

KATARZYNA KOZA
Uniwersytet Wrocławski*



<https://orcid.org/0000-0003-3595-7454>



Wyjść poza wyobrażony koncept natury. Rzecz o *Piach* Urszuli Zajączkowskiej

To go beyond the imaginary concept of nature: about *Piach* written by Urszula Zajączkowska

Abstract

The starting point of this article is an attempt to prove the authenticity of the essential catchword of Julia Fiedorczuk's ecocriticism, that "with the environmental crisis comes a crisis of the imagination" (citation from Lawrence Buell). In this article, the concept of disaster functions in an ecocritical practice is analysed and how we can avert anthropocentric and deleterious ways of thinking. An important context here is Timothy Morton's concept of ecomimesis texts and more ecological, ambient poetics, where text reflects real processes which depart from the concept of imaginary nature. Specifically, this paper proves that in the latest poetry volume written by Urszula Zajączkowska, using the example of the volume *Piach* (2020), that firstly, the anthropocentric view of nature (which underlines the concept of ecomimesis) is abandoned, which, the imagined and servant, is far removed from the actual processes existing in the world. Secondly, the analysis and interpretation of selected texts in the poems confirms that the poetry exhibits a special sensitivity to changes and processes. In turn, this enables us to comprehend the effects of human actions. For this reason, the reader can exercise and practice his imagination, which is helped by the auratic poetics used. These activities facilitate a better understanding of the effects of human activities. Urszula Zajączkowska poetry's prompts us to imagine how the materiality of the world works in practise and how these tiny atoms created the whole world. Also, this poetry fosters a way of thinking that assumes particular significance in the context of ongoing climate change, without necessarily aspiring for the currently popular apocalyptic themes.

* Uniwersytet Wrocławski, Instytut Filologii Polskiej
Plac Nankiera 15b, 50-140 Wrocław
e-mail: katarzyna.koza@uwr.edu.pl

Współcześnie, w czasach głębokiego antropocenu, środowisko zmienia się szczególnie szybko, co związane jest przede wszystkim z działalnością człowieka. Zmiany te są globalne i powszechne. Wyczerpywanie się surowców naturalnych (np. ropy), ocieplanie się klimatu, topnienie lodowców, utrata bioróżnorodności (tzw. szóste współczesne wymieranie gatunków), blaknięcie i osłabienie raf koralowych to tylko niektóre z już rozpoczętych procesów. Są one związane z innymi palącymi problemami: niepokojącym śladem węglowym pozostawianym przez koncerny mięsne czy tekstylne, masową deforestacją, spalaniem paliw kopalnych w przemyśle i energetyce, w końcu też z przełowieniem, a tym samym zaburzaniem naturalnych rytmów i równowag populacyjnych istot morskich, szczególnie ryb. Wszystko to w sposób dogłębny wpływa właśnie na środowisko.

Jednymi z częściej pojawiających się słów w kontekście myśli ekokrytycznej Julii Fiedorczuk jest cytat z Lawrence'a Buella: „kryzys ekologiczny to przede wszystkim kryzys wyobraźni” (Fiedorczuk 2015: 12; Fiedorczuk, Beltrán 2015: 16)¹. Badaczka nieprzypadkowo przywołuje go w kontekście różnych swoich publikacji, słowa te bowiem w niezwykle celny sposób opisują przyczynę współcześnie rozgrywających się katastrof. Ekokrytyka, ale też ekopoetyka, są takimi nurtami humanistyki ekologicznej, w których szczególną uwagę zwraca się na relacje pomiędzy tekstem a otoczeniem człowieka, człowiekiem a środowiskiem, w końcu: na bardziej świadome sposoby zamieszkiwania naszej planety. Wspólnym mianownikiem wszystkich tych refleksji pozostaje przyroda lub środowisko — nie natura, która w polskiej literaturze ekokrytycznej łączona jest raczej z pierwszofalowym myśleniem o relacjach człowieka wyłącznie z tym, co w przyrodzie dziewicze, nieskalane ręką człowieka i pochodzącą od niego kulturą (Tabaszewska 2018: 9). Mówiąc pokrótce, w polskiej literaturze fale ekokrytyki łączone są głównie z rozpoznaniem Buella dotyczącym lat 90. XX wieku i literatury anglosaskiej. Tam, pierwsza fala, która szybko poddana została krytyce ze strony samych ekokrytyków, miała bardzo ograniczony obszar zainteresowania, bowiem do analizy brano pod uwagę „tylko wybrane elementy otoczenia człowieka” (Tabaszewska 2011: 206), jak pisałam wyżej, nijak przez niego nieprzekształcone. Badacze drugiej fali zauważyli jednak, że istotną częścią natury pozostają także tereny zmienione przez

¹ Cytat ten stanowi także sztandarowe hasło manifestu polskiej Szkoły Ekopoetyki, której współtwórczynią (wraz z Filipem Springerem) jest Julia Fiedorczuk. Zob.: http://instytutr.pl/pl/ekopoetyka_manifest/ [dostęp: 18.02.2020].

człowieka (nie-dziewicze), toteż jeszcze w latach 90. włączono je w obręb ekokrytycznej refleksji. Dziś wyróżnia się więcej fal, chociażby trzecią, którą łączy się głównie z pierwszym dziesięcioleciem XXI wieku. Mówi się, że w tym okresie kazano „patrzeć na ekokrytykę jako na prąd komentujący nie tylko aktualną sytuację, w jakiej znalazł się człowiek i do której doprowadził całe środowisko, ale też jako na narzędzie, pozwalające postulować zasadniczą zmianę: przywrócenie zachwianej jedności” (Tabaszewska 2018: 10). Czwarta fala, o której Aleksandra Ubertowska pisze, że „dociera do krawędzi horyzontu” (2018: 33), łączona jest zaś głównie z badaniami nad ekokrytyką materialną (reprezentatywną pracą jest publikacja Serenelli Iovino i Serpil Oppermann, *Material ecocriticism*) oraz myślą Timothy’ego Mortona (szczególnie pracami *Ecology without Nature* i *Dark Ecology*). Jak podkreśla wspomniana badaczka, ekokrytyka tej fali „prowadzi dyskurs w znacznej mierze metadyscyplinarny”, toteż chętnie łączy się chociażby z „myślą postkolonialną, teorią systemów, poszukiwaniami w duchu queer, korporalnym witalizmem” (2018: 33).

Jak zauważa Tabaszewska, „katastrofy pełnią [...] w dyskursie ekokrytycznym szczególną funkcję, pokazując, że uprzywilejowana pozycja człowieka nie chroni go przed konsekwencjami żadnego typu katastrof, wynikających z takiego, a nie innego ułożenia relacji człowieka z naturą” (2019: 25). Można by powiedzieć, że współcześnie uświadamianie tego faktu jest jednym z najważniejszych zadań ekokrytyki, przede wszystkim dlatego, że mimo powszechnej znajomości faktów związanych ze zmianą klimatu ludzkość wciąż niekoniecznie myśli o przyczynach i skutkach, które zmiany te powodują. Właśnie z tego względu szczególnie ważna w ekokrytyce jest wspomniana wyobraźnia. Trafnie w swoim artykule dotyczącym kategorii katastrofy w dyskursie ekokrytycznym i afektywnym Tabaszewska diagnozuje ten problem, powołując się na to, jak w świadomości społeczności ludzkiej funkcjonuje kwestia ocieplenia klimatu. Brakuje nam, wskazuje badaczka, takich możliwości percepcyjnych, dzięki którym moglibyśmy objąć zakres i skutki, które wiążą się z tym procesem (Tabaszewska 2019: 30). Należy dodać, że nawet klimatolodzy i inni badacze nauk o Ziemi nie są dziś w stanie przewidzieć całego łańcucha przyczynowo-skutkowego związanego z tym zagadnieniem. To przecież wiele procesów, zmian, które nie tylko będą postępować, ale i wzajemnie na siebie wpływać. Za przykład weźmy taki fakt: w 2019 roku, jak wskazuje geograf i meteorolog, Michał Brennek, „rekordowo zmniejszył się zasięg lodu pływającego, lecz także ubyło go mnóstwo na Grenlandii — w lipcu było to aż 197 gigaton, a roztopy objęły aż 60% powierzchni wyspy (zwykle to 25–30%). W ciągu jednego dnia — 30 lipca — straciliśmy 10 mld ton lodu!” (Brennek 2019: 7). Nie jest to jednak fakt zbyt prosty do pojęcia. Wyobraźnia człowieka potyka się już na poziomie prób zobrazowania sobie samej objętości: dziesięciu miliardów ton lodu. A co, jeżeli dodać do tego wiele innych skomplikowanych procesów, związanych chociażby z tym, co, wraz z topnieniem lodowców, będzie uwalniać się do środowiska? Nie wiemy dziś, jakie bakterie czy drobnoustroje mogą zagrozić zwierzętom bądź społeczności ludzkiej (a które być może tkwią zamrożone w łańcuchach lodowców); widzimy jednocześnie, że wraz z postępującym dziś procesem do wód uwalnia się więcej metanu. By lepiej zrozumieć te skomplikowane skutki naszych działań, przydawać może się nam właśnie ekokrytyka, także po to, by przez wrażliwość na przyrodę wypracowywać lepsze, czyli bardziej etyczne zachowania wobec otoczenia, ale też, by wzmagać świadomość skutków związanych z naszymi wyborami.

W swojej pierwszej książce poświęconej ekokrytyce, *Cyborg w ogrodzie. Wprowadzenie do ekokrytyki*, Julia Fiedorczuk szczególnie miejsce przyznaje dwóm gatunkom, z których chętnie korzysta ta dziedzina humanistyki ekologicznej: są nimi sielanka i apokalipsa (Fiedorczuk

2015: 68–106). To właśnie one, poruszając wyobraźnię, mogą wpłynąć na myślenie człowieka o świecie wokół i na jego stosunek do przyrody. Popularny przy okazji omawiania tej funkcji ekokrytyki jest przykład książki Rachel Carson pt. *Silent Spring*. Dzięki wykorzystaniu wątków apokaliptycznych i sielanki autorka zmieniła myślenie społeczeństwa amerykańskiego na temat używanych powszechnie w tamtym czasie pestycydów. Po publikacji tej pozycji zdelegalizowano w Ameryce stosowanie środków zawierających DDT (Fiedorczyk 2015: 97–98; Barcz 2016: 30). Retorykę apokaliptyczną stosuje się jednak powszechnie także przy okazji różnych protestów klimatycznych: za przykład niech posłużą transparenty widoczne przy okazji strajków organizowanych przez Extinction Rebellion, międzynarodowy ruch na rzecz zapobiegania antropogenicznym zmianom klimatu, czy Młodzieżowy Strajk Klimatyczny. „Albo działamy, albo wymieramy”, „Kraina węglem i smogiem płynąca”, „Klimat z piekła rodem”, „Parzą mnie kwaśne deszcze, pomóż”² — to przykładowe hasła, które bazują na drastycznym i bezpośrednim obrazowaniu. Zadaniem wykorzystywanej przez aktywistów i aktywistki retoryki jest wpłynąć na osoby niezainteresowane zmianami klimatycznymi czy takie, które skutki tych zmian wypychają z obrębu świadomości przez, jak to nazywa Tabaszewska, „niechęć do zaburzania radosnego nastroju, do psucia zarówno cudzych, jak i własnych pozytywnych emocji” (2019: 25). Wciąż niechętnie myśli się o katastrofach klimatycznych, a przez to się je lekceważy — właśnie przez to, że analizowanie ich skutków przynosić może poczucie bezradności, smutek czy przerażenie. Nieprzypadkowo współcześnie coraz częściej mówi się o depresji klimatycznej, którą wiąże się z lękiem przed postępującymi zmianami klimatycznymi i poczuciem, że nic nie da się już zrobić.

Warto w tym momencie przywołać wspomnianego już wyżej Timothy’ego Mortona, twórcę konceptu „ciemnej ekologii”. Ciemna ekologia zakłada, że nie ma wyjścia z paradoksu „ekologii bez natury”, umieszczonego przez filozofa w tytule swojej książki. Jak sam wskazuje, idea „natury” jest szkodliwa, a to dlatego, że jest ona efektem naszych fantazji. Urzeczywistniania tego faktu Morton dopatruje się w literaturze romantycznej, w której niezwykle często opisuje się przyrodę. Te opisy, jak podkreśla badacz, w istocie jednak tworzą w osobach czytających szkodliwe postrzeganie świata, idea „natury” wpływa bowiem na sposoby działania społecznej wyobraźni ekologicznej (Morton 2009: 1). Taka „natura” to „stabilny, trwały, prawdziwy i przede wszystkim niezależny twór” (Marzec 2018: 70), niemający zbyt wiele wspólnego z tym, co prawdziwe. Jak wskazuje Ubertowska, te utwory, które Morton łączy z pojęciem „ekomimesis”, wspomagają „tworzenie fantazmatów natury, potocznych jej wyobrażeń, które pod pozorem troski o środowisko przemycają nastawienie antropocentryczne” (Ubertowska 2018: 37). Teksty realizujące taką postawę charakteryzują się przy tym także:

ujmowaniem natury jako czegoś namacalnego i wszechobecnego, a także jej niechybnym estetyzowaniem [...]. Co więcej, *ekomimesis* pełna jest specyficznych tropów, które pragną ukryć swój wymiar figuratywny, tworząc iluzję niezapośredniczonego kontaktu z naturą: a to poprzez etykietowanie narracji metką „gdy to piszę” (tak jakby autor notował swoje spostrzeżenia dosłownie na żywo), a to poprzez sugestie, że lepiej byłoby, gdyby czytelnik czy czytelniczka doświadczył(a) opisywanych wydarzeń osobiście, a to rozwijając retorykę „usytuowania”, a to stosując poetykę ambientu, wywołującą w czytelniku/czytelniczce wrażenie, że narrator zewsząd otoczony jest naturą. (Szaj 2020)

² Hasła widoczne na transparentach osób uczestniczących w strajkach organizowanych przez Młodzieżowy Strajk Klimatyczny oraz Extinction Rebellion. Zdjęcia znalezione zostały kolejno na stronach takich jak: „Gazeta Wyborcza”, „Dziennik Wschodni”, „PolsatNews”, „Lubin Extra”.

Jako przykład tekstu „ekomimetycznego” autor *Ecology without Nature* podaje m.in. chętnie analizowaną przez wczesnych ekokrytyków książkę Henry’ego Davida Thoreau, *Walden, czyli życie w lesie*. Takie utwory nie będą już jednak dla ekokrytyki czwartofalowej, głównie uprawianej w duchu Mortona, interesujące. „Przeciwstawia się takim działaniom poetyka auratyczna” — jak wskazuje Ubertowska — która „znosi pęknięcie pomiędzy zawartością i obramowaniem tekstu, traktując jego umowne kontury jako przepuszczalną membranę, poprzez którą przepływają niespójne i zmienne jakości: semy, dźwięki, rytmiczne wibracje, amplitudy, tonacje barwne” (Ubertowska 2018: 37–38). Teksty realizujące taką poetykę stają się „nieoczywistym ekwiwalentem świata natury, procesów ewolucji, zmian w biosferze i jakości ekosystemów” (2018: 38).

Powyższe ustalenia przydadzą się w przypadku analizy wierszy Urszuli Zajączkowskiej, poetki i botaniczki, autorki trzech tomików: *Atomów* (2014), *minimum* (2017) i *Piachu* (2020). W dalszej treści artykułu chciałabym udowodnić, że autorka ta w sposób dwojaki odchodzi od dominujących sposobów mówienia o kryzysie. Po pierwsze, nie korzysta ona z przywołanej wyżej poetyki apokalipsy, unikając dramatycznego nacechowania tekstu. Pisząc o pewnych kryzysach, unika także globalnych kategorii. Mimo tego, przy okazji lektury, uświadamia ona społeczności czytającej pewną brutalność działań ludzkich w stosunku do świata ożywionego i nieożywionego. Można powiedzieć, że w poezji botaniczki często naświetlane jest coś równie strasznego jak wizja katastrofy — jest to bowiem powszechna i prawdziwa bezduszość oraz bezrefleksyjność nas, reprezentantów gatunku *homo sapiens*, którzy, choć zanurzeni w świecie, zupełnie o nim nie myślimy. Zajączkowska zauważa, że to właśnie tego typu stosunek do natury (poetka naturę rozumie jako ogół stworzenia oraz działających w świecie praw fizyki i chemii³), niewdzięczny i podmiotowy, skutkuje poważnymi problemami związanymi z kryzysem klimatycznym. Po drugie, poetka ta odchodzi od „ekomimetyzmu” na rzecz realizowania poetyki auratycznej. Jej wiersze nie tylko ukazują procesy zewnątrz, stanowiąc pewną „przepuszczalną membranę” dla świata, więcej, dzięki nim osoby czytające mogą ćwiczyć wyobraźnię (ekologiczną), tak potrzebną w kontekście układania bardziej świadomych relacji ze światem natury. Jak spróbuję udowodnić, by umieć przewidywać większe katastrofy i ich skutki, społeczeństwo powinno najpierw nauczyć się widzieć w przedmiotach wykonanych ludzką ręką surowce pochodzące z natury, w człowieku istotę biologiczną, czy w końcu w mięsie — utracone życie konkretnej istoty. Ta teza stanie się podstawą mojej analizy.

W pierwszej części wywodu postaram się udowodnić, że ekokrytyczną świadomość da się rozwijać właśnie przez ćwiczenie własnej wyobraźni, szczególnie przez wyobrażanie sobie tego, co składa się na fizyczne i chemiczne procesy w świecie. Przy tej okazji ukażą wagę posługiwania się przez Zajączkowską chwytem udziwnienia, dzięki któremu osoby czytające na nowo odkrywać mogą powszechnie znane fakty. Będzie to dobrym punktem wyjścia do refleksji nad tym, w jaki sposób wiersze te wypracowywać mogą uważniejsze sposoby bycia w świecie i w jaki sposób może się to, już w szerszej perspektywie, przekładać na lepsze rozumienie zachodzących zmian klimatycznych. Druga część analizy dotyczyć będzie natomiast stricte kryzysów, a raczej ich lokalnych reprezentacji. W tym przypadku skupię się na problemie szóstego masowego wymierania gatunków, który Zajączkowska poruszyła w dwóch swoich wierszach. W ostatniej części będę próbowała pokazać, w jaki sposób poezja ta odchodzi

³ W tym artykule, przy okazji interpretacji i analizy poezji Urszuli Zajączkowskiej, słowo „natura” będzie rozumiane w identyczny sposób.

od „ekomimetyzmu” w stronę poetyki auratycznej. Za szczególnie interesujące uważam przy tym wiersze w różny sposób obalające wyobrazeniowy koncept natury. Obie zapowiedziane części mają nadrzędny cel: ukazać, jak istotna jest wyobraźnia w walce z różnymi kryzysami, jak istotne jest postrzeganie świata w zgodzie z tym, co realnie się w nim / z nim dzieje.

Ćwiczenie wyobraźni

Tytułowy wiersz tomiku *Piach* zaczyna się słowami: „w jednym ziarnku piasku / jest więcej atomów / niż gwiazd na niebie” (Zajączkowska 2020: 60). Wyobrażenie sobie tego faktu wydaje się równie trudnym zadaniem, jak to, które przytoczyłam na początku artykułu. Ile to dziesięć miliardów ton lodu, który rozpuścił się w ciągu jednego lipcowego dnia 2019 roku na Grenlandii? Ile atomów tworzy ziarnko piasku, które strzepujesz ze swojej koszulki? „kosmos w piachu? / właśnie z siebie strącam” — pisze Zajączkowska. Takie rozumienie świata, skupione na molekularności, choć tylko na pozór wydaje się łatwe, rzeczywiście związane jest z ogromnymi trudnościami percepcyjnymi. Człowiek jednak, chcąc odpowiednio praktykować taki sposób myślenia, musi przynajmniej próbować pokonać związane z tym przeciwności.

W przypadku poezji Zajączkowskiej podstawową soczewką, przez którą ogląda się świat, jest materia, a dokładniej „atomowość” tego, co otacza człowieka (nawet, jeżeli jest to materia niewidoczna dla człowieka, np. wiatr — czyli „tańczące”, szalejące atomy, które, gdy mocno zderzą się ze skórą, tną twarz). Poetka wiele swoich utworów poświęciła właśnie temu tematowi, a wagę tych najmniejszych, podstawowych składników materii podkreśliła chociażby pierwszym tomikiem poezji — zatytułowała go w końcu znacząco: *Atomy*. Jeden z najbardziej dosadnych wierszy, odnoszący się właśnie do tego tematu, nosi tytuł *Chmury*. Dotyczy on sposobów krążenia materii w świecie, a dokładniej: cieczy, która przecież nie bierze się znikąd. Zaczyna się on tak:

Wyzwolone, zamrożone perły kondensacji,
z mgły, parowania, wody, wina
i krwi psa, ciał krzepnących,
rosy, rozkropłonej w parę tuż nad liściem,
z oceanów, cząsteczkowania jezior
i bezkresnych bagien, łez, deszczu z rozgrzanych dachów,
potu, z zakamarków ludzkich szczelin pomarszczonych,
w chmury!

(Zajączkowska 2020: 26)

Choć mówi się, że cykl hydrologiczny nie ma konkretnego początku, warto podkreślić, że może on trwać wyłącznie dlatego, że cząsteczki są w stanie się odłączać, przemieszczać, tworzyć nowe ciała, twory i siły. Kondensowanie się tych cząsteczek, które odparowują z ciał (ludzkich, roślinnych, zwierzęcych) czy wód, finalnie pozwala na stworzenie się (oczywiście mówiąc o tym w ogromnym uproszczeniu) chmur. Udział w tym dziele stworzenia mają wszyscy: zarówno martwi, jak i żywi, przez sam fakt, że są. Cząsteczki do obiegu oddaje martwy lis, paląca się paprotka, żywe oddechy. Do chmur pod postacią atomów trafia wszystko: „ścieki, wody płodowe i na papierze tusz, / słowa, z papieru w parę” (Zajączkowska 2020: 27).

Co więcej, w tę wymianę wciągani jesteśmy od momentu, gdy zaczynają formować nas pierwsze komórki, aż do momentu, gdy ostatecznie nasze ciała (tkanki miękkie) znikają, zjedzone przez bakterie i inne larwy, a kości (często pod wpływem wód gruntowych czy ruchów ziemi) sproszkowane zostaną pochłonięte przez glebę. Poetka w sposób szczególnie przypomina nam o tej właściwości świata: używając tak zwanego chwytu udziwnienia, na nowo odkrywa bowiem to, co na pozór jawi się nam jako oczywiste. Mówiąc językiem Wiktora Szklowskiego: oddaje „odczucie rzeczy w formie widzenia, a nie pojmowania” (Szklowski 2006: 100). Oznacza to tyle, że wiersz ten nie daje się odczytać w sposób rutynowy; społeczność czytająca musi pochylić się nad nim, kontemplując pewne prawa rządzące światem, zupełnie tak, jakby odkrywała je na nowo (nawet, jeżeli są jej one znane). Poetka przy okazji opisu procesu powstawania chmur nie przedstawia faktów, raczej pokazuje, co za tymi faktami się kryje. Nie mówi o odparowywaniu, ale o uwalnianiu się cząsteczek z konkretnych ciał: psa, paproci lub człowieka, cieczy: oceanu, wina czy pary znad liści. Podobny chwyt uwidacznia się w wielu wierszach Zajączkowskiej. Za przykład niech posłuży jeszcze utwór *zróznicowanie*, który przytoczę w całości:

Wachlarzyki much na rozdygotanych osikach,
 ślina Bukowskiego, szczypawki
 pod ciemnią kamienia,
 komórki płatków wiśni z japońskich akwareli,
 milczenie pni sosen słoń zimą.

Nie widzę różnicy.

(Zajączkowska 2020: 18)

Przede wszystkim: i ten wiersz tematycznie skupia się na krążeniu materii oraz wszędobylskości atomów. Dla poetki nie ma różnicy pomiędzy śliną a muchą, bowiem oba te elementy świata organicznego tak samo istnieją i w końcu tak samo istnieć przestaną. Zbudowane z atomów, poddane będą wielkiej wymianie materii, która jest wieczna i stanowi istotę istnienia. Tym razem chwyt udziwnienia wykorzystany został w celu wywołania refleksji nad budową świata. Ważnym elementem jest przy tym wydobycie właśnie tego, że nie ma na świecie takiej rzeczy czy takiego życia, które wcześniej nie byłoby czymś innym. Z tego względu wszystko jest tym samym — bo na poziomie molekularnym nijak się od siebie nie różni. Jak czytamy w innym wierszu z tomu *Piach*, o tytule *blogo*:

pani bożo,
 włókno,
 żółta smuga pyłku, świetlikami rojąca w galaktykach,
 tłusty buddo, kocie mój, święta suko,
 nóżko pająka, bez imienia,
 niewidzialna, depczesz ziemię jak ja,
 podmuchu na wyżynie rozpalonego słońca,
 [...]

za dużo was.

więc chociaż
bądźcie pozdrowione, molekuły,
namnażajcie się
w zbite rozmaite cielska,
w krowy, Zeusy, cudne Minerwy,
dzikie łódzki
i w tornada,
totalne,
uwolnione,
jebiące to wszystko
na amen

(Zajączkowska 2020: 16)

Wydaje się, że przytaczany utwór nieprzypadkowo zaczyna się od zwrotu „pani bożo”. Z jednej strony może on funkcjonować jako część dłuższego wyliczenia, a z drugiej — jako swoista apostrofa. Być może bardziej zasadny jest drugi sposób odczytania tych słów, jako że „pani boża” została zestawiona wyłącznie z materialnymi elementami świata. Atomy w oczach poetki to budulec najbardziej podstawowy. Składa on się na to, co chodzące, rosnące, nieruchome, po prostu — na wszystko. Właśnie z tego powodu to właśnie on mógłby kryć za tym zwrotem, za „panią bożą”. Ona — masa materii, masa wibrujących, poruszających się atomów, która stwarza wszystko. Podstawa tego, co widzialne (jak kot czy pies) i niewidzialne (jak podmuch na wyżynie — w końcu odczuwany na twarzy wiatr to szybko mknące atomy), w pewien więc sposób, choć w istocie materialne, boskie.

Co ciekawe, w poezji botaniczki to, co powszechnie wiązane jest z sacrum, często obdzierane zostaje ze swojej świętości. Ma to miejsce chociażby w wierszach z tomiku *minimum*, na przykład w utworze *Marysia*, który dotyczy Maryi i jest monologiem podmiotu lirycznego mierzącego się z wizerunkiem świętej: „przecież rodząc dziecko w stajni / [...] nie byłaś dziewicą”, „czy ty wiesz, że w środku ciebie / może być zbiornik na wodę?” (Zajączkowska 2017: 72). Wiara w tej poezji pokładana jest nie w kościelne figury i postaci, ale w stworzenie, ewolucję i materię. Wydaje się, że takim boskim zwierchnikiem życia jest przy tym właśnie atom, nie zaś Bóg Stworzyciel, który początek świata ustanowił w słowie. U Zajączkowskiej początek to wręcz przeciwnie — materia.

Katastrofy w skali mikro

Jak sygnalizowałam jeszcze przed podjęciem niniejszej analizy, w poezji botaniczki często podkreślana jest bezrefleksyjność człowieka, który, choć istnieje w świecie, zupełnie nie zastanawia się nad prawidłami, które nim rządzą. Analizę wierszy rozpoczęłam właśnie od ukazania przykładowego sposobu prowokowania osób czytających do bardziej świadomego istnienia w świecie. Chwył udziwnienia w ciekawy sposób wyzwała wyobraźnię ekokrytyczną — osoba czytająca, także ta, która świadoma jest materialności świata, w momencie lektury przypomina sobie o niej, skupia się wyłącznie na niej. Dzięki temu przypomnieniu może

przez jakiś czas świadomiej istnieć w świecie — może zrozumieć jedność życia. To zaś jest pierwszym krokiem do wypracowywania bardziej etycznych sposobów traktowania środowiska i innych istnień przez ludzką społeczność. By lepiej zrozumieć to, że nasze czyny mają wpływ na otoczenie oraz inne istnienia, najpierw trzeba zejść z korony świata i na powrót umieścić się w siatce innych bytów. Zrozumienie relacyjności jest najlepszą drogą do pojęcia tego, że człowiek nigdy nie działa w próżni, a tym samym jego czyny wpływać będą na świat, w którym żyje. Dopiero rozumiejąc to, można przejść do analizy takich wierszy, które w sposób jawny odwoływać będą się do tematu katastrof.

Jak zaznaczyłam wcześniej, Zajączkowska w swojej poezji nie wykorzystuje elementów apokalipsy, unika też wątków globalnych, często skupiając się zamiast tego na drobnych szczegółach, lokalnych obrazach, konkretnych ciałach czy miejscach. Odsłania w ten sposób pewien wycinek dziejących się kryzysów. Za przykład niech posłuży problem wymierania gatunków.

Zobaczyłam dziś dwie potężne orki,
uderzające płetwą w taflę błękitu.

Na filmie.

Na czyimś tablecie.

W czyimś samochodzie
przede mną.

Staliśmy szaro. Tylko one skakały.

Zapatrzyłam się. Powinnam płakać.

(Zajączkowska 2020: 39)

— brzmi wiersz *orki*. Ten niedługi tekst, dzięki wykorzystaniu składni narracyjnej, płynnie przechodzi z jednej sekwencji do drugiej, budując podczas lektury pewne wyczekiwanie i ciekawość kierunku, w którym przedstawiona sytuacja zmierza. Na poziomie poetyki uwidacznia się w pierwszej kolejności usytuowanie orek w centrum wiersza; ich obraz podany jest w formie zbliżenia, stoi za nim konkretny, plastyczny opis: „dwie potężne orki uderzające płetwą w taflę błękitu”. Kontrastuje z nim sytuacja podmiotki mówiącej, która, jak się okazuje, orek nie ogląda na żywo, lecz jedynie na tablecie, w dodatku w czyimś samochodzie. Kulminacyjnym punktem jest przedostatni wers, w którym porównuje się sytuację obu bohaterów: zwierząt i reprezentantów gatunku *homo sapiens*: „Staliśmy szaro, tylko one skakały”, a nieoczekiwanym zwrotem wyznanie podmiotki: „powinnam płakać”. Wiersz ten można interpretować na dwa sposoby. Po pierwsze, podmiotka, która ogląda na tablecie orki, doświadcza z jednej strony zachwyty nad pięknem oglądanych istot morskich, z drugiej strony rozumie jednak, że samej daleko jej do takiego, zgodnego z instynktami i najszczerzym doświadczeniem życia. One skaczą, ona patrzy, chwilowo „wyciągnięta” na czas oglądania filmu poza obręb szybkiego miejskiego życia. Druga interpretacja związana może być jednak właśnie z katastrofą naturalną, która już się rozpoczęła: z szóstym współczesnym wymieraniem gatunków. Podmiotka uświadamia sobie, że powinna płakać, ponieważ ludzkie relacje z tymi inteligentnymi zwierzętami nie należą do prostych. Orki, ale też inne zwierzęta z rodziny delfinowatych czy walowatych, bywają albo zabijane dla mięsa i tłuszczu (szczególnie przydatnego do produkcji oleju), albo więzione w celach rozrywkowych (choćby w delfinariach, gdzie nieraz zamyka się je na zbyt małej powierzchni). Z jednej strony podmiotka widzi więc siebie

bezczyzną, ale nie niewinną, z drugiej zaś strony zauważa ona wolę istnienia tych wszystkich ssaków wodnych, które reprezentują w tekście orki.

Bezpośrednio z problemem szóstego masowego wymierania koresponduje także tekst dyktowany Julii Fiedorczuk, *papugi amazonki*. Zaczyna się on od porażających słów: „Piszą, że na świecie jest ich dwadzieścia trzy albo / dwadzieścia pięć”. To liczba żyjących przedstawicieli tytułowych amazonek. Musiały one, jak każdy inny gatunek, przejść przecież długie koleje ewolucji, zanim stały się sobą, z takimi, a nie innymi, cechami i wyglądem:

Jest to ptak zielony o skrzydłach
jak liście fikusów,
z pazurami-pędami bauhinii, orzechowym dziobem
i oczkiem-kamyczkiem.
Rzeźbił je czas jako liściasto-pierzaste tło,
przezroczystość powietrza,
wsiąkniętą w pejzaż plamkę.
Dwadzieścia trzy albo
dwadzieścia pięć.

(Zajązkowska 2020: 36)

Dzięki użyciu klamry kompozycyjnej, która powtarza informację o żyjącej na wolności liczbie papug amazonek, dodatkowo podkreślona została powaga przekazu. Miliony lat ewolucji, „wsiąkania” w pejzaż klimatu tropikalnego, ale też indywidualność, wyjątkowość opisywanych stworzeń, które odznacza orzechowy dziobek — wszystko to przypadnie, jeżeli gatunek ten wymrze. Wiersz stanowi zatem hołd człowieka wobec innych istot, które przez jego działalność prawdopodobnie w niedługim czasie przestaną naturalnie występować. Niestety jest on także gorzką pocztówką, którą pozostawi po sobie ludzkość. Poetka mogła, na rzecz wiersza, zatrzymać czas w momencie, gdy reprezentantów papugi amazonki jest dwadzieścia trzy albo dwadzieścia pięć — ile jednak mamy jeszcze czasu, ile możliwości, by wspomóc te stworzenia w walce o byt i odbudowę liczebności gatunku? Czy za jakiś czas zwierzęta te będą w lepszej, czy gorszej sytuacji? Czy, a jeżeli tak, to kiedy, wyginą? To pytania, które tekst ten w sposób jawny prowokuje. Na parę słów zasługują przy tym także określenia użyte przez poetkę do opisu tytułowych stworzeń: „pazurki-pędy”, „orzechowy dziobek”, „oczko-kamyczek”, „skrzydła jak liście fikusów” — porównania i przywołane epitety oraz stojące za nimi sposoby obrazowania odwołują się wyłącznie do elementów świata natury. Dzięki temu zabiegowi podkreślony został fakt dostosowania się tych zwierząt do otoczenia, do wtopienia się w krajobraz miejsca, w którym żyją. Dzięki takiemu kamuflażowi stają się one trudniejsze do zobaczenia, wytropienia. Jednocześnie jednak, mimo tak zadziwiającego efektowi praw ewolucji, natury, wymienione części ciał tych kolorowych ptaków okazały się przynieść przeciwny niż zamierzony skutek. U ptaków tych problemy populacyjne wiąże się nie tylko z problemami klimatycznymi, utratą siedlisk, ale też z kłusownictwem i handlem. Ludzkość często, pragnąc wykorzystać te zagrożone zwierzęta, szczególnie zaś ich wabiące, kolorowe pióra, łapie je, więzi, zabija. Poetka, podkreślając wyjątkowość tytułowych papug, zwraca więc uwagę jednocześnie na ich przekleństwo.

Poetyka auratyczna

„Twój dom, rdzeń, z którego wypłynęliśmy i do którego wrócimy. Natura! Przecież nie ma niczego poza nią” — powiedziała Zajączkowska przy okazji wywiadu dla „Wysokich Obcasów” (Wodecka i Zajączkowska 2020). Choć botaniczka niejednokrotnie zwraca uwagę, nie tylko w poezji, ale też w licznych rozmowach, na wszechbytność natury, nie jest to „ekomimetyczne” opowiadanie o jej wszechobecności. Nie chodzi o to, by odbiorców tych wierszy przytłoczyć pięknem krajobrazu; chodzi raczej o pewne uwrażliwienie ich na to, że naturą są także siły fizyczne i chemiczne, załamania światła, wyładowania atmosferyczne, bijące serce i nierówny oddech. Jak już wcześniej zaznaczyłam, realizowanie przez autorkę poetyki auratycznej ma na celu ukazanie procesów zewnętrznych, stanowi pewną „przepuszczalną membranę” dla świata, dzięki której społeczność czytająca może ćwiczyć wyobraźnię (ekologiczną), tak potrzebną w kontekście układania bardziej świadomych relacji ludzi ze światem. Ukażę to na przykładzie takich wierszy, w których zwraca się uwagę na naturalne pochodzenie tego, co służy ludzkości. Jednym z bardziej wymownych tekstów, które przeciwstawiają się myśleniu nastawionemu wyłącznie na człowieka, jest *park maszyn leśnych. uczymy się. poznajemy. studiujemy*. W wierszu przedstawiona została następująca sytuacja: podmiotka wraz z grupą (być może studentów) zwiedza park maszyn. Mają poznać szczegółowe informacje na temat obróbki drewna. Lekcja ta, jakże techniczna, jest przyczynkiem do głębszego zastanowienia się nad pochodzeniem surowców wykorzystywanych w parku, ale też nad tym, co w praktyce robi się niczemu winnym drzewom: „słuchamy i notujemy / że / tym się ścina / tym koruje / tym korcuje / tym orze wierci i roztrzęsuje / rozrywa szarpie strzępi / wybebesza i ćwiartuje” (Zajączkowska 2020: 58). Początkowo użyte słowa wskazują mechaniczność pewnych procesów. Drewno się koruje, korcuje — i przechodzi się nad tym faktem obojętnie. Załączenie czasowników oraz dobieranie ich tak, by nacechowane były zarazem bardziej negatywnie, w końcu i emocjonalnie („wybebesza”, „ćwiartuje”), ma za zadanie wzbudzić dyskomfort. Brak interpunkcji dodatkowo wzmacnia poczucie pędu wydarzeń — opisywane akcje w głowie osób czytających uwidaczniają się jako bardziej dynamiczne. To, co kojarzy się raczej z krwią, w tym przypadku kończy się co najwyżej kolejnymi wiórami. Nie umniejsza to jednak realności tym czynnościom, które przecież jako ludzie wobec drzew wykonujemy. Wiersz kończy się słowami: „to wszystko, / możecie już iść, / poszliśmy, chyba pozwiedzać, / ale był tylko kościół / potwornie z drewna”. Zajączkowska swoją poezją uczy także tego: że nie ma takich czynności człowieka wobec natury, które byłyby zupełnie niewinne. Odchodzenie tekstu od „mimetyczności” jest szczególnie widoczne w zwróceniu uwagi na użyteczność natury w wytworzonym przez ludzkość świecie kultury. Natura zawłaszczona przez ludzi, choć wszechobecna, funkcjonuje w świecie inaczej niż w krytykowanych przez Mortona tekstach romantycznych. Tam chodziło bardziej o koncept „bycia w naturze”, „dostrzegania wokół wyidealizowanej natury”, o próbę estetyzowania — tu zaś, nawet jeżeli natura stale jest wokół (bo nie ma niczego innego poza nią), pokazuje się jej różne i realne strony. Taką stroną, niekoniecznie pozytywną, są przekształcone przez człowieka elementy świata, które przez różne na nich działania zmieniają swój pierwotny kształt, często tracąc przy tym swoje życie po to, by spełniać inne, wymyślone jej przez nas, funkcje. W przypadku tego wiersza są to oczywiście drzewa.

Nie da się jednak żyć, nie krzywdząc tego, co żywe. Można by zacytować w tym momencie Wisławę Szymborską, która celnie oceniła ten paradoks w wierszu *Przymus*: „Nawet poeci najbardziej liryczni. / Nawet asceci najbardziej surowi / żują i przelękają coś, / co przecież

sobie rosło” (Szyborska 2014: 18). Jeżeli chce się żyć — należy jeść to, co żyje, należy jeść cudze życie. Nie da się uciec od tej pułapki. Można próbować bardziej etycznych diet, można chociażby zrezygnować z mięsa czy produktów pochodzenia zwierzęcego, ale nie zmieni to faktu, że mimo wszystko będzie jadało się życie. Taka sama wola — istnienia, przetrwania — zapisana jest w każdej marchewce, rzemie czy sałacie. Zajączkowska przy okazji jednego wywiadu zdradziła, że jej zdaniem największym problemem związanym zwłaszcza z jedzeniem mięsa jest nierefleksyjność, niewdzięczność i jego marnowanie (Pluszka i Zajączkowska 2017). Ludzkość zdiagnozowała przy tym jako pazerną, przypominającą zachłannych kolonizatorów. W swojej poezji próbuje zatem przypomnieć, że za mięsem stoi niegdyś żywe zwierzę, któremu ciało to służyło. W wierszu *koniec niedzieli* poetka opisuje reprezentantów gatunku homo sapiens, siedzących na rynku pewnego słonecznego dnia — wielu z nich żywi się wówczas właśnie mięsem. Czytamy:

na tym rozświetlonym rynku
każdy swoje ciało ubrał inaczej,
[...]
inaczej się też każdy tu ostrzygł, zawiązał,
w odmienny sposób siedzi na krzeselkach
i je rozmaite martwe ciała,
które ktoś, kilka tysięcy lat po ognisku,
ubrany na biało, smażył na maśle z krów.

(Zajączkowska 2020: 59).

Tak jak i w początkowo analizowanych wierszach, tak i tutaj mocno wybrzmiewa chwyt udziwnienia: zamiast mówić o mięsie, poetka używa określenia „martwe ciała”, zamiast o tłuszczu, pisze o „maśle z krów”. Zajączkowska, mówiąc słowami Szklowskiego, z kamienia czyni na powrót kamienne (Szklowski 2006: 100), wraca do esencji tego, co stoi za konkretnymi słowami. Współcześnie, w świecie, w którym wszystko dane jest nam już „na gotowo”, zapominamy jednak częstokroć o tym, że kawałek mięsa, który leży na talerzu, to właśnie martwe ciało. To ciało nie bierze się znikąd, należeć musiało przecież do jakiejś istoty, która najpierw, by stać się pokarmem dla człowieka, musiała zostać zabita. Poetka przypomina o tym, stara się sprowokować do refleksji i bardziej świadomego istnienia, takiego, w którym, niezależnie od wyborów, podchodzić będzie się z szacunkiem do natury, do jej poszczególnych fragmentów, żyć. Przez ponowne uświadomienie tego, co stoi za na co dzień używanymi słowami, człowiek głębiej może przeżyć to, co rzeczywiste, co kryje się za danym znaczeniem. To mocniej usadawia człowieka w świecie — to też może potwierdzać stosowanie przez Zajączkowską poetyki auratycznej, to przepływanie świata z całym inwentarzem i wszystkimi sensami, które się w nim zawierają.

Warto to podkreślić: w poezji botaniczki świat nie odbija się jak w soczewce, raczej pozwala się temu światu (naturze) przez tekst przepływać, po to, by ukazać pewne jego właściwości czy prawa. Weźmy za przykład otwierający tom *Piach* wiersz pt. *ewolucje, rewolucje*, w którym postać mówiąca podkreśla brak możliwości ucieczki od tej najsilniejszej siły natury. „Ja nie chcę wreszcie wstać na te dwie nogi, / gdy cała ślimaczę się w łóżku, plazińcuję, / śledzienniczę się, / przypłaszczam, granatkuję na leżąco i nic. / Sobie leżę” (Zajączkowska

2020: 5), czytamy. Jak się okazuje, podmiotka nie chce „ewoluować” wyłącznie dlatego, że finalnym efektem jest człowiek. „I nie chcę przeistaczać się / w tę rybę, by potem / w żabę — jaszczurkę — małpę / i zaraz w tego wyprostowanego człowieka”. Tekst ten w ciekawy sposób poddaje się „zezwierzęczeniu” — postać mówiąca ślimaczy się, granatkuje, jaszczurzy, a słowami tymi podkreśla działające w świecie prawa ewolucyjne (które dotyczą przy tym nas wszystkich). Te utworzone przez poetkę rzeczowniki odczasownikowe oddają sedno procesów. Dzięki nim mamy wrażenie, że podmiotka mówiąca w wierszu przechodzi pewne etapy bytu po to, by przekształcić się w kolejne istnienia. Problemem nie byłoby stanie się tymi wszystkimi istotami, o ile nie prowadziłyby to do powstania gatunku *homo sapiens*. Człowiek, najdumniejszy ze wszystkich stworzeń, pan, którego poeta zrzuci z piedestału świata, jest najokrutniejszym ze wszystkich stworzeń: „Nie chcę po tym żadnych jego rewolucji, / podbojów, rzezi, by zwać z tych — dopiero co — dwóch nóg”. To gatunek, który jako jedyny jest w stanie doprowadzać do masowego mordu, przelewu krwi dla idei, zwać z nóg identycznie dwunożnego człowieka. Bohaterka wiersza zdecydowanie opowiada się za zwierzęcą, nie-ludzką naturą. Woli leżeć, kompostować się, okrywać miękkimi muszlami. Woli się w tę naturę wtapiać i choćby hipotetycznie nie być człowiekiem. Niestety, od człowieczeństwa (rozumianego negatywnie) podmiotkę dzieli jedynie wstanie z łóżka.

Zakończenie

Zdobywanie wiedzy o materialności świata, prawidłach ewolucji i naszym uwikłaniu w naturę to często bardzo gorzka nauka. Działają tu podobne mechanizmy jak wtedy, gdy edukujemy się na temat zmian klimatycznych i obecnych (lub przyszłych) katastrof. Trudno jest nam czuć się odpowiedzialnymi za wpływanie (w sposób negatywny) na świat wokół, ponieważ trudno jest wytypować konkretne jednostki, które zmiany te by prowokowały. Czyja tak naprawdę jest odpowiedzialność ogólnoludzka? Łatwiej wierzyć nam, że to nie my jesteśmy winni globalnemu zanieczyszczeniu czy ociepleniu. Głęboka świadomość naszej biologiczności, organiczności, wzajemnych oddziaływań naszego gatunku na inne istoty to tak naprawdę początek drogi do zaakceptowania tej odpowiedzialności, do zrozumienia, że nikt z nas nie żyje w próżni i nawet siedząc w bezruchu — wpływamy na świat, który nas otacza.

Nie da się uciec od tej siatki wzajemnych zależności; możemy fakt ten wyłącznie zaakceptować i próbować przemyślanymi wyborami minimalizować szkody, które wyrządzamy naturze. Jesteśmy od niej z jednej strony tak daleko, z drugiej strony — natura jest nami. Zajązkowska mówi: „Mieszczuchy też mają kontakt z naturą, wystarczy się uszczypnąć” (Pluszka i Zajązkowska 2017). Osoby czytające, mając do czynienia z utworami stosującymi poetykę auratyczną, wykorzystującymi chwyt udziwnienia, głębiej pochyłają się nad światem, bowiem zmuszone są przemyśleć to, co na co dzień jawi się im jako oczywiste. Poprzez głębszą refleksję nad różnymi elementami otaczającymi człowieka, elementami natury, której przecież sami jesteśmy częścią, łatwiej jest zrozumieć te trudne siatki wpływów. Jednocześnie też — łatwiej w tę siatkę wpisać jest nam nas samych, a to poprzez uświadomienie sobie tego, że na poziomie molekularnym niewiele różni nas od innych istot, innych gatunków. Więcej, istotne jest tu zrozumienie tego, że materia we wszechświecie jest jedna, ale ruchoma, przybierająca różne kształty, toteż szacunek do drugiego człowieka, innej istoty, niewiele powinien różnić się do szacunku do każdego innego elementu świata.

Jednym z ratunków na współczesny kryzys klimatyczny może być próba ćwiczenia naszej wyobraźni, bowiem to właśnie ona może pomagać nam objąć wszechogarniające skutki

zmian, które sukcesywnie zachodzą w świecie. Takie ćwiczenia czasem mogą powodować lęk, przerażenie, innym razem wyparcie, gniew czy bezsilność. Nie znaczy to, że nie warto próbować. Zrozumienie powagi sytuacji, ogólnoglobalnych skutków działań cywilizacyjnych często bowiem w końcu budzi niezgodę. Niezgodą zaś prowokować może do bardziej świadomych, jednostkowych działań, do odchodzenia od ego- i antropocentryzmu. Oczywiście, w przypadku wielu rozgrywających się, postępujących katastrof potrzeba czegoś więcej — zmian systemowych. Ja chcę jednak wierzyć, że każdy, jako jednostka, może choćby minimalnie poprawić los natury. Natury, czyli w gruncie rzeczy także nasz.

Bibliografia

- Barcz Anna (2016), *Realizm ekologiczny. Od ekokrytyki do zookrytyki w literaturze polskiej*, „Śląsk” Wydawnictwo Naukowe, Katowice.
- Brennek Michał (2019), *Czy pogoda pod psem?*, „Przekrój”, nr 4(3567), s. 7.
- Fiedorcuk Julia (2015), *Cyborg w ogrodzie. Wprowadzenie do ekokrytyki*, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk.
- Fiedorcuk Julia, Beltrán Gerardo (2015), *Ekopoetyka / Eco-poética / Eco-poetics. Ekologiczna obrona poezji*, Biblioteka Iberyjska, Warszawa.
- Marzec Andrzej (2018), „*Jesteśmy połączonym z sobą światem*” — Timothy Morton i widmo innej wspólnoty, „Teksty Drugie”, nr 2, s. 88–101.
- Morton Timothy (2009), *Ecology without Nature. Rethinking environmental aesthetics*, Harvard UP, Cambridge–Massachusetts–London.
- Pieczek Urszula, Zajączkowska Urszula (2019), *Umiejętność łatwego wybaczenia* [wywiad], „Znak”, www.miesiecznik.znak.com.pl/urszula-zajaczkowska-umiejtnosc-latwego-wybaczenia/ [dostęp: 23.02.2021].
- Pluszka Adam, Zajączkowska Urszula (2017), *Gdzieś tam jesteśmy. Rozmowa z Urszulą Zajączkowską*, „Dwutygodnik”, www.dwutygodnik.com/artukul/7104-gdzies-tam-jestesmy.html [dostęp: 23.03.2021].
- Szaj Patryk (2020), *Po cienkim lodzie (Dabr Jamail: ‘Koniec lodu. Jak odnaleźć sens w byciu świadkiem katastrofy klimatycznej’)*, „ArtPapier”, nr 14(398), www.artpapier.com/index.php?page=artukul&wydanie=398&artukul=7976 [dostęp: 22.02.2021].
- Szkłowski Wiktor (2006), *Sztuka jako chwyt* [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. Buryńska A., Markowski M.P., tłum. R. Łuźny, Znak, Kraków, s. 95–111.
- Szyborska Wiśława (2014), *Wystarczy / Enough*, Wydawnictwo a5, Kraków.
- Tabaszewska Justyna (2011), *Zagrożenia czy możliwości? Ekokrytyka — rekonesans*, „Teksty Drugie”, nr 3, s. 205–220.

- Tabaszewska Justyna (2018), *Ekokrytyczna (samo)świadomość*, „Teksty Drugie”, nr 2, s. 7–16.
- Tabaszewska Justyna (2019), *Katastrofy afektywne. Kategoria katastrofy w dyskursie ekokrytycznym i afektywnym — wstępne rozpoznania* [w:] *Poetyki ekocydu. Historia, natura, konflikt*, red. Ubertowska A., Korczyńska-Partyka D., Kuliś E., IBL, Olsztyn.
- Ubertowska Aleksandra (2018), „*Mówić w imieniu biotycznej wspólnoty*”. *Anatomie i teorie tekstu środowiskowego/ekologicznego*, „Teksty Drugie”, nr 2, s. 17–40.
- Wodecka Dorota, Zajączkowska Urszula (2020), *Urszula Zajączkowska nagrodzona za esej „Partyki i badyle”*. *Mówi: „Wśród roślin nie ma nienawiści”*, „Wysokie Obcasy”, www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/7,152731,25201327,urszula-zajaczkowska-uciekam-od-lilii-i-roz.html [dostęp: 24.02.2021].
- Zajączkowska Urszula (2020), *Piach*, Wydawnictwo Warstwy, Wrocław.
-