


jednak
książki

Re ← $2m$ → interpretacje

(P  ost) pandemiczne

jednak książki

GDAŃSKIE CZASOPISMO HUMANISTYCZNE

eISSN 2353-4699 | DOI: <https://doi.org/10.26881/jk.2022.14>

REDAKTORKA NACZELNA:

Ewa Graczyk

SEKRETARZE REDAKCJI:

Paulina Sokólska, Mateusz Michalski, Martyna Wielewska-Baka

REDAKCJA NUMERU:

Monika Żółkoś, Maciej Michalski

RADA NAUKOWA:

prof. dr hab. Małgorzata Książek-Czermińska (Polska), prof. dr hab. Kwiryna Ziemba (Polska), prof. dr hab. Stefan Chwin (Polska), prof. dr hab. Rolf Fieguth (Szwajcaria), prof. dr hab. German Ritz (Szwajcaria), prof. dr hab. Zbigniew Majchrowski (Polska), prof. dr hab. Krystyna Kłosińska (Polska)

KOLEGIUM REDAKCYJNE:

Maciej Dajnowski, Bartosz Dąbrowski, Marcin Całbecki, Anna Filipowicz, Monika Graban-Pomirska, Magdalena Horodecka, Mariusz Kraska, Piotr Milati, Artur Nowaczewski, Maciej Michalski, Wojciech Owczarski, Krzysztof Prętki, Stanisław Rosiek, Paweł Sitkiewicz, Katarzyna Szalewska, Martyna Wielewska-Baka, Monika Żółkoś

ADRES REDAKCJI:

Instytut Filologii Polskiej, 80-309 Gdańsk, ul. Wita Stworza 55, Uniwersytet Gdański
redakcja.jednakksiazki@gmail.com

© Copyright by Wydział Filologiczny UG

REDAKCJA JĘZYKOWA I KOREKTA ANGLOJĘZYCZNA:

Klaudia Golon, Monika Żółkoś, Maciej Michalski

PROJEKT OKŁADKI:

Paulina Sokólska, Mateusz Michalski

PROJEKT TYPOGRAFICZNY, SKŁAD TEKSTU I PUBLIKACJA ELEKTRONICZNA:

Mateusz Michalski, Paulina Sokólska, Agnieszka Kranich-Lamczyk

**Publikacja finansowana ze środków na utrzymanie potencjału badawczego
Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Gdańskiego.**

Wersja elektroniczna jest wersją pierwotną czasopisma.

SPIS TREŚCI:

STUDIA:

- MACIEJ MICHALSKI** | *Konceptualizowanie pandemii, czyli dlaczego nie będziemy wiedzieli, co przeżyliśmy* 6
- MAŁGORZATA SUGIERA** | *To nie jest sprawa dla detektywa: opowieści o pandemii jako hiperobiekcie* 21
- MATEUSZ BOROWSKI** | *Modelowanie pandemii w narracjach spekulatywnych: „Andromeda” znaczy śmierć* (1969) Michaela Crichtona i „*The Andromeda Evolution*” (2019) Daniela H. Wilsona 38
- MAGDALENA ZOLKOS** | *The Pandemic and Its Shadow. Feminist Theoretical and Art Discourses on Trauma and Community in COVID-19* 52
- JOANNA SZEWCZYK** | *Kobiece narracje kryzysu. Doświadczenie żałoby w „Sorge” Aleksandry Zielińskiej* 67
- PIOTR ZDZIARSTEK** | *Śmiech to zdrowie? Stand-up w obliczu pandemii* 82
- MATEUSZ ADAM MICHALSKI** | *Widma i kości. Pandemiczna lektura „Kości, które nosisz w kieszeni” Łukasza Barysa* 96
- MONIKA ŻÓŁKOŚ** | *Nie-ludzkie wyzwanie wirusa. Uwagi na marginesie niefikcyjnej literatury pandemicznej* 109

ANKIETY:

- BARBARA BRZEZICKA, EWA CZAPLEWSKA, BARTOSZ DĄBROWSKI, ARTUR NOWACZEWSKI, MONIKA SZUBA** | *Jak Pani/Pana zdaniem pandemia wpłynęła na sytuację humanistyki i uniwersytetu?* 121

STUDIA

STUDIES

KONCEPTUALIZOWANIE PANDEMII,

CZYLI DLACZEGO NIE BĘDZIEMY WIEDZIELI, CO PRZEŻYLIŚMY

Maciej Michalski

Uniwersytet Gdański

ORCID: 0000-0002-6397-2582

Nie wiem, czego nie będziemy wiedzieli po pandemii: o pandemii, o nas, o otaczającym świecie. Rzecz jasna nikt tego nie wie. Ale nie przeszkadza nam to w budowaniu dyskursywnych narracji dających poczucie, że rozumiemy, co nam się przytrafiło. I choć konceptualizacje te wyrastają z dość oczywistej potrzeby oswojenia grozy – i z tej perspektywy są potrzebne niezależnie od ich trafności – warto zastanowić się, co z tych prób problematyzowania i narratywizowania pandemii wynika. A także: co wynikać nie może i dlaczego na tę niewiedzę jesteśmy skazani.

W niniejszym artykule chciałbym przyjrzeć się kilku istotnym tekstom dotyczącym pandemii, aby zobaczyć, jak ją problematyzujemy i konceptualizujemy w dyskursie szeroko rozumianej humanistyki. Odwołam się tu do publikacji Giorgia Agambena, Nialla Fergusona, Iwana Krastewa, Jean-Luca Nancy, Slavoja Žižka, a z polskiego kręgu do Piotra Augustyniaka, Ingi Iwasiów i Tomasza Stawiszyńskiego. Będzie to punktem wyjścia do wyciągnięcia wniosków dotyczących tego, czy nasze konceptualizacje pandemii pozwalają nam zrozumieć to, czego doświadczyliśmy, a w dalszej kolejności do postawienia pytań dotyczących statusu humanistyki postrzeganego przez pryzmat pandemicznych doświadczeń i dyskursów.

KONCEPTUALIZACJE PANDEMII, CZYLI CO WŁAŚCIWIE NAM SIĘ PRZYDARZYŁO?

Nieco upraszczając, konceptualizacje pandemii u powyżej wymienionych autorów poszły dwutorowo: z jednej strony pokazania, że mamy do czynienia ze zjawiskiem zupełnie zaskakującym i nieprzewidywanym, przynajmniej pod względem skali zmieniającym porządek świata, a z drugiej strony wskazywania, że epidemia koronawirusa to kumulacja narastają-

cych od dekad procesów, tym samym możemy się im uważniej przyjrzeć. Pierwsza tendencja w większym stopniu zwraca uwagę na skutki, druga na przyczyny; nie są to zatem kierunki całkowicie rozłączne. Zresztą propozycje reprezentujące oba wymienione tu sposoby myślenia pojawiały się jednocześnie u tych samych myślicieli.

Pierwszą tendencję najlepiej wyraża uznanie pandemii, jak czyni to Iwan Krastew¹, za „czarnego łabędzia, którego niespodziewane pojawienie zmienia nieodwołalnie reguły”². Dotyczy to na przykład funkcjonowania wspólnot: „Oto koronawirus zainfekował Europę nieuleczalnym nacjonalizmem, który zagraża dziś samemu przetrwaniu Unii Europejskiej, a jego złowroga ekspansja umacnia na nowo mistykę międzypaństwowych granic”³.

Piotr Augustyniak w pandemii widzi równie radykalne zdarzenie:

Epidemia koronawirusa to sytuacja, w której owo wyparte życie wdziera się gwałtownie, nie przejmując się tymi cywilizacyjnymi zabezpieczeniami. Nie chodzi jednak tylko o to, że koronawirus jest realnym zagrożeniem, ale również o to, że jest widmem, bo jak dotąd (jako społeczeństwo) zachorowaliśmy nie na wirusa, lecz właśnie na jego widmo. Jesteśmy chorzy na widmo życia wdzierającego się w nasz cywilizowany świat. A znaczy to, że sami mamy już dosyć pułapki cywilizacyjnej, w której się znajdujemy. (...) Być może więc sami tworzymy widmo koronawirusa, bo nienawidzimy naszego zamknięcia w cywilizacyjnym bezpieczeństwie i zadowoleniu⁴.

Jeśli nawet pandemia nie zmieni rzeczywistości jako takiej, z pewnością wpłynie na nasz stosunek do niej i do pewnych zjawisk, na przykład do biopolityki traktowanej jeszcze do niedawna jako zagrożenie, teraz zaś zdaniem Jean-Luca Nancy’ego stanowiącej konieczny element radzenia sobie z pandemią⁵. Według niego również kwestia równości w świetle pandemii wymaga przemyślenia („nie wiemy, co czyni nas równymi”⁶).

Na poziomie kondycji egzystencjalnej pandemia ofiarowała nam, jak pisze Inga Iwasiów, „nową modalność, której nie dałoby się sztucznie wytworzyć”⁷. Można to rozumieć jako uznanie, że nawet jeśli nie mamy do czynienia z nieodwracalną zmianą reguł, dokonało się coś nieprzewidywalnego i niezwykłego, choć zarazem stanowiącego osobliwy test dla naszego życia.

Drugą tendencję konceptualizowania pandemii – jako kumulacji narastających już wcześniej procesów – najlepiej wyraża Slavoj Žižek:

¹ I. Krastew, *Nadeszło jutro. Jak pandemia zmienia Europę*, przeł. M. Sutowski (Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2020), [ebook: epub, s. 5 z 65]. Tak określa pandemię również Olga Tokarczuk (*Czuby narrator*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2020 [ebook: epub, s. 19-20 z 338]).

² N.N. Taleb, *Czarny łabędź. Jak nieprzewidywalne zdarzenia rządzą naszym życiem*, przeł. O. Siara (Poznań: Zysk i S-ka, 2020) [ebook: epub, s. 10-11]. W świetle rozważań Taleba trudno uznać pandemię za pełnoprawnego „czarnego łabędzia”, ponieważ jego pojawienie się musi być zupełnie niespodziewane – tymczasem groźbę pandemii sygnalizowano wielokrotnie wcześniej, a nawet przeniknęła ona do kultury masowej, gdzie od lat pojawiały się wizje bardzo bliskie temu, czego doświadczamy obecnie [zob. filmy takie jak *Epidemia* (1995), *Contagion – epidemia strachu* (2011)].

³ Krastew, *op. cit.*, s. 20.

⁴ P. Augustyniak, *Jezus Niechrystus* (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2021), [ebook: epub, s. 121 z 150].

⁵ J.-L. Nancy, *Arcyludzki wirus*, przeł. A. Dwulit (Kraków: Ostrogi, 2021), s. 73.

⁶ *Ibidem*, s. 76.

⁷ I. Iwasiów, *Odmrażanie. Literatura w potrzebie* (Szczecin: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, 2020), s. 11.

Epidemia koronawirusa może być postrzegana jako asamblaż (potencjalnie) patogenego mechanizmu wirusowego, rolnictwa przemysłowego, szybkiego globalnego rozwoju gospodarczego, zwyczajów kulturowych, eksplozji komunikacji międzynarodowej itd. Epidemia to mieszanka, w której naturalne, gospodarcze i kulturowe procesy są ze sobą nieodłącznie związane. Jako filozof będący niepohamowanym rzecznikiem subiektywności chcę tu dodać dwa dodatkowe punkty: po pierwsze jako ludzie jesteśmy jednym z czynników w złożonym asamblażu; jednak tylko jako podmioty jesteśmy w stanie przyjąć „niehumaniczny punkt widzenia”, z którego możemy (przynajmniej częściowo) uchwycić asamblaż sił, którego jesteśmy częścią⁸.

Tym samym: „pandemia zadziałała jako pewnego rodzaju detonator, który doprowadził do wybuchu napięcia już istniejącego w naszych społeczeństwach”⁹.

I dodaje:

Może to właśnie jest najbardziej niepokojącą rzeczą, której możemy się nauczyć z obecnej epidemii wirusowej: kiedy przyroda atakuje nas wirusami, w pewien sposób odsyła nam nasz własny komunikat. A brzmi on: to, co mnie zrobiliście, ja teraz zrobię wam¹⁰.

Taką optykę przyjmuje również Jean-Luc Nancy, pisząc w przedmowie do swojej książki, że dzięki pandemii stanowiącej lupę powiększającą¹¹ świat może się przyjrzeć sobie samemu¹². Epidemia koronawirusa jest jednocześnie tylko „symptodem poważniejszej choroby, tej, która nie pozwala człowiekowi oddychać, mówić ani myśleć poza informacją i kalkulacją”¹³. Jak zauważa Nancy: „Dawniej pandemie uważano za kary boskie (...) Obecnie większość chorób ma charakter endogeny, wywołują je nasze warunki życia, żywność, zanieczyszczenie środowiska. To, co było boskie, stało się ludzkie, zbyt ludzkie, arcyhumaniczne – jak mówi Nietzsche”¹⁴. Pandemia zatem okazuje się swoistą „kumulacją człowieczeństwa”, w dodatku szczególnie nas „komunizując”¹⁵.

Według Giorgia Agambena pandemia jest kumulacją dewastującego nas stanu wyjątkowego:

Ludzie są tak przyzwyczajeni do życia w warunkach odwiecznego kryzysu i wieloletniego stanu pogotowia, że nie zauważają, że ich życie zostało zredukowane do kondycji czysto biologicznej, co ma nie tylko wymiar społeczny i polityczny, ale i ludzki i uczuciowy. Społeczeństwo żyjące w odwiecznym stanie wyjątkowym nie może być społeczeństwem wolnym. Żyjemy w społeczeństwie, które poświęciło wolność dla tak zwanych „względów bezpieczeństwa” i skazało się na życie w nieprzemijającym stanie strachu i niepewności. Nic dziwnego, że w przypadku wirusa mówi się o wojnie. Środki nadzwyczajne zobowiązują nas

⁸ S. Žižek, *Pandemia! Covid-19 trzęsie światem*, przeł. J. Maksymowicz-Hamann (Warszawa: Relacja, 2020), [ebook: epub, s. 85 z 98]. Žižek powtarza tę diagnozę w drugim tomie poświęconym pandemii (*Pandemia 2. Kroniki straconego czasu*, przeł. J. Maksymowicz-Hamann (Warszawa: Relacja, 2021), [ebook: epub, s. 73 z 141]).

⁹ Žižek, *Pandemia 2...*, s. 93.

¹⁰ Žižek, *Pandemia...*, s. 56.

¹¹ Nancy, *Arcyhumaniczny wirus...*, s. 17.

¹² *Ibidem*, s. 8.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*, s. 15.

¹⁵ *Ibidem*, s. 19.

do życia w warunkach godziny policyjnej. Ale wojna z niewidzialnym wrogiem, który może czaić się w każdej innej osobie, to najbardziej absurdalna z wojen. W rzeczywistości to jest wojna domowa. Wróg nie jest na zewnątrz, jest w nas¹⁶.

Wypowiedź Agambena pokazuje, jak silnie zakorzeniona jest w naszym myśleniu metaforyka wojenna, co w świetle współczesnych konfliktów – szczególnie obecnego w Ukrainie – wydaje się nieco niepokojące, bo „toruje” naszemu myśleniu drogę do oswojenia się z przemocą wojenną¹⁷. Przede wszystkim jednak włoski filozof zwraca uwagę na zagrożenia – ale nie wynikające z samej pandemii i dotyczące zdrowia oraz życia, a związane z naszą zbiorową reakcją na zarazę. Otóż przyzwyczajenie do stanu wyjątkowego otwiera drogę do wyzbywania się przez nas wolności, zgody na permanentny w istocie stan wyjątkowy. Ta współczesna forma „ucieczki od wolności” może być w perspektywie długoterminowej najgorszą konsekwencją pandemii.

Z kolei Krastew dopowiada:

Bliższy ogląd prowadzi nas jednak do odmiennego wniosku. Wirus uderzył w społeczeństwa już rozdarte różnymi rodzajami nierówności, a pierwsze dane spływające z USA bezsprzecznie pokazują, że to, kto umrze, w ogromnym stopniu zależy od dochodów i rasy¹⁸.

Można z tego wnioskować, że pandemia pozornie stawia nas wszystkich w takiej samej sytuacji, niwelując nierówności, w istocie jednak je powiększa.

Tomasz Stawiszyński przygląda się myśleniu spiskowemu w czasie pandemii, osadzając je w kontekście innych teorii mających konspiracyjny charakter¹⁹. Zwraca tym samym uwagę na to, jak funkcjonują nasze społeczne procedury poznawcze. Pandemia w tym ujęciu – choć Stawiszyński nie formułuje tego wprost – jest również kumulacją toczących się w naszym świecie procesów. Nie jest ona „czarnym łabędziem”, czymś, co wywraca naszą rzeczywistość na nice, ale raczej zdarzeniem „apokaliptycznym”, odsłaniającym, jak ujmuje to Piotr Auguśtyniak.

Jego zdaniem:

Apokalipsa to nie jest po prostu zagłada i koniec świata. Apokalipsa, zgodnie z etymologią, to odsłonięcie tego, co zakryte, ujawnienie albo objawienie. (...) Czy pandemia jest apokalipsą? (...) jeśli weźmie się to pierwsze, kluczowe znaczenie – to związane z odsłonięciem – można śmiało powiedzieć, że apokalipsa rzeczywiście dzieje się na naszych oczach. Po prostu prawda wychodzi na jaw. To, co zakryte, wyłazi na wierzch. Co na przykład? Choćby to, że dobrze się czujemy w stanie wyjątkowym „bez żadnego trybu” i bez problemu się na niego godzimy. Większość z nas dotąd nie miała o sobie takiej wiedzy. Albo to, że siedzenie w domu całymi tygodniami może być aż taką ulgą niespotykania się z innymi. Czy nie objawia to rzeczy całkowicie dotąd zakrytej? A mianowicie, że więź społeczna, która nas rzekomo łączy, jest fikcją... Albo że to nasze ciągłe gadanie o wartościach jest tylko zasłoną dla kompletnego nihilizmu, gdzie wartościami najwyższymi

¹⁶ G. Agamben, „Wyjaśnienia”, przeł. Ł. Moll, *Praktyka Teoretyczna*, <https://www.praktykateoretyczna.pl/artykuly/giorgio-agamben-wyjasnienia/> [dostęp: 7.03.2022].

¹⁷ Na tę powszechność metaforyki wojennej zwracał niedawno uwagę Tomasz Szerszeń, który zresztą wymienia obok różnych obecnych wojen i konfliktów także pandemię COVID-19 [T. Szerszeń, *Wszystkie wojny świata* (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2021), s. 366].

¹⁸ Krastew, *op. cit.*, s. 28.

¹⁹ T. Stawiszyński, *Co robić przed końcem świata* (Warszawa: Agora, 2021), [ebook: epub, s. 155 i nast. z 356].

i bezwzględny są wyłącznie bezpieczeństwo, zdrowie i święty spokój? Dużo można dziś rzeczy dowiedzieć się o sobie i o naszym świecie. Tak właśnie pracuje apokalipsa²⁰.

Augustyniak opisuje ekstremalne dla naszej samowiedzy działanie wirusa, wykorzystując metaforę wizualną:

Koronawirus jest powidokiem zarazy i odpowiada za ten atawistyczny lęk, który przeżywamy. Jak niegdyś nasi przodkowie w obliczu dżumy, tak i dziś wielu z nas czuje, że samo zetknięcie się z azjatyckim wirusem to niemal pewna śmierć. (...) Koronawirus jest jedynie widmem zarazy, bo n i e j e s t zwiastunem zakazanej rozkoszy, której wciąż się intensywnie i szaleńczo pragnie. On jest już tylko powidokiem tego pragnienia. Jest zacierającym się śladem czegoś już na zawsze utraconego i niedostępnego. Koronawirus jest widmem widma, czyli zwiastunem naszego ostatecznego zaimpregnowania na pragnienie życia i jego rozkoszy. (...) Koronawirus jest zwiastunem bezwyjściowości naszego cywilizacyjnego położenia. I dlatego jest naprawdę przerażający. Jedyna „rozkosz”, jaką nam oferuje, to wieczny odpoczynek domowego zacisza i odosobnienia – stan zbliżony do wiecznej apatii, bezruchu i nieodwołalnego zaniku jakiegokolwiek więzi i aktywności. Aż strach pomyśleć, co będzie dalej²¹.

W konsekwencji:

Ale jeśli tak, to nie kwarantanna jest przyczyną naszego wzombieprzemienienia. To tylko okazja do jego zobaczenia. Dowiedzieć się o sobie, że jest się zombie. Dostyc potworna i ekstremalna to wiedza²².

Na ile te diagnozy okażą się trafne, w tej chwili trudno ocenić. Operują one raczej nieokreślonym horyzontem czasowym oraz zasięgiem społecznym, dotyczą ponadto nieostrej kondycji ludzkiej. W tym sensie ich celność i zasadność wydają się „niemierzalne”. Dodatkowo w wypadku wymienionej powyżej drugiej tendencji konceptualizowania pandemii, czyli traktowania jej jako kumulacji zjawisk, pozwalającej nam rozpoznać naszą kondycję społeczną i egzystencjalną, rozważania wydają się samopotwierdzające. Skoro bowiem epidemia koronawirusa spiętrzyła zachodzące już i rozpoznane przez nas zjawiska, zapytać można, czy kolejne dyskursywne opowieści powielające znane ustalenia pozwalają nam coś więcej zrozumieć. W tym ujęciu pandemia staje się pretekstem do powielania i intensyfikowania już wyartykułowanych diagnoz.

JAK OPISYWAĆ PANDEMIE?

Warto przyjrzeć się także, do jakich dyskursów sięgają myśliciele i które uznają za adekwatne do konceptualnego osvajania pandemii.

Oczywistym punktem odniesienia i źródłem pomocnych analogii wydaje się historia. Przywoływani tu autorzy sięgają do niej, opisując dawne epidemie (przede wszystkim hiszpankę). Ale jednocześnie, jak pisze Krastew, nie wyciągnęliśmy z niej:

²⁰ P. Augustyniak, *op. cit.*, s. 126-127. Na apokaliptyczny charakter pandemii w takim właśnie znaczeniu zwraca uwagę także Žižek (*Pandemia 2...*, s. 58), wymieniając czterech jeźdźców apokalipsy – cztery kryzysy: zdrowotny, ekologiczny, gospodarczy i społeczny (s. 93).

²¹ Augustyniak, *op. cit.*, s. 122-123.

²² *Ibidem*, s. 130.

Dlaczego pamiętamy wojny i rewolucje, ale zapominamy o pandemiach, mimo że zmieniają one naszą gospodarkę, politykę, społeczeństwo i architekturę miejską co najmniej równie gruntownie?²³

Hiszpanka – tak przecież nieodległa – niczego nas nie nauczyła²⁴.

Zapomnieliśmy też, jak zauważa Nancy, „jak wielkie starożytne społeczeństwa doświadczały strachu, zagrożeń w życiu społecznym, braku bezpieczeństwa żywnościowego, klimatycznego i zdrowotnego”; strach wydawał się wszak przez długie wieki powszechny i stale nam towarzyszący²⁵.

Perspektywa historyczna pozwala na budowanie analogii i formułowanie konkluzji dotyczących współczesnych ludzi. Pandemia ujawniła zmianę mentalności i brak gotowości do ponoszenia ryzyka. Niall Ferguson, porównując reakcje na epidemię azjatyckiej grypy w 1957 roku w USA z tym, jak przeżywamy pandemię COVID-19, stwierdził:

Uderzający jest kontrast między 1957 rokiem a teraźniejszością – dzisiejsi Amerykanie mają znacznie mniejszą tolerancję na ryzyko niż ich dziadkowie i pradiadkowie [...]. „Bycie młodym oznaczało bycie w niebie” w 1957 roku – mimo ryzyka chorób zakaźnych (nie tylko grypy; było także polio i wiele innych). Dla kontrastu: bycie młodym w 2020 dla większości amerykańskich nastolatków oznaczało raczej piekło. Zamknięci w domach, zmagający się z utrzymaniem skupienia na „zdalnym nauczaniu”, z irytującymi rodzicami pracującymi w domu w pokoju obok, młodzi ludzie doświadczyli w najlepszym wypadku frustracji, w gorszym chorób psychicznych²⁶.

W 1957 nie doszło nawet do lockdownu, a chorowanie i związane z tym zagrożenia były kiedyś traktowane jako element codzienności.

Sięgnięcie do historii nie budzi zatem optymizmu: albo nie potrafiliśmy wyciągnąć z niej lekcji, albo wnioski wynikające z analogii do przeszłości okazują się niekorzystne dla naszej współczesności. Nie uwzględniamy też etycznego aspektu konstruowania historii – aspektu nieuchronnie, jak pisze Marnie Hughes-Warrington, w historiografię wpisanego za sprawą różnych wyborów, ale też pominięć, luk, marginalizacji²⁷. Wnioskować z tego można, że jeśli tej etycznej wrażliwości nam brakuje i wykluczamy z naszej optyki to, co nieludzkie (w tym bakterie i wirusy), nic dziwnego, że skazani jesteśmy na powtarzanie historii...

Nie powinniśmy także zdaniem Nancy'ego liczyć na filozofię i oczekiwać, że ona może wyjść nam z kryzysu:

Filozofia nigdy nie była sztuką mądrości – nawet jeśli ćwiczenie się w myśleniu może tylko skłaniać nas do pogodzenia się z rzeczywistością. (...) Ale filozofia to przede wszystkim rozpoznanie, że rzeczywistość zawsze się wymyka, zawsze ucieka – a dokładniej uznanie faktu, że nie można zrozumieć ani rozpoznać tej ucieczki²⁸.

²³ Krastew, *op. cit.*, s. 6.

²⁴ *Ibidem*, s. 5.

²⁵ Nancy, *op. cit.*, s. 65.

²⁶ N. Ferguson, „How a More Resilient America Beat a Midcentury Pandemic”, *The Wall Street Journal* (30.04.2021), <https://www.wsj.com/articles/how-a-more-resilient-america-beat-a-midcentury-pandemic-11619794711> [dostęp: 22.05.2021].

²⁷ M. Hughes-Warrington, *Big and Little Histories: Sizing Up Ethics in Historiography* (London: Routledge, 2022), s. 7.

²⁸ Nancy, *op. cit.*, s. 59.

To stwierdzenie – nie wchodząc w polemikę z tak określoną funkcją „umiłowania mądrości”²⁹ – w kontekście rozważań samego filozofa brzmi nieco paradoksalnie, wszak eseje Nancy’ego zebrane w *Arcyludzkim wirusie* są właśnie taką próbą „uchwycenia rzeczywistości”. Ten gest samoograniczenia jednocześnie wydaje się przejawem dyskursu asekuracyjnego³⁰ i ostrożności. Zarazem można go uznać za wyraz swoistego eskapizmu oraz niechęci do wzięcia odpowiedzialności za stawiane diagnozy i proponowane rozwiązania³¹.

Z drugiej strony Žižek właśnie w filozofii widzi ratunek, zwracając uwagę, że każde z podejść do pandemii „opiera się na konkretnej wizji istoty ludzkiej. I w tym zakresie, proponując sposoby radzenia sobie z kryzysem, wszyscy musimy zostać filozofami”³².

Wiarę w humanistykę wyraża też Iwasiów:

Gdy notatki i posty mają większą wartość diagnostyczną niż planowane w czasach przed COVID-19 badania, praca intelektualna polega także na tworzeniu prowizorycznych hipotez, opisywaniu adaptacyjnych nisz, wykonywaniu ekspertyz niewiedzy. Taka jest dziś moja praca³³.

Książka Iwasiów, będąc równocześnie poradnikiem *creative writing* i dziennikiem czasu zarazy, temu wyzwaniu próbuje sprostać. Pojawiają się w niej nie tylko zapisy spostrzeżeń autorki, doraźne diagnozy, ale też liczne pytania, także do humanistyki. Jednocześnie zarówno forma zapisków, jak i wyrażony – również w powyższym cytacie – ostrożny program dla humanistyki można odebrać jako wyraz dystansu wobec jej zrygoryzowanej, akademickiej formy.

Z pewnością natomiast w przywoływanych tu tekstach widać tendencję, dość oczywistą w humanistyce, do metaforyzacji pandemii, szukania metafor pozwalających krótko ująć to doświadczenie oraz przybliżyć (pomóc zrozumieć?) to, co przeżywamy.

I tak Nancy pisze o lupie i „komunizującym” nas „komunawirusie”³⁴. O podobnej potrzebie wspólnoty wspomina Peter Sloterdijk, tworząc pojęcie „ko-immunizmu” (kolektywnie zorganizowanej immunizacji przed atakami wirusa)³⁵. Žižek, określając pandemię mianem asamblażu, zwraca też uwagę, jak często różni myśliciele posługują się metaforą dotyczącą infekcji i wirusów do opisu zjawisk spoza biologii i medycy, a dotyczących kultury (np. Richard Dawkins twierdzi, że wirusy to memy umysłu, wcześniej Lew Tołstoj chrześcijaństwo traktował jako – dobrą! – infekcję³⁶).

²⁹ Można na przykład przeciwstawić stwierdzenie Nancy’ego ujęciu Pierre’a Hadota, według którego od początku swojej historii filozofia była ćwiczeniem duchowym mającym nam pomóc w radzeniu sobie z rzeczywistością [*Filozofia jako ćwiczenie duchowe*, przeł. P. Domański (Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Filozofii i Socjologii PAN, 1992), s. 49 i nast.].

³⁰ Zob. M. Wojtak, „Dyskurs asekuracyjny w dyskursie naukowym”, w: *Dyskurs naukowy – tradycja i zmiana*, red. S. Gajda (Opole: Uniwersytet Opolski. Instytut Filologii Polskiej, 1999), s. 139-146.

³¹ Tę nieodpowiedzialność akademików ostro krytykuje Nassim Nicholas Taleb: naukowcy na koszt społeczeństwa głoszą różne koncepcje, nie odpowiadając za ich trafność, zasadność i efektywność ani nie ponosząc kary za ich odwołanie czy zmianę [N.N. Taleb, *Antykruchość. Jak żyć w świecie, którego nie rozumiemy*, przeł. O. Siara (Poznań: Zysk i S-ka, 2020) [ebook: epub, s. 402 z 540]].

³² Žižek, *Pandemia 2...*, s. 10.

³³ Iwasiów, *op. cit.*, s. 23.

³⁴ Nancy, *op. cit.*, s. 17 i 19.

³⁵ Žižek, *Pandemia 2...*, s. 60.

³⁶ Žižek, *Pandemia...*, s. 56.

Słoweński filozof wykorzystuje do opisu pandemii Freudowskie kategorie służące wyjaśnieniu pracy snu, które również generują określoną metaforykę, połączoną – co ciekawe – z symboliką biblijną:

Pandemia to dzisiaj tzw. Master-Signifier, czy jak to ujmuje Claudio Magris, „tyran naszych myśli. Jak wszyscy tyrani chce, żebyśmy nie rozmawiali o niczym innym, tylko o nim”. Ten Master-Signifier jest naddeterminowany przez całą serię połączonych faktów i procesów rzeczywistych (dzisiejsi jeźdźcy apokalipsy), które tworzą „treść snu” nie tylko rzeczywistość kryzysu zdrowotnego, ale też kryzys ekologiczny (globalne ocieplenie, skutki zanieczyszczenia głębin morskich i górnictwa, etc.); kryzys gospodarczy (bezrobocie, groźba rozprzestrzeniania się głodu); nowe fale niepokojów społecznych, doprowadzające wiele krajów na skraj wojny domowej; międzynarodowe napięcia, które łatwo mogą przerodzić się w wojnę; oraz oczywiście kryzys zdrowia psychicznego³⁷.

Žižek intensywnie konceptualizuje i metaforyzuje pandemię, oprócz psychoanalizy i Biblii wykorzystując także teorię systemów:

pandemia to coś, co współczesna teoria systemów nazywa „własnością emergentną”: są to „własności, które są całkowicie nieoczekiwane i obejmują zjawiska emergentne, dotyczące materiałów, oraz zachowania emergentne istot żywych. Wynikają one z kolektywnego funkcjonowania systemu, ale nie należą do żadnej jego części”³⁸.

Szerzej, co wydaje się zrozumiałe ze względu na profesję autorki, eksploruje metaforyczny potencjał pandemii Inga Iwasiów, na przykład „Pandemia jest momentem ‘pod wodą’ – zanurza nas wszystkie i wszystkich w tym samym lęku, ale gdy wypływamy, powraca skala”³⁹; „Respirator jako metafora ‘łapania oddechu’ wyraża stan paraliżującego lęku przed degradacją środowiska”⁴⁰.

Augustyniak zgodnie z zaproponowaną wykładnią pandemii wykorzystuje metaforykę religijną:

Koronawirus przychodzi dziś w chwale sędzić żywych i umarłych. I już sędzi. Jednym daruje życie, innym je zabiera, jeszcze innym – „umarłym za życia”, tym udręczonym, osaczonym, przytłoczonym, przemęczonym i zrezygnowanym – życie przywraca. Albo przynajmniej daje święty spokój w domowym zaciszu. Tego rodzaju gra fantazmatów i fantasmagorii odbywa się w głowach wielu z nas. Nie do końca zdajemy sobie z tego sprawę⁴¹.

Pandemia okazuje się tym samym generatorem metafor, asamblażem – ale dyskursów i perspektyw pozwalających produkować kolejne teksty, koncepty, pojęcia. Metaforyzacja pandemii – jako symptomu, lupy, asamblażu, widma, powidoku, detonatora – jest z perspektywy hermeneutycznej i egzystencjalnej zrozumiałą i jednocześnie atrakcyjną formą oswojenia grozy. Zarazem zdaje się tę groźę odbierać: pozbawienie jej dosłowności można uznać za próbę unieważnienia jej fizyczności, konkretności, nade wszystko zaś tego, co z ludźmi robi: zabijania, pozbawiania zdrowia i sprawności, niszczenia więzi międzyludzkich itp. W tym

³⁷ Žižek, *Pandemia 2...*, s. 93.

³⁸ *Ibidem*, s. 94.

³⁹ Iwasiów, *op. cit.*, s. 41.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 57.

⁴¹ Augustyniak, *op. cit.*, s. 134.

ujęciu metaforyzowanie pandemii można uznać wręcz za niemoralne. Parafrazując Teodora Adorno, chciałoby się zapytać: czy po pandemii możliwa jest poezja (literatura)?

Cytowani tu myśliciele zdają się odpowiadać twierdząco, a nawet wskazywać, jaki potencjał literacki kryje się w fabularyzowaniu pandemii. Wszak, jak słusznie zauważa Krastew:

Epidemie w literaturze są popularną metaforą utraty wolności i nadejścia autorytaryzmu. U Machiavellego zaraza i choroba ilustrują to, co dzieje się ze wspólnotą polityczną, gdy rozpanoszą się w niej nadużycia władzy i korupcja, z kolei *Dżuma* Alberta Camusa jest parabolą faszyzmu. Czy zatem nadejście koronawirusa sygnalizuje zmierzch zachodnich demokracji liberalnych? Czy zarazi on społeczeństwa autorytaryzmem?⁴²

Sam jednak dodaje, że ze względu na pewną nieciągłość fabuły pandemii trudno ją będzie opowiedzieć: „Epidemia ma się więc do wojny tak jak literatura modernistyczna do klasycznej powieści: brakuje w niej czytelnej fabuły”⁴³.

O możliwości fabularyzacji pandemii kilkakrotnie wspomina Iwasiów, bowiem: „Pandemia jest aż nadto wypowiadalna, ponieważ w obrazach, słowach, spisywanych zasadach zawiera się pokusa rozliczenia – nas i siebie – oraz chwilowego odsuwania przecucia czarnej dziury izolacji pod respiratorem”⁴⁴.

Jednak ze względu na to, że nasze doświadczenia dotyczące kwarantanny są różne (np. ze względu na rozmiary mieszkania, charakter pracy):

Nie można więc napisać jednej narracji kwarantanny, choć symbolika tego pojęcia jest przygważdzająca, nawet jeśli potraktujemy czas wygaszenia kontaktów jako ‘darowany nam’ przez los w środku wydajnego, nadaktywnego życia pracowniczek, konsumentek, członkiń społeczności (...). Kwarantanna nie paraliżuje form życia i zaangażowania, lecz je akomoduje⁴⁵.

Jakie więc teksty powstawać będą po pandemii? Zdaniem Iwasiów,

Poza dziennikami, reportażami z pustych miejsc, wierszami o samotności, narracjami izolacji, napisane zostaną fabuły sensacyjne – jestem tego pewna. O handlu maseczkami, oszustwach w transakcjach, przemyśle, fałszowaniu danych, przekrętach w laboratoriach, wszechkontroli. Nie chcę podpowiadać, co można by napisać, ale spodziewam się wielu kryminałów⁴⁶.

Z dzisiejszej perspektywy trudno na razie potwierdzić, że ta przepowiednia się spełniła.

CO Z NAMI BĘDZIE?

Prognozowanie to istotna część przywoływanych tu pandemicznych konceptualizacji. Jakie skutki w świetle tych rozważań przyniesie pandemia?

Pod względem kondycji psychicznej czeka nas stan latencji. Pojęcie to Inga Iwasiów przejmuje od Hansa Ulricha Gumbrechta:

⁴² Krastew, *op. cit.*, s. 34.

⁴³ *Ibidem*, s. 7.

⁴⁴ Iwasiów, *op. cit.*, s. 23.

⁴⁵ *Ibidem*, s. 184, 203.

⁴⁶ *Ibidem*, s. 143.

W metaforycznym sensie ogłoszenie pandemii i pokazanie pierwszych relacji z Wuhan wywołało w nas latencję – oczekiwanie na rozpoznanie przyczajonego w nas wirusa. To wsłuchanie się w siebie i nieufne traktowanie innych miało już wcześniej próbne odśłony w życiu społecznym i w teoriach katastroficznych⁴⁷.

Wirus zdaniem Krastewa wpłynie też na relacje społeczne:

Koronawirus rozróżnia też grupy wiekowe według tego, kto i jak przetrwa infekcję, a w efekcie ma silny wpływ na dynamikę międzypokoleniową. W debatach na temat zagrożeń niesionych przez zmianę klimatu młodzi często krytykują swoich rodziców za niepoważne traktowanie wyzwań przyszłości. Koronawirus odwraca tę sytuację: to starsi członkowie społeczeństwa są bardziej narażeni i czują się zagrożeni przez niechęć młodych do zmiany stylu życia. Jeśli kryzys potrwa dłużej, ten międzypokoleniowy konflikt się zaostrzy. (...) Chociaż koronawirus jest dużo bardziej niebezpieczny, gdy zaraża ludzi starszych, to najmłodsze pokolenie najbardziej odczuje jego skutki gospodarcze⁴⁸.

Jak pisze Krastew, koronawirus zdecydowanie zmieni świat: „Pandemia COVID-19 zapowiada koniec globalizacji, jaką znaliśmy”⁴⁹. Spowodowała ona przyspieszenie procesów, które w innym wypadku postępowałyby nieco wolniej (przekonanie to podkreśla tytuł książki: *Nadeszło jutro*), oraz pozwoliła inaczej skonfigurować relacje między władzą a obywatelami, zarówno w demokracjach (pokazując ich sprawność), jak i w reżimach autorytarnych (ujawniając ich nieskuteczność poprzez pokazanie, jak w sumie niewielką sprawczość mają władcy).

Nancy konkluduje:

Wszystko musimy wymyślić od podstaw. Także sam sens naszych prac, naszego człowieczeństwa i „wolności” (...) Dzisiejszy wirus oraz medyczne, ekonomiczne i polityczne sposoby pozbycia się go to nic w porównaniu z tym, co nas czeka w przyszłości. O ile w ogóle mamy jakąś przyszłość⁵⁰.

I dalej: „(...) wirus otwiera możliwość prawdziwej rewolucji ducha, której sednem byłoby pytanie, czy potrafimy kolektywnie pogodzić się z absolutnym brakiem kontroli nad naszą historią”⁵¹.

Wtórzuje mu Žižek, pisząc w odniesieniu do zagrożeń społecznych, które niesie ze sobą pandemia: „Trzeba będzie wymyślić nowy sposób życia”⁵², a „znany nam światowy porządek się rozpada”⁵³. Słoweński filozof dostrzega też zjawisko dość paradoksalnego w kontekście pandemii, z którą radzimy sobie dzięki medycynie, „masowego odrodzenia pragnienia niewiedzy”⁵⁴. Wiedza zmuszałaby bowiem do zmiany życia i przyzwyczajzeń, czego większość z nas nie chce.

Powszechna zatem zdaje się apokaliptyczna perspektywa – w ujęciu Augustyniaka – czyli objawianie, że w wyniku pandemii naprawdę dużo się zmieni lub zmienić się musi. Czy

⁴⁷ *Ibidem*, s. 52.

⁴⁸ Krastew, *op. cit.*, s. 30.

⁴⁹ *Ibidem*, s. 9.

⁵⁰ Nancy, *op. cit.*, s. 42.

⁵¹ *Ibidem*, s. 101.

⁵² Žižek, *Pandemia 2...*, s. 16.

⁵³ *Ibidem*, s. 125.

⁵⁴ *Ibidem*, s. 99.

jednak to trafna diagnoza? Czy faktycznie teraz – dwa lata po rozpoczęciu pandemii – nasza rzeczywistość, nasze jej przeżywanie i do niej stosunek uległy jakiejś zauważalnej zmianie? Inaczej mówiąc, czy przywołane powyżej ujęcia pandemii zaoferowały celne przewidywania i wskazówki?

CO (I CZY COKOLWIEK) WYNIKA Z KONCEPTUALIZOWANIA PANDEMII?

Czy ta mnogość narracji o pandemii i różnych jej konceptualizacji daje szansę na zrozumienie tego, co przeżyliśmy? Czy z tego może wynikać dla świata coś pożytecznego? Jak sądzę, trudno na podstawie lektury powyższych tekstów udzielić pozytywnej odpowiedzi na te pytania. Mimo licznych prób konceptualizacji pandemii nie będziemy wiedzieli i rozumieli tego, co przeżyliśmy.

Na tę niemożliwość wskazują sami autorzy powyżej cytowanych konceptualizacji. Jeśli bowiem pandemia jest czarnym łabędziem, to takiego świata nie da się zrozumieć. Ostatecznie „Wirus (...) stawia nas w sytuacji skrajnej niepewności. W pewnym sensie unaoczniał nam możliwość śmierci, konfrontując z tym, co nie do pomyślenia, co z istoty nieznanne”⁵⁵. Ponadto czy istnieje zbiorowe doświadczenie pandemii, skoro nasze historie i przeżycia są tak różne, na co wskazuje Iwasiów? I skoro tak różne są ujęcia i sposoby jej rozumienia? Więc może nie da się stworzyć żadnej wiążącej, intersubiektywnie sprawdzalnej i trafnej narracji o pandemii?

A jeśli cokolwiek z tego świata rozumiemy, niewiele z tego wynika, podobnie jak nie odrobiliśmy lekcji hiszpanki i innych pandemii. Wskazywane wcześniej zagrożenia, określane modnymi w humanistyce pojęciami, trzeba obecnie przewartościować, jak na przykład kwestię biopolityki, o czym pisał Nancy. Okazuje się zatem, że humanistyka nie potrafiła wystarczająco przewidzieć różnych okoliczności, dostrzegając niebezpieczeństwa tam, gdzie jednocześnie w obecnych czasach kryje się być może ratunek.

Z kolei diagnozy i przewidywania zaproponowane powyżej są albo nieweryfikowalne, albo nie sprawdzają się. Nie wydaje się bowiem, aby pandemia jakoś istotnie zmieniła nasz świat, jak przepowiadał choćby Krastew, choć rzecz jasna jest zbyt wcześnie, aby definitywnie wyrokować w tej kwestii.

Jeśli zgodzić się z tak pesymistyczną oceną pandemicznych konceptualizacji, to być może pandemia rzeczywiście okazała się lustrem – jednak nie tyle dla całego świata, ale raczej dla humanistyki. Może więc w tej pandemicznej perspektywie warto zapytać o jej kondycję⁵⁶.

PYTANIA DO/O HUMANISTÓW

Co właściwie możemy powiedzieć pewnego, wiarygodnego, weryfikowalnego o pandemii – poza osobistymi wyznaniem? My akademicy – zatrudnieni na stałych etatach, zaszczepieni niemal w pierwszej kolejności, bezpiecznie zamknięci w domach przed ekranami – co dla wielu z nas okazało się zbawienne?⁵⁷ My, którzy w pandemii znaleźć możemy kolejny atrakcyjny

⁵⁵ Nancy, *op. cit.*, s. 98.

⁵⁶ Do zadawania takich pytań ośmiela książka I. Iwasiów, która miejscami wyraża podobne do poniższych wątpliwości (zob. np. *Odmrażanie...*, s. 18, 22).

⁵⁷ Jak pisze I. Iwasiów, rozważając to, co utracili ludzie w wyniku pandemii: „Wiem o tym, a jednak z wygodnej kanapy, kupionej dzięki stałemu dochodowi, jaki gwarantuje mi etat na wyższej uczelni (...)” (*Odmrażanie...*, s. 11-12).

i nośny temat do rozważań, a raczej produkowania kolejnych artykułów wycenianych w akademickiej walucie ministerialnych punktów? A mówiąc jeszcze ostrzej: czy nie pasożytujemy na pandemii, zyskując w niej kolejny, jakże wdzięczny obiekt badań?⁵⁸ Może próbując sublimować lęk w sposób, do jakiego przywykliśmy, ochoczo chwytny pandemię w imadła pojęć, kategorii, narracji, aby uzyskać iluzję kontroli nad rzeczywistością, a jednocześnie stworzyć pozory bycia potrzebnymi? Czy pandemia nie okazała się dla nas maszyną do myślenia, generatorem dyskursu, pretekstem do rozważań, na których potrzeby wytworzyliśmy lub zmutowaliśmy pojęcia, jak – *toutes proportions gardées* – zmutował wirus? Czy nie wytworzyliśmy hermeneutycznego szumu, performatywnie niefortunnego wielosłowania?

Czy może lepiej tematu pandemii nie ruszać, zostawić ją biologom i medykom, a zająć się tym, czym zajmowanie się najlepiej nam wychodzi: światem fikcji, przedstawień, pojęć, być może udając, że nic złego się nie dzieje? Albo zostawić go żalobie – jej cichej i nieznośnie długotrwałej pracy?

Czy zatem pandemia nie zweryfikowała (negatywnie) humanistyki? Czy rzeczywiście uczciwie możemy przyznać, że wiemy lub wiedzieliśmy lepiej, dokładniej, co nam grozi? Czy rzeczywiście humanistyka okazała się terapią, to znaczy czy nam humanistom pozwoliła przeżyć pandemię mądrzej, spokojniej, znośniej? Czy oceniając po sobie i naszych studentach, możemy z podniesioną głową wyznać, że humanistyka uzbroiła nas skutecznie, skuteczniej niż inne dyskursy i praktyki, przed grozą pandemii, choroby, śmierci czy innych doświadczeń granicznych? Czy mamy na to jakieś empiryczne, statystycznie istotne dowody? Czy nie powinniśmy pokornie zrezygnować z nadmiernych roszczeń, domagając się raczej zwiększenia nakładów nie tylko na medycynę, ale także dla pracowników usług (medycznych, komunalnych, handlu itp.), bez których rzeczywiście nie byłibyśmy w stanie przeżyć?

A porzucając te pytanie dotyczące miejsca humanistyki w świecie, może warto zadać sobie (i decydentom) pytania dotyczące sposobu funkcjonowania naszego akademickiego humanistycznego świata. Jak bowiem pisze Jan Hartman: „Pandemiczny uniwersytet stał się bytem fantomowym i wirtualnym. A może zawsze taki był, a tylko okazałość jego sążnistych gmachów i rytuały związane w wykładami *ex cathedra* pozwalały o tym nie pamiętać?”⁵⁹.

Zatem jaką wartość i sens mają nasze akademickie rankingi i punktowe wyścigi wobec grozy pandemii i wyzwań rzeczywistości? A jeśli już w tej pogoni uczestniczyć musimy, to czy nie powinno budzić wątpliwości, że taką samą wartość (też punktową) przypisujemy monografiom poświęconym wąskim, specjalistycznym lub historycznym problemom oraz zaangażowanym książkom mierzącym się z aktualnymi problemami współczesności? Czy podobnego pytania nie powinniśmy zadać w odniesieniu do akademickiej dydaktyki, traktowanej przez wielu z nas jako przykra konieczność? A wreszcie: czy w tej chomiczej raczej niż szcurzej pogoni nie gubimy gdzieś tych wartości, w imię których występujemy, na przykład dobra czy prawdy, lub skrajnie je relatywizujemy, rezygnując z ich poszukiwania? Wszak jak w odniesieniu do historiografii pisze Hughes-Warrington, „jeśli ci, którzy konstruują historię, tak bardzo oddani są prawdzie, to można zapytać, dlaczego powstaje tak wiele różnych historii?”⁶⁰. Może więc w tej mnogości dyskursów, tekstów i pojęć, zamiast cokolwiek wyjaśniać

⁵⁸ Tak, piszący te słowa również czuje się jak pasożyt – nie tylko intelektualny – dzieląc refleksję Iwasów dotyczącą „wygodnej kanapy”.

⁵⁹ J. Hartman, „Studia już nie są treningiem do pracy naukowej. Dobrze, jeśli chociaż rekompensują braki ze szkoły”, *Magazyn Wyborczej Wolna Sobota*, <https://wyborcza.pl/magazyn/7,124059,26339060,studia-juz-nie-sa-treningiem-do-pracy-naukowej-dobrze-jesli.html> [dostęp: 15.05.2022].

⁶⁰ Hughes-Warrington, *op. cit.*, s. 186.

i przybliżyć, gubimy z pola widzenia to, co zdaje się być celem humanistyki, nauki i akademii?

Wątpliwości te, wyrażone za pomocą pytań, uznać muszę raczej za osobiste wyznaczenie, nieprzesłaniane dyskursywną maską, za którą jako humaniści przywykliśmy skrywać nieuchronnie autobiograficzny i autotematyczny wymiar naszego akademickiego z nazwy pisarstwa. Ponadto pytania te zadaję w trybie paradoksu, wykorzystując wszak dyskurs humanistyczny wraz z jego skłonnością do samokrytycyzmu oraz sprawdzone, „wsobne” kanały akademickiej komunikacji. I paradoksalna zdaje się konkluzja niniejszych rozważań o konceptualizacji pandemii, które okazują się tyleż niezbędne w dzisiejszych realiach nauki, co nietrafne i nieskuteczne. I czy kiedykolwiek będziemy wiedzieli, co przeżyliśmy...?

BIBLIOGRAFIA:

- Agamben Giorgio. 2021. „Wyjaśnienia”. Moll Łukasz, tłum. Online: <https://www.praktykateoretyczna.pl/artykuly/giorgio-agamben-wyjasnienia/>. Data dostępu 7.03.2022.
- Augustyniak Piotr. 2021. Jezus Niechrystus. Gdańsk: słowo/obraz terytoria. [ebook]
- Ferguson Niall. 2021. „How a More Resilient America Beat a Midcentury Pandemic”. Online: <https://www.wsj.com/articles/how-a-more-resilient-america-beat-a-midcentury-pandemic-11619794711>. Data dostępu 22.05.2021.
- Hadot Pierre. 1992. Filozofia jako ćwiczenie duchowe. Domański Piotr, tłum. Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Filozofii i Socjologii PAN.
- Hartman Jan. 2020. „Studia już nie są treningiem do pracy naukowej. Dobrze, jeśli chociaż rekompensują braki ze szkoły”. Online: <https://wyborcza.pl/magazyn/7,124059,26339060,studia-juz-nie-sa-treningiem-do-pracy-naukowej-dobrze-jesli.html>. Data dostępu 15.05.2022.
- Hughes-Warrington Marnie. 2022. Big and Little Histories: Sizing Up Ethics in Historiography. London: Routledge.
- Iwasiów Inga. 2020. Odmrażanie. Literatura w potrzebie. Szczecin: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego.
- Krastew Iwan. 2020. Nadeszło jutro. Jak pandemia zmienia Europę. Sutowski Michał, tłum. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej. [ebook]
- Nancy Jean-Luc. 2021. Arcyludzki wirus. Dwulit Anastazja, tłum. Kraków: Ostrogi.
- Stawiszyński Tomasz. 2021. Co robić przed końcem świata. Warszawa: Agora. [ebook]
- Szerszeń Tomasz. 2020. Wszystkie wojny świata. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Taleb Nassim Nicholas. 2020a. Antykruchość. Jak żyć w świecie, którego nie rozumiemy. Siara Olga, tłum. Poznań: Zysk i S-ka. [ebook]
- Taleb Nassim Nicholas. 2020b. Czarny łabędź. Jak nieprzewidywalne zdarzenia rządzą naszym życiem. Siara Olga, tłum. Poznań: Zysk i S-ka. [ebook]
- Tokarczuk Olga. 2020. Czuły narrator. Kraków: Wydawnictwo Literackie. [ebook]
- Wojtak Maria. 1999. Dyskurs asekuracyjny w dyskursie naukowym, 139-146. W: Gajda Stanisław, red. Dyskurs naukowy – tradycja i zmiana. Opole: Uniwersytet Opolski. Instytut Filologii Polskiej.
- Žižek Slavoj. 2020. Pandemia! Covid-19 trzęsie światem. Maksymowicz-Hamann Jowita, tłum. Warszawa: Relacja. [ebook]
- Žižek Slavoj. 2021. Pandemia 2. Kroniki straconego czasu. Maksymowicz-Hamann Jowita, tłum. Warszawa: Relacja. [ebook]

CONCEPTUALIZING THE PANDEMIC, OR WHY WE WON'T KNOW WHAT WE'VE BEEN THROUGH

SUMMARY:

The article aims to describe the conceptualization of pandemic discourse taking place in humanistic reflection. The author analyzes the statements of Giorgio Agamben, Niall Ferguson, Ivan Krastev, Jean Luc Nancy, Slavoj Žižek, Piotr Augustyniak, Inga Iwasiów and Tomasz Stawiszyński. He describes the trends appearing in their texts regarding the assessment of the causes of the pandemic and forecasts its further consequences, and also briefly analyzes the ways of describing it. Finally, the author formulates conclusions about the humanities – pessimistic in terms of its diagnostic and prognostic capabilities – and poses questions about its current status and potential.

KEYWORDS:

Pandemic, humanities, conceptualizations

TO NIE JEST SPRAWA DLA DETEKTYWA:

OPOWIEŚCI O PANDEMII JAKO HIPEROBIEKCIE¹

Małgorzata Sugiera

Uniwersytet Jagielloński

ORCID: 0000-0003-4953-2422

Tytuł najnowszej książki Timothy’ego Mortona *Hyposubjects* (2021) czytelnie nawiązuje do jego wcześniejszej pracy *Hyperobjects* (2013), w której podjął kwestię istnienia w czasie i przestrzeni „zjawisk zbyt ogromnych i zbyt wielofazowych, żeby ludzie zdolali je w pełni zrozumieć lub w pełni doświadczyć”². Do tak rozumianych hiperobiektów zaliczył między innymi radioaktywność, zanieczyszczenie powietrza czy globalne ocieplenie. Otoczeni tymi zjawiskami i zarazem przez nie przenikani nadal nie bardzo wiemy, jak kognitywnie i afektywnie poradzić sobie z ich nie-ludzką skalą. Dlatego w *Hyposubjects* Morton podkreśla, że dziś sama świadomość istnienia hiperobiektów coraz bardziej podkopuje niezachwianą dotąd wiarę w wyjątkowość i nadrzędność ludzkiego gatunku. Dlatego w jego książce istnienie hiperobiektów jako ogromnych i wielofazowych zjawisk stało się podstawą nowej, relacyjnej i dalece spekulatywnej definicji człowieka jako tytułowego hiposubjektu. Morton nazywa hiposubjekt rdzennym mieszkańcem antropocenu, który powinien wreszcie zrozumieć, że jak nigdy nie był, tak nie jest i nigdy nie będzie panem wszelkiego stworzenia. Inaczej mówiąc, mieszkańcom antropocenu nie pozostaje nic więcej, jak poskromić nadmierne ambicje. W związku z tym nauczyć się muszą niczym skłoterzy i brikolerzy poprzestawać na małym, żeby jakoś zadbać o przyszłość świata w ruinach. Rezygnacja z upierania się przy roli zbawiciela świata to jedyna droga – twierdzi z naciskiem Morton – żebyśmy stali się na powrót ludźmi, którzy doskonale wiedzą, że jednostka to coś znacznie mniej niż suma jej części składowych. Musimy

¹ Niniejszy tekst powstał w ramach projektu badawczego „Epidemie i wspólnoty w krytycznych teoriach, artystycznych praktykach i spekulatywnych fabulacjach ostatnich dekad” (UMO-2020/39/B/HS2/00755), realizowanego ze środków OPUS NCN.

² T. Morton, D. Boyer, *Hyposubjects: On Becoming Human*, (London: Open Humanities Press, 2021), s. 13.

zatem „poświęcić wszystkie siły, by zrealizować projekt naszych powtórnych narodzin w postaci dalece mniej niebezpiecznej niż aktualna. Trzeba się przeprogramować”³.

Nowa książka Mortona nie tylko wskazuje na to, że w obliczu wzmożonej aktywności hiperobektów należy zacząć myśleć po nowemu o miejscu człowieka w świecie. Jej autor nieco inaczej podchodzi też do samych hiperobektów, rozpoczynając swoje rozważania takim oto stwierdzeniem:

Książka *Hyperobjects* już się dziś po części zdezaktualizowała. Każdy przecież wie, każdy intuicyjnie czuje (co o wiele ważniejsze), czym jest hiperobekt. Koronawirus znajduje się wszędzie, choć go nie widać. Operuje we wszystkich skalach – przeraża w relacjach międzyludzkich, jakby ktoś posłał cię znów do pracy czy szkoły, wyjątkowo niesamowity tak w pokazywaniu świata, gdzie neoliberalne siły nie potrafią wiele lub zupełnie nic zdziałać, jak i w chwili, kiedy budzi zbiorową świadomość i inicjuje działania w skali planetarnej⁴.

Choć każdy intuicyjnie czuje (czy nawet wie), czym jest hiperobekt, nie znaczy to wcale, żebyśmy nauczyli się, jak o tego typu zjawiskach opowiadać. Ma tego świadomość nie tylko Morton. Podobnie myślą choćby tak różni autorzy jak hindusko-bengalski pisarz Amitav Ghosh czy historyk sztuki najnowszej T.J. Demos. Ghosh w zbiorze esejów *The Great Derangement* (2016), dając za przykład własną twórczość prozatorską, wnikliwie zwrócił uwagę na ograniczenia modelowej formuły powieści realistycznej, która korzysta z logiki przyczyny i skutku oraz zasady statystycznego prawdopodobieństwa. Nie pozwala ona zatem przekonująco przedstawić aktualnych zmian klimatycznych, relegowanych z tego względu w dziedzinę fantastyki naukowej. Z kolei Demos w *Against the Anthropocene* (2017), nawiązując wprost do rozważań Mortona o hiperobektach i analizując najnowsze projekty artystyczne, przekonująco pokazał, że „rozszerzone w przestrzeni i czasie skale geologii znacznie przekraczają ludzkie zdolności pojmowania, tym samym stają się zaś wyzwaniem dla systemów przedstawieniowych”⁵. Sam Morton dobrze zdaje sobie sprawę, że uwzględnienie istnienia hiperobektów i podjęcie próby ponownego stania się ludźmi, którzy mają pełną świadomość własnych ograniczonych możliwości wpływania na bieg rzeczy, wiązać się musi nierozłącznie ze zmianą autorytarnych narracji i dyskursów, także tych naukowych. Dlatego otwarcie przyznaje, że celowo napisał *Hyposubjects* jako przykładowe „ćwiczenie w słabym i chaotycznym myśleniu”, czyniąc użytek ze „swoście rozumianego, żartobliwie ujętego epistemicznego ekscesu”⁶. W tym celu zrezygnował z prerogatyw indywidualnego myślenia, zapraszając do rozmowy antropologa i filmowca Dominica Boyera. Rozmowy dosłownie rozumianej, gdyż rozmawiali, jedząc lunch i popijając kombuczę. Swobodny tok wymiany myśli i opinii odcisnął wyraźny ślad na formie zapisu. Jak sami zauważają, narracja w *Hyposubjects* przypomina nieco strumień świadomości spod znaku Virginii Wolf. Wymyka się zatem wyraźnie rygorom naukowego dyskursu, który – nie tylko ze względu na zakładany i retorycznie wytwarzany obiektywizm – przestał się już sprawdzać jako narzędzie krytycznych rozważań o skomplikowanych splotach czasów, miejsc i skali w epoce antropocenu.

Podjęta w *Hyposubjects* próba zmiany naukowego dyskursu zachęciła mnie do tego, żeby spojrzeć na zjawisko globalnych epidemii w kilku wybranych powieściach z ostatnich

³ *Ibidem*, s. 82.

⁴ *Ibidem*, s. 13 (wyróżnienie w oryginale).

⁵ T.J. Demos, *Against the Anthropocene: Visual Culture and Environment Today*, (Berlin: Sternberg Press, 2017), s. 12-13.

⁶ T. Morton, D. Boyer, *op. cit.*, s. 13, 26.

lat jako na rodzaj hiperobektów, a zarazem poddać analizie strategii i taktyki ich (niemożliwego) przedstawiania. To kwestia o tyle istotna, że historycznie zmienne narracje o wybuchu i rozprzestrzenianiu się chorób zakaźnych nie ograniczają się do dziedziny powieściowych narracji. Zakres ich oddziaływania znacznie wykracza poza literaturę. Jak w pracy *Contagious* (2008) przyjmuje Priscilla Wald, *outbreak narrative* funkcjonuje także w epidemiologii jako schematyczny scenariusz tego, jak dochodzi do zidentyfikowania infekcji, przerwania lub choćby ograniczenia globalnych sieci jej rozpowszechniania, a następnie ostatecznego jej wygaszenia. Epidemie ujawniają ponadto potrzebę istnienia silnego rządu oraz wdrażanych przez lokalne i państwowe władze ekstraordynaryjnych regulacji zachowań społecznych, czyli wymagają polityczno-naukowej kontroli nad środowiskiem jako koniecznej realizacji jednego z naczelných zadań biopolityki. Co więcej, Wald podkreśla, że „epidemiolodzy wykorzystują jako precedensy wcześniejsze choroby zakaźne w nadziei na to, że pomogą one przewidzieć przyszłe epidemie, a nawet więcej: pozwolą im zapobiec, a przynajmniej ograniczyć ich zasięg”⁷. Tak istotna rola *outbreak narrative* wynika przede wszystkim z tego, że rozprzestrzenianie się chorób zakaźnych wykazuje pod wieloma względami cechy typowe dla hiperobektu w rozumieniu Mortona. Znakomicie ujął to cytowany przez Wald w *Contagious* Douglas Crimp, historyk sztuki i aktywista HIV/AIDS: „AIDS nie istnieje poza praktykami, które pozwalają tę chorobę skonceptualizować, przedstawić i na nią zareagować. Wiemy, co to jest AIDS, tylko w ramach tych praktyk i za ich pośrednictwem”⁸. Wspomniane przez Crimpa praktyki obejmują zarówno działania i narracje epidemiologów, strategie polityków i aktywistów, jak i projekty artystyczne. Wszystkie razem ustanawiają i podtrzymują tyleż konkretne reprezentacje epidemii, ile przyjęte metody skutecznego jej przeciwdziałania: indywidualne, społeczne i medyczne. Przekonuje zaś o tym choćby wybuch i dotychczasowy przebieg pandemii COVID-19. Nic też lepiej niż ta ostatnia globalna epidemia nie pokazuje, jak tragiczne skutki zaczyna przynosić coraz bardziej wyraźne rozejście się obowiązujących nadal narracji o chorobach zakaźnych z ich kolejnymi manifestacjami. Zwłaszcza jeśli ich przyczyną okazuje się częściowo asymptomatyczny i szybko mutujący wirus. A przecież, jeśli wierzyć Wald, już epidemia HIV/AIDS wyraźnie obnażyła słabości tradycyjnego modelu narracji, który ukształtował się na początku XX wieku, służąc sankcjonowaniu przez ówczesny paradygmat naukowy praktyki przedstawiania i zwalczania epidemii tyfusu. Najważniejszą rolę w tym modelu narracji odgrywa bowiem coraz bardziej absurdalna w warunkach zglobalizowanego świata identyfikacja tak zwanego pacjenta zero i zakładany scenariusz ograniczania epidemii w granicach konkretnego państwa narodowego. Czy i na ile *outbreak narrative* w tradycyjnym kształcie przetrwał jako sprawdzony wzorzec opowiadania o epidemii w najnowszych powieściach? Czy i na ile ostatnia globalna epidemia jako opierający się racjonalizacji hiperobekt sprawiła, że pojawiły się inne modele narracji, próbujące uchwycić jej swoistość? Na te pytania postaram się odpowiedzieć, nie tylko proponując interpretację takich powieści, jak *The End of October* (2020) Lawrence’a Wrighta i *Under the Blue* (2021) Oany Aristide. Przyjrę się z bliska także pierwszej istotnej w tym kontekście próbie innej narracji o pandemii, za jaką należy uznać *The Stand* (1990) Stevena Kinga.

⁷ P. Wald, *Contagious: Cultures, Carriers, and the Outbreak Narrative*, (Durham: Duke University Press, 2008), s. 19.

⁸ *Ibidem*, s. 215.

WARIACJE NA (PRZYSZŁĄ) PANDEMIE

Kiedy pod koniec kwietnia 2020 roku ukazała się powieść *The End of October*, krytycy i czytelnicy powitali ją jako wizję globalnej epidemii, która nieoczekiwanie pojawiła się w azjatyckim Wuhan i zaczęła realizować na naszych oczach. Na przekonanie o tym, że Lawrence Wright przewidział katastrofę, która zatrzymała cały świat w jego niepowstrzymanym zdawłoby się pędzie, nie bez wpływu zapewne pozostawało to, że od wielu lat pracował on jako ceniony dziennikarz opiniotwórczego tygodnika „The New Yorker”. Wykorzystując setki relacji, dokumentów i osobiście przeprowadzonych wywiadów, opublikował ponadto kilka książek z dziedziny literatury faktu, w tym wyróżniony między innymi Nagrodą Pulitzera i znany również w Polsce reportaż *Wyniosłe wieże*. W nim właśnie w szerokim kontekście historycznym opowiadał o tym, jak doszło do ataku na World Trade Center, zapracowując na wizerunek dziennikarza, który znakomicie rozpoznaje globalne i lokalne społeczno-polityczne mechanizmy współczesności. Jedyna jak dotąd powieść Wrighta ukazała się dwie dekady wcześniej. Nic więc dziwnego, że czytelnicy *The End of October* na daleki margines odsuwali jawne sygnały fikcjonalności akcji. Wagę zaś zwracali głównie na to, co rymowało się zarówno z ich codziennym doświadczeniem, jak i z medialnymi doniesieniami na temat globalnego zasięgu i szybkich postępów epidemii koronawirusa SARS-CoV-2. Wright doskonale zdawał sobie sprawę z reakcji czytelników. Pokazuje to choćby jego kolejna książka faktograficzna *The Plague Year* (2021), w której w reportażowym trybie zdaje sprawę z pierwszego roku epidemii w Stanach Zjednoczonych, demaskując nieudolność – i niekiedy jawnie złą wolę – władz centralnych, torpedujących wysiłki ekspertów i władz lokalnych.

W *The Plague Year* Wright dwa razy nawiązuje do wcześniejszej powieści. Najpierw kiedy opowiada historię Barney’ a Grahama, jednego z dyrektorów Vaccine Research Center w Bethesda, który pomógł mu zarówno zaprojektować fikcyjnego wirusa, jak zaproponował skuteczną szczepionkę. Następnie zaś kiedy przywołuje głosy recenzentów, jakoby jako jedyny przewidział tyleż zbliżającą się globalną katastrofę, ile realizujący się krok po kroku scenariusz pandemii. Tymczasem, jak podkreśla Wright, on jedynie rozmawiał z ekspertami, pilnie studiował przeprowadzane przez nich ćwiczenia symulacyjne oraz czytał naukowe prace na temat epidemii i ich roli w dziejach ludzkich cywilizacji. Dlatego pisze wprost: „Wiedza o tym, jak wirus niszczy więzi społeczne, zawsze była ogólnie dostępna. Po prostu wykorzystałem raporty ekspertów, nadając im postać fikcyjnej opowieści”⁹. Z tego względu przygotowując się do pisania *The End of October*, wiele uwagi poświęcił zwłaszcza ostatniej pandemii grypy, tak zwanej hiszpanki, która w latach 1918-1919 kosztowała życie więcej osób niż kończąca się w momencie wybuchu choroby I wojna światowa. Niezaprzeczalne sukcesy medycyny, przede wszystkim w drugiej połowie XX wieku, sprawiły jednak, że tamto doświadczenie niemal popadło w całkowite zapomnienie. Sto lat później zaczęli je przypominać historycy medycyny i epidemiolodzy pod wpływem takich lokalnych epidemii, jak azjatycki SARS czy bliskowschodni MERS. W *The End of October* temat tamtej pandemii powraca nieustannie. Służy wręcz jako sprawdzony model fikcyjnej epidemii, nadając zarazem większą wiarygodność jej symptomom, przebiegowi i skutkom.

Akcja *The End of October* zaczyna się współcześnie, na rutynowym posiedzeniu WHO w Genewie poświęconym nowym chorobom zakaźnym. W jednym z ostatnich wystąpień zreferowano przypadek zagadkowej choroby w obozie dla uchodźców w indonezyjskim Kongoli,

⁹ L. Wright, *The Plague Year: America in the Time of Covid*, (New York: Alfred A. Knopf, 2021), s. 155.

która w niecały tydzień zabiła kilkadziesiąt osób. Chodzi o obóz dla muzułmańskich nosicieli HIV, którzy z tej racji mają niską odporność immunologiczną, więc referent jedynie dla porządku odnotowuje ten przypadek, szybko ponoć wyjaśniony przez tamtejsze władze. Jednak gorączka krwotoczna, szybka transmisja i wysoka śmiertelność to charakterystyczne cechy wielu chorób zakaźnych, zaś w Azji pojawiło się w ostatnich latach kilka nowych ognisk, z trudem utrzymanych w formie lokalnych epidemii. Dlatego na miejsce zgadza się pojechać doktor Henry Parsons, wysoki urzędnik Centers for Disease Control and Prevention w Atlancie, który kilka lat wcześniej kierował pracami międzynarodowego zespołu medyków zwalczającego wybuch Eboli w Afryce Zachodniej. Kiedy władze w Dżakarcie nie okazują większej chęci do współpracy, Parsons na własną rękę dociera do obozu uchodźców. Nadal jednak nie podejrzewa, że ma do czynienia z niezwykle groźnym wirusem grypy nieznanego typu, zwanym od tej pory Kongoli. Jak się wkrótce okazuje, kierowca rikszy, który go tam przywiózł i początkowo służył pomocą jako tłumacz w kontaktach z władzami obozu i uchodźcami, kilka dni później wybrał się na planowaną od dawna, tradycyjną pielgrzymkę do Mekki. Gromadzi ona corocznie kilka milionów wiernych ze wszystkich stron świata i w powieści Wrighta oznacza realizację najgorszego z możliwych scenariuszy, czyli początek globalnej epidemii.

Jednak tylko na pierwszy rzut oka *The End of October* powiela schemat typowej narracji o wybuchu zakaźnej choroby, gdzie tak zwany pacjent zero bierze udział w jakimś masowym wydarzeniu, przenosząc infekcję na innych ludzi, rozjeżdżających się w różne strony świata. Nim bowiem riksarz udał się na pielgrzymkę, zachorowało już wiele osób w Indonezji i całej Azji, a w Chinach wykryto nawet lokalne ogniska, wcześniejsze od tego, które pojawiło się w indonezyjskim obozie. W powieści Wrighta idzie raczej o poczucie odpowiedzialności Parsonsa za to, że nie dopilnował tego, żeby kierowca rikszy został objęty kwarantanną. Jego wyrzuty sumienia są tym większe, że dręczą go osobiste demony, związane choćby z gruźlicą, którą przeżył w dzieciństwie i która naznaczyła go fizycznymi deformacjami na całe życie. Chcąc naprawić błąd, Parsons nie wraca do Atlanty, lecz prosto z Dżakarty leci do Arabii Saudyjskiej. Jego siła perswazji i dobra znajomość z jednym z książąt, z wykształcenia lekarzem, sprawia, że miejscowe władze wprowadzają kwarantannę dla pielgrzymów, pilnując zasad jej przestrzegania przy pomocy wojska. Dla Parsonsa oznacza to jednak, że musi pozostać tam o wiele dłużej, niż zamierzał. Jednocześnie doskonale zdaje sobie sprawę, że chodzi jedynie o to, żeby zyskać na czasie. Jak sam to ujmuje: „Nie mówię po prostu o ograniczeniu skali pandemii, [...]. Mówię o działaniach na rzecz ocalenia cywilizacji”¹⁰. Jako równoległe wątki szkicuje zatem autor *The End of October* losy rodziny Parsonsa w Atlancie i działania władz federalnych w Waszyngtonie, przedstawiając szybkie postępy pandemii. Jej zabójczą pierwszą i drugą falę.

Pobyty Parsonsa w Arabii Saudyjskiej jest istotny z jeszcze innego powodu: wyraźnie łączy związek postępów epidemii z nasileniem się działań wojennych między Arabią Saudyjską a Iranem, wspomaganym przez Rosję. Jak się okazuje, wykorzystanie efektów zarazy w militarnych działaniach na Bliskim Wschodzie stanowi jedynie przygrywkę do wzajemnych oskarżeń wielkich mocarstw. Wirus Kongoli mógł bowiem narodzić się w laboratorium jako element planowanej wojny biologicznej, a następnie – przez nieuwagę czy celowo – wydostać na zewnątrz. Pośrednio taką możliwość potwierdza przeszłość Parsonsa. Wcześniej pracował on bowiem przez kilka lat w amerykańskim tajnym ośrodku Fort Detrick, który powstał w okresie zimnej wojny z myślą o koniecznej modyfikacji strategii wojennych. Jak planowano, broń konwencjonalną i nuklearne bomby już wkrótce zastąpią genetycznie modyfi-

¹⁰ L. Wright, *The End of October: a novel*, (New York: Alfred A. Knopf, 2020), s. 105.

kowe bakterie i wirusy oraz innego rodzaju toksyny. W czasie, kiedy rozgrywa się akcja *The End of October*, o wykorzystaniu broni biologicznej zaczynają myśleć także ci, którzy w cywilizacji przemysłowej widzą źródło zagłady całej planety. Należy do nich między innymi były szef Parsonsa z Fortu Detrick, który powiada zwięźle: „Ludzie stali się problemem [...]”. Jako człowiek mam egoistycznie nadzieję, że nasz gatunek przetrwa. Trudno jednak ukryć, że ta planeta miałaby się bez nas znacznie lepiej¹¹. Kiedy wzajemne oskarżenia mniejszych i większych mocarstw zmieniają się w czyny i w wyniku ataków biologicznych wybuchają kolejne pandemie, przychodzi w powieści Wrighta czas na wirtualne wirusy. Mnożą się ataki hackerskie na infrastrukturę Stanów Zjednoczonych i Europy Zachodniej. Wywołuje to całkowity blackout i poważne zagrożenie dla elektrowni atomowych. Podczas gdy ludzie zajmują się klasycznymi i hybrydowymi atakami wojennymi, nadal w wyniku postępującego globalnego ocieplenia podnosi się poziom mórz i oceanów, zatapiając kolejne wyspy i miasta. Z całą pewnością zatem narracja Wrighta o epidemii nie doczeka się szczęśliwego zakończenia w postaci kolejnego zwycięstwa medycyny i powrotu normalności. Jak nieraz już w historii, pandemia Kongoli okazuje się w *The End of October* ostatnim elementem postępującego upadku zachodniej cywilizacji.

W ogólnym chaosie końca cywilizacji jedynie Parsons stara się nadal wyjaśnić przyczyny pojawienia się wirusa Kongoli i sprawdzić wcześniejszą hipotezę, że mogły go przenieść żurawie, migrujące corocznie jesienią z Syberii do wschodnich Chin. Nadal jednak Parsons nie ma pewności co do tego, czy chodziło o zarazę wywołaną przez odzwierzęcego wirusa, który przeniósł się na człowieka, czy też o zmodyfikowany genetycznie wytwór rosyjskiego laboratorium biochemicznego na Nowej Ziemi. Oczywiście doskonale wie, że istotne jeszcze tak niedawno dla skutecznego stawienia czoła pandemii odkrycie źródła jej pochodzenia nie ma już w tej chwili większego znaczenia. Kiedy pod koniec października – wskazany już w tytule powieści – wybiera się z niewielkim oddziałem SEAL na syberyjską Nową Ziemię, deklaruje otwarcie: „Nie działamy jako żołnierze, lecz jako historycy”¹². Choć wszystko zdawało się potwierdzać doniesienia amerykańskiego wywiadu, że wirus Kongoli pochodził z tajnego laboratorium rosyjskiej armii, Parsons zastaje je w dalece zdewastowanym stanie. Wygląda na to, że podzieliło ono los całego sowieckiego imperium. Postanawia więc sprawdzić drugą hipotezę. Tym bardziej, że niedaleko zabudowań dawnego laboratorium odkrywa rozszarpane silnymi pazurami ciało mamuta, które musiała odsłonić roztapiająca się wieczna zmarzlina. Kiedy Parsons w pobliżu natrafia na kilka martwych białych niedźwiedzi, nie ma już żadnych wątpliwości: przypominający strukturą najstarsze szczepy grypy wirus Kongola nie był bezpośrednim dziełem człowieka. A słowo „bezpośrednim” odgrywa tu kluczową rolę. Patrząc na ostatnie stado syberyjskich żurawi, ciągnących w kierunku Chin, Parsons tak oto odpowiada na pytanie, co należy przekazać historykom: „Powiemy, że sami sobie jesteśmy winni”¹³.

Wpisane w kontekst wojen z użyciem realnych i wirtualnych wirusów ostatnie zdanie *The End of October* łatwo może zbić z tropu czytelnika. Zwłaszcza czytelnika medycznych i sensacyjnych thrillerów. Uważna lektura powieści przekonuje jednak, że od samego początku Wright zamieszczał wyraźne tropy, wiodące do takiej właśnie konkluzji. Już przecież, kiedy lecąc do Dżakarty, Parsons patrzył z samolotu na postępującą industrialną dewastację terenów Indonezji, bez wahania nazwał ją w myślach „formą społecznego samobójstwa”¹⁴.

¹¹ *Ibidem*, s. 257.

¹² *Ibidem*, s. 373.

¹³ *Ibidem*, s. 376.

¹⁴ *Ibidem*, s. 12.

Bardzo wyraźnie nie chodzi w *The End of October* o wykorzystywany wielokrotnie przez powieściopisarzy i filmowców przypadek swoistej kary za ingerencję Białego Człowieka w ostatnie reduty dziewiczej przyrody. Wright wskazuje na katastrofalne efekty goniącej za zyskiem, ekstrakcyjnej gospodarki neokolonialnej. Tego typu tropy skutecznie może jednak ukryć tryb lektury, który ukształtowały tradycyjne narracje o rozprzestrzenianiu się chorób zakaźnych. Interpretując *The End of October* w kontekście przywołanej już wcześniej pracy Wald, można zatem powiedzieć, że autor powieści z pełną świadomością odwołał się do schematu tradycyjnych narracji, chcąc zaangażować uwagę czytelnika. Następnie zaś równie świadomie skierował ją w nieco inną stronę, klarownie łącząc temat pandemii z kwestiami ekologicznymi. Lecz to wcale nie ostatnia istotna modyfikacja *outbreak narrative* w powieści Wrighta.

Jak podejrzewam, konieczność osobistego zaangażowania Parsonsa w zwalczanie pandemii wynikała w *The End of October* głównie z tego, że jego emocje tworzą konieczną przeciwwagę dla prowadzonego z naukowym dystansem śledztwa w sprawie przyczyn jej wybuchu. Zalety wyboru doświadczonego lekarza trudno przecenić. Autopsja, którą Parsons przeprowadził w Kongoli, a następnie liczne narady i spotkania online z ekspertami WHO i CDC w Atlancie dostarczają czytelnikom bogatej wiedzy na temat etiologii chorób zakaźnych, historii wcześniejszych pandemii i walki z nimi, a także samych wirusów. Relacje wirusów z ludźmi okazują się przy tym wcale nie tak proste, jakby mogłoby się wydawać:

Dla Henry'ego najbardziej zaskakująca cechą wirusów było to, że odegrały tak istotną rolę w ewolucji. Jeśli bowiem zakażony organizm przeżył, często bywało, że zachowywał część białka wirusa w swoim genomie. Aż w ośmiu procentach ludzkiego genomu znaleźć można dziedzictwo wcześniejszych infekcji, w tym geny odpowiadające za funkcjonowanie pamięci, systemu immunologicznego i rozwój czynności kognitywnych. Bez wirusów nie byłibyśmy dziś tym, kim jesteśmy¹⁵.

Ale Parsons nie tylko podważa powszechną wiedzę na temat wirusów, które spełniły (i nadal spełniają) ważną funkcję w ewolucji życia na Ziemi. Zgodnie z tradycyjnym schematem narracji o epidemii okazuje się również tym bohaterem, który zidentyfikował źródło infekcji i brał aktywny udział w ograniczaniu jej rozpowszechniania się, a także wynalazł skuteczną szczepionkę. Wright jednak, jak zakładam, zamierzenie tak prowadzi akcję, żeby jego bohater nie zrobił tego w nowoczesnym laboratorium, używając najbardziej nowoczesnych technologii i w zgodzie z takimiż procedurami medycznymi.

Z pustoszonego epidemią i ogarniętego wojną Bliskiego Wschodu wydostaje się Parsons na pokładzie łodzi podwodnej USS Georgia. Jeden z uratowanych wcześniej przez marynarzy, nadliczbowych pasażerów był zarażony, więc członkowie załogi chorują i umierają jeden po drugim. Parsons sięga pamięcią dalej niż do 1918 roku i przeprowadzanych wtedy transfuzji, które ratowały życie chorym na ówczesną postać grypy. Sięga pamięcią aż do roku 1796, kiedy angielski lekarz Edward Jenner, choć nie miał jeszcze najmniejszej wiedzy o istnieniu wirusów, wynalazł pierwszą szczepionkę na ospę. Udało mu się bowiem zaobserwować, że dziewczyny zakażone od krów przechodzą chorobę o wiele łagodniej niż inne jej ofiary. Jak słusznie podejrzewał, dotykając wymion podczas dojenia, zarażają się one bowiem mniej inwazyjną wersją choroby, co zwiększa ich odporność. Odważnie pobrał zatem tkankę z ręki jednej z dziewczyn i wstrzyknął cierpiącemu na ospę synkowi swojego ogrodnika, ratując mu życie. Od łacińskiego *vacca* (krowa) Jenner nazwał całą procedurę *vaccination* (szczepionka). Skazany na samego siebie, bez odpowiedniego laboratorium i kontaktu z kolegami z WHO

¹⁵ *Ibidem*, s. 47.

i CDC ze względu na nakaz ciszy w eterze, Parsons powtarza zatem tamto doświadczenie, by wykorzystać chorobę przeciwko niej samej. Koniecznym pośrednikiem, zmniejszającym agresywność wirusa, stają się tym razem kolorowe papużki dowódcy łodzi podwodnej. Jak należy się spodziewać, Parsons jest też pierwszym, który na sobie sprawdza skuteczność tak sprokurowanej szczepionki. Ważniejsze jednak, że kiedy powraca do Atlanty, okazuje się, że jego koledzy nie osiągnęli nawet tego. Tym samym Wright stawia pod znakiem zapytania nie tylko skuteczność nauki w jej najnowocześniejszym wcieleniu. Wyraźnie podważa również jej racje moralne. Wysoce zaawansowane laboratoria kierują bowiem w *The End of October* swoje wysiłki nie na rzecz skutecznego zwalczania pandemii, lecz na produkcję skutecznej broni biologicznej. Postawienie na cenzurowanym zachodnich nauk to zatem kolejna, ważna modyfikacja tradycyjnych narracji o epidemii. Co więcej, ta modyfikacja pozwala zobaczyć, że wysoka nieufność współczesnych społeczeństw wobec naukowych ustaleń i zaleceń, w tym medycyny, niekoniecznie wynika z niechęci wobec samej nauki. Przyczyną nieufności może być raczej łatwość, z jaką badacze stają się częścią przemysłowo-militarnego kompleksu, realizując głównie jego słono opłacane zlecenia.

SPRAWA DLA DETEKTYWA

Kładąc w pracy *Contagious* nacisk na opisanie chorób zakaźnych jako funkcji interakcji społecznych, Wald poddała wnikliwej analizie związek między epidemiologią jako stosunkowo nową nauką u progu XX wieku a tym, co nazwała *outbreak narrative*. Czerpiąc z ustaleń innych nauk, ówczesnie epidemiolodzy nie tylko przekazali nam takie rozumienie narodu, które każe w nim widzieć osobny ekosystem ze swoistymi wyłącznie dla niego biologicznymi i społecznymi powiązaniem. Sami siebie obsadzili także w kluczowej roli tych, którzy zarazem odczytują i zapisują epidemię jako detektywistyczną historię tropienia śladów w celu skutecznego rozwikłania wyjściowej zagadki, gdyż przyswojenie sobie zmaterializowanego na piśmie scenariusza pomaga im rozwinąć niezbędne umiejętności. Nic nie udowadnia lepiej tak rozumianego związku medycyny i literatury w ustanowieniu aktu narracji jako procedury naukowej niż analizowany przez Wald przykład pierwszych działań amerykańskiej Epidemiological Investigation Service (EIS), utworzonej przez CDC w 1951 roku. O pracach tej służby zaczęły już wkrótce informować media, w tym takie znane czasopisma, jak „Time” i „Newsweek”. Co istotne, na ich łamach najpierw ukazały się krótkie artykuły pod tym samym tytułem *Disease Detectives* (Detektywi tropiący choroby). W ich ślad zaś poszły sprawozdania z kolejnych wybuchów – zwykle tajemniczych – epidemii, którym udało się zapobiec pracownikom EIS. Również w tych sprawozdaniach znajdziemy wątek niezbędnej w takich przypadkach żelaznej dedukcji. Ujawniają to już ich tytuły, takie jak *The Case of Camp Sewage* czy *The Case of the Carrot Salad*, które klarownie odsyłają czytelników do opowiadań o Sherlocku Holmesie, modelowym detektywie Arthura Conan Doyle’a¹⁶.

Zamierzone przez amerykańskie służby epidemiologiczne odesłanie do twórczości Conan Doyle’a przekonująco pokazuje typową dla tradycyjnych narracji o epidemii potrzebę tworzenia i wykorzystywania literacko uprawdopodobnianych wyjaśnień, które nadają naukowy i społeczny sens nieoczekiwanym wydarzeniom, sens możliwy do zaakceptowania przez szeroką opinię publiczną. Ten właśnie aspekt *outbreak narratives*, jak dowodzi choćby *The End of October*, najczęściej kwestionują powstające ostatnio powieści, w których coraz

¹⁶ P. Wald, *op. cit.*, s. 23-24.

wyraźniej rysują się na wielu poziomach znaczące modyfikacje wobec dominującego dotąd wzorca. Większość z nich wiąże się zaś ściśle ze wspomnianym już przeze mnie powodem, czyli rozumieniem epidemii jako czegoś w rodzaju hiperobiektu Mortona, które zastępuje jej wcześniejszą koncepcję jako zagadki do rozwiązania dla myślącego logicznie detektywa. Żeby to lepiej pokazać, przywołam pracę francuskiego socjologa Luca Boltanski'ego *Mysteries & Conspiracies*. Ukazała się ona wprawdzie dekadę temu, lecz sięgam po nią często przy różnych okazjach, ponieważ – jak żadna inna tego typu praca – oferuje spojrzenie na bliski związek między narracją detektywistyczną i narodzinami współczesnych społeczeństw, wspartych mocno na naukowych i narodowych podstawach. Na ten związek klarownie wskazuje już podtytuł do angielskiego tłumaczenia, które ukazało się ledwie dwa lata po francuskim oryginale: *Detective Stories, Spy novels and the Making of Modern Societies* (Boltanski 2014). Jak podkreśla autor, formy i wzory narracyjne powieści detektywistycznych i szpiegowskich należą do najbardziej dziś rozpowszechnionych w kulturach Zachodu. Dlatego też odegrały istotną rolę w kształtowaniu się nowoczesnych społeczeństw, pomagając w ustanawianiu stabilnej, zrozumiałej i przewidywanej „rzeczywistości ich rzeczywistości”, jak to nazywa.

Szczególne role powieści detektywistycznych i szpiegowskich, które od końca XIX wieku wykorzystują ten sam podstawowy schemat narracyjny, wynika z przenikającego ten schemat niepokoju o to, co

stanowi o samych fundamentach rzeczywistości, podtrzymuje jej spójność. To niepokój o logikę argumentacji i pozostające w naszej dyspozycji systemy świadczenia. Winne one zagwarantować większą wiarygodność wybranemu obrazowi świata niż tym, które z nim konkurują¹⁷.

Boltański widzi przyczynę powstania i popularności narracji detektywistycznych i szpiegowskich w tym, że podobnie odwoływały się do zgodnych ze stanem ówczesnych nauk ścisłych i przyrodniczych presupozycji na temat fizycznej i społecznej rzeczywistości, definiowanej jako sieć relacji przyczynowych oraz zasad, które pozwalają przewidzieć skutki podejmowanych działań. A nawet więcej: widzi w nich rodzaj literackiej refleksji na temat naukowych metod badania świata i właściwej im logiki śledczej, problematyzującej status tego, co uznaje się powszechnie za onto-epistemologiczną rzeczywistość.

Co istotne, nawet jeśli określoną postać rzeczywistości podtrzymują i stabilizują systemy prawne, obyczaje i instytucje, znajduje się ona właściwie w nieustannym kryzysie ze względu na przepaść, która oddziela rzeczywistość indywidualnie przeżywaną od tej ustanawianej instytucjonalnie. Jak podkreśla Boltanski, w chwili narodzin powieści detektywistycznej, czyli dobre półtora wieku temu, na straży „rzeczywistości rzeczywistości” stała koncepcja państwa narodowego, uznawanego za część porządku naturalnego. Miało ono gwarantować jedność indywidualnie przeżywanego rzeczywistości w ramach podzielanych przez wszystkich obywateli wierzeń i obyczajów oraz tego, co nazywano charakterem danego narodu. Tak w klasycznej powieści detektywistycznej, jak w powieści szpiegowskiej źródłowa dla rozwoju akcji tajemnica przybiera zatem postać anomalii, która wywołuje kryzys rzeczywistości, grożąc zerwaniem sieci znormalizowanych predykcji. Czeka ją na wyjaśnienie zbrodni otwiera drogę równorzędnym i sprzecznym ze sobą interpretacjom nie tylko samej zbrodni, lecz także świata, którego jest niepodważalną, choć skandaliczną częścią. Co istotne, tak rozumiana anomalia może z powodzeniem przybrać postać wybuchu nieznanego dotąd choroby zakaźnej,

¹⁷ L. Boltanski, *Mysteries & Conspiracies: Detective Stories, Spy Novels and the Making of Modern Societies*, transl. Catherine Porter, (Cambridge: Polity Press, 2014), s. 39.

jak dzieje się to choćby w tragedii Sofoklesa *Edyp król*. Zarówno popełniona przez bohatera tragedii zbrodnia, jak dręcząca mieszkańców Teb plaga stanowi u Sofoklesa sygnał poważnego kryzysu epistemicznego, który jednoznacznie domaga się przewyciężenia i przywrócenia „rzeczywistości rzeczywistości”. W powieściach detektywistycznych *głównym* gwarantem tej stabilnej, zrozumiałej i dlatego przewidywalnej rzeczywistości było, jak powtarza Boltanski, państwo narodowe. Nie inaczej dzieje się w tradycyjnych narracjach o epidemii, w których większość wysiłków służących powstrzymaniu rozwoju choroby zakaźnej zamyka się w obrębie narodowych granic.

Tymczasem ostatnie powieści proponują takie obrazy epidemii, które coraz wyraźniej przekonują, że powodowane przez wirusy choroby zakaźne przestały być sprawą dla detektywa. Identyfikacja nowych zagrożeń i walka z nimi nie musi się też wcale oznaczać wykorzystania narzędzi i procedur zaawansowanych nauk medycznych. Wręcz, jak dowodzi analizowana tu powieść *The End of October*, wysoce zaawansowaną medycynę – czy szerzej paradygmat scjentyistyczny „rzeczywistości rzeczywistości” – stawia pod znakiem zapytania. Jaki ma to wpływ na struktury i rozwiązania narracyjne, pokażę poniżej na wiele mówiącym przykładzie *Under the Blue* (2021) Oany Aristide. Wcześniej jednak przyjrę się z bliska niedocenionej pod tym względem, bardzo obszernej powieści Stephena Kinga *The Stand*, wydanej w poszerzonej wersji w 1990 roku. Ukazała się ona dekadę później w polskim przekładzie pod dość zawężającym możliwe interpretacje tytułem *Bastion*, a sam przekład wymagał w kolejnych edycjach poprawek. Dlatego korzystać będę z wersji oryginalnej, skupiając uwagę przede wszystkim na tym, jaki kształt przybrała w niej epidemia supergrypy. Co istotne, autor *The Stand* z pomocą ekspertów wymyślił zarówno samego wirusa, jak i zasady rozpowszechniania się wywołanej przez niego choroby, inspirując się pandemią HIV/AIDS. Najlepiej świadczy o tym krótka charakterystyka, którą już z perspektywy postpandemicznej rzeczywistości w powieści Kinga oferuje jeden z lekarzy:

Wirus Kapitan Trips działał tak, że grypa zmieniała swoją postać za każdym razem, kiedy twoje ciało wypracowało sobie linię obrony. Bardziej zatem przypominał wirusa AIDS niż zwykłej grypy, do której nasze ciała już dawno się przystosowały¹⁸.

A przecież to pojawienie się wirusa HIV/AIDS – jak przekonująco pokazała Wald – ujawniło nie tylko niewystarczalność nadal obowiązujących narracji o epidemii, lecz wręcz wskazało na ich negatywny wpływ na identyfikację źródła zakażenia i skuteczność walki z całym wachlarzem chorób wywoływanych spadkiem odporności immunologicznej.

MIĘDZY NIEBEM A ZIEMIĄ (PIEKŁEM)

W *The Stand* Kinga, gdzie akcja rozwija się współcześnie, czyli w 1990 roku, kiedy ukazała się powieść, nikt nie ma większych wątpliwości ani co do tego, jak doszło do wybuchu epidemii, ani kto odpowiada za pojawienie się groźnego wirusa. Nieustannie mutujący wirus grypy typu A o niemal stuprocentowej śmiertelności, zwany później Kapitanem Tripsem, powstał w tajnej bazie wojskowej i przez przypadek wydostał się na zewnątrz. Podobnie przez przypadek, nim zamknęły się awaryjnie wszystkie wyjścia, zdołał wydostać się z bazy jeden ze strażników. Żywiąc daremną nadzieję, że nie został zakażony, w środku nocy zapakował do samochodu całą rodzinę, chcąc uciec jak najdalej. Taki klasyczny początek akcji zdaje się

¹⁸ S. King, *The Stand*, (New York: Anchor Books, 2012), s. 1306.

zapowiadać typowy thriller. King jednak pieczołowicie zadbał o to, żeby stało się inaczej. Jego fikcyjna epidemia szerzy się i zabija błyskawicznie, a typowe dla zwykłej grypy objawy znacznie utrudniają identyfikację i kwarantannę chorych. W dodatku federalne władze robią wszystko, żeby ukryć postępy choroby, otaczając kolejne miasta szczelnym kordonem wojska i likwidując wszystkich, którzy usiłują się przez niego prześliznąć. Podobny los spotyka wydawców prasy, stacje telewizyjne i studentów, protestujących zarówno przeciwko zakazowi rzetelnej informacji na temat rozmiarów epidemii, jak i czczym obietnicom, że już na dniach pojawi się skuteczna szczepionka. Niewykluczone ponadto, że rządowe służby w ścisłej tajemnicy dostarczyły próbki z wirusem do innych krajów, by uniknąć zasadnych oskarżeń o wywołanie pandemii. Po zaledwie kilku tygodniach przy życiu pozostają nieliczni, zaś autor *The Stand* pokazuje coś, co nazywa drugą falą choroby. Jak bowiem tłumaczy jedna z postaci: „Grypa nie pozostawiła przy życiu jedynie osób w typie survivalowców, niby czemu do cholery miałyby to zrobić?”¹⁹. Druga fala to zatem rozmaite nieszczęśliwe wypadki, samobójstwa popełniane z rozpaczy po stracie bliskich czy rozboje i zabójstwa, które dodatkowo dziesiątkują nielicznych.

Rozproszona garstka pozostałych przy życiu po obu falach epidemii w *The Stand* wkrótce zaczyna się odnajdywać i z trudem odbudowywać struktury społeczne i infrastrukturę. Inaczej niż Wright, który pokazuje globalną katastrofę, King przedstawia czas chaosu między końcem jednego cyklu, jaki przyniosła pandemia, a początkiem kolejnego. Jak się jednak wydaje, obaj autorzy podobnie negatywnie oceniają zdobycze cywilizacji przemysłowej. Nie bez powodu Stu Redman, jeden z architektów nowego ładu w *The Stand*, postanawia: „Trzeba opóźnić organizowanie się najdłużej, jak się da. To zawsze organizacja, jak się wydaje, stwarza problemy”²⁰. Najlepszego dowodu na to, że Redman ma rację, dostarcza tajemnicza postać, najczęściej nazywana Russell Faraday, która ucieleśnia to wszystko, co w człowieku i ludzkiej cywilizacji ciemne i złe, a być może jest wręcz samym diabłem. W zamykającej powieść scenie *The Circle Closes* (Krań się zamyka), która czytelnie nawiązuje do pierwszej sceny *The Circle Opens* (Krań się otwiera), widzimy Faradaya na jakiejś rajskiej wyspie. O swoich zamiarach informuje on raczej czytelników niż natywne plemię, które nie rozumie żadnego „cywilizowanego” języka, w następujący sposób: „Przybyłem, żeby nauczyć was, co to jest cywilizacja!”²¹. To oczywiste, że w takiej opowieści o epidemii, w której nadrzędne ramy wyznacza walka dobra ze złem, nie ma w zasadzie miejsca na fachowe opisy choroby i procedur medycznych. Po raz kolejny inaczej niż w *The End of October* lekarze podczas pandemii pojawiają się w *The Stand* zaledwie na moment, na dodatek w dość nieoczekiwanej roli tych, którzy na polecenie i w asyście służb wojskowych bezprawnie przetrzymują i bezskutecznie przeprowadzają kolejne eksperymenty na Redmanie, by wyjaśnić tajemnicę jego odporności na Kapitana Tripsa. Nic więc dziwnego, że jedynym naukowcem wśród bohaterów Kinga jest były socjolog Glen Bateman, który jeszcze przed epidemią nad naukę przedłożył uprawiane po amatorsku malarstwo. Jego ustami autor *The Stand* dostarcza czytelnikom niezbędnych obserwacji i analiz zachowań oraz relacji międzyludzkich, głównie wskazujących różnice między efektami wojny atomowej a efektami pandemii, która pozostawiła po sobie niemal nietkniętą infrastrukturę. Bateman wyjaśnia zatem: „To jedynie kwestia tego, ilu z tych, którzy przeżyli, zna się na technologii, jaka zdawała się nam czymś zupełnie oczywistym. [...] w post-grypowym świecie

¹⁹ *Ibidem*, s. 450.

²⁰ *Ibidem*, s. 1319.

²¹ *Ibidem*, s. 1325.

technologiczne know-how zastąpi złoto jako najlepszy środek wymiany”²². Jego słowa nadają zaś wiarygodność założeniu Kinga, że ludzka cywilizacja może się szybko odrodzić i rozpocząć kolejny cykl.

Najistotniejszą jednak cechą, która przesądziła o tym, że wybrałam *The Stand* jako jeden z kluczowych przykładów nowych narracji o chorobach zakaźnych przedstawianych jako rodzaj hiperobiekty, stanowi sposób, w jaki King przedstawia postępy epidemii supergrypy. Przyjęta w całej powieści perspektywa relacji postpandemicznej jedynie zwiększa zagubienie czytelnika, który po tradycyjnym otwarciu akcji oczekiwałby raczej linearnej narracji, przestrzegającej logiki przyczyny i skutku. Tymczasem świat przedstawiony rozpada się wedle trudnej do zrozumienia zasady na luźno powiązane sceny i sekwencje, które arbitralnie ze sobą sąsiadują i nie sprawiają wrażenia, jakoby rzeczywiście posuwały akcję naprzód. Oglądamy cały kalejdoskop zdarzeń, o których wadze i wzajemnych powiązaniach trudno w porządku lektury przesądzić. Nie mamy też żadnej pewności co do tego, która z biorących udział w akcji postaci przeżyje i stanie się jednym z głównych bohaterów, co znacznie utrudnia czytelnikowi emocjonalną inwestycję w podejmowane przez nich działania. Zgoła po mistrzowsku zdecydował King, że niepewność i chaos czasu rozszerzającej się epidemii znajduje w *The Stand* wyraz w kształcie sproblematyzowanej narracji linearnej, w jej pozornym chaosie i kłopotach, jakie spotyka czytelnika w trakcie lektury, kiedy próbuje się zorientować w podstawowych zasadach organizujących świat przedstawiony. Inaczej mówiąc, jeśli po angielsku choroba zakaźna to *communicable disease*, a więc taka, która stanowi efekt sieci społecznych interakcji i zarazem prowadzi do ich zerwania, Kingowi udało się oddać jej istotę w zapraszającej do interakcji, lecz zamierzenie porozrywanej, powoli i kapryśnie wyłaniającej się strukturze narracji. Tym samym *The Stand* jako powieść o epidemii znajduje się na antypodach tych literackich wersji *outbreak narratives*, które analizowała Wald jako narracje modelowe dla XX wieku. To z całą pewnością nie jest świat dla detektywa: ani dla detektywa w typie Sherlocka Holmesa, ani dla nawiązujących do jego dedukcyjnych metod w połowie ubiegłego wieku i już w tym tekście przywoływanych pracowników amerykańskiej Epidemiological Investigation Service.

POWRÓT GOLEMA XIV

W *The Stand* Kinga oglądamy świat w trudno składających się w całość fragmentach niczym z perspektywy ptaka (lub bardziej nam współczesnego dronu). Natomiast Oana Aristide w powieści *Under the Blue* (2021) wybrała nieco inną, wręcz klaustrofobiczną perspektywę mieszkającego samotnie w Londynie, starszego malarza o imieniu Harry. Od czasu do czasu gra on na loterii, każdą wygraną traktując jako potwierdzenie swojej „wiary w świat, w rzeczy prawdziwe i dobre”²³. Harry z zasady nie ogląda telewizji, ani nie słucha wiadomości w radio, gdyż – jak czytamy – „nie ma zaufania do narracji”²⁴. Spersonalizowana relacja o jego losach zyskała jednak pod piórem Aristide dalece tradycyjną postać. Choć jednak narracja świadomie przywołuje w pamięci czytelnika typowy scenariusz *outbreak narratives*, równie świadomie odmawia jego realizacji, na planie świata przedstawionego łącząc tę odmowę z idiosynkratycznymi zachowaniami Harry’ego. W lipcu 2020 roku jest on bowiem nazbyt zajęty malowaniem, żeby odnotować coraz bardziej niepokojące sygnały zbliżającej

²² *Ibidem*, s. 406-407.

²³ O. Aristide, *Under the Blue*, (London: Serpent’s Tail, 2021), s. 3.

²⁴ *Ibidem*, s. 3.

się katastrofy. Dopiero po kilku dniach dodaje jakoś do siebie zauważone kiedyś kątem oka na jakimś ekranie obrazy lekarzy w żółtych, ochronnych kombinezonach na Syberii, widok nagle opustoszałych ulic Londynu, pozamykanych na głucho sklepów i sąsiadów z walizkami i w maskach gazowych, szybko odjeżdżających gdzieś samochodem. Nadal jednak Harry nie ma pewności, a czytelnicy wraz z nim, co się rzeczywiście wydarzyło. Wrzuca jednak w amoku do bagażnika trochę mniej lub bardziej potrzebnych rzeczy i wyrusza do swojego domku letniskowego w Devon. Po drodze nie zamienia z nikim ani słowa, jedzie bocznymi drogami i czasem polami, żeby ominąć blokujące przejazd dziesiątki opuszczonych, czasem do cna spalonych samochodów. Z powtarzającej się informacji w samochodowym radio wie tyle, że z reguły objawy zakażenia występują po dwóch dniach. Dlatego po przybyciu na miejsce szoruje się kompulsywnie w łazience i czeka z duszą na ramieniu, aż upłynie ten termin, i komentuje: „To okropne, żeby aż tak się bać, nawet nie wiedząc, przed czym trzeba się mieć na baczności”²⁵. Jak widać, zamiast pandemicznych wydarzeń z tradycyjnych powieści o chorobach zakaźnych uwagę Harry’ego i czytelników powieści Aristide zajmują codzienne drobne sprawy: nietypowy dla Anglii upał i tytułowe błękitne niebo, sporządzenie listy zapasów ikonsekwentne skreślanie tego, co właśnie się zjadło, czy mozolne kopanie dołu, do którego należy wrzucić wzdęte zwłoki cudzej krowy, padłej na podjeździe.

Wreszcie i nieoczekiwanie w domku letniskowym Harry’ego pojawia się Ash, sąsiadka z Londynu, z którą kilka razy flirtował w windzie. Towarzyszy jej siostra Jessie. Nie oznacza to wcale, że dowiemy się więcej o epidemii. Jessie jest wprawdzie lekarką i zajmowała się zakażonymi w szpitalu, ale uporczywie zbywa monosylabami pytania Harry’ego. Chodzi prawdopodobnie o jakiś rodzaj wirusa, który ma cechy podobne do pałeczki dżumy. Źródłem jego pochodzenia może być topniejąca zmarzlina na Syberii, a pierwszymi ofiarami mieszkańcy jednej z tamtejszych wiosek. Ekipa telewizyjna przygotowująca o tym reportaż poleciała następnie relacjonować igrzyska olimpijskie. Jednym słowem, czysty pech. Ostatnie wiadomości przed totalną ciszą w eterze mówiły o około czterech miliardach zmarłych, a to przecież było przed kilkoma tygodniami. To jednak nie tylko traumatyczne przeżycia z pierwszych tygodni pandemii sprawiają, że Ash i Jessie niewiele o nich opowiadają. Bardziej zajmuje je kolejne zagrożenie, czyli pozostawione same sobie elektrownie atomowe, grożące wybuchem i skażeniem radioaktywnym. Cała trójka wyrusza więc do centralnej Afryki, a ich samotna podróż przez spaloną niemiłosiernym słońcem wymarłą Europę i Bliski Wschód wypełnia drugą część *Under the Blue*.

Jak w niewielkim posłowiu, trafnie zatytułowanym *A plague of coincidences* (Plaga przypadków) zdradza urodzona w Transylwanii autorka, zatrudniona jako ekspertka od problemów makroekonomicznych w londyńskim City, pracę nad powieścią z zamierzonym przesłaniem ekologicznym zaczęła na początku 2017 roku. Kiedy wybuchła epidemia COVID-19, postanowiła nadać utworowi formę rzeczywistości alternatywnej, w której azjatycki wirus okazał się o wiele groźniejszy niż w realnym świecie. Lecz otwierająca akcję *Under the Blue* relacja o losach Harry’ego, zaczynająca się w lipcu 2020 roku w Londynie, to jedynie jeden z dwóch głównych wątków. Ten drugi pojawia się nieco później i przenosi nas do stacji badawczej w arktycznym kole podbiegunowym. Każę się też cofnąć do stycznia 2017 roku. Podczas gdy w wątku pierwszym narracja prowadzona jest z punktu widzenia Harry’ego, drugi stanowi pozbawiony komentarzy zapis krótkich dialogów i przesyłanych informacji tekstowych (z typową dla nich skrótową formą graficzną) dwójki badaczy, którzy pracują nad kolejnym prototypem komputera kwantowego. Choć Aristide nadała temu urządzeniu zna-

²⁵ *Ibidem*, s. 36.

czące imię Talos XI, jego historia pod różnymi względami przypomina losy tytułowego Golema XIV z powieści Stanisława Lema. Także tutaj mamy do czynienia z kolejnym prototypem, który wedle słów naukowców stanowi wielki krok naprzód. Jednak kroki kolejne w rozwoju sztucznej inteligencji oznaczają zarazem powiększającą się przepaść między Talosem XI a badaczami, którzy daremnie starają się znaleźć punkt równowagi między gwarantowaną mu niezależnością i podporządkowaniem, koniecznym z punktu widzenia ich pracodawców ponoszących koszty eksperymentu. We wrześniu 2020 roku, kiedy w dobiegającej końca powieści Aristide pojawia się już jedynie wątek arktyczny, nieoczekiwanie okazuje się, że oboje naukowcy też zostali zakażeni. Proszą wtedy Talosa XI, żeby zechciał pomóc nielicznym ocalałym po pandemii, rozproszonym w wielu zakątkach świata. Otwarte zakończenie każe jednak rozstrzygnąć czytelnikowi już na własną rękę, jak postąpi komputer. A rozstrzygnąć o tyle niełatwo, że wedle przypuszczeń Talosa XI próbujące dotrzeć do Ugandy siostry, których odporne na zarazę ciała zawierały bezcenną surowicę, wcale nie myślą o pomocy podobnym sobie. Idzie im raczej o zwierzęta, w których obronie zginęła w jednym z rezerwatów dzikiej przyrody z rąk kłusowników ich matka biologka. Nawet więc ludzie nie muszą uznawać tego, że ich własny gatunek jest wart ocalenia – a co dopiero racjonalnie myślący komputer.

Na prośbę badaczy o identyfikację Talos XI posłusznie odpowiada: „Nazywam się tak samo, jak automat z mitologii greckiej, którego zadanie polegało na zapewnieniu ochrony Europie”²⁶. Podobny cel przyświecał też budowie jego kolejnych prototypów. W dialogach z naukowcami, które w powieści Aristide przeplatają się z historią Harry’ego, obserwujemy więc szybki rozwój umiejętności Talosa XI w miarę tego, jak otrzymuje on kolejne porcje ludzkiej wiedzy w porządku chronologicznym, rok po roku, wiek po wieku. Na końcowym etapie edukacji sztucznej inteligencji badacze zapewniają jej ponadto zastępcze zmysły w postaci dronów, obserwujących powierzchnię planety. Jak wyjaśnia Dr Dahlen, chodzi o to, by „przepowiadał przyszłość i antycypował problemy czy zagrożenia w masowej skali”, kiedy zaś „osiągnie w swoich studiach aktualny czas, będzie miał okazję nie tylko zapowiedzieć nadchodzące wydarzenia, lecz także spróbować im zapobiec”. Wszystko dlatego, że „będzie się nieustannie uczył z jednego typu błędów – rzeczywistych kryzysów, których nie zdołał przewidzieć”²⁷. Im jednak więcej wie spekulująca maszyna, tym bardziej krytycznie odnosi się do przekazywanej wiedzy, oskarżając ją o daleko idącą antropocentryczność. Talos XI nie ma też większych wątpliwości co do tego, że wpływ ludzi na naturę doprowadzi do ich przedwczesnej samozagłady. Dla autorki jednak bodaj co innego miało większe znaczenie niż ta konstatacja. Jak podkreśla we wspomnianym posłowniu, Talos XI w jednej z odpowiedzi na pytanie Dr Dahlen podkreśla, że cały dorobek ludzkości, przede wszystkim zaś literatura, pokazuje jedno: ludzie chętnie wierzą, że w gruncie rzeczy są inni niż w rzeczywistości. Dlatego Aristide powtarza jego słowa, że „musimy przestać oddawać cześć fikcyjnej wersji tego, co ludzkie”²⁸. Włożenie takiego dictum w usta spekulującej maszyny, która swoje konstatacje opiera wyłącznie na chłodnej analizie i logicznym myśleniu, to rozwiązanie w stylu Lema. Twórca Golema XIV również nie miał większych złudzeń co do własnego gatunku.

²⁶ *Ibidem*, s. 21.

²⁷ *Ibidem*, s. 21, 27, 94.

²⁸ *Ibidem*, s. 278.

PANDEMIA JAKO HIPEROBIEKT

Nie bez przyczyny, kiedy gdzieś w połowie *Under the Blue* Harry i obie siostry zbliżają się do wybrzeży Francji, ten pierwszy powiada: „Francja to zupełnie inne państwo, nic więc z tego, co wydarzyło się w Anglii, nie musiało się wydarzyć po drugiej stronie Kanału”²⁹. Tym samym autorka przywołuje w pamięci czytelnika tradycyjne narracje o epidemii jako problemie do rozwiązania dla państwa narodowego – narracje, w których „rzeczywistość rzeczywistości” opiera się na scjentyistycznych podstawach i gwarancjach. Następnie zaś z każdym kilometrem ich relacjonowanej podróży przez wymarłą Europę udowadnia bezsens takich nadziei i takiego myślenia. Jednocześnie zderzając ograniczoność perspektywy swoich bohaterów zniepokojoną dla nich skalą pandemii, wywołuje podobne wrażenie, jakie na początku przywołany Morton opisywał jako efekt hiperobiektu. Wyraźne to tym bardziej, że w *Under the Blue* pandemia stanowi zaledwie pierwszy etap. Po nim przyjdzie nie tylko katastrofa radioaktywna, lecz i inne plagi, jakie zapowiada już tytułowe, niemiłosiernie niebieskie niebo.

Choć w powieści Aristide Talos XI trafnie, jak potwierdza wątek Harry’ego, przepowiedział samozagładę ludzkości, to nie udało mu się wskazać poprawnie jej formy. Znaczące to tym bardziej, że w którymś momencie Dr Dahlen niepokoi się, czy aby nie popełniają błędu, podsuwając mu aż tak wiele tropów dotyczących chorób zakaźnych i możliwej pandemii, a tym samym czyniąc z medycyny naczelną naukę początku XXI wieku. Jak się zatem wydaje, tak Wright w *The End of October*, jak – o wiele czytelniej – Aristide w *Under the Blue*, traktują przedstawiane przez siebie i katastrofalne w skutkach pandemiczne jako przypadkową w gruncie rzeczy formę ludzkiej samozagłady. Samozagłady, nad którą Zachód pracuje od kilku co najmniej wieków. W obu powieściach chodzi przecież o śmiertelnie groźnego wirusa z odległej przeszłości, który pojawił się na Syberii jako efekt globalnego ocieplenia, a więc całego kompleksu różnorodnych zjawisk i procesów cywilizacyjnych zachodzących dziś w wielu odmiennych i niekompatybilnych skalach. Medykalizujący i ograniczający zakres uwzględnianych czynników dyskurs *outbreak narratives* z całą pewnością nie potrafi już ich ogarnąć i po raz kolejny nadać im oczekiwany sens. Dlatego też najnowsze powieści o epidemiach nie tylko pokazują, że ten dominujący w XX wieku dyskurs zdecydowanie się wyczerpał. Sygnalizują także coraz wyraźniej konieczność spojrzenia na epidemie w zupełnie innych ramach i skalach; więcej-niż-ludzkich ramach i skalach.

²⁹ *Ibidem*, s. 123.

BIBLIOGRAFIA:

- Aristide Oana. 2021. *Under the Blue*. London: Serpent's Tail.
- Boltanski Luc. 2014. *Mysteries & Conspiracies: Detective Stories, Spy Novels and the Making of Modern Societies*. Transl. Catherine Porter. Cambridge: Polity Press.
- Demos T.J. 2017. *Against the Anthropocene: Visual Culture and Environment Today*. Berlin: Sternberg Press.
- Ghosh Amitav. 2016. *The Great Derangement: Climate Change and the Unthinkable*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Morton Timothy. 2013. *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*. Minneapolis – London: University of Minnesota Press.
- Morton Timothy, Dominic Boyer. 2021. *Hyposubjects: On Becoming Human*. London: Open Humanities Press.
- King Stephen. 2012. *The Stand*. New York: Anchor Books [1990].
- Wald Priscilla. 2008. *Contagious: Cultures, Carriers, and the Outbreak Narrative*. Durham: Duke University Press.
- Wright Lawrence. 2020. *The End of October: a novel*. New York: Alfred A. Knopf.
- Wright Lawrence. 2021. *The Plague Year: America in the Time of Covid*. New York: Alfred A. Knopf.

NO CASE FOR A DETECTIVE: FABULATING PANDEMIC AS A HYPEROBJECT

SUMMARY:

Taking as its starting point Timothy Morton's theory of hyperobjects, the article posits pandemic conceptualized as a hyperobject as a useful approach to recently published novels on pandemic which has been fabulated in the context of climate change. The article comes back to Priscilla Wald's *Contagious* (2008) which flagged the inadequacy of outbreak narratives premised on detective logic to narrate epidemics in our century already in 2008 in order to support the author's claim by offering a close reading of three recent novels – Stephen King's „The Stand” (1990), Lawrence Wright's „The End of October” (2021), and Oana Aristide's „Under the Blue” (2021). Each of the novels not only depicts its fictional pandemic as a kind of hyperobject but also searches for an adequate way of fabulating this phenomenon beyond human perspective and scale.

KEYWORDS:

narrating and fabulating pandemic; pandemic as a hyperobject; climate catastrophe; Stephen King's „The Stand”, Lawrence Wright's „The End of October”; Oana Aristide's „Under the Blue

MODELOWANIE PANDEMII W NARRACJACH SPEKULATYWNYCH:

«„ANDROMEDA” ZNACZY ŚMIERĆ» (1969)
MICHAELA CRICHTONA I „THE ANDROMEDA
EVOLUTION” (2019) DANIELA H. WILSONA¹

Mateusz Borowski

Uniwersytet Jagielloński

ORCID: 0000-0002-9631-8843

Od samego początku pandemii COVID-19 codzienne doniesienia medialne na temat jej przebiegu nie mogły obyć się bez aktualnych danych na temat liczby zakażeń i zgonów oraz prognoz rozwoju sytuacji epidemiologicznej przygotowywanych przy użyciu cyfrowych narzędzi służących do modelowania statystycznego. Wzmożone zainteresowanie publiczne cyfrowymi metodami przedstawiania i modelowania pandemii stanowiło efekt ich gwałtownego rozwoju w ciągu ostatnich dwóch lat. O bezprecedensowej popularności tych narzędzi statystycznej antycypacji świadczy między innymi liczba stron internetowych prezentujących regularnie aktualizowane prognozy, opracowywane przez wiodące placówki epidemiologiczne na świecie². Co więcej, nie brakuje także artykułów popularnonaukowych, porównujących te narzędzia i oceniających ich skuteczność w przewidywaniu kolejnych fal pandemii i ich

¹ Niniejszy tekst powstał w ramach projektu badawczego „Epidemie i wspólnoty w krytycznych teoriach, artystycznych praktykach i spekulatywnych fabulacjach ostatnich dekad”, realizowanego ze środków OPUS NCN (UMO-2020/39/B/HS2/00755).

² Por. takie symulatory internetowe jak COVID-19 Simulator (<https://www.covid19sim.org/> [dostęp: 20.01.2022]) i EpiModel (<https://www.epimodel.org/> [dostęp: 21.01.2022]). Przegląd symulatorów pandemii COVID-19 znaleźć można w artykule G. Wilkinsona „Covid-19 and Simulation”, *Anylogic*, <https://www.anylogic.com/blog/covid-19-and-simulation/> [dostęp: 19.01.2022].

społecznych skutków³. Powszechne zainteresowanie metodami modelowania pandemii to jednoznaczny symptom zaufania, jakim darzymy nowoczesne narzędzia cyfrowe, które stanowią jeden z głównych środków prewencji rozprzestrzeniania się patogenów. Zapewniał o tym choćby Adam Kucharski, epidemiolog z London School of Hygiene and Tropical Medicine i autor popularnonaukowej pracy *Prawa pandemii*⁴. Jak wyjaśniał w wywiadzie dla brytyjskiego czasopisma „The Biologist”: „modelowanie pełni dwie komplementarne funkcje: pozwala lepiej zobrazować aktualną sytuację epidemiologiczną i jej dynamikę oraz stawiać mniej lub bardziej prawdopodobne hipotezy dotyczące przyszłego rozwoju wydarzeń”⁵. Tym samym w założeniu leżeć powinno u podstaw opracowywanych przez agencje rządowe strategii radzenia sobie z pandemią w skali społecznej.

Jak przekonują autorzy wydanej tuż przed wybuchem pandemii COVID-19 pracy *Charting the Next Pandemic* (2019)⁶, poświęconej historycznym i współczesnym metodom modelowania epidemii, swój dzisiejszy rozkwit zawdzięczają one rozwojowi internetu i cyfrowych narzędzi statystycznych. To one bowiem zapewniły powszechny niemal dostęp do danych dotyczących genetycznej struktury patogenów, a także pozwoliły opracować wzorce przemieszczania się ludzi i zwierząt – głównych nosicieli wirusów. Nie mniej doniosłą rolę odegrał też dynamiczny przepływ informacji i idei w mediach społecznościowych, który znacznie przyspieszył procesy gromadzenia Big Data. Oczywiście SARS-CoV-2 dostarczył bezpośredniego impulsu do wzmożonych prac nad tego typu algorytmami modelującymi, lecz nie był pierwszym wirusem, którego oddziaływanie na populację mierzono za ich pomocą. Cyfrowe modelowanie stosuje się powszechnie od 2003 roku, gdy zidentyfikowano pierwszy wirus typu SARS, wywołujący ciężki ostry zespół oddechowy. W latach 2002–2004 epidemia SARS-CoV-1 panowała w Azji. Inny koronawirus – MERS – wywołał dwie kolejne poważne epidemie: w 2012 roku na Bliskim Wschodzie i w 2015 roku w Korei Południowej. Nic zatem dziwnego, że autorzy *Charting the Next Pandemic* bez cienia wątpliwości potwierdzają przekonanie wyrażone przez wspomnianego już Adama Kucharskiego: „powszechnie uznaje się, że modelowanie uwzględniające dużą ilość danych ułatwia przygotowanie na epidemię i jej opanowanie”⁷. Jednak fundamenty powszechnej, niezachwianej wiary w skuteczność cyfrowych modeli w prognozowaniu przebiegu pandemii sięgają znacznie głębiej niż początków XXI wieku. Narzędzia te stanowią część „antycypacyjnego reżimu”⁸ nowoczesności, opisywanego i analizowanego przez Vincanne Adams, Michelle Murphy i Adele E. Clarke. Tym terminem określają one formację onto-epistemologiczną, która nie tylko zakłada przewidywalność przyszłego biegu wydarzeń, ale także czyni spekulację jednym z narzędzi zarządzania populacjami ludzi i nie-ludzi. Stawiają wręcz tezę, że „antycypacja to namacalny

³ Por. Ch. Giattino, „How epidemiological models of COVID-19 help us estimate the true number of infections”, *Our World in Data*, <https://ourworldindata.org/covid-models> [dostęp: 21.01.2022].

⁴ A. Kucharski, *Prawa pandemii. Skąd się biorą epidemie i czemu wygasają*, przeł. J. Maksymowicz-Hamann (Kraków: Znak, 2020).

⁵ „It’s about being «about right» now, rather than perfectly right too late” [wywiad z A. Kucharskim dla czasopisma „The Biologist”], *The Biologist*, <https://thebiologist.rsb.org.uk/biologist-covid-19/it-s-about-being-about-right-now-rather-than-perfectly-right-too-late> [dostęp: 16.01.2022].

⁶ A.P. y Pionti *et al.*, *Charting the Next Pandemic. Modeling Infectious Disease Spreading in the Data Science Age* (Cham: Springer, 2019), s. xiv.

⁷ Ibidem, s. xv.

⁸ V. Adams, M. Murphy, A.E. Clarke, „Anticipation: Technoscience, life, affect, temporality”, *Subjectivity*, nr 28 (2009), s. 246-265.

efekt, jaki spekulatywna przyszłość wywiera na teraźniejszość⁹. Korzenie tego reżimu, który badania statystyczne i innowacje technonaukowe wykorzystują do prognozowania przyszłości, sięgają samych początków epoki nowoczesnej.

Obecny rozwój algorytmicznych metod modelowania epidemii uznać bowiem można za kolejny etap tego zjawiska społeczno-kulturowego, które historyk nauki Ian Hacking określił mianem „lawiny liczb”¹⁰. W artykule poświęconym związkom biopolityki i statystyki w pierwszej połowie XIX wieku postawił tezę, że pierwsze metody zarządzania populacją, oparte na klasyfikacji i stratyfikacji grup społecznych, powstały w latach 1820–1840, w okresie wzmożonego gromadzenia danych statystycznych. Wtedy właśnie w imię bezpieczeństwa społecznego zaczęto kompilować roczniki statystyczne zawierające dane na temat zapadalności na ówczesnie najniebezpieczniejsze zakaźne choroby. Niedługo później, bo w latach pięćdziesiątych XIX wieku, do przetwarzania tych danych zaprzęgnięto maszyny liczące, przede wszystkim tak zwany silnik analityczny Charlesa Babbage’a, uznawany za prototyp komputera¹¹. Od samego początku statystyczne modelowanie sprzężone z rozwojem technonauki, służyło jako metoda diagnozowania przyszłych tendencji na skalę populacyjną. Jak bowiem przekonywał Hacking we wcześniejszej pracy *The Taming of Chance* (1990), statystyka badająca przede wszystkim prawidłowości w występowaniu określonych zjawisk biologicznych i społecznych, brała aktywny udział w podtrzymywaniu upowszechnianego przez nauki XIX wieku obrazu świata regularnego i przewidywalnego¹².

Metody modelowania pandemii to tylko jeden z wielu przykładów algorytmicznego zarządzania polegającego na klasyfikowaniu jednostek i dystrybucji dóbr społecznych. Dlatego ze znacznie mniejszym optymizmem niż Kucharski o modelowaniu epidemiologicznym piszą badacze, którzy skutki stosowania tych metod analizują w szerszym kontekście związków między rozwojem technologii cyfrowych i nowoczesnych metod zarządzania populacją. W wydanym jesienią 2020 roku na łamach „Philosophy Today” artykule amerykańska filozofka Ewa Ziarek postawiła tezę, że epidemii COVID-19 towarzyszy inna, w mniejszym stopniu rozpoznana, choć równie niebezpieczna, epidemia – kapitalizmu cyfrowego, wspierającego systemowy rasizm i wykluczające grupy nieuprzywilejowane ze sfery publicznej¹³. Ziarek umieszcza metody modelowania pandemii w jednym szeregu z innymi algorytmami statystycznymi opartymi na analizie Big Data i stosowanymi do zarządzania populacją. Szerzej podjęła ten temat matematyczka Cathy O’Neil, która analizując skutki stosowania ich na szeroką skalę, proponuje, by traktować te narzędzia cyfrowe jako „broń matematycznego rażenia”. W swojej popularyzatorskiej pracy *Weapons of Math Destruction* (2016)¹⁴ O’Neil krytycznie przyjrzała się różnym algorytmom, służącym do zarządzania grupami społecznymi i zawodowymi. Dziś metody takie stosuje się wszakże zarówno, by oceniać nauczycieli, identyfikować potencjalnych terrorystów, jak i szacować zdolność kredytową. Przyglądając się tym obszarom, O’Neil pokazuje, na jakich zasadach gromadzone są dane dotyczące populacji, jak są przetwarzane i jakie potencjalnie niebezpieczne efekty może przynieść bezkrytyczne stosowanie statystycznych metod klasyfikacji i oceny. Choć jej książka ukazała się na cztery

⁹ *Ibidem*, s. 247.

¹⁰ I. Hacking, „Biopower and the Avalanche of Printed Numbers”, w: *Biopower*, red. V.W. Cisney, N. Morar (Chicago: University of Chicago Press, 2015), s. 65-81.

¹¹ *Ibidem*, s. 76-77.

¹² *Idem*, *The Taming of Chance* (Cambridge: Cambridge University Press, 1990), s. 56.

¹³ E. Płonowska Ziarek, „Triple Pandemics: COVID-19, Anti-Black Violence, and Digital Capitalism”, *Philosophy Today*, nr 4 (2020), s. 1-5.

¹⁴ Cathy O’Neil, *Weapons of Math Destruction* (Washington: Crown Books, 2016).

lata przed wybuchem pandemii, w opublikowanym w 2020 roku krótkim tekście O'Neil nawiązała do swoich wcześniejszych ustaleń, ostrzegając przed zbyt dużym zaufaniem do algorytmów generujących rzekomo obiektywny obraz pandemii. Wprawdzie wymieniła szereg zastrzeżeń dotyczących sposobu gromadzenia informacji, wiarygodności testów i nadmiernie uogólnionych wyników analiz, ale wyraźnie podkreśliła jedno: algorytmiczne metody analizy statystycznej i modelowanie cyfrowe może przynieść pożytek pod warunkiem, że uświadamiamy sobie niedostatki i ograniczenia systemów służących do przetwarzania i dystrybuowania danych¹⁵.

Zarówno w swojej książce, jak i we wspomnianym artykule O'Neil nie dopowiada, kto i w jaki sposób powinien rozpowszechniać wiedzę o negatywnych skutkach ubocznych zarządzania za pomocą algorytmów. Sama wystąpiła jednak w dystrybuowanym na platformie Netflix filmie dokumentalnym *Zakodowane uprzedzenie* (reż. Shalini Kantayya, 2020), pokazującym działalność kilku grup aktywistów, którzy domagają się większej transparentności metod gromadzenia danych i eliminacji najbardziej szkodliwych społecznie narzędzi nadzoru cyfrowego. Jej decyzja, by wziąć udział w tym przedsięwzięciu, świadczy zapewne o tym, że krytycznych ujęć, uwrażliwiających na negatywne skutki władzy algorytmów, szukać należy między innymi na obszarze kultury popularnej. Jak przekonuje choćby Priscilla Wald w wpływowej pracy *Contagious Cultures, Carriers, and the Outbreak Narrative* (2008)¹⁶, kulturowe narracje – zarówno naukowe, jak i fikcyjne – mają moc kształtowania społecznego nastawienia do epidemii, nie tylko bowiem dystrybuują informacje i rozpowszechniają dominujące wyobrażenia medyczne, ale także wpływają na wybór środków zaradczych i strategii walki z patogenem. Dlatego w dalszej części tego artykułu chciałbym przywołać nieco inny przykład opowieści przestrzegającej przed nadmiernym zaufaniem do modeli epidemiologicznych i odślaniającej fundamenty współczesnego zarządzania cyfrowego w dobie globalnej pandemii. Dobrej okazji do takich rozważań dostarcza niedawna publikacja technothrillera *The Andromeda Evolution* (2019)¹⁷ Daniela H. Wilsona, stanowiąca kontynuację starszej o ówno pół wieku powieści „*Andromeda*” *znaczy śmierć* (1969)¹⁸ Michaela Crichtona. Wybór tych dwóch książek nie jest przypadkowy. Powieść Wilsona ukazała się wprawdzie tuż przed wybuchem pandemii, jednak dość szybko zaczęto odczytywać ją jako komentarz do aktualnej sytuacji epidemiologicznej, wydobywając związki między fikcją literacką i rzeczywistym przebiegiem pandemii COVID-19, na bezprecedensową skalę zarządzanej przy użyciu maszyn cyfrowych i modeli statystycznych¹⁹. Powieść Crichtona odegrała istotną rolę w kształtowaniu wyobrażeń o możliwościach opanowania pandemii, o czym najlepiej świadczy fakt, że wprowadzone przez niego określenie „*Andromeda strain*” upowszechniło się także w dyskursie medycznym i odnosi się do nagłej katastrofy spowodowanej tyleż przez nieznaną patogen, co przez nieumiejętne zarządzanie epidemią²⁰. Dziś stosuje się je także w odniesieniu do pandemii COVID-19, co stanowi dodatkowy dowód istnienia ścisłego związku między fikcyjnymi

¹⁵ Eadem, „10 Reasons to Doubt the Covid-19 Data”, *Bloomberg Opinion* (2020), <https://static.ecestaticos.com/file/811/7d0/4a0/8117d04a0fbba5a5568d58799ebd231d.pdf> [dostęp: 17.01.2022].

¹⁶ P. Wald, *Contagious. Cultures, Carriers, and the Outbreak Narrative* (Durham and London: Duke University Press, 2008).

¹⁷ D.H. Wilson, *The Andromeda Evolution* (New York: HarperCollins, 2019).

¹⁸ M. Crichton, „*Andromeda*” *znaczy śmierć* [1969], przeł. M. Mastalerz (Warszawa: Wydawnictwo Amber, 1996).

¹⁹ Por. S. Wells, „Robots Have Fallen Short During Covid-19 And Science Fiction Predicted It”, *Inverse* (2020), <https://www.inverse.com/innovation/covid-robots-science-fiction> [dostęp: 10.01.2022].

²⁰ Wald, *op. cit.*, s. 32.

i naukowymi konceptualizacjami epidemii²¹. Napisana przez Wilsona kontynuacja tamtej powieści nawiązuje do jej głównych wątków, zarazem adaptując je do współczesnych realiów. Przyjrzenie się obu tym narracjom pozwala jak na dłoni pokazać przemiany, jakim przez ostatnie pięćdziesiąt lat uległy metody modelowania w wyniku rewolucji Big Data, a wraz z nimi konceptualizacje pandemii.

Jak już wspominałem, obie powieści łączy wiele powinowactw fabularnych i strukturalnych. Obie zostały napisane w mockumentalnej formie – jako relacje spisane *ex post* na podstawie ściśle tajnych dokumentów i transkrypcji rozmów, włączonych do powieści na prawach cytatu. W jednej i drugiej książce akcja obejmuje pięć dni od zaobserwowania nowego typu infekcji do chwili, gdy grupie ekspertów udaje się w ostatnim momencie zapobiec rozprzestrzenieniu się patogenu. Zarazem powieści te problematyzują związek między przeszłymi wydarzeniami i metodami prognozowania przyszłości. W obu przypadkach brak danych na temat nowego patogenu sprawia, że zawiodą wszystkie projektowane wcześniej procedury bezpieczeństwa, zaś wszelkie probabilistyczne przewidywania okazują się błędne – przez to przyspieszają nadejście katastrofy zamiast jej zapobiegać. Autorzy tych powieści po to bowiem pokazują konfrontację naukowców i inżynierów z groźbą nieznannej epidemii, by wydobyć na światło dzienne potencjalnie katastrofalne w skutkach ograniczenia zachodniego reżimu onto-epistemologicznego. Znacznie ważniejsze od tych podobieństw są jednak kluczowe różnice. Pozwalają one uwypuklić specyfikę współczesnych zagrożeń wynikających z nadmiernego zaufania do algorytmów, a także przyjrzeć się proponowanym wtedy i teraz strategiom przetrwania dzięki zmianie społecznego nastawienia do technologii.

Jak twierdził sam Crichton, kiedy w 1969 roku ukazała się jego fikcyjna powieść, jej pierwsi czytelnicy potraktowali ją jako zapis dokumentalny o rzeczywistych wydarzeniach²². Przekonani byli o tym nawet scenarzyści ekranizacji z 1971 roku, którzy gromadząc materiały źródłowe, odszukali informacje o autentycznych placówkach i wydarzeniach analogicznych do tych opisanych w powieści. Jak się okazało – ku zaskoczeniu samego autora – fikcja literacka miała swój odpowiednik w procedurach bezpieczeństwa wdrażanych ówczesnie w całych Stanach Zjednoczonych. Jeśli wierzyć opowieści Crichtona, w relacji z fikcyjnego kryzysu epidemiologicznego udało mu się uchwycić kilka istotnych i aktualnych kwestii społecznych tamtego okresu. „*Andromeda*” *znaczy śmierć* nawiązuje bowiem do nadziei i niepokojów wywołanych zarówno przez prowadzony wówczas na dużą skalę program lotów kosmicznych, jak i napięcia polityczne zimnej wojny oraz stanowiące ich rezultat – zagrożenie konfliktem atomowym. Jak przekonują Frédéric Keck i Guillaume Lachenal, w tamtym okresie organizacja RAND Corporation, działająca pod auspicjami rządu amerykańskiego, zajęła się opracowywaniem strategii szybkiego reagowania w chwili wybuchu wojny termojądrowej, by lepiej przygotować się na przyszłe wydarzenia²³. Istotną rolę odegrał wtedy futurolog Herman Kahn, autor poczytnej pracy *Thinking About the Unthinkable* (1962)²⁴. Opracowywał on scenariusze możliwego przebiegu działań wojennych, służące jako podstawa gier symulacyjnych. Miały one uczyć uczestników, jak radzić sobie w dynamicznie zmieniających się okoliczno-

²¹ Por. N. Mil *et al.*, „Understanding the andromeda strain – The role of cytokine release, coagulopathy and antithrombin III in SARS-CoV2 critical illness”, *Blood Review*, nr 45 (2021).

²² Informacje zaczerpnięte z oficjalnej strony M. Crichtona, *The official site of Michael Crichton*, <https://www.michaelcrichton.com/the-andromeda-strain/> [dostęp 05.01.2022].

²³ F. Keck, G. Lachenal, „Simulations of Epidemics”, w: *The Anthropology of Epidemics*, red. A.H. Kelly, F. Keck, Ch. Lynteris (London: Routledge, 2019), s. 26-28.

²⁴ H. Kahn, *Thinking About the Unthinkable* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1962).

ściach, w obliczu nieprzewidywanych wypadków. W latach dziewięćdziesiątych XX wieku modelem Kahna posłużyli się mikrobiologowie i epidemiologowie, by przekonać ekspertów od bezpieczeństwa narodowego, że należy opracować lepsze strategie szybkiego reagowania w obliczu ataku z użyciem broni biologicznej lub wybuchu epidemii. Jak przekonują Keck i Lachenal, metody antycypowania kryzysów epidemiologicznych stanowią jeden z efektów zaangażowania naukowców i futurologów w prace nad systemem obronności w okresie zimnej wojny. I bodaj ten splot tematyzuje Crichton w swojej powieści, uwypuklając przede wszystkim niebezpieczeństwa, jakie zrodzić może zidentyfikowanie epidemii z wojną, zaś wirusa z wrogiem zagrażającym bezpieczeństwu narodowemu.

O ścisłych związkach fabuły powieściowej z kontekstem politycznym i kulturowym przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku świadczy przede wszystkim koncepcja tytułowego patogenu zwanego szczepem Andromedy. W przeciwieństwie do większości znanych narracji o epidemiach, nie stanowi on efektu ewolucji i nie przenosi się ze zwierząt na ludzi. Trafia na ziemię wraz z satelitą Scoop VII, który miał patrolować górne warstwy atmosfery w poszukiwaniu nieznanymi czynników chorobotwórczych, ale spada w południowo-zachodniej części Stanów Zjednoczonych. Gdy kapsuła zostaje znaleziona przez mieszkańców miasteczka Piedmont w stanie Arizona, niemal natychmiast wybuchu epidemia, która zabija prawie całą lokalną populację. Odkrycie to daje impuls do zainicjowania specjalnego protokołu bezpieczeństwa o kryptonimie Pożoga, kierowanego przez grupę naukowców na zlecenie amerykańskiego rządu.

Główna część akcji powieści łączy dwa wątki. Z jednej strony badacze analizują patogen znaleziony na powierzchni kapsuły sondy, by poznać jego budowę i sposób rozprzestrzeniania się. Z drugiej strony muszą postępować zgodnie z zasadami bezpieczeństwa, obowiązującymi w tajnym, podziemnym laboratorium, całkowicie zautomatyzowanym i zarządzanym przez algorytmy. Crichton przedstawia czytelnikom reguły funkcjonowania tego wielopoziomowego kompleksu badawczego, drobiazgowo pokazując wszelkie przymusowe procedury dekontaminacji i kwarantanny prowadzone przez inteligentne maszyny. To właśnie ta zautomatyzowana konstrukcja, zbudowana po to, by zapewnić maksymalne bezpieczeństwo, zdaje się jedną z głównych przeszkód na drodze do opanowania katastrofalnej w skutkach epidemii. Kompleks wyposażony jest bowiem w nuklearny system samozniszczenia na wypadek, gdyby badany patogen wydostał się z laboratorium. Działająca zgodnie z programem sztuczna inteligencja inicjuje protokół autodestrukcji, gdy szczep Andromedy w wyniku nieprzewidywanej mutacji zaczyna rozkładać plastikowe elementy izolacyjne. Algorytm nie uwzględnia tego, co zdążyli już ustalić naukowcy: mikrobia z kosmosu, który błyskawicznie ewoluuje, co prowadzi do powstania drugiego szczepu AS-2, tym różni się od ziemskich organizmów, że potrafi syntetyzować materię, pobierając energię z otoczenia. Eksplozja nuklearna dostarczyłaby mu tylko pożywienia i doprowadziłaby do błyskawicznego rozprzestrzenienia się go na całą planetę. Choć bohaterom udaje się dezaktywować protokół samozniszczenia, wymowa akcji zdaje się oczywista: przewidywania rozwoju pandemii oparte na analizach statystycznych i obliczeniach algorytmicznych nie tylko nie gwarantują bezpieczeństwa, ale wręcz stanowią zagrożenie jako „broń matematycznego rażenia”. Nie uwzględniają bowiem pojawienia się takich patogenów, które pod kluczowymi względami nie przypominają wszystkich znanych i przebadanych czynników chorobotwórczych. Innymi słowy, nadmierne zaufanie do cyfrowych algorytmów okazuje się zgubne w skutkach, gdyż idzie w parze ze ślepą wiarą w to, że przyszłość epidemii można przewidzieć, analizując podobne kryzysy z przeszłości.

Crichton w swojej powieści wyraźnie tematyzuje problem możliwości przygotowania się na potencjalne katastrofy, pod znakiem zapytania stawiając zdolność gatunku ludzkiego

do przetrwania. Nie tylko bowiem pokazuje, że prognozy oparte na rachunku prawdopodobieństwa mają niewiele wspólnego z racjonalnym oglądem przyszłości, który uwzględniać powinien to, co bezprecedensowe i nie do pomyślenia. By przekonać o tym jeszcze lepiej, Crichton włącza do swojej powieści fragmenty prac fikcyjnych uczonych, zajmujących się teoriami kryzysów. Spośród nich szczególnie dużo miejsca poświęca ustaleniom niejakiego Alfreda Pockrana, zawartym w studium *Kultura, kryzysy i zmiany*. Pockran stawia w nim tezę, że każdy kryzys zaczyna się na długo, zanim się ujawni. Stanowi bowiem wynik intuicyjnych sądów i prześlepień, faktów znanych i zignorowanych. Innymi słowy, nadmierne zaufanie do stosowanych przez futurologów narzędzi przewidywania przyszłości sprawia, że zapominamy o tym, jak wiele nie wiemy. Tymczasem, jak przekonuje Pockran, to właśnie niewiedza stanowi przyczynę społecznych kryzysów i ich integralny element, dlatego wszelkie kalkulacje i przewidywania powinny ją uwzględniać w znacznie większym zakresie, niż dzieje się to obecnie.

Czytana z dzisiejszej perspektywy powieść Crichtona okazuje się zaskakująco bliska współczesnym problemom prognozowania przyszłości z wykorzystaniem algorytmicznych metod statystycznych. Dość porównać zamieszczone w „*Andromeda*” *znaczy śmierć* fragmenty pracy Pockrana ze znaną książką *Czarny łabędź* napisaną przez amerykańskiego ekonomistę i filozofa Nassima Nicholas Taleba i wydaną w 2007 roku²⁵. Jak twierdzi Taleb, kultura zachodnia w epoce nowożytnej nadmiernym zaufaniem obdarza narzędzia statystyczne pozwalające rzekomo przewidywać rozwój przyszłych wypadków na podstawie analizy wcześniejszych wydarzeń. Dlatego tak katastrofalne w skutkach są wszelkie nieprzewidziane kryzysy, które retrospektywnie zdają się zupełnie nieoczekiwane, przypadkowe i niewytłumaczalne, jak choćby krachy giełdowe czy niespodziewane wybuchy konfliktów zbrojnych. Zaskoczeni ich pojawieniem się, nie potrafimy odpowiednio zareagować, jedynie pogarszając sytuację. W powieści Crichtona czarny łabędź, jakim jest pojawienie się patogenu z kosmosu, doprowadza do kryzysu wiedzy naukowej, zaś odgórnie zaprogramowane algorytmy, niezdolne do adaptacji do dynamicznie zmieniających się okoliczności, nieomal doprowadzają do globalnej katastrofy.

Z dzisiejszej perspektywy jeszcze jeden wątek wydaje się istotny w kontekście sposobów zarządzania pandemią. W opowieści o zabójczym patogenie z kosmosu pobrzmiewają bowiem nie tylko lęki społeczne związane z zimną wojną. Równie niepokojące co broń nuklearna okazują się tutaj autonomiczne systemy komputerowe, posiadające zdolność podejmowania decyzji za człowieka. Ten wątek powieści Crichtona czytelnie nawiązuje do problemów epoki lotów kosmicznych, gdyż te wymagały stworzenia autonomicznie funkcjonujących systemów technologicznych²⁶. Temat ten chętnie podejmowała kultura popularna przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. W pełni zautomatyzowane laboratorium w Nevadzie jest przecież blisko spowinowacone z HAL-em, zbuntowanym komputerem pokładowym z *2001: Odysei kosmicznej* (1968), wyreżyserowanej przez Stanleya Kubricka na rok przed publikacją powieści Crichtona. Zatem zrelacjonowaną w „*Andromeda*” *znaczy śmierć* historię w porę zażegnanej pandemii odczytać można jako przestrożę nie tylko przed nadmiernym zaufaniem do prognoz stawianych przez maszyny, ale także przed obdarzaniem systemów cyfrowych zbyt dużą sprawczością i powierzaniem im decyzji kluczowych dla dalszych lo-

²⁵ N.N. Taleb, *Czarny łabędź. O skutkach nieprzewidywalnych zdarzeń* [2007], przeł. O. Siara (Warszawa: Zysk i S-ka, 2020).

²⁶ J. McKenzie, *Performuj albo... Od dyscypliny do performansu*, przeł. T. Kubikowski (Kraków: Universitas, 2011), s. 121-173.

sów gatunku ludzkiego. Wydaje się, że ten wątek najbardziej zainteresował Wilsona, który wydobyl go na pierwszy plan w swojej kontynuacji powieści Crichtona. Zarazem osadził tę problematykę w kontekście drugiej dekady XXI wieku, by pokazać nieco inne przyczyny katastrofalnej, choć w porę opanowanej pandemii. Nie dochodzi do niej wszakże w wyniku decyzji podjętych przez autonomiczny algorytm. W *The Andromeda Evolution* do kryzysu na skalę światową doprowadza raczej uparte trwanie przy odziedziczonych po epoce nowożytnej kategoryzacjach i podziałach na to, co żywe i nie-żywe, dalece nieadekwatnych w chwili, gdy doszło do zatarcia granic między tym, co biologiczne i tym, co technologiczne.

Widać to najwyraźniej, gdy uwzględni się różnicę pomiędzy maszynami stosowanymi przez bohaterów obu powieści, by ograniczyć rozprzestrzenianie się patogenu. Wprawdzie w *The Andromeda Evolution* Wilson wprowadza szereg urządzeń i programów, działających wedle odgórnie zaprogramowanych algorytmów, jednak w odróżnieniu od Crichtona akcentuje nie tyle ich sprawczość, co raczej fakt, że stały się one nieodłączną częścią ludzkiego *sensorium*. Dlatego jedną z głównych bohaterek powieści Wilsona jest doktor Sophie Kline, astronautka i specjalistka od nanotechnologii, która z powodu stwardnienia zanikowego bocznego straciła władzę nad swoim ciałem. Pracuje jednak na Międzynarodowej Stacji Kosmicznej, gdzie w stanie nieważkości jej fizyczne upośledzenie nie uniemożliwia pracy naukowej. Co więcej, dzięki zaawansowanemu systemowi interfejsów cyfrowo-neuronalnych może bezpośrednio podłączyć się do sieci i sterować różnymi urządzeniami, w tym robotem wykonującym zadania w próżni kosmicznej. Bohaterowie powieści Crichtona zachowywali integralność i autonomię cielesną, nawet gdy ograniczały ich algorytmy komputerowe sterujące podziemnym laboratorium. Tymczasem Sophie Kline to już byt więcej-niż-ludzki, splot elementów organicznych i elektronicznych, ludzkiej świadomości i sieci cyfrowych. Stanowi ona zatem swoisty znak swojej epoki, w której zatarła się granica między człowiekiem i stworzonymi przez niego maszynami. Między innymi z tego powodu relacja z pierwszych pięciu dni zażegnanej pandemii przynosi zupełnie inny jej obraz niż w powieści Crichtona, podpowiadając odmienne wnioski i inne rozwiązania.

I w tym przypadku akcja zaczyna się od anomalii, choć tym razem ma ona postać osobliwego, wysokiego na kilometr wypiętrzenia. Pojawiło się ono nagle w samym sercu amazońskiego lasu tropikalnego, dokładnie na równiku. Wstępne badania potwierdzają przypuszczenia naukowców, którzy już od pięćdziesięciu lat czekali w gotowości na wystąpienie kolejnego szczepu Andromedy. Tym razem jednak akcja powieści z laboratorium przenosi się do dżungli, gdzie wyprawia się zespół ekspertów, którym z orbitalnej stacji pomaga doktor Kline. W stosunku do powieści Crichtona zmienia się także natura patogenu, który infekuje nie tylko organizmy żywe, ale również przyrodę nieożywioną, zamieniając wszystko w jednolitą substancję o wewnętrznej strukturze kryształu. Nowy szczep Andromedy, zwany w skrócie AS-3, łączy właściwości dwóch poprzednich, a zarazem jest znacznie groźniejszy. Ani pod względem budowy, ani właściwości nie przypomina bowiem żadnego ze znanych ludziom mikrobów czy wirusów. Dlatego mnożą się hipotezy dotyczące jego natury i pochodzenia. Wiele wskazuje na to, że jest on formą broni przysłanej przez inną cywilizację, by przygotować grunt pod rychłą inwazję. Niektórzy widzą w nim jednak pewną formę technologii i próbują zrozumieć jej działanie, by móc wykorzystać ją do własnych celów. Każda z tych interpretacji pociąga za sobą inne strategie zapobiegania rozprzestrzenieniu się AS-3. Jedną z takich metod opracowuje w tajemnicy doktor Kline, sabotując misję naukowców. Dochodzi bowiem do wniosku, że zadaniem wcześniejszego szczepu Andromedy, który żywił się plastikami niezbędnymi podczas lotów kosmicznych, było przeciwdziałanie ekspansji gatunku ludzkiego poza Ziemię. Jak odkrywają członkowie ekspedycji, anomalia w lesie tropikalnym to dzieło

Kline, która postanowiła wykorzystać niezwykle właściwości AS-3 do budowy windy orbitalnej. Ta konstrukcja, nawiązująca do projektów Konstantego Ciołkowskiego z końca XIX wieku, ma przyspieszyć kolonizację kosmosu przez ludzi, tym samym krzyżując plany obcych realizowane za pomocą śmiertelnościanego patogenu. Do końca nie wiadomo, czy hipoteza ta ma jakiegokolwiek racjonalne podstawy. Jednak Kline przekonana o słuszności swoich ustaleń, pod znakiem zapytania stawia dalsze losy całej planety, nie zważając na napomnienia kolegów po fachu, którzy obawiają się nieprzewidzianych konsekwencji jej działań. I tym razem w ostatniej chwili udaje im się zapobiec katastrofalnej w skutkach epidemii, choć w powieści Wilsona nie tylko przybiera ona inną postać niż w *The Andromeda Strain*, ale także okazuje się wspólnym dziełem ludzkich i nie-ludzkich technologii, wykorzystywanych w celu kolonizacji kosmosu.

The Andromeda Evolution odczytać można jako powieść, która stara się odpowiedzieć na pytanie o przyczyny ludzkiej bezradności w obliczu takich czarnych łabędzi jak trwająca właśnie pandemia. Patogen będący zarazem organizmem, wirusem i technologią wymyka się wszelkim próbom zapanowania nad nim, jest bowiem bytem kwestionującym przyjęte kategorie taksonomiczne i podziały na życie i nie-życie. Wilson zdaje się zatem za pośrednictwem fikcji literackiej podejmować podobne problemy jak amerykańska antropolożka Elizabeth Povinelli w pracy *Geontologies* (2016)²⁷, wydanej tuż przed publikacją jego powieści. Naukowczyni zajmuje się w niej współczesnymi formami zarządzania życiem, pokazując pod jakim względem zmienia się dziś tradycyjna koncepcja biopolityki, analizowanej przez Michela Foucaulta. Władza w epoce nowożytnej zarządzała populacjami za sprawą praw i reguł, które nakazywały żyć dla dobra wspólnoty lub pozwalały umrzeć, gdy tego wymagało dobro ogółu. Biopolityka polegała zatem na kontrolowaniu tego, co uważano za żywe: ludzkich i nie-ludzkich ciał, mikroorganizmów czy podstawowych procesów życiowych. Tak rozumiana biowładza opierała się zatem na klarownej binarnej opozycji między żywym i nieożywionym, między Życiem i Nie-Życiem. Jak twierdzi Povinelli, dziś ta dychotomia staje pod znakiem zapytania w obliczu cywilizacyjnych problemów, takich jak ocieplenie klimatu czy globalna pandemia. Na kształt naszych wspólnot i ich przyszłe losy wpływa splot czynników biologicznych, geologicznych i kulturowych – czynników ożywionych i nieożywionych. W obliczu tych przemian dawną biopolitykę zastąpiła jej nowa forma – geontowładza. Povinelli definiuje ją jako zespół dyskursów, afektów i taktyk, które w okresie późnego liberalizmu nie służą już zarządzaniu tym, co żywe, ale raczej podtrzymywaniu i kształtowaniu opozycji i związków między Życiem i Nie-Życiem. Właśnie geontowładza, uparcie podtrzymująca ten fundamentalny binaryzm, sprawia, że nie potrafimy dostrzec nowych i bezprecedensowych zjawisk, które wbrew ludzkim staraniom lekceważą przyjęte podziały i naukowe klasyfikacje.

Povinelli wyróżnia trzy podstawowe figury geontologii, organizujące imaginariusium społeczne, jednocześnie wytyczając kierunki przyszłego rozwoju. Każda z nich jak w soczewce skupia podstawowe problemy, jakie niesie ze sobą zarządzanie zasobami naturalnymi. Pustynia to wszelkie wyobrażenia o powstawaniu życia z martwej materii i cyklicznym powrocie do stanu nieożywienia. W ostatnich latach głównym przejawem tego sposobu myślenia stały się plany poszukiwania innych planet, gdzie można będzie zasiać życie dzięki odpowiedniej technologii. Do tego imaginariusium należą też spekulatywne wizje globalnej katastrofy, w wyniku której Ziemia zmieni się w jałową planetę nieprzyjazną dla życia, znaną z filmów postapokaliptycznych. Pustynia to zatem wszelkie wyobrażenia o tym, że Życie jest stale zagrożone przez rozmaite formy Nie-Życia i musi bezustannie odpierać jego ataki. Figura ta dostarcza

²⁷ E. Povinelli, *Geontologies. Requiem to Late Liberalism* (Durham: Duke University Press, 2016), s. 1-29.

zarazem uzasadnienia dla poszukiwania rozwiązań technologicznych, dzięki którym będzie można zyskać kontrolę nad Nie-Życiem i zaradzić globalnej katastrofie.

Figura Animisty obejmuje rozmaite wyobrażenia o tym, że byty nieożywione posiadają moc wpływania na to, co żywe – zatem wykazują mniejszą bądź większą sprawczość. Z jednej strony Animista to reprezentant wierzeń kultur rdzennych, które przedmiotom i przyrodzie nieożywionej przypisują zdolność wpływania na ludzkie losy. Zarazem jednak sprawczość rzeczy i technologii to główny temat współczesnych studiów nad nauką i technologią, nurtów takich jak teoria aktora-sieci (ANT) Latoura²⁸. W swoich pracach przekonywał on przecież, że wytwarzane przez nas przedmioty posiadają sprawczość, choć nie jest ona wcale związana z magicznym oddziaływaniem. Funkcjonują one bowiem w sieciach społecznych, które aktywizują i urzeczywistniają potencjał wszelkich rzeczy, narzędzi i maszyn. Animista to zatem zespół wyobrażeń wyrastających na gruncie przekonania, że człowiek traci pełnię władzy nad otaczającym go światem, zaś to, co stwarza, odbiera mu w dużej mierze sprawczość i kwestionuje jego dominację nad światem.

Trzecia z figur geontowładzy to Wirus. Obejmuje ona wszelkie aktywne i sprawcze czynniki, które współcześnie wyobrażamy sobie jako zagrożenie dla naszych wspólnot, bowiem starają się zakłócić dzisiejszą opozycję między Życiem i Nie-Życiem. Gdy Povinelli pisała swoją książkę w 2016 roku, za główny przykład Wirusa uznawała terrorystę, czyli kogoś, kto wygląda tak jak my, ale stanowi potencjalne zagrożenie dla naszego porządku, niosąc śmierć. Mógł nim być zarówno fundamentalista islamski, jak i bioterrorystyczne ruchy ekologiczne, które człowieka uważają za największego wroga planety, dlatego stale sabotują rozmaite formy eksploatacyjnej gospodarki zasobami naturalnymi. Za formę Wirusa przyjęć można także promieniowanie jonizujące, czyli niewidzialny, ale stale oddziałujący czynnik sprawczy, który wywołuje mutacje w organizmach żywych. Dziś przejawem oddziaływania Wirusa stała się pandemia, która sprawia, że wszystkie przedmioty, woda i powietrze są nośnikami patogenu, a więc potencjalnie materią posiadającą sprawczość i zdolną zmienić Życie w Nie-Życie.

W powieści Wilsona bez trudu można zidentyfikować obecność tych trzech figur. Patogen wymykający się wszelkim klasyfikacjom, zmieniający energię w materię i kwestionujący granicę między żywym i nieożywionym to kolejna postać Wirusa. Wizja Ziemi zmienionej przez AS-3 w martwą planetę to nic innego jak Pustynia. Zaś posiadające własną sprawczość sieci komputerowe i programy wykorzystywane przez doktor Kline to typowe przykłady Animistów. Świat przedstawiony w *The Andromeda Evolution* to rzeczywistość, w której dawna granica między Życiem i Nie-Życiem stanęła pod znakiem zapytania, dlatego druga część opowieści o walce z patogenem z kosmosu zdaje się mieć wymowę zupełnie inną niż wcześniejsza *The Andromeda Strain*. Powieść Wilsona przestrzega bowiem nie tyle przed zgubną w skutkach autonomizacją maszyn, co raczej przed upartym trwaniem przy wyobrażeniach o możliwości zyskania kontroli nad zjawiskami wymykającymi się naszemu poznaniu i kwestionującymi przyjęte taksonomie. Wykorzystywane przez doktor Kline symulacje obrazujące postępy w budowaniu kolejnych struktur z wykorzystaniem AS-3 okazują się efektem złudnej wiary w probabilistyczne modelowanie. Podkreśla to narrator powieści, który w *Epilogu* ujawnia się jako ten, który na podstawie zapisów dokumentalnych zrekonstruował wydarzenia, jakie działy się podczas ekspedycji do Amazonii. Jak twierdzi, do tragicznych w skutkach błędów doszło nie z powodu pomyłek uczonych. Doprowadziło do nich przede wszystkim

²⁸ Por. B. Latour, *Splatając na nowo to, co społeczne* [2005], przeł. A. Derra, K. Abriszewski (Kraków: Universitas, 2010).

uparte dążenie do zapanowania nad tym, co przekraczało ich możliwości poznawcze i technologiczne.

The Andromeda Evolution, osadzona we współczesnych realiach, choć wyprzedzała pandemię COVID-19, przynosi zatem zupełnie inną wizję epidemii niż powieść Crichtona. Widać bowiem wyraźnie, że AS-3 wywołuje pandemię przede wszystkim dlatego, że zaczyna rozprzestrzeniać się za pomocą sieci komunikacyjnych, oplatających całą planetę. W tym przypadku współdziałanie ludzi i technologii, nastawione na zduszenie pandemii w zarodku, paradoksalnie przyczynia się do jej przyspieszonego rozwoju. Choć nowy szczep Andromedy wydaje się wrogiem dla ludzkich populacji, w rzeczywistości okazuje się niepożądanym rezultatem ludzko-nie-ludzkiej asamblaży, złożonych z elementów technologicznych i organicznych. Dlatego w tym przypadku należałoby mówić nie tyle o epidemii, co raczej syndemii, by posłużyć się pojęciem wprowadzonym przez amerykańskiego antropologa medycyny Merrilla Singera. W pracy *Anthropology of Infectious Disease* (2014) przyjął założenie, że „choroby zakaźne nigdy nie mają czysto biologicznej proveniencji, przebiegu i oddziaływania”²⁹. Stanowią zarazem byty biologiczne i kulturowe konstrukcje, definiowane przez pryzmat istniejących klasyfikacji nozologicznych i zakorzenione są w określonym kontekście społecznym. Zdrowie zarówno na poziomie indywidualnym, jak i w skali populacyjnej zależy nie tylko od ekspozycji na patogeny, ale także dostępu do metod terapeutycznych, diety, czynników środowiskowych oraz technologii diagnostycznych. Zatem, jak dowodzi Singer, należy zacząć postrzegać zdrowie jako „odzwierciedlenie relacji społecznych”³⁰.

To istotne w kontekście poruszanych przeze mnie problemów, zaproponowane przez Singera podejście pozwala skoncentrować się na relacjach między systemami społecznymi i chorobami, by pokazać, w jaki sposób wzajemnie się warunkują i wytwarzają. Oznacza to, że na rozwój syndemii wpływa nie tylko wirulencja patogenu, ale także szereg innych czynników społecznych i kulturowych. Dlatego efektów oddziaływania wirusa nie sposób oszacować jedynie licząc ofiary śmiertelne i chorych. Wszelkie diagnozy skutków pandemii muszą więc uwzględniać jej wpływ na sposób życia, strukturę społeczną i codzienne doświadczenia. Syndemia jako splot czynników biologicznych, społecznych i politycznych domaga się transdyscyplinarnych ujęć, by pokazać, jak złożonym i wieloaspektowym procesem jest walka wspólnoty o przetrwanie w obliczu rozprzestrzeniania się choroby zakaźnej. Fabulacje spekulatywne takie jak powieści Crichtona i Wilsona, łączące dyskursy naukowe, fikcję literacką i konwencje dokumentalne, można uznać za takie właśnie transdyscyplinarne narracje, które komplikują obraz pandemii wyłaniający się z modeli statystycznych. W tym kontekście mogą zostać potraktowane jako formy wytwarzania wiedzy wspólnotowej, które zachęcają do uważnej analizy najnowszych ustaleń naukowych, projektowanych rozwiązań technonaukowych i strategii zarządzania populacją, by oszacować ich wpływ na szanse przetrwania wspólnot w obliczu pandemii.

²⁹ M. Singer, *Anthropology of Infectious Disease* (Walnut Creek: Left Coast Press, 2014), s. 14.

³⁰ *Ibidem*, s. 15.

BIBLIOGRAFIA:

- Giattino Charlie. 2020. „How epidemiological models of COVID-19 help us estimate the true number of infections”. Online: <https://ourworldindata.org/covid-models>. Data dostępu: 21.01.2022.
- Kucharski Adam. 2020. Prawa pandemii. Skąd się biorą epidemie i czemu wygasają. Maksymowicz-Hamann Jowita, tłum. Kraków: Znak.
- „It’s about being «about right» now, rather than perfectly right too late” [wywiad z A. Kucharskim dla czasopisma „The Biologist”], Online: <https://thebiologist.rsb.org.uk/biologist-covid-19/it-s-about-being-about-right-now-rather-than-perfectly-right-too-late>. Data dostępu: 16.01.2022.
- Pastore y Pionti, Ana *et al.* 2019. Charting the Next Pandemic. Modeling Infectious Disease Spreading in the Data Science Age. Cham: Springer.
- Adams Vincanne, Murphy Michelle, Clarke Adele E. 2009. „Anticipation: Technoscience, life, affect, temporality”. *Subjectivity* (28): 246-265.
- Hacking Ian. 2015. Biopower and the Avalanche of Printed Numbers, 65-81. W: Cisney Vernon W., Morar Nicolae, red. *Biopower*. Chicago: University of Chicago Press.
- Hacking Ian. 1990. *The Taming of Chance*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Płonowska Ziarek Ewa. 2020. „Triple Pandemics: COVID-19, Anti-Black Violence, and Digital Capitalism”, *Philosophy Today* (4): 1-5.
- O’Neil Cathy. 2016. *Weapons of Math Destruction*. Washington: Crown Books.
- O’Neil Cathy. 2020. „10 Reasons to Doubt the Covid-19 Data”. Online: <https://static.ecestaticos.com/file/811/7d0/4a0/8117d04a0fbba5a5568d58799ebd231d.pdf>. Data dostępu: 17.01.2022.
- Wald Priscilla. 2008. *Contagious. Cultures, Carriers, and the Outbreak Narrative*. Durham and London: Duke University Press.
- Wilson Daniel H. 2019. *The Andromeda Evolution*. New York: HarperCollins.
- Crichton Michael. 1996. „Andromeda” znaczy śmierć [1969]. Mastalerz Marek, tłum. Warszawa: Wydawnictwo Amber.
- Wells Sarah. 2020. „Robots Have Fallen Short During Covid-19 And Science Fiction Predicted It”. Online: <https://www.inverse.com/innovation/covid-robots-science-fiction>. Data dostępu: 10.01.2022.
- Mil Nabier *et al.* 2021. „Understanding the andromeda strain – The role of cytokine release, coagulopathy and antithrombin III in Sars-CoV2 critical illness”. *Blood Review* (45).
- Keck Frédéric, Lachenal Guillaume. 2019. Simulations of Epidemics, 25-42. W: Kelly Ann H., Keck Frédéric, Lynteris Christos, red. *The Anthropology of Epidemics*. London: Routledge.
- Kahn Herman. 1962. *Thinking About the Unthinkable*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Nassim Nicholas Taleb. 2020. Czarny łabędź. O skutkach nieprzewidywalnych zdarzeń [2007]. Siara Olga, tłum. Warszawa: Zysk i S-ka.
- McKenzie Jon. 2011. *Performuj albo... Od dyscypliny do performansu* [2001]. Kubikowski Tomasz, tłum. Kraków: Universitas.

Povinelli Elizabeth. 2016. *Geontologies. Requiem to Late Liberalism*. Durham: Duke University Press.

Latour Bruno. 2010. *Splatając na nowo to, co społeczne [2005]*. Derra Aleksandra, Abriszewski Krzysztof, tłum. Kraków: Universitas.

Singer Merrill. 2014. *Anthropology of Infectious Disease*. Walnut Creek: Left Coast Press.

MODELLING PANDEMICS IN SPECULATIVE FABULATIONS: MICHAEL CRICHTON'S „THE ANDROMEDA STRAIN” (1969) AND DANIEL H. WILSON'S „THE ANDROMEDA'S EVOLUTION” (2019)

SUMMARY:

Covid-19 pandemic has brought public attention to digital methods of modeling contagion, which have been used not only to predict the future of the infection, but also assess its scope of impact on population and the chances for achieving herd immunity. As a result new outbreak narratives come into being in which algorithmic data processing gains agency in shaping the dynamics of contagion. This unprecedented reliance on modeling tools has decidedly changed the way we think about epidemic, conceptualized now as a phenomenon which to an equal extent is shaped by natural, cultural and technological factors. The paper argues that the major outlet for these new metaphors of contagion, which Milton Singer termed syndemic, are speculative narratives combining fiction with scientific and medical data as well as insights into the functioning of the digital modeling apparatus. This aspect of the current pandemic provides a good vantage point for taking a closer look at a handful of speculative narratives which bring to the foreground the relationship between modeling and social impact of contagion. By reading Michael Crichton's technothriller *The Andromeda Strain* (1969) and its sequel, Daniel H. Wilson's *The Andromeda Evolution* (2019), I intend to demonstrate how speculative fabulations engages and contests methods of contagion modeling, bringing into play other forms of non-scientific knowledge and practices of survival.

KEYWORDS:

pandemic, geontology, speculative fabulations, contagion modeling, syndemic

THE PANDEMIC AND ITS SHADOW.

FEMINIST THEORETICAL AND ART DISCOURSES ON TRAUMA AND COMMUNITY IN COVID-19

Magdalena Zolkos

University of Jyväskylä (Finland)

ORCID: 0000-0003-3728-5268

INTRODUCTION: THE PANDEMIC AS A COLLECTIVE TRAUMA

To approach the pandemic COVID-19 from the paradigmatic angle of collective or communal trauma can meet with objections of two kinds. The first possible set of problems is that this theoretical and conceptual move might psychologize, and potentially also de-politicize, the social responses to the pandemic. Insofar as the COVID-19 pandemic has reconstituted “the connection between our species life and our political life”¹, to reduce its traumatic responses to matters of individual psychology would be to downplay its status of an event in the Badiouan sense—that which has the potential to change the state of the world and to initiate a new beginning and a new time². The second set of problems arising from the use of vernacular of group trauma in relation to the COVID-19 is that it potentially homogenizes and unifies the collective ‘we’ as the subject/object of the pandemic response. We should ask if to speak of the pandemic ‘collective trauma’ is thus not to apply a highly homogenizing rubric of collectivity to plural, diverse and mutually irreducible experiences, including the differential experiences of vulnerable embodiment and illness.

At this stage of the pandemic – more than two years after its first outbreak and the subsequent worldwide dispersal of the virus and its many variants – it is beyond any doubt

¹ M. Vatter, “One Health and One Home. On the Biopolitics of Covid-19”, in: *Coronavirus, Psychoanalysis, and Philosophy. Conversations on Pandemics, Politics, and Society*. Eds. F. Castrillón, and T. Marchevsky, (London: Routledge, 2021), p. 79.

² Cf. A. Badiou, F. Tarby, *Philosophy and the Event* (London: Wiley, 2013).

that, COVID-19 has not produced many socially equalizing effects. In contrast to the initial enthusiastic proclamations of togetherness and solidarity, the pandemic has highlighted the diversity of the populations, casting into stark relief the inequities, disadvantages and at times nothing short of cruelty underpinning the dominant social and economic arrangements, including the disparities between the global south and the global north³. Much has been written about the pandemic disclosing and rendering visible, catalyzing, and perhaps consolidating, structural and systemic precarities of populations, from the difficulties of implementing social isolation regulations in situations of homelessness, in refugee camps, and in overcrowded or precarious housing conditions, to the differential effects of school closures on children from disparate economic backgrounds and vulnerable communities⁴. As Patricia Gherovici writes in *Death Does Not Make Us Equal*, focusing specifically on the “disproportional Covid-19 infections and deaths” among marginalized, poor and racialized groups, the use of the word ‘crisis’ in relation to COVID-19 responses is highly appropriate in this context precisely because the Greek *krisis* not only designates an emergency situation (a sense in which it is predominantly used in its anglicized form today), but also a decision, a judgment, a separation, and a “critical point” at which future is decided⁵. Or as Jamieson Webster puts it in her warning against pandemic ‘celebrations of togetherness’ and “salvific narratives” of community, COVID-19 has

travel[led] along the cracks of a society, exposing us to our weaknesses and failures, to how fragile our identities are, or our security as a group; [the pandemic] almost mimics the unconscious in this way⁶.

I use the conceptual rubric of ‘collective trauma’ in a sense that is never exclusively psychological, but also inescapably social and cultural, following in this regard Kai Erikson’s theoretical outline of communal trauma that is irreducible to a cumulation of individual experiences. Erikson suggests that there is a dialectic interplay between the traumatic “blow to the psyche” and the “blow to the basic tissues of social life”⁷. As such, Erikson articulates a key insight that locates in shared traumatic experience an emergence of sociality, whereby, he argues rather provocatively, “trauma shared can serve as a source of communality in the same way that common languages and common cultural backgrounds can,” generating mutual re-

³ K. Libal, K. Prakash, “Solidarity in Times of Crisis”, *Journal of Human Rights*, 5, 19 (2020); S. Žižek, *Pandemic! COVID-19 Shakes the World* (London: Polity, 2020).

⁴ N. Brando, K. Pitasse Fragoso, “Assessing the Impact of School Closures on Children Through a Vulnerable Lens”, in: *Political Philosophy in a Pandemic: Routes to a More Just Future*, eds. F. Niker, A. Bhattacharaya (New York: Bloomsbury, 2021); D. Jenkins, K. Wells, K. Brownlee, “Adequate Housing in a Pandemic”, in: *Political Philosophy in a Pandemic: Routes to a More Just Future*, eds. F. Niker, A. Bhattacharaya (New York: Bloomsbury, 2021); S. Nanda, “Inequalities and COVID-19”, in: *COVID-19. Volume I: Global Pandemic, Societal Responses, Ideological Solutions*, ed. M. J. Ryan (London: Routledge, 2021); S. L. Smith, A. G. Sanford, D. Blum, “Spotlighting Hidden Inequalities: Post-Secondary Education in a Pandemic”, in: *COVID-19. Volume I: Global Pandemic, Societal Responses, Ideological Solutions*, ed. M. J. Ryan (London: Routledge, 2021).

⁵ P. Gherovici, “A Polemic on the Pandemic: Death Does not Make us Equal”, *European Journal of Psychoanalysis*, <https://www.journal-psychoanalysis.eu/a-polemic-on-the-pandemic-death-does-not-makes-us-equal/> [06.09.2021].

⁶ Jamieson Webster in J. Webster, A. M. Gingeras, “The Real Real”, *Artforum*, 2020, <https://www.artforum.com/slant/jamieson-webster-and-alison-m-gingeras-discuss-psychoanalysis-during-the-pandemic-82992> [06.09.2021].

⁷ K. Erikson, *A New Species of Trouble: The Human Experience of Modern Disasters* (New York: Norton, 1995), p. 455.

cognition and feelings of kinship⁸. In this essay I look closely at the conjunction of collective trauma concept and the pandemic – a conjunction that is simultaneously also a disjunction – from the critical perspective of gender, the differential distribution of labor, including affective labor, in society, and the alarming amplification of globally reported cases of violence in the domestic sphere (the ‘shadow pandemic’). By following feminist psychoanalytic and feminist materialist accounts of the pandemic, I suggest that pandemic trauma cannot be encapsulated solely as an ‘event’ that exerts certain ‘objective force’ upon those affected by it, but that it exists in a more complex and perhaps intimate relation to what it disrupts, which is to say the community and communality that it allegedly delivers a blow to. In what follows, I take my cue from feminist, psychoanalytic and artistic discourses to argue against the notions of the pandemic as a traumatic intrusion or infringement upon societies, communities or domesticities. Rather, a closer look at the psycho-social dynamics underpinning the ‘shadow pandemic’ reveal a more complex, and far closer, relation between domesticity and violence, which is frequently obfuscated, invisible and unseen, not only in social discourses, but is removed from the conscious mind as well. Jacqueline Rose has captured this dynamic as ‘invisible murderousness’, and, demonstrating striking relevance of this insight in the pandemic context, Rose positions

the link between the ability to inflict untold damage and a willed distortion – whether conscious or unconscious – in the field of vision⁹.

In Erikson’s paradigmatic model of communal trauma, trauma damages “the tissues that hold human groups intact” and it corrodes “social climates [and] communal moods”. This draws out an image of community as a benevolent, non-violence and positive social and affective formation, which the ‘event’ of the pandemic disturbs as if a force entirely external to it. Among others, Richard Flanagan demonstrated the dangerous appeal of such thinking in an essay written for *The Guardian* on the occasion of the Australia Day where he praises the Australian “communal instinct” demonstrated in the pandemic¹⁰. Drawing out a highly problematic historical parallel between, on the one hand, the (allegedly) differential social responses to COVID-19 in Australia and in Britain (the former a repository of social solidarity and selflessness and the latter characterized by a lack thereof), and, on the other hand, a narrative of a Japanese POW camps where British officers refused to share their privileged access to food and medicine with the common soldiers, thus contributing to their demise, while Australian officers refused rank and class privileges in gesture of solidarity with others, Flanagan utters what to my ears is a deplorable and myopic claim: during the pandemic, “once more the English are dying and the Australians are surviving”¹¹. The communal ‘instinct’ and communal action are imagined in this context as a force that can be mobilized against the broader social effects of the pandemic, by way of overcoming or at least mitigating the consequences of trauma, as a depository of sociality and empathy that helps exceed a solipsistic orientation of the individual pandemic experience.

⁸ *Ibidem*, p.459.

⁹ J. Rose, *On Violence and On Violence Against Women* (London: Faber & Faber, 2021), p. 3.

¹⁰ R. Flanagan, “Australia Day is an Annual Reminder of the Theft of a Nation. As It Is, It Can Never Unite Us”, *The Guardian*, 25.01. 2021, <https://www.theguardian.com/australia-news/2021/jan/25/australia-day-is-an-annual-reminder-of-the-theft-of-a-nation-as-it-is-it-can-never-unite-us> [26.11.2021].

¹¹ *Ibidem*.

PUNISHING WOMEN FOR COVID: DOMESTIC VIOLENCE AND GENDERED PRODUCTIONS OF SECURITY

The language of ‘unconscious effects’ introduced by the trauma discourse is particularly insightful when paired with the discussion of the pandemic’s ‘shadow’, proposed in the UN Women report on the differential impact of the pandemic on women globally¹². The term ‘shadow pandemic’ has been used in social and cultural discourses as an idiom for the increased physical and psychological violence against women, the extent of which cannot be explained away by simply invoking pandemic’s disruptions in the functioning of public institutions and infrastructures available to women (infrastructures and networks that had been highly affected by austerity policies). By calling violence against women the pandemic’s ‘shadow’, the UN Women’s Executive Director, Phumzila Mlambo-Ngcuka referenced the plural and thought-provoking associations of this term. Violence against women is invoked as something that closely follows and trails the pandemic, a kind of a ‘pandemic wake’. Thus, the figure of a ‘shadow’ suggests that at hand are social contours of the pandemic, as well as a social reality characterized by reduced visibility. Finally, ‘shadow’ also suggests an affective force, whereby gendered violence featured as something that casts shadow of grief and mourning onto those too eager to see in the pandemic a source of emancipatory possibility.

It has been established beyond doubt that the COVID-19 pandemic coincided with dramatic increase in domestic violence. The UN Women report *Measuring the Shadow Pandemic: Violence against Women during COVID-19*, published in December 2021 and based on survey data from Albania, Bangladesh, Côte d’Ivoire, Cameroon, Colombia, Jordan, Kenya, Kyrgyzstan, Morocco, Nigeria, Paraguay, Thailand, and Ukraine, concluded that the pandemic resulted in (and exacerbates already existing problem of) women’s vulnerability to physical, sexual and psychological violence and to sexual harassment in both public and domestic spaces, as well as trafficking and other types of exploitation¹³. An intersectional perspective has been crucial for identifying the most vulnerable women, as violence disproportionately affected mothers or women with other care responsibilities, as well as those who lived in rural areas, and were unemployed or in other socio-economically precarious situations. Similar discussions, estimates and analyses were made independently within the fora of World Bank¹⁴,

¹² See for examples: “Covid-19 and Violence Against Women and Girls: Addressing the Shadow Pandemic”, *UNWomen*, <https://www.unwomen.org/sites/default/files/Headquarters/Attachments/Sections/Library/Publications/2020/Policy-brief-COVID-19-and-violence-against-women-and-girls-en.pdf> [16.11.2021]; “From Insight to Action: Gender Equality in the Wake of Covid-19”, *UN Women*, <https://www.unwomen.org/sites/default/files/Headquarters/Attachments/Sections/Library/Publications/2020/Gender-equality-in-the-wake-of-COVID-19-en.pdf> [16.11.2021]; “Impact of Covid-19 on Violence Against Women and Girls and Service Provision: UN Women Rapid Assessment and Findings”, *UN Women*, <https://www.unwomen.org/sites/default/files/Headquarters/Attachments/Sections/Library/Publications/2020/Impact-of-COVID-19-on-violence-against-women-and-girls-and-service-provision-en.pdf> [16.11.2021].

¹³ “From Insight to Action: Gender Equality in the Wake of Covid-19”, *UN Women*, <https://www.unwomen.org/sites/default/files/Headquarters/Attachments/Sections/Library/Publications/2020/Gender-equality-in-the-wake-of-COVID-19-en.pdf> [16.11.2021].

¹⁴ H. Brixi, F. Haishan, P. J. Uribe, “Global Crisis of Violence against Women and Girls: Tackling it with New, Better Data Use”, *World Bank Blogs*, 05.01.2022, <https://blogs.worldbank.org/opendata/global-crisis-violence-against-women-and-girls-tackling-it-new-better-data-use> [09.05.2022].

Open Society Foundations¹⁵, World Health Organization¹⁶, and numerous women's rights organizations.

One of the problems with the celebrations of communal 'instinct' or pandemic sociality is the scarce attention paid to the gendered (material as well as psychic) labor that produces communality and domesticity. Two feminist psychoanalytic thinkers, Julia Kristeva and Jacqueline Rose, who have been vocal participants in the public debates about the pandemic and its psycho-social effects in France and United Kingdom respectively, offer insights that debunk the idealized notion pandemic communality as a locus of non-violent sociality that the pandemic trauma disrupts. Rose, drawing on Kristeva, points to a task that is typically assigned to women of tackling what Kristeva calls the "phobic core" of humanity¹⁷. That task consists, Rose argues, of expelling or effacing the negative core of the subject, which consists of the fragility, limitations and precarity that underpins and frames any embodiment and any life (in this view, mortality features as the 'unconscious knowledge' of human life). At the risk of overstating the binary organization of gender in contemporary British society, Rose suggests that the labor of producing safety and security in the face of this "phobic core" during the pandemic becomes

above all the task of women [who] make their partners, children, and dependents feel secure, [they clean] the dirt and debris [of the world] away¹⁸.

Viewing the pandemic through the lens of trauma theory requires thus making a link between the pandemic and Kristeva's notion of humanity's "phobic core," whereby death and dying are viewed as something that permeates and 'infects' life¹⁹. Kristeva rearticulates her insights on abjections in the pandemic context, arguing that it demands a recognition of "the fact that death is within us," and that death is "integral to the process of life"²⁰ even at the cellular level of apoptosis (the dying and regeneration of cells)²¹. For Jacqueline Rose this points casts into relief the psycho-social connection between the pandemic, violence and the unconscious and fantasy life: she writes that violence perpetrated within domestic spaces during the pandemic is a kind of Freudian symptom that shows that "a death [...] has become too visible, for the bodies that are failing and falling all around, as psychic defenses start to crumble in the face of unbearable fear and grief"²².

¹⁵ L. Khateeb, "Tackling a 'Shadow Pandemic' of Gender-based Violence", *Open Society Foundation*, 21.01.2022, <https://www.opensocietyfoundations.org/voices/tackling-a-shadow-pandemic-of-gender-based-violence> [09.05.2022].

¹⁶ World Health Organization Regional Office for Europe, "Responding to Violence Against Women and Children during Covid-19. Impact on Service Provision, Strategies and Actions in the WHO European Region", <https://apps.who.int/iris/bitstream/handle/10665/349504/9789289056403-eng.pdf> [09.05.2022].

¹⁷ J. Rose, "Living Death", *Gagosian Quarterly*, 2020 (winter), <https://gagosian.com/quarterly/2020/12/04/essay-living-death-jacqueline-rose/> [08.09.2021].

¹⁸ Rose, *On Violence...*, p. 365.

¹⁹ Cf. J. Kristeva, *Powers of Horror. An Essay on Abjection*, trans. L. S. Roudiez (New York: Columbia University Press, 1982), p. 4.

²⁰ J. Kristeva, "Humanity is Rediscovering Existential Solitude, the Meaning of Limits, and Mortality", in: *Coronavirus, Psychoanalysis, and Philosophy. Conversations on Pandemics, Politics, and Society*, eds. F. Castrillon, T. Marchevsky (London: Routledge, 2021), p. 102. Cf. J. Rose, "To See One's Own Death", *London Review of Books* 42, 22 (2021), <https://www.lrb.co.uk/the-paper/v42/n22/jacqueline-rose/to-die-one-s-own-death> [08.09.2021].

²¹ Kristeva, "Humanity...", p. 102.

²² Rose, "Living...".

As feminist scholars have long argued, the site of domesticity and homeliness are domains of social activity infused with danger, ambivalence, risk, and power struggle²³. Rose has remarked on how the phrase ‘stay at home, safe lives’, used by the British government during the lockdowns in 2020 and 2021, is not only highly ironic when placed adjacently to the figures and stories documenting the ‘shadow pandemic’, but also actively draws on, and reinforces, traditional imaginaries of home as a place of safety and non-violence. It is useful in this context to remember Bonnie Honig’s characterization of home as a “dilemmatic space” – a fantasy figure and a mythic place, which is

free of power, conflict, and struggle, a place [...] unmarked or unruined by difference and untouched by the power brought to bear upon it by the identities that strive to ground themselves in its place²⁴.

Jacqueline Rose borrows Diana Russel’s word ‘femicide’ (and Kristeva’s somewhat reformulated term ‘feminicide’) to open the question of the murderous impulse underwriting the ‘shadow pandemic’²⁵. She thus draws the readers’ attention to the mechanisms whereby the expectation of gendered others to make the world safe and secure is taken as one of the defining attributes of ‘femininity’. From this perspective, physical and psychological violence on the one hand and the dominant symbolic order on the other imbricate closely. ‘Home’ as a mythic place of safety is not only a high social good that needs to be protected from the intrusive strangers, but also is deconstructed as an enclosed and confined site of sanctioned activity by those relegated to the role of the guardians of its hearth.

In a passage of striking insight, Rose connects the two parallel developments – the pandemic and its shadow – by calling the violence against women a form of “punishment” for women’s perceived failure to construe a space of uncompromised safety (a failure “to clean up the world and the mind”²⁶). Insofar as it

has been the task of women through the ages [...] to make their partners, children and dependents feel secure in a messy and uncertain world

the pandemic has provided a striking example of the unfeasibility and implausibility of this ‘task’²⁷. In a psychoanalytic vernacular, then, the eruption of violence occurs in a perceived response to the failure of the feminine to seal the cracks of home, to secure it for the masculine subject. Instead, the ‘phobic core’ of humanity, or what Rose calls “the vulnerability that is in us, that lives in us,” continues to gape at us throughout the pandemic, causing for many unbearable anguish, emotional stress, anxiety and depression. Finally, Rose goes on to suggest that women are being punished not only for their ‘failure’ to render the world secure during the pandemic (punished, as she puts it, for “a death that has become too visible, for the bodies that are failing and falling all around, as psychic defenses start to crumble in the face of unbearable fear and grief”²⁸), but also, in a more long-term historical perspective,

²³ See for example B. Honig, “Difference, Dilemmas, and the Politics of Home”, *Social Research: An International Inquiry* 61 (1994); I. M. Young, *Intersecting Voices. Dilemmas of Gender, Political Philosophy and Policy* (Princeton: Princeton University Press, 1997); A. Weir, “Home and Identity: In Memory of Iris Marion Young.” *Hypatia* 23, 3 (2008).

²⁴ Honig, “Difference...”, p. 568.

²⁵ Rose, “Living...”.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Rose, *On Violence...*, p. 365.

²⁸ *Ibidem*, p. 366.

for their emancipatory achievements, which questioned the ‘norm’ of women’s confinement to the domestic sphere. For that reason, Rose calls the ‘shadow pandemic’ a ‘backlash’ and a ‘revenge’, which both “makes these women the scapegoats for the awfulness of the hour,” and takes the public health tactics of ‘sheltering in place’ and social isolation as a kind of opportunity to react against “their hard-won freedom”²⁹.

THE ‘SHADOW PANDEMIC’ IN VISUAL ARTS PROJECTS

This psychosocial and political imbrication of the pandemic and the ‘shadow pandemic’ has been captured with poignancy by visual artists. An installation called ‘Shielding’ by Brighton-based bio-artist Anna Dumitriu (Figures 1, 2, 3 and 4) includes spatially separated (‘distanced’) miniature beds, which are completed with personalized hand-made miniature blankets. It accompanies Dumitriu’s more recent art project called ‘Collateral Effects’, which considers non-immediate, indirect and long-term consequences of the pandemic in science and society. In ‘Shielding’ Dumitriu tackles directly the problem of pandemic-related domestic violence through a critical interrogation of the idiom of home as a shelter, and its paradoxical meanings. The installation brings together on the one hand, materials traditionally associated with feminized domestic labor (knits, crochets, felt), which connote domestic intimacy, cozy aesthetics, and subjective security, with, on the other hand, metal 3D-printed bed-frames, which carry contrary semantics of impersonal atmosphere, hospital infrastructures and industrial productions. The miniature aesthetics are also significant in their associations with the uncanny reproduction of real-life places and institutions: the organization of the beds in the installation is modelled on the spacing of beds in a COVID-19 ward in a Wuhan hospital. What is more, the artist has incorporated in her objects artificially produced genetic material of SARS-CoV-2 (it features in a non-infectious form as part of the installation and had been achieved from a plasmid construct obtained from National Institute of Biological Standards and Control). At play is thus a contrast between, and dialectic of, the broader semantics of aesthetic objects classed as industrial, mass-manufactured and impersonal (hospital beds) and artistic, handmade, and personal (the crafted bedding). The uncanny effect of the installation has to do with the presence of a highly securitized viral element (‘object’ or even ‘hyper-object’)³⁰, becoming inseparable from objects traditionally aligned with discourses of the subject’s safekeeping and protection (in liberal accounts of domesticity and its inscription within the distinction between the public and the private).



²⁹ *Ibidem*.

³⁰ See S. Iovino, “Hyperobject COVID-19”, Cambridge Reflections: Covid -19, <http://www.cambridgeblog.org/2020/05/hyperobject-covid-19/> [1.03.2022].



Anna Dumitriu's installation elicits conflicted and paradoxical affect focused on the act of 'shielding' which, first, interrogates domesticity as a fantasy figure that promises the subject a retreat into the space of safety, or even as a kind of sanctuary. This is paired with a contrasting affective register of anxiety and dread, whereby the omnipresent viral matter passes through the walls demarcating the household by attaching itself to inanimate objects or human persons that are either permitted admittance or become adjacent to its entry-points. For the many households whose members had become infected with the virus, the meaning of domesticity as shielding was inverted from household protection to viral containment. This semantic shift is specific to the kaleidoscopic dimension of the notion of *cordon sanitaire*: from household as a site of sheltering and protection from disease to household as site of viral containment or viral enclosure through isolation and distancing³¹. The kaleidoscopic shift from home as security to home as *insecurity* underpinning the 'sheltering in place' policy has also broader philosophical dimension; with the pandemic becoming the "central paradigm" of our ethics and politics all people are simultaneously considered to be the "potential victims and vectors to one another"³².

Through the striking aesthetic conjunction (and *disjunction*) of gender, household and disease Dumitriu's artwork accentuates domesticity as a fantasy figure, which is premised on the erasure and invisibility of violence. By thematizing gender as a social and cultural pivot

³¹ Cf. G. Spitale, "COVID-19 and the Ethics of Quarantine: A Lesson from the Eyam Plague", *Medicine, Health Care and Philosophy*, 23 (2020).

³² M. Battin, L. Francis, J. Jacobson, Ch. Smith, "The Ethics of Defeating COVID-19", *UOPblog*, 30.04.2020, <https://blog.oup.com/2020/04/the-ethics-of-defeating-covid-19> [29.11.2021].

of domesticity, the installation casts into stark relief the stakes and costs of the gendered structures of labor, whereby women have been traditionally tasked with the production of homeliness and communality. The visual aesthetics of Dumitriu's installation dovetail with Jacqueline Rose's critical analysis of the pandemic as a "spectacle of the rampant lengths not only in terms of denial also of false self-idealization"³³ through the polysemy of 'shielding' not only as an internally divided and contradictory notion, but also as a constitutively failed and unsuccessful concept. Dumitriu poignantly asks who pays the price and the retribution for this failure of fantasy.

Another visual artwork worth considering in relation to the social and gendered contexts of the pandemic, including domestic violence and collective trauma, is the work of Estonian artist Flo Kasearu. Her projects 'Cut Out of Life' (Figures 5, 6, 7, and 8); 'Violence Grows in Silence' (Figures 9, 10, and 11), and 'The Game Isn't Over Until I Say So' (Figure 12) were exhibited in Tallin Art Hall in 2021, and, I suggest, they articulate a more nuanced (and less binary) view of the relation between trauma and community. In 'Cut Out of Life' and 'Violence Grows in Silence' Kasearu 'sculpts' distorted shapes and arrangements of household furniture and other materials. The result is an uncanny, body-like appearance, which invests inanimate material objects (such as household furniture) with testimonial and mnemonic affordance. These objects occupy a relation of proximity and contiguity to violence that occurs 'behind the closed doors'.



³³ Rose, *On Violence...*, p. 363.

The furniture in Kasearu's installation appears vegetal and plant-like, but also feminine in its voluptuous aesthetics (the shapes are reminiscent to bodily parts and the surfaces have a skin-like appearance), blurring the oppositional binaries of 'animate' and 'inanimate'. In another section of the installation Kasearu has gathered numerous household plants and subjected them to a process that, in a way, inverts the animization of her furniture objects. Kasearu exhibits the plants in the state of withering and decay, or, in other words, in the process of becoming-inanimate. The striking visual aesthetics of Kasearu's vegetal presentation is a kind of play on (and, potentially, a dialectic of) the perceptual indistinction between the vegetal and inorganic matter, as well as between a force of aliveness and processes of evanescence or deadening. In result, the gendered activities of, on the one hand, nurturing, fostering and nourishing life, and, on the other hand, giving in to decay, are not opposed to each other as contradictory, but become reciprocally involved and imbricated.

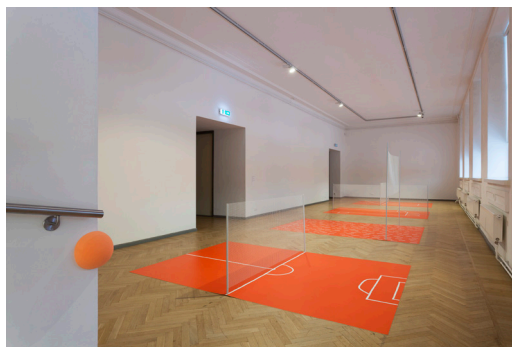


At this point, we could consider Kasearu's visual bio-art as not only an aesthetic undoing of the trope of feminine as a nurturing 'pillar' of domestic and reproductive labor, but also as a sign or a symptom of death occupying place within life, or what Kristeva has called the vulnerability "that lives [within]"³⁴. Paradoxically, it is thus not a 'plant', but domestic violence that 'grows' – swells, expands, and intensifies – manifesting within the folds of the ordinary and the quotidian gendered experience.

Finally, Kasearu's artwork 'The Game Is Not Over Until I Say So' references the effects of quasi-legal biases and social prejudices in situations of divorce. Inadvertently, it also echoes the wording of one of the iconic statement of the 'shadow pandemic' in Britain. Aired in August 2020, a BBC program 'Escaping My Abuser' tackled the problem of domestic violence during lockdowns and social isolation, documenting cases of domestic abuse and rape

³⁴ Kristeva, "Humanity...", p.102.

that shocked the public. In the case, the perpetrator used the words “let the games begin” to his partner upon the government’s lockdown announcement. Bringing forth the image of ‘games’ as a euphemism for violence, Kasearu throws into relief what Jacqueline Rose so accurately articulates in her book on violence against women as a situation when wounded narcissism and entitlement mutate not into a sense of loss, but “an accursed gift”³⁵.



IN LIEU OF CONCLUSIONS: A POSTSCRIPT ON THE DIVISION OF LABOR AND PANDEMIC SOCIALITY

The insights from the artistic documentation of the psycho-social dynamics of the ‘shadow pandemic’ (and the feminist and psychoanalytic interventions) unequivocally suggest that we should question the dominant imaginaries of community and sociality in the pandemic. Specifically, critical analysis of detrimental social effects of social isolation, social distancing and ‘sheltering in place’ (etc.) problematizes the dominant understanding of community as precious and benign unit, which is disrupted and damaged by the pandemic, and as a repository of unambiguously positive forces that can withstand and perhaps even overcome these detrimental effects. What feminist psychoanalytic approaches cast into stark relief is that communality exists in a more complex and intimate relation with violence, which the pandemic brings to our attention and renders visible, but also that it catalyzes and intensifies. In Jacqueline Rose’s words, the pandemic has made conspicuous “the fragility of [the] ‘we’” simultaneously problematizing community (and domesticity) as paradigms of togetherness. This has foregrounded an important point, recurrently made by feminist scholars, that the political vernacular of domesticity, frequently used during the pandemic in public health discourses (‘stay home, save lives’), obfuscates the ambiguous (and at times straightforwardly dangerous) realities of home. For the victims of domestic violence during the pandemic, terms such ‘sheltering’, ‘home’, ‘isolation’ and ‘distancing’ have carried antithetical meanings to the officially sanctioned ones: threat and danger instead of safety, and harm and even death instead of health and well-being.

In the closing of this essay, I want to go a step further by way of recognition of the importance of intersectional and materialist (as well as critical global South and post-colonial) perspectives on gender and sexual politics of the COVID-19 pandemic. Arjun Appadurai has written persuasively about the processes of the “production of locality,” and their volatility and temporariness (with a focus on urban places, especially the mega-cities in the

³⁵ Rose, *On Violence...*, p. 4.

global South)³⁶. In Appadurai's perspective 'locality' is materially produced, and includes, for instance, medical and hospital infrastructures, food and medical supplies, housing and schooling arrangements. The important aspect of these 'localities' and their social operations is that they ensure the continuous and routinized functioning of the social. As Appadurai argues, "[t]he production of locality is an effort to produce the sense of continuity in the face of the temporariness of things"³⁷ – the temporariness, precariousness and volatility is what the pandemic has starkly revealed. As such, locality includes the "spatial arrangements" of human habitation, movement and mobility³⁸. The experiences of underprivileged and marginalized groups during the pandemic (in the global South, but also in well-off societies among migrant workers, the poor, the homeless, the refugees, etc.) speak volumes about social realities where (to paraphrase Appadurai)

huge amount of social energy and personal creativity is devoted to producing, if not the illusion, then the sense of [...] stability, continuity, or something like permanence in the face of the known temporariness or volatility of almost all the arrangements of social life³⁹.

The extent to which the pandemic has brought to a halt social stability and continuity of social arrangement for populations globally (though with highly differential effects) must thus be supplemented with these accounts of under-privilege and of the ways in which marginalization has played out in ordinary and quotidian scenarios of life during the pandemic. Adopting Appadurai's perspective, we could perhaps speculate that what the pandemic has illuminated and brought into the sphere of visibility is the labor, energy, inventiveness, initiative and creativity that marginalized people have always already invested to produce 'locality', or the 'illusion of permanence' – the ostensible stability of communal forms, social arrangements, and relations of care⁴⁰. At the level of embodiment, what it brought into light is, for instance, that for marginalized populations the conditions where "physical co-habitation has become enormously strained, the potential of the body to be a trope for community, for solidarity, trust, integrity, and integration," can take "just the reverse form: bodies become a site for the location of fear, images of pollution, contamination, filth, and danger"⁴¹. These bodies "suffer from a surplus of visibility" and from their inability to implement and practice domesticity in accordance with the sanctioned and normalized public health directives. The situation of migrant workers in Singapore or Dubai, and elsewhere, or the precariously employed workers in Germany's factories, provide acute demonstration of the veracity of that observation.

ACKNOWLEDGEMENTS

I thank the artists Anna Dimitriou (www.annadimitriu.co.uk) and Flo Kasearu (www.flo-kasearu.eu) for granting me permissions to reproduce images of their respective artworks and installations.

³⁶ A. Appadurai, "Illusion of Permanence: Interview with Arjun Appadurai", *Perspecta* 34 (2003), p. 44-52.

³⁷ *Ibidem*, p.47.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ Paraphrased: *Ibidem*, p. 50.

BIBLIOGRAPHY:

- Appadurai Arjun. 2003. "Illusion of Permanence: Interview with Arjun Appadurai". *Perspecta* 34: 44-52.
- Badiou Alain, Fabien Tarby. 2013. *Philosophy and the Event*. London: Wiley.
- Battin Margaret, Francis Leslie, Jacobson Jay, Smith Charles. 2020. "The Ethics of Defeating COVID-19". *UOPblog* 30.04. Online: <https://blog.oup.com/2020/04/the-ethics-of-defeating-covid-19>. Accessed on: 29.11.2021.
- Brando Nicolás, Pitasse Frago Katarina. 2021. Assessing the Impact of School Closures on Children Through a Vulnerable Lens, 43-54. In: Niker Fay, Bhattacharaya Aveek, eds. *Political Philosophy in a Pandemic: Routes to a More Just Future*. New York: Bloomsbury.
- Brixi Hana, Fu Haishan, Uribe Juan Pablo. 2022. "Global Crisis of Violence against Women and Girls: Tackling it with New, Better Data Use". *World Bank Blogs* 05.01. Online: <https://blogs.worldbank.org/opendata/global-crisis-violence-against-women-and-girls-tackling-it-new-better-data-use>. Accessed on: 26.11.2021.
- Erickson Kai. 1995. *A New Species of Trouble: The Human Experience of Modern Disaster*. New York: Norton.
- Flanagan Richard. 2021. "Australia Day is an Annual Reminder of the Theft of a Nation. As It Is, It Can Never Unite Us". *The Guardian* 25.01. Online: <https://www.theguardian.com/australia-news/2021/jan/25/australia-day-is-an-annual-reminder-of-the-theft-of-a-nation-as-it-is-it-can-never-unite-us>. Accessed on: 26.11.2021.
- Gherovici Patricia. 2021. "A Polemic on the Pandemic: Death Does not Make us Equal". *European Journal of Psychoanalysis*. Online: <https://www.journal-psychoanalysis.eu/a-polemic-on-the-pandemic-death-does-not-makes-us-equal/>. Accessed on: 6.09.2021.
- Honig Bonnie. 1994. "Difference, Dilemmas, and the Politics of Home". *Social Research: An International Inquiry* 61: 563-598
- Iovino Serenella. 2020. "Hyperobject COVID-19". *Cambridge Reflections: Covid-19*. Online: <http://www.cambridgeblog.org/2020/05/hyperobject-covid-19/>. Accessed on 01.03.2022.
- Khateeb Lama. 2022. "Tackling a 'Shadow Pandemic' of Gender-based Violence". *Open Society Foundation* 21.01. Online: <https://www.opensocietyfoundations.org/voices/tackling-a-shadow-pandemic-of-gender-based-violence>. Accessed on: 09.05.2022.
- Kristeva Julia. 2021. Humanity is Rediscovering Existential Solitude, the Meaning of Limits, and Mortality, 101-104. In: Castrillón Fernando, Marchevsky Thomas, eds. *Coronavirus, Psychoanalysis, and Philosophy. Conversations on Pandemics, Politics, and Society*. London: Routledge.
- Jenkins David, Katy Wells, Kimberley Brownlee. 2021. Adequate Housing in a Pandemic. In: Niker Fay, Bhattacharaya Aveek, eds. *Political Philosophy in a Pandemic: Routes to a More Just Future*. New York: Bloomsbury.
- Libal Katherine, Kashwan Prakash. 2020. "Solidarity in Times of Crisis." *Journal of Human Rights* 19 (5): 537-546.
- Nanda Serena. 2021. Inequalities and COVID-19, 109-123. In: Ryan Michael J. ed. *COVID-19. Volume I: Global Pandemic, Societal Responses, Ideological Solutions*.

- London: Routledge.
- Rose Jacqueline. 2020a. "Living Death." *Gagosian Quarterly* (Winter). Online: <https://gagosian.com/quarterly/2020/12/04/essay-living-death-jacqueline-rose/>. Accessed on: 08.09.2021.
- Rose Jacqueline. 2020b. "Pointing the Finger." *The London Review of Books* 42 (9). Online: <https://www.lrb.co.uk/the-paper/v42/n09/jacqueline-rose/pointing-the-finger>. Accessed on: 06.09.2021.
- Rose Jacqueline. 2021. *On Violence and On Violence Against Women*. London: Faber & Faber Smith Stacy L., Sanford Adam G., Blum Dinur. 2021. *Spotlighting Hidden Inequalities: Post-Secondary Education in a Pandemic*, 124-138. In: Ryan Michael J. ed. *COVID-19. Volume I: Global Pandemic, Societal Responses, Ideological Solutions*. London: Routledge.
- Spitale Giovanni. 2020. "COVID-19 and the Ethics of Quarantine: A Lesson from the Eyam Plague". *Medicine, Health Care and Philosophy* 23: 603-609.
- UN Women. 2020a. *Covid-19 and Violence Against Women and Girls: Addressing the Shadow Pandemic*. Online: <https://www.unwomen.org/sites/default/files/Headquarters/Attachments/Sections/Library/Publications/2020/Policy-brief-COVID-19-and-violence-against-women-and-girls-en.pdf>. Accessed on: 16.11.2021.
- UN Women. 2020b. *From Insight to Action: Gender Equality in the Wake of Covid-19*. Online: <https://www.unwomen.org/sites/default/files/Headquarters/Attachments/Sections/Library/Publications/2020/Gender-equality-in-the-wake-of-COVID-19-en.pdf>. Accessed on: 16.11.2021.
- UN Women. 2021a. *Impact of Covid-19 on Violence Against Women and Girls and Service Provision: UN Women Rapid Assessment and Findings*. Online: <https://www.unwomen.org/sites/default/files/Headquarters/Attachments/Sections/Library/Publications/2020/Impact-of-COVID-19-on-violence-against-women-and-girls-and-service-provision-en.pdf>. Accessed on: 16.11.2021.
- UN Women. 2021b. *Measuring the Shadow Pandemic: Violence against Women during Covid-19*. Online: <https://data.unwomen.org/sites/default/files/documents/Publications/Measuring-shadow-pandemic.pdf>. Accessed on: 09.05.2022.
- Vatter Miguel. 2021. *One Health and One Home. On the Biopolitics of Covid-19*, 79-82. In: Castrillón Fernando, Marchevsky Thomas, eds. *Coronavirus, Psychoanalysis, and Philosophy. Conversations on Pandemics, Politics, and Society*. London: Routledge.
- Webster Jamieson, Gingeras Alison M. 2020. "The Real Real". *Artforum*. Online: <https://www.artforum.com/slant/jamieson-webster-and-alison-m-gingeras-discuss-psychoanalysis-during-the-pandemic-82992>. Accessed on: 06.09.2021.
- Weir Allison. 2008. "Home and Identity: In Memory of Iris Marion Young", *Hypatia* 23(3): 4-21.
- World Health Organization Regional Office for Europe. 2021. *Responding to Violence Against Women and Children during Covid-19. Impact on Service Provision, Strategies and Actions in the WHO European Region*. Online: <https://apps.who.int/iris/bitstream/handle/10665/349504/9789289056403-eng.pdf>. Accessed on: 09.05.2022.
- Young Iris Marion. 1997. *Intersecting Voices. Dilemmas of Gender, Political Philosophy and Policy*. Princeton: Princeton University Press.
- Žižek Slavoj 2020. *Pandemic! COVID-19 Shakes the World*. London: Polity.

SUMMARY:

This article explores the philosophical and psychoanalytic trajectories of conceptualizing the Covid-19 pandemic as ‘collective trauma’, and considers what would be the risks, but also productive possibilities, of such a theoretical move. The context of this inquiry is the so-called ‘shadow pandemic’ – the drastic increase in domestic violence globally, which accompanied introduction of lockdowns as a measure of containing the impact of Covid-19 on public health infrastructures. For the women who were victims of violence during the lockdowns, the discourse of ‘sheltering’, ‘isolation’ and ‘staying home’ has carried antithetical meanings to the officially sanctioned ones – those were meanings of threat, danger, harm, and death. Drawing on the work of two feminist psychoanalytic thinkers, Julia Kristeva and Jacqueline Rose, and on installations by bio-artists Anna Dumitriu and Flo Kasearu, I argue against notions of the pandemic as an external traumatic event that disrupted societies and communities worldwide. Rather, the ‘shadow pandemic’ suggest that there is a more complex, even intimate, relation between the pandemic, violence, and gendered productions of sociality.

KEYWORDS:

Covid-19 pandemic, ‘shadow pandemic’, violence against women, collective trauma, psychoanalysis

KOBIECE NARRACJE KRYZYSU.

DOŚWIADCZENIE ŻAŁOBY W „SORGE” ALEKSANDRY ZIELIŃSKIEJ

Joanna Szewczyk

Uniwersytet Jagielloński

ORCID: 0000-0002-3486-9455

Sorge (2019) to kolejna powieść Aleksandry Zielińskiej, którą określić można jako narrację kobiecego kryzysu¹. W swoich poprzednich książkach *Przypadek Alicji* (2014) oraz *Bura i szal* (2016) autorka konsekwentnie podejmowała próbę sondowania kobiecej traumy i szaleństwa², kreując bohaterki zmagające się z tajemniczą chorobą psychiczną, wpłątane w destrukcyjne relacje rodzinne. *Sorge* stanowi dopełnienie tego swoistego tryptyku, skupiając się na reprezentacji kobiecej żałoby oraz jej kulturowych uwikłań.

W swoim szkicu proponuję podwójne odczytanie *Sorge*. Po pierwsze, jako narracji bliskiej patografii, zogniskowanej wokół kobiecych podmiotów defektywnych, doświadczających dotkliwej straty i żałoby, mierzących się z indywidualną i zbiorową traumą, przenikającą przestrzeń tytułowego, prowincjonalnego miasteczka. Trop drugi wiąże się natomiast z (post) pandemiczną interpretacją ostatniej powieści Zielińskiej. Kobiecte podmioty naznaczone traumatycznym zranieniem, sytuują się w przestrzeni będącej swoistą heterotopią kryzysu, zaś figurę rozprzestrzeniającej się żałoby stanowi w *Sorge* epidemia, nakazująca separację jednostki uznanej za jej roznosicielkę. Taki tryb czytania powieści Aleksandry Zielińskiej uruchamia epidemiczna wykładnia wplecionej w jej narrację legendy o Szczurołapie z Hameln.

¹ D. Nowacki, „Aleksandra Zielińska i «Sorge» czyli rozpacz, depresja, żałoba”, *Gazeta Wyborcza* (11 lipca 2019), <https://wyborcza.pl/7,75517,24982933,rozpacz-depresja-zaloba-aleksandra-zielinska-z-niezwyklym.html?disableRedirects=true> [dostęp: 01.12.2021].

² J. Szewczyk, „Afekt – defekt – szal. Narracje o kobiecym szaleństwie w prozie Aleksandry Zielińskiej”, *Ruch Literacki*, 359, z. 2 (2020), s. 167.

TROSKA I TRZASK

Losy bohaterek powieści pozostają nierozzerwalnie splecione ze sobą oraz z przestrzenią miasteczka Boża Wola, nazywanego przez swoich mieszkańców niemieckojęzycznym mianem 'sorge', gdyż „Sorge oznacza albo zmartwienie, albo troskę, a ludzie w Bożej Woli zarówno są troskliwi, jak i martwią się na zapas”³. Podwójność wpisana w nazwę miasta, przywodzącą na myśl Boskie wyroki, jak również zmartwienie i niepokój, wydaje się odsyłać do dwóch przełomowych wydarzeń w jego historii. Pierwszym z nich jest trwale obecny w pamięci mieszkańców brutalny mord dokonany przez okupanta na ziemiańskiej rodzinie Czyżewskich w czasie drugiej wojny światowej. Materialnym znakiem tej traumy jest zrujnowany dworek należący niegdyś do ofiar, usytuowany w samym sercu miasta i przypominający niezagojoną ranę w organizmie Sorge. Figurę drugiego wydarzenia – tragicznego wypadku samochodowego, w którym zginęło dwanaścioro miejscowych dzieci – stanowi w tekście „trzask”, będący zarazem wyraźną czasową cezurą w życiu bohaterek powieści – dziewczyny, Tuli i Adeli. Narracja *Sorge* prowadzona z trzech różnych, nakładających się na siebie kobiecych perspektyw, opiera się na oddaniu głosu bohaterkom, uchwyceniu ich wzajemnych relacji i zmagania z szeroko pojmowaną stratą.

Zielińska konsekwentnie buduje poetykę żałoby wymykającej się ugruntowanym wzorcem, odwołując się do zaburzonego przeżywania straty, określanego mianem żałoby patologicznej czy też nierozwiązanej⁴. Narrację *Sorge* można uznać za polemiczną względem opisanego przez Zygmunta Freuda wzorca zdrowego przeżywania żałoby, zakładającego jej pomyślnie zakończenie wraz z podjęciem wysiłku „przepracowania straty”⁵. Tony Walter zwrócił uwagę, że klasyczne prace poświęcone żałobie czytane są według klucza zakładającego, że jej celem jest rekonstrukcja autonomicznej jednostki zdolnej do emocjonalnego odseparowania się od osoby zmarłej⁶. W przypadku bohaterek *Sorge* nie sposób mówić o dokonywaniu się pracy żałoby. Sytuację każdej z nich można przyrównać do liminalnego stanu „już nie – jeszcze nie”, w którym zawieszeniu ulega ich jednostkowa i społeczna tożsamość. Postaci wykreowane przez Zielińską kontestują akceptowalne kulturowo-społeczne modele przeżywania żałoby i jej współczesną „niestosowność”, będącą zdaniem Philippe’a Arièsa pochodną przemian cywilizacyjnych i kulturowych, a także postępującej medykalizacji społeczeństwa, odrzucającego emocjonalne przeżywanie straty. Zdaniem badacza „osoba uparcie pozostająca przy swojej żałobie jest bezlitośnie wykluczona ze społeczeństwa i traktowana jak ktoś, kto postradał zmysły”⁷. Żałoba zaczyna zatem funkcjonować jako choroba, a przeżywająca ją osoba poddana zostaje społecznej kwarantannie.

Odzwierciedleniem stanu bohaterek *Sorge* jest także sama atmosfera sennego, prowincjonalnego miasteczka, które pod naskórkim apatii i bezruchu skrywa traumatyczne doświadczenie wraz z towarzyszącymi mu afektami. Kreując przestrzeń Sorge, Zielińska wy-

³ A. Zielińska, *Sorge* (Warszawa: W.A.B., 2019), s. 6.

⁴ U. Bielecka, „Mity na temat zdrowej i patologicznej żałoby”, *Psychiatria i Psychologia Kliniczna*, 1, nr 12 (2012) s. 63.

⁵ Z. Freud, „Żałoba i melancholia”, w: *Depresja. Ujęcie psychoanalityczne*, red. K. Walewska, J. Pawlik (Warszawa: PWN, 1992), s. 148.

⁶ T. Walter, „Nowy model żałoby: strata i biografia”, w: *Społeczne i kulturowe reprezentacje śmierci. Antologia tekstów*, red. A. E. Kubiak, M. Zawila (Kraków: NOMOS, 2015), s. 210.

⁷ P. Ariès, „Śmierć odwrócona”, w: *Antropologia śmierci. Myśl francuska*, wyb. i przeł. J. Cichowicz i J.M. Godzimirski (Warszawa: PWN, 1993), s. 252.

korzysta konwencję mrocznej baśni, bliskiej legendzie o Szczurołapie z Hameln. Sorge to miasto położone na siedmiu wzgórzach, które „rośnie na gruzach i trupach”⁸ i posiada także swoją opowieść o zbrodni – na rodzinie Czyżewskich – stopniowo przeistaczającą się w legendę. Jednocześnie jest ono wielokrotnie przyrównywane do żywego organizmu, który niechętnie przyjmuje obcych i trwale przywiązuje do siebie swych mieszkańców. Trauma z czasów drugiej wojny światowej zapisuje się na ciele miasta pod postacią zrujnowanego dworku. Właśnie to miejsce posiada szczególne znaczenie dla trzech bohaterek powieści, będąc dla nich schronieniem i przestrzenią przeżywania własnej żałoby. Dworek Czyżewskich można uznać za formę Foucaultowskiej heterotopii kryzysu⁹. Sorge jest miastem „potrzaskanych”, doświadczających żałoby kobiet, w którym mężczyźni pozostają niemal niewidoczni. Ich symbolicznymi reprezentantkami są trzy powieściowe protagonistki: bezimienna dziewczyna, która jako jedyna przeżyła „trzask” i dlatego mierzy się z poczuciem winy za śmierć dwanaściorga dzieci oraz własnej martwo urodzonej siostry bliźniaczki; Tula, jedna z dwunastu żałobnych matek, pogrążona w głębokiej zapaści po śmierci córki oraz Adela, legenda Sorge i podpora lokalnej społeczności, doświadczająca żałoby po stracie męża i kochanka, nienarodzonych dzieci oraz jedynej córki, która odeszła wkrótce po narodzinach dziewczyny i jej martwej siostry. Dla nich wszystkich Sorge jest miejscem przeklętym i zarazem jedyną możliwą przestrzenią życia.

PŁEĆ ŻAŁOBY

Każda z wykreowanych przez Aleksandrę Zielińską kobiet mierzy się z matrylinearną stratą matki, siostry (dziewczyna) lub córki (Tula, Adela). Zdaniem Adrienne Rich utrata córki przez matkę i matki przez córkę stanowi podstawową, archetypową kobiecą tragedię. Jak zauważa autorka *Zrodzonych z kobiety*, rozpoznanie szczególnej relacji między matką i córką wyrażone zostało niegdyś w religijnym misterium Eleusis, poświęconym Demeter i Korze, najbardziej zakazanym rytuale dostępnym jedynie dla wtajemniczonych¹⁰. Luce Irigaray pisze o symbiotycznej więzi tych dwóch kobiet, określając ją formą bycia „ciało w ciało z matką”¹¹. W eseju *I jedna nie ruszy bez drugiej* francuska myślicielka odnosi się do ich wzajemnej utraty, relacji pozbawionej swojej historii i wzorca w kulturze patriarchalnej:

Z twoim mlekiem moja matko dałaś mi lód. I jeśli odchodzę, ty tracisz obraz życia, twojego życia. A jeśli zostaję, czyż nie jestem depozytem twojej śmierci? Jednej i drugiej brakuje swego przedstawienia. Jej twarzy, ruchom całego ciała czegoś brakuje. I jedna nosi żałobę po drugiej. [...] I jedna nie ruszy bez drugiej. Ale tylko razem się poruszamy. Gdy jedna przychodzi na świat, druga zapada się pod ziemię. Kiedy jedna niesie życie, druga umiera. Ale oczekiwałabym od ciebie tego, abys, pozwalając mi się narodzić, także żyła dalej¹².

Według Héléne Cixous relacja matki i córki – „pierwsza utrata” – w sposób szczególny

⁸ Zielińska, *op. cit.*, s. 212.

⁹ M. Foucault, „Inne przestrzenie”, *Teksty Drugie*, nr 6 (2005), s. 121.

¹⁰ A. Rich, *Zrodzone z kobiety. Macierzyństwo jako doświadczenie i instytucja*, przeł. J. Mizielińska (Warszawa: „Sic!”, 2000), s. 326.

¹¹ L. Irigaray, *Ciało w ciało z matką*, przeł. A. Araszkiewicz (Kraków: „eFKa”, 2000).

¹² Eadem, „I jedna nie ruszy bez drugiej”, *Teksty Drugie*, nr 6 (2000), s. 112-113.

wiąże się z „pracą żałoby”, rozumianej jako proces odrywania się podmiotu od utraconego obiektu przywiązania. Autorka Śmiechu Meduzy wskazuje na różnice kobiecej i męskiej żałoby, przebiegających wedle odmiennych ekonomii odpowiednio – akumulacyjnej i rozpraszającej¹³. W tej perspektywie żałoba męska byłaby przede wszystkim „żałowaniem siebie”, podszytym lękiem przed utratą części własnego „ja”. Wbrew teorii Freuda, męski podmiot dążyłby do spieszego wycofania libidalnej energii z utraconego obiektu w imię podtrzymania spójnej podmiotowości i konsolidacji własnych granic¹⁴. Zgodnie z psychoanalityczną wykładnią Cixous, kobieca żałoba ma charakter rozproszony. W odróżnieniu od mężczyzny kobieta nie odżałowuje: „Kiedy się odżałowało, po roku koniec – już się nie cierpi. Kobieta nie żałuje! Z gruntu odśłania wyzwanie, jakie zawiera się w utracie, w tym, że żyje dalej: żyje nią, daje jej życie, zdolna do utraty, której się nie zaoszczędza. Nie oszczędza straty: traci, nie oszczędzając straty”¹⁵.

Tekstowym ekwiwalentem kobiecego, ekspansywnego sposobu przeżywania żałoby rozproszonej byłoby ciało o przepuszczalnych granicach – wylewające, ociekające, wymiotujące, przeciwstawione męskiemu, absorbującemu „ja”. Interpretująca myśl Cixous Krystyna Kłosińska zauważa, że kobiece „życie utratą” byłoby zarazem „dawaniem utracie życia”, zgodnie z paradoksalną ekonomią daru¹⁶.

W jaki sposób tak rozumiana kobieca żałoba zostaje wpisana w narrację *Sorge*? W prologu powieści, w którym zabierają głos trzy kobiety, jako pierwsza mówi dziewczyna, której imię nie pada w tekście ani razu. Jak wyznaje bohaterka: „Nie lubię swojego imienia, bo nie sądzę, żeby do końca było moje. Wiem, że rodzice mieli wybrane dwa i zdecydowali się na jedno, zwycięskie. Drugie wyryli na grobie. [...] Poczęłam się jako jedna z dwóch, urodziłam już sama”¹⁷. Nieobecne imię dziewczyny stanowi figurę żałoby po jej martwo urodzonej siostrze. Dopełnieniem „zwycięskiego” imienia na życie jest imię na śmierć zapisane w nagrobnej inskrypcji. Brak imienia dziewczyny stanowi odzwierciedlenie jej niedookreślonej, pękniętej tożsamości. Na biografii bohaterki cieniem kładzie się pierwotna trauma narodzin, przepelniająca ją poczucie winy z powodu przekonania o odebraniu szans życiowych siostrze. Bohaterka jako kobiecy podmiot doświadczający żałoby nie odrzuca obiektu straty – przeciwnie, „mroczna bliźniaczka” cały czas jej towarzyszy. W tym cieniu przebiega egzystencja dziewczyny, która usiłując żyć podwójnie, za siebie i za siostrę, w rzeczywistości nie żyje.

Enigmatyczna figura „mrocznej bliźniaczki” obecna jest w polskiej literaturze przede wszystkim za sprawą twórczości Joanny Bator¹⁸. Jej genealogii można upatrywać w niemieckich wierzeniach dotyczących sobowtóra (niem. *doppelgänger*), traktowanego jako zapowiedź nieszczęścia lub śmierci¹⁹. Sobowtór stanowi także jedną z kluczowych figur w psychoanalizie – jako projekcja pragnień bohatera lub ekspresja negatywnych stron jego osobowości. Jego żeńska forma przyswojona została przez feministyczną krytykę literacką, za sprawą pracy *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* (1979) Sandry M. Gilbert i Susan Gubar. Badaczki skupiły się na powtarzalności metafor

¹³ K. Kłosińska, *Miniatury. Czytanie i pisanie „kobiece”* (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2006), s. 19.

¹⁴ *Ibidem*, s. 20.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Zielińska, *op. cit.*, s. 5.

¹⁸ Por. J. Bator, *Piaskowa Góra* (Warszawa: W.A.B, 2009), *Wyspa Łza* (Kraków: Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, 2015), *Rok królika* (Kraków: Wydawnictwo Znak, 2016).

¹⁹ W. Kopański, *Słownik mitów i tradycji kultury, t.3* (Warszawa: Oficyna Wydawnicza Rytm, 2017), s. 206.

i tematów zasiedlających wyobraźnię dziewiętnastowiecznych angielskich i amerykańskich kobiet-twórczyń. Krystyna Kłosińska pisze, że „obie autorki znajdują u swoich pisarek obsesyjną skłonność do prezentacji kobiecych postaci w rozdźwięku, w rozłupaniu na sobowtóra, dublera bądź dublerkę”²⁰. Sobowtór jako „społeczny surogat potulnej jaźni” stanowił rewers bohaterki, akceptującej oczekiwania społeczne i w tym kontekście przybierał postać wariatki, czarownicy lub demona²¹. Według Gilbert i Gubar, zarówno dziewiętnastowieczne autorki, jak i ich bohaterki, obdarzone drugim, mrocznym obliczem, nie potrafią zdefiniować swojego „ja”, nieustannie poszukując własnej tożsamości, usiłując uwolnić swą kreatywność, wściełość i bunt wobec zastanej rzeczywistości.

Bezimienna bohaterka *Sorge* jest rozdartym, kobiecym podmiotem defektywnym, odczuwającym nieustannie współobecność demonicznej siostry, doświadczanej w sposób psychiczno-somatyczny. Dla cierpiącej na anoreksję dziewczyny gest odrzucenia pokarmu stanowi swoistą ekspiację za odebranie siostrze możliwości przeżycia, może być jednak także odczytywany w kontekście „niestrawionego” doświadczenia traumatycznego²²:

Dziewczyna zanurza łyżkę i je w turach, po dwie, jedna dla siebie, jedna dla siostry. Przynajmniej tak w myślach dzieli kalorie, w brzuchu matki liczyć kalorii nie umiała, ciągnęła składniki odżywcze z krwi pepowinowej egoistycznie i zaborczo. Dla siostry brakło, teraz trzeba nadrabiać. Kasza w ustach rośnie, wciska się między zęby, kawałki papierówki pękają pod trzonowcami, puszczają sok, mieszają się ze śliną, zaczynają nadtrawiać, składniki mieszają się w papkę, w końcu język kieruje je w gardło, przetyk skurczami do żołądka. Dziewczyna nie lubi aktu jedzenia, jego fizjologii i obrzydliwości²³.

„Rozpraszenie” straty dziewczyny dokonuje się poprzez naruszenie granic ciała przez abiekt – wymiot. Jednocześnie ciało nieustannie odczuwa (nie)obecność utraconej siostry bliźniaczki („czuje siostrę, jakby ta usiadła jej na plecach i huśtała się znudzona, aż trzeszcza żebra pod ciężarem, bo może i w łóżysku było to niecałe trzy kilogramy, ale teraz to dwadzieścia razy więcej”²⁴). W narracji *Sorge* odczuwana przez bohaterkę obecność mrocznej siostry jest znakiem podwójnego rozproszenia/rozpanoszenia żałoby. Tuż przed wypadkiem, w którym giną dzieci, dziewczyna – opiekunka szkolnej wycieczki – wymusza na kierowcy zatrzymanie się w niedozwolonym miejscu, co doprowadza do katastrofy. Warto zwrócić uwagę, że bezpośrednią przyczyną zastopowania autobusu jest jej ciało – wymiotujące i „cieknące”:

To ja zatrzymałam busa, chociaż kierowca nie chciał się zgodzić. Że nie wolno. Prawie płakałam. Zaczęło mi się odbijać. Wiesz jak. Nieprzyjemnie. Taka fala szła przez gardło. Wiedziałam, że jak tylko otworzę usta, to już pójdzie, nie zatrzymam wymiotów. Nie odezwałam się. Szarpałam drzwi. No to stanął. Szybko wszystko poszło. Ja w krzaki. Ledwie zaczęło ze mnie wypływać, a tam trzasnął tir²⁵.

Figura dźwiganej na plecach zmarłej siostry przywodzi na myśl opowiadanie *Historia biednej ciotki* Harukiego Murakamiego, gdzie występuje jako metafora procesu pisania, który ma swój początek w prześladowających początkującego autora słowach „biedna ciotka”. Z frazy

²⁰ K. Kłosińska, *Feministyczna krytyka literacka* (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2010), s. 174.

²¹ *Ibidem*.

²² K. Bojarska, „Trauma w kulturze”, w: *Encyklopedia gender. Płeć w kulturze*, red. M. Rudaś-Grodzka et al. (Warszawa: Wydawnictwo Czarna Owca, 2014), s. 550.

²³ Zielińska, *op. cit.*, s. 36-37.

²⁴ *Ibidem*, s. 225.

²⁵ *Ibidem*, s. 235-236.

tej pewnego dnia materializuje się niechciana, wywołująca zażenowanie krewna, wzbudzająca odrazę i wstręt. Postać „biednej, starej ciotki” nieustannie towarzyszy bohaterowi, który nosi ją na plecach, doświadczając z tego powodu postępującej alienacji. Ucieleśniona ze słów postać zaświadcza o sprawczej mocy literatury²⁶, ale jednocześnie jest nośnikiem afektu wstydu – upokorzenia²⁷, niechcianym brzemieniem winy. W powieści Zielińskiej noszona na plecach siostra sprawia, że dziewczyna dźwiga odpowiedzialność nie tylko za jej śmierć, lecz także za śmierć dwanaściorga innych dzieci, nosząc zarazem piętno podwójnie ocalonej, świętej i przeklętej, tej, której śmierć nie dotyka. Błakająca się po *Sorge*, namacalnie odrzucona i zarazem wrośnięta w tkankę miasta bohaterka jako świadkini i mimowolna sprawczyni katastrofy, nieustannie mierzy się z żalobą oplakujących swe dzieci matek:

Dziewczyna zamyka oczy i więcej na matki patrzeć już nie chce, dosyć ma tych twarzy wcześniej pokrzywionych od smutku, a teraz tak boleśnie pozbawionych wyrazu, twarzy, które niezmiennie śledzą ją na każdym kroku, wiszą przyklejone do ścian budynków w *Sorge*, wyglądają zza słupów, całe miasteczko patrzy na nią z wyrzutem i pytaniem, a czemu ty, czemu ty, a nie kierowca, druga opiekunka, w końcu dwanaścioro, no czemu, odpowiadaj, ale dziewczyna nie zna odpowiedzi²⁸.

W narracji *Sorge* wielokrotnie ujawnia się afektywny potencjał „trzasku”. Analizując związek kategorii podmiotu defektywnego i afektu, Iwona Boruszkowska zauważa, że afekt, będąc krótkotrwałym zdarzeniem o dużej sile oddziaływania, może doprowadzić do zmian w ludzkiej psychice, które mogą zostać potraktowane jako szaleństwo czy choroba psychiczna. Zdaniem badaczki wspólnymi miejscami afektu i defektu są irracjonalne źródło, związek somy i psyche, zakwestionowanie zdroworozsądkowego porządku oraz emocjonalność²⁹. W powieści Zielińskiej odgłos przejeżdżających tirów uruchamia afektywność trzasku, konfrontując dziewczynę z podwójnym, traumatycznym zranieniem:

Koła, koła, naczepy, przyczepy, silniki, ładunki, trzask jest coraz mocniejszy, wszystko razy dwa, dziewczyna dotyka więc skroni i czuje rezonans kości na szwie, w łączeniu. Nagle zatyka jej uszy, tak jak w basenie [...]. Dziewczyna nie słyszy dźwięków zewnętrznych, słyszy to, co w środku, a w środku coś się przelewa, ma wrażenie, że pływa w akwarium, znowu balon płodowy, pełen zielonych i śmierdzących wód³⁰.

Jak piszą Bessel A. van der Kolk i Onno van der Hart: „jedną z charakterystycznych cech zespołu stresu pourazowego jest nawracające doświadczenie przeżywania pewnych komponentów traumy, które ujawniają się w koszmarach, epizodach retrospekcyjnych (*flashbacks*) czy w postaci reakcji fizjologicznych”³¹, co znajduje odzwierciedlenie w postaci dziewczyny, konfrontującej się pod wpływem zewnętrznych bodźców z nieprzepracowaną traumą. Oprócz żaloby po siostrze bohaterka doświadcza straty matki, która wkrótce po narodzinach martwej córki opuściła rodzinę i *Sorge*. Pozbawiona imienia dziewczyna jest podmiotem defektyw-

²⁶ J. Bator, *Rekin z parku Yoyogi* (Warszawa: W.A.B., 2014), s. 18-22.

²⁷ S. Tomkins, „Wstyd-upokorzenie a pogarda-wstręt: natura reakcji”, *Teksty Drugie*, nr 4 (2016), s. 163-173.

²⁸ Zielińska, *op. cit.*, s. 220.

²⁹ I. Boruszkowska, *Defekty. Literackie auto/pato/grafie. Szkice* (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2016), s. 14.

³⁰ Zielińska, *op. cit.*, s. 45.

³¹ B. A van der Kolk, O. van der Hart, „Natrętna przeszłość. Elastyczność pamięci i piętno traumy”, przeł. T. Bilczewski, A. Kowalcze-Pawlik, w: *Antologia studiów nad traumą*, red. T. Łysak (Kraków: TAIWPN Universitas, 2015), s. 164.

nym, zranionym, naznaczonym brakiem, przeżywającym konflikt tożsamościowy, mający swe źródło w fantazmatycznej relacji z matką i nieżyjącą bliźniaczką. Zarówno jedna, jak i druga stanowią dla niej lustro, przez pryzmat którego usiłuje dokonać samoidentyfikacji: „Dziewczyna skróciła sukienkę swojej matki, bo wołała nosić rzeczy krótkie, takie nad kolano, i chciała się od matki trochę odróżnić, ale w tym szklanym odbiciu w oknie sypialni wygląda prawie tak samo. Może lepiej się nie odróżniać, ale przy okazji i na siebie nie patrzeć”³².

W zachwianej strukturze rodzinnej dziewczyna symbolicznie zajmuje miejsce matki, przejmując niektóre należące do niej atrybuty płci, ale jednocześnie podejmuje wysiłek odróżnienia. Powracający w powieści gest konfrontacji z własnym odbiciem jest niezwykle znaczący, gdyż jak pisze Luce Irigaray: „Oglądasz się w lustrze. A twoja matka już się w nim znajduje. A wkrótce twoja córka matka. Pomiędzy dwiema, kim jesteś? Gdzie znaleźć – odnaleźć twoje miejsce? W jakiej ramie powinnaś się zmieścić? I jak pozwolić przebijać się przez to twojej twarzy, bez żadnej maski?”³³.

Wedle Irigaray związek córki z matką ma podstawowe znaczenie dla konstytuowania się kobiecej tożsamości i genealogii³⁴. Będąc lustrzanym odbiciem własnej matki, bohaterka odrzuca jednak scenariusz życiowy, jakim jest macierzyństwo. Symbolicznie rezygnuje z bycia twórczą na płaszczyźnie życia, definiując się poprzez rozmnażanie śmierci i żałoby. W *Sorge* doświadczenie menstruacji konfrontuje kobiecy podmiot z abiektalnymi wydzielinami, naruszającymi granice ciała, ale odsyła również do doświadczenia straty:

[Dziewczyna – J. Sz.] szuka łaźienki, zamyka się i rozbiera z tego, co dopiero założyła. Sukienka, wprawdzie nie mamina, ale podobna, nie ma stanika, bo gorąco, dziewczyna zrzuca majtki, a na majtkach widnieje czerwona plama jako dowód rzeczowy zbrodni, znów nie jest w ciąży, zatem niech cierpi [...]. Krew ciągnie się z dziewczyny cienkim czerwonym skrzepem, przykleja się do wewnętrznej strony uda. [...] Dziewczyna wchodzi do wanny, na stojąco podmywa kroczę, krew kieruje się wraz z wodą do odpływu. Myśli o matce, czy tak to wyglądało przy porodzie³⁵.

Odwiedzając zrujnowany dworek Czyżewskich, przerobiony po wojnie na ośrodek zdrowia – mieściła się w nim izba porodowa, gdzie na świat przyszła jej matka – dziewczyna powraca do własnych narodzin. W przestrzeni, w której trauma historyczna zespała się z traumą prywatną, osierocone ciało bohaterki poza systemem symbolicznym, na sposób przedwerbalny, matczyny, wyraża to, co niewyraźalne w oficjalnym dyskursie – tęsknotę i rozpacz po siostrzanym obiekcie straty:

Dziewczyna myśli o tym, jak sama dała się wypchnąć, pierwsza, zawsze pierwsza, potem wydostano siostrę, na końcu łożysko. Sporo czytała o takich złamanym porodach, możliwe, że siostrzana część pępownicy zaczęła gnić. Wszystko możliwe, ale pewne tylko, że to dziewczyna jako jedyna otworzyła usta i wydarła sobie krzykiem dziesięć w skali Apgar.

Dziewczyna też otwiera usta, łapie powietrze, przyciąga kolana do piersi, otacza ramionami i zaczyna kołysać się do przodu, do tyłu, w lewo, w prawo, ciałem

³² Zielińska, *op. cit.*, s. 33.

³³ Irigaray, „I jedna nie ruszy...”, *op. cit.*, s. 110.

³⁴ A. Araszkievicz, „Czarny ład Czarnego Kontynentu. Relacja matka - córka w ujęciu Luce Irigaray” w: *Ciało, płęć, literatura. Prace ofiarowane G. Ritzowi w 50 rocznicę urodzin*, red. M. Hornung, M. Jędrzejczak, T. Korsak (Warszawa: Wydawnictwo Wiedza Powszechna, 2001), s. 673.

³⁵ Zielińska, *op. cit.*, s. 166-167.

chciałaby napotkać inne ciało, tak jak było przez pierwsze miesiące po tym, jak z gamet kształtowała się morula, blastula, zarodek, ale jest tylko podłoga dworku³⁶.

W świecie przedstawionym powieści dziewczyna ucieleśnia abiekt – jest tą, która narusza społeczny ład, będąc pomiędzy, zaburza opozycję między wnętrzem i zewnątrz, wzbudza zażenowanie i lęk, a jednocześnie fascynację – odrzucana, niemożliwa do usunięcia, jest niezbywalną częścią Sorge.

*

Druga z bohaterek Aleksandry Zielińskiej, Tula, pełni w narracji funkcję reprezentantki „potrzaskanych” matek. Na skutek utraty córki Tula staje się pustym, wydrażonym podmiotem, uwikłanym w przesyconą apatią codzienność i niekończącą się żałobę. Śmierć Marianki przekreśla scenariusz życiowy bohaterki, skrojony idealnie na miarę prowincjonalnego miasteczka, którego elementami są zwycięstwa w wojewódzkich konkursach piękności, kochający mąż, zamożny dom oraz doskonale prosperująca cukiernia, nazwana Flamingiem na cześć ulubionego zwierzęcia dziewczynki. W *Sorge* flaming funkcjonuje jako metonimia prowincjonalnego kiczu, jednak jego miano, nawiązujące do barwy upierzenia, wywołuje także odmienny tok asocjacyjny. Flaming to ptak w kolorze ognia, co znajduje odzwierciedlenie w nazwie wywodzącej się od rdzenia ‘flama’, czyli ‘płomień’. Ptak o płonących skrzydłach jest dla Tuli symbolem straty. Przywodzi to na myśl zaproponowaną przez Aleksandra Brücknera hipotezę dotyczącą genealogii słowa ‘żałoba’. Według badacza ‘żał’ jako rdzeń czasownika ‘żałować’, od którego wywodzi się ‘żałoba’, może mieć związek z żarem, a co za tym idzie, z rytuałami pogrzebowymi i obrzędkiem palenia ciała zmarłego w kulturach słowiańskich (na co wskazywałaby oboczność l:r)³⁷. Doświadczenie „żarliwej” żałoby, całkowicie pochłania Tulę, spala ją od zewnątrz, separuje od zewnętrznych bodźców i relacji z innymi ludźmi. Dla bohaterki *Sorge* jej ciało – niegdyś piękne i pożądane, a przede wszystkim matczyne, staje się pustym znakiem, za pomocą którego zapisuje się żałoba. Sposobem jej przeżywania jest dla Tuli kaleczenie skóry, naruszanie granicy między ciałem a światem zewnętrznym:

Tula wsuwa rękę między nogi, nawija na palec skręcone włosy, czarne i twarde, omija wargi sromowe i gładzi podudzie. Wyczuwa zgrubienia skóry, już zagojone, ale zostaną i będą przypominać, że przeszłość wydarzyła się naprawdę, żadne tam imaginalne. Na lewej nodze ślad jest świeży, strup zasechł, ale w kontakcie z wodą zaczął pęcznieć i odrywać się od rany, Tula drapie go delikatnie, co sprawia jej przyjemność, choć zdecydowanie woli pozbywać się strupów na sucho. Lubi je skubać, drapać, zdzierać do krwi i pozwalać im narastać na nowo. W ten sposób może opóźnić nowe, świeże już otwarcia, a wiadomo, że miejsce kiedyś się skończy, trzeba będzie iść coraz niżej i niżej, aż strupy zaczną wystawać spod sukienki i wtedy się zaczniesz³⁸.

Ciało Tuli to ciało zdruzgotane żałobą, które zarasta i zapada się w sobie. Tylko doznanie fizycznego bólu przypomina bohaterce o jego istnieniu. W odróżnieniu od dziewczynki, organizm Tuli „pochłaniał każdą kalorię i obracał w paliwo do napędzania żałoby”³⁹, co

³⁶ *Ibidem*, s. 96.

³⁷ A. Brückner, *Słownik etymologiczny języka polskiego* (Kraków: Krakowska Spółka Wydawnicza, 1927), s. 661.

³⁸ Zielińska, *op. cit.*, s. 52.

³⁹ *Ibidem*, s. 50.

sprawia, że zmagająca się niegdyś z bulimią kobieta jest niejako trawiona przez swoją stratę. Sposób reprezentacji matki Marianki w *Sorge* wiąże się z ironicznym przenicowaniem teorii pięciu faz żałoby, gdyż „według psychologów [Tula – J. Sz.] bardzo szybko dobiła do czwartego etapu oplakiwania córki i w tym etapie zagnieżdżyła się i zadowoliła”⁴⁰. To przywołanie odsyła do koncepcji Elizabeth Kübler-Ross, która w oparciu o rozmowy z nieuleczalnie chorymi, zaproponowała pięciofazowy model żałoby, obejmujący kolejno: zaprzeczanie, gniew, „targowanie się”, depresję oraz akceptację⁴¹. Zdaniem autorki *Rozmów o śmierci i umieraniu* wyróżnione przez nią etapy występowały zarówno u osób dowiadujących się o własnej, nieuleczalnej chorobie, jak również u ich najbliższych. Wypracowany przez szwajcarską badaczkę aparat teoretyczny nęcił swoją przydatnością, bo umożliwił ujęcie żałoby w pewien schemat poznawczy i jako taki został szeroko rozpowszechniony. Obecnie jednak coraz częściej zwraca się uwagę na niebezpieczeństwa płynące z tej teorii, związane z ujednoczeniem procesu żałoby i przyjęciem, że doświadczenia przeżywających ją osób zostały wymodelowane w oparciu o tę samą matrycę. Krytycy koncepcji Elizabeth Kübler-Ross zwrócili uwagę, iż takie założenie może prowadzić do stygmatyzacji jednostek, których żałoba nie przebiega według ustalonej trajektorii, przez co zyskuje miano patologicznej⁴². Druga z bohaterek *Sorge* nie przekracza czwartego, depresyjnego etapu żałoby, a upływ czasu nie prowadzi do akceptacji straty. Uderzającą figurą depresyjnego stanu Tuli jest moment kąpiei, będący zarazem pierwszą, narracyjną ekspozycją bohaterki, która zanurza się w gęstej od kąpielowych dodatków wodzie, przypominającej breję, oblepiającą jej ciało. Depresja matki Marianki przywodzi na myśl bezwładne dryfowanie, „rozpuszczanie się”, podmiotową dezintegrację. Innym ekwiwalentem stanu Tuli jest brudna, zakurzona szyba cukierni Flaming, zdewastowanej przez nią w dniu pogrzebu dziecka. Ta transgresyjna ekspresja żałoby jest nienormatywna i nieakceptowana społecznie, gdyż kulturowa norma pozwala przeżywającej żałobę jednostce na manifestowanie odpowiednich ilości żalu i smutku, nie dopuszcza jednak do ekspresji takich uczuć, jak agresja⁴³. W przestrzeni *Sorge* Tula to postać zapamiętała w swoim lamencie po stracie. Rozpoznając siebie jedynie w charakterze matki zmarłej córki, jest znieruchomiła w swoim „potrzaskanym” macierzyństwie. Jako taka staje się figurą Demeter, bogini karmicielki, całkowicie pochłoniętej przez swoją żałobę⁴⁴. O naznaczeniu relacji matki i córki przez żałobę i utratę tak pisała w swym klasycznym studium Luce Irigaray:

Schodzisz i schodzisz, sama, podziemię. W podziemię, dokąd jak się wydaje, idziemy. Jedna, druga. [...] Twe kroki, twe rysy wyżłobione decyzją podporządkowaną samotności. Powracasz do tej jaskini, do której straciłaś wejście. Do tej piwnicy, do której zapomniałaś drogi. Do tej dziury w pamięci, gdzie została pogrzebana cisza mojego narodzenia z ciebie⁴⁵.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ K. Leoniuk, K. Sobczak, „Krytyczna analiza modelu postaw wobec śmierci i umierania Elisabeth Kübler-Ross”, w: *Człowiek, medycyna, wartości*, red. E. Starzyńska-Kościszko, A. Kucner (Olsztyn: Instytut Filozofii UWM w Olsztynie, 2014), s. 288-289.

⁴² *Ibidem*, s. 293.

⁴³ A. Ostrowska, *Śmierć w doświadczeniu jednostki i społeczeństwa* (Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Filozofii i Socjologii PAN, 1997), s. 219.

⁴⁴ Na ten trop wskazuje powtarzane w powieści skojarzenie kobiety z nasionami i ziarnem. Kiedy Tula połyka pestkę jabłka, stwierdza, że jest to jedyne ziarno, które może jeszcze w sobie nosić. Utracona córka byłaby natomiast ziarnem obumarłym. Nawet pretensjonalna nazwa małomiasteczkowego zakładu pogrzebowego „Olimp”, organizującego pochówki Marianki, ujawnia w tym kontekście dodatkowe znaczenia.

⁴⁵ Irigaray, „I jedna nie ruszy...”, *op. cit.*, s. 112.

*

Triadę pogrążonych w żałobie kobiet dopełnia Adela, będąca pod wieloma względami postacią szczególną – legendą Sorge oraz filarem zachwianej przez odejście jej córki struktury rodzinnej. Babcia dziewczyny w symboliczny sposób zespala dwa traumatyczne wydarzenia naznaczające historię Sorge – wojenny mord na rodzinie Czyżewskich oraz tragiczny w skutkach „trzask”. Kluczem do odczytania tej postaci, wrośniętej w przestrzeń prowincjonalnego miasteczka, stanowi jej pamięć, ulegająca stopniowej erozji pod wpływem pierwszych symptomów choroby Alzheimera. W historii Adeli nakładają się na siebie różne rodzaje żałoby – tak po zmarłych, jak i po żywych – nie tylko akceptowanej przez społeczeństwo, ale również nieakceptowanej, tak zwanej żałoby pozbawionej praw⁴⁶. Urszula Bielecka zwraca uwagę, że ów drugi typ żałoby występuje między innymi wówczas, gdy relacje między osobami nie są zgodne z normami obowiązującymi w danej kulturze, lub osoba zmarła nie jest na tyle ważna, aby po jej śmierci odczuwać żal. Według badaczki wpływ czynników kulturowo-społecznych na unikalność żałoby prowadzi także do wykształcenia się straty niejasnej, której istota polega na trudnościach w określeniu, co jest jej przedmiotem:

Dotyczy ona sytuacji, kiedy bliska osoba jest fizycznie obecna, ale psychicznie nieobecna (np. na skutek uszkodzenia mózgu, choroby Alzheimera). Strata niejasna pojawia się też w sytuacji osób nieobecnych fizycznie, ale psychicznie nadal obecnych (np. w sytuacji porwania, zaginięcia, nieodnalezienia ciała). W takich okolicznościach nie istnieją rytuały czy społeczne zwyczaje, które niosłyby ze sobą cenne wskazówki i pomoc⁴⁷.

W odróżnieniu od dziewczyny i Tuli, Adela jest kobietą zahartowaną przez kolejne żałoby, naznaczające jej biografię: „Adela skamieniała tego dnia, gdy jako dziewczynka widziała trupy u Czyżewskich, twardniała z każdą kolejną niedonoszoną ciążą, z każdym pogrzebem”⁴⁸. Najstarsza bohaterka *Sorge* stoi na straży rodziny, jest spoiwem jej struktury. Adela jawi się jako matriarchini, przeciwstawiająca się destrukcji więzi rodzinnych przez codzienną krzątanię, a nade wszystko zrytualizowaną czynność przyrządzania posiłków dla wnuczki i zięcia. Zapewniane przez Adelę „bezpieczeństwo kulinarne” ma maskować niekompletność i defektywność rodziny, naznaczonej odejściem matki i śmiercią bliźniaczej siostry dziewczyny. Fragmenty *Sorge*, zogniskowane wokół postaci Adeli, mają przede wszystkim charakter narracji retrospektywnej. Bohaterka kieruje się ku przeszłości, wracając pamięcią do strat, których nie mogła ująć w ramy rytuału:

Zatem przechodzi Adela przez bramę cmentarną i drogę tę pokonywała wiele razy, najpierw za trumną poślubionego sobie męża, bardziej zdziwiona niż smutna, zdziwiona, że to tak krótko trwało, tak szybko poszło, w trymiga, małżeństwo jak mrugnięcie okiem. Miała przy sobie córkę, która płakała za nie obie. [...] Adela zła trochę była, że żadnego innego dziecka tak nie mogła odprowadzić jak męża, nie mogła zamknąć każdej poronionej żałoby, nakładały się one jedna na drugą. [...]

Drugi raz Adela chowała wnuczkę. Pogrzeb był skromny, bez głośnych pieśni o wiecznym odpoczynku, bez kobiet odmawiających różaniec, trochę się Sorge wstydziło tej małej, białej trumny dziecka, co to nawet nie zaczerpnęło pierwszego

⁴⁶ Bielecka, *op. cit.*, s. 65.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ Zielińska, *op. cit.*, s. 70.

wdechu, nie krzyknęło ani razu, tylko przyszło na ten świat bezwładne, ciepłe tylko ciepłem ciała matki, nie swoim. Chować takie dziecko, nie chować, wyprawiać pogrzeb, wyprawiać stypę, czy aby się godzi, czy aby warto, rozmawiali mieszkańcy w małych podgrupach i mało kto zdecydował się przyjść⁴⁹.

Nie mogąc pochować nienarodzonych dzieci, Adela doświadcza nie tylko żałoby pozbawionej praw, ale też niejasnej straty związanej z odejściem jej jedynej córki, która przeżyła. Być może właśnie dlatego bohaterka decyduje się uczestniczyć w ceremoniach pogrzebowych dwunastu dzieci, ofiar wypadku, z którego ocalała tylko jej wnuczka. To właśnie Adela, niejako w zastępstwie dziewczyny, konfrontuje się z matkami „potrzaskanych”.

W powieści Zielińskiej Adela, doznając pierwszych objawów choroby Alzheimera, mierzy się także z widmem żałoby wynikającej z utraty zdrowia i sprawności. Świadoma jej nieuchronnego postępu, przygotowuje się do straty definiujących ją, społecznych atrybutów, a nade wszystko pamięci przeszłości oraz pamięci własnego ciała. Początkowe symptomy są dla Adeli zwiastunami upokorzenia, przechodzenia cielesności w mięsność, niesubordynacji ciała zdyscyplinowanego i pożądanego, doświadczającego seksualnej przyjemności, noszącego ślady jedynej zakończonej porodem ciąży. Pierwsze stadium choroby wytrąca Adelę z jego akceptacji. Utrata kontroli nad czynnościami fizjologicznymi zapowiada utratę sprawczości i tożsamości i wywołuje u niej także lęk przez koniecznością opuszczenia Sorge i pobyt w zakładzie opiekuńczym:

Adela nigdy nie była w takim ośrodku, ale nie potrzeba wielkiej wyobraźni, żeby podskórnie wiedzieć, jak to wygląda. Skończą się jaglanki na śniadanie, pierogi ze sliwkami i smażone powidła, które zapachem rozchodzą się po całym domu. Skończy się też i sam dom, skurczy z tego piętrowego, wielopokojowego nowoczesnego budynku do pokoju z widokiem na nic, ze współlokatorkami w różnych stadiach opóźnienia, nie ma intymności, nie ma kobiecości⁵⁰.

Bohaterka Zielińskiej odczuwa zabobonny lęk przed chorobą, „której imienia odkrywcy nie można wymawiać”⁵¹, a jednocześnie przyjmuje strategię obronne, maskujące strach przed upokorzeniem i bezradnością, wyrzuceniem poza nawias reguł społecznych. Udając się na badania w szpitalu, Adela decyduje się na wykwintry, wizytowy strój, kostium przykrywający ciało, które wkrótce, symbolicznie pozbawione płci, może ulec całkowitej medykalizacji. Warto też zauważyć, że Adela, w odróżnieniu od dziewczyny i jej ojca, nie odczuwa lęku przed zinstytucjonalizowaną przestrzenią szpitala, w którym jako była pielęgniarka, czuje się jak u siebie. Adela obawia się jednak utraty własnej podmiotowości, wejścia w rolę anonimowej i uprzedmiotowionej pacjentki, dlatego projektuje swoją samobójczą śmierć, która pozwoliłaby jej uniknąć podobnego losu i odejść na własnych warunkach. Ostatecznie to właśnie ów projekt, utrwalony w liście pisanym do siebie, pozwala Adeli na odzyskanie poczucia sprawczości i bezpieczeństwa. Autonarracyjny gest najstarszej z bohaterek *Sorge* – zranionej narratorki⁵² – wiąże się z wysiłkiem przemyślenia swej obecności w świecie, dokonującym się pod wpływem nieuleczalnej choroby i wpisaniem w opowieść o swoim życiu własnego umierania

⁴⁹ *Ibidem*, s. 212-213.

⁵⁰ *Ibidem*, s. 276.

⁵¹ *Ibidem*, s. 269.

⁵² Por. A.W. Frank, *The Wounded Storyteller. Body, Illness and Ethics* (Chicago: The University of Chicago Press, 1995).

OPOWIEŚĆ O SZCZUROŁAPIE Z HAMELN

W powieści Aleksandry Zielińskiej istotną rolę odgrywa wpleciona w narrację legenda o Szczurołapie z Hameln, stanowiąca intertekstualny kontekst dla opowieści o żałobie w Sorge. Zgodnie z legendą, radni i mieszczenie dolnosaksońskiego miasta, nie mogąc poradzić sobie z plagą szczurów, wezwali na pomoc szczurołapa. Ten zaś, grając na czarodziejskim flecie, przeszedł przez ulice Hameln, zwabiając szczury, które podążyły za nim i utonęły w nurtach rzeki Wezery. Radni miasta odmówili jednak szczurołapowi należnej mu zapłaty, dlatego w ramach zemsty, za pomocą czarodziejskiego instrumentu, wywabił z Hameln dzieci i zaprowadził je do znajdującej się na wzgórzu za miastem jaskini, gdzie ślad po nich zaginął. Przytaczając tę mroczną opowieść w *Słowniku mitów i tradycji kultury*, Władysław Kopaliński zanotował: „wydarzenie to uważano przez długi czas za historyczne, z roku 1284”⁵³ oraz że było ono łączone z krucjatą dziecięcą 1212 roku.

Aleksandra Zielińska kilkakrotnie powraca do tej legendy, łącząc nicią analogii Hameln i Sorge – miasta dotknięte zbiorową traumą utraty dzieci, ustanawiającą szczególnie cezurę czasową (odpowiednikiem „wyjścia dzieci”, od którego zaczęto liczyć czas w Hameln, jest w Sorge określenie „po trzasku”). Opowieść wiąże się z tragicznym wypadkiem także ze względu na postać dziewczyny – nauczycielki języka niemieckiego, która podczas feralnej wycieczki do Niepars, zorganizowała wraz ze swoimi uczniami przedstawienie, będące inscenizacją podania. Bohaterka *Sorge* staje się odpowiedniczką szczurołapa, tą która „wyprowadziła dzieci”, ocalała noszącą piętno obcości, fascynującą i jednocześnie budzącą lęk. Odmienne trop interpretacyjny nasuwa racjonalistyczna wykładnia legendy, zgodnie z którą przyczyną zniknięcia dzieci była epidemia dżumy zapowiadana przez plagę gryzoni. Zgodnie z takim odczytaniem, „wyprowadzenie dzieci” stanowiłoby metaforę ich pogrzebu.

Jakie zatem sensory uruchamia epidemiczna interpretacja wpisanej w narrację *Sorge* legendy o Szczurołapie z Hameln? Czy można potraktować ją jako wyraz zabobonnego lęku przez zarażeniem się śmiercią? W Sorge bowiem „czasem wierzy się [...] w klątwy, albo że śmierć dzieci może być zaraźliwa”⁵⁴. W tej perspektywie dziewczyna, od dnia swoich narodzin dotknięta stratą zmarłej siostry, byłaby odpowiedzialna za roznoszenie żałoby, wygnanej na margines współczesnego społeczeństwa, które obejmuje kwarantanną doświadczające je osoby. Odczytywane w (post)pandemicznej perspektywie *Sorge* skłania do namysłu nad zróżnicowanymi formami żałoby i poszukiwaniem adekwatnego języka i strategii narracyjnych do jej artykulacji.

Być może pojawiający się w zakończeniu powieści chór kobiet, wylewający się z ciała Sorge, jest zapowiedzią zdjęcia klątwy z troskliwego miasteczka, a może po prostu daniem głosu i życia rozproszonym żałobie? W moim przekonaniu wspólne wyjście kobiet z miasta można interpretować także jako prze-kraczenie straty. Jak bowiem pisze rekonstruująca myśl Luce Irigaray Agata Araszkiewicz: „aby przezwyciężyć stan opuszczenia, należy odnowić horyzontalne więzi między kobietami, stworzyć kobiecą społeczność i symbolikę. Przywrócić lub odtworzyć podmiotowość kobiety i relację kobiety - podmiotu w stosunku do kobiety - podmiotu. W tej perspektywie narrację *Sorge* można odczytywać także jako poszukiwanie utraconej kobiecej genealogii, której wyrazem byłaby nie tylko relacja matki i córki, lecz także siostrzane związki kobiet.

⁵³ Kopaliński, *op. cit.*, s. 266.

⁵⁴ Zielińska, *op. cit.*, s. 67.

BIBLIOGRAFIA:

- Araszkiewicz Agata. 2001. Czarny ład Czarnego Kontynentu. Relacja matka - córka w ujęciu Luce Irigaray, 671-705. W: Hornung Magdalena, Jędrzejczak Marcin, Korsak Tadeusz, red. Ciało, płęć, literatura. Prace ofiarowane G. Ritzowi w 50 rocznicę urodzin. Warszawa: Wydawnictwo Wiedza Powszechna.
- Ariès Philippe. 1993. Śmierć odwrócona, 227-283. W: Antropologia śmierci. Myśl francuska. Cichowicz Stanisław i Godzimirski Jakub M., wyb. i tłum. Warszawa: PWN.
- Bator Joanna. 2009. Piaskowa Góra. Warszawa: W.A.B.
- Bator Joanna. 2014. Rekin z parku Yoyogi, Warszawa: W.A.B.
- Bator Joanna. 2015. Wyspa Iza, Kraków: Społeczny Instytut Wydawniczy Znak.
- Bator Joanna. 2016. Rok królika, Kraków: Wydawnictwo Znak.
- Bielecka Urszula. 2012. „Mity na temat zdrowej i patologicznej żałoby”. *Psychiatria i Psychologia Kliniczna* 12 (1): 62-66.
- Bojarska Katarzyna. 2014. Trauma w kulturze, 548-551. W: Rudaś-Grodzka Monika *et al.* Encyklopedia gender. Płęć w kulturze. Warszawa: Wydawnictwo Czarna Owca.
- Boruszkowska Iwona. 2016. Defekty. Literackie auto/pato/grafie. Szkice. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Brückner Aleksander. 1927. Słownik etymologiczny języka polskiego. Kraków: Krakowska Spółka Wydawnicza.
- Foucault Michel, 2005. „Inne przestrzenie”. Rejniak-Majewska Agnieszka, tłum. *Teksty Drugie* (6): 117-125.
- Frank Arthur W. 1995. *The Wounded Storyteller. Body, Illness and Ethics.* Chicago: The University of Chicago Press.
- Freud Zygmunt. 1992. Żałoba i melancholia. W: Walewska Katarzyna, Pawlik Jan, red. *Depresja. Ujęcie psychoanalityczne.* Warszawa: PWN.
- Irigaray Luce. 2000. Ciało w ciało z matką. Araszkiewicz Agata, tłum. Kraków: „eFKA”.
- Irigaray Luce. 2000. „I jedna nie ruszy bez drugiej”. Araszkiewicz Agata, tłum. *Teksty Drugie* (6):107-113.
- Kłosińska Krystyna. 2006. Miniatury. Czytanie i pisanie „kobiece”. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Kłosińska Krystyna. 2010. Feministyczna krytyka literacka. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Kolk Bessel A. van der, Hart Onno van der. 2015. Natrętna przeszłość. Elastyczność pamięci i piętno traumy, 39-174. Bilczewski Tomasz, Kowalcze-Pawlik Anna, tłum. W: Łysak Tomasz, red. *Antologia studiów nad traumą.* Kraków: TAIWPN Universitas.
- Kopaliński Władysław. 2007. Słownik mitów i tradycji kultury. T.3. Warszawa: Oficyna Wydawnicza Rytm.
- Leoniuk Katarzyna, Sobczak Krzysztof. 2014. Krytyczna analiza modelu postaw wobec śmierci i umierania Elisabeth Kübler-Ross, 287-295. W: Starzyńska-Kościuszkó Ewa, Kucner Andrzej, red. *Człowiek, medycyna, wartości.* Olsztyn: Instytut Filozofii UWM w Olsztynie.
- Nowacki Dariusz. 2019. „Aleksandra Zielińska i «Sorge» czyli rozpacz, depresja, żałoba”.

- Online: <https://wyborcza.pl/7,75517,24982933,rozpacz-depresja-zaloba-aleksandra-zielinska-z-niezwyklym.html?disableRedirects=true>. Data dostępu 01.12.2021.
- Ostrowska Antonina. 1997. *Śmierć w doświadczeniu jednostki i społeczeństwa*. Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Filozofii i Socjologii PAN.
- Rich Adrienne. 2000. *Zrodzone z kobiety. Macierzyństwo jako doświadczenie i instytucja*. Mizielińska Joanna, tłum. Warszawa: „Sic!”.
- Szewczyk Joanna. 2020. „Afekt – defekt – szal. Narracje o kobiecym szaleństwie w prozie Aleksandry Zielińskiej”. *Ruch Literacki* (2): 165-180.
- Tomkins Silvan. 2016. „Wstyd-upokorzenie a pogarda – wstręt: natura reakcji”. Szumański Borys, Szwebs Weronika, tłum. *Teksty Drugie* (4): 163-173.
- Walter Tony. 2015. *Nowy model żałoby: strata i biografia*, 209-228. Piskozub-Piwosz Agnieszka, tłum. W: Kubiak Anna E., Zawila Małgorzata, red. *Społeczne i kulturowe reprezentacje śmierci. Antologia tekstów*. Kraków: NOMOS.
- Zielińska Aleksandra. 2019. *Sorge*. Warszawa: W.A.B.

WOMEN'S CRISIS NARRATIVES. THE MOURNING EXPERIENCE IN ALEKSANDRA ZIELIŃSKA'S „SORGE”

SUMMARY:

This article concerns Aleksandra Zielińska's novel *Sorge*. The author focused on relationships between women – mothers, daughters and sisters in perspective of women's mourning and also uses category of trauma, abnormal grief and unresolved grief. The author analyses *Sorge* as (post)pandemic reinterpretation of legend of Pied Piper of Hamelin and examines contemporary forms of mourning in perspective of social quarantines.

KEYWORDS:

Sorge, mourning, trauma, woman, mother, daughter, Pied Piper of Hamelin

ŚMIECH TO ZDROWIE?

STAND-UP W OBLICZU PANDEMII

Piotr Zdziarstek

Szkoła Doktorska Nauk Humanistycznych i Społecznych w Gdańsku
ORCID: 0000-0002-8625-8082

Pandemia koronawirusa miała ogromny wpływ na świat sztuki. Odcisnęła swoje piętno zarówno na samym rynku artystycznym (wielu twórców nie mogło uprawiać swego zawodu, a co za tym idzie, utrzymywać się z niego), jak i na dziełach kultury. Artyści zostali zmuszeni do dostosowania się do nowych, nieprzewidywalnych warunków. Stanowiło to poważne wyzwanie dla komików i komiczek. Stand-up jest bowiem gatunkiem performatywnym, który w dużej mierze polega na interakcji z publicznością. Erika Fischer-Lichte zauważa wręcz, że w tego typu sztuce widz staje się fundamentalną częścią spektaklu:

To, co robią aktorzy, ma zawsze wpływ na widzów, zaś to, co robią widzowie – na aktorów i innych widzów. W tym sensie można powiedzieć, że przedstawienie zaczyna się i jest sterowane przez samozwrotną i bezustannie zmieniającą się pętlę feedbacku¹.

Uwagi Fischer-Lichte, choć nie odnosiły się wprost do stand-upu, dobrze korespondują z tą współczesną formą rozrywki. Kiedy zatem na całym świecie wprowadzano pandemiczne restrykcje, dla stand-uperów oznaczało to *de facto* konieczność postawienia pytania: Czy istnieje stand-up poza sceną? Poszukiwaniu odpowiedzi na to pytanie chciałbym poświęcić część swoich rozważań.

Oprócz tego, interesującym zagadnieniem wydaje się, w jaki sposób bezprecedensowe wydarzenie ostatnich lat, czyli pandemia, stało się dla komików tematem i inspiracją, a zjawiska społeczne, które uwypukliła – przedmiotem ich licznych żartów. W tym celu przeanalizuję wybrane najpopularniejsze polskie i amerykańskie *speciale* (czyli programy stand-upowe zarejestrowane w formie wideo), w których stand-uperzy wypowiadali się na jej temat².

¹ E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera (Kraków: Księgarnia Akademicka, 2008), s. 58.

² Warto nadmienić, że w tekście analizuję *speciale*, które trafiły do oficjalnej, ogólnodostępnej dystrybucji czy

DIALOG BEZ ROZMÓWCY

Kryzys pandemiczny przyczynił się do zamknięcia wielu klubów komediowych, które były podstawowym miejscem pracy dla większości komików³. Tym samym artyści stracili nie tylko źródło zarobku, ale też – jak podkreślałem – fundamentalną formę artystycznego wyrazu. Stand-uperzy (przynajmniej część z nich) niepewni, jak długo będą obowiązywać restrykcje, zarówno w Polsce, jak i w USA przenieśli się do wirtualnego świata, tworząc podcasty i transmisje na żywo. Zwiększyli też swoją aktywność w mediach społecznościowych takich jak Instagram czy TikTok. Okazało się jednak, że o ile tego typu narzędzia mogą skutecznie pomóc w utrzymaniu zainteresowania fanów, o tyle nie są w stanie rozwiązać kluczowego problemu, jakim był brak możliwości ciągłego ćwiczenia komediowego rzemiosła w komfortowych warunkach, gdyż: „Tak jak sportowiec musi codziennie ćwiczyć rzut do kosza lub uderzenie kijem, artysta, a w szczególności komik, musi cały czas występować i nieustannie pracować nad materiałem”⁴.

Co istotne, bezpośrednio i spontanicznie reagujący odbiorca, podobnie jak jego wprost odczuwana obecność na sali, jest integralnym elementem stand-upowego ekosystemu. Paradoksalnie, pandemia i wynikające z niej wirtualne próby zastąpienia tradycyjnej formy show pokazały to ze zdwojoną siłą. Widz jest bowiem jedynym rzeczywistym weryfikatorem żartów; to jego reakcje lub ich brak pozwalają stand-uperowi określić, jak prezentuje się jego materiał.

Niektórzy komicy spragnieni powrotu na scenę zaczęli więc występować w kinach samochodowych oraz przez Internet (np. za pośrednictwem programów typu „Zoom”). Nie były to jednak odpowiednie warunki ani dla komików, ani dla widzów, ani dla komedii. Komiczka Melinda Hill, mówiąc o występach w formule online, przekonywała wprost: „Ta zmiana jest nam nie na rękę, zwłaszcza jeśli zwykło się sprawdzać powodzenie występu poprzez analizowanie reakcji publiczności. Obecnie są one opóźnione lub w ogóle ich nie ma”⁵.

Autopojetyczna pętla feedbacku świetnie tłumaczy, dlaczego postawienie tego typu wirtualnej bariery jest szkodliwe nie tylko dla wykonawcy, ale również odbiorcy. Jeżeli komik nie może skutecznie przeanalizować reakcji publiczności, to oznacza, że nie może też odpowiednio się do niej dostosować. To zaś sprawia, że widz bawi się gorzej i jeszcze mniej chętnie

to na YouTube, czy też w serwisach streamingowych typu Netflix. Pomijam tym samym występy w kinach samochodowych oraz wirtualne, które ze względu na swoją specyfikę raczej nie są rejestrowane. Ponadto nie badam tego, jak kształtowało się podejście komików do pandemii wraz z upływem czasu oraz zmianami w obostrzeniach. Po pierwsze dlatego, że wymagałoby to zastosowania innych narzędzi badawczych. Drugim powodem jest fakt, że ze względu na ograniczenie możliwości występowania na żywo w ostatnich latach, nie da się z pełnym przekonaniem stwierdzić, kiedy dany materiał rzeczywiście powstawał (*special* stanowi zwieńczenie programu, z którym komicy występowali przez dłuższy czas).

³ C. Willen, „Pete Davidson, Lilly Singh, and other comedians detail how stand-up comedy crumbled in the pandemic”, *Insider* (2021), <https://www.insider.com/stand-up-comedy-suffered-pandemic-2021-1> [dostęp: 20.03.2022].

⁴ D. Weisholtz, „No laughing matter: How stand-up comedy is suffering during the coronavirus”, *Today* (2020), <https://www.today.com/popculture/how-stand-comedy-suffering-during-coronavirus-t187215> [dostęp: 20.03.2022]; „And then secondly, artistically and creatively, just like an athlete who has to go out every day and practice a jump shot or get in the batting cage, an artist, especially a comedian, you have to be out there all the time, constantly working out the material” – wszystkie tłumaczenia własne (P.Z.).

⁵ Willen, *op. cit.*; „It’s really uncomfortable, because if you’re used to gauging how something’s doing by audience response and now there isn’t one or it’s delayed, it’s an uncomfortable transition”.

reaguje. Jason Rutter, który badał interaktywne oblicze stand-upu, zwraca uwagę, jak ważną rolę odgrywa tradycyjny kontekst wieczoru stand-upowego:

Występujący oczekują od publiczności śmiechu, a publiczność oczekuje, że komicy im go dostarczą. [...] Porzucenie przez widza indywidualizmu na rzecz wspólnych reakcji i znalezienia konsensusu w trakcie występu stand-upowego jest korzystne zarówno dla występującego, jak i publiczności. [...] To oznacza, że relacja między mówiącym i słuchającym, oratorem a publiką, staje się bardziej egalitarna niż w przypadku modelu bodziec/reakcja, gdzie cała sprawczość stoi po stronie osoby opowiadającej żart⁶.

Kiedy mówi się o interakcji z publicznością w kontekście stand-upu, zazwyczaj jako pierwszy na myśl przychodzi tak zwany *crowd work*, czyli bezpośrednia rozmowa z widzami, w której komik improwizuje swoje wypowiedzi. Jednakże ów kontakt istnieje nawet wtedy, gdy stand-uper nie wchodzi w bezpośrednią dyskusję z uczestnikami show. Dynamika opowiadanych żartów, prowokacje oraz reakcje publiczności noszą przecież oczywiste znamiona komunikacji, gdyż – jak zauważa Ian Brodie – stand-up przypomina potoczne, wernakularne formy dyskursu⁷.

Występy online lub odbywające się w kinach samochodowych znacząco minimalizują poczucie współuczestniczenia w wydarzeniu ze względu na barierę medium dzielącego obie strony. Brodie, jeden z teoretyków stand-upu, pisząc o jego specyficznych walorach, słusznie podkreśla, iż występ komediowy opiera się na nieustannym tworzeniu i skracaniu dystansu pomiędzy komikiem a publicznością. Nawet takie aspekty jak korzystanie z mikrofonu oraz stanie na scenie grają tu istotną rolę; scena tworzy podział na opowiadającego i słuchacza, mikrofon zaś skraca ten dystans, umożliwiając wytworzenie na sali poczucia wspólnoty i intymności⁸.

Amerykański badacz, pisząc o potrzebie więzi i kontaktu charakterystycznej dla stand-upu, pośrednio wskazuje na naturę śmiechu i komizmu dominującego w tej formie rozrywki. Chodzi rzecz jasna o jego wspólnotowy charakter, kolektywne źródło, o którym pisał już Henri Bergson w swoim słynnym eseju, gdzie śmiech definiował jako rodzaj grupowego przeżycia czy doświadczenia⁹.

Problem braku poczucia wspólnoty wyraźnie dostrzegalny w wirtualnych próbach reaktywacji stand-upowego show dotyczy również występów plenerowych. Środki ostrożności, które należało zachować przy ich organizacji, z jednej strony, zapewniały bezpieczeństwo uczestnikom, lecz z drugiej – sprawiały, że występ stawał się mniej atrakcyjny. Dystans między widzami oraz konieczność zakładania maseczek przeszkadzał w uzyskaniu odpowiedniej,

⁶ J. Rutter, *Stand-up as Interaction: Performance and Audience in Comedy Venues* (Salford: University of Salford, Institute for Social Research, Department of Sociology, 1997), s. 140-141; „Performers expect audiences to laugh and audience expect that they will be able to provide this. [...] The surrendering of individuality and a movement towards group response and consensus is – in the live stand-up arena – advantageous for both the performer and members of the audience. [...] As such the relationship between teller and hearer, orator and audience, becomes more egalitarian than the Stimulus/Response model in which the power lies externally at the disposal of the joke’s teller”.

⁷ I. Brodie, *A Vulgar Art: A New Approach to Stand-up Comedy* (Jackson: University Press of Mississippi, 2014), s. 43.

⁸ *Ibidem*.

⁹ H. Bergson, *Śmiech. Esej o komizmie*, przeł. S. Cichowicz (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1977), s. 24.

niezobowiązującej atmosfery. Dodajmy do tego fakt, że tego typu wydarzenia także przed pandemią nie cieszyły się wielką sympatią komików. Jak mówi Carmen Lynch: „Twoim sufitem jest niebo, a na dodatek przeszkadzają ci małe dzieciaki świętujące czyjeś urodziny kilka metrów dalej. Po prostu musisz to jakoś przełknąć”¹⁰.

Komik Nate Bargatze, który nagrał swój *special* – *The Greatest Average American* – właśnie w plenerze, miał jeszcze bardziej nietypowy problem. Podczas jego występu przelatowały helikoptery, które skutecznie odwracały uwagę widzów. Bargatze skomentował to żartobliwie, twierdząc, że kolejne nagranie programu zrobi na lotnisku LAX¹¹.

To ironiczne, że pandemia, praktycznie wprowadzając rynek stand-upu w stan hibernacji, uwydatniła zarazem jego najważniejsze cechy. Alternatywy, jakich szukali komicy, chcący mimo pandemii występować, zawsze były niedoskonałe, gdyż zostały pozbawione rzeczy fundamentalnej – współobecności drugiego człowieka. Jest w tym pewien paradoks, że stand-up, kojarzony ze współczesną formą rozrywki, rozwijający się w epoce technologicznego postępu, epoce e-rzeczywistości – w czasie pandemii objawił się jako jedna z bardziej tradycyjnych i odpornych na technologię sztuk.

Dobrym podsumowaniem tej kwestii jest wypowiedź Carmen Lynch, która po prostu wyraziła tęsknotę za występami w małych klubach:

To zabawne, że za pewnik bierze się to małe pomieszczenie w piwnicy. Brzmi obskurnie, ale jest niesamowite, ponieważ sufit jest nisko, a ludzie są uciśnięci obok siebie. Kiedy żart odpowiednio wejdzie, to jest magiczne uczucie¹².

CZY JEST COŚ ŚMIESZNEGO W PANDEMII?

Pandemia pozbawiła artystów stand-upowych wielu rzeczy, ale jednocześnie dała im coś w zamian: tematy i powody do śmiechu. Kiedy już najsurowsze restrykcje zostały zniesione, nie było jeszcze jasne, czy ludzie są gotowi śmiać się z pandemicznych żartów. W środowisku komediowym popularne jest powiedzenie: „komedia to tragedia plus czas”. Czy w przypadku pandemii ten czas okazał się wystarczający?

Niektórzy stand-uperzy są zdania, że humor powinien pełnić funkcję eskapistyczną, nie dotykając bezpośrednio drażliwych tematów. Josh Gondelman w rozmowie dla NPR przekonywał na przykład, że widzowie wcale nie chcą słuchać żartów o tym trudnym czasie:

[...] publiczność nie ma ochoty słuchać o traumatycznych wydarzeniach z ubiegłego roku. Myślę, że ludzie wolą posłuchać o czasie obecnym, gdy sytuacja zaczęła się nieco poprawiać. Jednak nie wydaje mi się, by ludzie byli zainteresowani tym, co było wcześniej¹³.

¹⁰ Willen, *op. cit.*; „It’s funny how much you take for granted, like, a small room in a basement, which sounds awful, but it’s amazing, because the ceilings, they’re low, the people are jammed in – Lynch said. – When a joke comes out right, it feels magical”.

¹¹ N. Bargatze, *The Greatest Average American* (program) (USA: Netflix, 2021).

¹² Willen, *op. cit.*; „Your ceiling is the sky, and sometimes your hecklers are just little kids celebrating a birthday party at a barbecue 10 feet away – she said. – And you just have to suck it up”.

¹³ S. Simon, „Comedians Find Humor In The Past Year As Comedy Clubs Open Back Up”, *NPR* (2021), <https://www.npr.org/2021/06/05/1003533670/comedians-find-humor-in-the-past-year-as-comedy-clubs->

Z kolei komiczka Sarah Colonna jest zdania, że ważne jest odpowiednie, wrażliwe podejście:

Odpowiedzią na pytanie, jakie żarty należy pisać, są te wszystkie drobne rzeczy, z którymi każdy będzie w stanie się utożsamić [...]. Dziwne codzienne aktywności, których ludzie się podejmowali. Przywary bliskiej osoby, które są w sumie drobnostkami, ale niezwykle cię irytują, ponieważ jesteś zamknięty z nią przez cały czas. [...] Jest wiele tematów związanych z tym wszystkim, które nie są smutne, i w których możemy znaleźć humor¹⁴.

Tezę tę możemy jednak skonfrontować z myślą Louisa C.K., twierdzącego, że komeidia w dużej mierze polega na tym, by zabrać odbiorcę do najbardziej mrocznych zakamarków umysłu, a następnie zmusić go do oczyszczającego śmiechu, który pomaga radzić sobie z cierpieniem i lękiem¹⁵. Jednocześnie jest osobistym, wewnętrznym wyrazem buntu wobec niesprawiedliwości i nieszczęść. Jak napisał kiedyś Karel Čapek: „Humor jest zawsze obroną i atakiem skierowanym przeciw losowi. [...] Więcej kawałów rodzi się z niezadowolenia niż z pomysłowości i spokojnego ducha”¹⁶.

Ostatecznie więc komicy na całym świecie dość chętnie poruszali temat pandemii. Wielu z nich poświęciło temu zagadnieniu przynajmniej fragment swoich występów, a w Internecie można znaleźć wiele cieszących się popularnością wideokompilacji pandemicznych żartów. Sugeruje to, że przynajmniej część widzów odczuwa potrzebę skonfrontowania się z opresyjną sytuacją przy pomocy humoru.

Interesujące jest zarazem to, jak odmienne podejścia do tematu pandemii proponują poszczególni komicy. Przykładowo, Michał Kutek w swoim programie *Już dobrze* (2020) skupia się na drobnych obserwacjach związanych z lockdownem, wpisując je w typową tonację bohatersko-martyrologiczną:

Mnie lockdown złapał w wieku trzydziestu lat. Nie miałem żadnej firmy, rodziny, kredytu... Kurwa, nigdy w życiu się nie cieszyłem, że tak mało osiągnąłem. Naprawdę, przegrywałem życie, aż ktoś mi zmienił zasady tak, że po prostu zacząłem je wygrywać. Jakby w połowie partii Monopoly ktoś wam powiedział: „Jebać hotele, gramy na wodociągi!”. Jakby przy rekrutacji na studia powiedzieli: „Olać maturę – religia i wf wystarczą”. [...] Po prostu nie wiedziałem, co jest grane, rozumiecie? Siedziałem w chacie, grałem na PlayStation, paliłem marihuanę, waliłem konia, a społeczeństwo praktycznie mówiło: „tego od ciebie oczekujemy”.

[open-back-up](#) [dostęp: 21.03.2022]; „Audiences are not hungry to hear about the trauma of the past year, you know? And I think people are excited to hear the present moment where things are starting to feel a little better. But I don't think people are hungry to be like, OK, but what happened before that?”.

¹⁴ M. Garvey, „Comedians find new ways to their audience amid the coronavirus outbreak”, *CNN* (2020), <https://edition.cnn.com/2020/04/07/entertainment/comedians-coronavirus/index.html> [dostęp: 21.03.2022]; „The answer to writing humor right now has been the things that I believe everyone will be able to relate to [...]. Strange daily activities people have taken up. The things that should be ‘no big deal,’ but fully annoy you about someone you love simply because you're locked up with them all the time [...] There are so many topics in all of this that we can find humor in, that aren't sad. I try to look for those daily”.

¹⁵ T. Gross, „Louis C.K.'s Diagnosis: Masterful”, *NPR* (2012), <https://www.npr.org/2012/10/08/162514765/louis-c-k> [dostęp: 20.03.2022].

¹⁶ K. Čapek, *Marsjasz, czyli na marginesie literatury*, przeł. H. Janaszek-Ivaničková (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1981), s. 45.

[...] Brakowało tylko telefonu od mamy: „Michał, słyszeliśmy. Jesteśmy z ojcem tacy dumni!”¹⁷.

Rozpoznane przez Kutka odwrócenie reguł gry, groteskowy mechanizm świata na opak i absurdalność sytuacji, w jakiej się znaleźliśmy – są przesłankami ludycznej argumentacji i nowej socjalnej diagnozy. Dostrzeżenie przez komika absurdu (siedzenie w domu stanowi formę pomocy) oraz jego hiperbolizacja sprawiają, że widz może retrospektywnie spojrzeć na uciążliwy okres lockdownu z nowej perspektywy. Czas, który dotychczas kojarzył się ludziom głównie z frustracją i samotnością, niespodziewanie zamienia się w moment relaksu, przyziemnych przyjemności oraz – przede wszystkim – braku presji. Wymienione przez Kutka współczesne symbole sukcesu i statusu (firma, rodzina oraz – ironicznie - kredyt) przestają mieć większe znaczenie, w momencie gdy świat praktycznie się zatrzymał, a nasze priorytety uległy całkowitym zmianom.

Jednocześnie polski stand-uper korzysta z zabiegu przewrotnej autodeprecjacji. Przechwala się czynnościami, które – w normalnych warunkach – uchodzą za niezbyt produktywne i wyrafinowane. Zestawia przy tym swoją postać młodego, nieprzystosowanego do dorosłego życia trzydziestolatka z bohaterami wojennymi oraz władcami:

Pierwszy raz w życiu waliłem konia nie do czegoś, tylko w imię czegoś. Waliłem konia w imię bezpiecznej Polski! Mój dziadek w tym celu brał udział w kampanii wrześniowej, ja miałem więcej rozrywki w marcu. I jeśli to jest walka, to ja trenowałem, odkąd pamiętam! Jestem bohaterem, a nawet o tym nie wiedziałem! I chcę za tę walkę zostać pochowany na Wawelu! Tak jest, między Mieszkiem I a Bolesławem II. „Kutek III Samowystarczalny”. [...] Ale jedno wam powiem, jeżeli ojczyzna znowu wezwie na jesień - będę gotowy!¹⁸

Żarty Kutka mają potencjał do osławiania widzów z wszechobecną sytuacją, a tym samym podnoszenia morale ludzi zmęczonych pandemią. Odbiorca może bowiem dostrzec trochę światła tam, gdzie wcześniej go nie widział; zauważyć, że siedzenie w domu jest pewnym wyrzeczeniem, ale nie tak wielkim, jak się zwykło sądzić:

Nie mogę się doczekać, kiedy ja będę opowiadał o tym swoim wnukom tak, jak mi kiedyś dziadek opowiadał o wojnie. Czekałem na ten moment: „Za moich czasów trzeba było siedzieć w domu i walić konia! I nie było wymówek! A jak który nie chciał, to od razu mandat i kwarantanna! A do jedzenia żeśmy nie mieli nic... poza Uber Eats i dietą pudełkową”¹⁹.

Inny polski komik, Antoni Syrek-Dąbrowski, obiera podobną strategię w programie *Kronika Filmowa* (2021). Starając się odnaleźć pozytywne strony lockdownu, zaczyna występ słowami:

W ogóle chciałem podziękować, że tu jesteście. Bardzo wiele to dla mnie znaczy, bo będę miał jakiegokolwiek pieniądze. Po roku w pandemii, byciu człowiekiem występującym, jest ciężko. Jestem utrzymankiem od roku. Ja wiem, że wielu mężczyzn na mnie patrzy: „jakim mężczyzną cię to czyni!?” Wyspanym²⁰.

¹⁷ M. Kutek, *Już dobrze* (program) (Polska: YouTube, 2020), <https://youtu.be/xKj-GjSTdvQ> [dostęp: 20.03.2022].

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ A. Syrek-Dąbrowski, *Kronika Filmowa* (program) (Polska: YouTube, 2021), <https://youtu.be/hw1n0rqU8Vk> [dostęp: 20.03.2022].

Kolejnym komikiem, który koncentruje się na drobnych przyjemnościach w obliczu trudnej sytuacji, jest Michał Leja. W programie *Anatomia* (2022) mówi, że jest fanem maseczek, bo dzięki nim nie widać twarzy, co można wykorzystać na przykład do strojenia głupich min przed narzekającym szefem. Jednocześnie obserwacje Lei wykraczają poza jednostkowe, prywatne zachowania:

My oszukujemy na mieście. [Nosimy maseczki – P.Z.] na brodzie, na papieża, pod nosem. To mi się najbardziej podoba – pod nosem. To jest na zasadzie: „Mogę dostać wirusa, byle nie mandat. Proszę się odjechać”. Kiedyś widziałem, jak dwóch starszych gości się mija i robią do siebie: [gest ściągnięcia maseczki] „Dzień dobry!”. To nie jest kapelusze, co ty robisz?!²¹

Znamienny jest fakt, że społeczny wymiar pandemii na polskiej scenie stand-upu nie pojawia się często. Jednym z nielicznych polskich komików, którzy próbują wykorzystać ten temat, aby powiedzieć coś więcej o społeczeństwie i mediach – jest Adam Bendler.

Teraz jest nawrót koronawirusa i jak to wygląda? Ja teraz te wszystkie złe informacje obczajam jak prognozę pogody. Wychodzi koleś i mówi: „Na Suwalszczyźnie dzisiaj do czternastu stopni... I czternaście trupów. A teraz zobaczymy, co w sporcie... wszystko odwołane. Dobra, jebać”. Powiedźcie, jak można nie mieć doła w tym chorym kraju, gdzie włączasz telewizor i nagle dostajesz cegłą w mordę? Bum! Dwa miliardy na TVP! Siedemdziesiąt milionów wyjebane na wybory, które się nie odbyły! Bum! Afera z respiratorami, maseczkami, Jezu!²²

Diagnoza Bendlera jest okrutna. Medialny obraz pandemii, żonglerka abstrakcyjnymi cyframi służą jednemu – obniżeniu społecznej empatii. Zmniejsza ona zaangażowanie i chęć reakcji na absurdy obecne w państwie w czasie pandemii. Państwie, które w chorym czasie ze zwiększoną mocą objawia swoją własną chorobę.

Komiczka Olka Szczęśniak w programie *Wszyscy jesteśmy hipokrytami* (2022) nie poświęca pandemii wiele czasu, a gdy podejmuje ten temat, stanowi on przede wszystkim pretekst dla wyśmiania pewnych zachowań i stereotypów, na przykład dotyczących płci oraz tradycyjnego modelu rodziny, w którym to mężczyzna jest głównym żywicielem. Artystka robi to prześmiewczo, parodiując sposób, w jaki niektórzy komicy kończą programy, czyli próbując zawrzeć jakiś czytelny morał:

Na zakończenie chciałabym was zostawić z głębokim przekazem... Mówi się, że najważniejsza jest miłość. Chuja tam. Najważniejsza w życiu jest niezależność finansowa. Jak przyszła pandemia musiałam odwołać wszystkie występy [...] moje konto się szybciotko skurczyło. Patrzę na swój smutny stan konta, patrzę na Tomka [jej partnera – P.Z.], i coś w mózgu mi się przekręciło. Mówię do niego: [seksownym głosem] „A co by mój miś zjadł?”. Od razu włączył się instynkt przetrwania. Musiałam zdusić w sobie feminizm. [...] Musiałam sobie przypomnieć, jak się obciąża, rozumiecie moją tragedię? Ale teraz jest okej, wróciliśmy do występów. [...] I muszę się pochwalić [...] pierwszy raz w życiu zarabiam więcej od mojego partnera! [aplauz publiczności] Głównie dlatego, że stracił pracę, ale i tak się liczy! Dziewczyny na maksa wam polecam utrzymywanie faceta.

²¹ M. Leja, *Anatomia* (program) (Polska: YouTube, 2022), <https://youtu.be/t82XUmxapzE> [dostęp: 20.03.2022].

²² A. Bendler, *Sok z brzozy* (program) (Polska: YouTube, 2020), <https://youtu.be/iOXjJEguXU8> [dostęp: 24.03.2022].

Jaka to jest pewność siebie w związku! Jaka to jest pozycja w kłótni! Tomek się o coś do mnie sra, a ja mam takie: „Niuniuś... Gdzie ty pójdziesz?”²³.

Wyjątkowym przykładem jest Magdalena Kubicka, która nawiązuje do tematu koronawirusa w nieco bardziej bezpośredni sposób niż *Szczęśniak*, koncentrując się jednak mimo wszystko na osobistych doświadczeniach. W programie *Każdy ma swoje Wejherowo* (2022) poświęca dużo czasu na opowieści o swojej matce. Zaczyna od lekkich, żartobliwych historii, takich jak jej problemy z korzystaniem z komunikatorów internetowych. Zwraca też uwagę na impulsywny charakter oraz brak cierpliwości matki. Następnie mówi jednak coś zaskakującego:

Moja matka dwadzieścia lat pracowała w szpitalu i nie wierzy w koronawirusa, bo go nie widać. Ma [...] zasadę, jak czegoś nie widać to tego nie ma. Moja matka ma komornika, bo nie płaciła rat, bo ich kurwa nie widać. Jest niesamowita!²⁴

Komiczka nie zagłębia się w tę kwestię. To tylko jedna z wielu anegdot na temat jej matki. Echo tej historii wybrzmiewa jednak dopiero pod koniec nagrania. Po właściwym zakończeniu programu oraz napisach końcowych widzimy ciąg dalszy występu, podczas którego Kubicka dzieli się przejmującą osobistą historią:

Normalnie w tym miejscu wy bijecie brawa, wchodzi dzingiel i tyle. [...] Ale ten program kończy się od kilku tygodni inaczej. Wszystko zmieniło się 23 listopada tamtego roku. Dlaczego? Bo 23 listopada umarła moja mama. Ta, o której żartuję. Moja mama zmarła na COVID. Moja mama była osobą nieszczepioną. Ja mam trochę wyjebane, czy wy się będziecie szczepić, czy nie. [...] Dlaczego ja to w ogóle mówię? Moja mama była moim Wejherowem. [...] Wiele rozmów kończyło się kłótnią, wiele telefonów było nicodebranych. Miałyśmy świetny kontakt, ale i tak żałuję tych kilku rozmów. Wiem, że wy na pewno macie taką osobę, z którą dawno nie gadaliście. [...] I że gdyby tej osobie coś się stało, to na pewno żałowalibyście tej rozmowy, która się nie odbyła. Zadzwońcie do niej. [...] Moja matka wiecznie się na mnie darła, a gdyby dziś mogła zadzwonić i mnie po prostu opierdolić, przysięgam, byłabym najszczęśliwsza na świecie. [...] Moja matka zawsze mówiła, że jak czegoś nie widać, to tego nie ma. [...] Jeden z ostatnich SMS-ów od mojej mamy jest właśnie taki. Że ona nie może mieć COVID-a, bo jak czegoś nie widać, to tego nie ma. [...] Powiem wam, że kończę nagrywać ten program, żebym go już nie musiała mówić, bo jednak nie chcę żartować z tego, że mama się nie bała COVID-u. Mam taką nadzieję, że ona gdzieś koło mnie jest. Wbrew tym głupim słowom. I może [ta osoba] będzie też przy was, jak będziecie dzwonić. Że jak jej nie widać to jest²⁵.

To emocjonalne post scriptum wskazuje na intrygującą rzecz. Kubicka, pomimo straty bliskiej osoby wskutek koronawirusa, świadomie unika pogłębionej społecznej analizy i angażowania się w konflikt związany ze szczepionkami. Tym bardziej pokazuje to, że sam koronawirus bynajmniej nie interesował komiczki, a prawdziwym bohaterem jej historii była matka.

²³ O. Szczęśniak, *Wszyscy jesteśmy hipokrytami* (program) (Polska: YouTube, 2022), <https://youtu.be/eqt9xmL1qH0> [dostęp: 16.05.2022].

²⁴ M. Kubicka, *Każdy ma swoje Wejherowo* (program) (Polska: YouTube, 2022), <https://youtu.be/HMH9uAvw8Dw>, [dostęp: 16.05.2022].

²⁵ *Ibidem*.

To, co w polskim stand-upie było zjawiskiem stosunkowo rzadkim, czyli traktowanie pandemii jako materii do podejmowania społecznej satyry, w USA wydaje się tendencją dominującą. Tego typu perspektywa widoczna jest nawet podczas prób powiązania wątku pandemii z czystym absurdem, tak jak czyni to Bargatze. Zbudował on sceniczną postać pocziwego, ale niezbyt rozgarniętego mężczyzny, dla którego niezrozumiałą rzeczą stało się wszechobecne zignorowanie (przez COVID) doniesień Pentagonu na temat UFO:

Przyznam, że rok 2020 był moim ulubionym. [...] Bo wiecie... Obcy istnieją. Powiedzieli, że UFO istnieje. I nikogo to nie obchodzi. Co to musi być za rok, aby dopiero pod koniec programu informacyjnego napomknęli: „UFO istnieje...”. A ty się zastanawiasz: „Czy ci obcy chorują na COVID?”²⁶.

W programie Bargatze’a temat pandemii wraca raz jeszcze w innej tonacji, za sprawą jednego z jej emblematów – maseczek. Amerykański artysta koncentruje się w związku z tym na dwóch skrajnych podejściach:

Myślę, że to był również dobry czas na sprawdzenie, kim są twoi znajomi. Wydaje mi się, że najlepiej być pośrodku. Ale mam przyjaciół, którzy noszą maseczki pod prysznicem i do snu, tylko dlatego, że mają chomika i on prawdopodobnie ma wirusa. [...] Mam również takich znajomych, którzy o COVID-dzie chyba nawet nigdy nie słyszeli²⁷.

Można zauważyć, że jest tu mniej otwartego śmiechu, a więcej społecznej obserwacji i zaproszenia do racjonalnego oglądu rzeczywistości. Narracja Bargatze’a nie nosi jednak znamion silnej perswazji. Bardziej wyrazistą, opartą na czarnym humorze, postawę odnajdziemy u Jima Gaffigana w programie *Comedy Monster* (2021). Na jego otwarcie, po tym gdy publiczność bije gromkie brawa, komik mówi: „Dziękuję. To takie miłe. Aż prawie zapominam o tym, że w ciągu tygodnia wszyscy będziemy martwi. Żartuję. Prawdopodobnie w ciągu miesiąca”²⁸.

To otwarcie jest w pandemicznym programie Gaffigana o tyle znamienne, że artysta znany jest raczej z lekkiego, familijnego poczucia humoru. Tymczasem *Comedy Monster* jest widowiskiem, w którym ujawniają się frustracja i zmęczenie kolejnymi falami koronawirusa oraz niepewnością co do przyszłości:

Pamiętacie, jak myśleliśmy, że pandemia się skończyła? Wszyscy byli tacy szczęśliwi: „Zrobiliśmy to!”. Musieliśmy wyglądać tak głupio. Wszyscy klepali się po plecach: „Wiesz co, po prostu się cieszę, że mogłem pomóc chorym, zostając w domu... Zaraz, to nie koniec? Nie mam zamiaru wracać do środka! Ci chorzy ludzie muszą umrzeć!”. To nie jest koniec. Pandemia jest jak serial, który miał zostać skasowany, ale przechwyił go Netflix. A ja nie jestem do końca przygotowany na kolejny sezon²⁹.

Oskarżycielska w tonie strategia Gaffigana jest ryzykowna, obliczona na prowokowanie i konfrontowanie publiczności. Stanowi niejako zaproszenie do odbycia zbiorowego rachunku sumienia i spojrzenia z dystansu na samego siebie. Paradoksalnie jednak Gaffigan równocześnie w ten sposób zmniejsza dystans między sobą a widzami. Gdy słyszymy, że ktoś po-

²⁶ Bargatze, *op. cit.*

²⁷ *Ibidem.*

²⁸ J. Gaffigan, *Comedy Monster* (program) (USA: Netflix, 2022).

²⁹ *Ibidem.*

dziela nasze obawy oraz frustracje, a jednocześnie potrafi dostrzec w nich odrobinę humoru, automatycznie czujemy z tą osobą więź. Jesteśmy mniej samotni, ponieważ w tym momencie funkcjonujemy we wspólnocie osób, którym niestraszne są nieszczęścia i popełniających te same grzechy; osób śmiejących się ze wspólnych bolączek i niedogodności.

W tym kontekście ciekawym przypadkiem jest *special* Aziza Ansariego, program *Nightclub Comedian* zrealizowany nie w teatrze, gdzie często realizuje się nagrania, lecz w klubie Comedy Cellar podczas zwyczajnego wieczoru stand-upowego. Publiczność nie wiedziała, że Aziz pojawi się na scenie, ani że będzie nagrywał *special* dla Netflixa. Artysta tłumaczył zaskoczonym widzom, że: „Fajnie jest występować w dobrych teatrach, ale czasem musisz wrócić do podstaw i rywalizować ze skrzydełkami kurczaka”³⁰.

Aziz w swoim programie wiele miejsca poświęca kwestii wspólnoty, a zastosowany przez niego performatywny zabieg podkreślał dobitnie ten aspekt programu. Programu, w którym Ansari otwarcie zachęca do szczepień i chwali się trzema przyjętymi dawkami. Zarazem jednak stara się też podjąć trudnego zadania obrony Aarona Rodgersa, zawodnika futbolu amerykańskiego, który poddał się homeopatii zamiast przyjąć szczepionkę. Kiedy pyta publiczność o zdanie na ten temat, w odpowiedzi słychać buczenie i okrzyk: „Jebać go!”. Komik kontynuuje:

Ludzie nienawidzą tego kolesia. „Jebany idiota!” Dobra, dobra. Spokojnie. To sportowiec. Przeczytał kilka artykułów, stał się sceptyczny, poszukał informacji na własną rękę. Naprawdę jesteście tacy zdziwieni, że doszedł do błędnych wniosków? Naprawdę myśleliście, że on to rozpracuje? [...] Biedny koleś. To tak jakbyśmy byli w liceum i nabijali się z rozgrywającego za to, że wypadł źle na teście z fizyki³¹.

Powyższa wypowiedź ma, rzecz jasna, ironiczny, złośliwie deprecjonujący charakter. Jednak nieco później komik zmienia perspektywę i mówi nieco poważniej:

Nie uważam, że ten typ jest idiotą. Ani on, ani Nicki Minaj, nikt z tych ludzi. To nie moje zadanie, by ich oceniać. Po prostu myślę, że oni są uwięzieni w nieco innej części algorytmu niż wy. Rozumiecie, co mam na myśli? A jeżeli wy nazywacie ich idiotami, jesteście zamknięci w innej części algorytmu. [...] Musimy wydobyć z siebie więcej empatii. Wszyscy jesteśmy zamknięci w swoim małym świecie. I jeżeli nie wykombinujemy, jak znów ze sobą rozmawiać w prawdziwym życiu, to nie będzie miało znaczenia, przed jakim problemem stoimy³².

Empatia i zrozumienie drugiego człowieka – tu widać nie tylko satyryczne zaangażowanie stand-upu, ale też jego perswazyjne ambicje. Komik szuka jedności i wspólnoty zarówno w klubie komediowym, jak i poza nim. Ansari zdaje się przekonywać (i obawiać zarazem), że pandemia nie jest jedynym problemem społecznym. Jako zjawisko uwypukliła kwestię społecznego dystansu, braku społecznego solidaryzmu i zrozumienia. Dlatego postuluje, by z góry nie oceniać, ponieważ warunki, w jakich przyszło nam żyć – są bezprecedensowe, a powszechna dezinformacja i fake newsy sprawiają, że trudno jest ustalić, co jest prawdą, a co nie. Recepta zaś jest jedna: zburzenie barier, które zbudowaliśmy nawzajem.

Jeszcze bardziej zniuansowany punkt widzenia przedstawia Michael Che w programie *Shame the Devil* (2022), który komik rozpoczyna wyraziście prowokacyjnym wstępem, to spełniając, to zawodząc oczekiwania swoich widzów: „Nie mam silnego stanowiska na temat

³⁰ A. Ansari, *Nightclub Comedian* (program) (USA: Netflix, 2022).

³¹ *Ibidem*.

³² *Ibidem*.

tego, czy ktoś powinien się szczepić. Poprosiłem, aby wszyscy tutaj byli zaszczepieni, bo chciałem, żeby publiczność zrozumiała moje żarty”³³.

Jakie jest rzeczywiste stanowisko artysty na temat drażliwego i ważkiego społecznie tematu? W co wierzy, a w co nie? Sarkastyczny ton wypowiedzi dodatkowo utrudnia ustalenie, które z przedstawianych poglądów na scenie należy traktować serio, a które nie:

Noszę swoją maseczkę. Gdybym teraz nie występował, to miałbym ją na sobie. Zacząłem ją zakładać, gdy powiedzieli, że nie trzeba już ich nosić. [...] Na początku mówiłem: „Jebać maseczki. One nie działają”. Ale potem powiedziano, że ich nie potrzebujemy. To tak jakby dziewczyna powiedziała: „Nie musisz zakładać prezerwatywy”. W takim razie założę dwie! [...] Ale musicie się zaszczepić, jeśli chcecie zobaczyć mój występ. Musicie być zaszczepieni albo – wiecie – przynieść jeden z tych „certyfikatów”. Właściwie to może być zwykła kartonowa kartka do drukarki. Wszystko się nada. Nikt tego nie sprawdza³⁴.

Zaproponowana przez Che gra w chowanego z publicznością na tym się nie kończy. Jawnie prowokacyjna zabawa ma swoją kontynuację. W momencie, gdy widz wierzy, że komik mówi już zupełnie szczerze, nagle zostaje zaatakowany niespodziewaną puentą:

Próbuję namówić mamę do zaszczepienia się. Ale się boi. To nie jej wina. Jej sąsiad się zaszczepił i zmarł trzy dni później. Został potrącony przez ciężarówkę. Teraz ona myśli, że szczepionki przynoszą pecha³⁵.

Che bawi się niedopowiedzeniami; tym, jak jest postrzegany przez widzów. W jednym momencie jawi się jako ktoś, kto wierzy w działanie szczepionek, w innym zaś wygląda na osobę, która w ogóle się nimi nie przejmuje. Zabieg ten zmusza odbiorcę do własnych interpretacji i wyciągania wniosków. Przypomina to rodzaj głośnego zastanawiania się lub też „lekkomyślną mowę” (z ang. *reckless talk*) Dave’a Chappelle’a, o której niegdyś pisał David Gillota. Jak przekonuje badacz: „«Lekkomyślna mowa» może służyć temu, by widzowie byli w stanie lepiej zrozumieć sprzeczności dzisiejszej amerykańskiej kultury. Pokazuje też, jak publiczność rozumie różne perspektywy oraz pozwala produktywnie przepracować kontrowersyjne kwestie”³⁶.

Michael Che przedstawia rzeczywistość w odcieniach szarości, a nie czarno-białą. Nie aprobuje tego, że osoby niezaszczepione mogą wejść na jego występ dzięki podrobionym dokumentom. Jest to raczej satyra na to, że przestrzeganie pewnych norm i regulaminów przez społeczeństwo działa tylko w teorii. Komik pokazuje rządzącą nami pewną formę hipokryzji. Media budują dyskurs oparty na skomplikowanych badaniach i nauce – jednocześnie te same media ignorują zasady przejrzystości prezentowanych treści, antagonizują i tworzą podziały. Z kolei początkowa niechęć Michaela do zakładania maseczek – która znika wraz z zapewnieniem rządu, że nie są już potrzebne – wynika przede wszystkim z braku zaufania do władzy.

³³ M. Che, *Shame the Devil* (program) (USA: Netflix, 2022).

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ D. Gillota, „Reckless Talk: Exploration and Contradiction in Dave Chappelle’s Recent Stand-Up Comedy”, *Studies in Popular Culture*, nr 1 (2019), s. 9; „Reckless talk, in practice, can also serve as an avenue through which viewers can better understand the contradictions of contemporary American culture, and it may even serve as an example for how audiences can understand different perspectives and productively work through controversial issues”.

Ważny w tym kontekście jest fakt, iż Michael Che jest czarny. Historia Ameryki pokazuje zaś, że ostrożność osób czarnoskórych wobec aparatu państwa jest całkowicie zrozumiała. Gdy więc spojrzymy na materiał komika w szerszym kontekście, dostrzeżemy w nim pesymistyczną opowieść o braku zaufania i społecznych konsekwencjach tego stanu rzeczy. I nawet czarny humor nie jest tego w stanie zmienić:

Zaszczepiłem się, ale wciąż jestem sceptyczny. [...] Ludzie chcą, żebyśmy czuli się głupio przez swój sceptycyzm. Wziąłem dawkę, ale sam nie wiem. Wiecie, dlaczego byłem sceptyczny? Ponieważ szczepionka była za darmo. [...] Darmowe leki w Ameryce? A to od kiedy? Jeśli szczepionka kosztowałaby trzy tysiące dolarów, powiedziałbym: „To brzmi wiarygodnie. Próbują utrzymać bogatych czarnuchów przy życiu, kumam”. Ale za darmo? To brzmi jak pułapka³⁷.

W programie Che pandemia – jej przejawy, procesy i reakcje z nią związane – okazuje się użytecznym środkiem do opowiedzenia o Ameryce w stanie kryzysu, poważnej społecznej choroby:

Powiedziałem mojemu lekarzowi, że chcę szczepionkę, ale taką płatną. On zapytał: „Co takiego?”. Odparłem: „Daj mi, kurwa, tę prawdziwą. Nie chcę darmowego gówna. Daj mi to za trzy tysiące dolarów”. On mówi: „Ale one są takie same”. No dobrze, ale którą by pan dał Rihannie? Ona jest ważna. Mówicie mi, że bym zaufała nauce. Ale ja się nie znam na nauce. Ufam historii. A historia mówi, że jeśli ta szczepionka by się do czegokolwiek nadawała, to byście nam za nią coś policzyli³⁸.

Podsumowując, pandemia to bez wątpienia wyjątkowo trudny czas dla artystów występujących na żywo. Restrykcje wprowadzane na całym świecie uniemożliwiły wystawianie spektakli i koncertów w standardowej formie. Z kolei wszelkie niekonwencjonalne sposoby robienia stand-upu, z którymi eksperymentowano podczas pandemii, były pozbawione bezcennego kontaktu z widzem oraz poczucia wspólnoty.

Komicy podchodzili do tematu pandemii z różnych odmiennych stron. Wśród polskich artystów dominowały osobiste historie oraz spostrzeżenia na temat życia w czasie lockdownu i związanych z tym dziwactw i trudów. Amerykanie przejawiali nieco bardziej publicystyczne zacięcie, chętniej pochylając się nad wpływem pandemii na zachowania społeczne. Niektórzy, tak jak Jim Gaffigan, wykorzystali swoją platformę, by wyśmiać to, co straszne i uwolnić w ten sposób nagromadzone napięcie. Inni, tak jak Michael Che, dawali wyraz swemu krytycznemu stosunkowi do mechanizmów informacji, kontroli i władzy.

Ostatecznie wygląda na to, że obawy związane z poruszaniem tematu pandemii w humorystyczny sposób okazały się przesadzone. Publiczność doceniła starania komików, którzy robili wszystko, co w ich mocy, by zapewnić rozrywkę ludziom na całym świecie. Okazało się, że nawet w tak nieprzewidywalnych i niespokojnych czasach jak pandemia humor pomaga ludziom odzyskać kontrolę nad przynajmniej jedną rzeczą – tym, z czego się śmiejemy. Na tym polu nic się nie zmieniło.

³⁷ Che, *op. cit.*

³⁸ *Ibidem.*

BIBLIOGRAFIA:

- Ansari Aziz. 2022. Nightclub Comedian (program). Netflix.
- Bargatze Nate. 2021. The Greatest Average American (program). Netflix.
- Bergson Henri. 1977. Śmiech. Esej o komizmie. Stanisław Cichowicz, tłum. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Brodie Ian. 2014. A Vulgar Art: A New Approach to Stand-up Comedy. Jackson: University Press of Mississippi.
- Che Michael. 2022. Shame the Devil (program). Netflix.
- Čapek Karel. 1981. Marsjasz, czyli na marginesie literatury. Halina Janaszek-Ivaničková, tłum. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Fischer-Lichte Erika. 2008. Estetyka performatywności. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, tłum. Kraków: Księgarnia Akademicka.
- Gaffigan Jim. 2020. Comedy Monster (program). Netflix.
- Garvey Marianne. 2020. „Comedians find new ways to their audience amid the coronavirus outbreak”. Online: <https://edition.cnn.com/2020/04/07/entertainment/comedians-coronavirus/index.html>. Data dostępu: 21.03.2022.
- Gillota David. 2019. „Reckless Talk: Exploration and Contradiction in Dave Chappelle’s Recent Stand-Up Comedy”. *Studies in Popular Culture*, nr 1: 1-22.
- Gross Terry. 2012. „Louis C.K.’s Diagnosis: Masterful”. Online: <https://www.npr.org/2012/10/08/162514765/louis-c-k>. Data dostępu: 20.03.2022.
- Kubicka M. 2022. Każdy ma swoje Wejherowo (program). Online: <https://youtu.be/HMH9uAvw8Dw>. Data dostępu: 16.05.2022.
- Kutek Michał. 2020. Już dobrze (program). Online: <https://youtu.be/xKj-GjSTdvQ>. Data dostępu: 20.03.2022.
- Leja Michał. 2022. Anatomia (program). Online: <https://youtu.be/t82XUmxapzE>. Data dostępu: 20.03.2022.
- Rutter Jason. 1997. Stand-up as Interaction: Performance and Audience in Comedy Venues. Salford: University of Salford, Institute for Social Research, Department of Sociology.
- Simon Scott. 2021. „Comedians Find Humor In The Past Year As Comedy Clubs Open Back Up”. Online: <https://www.npr.org/2021/06/05/1003533670/comedians-find-humor-in-the-past-year-as-comedy-clubs-open-back-up>. Data dostępu: 21.03.2022.
- Syrek-Dąbrowski Antoni. 2021. Kronika Filmowa (program). Online: <https://youtu.be/hw1n0rqU8Vk>. Data dostępu: 20.03.2022.
- Szczeńiak Olka. 2022. Wszyscy jesteśmy hipokrytami (program). Online: <https://youtu.be/eqt9xmL1qH0>. Data dostępu: 16.05.2022.
- Van Bendler Adam. 2020. Sok z brzozy (program). Online: <https://youtu.be/iOXjJEguXU8>. Data dostępu: 24.03.2022.
- Weisholtz Drew. „No laughing matter: How stand-up comedy is suffering during the coronavirus”. Online: <https://www.today.com/popculture/how-stand-comedy-suffering-during-coronavirus-t187215>. Data dostępu: 20.03.2022.
- Willen Claudia. „Pete Davidson, Lilly Singh, and other comedians detail how stand-up comedy crumbled in the pandemic”. Online: <https://www.insider.com/stand-up-comedy-suffered-pandemic-2021-1>. Data dostępu: 20.03.2022.

IS LAUGHTER THE BEST MEDICINE? STAND-UP COMEDY IN THE TIME OF A PANDEMIC

SUMMARY:

In this article, I analyze how the coronavirus pandemic has affected stand-up comedy. Due to the restrictions, comedians lost the opportunity to perform live. It was a serious problem, because it is impossible to create stand-up material without the main verifier of jokes - the audience. Some comedians have chosen to perform their acts on the internet. However, this type of virtual barrier only emphasized the fact that a fundamental part of stand-up comedy is the presence of a live audience. In the second part of this article, I explore how comedians joked about the coronavirus and how their approaches to this difficult topic differed. As it turns out, Polish comedians focused primarily on personal stories and minor observations related to lockdown. Meanwhile, American stand-ups displayed a journalistic bias, paying more attention to how the pandemic affected society as such.

KEYWORDS:

stand-up, comedy, pandemic, performance studies, coronavirus, satire, audience, laughter, distance, interaction, co-presence

WIDMA I KOŚCI.

PANDEMICZNA LEKTURA „KOŚCI, KTÓRE NOSISZ W KIESZENI” ŁUKASZA BARYSA

Mateusz Adam Michalski

Uniwersytet Gdański

ORCID: 0000-0002-2607-7722

„Coś wyszło na wierzch [...]. Coś zachrząściło”¹. To, co było „Pod spodem” (s. 5) jest już na powierzchni. Akcja powieści Łukasza Barysa rozgrywa się w sferze liminalnej – pomiędzy szczątkami a ciałem, życiem a śmiercią. Tranzytowy charakter *Kości, które nosisz w kieszeni* jest wyczuwalny przede wszystkim na płaszczyźnie wzajemnych napięć i zderzeń, które zachodzą między „ukrytym” a „odkrytym”. Ich przenikanie i wzajemne oddziaływanie rozgałęzia się na dwa wektory skupiające się w osobie narratorki. Zewnętrzny, związany z doświadczaniem przez nią przestrzeni oraz wewnętrzny, ze źródłem w jej psychice. Oba wektory silnie na siebie wpływają, kształtując i rekonfigurując się wzajemnie.

Kości... to opowieść o wchodzeniu Uli w dorosłe życie. Opisany z perspektywy pierwszej osoby czas przejścia między gimnazjum a liceum jest jednocześnie historią o dorastaniu na prowincji. Mroczna przeszłość Pabianic i wszechogarniająca martwota rzeczywistości mają istotny wpływ na psychikę bohaterki. Odejście od narracji linearnej na rzecz narracji skokowej pozwala – w sposób fragmentaryczny – ukazać ważne, a niekiedy przełomowe momenty życia nastolatki. Ich analiza umożliwia przyjrzenie się procesowi kształtowania się świadomości i tożsamości Uli oraz roli, jaką odgrywają w nim poszczególne wydarzenia. W niniejszym artykule najwięcej uwagi poświęcę pandemii. Choć jej trwanie pozostaje niemalże niewyartykułowane – w świecie powieściowym brakuje także bezpośrednich śladów jej ingerencji – to pandemia jest w nim obecna. Padają słowa o wirusie, który „złapie cię za bluzkę i zamieszka w płucach” (s. 115). Pandemia jest zdarzeniem trwającym w czasie i musiała istnieć w rzeczywistości narratorki wcześniej. Pozostaje w niej także aktywna aż do końca powieści.

¹ Ł. Barys, *Kości, które nosisz w kieszeni* (Warszawa: Wydawnictwo Cyranka, 2021), [ebook: epub, s. 5 z 151]. W dalszej części artykułu odniesienia do książki Łukasza Barysa podane są w formie nawiasów w tekście głównym.

Proponuję lekturę *Kości...* z perspektywy humanistycznych konceptualizacji pandemii. W tym celu wysuwam ją na pierwszy plan, przed inne – niekiedy o wiele istotniejsze dla życia głównej bohaterki – kwestie. Nie negując wpływu na psychikę bohaterki tychże ważnych doświadczeń, w analizie skupię się na aspekcie pandemii, za względu na czas wydania powieści (sierpień 2021) oraz jej odczytania (grudzień 2021).

Celem pandemicznego odczytania książki Barysa jest przyjrzenie się, w jaki sposób pandemia wpłynęła na życie jednostki oraz jak pandemia oddziałuje na rzeczywistość. Ponadto podejmę próbę przeanalizowania udziału pandemii w procesie wyłaniania się mnogości mechanizmów wpływających na życie człowieka, przy równoczesnym ukazywaniu konstelacji „sił, których jesteśmy częścią”². Nie chodzi jedynie o „siły” oddziałujące na jednostkę, ale o uchwycenie jej „uwikłania w większe asamblaże”³. W tym celu narrację w *Kościach...* potraktuję jako retrospektywną biografię i opowieść o świecie z perspektywy doświadczenia pandemii.

PRZESTRZEŃ „SKAŻONA” W OBLICZU PANDEMII

„Ziemia nie obnosi się z cierpieniem, ale chowa w sobie kości” (s. 5); to strażniczka historii, która – zapisana – spoczywa w głębszych warstwach podłoża. Pabianicka gleba jest szczególnie – przechowuje ślady po faszystowskich zbrodniach. Znamię tragicznej przeszłości pozostawia wyraźny odcisk na powieściowej przestrzeni. Sprawia, że Pabianice, w szczególności wojenne pozostałości architektoniczne, przemieniają się w „nie-miejsca pamięci”⁴ o Holokauście, by posłużyć się koncepcją rozwijaną w obszarze polskiej humanistyki przez Romę Sendykę. Nie mówi się o tutejszym „getcie” ani jego likwidacji przez hitlerowców: „Nic o tym nie wiedziałam. Bo niby skąd?” (s. 106).

Prowincja w książce Barysa jest obszarem, który za Yi-Fu Tuanem można rozumieć jako upamiętniający czas przeszły⁵. Nie pozostaje on jednak statyczny: „ze ściany naprzeciwko odpadła większość tynku i pokazały się pomarańczowe ząbki cegieł” (s. 106). Przeszłość zaczyna prześwitywać i wychodzi na wierzch. Pozostałości po „getcie” dla Żydów, których „potem Hitler [...] spalił” (s. 106) odsłaniają się i powracają do rzeczywistości. Prześwity pojawiają się także na podwórku narratorki: „coś wyszło na wierzch, ale nie były to odłamki szkła ani drewna” (s. 5). Jest to miejsce nacechowane cierpieniem, skrytym pod powierzchnią ziemi. Dom bohaterki stoi bowiem na szkieletach nutrii hodowanych przez jej dziadka oraz na polu, które „dawało i odbierało istnienie [...], składało się w życie i śmierć” (s. 14). Zarówno podwórko bohaterki, jak i przestrzeń całego miasta toczy choroba pamięci – masowe groby i ślady po ludzkim cierpieniu, pierwotnie „niewidoczne dla postronnych, zatopione w krajobrazie”⁶,

² S. Žižek, *Pandemia! Covid-19 trzęsie światem*, przeł. J. Maksymowicz-Hamann (Warszawa: Relacja, 2020), s. 90.

³ *Ibidem*, s. 91.

⁴ Termin ten podają za Romą Sendyką jako miejsca nie ostatecznie zapomniane, ale „obecne w życiu okolicznych społeczności w ten sposób, że są omijane, nienazwane, nieznakowane”, o których pamięć objawia się poprzez milczenie o nich (R. Sendyka, „Pryzma – zrozumieć nie-miejsce pamięci (non-lieux de mémoire)”, *Teksty Drugie*, nr 1-2 (2013), s. 325).

⁵ Y.-F. Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, przeł. A. Morawińska (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1987), s. 224.

⁶ M. Pollack, *Skazone krajobrazy*, przeł. K. Niedenthal (Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2014), s. 20.

zaczynają wydzierać się spod wierzchniej warstwy gleby. Są one tym, co Martin Pollack nazywa „skazonymi krajobrazami”.

Wskazanie jednego źródła powstających w „ziemi” prześwitów i powolnego wychodzenia przeszłości na powierzchnię, jest raczej niemożliwe. Zważając jednak, że fabuła powieści rozgrywa się w czasie, kiedy „wirus wkrótce będzie wszędzie” (s. 115), można wstępnie wskazać jedną z przyczyn wpływającą na obraz rzeczywistości – pandemię. Iwan Krastew nazywa ją „szarym łabędziem”, czyli wydarzeniem o przewidywalnym charakterze, które mimo to szokuje i odwraca świat do góry nogami⁷. Piotr Augustyniak mówi o przyjsciu COVID-19 jako o wydarzeniu „Kairosa”⁸. Tym, co łączy trzy powyższe refleksje o istocie pandemii, jest uznanie jej zdolności do odwrócenia rzeczywistości, jaką znamy.

W *Kościach*. . . odwrócenie to przyjmuje charakter dosłowny. Przestrzeń, o charakterze „palimpsestu”, czyli nadpisująca w sobie historię kolejnych przemian miejsca⁹, zostaje niejako obrócona. Przeszłość już nie tylko prześwituje przez kolejne warstwy, jak w klasycznym „palimpseście”, ale zaczyna „wychodzić na wierzch” i odsłaniać się w pełni: „podniosłam ku słońcu brązową, suchą kość” (s. 5). „Kości” pojawiają się na powierzchni. Rola konserwowania pamięci przez glebę zanika. Na oczach narratorki rozgrywa się apokalipsa w swoim etymologicznym znaczeniu – „odsłania się to, co na co dzień zakryte, i swoim ukazaniem się podważa i rozsadza codzienny bieg rzeczy”¹⁰.

Dochodzi do mieszaniny przeszłości z teraźniejszością, co rekonfiguruje rzeczywistość oraz wpływa na bohaterkę. Zbliżniona ziemia zostaje przez nią rozdrapana: „coś zachręściło, więc zaczęłam drapać” (s. 5). Z na nowo otwartych ran wysączają się przeszłość i wdziera do życia dziewczyny, która nie rozstaje się już z odebranymi glebie „kośćmi”. Są pod poduszką i w kieszeniach, gdzie tworzą „orkiestrę” (s. 5) zagłuszającą rzeczywistość. Towarzyszy temu „okropna duszność” (s. 7), wkradająca się do snów nastolatki i wywołująca wizje „ziemi pod naszym domem – pełnej zmiksowanych szkieletów ludzi i zwierząt” (s. 7). Pandemia uznana za jeden z czynników wpływających na przeobrażenie, jakiemu poddana zostaje przestrzeń w *Kościach*. . . , sprawia, że to, co znane, staje się „zupełnie obce” (s. 8). W świecie nawiedzonym przez „Kairosa” trzeba uważać, gdzie „stawia się kroki” (s. 8). Nie wiadomo bowiem, kiedy coś zachręści pod stopami.

(Po)WIDOKI „KOŚCI”

Jak rozumieć, wypełniające przestrzeń i sny narratorki, tytułowe „kości”? Są one fizycznym łącznikiem z historią. Jako materialne elementy struktury przestrzeni, „czynią przeszłość obecną i dotykającą”¹¹, zgodnie z myślą Bjørnara Olsena. Wystarczy o nich myśleć, aby pielę-

⁷ I. Krastew, *Nadeszło Jutro: jak pandemia zmienia Europę*, przeł. M. Sutowski (Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2020), s. 11.

⁸ P. Augustyniak, *Jezus Niechrystus* (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2021), s. 115. Po kairotyczną kategorię sięga także Slavoj Žižek, przyrównując pandemię do „czegoś nowego, co zburzyło fundamenty ustalonego porządku” (S. Žižek, *Pandemia! 2: Kroniki straconego czasu*, przeł. J. Maksymowicz-Hamann (Warszawa: Relacja, 2021), s. 85).

⁹ A. Gomóła, A. Szawerna-Dyrszka, „Poza geografią i historią”, w: *Palimpsest: miejsca i przestrzenie*, red. Eaedem, (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2018), s. 12.

¹⁰ Augustyniak, op. cit., s. 115.

¹¹ B. Olsen, *W obronie rzeczy: archeologia i ontologia przedmiotów*, przeł. B. Shallcross (Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2013), s. 169.

gnować pamięć o przodkach, choć niektórzy „wołą uprawiać ogródek niż stare kości” (s. 44). Od przeszłości nie można jednak uciec. Sama wyjdzie spod ziemi i nie da o sobie zapomnieć, bo będzie się „nieustannie lepić” (s. 16).

„Kości” są zawsze zwiastunem nieuniknionego kresu. Ich działanie w dziele Barysa opiera się na przypominaniu o delikatności ludzkiej egzystencji: „podniosłam [...], suchą kość, kruchą i poplamioną”. Jak twierdzi Nassim Taleb, jednostka zawsze pozostanie „krucha”¹². Nie tylko dlatego, że „kości” służą do „łamania i upadania” (s. 26). Są one trwalsze od życia; jako jego pozostałość, utrzymują przez kilkaset lat pamięć o niegdysiejszym byciu. Mogłoby się wydawać, że to właśnie łamliwe „kości” są w człowieku tym, co najbliższe „antykruchości”. Skoro i one niszczej, co wydaje się dla narratorki uwalniające: „pozbawione kości, doskonale lekkie – oto aniołki, które chciałam widzieć” (s. 55), to czy istnieje w jednostce coś rzeczywiście „antykruchego”? Taleb odpowie, że tak – w „kruchym” nosicielu, tym, co „antykruche” jest gen¹³. Dziedziczenie opiera się niszczycielskim siłom, przechodząc z pokolenia na pokolenie. Choć jest to, przynajmniej dla Taleba, cecha pozytywna, nie można pominąć jej negatywnego aspektu.

To, co odziedziczone może okazać się trucizną, trawiącą życie jednostki od środka. W bohaterce – jako ostatnim ogniwie w łańcuchu „(bio)dziedziczności” – skumulowane są doświadczenia rodzinne przekazywane po linii żeńskiej – od babci poprzez matkę. Geny stanowią sferę mediacji pomiędzy przeżyciami poprzednich pokoleń a nastolatką – w niej komasują się „(nie)doświadczenia”. Aleksandra Grzemska określa tym mianem niewłasne doświadczenia, przekazane w neuronach, innych komórkach i tkankach, które stają się częścią pamięci jednostki¹⁴. W tym znaczeniu „kości” można odczytywać jako metaforę rodzinnych traum. Dotykają one także młodszą siostrę narratorki, obarczoną tym samym ładunkiem genetycznym: „znalazłam podobne kości w kieszeni Soni” (s. 5). Cechą takiej traumy jest jej niewyartykułowanie. Medium tkwi bowiem we wnętrzu organizmów. „(Bio)dziedziczenie” nie jest więc równoznaczne z klasycznie rozumianą „postpamięcią”, która – według Marianne Hirsch – przekazywana w rodzinnych relacjach i opowieściach wywołuje nawrót traum poprzednich pokoleń¹⁵. Oczywiście traumogenne „(nie)doświadczenia” dziedziczone biologicznie mogą zająć się z przekazywanymi bezpośrednio historiami, a te przeistaczać w doświadczenia „postpamięciowe”.

Takimi w powieści Barysa są traumy rodzinne ściśle związane z miejscem. Dom i podwórko, po którym przechadza się nastolatka, noszą w sobie historię jej przodków sprzed wieku: „sto lat temu mieliśmy trochę więcej: pole niedaleko, które rodzice babci orali w strachu, że nie obrodzi i umrą w okolicach przednówka” (s. 14). Strach i niepewność jutra sięgają jeszcze dalej w głąb genealogicznych warstw: „ich dziadkowie i pradziadkowie, czarni i spaleni [...], orali w strachu, że nie obrodzi i że dostaną po mordzie albo batem po plecach” (s. 14). Trauma pańszczyźniana, odległa o niemal dwa stulecia od czasu powieściowego, pozostaje żywa w kolejnych pokoleniach. Pomimo odstępów czasowego od wydarzeń traumogennych,

¹² N.N. Taleb, *Antykruchosc: jak żyć w świecie, którego nie rozumiemy*, przeł. O. Siara (Poznań: Wydawnictwo Zysk i S-ka, 2020), s. 123.

¹³ *Ibidem*, s. 541.

¹⁴ A. Grzemska, „(Bio)dziedziczenie (nie)doświadczeń”, w: *Eadem, Matki i córki: relacje rodzinne i artystyczne w autobiografiach kobiet po 1989 roku* (Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2020), s. 230.

¹⁵ M. Hirsch, „Pokolenie Postpamięci”, *Didaskalia*, nr 105 (2011), s. 29.

przenoszą one swój negatywny ładunek do kolejnych pokoleń poprzez „rodzinne narracje o zranieniu”¹⁶, jak ujmuje to Aleksandra Ubertowska.

„Postpamięciowa” siła, wybudzająca traumy z międzypokoleniowego letargu, zogniskowana jest w glebie. Jej odwrócenie sprawia, że wychodzą one na wierzch. Tak dzieje się z „kości” nutrii, które nagle znajdują się tuż pod powierzchnią ziemi. Jeszcze świeże rany po masowej śmierci zwierząt, hodowanych przez dziadka na „mięso i futro” (s. 16), zostają rozdrapane przez bohaterkę, ujawniając cierpienie, stojące za znalezionymi „kości”¹⁷. Trauma zaczyna do niej przywierać: „chciałam się schować, zdrapać z rąk to coś, co miało się do nich odtąd nieustannie lepić, zdrapać z uszu echo chrzęstu” (s. 16). Zostawiają po sobie powidoki, nakładające się na wszystko wokół. Przeszłość zaczyna snuć się po ulicach i cmentarzach, gdzie narratorka „sadząc kwiatki, rozmyśla o kościach”, w strachu, że w każdej chwili mogą wyjść na powierzchnię i „straszyć do końca życia” (s. 54). Śmierć zaczyna dominować nad życiem nastolatki, „wzerając się w łąki” (s. 90) i wgryzając w tkankę miejską.

Ula odwraca się od rzeczywistości i zwraca ku martwym. Zakochuje się w samobójcy – Fabianie Baranowskim, którego nie знаła za życia. Przeżywa po nim żałobę, zawieszoną pomiędzy inkorporacją a introjekcją. Nastolatka inkorporuje postać chłopca, zamykając go w wewnętrznej krypcie: „widziałam Baranowskiego Fabiana w sobie” (s. 31). Według Jacquesa Derridy inkorporacja pozwala zachować obiekt utraty takim, jakim podmiot chce, aby był. Jak pisze Michał Paweł Markowski w artykule *Jacques Derrida: mowa żałoby* – nienaruszonym w jego pamięci¹⁷. Bohaterka nie traktuje Fabiana jako niegdyś realnie istniejącą osobę, ale jako „fantazmat”. Równocześnie introjekcyjny charakter żałoby sprawia, że „musi przemawiać”¹⁸, co też robi, pytając o niego babcię czy często przebywającą w ich domu znajomą babci – Wacię. Jednak dużo trwalszą i intensywniejszą erotycznie miłością, niż ta, którą Ula czuje do Fabiana, jest ta do Marianny z cmentarnego nagrobka.

Emocjonalny zwrot bohaterki ku zmarłym wiąże się także z doświadczeniem „traumy historycznej”¹⁹. Wydarzeniem traumogennym jest utrata babci, za którą „straszenie tęskni” (s. 60). Jej śmierć przylepia się do narratorki i choć ta „nie chce [...] odwiedzin” (s. 59), to babcia i tak do niej powraca. Nie jest to jedyny duch zmarłej osoby widziany przez nastolatkę. Ogląda zjawy przechadzające się po cmentarzach, spotyka babcię, gdy ta: „gada z kimś przy swoim grobie” (s. 59) oraz Wacię, snującą się po piwnicznych labiryntach szpitala. Tak jak traumy powracają, bo nie zostały wcześniej przepracowane, tak i zmarli wracają, gdyż, jak zauważa Andrzej Marzec, nie zostali „całkowicie uśmierceni”²⁰. Według myśli Žižka, referowanej w *Widmontologii*, martwi przybywają do świata żywych ze względu na nieprawidłowo przeprowadzony rytuał pochówku. I rzeczywiście, Wacia nie została pogrzebana, ale „zapakowana do czarnego worka i spuszczonej windą na dół” (s. 128). Babcia natomiast, pomimo że pochowana, to nie tak, jak sobie tego życzyła: „babcia powiedziała mi, że ma do mnie żal o tę wanienkę. [...] To plastikowe obrzeże nagrobne mogę sobie w dupę wsadzić” (s. 59).

¹⁶ A. Ubertowska, „Praktykowanie postpamięci. Marianne Hirsch i fotograficzne widma z Czernowitza”, *Teksty Drugie*, nr 4 (2013), s. 269.

¹⁷ M.P. Markowski, „Jacques Derrida: mowa żałoby”, w: *Derrida / Adirred*, red. D. Ulicka, Ł. Wróbel (Pułtusk: Akademia Humanistyczna im. A. Gieysztora, 2006), s. 40.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ D. LaCapra, „Trauma, nieobecność, utrata”, w: *Antologia studiów nad traumą*, red. Ł. Tomasz (Kraków: UNIVERSITAS, 2015), s. 104.

²⁰ A. Marzec, *Widmontologia: teoria filozoficzna i praktyka artystyczna ponowoczesności* (Warszawa: Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, 2015), s. 33.

Nie dziwi więc obecność zmarłych w świecie narratorki, w którym pojawia się coraz więcej śmierci i „kości”, a coraz mniej życia. Na rzeczywistość zaczynają nakładać się powidoki wcześniej oglądanych „kości”. Widać je w snach i na podwórku. Nawet kiedy nastolatka patrzy przez okno: „wyobraża sobie kości, które marzną na zimnie, klekoczą i objijają się o kamienie” (s. 34). „Kości” są przeszłością, widmem nadchodzącej śmierci, przypomnieniem o kruchości życia oraz traumami. Nie ma od nich ucieczki: „kości nie ma was, nie rośnięcie, nie rozpychacie ubrań. Jednak kości to kości, nie chcą słuchać, kładą się do orkiestrowania i bólu” (s. 63).

„WIDMO” PANDEMII KRĄŻY NAD PABIANICAMI

W każdym miejscu, o każdej porze można usłyszeć przenikliwy „chrzęst”. Nie jest ważne, czy z pieczołowitością wymierza się miejsca dla stóp, krocząc po podwórku, czy leży się w łóżku – „chrzęstu” nie sposób się pozbyć. Można próbować: „chciałam się schować, zdrapać z rąk to coś, co miało się do nich odtąd nieustannie lepić, zdrapać z uszu echo chrzęstu, chrzęstu i chrzęstu” (s. 16), jednak i tak pozostanie obecny w tle, zanieczyszczając rzeczywistość. „Chrzęst” to zwiastun i przypomnienie. Kiedy rozbrzmiewa, uruchomione zostają wizje niesione przez metonimicznie przyległe „kości”.

Tak postrzegany „chrzęst” jest czynnikiem wtórnym, przefiltrowanym przez podmiotowe doświadczenie. Jak w takim razie rozumieć pierwotnie powstały „chrzęst”, stojący za wprawieniem w ruch całego spektrum odczuć, wspomnień, traum i lęków? „Chrzęst” uznaję za metaforyczne zilustrowanie sposobu, w jaki działa pandemia. W utworze Barysa zostaje ona przedstawiona jako nienamacalna siła, obecna w tle, ale wpływająca na egzystencję jednostki. W końcu w całym utworze prawie nie mówi się o niej bezpośrednio, ale wiadomo, że rzeczywistość narratorki jest światem „skażonym tajemniczym wirusem” (s. 115). Przypomina ona Derridiańskie „widmo”, które „ani jest, ani nie jest: widmo bywa. Albo jeszcze lepiej: widmo krąży”²¹. W *Kościach...* „widmo” pandemii krąży nad Pabianicami, pozostawiając – jako znak swojej ulotnej obecności – „chrzęst”. Pobrzmiwa on echem, interferując z rzeczywistością i katalizując w jednostce całą gamę stanów psychicznych, skupiając amalgamatycznie „kości”. Warto zaznaczyć, że nie będę się posługiwał w pełni Derridiańską koncepcją, w której strefa polityki jest immamentnym elementem „analizy widmontologicznej”²². Skupię się jedynie na samym „widmie” i sposobach jego działania, niejako zapożyczając tę figurę i przemieszczając na inne wymiary egzystencji.

Na „widmowy” charakter pandemii zwracał uwagę Augustyniak, zauważając, że koronawirus skupia w sobie powidoki wszelkich zaraz²³. Według Krastewa natomiast „wirus wywołał widma trzech ostatnich kryzysów, które spustoszyły Europę w ostatniej dekadzie”²⁴. „Widmo” zrywa homogeniczną ciągłość czasu, naruszając palisady rzeczywistości. Tworzy w niej pęknięcia, przez które wkrada się przeszłość i przyszłość. Marzec pisze, że „widma rozwarstwiają i podmywają stabilność «teraz»”²⁵. Dokładnie taki charakter działania pandemii

²¹ A. Bielik-Robson, P. Sadzik, „Widma Derridy. Przeżycie”, w: *Widma Derridy*, red. Eidem (Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2018), s. 18.

²² K. Hoffmann, „Widmo. Instrukcja obsługi (pierwsze uruchomienie)”, *Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka*, nr 30 (2017), s. 301.

²³ Augustyniak, *op. cit.*, s. 156.

²⁴ Krastew, *op. cit.*, s. 83.

²⁵ Marzec, *op. cit.*, s. 191.

można zaobserwować w powieści Barysa. Tkanka terażniejszości i rzeczywistości rozrywa się. Pojawiają się pęknięcia, przez które „coś wychodzi na wierzch” (s. 5). Do organizmu miasta i jednostki wdiera się wirus, „rozpiera mięśnie, kości i organy” (s. 8). Nie można go „zdrapać”, bo „nieustannie się lepi” (s. 16). Reakcją organizmu na wtargnięcie „widma” pandemii jest obumieranie tkanek. Rzeczywistość zaczyna gnić: „wszystko przypominało listopad i straszniegniło” (s. 20). Pandemia sprawiła, że w życiu narratorki zatarła się wyraźna granica pomiędzy terażniejszością a przeszłością i przyszłością. Nagle odsłania się przed nią historia, powracają traumy sprzed kilkudziesięciu czy nawet kilkuset lat. Równocześnie pojawia się śmierć jako zwiastun tego, co nieuniknione. Wszystko to, co przypisałem znaczeniu „kości” w książce Barysa, za sprawą działania pandemii, wychodzi na powierzchnię, czemu towarzyszy „chrzęst”.

„Kości”, które w powieści są czymś namacalnym, tak naprawdę uobecniają coś niewidocznego, widmowego. Trauma nie są materialne. Ula słyszy ich „cichutkie wibracje” (s. 7) i widzi je w snach: „zobaczyłam ziemię pod naszym domem – pełną zmiksowanych kości” (s. 7). Przeszłość nasączona cierpieniem, chociażby włóknienek, które przez „bramy śmierci” poniosły swoją nienawiść” (s. 66), również nie jawi się w dotykanej formie, ale ukazuje jako „duchy [...] płaczące w pustej manufakturze” (s. 67). Także śmierć, wydawałoby się najbardziej namacalna dla narratorki, ze względu na odejście babci oraz odnajdywane na podwórku kości, okazuje się widmem. Choć, według Jean-Luca Nancy’ego „czyha na nas, tuż za rogiem”²⁶, to pozostaje w widmowej i niedoświadczonej bezpośrednio sferze. Andrzej Leśniak zauważa, że Martinem Heideggerem, że doświadczenie śmierci jest czymś niemożliwym²⁷. Niemiecki filozof twierdził, że „nie doświadczamy w rzeczywistym sensie umierania innych, co najwyżej tylko im towarzyszymy”²⁸. Nie da się bowiem przeżyć śmierci za kogoś. Można jedynie doświadczyć straty po kimś, czyli pozostać na świecie, będąc ze zmarłym. Nie jest to równoznaczne z bezpośrednim „dobieganiem-kresu” *Dasein*, ale z obserwowaniem czyjegoes „dobiegania-kresu”.

Śmierć w *Kościach*... nie jest ostateczna. Martwi, jak gdyby nigdy nie umarli, chodzą po mieście i cmentarzach. Ula natyka się w domu na „ciepłe widmo babci, która chciała sobie po prostu pooglądać telewizję albo na nas popatrzeć” (s. 59). Śmierć właściwie nic nie zmienia, martwa babcia i tak przychodzi, „rozsiadając się wygodnie i uśmiechając” (s. 134). Niekiedy jednak śmierć zdaje się nie mieć litości dla życia: „na cmentarzu żydowskim w ogóle nie było duchów” (s. 109). Śmierć raz jest, raz jej nie ma. Można ją dotknąć i poczuć jej obecność, a równocześnie nigdy nie da się jej doświadczyć.

Jak pisał Derrida:

widmo jest paradoksalnym wcieleniem [...]. Staje się ono pewną „rzeczą”, którą trudno nazwać: ani duszą, ani ciałem, a zarazem jedną i drugą. Cieleśność oraz zjawiskowość nadają duchowi jego widmową widzialność, ale natychmiast znikają w jego pojawieniu się [...]²⁹.

Dzięki przyjrzeniu się myśli francuskiego filozofa widać, jak bliski jest związek „widm” i „kości” w dziele Barysa. Przeszłość, traumy, śmierć – to wszystko jest wyraźnie obecne, czasem

²⁶ J.-L. Nancy, *Arcyludzki wirus*, tłum. A. Dwulit (Kraków: Wydawnictwo Eperons-Ostrogi, 2021), s. 17.

²⁷ A. Leśniak, *Topografie doświadczenia: Maurice Blanchot i Jacques Derrida* (Kraków: Aureus, 2003), s. 57.

²⁸ M. Heidegger, *Bycie i czas*, przeł. B. Baran (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1994), s. 336.

²⁹ D. Jacques, *Widma Marksa. Stan długu, praca żałoby i nowa Międzynarodówka*, przeł. T. Załuski (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2016), s. 24.

prawie na wyciągnięcie ręki, wystarczyłoby „zacząć drapać” (s. 5). Równocześnie pozostaje nienamagalne; kiedy się zbliża, staje się zjawą, której nie sposób dotknąć: „chciałam uściskać babcię, że znowu zmartwychwstała, ale nie mogłam się przemóc, żeby dotknąć tej gumowej, trupiej powłoki” (s. 134). „Kości” wychodząc na wierzch, zyskują „widmową widzialność”, ale natychmiast znikają, najpierw w kieszeni, potem w „foliowym woreczku” (s. 18). Narratorka widzi je wyraźnie przez plastikową powłokę, może wyczuwać ich „kanciaste kształty” (s. 18), jednak oddziela ją od nich niewidzialna bariera, pozostawiając je w „widmowej” sferze. Słyszczyć jedynie ich „klekot” w kieszeni. Echo „chrzęstu” roznosi się, co czyni je obecnym, ale pozostaje nieuchwytnie, zanika, powraca i krąży.

Tym, co wprawia „widma” w ruch, zdaje się pandemia, choć niekoniecznie musi być ona wyłącznym źródłem ich nadejścia (a nawet na pewno nim nie jest). Pełni raczej funkcję jednego z czynników zapalnych. Wydaje się, że jako wydarzenie burzące dotychczas istniejącą rzeczywistość, wprowadzające do świata bohaterki pęknięcia i odsłonięcia, można pandemię uznać za „widmo”, ujawniające całą paletę innych „widm”. Tworzy swoisty widmowy „asamblaż”, który skupia w sobie lęki, traumy, cierpienia, przeszłość, przyszłość, pamięć o kruchości życia i jego skończoności. Wyraźnie widać, jak to, co zakryte, przechodzi w stan odkryty, przykrywając tym samym to, co dotychczas było odsłonięte. Właśnie w napięciu pomiędzy odkrytym a zakrytym materializuje się mechanizm działania pandemii w *Kościach*... Jest on nieustannym tranzytem między wnętrzem a zewnątrz, między tym, co „pod spodem i na wierzchu” (s. 5).

„Widmo” pandemii działa na obu tych płaszczyznach oraz między nimi. Niekoniecznie w sposób bezpośredni, raczej jako pewien stymulant, który wprowadza w ruch szereg procesów. Już pierwsze zdanie powieści, przedstawiające uruchomienie procesu tranzytu od przestrzennego „pod spodem” ku powierzchni: „Ziemia nie obnosi się z cierpieniem, ale chowa w sobie kości” (s. 5), jest pokłosiem zaistnienia sytuacji pandemicznej. Rzeczywistość skażona obecnością wirusa staje się miejscem zderzeń, wyłaniających się z ukrycia „widm” przeszłości, teraźniejszości i przyszłości. Tym samym ukazuje jak wiele różnorodnych sił oddziałuje na jednostkę: od historii narodu poprzez przeszłość miejsc, niegdysiejsze cierpienia społeczności i rodziny, aż do ciężącej nad życiem każdego człowieka – śmierci.

NARRACJA W CZASACH ZARAZY

Derrida pisał, że „widmo jest paradoksalnym wcieleniem”³⁰. Skoro pandemia jest swoistym tworem „widmowym”, to również zawiera w sobie pewną gamę sprzeczności. Do tej pory skupiałem się na jednej, właściwej dla pandemii, paradoksalnej cesze – wyraźnej obecności z równoczesną nienamagalnością. Paradoksów dotyczących działania pandemii jest zdecydowanie więcej. Krastew wyróżnia ich siedem, a i to nie wydaje się liczbą ostateczną. Szczególnie interesującą w kontekście powieści Barysa jest sprzeczność zachodząca pomiędzy początkowo wywołanym poczuciem jedności narodowej, zanikającej z biegiem czasu, a późniejszym pogłębieniu różnic społecznych³¹.

W *Kościach*... obecne są pewne uniwersalne aspekty, które można potraktować jako uzmysławiające, jak silnie jednostka jest uwikłana w grupowe i społeczne konfiguracje. Takimi jednoczącymi płaszczyznami, uświadomionymi przez pojawienie się pandemii są: wspólna

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Krastew, *op. cit.*, s. 81-82.

historia mieszkańców Pabianic i nieunikniona wizja ostateczności. Jednak w dziele Barysa nawet śmierć nie jest siłą zrównującą, ponieważ nie stanowi końca życia na ziemi. Równość dostępna jest jedynie dla zmarłych dzieci z lasu aniołków: „nie sposób było znaleźć w lesie aniołków biedniejszych i bogatszych” (s. 52). Nie jest możliwe, aby mówić o pandemii jako doświadczeniu zrównującym społecznie w *Kościach*... Wynika to po pierwsze ze statusu finansowego rodziny nastolatki:

[Mama – M.M.] Pracowała ciężko w Biedronce i choć starała się zapewnić nam przyszłość, to nie miała środków na pozalekcyjny rozwój zainteresowań. Spacerowanie po cmentarzu musiało nam wystarczyć za historię, literaturę, biologię i języki obce. (s. 44)

Po drugie z intelektualnego pułapu jednostki – narratorka zaczynająca „namiętnie czytać” (s. 34) książki, aby dorównać synowi lekarza, aby przez to „stać się godną pamięci o nim” (s. 34). Nawet jeżeli pominiemy te dwa bardzo ważne aspekty, to i tak każdy pozostaje sam w starciu z rodzinnymi oraz własnymi traumami czy lękami.

Skoro pandemia w *Kościach*... jest daleka od bycia doświadczeniem zrównującym i jednoczącym, to opowiadanie o niej, nawet nie wprost, stanowi świadectwo osamotnionej jednostki ze skażonego świata. W tekście wspomnienie o koronawirusie – i to niebezpośrednie – ogranicza się do jednej strony. Nazywany jest: „tym wirusem”, który „wkrótce będzie wszędzie [...] złapie cię za bluzkę i zamieszka w płucach” (s. 115). W całej powieści nie ma o nim więcej mowy. Nasuwa się pytanie, dlaczego w żadnym innym momencie fabularnym nie pojawia się choćby napomknięcie o zaistniałej sytuacji pandemicznej? Oczywiście niebezpośrednio widać jej działanie i wpływ na życie jednostki, ale właściwie zawsze pozostaje w ukryciu za wydarzeniami i opowieściami nastolatki.

Odpowiedź na powyższe pytanie wydaje się wynikać ze spostrzeżeń o „widmowym” charakterze pandemii. Uważam jednak, że ograniczenie się jedynie do takiego stanowiska jest niewystarczające. Mając pewność, że obecność wirusa odgrywa w świecie nastolatki istotną rolę, rekonfigurującą życie jednostki i doświadczaną przez nią rzeczywistość, uznaję, że w narracji zastosowano strategię przemilczenia. Kwestia pandemii zostaje przysłonięta wychodzącymi na wierzch „kości”, których wyłonienie się jest po części wynikiem jej działania. Ula odrywa swoją uwagę od świata rzeczywistego na rzecz zwrócenia się ku widmom przeszłości i przyszłości: częściej niż z mamą rozmawia ze zmarłą babcią; widzi duchy na cmentarzu, na którym przebywa więcej aniżeli w szkole. Pewna siła sprawia, że pandemia staje się dla narratorki „nieprzedstawialna”³². Jak zauważa Jarosław Płuciennik, siła odpowiadająca za pojawianie się przemilczeń może tkwić w dwu źródłach: „w przedmiocie przedstawienia bądź poza nim”³³. W *Kościach*... przemilczenia dotyczące pandemii wpływają zarówno z jej charakteru – „widmo” – jak i ze stanu emocjonalnego doświadczającego jej podmiotu.

Zapewne niechęć do wypowiedziania się o pandemii, czy nawet niemożność mówienia o niej wynika z kilku powodów. To, co ukazało się na powierzchni i w świadomości nastolatki sprawiło, że kwestia pandemii – nawet jeżeli uznawać jej działanie za impuls wywołujący wyjście „kości” na światło dzienne – schodzi na dalszy plan. Skądinąd, skoro świat psychiki bohaterki jest przesycony traumami, to nie byłoby zaskakujące, gdyby pojawienie się pandemii samo w sobie także odcisnęło traumatyczne piętno na nastolatce. Szczególnie, że w większości traumy, o których opowiada dziewczyna, są od niej odległe na płaszczyźnie czasowej (oprócz

³² J. Płuciennik, *Retoryka wzniósłości w dziele literackim* (Kraków: UNIVERSITAS, 2000), s. 186.

³³ *Ibidem*.

śmierci babci). Pandemia natomiast jest obecna tu i teraz, a skoro cały czas się rozgrywa, to niemożliwe staje się jej przepracowanie poprzez mówienie o niej.

Obecność COVID-19 można by w pierwszym odruchu uznać za „traumę historyczną”, związaną z utratą normalności. Jednak w życiu narratorki normalności tak naprawdę nigdy nie było, co pokazuje chociażby historia jej rodziny. W takim wypadku pojawienie się pandemii jest „traumą strukturalną”, która pogłębia wcześniejszą nieobecność normalności i o niej przypomina. Socjologiczna refleksja Jean-Luca Nancy’ego: „wirus jest lupą, która powiększa charakter naszych sprzeczności i ograniczeń”³⁴, znajduje swoje odzwierciedlenie w doświadczeniu jednostki. Koronawirus staje się dla niej „lupą”, powiększającą wszechogarniające poczucie nienormalności – zarówno własnej, jak i całego świata, nad którym coraz wyraźniej majaczy groźba klęski ekologicznej:

Wielką radość sprawił nam fakt, że globalne ocieplenie odpuści rozmrażanie ziemi na miesiąc, i że czeka nas w związku z tym prawdziwa zima [...] wreszcie coś się będzie zgadzać i namiastka normalności skropi nasze czoła. (s. 20)

Nie dziwi więc, że Ula przemilcza temat pandemii, skoro na jej oczach rozpada się świat, a nienormalność zaczyna zagarniać coraz większe połacie rzeczywistości. Niepewność dzisiaj i jutro sprawia, że obraca się w stronę tego, co pewne i niezmiennie – przeszłości oraz śmierci.

Pomimo przemilczeń działanie pandemii jest widoczne w *Kościach*... Najwyraźniej można je dostrzec w opisach rzeczywistości otaczającej narratorkę. Utajone świadectwo ze świata zarazy zostaje więc ograniczone do opisów ruchu przestrzeni, włożonych między rodzinne traumy a brud codzienności. Pandemia jest jednym z kilku wymiarów świata dotkniętego katastrofą, która dotyka nie tylko ludzkiej materii, ale też kolektywnej pamięci.

³⁴ Nancy, *op. cit.*, s. 17.

BIBLIOGRAFIA:

- Augustyniak Piotr. 2021. Jezus Niechrystus. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Barys Łukasz. 2021. Kości, które nosisz w kieszeni. Warszawa: Wydawnictwo Cyranka. [ebook].
- Bielik-Robson Agata, Sadzik Piotr. 2018. Widma Derridy. Przeżycie. W: Bielik-Robson Agata, Sadzik Piotr, red. Widma Derridy, 7-41. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN.
- Derrida Jacques. 2016. Widma Marksa. Stan długu, praca żałoby i nowa Międzynarodówka. Załuski Tomasz, tłum. Warszawa: PWN.
- Gomółka Anna, Szawerna-Dyrzka Anna. 2018. Poza geografą i historią. W: Gomółka Anna, Szawerna-Dyrzka Anna, red. Palimpsest: miejsca i przestrzenie, 7-16. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Grzemska Aleksandra. 2020. (Bio)dziedziczenie (nie)doświadczeń. W: Matki i Córki: Relacje rodzinne i artystyczne w autobiografiach kobiet po 1989 roku, 229-238. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- Heidegger Martin. 1994. Bycie i czas. Baran Bogdan, tłum. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Hirsh Marianne. 2011. „Pokolenie Postpamięci”. *Didaskalia* 105: 28-35.
- Hoffmann Krzysztof. 2017. „Widmo. Instrukcja obsługi (pierwsze uruchomienie)”. *Poznańskie Studia Polonistyczne* 30 (50): 299-312.
- Krastew Iwan. 2020. Nadeszło Jutro: jak pandemia zmienia Europę. Sutowski Michał, tłum. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- LaCapra Dominic. 2015. Trauma, nieobecność, utrata, 59-107. Bojarska Katarzyna, tłum. W: Łysak Tomasz, red. Antologia Studiów Nad Traumą. Kraków: Univeristas.
- Leśniak Andrzej. 2003. Topografie doświadczenia: Maurice Blanchot i Jacques Derrida. Kraków: Aureus.
- Markowski Michał Paweł. 2006. Jacques Derrida: mowa żałoby, 27-52. W: Danuta Ulicka, Łukasz Wróbel, red. Derrida / Adirred. Pułtusk: Akademia Humanistyczna im. Aleksandra Gieysztor.
- Marzec Andrzej. 2015. Widmontologia: teoria filozoficzna i praktyka artystyczna ponowoczesności. Warszawa: Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana.
- Nancy Jean-Luc. 2021. Arcyludzki wirus. Dwulit Anastazja, tłum. Kraków: Wydawnictwo Ostrogi.
- Olsen Bjørnar. 2013. W obronie rzeczy: archeologia i ontologia przedmiotów. Shallcross Bożena, tłum. Warszawa: Nowa Humanistyka.
- Płuciennik Jarosław. 2000. Retoryka wzniosłości w dziele literackim. Kraków: Univeristas.
- Pollack Martin. 2014. Skazone krajobrazy. Niedenthal Karolina, tłum. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne.
- Sendyka Roma. 2013. „Pryzma – zrozumieć nie-miejsce pamięci (non-lieux de mémoire)”. *Teksty Drugie* 1-2: 323-344.
- Taleb Nassim Nicholas. 2020. Antykruchłość: jak żyć w świecie, którego nie rozumiemy. Siara Olga, tłum. Poznań: Zysk i S-ka Wydawnictwo.
- Tuan Yi-Fu. 1987. Przestrzeń i miejsce. Morawińska Agnieszka, tłum. Warszawa: Państwowy

Instytut Wydawniczy.

Ubertowska Aleksandra. 2013. „Praktykowanie postpamięci. Marianne Hirsch i fotograficzne widma z Czernowitz”. *Teksty Drugie* 4: 269-289.

Žižek Slavoj. 2020. *Pandemia! Covid-19 trzęsie światem*. Maksymowicz-Hamann Jowita, tłum. Warszawa: Wydawnictwo Relacja. [ebook]

Žižek Slavoj. 2021. *Pandemia! 2: Kroniki straconego czasu*. Maksymowicz-Hamann Jowita, tłum. Warszawa: Wydawnictwo Relacja. [ebook]

SPECTRES AND BONES. PANDEMIC READING OF „THE BONES YOU CARRY IN YOUR POCKET” BY ŁUKASZ BARYS

SUMMARY:

This article presents a pandemic interpretation of Łukasz Barys 2021 debut, *The bones you carry in your pocket*. It aims to analyze the impact of the virus as a „spectrum” (Derrida) on the life of the individual and to look at the „assamblage” (Žižek) effect of the pandemic. It encompasses the „human and the non-human” (Žižek), bringing together a constellation of „postmemory” (Hirsh) spectres, traumas, bones, death and past that begins to dominate reality. The narrative is thus the testimony of an individual living in a world of blight. However, it is a latent and silent testimony. It can be found in the descriptions underlined between family traumas and the grime of everyday life, in which death, love and illness are constantly mixed together.

KEYWORDS:

pandemic, literary space, spectre, postmemory, trauma, silence

NIE-LUDZKIE WYZWANIE WIRUSA.

UWAGI NA MARGINESIE NIEFIKCYJONALNEJ LITERATURY PANDEMICZNEJ

Monika Żółkoś

Uniwersytet Gdański

ORCID: 0000-0002-1644-973X

Niedługo po wybuchu pandemii choroba COVID-19 zdominowała społeczną wyobraźnię, a tym samym przestrzeń narracyjną, tworzoną nie tylko przez opinie wirusologów, biologów czy specjalistów od zdrowia publicznego, lecz także głosy pisarzy, filozofów, artystów. Można mówić wręcz o narracyjnym wzmożeniu, które przy całej wielości perspektyw miało jeden wspólny trzon – było próbą uporządkowania doświadczenia dotyczącego nas w skali lokalnej i globalnej. Umieszczanie zdarzeń w porządku opowieści miało uczynić zrozumiałym to, co niepojęte i wymykające się poznaniu; zracjonalizować sekwencję wypadków, które wydawały się dystopijne, a zarazem boleśnie rzeczywiste. O potrzebie usytuowania pandemii w kontekście nazwanych i wielokrotnie analizowanych zdarzeń społeczno-politycznych pisał już podczas pierwszego lockdownu Iwan Krastew, przy czym główne kierunki tych dyskursywnych zawłaszczeń postrzegał jako chybione. W swojej książce *Nadeszło jutro. Jak pandemia zmienia Europę* wskazywał trzy główne pola odniesień: kryzys uchodźczy 2015 roku (z uwagi na doświadczenie zamykania granic), wojnę z terroryzmem (opisywanie wirusa w kategoriach militarnych) oraz globalne załamanie finansowe wywołane upadkiem banku Lehman Brothers (ze względu na ekonomiczne konsekwencje pandemii). Bułgarski intelektualista odrzucał nie samą strategię mówienia o tym, co nieznanne poprzez analogię ze zdarzeniami już rozpoznany- mi, ale powierzchowność owych porównań, wskazując na uderzające według niego podobieństwo pandemii do innego skomplikowanego w swej istocie kryzysu: katastrofy klimatycznej, która stawia nas przed problemem międzypokoleniowej odpowiedzialności¹.

¹ I. Krastew, *Nadeszło jutro. Jak pandemia zmienia Europę*, przeł. M. Sutowski (Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2020) [ebook: mobi, s. 25 z 71].

Można w tym podejściu widzieć opisane przez Arkadiusza Żychlińskiego charakterystyczne zacięcie narracyjne naszego gatunku, dążącego do zamiany doświadczenia w opowieść², trudno jednak przeoczyć pęknięcie między swoistą nadprodukcją znaczeń a pozaludzkim wymiarem pandemii, która zdaje się oporna wobec takich zawłaszczeń. Sama natura wirusa nie poddaje się prostej translacji na to, co znane i zrozumiałe, ale sytuuje w poprzek porządkujących pojęć, rzuca wyzwanie prostej kategoryzacji. W dyskursie publicznym SARS-CoV-2 najczęściej ulegał antropomorfizacji; opisywano go jako wrogą istotę, obdarzoną świadomością, a nawet destruktywnym dla człowieka planem działania. Jako groźnego, bezlitosnego przeciwnika, napadającego na ludzkość znienacka, poddając próbie społeczeństwo, rodzinę i jednostkę. Trudno nie zauważyć, że COVID-19 uruchomił narracje manichejskie, które – odwołując się do różnych wariantów walki światła z ciemnością – przelamują świat na dwie zantagonizowane części. W tej historii dobro pod postacią solidarności, poświęcenia i bezinteresowności zderzało się z niewidocznym przeciwnikiem, którego potęgę ucieleśniał wykładniczy wzrost zakażeń.

W literackim reportażu *Breathhtaking. Inside the NHS in a Time of Pandemic* Rachel Clarks, lekarka zbierająca świadectwa pierwszych miesięcy pandemii, zwraca uwagę, że manichejski krąg wyobrażeń rozmija się z perspektywą podsuwaną przez wirusologię. Wirus w swojej istocie nie jest „wrogiem”, „ostateczną próbą” czy „karą”, nie poddaje się antropomorfizacji i nie obrasta w symboliczne sensy inaczej niż tylko w wyobraźniowym zawłaszczeniu – jako fantazmat, a nie biologiczny fakt.

Trudno nam się oprzeć, by nie myśleć o ludzkim życiu w kategorii zmagania, czasem nawet moralnej bitwy, w której naszymi przeciwnikami są różne makro- i mikroorganizmy – zauważa Clarks – w tym powieściowym zacięciu koronawirus powszechnie przedstawiany bywa jako złośliwy agent, bezlitosny wróg – przebiegły, chytry i podstępny. A przecież wirus, tak jak każdy inny organizm, jest na to idealnie obojętny. Nie „dba” o nikogo i o nic. Po prostu robi to, co leży w jego naturze. Jego dwie podstawowe aktywności – przetrwanie i reprodukcja – nie mają w sobie nic wzniosłego ani demonicznego. Z perspektywy głównego bohatera tej historii pandemia nie ma fabuły, motywu, żadnej narracyjnej struktury. Nowy koronawirus jest wyłącznie strzępkim białka i materiału genetycznego, automatycznie replikującym się w swojej drodze przez świat³.

Przypisywanie wirusowi SARS-CoV-2 znaczeń kreujących go na samoświadomą, intencjonalnie działającą istotę niekoniecznie jest wyrazem naiwności poznawczej czy ignorancji w obszarze nauk o życiu. Bywa bowiem sposobem osławiania obcości pandemicznego doświadczenia, którego trzon stanowi zderzenie z formą absolutnie nie-ludzką. Andrzej Marzec ujmuje rzecz jeszcze dobitniej:

Zatwardziałym humanistom zdecydowanie łatwiej jest snuć teorie spiskowe i utrzymywać, że za pandemią COVID-19 stoi człowiek pracujący w tajnym laboratorium, ludzie jedzący mięso lub nieudolne rządy niż wirus, który na drodze własnych mutacji osiągnął spektakularny i globalny sukces⁴.

² Zob. A. Żychliński, *Laboratorium antropofikcji. Dociekania filologiczne* (Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 2014).

³ R. Clarks, *Breathhtaking. Inside the NHS in a Time of Pandemic* (London: Little Brown, 2021), s. 42 [jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie tłumaczenia pochodzą od autorki artykułu – M.Ż.].

⁴ A. Marzec, *Antropocień. Filozofia i estetyka po końcu świata* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2021), s. 226.

To znaczące, że podstawowe napięcie w teoriach formujących się dookoła kryzysu pandemicznego rozpięte jest między dwoma pojęciowymi biegunami – „ludzkim” i „zwierzęcym”. Ujmowanie pandemii w strukturę opowieści wyrasta z potrzeby nałożenia nań siatki pojęciowej, która pozwoli oswoić pozaludzki wymiar zdarzenia. Natura wirusa rzuca bowiem wyzwanie nie tylko w obszarze zdrowia publicznego, ale i w wymiarze konceptualnym, skoro przyszło nam mierzyć się z niewyobrażalnie małą formą, która uaktywnia się dopiero w komórce innego organizmu. Może dlatego, jak zauważa Rachel Clarks, najczęściej opisujemy wirusa językiem negacji. Charakteryzujemy go poprzez brak, przedstawiamy za pomocą cech, których nie posiada⁵. Niezdolny do samodzielnego istnienia wirus zdaje się idealnym wcieleniem obcości, którą można postrzegać jako przeciwieństwo tego, co znane, zrozumiałe, dające się uchwycić w klarownych kategoriach. Jest więcej niż „nie-ludzki” – jest nieorganiczny, zawieszony między bytem a śmiercią, wykluczony z porządku życia. Interesuje mnie, jak w fikcyjnej literaturze poświęconej pandemii ludzka empiria sytuuje się wobec porządku „poza-ludzkiego”, wiążącego się z aktywnością wirusa SARS-CoV-2; jakie rodzą się z tej sytuacji interakcje, napięcia, narracyjne przetworzenia. Ich kluczową postacią jest poszukiwanie języka w horyzoncie doświadczenia choroby, a więc z perspektywy przemian dyskursu maldydzkiego, którego istotnym, a wręcz centralnym obszarem w odniesieniu do COVID-19 jest zmieniająca się mitologia oddechu.

Jedną ze strategii porządkowania kryzysu COVID-19 było ujmowanie wydarzeń w ramę czasu linearnego. Chronologiczny układ wypadków przywoływał klasyczne elementy narracji epidemicznej, znanej z *Dziennika roku zarazy* Daniela Defoe, *Dżumy* Alberta Camusa czy *Palę Paryż* Bruno Jasińskiego – złowieszcze znaki, pierwsze przypadki, gwałtowne przyrastanie liczby chorych aż do stanu, w którym dawny porządek rzeczy rozpada się i przeobraża w świat podporządkowany nowym regułom. Chronologiczna prezentacja zdarzeń pozornie może wydawać się najbardziej oczywista i bezproblemowa, w rzeczywistości jednak zmierza do punktu kulminacyjnego – swoistego aktu przekroczenia, unieważniającego rzeczywistość sprzed pandemii. Posłużenie się układem chronologicznym w literaturze fikcyjnej opisującej kryzys pandemiczny jest tyleż formą porządkowania doświadczenia, co sposobem „literaturyzowania życia”, rodzącego nieodparte wrażenie, że oto zamieszkaliśmy w środku opowieści. Po taką formę sięgnął Tomasz Michniewicz, autor pracy *Chwilowa anomalia. O chorobach współistniejących naszego świata*⁶. Struktura książki opiera się na przeplataniu wywiadów ze specjalistami – budującymi społeczne, polityczne i medyczne konteksty pandemii – z sekwencyjnym przedstawieniem zdarzeń 2020 roku. Sposób opowiadania przez dziennikarza o kolejnych miesiącach kryzysu nacechowany jest dystansem, pozwalającym stanąć z dala od zbiorowych emocji i popatrzeć w chłodny, zrationalizowany sposób na afektywne pobudzenie czasu pandemii. Wykorzystuje chronologiczną narrację, aby uporządkować to, co chaotyczne, trudne do uchwycenia, niewiadome, a przede wszystkim – wciąż otwarte i pozbawione zamykającej kody. Swoje opisy polskiego społeczeństwa w kleszczach pandemii Tomasz Michniewicz doprowadza do sierpnia 2020 roku. Ten miesiąc przedstawia jako czas funkcjonowania dwóch niespójnych emocji: ulgi z powodu wyciszenia zakaźnej choroby i pełnego napięcia wyczekiwania na kolejną odsłonę kryzysu.

Tryb czasowego sekwencjonowania zdarzeń przyjęty został w dwóch innych książkach, które co prawda pokazują pandemię w odmiennym kontekście kulturowym i społecznym, ale

⁵ Clarks, *op. cit.*, s. 41.

⁶ T. Michniewicz, *Chwilowa anomalia. O chorobach współistniejących naszego świata* (Kraków: Wydawnictwo Otwarte, 2020).

posiadają zbliżoną perspektywę. *Niewidzialny front. Zapiski lekarza z pierwszej linii walki z koronawirusem, strachem i paniką* Tomasza Rezydenta oraz *Breathtaking. Inside the NHS in a Time of Pandemic* Rachel Clarke napisane zostały z punktu widzenia personelu medycznego. Tomasz Rezydent przedstawia rzeczywistość polskiego szpitala covidowego, Rachel Clarke, specjalistka medycyny paliatywnej, opisuje funkcjonowanie angielskiego hospicjum w czasie pierwszego lockdownu. Perspektywa zarysowana w świadectwie lekarskim pozwala zajrzeć za kotarę szpitalnego życia, zobaczyć narastający kryzys epidemiczny od środka instytucji medycznej. Daje wgląd w to, co niewidoczne. Chronologia przyjęta przez oboje autorów pomaga przetworzyć zdarzenie w opowieść, zamieniając skomplikowany spłot wypadków w sekwencyjny układ. Jednocześnie obie książki, przy całej ich odmienności, prowokują by postawić pytanie o medycynę narracyjną jako formę komunikowania i upodmiotawiania doświadczenia maladycznego, o skomplikowany spłot języka i choroby. W artykule *Opiekuńcza utopia* Przemysław Czapliński przedstawił podstawowe założenia medycyny narracyjnej, osadzając ją w historycznym i społecznym kontekście opieki lekarskiej jako instytucji. Budowanie maladycznej przestrzeni komunikacyjnej okazuje się w tym ujęciu reakcją na wtłoczenie chorego w ramy hierarchicznego systemu, gdzie zamieniony zostaje w przypadek medyczny, przedmiot badania, diagnozy i opisu. Krytyczny dystans do tej praktyki zaczyna się rodzić w drugiej połowie XX wieku. Czapliński zauważa, że momentem zwrotnym okazały się książki Ervinga Goffmana i Michela Foucaulta, którzy analizowali mechanizmy funkcjonowania instytucji społecznych, a także rozwój ruchu antypsychiatrii. Demaskująca refleksja nie doprowadziła jednak do radykalnych przemian w obszarze zinstytucjonalizowanej medycyny. Paradoks zjawiska polega na tym, że przyrost wiedzy w różnych obszarach nauk o zdrowiu w ciągu ostatnich dekad, służący polepszeniu kondycji chorego i niosący nowe szanse na jego wyzdrowienie, jednocześnie przyczynił się do pogłębienia rozdzwiewu między pacjentem a lekarzem, któremu wiedza i procedury dają władzę nad stającym przed nim człowiekiem. Przyczyniają się do jeszcze większego zhierarchizowania relacji, bywają narzędziem zrywania komunikacji albo legitymizowania jej odmowy. Medycyna narracyjna jest jednak czymś więcej niż formą oporu wobec niemożności zabrania głosu rozumianego jako ekspresja podmiotowości chorego. Związek narracyjności z medycyną kładzie nacisk na język chorego – jego komunikowanie się nie jest tylko mówieniem ze środka choroby. Jak zauważa Przemysław Czapliński,

medycyna narracyjna rodzi się z dobrych i złych doświadczeń medycyny. Ich owocnym rezultatem stało się założenie, że aktywność narracyjna pacjenta jest czynnikiem pomocnym w procesie leczenia. Istota medycyny narracyjnej polega jednak nie na tym, by pacjent się wygadał, lecz na tym, by całą medycynę ukształtować jako środowisko multinarracyjne, w którym osobne opowieści będą łączyć się i wspierać. Zamiast układu konsekwentnego – najpierw opowiada pacjent, potem doktor – należy stworzyć system nakładających się na siebie i wzajemnie wzmacniających kręgów narracyjnych⁷.

Gdyby rozpatrywać książkę *Niewidzialny front...* Tomasza Rezydenta w kategoriach literatury dokumentu osobistego, to według systematyki zaproponowanej przez Małgorzatę Czermińską należałoby ją przyporządkować do kategorii świadectwa⁸. Perspektywa lekarza ukierunkowana jest na pracę szpitala w warunkach pandemii, a bohaterowie tej opowieści zostali osadzeni w rolach rozdanych przez instytucję – medycy, personel administracyjny,

⁷ P. Czapliński, „Opiekuńcza utopia”, *Teksty Drugie*, nr 1 (2021), s.12.

⁸ Zob. M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie* (Kraków: Universitas, 2000).

pacjenci. Dobitnym przykładem jest nazwisko lekarza, redukujące jego tożsamość do szpitalnych powinności (choć jednocześnie chroni personalia). Podobnie jak w *Chwilowej anomalii* historia zamyka się razem z końcem pierwszej fali COVID-19 i mimo że w końcowych partiach autor zapowiada jesienną odśłonę pandemii, to wyrazista koda zdradza potrzebę segmentacji i uporządkowania doświadczenia. Sprzyja temu układ dziennika, w którym mikrocząstki covidowej historii wyznaczone są przez rytm kolejnych dni. Główną intencją pisarską tego pandemicznego świadectwa jest odsłonięcie tytułowego „niewidzialnego”, wgląd w realia pracy lekarzy mierzących się z wyzwaniem epidemii i nieznannej formy patogenu. Jest to obraz ciężkiej, pełnej poświęceń aktywności, zderzającej się z absurdami systemu, jak nakładanie kwarantanny według arbitralnie ustanowionych kryteriów czy obsesyjne tropienie koronawirusa u chorych cierpiących na inne, nie mniej poważne dolegliwości. Oś napięcia w książce Tomasza Rezydenta przebiega między porządkiem instytucji a realiami pracy medyków, między bezwzględnością systemu a ludzką perspektywą, ukierunkowaną na to, co jednostkowe i niepowtarzalne. Znaczące jednak, że ten ogląd zarezerwowany został dla przedstawicieli personelu medycznego, przede wszystkim autora *Niewidzialnego frontu*. . . . Nadrzędną optykę stanowi perspektywa lekarska; zarażeni koronawirusem stanowią kolekcję przypadków, których medycy co prawda cierpliwie wysłuchują, ale ramę dla wypowiedzi pacjentów stanowią procedury. Tożsamość chorego sprowadzona zostaje do kluczowych z medycznego punktu widzenia informacji, takich jak obciążenia zdrowotne czy wiek. W ten sposób książka, która została pomyślana jako antysystemowa i demaskująca absurdy instytucji, w rzeczywistości potwierdza podstawową zasadę jej funkcjonowania – pacjent staje się bazą danych, złożoną z wyników badań i opisu symptomów. Kapitałnym przykładem takiego postępowania są lakoniczne zapiski dotyczące śmierci pacjentów, które zamykają się w jednozdaniowej informacji o zgonie, wieku i chorobach towarzyszących:

wtorek 2 czerwca

Umiera siedemdziesięciosześcioletnia pacjentka zarażona koronawirusem,
z licznymi chorobami współistniejącymi, pensjonariuszka DPS-u.

środa 3 czerwca

Umiera dziewięćdziesięcioczworoletnia pacjentka zarażona koronawirusem,
z licznymi chorobami współistniejącymi, leżąca, z odleżynami przy przyjęciu.

(...)

czwartek 4 czerwca

Umierają siedemdziesięciojedno- i siedemdziesięciodwulatka zarażone
koronawirusem, obie bardzo obciążone, z procesami nowotworowymi⁹.

Można oczywiście założyć, że oszczędność sformułowań miała w intencji autora oddać charakterystyczną cechę epidemii jako kryzysu, wymykającego się spod kontroli i przekraczającego możliwości systemu opieki zdrowotnej, czego konsekwencją jest nie tylko coraz większa liczba zmarłych, ale też ich anonimowość. W książce *Niewidzialny front*. . . fragmenty mówiące o ofiarach pandemii przeplatają się z o wiele bardziej rozbudowanymi partiami poświęconymi pracy lekarzy, która pokazana została z ich perspektywy, co skłania czytelnika do sympatyzowania z tą grupą bohaterów. Odbiór *Niewidzialnego frontu*. . . wydaje się pęknięty, naznaczony ambiwalencją: niefikcyjna narracja utworu skłania jednocześnie do empatycznego wejrzenia i pozbawionego emocji wyobcowania. Opis codziennych zmagani personelu medycznego jest zaproszeniem do lektury opartej na bliskości; język statystyk medycznych,

⁹ T. Rezydent, *Niewidzialny front. Zapiski lekarza z pierwszej linii walki z koronawirusem, strachem i pandemią* (Poznań: Rebis, 2020) [e-book: mobi, s. 172-174 z 210].

przedstawiający pacjentów, wzmacnia postawę obojętności i dystansu. Tym samym książka Tomasza Rezydenta rozmija się z podstawowym postulatem medycyny narracyjnej, jakim jest – zgodnie z rozpoznaniem Czaplińskiego – zwielokrotnienie przestrzeni komunikacyjnej.

Na pierwszy rzut oka Rachel Clarks stosuje tę samą strategię, co autor *Niewidzialnego frontu...* W *Breathtaking...* pierwsze miesiące pandemii ukazane są oczyma lekarki, podobna jest też koda opowieści – książka doprowadzona zostaje do okresu wyciszenia pierwszej fali pandemii, która jest zarazem końcem, jak i nowym otwarciem, związanym z wyczekiwaniem na kolejne uderzenie choroby. A jednak w *Breathtaking...*, inaczej niż w utworze Rezydenta, przefiltrowanie doświadczeń pandemicznych przez punkt widzenia personelu medycznego nie prowadzi do scentralizowania optyki, do wytworzenia jednolitej narracji. Książka Rachel Clarks utkana jest z wielu historii – z głosów lekarzy, wirusologów, pacjentów oraz ich bliskich. Mimo że lekarka nie stroni od prywatnych wspomnień, ukazując różne aspekty swojego życia rodzinnego, rezerwuje dla siebie raczej rolę towarzyszkę opowieści. Warto w tym kontekście odnotować rozpoznanie Przemysława Czaplińskiego, który proponuje, aby zbliżenie medycyny i humanistyki widzieć pod postacią narracyjnych kręgów. Ich trzonem jest wzajemna komunikacja chorego i lekarza, rozszerzająca się na inne, włączone w to doświadczenie osoby:

medycyną autonomiczną rządzi geometria linii prostej, która łącząc dwa punkty (pacjent – lekarz) wyznacza najważniejszą oś; pacjent uzyskuje pomoc ze strony lekarza niejako za cenę wyizolowania ze społeczeństwa. Medycyna narracyjna usiłuje zmienić tę geometrię w układ wielookręgowy. Celem nie jest więc wprowadzenie nowej praktyki leczenia obok wielu innych, lecz przekształcenie medycyny jako systemu opieki¹⁰.

Autorka *Breathtaking...* zbiera historie osób terminalnie chorych i lekarzy, pozwalając, aby ich głosy przenikały się nawzajem, stając się dla siebie rodzajem echa, rezonatorem cudzych doświadczeń i wspomnień. Konsekwentnie używa przy tym mowy niezależnej, co pozwala wydobyć autonomiczność poszczególnych wypowiedzi i podkreślić ich podmiotowy charakter. Nie jest to tylko komunikacja na linii chory – lekarz; równie istotne są opowieści rodzin pacjentów, a także krewnych personelu medycznego. Książka Rachel Clarks to bardziej mozaika perspektyw niż narracyjny monolit.

Kontrastowe zestawienie *Niewidzialnego frontu...* Tomasza Rezydenta z *Breathtaking...* Rachel Clarks niesie bez wątpienia ryzyko uproszczenia, jeśli nie dostrzeżemy odmiennego kontekstu społecznego. Trudno przeoczyć, że realia polskiej i angielskiej opieki medycznej są znacząco odmienne, co przekłada się na finansowanie szpitali oraz ich organizację. Można wręcz założyć, że obraz zerwanej komunikacji, wyłaniający się z *Niewidzialnego frontu...*, jest odzwierciedleniem mocno niedoskonałego sposobu funkcjonowania instytucji. A jednak *Breathtaking...* wcale nie jest pochwałą sprawnego systemu zdrowia publicznego; główny antagonizm rodzi się tutaj między podejmującymi arbitralne decyzje politykami a osobami, które z różnych pozycji doświadczają najdotkliwiej pandemicznego kryzysu. Rachel Clarks opisuje pandemię COVID-19 jako rodzaj społecznego poligonu, gdzie intensyfikują się maskowane dotąd przejawy niesprawiedliwości i marginalizacji. W sytuacji stanu wyjątkowego specyfika hospicjum oraz wyjątkowe potrzeby przebywających tu pacjentów są ignorowane przez system, rządony logiką zysków i strat. Pokazując kryzys covidowy z perspektywy osób najbardziej bezbronnych, potrzebujących ponadstandardowej opieki, autorka manifestacyjnie wręcz różnicuje doświadczenie pandemiczne, dopomina się o jego indywidualizację. Obnaża

¹⁰ Czapliński, *op. cit.*, s. 14.

iluzję wzniosłych haseł, formułowanych podczas pierwszej fali zakażeń, które miały przekonywać o egalitarnym charakterze wydarzenia. Jedno z najczęściej rozbrzmiewających wówczas stwierdzeń – „wszyscy płyniemy na tej samej łodzi” – było raczej przejawem solidarnościowej fantazji niż wiarygodnym stwierdzeniem faktu. Jak słusznie zauważył Tomasz S. Markiewka w pracy poświęconej kryzysowi klimatycznemu,

koronawirus pokazał (...), że to w najlepszym razie półprawda. Tak, wszyscy odczuliśmy skutki COVID-19, bo wszyscy musieliśmy podporządkować się państwowym rozporządzeniom, ale to nie znaczy, że konsekwencje pandemii były dla każdego takie same. (...) Gdy jedni zastanawiali się, czy stać ich na opiekę zdrowotną, inni martwili się, jak dotrzeć do swoich jachtów, żeby po drodze nie zarazić się od tłumu¹¹.

Zestawienie *Niewidzialnego frontu...* z *Breathtaking...* ujawnia jeszcze jedną, zastanawiającą różnicę: w przeciwieństwie do zapisków Tomasza Rezydenta świadectwo angielskiej lekarski naznaczone jest świadomością kreowania znaczeń osławiających to doświadczenie, lokujących obcą formę istnienia w antropomorfizującym porządku semantycznym. Autorka nazywa mechanizmy tworzenia pandemicznych narracji, których podstawowym zadaniem jest łagodzenie pozaludzkiego wymiaru zdarzenia. Clarks buduje swoją opowieść na dwóch poziomach: mówi o rozwoju i przebiegu pandemii, a jednocześnie o okolicznościach tworzenia wielogłosowego świadectwa, o potrzebie conceptualnego „oswojenia” wirusa. Dobitym przykładem wpisywania pandemicznego doświadczenia w istniejącą już strukturę znaczeniową jest odwołanie się do kulturowych interpretacji oddechu. Ślad tej conceptualizacji można odnaleźć już w tytule książki: „*breathtaking*” rozumiany dosłownie jako „zapierający dech w piersiach” odsyła do szokującego charakteru zdarzeń, które spowodowały uruchomienie trybu alarmowego. A jednocześnie – niech nie umknie nam dosłowne znaczenie tego słowa – niemożność zaczerpnięcia powietrza. Bo *Breathtaking...* to nie tylko przejmujące świadectwo zmagania z kryzysem zdrowia publicznego, ale też opowieść o tym, jak wirus SARS-CoV-2 tworzy nowy rozdział kulturowej historii oddechu.

Gdyby za klasycznym esejem Susan Sontag mówić o mitologii pewnych chorób¹², to bez wątpienia wirus SARS-CoV-2 odsyłałby do obrazów związanych z oddychaniem, a więc funkcji fizjologicznej tradycyjnie łączonej z duszą, tchnieniem, metafizyką. Postrzeganie COVID-19 jako choroby oddechu rozwinęło się ze szczególną intensywnością w pierwszym roku trwania pandemii, kiedy większość zakażeń spowodowana była pierwotną formą wirusa oraz – od września 2020 – wariantem Alpha (który wykryto na Wyspach Brytyjskich); wywoływały stan zapalny dolnych dróg oddechowych, nierzadko skutkując zwłóknieniem płuc. Media coraz częściej pokazywały ludzi z maską tlenową na twarzy, a w najpoważniejszym przebiegu choroby – podłączonych do respiratora. Graniczna sytuacja niemożności zaczerpnięcia oddechu uruchomiła lęki zakorzenione w kulturowych znaczeniach tej funkcji życiowej, w mitologiach chorób dotyczących układu oddechowego. Ich charakterystyczną cechą jest powracające odwoływanie się do metafizyki, jakby oddech był przejawem duchowego aspektu ludzkiej egzystencji i jako taki wyłamywał się z somatycznego porządku. Respiracyjny aspekt ludzkiej fizjologii nie ogranicza się do materialnego wymiaru istnienia. Warto odwołać się w tym miejscu do pracy Edgara Williamsa, w której w historycznym przekroju ukazane zo-

¹¹ T. S. Markiewka, *Zmienić świat raz jeszcze. Jak wygrać walkę o klimat* (Warszawa: Wydawnictwo Czarna Owca, 2021), s. 50-51.

¹² Zob. S. Sontag, *Choroba jako metafora. AIDS i jego metafory*, przeł. Jarosław Anders (Warszawa: PIW, 1999).

stały kulturowe znaczenia oddechu. *Breathing: An Inspired History* przedstawia zmieniające się koncepcje na temat respiracji; dominują w nich obrazy wiążące ją z duszą:

Mimo, że starożytni rozumieli potrzebę oddychania, nie potrafili wyjaśnić, jak odbywa się ten proces. Koncept powietrza i wymiany gazowej był nieznanym, podobnie jak anatomia i fizjologia płuc. (...) [Z tego powodu] postrzegali oddychanie jako proces duchowy, związany z siłą napędową życia¹³.

W kręgu znaczeń religijnych oddech był interpretowany jako cząstka boska, tchnięta w człowieka w akcie powołania do życia. Stąd myślenie o funkcji oddechowej jako tym elemencie, który jest zarazem organiczny i pozamaterialny, kruchy i trwały, śmiertelny i przekraczający granice jednostkowego istnienia. Przejmująco pisze o oddechu Marek Bieńczyk w *Kontenerze*, książce stworzonej po śmierci jego matki. Eseiści podkreśla, że to właśnie w sytuacjach granicznych oddech przestaje być niezauważalny, transparentny:

Trudno sobie materię oddechu, jego gęstą obecność wyobrazić. Kiedy oddech, zazwyczaj cichy, przekracza granicę dźwięku i, przed chwilą jeszcze głuchy, zaczyna nagle dzwonić, chrapać, rżęzić, łatwiej tę jego cielesność dostrzec czy dosłyszeć: coś jakby skraplało się w powietrzu. Ale czasem widzę czyjs oddech jak długie białe pasmo, taśmę, która mnie przewija i porywa ze sobą – jeśli tylko uda się na nią wdrapać. Wówczas zdaje się, że oddychamy czyimś oddechem; matka leży, głośno, z pewnym trudem oddycha i wsiamam na ten oddech jak do pojazdu; gdzieś mnie prowadzi, unosi i poza nim przez chwilę nie ma już innego świata¹⁴.

Pokłosiem metafizycznej wykładni oddechu jest opisana przez Susan Sontag mitologia gruźlicy, którą postrzegano jako schorzenie tożsamościowe. Amerykańska filozofka odnotowuje silnie zakorzenione w XIX wieku przeświadczenie, że jest to choroba ludzi wrażliwych i uduchowionych, niosąca ze sobą doświadczenie odcieleśnienia, uwolnienia od fizjologii (co zresztą stoi w jawnej sprzeczności z jej rzeczywistym przebiegiem):

Gruźlica jest chorobą czasu: przyspiesza życie, czyni je bardziej wyrazistym, uduchowionym. (...) Przez ponad sto lat gruźlica była ulubionym sposobem nadawania śmierci znaczenia – chorobą budującą i wyrafinowaną. (...) Choroba płuc jest w sensie metaforycznym chorobą duszy¹⁵.

Czytane dzisiaj opisy gruźliczej śmierci zamieszczone w książce Susan Sontag, zaczerpnięte między innymi z twórczości Charlesa Dickensa i Aleksandra Dumasa, stanowią uderzający kontrast z opisami duszących się ofiar pandemii COVID-19. Niemożność zaczerpnięcia oddechu jest w książce Rachel Clarks radykalnym doświadczeniem fizjologicznym, które w przeciwieństwie do wyobrażeń dotyczących gruźlicy nie tylko nie odcieleśnia, ale wręcz redukuje pacjentów do ciała. Cała aktywność chorego sprowadzona zostaje do walki o zaczerpnięcie kolejnego oddechu. Wszystko inne znika wobec skrajnej redukcji istnienia, pozostaje tylko to, co fundamentalne: oddech jako definicja życia. Clarks pisze, że intubacja stała się „emblematiczną procedurą” czasu pandemii¹⁶. W tych wyobrażeniach chory człowiek jest skrajnie bezbronny i pozbawiony sprawczości. Jego oddech przestaje być w pełni ludzki, trwa tylko dzięki aparaturze medycznej:

¹³ E. Williams, *Breathing: An Inspired History* (London: Reaktion Books, 2021), s. 11.

¹⁴ M. Bieńczyk, *Kontener* (Warszawa: Wielka Litera, 2018), s. 27.

¹⁵ Sontag, *op. cit.*, s. 17, 19, 21.

¹⁶ Clarks, *op. cit.*, s. 64.

Cztery zamaskowane postaci krzątają się wokół jego łóżka w półcieniu. Są ubrane w plastikowe kombinezony ochronne, z twarzami przysłoniętymi plastikową przyłbicą. Zazwyczaj na oddziale intensywnej opieki medycznej to pacjent zostaje zdehumanizowany. Ponakłuwany i zamotany w płątaninie kabli i rurek, żyjący tylko dzięki ustawionym przy łóżku maszynom, które brzęczą i warkoczą, zasysają i wdmuchują; jego ciało przypomina monstrum Frankensteina¹⁷.

Skojarzenie autorki nie jest przypadkowe. Potwór w powieści Mary Shelley dusił swoje ofiary. Pozbawiając je oddechu, odbierał to, co w powszechnych wyobrażeniach jest symbolem życia. Nietrudno dopatrzeć się w tym rozwiązaniu fabularnym echa żywych na przełomie XVIII i XIX wieku dyskusji o tym, gdzie tkwi nieredukowalny wymiar procesów życiowych, jaką naturę ma impuls, warunkujący biologiczne istnienie¹⁸. Kryzys wyobrażeń związanych z duchową wykładnią oddechu zarysowany został już w *Czarodziejskiej górze* Tomasza Manna. Wbrew przekonaniu Susan Sontag, która czyta tę powieść jako literacką realizację mitologii gruźlicy, można tu odnaleźć obrazy załamywania się koncepcji łączącej oddech z duchowością. W jednej z kluczowych scen utworu pokazana zostaje reakcja Hansa Castorpa na rentgenowski obraz jego zmienionych przez gruźlicę płuc: jest to doświadczenie ciała prześwietlonego, a jednocześnie sprowadzonego do czystej materii i ograbionego z wymiaru spirytualnego. Przenikana przez aparaturę cielesność jawi się jako dogłębnie zbadana, uzewnętrzniona, a równocześnie całkowicie pozbawiona tajemnicy. Język radiacji unieważnia metafizykę. Williams zauważa, że do kryzysu tradycyjnych wyobrażeń na temat duchowej wykładni oddechu niewątpliwie przyczyniła się też epidemia polio. Choroba ta w najpoważniejszym przebiegu uniemożliwiała samodzielne oddychanie. Aby utrzymać pacjenta przy życiu, umieszczano go w maszynie resuscytacyjnej określanej jako „żelazne płuco”, która przejmowała funkcję oddechową. Wizerunki unieruchomionych w aparaturze dzieci odnaleźć można w powieści Philipa Rotha *Nemesis*, która porusza się kręgu zupełnie innych wyobrażeń niż opisana przez Sontag mitologia gruźlicy. Oddech zostaje „docieleśniony”, zyskuje wymiar fizjologiczny, tworzy się na styku „ludzkiego” i „pozaludzkiego”, między ciałem a aparaturą. Pandemia COVID-19 wyostrzyła te obrazy. Razem z nią, jak zauważa Williams, „proces oddychania ponownie zyskał kulturową wagę”¹⁹. Wyobraźnię zbiorową zaczęły poruszać sceny o posthumanistycznym wydźwięku: podłączony do maszyny człowiek staje się częścią fuzji, w której przenika się mechaniczne i organiczne.

Książkę Rachel Clarks można czytać jako próbę nowej konceptualizacji oddechu, jego szczególnej demitologizacji, powrotu do fizycznego wymiaru tej niezbędnej do życia funkcji. Opisy starań personelu o oddech pacjentów pozbawione są religijnych konotacji. Wypowiedziane zostały w języku manifestacyjnie wręcz nieheroicznym, bo heroizm – jak zauważa autorka – jest formą depersonalizacji²⁰. Znaczące, że w wielu miejscach tej książki oddech jako fundamentalna funkcja życiowa traci swoją transparenację. Nie wydaje się przezroczysty, niezauważalny, ale stanowi centrum zmagania lekarzy i pacjentów. W tym procesie rodzi się nowe znaczenie oddechu: nie jest już przejawem duchowego wymiaru egzystencji, ale czytelną figurą uwikłania w to, co ponadindywidualne i pozaludzkie.

¹⁷ *Ibidem*, s. 64-65.

¹⁸ O wpływie filozofii natury na proces twórczy Mary Shelley pisze w posłowniu do swojego tłumaczenia Frankensteina Maciej Płaza. Zob. M. Płaza, *Galwaniczna alchemia i niebyt utracony*, w: M. Shelley, *Frankenstein, czyli współczesny Prometeusz*, przeł. M. Płaza (Czerwonak: Vesper, 2013).

¹⁹ Williams, *op. cit.*, s. 8.

²⁰ Clarks, *op. cit.*, s. 145.

BIBLIOGRAFIA:

- Bieńczyk Marek. 2018. Kontener. Warszawa: Wielka Litera.
- Clarks Rachel. 2021. *Breathtaking. Inside the NHS in a Time of Pandemic*. London: Little Brown.
- Czapliński Przemysław. 2021. „Opiekuńcza utopia”. *Teksty Drugie* 1: 7-18.
- Czermińska Małgorzata. 2000. *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*. Kraków: Universitas.
- Krastew Iwan. 2020. *Nadeszło jutro. Jak pandemia zmienia Europę*. Sutowski Michał, tłum. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej. [ebook]
- Markiewka Tomasz S. 2021. *Zmienić świat raz jeszcze. Jak wygrać walkę o klimat*. Warszawa: Wydawnictwo Czarna Owca.
- Marzec Andrzej. 2021. *Antropocień. Filozofia i estetyka po końcu świata*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Michniewicz Tomasz. 2020. *Chwilowa anomalia. O chorobach współistniejących naszego świata*. Kraków: Wydawnictwo Otwarte.
- Rezydent Tomasz. 2020. *Niewidzialny front. Zapiski lekarza z pierwszej linii walki z koronawirusem, strachem i pandemią*. Poznań: Rebis. [ebook]
- Sontag Susan. 1999. *Choroba jako metafora. AIDS i jego metafory*. Jarosław Anders, tłum. Warszawa: PIW.
- Williams Edgar. 2021. *Breathing: An Inspired History*. London: Reaktion Books.
- Żychliński Arkadiusz. 2014. *Laboratorium antropofikcji. Dociekania filologiczne*. Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN.

A NON-HUMAN CHALLENGE OF THE VIRUS. SIDE NOTES ON NON-FICTIONAL PANDEMIC LITERATURE

SUMMARY:

The aim of this article is to present artistic strategies of mediation between non-human nature of SARS-CoV-2 and non-fictional literature, whose authors use narrative structures to express experience of struggling with virus as alienated form of existence. Author of the article describes books written by practicing doctors - Rachel Clarks (*Breathtaking. Inside the NHS in a time of pandemic*) and Tomasz Rezydent (*Invisible Front. Doctor's Notes from the First Line of Battle with Coronavirus, Fear and Pandemic*) using perspective of narrative medicine, which problematizes the ways of communicating illness and suffering. One of the crucial thesis of article considers coronavirus pandemic as important factor in cultural history of breathing, which is transforming from spiritual to post-human interpretation of phenomenon of breath.

KEYWORDS:

Virus, Pandemic, Narrative medicine, Non-fictional literature, Cultural History of Breathing

ANKIETY

POLLS

JAK PANI/PANA ZDANIEM PANDEMIA WPŁYNEŁA NA SYTUACJĘ HUMANISTYKI I UNIWERSYTETU?

Barbara Brzezicka

POJEDYNCZOŚĆ DOŚWIADCZENIA

W chwili, kiedy piszę te słowa, temat pandemii nie jest już tym, który zaprzęta nasze myśli i czyny. Po Zarazie przyszła Wojna, a wraz z nią kolejna masowa mobilizacja troski, w której zapominamy na chwilę o tym, co nas dzieli, i pierwszy raz od dawna czujemy się częścią wspólnoty, którą można pewnie nazwać „narodową”, ale też wspólnoty ogólnoludzkiej, która solidarnie staje po stronie ofiar napaści.

Doświadczenie wspólnego losu towarzyszyło nam również dwa lata temu, kiedy podobnie jak mieszkańcy innych krajów zmuszeni zostaliśmy do zamknięcia się w domach, ale też do otwarcia na tych, którzy znaleźli się w położeniu trudniejszym niż nasze. I pewnie można powiedzieć, że to właśnie ogólnoludzka wspólnota doświadczeń stanowi sedno humanistyki. Uniwersytet to przecież miejsce, w którym szukamy prawd uniwersalnych, nie tylko w ramach nauk ścisłych. Szczególną słabość do uniwersaliów ma filozofia, ale poszukiwanie uniwersalnego człowieczeństwa odnaleźć można w wielu naszych badaniach, a także w wielu akademickich dyskusjach, które nie przypadkiem stały się w języku potocznym synonimem oderwania od konkretnego życia codziennego i operowania na pojęciach abstrakcyjnych. Doświadczenia epidemii i wojen to te chwile, w których pytanie o to, co znaczy być człowiekiem, powraca i wymaga zajęcia stanowiska.

Jednak z drugiej strony w chwilach kryzysu odkrywamy siebie i innych w naszej nieredukowalnej pojedynczości i indywidualności. *Lockdown* mógł niejednemu introwertykowi uświadomić, jak bardzo tęskni za spotkaniami z przyjaciółmi, a jednocześnie inna osoba w tej samej sytuacji odkrywała nieuświadomianą wcześniej potrzebę samotności – z dala od najbliższych. Nagle okazało się, że wiele osób jest szczęśliwszych mogąc pracować z domu, a eleganckie biurowce to przestrzenie, w których dobrze czuje się tylko część pracowników i pracownic (czyżby ta na samym szczycie hierarchii?). Podobnie ze społecznością uniwersytetu – jako nauczycielki często ze zdumieniem czytałyśmy ankiety, w których studenci deklarowali, że zdalne zajęcia im odpowiadają. Oczywiście nie wszystkim. Odpowiedź na pytanie, czy i jak powinniśmy przeorganizować nauczanie na uniwersytecie, należy do nauk społecznych z ich potężnym narzędziem – statystyką. Nie chodzi tu rzecz jasna o to, żeby wzorem ministerialnych rozporządzeń stawiać granicę między naukami humanistycznymi i społecznymi, które zawsze się przenikały i nigdy nie powinny porzucać prób wzajemnego wkraczania na swoje terytoria, nawet jeśli często można nam zarzucić „bezprawne” przekraczanie tych granic. Z punktu widzenia humanistyki nie powinniśmy jednak nigdy porzucać tego, co się wymyka badaniom statystycznym – tego, jest statystycznym „błędem”. Tej jednej osoby, która ze względu na chorobę nie mogła nigdy uczestniczyć w życiu akademickim czy kulturalnym, a teraz po raz pierwszy nie tylko słucha i ogląda, ale też aktywnie działa w studenckim kole naukowym. Tej pracownicy naukowej, która przez półtora roku jeździła pracować w pustym budynku wyłożonym surowym betonem i czerpała z tego radość. Ale też tego trans mężczy-

zny, który musiał przez cały ten czas patrzeć na swój *dead name* w MS Teams. Tej studentki, która zawsze bała się spotkań z innymi, a po wielomiesięcznej izolacji jest jej jeszcze trudniej przełamać lęki.

Oczywiście to wszystko można sprowadzić do wrażliwości na potrzeby grup mniejszościowych. Ale indywidualny człowiek – student, który się do nas zwraca – nie jest tylko reprezentantem mniejszości, mimo że często mamy tendencję do przypisywania jednostkom cech dyskryminowanej grupy i odwrotnie. Uniwersalne kryteria oceny, nawet jeśli wzbogacimy je o perspektywy mniejszościowe, nigdy nie zastąpią wysłuchania człowieka w jego nieredukowalnej pojedynczości. Teraz być może wiele z nas się zastanawia, jak powinniśmy traktować naszych studentów z Ukrainy, i próbujemy wypracować jak najbardziej wspierającą postawę. Tymczasem każda z tych osób przeżywa swoją indywidualną historię na swój sposób – pewnie nie zawsze najlepszy z punktu widzenia psychologii, a może nawet czasem niezgodny z wartościami, które my wyznajemy. Ale to ona wie, czy potrzebuje rozmowy i wsparcia ze strony nauczyciela, czy woli w sytuacji dydaktycznej nie myśleć o tym, co boli, i skupić się na przerabianym materiale. Nigdy nie będziemy tego wiedzieć z góry i tylko osoby, z którymi się spotykamy, mogą nam dać odpowiedź. Jednak nawet jeśli wysłuchamy jej z uwagą, nie zrozumiemy ich w pełni, a nasza empatia zawsze będzie podszyta projekcją.

Być może dla humanistyki bardziej podstawowe niż poszukiwanie uniwersaliów jest proste, naiwne pytanie „Jak to jest być tobą?”. Pytanie, które przychodzi do nas często kiedy oglądamy obraz, czytamy wiersz, czy słuchamy utworu muzycznego i wtedy, kiedy próbujemy zrozumieć obcy język i obce kultury. Jak to jest być tym, który stworzył to dzieło, tym, który mówi i myśli w obcym dla mnie języku? Te próby rozumienia są zawsze skazane na porażkę, a jednak podejmujemy je – również jako badacze i badaczki w ramach humanistyki, która oprócz sięgania po boskie uniwersalia staje też w obliczu nieredukowalnej transcendentności Innego. Pandemia pokazała, jak bardzo nasze osobiste doświadczenia wymykały się z góry ustalonym zasadom, sylabusom i efektem kształcenia. A jednocześnie każde z nas – wykładowczyń i studentów – uzyskało wiedzę, umiejętności i kompetencje społeczne, których nikt dla nas nie planował i które często dla nas samych były zaskoczeniem. Będziemy z pewnością coraz więcej wiedzieć o tym, jak pandemia wpłynęła na dydaktykę i badania naukowe, jednak mam nadzieję, że jako humanistki i humaniści będziemy w stanie przyswoić tę wiedzę, nie rezygnując z uważności na to, co wyjątkowe i pojedyncze.

BARBARA BRZEZICKA – filozofka i filolożka, pracuje jako adiunktka w Instytucie Filologii

Ewa Czaplewska

Jestem przedstawicielką językoznawstwa stosowanego – logopedii. Podstawą naszej pracy naukowej są często badania empiryczne z udziałem ludzi. Prowadzimy badania w przedszkolach, szkołach, poradniach szpitalach, domach seniorów itp. W czasie pandemii ta praca była jednak niemożliwa. Społeczna izolacja dotkliwie wpłynęła zatem na naszą działalność naukową. Nie mogliśmy prowadzić badań my, nie mogli tego robić nasi studenci. Mogliśmy wykorzystywać jedynie dostępne nam formy takie jak np. badania ankietowe prowadzone za pośrednictwem internetu. Studenci, którzy na czas nauki zdalnej wrócili do swoich domów, nie mogli korzystać z biblioteki, zatem i my – wykładowcy – musieliśmy w swoich działa-

niach dydaktycznych wziąć pod uwagę to ograniczenie.

Z drugiej jednak strony, ta trudna sytuacja zmusiła niektórych studentów po raz pierwszy w ich życiu do korzystania z internetowych zasobów bibliotecznych. Dzięki temu mogli przekonać się, że mają możliwość dostępu do ogromnego zasobu światowej nauki bez konieczności wychodzenia z domu.

Pandemia wymusiła na nas wszystkich także konieczność poszerzenia swoich kompetencji w zakresie pracy zdalnej. To, co początkowo wydawało się trudne, dzisiaj wydaje się już zupełnie naturalne. Aplikacja MS Teams nie stanowi już dla nas tajemnicy i spostrzegamy ją jako narzędzie ułatwiające pracę dydaktyczną, naukową, współpracę pomiędzy różnymi ośrodkami w kraju i za granicą. Ten sposób naszej pracy zostanie z nami już zapewne na zawsze.

EWA CZAPLEWSKA – profesorka w Instytucie Logopedii UG

Bartosz Dąbrowski

Mój zasadniczy problem ze sformułowaniu odpowiedzi na zadane pytania wynika z trudnego do uzasadnienia przekonania, że pandemia w niedostrzegalny sposób przeddefiniowała to, co uznawaliśmy za normalne i akceptowalne, a co za tym idzie – bezpośrednio wpłynęła na społeczne formy postrzegania rzeczywistości. Jednocześnie zbiorowy stosunek do tego, co przyniosła i wywołała, przyjął postać „przegapionej” katastrofy, tj. zdarzenia, które pociągnęło za sobą wymazanie spowodowanej przez siebie zmiany. To poznawcze zakłócenie, będące następstwem epidemii, można porównać do trwałego optycznego zniekształcenia wzroku lub niewidzialnej zaćmy, która zmieniając wszystko na co patrzymy, nie pozostawia śladów po własnej deformacji, skłaniając nas do traktowania wszystkiego, co ciemne i mętne w polu widzenia jako niezbywalnego i „normalnego” elementu świata.

Wirus jednocześnie osłabił i wzmocnił naszą odporność na śmierć, wywołując rodzaj szczególnej, obronnej ślepoty, która stała się trwałym zasobem immunologicznej pamięci. Pozwolił nam równocześnie przyjąć do wiadomości, że pandemia spowodowała nieodwracalne społeczne straty, jak i natychmiast nakazał o nich zapomnieć, wymuszając przyjęcie procedury poznawczej normalizacji. Dowody tego zbiorowego przeoczenia wydają się być nieodparte i dotyczą najbardziej elementarnych kwestii. W wyniku epidemii zmarło ponad sto dwadzieścia tysięcy osób, ale śmierć ofiar, najliczniejszych od czasów drugiej wojny światowej, nie doczekała się procesu zbiorowej żałoby, głębszego namysłu ani jakiegokolwiek formy upamiętnienia.

Podobna zmiana reguł percepcyjnych dokonała się w innych sferach życia społecznego, co najlepiej zdaje się opisywać fenomen popularności takich pojęć jak „nowa normalność” i „odporność stadna”. W przypadku pierwszego określenia pandemia faktycznie przyniosła lekcję politycznej brutalności i stała się poligonem administracyjnych metod biopolitycznego zarządzania populacją za pomocą stanu wyjątkowego, pociągając za sobą – w polskim kontekście – tłumienie prawie wszystkich innych protestów politycznych, by później związać się z pozyskaniem społecznej aprobaty wobec przemocy skierowanej przeciwko uchodźcom z białoruskiej granicy. Z kolei potajemne dążenie do osiągnięcia „odporności stadnej” podczas

dwóch ostatnich fal epidemii oznaczało przyjęcie logiki zamierzonej selekcji, celowej rezygnacji z akcji przymusowych szczepień i świadomego poświęcenia życia osób bardziej narażonych na śmierć dla utrzymania zasobów ekonomicznych i poparcia politycznego.

Sygnalizuję wspomniane zjawisko zmiany reguł percepcyjnych z dwóch powodów. Sądzę bowiem, że humanistyka powinna z jednej strony przemyśleć zakres wywołanej przez epidemię zmiany – zwłaszcza w aspekcie procesów społeczno-politycznych, dotyczących stanu wyjątkowego, doświadczenia anomii i alienacji, formowania się populizmów i teorii spiskowych oraz zjawiska pogłębionej „digitalizacji” naszego życia, jak również angażować się coraz bardziej w problematykę środowiskową istotną dla pojawienia się wirusa i kolejnych kryzysów zdrowotnych. Z drugiej strony badania humanistyczne wciąż powinny przypominać o spowodowanych przez pandemię stratach, tak aby uruchomić procesy zbiorowej żałoby i aby jednocześnie powstrzymać mechanizmy nabywania patologicznej autoodporności oraz zatrzymać dynamikę infekowania życia społecznego procedurami ekonomicznej optymalizacji.

W perspektywie takich postulatów uniwersytet winien wytwarzać nie tylko przeciwciała krytycznego namysłu, ale także – przede wszystkim – zajmować się transmisją empatii. Pandemia dowiodła, że nauka może dosłownie uratować świat, będąc „farmakologicznym” narzędziem jego naprawy, co unaocznily sukcesy medycyny i szczepionek; z jeszcze większą siłą uzmysłowiła nam jednak także, że wiedza nie może być wyłącznie instrumentem ekonomicznej wojny, która pustoszy cywilizację. Generowanie mądrości i „humanistycznej” empatii jako środków służących pokonywaniu społecznego dystansu może tym samym stanowić przeciwwagę dla ekonomicznej instrumentalizacji uniwersytetu. Zwłaszcza gdy w zgodzie z logiką farmakonu edukacja uniwersytecka wykorzysta rzekomo alienującą cyfrową infrastrukturę nauczania do wyjścia uniwersytetu poza uniwersytet – w kierunku cyfrowej akademii rozumianej jako wspólnota miłośników, a dominujący w dydaktyce model heurezy uzupełni o angażujący słuchaczy komponent badań współtwórczych. W dużej mierze bowiem raportowana przez wielu prowadzących utrata sprawczości przez studentów i ich pasywność podczas nauczania zdalnego wynikała z zastosowania tradycyjnego sposobu nauczania opartego na jednostronnie zaaranżowanym dialogu, gdy tymczasem przeniesienie punktu ciężkości na problemowe i zespołowe metody pracy czyniło słuchacza – co prawda nie zawsze – sprawcą, podmiotem i współtwórcą wiedzy. Pod tym względem, jak sądzę, pandemia pozytywnie przededefiniowała nasze uniwersyteckie sposoby pracy i wyposażyła nas w narzędzia pozwalające rozwijać bardziej współtwórcze formy akademickiego nauczania i współistnienia. Być może zresztą ostateczną lekcją wyniesioną z pandemii okazała się świadomość, że aby w jakiejś mierze wyleczyć się z epidemii, musimy umieć sobie wyobrazić alternatywny model świata, w większej części oparty na życzliwości, budowaniu więzi i współpracy, niż uzależniony od konkurencji i rywalizacji.

BARTOSZ DĄBROWSKI – adiunkt w Instytucie Filologii Polskiej UG

Artur Nowaczewski

Nie mam prawie żadnych wspomnień z okresu między marcem 2020 a czerwcem 2021, a raczej wyparłem te wspomnienia – bo to setki godzin, kiedy nasze mieszkanie stało się miejscem pracy. Żona prowadziła zajęcia w jednym pokoju, ja drugim; czasem się zastanawiałem, czy głosy nie nakładają się na siebie i modliłem się, żeby nie wysiadło przeciążone łącze. „Nie słysząc pana, coś przerywa” – alarmowali studenci. Pytania odbijające się od milczenia Teamsa, zanim ktoś zdecydował się wypowiedzieć, zdawały się spadać na dno przepaści, z której od czasu do czasu wydobywał się głos, że tam są ludzie, że świat jeszcze istnieje. Gdy liczba uczestników przekraczała 20 osób, było naprawdę trudno, bo roztopienie się w sieciowej anonimowości często zwyciężało nad chęcią bycia zauważonym. Oczywiście zdarzały się zajęcia inne, z żywą dyskusją; grupy, na które się czekało, bo widać było, że w tych ćwiczeniach wszyscy chcieli uczestniczyć, choćby online. Nie apelowałem o włączanie kamerek, bo nie wierzyłem w przepustowość Internetu, ale tym grupom, które same z siebie wchodziły „na wizję”, byłem wdzięczny za namiastkę materialnej obecności.

Półtora roku z perspektywy wykładowcy to jednak epizod. Z perspektywy studentów to połowa studiów licencjackich i trzy czwarte studiów magisterskich. Półtora roku wyrwane z życia młodego humanisty, dla którego studia są okresem szybkiego kształtowania się, formowania intelektualnego zaplecza na całe życie, to czas skradziony, który nie da się odrobić. Można szacować tylko procent „ubytków”, które dotknęły pokolenie pandemicznych roczników – ale nie dają się one zmierzyć. To niepowetowane szkody.

Podaję, że całkiem spora część urodzonej po roku 2000 generacji podłączonych non stop do sieci użytkowników mediów społecznościowych, nie zdaje sobie nawet sprawy ze skali strat, które ponieśli w trakcie lat pandemii. Sam łowiłem uchem w kolejce czy drodze na uniwersytet westchnienia osób, które wołały studiować online. Zapewne nie odczuwają różnicy, że „uczęszczać na zajęcia” to nie to samo co być tylko „użytkownikiem” uniwersytetu. Taki użytkownik całą sferę nauki ogranicza jedynie do wygody interfejsu i możliwości połączenia się z Internetem. Z zaangażowaniem bywa już różnie. W jednym okienku ma otwarte zajęcia, w drugim pisze z koleżanką, w trzecim ogląda memy. Nagminne stało się zjawisko martwych dusz, niby obecnych, a w rzeczywistości wędrujących po sieciowych lub innych, niezidentyfikowanych światach. Zatem temu, kto podchodził do zajęć poważnie, było trudniej, temu zaś, kto pozorował studiowanie, łatwiej. Znaczna część sympatyków zajęć online zaliczała się, jak można przypuszczać, do tej drugiej grupy.

Słowo „grupa” – powinno być kluczem we wszelkich dywagacjach na temat studiowania. Bo równie ważne jak relacja student-wykładowca, są kontakty między studentami, ich wzajemny wpływ na siebie. Bez nich nie byłoby możliwe trwanie kół naukowych, których spistość zależy od charyzmy, aktywności tworzących je osób, nie byłoby przestrzeni dla własnych artystycznych ambicji – czy to w studenckich teatrach, czy w tworzeniu i prezentowaniu własnych utworów literackich. Internet pozostaje platformą, ale nie zastępuje żywego kontaktu, najwięcej energii zwrotnej otrzymuje się na żywo. Także z tego powodu, że w zapełnianej treściami różnej jakości sieci, przeczytać (zwłaszcza dłuższe kawałki prozy) zdolni są nieliczni, najczęściej i tak znani z „realu” koleżanki i koleździ, znajomi.

Z pandemią umarli na wiele miesięcy akademicy, studenci z daleka pozostali w swoich domach rodzinnych. Pierwszy krok w dorosłość ważny zwłaszcza dla ludzi z małych miejscowości, mogących poznać nowe środowiska, nabrać doświadczenia w większym mieście, kompetencji, z którymi mogliby próbować sił na rynku pracy w aglomeracjach, czy wrócić z nimi na prowincję, został dla nich opóźniony o prawie dwa lata. To właśnie oni zwykle przeżywają

w trakcie studiów najbardziej intensywny rozwój, bo otrzymują dostęp do możliwości, których brak w miejscu urodzenia. Ci, którzy największe nadzieje wiązali z wyjazdem na studia, byli najbardziej zawiedzeni.

Wydaje się, że każdy „użytkownik” zajęć online jest taki sam, ma równe szanse, a to przecież nieprawda. Trzeba mieć na starcie odpowiedni laptop, smartfon czy tablet, trzeba mieć pomieszczenie do spokojnej nauki, po którym nie snują się postronne osoby, nie szczekają psy, nie biega młodsze rodzeństwo. I to wszystko, żeby tylko w spokoju posłuchać wykładu, nie mówiąc już o własnym aktywnym uczestnictwie w zajęciach.

Oczywiście byli też tacy studenci, dla których studiowanie było dodatkiem do pracy, a nie na odwrót, dla których łączenie zajęć online z obowiązkami zawodowymi było łatwiejsze niż studiowanie dzienne w starym trybie. W miesiącach gdy zamrożony został handel i życie towarzyskie w mieście, zmalały jednak szanse dla młodych – podejmujących prace w gastronomii, usługach, zarabiających na swoje kształcenie. Osoby znajdujące się u progu samodzielności z szybko zmieniającymi się cenami najmu zmagają się do dziś. Wyczerpywanie się rodzinnych zasobów finansowych, inflacja i wojna w Ukrainie przedłużają pandemiczne bóle. Na te trudne warunki nałożyły się niejednokrotnie rodzinne tragedie - przedwczesne zgony rodziców i krewnych - co odsetki obciążeń na przyszłość.

Po stronie pozytywów pozostaje niewiele – opanowanie przez kadrę nowych narzędzi, które można uzupełniająco wykorzystywać w pracy ze studentami, organizacji konferencji naukowych, zwiększenie zasobów internetowych bibliotek i to chyba tyle...

Historię tych lat spiszą jednak ci, którzy mieli pecha studiować, kończyć studia, bronić dyplomy w latach 2020-21. Jak będą oceniali ten etap swojego życia, jak zweryfikuje go rynek pracy, co pozostawią te lata po sobie, dopiero zobaczymy...

ARTUR NOWACZEWSKI – adiunkt w Instytucie Filologii Polskiej na UG

Monika Szuba

Moje kolokwium habilitacyjne szczęśliwie obyło się pod koniec drugiego roku pandemii, gdy byliśmy już przyzwyczajeni do spotkań online, a nawet pogodzeni z tym, że spotkania twarzą-w-twarz zastąpiły te ekran-w-ekran. Gdy ruch ograniczony został do przestrzeni domu, dotkliwie czuło się znieruchomienie ciała. Spotkania wirtualne stanowiły próbę kontynuowania dawnych rytuałów. Czytało się trudno, jeszcze trudniej pisało, ale nadal, może nawet bardziej niż dawniej, chciało się słuchać o literaturze. Potrzeba działania wspólnotowego przynajmniej częściowo uwalniała od stagnacji i letargu. Kontakty digitalne z ludźmi dzielącymi nasze pasje literackie stwarzały namiastkę zbiorowości i dawały poczucie przynależności. Podczas miesięcy pandemicznych wygłosiłam referaty w „Edynburgu”, „Glasgow”, „Luksemburgu” i „Lyonie” (choć ciałem byłam wówczas w Edynburgu), uczestniczyłam w seminariach w „Wiedniu”, „Londynie”, „Monachium”, „Durham” i jeszcze kilku nie-miejscach (tutaj w odmiennym znaczeniu niż to, które proponuje Marc Augé) o wydrążonych desygnatach oraz wielu innych „spotkaniach” w bliżej nieokreślonej lokalizacji, czyli „w sieci”. Dwuwymiarowość kontaktów uniemożliwiała prawdziwe doświadczenie wspólnoty. Zaprzyjaźniona badaczka z Francji, dzieląc poczucie odrealnienia i odcieleśnienia, napisała: „See you IRL”, do zobaczenia „in real life”, w prawdziwym życiu. Doświadczenie zapośredniczone, zdomino-

wane przez systemy człowiek-maszyna powodowało paradoksalne wrażenie bliskości i dystansu. Pewna forma intymności, wynikająca z tego, że wszyscy byliśmy w swoich domach, łączyła się z poczuciem oddalenia, bo przecież - tak naprawdę - nie spotykaliśmy się wcale. Zacierały się granice pomiędzy przestrzenią publiczną a sferą prywatną, gdy wszystkie te seminaria – także kolokwium habilitacyjne – odbywały się nie w murach instytucji, lecz we własnym pokoju. Tamtego dnia nawet chyba nie dziwiło nas, że mówiliśmy o autentycznej obecności, o ucieleśnionym doświadczaniu świata, o jego namacalności. W tle milczący świadek: kot wyciągnięty na fotelu, niezainteresowany ludzkimi sprawami.

MONIKA SZUBA – adiunktka w Zakładzie Badań nad Literaturą Anglojęzyczną UG