratora, próbują odnaleźć w zachowaniu zwierzęcia dumę, władczość, siłę i inne cechy, które łączą się z toposem lwa w literaturze i sztuce oraz z wiedzą przyrodniczą XIX wieku. Nie są jednak w stanie rzeczywiście ujrzyć tych cech na podstawie zwierzęcia więzionego w klatce, które nigdy nie zazna życia prawdziwego lwa, jest maltretowany, chory i wycieńczony⁵³³. 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 fokalizacja zewnętrzną. Nigdzie nie wspomina, że uczestniczy w opisywanych przez siebie wydarzeniach. Przez formę utworu jako rodzaj dialogu z nieokreślonym rozmówcą, ciężko jest też mówić o elementach fabularnych, w której 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 opisywany 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 6. niniejszej

⁵³³ Ibidem, str. 14.

rozprawy), 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 względem zwierząt (ujawniana przez NZ tożsamego z NP), zwierzęta te nadal postrzegane są jako „realne”, realizując wariant αA . Stosując antropomorfizację, 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 utworu, 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 tychże 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 antropomorfizacja postaci zwierzęcych służy jako narzędzie krytyki społecznej, ponownie również 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, jak to było pokazane w analizie w utworze Bilderdijka, lecz zmiany postrzegania rzeczywistych zwierząt. Narrator troszczy się o istoty pozaludzkie, nie zaś o człowieka.

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”⁵³⁴. 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”⁵³⁵. 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.

5.2. Adrianus Michael de Jong, *Mustapha of, De tragedie van het geweten*

Intrygującym, a zarazem jak się zdaje pominiętym w analizach w Polsce utworem z literatury niderlandzkiej jest powieść Adrianusa Michaela de Jonga *Mustapha, of, De tragedie van het geweten* (pol. *Mustafa lub tragedia sumienia*) z 1939⁵³⁶. Choć u A. Dąbrowski⁵³⁷, J. Bel⁵³⁸ oraz J. Kocha i P. Oczko o powieści nie wspomina się w ogóle⁵³⁹, na wartość dzieła wskazuje M. Looij w swoim omówieniu popularnonaukowym⁵⁴⁰. Przyczyną tego pominięcia może być fakt, że de Jong nie jest współcześnie zaliczany do grona twórców tzw. „literatury wysokiej”. W trakcie I Wojny Światowej publikował utwory o charakterze pacyfistycznym pod pseudonimem Frank van Waes⁵⁴¹. Przed II Wojną Światową zaliczany był do grona pisarzy popularnych – przede wszystkim dzięki cyklom powieści dla młodzieży⁵⁴². Postrzega się go jako jednego z pierwszych

⁵³⁴ „Hij behandelt dieren als dingen.” Ibidem, str. 17.

⁵³⁵ „Met een paar knevels en een stok loopt hij om, en speelt den held onder de gevangenen.” Ibidem.

⁵³⁶ A.M. de Jong, *Mustapha, of, De tragedie van het geweten*, Amsterdam 1939.

⁵³⁷ A. Dąbrowska, „Jong Adrianus Michael de”, *Słownik pisarzy niderlandzkiego obszaru kulturowego*, str. 151.

⁵³⁸ J. Bel, *Bloed en rozen*, str. 420, 532, 533, 594, 598, 717, 734, 865, 952.

⁵³⁹ J. Koch i P. Oczko (red.), *Widzę rzeki szerokie... Z dziejów literatury niderlandzkiej XIX i XX wieku*, Poznań 2018.

⁵⁴⁰ M. Looij, *Van fabeldier tot weekend beast*, str. 148-150.

⁵⁴¹ Ibidem.

⁵⁴² W. Gobbers, „Jong, A.M. de”, *Schrijvers en dichters (dbnl biografieënproject I)*, 2013, https://www.dbnl.org/tekst/bork001schr01_01/bork001schr01_01_0547.php (dostęp: 28.07.2022).

komiksopisarzy niderlandzkich⁵⁴³. Został zamordowany w 1943 przez niderlandzkich kolaborantów nazistowskich.

Fabula powieści przedstawia losy majątnego oszusta Alberta van Gorkuma, który zostaje obdarowany przez przyjaciela pięknym, rasowym psem wabiącym się Mustapha. Interakcje między człowiekiem a zwierzęciem są jednak bardziej problematyczne, niż mogłoby się pozornie zdawać. Albert jest mianowicie ogromnym przeciwnikiem psów ze względu na ich chaotyczność i brud⁵⁴⁴. Niemniej podejmuje się opieki nad Mustaphą, co doprowadza do niespotykanych form kontaktu między zwierzęciem a właścicielem.

Większość narracji prowadzona jest przez niezidentyfikowanego NZ z fokalizacją FZ lub FP1 (Alberta), dzięki czemu wydarzenia zyskują na obiektywizacji. Jednak momentami narracja bardzo swobodnie przechodzi w formę NP1FP1. Dotyczy to sytuacji, gdy Albert znajduje się sam na sam z psem, najczęściej w wynajmowanym przez siebie pokoju⁵⁴⁵. Łatwo rozpoznać te passusy, gdyż odznaczają się dużym nagromadzeniem wielokropków, sugerujących przejście między narratorami, tym bardziej zrozumiałe, iż narracja NP1, jak można rozpoznać w trakcie lektury, w rzeczywistości jest monologiem prowadzonym częściowo w umyśle Alberta, częściowo wypowiedzianym przez niego na głos. Gdy wszystkie te warunki (fabularne i edytorskie) zostają spełnione, bohater-narrator prowadzi rozmowy z Mustaphą (w formie mowy pozornie niezależnej⁵⁴⁶):

W panu van Gorkumie natychmiast zawrzała irytacja. Grom z jasnego nieba! Udawać, że nie wiedział nic złego o księciu!... Z pewnością wciąż miał złudzenie, że nie został złapany.... Ale teraz nie widzi już szansy na ułaskawienie!...

– Ty rozwiążła bestio! – zadrwił ostrzejszym tonem. – Chyba nie myślisz, że nie zauważyłem, jak mnie przystawiłeś do muru, prawda?...

W oczach Mustafy pojawił się wyraz politowania. Spokojnie odpowiedział:

⁵⁴³ Ibidem.

⁵⁴⁴ A.M. de Jong, *Mustapha*, str. 15, 16.

⁵⁴⁵ Ibidem, str. 19-24, 28-31 i inne.

⁵⁴⁶ M. Bal, *Narratologia*, str. 51-57.

– Och, o to ci chodzi?... Tak, widziałem cię z tą śmieszną hołotą wokół nas...
Więc myślałeś, że to my zachowujemy się skandalicznie, a nie wy?
Niesamowicie poplątane... ⁵⁴⁷ (tłum. D.O.)

NZ (obiektywnie) objaśnia to zjawisko, nie pozostawiając wątpliwości co do charakteru antropomorfizacji obecnej w utworze:

Zdumiewające rozmowy, w których pytania i odpowiedzi powstały chyba
tylko gdzieś u pana van Gorkuma, w jego rozchwianej duszy. ⁵⁴⁸ (tłum. D.O.)

Rozmowy między psem a człowiekiem mają zawsze charakter filozoficzny. Mustapha daje Albertowi wskazówki co do swojej psiej natury, różnic między reprezentowanymi przez nich gatunkami biologicznymi, a także udziela porad względem rozterek miłosnych Alberta ⁵⁴⁹. Lecz, co najważniejsze w interpretacji utworu, Mustapha często wspomina także o fałszywości i nieuczciwości swojego właściciela, nawiązując przede wszystkim do popełnionych niegdyś przez niego kradzieży w miejscu pracy. Zdobyte w ten sposób finanse Albert odpowiednio inwestował, gromadząc tym samym pożądaną fortunę ⁵⁵⁰. To sprawia, że z łatwością interpretujemy Mustaphę jako głos sumienia Alberta. Pies wskazuje bowiem na obiektywne etycznie dobre czyny i właściwe postawy, które ten powinien przyjąć. Dialog między antropomorficznym psem (wyobraźnią Alberta) a Albertem jest też dyskusją między (wyidealizowanym)

⁵⁴⁷ „Ergernis steeg dadelijk in Mijnheer van Gorkum aan. Zo’n schijnheilige bliksem! Deed net of-ie van de prins geen kwaad wist!.... Had zeker nog de illusie, dat hij niet gesnapt was.... Maar nou zie ie hem ook niet sparen!....

- Schuinsmarcheerder! Hoonde hij op scherper toon. Je denkt zeker dat ik je daar niet voor schut heb zien staan, hè?....

Er kwam een medelijdende uitdrukking in Mustapha’s ogen, en rustig antwoordde hij:

- Ach, bedoel je dat?.... Ja, ik heb je wel gezien bij dat belachelijke gropeje gespuis rondom ons... Jij vond dus dat wij, en niet jullie, voor schandaal stonden? Merkw aardige begripsverwarring....” Ibidem, str. 109, 110. Interpunkcja zgodna z oryginałem. Księciem Van Gorkum ironicznie nazywa Mustaphę. Ibidem, str. 105.

⁵⁴⁸ „Verbazingwekkende gesprekken, waarbij zich woord en wederwoord beiden wellicht enkel vormden ergens in Mijnheer van Gorkums eigen, in opschudding geraakte ziel [...]” A.M. de Jong, *Mustapha*, str. 30.

⁵⁴⁹ Ibidem, str. 126, 127.

⁵⁵⁰ Ibidem, str. 38, 39, 41, 65, 72, 81, 85, 86, 112, 157.

Wschodem (dokładniej: Afganistanem, na co wskazuje choćby rasa psa⁵⁵¹), a oskarżanym (przez psa-jaźń) o hipokryzję Zachodem (Holandią), ale także między przeszłością i współczesnością (nowoczesnością)⁵⁵². Postać antropomorficznego psa jako kompasu moralnego wykracza zatem znacznie poza dylematy moralne w codzienności Alberta – stanowi ukryty komentarz społeczny dla całości społeczeństwa niderlandzkiego XX wieku. Być może bowiem egzotyczna rasa psa, przykuwająca wyraźnie uwagę Niderlandczyków na spacerach, dobrana jest nieprzypadkowo jako postkolonialny reprezentant „innego”. Dla pozostałych właścicieli psów Mustapha stanowi zauważalny obiekt zainteresowań. Przez niego van Gorkum przykuwa coraz większą uwagę, czego naturalnie, jako złodziej, chciał uniknąć. Być może w interpretacji postkolonialnej należałoby zatem wiązać psa z wątkiem popularnej wówczas w Niderlandach mody na szeroko rozumiany egzotyzm i orientalizm⁵⁵³.

Nadanie psu imienia, podobnie jak w przypadku Arabelli, niezaprzeczalnie stanowi o antropomorfizacji zwierzęcia. Podobnie jak i w tamtym wątku, czytelnika nie dziwi akt nazywania imionami ludzkimi zwierząt bliskich człowiekowi, jednak w tym wypadku, odnosząc się do krótkiej interpretacji postkolonialnej (orientalistycznej), imię to jest więcej niż tylko elementem służącym rozpoznaniu zwierzęcia od reszty. Świadczy o pewnym wątku interpretacyjnym, budującym wyobrażenie psa jako odniesienia do egzotycznych realiów pozaeuropejskich.

Mustapha nie jest jednak jedynym zwierzęciem, które podlega antropomorfizacji w utworze. Typ antropomorfizacji ZZ widzimy przykładowo w opisie gonitwy, w trakcie której NZ nadaje biegnącym psom, ewidentne cechy ludzkie. Przypisuje im zdolność myślenia oraz odczuwania emocji takich, jak ludzie:

Mustapha widział je bowiem dawno temu, a ich taktyka była mu aż nazbyt znajoma. Myślały, że mogły dopaść już swej ofiary i ujadając z radości doskoczyły [...] ⁵⁵⁴. (tłum. D.O.)

⁵⁵¹ Ibidem, str. 17.

⁵⁵² Ibidem, str. 80-83, 86, 87.

⁵⁵³ J. Bel, *Bloed en rozen*, str. 544-565.

⁵⁵⁴ „Want Mustapha had ze allang gezien en hun taktiek was hem maar al te bekend. Toen ze dachten dat ze hun prooi grijpen konden en huilend van vreugde toesprongen [...]” A.M. de Jong, *Mustapha*, str. 54. Czasownik „huilen”(tutaj odmienione: huilend) można także przetłumaczyć jako „płakać”. Takie tłumaczenie z pewnością pogłębiłoby antropomorficzny obraz zachowań psów.

Psy, tak jak Mustapha, pozostają całkowicie zwierzęce w swoim wyglądzie. Nie ma też wzmianek co do zmian w typowo zwierzęcym zachowaniu. Stąd też należy rozumieć obecność tego typu antropomorfizacji innych psów przez NZ (z focalizacją najpewniej van Gorkuma) jako próba interpretacji zachowań i postaw psów z użyciem języka ludzkiego. Ergo, jest to, ponownie, antropomorfizacja wynikająca z antropocentryczności języka, zwłaszcza w dyskursie literatury pięknej.

To, że Mustapha otrzymuje zdolność mowy jest oczywiście wynikiem wyobrażenia przez Alberta obecności cech ludzkich u zwierzęcia (co potwierdza powyżej wskazany cytat), niemniej zdecydowanie odbywa się to w sposób podświadomy. Nigdzie w utworze nie znajdujemy potwierdzenia, jakoby intencjonalnie dokonywał nałożenia na postać psa cech antropomorficznych. Choć początkowo niecodzienne rozmowy człowieka ze zwierzęciem mogą być dla czytelnika niejasne, przez co odczytane jako element fantastyczny, dalsza narracja oraz focalizacja Alberta wskazują jasno, że rozmowy te stanowią osobiste doświadczenie tylko jednej postaci. Co więcej, nawet sam Albert niejednokrotnie wątpi w to, czy rzeczywiście rozmawia z psem czy też jedynie sobie to wyobraża⁵⁵⁵. Zwierzę odwiedza go bowiem także we snach oraz po śmierci van Gorkuma; będąc jednocześnie jego przeciwnikiem (przykładowo jako gladiator)⁵⁵⁶ oraz przewodnikiem⁵⁵⁷. Pod kątem psychoanalitycznej interpretacji utworu, podobnie jak w przypadku *Mijn aap schreit* Helmana, można także mówić o odczytaniu zaistnienia antropomorficznego Mustaphy jako wytworu umysłu (freudowskie superego) van Gorkuma, a zatem i część jego osobowości, projektowanej na zwierzę.

Nie ma żadnej wzmianki sugerującej, że ciało zwierzęcia posiada ludzkie cechy anatomiczne umożliwiające komunikację. Mustapha podąża w pełni za swoimi zwierzęcymi instynktami⁵⁵⁸. Gdy pies mówi, Albert wspomina jedynie o ruchach pyska przypominających uśmiech lub śmiech, które równie dobrze mogą być odebrane jako niewerbalny element narracyjny⁵⁵⁹. Łatwo też jest przełożyć akurat ten sposób komunikacji na psy, gdyż te nierzadko (nieintencjonalnie – oddychając lub wyrażając spokój) zdają się uśmiechać. Tego typu uwagi wpisują w ramach badania oczywiście w

⁵⁵⁵ Ibidem, str. 77, 130.

⁵⁵⁶ Ibidem, str. 210.

⁵⁵⁷ Ibidem, str. 254.

⁵⁵⁸ Ibidem, str. 38, 39, 85, 86.

⁵⁵⁹ Ibidem, str. 30, 75, 211.

ramy analizy zoosemiotycznej, opisywanej w rozdziale 2. Sposób, w jaki zwierzę komunikuje się ze swoim otoczeniem jest bowiem szczególnie ważne dla badania na tym utworze. W końcu bowiem opisane zachowania jasno igrają z wiedzą przyrodniczą oraz zdolnościami interpretacji świata przez człowieka. W efekcie poetyka antropomorfizacji uwidacznia się na styku dwóch różnych dyscyplin naukowych – behawiorystyki zwierzęcej i nauk społecznych.

Mimo tych, oraz innych odniesień do doszukiwania się przez Alberta w wyglądzie psa elementów ludzkich (np. porównania do Sfinksa⁵⁶⁰ czy, jak u *Arabelli*, interpretowanie spojrzeń psa jako sugestywnych⁵⁶¹), należy interpretować Mustaphę jako typ ZZ. Prócz Alberta także inni mieszkańcy miasta zauważają pewne cechy antropomorficzne Mustaphy: przypisują mu elegancki wygląd, porównują go z różnymi osobami (np. Gretą Garbo)⁵⁶². Niemniej nikt nie prowadzi z psem rozmów w taki sposób, jak van Gorkum. Tak jak wspominałem wcześniej, nie jest on pewien, na ile Mustapha rzeczywiście przejawia takie cechy, czy też wynika to z jakiejś choroby psychicznej, obsesji lub, jak sugeruje tytuł powieści, jego własnego sumienia, z którym zmagą się na różne sposoby na różnych płaszczyznach życia. Obecność cech antropomorficznych będzie wtedy jedynie subiektywizacją postrzegania zwierzęcia, która wydaje się być wiarygodny dla czytelnika. Choć pochodzi ona od NP1FP1, czytelnik nadal z łatwością zawiesza niewiarę ze względu na naturalistyczny charakter opisu reszty wydarzeń oraz spotkań psa z innymi ludźmi i psami. Do tego niepewność głównego fokalizatora jest zbieżna z oczekiwaniami czytelnika modelowego. Łatwiej bowiem w przedstawionych realiach przyjąć, iż antropomorfizacja wynika z jednocześnie bardzo subiektywnego i (pod)świadomego przenoszenia wewnętrznych sporów jednej osoby na zwierzę, stające się tym samym przejawem podświadomości i sumienia (lub superego) Alberta. Pod tym względem można by się zastanowić nawet, czy utwór nie przynależy do nurtu realizmu magicznego, skoro element fantastyczny (antropomorfizacja) jest doświadczeniem niezwykle subiektywnym, jednocześnie empirycznie doświadczalnym przez wąską grupę odbiorców, jak i obiektywnie podważalny przez innych fokalizatorów.

Fragmenty, w których występują warianty αA i αB (zależność między typem ZZ, a NZ korzystającym z różnych fokalizacji) interpretujemy zatem jako podstawę

⁵⁶⁰ Ibidem, str. 45.

⁵⁶¹ Ibidem, str. 20, 228.

⁵⁶² Ibidem, str. 50

konwencji realistycznej, tworzącej bazę dla elementów mniej wiarygodnych, w tym dla antropomorfizacji. W nich bowiem narracja NZ, niezależnie od fokalizacji, staje się fundamentem wiarygodności świata przedstawionego. Fragmenty takie widzimy już na samym początku, gdy przedstawiany jest główny bohater oraz jego mieszkanie:

Pan Albert van Gorkum był kawalerem, który kochał dobre życie i mógł sobie na nie pozwolić. Mieszkał w pokojach w okazałym patrycjuszowskim domu nad kanałem. Wysokie, jasne, wyjściowe szyby w dużych oknach miały purpurowy połysk. Pokój dzienny był umeblowany jak salon, niezbyt gustownie, ale z dużą ilością mieszczańskiego przepychu pełnego lśniącego pluszu, brązowych kandelabrow, woskowanego mahoni, rastrów z frędzlami i tapet z ogromnymi wzorami kwiatowymi na starej dębowej boazerii⁵⁶³.

Czytelnik z łatwością wyobraża sobie opisywaną przestrzeń – także z komentarzem FZ, który w tym wypadku zdaje się być pomocny w ocenie pomieszczenia, a dalej, budując między innymi właśnie w ten sposób zaufanie czytelnika, przyjmuje rolę kompasu moralnego. Ten z resztą, jak wiemy z całości utworu, nie okazuje się tak przydatnym narzędziem, gdyż to właśnie pies jako reprezentacja podświadomości van Gorkuma, a być może nawet jako jego uwidoczniony, zazwyczaj ukryty osobisty system etyczny (superego), pokazuje w rzeczywistości, co jest dobre, a co złe dla właściciela psa.

Podobnie jak u *Bilderdijka*, antropomorfizacja przejawia się między innymi w formie wariantu βB , choć swobodnie (zwłaszcza pierwsze) rozmowy z psem można rozpoznać jako $\delta\Delta$. O ile bowiem pod koniec utworu nie mamy wątpliwości, że rozmowy z psem są jedynie wyobrażeniem Alberta, a spotykane w snach istoty to jego interpretacje świata, z którym obcuje, tak na początku czytelnik z pewnością ograniczony jest przez fokalizację postaci, która do tych wniosków jeszcze nie doszła. Wynika stąd kolejna ważna obserwacja – model narracyjny związany z antropomorfizacją, zwłaszcza w obszernych formach narracyjnych, może ulegać zmianie, jeśli fokalizacja zmienia się.

⁵⁶³ „Mijnheer Albert van Gorkum was een vrijgezel, die van een goed leven hield, en zich dit kon veroorloven. Hij woonde op kamers in een statig patriciërshuis aan een gracht, hoge, lichte vertrekkende ruitjes in de grote vensters hadden een paarse gloed; de zitkamer was salonachtig gemeubeld, niet zeer smaakvol, maar met veel burgerlijke pronk van glanzend pluche, bronzen kandelabers, mahoniehout-in-de-was, crapauds-met-kwasten en behang met enorme monsters van bloemen boven de oude eiken lambriezing.” Ibidem, str. 7.

Zmiana focalizacji może oznaczać przemieszczenie jej między postaciami lub w ramach tylko jednej, której stan wiedzy poszerza się wraz z analizą sytuacji.

Gdyby nie obecność wariantu αA i αB we wstępie utworu (i w dalszych pomniejszych fragmentach jego narracji) *Mustapha, of, De tragedie van het geweten* zostałyby oczywiście omówiony w poprzednim rozdziale, jako że zdecydowanie dominującym wariantem jest właśnie βB . Niemniej zdecydowałem się przedstawić ten utwór właśnie w tym rozdziale ze względu na wpływ, jaki nawet nieznaczna obecność narratora NZ(FZ) w połączeniu z subiektywną antropomorfizacją może mieć na rozumienie utworu. Jak wspominałem bowiem, to właśnie przez ten dysonans – obiektywizacji wydarzeń przez NZ oraz subiektywizacji antropomorfizacji przez NP/FP czytelnik nie jest w pełni pewien natury postaci zwierzęcej, co świadczy zarówno o kunszcie pisarza, jak i cechach opisywanej w niniejszym rozdziale strategii.

Ten utwór w mniejszym stopniu nadaje się do analizy zoopoetycznej. Oczywiście, tak jak i u Beetsa, zwierzę, z którym spotyka się główny bohater, może być rzeczywiście rozdzielone od antropomorfizujących je wizji. Niemniej nie zaobserwowano w trakcie analizy znacznych wątków poświęconych kwestii zwierzęcia jako autonomicznej istoty. Wszystkie takie elementy wynikały bowiem właśnie z antropomorfizacji, nie zaś z samego aspektu zwierzęcego psa.

5.3. 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*)⁵⁶⁴. 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 roku⁵⁶⁵. Nie udało mi się ustalić śladów recepcji międzynarodowej utworu. Najwięcej uwagi opowiadaniu poświęcił w swojej recenzji niderlandzki pisarz F. Bordewijk⁵⁶⁶:

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

⁵⁶⁴ A. Dąbrówka, *Słownik pisarzy niderlandzkiego obszaru kulturowego*, str. 75.

⁵⁶⁵ E. Claes, *Floere het fluwijn*, w: *Omnibus*, Antwerpen 1970.

⁵⁶⁶ B.A., „Floere het fluwijn”, w: DBNL, online (dostęp: 03.05.2023).

porusza. Budzą się wielkie imiona z przeszłości: Jack London z *Białego Kłosa*, Kipling z *Księgą Dżungli* i wielu innych. Ernest Claes dołącza do grona tych wielkich⁵⁶⁷. (tłum. D.O.)

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. niniejszej rozprawy, 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 Dąbrowki znajdujemy jedynie krótką wzmiankę o tekście (z uznaniem jego osiągnięć stylistycznych)⁵⁶⁸. Bel⁵⁶⁹ i Brems⁵⁷⁰ niestety nie wspominają o nim wcale, choć poświęcają uwagę innym dziełom Claesa. Wśród starszych badań: Bernard-Frans van Vlieden wskazuje jedynie na fakt, iż opowiadanie to wyróżnia się na tle dorobku Claesa ze względu właśnie na przynależność do nurtu literatury z wyraźnym motywem zwierzęcym⁵⁷¹. 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

⁵⁶⁷ „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, str. 176.

⁵⁶⁸ A. Dąbrowka, *Słownik pisarzy niderlandzkiego obszaru kulturowego*, str. 75.

⁵⁶⁹ J. Bel, *Bloed en rozen*.

⁵⁷⁰ H. Brems, *Altijd weer vogels die nesten beginnen. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1945-2005*, Amsterdam 2016.

⁵⁷¹ B.F. van Vlieden, 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, str. 136, 137.

materiałów⁵⁷². W 2008 roku ukazała się także antologia opowiadań zwierzęcych E. Claesa z przedmową A. Keersmaekersa *Van Floere en andere dieren*⁵⁷³.

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 – Kri⁵⁷⁴. Prócz nich obecne są także inne postaci zwierzęce, z których większość otrzymuje imiona (które również można rozumieć jako antropomorfizację, choć inaczej niż w *Mustaphie*, u Claesa są to zoonimy typowo zwierzęce): jeź Pinne, kret Krabbe itd.⁵⁷⁵. Ciekawym 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 te 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 poniżej, 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 cierpkie powietrze, chcąc zwabić samicę i wskazując jego trop.⁵⁷⁶ (tłum. D.O.)

⁵⁷² Antwerpen Departement Germaanse Filologie, *"Floere het Fluwijn" van Ernest Claes vergeleken met de dierenverhalen van Hermann Löns*, Antwerpen 1997.

⁵⁷³ E. Claes, *Van Floere en andere dieren*, Leuven 2008.

⁵⁷⁴ E. Claes, *Floere het fluwijn*, str. 158.

⁵⁷⁵ Ibidem, str. 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 tychże nazw w odróżnieniu od typowo ludzkich imion nadawanych w innych omawianych utworach.

⁵⁷⁶ „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, str. 142.

Sporadycznie pojawiają się fragmenty dotyczące myśli zwierząt (FP-np). Czytamy przykładowo w przypadku Wele, że „[...] nie ma ona [na coś] ochoty lub czasu [...]”⁵⁷⁷, 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 życie, nauczysz się bezpieczeństwa płynącego z pierwotnego instynktu, bijącego serca. Nauczyła się polowania i walki, pokonywania słabych i unikania silniejszych, - kto upada, ginie, staje się ofiarą⁵⁷⁸. (tłum. D.O.)

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

⁵⁷⁷ „[...] heeft geen zin in of geen tijd meer voor [...].” Ibidem, str. 144.

⁵⁷⁸ „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 verzadiging 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, str. 155, 156.

Jako że świat narracji przedstawiony jest z perspektywy kun, tj. drobnych ssaków, większe zwierzęta (krowy, psy) oraz ludzie postrzegani są jako potwory („monsters”) i zagrożenie⁵⁷⁹. Ważna jest przy tym zwłaszcza relacja człowieka i zwierzęcia. Ludzie nazywane są bowiem przez NZ z (pre)fokalizacją Wele „Człeko-Zwierzami” („het Mens-Dier”) ⁵⁸⁰, co świadczy o tym, że w perspektywie zwierzęcej człowiek nadal należy do królestwa zwierząt. Jest mieszkańcem okolicy (która zresztą stanowi cały świat dla tychże zwierząt) takim samym, jak wszystkie inne istoty, choć wydaje się zdecydowanie obcy przez niemożliwość nawiązania kontaktu, a także przez zdolność korzystania z niezrozumiałych dla Wele maszyn i konstrukcji⁵⁸¹. 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 nie wyrażone językiem ludzkim na tekst. Opis NZ jest zresztą miejscami rozbieżny. Choć bowiem w wyżej 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 [...]”⁵⁸² NZ pokazuje jasno, że choć 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 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).

⁵⁷⁹ Ibidem, str. 152.

⁵⁸⁰ Ibidem, str. 155.

⁵⁸¹ Ibidem.

⁵⁸² „De gevaren van de levende dieren kent Wele, zij zijn open en klaar voor haar begrip.” Ibidem, str. 155.

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 zachowań zwierzęcych. Czytamy bowiem przykładowo, że Wele mści się na karczowniku Schorre za zabicie jej młodego⁵⁸³, później zaś, że młode zająca bawią się⁵⁸⁴. Wypełnianie zemsty czy zabawa mogą być swobodnie odczytywane jako antropomorfizacja zachowań i podstaw zwierząt, choć naturalnie wynika to także z ograniczeń samego języka, gdyż potocznie tak właśnie też nazywamy pewne zachowania występujące w świecie zwierząt. Niemniej śledzenie tych wydarzeń, jak i 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 też 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 także relacja człowieka ze zwierzęciem, pobieżnie zarysowana wyżej. 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:

Tutaj, przy ścianie farmy, czarny punkt, Ludzio-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 śniegu⁵⁸⁵. (tłum. D.O.)

⁵⁸³ Ibidem, str. 149.

⁵⁸⁴ Ibidem, str. 161.

⁵⁸⁵ „Hier, bij de gevel van de hoeve, een zwart punt, het Mens-Dier, hoog-op in zijn mensenrecht, 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, str. 171.

Dalej następujący opis starcia człowieka z przyrodą podkreśla dualizm ludzkość – zwierzę, technika – natura, oprawca – ofiara. NZ przedstawia rolnika Sevena jako reprezentanta gatunku „najokrutniejszej ze wszystkich stworzeń”, wiedzionej rządzą krwi i śmierci⁵⁸⁶.

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 dialogach⁵⁸⁷) 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 [...]” („Seven Doring de boer [...]”⁵⁸⁸). Następnie zaś NZFZ stopniowo przybliża czytelnikowi przygotowania ludzi, w szczególności zaś wspomnianego Sevena, do polowania na szkodniki, które w ostatnim tak zapisanym fragmencie rzeczywiście kończą się sukcesem (z punktu widzenia ludzi)⁵⁸⁹. Natomiast wiemy, że śmierć zwierzęcia z perspektywy zwierzęcej – dominującej w *passusach* nie zapisanych kursywą – wyklucza faworyzowanie perspektywy ludzkiej (czy też antropocentrycznej). Pod kątem zawieszenia niewiary przedstawienia sukcesu łowcy jako satysfakcjonującego rozwiązania utworu nie jest zatem możliwe. Narratologicznie inny zapis edytorski 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).

⁵⁸⁶ „[...] het wreedste van alle dieren.” Ibidem, str. 171, 172.

⁵⁸⁷ Ibidem, str. 167.

⁵⁸⁸ Ibidem, str. 141, 158, 162, 167, 173.

⁵⁸⁹ Ibidem, str. 173.

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 człowieka – sprawia, że czytelnik odczuwa napięcie, zdając sobie sprawę ze zbliżającego się starcia. Najbardziej zaś emocjonalny dla odbiorcy powinien zaś 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 nie posiadającą zrozumienia dla perspektywy pozaludzkiej). Przez to czytelnik, będąc świadomym obserwowanego zabiegu narracyjno-edytorskiego, w finale utworu zakończonym 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 z resztą niemalże od początku utworu, gdyż na stronie poprzedzającej pierwsze zdania fabuły (również z resztą zapisane właśnie kursywą) zamieszczono ilustrację autorstwa E. Ivanovsky przedstawiającą finałową scenę⁵⁹⁰.

⁵⁹⁰ Ibidem, str. 140.



Rys. 3. Floere het Fluwijn - scena finałowa

W przypadku tego opowiadania warto też wspomnieć o przedstawionej w rozdziale 2. prefokalizacji (o której pobieżnie mowa było także wyżej). Wydaje się bowiem, iż właśnie 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 Bilderdijka. W *Podróży powietrznej* mieliśmy styczność z narratorem NPFP, gdy tutaj 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 (elementy fantastyczne są nieobecne).

Dominuje zatem 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. Porównując zaś to z wnioskami z analizy *Podróży powietrznej* i innych utworów założyć można, że aby antropomorfizacja jako element fantastyczny była wiarygodna i nie przełamывała zawieszenia niewiary, musi być ona połączona z elementami dla czytelnika wiarygodnymi. Wiarygodnym będzie także, gdy antropomorfizacja wychodzi od tego samego agensu narracyjnego, co fokalizowanie postaci i wydarzeń jako elementów realistycznych.

Innym aspektem utworu – również zresztą nierozdzielnie 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 z resztą 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 niefaworyzującej 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.), korzysta 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 życiowych⁵⁹¹. (tłum. D.O.)

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, a nie zwierzęta.

5.4. Max Urai, *Reiziger*

⁵⁹¹ „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, str. 142

Ostatnim analizowanym w niniejszym rozdziale utworem będzie krótkie opowiadanie Maxa Uraia (ur. 1991) z 2020 *Reiziger*⁵⁹², przetłumaczone na siedem języków, m.in. język polski (również w 2020). Przekład A. Topór nosi nazwę *Podróżnik*⁵⁹³. 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 tłumaczenie 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.

Max Urai, jak sam wskazuje, 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 wprawiać czytelnika w myślenie, głównie przez tworzenie eksperymentalnych gatunków, co widoczne jest także w omawianym poniżej utworze. W jego dorobku dominują przede wszystkim utwory eseistyczne⁵⁹⁴. Ciekawym 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 i na to, jak (i czy) akceptuje on obecność antropomorfizacji jako elementu poetyki utworu.

Urai preferuje łączenie elementów eseistycznych i naukowych w szczególności w nawiązaniu do gatunku science fiction. Dzięki temu wykorzystuje jednocześnie swoje doświadczenie dziennikarskie oraz wykształcenie na polu pisania kreatywnego⁵⁹⁵. Również i w tym wypadku obecność elementów eseistycznych, opisujących rzeczywiste elementy związane z podróżami kosmicznymi, będą odgrywały rolę „kotwicy” czy też tła

⁵⁹² M. Urai, *Reiziger*, „21 Magazine”, 2020, <https://www.21-magazine.org/nl/reiziger/> (dostęp: 18.04.2022).

⁵⁹³ M. Urai, *Podróżnik*, tłum. A. Topór, „21 Magazine”, 2020, <https://www.21-magazine.org/pl/podroznik/> (dostęp: 18.04.2022).

⁵⁹⁴ M. Urai, *Over mij*, <https://www.maxurai.nl/over> (dostęp: 18.04.2022).

⁵⁹⁵ Ibidem.

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.

Zwierzątko jest opisywane jako niemal martwe. W wyraźnie naturalistyczny sposób NZ przedstawia jego wygląd oraz to, w jaki sposób przetrwał liczącą wiele lat podróż w zimnie. Niesporczak nie powinien był 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 w kosmos – tego typu procedury zwyczajnie nie były standardową procedurą⁵⁹⁶.

Obecność zwierzątka w żaden sposób nie zagraża sondzie. Jednak z pewnością wybór akurat tego przypadku nie jest bezzasadny. Wiadomo bowiem o ogromnej zdolności przetrwania tego mikroorganizmu. Wytrzymuje ogromnie skrajne temperatury, nie musi oddychać, przeżywa długo bez jakichkolwiek składników odżywczych. Potrafi nawet przetrwać w całkowitej próżni⁵⁹⁷. Jego 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, indyków czy lwów, które, jak ludzie, posiadają kręgosłupy, cztery kończyny, oczy itd. Stąd też mogłaby zaistnieć potrzeba antropomorfizacji postaci zwierzęcej, aby przybliżyć czytelnikowi odczucia niesporczaka czy jego perspektywę względem kosmosu. To się

⁵⁹⁶ Ibidem.

⁵⁹⁷ 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-ludzkosc-miliony-lat.html> (dostęp: 18.04.2022).

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 przez przestrzeń kosmiczną.

NZ nie może przedstawić fokalizacji zwierzęcia z dwóch powodów, z których obydwa związane są z zawieszeniem niewiary. W konwencji science fiction ważnym jest, aby świat, jakkolwiek odchodzący od realiów znanych czytelnikowi, był wiarygodny⁵⁹⁸. 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 fantasy⁵⁹⁹. 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-organisme⁶⁰⁰.

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 mikroorganizmie⁶⁰¹.

⁵⁹⁸ D. Oramus, *O pomieszeniu gatunków. Science Fiction a postmodernizm*, Warszawa 2010, str. 35-38.

⁵⁹⁹ G. Trębicki, *Fantasy. Ewolucja gatunku*, Kraków 2007, str. 118, 119.

⁶⁰⁰ M. Urai, *Reiziger*.

⁶⁰¹ M. Urai, *Podróżnik*, tłum. A. Topór.

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 powstaje, gdy na końcu utworu NZFP1 stwierdza, że niesporczak nie wie o swojej podróży (czyli być może ma jednak wiedzę w innej materii)⁶⁰². Jest to niezbyty 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. Wierzmy 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 których sferach 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 staje się bardziej ludzka, a nie zwierzę. Anonimowy, bezcielesny głos w utworze staje się nam bliższy niż „rzeczywista” istota.

Fragmenty 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 ciężko nazwać to projekcją antropomorfizacji.

⁶⁰² M. Urai, *Reiziger*.

Mając na uwadze różne możliwości odczytania wybranych passusów utworu, warto byłoby przy tym zadać ważne pytanie względem 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 względem 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 *umweltem*), 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 zagnieżdżenia w łodzie niesporczaka, w oryginale mamy czasownik „leeft”⁶⁰³, który dosłownie oznacza „żyje”, gdy przekład polski zastępuje to słowem „mieszka”⁶⁰⁴. 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”⁶⁰⁵ („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”⁶⁰⁶. 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, przywołuje 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 wariant relacji antropomorfizacji do narracji i fokalizacji. 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

⁶⁰³ Ibidem.

⁶⁰⁴ M. Urai, *Podróżnik*, tłum. A. Topór.

⁶⁰⁵ M. Urai, *Reiziger*.

⁶⁰⁶ M. Urai, *Podróżnik*, tłum. A. Topór.

oddziałuje na zmianę antropomorfizacji w tłumaczeniu polskim. Niemniej w obliczu utworów analizowanych w poprzednich podrozdziałach zasadnym 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 wykazano powyżej, 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 w do motywu zwierzęcia w literaturze (w sposób dość ogólny, jako że niesporczak ukształtowanego historyczno-literackiego toposu nie posiada). Przy tym Urai igra z tymże motywem, wykorzystując zwierzę, które w historii literatury nie ma znaczących konotacji, a przez to nie wywołą takich samych skojarzeń intertekstualnych, jak chociażby pies w kosmosie. I jest to zabieg zdecydowanie świadomy, świadczący między innymi o ironicznym charakterze opowiadania.

O ile, jak wykazałem powyżej, sama narracja wskazuje na pewien aspekt antropomorfizowania postaci zwierzęcej, tak 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 „suchość” 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.

Niemniej fakt, iż antropomorfizacja jednak wystąpiła, może wskazywać przykładowo na to, że ta jest rzeczywiście 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 jest zaś przede wszystkim związany z retoryką języka, w zbliżony sposób, jak czyni to chociażby E. Meijer, której powieść omówiona została w poprzednim rozdziale. Z tą jednak różnicą, iż u Meijer rzeczywiście

obserwujemy skierowanie przekazu utworu na działania proekologiczne, prozwierzęce (zgodnie z badaniami z zakresu zoopoetyki). U 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 doбором 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 czytelnik 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 na odbiorcę utworu, z potrzeby poetyki (hybrydowego) gatunku staje się antropomorficzny.

5.5. Uwagi

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 staje 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 zoopoetycznej, 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 dokładnie 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 wdrożyć, 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.

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

Niniejszy rozdział zawiera najwięcej przykładów omawianej strategii. Wynika to przede wszystkim z faktu, iż składa się ona z największej liczby wariantów antropomorfizacji. Stąd też koniecznym jest naturalnie bardziej szczegółowe opisanie każdego z nich. Podobnie jak w poprzednich rozdziałach analizie podlegają utwory z XIX, XX i XXI wieku, z tą jednak różnicą, iż liczba reprezentowanych gatunków i nurtów jest zdecydowanie większa niż w przypadku pozostałych strategii. Stąd można 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.

6.1. Multatuli, *Idee 261*

Utworem otwierającym rozważania teoretyczne – najstarszym w niniejszym rozdziale – jest krótki aforyzm Multatuliego *Idee 261* (*Idea 261*) z 1862, przetłumaczony na język polski przez M. Posner-Garfeinową w 1903⁶⁰⁷. Dzieło pochodzi ze zbioru aforyzmów i esejów *Ideeën* (*Idee*)⁶⁰⁸. W tym samym przekładzie polskim pod wspólnym tytułem *Życie na wyżynach* ukazała się także *Idea 483* (której Multatuli nadał taki właśnie podtytuł – *Het leven in de hoogvlakte*), zawierająca parafrazę fabuły *Idei 261* (z innym zakończeniem). Antropomorfizacja tam opisana, o której więcej dalej w niniejszym rozdziale, zbieżna jest z tą w *Idei 261*⁶⁰⁹. Jak wynika z analizy J. Kocha, *Idea 261* była też najczęściej wydawanym aforyzmem Mutatulego w języku polskim⁶¹⁰.

Uwagę przykuwa akurat ten tekst ze względu na wykorzystanie zwierzęcych postaci antropomorficznych, które w jedynie swobodny sposób odnoszą się do zwierząt

⁶⁰⁷ Multatuli, *Życie na wyżynach*, w: *Wybór pism*, tłum. M. Posner-Garfeinowa, Warszawa 1903, str. 234-236.

⁶⁰⁸ Multatuli, *Ideen I*, red. G.L. Funke, Amsterdam 1879, str. 163, 164.

⁶⁰⁹ Multatuli, *Życie na wyżynach*, str. 234-236.

⁶¹⁰ J. Koch, *Multatuli (1820-1887) w Polsce. Próba historycznoliterackiej analizy przebiegu recepcji na przełomie XIX i XX wieku*, Wrocław 2000, str. 228.

obserwowanych w przyrodzie. Fabuła przedstawia losy dwóch motyli⁶¹¹. Jeden z owadów-braci próbuje przekonać drugiego, iż piękny widok na kwiaty (oraz na różne istoty) z góry jest bardziej wartościowy niż miód na dole (co niezgodne jest z etologią rzeczywistych motyli). Dla pierwszej z nich bowiem sama możliwość podziwiania wszystkiego i wszystkich z oddalenia była wartością większą niż pożywienie. Motyl leciał wyżej, czerpiąc przyjemność z widoków, aż w końcu padł bez sił na ziemię, gdzie zmiążdżył go osioł.

Inną wersję utworu prezentuje *Idea 483*, która w polskim wyborze przekładów dokonanych przez M. Posner-Garfeinową jest zestawiona pod z *Ideą 261*. Scena wydaje się zgoła podobna do tej we wcześniejszym aforyzmie – jeden z motyli wzlatuje ku niebu w poszukiwaniu miodu. Inne są jednak jego motywacje. Boi się bowiem rozdeptania przez osła. Pozostałe motyle, mimo jego argumentacji, nie chcą z nim lecieć, bojąc się utracić zebrany już na ziemi miód. Sam latał więc wysoko, gdzie rzeczywiście znajdował piękniejsze kwiaty. Nie pozostawił jednak całkowicie braci – nadal próbował ich ostrzegać przed niebezpieczeństwami drogi, przy której latały⁶¹². Pod kątem antropomorfizacji postacie zwierzęce reprezentują dokładnie te same typy, co w *Idei 261*. Obserwujemy też te same strategie antropomorfizacji, o czy, więcej dalej.

Przedstawiony mikroświat jest nadzwyczaj przejrzysty. W odróżnieniu od postaci zwierzęcych z bajek i eposów, czyli głównie dużych ssaków oraz ptaków, uwaga zostaje przekierowana na owady. Komunikacja zachodzi jedynie między motylami – osioł reprezentujący ssaki pozostaje niemy i względnie bierny (choć z pewnością jest aktorem w definicji Bal⁶¹³ – zabija motyla). Multatuli oddziela tym samym świat insektów od reszty przyrody. Niemniej bohaterowie nadal realizują konwencję zgoła bajkową – porozumiewają się w sposób ten sam, co ludzie, choć ich zwierzęce ciała nie są nienazwanymi maskami, lecz reprezentują rzeczywistą formę owada. Tak jak prawdziwe motyle – latają, spadają, odżywiają się nektarem. Nie przeszkadza to oczywiście we wprowadzeniu antropomorficznego języka ludzkiego: czytelnik odkrywa myśli i postawy owadów, zaś realność ich zachowań i wyglądu ma na celu utrzymanie dobrowolnego zawieszenia niewiary na czas lektury.

⁶¹¹ W utworze w języku niderlandzkim motyle przedstawiane są jako postacie żeńskie (siostry), natomiast w przekładzie polskim jako męskie (bracia). Aby zachować spójność z analizami prowadzonymi w poprzednich podrozdziałach przyjmuję terminologię zgodną z tłumaczeniem polskim.

⁶¹² Multatuli, *Życie na wyżynach*, str. 236, 237.

⁶¹³ M. Bal, *Narratologia*, str. 202.

Choć w kreacji postaci Multatuli korzysta z konwencji bajkowych, tak zakończenie historii jest co najmniej szokujące. Nagłe uśmiercenie bohaterki przez osła stanowi niezaprzeczalnie element jednocześnie komiczny i tragiczny, co oddala utwór od klasycznej bajki, diachronicznie przywodząc na myśl raczej baśń postmodernistyczną czy antybajkę, wykorzystującą stereotypowy motyw bezmyślnego osła⁶¹⁴. Wprowadzenie tego elementu ma za zadanie wskazać, iż utwór nie jest przeznaczony dla czytelnika młodszego. Drastyczna śmierć, a także przesłanie związane z życiem artysty przestrzegający przed marzycielstwem oraz zaślepieniem (postawa motyla) stanowią komentarz społeczny, którego młodszy czytelnik może nie zrozumieć, tym bardziej w momencie, gdy literatura dla dzieci zaczyna podlegać postępującemu uproszczeniu⁶¹⁵. Odlatującego motyla należy postrzegać jako artystę, dla którego cielesność oraz „przyziemne” potrzeby nie stanowią ani wartości, ani zmartwienia. Oddala się od grupy, aby realizować inne cele – w jego perspektywie: wyższe. W tym wypadku można nawet założyć, iż jest to wątek autobiograficzny, gdyż Multatuli realizował podobne postawy względem społeczeństwa mieszczańskiego Niderlandów, postrzegając samego siebie jako osamotnionego geniusza⁶¹⁶. Ciekawe przy tym, że przesłanie *Idei 483* będzie całkiem odwrotne – motyl zasadnie odlatuje od reszty, chroni się w ten sposób przed niebezpieczeństwami przyziemnej doczesności.

Spoglądając na utwór pod kątem narratologicznym wskazać można tylko jednego narratora – NZ – głos stojący poza wydarzeniami, którego dalszych cech nie poznajemy. Niemniej opisy NZ w pierwszej części fabuły przerywane są przez niemalże dramatyczne dialogi motyli bez wprowadzenia ich przez NZ. Tworzy to iluzję oderwania realiów narracji od rozmów prowadzonych przez postacie zwierzęce, co Bał opisuje jako nienarracyjne teksty włączone⁶¹⁷. W efekcie powstaje odczucie, jakoby prowadzone były dwie oddzielne narracje. W momencie, gdy bracia motyla-bohatera opisują (znowu wymianą zdań między sobą) jego upadek, można swobodnie mówić o NP2 (motyla, który nie wzleciał) i NP3 (pozostałych motyli), ze względu na fakt, iż to one opisują *de facto* wydarzenia, a nie NZ.

⁶¹⁴ W. Kostecka, *Baśń postmodernistyczna: przeobrażenia gatunku*, Warszawa 2014, str. 123-130.

⁶¹⁵ V. Joosen, *Tussen traditie en vernieuwing Sprookjes, mythen en andere volksverhalen*, w: *Een land van waan en wijs. Geschiedenis van de Nederlandse jeugdliteratuur*, red. R. Ghesquiere, V. Joosen i H. van Lierop, Amsterdam/Antwerpen: Atlas Contact 2016, str. 90.

⁶¹⁶ J. Koch, *W obronie Jawańczyków. Multatuli (Eduard Douwes Dekker, 1820-1887)*, w: *Widzę rzeki szerokie... Z dziejów literatury niderlandzkiej XIX i XX wieku*, red. J. Koch i P. Oczko, Poznań: Biblioteka Werkwinkel 2018, str. 177-186.

⁶¹⁷ M. Bał, *Narratologia*, str. 65.

Motyle w trakcie rozmowy mają dostęp jedynie do swojej własnej focalizacji (FP1 – motyl lecący wysoko, FP2 – pierwszy rozmówca, FP3 – bracia motyli), za każdym razem jest ona także percypowalna. Możemy także wskazać ich typ antropomorfizacji. Jak zostało powiedziane wcześniej, niejednokrotnie wskazywana jest ich zwierzęca cielesność, natomiast zachowania są zarówno ludzkie (zdolność mowy, rozumowanie, odczuwanie wrażeń estetycznych), jak i zwierzęce (podążanie za instynktami). Wyraźnie zatem mamy do czynienia z typem ZC. Poziomy narracji, na których motyle ukazują zarówno swoją antropomorfizację, jak i narrację zwierzęcą (dialogi), wykorzystują zawsze NPFP, czyli warianty antropomorfizacji $\delta\Delta$. Zostaje zachowana równowaga między ludzkimi i zwierzęcymi aspektami antropomorficznej postaci zwierzęcej. Jest to także antropomorfizacja charakterystyczna dla utworów typu *exemplum* – możliwe staje się ukazanie postaw zwierzęcych jako nauki dla człowieka. Forma staje się o tyle bardziej przystępna, iż wykorzystanie maski zwierzęcej do odegrania ról i relacji ludzkich oddala świat człowieka od czytelnika, aby ten samodzielnie mógł dotrzeć do przesłania za pośrednictwem symboliki zwierzęcej.

Głównym narratorem utworu pozostaje nadal NZ, który ma dostęp do dwóch typów focalizacji: FZ (jego własnej) oraz FP1. Focalizacja motyla widoczna jest w szczególności we fragmencie: „O, kochani bracia, gdybyście wiedzieli jaka to rozkosz ogarnąć wszystko okiem!”⁶¹⁸. Motyl podziwia obiekt, do którego dociera na wyższych odległościach, jednak nie mówi o tym samodzielnie (występuje mowa zależna). O jego doznaniach dowiadujemy się dlatego, że NZ korzysta z niepercypowalnej focalizacji zwierzęcej. W tym konkretnym przypadku mówimy zatem o wariacie $\gamma\Delta$ (typ ZC przedstawiony z przez NZ z FP), który będzie charakteryzował się obiektywizacją antropomorficznej postaci zwierzęcej. Ta w efekcie staje się bardziej wiarygodna (co również jest konieczne dla realizacji moralizatorskiego charakteru utworu). Obiektywna narracja NZ skupia się przede wszystkim na uczłowieczeniu zwierzęcia przez pokazanie jego myśli w formie języka ludzkiego, dzięki czemu motyl zdaje się mniej zwierzęciem, a bardziej człowiekiem. Z pomocą takiej perspektywy narracyjnej czytelnik łatwiej utożsamia się z bohaterem, jego problemami i konsekwencjami, które ponosi – oddaleniem od społeczeństwa, a także śmiertelną porażką (tylko w *Idei* 261). Śmiało można założyć, iż to właśnie ten fragment jest kontrapunktem narracyjnym, przez który współodczuwamy wydarzenia i uczymy się od (lub za pomocą) literackiego zwierzęcia.

⁶¹⁸ Multatuli, *Życie na wyżynach*, str. 234.

W pozostałych momentach, gdy występuje poziom narracji NZFZ, również zachodzi obiektywizacja wydarzeń. Te jednak wydają się ginać w momencie, gdy wprowadzana zostaje fokalizacja którejkolwiek z postaci, gdyż zdaje się ona być o wiele bardziej intrygująca dla czytelnika. Niemniej obecność NZFZ sprawia, iż FP motyli nie zostaje odebrana jako całkowicie nierealna. Głos zewnętrzny stanowi „kotwicę”, dzięki której wydarzenia zdają się o wiele bardziej rzeczywiste, a przez to możliwe jest współodczuwanie wydarzeń i wyciągnięcie morału. Wariant $\gamma\Gamma$ (typ ZC przedstawiony przez NZFZ) funkcjonuje zatem jako wyraźne tło dla wariantu $\gamma\Delta$ (wyjaśnionego powyżej). Wariant $\gamma\Delta$ jest bowiem o tyle wiarygodny, o ile wydarzenia tak przedstawione mają bardziej realne (obiektywne) tło w postaci przedstawiania innych wydarzeń z poziomu $\gamma\Gamma$. Co ważne, obydwa warianty nie ingerują w typ antropomorfizacji, dzięki czemu w gatunkach o większym jak i mniejszym natężeniu elementów fantastycznych zawieszenie niewiary nie zostaje przełamane.

Choć postaci zewnętrznie rzeczywiście ukazane są jako zwierzęta, najprawdopodobniej nie spełniają one warunków analizy w nurcie zoopoetyki. Relatywnie mało uwagi poświęca się zwierzęcemu *umweltowi*, nie istnieje także relacja człowieka ze zwierzęciem. Motyle stanowią przede wszystkim symboliczne znaki semiotyczne, odnoszące czytelnika do konkretnych skojarzeń zbudowanych w ramach tradycji literackiej.

6.2. 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 rozprawy nie były zwierzęta,

lecz (przykładowo) subiektywny podmiot, doskonałą ilustracją tego zjawiska byłaby liryka grupy Tachtig, o której więcej dalej 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 Eedena⁶¹⁹, wyrastająca z tradycji symbolicznej. Utwór został opublikowany w języku polskim w 1904 w przekładzie F.L. Lubodzieckiej jako *Mały Janek*⁶²⁰. W 1913 ukazała się także adaptacja polskiego tłumaczenia w wydaniu J. Mortkowicza⁶²¹, zaś przed przekładem Lubodzieckiej, jak wynika z analizy J. Kocha, w 1904 publikowano w rozdziałach w gazecie „Naprzód. Organ Polskiej Partii Socjalno-Demokratycznej” jeszcze inne tłumaczenie tego dzieła bez podania tłumacza⁶²². W analizie wykorzystany zostanie utwór w języku niderlandzkim, który w wybranych aspektach skontrastowany zostanie z przekładem polskim Lubodzieckiej.

Choć liczne publikacje, jak na przykład historia literatury niderlandzkiej XIX wieku *Alles is taal geworden* W. van den Berga i P. Coutteniera, podkreślają związek *Małego Janka* z kwestiami przyrodniczymi⁶²³, 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* W. van Zyla w języku afrikaans z 1995 roku⁶²⁴. 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 ludzkiego⁶²⁵. Bardziej typową interpretacją utworu w recepcji niderlandzkiej jest postrzeganie losów tytułowego Janka jako zawoalowanej

⁶¹⁹ F. van Eeden, *De Kleine Johannes*, Den Haag 1892.

⁶²⁰ F. van Eeden, *Mały Janek*, Warszawa 1904.

⁶²¹ J. Koch, *Między 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, str. 439.

⁶²² Ibidem.

⁶²³ W. van den Berg, P. Couttenier, *Alles is taal geworden*, str. 610, 611.

⁶²⁴ W. van Zyl, *'n Groene in De Nieuwe Gids, Frederik van Eeden, De kleine Johannes en die ekologisme*, „Literator” 16 (1995) z. 2, str. 123-136.

O Van Eedenie wspomina także I. Hoving (przywoływana w rozdziale 2. niniejszej rozprawy), poruszając przede wszystkim kwestię jego zaangażowania w działalność publiczną. Nie odnosi się jednak przy tym do *Małego Janka*. I. Hoving, *On the Absence of Nature*, str. 168-170.

⁶²⁵ W. van Zyl, *'n Groene in De Nieuwe Gids, Frederik van Eeden, De kleine Johannes en die ekologisme*, str. 123-126.

biografii Van Eedena, również poszukującego odpowiedzi na pytanie o naturę człowieka⁶²⁶.

Van Eeden był aktywnym członkiem grupy Tachtig (Ruch lat 80. XIX wieku)⁶²⁷. Założeniem tegoż 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 Eedena⁶²⁸. Idea ta, jak wskazuje Dąbrówka, wyrasta z drugiej fali romantyzmu angielskiego. Pismem manifestującym te wartości był *De Nieuwe Gids* (*Nowy Przewodnik*)⁶²⁹, w którym van Eeden publikował recenzje, eseje oraz twórczość poetycką. Tam też po raz pierwszy w roku 1885 ukazał się *Mały Janek* (dwa lata później wydany także w formie książki)⁶³⁰.

Choć kluczowym elementem symbolizmu niderlandzkiego grupy Tachtig było zerwanie z wcześniej istniejącymi tradycjami literackimi⁶³¹, *Mały Janek* wyłamuje się z tejże 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 dziecka, 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 Niderlandach, w szczególności w XX wieku, zostały zasymilowane z innymi nurtów i gatunków literackich 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 docelowej niż ten sam utwór w języku wyjściowym w związku z dopasowaniem tegoż do wymogów i oczekiwań

⁶²⁶ 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).

⁶²⁷ W. van den Berg, P. Couttenier, *Alles is taal geworden*, str. 14, 15.

⁶²⁸ A. Dąbrówka, *Słownik pisarzy niderlandzkiego obszaru kulturowego*, str. 258.

⁶²⁹ W. van den Berg, P. Couttenier. *Alles is taal geworden*, str. 16, 37.

⁶³⁰ A. Dąbrówka, *Słownik pisarzy niderlandzkiego obszaru kulturowego*, str. 258.

⁶³¹ Ibidem.

czytelników⁶³². Zjawisko jest niemalże identyczne, z tym że przesunięcie ma miejsce nie w przestrzeni (kultura-kultura/język-język), lecz w czasie.

Przed analizą zwierząt należy zwrócić także 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 finalnie nie 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 postaci.

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 mrówkami⁶³³ czy odwiedziny w szkole świerszczy⁶³⁴. 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.

⁶³² I.B. Kalla, *De mier op hoge hakken Toon Tellegen en Anne Provoost in Polen*, „Literatuur Zonder Leeftijd” 24 (2010), str. 61-63.

⁶³³ F. van Eeden, *De Kleine Johannes*, str. 48-58.

⁶³⁴ Ibidem, str. 14-16.

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. Przedstawie cię przy najbliższej sposobności. Pani Kostusia, którą wśród swego szukania spotykają, pyta: – Czy mnie szukacie? – Odpowiadają zazwyczaj: O nie, wcale 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 śmierci⁶³⁵.

Oraz dalej, gdy Janek kontynuuje dyskusję 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 Janka⁶³⁶.

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.

⁶³⁵ F. van Eeden, *Mały Janek*, str. 100.

⁶³⁶ Ibidem, str. 102.

W drugiej zaś części, z której pochodzą powyższe cytaty, konfrontuje się z postawą, w której to zwierzęta (a zatem i cała przyroda) stanowią jedynie materiały i przedmioty badawcze świata, zdominowanego przez „mierzalną” 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 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 wątłe 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 nierozumnym bydłem? Mieliśmy zostać ludźmi, ludźmi! rozumiesz? A jeżeli nie masz dość siły po temu, to cię pozostawię samemu sobie. Sam sobie szukaj!⁶³⁷

Janek i doktor Cyfra prezentują skrajnie różne postawy względem świata przyrody. Dla chłopca naturalnym odruchem jest empatyczna pomoc stworzeniu, ochrona życia wszelakiego. 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 gryzonia stanowi akt nie tylko przeciwko utylitarnemu

⁶³⁷ Ibidem, str. 106, 107.

korzystaniu z przyrody, ale także bohaterską chęć ratowania kogoś bliskiego. W passusie wyraźnie pojawia się także wątek stawiania się człowiekiem. Akt ten dla Cyfry oznacza przyjęcie postawy pozbawionego sentymentów naukowca, co sprzeczne jest z troskliwą postawą 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 zwierząt⁶³⁸, odbiorca zmuszony zostaje do wyobrażania sobie tychże antropomorficznych postaci zwierzęcych właśnie jako zwierzęta, nawet jeżeli pomijane są typowo zwierzęce aspekty ich zachowań. Taka kreacja zwierząt wymaga utwierdzenia czytelnika w ich pozornej realności, 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 mógł uczestniczyć w świecie zwierząt. Zwierzęta w tym wypadku nie ulegają zupełnie żadnej zmianie – to chłopiec musi się dostosować do ich świata, nie zaś odwrotnie. Podobnie jak w średniowiecznym eposie o Karolu i Elegastie⁶³⁹ to człowiek poznaje mowę zwierząt, dzięki czemu ten staje się pośrednikiem językowym między światem fauny a, *de facto*, narratorem i czytelnikiem.

Mimo to świat zwierząt zdaje się mieć wiele zbieżnych elementów społecznych ze światem ludzkim. Zabieg ten ma cel dwojaki. M.in. antropomorfizuje zwierzęta, przedstawiając je jako bliższe człowiekowi. Widzimy to na przykładzie poniższego przykładu ze szkoły świerszczy (która posłuży jako przykład także w dalszej części analizy utworu): „Kto źle skok zrobił, ten musiał stać za karę na grzybie”⁶⁴⁰. 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

⁶³⁸ 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 fokalizację tego zwierzęcia. F. van Eeden, *Mały Janek*, str. 19, 20.

⁶³⁹ B.A., *Karel ende Elegast*, red. Instituut voor Nederlandse Lexicologie, Den Haag/Antwerpen 1998, 766-780.

⁶⁴⁰ F. van Eeden, *Mały Janek*, str. 19.

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 Cyfry⁶⁴¹, oraz w scenach, gdy świerszcze opowiadają o niszczących świat zwierząt ludziach lub gdy zwierzęta atakują piknik organizowany przez ludzi⁶⁴². Drugim zaś celem jest nawiązanie do konwencji bajki kierowanej do czytelnika młodszego w ramie współczesnej van Eedenowi. *Mały Janek* igra bowiem nie tylko z tradycją bajki zwierzęcej obecnej w wiekach poprzednich, lecz także (*ex post*) z literaturą dziecięcą i młodzieżową w ogóle (choćby ze wspomnianą 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 fantastycznych⁶⁴³. 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 przez chociażby 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 mieszczanina-filistra, względem przyrody – zwłaszcza podczas ataku zwierząt na piknik⁶⁴⁴), 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

⁶⁴¹ F. van Eeden, *De Kleine Johannes. Deel 1*, str. 132.

⁶⁴² Ibidem, str. 13-16. F. van Eeden, *Mały Janek*, str. 50, 51.

⁶⁴³ B.A., *Jeugdliteratuur*, w: *Algemeen letterkundig lexicon*, DBNL 2012, https://www.dbnl.org/tekst/dela012alge01_01/dela012alge01_01_00899.php (dostęp: 24.07.2021).

⁶⁴⁴ F. van Eeden, *Mały Janek*, str. 50, 51.

Chrystusem⁶⁴⁵. Ogród, w którym mieszka Janek oraz obecny w nim bezimienny ojciec, mogą być natomiast odczytane jako metafory Rajskiego Ogrodu oraz Boga⁶⁴⁶. Podróż, którą odbywa chłopiec (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 księgi 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, nie utożsamiającym się z Chrystusem.

W powiastce pojawia się m.in. kilka kotów, jednak aspekt antropomorficzny widoczny jest w przypadku tylko jednego z nich – kota Simona, który mieszkał wraz z Jankiem, jego ojcem oraz psem Presto przed wyruszeniem chłopca w podróż, i który to również obecny był z ojcem Janka aż do samego końca. Simon pozornie przedstawiany jest jako typowy kot. Znajdujemy bardzo wiele odniesień co do jego zachowania czy wyglądu – krzyżuje łapy w trakcie wygrzewa się na słońcu, rozkłada się w cieple itd.⁶⁴⁷. Jest zdecydowanie spokojny i opanowany. Niezależnie od fokalizacji przedstawiany zostaje całkowicie jako zwierzę, przez co początkowo czytelnik nie rozpatruje Simona jako zwierzęcia antropomorficznego. Co więcej, wspomnianie 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 sposób⁶⁴⁸. 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

⁶⁴⁵ F. van Eeden, *De Kleine Johannes, Deel 1*, str. 185-192

⁶⁴⁶ W tłumaczeniu polskim miejsce to dosłownie nazywane jest „Rajem”, co odpowiada niderlandzkiemu oryginałowi: „paradijs”. Zapis wielką literą w wersji polskiej wynika najpewniej z kwestii odytorskich – od tego wyrazu rozpoczyna się nowe zdanie. F. van Eeden, *Mały Janek*, str. 10. Oraz F. van Eeden, *De Kleine Johannes, Deel 1*, str. 2.

⁶⁴⁷ F. van Eeden, *De Kleine Johannes, Deel 1*, str. 3, 4, 46, 47.

⁶⁴⁸ Ibidem.

dominującym natężeniu roli NZ. Czytelnik zawieszając niewiarę na czas lektury wierzy zatem, iż Simon rzeczywiście jest zwykłym, nieantropomorficznym kotem.

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 mądrości⁶⁴⁹. Czytamy (w narracji NZFZ): „[...] i widać było, że sam jest mocno przeświadczony o własnej wielkości i rozumie”⁶⁵⁰, a także (w wypowiedzi FP Janka):

Simonowi nie zależy na tym, czy go kocham lub nie. On kocha jedynie handlarke ryb i to tylko wtedy, gdy jest głodny. Mnie się zdaje, że Simon nie musi być zwykłym kotem. A tobie jak się zdaje, Powojku?⁶⁵¹

Z jednej strony kocia duma oraz niezależność to cechy potocznie wiązane z tym zwierzęciem⁶⁵². 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 *Podróży powietrznej* 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 fabuły i świata. Od czytelnika wymaga się

⁶⁴⁹ Ibidem, str. 3, 4.

⁶⁵⁰ F. van Eeden, *Mały Janek*, str. 10,11.

⁶⁵¹ Ibidem, str. 37.

⁶⁵² E. Aerts, *Felix als huisdier of ondie? - De relatie tussen mens en kat in middeleeuwen en nieuwe tijd*, „Tijdschrift voor Geschiedenis” 125 (2012), str. 489.

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?”⁶⁵³

We fragmencie tym jasno widać, iż NZFZ, obiektywna instancja narracyjna, przedstawia nam myśli kota (w formie prefokalizacji). Jest to jednak jedyny moment, gdy myśli Simona zostają tak ukazane, choć opis NZFZ sugeruje, iż te były typową 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 przez to, iż stanowi to jedynie precedens, dalek 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”⁶⁵⁴. Odpowiedź Powojka nie zostaje przez niego rozwinięta, co sprawia, że kwestia Simona okazuje się jeszcze trudniejsza do rozwikłania ze względu na animizm postaci zwierzęcej. O wyjątkowości kota Simona utwierdzić 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 sobie zadba⁶⁵⁵. O ile bowiem psem należy się zaopiekować jako zwierzęciem bliskim człowiekowi, tak w kreacji kota (w fokalizacji 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 zwierzęciem, lecz był niegdyś człowiekiem⁶⁵⁶. Ta interesująca uwaga także w tym miejscu nie została niestety rozwinięta i nie wiemy, czy oznacza to, że

⁶⁵³ F. van Eeden, *Mały Janek*, str. 11.

⁶⁵⁴ Ibidem, str. 37.

⁶⁵⁵ Ibidem, str. 6.

⁶⁵⁶ Ibidem, str. 38.

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. Obydwa 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 znak (symbol) śmierci⁶⁵⁷, 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 rzeczzone zwłoki oraz swoje otoczenie po prostu jak codzienność, z obojętnością szukając ciepła lub odsuwając się od oziębającego się ciała. Jest w tym pełni zwierzęcy, ale i symbolicznie tajemniczy, w pewnym stopniu także mroczny. Z pewnością można to powiązać ze wspomnianym wcześniej wyłączeniem Simona z modlitw Janka – kot stoi niejako poza światem ludzi i zwierząt. Jest omenem, symbolem łączenia metafizycznych światów życia i śmierci⁶⁵⁸. 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 Simon nadal pozostaje postacią⁶⁵⁹. 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 od kota. Eksploruje znaną symbolikę, odnosi się względem swej fizyczności i etologii do kota obserwowanego przez nauki przyrodnicze. Jako postać nie jest psychologicznie pogłębiony, 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 odróżnia go chociażby ludzka przeszłość oraz pewne cechy antropomorficzne odnajdywane w nim przez Janka i

⁶⁵⁷ W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, str. 306.

⁶⁵⁸ E. Aerts, *Felix als huisdier of ondie?*, str. 502.

⁶⁵⁹ M. Bal, *Narratologia*, str. 130, 131.

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.

Przejdźmy dalej do kolejnego przykładu – antropomorficznych 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 kółko⁶⁶⁰. W przypadku tej sceny obserwujemy narrację NZFZ (jako że nie mamy jasno wskazane, iż focalizacja wynika od jakiejś postaci), co przy antropomorfizacji ZC prowadzi do wariantu $\gamma\Gamma$, czyli wiarygodnego przedstawienia antropomorficznych zwierząt jako niepodważalnego elementu świata przedstawionego. Dzięki temu także spostrzeżenia focalizatorów-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 Powojka⁶⁶¹. Choć nie mamy jasno wskazane, iż focalizacja 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 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 $\gamma\Delta$, który również zostanie szerzej opisany w kolejnym rozdziale. 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 focalizatora-postaci, jednak czytelnik ma pewność, iż antropomorficzność tak opisana stanowi integralną część świata przedstawionego.

⁶⁶⁰ F. van Eeden, *De Kleine Johannes, Deel 1*, str. 22.

⁶⁶¹ Ibidem, str. 35, 36.

W scenie tej obserwujemy także intrygujący element defamiaryzujący. Narrator wskazuje bowiem: „[...] myszka pokazała zęby, jakby się uśmiechała”⁶⁶². Cieleśność zwierzęcia nie pozwala mu rzeczywiście wykonać całkowicie antropomorficznego uśmiechu. Narrator nie mówi bowiem, iż zwierzę się uśmiechnęło, tylko wykonało ruch (pyszcza), który przypominał uśmiech, ale nim nie jest. Być może świadczy to tylko o tym, że uśmiech 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 aby 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 niderlandzkimi czasownikami nie muszą być konieczne antropomorfizujące. Wracając do sceny z tańcem, czytamy, że myszy i żaby „[...] skakały wysoko na tylnych łapach” (tłum. D.O.)⁶⁶³, a szczur „[...] obracał się tak szaleńczo [...]”⁶⁶⁴, 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 w kółko tak zawzięcie [...]”⁶⁶⁵. 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 realizm (obiektywizm) sceny NZFZ (przedstawionym jako przytoczenie onomatopieicznego

⁶⁶² „[...] het muisje liet de tandjes zien alsof het lachte”. Ibidem, str. 35.

⁶⁶³ „[...] sprongen hoog op hun achterste pooten [...]”. Ibidem, str. 22.

⁶⁶⁴ „[...] draaide zoo woest [...]”. Ibidem.

⁶⁶⁵ F. van Eeden, *Mały Janek*, str. 25.

dźwięku świerszczy)⁶⁶⁶. Po zakończeniu dialogu następuje powrót do NZFZ, obiektywizującego wydarzenia, a zatem potwierdzający to, co było realizowane przez focalizację 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 focalizacjami 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 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 obraz owada obserwujemy także w przypadku mrówek. Te również zdecydowanie reprezentują typ ZC, a antropomorfizacja przejawia się w ramach przedstawienia ich focalizacji (opowiadają historie swoich podbojów nad innymi mrówkami) dzięki zdolności mowy. Ważne jest przy tym, iż podobnie jak świerszcze wykazują także zachowania społeczne zbliżone kulturze ludzkiej. O ile u tych pierwszych była to zgoła pokojowa szkoła, tak u mrówek obserwujemy stereotypowe nawiązanie do ich waleczności i zaangażowania w pracę na rzecz kolonii, doprowadzające do

⁶⁶⁶ F. van Eeden, *De Kleine Johannes, Deel 1*, str. 14-16.

prowadzenia wojen z innymi grupami mrówek, czy atakują piknik wraz z innymi owadami⁶⁶⁷.

Prócz świerszczy w utworze można spotkać także inne owady i robaki, m.in. glisty, 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 wzorcami⁶⁶⁸. Pozornie podobny realizm zostaje zachowany także w przypadku innych zwierząt, np. królika, gdy ten postrzegany jest przez dr. Cyfrę jako przedmiot badań⁶⁶⁹. Należy mieć jednak w pamięci, iż (najprawdopodobniej) ten sam królik rozmawiał także wcześniej z Jankiem⁶⁷⁰. 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, a wszelkie zachowania lub postawy imitujące ludzi prowadzą do efektu defamiliaryzacji. Pod kątem narratologicznym widzimy podobną zależność, jak we wcześniej analizowanych utworach w rozdziale 5. 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

⁶⁶⁷ Ibidem, str. 48-52, 56.

⁶⁶⁸ Ibidem, str. 144-149.

⁶⁶⁹ Ibidem, str. 16.

⁶⁷⁰ Ibidem, str. 16-18.

spójny pod kątem światotwórstwa, gdyż elementy nadnaturalne są obserwowalne przez więcej niż jednego bohatera.

Zastosowanie metodologii zoopoetycznej jest w szczególności możliwe względem tych zwierząt, które są antropomorfizowane w podobny sposób, co 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, iż ich analizy nie przyniosłyby prawdopodobnie satysfakcjonujących rezultatów. Owady 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, nieznane mu dotąd spojrzenie na otaczającą go przyrodę. Również w kontakcie z ludźmi o innych, skrajnych poglądach (np. dr 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.

6.3. Godfried Bomans, *Erik of het klein insectenboek*

Duże podobieństwo do *Małego Janka* w kontekście literatury niderlandzkiej wykazuje powieść *Erik of het klein insectenboek* (*Erik lub książka o insektach*) Godfrieda Bomansa z 1941⁶⁷¹. Utwór Bomansa inspirowany jest pisanymi przez niego w wieku młodzieńczym opowiadaniem o antropomorficznych insektach. Te zaś opowieści wynikały z jego ogromnego zainteresowania owadami, co, *nomen omen*, łączy się także z treścią *Małego Janka*, w którym postaci owadów odgrywają znaczącą rolę w

⁶⁷¹ G. Bomans, *Erik of het klein insectenboek*, Utrecht/Antwerpen 1963.

przedstawieniu perspektywy zwierzęcej. Nie bez przyczyny, bowiem J. Linders wskazuje, iż *Erik* może być swobodnie odczytany jako adaptacja i/lub parodia *Małego Janka*⁶⁷². Podobnie bowiem jak w powieści z poprzedniego wieku głównym bohaterem okazuje się być chłopiec, który tym razem w trakcie bezsennej nocy wyrusza w podróż do wnętrza obrazu. Tam zaś zostaje pomniejszony i tuła się po świecie owadów, robaków i mniejszych gryzoni. Inaczej jednak niż u van Eedena owady na obrazie zdają się nie wiedzieć, kim jest człowiek, traktując tytułowego Erika po prostu jako obcego obserwatora należącego do (w zależności od sytuacji) różnej z owadziach kast.

W recepcji polskiej o utworze tym wspomina m.in. A. Dąbrówka w *Słowniku*, opisując dzieło jako najbardziej znane Bomansa. Podkreśla przy tym udział zwierząt jako symboli, nie podejmując zagadnienia ich antropomorfizacji⁶⁷³. Ani J. Bel, ani H. Brems nie analizują utworu w omówieniach historii literatury niderlandzkiej. Brems umieszcza jedynie krótką informację, iż utwór ten uzyskał przedruk w roku 1951⁶⁷⁴. Jednym z niewielu opracowań, które *Erikowi* poświęca szczególną uwagę, jest strukturalistyczno-semiotyczna analiza P. Claesa *Erik van Godfried Bomans*⁶⁷⁵. Badacz skupia się w niej przede wszystkim na ustaleniu języka stosowanego przez narratorów i fokalizatorów fabuły, wskazując na najważniejsze cechy charakterystyczne utworu pod tym kątem. Co ciekawe, w nawiązaniu jeszcze do kategoryzacji dzieła, Claes wpisuje *Erika* w krąg bajki ezopowej. Jego zdaniem wskazują na to wyraźny morał na końcu fabuły oraz przedstawienie postaci zwierzęcych jako reprezentantów cech ludzkich (antropomorfizacja)⁶⁷⁶. Popieram tutaj rozpoznanie cech wspólnych *Małego Janka* z bajką ezopową, jednak mając na uwadze ustalenia historyczno-literackie z rozdziału 3. Niniejszej rozprawy zwracam także uwagę na silne związki tego utworu z nurtem powiastki filozoficznej, do czego również odwoływać będę się w trakcie analizy.

Podróż Erika różni się znacznie od wędrówek przedstawionych w (fantastycznych) powieściach podróżniczych Paapego czy Bilderdijka. Czytelnik od początku zdaje sobie sprawę, iż jego wędrówka jest całkowicie fantastyczna. Nie występuje żaden zabieg racjonalizujący fantastyczności obcego świata. Wszystko, co poznaje Erik, jest dla niego nowe i często niezrozumiałe. Zgodnie z konwencją powieści

⁶⁷² J. Linders, *Kennis maakt macht maar in een mierenhoop doe je daar weinig mee. Enige opmerkingen over Erik of het klein insectenboek* (1941), „Literatuur zonder leeftijd” 8 (1994), str. 50.

⁶⁷³ A. Dąbrówka, *Słownik pisarzy niderlandzkiego obszaru kulturowego*, str. 54.

⁶⁷⁴ H. Brems, *Altijd weer vogels die nesten beginnen*, str. 198.

⁶⁷⁵ P. Claes, *Erik van Godfried Bomans*, „Streven” 25, 1971-1972.

⁶⁷⁶ Ibidem, str. 179.

młodzieżowej dziecięcego bohatera nie zadziwia odmienność jedynie struktur społecznych, zachowań czy zwyczajów ze świata owadów, różnych od tych ludzkich. Podobnie jak w *Małym Janku* narrator przedstawia realistyczne elementy świata dziecka oraz (nierzadko obcego i niezrozumiałego) świata dorosłych. Przygody chłopca mają zaś cel przede wszystkim dydaktyczny, ukazujący pewne zasady moralne, którymi chłopiec byłby w stanie posługiwać się w trakcie dorastania.

Niemniej nie można całkowicie porzucić wspomnianej uwagi o potencjalnym parodystycznym charakterze *Erika*. Rzeczywiście bowiem podróż, którą odbywa chłopiec, choć często zawiera wydarzenia mu zagrażające i wywołujące napięcie u czytelnika, w praktyce nie może skończyć się negatywnie, a to za sprawą fantastycznego charakteru świata owadów. Z perspektywy człowieka bowiem świat ten zdaje się błahy, mały i pozbawiony zagrożeń – nawet jeżeli sprowadzony do tych samych rozmiarów mikrokosmosu, co w wymiarze ludzkim. To konotacja, która związana jest właśnie z postacią zwierzęcą, a konkretniej – z owadem. O ile bowiem czytelnik kojarzy większość zwierząt antropomorficznych w utworach literackich w tradycji historyczno-literackiej z aspektem satyrycznym, tak względem postaci-owadów, które w praktyce stanowią oddzielne pole badawcze, te konotacje są nieco inne. Podobną zmianę rozmiaru bohatera widzimy w *Alicji w Krainie Czarów*, dzięki której bohaterka mogła odbyć rozmowę z myszą⁶⁷⁷. Czytelnik ma z pewnością odmienne doświadczenia i jest w stanie prędzej zrozumieć zwierzęta reprezentujące (przede wszystkim) ssaki, w dalszej mierze także ptaki i gady choćby przez bardziej zbliżoną etologię i anatomię⁶⁷⁸.

Inaczej jest jednak z owadami, które pod kątem biologicznym są na tyle różne od człowieka, iż z trudem jest on w stanie utożsamić się z owadzią postacią antropomorficzną⁶⁷⁹ – w podobny z resztą sposób, co w przypadku wspomnianego w podrozdziale 1.3 Gregora Samsy z *Przemiany* Kafki, stającego się teriantropomorficznym, budzącym obrzydzenie owadem. Stąd też nawet sama próba stworzenia takiej postaci (ze strony autora), a dalej próba empatycznego współodczuwania owadowi (ze strony czytelnika) jest niemal niemożliwa, zaś jeżeli następuje, to zawieszenie niewiary nie pozwala w pełni zaakceptować i zrozumieć

⁶⁷⁷ C. Lewis, *Alicja w Krainie Czasów*, tłum. A. Marianowicz, Kraków 2021, str. 39-41.

⁶⁷⁸ W. Małecki et al., *Human Minds and Animal Stories. How Narratives Make Us Care About Other Species*, New York/London 2019, str. 117-119.

⁶⁷⁹ N. Coutts, *Portraits of the Nonhuman: Visualizations of the Malevolent Insect*, w: *Insect Poetics*, red. Eric C. Brown, Minneapolis: University of Minnesota Press London 2006, str. 299.

owadziej postaci. Jeżeli owady z trudem funkcjonują jako wiarygodna postać, względem której człowiek czuje empatię, antropomorfizacja implementowana w wypadku postaci-owadów będzie wywoływała przede wszystkim właśnie efekt humorystyczny jako coś, co nie powinno mieć miejsca, coś, co należałoby traktować z „przymrużeniem oka” lub z – drugiej strony – jako coś wywołującego niepokój i przerażenie w obawie przed nieznanym. Oczywiście czytelnik będzie odczuwał większą sympatię do tych owadów, z którymi ma on pozytywne skojarzenia (nie tylko w tradycji literackiej). Stworzenia powszechnie konotowane w niderlandzkim kręgu kulturowym (mrówki, biedronki, pszczoły itd.) jako przyjazne będą odbierane w sposób zdecydowanie bardziej pozytywny, niż te kojarzone z (symbolicznymi) cechami złymi lub szkodliwymi (pajaki, ślimaki itd.). Niemniej sam proces antropomorfizowania postaci zwierzęcej pod kątem narracyjnym przebiega w ten sam sposób – niezależnie od gatunku owada czy liczności grupy.

Co ważne, jako iż Bomans wykorzystuje w konstrukcji utworu konwencje literatury młodzieżowej – krótkie rozdziały, prosty język z dużą liczbą czasowników dynamizujących przebieg akcji – pozostaje mało przestrzeni na myśli postaci. Wszystkie monologi czy dialogi przeprowadzone są rzeczywiście w formie rozmów, a jedyne nieartykułowane myśli pochodzą od bohatera ludzkiego – Erika⁶⁸⁰. Narracja prowadzona jest przez bliżej nieokreślonego narratora NZ, którego na podstawie rozwiązania fabuły możemy utożsamić chociażby z jaźnią Erika, podsuwającą mu senne marzenia. Znajdujemy względem tego wiele poszlak. Najważniejszą z nich jest fakt, iż choć NZ przedstawia fokalizacje różnych postaci, w tym postaci zwierzęcych, to zawsze ta fokalizacja jest percypowalna. Jedyne w przypadku Erika NZ ma dostęp do FP niepercypowalnej – jego myśli, spostrzeżeń i emocji. Teorię tę potwierdza także fakt, iż wszystkie opisywane zdarzenia, przytaczane informacje ze świata przyrody, a także elementy kultury ludzkiej (np. grana u os piosenka) są potencjalnie znane Erikowi ze szkoły lub domu. Jaźń (NZ) przedstawia Erikowi wyłącznie te elementy ze świata poza snem, z którymi chłopiec miał okazję się zapoznać. Stąd też często są one absurdalne lub informacje na ich temat są błędne. Powołując się na badanie wspomniane badanie Claesa, widać to także po języku, jakiego używa Erik: jest on pełen wykrzykników, świat opisywany jest z pełnym zachwytem. To zaś stoi w kontraście do języka owadów. Niektóre ich wypowiedzi zbudowane są według Claesa inaczej pod kątem logicznym, są

⁶⁸⁰ G. Bomans, *Erik of het klein insectenboek*.

często tautologiami dopasowanymi poznawczo do owada (jego budowy, etologii itd.) jako punktu wyjścia do przedstawianego jego oczami świata. Efektem tego jest zaburzenie funkcji referencyjnej. Przez to obydwie opisy są w pewien sposób realistyczne – czytelnik widzi spójność języka stosowanego przez postać z jej cechami charakterystycznymi, spodziewa się lub nawet oczekuje od niej korzystania z konkretnych dyskursów⁶⁸¹.

Pojawiają się także fragmenty, w których opowieści antropomorficznych owadów można postrzegać jako narrację typu NP (czy, jak określilibyśmy za teorią Genette’a, to metadiegetyczny narrator homodiegetyczny). Przywołują wtedy moralizujące opowieści ze swojej przeszłości lub przygody swoich przyjaciół, aby zobrazować Erikowi zasady rządzące zwierzęcym światem lub przekazać chłopcu jakąś naukę. Jako przykłady można podać historię świetlika o innym owadzie⁶⁸² lub opowieść chrząszcza dotyczącą jego brata⁶⁸³. Dochodzi do podobnego walidowania realiów istot antropomorficznych, co choćby w przypadku *Reize door het aapenland* Paapeggo. Co więcej, często w utworze pojawiają się fabularyzowane wierszyki lub piosenki przytaczane najczęściej przez Janka, ale także przez owady, m.in. przez te żywiące się szczątkami⁶⁸⁴. W każdej z tych sytuacji focalizacja należy do jakiejś postaci, czasem także do postaci nie będącej jednocześnie narratorem.

Bez wątplenia wskazuje to na kluczowe kwestie w kreacji postaci zwierzęcych i świata przedstawionego. Nawiązując do zakończenia fabuły, z której wynika, iż po opuszczeniu obrazu Erik nie będzie mógł już do niego wrócić, a co więcej, cała podróż była prawdopodobnie onirycznym majakiem, antropomorficzne postacie nie miały prawa ujawniać swoich myśli w inny sposób, niż przez rozmowy z chłopcem. Jeżeli były tylko przejawem nocnej mary, wypełniały jedynie swoje funkcje w świecie przedstawionym: były pomocnikami, złoczyńcami, królami lub zwykłymi mieszkańcami. Ich obraz nie musiał zostać pogłębiony. Obecność postaci-owadów nie służyła ani chwaleńiu świata przyrody (zwierzę – symbol natury kontrastującej ze światem człowieka), ani też przedstawieniu reprezentantów powieści psychologicznej (zwierzę jako „maska” dla człowieka). Wydaje się zatem, że owady znajdują się pomiędzy tymi dwoma aspektami,

⁶⁸¹ P. Claes, *Erik van Godfried Bomans*, str. 800, 801.

⁶⁸² G. Bomans, *Erik of het klein insectenboek*, str. 106.

⁶⁸³ Ibidem, str. 113.

⁶⁸⁴ Ibidem, str. 56, 57, 117, 118, 125, 126, 141.

co zbieżne jest ze zwierzętami świata bajek, a o czym wspominał także Claes⁶⁸⁵. Te są bowiem zarówno uosobieniem niedostępnego pozornie świata przyrody, z drugiej zaś strony reprezentują pojedyncze cechy charakteru lub postawy (a nie pełny profil istoty jako osoby). Z tą natomiast różnicą, iż postać-owad, aby podkreślić swoją odmiennność od ssaka czy ptaka, w zachowaniach i wyglądzie przejawia cechy owadzie, tym bardziej budując aspekt humorystyczny utworu.

Postacie-owady nie muszą posiadać pogłębionego profilu psychologicznego także chociażby z tej przyczyny, iż jeżeli *Erik* wykorzystuje konwencje powieści młodzieżowej, tak blisko związanej z bajką zwierzęcą, również czytelnik modelowy przedstawiony przez ramy gatunkowe nie będzie tego wymagał. Rozwinięcie tej kwestii było zupełnie zbędne, a mogłoby jedynie zaszkodzić utrzymaniu humorystycznego charakteru dzieła.

Pod względem antropomorfizacji owady są z pewnością reprezentantami typu ZC. Ich ciało jest całkowicie zwierzęce. Na tyle, że momentami NZ wskazuje, że ich zachowania są „jakby” („alsof”) ludzkie, ale nie mogą być w pełni takie ze względu na odmienną budowę ciała⁶⁸⁶. Co ważne, w związku z jednorodnością przedstawiania postaci zwierzęcych – ich wygląd zawsze jest zgodny z wiedzą przyrodniczą Erika – przy przedstawianiu kolejnych postaci owadzych tego samego gatunku pomija się opis wyglądu zewnętrznego. Pokrywa się to z zasadą ekonomii środków charakterystyczną dla utworów bajkowych. Z drugiej jednak strony na pewno porozumiewają się ludzką mową, a zatem i myślą w podobny sposób, co ludzie (choć na drugi z tych elementów nie mamy bezpośrednich dowodów ze strony NZ). Co zaś najważniejsze, ich zachowania oraz struktury społeczne przypominają w dużym stopniu życie ludzi, a nie życie owadów. Można to tłumaczyć oczywiście onirycznym charakterem świata przedstawionego zależnego od wiedzy chłopca w wieku wczesnoszkolnym. Stąd też owady nie gromadzą się w dużych grupach jednogatunkowych, ale żyją w społecznościach wielogatunkowych, zakładają rodziny, nadają sobie imiona, określają normy oraz hierarchię społeczną⁶⁸⁷.

Odczytując zatem te postacie jako reprezentantów antropomorfizacji typu ZC, ponownie mamy do czynienia z wariantami narracji $\gamma\Gamma$, gdy opowieść przedstawiana jest z perspektywy NZ, oraz $\gamma\Delta$, gdy przedstawiane są spostrzeżenia i przemyślenia Erika.

⁶⁸⁵ P. Claes, *Erik van Godfried Bomans*, str. 179.

⁶⁸⁶ G. Bomans, *Erik of het klein insectenboek*, str. 37.

⁶⁸⁷ Ibidem, str. 39, 42, 53-55, 60, 61, 70, 71, 77 i inne.

Wariant $\gamma\Gamma$ ugruntowuje elementy świata przedstawionego, które czytelnik powinien przyjąć jako prawdę, system wartości i praw obowiązujących w realiach danego świata przedstawionego. Dzięki temu focalizacja w wariancie $\gamma\Delta$ odbierana jest (kontrastując z modelem $\gamma\Gamma$) nie jako obiektywnie właściwe postrzeganie postaci zwierzęcych, lecz jako interpretacja świata przedstawionego przez chłopca, który może go zrozumieć jedynie na tyle, na ile pozwala mu jego dziecięcy umysł. W przypadku narracji różnych postaci, w tym postaci zwierzęcych, spotykamy wariant $\delta\Delta$. Narracje lub utwory liryczne przedstawiane przez różnych NPFP nie muszą być wiarygodne i często inne postacie właśnie tak je postrzegają – nie jako realne wydarzenia, lecz jako bajkowe *exempla*.

Intryguje przy tym fakt, iż w fabule pojawia się jedno zwierzę, które jest całkowicie pozbawione antropomorfizacji. Gdy Erik odbywa wizytę u owadów pod ziemią, następuje niespodziewane nadejście kreta. Nie ma jednak wzmianki narzucającej tej postaci cechy antropomorficzne. Zamiast tego z perspektywy owadów opis katastrofy wywołanej przez kreta wydaje się zbliżony to katastrofalnego wydarzenia, kataklizmu. Podobnie również jak w przypadku *Małego Janka* nie obserwuję w tym utworze możliwości zastosowania analizy w nurcie ekokrytyki (w tym zoopoetyki i zookrytyki) ze względu na zbyt znaczne odejście postaci owadów od świata przyrody na rzecz antropomorfizacji z wyłączeniem właśnie postaci kreta, który pozostaje całkowicie zwierzęcy, pozbawiony antropomorfizacji.

6.4. Albert Helman, *Mijn aap lacht*

W poprzednim rozdziale analizowałem jeden z utworów Alberta Helmana *Mijn aap schreit*. Nie jest to jednak jedyne jego dzieło związane z postacią antropomorficznej małpy. W 1953 Helman opublikował powieść, która zresztą samym tytułem nawiązuje do poprzedniego opowiadania. Jako najważniejsze badania traktujące na temat tego utworu należy wskazać artykuł M. van Kempena *De creatieve contestatie van een gladde aap* *Mijn aap lacht van Albert Helman* z 1995⁶⁸⁸, artykuł S. Jensen *Ecce simius! Over Mijn aap schreit van Albert Helman* z 2000⁶⁸⁹ (uzupełniony i przedrukowany w rozprawie doktorskiej *Waarom vrouwen van apen houden: een liefdesgeschiedenis in cultuur en*

⁶⁸⁸ M. van Kempen, *De creatieve contestatie van een gladde aap. Mijn aap lacht van Albert Helman*, „Oso” 14 (1995), str. 8-21.

⁶⁸⁹ S. Jensen, *Ecce simius! Over "Mijn aap schreit" van Albert Helman*, „Nederlandse Letterkunde” 5 (2000), str. 62-85.

wetenschap w 2002⁶⁹⁰) oraz monografia W. Rutgersa, *De brug van Paramaribo naar Willemstad. Nederlands-Caribische en Caribisch-Nederlandse literatuur 1945-2005* z 2007⁶⁹¹. Natomiast jeśli chodzi o analizy popularnonaukowe, o obydwu utworach wspomina m.in. wielokrotnie przywoływany już M. Looij⁶⁹². We wstępie przestrzegam także, iż niniejsza analiza jest bardziej obszerna od niektórych prowadzonych w rozprawie badań przede wszystkim ze względu na wielość ścieżek interpretacji utworu. Zredukowanie prezentowanych tutaj wątków interpretacyjnych mogłoby skutkować poczuciem niedosytu we wnioskowaniu, którego chcę uniknąć.

W *Mijn aap lacht* (*Moja małpa się śmieje*)⁶⁹³ perspektywa narracyjna jest jednak zupełnie inna od tej w *Mijn aap schreit* (*Moja małpa płacze*). We wstępie zostajemy poinformowani przez nieokreślonego NZ1, który ostrzega czytelnika, że dalsza część fabuły przedstawiana jest przez małpę (NP1), nazywaną później przez ludzi „Hanoematem” (imię jednego z bogów z mitologii hinduskiej⁶⁹⁴). Parafrazując w tej kwestii NZ1, przedstawia on małpę jako głupią i lekceważącą, tak pozbawioną wszelkiej ludzkiej miłości i szacunku, krótko mówiąc, bestialską⁶⁹⁵. Ostrzeżenie NZ1 z resztą ma zdecydowanie charakter ironiczny: „Dobry obywatelu, odłóż tę książkę! (tłum. D.O.)⁶⁹⁶. Dalej zaś we wstępie czytelnikowi zostają przedstawione kontrowersyjne cechy małpy (w perspektywie tegoż NZ1): dzikość i zwierzęcość, które mają kontrastować z niderlandzkim mieszczańinem, czytelnikiem modelowym⁶⁹⁷. NZ1 podkreśla przy tym, iż utworów należy czytać na wspak, niczym świat w krzywym zwierciadle:

[...] czytaj więc, jakbyś nie czytał. Pojmuje wszystko na odwrót, dokładnie na opak, niż zostało to przedstawione⁶⁹⁸. (tłum. D.O.)

⁶⁹⁰ S.E. Jensen, *Waarom vrouwen van apen houden: een liefdesgeschiedenis in cultuur en wetenschap*, Maastricht 2002.

⁶⁹¹ W. Rutgers, *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.

⁶⁹² M. Looij, *Van fabeldier tot weekend beest*, str. 133-137.

⁶⁹³ A. Helman, *Mijn aap lacht*, Amsterdam 1991.

⁶⁹⁴ M. van Kempen, *De creatieve contestatie van een gladde aap. Mijn aap lacht van Albert Helman*, str. 9.

⁶⁹⁵ „[...] dom en oneerbiedig, zo gespeend van elke mensenliefde en consideratie, kortom, zo beestachtig.” A. Helman, *Mijn aap lacht*, str. 7.

⁶⁹⁶ „Brave burger, leg dit boek weg!” Ibidem.

⁶⁹⁷ Za U. Eco. U. Eco, *Sześć przechadzek po świecie fikcji*, tłum. J. Jarniewicz, Kraków 1996, str. 13.

⁶⁹⁸ „lees dan alsof ge toch niet leest, en versta alles averechts, juist andersom als het gezegd wordt.” A. Helman, *Mijn aap lacht*, str. 7.

Komentarz ten w oczywisty sposób ponownie ma nakierować czytelnika na odczytanie utworu jako ironicznej gry, w której prawdziwy sens jest odwrotnością tego, co zostało powiedziane. Odbiorca powinien być gotów na to, iż przedstawiona fabuła – a przynajmniej jej powierzchowna warstwa – koniecznie wymaga uważnej lektury, w ramach której czytelnik zostaje wystawiony na próbę, czy zaakceptuje tak odwrócony świat. W efekcie zaś całe dzieło staje się niczym innym jak satyryczną (małpią) grą z oczekiwaniami. Wspomina o tym m.in. van Kempen, wskazując, iż taka formuła wstępu jest grą z formułą powieści realistycznej, podważającą oczekiwania czytelnika na wielu płaszczyznach⁶⁹⁹.

Kolejne rozdziały skupiają się na przedstawieniu losów małpy, będącej NP1. Fabuła podzielona zostaje edytorsko na trzy części. Każdy z tych segmentów nosi znaczący tytuł: *Wolność* (*Vrijheid*), *Podobieństwo* (*Gelijkheid*)⁷⁰⁰ i *Braterstwo* (*Broederschap*). Odpowiadają one różnym etapom postrzegania świata (i samego siebie) przez małpę⁷⁰¹. Najpierw następuje jej uwolnienie ze społeczności wyłącznie zwierzęcej, następnie stopniowe nabieranie cech ludzkich, póki nie czuje jedności z człowiekiem i wyższości nad innymi małpami. Ważne jest, aby już na tym etapie uszczegółowić kilka kwestii. Losy tejże małpy, jak zostanie to przedstawione w analizie, przypominają przyspieszony proces ewolucji, dzięki któremu ta staje się coraz bardziej ludzka. W związku z tym ciężko jest też nazwać tę postać jednoznacznie małpą czy człowiekiem. Bardzo szybko dostrzegamy zachodzące w niej zmiany, przez co czytelnik ma wrażenie obcowania już nie tylko ze zwierzęciem (nadal też nie z człowiekiem), lecz z formą hybrydy, pewnego rodzaju humanoida czy małpoluda. Co ważne, już w pierwszym rozdziale, wchodzącym w skład segmentu *Wolność*, widzimy sugestię, iż NP2 (małpa) ma być (lub będzie) człowiekiem:

Żyłem inaczej, lepiej, gorzej, bardziej lub mniej wolny. Ciężko to ocenić.

Inaczej – bo z ogonem⁷⁰². (tłum. D.O.)

⁶⁹⁹ M. van Kempen, *De creatieve contestatie van een gladde aap*, str. 9, 10.

⁷⁰⁰ *Gelijkheid* można też alternatywnie tłumaczyć jako „Równość”.

⁷⁰¹ W tym możliwa jest interpretacja tego elementu redakcyjnego jako ironiczna parafraza hasła Rewolucji Francuskiej „wolność, równość i braterstwo”.

⁷⁰² „Ik leefde anders, beter, slechter, vrijer en onvrijer, 't is niet af te meten. Anders - met een staart.” A. Helman, *Mijn aap* lacht, str. 8.

To jeden z pierwszych sygnałów, który zaburza nam jasne odczytanie sytuacji narracyjnej w utworze. Jak zostanie dalej pokazane w analizie, a jak wynika z zakończenia utworu, prawdopodobnym jest, iż NZ1 i NP1 są tą samą instancją narracyjną na różnych etapach przemiany tej samej istoty. Jako że nie zostaje to jednak powiedziane wprost, czytelnik ma równe prawo traktować NZ1 i NP1 jako zupełnie oddzielne byty. W trakcie analizy będę prezentował obydwa założenia, dla każdego z nich wskazując na ewentualne różnice w interpretacji aspektu antropomorfizacji postaci zwierzęcej.

Małpa (NP1) opisuje najpierw swoją podróż przez las, odwiedzając różne inne gatunki naczelnych⁷⁰³. Później trafia do społeczności ludzkiej, w której, jak twierdzi, uczy się języka ludzi (tylko jeśli chodzi o jego rozumienie – a i nie w każdym wypadku pojmuje elementy kultury wpływające na język lub wcześniej niesłyszane słowa, nie potrafi przy tym nadal mówić)⁷⁰⁴. Ostatni segment jest historią powrotu do lasu, podczas której próbuje podporządkować sobie inne gatunki małp, przyswajając za długoletnim „wychowaniem” w społeczności ludzkiej ciągły rozwój jako sens istnienia⁷⁰⁵. Na końcu zaś następuje subtelna zmiana narratora, który jedynie odnosi się do swojej wcześniejszej formy istnienia, prawdopodobnie właśnie małpiego stadium bytu NZ1⁷⁰⁶. Nie mamy pewności, czy opisaną tam przemianę możemy jednoznacznie określić reinkarnacją. Nie ma bowiem jasno mowy o wędrowce duszy, a samo pojęcie „reinkarnacji” nie tłumaczy w pełni tego, jaka zmiana zachodzi między NP1 i NZ1. Być może stanowi to jedynie metaforę, odnoszącą się do przewrotnego wstępu, sugerującego odwrotną lekturę tekstu utworu.

Tak opisana fabuła jest podróżą, metaforą rozwoju człowieka jako potomka dawnych naczelnych. Helman łączy przy tym sugestywnie opisaną teorię darwinistyczną rozwoju człowieka (od małpy, przez kulturę, po walkę o władzę) z echami elementami aksjologii judeochrześcijańskiej. Należy zwrócić bowiem uwagę, że drzewem rodzinnym NP1 jest Drzewo Poznania (Boom der Kennis), od którego się oddala, aby poznawać resztę świata⁷⁰⁷. Co ciekawe – stanowi ono jedyne bezpieczne miejsce dla tej grupy małp, gdy w Księdze Rodzaju owoce z Drzewa Poznania Dobra i Zła stanowią obiekt człowiekowi zabroniony. Ważne przy tym, że nie ma żadnej instancji zewnętrznej, która

⁷⁰³ Ibidem, str. 11-71.

⁷⁰⁴ Ibidem, str. 73-223.

⁷⁰⁵ Ibidem, str. 225-277.

⁷⁰⁶ Ibidem, str. 275-277.

⁷⁰⁷ Ibidem, str. 13.

nadała temu drzewu taką nazwę. Wynika ona jedynie od małp. Fakt, że małpi narrator świadomie (a jeszcze przed wykształceniem zdolności korzystania z mowy ludzkiej) nazywa ten obiekt podkreśla aspekt antropomorficzny jego fokalizacji⁷⁰⁸. Wspomniane odejście małpy-narratora wywołane jest śmiercią jego dziecka oraz odejściem małpy-partnerki NP1 – Jalapin⁷⁰⁹. Co ciekawe, już w relacji z małpą Jalapin widać antropomorfizującą perspektywę NP1, zarzucającą samicy m.in. zazdrość⁷¹⁰.

Po odejściu NP1, wiedziony potrzebą poznania świata i rozwoju, spotyka różne grupy małp. Z każdą ze społeczności jest w stanie komunikować się bez najmniejszego trudu. Pomaga mu w tym, jak twierdzi, ogon – element wspólny dla wszystkich małp, w którym zawiera się małpia mądrość⁷¹¹. Względem zobrazowania ich komunikacji pomocne będą dwa cytaty, obydwie z perspektywy narracyjnej NP1FP1 (antropomorficznej małpy):

Porykiwania, chichoty i zgrzytanie zębami były po prostu wyrazem uczuć, które przychodziły tak nagle i niekontrolowanie, jakby same próbowały się ze mnie wyrwać. Natomiast żeby przekazać jakąś myśl czy szlachetne uczucie, mieliśmy na szczęście o wiele lepsze rozwiązanie. Tak, śmiem twierdzić, że tak, pod tym względem znacznie wyprzedzaliśmy człowieka⁷¹². (tłum. D.O.)

[...] drogą antenę, którą mamy: nasz ogon. Za pomocą tego środka rozmawiamy i komunikujemy się ze sobą w sposób duchowy⁷¹³. (tłum. D.O.)

Te dwa cytaty stanowią przyczynek do zoosemiotycznej lektury utworu. NP1FP1 jasno przedstawia czytelnikowi, w jaki sposób małpy komunikują się ze sobą: werbalnie z

⁷⁰⁸ Ibidem.

⁷⁰⁹ Ibidem, str. 40.

⁷¹⁰ Ibidem, dst. 39.

⁷¹¹ Ibidem, str. 16, 17, 67.

⁷¹² „Het grommen, giechelen en tandenknarsen gaf slechts uiting aan gevoelens die zo plotseling en onbeheerst in je opkwamen, dat ze als het ware door je lichaam heen naar buiten braken. Maar om wat veeleer een gedachte of een nobele aandoening genoemd zou mogen worden, te kunnen mededelen, hadden wij gelukkig een veel beter middel; ja, ik durf wel te zeggen dat wij hierin zeer veel vóór hadden op de mens.” Ibidem, str. 16.

⁷¹³ „[...] kostbare antenne die we hebben: onze staart. Met dit communicatiemiddel spreken en verkeren wij op geestelijke wijze met elkaar.” Ibidem, str. 17.

użyciem różnego rodzaju stereotypowo zwierzęcych dźwięków, oraz niewerbalnie, przede wszystkim z pomocą ogona. Przy czym zauważamy, iż małpa wyraźnie twierdzi, iż znane jej środki przekazywania informacji są o wiele bardziej wydajne niż te stosowane przez człowieka. Są prostsze, nie wykluczające (każda z małp rodzi się już z organami niezbędnymi do pełni komunikacji, nie są zależne od technologii, a przez brak języka ludzkiego nie są też zdolne do kłamstwa). Co ciekawe, NP1 porównuje ogon do anteny. Stanowi to jasny dowód na to, iż rozumie on, w jaki sposób działa to urządzenie, a nie tylko operuje jego nazwą. Ale i dalej – podkreśla, że komunikacja z pomocą ogona odbywa się na poziomie duchowym. Fakt, iż odnosi się tutaj nie do płaszczyzny stricte biologicznej, lecz do wartości przypisywanych człowiekowi (rozumności) potwierdza antropomorfizację wszystkich małp przez NP1FP1. Narrator ten zatem już od początku fabuły wykazuje wiedzę wykraczającą poza tę, którą przypisalibyśmy „zwyczajnej” małpie. Od początku zresztą małpy przedstawiane są jako gatunek myślący, posługujący się systemem znaków:

Nazwy, które nadajemy rzeczom, są tylko dla nas. Jak niesłyszalna muzyka, która na zawsze zostaje z nimi związana⁷¹⁴.

Język zastosowany w cytacie jest nie tylko bardzo poetycki, ale wyraża także myśl, która ma zdecydowanie filozoficzne znaczenie. Małpy nie sprowadzają języka jedynie do roli narzędzia służącego komunikacji i opisanie rzeczywistości. Stosują go do rozmyślenia nad naturą tejże rzeczywistości, co świadczy o ich znacznym stopniu rozwoju intelektualnego i duchowego. Jest to jednocześnie charakterystyczny, aforystyczny styl pisarski Helmana.

Motyw komunikacji z pomocą ogona wydaje się podobny do tego prezentowanego w poprzednim utworze Helmana oraz we wcześniej analizowanej powieści *Reize door het Aapenland Paapego* (w rozdziale 3.). Tutaj jednak wartość ogona zostaje podkreślona tym bardziej, iż gdy przepędzony z osady ludzi i postrzelony w ogon małpi narrator traci w nim czucie, w zwierzęciu zachodzi rzeczywista zmiana. Przyjmuje wcześniej wspomnianą postawę dążenia do ciągłego rozwoju, skrupulanctwo i nadmierne

⁷¹⁴ „Voor onszelf alleen blijven de namen die wij aan de dingen geven, als onhoorbare muziek die eeuwig erbij hoort.” Ibidem.

skupienie na sobie⁷¹⁵. Żyjąc z ludźmi, NP1 podkreślał niejednokrotnie, iż człowiek choć człowiek ma prawie tę samą budowę fizyczną, co małpa, odróżnia się od niej przede wszystkim zdolnością do kłamstwa wykształconą właśnie przez mowę⁷¹⁶. O wyższości komunikacji z (bez kłamstw) z użyciem ogona dowiadujemy się tego także od mądrej małpy w jednej z jej wypowiedzi:

Zostaliśmy rzućni w istnienie, a nasze istnienie jest nieustannym eksperymentem, oscylacją między strachem a nadzieją. Przed upadkiem w niebyt ratuje nas tylko to, co najdziwniejsze: nasz ogon! Bo kto zgubi ogon, traci swoją indywidualność, a tym samym sens istnienia. Noś swój ogon z honorem i szacunkiem, aby zachować siebie⁷¹⁷. (tłum. D.O.)

Ponownie widzimy, iż ogon stanowi element dumy dla małp (który, jak wiemy z całości tekstu, NP1FP1 traci w części trzeciej na pewien czas władzę w ogonie). Staje się wyznacznikiem „małpkości” oddzielającym małpy od ludzi, co w perspektywie zwierząt stanowi zdecydowanie zaletę, przede wszystkim ze względu na lepsze (w perspektywie małp) zdolności komunikacji. Co więcej, dalej rozróżniając ludzkość od przyrody, małpy zdają się postrzegać ludzkość jako gatunek zdefiniowany przez cierpienie psychiczne („ból istnienia”):

A ludzkość to cierpienie, ciągły ból z ciemnej preegzystencji, płacz o szczęście ze smutku, udręka⁷¹⁸.

Małpi narrator uwypukla w ten sposób swoją mizantropię. Nie można jednak zapominać, iż ta ma charakter ironiczny, prześmiewczy – zgodnie z ostrzeżeniem NZ1 we

⁷¹⁵ Ibidem, str. 205.

⁷¹⁶ Ibidem, str. 75, 76.

⁷¹⁷ „Wij zijn geworpen in de existentie, en ons zijn is een voortdurend experiment, een slingering tussen vrees en hoop, waarbij wij enkel voor de val in het niet-zijn worden behoed door het meest eigene: onze staart! Want wie zijn staart verliest, verliest zijn eigenheid en zo de zin der existentie. Houd je staart in ere en aanzien, om jezelf te behouden.” Ibidem, str. 67.

⁷¹⁸ „En menselijkheid is smart; is voortgezette pijn uit duister vóór bestaan; is huilen om geluk uit verdriet; is lijden.” Ibidem, str. 274.

wstępie do fabuły. NP1FP1 stawia też w ten sposób pytanie o naturę człowieka, która w jego fokalizacji, jak widzimy, jest jedynie cierpieniem.

NP1 staje się istotą na tyle ludzką, że w dalszej części fabuły zaczyna postrzegać pawiany jako gorsze od siebie, istoty, które można przechytrzyć. A zwłaszcza takie, które „jakby” („alsof”) miały kulturę i prawa⁷¹⁹. Jeszcze w trakcie podróży FP1 segmentem pierwszej części poznaje różne społeczności (i gatunki) małp oraz ich kulturę (posiadają nazwy, potrafią się ze sobą porozumiewać, czasem wyznają jakieś elementy natury, np. księżyc; prowadzą wojny⁷²⁰), wtedy opisując je rzeczywiście jako kulturę (choć sam termin „kultura” w sposób literalny w utworze nie występuje), nie mając względem tego żadnych wątpliwości. To również stanowi wątek antropomorfizacji małp w perspektywie narracyjnej NP1. Czuł on jednak bliższy związek z innymi małpami ze swojego Drzewa. Van Kempen przyjmuje w swojej interpretacji, iż NP1 stanowi alter ego samego Helmana. Podróż zwierzęcego narratora i jego rozwój mają reprezentować migrację autora na Zachód, a następnie powrót do Surinamu. Wtedy też małpie społeczności w lesie należy rozumieć jako wspólnotę rodzimych mieszkańców Surinamu, zaś wioskę, w której małpa zostaje udomowiona, jako właśnie kulturę Zachodu. Narrator/Helman zmieniony pod jej wpływem nie jest w stanie myśleć już tak samo, jak małpy w lesie, a one także nie są w stanie w pełni zrozumieć jego przemiany⁷²¹. W interpretacji Jensen natomiast różne społeczności małp należy postrzegać jako różne grupy niewolników, przyjmując powieść jako alegorię neokolonialnego Surinamu⁷²².

Wyraźnie zaczyna oddzielać się zatem (przez życie z ludźmi) od świata zwierząt, pozostając jednak w zwierzęcym ciele. Doprowadza to nawet do momentu, gdy w finale powieści, na skraju (domniemanej) śmierci, sam NP1 zauważa, że nie należy już do żadnego ze światów, staje się małpoludem (hybrydą ludzko-małpią):

Pomyliłem czystość zwierząt z pychą człowieka i nie pojąłem, że szaleństwo panujące w domach, kościołach, na ulicach i w pałacach równoważy się tylko wzniosłą mądrością natury, gdzie pozostaje nietykalna. Śmiałem się z tego jak

⁷¹⁹ Ibidem, str. 264.

⁷²⁰ Ibidem, str. 43- 45, 52-58.

⁷²¹ ⁷²¹ M. van Kempen, *De creatieve contestatie van een gladde aap*, str. 11-15. A także: W. Rutgers, *Profeten in eigen land - twee maatschappelijke satires Albert Helman Cola Debrot*.

⁷²² S.E. Jensen, *Waarom vrouwen van apen houden: een liefdesgeschiedenis in cultuur en wetenschap*, str. 106.

ze wszystkiego, a teraz mogę się śmiać cały czas, bo stałem się człowiekiem.
Mogę śmiać się z cierpienia mądrego. Muszę⁷²³. (tłum. D.O.)

Jako samoświadoma, antropomorficzna istota zamknięta w ciele zwierzęcia, nie jest w stanie wrócić do życia w dziczy, ale też nie może zostać zaakceptowanym przez ludzi jako członek ich społeczności (mimo wielokrotnej pomocy). Wiele postaci (m.in. pastor czy ciocia Flopsy) podkreślają bowiem, iż małpa jest upadłym człowiekiem, diabłem w ciele zwierzęcia, symbolem potępienia:

Ale ciocia Flopsy przyłożyła palec do ust:

– Ciii. Nigdy nie wiesz, czy taka bestia cię nie rozumie. Mam na myśli diabła, który w nim mieszka⁷²⁴. (tłum. D.O.)

Niemniej w focalizacji małpy to ludzie częściej okazywali się niehumanitarni (także dla siebie nawzajem) – byli agresywni, nieczuli na cierpienie innych. Przykładowo:

Na szczęście, milcząc, w końcu udało mi się całkiem nieźle ich rozumieć, a może i im bardziej się to podobało, właśnie dlatego, że sądzili, że byłem prostakiem, w którym nie dzieje się nic więcej niż to, co im się wydawało z moich cichych krzyków i gwizdów, odważyli pokazać się przy mnie dokładnie takimi, jakimi byli naprawdę, a co rzadko robili wobec podobnych sobie, nawet w najbliższym towarzystwie. W ten sposób poznałem kłamstwa i oszustwa — podły rodzaj przebiegłości, często używany bez żadnego

⁷²³ „Ik heb de zuiverheid der dieren met de hybris van de mens verward en niet bijtijds begrepen dat de waanzin die in huizen, kerken, straten en paleizen woont, slechts opgewogen wordt door de verheven wijsheid der natuur; daar waar zij onaantastbaar blijft. Ik heb erom gelachen als om alles, en nu mag ik aldoor lachen, want ik ben een mens geworden. Ik mag lachen om de smart. Ik móet.” A. Helman, *Mijn aap* lacht, str. 275.

⁷²⁴ „Maar tante Flopsy hield haar vinger voor de mond: ‘Ssst. Je weet nooit of zo'n beest je niet verstaat. Ik bedoel: de duivel die in hem woont.’” Ibidem, str. 141, 142.

widocznego dla mnie celu, a jedynie w wyniku nieszczerego ludzkiego usposobienia⁷²⁵. (tłum. D.O.)

Stale mamy do czynienia z typem ZC – ewidentnie małpa ma ciało zwierzęcia, lecz umysł zdecydowanie przedstawia natężenie cech ludzkich, nie wykluczając przy tym obecności etologii zwierzęcej (zwłaszcza przed poznaniem społeczności ludzkiej). Sam bohater podlega natomiast przeobrażeniom, w ramach których akceptuje postępującą antropomorfizację. Niemniej należy mieć na uwadze, że fabuła przedstawiona wypowiedziana jest już po poznaniu przez małpę języka – wydarzenia sprzed poznania tego narzędzia podlegają zatem również wtórnej antropomorfizacji przez (antropocentryczną) perspektywę antropomorficznej małpy (o czym więcej dalej).

W pierwszym segmencie (*Vrijheid*) antropomorfizacja ta jest koniecznym narzędziem, aby zwierzę mogło stać się narratorem – posiada zdolność porozumiewania się w języku ludzkim. W segmencie drugim zaś dowiadujemy się o przyswojeniu ludzkiej mowy przez małpę, co, wbrew pozorom, nie wpływa w zupełnie żadnym stopniu na sposób porozumiewania się NP1:

W moim długim uwięzieniu za kratami stopniowo nauczyłem się rozumieć większość ich języka, który przekazuje dziwne poruszenia ich wewnętrznej istoty jedynie za pomocą dźwięków połączonych z rzadkimi, niezdarnymi gestami. Nie mieli subtelniejszego sposobu porozumiewania się niż te dźwięki i kilka kolorowych bazgrołów, w które można było się długo wpatrywać, żeby mogli sobie wszystko opowiadać. Robili to regularnie, choć czasem ich gesty wskazywały na coś przeciwnego, zdradzając nieszczerłość, która była dla nich typowa⁷²⁶. (tłum. D.O.)

⁷²⁵ „Zelf gelukkig zwijgend, kon ik hen tenslotte heel best volgen, en misschien meer dan hun lief was, juist omdat zij meenden dat ik een onnozele bruut was, in wie niets anders omging dan hetgeen hun uit mijn kleine gilletjes en fluiten bleek, zodat zij zich in mijn tegenwoordigheid precies zo durfden tonen als zij in werkelijkheid waren, wat zij zelden, ook bij hun intiemste omgang, tegenover de eigen soortgenoten deden. Aldus leerde ik leugens en bedrog kennen - een gemene soort van list, vaak met geen enkel voor mij kennelijk doel aangewend, maar slechts een uitvloeisel van de onoprechte menselijke geaardheid.” Ibidem, str. 76.

⁷²⁶ „In mijn lange gevangenschap achter het traliewerk leerde ik geleidelijk aan het meeste van hun taal verstaan, die de vreemdsoortige roerselen van hun binnenste uitsluitend door geluiden overbrengt, gepaard met schaarse, onhandige gebaren. Geen subtielere wijze van mededeling dan met die geluiden en wat kleine

Raz jeszcze widzimy silny przejaw wyższości małpy nad człowiekiem (wątek mizantropii). NP2 stawia wyżej zdolności komunikacyjne małp nad wypracowanym przez człowieka językiem i pismem. Co jednak ważne, już w tym momencie następuje krytyka nie tyle tegoż języka, co istoty ludzkiej. Mowa u ludzkości staje się bowiem narzędziem, dzięki któremu można łatwiej kogoś zdradzić, o czym świadczy przede wszystkim ostatnie zdanie z powyższego cytatu. Jest to postawa, która wydaje się małpie obca, a nawet niezrozumiała. Przez to NP1 postrzega ludzi jako wyraźnie gorszych, mniej rozsądnych. Stanowi to oczywiście kolejny element satyryczny – w końcu w antropocentrycznej perspektywie czytelnika to małpa jako zwierzę powinna być nielogiczna i chaotyczna, nie zaś człowiek.

Ponownie założyć można, iż wytłumaczenie to było konieczne jedynie w celu ukazania myśli ludzi i ich rozmów w perspektywie FP1. Może to także stanowić dowód, iż NP1 i NZ1 są ze sobą powiązani mistyczną przemianą wspomnianą na końcu fabuły. Przedstawienie kontaktu i z ludźmi, i z innymi naczelnymi doprowadza rzeczywiście w segmencie trzecim do przeobrażenia NP1 jako istoty hybrydowej w swojej naturze, która dopiero wtedy ze względu na przyswojenie kultury ludzi i ich ideałów sprawia wrażenie istoty jeszcze bardziej ludzkiej, czego sam jest świadom. Przez to i korzystanie z języka ludzkiego wydaje się dla tego bohatera bardziej naturalnym środkiem narracyjnym:

Wiem tylko, że po nie wiem jak długiej przerwie, niezgłębionej nieobecności, wróciłem do tu i teraz jako człowiek wśród ludzi, któremu nic, co ludzkie, nie było obce. Wyrzutek wśród zwierząt, aż nazbyt ludzki⁷²⁷. (tłum. D.O.)

Małpa sama zauważa swoją przemianę. Widzi także reakcje innych zwierząt, od których się odróżnia. Zwierzęcy bohater na tym etapie, przechodząc przyspieszony proces ewolucji, staje się niemalże pełnym człowiekiem. Niemalże, ponieważ jego ciało nadal

kleurige krabsels waarnaar lang gestaad moest worden, hielden zij er op na, zodat zij elkander van alles wijs konden maken en dit dan ook geregeld deden, hoewel soms hun gebaren het tegengestelde verduidelijkten en de onoprechtheid verrieden, die hun in werkelijkheid eigen was.” Ibidem, str. 76.

⁷²⁷ „Ik weet alleen dat ik na een onkenlijk interval, een ondoorgrondelijk duistere afwezigheid, teruggekeerd ben in het hier-en-nu, als mens onder de mensen, aan wie niets wat menselijk is, onthouden werd. De uitgestotene der dieren, de al-te-menselijke.” Ibidem, str. 274.

pozostaje małpie, a przynajmniej nie otrzymujemy od NP1 żadnej informacji, aby było inaczej. Przeobrażenie małpoluda w człowieka zachodzi przede wszystkim w tym, jak tenże NP1FP1 postrzega samego siebie. Co ciekawe, na powyższym przykładzie zauważamy, iż przez tę przemianę małpa nie czuje przynależności do żadnej z grup. Nawet więcej – twierdzi, iż jest aż nazbyt ludzka. To sugeruje, iż w jego percepcji staje się istotą ponad człowiekiem: być może przez świadomość swojego zwierzęcego pochodzenia.

Zwracam także uwagę na aspekt focalizacji w utworze, który również jest skonstruowany bardzo intrygująco. Jak wynika z analizy fabuły, z pewnością ta w pierwszej części stanowi retrospekcję NP1 prowadzoną od momentu, gdy ten poznał ludzką mowę. Niemniej nadal problematycznym pozostaje jasne wskazanie, jaki związek ma NZ1 i NP1 – czy stanowią jeden byt, reinkarnowaną duszę, tę samą, lecz przemienioną istotę? W fabule nie znajdujemy jednoznacznych odpowiedzi na te pytania. Jedną ze wskazówek może być poniższy cytat:

Oto właśnie, nowi przyjaciele chodzący po ludzku w ubraniach, jest to, co pamiętam z mojej preegzystencji. Na próżno próbuję kopać dalej, próbując dotrzeć do życia, które musiało być wcześniej. Nic więcej nie pamiętam⁷²⁸.
(tłum. D.O.)

Nie wiemy niestety, co rzeczywiście zapoczątkowało i sfinalizowało przemianę NP1FP1, oraz czy rzeczywiście jest on tożsamy z NZ1FZ1. Pewni możemy być jedynie tego, iż w ramach narracji NP1 obserwujemy pewne przeobrażenie postaci zwierzęcej, która nie tylko staje się coraz bardziej antropomorficzna, ale także skutecznie antropomorfizuje inne postaci zwierzęce, przez co pogłębia swoją antropocentryczną focalizację. Powyższa wypowiedź sugeruje śmierć NP1 (w wyniku ataku innej małpy⁷²⁹), jednak (ponownie) nie jesteśmy w stanie jasno określić, czy jest to śmierć metaforyczna, czy rzeczywiście NP1FP1 mówiący te słowa porzuca zwierzęcą powłokę na rzecz całkowitego przemienienia w człowieka.

⁷²⁸ „Dit dan, nieuwe vrienden die op mensenvoeten wandelt met uw kleren aan, is wat ik mij nog van mijn vóórbestaan weet te herinneren. Vergeefs probeer ik verder te graven, naar een leven dat nog dáárvoor moet zijn geweest. Ik weet niets meer.” Ibidem.

⁷²⁹ Ibidem, str. 273, 274.

Fabula przedstawiona została niemal wyłącznie z perspektywy NP1, której język charakterystyczny jest dla człowieka, perspektywa zaś dla zarówno dla małpy, jak i właśnie człowieka. Wspominane są także inne fokalizacje, w których NP1 niepercypowalnie przedstawia myśli innych małp⁷³⁰, lub za pomocą mowy zależnej prezentuje postawy ludzi⁷³¹. Jak wspomniałem wyżej, prezentowanie myśli zwierząt również stanowi przejaw ich antropomorfizacji. Przykładowym wprawiającym czytelnika w zastanowienie fragmentem pod kątem narratologicznym jest rozmowa NP1 ze starą małpą (mędrce), która najpierw przedstawiona zostaje jako ukazanie jej niepercypowalnych myśli (NP1FP3-np), później zaś jako dialog między NP1 i FP3⁷³². Wprowadzenie niepercypowalnej komunikacji widzimy na przykładzie:

Rozpoczęła się między nami przeciągająca się, bezgłośna rozmowa, która, wyrażona językiem ludzi, brzmiałaby mniej więcej tak...”⁷³³ (tłum. D.O.)

Dalej następuje przytoczenie tejże rozmowy w formie dialogu z wykorzystaniem mowy zależnej. NP1FP1 będąc świadom, iż ludzki czytelnik nie rozumiejąc w pełni zawłości rozmowy niewerbalnej (aspekt zoosemiotyczny wspomniany na początku analizy niniejszego utworu), dokonuje tłumaczenia tych aspektów rozmowy, które są znaczące, a niepercypowalne. Można nawet powiedzieć, iż w ten sposób NP1FP1 dokonuje prefokalizacji tejże rozmowy, gdyż nadal pod kątem narratologii (w ujęciu Bal) jest jej fokalizatorem, ale dodatkowo pośredniczy w sposób oczywisty w przetłumaczeniu nieznanego czytelnikowi języka istniejącego w świecie przedstawionym jako integralna jego część. Przez to przystosowanie rozmowy do realiów antropocentrycznych małpa antropomorfizuje swojego rozmówcę (oraz samą siebie!).

Na początku podrozdziału wspomniałem, iż możliwe są dwie ścieżki interpretacyjne, wskazujące na ontologicznie różne rozumienie relacji NZ1 i NP1. Z powyższej analizy daje się odczytać moją skłonność do postrzegania tych dwóch instancji jako rozdzielnych – to zaś ze względu na brak jasnych dowodów na ich połączenie. Nie

⁷³⁰ Ibidem, str. 38, 62.

⁷³¹ Ibidem, str. 80.

⁷³² Ibidem, str. 62-67.

⁷³³ „Tussen ons begon heen en weer een lijjig en geluidloos gesprek, dat in menselijke bewoording overgebracht, ongeveer zou neerkomen op het volgende.” Ibidem, str. 66.

wykluczam jednoznacznie możliwości odczytania ich jako tego samego narratora, gdzie NZ1 w praktyce byłby NP1, który przeszedł pełną przemianę w człowieka, wprowadzającym czytelnika do swojej historii. Z pewnością argumentem przemawiającym za tą interpretacją jest chociażby fakt zasadności wprowadzania więcej niż jednego narratora-postaci do utworu o i tak widocznie subiektywnym charakterze narracji. Odczytanie NZ1 jako tożsamego z NP1 jedynie pogłębiłoby humorystyczny charakter utworu oraz słusznie nawiązałoby do zaproszenia NZ1, aby utwór odczytywani na opak. Jeśli początkiem fabuły jest koniec procesu narracyjnego (stworzenie w pełni ludzkiej małpy), wprowadzenie NZ1 byłoby rzeczywiście zakończeniem fabuły. Taką też interpretację jedności NZ1 i NP1 przyjmują van Kempen i Rutgers⁷³⁴.

W ostatnim rozdziale dochodzi także do intrygującego zabiegu narracyjnego NP1, podkreślającego jego przemianę w człowieka, wyrażony przez zmiany w zaimkach. Poniższy cytat uzupełniam o własne podkreślenia dla zaznaczenia najważniejszych elementów:

Morał mojej historii wydaje się zatem bardzo jednostronny i dlatego bezwartościowy. Można go odkryć tylko z punktu widzenia małpy, którego my, królowie stworzenia, nigdy nie będziemy w stanie osiąść. Jakże ucieszyłoby to mojego bohatera, gdyby jeszcze tu był! Jego małpie życie z ludzkiego punktu widzenia pozbawione moralności – to by mu odpowiadało... Zaśmiałby się po raz ostatni. Widzę go, jak tak siedzi i śmieje się ze swojej autoafirmacji i naszego fiasko. W rezultacie, mimo wszystko, znowu stając się bardziej ludzkim...

Biedny jest, ten który musiał za to zapłacić reinkarnacją, że w tej książce obnaża własny wstyd – bo to człowiek jest zwyczajnie współczujący!⁷³⁵ (tłum. D.O.)

⁷³⁴ M. van Kempen, *De creatieve contestatie van een gladde aap*, str. 11. A także: W. Rutgers, *Profeten in eigen land - twee maatschappelijke satires* Albert Helman Cola Debrot.

⁷³⁵ „De moraal van mijn geschiedenis blijkt dan ook erg eenzijdig en derhalve waardeloos te zijn. Zij is alleen te ontdekken uit het standpunt van de aap, een standpunt waarop wij, de koningen der schepping, ons nooit kunnen plaatsen. Wat zou dit mijn held bevalen, zo hij er nog was! Zijn apenleven vanuit menselijk standpunt zonder enige moraal per slot - dat zou hem passen... Lachen zou hij voor de laatste maal; en zo zie ik hem zitten, lachend om zijn zelfbevestiging en ons fiasco. Daardoor toch, zijns ondanks, weer wat menselijker geworden...

Te dwa ostatnie akapity wskazują jasno, iż instancja narracyjna, która odnosi się do małpy-narratora – jej życia i śmierci, nie jest tym samym narratorem, co NP1. Na potrzeby jasności wyводу nazwijmy ją NP3. Pozostaje w takim razie pytanie – kim on jest? Pierwsze zdanie cytatu w języku niderlandzkim jaśniej wskazuje, iż fabuła opowiedziana przez NP1 jest tym, co ta instancja przeżyła, co sugeruje nam, iż jest to rzeczywiście NP1. Jeśli tak jest, NP2, tożsamy z NP1, stanowi „reinkarnację” duszy małpy lub w pełni wyewoluowany z małpy byt, który opowiedział nam swoje wspomnienia. Nie znajdujemy jednak, ponownie, jasnych wskazówek, jakoby był on jednaki także z NZ1. Co prawda jasno podkreśla on swoją różność od zwierzęcia, przez co powierzchownie bliższy jest NZ1, jednak jego postawa względem małpy jest o wiele bliższa, bardziej empatyczna, niż ta prezentowana przez NZ1. Możemy być jedynie pewni, iż narracja ta odbywa się już po śmierci NP1, więc pod kątem zawieszenia niewiary nie możemy jasno nazwać tej instancji narracyjnej NP1. To zaś, z kim utożsamimy NP2 pozostaje nieokreślonym zawieszeniem niedopowiedzeń, które czytelnik ma prawo interpretować na różne sposoby.

To też dopełnia przemianę małpy-humanoida w człowieka, której fragmenty analizowałem powyżej. W ciągu fabuły obserwowaliśmy kilka krytycznych momentów świadczących o jego ewolucji: symboliczne zejście z drzewa i wyruszenie w podróż, złapanie przez ludzi, u których poznaje język i kulturę, dalsza podróż i utrata władzy w ogniu, zetknięcie się z małpami, które pierw widzą w nim istotę wyższą, po wyleczeniu zaś znowu jedynie zwierzę (gdy NP1 coraz bardziej postrzega samego siebie jako człowieka), aż po śmierć, przy której towarzyszy mu ludzki śmiech. Wydarzenia te korelują ze wspomnianymi trzema segmentami powieści: w *Wolności* rozpoczyna swoją podróż, w *Podobieństwie* konfrontuje się ze światem ludzi, rozwijając zdolność mowy, przyswajając kulturę, zaś w *Braterstwie* próbuje nawiązać relację z Mandrylami (podbić je) oraz kończy swoją przemianę, (prawdopodobnie) stając się człowiekiem.

Niemniej w praktyce dla analizy z użyciem modelu przedstawionego w rozdziale 2. nie ma to wielkiego znaczenia. Niezależnie od tego, czy sytuację opisywałby w praktyce tożsamy głos NZ1 i NP1, czy też przyjmujemy, iż większość wydarzeń opisuje NP1, nadal mówimy o narratorze-postaci. Zmianie ulega jedynie typ antropomorfizacji.

Arme, die hiervoor moest boeten met zulk een reïncarnatie, dat hij in dit boek zijn eigen schande blootlegt, - wijl de mens nu eenmaal mededeelzaam is!” Ibidem, str. 276, 277.

W znacznych fragmentach mamy do czynienia z wariantem $\delta\Delta$ – zupełnie subiektywnym przedstawieniem antropomorfizacji typu ZC przez jedną z postaci w utworze. Wypadek ten jest jednak dość szczególny, gdyż, jak opisano wyżej, antropomorfizacja wynika od samego antropomorfizowanego zwierzęcia, które w dodatku wydaje się relatywnie unikalnym na tle innych postaci występujących w fabule. To zaś za sprawą ewolucji jednostki – humanoidalnej małpy, świadomej swojego przeobrażenia. Przez to, aby czytelnik odpowiednio doświadczał utworu, zawieszając niewiarę, musi przyjąć tę przyspieszoną ewolucję jako integralną dla świata przedstawionego (choć nadal niepowtarzalną, żadna inna postać nie wykazuje takich cech). Sama przemiana jest oczywiście zgodna z założeniami darwinizmu – małpa stale dostosowuje się do warunków, w których żyje – a przez to wiarygodna dla czytelnika jako proces prawdopodobny i spójny. Przemiana narratora, jego odcięcie od świata ludzi i zwierząt, podróż prowadząca do porzucenia zwierzęcości na rzecz istoty człowieczeństwa jest wyraźnie subiektywna, skupiona nie na wydarzeniach wokół, lecz na tym jednym złożonym bycie i jego problematyce.

Miejsca, inne postacie i wydarzenia opisane są oczywiście w sposób realistyczny, ułatwiający czytelnikowi zrozumienie przedstawianego świata. Wszystko wydaje się wiarygodne (choć z pewnością nie zwyczajne), przez co odmienność natury NP1 tym bardziej oddziela się od reszty świata przedstawionego. O podwójnej naturze małpy, przeobrażającej się w człowieka, świadczy także tytuł, wyjaśniony na końcu utworu w ostatnich przemyśleniach NP1. Według niego aspektem zwierzęcym jest krzyk, płacz (w nawiązaniu do wcześniej omawianej powieści Helmana, w której małpa trzymana jako zwierzę domowe najbardziej zrozumiała dla człowieka okazuje się dopiero, gdy ta, płacząc, umiera), lecz elementem komunikacyjnym typowo ludzkim okazuje się śmiech. Żadne zwierzę się nie śmieje i nie ma to takiego wymiaru społecznego, co u człowieka, stąd też nauczanie się śmiania w różnych sytuacjach stanowić ma o przekroczeniu przez zwierzę granicy między przyrodą a kulturą, zwierzęcością i człowieczeństwem⁷³⁶.

Gdy NP1 przedstawia inne małpy zgodnie z naturą, nie zapominając o własnej zwierzęcości z poprzednich etapów życia, we fragmentach innych niż wstęp mowa jest o typie antropomorfizacji ZZ. Wtedy mówilibyśmy o wariancie βB (typ ZZ przedstawiony z perspektywy NPFP w sposób subiektywny). Unikalnym na tle innych analizowanych w rozprawie utworów jest oczywiście fakt, iż ta subiektywna antropomorfizacja wynika od

⁷³⁶ Ibidem, str. 276.

postaci zwierzęcej (choć, jak wiemy, podlegającej silnym przeobrażeniom nadającym jej antropocentryczną focalizację).

Jako że postać małpy w szczególności w swojej focalizacji skupia się na aspekcie zwierzęcym i ludzkim istot wokół niej samej, analiza w nurcie zoopoetyki i zookrytyki mogłaby przynieść ciekawe rezultaty względem tego, jak zwierzę w narracji wychodzącej właśnie od tego zwierzęcia postrzega swój *umwelt*, a także sztuczne środowisko (społeczność ludzką). Zilustrować można to przykładowo poniższym cytatem:

Człowiek nie jest tym, kim się wydaje: tygrysem bez pazurów, zaspanym lisem, tchórzliwym wilkiem, wyrośniętą kuropatwą, zdeprawowaną małpą. Nie jest żadnym z tych zwierząt, chociaż czasami kusiło mnie, aby tak myśleć. Jednak kim jest, trudno byłoby mi powiedzieć. Ze wszystkich zwierząt ma pewne ich cechy, ale brakuje mu tego, co najlepsze. Na przykład jego wygląd ma wiele wspólnego z nami małpami, ale tylko w kilku powierzchownych rzeczach. Z naszym wewnętrznym ja, naszym myśleniem, wiedzą, pragnieniem, uczuciem lub pragnieniem, nie ma on absolutnie żadnej odpowiadającej mu świadomości ani instynktu⁷³⁷.

NP1 jasno podkreśla mizantropiczne podejście do rasy ludzkiej, o czym mowa była także w trakcie analizy. Wyraźnie odróżnia małpy od ludzi, wskazując na ich unikalność, a nawet wyższość pod kątem zdolności komunikacyjnych. To jednocześnie daje ogromną przestrzeń badawczą względem analizy zoosemiotycznej utworu.

Powieść z pewnością mogłaby też posłużyć analizie ekokrytycznej, ponieważ w utworze często pojawia się tematyka ekologiczna. Widzimy to na przykładzie:

⁷³⁷ „De mens is niet hetgeen hij schijnt: een klauwenloze tijger, een verslapen vos, een laffe wolf, een uit zijn maten gegroeid veldhoen, een ontaarde aap. Dat alles is hij niet, ofschoon ik bijwijlen ertoe verleid werd het te denken. Wat hij echter wél is, zou ik moeilijk kunnen zeggen. Van alle dieren heeft hij enkele eigenschappen, mist hij daarentegen juist de beste. Zo heeft wel zijn uiterlijk allerlei gemeen met ons apen, maar bij die enkele zichtbaarheden blijft het. Met ons innerlijk, ons denken, weten, willen, voelen of verlangen heeft hij volstrekt geen overeenkomstig bewustzijn of instinct.” Ibidem, str. 75.

Biali przybyli tutaj, aby przejąć ziemię kawałek po kawałku, która, o ile mi wiadomo, była pokryta aż po oceany suchymi lub bagnistymi lasami, poprzecinanymi tylko gdzieniegdzie jałowymi sawannami wrzecionowatej, nieatrakcyjnej roślinności. Zawłaszczanie wiązało się przede wszystkim z jednym: niszczeniem lasu. Mieli wrodzoną nienawiść do drzew i właściwie do wszystkich dzikich roślin. Niczego nie kochali bardziej niż piłowania i ścinania, wrywania nawet pniaków i korzeni z ziemi, zabierania drewna do budowy ich budowli i obracania spalonej ziemi za pomocą ostrych narzędzi, aby następnie zasiać w nich własne roślinki w regularnych rzędach i na polach - jedyną prawidłowość, którą naprawdę tolerowali, a nawet kochali⁷³⁸.
(tłum. D.O.)

Jasno widać tutaj komentarz NP1FP1 względem postawy człowieka wobec natury. W charakterystyczny dla siebie sposób wyraża swoje niezrozumienie dla ludzkości, która niszczy ład przyrody – tego, co dla małpy wydaje się codziennością, naturalnym porządkiem. Z pewnością pogłębiona analiza w nurcie ekokrytyki wsparta metodologią *close reading* mogłaby wykazać więcej podobnych miejsc w utworze, potępiających antropocentryczne podporządkowywanie natury względem potrzeb człowieka. Idealnym do tego narzędziem jest oczywiście zwierzęca perspektywa, dominująca w focalizacji i narracji fabuły.

6.5. Louis Paul Boon, *De Kapellekensbaan*

Louis Paul Boon (1912-1979) nawiązuje do literackiej tradycji opowiadań zwierzęcych we fragmentach obszernej powieści *Droga z kapliczką*⁷³⁹ (*De Kapellekensbaan*) (1953)⁷⁴⁰. Na język polski utwór przełożył R. Pyciak w 1982. Boon był pisarzem, który

⁷³⁸ „De blanken waren hierheen gekomen om stuk na stuk bezit te nemen van het land, dat bij al mijn weten tot aan de wereldzeeën toe bedekt was met droog of moerassig woud, alleen hier en daar afgewisseld door kale savannes met een spichtige, onaantrekkelijke plantengroei. Maar bezitnemen heette bij hen bovenal: het bos vernietigen. Zij hadden een ingevreten haat tegen bomen en feitelijk tegen alle wilde planten. Niets liever deden zij dan zagen en omhakken en tot zelfs de stronken en wortels uit de grond rukken, het hout wegslepen om het voor hun bouwsels te gebruiken, en de aarde, na haar platgebrand te hebben, met een scherp gereedschap omwoelen, om dan hun eigen kleine planten daarin te zaaien in regelmatige rijen en akkers - de enige regelmaat die zij in werkelijkheid duldden en zelfs wel liefhadden.” Ibidem, str. 214.

⁷³⁹ L.P. Boon, *Droga z kapliczką*, tłum. R. Pyciak, Warszawa 1982.

⁷⁴⁰ L.P. Boon, *De Kapellekensbaan of de 1ste illegale roman van Boontje*, ed. 31, ed. elektroniczna, Utrecht, Amsterdam, Antwerpen 2012.

doświadczył niewoli niemieckiej, działał w komórce partii komunistycznej, a w czasie wojny prowadził wypożyczalnię książek. Współpracował z pismami socjalistycznymi⁷⁴¹. Aktywność polityczna Boona widoczna jest w całości jego twórczości⁷⁴² – jak mawiał (za Dąbrówką): „książka musi człowieka obudzić, a nie kołysać go do snu”⁷⁴³. Stąd też w powieściach pisarza odnajdujemy wyraźne wątki socjalistyczne oraz silny komentarz społeczny. Nie inaczej jest także z *Drogą z kapliczką*, uznanej za arcydzieło literatury flamandzkiej. Parafrazując Dąbrówkę, narratorzy opisują w niej historię trudnych narodzin socjalizmu we Flandrii⁷⁴⁴. Brak niestety badań naukowych dotyczących utworu, które stosowałyby podobną metodologię względem badania zwierząt literackich, jak ta proponowana w niniejszej rozprawie.

Choć główna fabuła powieści z pewnością nie należy do nurtu opowiadań zwierzęcych, należy zwrócić uwagę na fakt, iż w tekstach tworzonych przez jednego z jej bohaterów (Johana Janssensa) pojawia się wątek eposu zwierzęcego o omawianym już wcześniej Lisie Rejnardzie⁷⁴⁵. Powraca on (w formie *retellingu*) jako bohater felietonów, które Janssens pisze dla marksistowskiej gazety. W nawiązaniu do istniejącej tradycji literackiej lis realizuje podobne schematy i funkcje postaci, co w eposie zwierzęcym. Zmienia się jednak funkcja całości utworu – ta nie jest już bowiem nakierowana na krytykę feudalizmu i przywar ludzkich, lecz hipokryzji dwudziestowiecznego społeczeństwa belgijskiego⁷⁴⁶. Co ważne: Boon stosuje w utworze nowatorski w tym okresie typ narracji – strumień świadomości. W tym wypadku myśli należą do Janssensa, który nie tylko parafrazuje fabuły o lisie, ale włącza w swoją narrację parodie cytatów z eposów średniowiecznych. Janssens świadomie korzysta z antropomorficznych zwierząt do wyrażenia swoich poglądów, co udowadnia choćby poniższy fragment jego komentarza:

[...] nie wiem nawet o sobie, kim i czym jestem... dzisiaj myśląc, że jestem przechera, który zrobił cały świat na szaro [...]. Ale następnego dnia myśląc,

⁷⁴¹ A. Dąbrówka, *Słownik pisarzy niderlandzkiego obszaru kulturowego*, str. 55, 56.

⁷⁴² H. Brems, *Altijd weer vogels die nesten beginnen*, str. 21.

⁷⁴³ A. Dąbrówka, *Słownik pisarzy niderlandzkiego obszaru kulturowego*, str. 56.

⁷⁴⁴ Ibidem, str. 56.

⁷⁴⁵ R. van Daele, *Louis Paul Boon en Reynaert de vos: wapenbroeders. Over Boons bronnen en poëtica*, „Tiecelijn” 12 (1999), str. 53.

⁷⁴⁶ Ibidem, str. 52, 53, 55, 60.

że jestem znacznie bardziej isengrimusem, który wychodzi z walki okłamany, oszukany i okradziony [...] ⁷⁴⁷.

W *retellingu* Janssensa można dostrzec próby przeformułowania fabuł obecnych w Isengrimusie, W podrozdziale 3.1. niniejszej rozprawy odnosiłem się do jednego ze średniowiecznych eposów, w którym to lis i wilk, próbując zdobyć słoninę, uciekają przed wieśniakiem. W *Drodze z kapliczką* odnajdujemy podobny wątek. Kiedy antropomorficzne zwierzęta łowią ogonami ryby w przerębli, baron, który akurat udał się na polowanie, decyduje się upolować lisa. Finalnie jednak sprytny lis wymyka się, a baron odcina wilkowi ogon. W oryginalnej fabule również widzieliśmy wątek, w którym to lis wzbogaca się (otrzymuje ryby/słoninę), zaś wilk zostaje skrzywdzony przez człowieka ⁷⁴⁸.

Pod kątem antropomorfizacji postacie zwierzęce występujące w analizowanych fragmentach nie odbiegają w żadnym stopniu od tych z eposów i bajek – porozumiewają się ludzką mową, lecz ich ciało pozostaje w pełni zwierzęce (typ ZC). Ciekawym wydaje się przy tym, iż postacie z królestwa zwierząt wchodzą także w interakcje z (prawdopodobnie) postaciami ludzkimi – bliżej nieokreślonymi mieszkańcami wsi, którzy rozpoznają zwierzęta wyłącznie jako zwierzęta, a nie jako istoty antropomorficzne ⁷⁴⁹. Co więcej, zwierzęta prócz lisa i wilka wypełniają także role społeczne charakterystyczne dla rzeczywistości wojennej i powojennej, a nie tylko dla realiów średniowiecznych (m.in. przynależność do SS) ⁷⁵⁰. W ten sposób Boon nawiązuje m.in. do zjawiska kolaboracji w Belgii z okupantem oraz powojennego wyciągania konsekwencji z podejmowanych decyzji.

Więcej różnic pojawia się natomiast w samej narracji. Janssens, będący postacią głównej fabuły powieści, jest narratorem fabuły o lisie (adaptacji narracji Willema), jednak szkatułkowa konstrukcja powieści sprawia, iż w przypadku fragmentów o zwierzętach odczytywany jest jako NZ (wariant γΓ). Janssens, w rozumieniu narratologii Genette'a, byłby zatem postrzegany jako narrator heterodiegetyczny. Johan zaznacza jasno, iż rozpoznaje siebie samego jako potomka Willema, autora średniowiecznych

⁷⁴⁷ L.P. Boon, *Droga z kapliczką*, str. 63.

⁷⁴⁸ Ibidem, str. 195-197.

⁷⁴⁹ Ibidem, str. 89, 90.

⁷⁵⁰ Ibidem, str. 246.

przygód Lisa Przechery⁷⁵¹. Przedstawia jednak fabułę postaci zwierzęcych nie w formie wierszowanej, lecz prozą, która, co należy podkreślić, w praktyce jest strumieniem świadomości, w ramach którego dość swobodnie można łączyć różne głosy narracyjne: zarówno Johana, jak i Willema.

Korzystanie z toposu chytrego lisa w wypadku Boona powinno budzić konkretne konotacje. Przede wszystkim fakt, iż bajka zwierzęca rzeczywiście z sukcesem może zostać wykorzystana także w XX wieku jako narzędzie krytyki społecznej. Bajki i eposy korzystają z na tyle uniwersalnych schematów i uproszczeń w kreacji świata (w tym postaci zwierzęcych), iż realia tam prezentowane w pełni odnieść można do dowolnych czasów. Drugą zaś rzeczą, którą można na tej podstawie wykazać jest fakt, iż antropomorficzna postać zwierzęca nie stanowi jedynie tymczasowej maski dla postaci ludzkiej. Postacie zwierzęce ze względu na tradycję historyczno-literacką mają w literaturze współczesnej określone role, cechy, zadania i relacje do wypełnienia. Zmiana, która może zająć w celu przekazania pewnej idei, krytyki czy myśli ze strony narratora-autora musi być zgodna z tymi tradycjami i wyobrażeniami, których oczekuje czytelnik, aby mógł on zawiesić niewiarę na czas lektury.

Podobnie jak w przypadku utworów średniowiecznych, narracje o wilku i lisie mogą podlegać analizie zookrytycznej czy zoopoetycznej, w szczególności zaś zoosemiotycznej ze względu na to różnego rodzaju kontakty pomiędzy światem ludzi i zwierząt. Przytoczona w powyższej analizie fabułą spotkania wilka i lisa z człowiekiem pokazują, jakie jest miejsce antropomorficznych zwierząt w świecie przedstawionym. Dla postaci ludzkich są one wyłącznie zwierzętami, zaś komunikacja między ssakami, choć przedstawiona w sposób ZC, odbywa się wyłącznie między nimi. Mniejsza jest przestrzeń dla analizy ekokrytycznej w szerokim tego rozumieniu ze względu na brak poruszenia kwestii ekologicznych czy dobrostanu zwierząt.

6.6. Noto Soeroto, *De jaloerse Jakhals*

Autorem wprowadzającym do literatury niderlandzkiej nowe wątki (post)kolonialne w obrębie badanego korpusu jest Raden Mas Noto Soeroto⁷⁵² (lub za Dąbrówką: Suroto⁷⁵³).

⁷⁵¹ Ibidem, str. 64.

⁷⁵² Raden Mas to jeden z jawańskich tytułów arystokratycznych. J. Bel, *Bloed en rozen*, str. 262.

⁷⁵³ A. Dąbrówka, *Słownik pisarzy niderlandzkiego obszaru kulturowego*, str. 202.

Noto Soeroto (1888-1951) był z pochodzenia Malajem, który znaczną część życia spędził w Hadze (od 1910). W 1932 przeprowadził się do Niderlandzkich Indii Wschodnich⁷⁵⁴. Opowiadał się za silną współpracą szeroko rozumianej kultury Zachodu ze Wschodem, co często podkreślał w tekstach w wydawanym przez siebie od 1923 piśmie *Oedaya*⁷⁵⁵. Prócz tego ważnym tematem w jego twórczości jest poszukiwanie (s)pokoju – zarówno wewnętrznego, jak i w rozumieniu globalnym. W ówczesnej recepcji niderlandzkiej zaistniał przede wszystkim jako działacz kulturalno-społeczny, polityk i poeta. Literatura zaś (tworzona w języku niderlandzkim) była dla niego sposobem podkreślenia jego jedności z kulturą niderlandzką (i kulturą religijną islamu), zachowując przy tym pamięć o swoich indyjsko-niderlandzkich korzeniach, co przejawia się przede wszystkim w tematyce dzieł⁷⁵⁶. To będzie widoczne z pewnością także w trakcie poniższej analizy. Ponownie bajki Noto Soeroto nie były do tej pory badane w ramach nurtu *animal studies*.

Choć przez literaturoznawców kojarzony przede wszystkim z dorobkiem poetyckim, pośmiertnie w roku 1956 wydano jego zbiór utworów prozatorskich *Goden, mensen en dieren (Bogowie, ludzie i zwierzęta)*⁷⁵⁷. W momencie publikacji był już pisarzem niemalże zapomnianym. Zmarł w ubóstwie w Indonezji, wykluczony z powodu postawy proniderlandzkiej, antagonizującej z powszechnymi poglądami politycznymi indonezyjskich nacjonalistów, w związku z czym nie można nazwać jego twórczości postkolonialną *per se*⁷⁵⁸. Najważniejsze pod kątem tematyki rozprawy będą bajki (oraz parodie tychże) obecne w cyklu *Het hoogtij der vogels (Panoszące się ptaki)*⁷⁵⁹. Ze względu na strukturę analizowanego utworu (podobnie jak zresztą wszystkie włączone we wspomniany zbiór), z łatwością można byłoby przeprowadzić analizę z wykorzystaniem metody analizy bajek magicznych W. Proppa, ukazując w ten sposób schemat fabularny i relacje postaci zwierzęcych, czy metodą A.J. Greimasa, odwołując się do tendencji tworzenia schematów fabularnych w bajkach europejskich. Wskazuje to z pewnością na potencjalną łatwość w rozumieniu przesłania bajek Noto Soeroto także w kręgu literatury europejskiej oraz recepcji tych utworów.

⁷⁵⁴ A. Dąbrowka, *Słownik pisarzy niderlandzkiego obszaru kulturowego*, str. 202.

⁷⁵⁵ R. Nieuwenhuys, *Oost-Indische spiegel. Wat Nederlandse schrijvers en dichters over Indonesië hebben geschreven vanaf de eerste jaren der Compagnie tot op heden*, Amsterdam 1978, str. 366.

⁷⁵⁶ Ibidem, str. 366-368.

⁷⁵⁷ R. Nieuwenhuys, *Oost-Indische spiegel. Wat Nederlandse schrijvers en dichters over Indonesië hebben geschreven vanaf de eerste jaren der Compagnie tot op heden*, Amsterdam 1978, str. 368, 369.

⁷⁵⁸ R.B. Karels, *Mijn aardse leven vol moeite en strijd : Raden Mas Noto Soeroto, Javaan, dichter, politicus, 1888-1951*, Amsterdam 2008, str. 234, 235.

⁷⁵⁹ N. Soeroto, *Goden, Mensen en Dieren*, Delft 1956, str. 73-193.

Bohaterowie opowieści Soeroto to zwierzęta o różnym typie antropomorfizacji. Niemniej, podobnie jak w bajkach zwierzęcych, dominuje przedstawianie postaci zwierzęcych jako podobnych na płaszczyźnie fizycznej do ich „realnych” odpowiedników. Nie widzimy czynności wykonywanych przez zwierzęta, które świadczyłyby o jakimś rodzaju zewnętrznej przemianie. Soeroto decyduje się raczej na przedstawienie myśli zwierząt w formie dialogów bądź wtrąconych wypowiedzi narratora, aby ukazać porządek świata, lub żeby udzielić komentarza względem wybranych kwestii społecznych i etycznych. Przez obecność tychże dialogów czytelnik powinien przypominać sobie o bajkach magicznych (i zwierzęcych), w których podobny zabieg antropomorfizacji również jest często spotykany, a często nawet stanowi jedyny i najważniejszy wyznacznik tejże antropomorfizacji, o czym mowa była także w rozdziale 3. niniejszej rozprawy. Co ważne, często zwierzęta wybierane jako reprezentanci fauny bywają, oczami czytelnika reprezentującego szeroko rozumianą kulturę Zachodu, egzotyczne (typowe dla fauny Indonezji), a przez to realizuje się to, o czym wspomina J. Bel – następuje wdrożenie elementów egzotycznych do świata symboliki zwierzęcej współczesnych Niderlandów⁷⁶⁰.

Do analizy wybrałem bajkę *De jaloerse Jakhals (Zazdrosny Szakal)*⁷⁶¹, prezentującą na tle pozostałych utworów ze zbioru różnorodne postacie zwierzęce, co pozwoli na potencjalne skonstruowanie antropomorfizacji różnych gatunków. Obecni tam kot i pies pracujący na statku wraz z kapitanem nie zostają opisani inaczej niż przez słowo-symbol, które mają zasugerować nam zwierzęcy wygląd bohaterów. Opis zewnętrzny zostaje całkowicie pominięty przez NZ (szakal i pies poświęcają o wiele więcej uwagi swojemu wyglądowi)⁷⁶². NZ przedstawia zwierzęta w poniższy sposób:

I tak zwierzęta zawsze pływały razem: pies, duży kot i... niestety zbyt wiele szczurów, [...] ⁷⁶³. (tłum. D.O.)

Potwierdzenie, iż zredukowanie w narracji opisu do pojedynczego słowa-symbolu znajdujemy w dalszych wydarzeniach, w których to zarówno pies, jak i kot ujawniają

⁷⁶⁰ J. Bel, *Bloed en rozen*, str. 263, 558.

⁷⁶¹ N. Soeroto, *De jaloerse Jakhals*, w: *Goden, Mensen en Dieren*, str. 89-95.

⁷⁶² Ibidem, str. 89.

⁷⁶³ „En als altijd voeren de dieren mee: de hond, de grote kater, en... helaas de vele ratten, [...]” Ibidem.

swoją zwierzęcą naturę: np. pies zaczyna gryźć kota, kot z kolei drapie psa, czy gdy zwierzęta polują na szczury na statku⁷⁶⁴.

Ze względu na przedstawienie fabuły przez zewnętrznego narratora, będącego jednocześnie jej głównym fokalizatorem (NZFZ), czytelnik otrzymuje obiektywnie relacjonowane wydarzenia, a mimo obecnej antropomorfizacji postaci zwierzęcych (elementu fantastycznego) czytelnik z łatwością zawiesza niewiarę. Kot (podobnie z resztą jak i inne zwierzęta obecne w utworze) otrzymuje zdolność porozumiewania się ludzką mową, a przynajmniej zdolność tę pokazuje w trakcie komunikacji z psem – z człowiekiem nie zamienia ani słowa. Przez to zwierzęta postrzegamy w pierwszym miejscu z perspektywy czytelnika (i NZ) jako zwierzę o typie antropomorfizacji ZC.

Pod kątem narratologicznym większość dialogów w utworze wprowadzonych jest w taki sposób, iż nie ma mowy o fokalizacji zwierzęcej. Za każdym razem są one wyraźnie wprowadzone przez NZ lub odpowiednio przez niego skomentowane. Jedynie w przypadku rozmowy między psem a szakalem można wskazać elementy fokalizacji zwierzęcej. Tam bowiem przedstawiane są dłuższe wypowiedzi postaci zwierzęcych. Tak też przykładowo mamy potwierdzenie, że pies postrzega szakala jako zwierzę „nieszczęśne” („ellendig”), wskazując na różne schorzałe elementy ciała „kuzyna”⁷⁶⁵. I odwrotnie, szakal wskazuje na zadbane wygląd psa⁷⁶⁶.

Na przykładzie tej sceny dostrzegamy także interesujące zastosowanie dialogu jako narzędzia antropomorfizującego postaci zwierzęce. Przyglądając się bowiem wypowiedziom zwierząt, czytelnik, (hipotetycznie) pozbawiony kontekstu wypowiedzi, miałby bardzo duże trudności w rozpoznaniu, iż agensami prowadzącymi wymianę zdań nie są ludzie. Oznacza to zatem, iż zwierzęta te posiadają umiejętność posługiwania się mową, a także i percepcją ludzką w takim samym stopniu, jak hipotetyczna postać ludzka. Jest to też sytuacja narracyjna, w której NZ, jak i postaci z łatwością mogą włączyć na pozór niewielkie, acz istotne dla kreacji antropomorficznych postaci zwierzęcych wyrażenia antropomorfizujące. Przykładowo szakal mówi do psa: „Wstydzę się własnej rodziny. Myślisz i mówisz jak niewolnik.”⁷⁶⁷ Użycie słowa „niewolnik” oczywiście już samo w sobie jest zabiegiem antropomorfizującym, określającym zwierzę terminem związanym przede wszystkim z relacją między ludźmi, podobnie z resztą jak

⁷⁶⁴ Ibidem, str. 92, 93.

⁷⁶⁵ Ibidem, 91.

⁷⁶⁶ Ibidem, str. 91, 92.

⁷⁶⁷ „Ik schaam me over mijn eigen familie. Jij denkt en spreekt als een slaaf.” Ibidem, str. 91.

określenie psa częścią „rodziny” (pies i szakal wzajemnie nazywają się „kuzynami” („neef”)⁷⁶⁸).

Obecność wątku niewolnictwa, choć ma w pierwszej kolejności doprowadzić do rozłamu relacji między zwierzętami i człowiekiem, nie jest też zaskoczeniem, mając na uwadze biografię autora. Ta bowiem, w związku z łączeniem przez Soeroto dwóch kultur, powinna się kojarzyć przede wszystkim z analizą postkolonialną, choć, jak zaznaczyłem w informacji o autorze, raczej w nietypowej formie. Soeroto jako zwolennik utrzymania zależności Indii od Niderlandów także i w tym utworze przedstawia podobny morał. Finalnie bowiem niezgoda między zwierzętami na statku, wywołana przez burzącego spokój szakala (*nota bene* – zaniedbanego, opuszczonego, kojarzącego się w sposób wyraźnie negatywny jako krytyka antykolonialistów) szkodzi w praktyce wszystkim zwierzętom. Jedyny stan, który uznać można za homeostazę następuje, gdy zarówno kot, jak i pies pracują razem na rzecz człowieka. W oczywisty sposób nawiązuje to do relacji zależności między dwoma państwami, które, na wzór zwierząt, również powinny porzucić niezgodę na rzecz współpracy, dzięki której każda ze stron zyskuje. Wątek wolności i niewoli jest aspektem, który w literaturze niderlandzkiej pojawia się częściej – chociażby w omawianych w rozdziale 3. emblematkach (*O lwie i myszy*), czy na podstawie analizy *Mijn aap schreit* (4.3.) i *Een beestenspel* (5.1.). Co ważne, jest to jedyny utwór wśród tutaj wymienionych, który przedstawia relację zależności zwierząt od właściciela (lub niewolnictwa) jako aspekt pozytywny, przynoszący obopólne korzyści.

Przy tym należy zwrócić uwagę na jeszcze jeden aspekt – szakal z powodzeniem mógłby przez swoje zachowanie zostać określony mianem *trickstera*. Jego próba nakłonienia psa do odwrócenia się od wielogatunkowej rodziny na pokładzie statku nie służy niczemu, prócz szkodzeniu, ku zadowoleniu szakala. Sam trickster nie zyskuje na tym nic poza wprowadzeniem elementu chaosu do życia postaci, z którymi nie ma praktycznie żadnej więzi, za wyjątkiem opisywanego pokrewieństwa między nim a psem.

Zbliżony efekt antropomorfizacji ma z resztą przedstawienie kota i psa jako przyjaciół i towarzyszy człowieka⁷⁶⁹. Wpisane zostają bez wątpienia w międzygatunkowe ramy relacji przypominających relacje międzyludzkie. Jak wspomniałem wyżej, współpraca przynosi zwierzętom obopólne korzyści, lecz gdy przez pazerność równowaga ulega zmianie, dochodzi do różnicy zdań – również bardzo typowej w

⁷⁶⁸ Ibidem, str. 90, 91.

⁷⁶⁹ Ibidem, str. 89.

relacjach międzyludzkich. W ten sposób NZ uzyskuje efekt pogłębienia antropomorfizacji postaci zwierzęcych, w przypadku których to właśnie więź z innymi istotami stanowi o ich ludzkim charakterze, ale także staje się podstawą konfliktu między zwierzętami. Czy mamy prawo odczytać to także jako sugestię Soeroto, poszukującego przecież w swojej twórczości szeroko rozumianego spokoju, że to właśnie w naturze i w jej rozumieniu tkwi klucz do osiągnięcia tegoż spokoju? Z pewnością można próbować przyjąć taką ścieżkę interpretacyjną, zważywszy na to, że elementem prowokującym niezgodę między zwierzętami jest cecha antropomorficzna – część ewidentnie ludzka: pazerność, chciwość. Podobne sugestie antropomorfizujące zwierzęta, wpisujące je w role ludzkie, dotyczą także szczurów na statku, które podróżują jako „pasażerowie na gapę”⁷⁷⁰, co znowu utwierdza czytelnika w odczytaniu fauny obecnej w świecie przedstawionym jako jednolite antropomorficznej – jako członków tej samej, wielogatunkowej społeczności. Podobny zabieg antropomorfizujący odnajdujemy chociażby we wcześniej omawianej *Arabelli*, w której to relacja ze zwierzęciem zastępuje bohaterowi ludzkiemu relację z drugim człowiekiem, staje się członkiem jego rodziny mimo barier międzygatunkowych. Szukając zaś w tekstach dawniejszych – taki też schemat relacji rodzinnych obserwowaliśmy na przykładzie eposu o Lisie Rejnardzie.

Czynnikiem antropomorfizującym (do pewnego przynajmniej stopnia) jest nadanie imion postaciom zwierzęcym. Dowiadujemy się bowiem, że pies nosi imię Sona, kot to Koetjing, a szakal nazywany jest Serigala. Podobnie jak i we wcześniejszych omawianych dziełach – nadanie unikalnych imion podkreśla wyjątkowość tychże postaci. Nie chodzi jednak o wyjątkowość na tle innych osobników z ich gatunku, gdyż przy tak wąskim wachlarzu postaci zwierzęcych można założyć, iż każde zwierzę w świecie przedstawionym nosi jakieś imię (gdyż obecność imienia, jak widzimy, nie jest zależna od relacji z człowiekiem). Wyjątkowość ta polega natomiast na wyodrębnieniu istoty żywej jako jednostki. Z drugiej strony warto zwrócić uwagę na znaczenie obecnych imion w utworze. „Koetjing” (pisane również jako „kocing”) z języka jawańskiego tłumaczy się bowiem jako „kot”⁷⁷¹, „Serigala” z indonezyjskiego i malajskiego jako „wilk”⁷⁷², zaś „Sona” z jawańskiego to „pies”⁷⁷³. Zatem imiona zwierząt oznaczają dokładnie ich gatunek. Dla odbiorcy niderlandzkojęzycznego, niezaznajomionego z kulturą, a przede

⁷⁷⁰ „[...] blinde passagiers.” Ibidem, str. 89.

⁷⁷¹ B.A., „kucing”, Wikitionary, <https://en.wiktionary.org/wiki/kucing#Javanese> (dostęp: 30.07.2022).

⁷⁷² B.A., „serigala”, Wikitionary, <https://en.wiktionary.org/wiki/serigala> (dostęp: 30.07.2022).

⁷⁷³ B.A., „sona”, Wikitionary, <https://en.wiktionary.org/wiki/sona> (dostęp: 30.07.2022).

wszystkim językami rodzimymi dla Soeroto mogłyby one stać się jedynie egzotycznym oznaczeniem wyróżniającym postacie zwierzęce jako aktorów fabuły. Ustalając jednak prawdziwe znaczenie imion okazuje się, że zwierzęta te rzeczywiście można, a być może nawet należy rozumieć jako reprezentantów ich gatunków, zwłaszcza w momencie, gdy nie spotykamy innych przedstawicieli kotów czy psów.

Po rozmowie obydwu zwierząt NZ wskazuje na kilka zachowań psa, które są nieco trudniejsze w interpretacji. Relacjonuje bowiem, iż wyglądał, jakby się zastanawiał⁷⁷⁴. Sytuacje te związane są także z refleksyjnością psa, który prowadzi monolog wewnętrzny, uświadamiając sobie, że jest krzywdzony (jako efekt manipulacji szakala). Wyrażenia te, zwłaszcza zastosowanie wyrazu „alsof” („jakby”) wskazują, że zachowanie psa jest podważalne pod kątem jednoznacznej antropomorfizacji – mowa ciała jest zgodna z ruchami psa „rzeczywistego”. Dalej możemy wywnioskować jednak, iż NZ, w przeciwieństwie do poprzednich passusów bajki, uzyskuje dostęp do fokalizacji psa. Relacjonuje myśli zwierzęcia w formie narracji NZFP1:

Pies wciąż siedział na pomoście i rozmyślał. Od tego momentu jego umysł się zbuntował.

„Jak to możliwe? – pomyślał. – Jak mogłem przymykać oko na te wszystkie upokorzenia przez tak długi czas? I nawet nie zdawałem sobie z tego sprawy! Byłem wręcz z tego zadowolony. Czy nie powinienem być wdzięczny kuzynowi Serigali za otwarcie oczu na tak nie do przyjęcia warunki? Całą noc czuwałam, a rano kapitan rzuca mi jedzenie... A jest jeszcze gorzej, bo bycie popychadłem kota to najgorsza rzecz, jaką można powiedzieć o psie”⁷⁷⁵. (tłum. D.O.)

Podobny zabieg pokazany jest także dalej, gdy pies zmuszony zostaje do polowania na szczury (które, co ciekawe, akurat wtedy nie są w ogóle

⁷⁷⁴ „[...] alsof hij nadacht [...]”, „[...] en dacht na [...]” N. Soeroto, *De jaloerse Jakhals*, str. 92.

⁷⁷⁵ „De hond zat nog steeds op de kade en dacht na. Van dat ogenblik af kwam zijn gemoed in opstand. »Hoe is het mogelijk, dacht hij. Hoe heb ik al die vernederingen zo lang achtereen kunnen slikken? En ik besepte het niet eens! Ik nam er zelfs genoegen mee. Moet ik neef Serigala niet dankbaar zijn dat hij mij de ogen opende voor zulke onhoudbare toestanden? Heel de nacht waak ik en 's morgens werpt de schipper mij wat eten toe... En het is nog érgér, want de slaat van een kater te zijn is het verachtelijkste wat men van een hond zeggen kan.«” Ibidem, str. 92, 93.

antropomorfizowane, a zatem związane bliżej ze światem czysto zwierzęcym). Taka forma przedstawienia psa wskazuje na bardzo interesujące przejście od bohatera zbiorowego do jednej konkretnej postaci. Na początku, gdy rysowana była relacja między bohaterami, czytelnik postrzegał wszystkie zwierzęta na równi jako głównych bohaterów bajki. Dopiero po wystąpieniu problemu – wątpliwości psa co do przyjaźni międzygatunkowej – całość narracji zostaje skupiona wyłącznie na Sonie. Dzieje się tak właśnie poprzez uczynienie go w coraz większym stopniu fokalizatorem, ograniczając fokalizację pozostałych postaci zwierzęcych. W ten sposób w drugiej części bajki to pies jest postrzegany jako jedyny bohater.

W większej części utworu obserwujemy zatem przede wszystkim wariant relacji antropomorfizacji do narracji i fokalizacji $\gamma\Gamma$ – obiektywne przedstawienie antropomorfizacji jako integralnego elementu świata przedstawionego. Gdy przedstawiona jest fokalizacja psa (jego myśli), występuje wariant $\gamma\Delta$ (NZFP przedstawia postać typu ZC, dzięki czemu antropomorfizacja zostaje osadzona w realiach świata przedstawionego, ale odbiór tejże postaci nadal jest do pewnego stopnia subiektywny, zależny od fokalizatora). Ma on za zadanie, jak wspomniano wyżej, skierować uwagę czytelnika na jedną konkretną postać.

Przez obserwowalną antropomorfizację zwierząt oczywiście możemy odczytać te postacie jako alegorie postaw ludzkich. W obliczu biografii autora (zwolennika zależności Indii od Niderlandów) postawy te są na tyle wyraźne, a morał płynący z bajki na tyle oczywisty, że z łatwością czytelnik odnajduje przekaz Soeroto – przestrożę przed konfliktem, na którym tracą obie strony. Przekładając zaś na realia ludzkie – przed utratą zaufania do drugiego człowieka, nawet jeśli (może: zwłaszcza gdy) reprezentuje on inną grupę społeczną, rasę czy kulturę, a relacja między nimi jest hierarchiczna. Pamiętajmy bowiem, że tym, co rzeczywiście doprowadziło do rozpadu międzygatunkowej rodziny, stała się nic nie wnosząca złośliwość, zburzenie ładu dla samego zniszczenia i szerzenia niezgody. Niemniej przestroga przed odcięciem się od tego typu destruktywnych wpływów zawiera w sobie jeszcze jedną uwagę. Pamiętajmy bowiem, że skoro szakal wpłynął na psa, jego wywód nie mógł być bezpodstawny. Choć nie mamy jasno wskazane, że pies wcześniej miewał już podobne obserwacje, co szakal, moc argumentów kuzyna była dla niego zrozumiała, pies wczuł się w opisywaną sytuację, nawet jeśli nie była do końca prawdą lub uwypuklała jedynie najgorszą możliwą interpretację jego położenia w rodzinie. Szakal jest niepodważalnie winien tego, co stało się dalej, jednak i

pies mógł podjąć inne kroki, aby ustrzec się przed agresywnym zwrotem względem rodziny.

Jako że postacie zwierzęce wyraźnie wykazują związek z bajkami ezopowymi, które z kolei jasno wykorzystują postaci zwierzęce zbliżone do „realnych” zwierząt, tutaj również jest możliwe wykorzystanie do pewnego stopnia analizy w nurcie zoopoetycznym. To, o czym mówią postacie zwierzęce w bajce, nie odbiega bowiem od oczekiwań czytelnika względem perspektywy danego gatunku zwierzęcego. Relacje między zwierzętami, choć symboliczne, również przedstawiają takie relacje, które obserwujemy między tymi gatunkami w świecie „realnym”. Nic nie stoi zatem na przeszkodzie, aby przeprowadzić analizę w tej konwencji. Ponownie jednak istota antropomorfizacji w takim podejściu badawczym zostałaby zrównana z koniecznym elementem narracyjnym, ubocznym względem głównego pola zainteresowania, tj. istoty zwierzęcej jako oddzielnego bytu o unikalnej świadomości.

Ostatnia zaś uwaga względem tego dzieła dotyczy obecności tzw. „zwierząt śmieciowych”. Z pewnością do tej grupy możemy zaliczyć szakala przez samą konotację z miastem, czy raczej jego peryferiami. Czytelnik wyobrażając sobie scenę spotkania psa z szakalem z łatwością konotuje tego drugiego z odpadami – to tam bowiem poszukuje pożywienia. Ewidentnie jest zatem zwierzęciem bezdomnym, pozbawionym opieki człowieka. Jedynym zaś, co uważa za ważne w życiu psowatych to duma⁷⁷⁶. Podobny obraz zwierzęcia bezdomnego zostanie zaprezentowany dalej w niniejszym rozdziale na przykładzie *Minu*, w której Paskuda, kocica żyjąca bez pomocy ludzi, również jako najważniejszą cechę rozróżniającą ją od zwierząt domowych wskazywała dumę oraz samodzielność. Ekwilibrystyka szakala doprowadza jednak do skłócenia zwierząt na statku – efektu wręcz odwrotnego niż ten, który obserwujemy w *Minu*, gdy Paskuda decyduje się zamieszkać z ludźmi. Widać zatem, iż koncept „zwierzęcia śmieciowego”, choć służący fabularnie różnym rozwinięciom fabuły oraz zapoczątkowany przez różne gatunki (dopasowane do realiów agensów pola literackiego), pozostaje konceptem uniwersalnym niezależnie od kultury.

6.7. Anton Koolhaas, *Alle dierenverhalen*

⁷⁷⁶ Ibidem, str. 90, 91.

Autorem z pewnością najważniejszym, a 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)⁷⁷⁷. Opisywane przez niego zwierzęta reprezentują szeroką gamę gatunków rodzimych oraz egzotycznych, gdyż, jak twierdził Koolhaas: „Ik zit in alle figuren, al zijn het regenwormen”⁷⁷⁸ („Jestem obecny w każdej postaci, nawet w dżdżownicy” – tłum. D.O.). Każde zwierzę w jego opinii mogło być antropomorfizowane, a to za sprawą wyłącznie głębokiej empatii międzygatunkowej, jaką Koolhaas żywił względem świata przyrody⁷⁷⁹.

Cytat też można odczytać także jako wyraz utożsamienia się autora z istotami żywymi, świadczący o wielkiej empatii Koolhaasa względem 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 Dąbrówka⁷⁸⁰, jak i Brems⁷⁸¹ 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. H.R. Meijer⁷⁸² czy G.J. van Bork (et al.)⁷⁸³. 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 W. Kustersa. Studium to dotyczy odczytania zwierząt w opowiadaniach Holendra pod kątem ich biologizmu – (nie)spójności (a przez to i

⁷⁷⁷ A. Dąbrówka, *Słownik pisarzy niderlandzkiego obszaru kulturowego*, str. 161.

⁷⁷⁸ Bibeb, *Bibeb & VIP'S*, Amsterdam 1965, str. 32.

⁷⁷⁹ H. Brems, *Altijd weer vogels die nesten beginnen*, str. 343, 344.

⁷⁸⁰ A. Dąbrówka, *Słownik pisarzy niderlandzkiego obszaru kulturowego*, str. 161.

⁷⁸¹ H. Brems, *Altijd weer vogels die nesten beginnen*, str. 343, 344.

⁷⁸² H.R. Meijer, *Zeven jaar zuivere neerslag*, „Hollands Maandblad” 6 (1964-1965), str. 35.

⁷⁸³ G.J. van Bork, G.J. de Vries, P.J. Verkuijsse, *Literatuur nieuws*, „Literatuur” 9 (1992), str. 173.

fantastyczności) względem ustaleń nauk przyrodniczych, przy czym antropomorfizacja jest traktowana jedynie jako niedookreślony element poetyki występujący w twórczości Koolhaasa⁷⁸⁴.

Analiza wszystkich opowiadań Koolhaasa oczywiście stanowiłaby podstawę do utworzenia oddzielnej rozprawy, stąd też ponownie należy wskazać wybrane opowiadania. Pierwszym kryterium, ponownie, jest wybór utworów, w których znaleźć można myszy, szczury, koty i owady. Wynika to przede wszystkim ze stereotypowo antagonistycznych relacji gryzoni i kotów, co może być potencjalnie szerokim i wartościowym przedmiotem badawczym. Owady natomiast, jako grupa zwierząt anatomicznie znacznie odległych człowiekowi, może wymagać innych środków stylistycznych oraz wyrazu poetyckiego 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 zatem i 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. W ten sposób utwory poddane analizie to:

– *De kater komt terug* (Wraca kocur) ze zbioru *Poging tot instinct* (Próba instynktu) z roku 1956⁷⁸⁵,

– *Denkwijze 298* (Sposób myślenia 298) ze zbioru *Poging tot instinct* (Próba instynktu) z roku 1956⁷⁸⁶,

– *Vergeet niet de leeuwen te aaien* (Nie zapomnij pogłaskać lwów) ze zbioru o tym samym tytule z roku 1957⁷⁸⁷,

– *Er zit geen spek in de val* (Nie ma boczku w pułapce) ze zbioru o tym samym tytule z roku 1958⁷⁸⁸,

– *Gekke witte* (Szalony biały) ze zbioru o tym samym tytule z roku 1959⁷⁸⁹,

⁷⁸⁴ W. Kusters, *Koolhaas' dieren*, str. 21, 52, 53, 78-83 i inne.

⁷⁸⁵ A. Koolhaas, *De kater komt terug*, w: *Alle dierenverhalen*, Uitgeverij G.A. van Oorschot: Amsterdam 2009, str. 7-14.

⁷⁸⁶ A. Koolhaas, *Denkwijze 298*, w: *Alle dierenverhalen*, str. 78-84.

⁷⁸⁷ A. Koolhaas, *Vergeet niet de leeuwen te aaien*, w: *Alle dierenverhalen*, str. 126-168.

⁷⁸⁸ A. Koolhaas, *Er zit geen spek in de val*, w: *Alle dierenverhalen*, str. 228-248.

– *Een gat in het plafond* (*Dziura w suficie*) ze zbioru o tym samym tytule z roku 1960⁷⁹⁰,

– *Zonder het te weten* (*Nie wiedząc*) ze zbioru *Weg met de vlinders* (*Precz z motylami*) z roku 1961⁷⁹¹,

– *Arcadia* (*Arkadia*) ze zbioru *Een geur van heiligheid* (*Zapach świętości*) z roku 1964⁷⁹²,

– *Een bloem voor morgen* (*Kwiat na jutro*) ze zbioru *Vleugels voor een rat* (*Skrzydła dla szczura*) z roku 1967⁷⁹³,

– *Corsetten voor een libel* (*Gorsety dla ważki*) ze zbioru o tym samym tytule z roku 1970⁷⁹⁴,

– *Raadpleeg de meerval* (*Zasięgnij rady u suma*) ze zbioru o tym samym tytule z roku 1980⁷⁹⁵,

– *Een snoek als veerman* (*Szczupak przewoźnik*) ze zbioru *Liefdes tredmolen* (*Kocham bieżnię*) z roku 1985⁷⁹⁶.

Biorąc pod uwagę, iż analizowane opowiadania publikowane były w przeciągu 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 wpraw – dla łatwości w zrozumieniu 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

⁷⁸⁹ A. Koolhaas, *Gekke witte*, w: *Alle dierenverhalen*, str. 342-360.

⁷⁹⁰ A. Koolhaas, *Een gat in het plafond*, w: *Alle dierenverhalen*, str. 475-501.

⁷⁹¹ A. Koolhaas, *Zonder het te weten*, w: *Alle dierenverhalen*, str. 561-580.

⁷⁹² A. Koolhaas, *Arcadia*, w: *Alle dierenverhalen*, str. 625-643.

⁷⁹³ A. Koolhaas, *Een bloem voor morgen*, w: *Alle dierenverhalen*, str. 694-715.

⁷⁹⁴ A. Koolhaas, *Corsetten voor een libel*, w: *Alle dierenverhalen*, str. 801-839.

⁷⁹⁵ A. Koolhaas, *Raadpleeg de meerval*, w: *Alle dierenverhalen*, str. 856-861.

⁷⁹⁶ A. Koolhaas, *Een snoek als veerman*, w: *Alle dierenverhalen*, str. 936-943.

naturalnie 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 „bajkowością” 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. Oczywiście 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 zwierzęcych⁷⁹⁷. Jak bowiem wynika z analizy pozostałych utworów ze zbioru *Alle Dierenverhalen*, postacie zwierzęce w opowiadaniach Koolhaasa reprezentują jednostajnie typ antropomorfizacji ZC. Niezależnie od gatunku zwierzęcia wszystkie postacie zwierzęce zawsze posiadają ciało wyłącznie zwierzęce, co podkreśla narrator utworu, jak 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

⁷⁹⁷ W. Kusters, *Koolhaas' dieren*, str. 7-9.

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 myszy⁷⁹⁸. (tłum. D.O.)

Jak wiemy, w ujęciu globalnym ciężko 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 (o czym więcej w dalszej części tego podrozdziału). 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. Nie oznacza to jednak, 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 *Myśliciela* A. Rodina lub innych wyobrażeń zafrapowanego człowieka. Pozostawia natomiast czytelnika z podświadomą niepewnością, jak dana scena powinna zostać odczytana.

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*:

⁷⁹⁸ „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*, str. 80.

Nadal będąc pod wrażeniem wszystkich uroczystych rzeczy, które miały miejsce, panowie wykazali się tą uprzejmością, że przepuścili damy przodem⁷⁹⁹. (tłum. D.O.)

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 przedłożenie 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*, analizowany w podrozdziale 5.1. niniejszej rozprawy.

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 ma powiedziane, w jaki sposób samce przepuszczają samice), zawsze w ten sam sposób wyobrazi sobie daną sytuację? Można bowiem założyć dwa 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 pójdą 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. Wtedy 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 wskazanego w tekście. Stąd też

⁷⁹⁹ „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*, str. 13.

zarówno w tym, przypadku, jak i w kolejnych opisujących podobne kwestie sporne skłaniam 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 jasna pod kątem narratologicznym, empirycznie wymyka się ze względu na kunszt słowa. Można to oczywiście powiązać z ambiwalentnym biologizmem widocznym u Koolhaasa, na co wskazywał wcześniej wspomniany Kusters⁸⁰⁰.

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, omawiania życia społecznego. Opowiadania Koolhaasa charakteryzuje wyraźna warstwa filozoficzna (nawiązując do gatunku powiastki filozoficznej), uwypuklona przez dialogi zwierząt, ale także ich myśli (monologi czy (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. Jak bowiem opisano w rozdziałach 1. i 2. niniejszej rozprawy, ukazanie natury zwierzęcej z pomocą antropomorfizacji niezaprzeczalnie prowadzi do wprowadzenia elementów ludzkich w 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

⁸⁰⁰ W. Kusters, *Koolhaas' dieren*, str. 8.

nawiązaniu do społecznej roli literatury ekokrytycznej. Zwierzę antropomorficzne stanowi w oczach ekokrytyki, zookrytyki czy zoopoetyki anomalię względem przedstawienia zwierząt literackich jako możliwie jak 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)⁸⁰¹. Wyjątek stanowi kotka Mimi (przezywana przez myszy „King Kong”), która ze względu na zależność narracji od focalizacji myszy, postrzegana jest jako agresywne zwierzę pozbawione kultury, zdolności mowy itd.⁸⁰². 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 tam na element wskazujący, iż znamieniem antropomorfizacji jest nie tylko język. Myszy bowiem w trakcie rozmowy wzruszają ramionami oraz płaczą⁸⁰³. 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 focalizatora), czemu sprzyjają czasowniki oraz rzeczowniki nie wskazujące jasno ani na zwierzęcą (zoopoetyczną), ani na ludzką (bajkową) powłokę antropomorficznej postaci zwierzęcej. I w tym też wypadku

⁸⁰¹ Ibidem, str. 7.

⁸⁰² Ibidem, str. 13, 14.

⁸⁰³ Ibidem, str. 7, 8.

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 swoich 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 Koolhaasa nie obserwuje się innych zbliżonych niespójności). Najważniejszym aspektem opowiadań Koolhaasa 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 prawi komplementy samicy Bienneke na temat jej ogona:

[...] 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 życia⁸⁰⁴. (tłum. D.O.)

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 elementu 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 urządzeń, z których korzystają ludzie (np. pułapek na myszy)⁸⁰⁵. Różnica między wiedzą FP a wiedzą czytelnika doprowadza do odczuwania przez odbiorcę ironii.

⁸⁰⁴ „[...] en hij [Karel] ging nu nog wat dichter 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*, str. 228, 229.

⁸⁰⁵ Ibidem, str. 231.

Drugim biegunem, który wyobrazić sobie można w przypadku utworów Koolhaasa jest rozróżnienie między bajkowością a realnością postaci. O realistyczności była mowa powyżej – 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 (jak wspomniałem wyżej) 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) 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 kartezyjską maszyną wiedzioną instynktami, ale w pełni rozumującą, logicznie myślącą, żywą istotą. Mowa tu przykładowo o nienadawaniu młodemu myszom imion czy o wyśmiewaniu grubszych reprezentantów gatunku⁸⁰⁶.

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 popiera 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), w tego typu dialogach tkwią 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

⁸⁰⁶ A. Koolhaas, *De kater komt terug*, str. 7-9.

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* komary są całkowicie nieantropomorficzne w focalizacji kaczk (oraz NZ), a jedynie rozpoznane jako stworzenia dla nich uciążliwe⁸⁰⁷. Powyżej obrazuje to także casus kotki Mimi.

Dialogi i focalizacje zwierząt zdają się przez to na tyle ugruntowane 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 zwierzę odpowiada bowiem po angielsku, a nie tak jak wcześniej po niderlandzku⁸⁰⁸. Oznacza 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

⁸⁰⁷ A. Koolhaas, *Zonder het te weten*, str. 568.

⁸⁰⁸ A. Koolhaas, *Gekke witte*, str. 357

wyobrażonego 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 postrzegać właśnie jako efekt prefokalizacji. Jeśli bowiem 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 możliwą 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 Vaessens⁸⁰⁹, 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 także 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 Hermansa⁸¹⁰.

W opowiadaniu *Denkwijze 298* natrafiamy na mysz, która, jak twierdzi NZ, posiada wyjątkową zdolność logicznego myślenia. Tę należałoby 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)⁸¹¹. 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

⁸⁰⁹ T. Vaessens, *Geschiedenis van de moderne Nederlandse literatuur*, str. 177.

⁸¹⁰ H. Brems, *Altijd weer vogels die nesten beginnen*, str. 88, 196, 200, 247.

⁸¹¹ A. Koolhaas, *Denkwijze 298*, str. 78-83. Oraz A. Koolhaas, *Zonder het te weten*, str. 569.

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 kaczki Theofiela. Z pewnością zaistnienie takiego przedstawiciela fauny potwierdza tylko, iż w przypadku wszystkich innych zwierząt rzeczywiście antropomorfizacja i fokalizacja zwierzęcia są jedynie niezbędnym dla NZ narzędziem narracyjnym. W przypadku Neamfrodela natomiast ta antropomorfizacja może doprowadzić do utraty wiarygodności fabuły. Choć NZ, najbardziej obiektywny i wiarygodny 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 spełniają miejscami także rolę narratora (NP), jednak zawsze jest to rola poboczna. 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 komarami⁸¹². Choć wypowiedź wyraźnie zapowiedziana jest przez NZ, wskazującego, kto rozpoczyna monolog, wywód został na tyle rozbudowany, iż rozpoznać go można jako oddzielną narrację. 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 gormolem⁸¹³. NZFZ opisuje ich wygląd i zachowania w identyczny sposób, co 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 cielesności, tak snook i gormol, z przyczyn oczywistych, wymagają szczegółowego opisu ich wyglądu, nawiązując przy tym do etiologii zwierząt znanych odbiorcy, aby łatwiej mógł

⁸¹² A. Koolhaas, *Vergeet niet de leeuwen te aaien*, str. 151.

⁸¹³ A. Koolhaas, *Een gat in het plafond*, str. 475-501.

wyobrazić sobie fantastyczne gatunki istot. Snook i gormol również są fokalizatorami wydarzeń, tak samo jak zwierzęta w innych opowiadaniach, co sprawia, że możemy je uznać za (hipotetyczne) zwierzęta antropomorficzne typu ZC.

Co prawda niniejsza praca w możliwie jak największym stopniu rezygnuje z analizy zwierząt fantastycznych, jak wskazano w rozdziale 2., ale 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, jak wskazano wyżej, 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 i „realnych” nie jest cechą dystynktywną, nie tworzy, jak powiedziałby językoznawca, pary minimalnych opozycji⁸¹⁴. 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 $\gamma\Gamma$ i $\gamma\Delta$, w ramach których, ponownie, głos narratora zewnętrznego, przeplatających swoją autorytatywną fokalizację z fantastyczną fokalizacją postaci zwierzęcych ma służyć jako potwierdzenie spójności realiów świata przedstawionego. Jeśli natomiast przyjmiemy, że w niektórych przynajmniej passusach obcujemy z typem CC, odpowiednio będą to wtedy warianty ηH i $\eta\Theta$ (wspomniany 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

⁸¹⁴ S. Prędoła, *Wprowadzenie do językoznawstwa niderlandzkiego*, Wrocław 2003, str. 23.

wspominałem powyżej, oraz w kontraście do analizy tego wariantu w rozdziale 7., 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, co w przypadku innych zwierząt w opowiadaniach Koolhaasa, a zatem również wpisują się w ramy wspomnianej poetyki koolhaasjańskiej, swoistego chronotopu⁸¹⁵ charakterystycznego dla tego autora. Typowym dla postaci zwierzęcych będzie zatem jednocześnie nawiązywanie do świata przyrody, o czym mówił z resztą sam Koolhaas, oraz jednocześnie wykorzystywanie tradycji literackich (z silnym naciskiem na społeczną – satyryczną – rolę literatury) w celu stworzenia utworu poetyckiego 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 doświadczanie jako elementu stałego lub dokonanego. Także przez fakt wymuszenia na czytelniku 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 wiarygodne, gdyż (pod)świadoma uwaga czytelnika skierowana jest gdzieś indziej, na trudno dostrzegalną przestrzeń niedopowiedzeń.

6.8. Annie M.G. Schmidt, *Minoes*

Z pewnością jednym z najbardziej znanych nazwisk w krajach niderlandzkojęzycznych w kontekście literatury dla najmłodszych czytelników jest poetka i pisarka Annie M.G. Schmidt (1911-1991). Uznanie zyskała przede wszystkim dzięki serii opowiadań dla

⁸¹⁵ M.M. Bachtin, *Czas i przestrzeń w powieści*, str. 273, 274

dzieci *Jip en Janneke* – szczególnie ważnej w kontekście przekładów z literatury niderlandzkiej na język polskim, gdyż seria otrzymała aż dwa tłumaczenia⁸¹⁶. Niniejsza praca wymaga skupienia się na konkretnym utworze autorki, nie mniej rozpoznawalnym, a wykorzystującym właśnie motyw zwierząt antropomorficznych. Mowa tu oczywiście o powieści *Minoes (Minu)* z 1970⁸¹⁷, przetłumaczonej na język polski w 2006 roku⁸¹⁸. Utwór ten zyskuje także na znaczeniu w kontekście sztuk kinematograficznych, gdyż w 2001 otrzymał adaptację filmową⁸¹⁹.

Fabula skupia się na problemie szeroko rozumianych przeobrażeń ludzko-zwierzęcych. Kotka Minu (nid. *Minoes*) pod wpływem chemikaliów z pobliskiej fabryki zmienia się w kobietę, Pannę Minu, która z pomocą dziennikarza Tobiasza (nid. *Tibbe*) oraz jego małoletniej sąsiadki Bibi próbuje powrócić do kociej postaci⁸²⁰. Do tego w swych przygodach Minu, Tibbe i Bibi chętnie korzystają z pomocy postaci zwierzęcych – kotów, które ze względu na różne charaktery i miejsca, w których przebywają, otrzymują imiona nadane przez nie same, przez ludzkich bohaterów utworu lub postacie poboczne.

Każdy kot, mimo pozostania w zwierzęcej formie, zyskuje głos, a zatem także i osobowość. To dzieje się na dwa sposoby: Minu przedstawia ich myśli jako tłumacz między światem kotów a światem ludzi lub NZ włącza do tekstu (prefokalizowane) rozmowy kotów z nią samą. W prawdziwości istnienia tychże osobowości utwierdza nas obecność narratora zewnętrznego, obiektywizującego wydarzenia. Myśli kotów zostają zwerbalizowane – narrator (NZ) nie przekazuje tego, co dzieje się w kociej głowie, lecz przedstawia rozmowy między postaciami⁸²¹. Stąd też focalizacja w kwestii przedstawiania podstaw i myśli zwierząt jest wyłącznie subiektywna, imitująca obiektywizm, związana z narratorem zewnętrznym, lub mniej obiektywna, gdy myśli kocie relacjonuje Minu lub inna kocia postać, np. w trakcie opowieści Cioci Mruczki. Obserwujemy zatem tendencję do przedstawienia fabuły przez NZFZ, przedstawiającego obiektywne zasady obecne w świecie przedstawionym. Do tego obecne są fragmenty

⁸¹⁶ A.M.G. Schmidt, *Julek i Julka*, tłum. Ł. Żebrowski, Warszawa 2004. Oraz A.M.G. Schmidt, *Jaś i Janeczka*, tłum. M. Porczyńska-Szarapa, Warszawa 2020.

⁸¹⁷ A.M.G. Schmidt, *Minoes*, Amsterdam, Antwerpen 2012, wyd. 35.

⁸¹⁸ A.M.G. Schmidt, *Minu*, tłum. J. Borycka-Zakrzewska, Warszawa 2006.

⁸¹⁹ B.A., *Panna Minoes – kocia agentka*, „Filmweb”, <https://www.filmweb.pl/film/Panna+Minoes+-+kocia+agentka-2001-114688> (dostęp: 28.07.2021).

⁸²⁰ D. Olszewski, *Filologia kocia, czyli o metamorfozie w Minoes Annie M.G. Schmidt*, w: *Za Tamą. Fantastyka niderlandzka w praktyce i w teorii*, red. D. Olszewski, Kraków: Grupa Wydawnicza Alpaka 2018, str. 351.

⁸²¹ A.M.G. Schmidt, *Minoes*, str. 44-49.

NP1FP1 (Panna Minu), która jako postać pośrednicząca przedstawia innym postaciom myśli i zamiary kotów.

Co ważne, jedynie Minu rzeczywiście fokalizuje koty (niepercypowalnie – przedstawiając ich myśli). Każda inna postać może je tylko obserwować, ponieważ (ontologicznie) postaci ludzkie nie mają kociego pochodzenia w przeciwieństwie do tytułowej bohaterki utworu. Pod tym kątem zatem narracja jest realistyczna (lub wiarygodna): komunikacja w ramach danego gatunku biologicznego może być przeprowadzona tylko przez istoty należące do tego gatunku. Należy bowiem zauważyć, że choć pojawiają się także inne zwierzęta (np. pies), ani ludzie, ani koty nie podejmują z nimi rozmów i nie relacjonują ich myśli⁸²².

Nawet obiektywizujący wydarzenia NZFZ nie jest w stanie przedstawić niepercypowalnej (nieuchwytniej dla postaci) fokalizacji zwierzęcej. Co więcej, zdaje się on „normalizować” zachowania zwierząt widoczne z zewnątrz. W przekładzie polskim czytamy np.: „[Minu] Powiedziała jeszcze »mriau« do Pucha. A Puch odpowiedział jej »mriau«. Oznaczało to prawdopodobnie: »Śpij dobrze.«”⁸²³ Narrator jedynie wskazuje (na podstawie życiorysu Minu), iż jest ona w stanie komunikować się swobodnie z innymi kotami, jednak on sam nie zna tej mowy, polega jedynie na jej fokalizacji. Ten krótki fragment sugeruje nam także zbliżenie czytelnika z narratorem. Odbiorca, należy założyć, również nie posługuje się kocim językiem, a zatem prędzej utożsamia się z narratorem niż z Minu. A co za tym idzie, wydarzenia relacjonowane przez NZ będą od tego momentu bardziej wiarygodne dla czytelnika. Podobnych fragmentów jest więcej – i zawsze, gdy tylko Minu korzysta z kociego języka, staje się to dialogiem dla NZ niezrozumiałym.

Przy tym należy także zwrócić uwagę na mnogość interpretacji powyższego cytatu. Swobodnie można bowiem założyć, iż w tym momencie narracja i fokalizacja nie wynikają od NZ, lecz od Tobiasza (FP2). To on bowiem jest jednostką, dla której przedstawiana rozmowa miałaby być czymś zupełnie obcym i niezrozumiałym. Nie zostaje także jasno wskazane, że scena jest obiektywna i funkcjonuje jako wydarzenie spójne dla realiów świata – tym bardziej realiów (wyłącznie ludzkiego) świata Tobiasza. Za tą teorią przemawia także użycie słowa „prawdopodobnie”, sugerującego domyślanie się fokalizatora – jego niepewność co do rozumienia percypowanej sceny. Taka

⁸²² Ibidem, str. 8.

⁸²³ A.M.G. Schmidt, *Minu*, str. 24.

interpretacja jest tym bardziej możliwa, iż to właśnie z Tobiaszem w takim momencie czytelnik utożsamiałby się najłatwiej, również nie znając mowy kotów. Podobne wątpliwości względem ustalenia narratora/fokalizatora odnajdujemy w poniższym fragmencie (przytoczonym z tłumaczenia):

To nie był Puch. To była dziewczyna. Dziewczyna z drzewa, która w tej chwili zawzięcie przeszukiwała jego śmietnik. Mogła się tu dostać tylko w jeden sposób... przez okno w dachu.

Gdy go usłyszała, natychmiast się odwróciła. W pysku trzymała duży rybi szkielet. „Nie, nie, w ustach...” – poprawił się natychmiast Tobiasz, ale w tej chwili tak bardzo przypominała lęklivego mokrego kota przybłędę, że niewiele brakowało, by Tobiasz zawołał: „A kysz... uciekaj!”⁸²⁴.

Z pewnością w pierwszym akapicie mamy do czynienia z NZ ze względu na zaimek dzierżawczy wskazujący na odrębność Tobiasza i instancji narracyjnej. Opisywane wydarzenia mogą być natomiast zarówno określone jako FZ, jako że są one relatywnie obiektywne i nie wychodzą poza ramy wydarzeń wcześniej poznanych przez czytelnika, jak i jako FP2, gdyż mamy świadomość, że to Tobiasz wszedł do mieszkania i jest jedyną postacią, która może poznawać to pomieszczenie z opisywanej perspektywy. Dodatkowo przywołane wspomnienia ze spotkania kobiety na drzewie wydają się potwierdzać odwołanie do jego wspomnień.

Przejęzyczenie w drugim akapicie tym bardziej sugeruje FP2 – to Tobiasz myli słowa ze względu na podobieństwo Minu do kota. Oczywiście pierwsze zdanie należy rozpatrzyć jako NZFP1 (Minu), ponownie przez oddzielenie instancji narracyjnej od postaci. Następujące opis i przemyślenia z kolei nie pozostawiają wątpliwości co do focalizacji, która z resztą w podobny sposób konstruowana jest także w innych fragmentach utworu, przykładowo (nadal za tłumaczeniem):

⁸²⁴ Ibidem, str. 17.

I nagle zrobiło mu się jej żal. Wyglądała żałośnie, jak na wpół utopiony kociak. Kot przybłąda!

– Niestety nie mam więcej ryby – powiedział Tobiasz. – Ale jeśli jest pani bardzo głodna... mam mise... – chciał powiedzieć: miseczkę mleka, ale szybko się poprawił - ...kubek mleka dla pani [...] ⁸²⁵.

Tobiasz ponownie myli Minu – dość powierzchownie – z kotem ze względu na jej kocie zachowania. Funkcja takiego przedstawienia postaci poddanej metamorfozie ma dwojaki cel. Pierwszym z nich jest oczywiście utwierdzenie czytelnika w wielopoziomowej naturze Minu, zawieszanej między dwoma światami (ludzi i zwierząt). Drugim zaś (na poziomie narracyjnym) można nazwać wytworzenie wrażenia utwierdzenia czytelnika w wiarygodności instancji narracyjnych przez przywołanie wiarygodnej focalizacji postaci ludzkiej, o czym była mowa także wyżej. Przez to też Tobiasz jako focalizator wydaje się nawet bardziej wiarygodny dla czytelnika, niż bliżej nieokreślony NZFZ, funkcjonujący przede wszystkim jako narzędzie do przedstawienia obiektywnych elementów świata przedstawionego, gdy NZFP2 zdecydowanie należy odczytać jako narrację prowadzącą do defamiliaryzacji rzeczywistości znanej czytelnikowi z jego rzeczywistości. Przez swoje pomyłki Tobiasz staje się także postacią komiczną, rozbawiającą czytelnika.

Antropomorfizacja ZC z pewnością widoczna jest z perspektywy Minu. Jak to wygląda jednak w przypadku innych postaci? Poza Bibi i Tobiaszem żadna postać nie rozpoznaje w kotach elementów ludzkich. Ta dwójka natomiast, będąc świadoma pochodzenia Minu oraz jej związków ze światem kotów, zauważa więcej w zachowaniach zwierząt. Mimo że nie rozumieją języka kotów, zdają się (próbować) odczytywać ich postępowania, doszukując się w nich jakichś świadomych, złożonych komunikatów. Widoczne jest to chociażby, gdy kot redaktora gazety, w której pracuje Tobiasz patrzy się na niego z pogardą, a przynajmniej tak focalizuje to Tobiasz (NZFP2) ⁸²⁶, czy dalej, gdy po zniknięciu Minu Tobiasz próbuje nawiązać rozmowę z Puchem, lub gdy próbuje dowiedzieć się od kota, gdzie są miętówki (NZFZ oraz

⁸²⁵ Ibidem, str. 18.

⁸²⁶ A.M.G. Schmidt, *Minoes*, str. 27.

NZFP2)⁸²⁷. Czasami też narrację prowadzi nie NZ, lecz jedna z postaci. Często jest to wtedy model NPFP, gdy poszczególne koty relacjonują historie z okolicy dla Minu, lub gdy ta przekazuje je dalej Tobiaszowi. Obserwujemy to przykładowo w relacji historii kota Dezodorancika⁸²⁸.

Kluczowa jest zatem kwestia postaci Minu jako teriantropomorficznego łącznika między światami. Jej rola okazuje się jednak większa niż tylko pośrednictwo między ludźmi i zwierzętami. Sam fakt przemiany kotki w człowieka wiąże się ściśle z wątkami ekologicznymi obecnymi w utworze. Jak dowiadujemy się z relacji Cioci Mruczki, do przemiany Minu (a także niegdyś jej siostry) doprowadziły odpady z Instytutu Badań Biochemicznych⁸²⁹, stanowiący w utworze manifestację nierozważnego rozwoju ludzkości. Dodatkowo pojawia się także postać Pana Wyrachowalskiego (nid. Ellemeet), dyrektora fabryki dezodorantów⁸³⁰. Ten również stoi w wyraźnej opozycji do prezentowanej przyrody – nie tylko nie bierze pod uwagę szkód, jakie może wyrządzić rozbudowa fabryki, okłamuje społeczność obawiającą się zbyt wielu zapachów towarzyszących fabryce⁸³¹, ale także przejawia bestialskie zachowania względem zwierząt. Mimo (niechętnego) przyjęcia roli prezesa Towarzystwa przyjaciół zwierząt, wyraźnie gardzi zwierzętami, co widać chociażby w momencie, gdy wyrzuca kocięta w worku na śmietnik, nie interesując się zupełnie ich losem⁸³². Obecność tych wątków jest szczególnie ważna w ramach powieści, ponieważ stanowi odzwierciedlenie myśli obecnych w społeczeństwie niderlandzkim lat 70. XX wieku. To właśnie w tym okresie bowiem wskazać należy nagłe i znaczne zainteresowanie ekologią, zrównoważonym rozwojem oraz odpowiednią opieką nad zwierzętami⁸³³.

Wracając jednak do kwestii analizy kluczowej bohaterki – Minu mimo ludzkiego ciała nadal wykazuje kocie zachowania – chętnie je ryby, śpi w kartonie, wymyka się nocą na dach, boi się psów itd.⁸³⁴. Szczególnie ważne są zaś fragmenty, w których sama Minu komentuje swoją przemianę oraz zawieszenie między światem kotów i ludzi. Czytamy przykładowo (w wiernym przekładzie):

⁸²⁷ Ibidem, str. 16, 107-109.

⁸²⁸ Ibidem, str. 42.

⁸²⁹ Ibidem, str. 49, 50, 107-111.

⁸³⁰ Ibidem, str. 54.

⁸³¹ Ibidem, str. 90-95.

⁸³² Ibidem, str. 80, 81.

⁸³³ L. Sedláčková, *Ecologische thematiek in hedendaagse fictie: Uitdagingen van milieufilosofie, ecokritiek en animal studies voor de Nederlandstalige literatuur*, „Werkwinkel” 10 (2015) z. 1, str. 103, 104.

⁸³⁴ A.M.G. Schmidt, *Minoes*, str. 8-10, 14-20,

[...] – Twój problem jest o wiele większy. Jak to możliwe! Jak mogło dojść do czegoś takiego?

Spojrzała na Minu z przestraszeniem w żółtych oczach.

– Gdybym ja to wiedziała. A wiesz co jest najgorsze? To, że tak do końca nie jestem człowiekiem, zaledwie w połowie.

– Ale ty przecież jesteś do końca człowiekiem, od góry do dołu.

– Mam na myśli, tak wewnętrznie... – powiedziała Minu. – Wciąż jeszcze mam prawie wszystkie kocie cechy. Mruczę, prycham, łaszę się. Tylko do mycia używam już myjki. Hm, ciekawe czy wciąż jeszcze smakują mi myszy... musiałabym kiedyś spróbować⁸³⁵.

Dalej Minu, zachęcona przez kotkę Paskudę, śpiewa wraz z nią koci song Miau-miau – marcowe (godowe) wycie, co ma świadczyć o jej przynależności do kociego świata. Nie zmienia to jednak faktu, że Minu nie jest pewna, kim w rzeczywistości jest. Co ważne, pokazane to zostaje zarówno w jej focalizacji, jak i w jej narracji, nie zaś w formie NZFZ. Dzięki temu relacja ta zdaje się być dla czytelnika bardziej wiarygodna, a postać Minu staje się bardziej ludzka. Tak przedstawiony problem sprawia bowiem, że z łatwością można odnaleźć w sytuacji przemienionej kotki także różnego rodzaju komplikacje życia codziennego odbiorcy: problem dorastania i dojrzewania, przynależności do wielu grup społecznych, etnicznych itd. Czytelnik współczujący lub współodczuwający sytuację Minu odczytuje ją jako bardziej wiarygodną.

Najważniejsze jest jednak to, iż przeobrażona kotka staje się narracyjnym kluczem do połączenia świata kotów i ludzi. W świecie przedstawionym w zachowaniu i percepcji naśladują oni stan rzeczy świata rzeczywistego, tzn. nie komunikują się ze sobą w sposób inny, niż dane jest człowiekowi na co dzień. Niemniej dzięki Minu, która do niemal samego końca opowieści, kiedy decyduje się pozostać w formie ludzkiej, odrzucając całkowicie swoją zwierzęcą naturę, czytelnik, a pośrednio i towarzysze Minu, poznają

⁸³⁵ A.M.G. Schmidt, *Minu*, str. 27, 28.

miejscowe koty nie jedynie jako zwierzęta w tle, lecz także jako pełnoprawnych, antropomorficznych bohaterów historii (choć oczywiście w inny sposób niż Minu).

Ludzki aspekt Minu w trakcie rozwoju fabuły wyraźnie się pogłębia. Nie tylko jej ciało ulega przeobrażeniu, ale także zachowania świadome oraz podświadome. To zauważają przede wszystkim postacie wokół niej, o czym świadczy chociażby komentarz siostry. Gdy kocica złapała ptaka Minu nakazała jej go wypuścić, co kocica wytyka jako pełne hipokryzji zachowanie człowieka, nie zaś kota, tym bardziej niezrozumiałe dla postaci kociej, że Minu przecież była „jedynie” kotem przemienionym w człowieka, więc powinna zachować pewne postawy typowe dla swojego pierwotnego gatunku⁸³⁶. Tobiasz jednak, w wiarygodnej dla niego antropocentrycznej perspektywie, stara się oduczyć towarzyszkę kocich zachowań⁸³⁷, aby przystosować ją do świata człowieka. Potwierdza tym obawy Paskudy oraz zarzuty siostry Minu o braku zrozumienia człowieka dla innych gatunków.

Antropocentryczność świata Tobiasza przejawia się z resztą także w jego relacjach z innymi kotami. Zwraca się przykładowo do Pucha jak do człowieka – nie infantylizuje swojej wypowiedzi zdrobnieniami, nie próbuje udawać kociej mowy. Korzysta z tego samego dyskursu języka, co w przypadku komunikacji z ludźmi⁸³⁸. Niemniej zdaje sobie sprawę, że koty pozostają kotami i w jego wypowiedziach nie znajdujemy słów jasno wskazujących na uczłowieczenie zwierzęcia. Dzięki temu koty wydają się bardziej realistyczne – czytelnik zostaje utwierdzony, że zarówno Tobiasz, jak i Minu obcuja ze stworzeniami, które czytelnik zna z własnego doświadczenia. Jedynym elementem nadnaturalnym jest przemiana Minu. Dzięki temu świat przedstawiony jest bardziej wiarygodny, a jednocześnie komiczny przez kontrast z realiami znanymi czytelnikom.

Skupiając się zaś bardziej szczegółowo na modelu proponowanym w rozdziale 2.: w *Minoes* obserwujemy zatem wariant $\gamma\Delta$, gdyż to tylko dzięki focalizacji Minu odkrywamy antropomorficzność zwierząt. Ciekawe jest, że w wypadku Tobiasza i Bibi ciężko jest ustalić w ogóle typ antropomorfizacji kotów (prócz Minu). Z jednej strony są oni świadomi tego, iż Minu może się z nimi porozumiewać. Jednak czy to sprawia, że świat, który NZ przedstawia jako nadal realny, taki sam, w jakim żyje czytelnik, jest ontologicznie inny? Obserwując postawy Tobiasza i Bibi, słuszne można stwierdzić, iż w

⁸³⁶ A.M.G. Schmidt, *Minoes*, str. 116, 117.

⁸³⁷ Ibidem, str. 30, 31.

⁸³⁸ Ibidem, str. 11.

ich perspektywie koty (inne niż Minu) pozostają jedynie zwierzętami. Nie mamy żadnych informacji, aby posiadały elementy ciała ludzkiego lub żeby wykonywały akcje kojarzące się przede wszystkim z człowiekiem. Co więcej, często napotykamy passusy utwierdzające czytelnika w „zwyczajności” kotów. Mowa tu chociażby o swobodzie, z jaką szef Tobiasza prowadzi ważne rozmowy przy swoim kocie (który dalej informacje przekazuje Minu)⁸³⁹ czy o wspomnianych wcześniej fragmentach, w których to Tobiasz nie jest w stanie porozumieć się z Puchem, gdy Minu tego problemu już nie ma⁸⁴⁰.

Obserwujemy, że komunikacja z kotami technicznie jest tak samo trudna bez pomocy Minu, jak była i przed informacją o świadomym korzystaniu kotów z języka. Choć rozumieją ludzi, człowiek nie jest w stanie odczytać komunikatów kotów i może się jedynie domyślać znaczenia pojedynczych grymasów czy miauknięć. Są to zatem zdecydowanie zwierzęta, które wpisują się w typ ZZ, gdyż antropomorfizacja jest projektowana na nie, bezpośrednio nie zostaje ona ujawniona postaciom ludzkim. Czytelnik może początkowo nie zgodzić się z takim odczytaniem antropomorfizacji kotów (innych niż Minu). Wynika to z faktu, iż w dużej mierze zostaje on przytłoczony rozmowami Minu z kotami, przez co powstaje wrażenie, iż każda postać kota zaangażowana w sprawę posiada w jakimś stopniu tę zdolność. Jest to celowym zabiegiem, który doprowadza do przedstawienia Minu jako autorytetu w utworze (który dodatkowo ciężko czytelnikowi podważyć ze względu na spójną fabułę utworu oraz obecność obiektywnego NZ). Rozpoznanie ZZ obecne jest tylko przy fokalizacji postaci w pełni ludzkiej, zaś ZC w przypadku fokalizacji kotów oraz Minu. Zatem prócz wariantu $\gamma\Delta$ można także wskazać występowanie wariantów αA (przy NZFZ), αB (przy NZFP) i βB (przy NPFP). Dwa ostatnie zdają się być jednak marginalne, całkowicie zdominowane przez antropomorfizację wprowadzaną przez perspektywę Minu. Można nawet przyjąć ścieżkę interpretacyjną, w której postrzeganie kotów jako bytów antropomorficznych jest zależne wyłącznie od Minu. Skoro bowiem inne postacie (oraz NZ) nie poznają kociej mowy i nie mają przez większość czasu pewności co do prawdomówności Minu, na ile perspektywa Tobiasza i Bibi jest antropomorfizująca? Czy patrzą na koty inaczej niż właściciele zwierząt domowych na swoje pupile? Czy może każdy z nas do pewnego stopnia musi antropomorfizować zwierzęta (zwłaszcza te nam bliskie), aby nawiązać z

⁸³⁹ Ibidem, str. 25-27.

⁸⁴⁰ Ibidem, str. 16, 107-109.

nimi relację? Niestety nie jestem w stanie udzielić ostatecznej odpowiedzi na te pytania – to pole, najpewniej zgodnie z zamierzeniem Schmidt, czytelnik wypełnia sam.

Pozór swobody komunikacji kotów potęgowany jest także za sprawą braku jasnego podważenia antropomorfizacji kotów, której mógłby dokonać NZ, choć takie wątpliwości wynikają rzeczywiście od fokalizacji Tobiasza (FP2). On bowiem jako postać stojąca najbliżej nadnaturalnych wydarzeń, a pozostająca nadal w pełni człowiekiem (nie zaś antropomorficznym lub teriantropomorficznym kotem) przypomina czytelnikowi rzeczywiście o naturze zwierząt. Należy przy tym pamiętać, że FP, relacjonowana czy przez NZ, czy przez NP, nadal jest elementem subiektywizującym wydarzenia, choć w tym szczególnym przypadku FP2 jest jednym z niewielu punktów, który czytelnik może utożsamić z realiami i perspektywami z jego własnego „realnego” świata.

O ile z innymi kotami Minu prowadzi swobodne konwersacje, czego dowodem jest prezentowanie ich w formie dialogu, tak rozmowy z Puchem zawsze pozostają przedstawione wyłącznie w mowie zależnej. Wynika to właśnie z faktu, iż jedną z instancji fokalizujących sceny, w których jako aktorzy jednocześnie występują Minu i Puch jest Tobiasz. Kota dziennikarza spotykamy bowiem przede wszystkim w jego mieszkaniu. Jeżeli NZ przedstawiłby rozmowę między Minu a Puchem w taki sam sposób, co wymianę zdań z innymi kotami, mogłoby to doprowadzić do osłabienia zawieszenia niewiary czytelnika. Nie ma bowiem podstaw, aby Tobiasz, nie znający mowy kotów, mógł potencjalnie słyszeć tę rozmowę. Oczywiście możliwym rozwiązaniem byłoby zaznaczenie przez NZ przed lub po przedstawieniu rozmowy Minu i Pucha, iż Tobiasz nie rozumiał tego, co się właśnie odbyło, jednak z pewnością bardziej przekonującym jest, gdy w sposób swobodny informacja ta w fokalizacji Tobiasza zostaje przekazana właśnie jako mowa zależna. Dzięki temu Minu nadal pozostaje wiarygodna jako mediator, a Tobiasz jako postać ludzka ograniczona przez swoje umiejętności.

Zwracam w takim wypadku uwagę, iż w sytuacji narracyjnej NZFP/NPFP (przy FP innej niż pochodzącej od Minu⁸⁴¹) nie będzie miała takiego samego charakteru, co przykładowo NPFP w *Podróży powietrznej*. Tam brakowało ugruntowania rzeczywistości przez obiektywnego narratora. W tym wypadku to właśnie obecność NZ przeważa za

⁸⁴¹ Gdy pokazane są dialogi z kotami nie relacjonowane przez Minu w formie mowy zależnej, w trakcie których koty opowiadają historie z miasta. Jako przykład podać można odtwarzanie rozmowy Wyrachowskiego z Wilhelmem przez kota Dezodorancika. Ibidem, str. 69, 70.

potwierdzeniem wyżej wspomnianych wniosków. Postacie ludzkie jedynie próbują nawiązać kontakt ze zwierzętami, jednak te pozostają dla nich bardzo zwierzęce, ich zachowania nie odbiegają znacznie od zachowań prawdziwych zwierząt.

Zazwyczaj koty otrzymują także pewne cechy charakteru związane z zawodem ich właściciela. To, jak kreowany jest ich mikrokosmos, wpływa na ich odpowiedzi, a często i na interpretację wydarzeń relacjonowanych Minu. Przykładem niech będzie chociażby kocica Paskuda, która jako jedna z niewielu kotów decyduje się żyć bez wsparcia ludzi. Jest na wpół zdziczała, ale przez to i samodzielna, choć w kwestii wyglądu zdecydowanie odpychająca, a jej jedyną przyjaciółką, jakby się zdawało, jest Minu, a później także Bibi⁸⁴². Wygląd kota motywowany jest porzuceniem świata człowieka – świata kultury, który narzuciłby dzikiej, niezależnej kotce normy panujące w świecie ludzi i ich pupili. Niemniej koty te nadal ograniczone są przez swoją zwierzęcą cielesność, w związku z czym w odniesieniu do kotów mówimy o antropomorfizacji typu ZC w perspektywie Minu, o czym mowa była też wcześniej. Co więcej, należy pamiętać, że realizacja tejże antropomorfizacji możliwa jest przede wszystkim dzięki zaistnieniu w fabule teriantropomorficznej Minu – mediatora między światem kotów i ludzi.

Paskuda wykazuje dość jasną awersję do każdego człowieka. W przypadku pozostałych kotów – tych żyjących razem z ludźmi – takiej niechęci nie obserwujemy. Są odbiorcami świata człowieka na różnych płaszczyznach i rozumieją go w ograniczony sposób, co powoduje powstanie efektu komizmu. Przykładowo Kot Szkolny przekazuje Minu informacje z lekcji historii, myśląc, że są to bieżące wydarzenia z okolicy⁸⁴³. W większości koty wydają się być neutralne względem ludzi, wytykając ewentualnie (w perspektywie kociej) postawy świadczące o hipokryzji lub braku zrozumienia dla innych istot⁸⁴⁴. To z kolei nie tylko (ponownie) wywołuje efekt komizmu, ale także skłania czytelnika do przemyśleń na temat istoty człowieka w kontekście dzielenia życia z innymi gatunkami, co spójne jest chociażby z możliwościami odczytania powieści Schmidt zgodnie z nurtem zoopoetyki czy zookrytyki.

Podobny motyw metamorfozy kota w kobietę (a także innych zwierząt w postaci ludzkie) odnajdujemy w twórczości Charlotte Mutsaers (1942), również znanej pisarki

⁸⁴² D. Olszewski, *Filologia kocia, czyli o metamorfozie w Minoes Annie M.G. Schmidt*, str. 348, 349.

⁸⁴³ A.M.G. Schmidt, *Minoes*, str. 44, 45.

⁸⁴⁴ Ibidem, str. 116, 117.

literatury dziecięcej i młodzieżowej⁸⁴⁵. Jako że publikowała później niż omawiana tutaj Schmidt, zaliczana jest raczej do nurtu niderlandzkiej literatury postmodernistycznej. W przypadku jej twórczości, jak wskazuje Barbara Fraipont, trudno jednak mówić o ponadnaturalności zwierząt, gdyż te Mutsaers stawia na równi z człowiekiem. W zgodzie z założeniami zoopoetyki, w przedstawieniu postaci zwierzęcych większy nacisk u Mutsaers położony zostaje na uwypuklenie zwierzęcości postaci aniżeli na antropomorfizację⁸⁴⁶. Inspiruje się przy tym, jak dalej wskazuje Fraipont, bajkami La Fontaine'a, z tym że czerpie raczej z szeroko rozumianych motywów lub schematów fabularnych, nie zaś z kreacji postaci, która pozostaje jej własnym, autorskim elementem twórczości przedkładającej zwierzęcość nad jego obraz w tradycji literackiej⁸⁴⁷. Tym samym przesuw granicę tejże zwierzęcości, projektując zachowania „dzikie” czy „zwierzęce” na postaci ludzkie⁸⁴⁸. Takich silnych nacisków na aspekt zwierzęcy w *Minoes* nie obserwujemy, co z kolei może służyć za argument przeciwny analizie z wykorzystaniem postulatów zoopoetyki/-krytyki.

6.9. Alet Schouten, *Het huis van Roos en Lap*

Kolejną twórczynią, wymienianą w kontekście literatury dziecięcej i młodzieżowej wykorzystującej antropomorficzne postacie zwierzęce, jest holenderska pisarka Alet Schouten (1917-1995)⁸⁴⁹. Uznanie zyskała przede wszystkim dzięki opowiadaniom (pseudo)historycznym osadzonym w realiach średniowiecza⁸⁵⁰ oraz wieku XIX⁸⁵¹. Jako dwa najważniejsze utwory związane z postaciami zwierzęcymi Dąbrówka wskazuje *Hector die een kater was (O Hektorze, który był kocurem)* z 1931 oraz *Het huis van Roos en Lap (Dom Roos i Lap)* z 1978⁸⁵². Jak czytamy w *Lexicon van de jeugdliteratuur (Leksykon literatury młodzieżowej)*, w opowiadaniach tych antropomorficzne zwierzęta uzyskują ludzki głos, ujawniane są ich myśli, a każda postać traktowana jest jako

⁸⁴⁵ B. Fraipont, 'Mensen genoeg die voor vos, varken of lam worden uitgemaakt. Maar omgekeerd?' *Een zoöpoetische vergelijking tussen Charlotte Mutsaers en La fontaine's dierenteksten*, „Internationale Neerlandistiek” 55 (2014) z. 1, str. 28.

⁸⁴⁶ Ibidem, str. 26-28.

⁸⁴⁷ Ibidem, str. 31.

⁸⁴⁸ Ibidem, str. 27.

⁸⁴⁹ A. Dąbrówka, *Słownik pisarzy niderlandzkiego obszaru kulturowego*, str. 245.

⁸⁵⁰ J. Vos, Alet Schouten, w: *Lexicon van de jeugdliteratuur*, red. J. van Coillie et al., Groningen 1982-2014, str. 1-3.

⁸⁵¹ A. Dąbrówka, *Słownik pisarzy niderlandzkiego obszaru kulturowego*, str. 245.

⁸⁵² Ibidem.

indywiduum, jednak akcje podejmowane przez postaci nadal pozostają w sferze zwierzęcej⁸⁵³.

Powyższe informacje dotyczące antropomorfizacji postaci rzeczywiście uzyskują potwierdzenie w zbiorze opowiadań *Het huis van Roos en Lap*⁸⁵⁴, w którym czytelnik poznaje kilka chronologicznych historii trzech kotów mieszkających z dojrzałym małżeństwem. Wszystkie koty otrzymują imiona nadane przez ludzi, posiadają indywidualne cechy charakteru oraz różny stan wiedzy, przez co kot nie jest traktowany u Schouten jako gatunek jednorodny w swoich cechach. Co więcej, zwierzęta te zdają się być w pełni zależne od kultury ludzkiej. W jednym z opowiadań ludzie przygarniają kolejne kocięta. Choć te mają już imiona nadane im przez matkę, otrzymują nowe przydomki od ludzi, które są respektowane przez wszystkie postacie w utworze⁸⁵⁵.

Co ważne, koty rzeczywiście potrafią korzystać z języka ludzkiego, jednak nawet gdy NZ przytacza ich wypowiedzi, zawsze są one wymianą zdań między kotami lub między nimi a jedną konkretną postacią ludzką – Szefem (nid. Baas). Gdy prowadzi rozmowy w okolicy innych postaci ludzkich, żadna z nich nie rozumie mowy kotów lub odczytuje ją jako dźwięki typowo zwierzęce. Obserwujemy zatem, iż w pierwszej kolejności narracja prowadzona jest w wariacie NZFZ, wprowadzająca jako postacie do realiów świata przedstawionego antropomorficzne koty, które korzystają z języka jedynie w przypadku rozmów z konkretnymi postaciami (nie rozumieją też np. komunikatów innych zwierząt, więc jest to zamknięta przestrzeń komunikacyjna). Gdy jednak człowiek prowadzi rozmowy z kotami, można mówić także o narracji NZFP1 (Baas), gdyż rzeczywiście słyszy i rozumie ludzką mowę u kotów, a przynajmniej sprawia taki pozór.

Wrażenie to zdaje się być wyjątkowo subiektywne i jednostkowe. Żona Szefa wprawdzie nigdy nie doświadcza dialogu ze zwierzętami, ale gdy jej mąż rozmawia z kotami, nie postrzega tego jako dziwne (a przynajmniej nie informuje nas o tym NZ). W końcu zdarza się, że właściciele rozmawiają ze swoimi pupilami. Niemniej rozmowy Szefa i kotów można łatwo podważyć w ich wiarygodności jako pełnej, dwustronnej komunikacji. Nie zauważamy bowiem, aby Szef odpowiadał na pytania lub jasno reagował na to, co koty mówią, a co najwyżej na to, co robią. Przez to czytelnik może mieć wątpliwości, czy rozumie on rzeczywiście to, co zwierzęta próbują przekazać.

⁸⁵³ J. Vos, *Alet Schouten*, str. 3-5.

⁸⁵⁴ A. Schouten, *Het huis van Roos en Lap*, Bussum 1978.

⁸⁵⁵ Ibidem, str. 104, 105.

Przez tę subiektywizację rozumienia kociej mowy Schouten doprowadza w opowiadaniach do wrażenia zaistnienia elementu magicznego, nadnaturalnego, który jest przede wszystkim prawem świata przedstawionego, gdy znajdujemy potwierdzenie w narracji NZ (najbardziej obiektywnej) istniejących (podważalnych) dialogów międzygatunkowych. Co więcej koty, ze względu na różne cechy charakteru i różny stan wiedzy, są realistyczne – wykorzystują swoje doświadczenia jako koty domowe, koty dzikie lub tzw. koty „wychodzące” do poznawania nowych rzeczy w otaczającym ich mikrokosmosie. A gdy napotykają na obiekt lub zjawisko całkiem niezrozumiałe, jak narodziny dziecka, powtarzają (niczym dzieci!) to, o czym mówią ludzie (dorośli), aby te informacje zrozumieć i przyswoić⁸⁵⁶. W efekcie koty w swoim ludzkim aspekcie zdają się być nieco dziecinne, proste, dopiero kształtujące indywidualne rozumienie świata. Dzięki temu młody czytelnik utożsamia się właśnie z nimi, bo podobnie jak przed nimi, tak też i przed dziećmi stawiane są wyzwania w nowych środowiskach, w których pomoc dorosłego jest nieodzowna.

Oczywiście postacie zwierzęce w utworze należałoby skategoryzować jako reprezentantów antropomorfizacji typu ZC, bo choć dostajemy dostęp do ich dialogów, a także ich focalizacji (gdy postrzegają nowe obiekty, lub gdy NZ przedstawia myśli i emocje zwierząt), to ciało dalej w pełni odpowiada kotu w świecie realnym. Podobnie także jak w wielu innych analizowanych w rozprawie utworach, dominująca narracja NZFZ z niewielkimi elementami NZFP (różnych) lub NPFP (gdy poszczególne koty opowiadają swoje historie o pochodzeniu, przygodach itd. w trakcie dialogów⁸⁵⁷), wskazuje się na warianty relacji $\gamma\Gamma$, $\gamma\Delta$, $\delta\Delta$.

Biorąc pod uwagę różne sposoby interpretacji focalizacji w utworze, również możliwa jest analiza w ramach postulatów zoopoetyki. Tym bardziej z resztą, że kocia perspektywa w fabule pokrywa się z oczekiwaniami czytelnika względem perspektywy „realnego” kota. Inną kwestią jest natomiast to, czy akurat tego typu dzieło, tj. skupione na aspektach humorystycznych poznawania świata ludzkiego przez zwierzę, może być rzeczywiście wartościowym przedmiotem badawczym dla osoby zainteresowanej badaniami zoopoetycznymi. Niewiele jest bowiem fragmentów na to wskazujących, choć być może skrupulatna analiza *close reading* wyłącznie pod tym kątem wykazałaby inne wnioski. To jednak pozostaje poza spektrum badania dotyczącego antropomorfizacji.

⁸⁵⁶ Ibidem, str. 90, 91.

⁸⁵⁷ Ibidem, str. 67-70.

6.10. Toon Tellegen, *Bijna iedereen kon omvallen*

Biorąc pod uwagę utwory najbardziej współczesne, lub których recepcja jest nadal żywa na początku XXI wieku, wymienić przede wszystkim należy twórczość Toona Tellegena (ur. 1941)⁸⁵⁸. Holenderski lekarz i pisarz początkowo próbował sił w poezji dla dorosłych. Później zaś zaczął pisać opowiadania dla najmłodszych – pierwotnie tylko dla własnych dzieci. W 1984 ukazał się pierwszy zbiór jego twórczości dla dzieci: *Er ging geen dag voorbij: negenenveertig verhalen over de eekhoorn en de andere dieren* (*Nie minął nawet jeden dzień: czterdzieści dziewięć historii o wiewiórce i innych zwierzętach*)⁸⁵⁹. Większość jego historii to właśnie bowiem fabuły o antropomorficznych zwierzętach, z czego dominują opowiadania o mrówce i/lub wiewiórce⁸⁶⁰.

W recepcji polskiej autor również cieszy się znacznym uznaniem. W słowniku Dąbrowski zamieszczono krótką biografię Tellegena, w której w profilu działalności pisarza badacz podkreśla przede wszystkim jego twórczość poetycką i dramaturgiczną. Dąbrowska wyraźnie zaznacza, że styl pisarski Tellegena (w odniesieniu do literatury dla dzieci) jest niepowtarzalny, surrealistyczny, fantastyczny⁸⁶¹. O jego poczytności w Polsce świadczyć może także udział w programie *Moje książki* M. Mikołajczuk na antenie Programu 1 Polskiego Radia w 2014 roku⁸⁶². Na język polski przetłumaczono trzy pozycje, z czego dwie mogą zainteresować badacza pod kątem obecności zwierząt antropomorficznych: *Nie każdy umiał się przewrócić* (*Bijna iedereen kon omvallen*)⁸⁶³ oraz *Urodziny prawie wszystkich* (*De verjaardag van alle anderen*), obydwie w tłumaczeniu J. Jędryas⁸⁶⁴.

Podążając kluczem obranym w poprzednich utworach, do analizy wybrane zostają opowiadania prezentujące owady, koty i myszy (lub szczury). Przytaczane teksty pochodzą ze zbioru *Bijna iedereen kon omvallen*⁸⁶⁵. Zbiór ten zdobył najwięcej nagród

⁸⁵⁸ J. Staal, *Toon Tellegen*, w: *Lexicon van de jeugdliteratuur*, red. J. van Coillie et al., Groningen 1982-2014, str. 1.

⁸⁵⁹ Ibidem.

⁸⁶⁰ Ibidem, str. 2-7.

⁸⁶¹ A. Dąbrowska, *Słownik pisarzy niderlandzkiego obszaru kulturowego*, str. 260.

⁸⁶² B.A., *Mrówka i słon tej samej wielkości. Toon Tellegen nie tylko dla dzieci*, Polskie Radio, 2014, <https://www.polskieradio.pl/7/173/Artykul/1150148,Mrówka-i-slon-tej-samej-wielkosci-Toon-Tellegen-nie-tylko-dla-dzieci> (dostęp: 19.05.2022).

⁸⁶³ T. Tellegen, *Nie każdy umiał się przewrócić*, tłum. J. Jędryas, Warszawa 2005.

⁸⁶⁴ T. Tellegen, *Urodziny prawie wszystkich*, tłum. J. Jędryas, Warszawa 2014.

⁸⁶⁵ T. Tellegen, *Bijna iedereen kon omvallen*, ed. 14., ed. elektroniczna, Amsterdam 2009.

spośród utworów Tellegena⁸⁶⁶. Niestety opowiadania w obydwu wersjach językowych nie zostały opatrzone tytułem lub numerem, jak to ma miejsce w innych zbiorach tego autora. W związku z tym w trakcie analizy będę stosował numerację opowiadań zgodną z kolejnością ich zamieszczenia w zbiorze niderlandzkojęzycznym. Konkretniej zatem, do analizy wybieram opowiadania nr 5, 14, 15 i 18⁸⁶⁷.

Wszystkie wyżej wymienione utwory cechuje duża doza abstrakcji charakterystyczna dla twórczości Tellegena. Postaci zwierzęce służą jako narzędzie do wskazania problemów filozoficznych lub niemożliwych, zaskakujących sytuacji – Iwa, który nie chce ryczeć i boi się własnego ryku, zwierzęta nagle „upadające” do góry itd.⁸⁶⁸. W przypadku żadnego z tych wydarzeń postaci zwierzęce nie otrzymują imion, a rozpoznawane są jedynie jako przedstawiciele danego gatunku biologicznego. Przez to czytelnik (lub młodszy słuchacz) może (ale nie musi!) łączyć postaci występujące w różnych opowiadaniach w różnych zbiorach jako identyczne. Wrażenie to jest o tyle mocniejsze, iż w wypadku najczęściej pojawiających się postaci – mrówki i wiewiórki – zauważalne są ciągle pojawiające się cechy (melancholia, upodobanie do miodu) czy działania (spotkania przy jedzeniu, długie rozmowy, korzystanie ciągle z tych samych mebli).

W związku z wykazanymi cechami zwierząt u Tellegena ciężko jest mówić o jasnym nawiązaniu do bajek zwierzęcych. Postacie pozbawione są w dużej mierze konotacji z tej gałęzi topiki zwierzęcej. Łatwiej byłoby charakteryzować je raczej jako odmianę powiastki filozoficznej, wykorzystującej przy tym motywy surrealistyczne w celu wytworzenia efektów komicznych. Morał w bajkach Tellegena nie zawsze jest jasny (i – w ramach tworzonej przez niego konwencji – nie musi być), przez co na pewno nie ma mowy o funkcji exemplum (a przynajmniej nie jest to funkcja domyślna). Opowiadania mają dopiero skłonić do poszukiwań w ramach różnych postaw, idei i sytuacji, w związku z czym należy się zwrócić właśnie w kierunku powiastki filozoficznej.

Wszystkie zwierzęta Tellegena potrafią mówić. Dowiadujemy się tego zawsze za pomocą dialogów, toczonych przez postaci, a wprowadzanych przez NZ z dominującą FZ. Prócz tego ciężko jest odnaleźć, zarówno w oryginalnym tekście, jak i w tłumaczeniu

⁸⁶⁶ T. Tellegen, *Nie każdy umiał się przewrócić*.

⁸⁶⁷ T. Tellegen, *Bijna iedereen kon omvallen*, lok. 106-122, 293-334, 366-386. Oraz T. Tellegen, *Nie każdy umiał się przewrócić*, str. 20, 21, 38-41, 46, 47.

⁸⁶⁸ T. Tellegen, *Bijna iedereen kon omvallen*, lok. 293, 366.

na język polski, świadectwa antropomorfizacji dotyczących wyglądu zewnętrznego. Oczywiście, znajdujemy wzmianki o chowaniu się lwa we własnej grzywie, o siadaniu przy stole, o czerpaniu miodu z naczynia⁸⁶⁹, jednak nie są to teoretycznie czynności, które zwierzę nie byłoby w stanie wykonać w ramach swojej cielesności, choć z pewnością są to zachowania antropomorficzne. Brak więc jest wskazówek dotyczących wprowadzania ludzkich elementów fizjonomii postaci zwierzęcych u Tellegena. Pojawiają się za to fragmenty, w których zwierzęta ujawniają swoje zwierzęce elementy ciała – świetlik świeci, lew (jak wspomniano wyżej) ma grzywę itd.⁸⁷⁰. Niemniej bez wątpienia interpretujemy je jako postacie związane z antropomorfizacją typu ZC.

W przypadku opowiadania nr 5 pojawia się kilka dość precedensowych elementów, jeśli chodzi o antropomorfizację postaci zwierzęcych. Czytamy bowiem, iż robaki tańczyły⁸⁷¹, co, podobnie jak w *Małym Janku* może, ale nie musi być jednoznacznie elementem antropomorfizującym. W tym też opowiadaniu jest jednak mowa o tym, iż zwierzęta jadły tort i rozpakowywały prezenty przy okazji urodzin⁸⁷², co świadczy o możliwości wyobrażenia sobie w konkretnych scenach ciał tych zwierząt jako zbliżonych do ciał ludzkich. Oczywiście zwierzęta mogą tańczyć, jeść tort i rozpakowywać prezenty także na swój własny, zwierzęcy sposób i na tyle, na ile pozwoliłoby na to ciało biologicznie poprawnego zwierzęcia, stąd też sceny te są dwuznaczne z powodu braku innych, dodatkowych wyznaczników antropomorfizacji (choć samo szeroko rozumiane świadome obchodzenie urodzin stanowi już oczywiście jej przejaw).

Cielesność zwierzęca u Tellegena nie jest najbardziej istotnym elementem postaci zwierzęcych. To prawdopodobnie służy jako najważniejsze wyjaśnienie, dlaczego okazuje się ona także tak trudna do interpretacji i tak bardzo niejednoznaczna. Tym, na co Tellegen zdaje się zwracać uwagę najbardziej, są wspomniane powyżej pytania natury filozoficznej, społecznej i inne trapiące potencjalnego czytelnika kwestie, które za pomocą postaci zwierzęcych nawet niekonieczne są omawiane, ale są chociażby wskazywane przez NZ jako zagadnienie potencjalnie wartościowych i potrzebnych rozważań. Postacie zwierzęce służą jedynie jako punkt wyjścia do ustalenia tychże. W końcu Tellegen początkowo pisał bajki dla swoich dzieci, odpowiadając na ich bieżące

⁸⁶⁹ Ibidem, lok. 305, 366-386.

⁸⁷⁰ Ibidem, lok. 106-111, 305.

⁸⁷¹ Ibidem, lok. 111.

⁸⁷² Ibidem, lok. 111-122.

problemy. Przez to w jego twórczości widoczna jest przede wszystkim terapeutyczna funkcja bajki zwierzęcej⁸⁷³.

Jak obserwujemy w opowiadaniu nr 15, nie ma znaczenia, czy postaci zwierzęce rzeczywiście są zwierzętami. NZ przedstawia sielankową niemalże scenę różnych bohaterów skarżących się na ich dolegliwości i bóle, co przez jednego z nich (mrówkę) zostaje w pewien sposób podważone, skoro sama mrówka nie wie do końca, czy coś ją boli i czy przez to może uczestniczyć w dyskusji⁸⁷⁴. To, czy była to mrówka, wiewiórka, słoń czy inny byt, nie miało żadnego znaczenia dla tej sceny. Narracja nie doprowadza do jasnego morału, który byłby prostą wskazówką postępowania (jak w bajkach ezopowych), lecz w pewien sposób jest otwartym zakończeniem, które czytelnik musi dopiero dopełnić własnym doświadczeniem, igrając z ramami gatunku literackiego. Ale i w ten sam (nieprzewidywalny, niekontrolowalny) sposób życie potrafi igrać z człowiekiem – zwłaszcza z osobą młodą (odbiorcą modelowym), która w wielu sytuacjach dopiero poznaje konwenanse społeczne regulujące zachowania i postawy, rodząc kolejne problemy. Często też nie ma ona wpływu na to, co się wokół niej dzieje i nie ma w tym żadnej winy dziecka, z czym najczęściej należy jedynie się pogodzić.

Najważniejszym wnioskiem jest jednak to, że analogicznie jak w utworach analizowanych w rozdziale 3. niniejszej rozprawy, antropomorficzne postaci zwierzęce pozwalają czytelnikowi współodczuwać wydarzenia i problemy, jednocześnie wykorzystując do tego „neutralne” względem społeczeństwa człowieka postaci zwierzęce. Zastosowanie typu ZC pozwala, niezależnie od wieku, w którym powstał utwór, na spełnienie społecznej roli literatury. A nawet szerzej – niesie za sobą uniwersalizm przesłania (typowy dla powiastki filozoficznej), w którego formułowanie zaangażowany jest także czytelnik. Mimo że ciała postaci pozostają zwierzęce, konstrukcja relacji społecznych oraz trosk odnośnie do miejsca (czytelnika/postaci) w społeczeństwie (lub szerzej: na świecie) są na tyle uniwersalne, że z łatwością można odnieść je do sytuacji naszej (jako czytelnika) lub kogoś nam bliskiego.

Przechodząc do kwestii focalizacji w utworach: oczywiście pojawiają się także fragmenty, w których to nie tylko NZ focalizuje sceny, lecz przedstawia focalizację zwierzęcą. Obserwujemy to przykładowo w opowiadaniu nr 5, gdy zwierzęta patrzą się

⁸⁷³ E. Zawadzka i A. Rawa-Kochanowska, *Magiczny świat bajek i baśni. Metafory i symbole w procesie wspomagania dziecka w rozwoju*, Warszawa 2015, str. 89-92.

⁸⁷⁴ T. Tellegen, *Bijna iedereen kon omvallen*, lok. 322-329.

na siebie zaskoczone⁸⁷⁵. W tym wypadku może być mowa o wzajemnym postrzeganiu się postaci w sposób percypowalny – widzą one swoje zdziwienie. Podobny elementy znajdujemy w opowiadaniu nr 18, w którym NZ przedstawia stan wiedzy koziroga dębosza (owada). Gdy zwierzęta „spadały” do góry, owadowi jako jedynemu zdawało się, że znał tego przyczynę⁸⁷⁶. W analizowanych utworach ponownie obserwujemy zatem dominujący wariant $\gamma\Gamma$, głos instancji zewnętrznej przedstawiający prawa świata przedstawionego, które ciężko jest podważyć. Gdy bowiem następuje fokalizacja zwierzęca, jest ona śladowa i nie przedstawia jednoznacznie opinii na temat innego zwierzęcia czy aspektu świata przedstawionego. Zdaje się raczej, iż są to elementy wynikające z ograniczenia języka, który dla atrakcyjności i przejrzystości tekstu musi korzystać z pewnych struktur i zwrotów ogólnie zrozumiałych dla czytelnika – w szczególności najmłodszego. Co ciekawe, w tłumaczeniu na język polski wszystkie elementy opisywane wyżej (kwestie antropomorfizacji, typu narracji i fokalizacji) nie odbiegają od tego, jak zostało to opisane w tekście oryginalnym. Przekład J. Jendryas jest bardzo wierny i nie wprowadza żadnych wątpliwości co do interpretacji utworu.

Jako że zwierzęta Tellegena do złudzenia przypominają te „realne”, można byłoby założyć, iż jego opowiadania z łatwością poddałyby się analizie w nurcie zoopoetyki czy zookrytyki. Twierdzą jednak, iż jest zupełnie inaczej. Jako że Tellegen świadomie nawiązuje raczej do konwencji powiastki filozoficznej, niż do bajki ezopowej, oraz biorąc pod uwagę dominujący motyw groteski i absurdu w jego opowiadaniach, ciężko jest zrównać wspomniane postacie zwierzęce z rzeczywiście istniejącymi zwierzętami. Ich problemy nierzadko nie są takie same, jak oczekiwalibyśmy tego od znanych nam istot. Nie są to często nawet do końca problemy typowo ludzkie. Kwestia relacji człowieka z przyrodą, choć może być obecna w innych utworach Tellegena, w dziełach wpisanych w niniejszy korpus badawczy nie wystąpiła.

6.11. Mike Jansen, *Het jaar van de rat*

Ostatnim omawianym w tym rozdziale utworem będzie opowiadanie Mike’a Jansena, holenderskiego, współczesnego pisarza fantasty, którego dzieła chętnie tłumaczone są na różne języki. Twórczość Jansena nie jest związana wyłącznie ze zwierzętami – motyw ten

⁸⁷⁵ Ibidem, lok. 106.

⁸⁷⁶ Ibidem, lok. 371.

występuje w jego dorobku sporadycznie. Niemniej jedno z opowiadań dotyczące antropomorfizowanych zwierząt przetłumaczono także na język polski, co może stanowić ciekawe 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* w poprzednich rozdziałach).

Mike Jansen publikuje od 1991 roku opowiadania przeważnie fantastycznej i realistyczno-magicznej. Nigdy nie podał publicznie roku urodzenia. Pisze 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 fantasy⁸⁷⁷. Ze względu na niewielkie zainteresowanie literaturą fantastyczną w krajach niderlandzkojęzycznych trudno jest wskazać jakąkolwiek 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 polski⁸⁷⁸.

Wspomniane opowiadanie z motywem antropomorficznych zwierząt to *Het jaar van de rat* opublikowane oryginalnie w 2016⁸⁷⁹, przełożone dwa lata później na polski jako *Rok szczura*⁸⁸⁰. 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 Agincourt⁸⁸¹. Później w utworze natrafiamy także na Chupacabrę (bez imienia)⁸⁸². Ten ostatni bohater zwierzęcy 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

⁸⁷⁷ B.A., *Biografie Mike Jansen*, „Mike Jansen. SF/F/H schijver”, <http://www.meznir.info/over/> (dostęp: 11.09.2022).

⁸⁷⁸ D. Olszewski, *Nederlandse Fantastische Literatuur in het Pools Vertaald*, „Roczniki Humanistyczne” 69 (2021) z. 5, str. 156.

⁸⁷⁹ M. Jansen, *Het jaar van de rat*, w: *Caligo. En andere duistere verhalen*, Mechelen/Hilversum 2016, str. 158-165.

⁸⁸⁰ M. Jansen, *Rok szczura*, tłum. D. Olszewski, w: *Za Tamą. Fantastyka niderlandzka w praktyce i w teorii*, red. D. Olszewski, Kraków 2018, str. 209-226.

⁸⁸¹ M. Jansen, *Het jaar van de rat*, str. 158-160.

⁸⁸² Ibidem, str. 227.

przez zniszczone wojną miasto, aby zobaczyć, do czego mogą doprowadzić sporządzane przez niego dla prezydenta przemowy. Jak zaznaczają, jest to jednak tylko jedna z możliwości, a czy zostanie spełniona, zależne jest wyłącznie od Paula.

Bohater ludzki kilkakrotnie 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 „codziennym” świecie⁸⁸³. W związku z tym zarówno Paul, jak i czytelnik stawiają zasadne pytanie o to, na ile sny czy wizje były jedynie urojeniami, a na ile elementem realnie występującym w „naszym świecie”.

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 sen⁸⁸⁴.

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.

⁸⁸³ Ibidem, str. 230, 231.

⁸⁸⁴ M. Jansen, *Rok szczura*, str. 209.

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 fokalizacja 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 zażyтыми 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 pogłębiają 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 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.⁸⁸⁵. 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 zwierzęcym⁸⁸⁶. Nie zostaje powiedziane, czy ubrania te szyte są na człowieka, czy krój dostosowany jest do ciała zwierząt. Niejednokrotnie NZ wspomina o zwierzęcych elementach ciała – kłach, dziobie, łapach⁸⁸⁷. Względem Emrysa mowa jest nawet, iż porusza się na czterech łapach, choć z narzędzi korzysta stojąc na dwóch⁸⁸⁸. Ciało wydaje się zatem w pierwszej mierze 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 będącymi nieoczywistymi w wyobrażeniu hybrydami ludzko-zwierzęcymi.

⁸⁸⁵ M. Jansen, *Het jaar van de rat*, str. 158-160.

⁸⁸⁶ Ibidem.

⁸⁸⁷ Ibidem, str. 158, 159, 161.

⁸⁸⁸ Ibidem.

Takie wykorzystanie postaci zwierzęcej niezaprzeczalnie prowadzi do efektu defamiliaryzacji 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 przyszłości⁸⁸⁹. 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” typu antropomorfizacji nie stanowi aż tak zauważalnego problemu, a uwidocznia 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 „gdakać” („kraaien”)⁸⁹⁰. Tak samo wygląda to w tłumaczeniu polskim⁸⁹¹. W odniesieniu do tej postaci też często wspomina się o zwierzęcych elementach ciała⁸⁹². I, co najbardziej znaczące, jest to jedyna postać, która rzeczywiście ginie we śnie Paula. Dopiero po tym akcie (wyzbycia się zwierzęcości, w tym wypadku – odrzucenia dotychczasowego trybu życia) możliwa staje się zmiana przyszłości Paula⁸⁹³. Oczywiście nie bez znaczenia jest tutaj także spotkanie Paula 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 jednoznacznej 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 oczekuje niemalże od konwencji gatunkowej, że będzie mógł poznać te postaci także pod kątem psychologicznym. Tak się jednak nie dzieje, co tym bardziej sugeruje odczytanie utworu

⁸⁸⁹ Ibidem, str. 160-165.

⁸⁹⁰ Ibidem, str. 161.

⁸⁹¹ M. Jansen, *Rok szczura*, str. 216.

⁸⁹² M. Jansen, *Het jaar van de rat*, str. 158, 159.

⁸⁹³ Ibidem, str. 165.

jako narkotycznego snu. Poglębia to także spostrzeżenie NZFP1-np, gdy Paul zastanawia się, czy zwierzęcy towarzysze w ogóle mają emocje⁸⁹⁴. Niemniej fakt, iż na końcu, już po wytrzeźwieniu Paula, Emrys i Agincourt nadal są obecni, może oznaczać, iż ich rolą (czy to w majakach ludzkich, czy nie), jest wypełnianie jakiegoś wyższego, niezrozumiałego dla ludzkości zadania, na co i same wskazują⁸⁹⁵. To tłumaczy redukcję ich obecności jedynie do czynnika motywującego postać ludzką do zmiany. Przez to 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, w podobny sposób jak to miało miejsce na przykładzie utworów analizowanych w rozdziale 3. niniejszej rozprawy.

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.

⁸⁹⁴ Ibidem, str. 160.

⁸⁹⁵ Ibidem, str. 165.

6.12. Uwagi

Zdecydowanie najwięcej utworów wybranych do analizy w rozdziale 6. zawiera warianty $\gamma\Gamma$, $\gamma\Delta$, $\delta\Gamma$ i $\delta\Delta$. W różnych kombinacjach i o różnej częstotliwości występowania zakładają one współistnienie 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 nie jedynie przez zawarcie z nim paktu, która w jakiś sposób zostaje momentami przełamana, aby wprowadzić antropomorfizację, ale przez pakt, w której 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 wariantcie może mieć różne funkcje: najczęściej komentarza społecznego (np. Multatuli, Soeroto, Koolhaas) i ironicznej igraszki z konwencjami literackimi (np. Boon, Tellegen, Jansen). Występuje zarówno w utworach nawiązujących do powiastki filozoficznej (Multatuli, van Eeden, Tellegen), jak i do bardziej bajkowych konwencji, w których dominuje motyw groteski, oniryzmu czy szeroko rozumianej ponadnaturalności (Bomans, Schmidt, 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 około fantastycznej, 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).

7. 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 realizowane w ramach fabuł. Jak wskazałem w rozdziale 2., 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 przypadkach 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).

7.1. 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 magicznych⁸⁹⁶. I o ile obecność tego bohatera oraz innych antropomorficznych zwierząt z byłych kolonii niderlandzkich w literaturze Niderlandów zasługuje na oddzielne omówienie, tak należy choćby wspomnieć o fakcie, iż postać Anansiego dociera do literatury niderlandzkojęzycznej nie tylko w formie tłumaczeń bajek surinamskich na język niderlandzki. Twórcy opracowują bowiem adaptacje bajek do warunków kulturowych panujących w kontynentach Niderlandach lub tworzą nowe bajki, *retellingi* baśniowe, w których odnaleźć można starych bohaterów w nowych rolach⁸⁹⁷. 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

⁸⁹⁶ B. Oosterhout, *Inleiding*, str. 8.

⁸⁹⁷ A. Dąbrowka, *Słownik pisarzy niderlandzkiego obszaru kulturowego*, str. 336.

surinamskiego, córki Alberta Helmana, którego utwory analizowałem w poprzednich rozdziałach⁸⁹⁸. Występują tam trzy postacie zwierzęce: pająk, pies i żaba.

Utwór ten w ewidentny sposób 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 szanować⁸⁹⁹. 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 dnia⁹⁰⁰.

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 strudzone rodziny. Bajki o pająku Anansim w Surinamie (ale też np. na wyspach Ameryki Środkowej, mieszając się przy tym z lokalnymi motywami oralnej literatury ludowej⁹⁰¹), pokazywały losy antropomorficznego zwierzęcia (podobnego w swoim charakterze do zwierząt z bajek ezopowych), który jest na tyle przebiegły, że z łatwością potrafi kłamstwem, żartem lub przestępstwem przeżyć choćby jeden kolejny dzień (zapewnić sobie jedzenie, schronienie, ochronę innych itd.)⁹⁰². Powszechne są przy tym historie, w których Anansi zostaje przechytzony przez inne zwierzę i zostaje ukarany za swoje przewinienia⁹⁰³. W każdym wypadku kluczowy jest proces pozyskiwania dóbr (nie do końca uczciwy) lub sposób, w jaki pająk próbuje przechytzyć inne zwierzęta. To ten etap fabuły wywołuje u odbiorców zaniepokojenie i zaangażowanie w historię. Rozwiązanie jej jest momentem katharsis – zawsze

⁸⁹⁸ N. Lichtveld, *Anansi zakt op Schiphol*, w: *Verhalen van Surinaamse schrijvers*, red. M. van Kempen, Amsterdam: De Arbeiderspers 1989, str. 113-117.

⁸⁹⁹ C.N. Dubelaar, *Negersprookjes uit Suriname*, „Neerlands Volksleven” XXII (1972) z. 3/4, str. 9.

⁹⁰⁰ Ibidem, str. 15.

⁹⁰¹ 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).

⁹⁰² 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” 20 (2010) z. 1, str. 20, 21.

⁹⁰³ M.J. Herskovits, F.S. Herskovits, *Suriname folk-lore*, New York 1936, str. 140.

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 opowieści⁹⁰⁴.

Prócz głównego opowiadającego często wyznacza się osobę pomocniczą. Jej zadaniem jest dopytywanie mówcy o szczegóły historii lub samodzielne wtrącanie swoich uwag, które stają się integralną częścią przedstawianej fabuły. Osoba ta może być wyznaczona przed występem przez głównego opowiadającego, zgłosić się dobrowolnie lub zostać wybrana losowo⁹⁰⁵. 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 zażyczą⁹⁰⁶. 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*⁹⁰⁷.

Obecność tak wielu elementów nie związanych bezpośrednio ze słowem (zmiennosc 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

⁹⁰⁴ A. Donicie, *Iets over de taal en de sprookjes van Suriname*, „De West-Indische Gids” 33 (1952), str. 159.

⁹⁰⁵ D. Olszewski, K. Pastuszek, *Two Worlds, One Story. The comparison of the Storytelling Process in Surinamese Fairy Tales and in Improvisational Theatre*, „Annales UMCS – FF” XXXVIII (2020) z. 1, str. 204, 205.

⁹⁰⁶ Ibidem.

⁹⁰⁷ Ibidem, str. 209, 210.

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)* J. Ferriera, pierwszego prezydenta Surinamu, z ilustracjami właśnie N. Lichtveld⁹⁰⁸. 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.

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 (nie wykorzystujących 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 niderlandzki⁹⁰⁹.

L. van Duin (czerpiąca z badań W.J.H. 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)⁹¹⁰. Jak wynika z jej ustaleń, w retellingach fabuł o Anansim w nowym, niderlandzkim kontekście szczególnie uwidaczniają się dwie ostatnie funkcje, co będzie z łatwością widoczne także w poniższej analizie⁹¹¹.

Kluczowym 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

⁹⁰⁸ J. Ferrier, *Het grote ANANSI boek*, 's Hertogenbosch 1986.

⁹⁰⁹ M. van Kempen, *Een geschiedenis van de Surinaamse literatuur. Deel 2. De orale literatuur*, Paramaribo 2002, str. 196.

⁹¹⁰ 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” 8 (1994), str. 30-36.

⁹¹¹ Ibidem, str. 33.

radość ze zrobienia komuś przykrego (lub nawet szkodliwego) żartu⁹¹². W każdej fabule przedstawiany jest w podobny sposób – jako bliżej nieokreślony pod względem ciała antropomorficzny pajak. 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. Jest to analogiczna sytuacja, co w przypadku lisa Rejnarda, opisywana w rozdziale 3. oraz w analizie *Kapellekensbaan* w podrozdziale 6.5. rozprawy.

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 walizki⁹¹³. Pajak pozbawiony zostaje swej zwierzęcej natury, tak samo i pozostali antropomorficzni bohaterowie. W tym wypadku fakt, iż obecny jest antropomorficzny pajak, pies czy żaba, wiąże się raczej z symboliką i konotacjami związanymi z danym zwierzęciem w literaturze. Pajak w Surinamie reprezentuje bowiem przebiegłość i spryt, przez co Anansi zrównany może być w kontekście literatury niderlandzkiej ze wspomnianym lisem Rejnardem⁹¹⁴. To też tłumaczy, dlaczego postać surinamskiego trickstera tak łatwo zadawia 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 tygrys⁹¹⁵. Tutaj jednak spotykamy żabę-

⁹¹² D. Olszewski, K. Pastuszak, *Two Worlds, One Story. The comparison of the Storytelling Process in Surinamese Fairy Tales and in Improvisational Theatre*, str. 202, 203.

⁹¹³ N. Lichtveld, *Anansi zakt op Schiphol*, w: *Verhalen van Surinaamse schrijvers*, red. Michiel van Kempen, Amsterdam: De Arbeiderspers 1989, str. 113-117.

⁹¹⁴ T. Meder, *Avonturen en structuren: op zoek naar de bouwstenen van volksverhalen*, Amsterdam 2012, str. 58.

⁹¹⁵ B. Oosterhout, *Inleiding*, str. 8-10.

taksówkarza, posługującego się gwarą amsterdamską, (tzw. typowego Holendra⁹¹⁶) 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)⁹¹⁷. Mimo że Surinam oficjalnie jest krajem niderlandskojęzycznym, znaczna część społeczeństwa bieglej 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)⁹¹⁸. 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 jako zwierząt, zaś nawiązanie do zwierzęcej symboliki służy jedynie 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,

⁹¹⁶ 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 przyrody Niderlandów. Nie powinno zatem dziwić, że w przypadku satyrycznego reprezentowania różnych grup, Niderlandczyków w opowiadaniu przedstawiono jako antropomorficzną żabę, gdy Surinamczyków reprezentuje ich niegdyś bożek-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).

⁹¹⁷ A. Doedens, Y. Kortlever, L. Mulder, *Geschiedenis van Nederlands. Het verhaal van prehistorie tot heden*, str. 277, 278, 296.

⁹¹⁸ M. van Kempen, *Een geschiedenis van de Surinaamse literatuur. Deel 2. De orale literatuur*, str. 196.

której głównym celem ma być przedstawienie morału w humorystyczny sposób⁹¹⁹. Zredukowanie zachowań zwierzęcych (a także zwierzęcej 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”)⁹²⁰. Jednocześnie stanowi to nawiązanie i do elementu 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 w Surinamie. Łatwo jest sobie to wyobrazić w ramach kultury zachodu jako wydarzenie zbliżone do teatru improwizowanego, w trakcie którego aktorzy tworzą fabułę i sceny na podstawie sugestii publiczności i/lub we współpracy z nią⁹²¹. Dzięki temu narrator zdaje się być jednocześnie uczestnikiem zdarzeń (za sprawą, jak określiłaby Bal, komentarzy nienarracyjnych budujących związek czytelnika i narratora⁹²²), choć z samego poziomu narracji fakt ten zupełnie nie ma potwierdzenia. Mimo to czytelnik bardziej ufa NZ na podobnej zasadzie, jak w przypadku narratora w eposie o lisie Rejnardzie, gdzie również wykorzystano bezpośrednie zwroty do czytelnika.

⁹¹⁹ B. Bettelheim, *Het nut van sprookjes*, Cothen 1993, str. 189-196.

⁹²⁰ N. Lichtveld, *Anansi zakt op Schiphol*, str. 113.

⁹²¹ D. Olszewski i K. Pastuszek, *Two Worlds, One Story. The Comparison of the Storytelling Process in Surinamese Fairy Tales and in Improvisational Theatre*, str. 211, 212.

⁹²² M. Bal, *Narratologia*, str. 31-36.

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 podrozdziale 6.7. 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 licznych, 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.

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 (nawiązanie do bohaterów bajek surinamskich) z przedstawieniem rzeczywistości potencjalnie znanej niderlandzkiemu czytelnikowi.

Najbardziej interesujące zdaje się przede wszystkim, że wspomniany powyżej wariant relacji narracji, fokalizacji i antropomorfizacji postaci zwierzęcej nie wystąpił do tej pory w takim stopniu w analizach innych dzieł. Mając na uwadze, że w tymże wariantcie 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 do innego gatunku lub nurtu literackiego, dzięki czemu w ramach samego utworu możliwe jest redukcja 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 dany 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. Jak obserwowaliśmy na przykładzie analizy *Drogi z kapliczką*, która to przecież też stanowi ponowne opowiedzenie fabuły w nowych realiach, postacie tam obecne nadal zachowały swój zwierzęcy charakter. Aspektem różniącym bohaterów tych dwóch fabuł jest natężenie liczby opisów cech zwierzęcych, które u Lichtveld w znacznym stopniu zostały pominięte.

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.

8. Wnioski

Niniejsza rozprawa 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 wykazała to jednak rozprawa w obecnej formie – 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 badanie miało wykazać zmiany 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? Jasnym 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, co nie mogłoby się odbyć bez metodologii narratologicznej.

Zarówno w pracy 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 strategie – 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 rozprawy doktorskiej, sporządziłem tabelę, w której wskazywałem wszystkie gatunki zwierząt obecnych w korpusie w pierwszej jego wersji jako forma badania ilościowego. Z perspektywy czasu logicznym 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 rozprawie. Stąd też, godząc się z pewną niemocą ludzką i ograniczeniami badawczymi, postanowiłem zredukować korpus do dzieł najbardziej reprezentatywnych, nierzadko przyznając, iż pracy może zostać postawiony zarzut subiektywności doboru utworów i/lub analizowanych postaci zwierzęcych. Niemniej – choć przypominałem to na różnych etapach analiz, przypomnę to i tutaj – celem rozprawy 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 tenże czytelnik 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 nauczenie 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, focalizacji 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 czytelnikowi z jego obserwacji, a antropomorfizacja służy przedstawieniu domniemanych 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 pajaku 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-symboly 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 rozprawy. 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 rozprawy, 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 śmiało mogą stanowić interesujący przedmiot badawczy w ramach dalszego korzystania z przedstawionego w rozprawie modelu, tym razem mając na celu wykazanie strategii narracyjnych dążących do przedstawienia postaci teriantropomorficznej. Ślady tego typu można odnaleźć chociażby w analizie *Minoes* Annie M.G. Schmidt w rozdziale 6.8. niniejszej rozprawy.

Czytelnik zapoznający się z analizami przedstawionymi w rozprawie 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 potraci 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 na kwestie 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, -poetycznych). Niejednokrotnie okazywało się nawet, iż bez tejże antropomorfizacji aspekty ekologiczne czy welfarystyczne nie byłyby tak wyraźne i dosadne. Stąd też uważam, iż udało się wykazać kolejny ważny wniosek: 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 rozprawie. Niemniej inne metody niż narratologia mogłyby być same w sobie niewystarczające dla celu badawczego niniejszej rozprawy (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 niniejszej rozprawy – określając strategię antropomorfizacji oraz nadając im konkretne nazwy badacze są w stanie jaśniej opisywać zjawiska poetyckie zachodzące w ramach danego utworu.

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 w niniejszej rozprawie 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 stosownym byłoby także jaśniejsze określenie typów antropomorfizacji. W niniejszej rozprawie 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 spornym 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 1933⁹²³ (polskie wydanie w 2013)⁹²⁴, w której antropomorfizowany jest właśnie tytułowy ser.

Choć ser wielokrotnie przywoływany zostaje w utworze przede 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 fragment z wyraźną antropomorfizacją). W przekładzie polskim czytamy: „[...] a tymczasem mój ser czeka niecierpliwie na otwarcie piwnicy.”⁹²⁵ Narracja w tym fragmencie, jak i w dominujących passusach 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. Porównać to możemy do sytuacji w noweli Valensa, w której zwierzęta bez wątpienia były zwierzętami „codziennymi”, a jedynie wizja świata oraz elementy poetyki utworu wpływały na efekt antropomorfizacji zwierząt.

W wypadku powyższego passusu mamy zatem do czynienia z antropomorfizacją typu ZZ (lub SS, jeśli oznaczymy „serowość” literą „S”), a biorąc pod uwagę sposób narracji – wariant βB, czyli i identyczną strategię, co opisaną w rozdziale 4. niniejszej rozprawy. Skoro zatem możliwe jest określenie postaci/przedmiotu nie będącego zwierzęciem tymi samymi terminami i ramami, co w przypadku modelu analizy przygotowanego względem zwierząt antropomorficznych, można założyć, iż jest on uniwersalnym narzędziem 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

⁹²³ W. Elsschot, *Kaas*, Amsterdam 1991.

⁹²⁴ W. Elsschot, *Ser*, tłum. R. Turczyn, Warszawa 2013.

⁹²⁵ Ibidem, str. 78.

przykłady, wskazując mu właściwe ścieżki postępowania, korzystne postawy etyczne, czy najprościej mówiąc – pokazują, jak żyć w pełni jako człowiek.

.

Bibliografia

Aerts E., *Felix als huisdier of ondie? - De relatie tussen mens en kat in middeleeuwen en nieuwe tijd*, „Tijdschrift voor Geschiedenis” 125 (2012), str. 488-503.

Agamben, G., *The Open: Man and Animal*, Stanford University Press, Stanford 2014.

Altena P., Adrichem A. van, *Hey ho! Gerrit Paape en zijn apenshow*, „Parmentier” 2007 16, str. 6-12.

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/dela012alge01_01/ (dostęp: 11.10.2021).

B.A., *Antropomorfisme*, [w:] *Algemeen letterkundig lexicon*, DBNL 2012, https://www.dbnl.org/tekst/dela012alge01_01/dela012alge01_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., *Charlotte Mutsaers. Stay nooit volwassen*, „Literatuur-geschiedenis”, online: <https://www.literatuurgeschiedenis.org/schrijvers/charlotte-mutsaers> (dostęp: 30.07.2022).

B.A., *Czytanie na wystawie | Jacques Derrida „Zwierzę, którym więc jestem”*, „Muzeum Warszawskiej Pragi”, <https://muzeumpragi.pl/wydarzenia/czytanie-wystawie-jacques-derrida-zwierze-ktorym-wiec/> (dostęp: 22.01.2022).

B.A., *De klimaatcrisis in Nederlandse literatuur*, [w:] „Universiteit Utrecht”, online: <https://liternatuur.sites.uu.nl/> (10.08.2021).

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., *Esopet*, red. J. te Winkel, Wolters, Groningen 1881.

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., *Jan Wolkers Prijs*, [w:] *Vroege Vogels*, <https://www.bnnvara.nl/vroegevogels/jan-wolkers-prijs> (dostęp: 10.08.2021).

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., *Karel ende Elegast*, red. Instituut voor Nederlandse Lexicologie, Sdu Uitgevers/Standaard Uitgeverij, Den Haag/Antwerpen 1998.

B.A., *kucing*, [w:] *Wikitionary*, <https://en.wiktionary.org/wiki/kucing#Javanese> (dostęp: 30.07.2022).

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

B.A., *Mrówka i słoń tej samej wielkości. Toon Tellegen nie tylko dla dzieci*, [w:] *Polskie Radio*, 2014, online: <https://www.polskieradio.pl/7/173/Artykul/1150148,Mrowka-i-sl-on-tej-samej-wielkosci-Toon-Tellegen-nie-tylko-dla-dzieci> (dostęp: 19.05.2022).

B.A., *Palgrave Studies in Animals and Literature*, [w:] *Palgrave Macmillan*, <https://www.palgrave.com/gp/series/14649> (dostęp: 20.09.2020).

B.A., *Panna Minoes – kocia agentka*, [w:] *Filmweb*, <https://www.filmweb.pl/film/Panna+Minoes+-+kocia+agentka-2001-114688> (dostęp: 28.07.2021).

B.A., *Personificatie*, [w:] *Algemeen letterkundig lexicon*, DBNL 2012, *personificatie Algemeen letterkundig lexicon - DBNL* (dostęp: 12.03.2023).

B.A., *Reisverhaal*, [w:] *Algemeen letterkundig lexicon*, DBNL 2012, https://www.dbnl.org/tekst/dela012alge01_01/dela012alge01_01_02708.php (dostęp: 20.08.2021).

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., *serigala*, [w:] *Wikitionary*, <https://en.wiktionary.org/wiki/serigala> (dostęp: 30.07.2022).

B.A., *sona*, [w:] *Wikitionary*, <https://en.wiktionary.org/wiki/sona> (dostęp: 30.07.2022).

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

B.A., *Van den vos Reynaerde, Reynaert I*, ed. J. Janssens, R. van Daele, V. Uyttersprot, Instituut voor Nederlandse Lexicologie, Den Haag/Antwerpen 1998.

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., *Ysengrimus*, red. M. Nieuwenhuis, Em. Querido's Uitgeverij, Amsterdam 1997.

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*, „Pamiętniki literackie” 1974 65 (4), str. 273-311.

Bakke M., *Studia nad zwierzętami : od aktywizmu do akademii i z powrotem?*, „Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja” 2011 129 (3), str. 193-204.

Bal M., *Narratologia. Wprowadzenie do narracji*, 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 6, str. 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, str. 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).

Bettelheim B., *Het nut van sprookjes*, Servire Uitgevers, Cothen 1993.

Bibeb, *Bibeb & VIP'S*, Polak & Van Gennep, Amsterdam 1965.

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 planeetontdekking. Uit het Russisch vertaald*, W. Wouters, Groningen 1813.

Bilderdijk W., *Podróż powietrzna*, red. i tłum. D. Olszewski, Wydawnictwo IX, Kraków 2019.

Bińczyk E., *Epoka człowieka. Retoryka i marazm antropocenu*, PWN, Warszawa 2018.

Błocian I., *The Archetype of the Trickster in the Writings of C.G. Jung*, „Studia Religiológica” 2020 53 (3), str. 227-238.

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.

Boon L.P., *Droga z kapliczką*, tłum. R. Pyciak, Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik”, Warszawa 1982.

Bordewijk F., *Bint*, „De Gemeenschap” 1934 10, str. 441-452.

Bordewijk F., *Kritisch proza*, Bzztôh, Den Haag 1982.

Bork G.J. van, Vries G.J. de, Verkuijsse P.J., *Literatuur nieuws*, „Literatuur” 9 (1992), str. 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/bork001schr01_01_0297.php , G.J. van Bork - DBNL (dostęp: 04.05.2023).

Bouwman A., *Reinaert en Renart. Het dierenepos Van den vos Reynaerde vergeleken met de Oudfranse Roman de Renart*, Prometheus, Amsterdam 1991.

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.

Brown L., "Real" *Animals and the Eighteenth-Century Literary Imagination*, [w:] red. S. McHugh, R. McKay, J. Miller, *The Palgrave Handbook of Animals and Literature*, Palgrave Macmillan, Cham 2021, str. 211-224.

Bruaene A.L. van, *Revolting Animals. Animal satire and animal trials in the Dutch Revolt*, [w:] red. W. Melion, B. Rothstein, M. Weemans, *The Anthropomorphic Lens: Anthropomorphism, Microcosmic and Analogy in Early Modern Thought and Visual Arts*, Brill, Lejda 2015, str. 23–42.

Bruyn B. De, *The Novel and the Multispicies Soundscape*, Palgrave Macmillan, Cham 2020.

Brzostowska-Tereszkiewicz T., *Ewolucje teorii. Biologizm w modernistycznym literaturoznawstwie rosyjskim*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2011.

Buijnsters P.J., *Doctor Schasz en zijn 'Reize door het Aapenland'*, „Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde” 1986 102, str. 253-268.

Buijnsters P.J., *Imaginaire reisverhalen in Nederland gedurende de 18e eeuw*, Groningen 1969.

Buijnsters P.K., *Inleiding*, [w:] J.A. Schasz., *Reize door het aapenland*, red. P.J. Buijnsters, W.J. Thieme, Zutphen 1972, str. 5-48.

Burzyńska A., *Semiotyka*, [w:] red. A. Burzyńska i M.P. Markowski, *Teorie Literatury XX wieku. Podręcznik*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2007, str. 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, str. XV-XIX.

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

Carroll L., *Alicja w Krainie Czarów*, tłum. A. Marianowicz, Wydawnictwo MG, Kraków 2021.

Carson J.P., *Anthropomorphism, Personification, and Humanization in William Wordsworth's dog Poems*, [w:] red. D. Ryan, J. Spencer, *Reading Literary Animals. Medieval to Modern*, Routledge, New York, London 2020, str. 245-263.

Cats J., *Alle de werken*, red. J. van Vloten, De Erven J.J. Tijl, Zwolle 1862.

Cats J., *Van den leeuw en muys*, [w:] *Alle de werken. Deel 2*, red. J. van Vloten, De Erven J.J. Tijl, Zwolle 1862, str. 569, 570.

Cieślak-Sokołowski T., *Powroty do close reading we współczesnych lekturach literatury XX wieku*, „Er(r)go. Teoria–Literatura–Kultura” 2017 23 (1), str. 37-48.

Claes E., *Floere het fluwijn*, [w:] *Omnibus*, Uitgeverij Wereldbibliotheek, Antwerpen 1970, str. 139-173.

Claes E., *Van Floere en andere dieren*, Davidsfonds / Literair & Ernest Claesgenootschap, Leuven 2008.

Claes P., *Erik van Godfried Bomans*, „Streven” 25, 1971-1972.

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.

Collins L., *Avian Encounters and Moral Sentiment in Poetry from eighteenth-Century Ireland*, [w:] red. B. Carey, S. Greenfield, A. Milne, *Birds in Eighteenth-Century Literature. Reason, Emotion, and Ornithology, 1700-1840*, Palgrave Macmillan, Cham 2020, str. 17-37.

Coutts N., *Portraits of the Nonhuman: Visualizations of the Malevolent Insect*, [w:] red. Eric C. Brown, *Insect Poetics*, University of Minnesota Press, London 2006, str. 298-318.

Curtius E.R., *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, Universitas, Kraków 2005.

Daele R. van, *Louis Paul Boon en Reynaert de vos: wapenbroeders. Over Boons bronnen en poetica*, „Tiecelijn” 12 (1999), str. 50-63.

Dąbrówka A., *Jong Adrianus Michael de*, [w:] *Słownik pisarzy niderlandzkiego obszaru kulturowego*, Instytut Badań Literackich PAN Wydawnictwo, Warszawa 2007, str. 151.

Dąbrówka A., *Opowiadania, którymiśmy byli*, [w:] red. A. Dąbrówka, *Baśnie niderlandzkie. Flamandzkie, holenderskie i fryzyjskie*, Instytut Badań Literackich PAN Wydawnictwo, Warszawa 2007, str. 5-15.

Dąbrówka A., *Słownik pisarzy niderlandzkiego obszaru kulturowego*, Wydawnictwo „Wiedza Powszechna”, Warszawa 1999.

Dąbrówka A., *Teatr i sacrum w średniowieczu. Religia - cywilizacja – estetyka*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2013.

Dekkers M., *De pinguin en andere beesten*, Uitgeverij Contact, Amsterdam 1985.

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

Dene E. de, *De warachtighe fabulen der dieren*, red. P. de Clerck, Brugge 1567.

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” 33 (1952), str. 153-173.

Dowlaszewicz M., *Diabeł w legendzie. Wyobrażenie diabła antropomorficznego w średniowiecznej literaturze niderlandzkiej*, Oficyna Wydawnicza ATUT, Wrocław 2020.

Draak A.M.E., *Onderzoekingen over de Roman van Walewein*, H.D. Tjeenk Willink & Zoon N.V., Haarlem 1936.

Driscoll K., E. Hoffmann, *Introduction: What Is Zoopoetics?*, [w:] red. K. Driscoll, E. Hoffmann, *What Is Zoopoetics? Texts, Bodies, Entanglement*, Palgrave Macmillan, Cham 2018, str. 1-14.

Dubelaar C.N., *Negersprookjes uit Suriname*, „Neerlands Volksleven” XXII (1972) z. 3/4, str. 6-66.

Duin L. van, *Hoe Kwaku Ananse met zijn tijd meeding en toch zichzelf bleef Over functieverandering van de Anansi-verhalen door migratie*, „Literatuur zonder leeftijd” 8 (1994), str. 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” 3, 1965, str. 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 vijf jaar Nederlandse literatuur 1966-1971*, Athenaeum-Polak & Van Gennep, Amsterdam 1973, str. 58-86.

Ferrier J., *Het grote ANANSI boek*, Aldus Uitgevers, 's Hertogenbosch 1986.

Fögen T., *Animal Communication*, [w:] red. G.L. Campbell, *The Oxford Handbook of Animals in Classical Thought and Life*, Oxford University Press, Oxford 2014, str. 216-232.

Fraipont B., *'[H]et dier in al zijn toonaarden' Over zoöpoëtische configuraties in Charlotte Mutsaers' beeldend en literair werk*, „Nederlandse Letterkunde” 19 (2014), str. 67-87.

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 55 (1), str. 23-33.

Geirnaert D., Smith P.J., *Tussen fabel en embleem: De warachtige fabulen der dieren* (1567), „Literatuur” 1992 9, str. 22-33.

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.

Głazewski M., *Atopia w teorii systemów autopojetycznych*, [w:] red. J. Gromysz i R. Włodarczyk, *U.t.o.p.i.a. a e.d.u.k.a.c.j.a. Tom I. O wyobrażeniach świata możliwego*, Instytut Pedagogiki Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2016, str. 37-54.

Głowiński M., *Narratologia: dzisiaj i nieco dawniej*, „Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja” 2001 5, str. 20-30.

Głowiński M. (et al.) (red.), *Słownik terminów literackich*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2002.

Gobbers W., Jong, A.M. de, [w:] *Schrijvers en dichters (dbnl biografieënproject I)*, 2013, online: https://www.dbnl.org/tekst/bork001schr01_01/bork001schr01_01_0547.php (dostęp: 28.07.2022).

Godderis I., Godderis B., *De Ronquières-kalkoenen tussen koloniale en agrarische geschiedenis*, [w:] red. J. Hoegaerts, Y. Segers, *Bestiarium. Dieren, mensen en hun sociale geschiedenis*, Leuven University Press, Leuven 2018, str. 33-38.

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

Hawkhee 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 12, str. 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 "Memories of a Polar Bear"*, [w:] red. K. Driscoll, E. Hoffmann, *What Is Zoopoetics? Texts, Bodies, Entanglement*, Palgrave Macmillan, Cham 2018, str. 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', „Liternatuur”, <https://liternatuur.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:] red. M. Bekoff, *Encyclopedia of Human-Animal Relationships*, Greenwood Publishing Group, Westport 2007, str. 60-66.

Horowitz A., *Behavior*, [w:] red. L. Gruen, *Critical Terms of Animal Studies*, The University of Chicago Press, Chicago, London 2018, str. 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 1 (1), str. 167-173.

Howard L., *Living with Birds*, Collins, s.l. 1956.

Huggan G., Tiffin H., *Introduction*, [w:] red. G. Huggan, H. Tiffin, *Postcolonial Ecocriticism. Literature, Animals, Environment*, Routledge, New York 2010, str. 1-26.

Illes F., Meder T., *Anansi comes to Holland; the trickster spider as a dynamic icon of ethnic identity*, „Quotidian: journal for the study of everyday life” 20 (2010) z. 1, str. 20-63.

Ivanovic C., *Talking Animals and Politics of World Literature*, „Comparative Literature Studies” 2017 54 (4), str. 702-730.

Jansen M., *Het jaar van de rat*, [w:] *Caligo. En andere duistere verhalen*, brak wydawcy, Machelen/Hilversum 2016, str. 158-165.

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, str. 209-226.

Janssens J.D., *Reynaert: schelm of schurk?*, „Tiecelijn” 1992 5, str. 11-15.

Janssens J.D., *Subtiel vertellen. Middeleeuwse epiek in de Lage Landen*, [w:] red. J.D. Janssens et al., *Op avontuur. Middeleeuwse epiek in de Lage Landen*, Amsterdam 1998, str. 9-35.

Jensen S., *Ecce simius! Over "Mijn aap schreit" van Albert Helman*, „Nederlandse Letterkunde” 5 (2000), str. 62-85.

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

Jong A.M. de, *Mustapha, of, De tragedie van het geweten*, AM. Querido's Uitgevers-Maatschappij, Amsterdam 1939.

Joosen V., *Tussen traditie en vernieuwing Sprookjes, mythen en andere volksverhalen*, [w:] red. R. Ghesquiere, V. Joosen, H. van Lierop, *Een land van waan en wijs. Geschiedenis van de Nederlandse jeugdliteratuur*, Atlas Contact, Amsterdam/Antwerpen 2016.

Kafka F., *Przemiana*, [w:] *Wybór prozy*, tłum. L. Czyżewski (et al.), Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2018, str. 24-83.

Kalla I.B., *De mier op hoge hakken Toon Tellegen en Anne Provoost in Polen*, „Literatuur Zonder Leeftijd” 24 (2010), str. 61-78.

Karels R.B., *Mijn aardse leven vol moeite en strijd : Raden Mas Noto Soeroto, Javaan, dichter, politicus, 1888-1951*, Universiteit van Amsterdam, Amsterdam 2008.

Kaszowska-Wandor B., *Teriantropie. Animal studies i (od)stawanie się człowiekiem*, „WIELOGŁOS Pismo Wydziału Polonistyki UJ” 2018 35 (1), str. 33-61.

Kári D., E. Hoffmann, *Introduction: What Is Zoopoetics?*, [w:] red. K. Driscoll i E. Hoffmann, *What Is Zoopoetics? Texts, Bodies, Entanglement*, Palgrave Macmillan, Cham 2018, str. 1-13.

Kempen M. van, *De creatieve contestatie van een gladde aap. Mijn aap lacht van Albert Helman*, „Oso” 14 (1995), str. 8-21.

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:] red. L. Herman, *The Empire Writes Back (Again). Vergelijkende literatuurwetenschap en post-koloniale literatuurstudie*, Vlaamse Vereniging voor Algemene en Vergelijkende Literatuurwetenschap, Antwerpen 1994, str. 49-74.

Kennedy J.S., *The New Anthropomorphism*, Cambridge University Press, Cambridge 2003.

Kloek J.J., *De onkenbare werkelijkheid van Doctor Schasz of: de Enigma-variaties van Gerrit Paape*, „Mededelingen van de Stichting Jacob Campo Weyerman” 2001 24, str. 163-170.

Koch J., *Między obojętnością, zaangażowaniem a trywialnością. Recepcja literatury niderlandzkiej w latach 1990-1939*, [w:] red. J. Koch i P. Oczko, *Widzę rzeki szerokie... Z dziejów literatury niderlandzkiej XIX i XX wieku*, Biblioteka Werkwinkel, Poznań 2018, str. 429-460.

Koch J., *Multatuli (1820-1887) w Polsce. Próba historycznoliterackiej analizy przebiegu recepcji na przełomie XIX i XX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2000.

Koch J., *Romantycy – religijni i realistyczni*, [w:] red. J. Koch i P. Oczko, *Widzę rzeki szerokie... Z dziejów literatury niderlandzkiej XIX i XX wieku*, Biblioteka Werkwinkel, Poznań 2018, str. 73-106.

Koch J., *W obronie Jawańczyków. Multatuli (Eduard Douwes Dekker, 1820-1887)*, [w:] red. J. Koch i P. Oczko, *Widzę rzeki szerokie... Z dziejów literatury niderlandzkiej XIX i XX wieku*, Biblioteka Werkwinkel, Poznań 2018, str. 177-196.

Koch J. i P. Oczko (red.), *Widzę rzeki szerokie... Z dziejów literatury niderlandzkiej XIX i XX wieku*, Biblioteka Werkwinkel, Poznań 2018.

Koolhaas A., *Arcadia*, [w:] *Alle dierenverhalen*, Uitgeverij G.A. van Oorschot, Amsterdam 2009, str. 625-643.

Koolhaas A., *Corsetten voor een libel*, [w:] *Alle dierenverhalen*, Uitgeverij G.A. van Oorscot, Amsterdam 2009, str. 801-839.

Koolhaas A., *De kater komt terug*, [w:] *Alle dierenverhalen*, Uitgeverij G.A. van Oorscot, Amsterdam 2009, str. 7-14.

Koolhaas A., *Denkwijze 298*, [w:] *Alle dierenverhalen*, Uitgeverij G.A. van Oorscot, Amsterdam 2009, str. 78-84.

Koolhaas A., *Een bloem voor morgen*, [w:] *Alle dierenverhalen*, Uitgeverij G.A. van Oorscot, Amsterdam 2009, str. 694-715.

Koolhaas A., *Een gat in het plafond*, [w:] *Alle dierenverhalen*, Uitgeverij G.A. van Oorscot, Amsterdam 2009, str. 475-501.

Koolhaas A., *Een snoek als veerman*, [w:] *Alle dierenverhalen*, Uitgeverij G.A. van Oorscot, Amsterdam 2009, str. 936-943.

Koolhaas A., *Er zit geen spek in de val*, [w:] *Alle dierenverhalen*, Uitgeverij G.A. van Oorscot, Amsterdam 2009, str. 228-248.

Koolhaas A., *Gekke witte*, [w:] *Alle dierenverhalen*, Uitgeverij G.A. van Oorscot, Amsterdam 2009, str. 342-360.

Koolhaas A., *Raadpleeg de meerval*, [w:] *Alle dierenverhalen*, Uitgeverij G.A. van Oorscot, Amsterdam 2009, str. 856-861.

Koolhaas A., *Vergeet niet de leeuwen te aaien*, [w:] *Alle dierenverhalen*, Uitgeverij G.A. van Oorscot, Amsterdam 2009, str. 126-168.

Koolhaas A., *Zonder het te weten*, [w:] *Alle dierenverhalen*, Uitgeverij G.A. van Oorscot, Amsterdam 2009, str. 561-580.

Kopaliński W., *Słownik symboli*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1990.

Kostecka W., *Baśń postmodernistyczna: przeobrażenia gatunku*, Stowarzyszenie Bibliotekarzy Polskich, Warszawa 2014.

Królikowski J., *Kapłańska królewskość Jezusa Chrystusa. Podstawy biblijne i zasadnicze przesłanie eklezjalne*, „Teologia w Polsce” 2017 11 (1), str. 17-33.

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

Kuiper W., *De Middelnederlandse "Esopet"*, „Spektator. Tijdschrift voor Neerlandistiek” 1992 21, str. 35-54.

Kuran M., *Motywy fauny i flory w literaturze i kulturze – wprowadzenie do monografii*, [w:] red. M. Kuran, *Motywy fauny i flory w literaturze i kulturze*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2018, str. 7-38.

Kusters W., *Denkende dieren: over dierenverhalen van Toon Tellegen en A. Koolhaas*, „Werkblad voor Nederlandse didactiek” 1995-1996 24 (4), str. 7-16.

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.

Leemans I., Johannes G.-J., *Worm en donder. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1700-1800: de Republiek*, Bert Bakker, Amsterdam 2017.

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

Lejeune P., *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, TAIWPN UNIVERSITAS, Kraków 2001.

Lewis C., *Alicja w Krainie Czasów*, tłum. A. Marianowicz, Nasza Księgarnia, Warszawa 1977.

Lichtveld N., *Anansi zakt op Schiphol*, [w:] red. M. van Kempen, *Verhalen van Surinaamse schrijvers*, De Arbeiderspers, Amsterdam 1989, str. 113-117.

Lindeboom M., Zande D. van der, *Hoe schrijf je fantasy en sciencefiction?*, Atlas Contact, Antwerpen/Amsterdam 2015.

Linders J., *Kennis maakt macht maar in een mierenhoop doe je daar weinig mee. Enige opmerkingen over Erik of het klein insectenboek (1941)*, „Literatuur zonder leeftijd” 8 (1994), str. 47-56.

Looij M., *Van fabeldier tot wrekend beest. Negen thema's in Nederlands dicht en ondicht over dieren*, Kwadraat, Utrecht 1988.

- Lulofs F., *Van den vos Reynaerde*, Noordhoff Uitgevers B.V., Hilversum 2001.
- Ładyga Z., Włodarczyk J. (red.), *Po humanizmie. Od technokrytyki do animal studies*, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk 2016.
- Łaptos J., *Belgia*, Wydawnictwo TRIO, Warszawa 2010.
- Łukasik S., *Isopet/ysopet*, [w:] red. G. Gazda, *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, PWN, Warszawa 2012, str. 420–422.
- 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).
- Maeterlinck M., *Życie pszczół*, tłum. F. Mirandola, Wydawnictwo Mg, Warszawa 2017.
- Majkowski T.Z., *W cieniu białego drzewa. Powieść fantasy w XX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2013.
- Maleszyński D.C., *Corpus politicum: śródziemnomorskie i staropolskie konteksty topiki organicznej*, „Pamiętnik Literacki: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej” 1985 76 (1), str. 3-46.
- Małecki W. (et al.), *Human Minds and Animal Stories. How Narratives Make Us Care About Other Species*, Routledge, New York/London 2019.
- Mandeville B. de (et al.), *Bajka o pszczolach*, tłum. A. Gliniczanka, poemat w tłum. W. Chwalewika, oprac. i wstęp M. Ossowskiej, PWN, Warszawa 1957.
- Markiewicz H., *Postać literacka i jej badanie*, „Pamiętnik Literacki: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej” 1981 72 (2), str. 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, str. 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” 6 (1964-1965), str. 34-36.

Middelhoff F., *Recovering and Reconstructing Animal Selves in Literary Autozoographies*, [w:] red. A. Krebber, M. Roscher, *Animal biography. Re-framing animal lives*, Palgrave Macmillan, Cham 2018, str. 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.

Multatuli, *Ideen I*, red. G.L. Funke, Amsterdam 1879.

Multatuli, *Życie na wyżynach, Wybór pism*, tłum. M. Posner-Garfeinowa, Księgarnia Naukowa, Warszawa 1903, str. 234-236.

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

Nagy K., Johnson II P.D., *Introduction* [w:] *Trash Animals. How We Live With Nature's Filthy, Feral, Invasive, and Unwanted Species*, Minneapolis, London 2013, wyd. elektroniczne, lok. 168-713.

Nash R., *Poetics of the Hunt: Re-reading Agency and Re-thinking Ecology in William Somerville's "The Chase"*, [w:] red. S. McHugh, R. McKay, J. Miller, *The Palgrave Handbook of Animals and Literature*, Palgrave Macmillan, Cham 2021, str. 239-250.

Nelles W., *Beyond the Bird's Eye: Animal Focalization*, „Narrative” 2001 9 (2), Contemporary Narratology, str. 188-194.

Niekerk C., *Man and Orangutan in Eighteenth-Century Thinking: Retracing the Early History of Dutch and German Anthropology*, „Monatshefte” 2004 96 (4), str. 477-502.

Nieuwenhuys R., *Oost-Indische spiegel. Wat Nederlandse schrijvers en dichters over Indonesië hebben geschreven vanaf de eerste jaren der Compagnie tot op heden*, Em. Querido's Uitgeverij, Amsterdam 1978.

Olszewski D., *Filologia kocia, czyli o metamorfozie w Minoes Annie M.G. Schmidt*, [w:] red. D. Olszewski, *Za Tamą. Fantastyka niderlandzka w praktyce i w teorii*, Grupa Wydawnicza Alpaka, Kraków 2018, str. 322-356.

Olszewski D., *Nederlandse Fantastische Literatuur in het Pools Vertaald*, „Roczniki Humanistyczne” 69 (2021) z. 5, str. 147-169.

Olszewski D., *Wstęp*, [w:] W. Bilderdijk, *Podróż powietrzna*, red. i tłum. D. Olszewski, str. 6-18.

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” XXXVIII (2020) z. 1, str. 199-213.

Oosterhout B., *Inleiding*, [w:] B. Oosterhout, *Fantastische verhalen uit Suriname & de Antillen. Sprookjes, mythen en legenden*, Uitgeverij Elmar BV, Delft 2013, str. 8-10.

Oostrom F.P. van, *Stemmen op schrift. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur vanaf het begin tot 1300*, Bert Bakker, Amsterdam 2016.

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 zoochrematonimach*, „Prace Językoznawcze” XXIV (2022) z. 2, str. 35-46.

Parry C., *Other Animals in Twenty-First Century Fiction*, Palgrave Macmillan, Cham 2017.

Penninc, Vostaert P., *De jeeste van Walewein en het schaakbord*, Uitgeversmaatschappij W.E.J. Tjeenk Willink, Zwolle 1957.

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

Pleij H., *Het gevleugelde woord. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1400-1560*, Bert Bakker, Amsterdam 2007.

Porteman K., Smits-Veldt M.B., *Een nieuw vaderland voor de muzen. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1560-1700*, Bert Bakker, Amsterdam 2016.

Prędoła 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 5, str. 85-101.

Ritvo H., *On the Animals Turn*, „Daedalus” 2017 136 (4), str. 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.

Schama, S., *The Embarrassment of the Riches. An Interpretation of Dutch Culture in the Golden Age*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London 1988.

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.

Schmidt A.M.G., *Jaś i Janeczka*, tłum. M. Porczyńska-Szarapa, Wydawnictwo Dwie Siostry, Warszawa 2020.

Schmidt A.M.G., *Julek i Julka*, tłum. Ł. Żebrowski, Wydawnictwo Hokus-Pokus, Warszawa 2004.

Schmidt A.M.G., *Minoes*, Querido, Amsterdam, Antwerpen 2012, wyd. 35.

Schmidt A.M.G., *Minu*, tłum. J. Borycka-Zakrzewska, Wydawnictwo Hokus-Pokus, Warszawa 2006.

Schouten A., *Het huis van Roos en Lap*, Van Holkema en Warendorf, Bussum 1978.

Scruton R., *Spinoza*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2002.

Sedláčková L., *Ecologische thematiek in hedendaagse fictie: Uitdagingen van milieufilosofie, ecokritiek en animal studies voor de Nederlandstalige literatuur*, „Werkwinkel” 2015 10 (1), str. 99-114.

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

Shockro S., *Saints and Holy Beasts: Pious Animals in Early-Medieval Insular Saints' "Vitae"*, [w:] red. A. Langdon, *Animal Languages in the Middle Ages. Representations of Interspecies Communication*, Palgrave Macmillan, Cham 2018, str. 51-68.

Simons J., *All Rights on the Politics of Literary Representations*, Palgrave, Houndmills 2002.

Słowiński J. (red.), *Słownik terminów literackich*, Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1988.

Soeroto N., *De jaloerse Jakhals*, [w:] *Goden, mensen en dieren*, W. Gaade N.V., Delft 1956, str. 89-95.

Soeroto N., *Goden, mensen en dieren*, W. Gaade N.V., Delft 1956.

Staal J., *Toon Tellegen*, [w:] red. J. van Coillie et al., *Lexicon van de jeugdliteratuur*, Groningen 1982-2014, str. 1-13.

Sterck J.F.M. et al. (red.), *De werken van Vondel. Eerste deel 1605-1620*, De Maatschappij voor goede en goedkoope lectuur, Amsterdam 1927.

Stutvoet-Joanknecht C.M., *Der byen boeck. De Middelnederlandse vertalingen van Bonum universale de apibus van Thomas van Cantimpré en hun achtergrond*, VU Uitgeverij, Amsterdam 1990.

Stutvoet-Joanknecht C.M., *Introductie*, [w:] *Der byen boeck. De Middelnederlandse vertalingen van Bonum universale de apibus van Thomas van Cantimpré en hun achtergrond*, VU Uitgeverij, Amsterdam 1990, str. 1-6.

Szostek T., *Exemplum w polskim średniowieczu*, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, Warszawa 1997.

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-ludzkosc-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.

Tellegen T., *Urodziny prawie wszystkich*, tłum. J. Jędryas, Wydawnictwo Dwie Siostry, Warszawa 2014.

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.

Valens A., *Vis*, Olympus, Amsterdam 2013.

Veen Jan van der, *Zinne-beelden, oft Adams appel*, Everhard Cloppenburgh, Amsterdam 1642.

Verschaffel T., *Een nostalgische prent aan de muur. Leo Belgicus*, [w:] red. J. Tollebeek i H. de Velde, *Het Geheugen van de Lage Landen*, Ons Erfdeel, Rekkem 2009, str. 13-17.

Vervaeck B., *Tussen mime en metamorfose: De apenstreken van Gerrit Paape*, „Parmentier” 2007 16, str. 27-36.

Vint S., *“Without the Right Words It’s Hard to Retain Clarity”: Speculative Fiction and Animal Narrative*, [w:] red. S. McHugh, R. McKay i J. Miller, *The Palgrave Handbook of Animals and Literature*, Palgrave Macmillan, Cham 2021, str. 499–511.

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

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

Vos J., *Alet Schouten*, [w:] red. J. van Coillie et al., *Lexicon van de jeugdliteratuur*, Groningen 1982-2014, str. 1-3.

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), str. 1-7.

Waldau P., *Animal Studies: An Introduction*, Oxford University Press, Oxford 2013.

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

Wokler R., *Perfectible Apes in Decadent Cultures: Rousseau's Anthropology Revisited*, „Daedalus” 1978 107 (3), str. 107-134.

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_teorii_literatury_krytyka_interpretacja/Teksty_Drugie_teorii_literatury_krytyka_interpretacja-r2013-t-n1_2_\(139_140\)/Teksty_Drugie_teorii_literatury_krytyka_interpretacja-r2013-t-n1_2_\(139_140\)-s125-153/Teksty_Drugie_teorii_literatury_krytyka_interpretacja-r2013-t-n1_2_\(139_140\)-s125-153.pdf](http://bazhum.muzhp.pl/media/files/Teksty_Drugie_teorii_literatury_krytyka_interpretacja/Teksty_Drugie_teorii_literatury_krytyka_interpretacja-r2013-t-n1_2_(139_140)/Teksty_Drugie_teorii_literatury_krytyka_interpretacja-r2013-t-n1_2_(139_140)-s125-153/Teksty_Drugie_teorii_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), str. 564-575.

Wróblewska V., *Hybrydy ludzko-zwierzęce*, [w:] red. V. Wróblewska, *Słownik polskiej bajki ludowej*, Pracownia Badań nad Folklorem KK UMK, <https://bajka.umk.pl/slownik/lista-hasel/haslo/?id=102> (dostęp: 07.05.2021).

Zanden, J.L. van (red.), *Gevleugelde geschiedenis van Nederland De Nederlanders en hun vogels*, Ambo|Anthos, Amsterdam 2022, https://books.google.pl/books?id=5-JMEAAAQBAJ&pg=PT121&dq=kalkoen+geschiedenis+nederland&hl=nl&newbks=1&newbks_redir=0&sa=X&ved=2ahUKEwiB4JzCxJL-AhVKx4sKHZxbAdMQ6AF6BAGIEAI#v=onepage&q=kalkoen%20geschiedenis%20nederland&f=false (dostęp: 07.07.2023).

Zawadzka E. i A. Rawa-Kochanowska, *Magiczny świat bajek i baśni. Metafory i symbole w procesie wspomagania dziecka w rozwoju*, Difin, Warszawa 2015.

Zgorzelski A., *Fantastyka. Utopia. Science fiction. Ze studiów nad rozwojem gatunków*, PWN, Warszawa 1980.

Zwierkowska D., Adamczyk K., *Antropomorfizacja zwierząt – dylemat współczesnych relacji człowiek-zwierzę*, „Przegląd hodowlany” 4 (2021), str. 25-29.

Zyl W. van, *'n Groene in De Nieuwe Gids, Frederik van Eeden, De kleine Johannes en die ekologisme*, „Literator” 16 (1995) z. 2, str. 123-136.

Tabele i grafiki

Strona 77: Tabela 1. Antropomorfizacja – Narracja

Strona 78: Tabela 2. Antropomorfizacja – Fokalizacja

Strona 83: Tabela 3. Antropomorfizacja – Narracja (szczegółowa)

Strona 83: Tabela 4. Antropomorfizacja – Fokalizacja (szczegółowa)

Strona 84, 85: Tabela 5. Opis strategii antropomorfizacji

Strona 111: Rys. 1. Emblem II – J. van der Veen (J. van der Veen, *Zinne-beelden, oft Adams appel*, Amsterdam 1642, str. 6)

Strona 114: Rys. 2. Vanden Leeuw ende Vos – J. van den Vondel (J.F.M. Sterck et al. (red.), *De werken van Vondel. Eerste deel 1605-1620*, Amsterdam 1927, str. 520)

Strona 192: Rys. 3. Floere het Fluwijn - scena finałowa (E. Claes, *Floere het fluwijn*, w: *Omnibus*, Antwerpen 1970, str. 140)

Streszczenia

1. Streszczenie w języku polskim

Niniejsza rozprawa zatytułowana nosi tytuł „Antropomorfizacja postaci zwierzęcej na podstawie wybranych utworów z fikcjonalnej prozy niderlandzkiej XIX, XX i XXI wieku”. Temat podjęty w pracy dotyczy zatem literackich postaci zwierzęcych obdarzonych cechami ludzkimi. W innych pracach badawczych analizy tego typu bohaterów wykazują brak pogłębionego zastanowienia nad istotą antropomorfizacji jako zabiegu poetyckiego. Zadaniem niniejszej rozprawy jest ustalenie, czym jest antropomorfizacja postaci zwierzęcej, jakie są jej rodzaje oraz w wyniku jakichś strategii narracyjnych dochodzi do powstania efektu antropomorfizacji.

W rozprawie stawiam hipotezę, iż antropomorfizacja jest zabiegiem niejednorodnym – możliwym jest wyszczególnienie różnych jej kategorii. Na podstawie analizy bazującej na różnych myślach filozoficznych i literaturoznawczych proponuję podział antropomorfizacji na cztery typy zależne od aspektu zwierzęcia (kombinacja dualistyczna umysł i ciało), które dalej konfrontuję z teorią narratologiczną Mieke Bal. W zależności od perspektywy narracyjnej (narracje i fokalizacje w utworze) antropomorfizacja uzyskuje inne uzasadnienie jako strategia poetycka w utworze. Stąd możliwe jest wyszczególnienie szesnastu wariantów antropomorfizacji, przy czym nie wszystkie z nich występują równie często w badanym korpusie. Na podstawie zebranego materiału dzielę najpopularniejsze warianty między 3 strategie antropomorfizacji, świadczące o najbardziej typowych cechach postaci zwierzęcia antropomorficznego.

Rozważania narratologiczne uzupełniam współczesnymi badaniami z zakresu *animal studies* (ekokrytyka, zookrytyka, zoopoetyka, zoosemiotyka), które w sposób szczególny zwracają uwagę na figurę zwierzęcia w literaturze jako znaku lub integralnej dla fabuły, unikalnej postaci. Dzięki metodom z tego zakresu w trakcie analizy większą uwagę poświęcam przede wszystkim aspektom komunikowania się zwierzęcia ze światem wokół niego – czy to z pomocą języka ludzkiego, czy zgodnie z oczekiwaną przez czytelnika etologią zwierzęcia.

Pierwsze dwa rozdziały rozprawy poświęcam na przybliżenie kwestii teoretycznych: stanu badań, teorii posthumanistycznych i narratologicznych; oraz na zaprezentowanie wspomnianego wyżej modelu teoretycznego analizy relacji

antropomorfizacji do narracji. W rozdziale 3. skupiam się na przedstawieniu tych gatunków literackich, które można uznać za najsilniej wpływające na szeroko rozumianą literaturę współczesną Niderlandów wykorzystującą topikę zwierzęcą. Mam tu na myśli eposy zwierzęce, bajki zwierzęce, emblematy i powiastkę filozoficzną. Rozdziały 4.-7. poświęcam analizie korpusu badawczego, skupiającego się na wyborze wybitnych lub wartościowych względem tematu rozprawy utworów z fikcjonalnej prozy niderlandzkiej XIX, XX i XXI wieku. Każdy rozdział odpowiada jednej ze wspomnianych wcześniej strategii antropomorfizacji. W ramach każdego z rozdziałów utwory dla ułatwienia omawiane są chronologicznie względem daty powstania. Rozdział 7. stanowi ekskurs prezentujący jeden z teoretycznie trudniejszych w realizacji wariantów antropomorfizacji.

Wnioski płynące z analizy sugerują, iż model analizy proponowany w rozdziale 2. sprawdza się i stanowi wartościowe narzędzie pomocne w badaniu antropomorficznych postaci – co ważne – nie tylko zwierzęcych. Udowadnia to także, iż antropomorfizacja rzeczywiście jest różnorodnym zabiegiem poetyckim, który w zależności od narracji może mieć różne funkcje i wymagać innych zasad światotworzenia, aby postaci zwierzęca była wiarygodna w ramach danego świata przedstawionego. Przedstawione strategie są też uniwersalne niezależnie od wieku czy gatunku literackiego. Jak wynika z analiz w rozdziałach 4.-6., w ramach omówienia każdej z poszczególnych strategii możliwe było wykazanie jej obecności na podstawie utworów z XIX, XX i XXI. Zatem opisana klasyfikacja różnych strategii i wariantów antropomorfizacji jest zasadna, uniwersalna i może być stosowana niezależnie od daty powstania utworu.

2. Streszczenie w języku angielskim

The title of the dissertation is "Anthropomorphization of an animal figure based on selected works from the fictional Dutch prose of the 19th, 20th and 21st centuries". The topic taken up in the work therefore concerns literary animal characters endowed with human features. In other research works, analyzes of this type of heroes show a lack of in-depth reflection on the essence of anthropomorphization as a poetic device. The purpose of this dissertation is to determine what the anthropomorphization of an animal figure is, what are its types, and what kind of narrative strategies lead to the occurrence of the effect of anthropomorphization.

In the dissertation, I hypothesize that anthropomorphization is a heterogeneous procedure - it is possible to specify its various categories. On the basis of an analysis based on various philosophical and literary thoughts, I propose a division of anthropomorphization into four types depending on the aspect of the animal (dualistic combination of mind and body), which I then confront with Mieke Bal's narratological theory. Depending on the narrative perspective (narratives and focalizations), anthropomorphization receives a different justification as a poetic strategy in the poem. Hence, it is possible to specify sixteen variants of anthropomorphization, although not all of them occur equally often in the researched corpus. Based on the collected material, I divide the most popular variants into 3 anthropomorphization strategies, showing the most typical features of an anthropomorphic animal.

I supplement the narratological considerations with contemporary research in the field of animal studies (ecocriticism, zoocriticism, zoopoetics, zoosemiotics), which in a unique way focus on the figure of the animal in literature as a sign or a unique character integral to the plot. Thanks to the methods in this field, during the analysis, I pay more attention to the aspects of the animal's communication with the world around it - whether with the help of human language or in accordance with the ethology of the animal expected by the reader.

In the first two chapters of the dissertation I present theoretical issues: the state of research, posthumanist and narratological theories; and to present the above-mentioned theoretical model of analysis of the relationship between anthropomorphization and narration. In chapter 3, I focus on the presentation of those literary genres that can be considered as having the strongest influence on the broadly understood contemporary literature of the Netherlands using animal themes: animal epics, animal fables, emblems and a philosophical tale. In Chapters 4-7 I analyze the research corpus, focusing on the selection of outstanding or valuable works from the fictional Dutch prose of the 19th, 20th and 21st centuries in relation to the subject of the dissertation. Each chapter corresponds to one of the aforementioned anthropomorphization strategies. Within each chapter, the works are discussed chronologically according to the date of creation for ease of use. Chapter 7 is an excursion presenting one of the theoretically more difficult variants of anthropomorphization.

The conclusions of the analysis suggest that the model of analysis proposed in Chapter 2 works well and is a valuable tool to help in the study of anthropomorphic figures – importantly – not only animals. It also proves that anthropomorphization is indeed a diverse poetic device, which, depending on the narrative, may have different functions and require different principles of world-creation in order for the animal character to be credible within a given presented world. The presented strategies are also universal, regardless of age or literary genre. As can be seen from the analyzes in chapters 4-6, when discussing each of the individual strategies, it was possible to demonstrate its presence on the basis of works from the 19th, 20th and 21st centuries. Therefore, the described classification of various strategies and variants of anthropomorphization is justified, universal and can be used regardless of the date of creation of the work.