



Erna Rosenstein z przyjaciółką i psem Czorcikiem, w Krakowie, ok. 1930, dzięki uprzejmości Adama Sandauera oraz Fundacji Galerii Foksal

Związani. Pisanie o zwierzętach jako wyzwanie dla wyobraźni

Artykuł recenzowany / Peer-reviewed article

1.

Za życia Erny Rosenstein (1913–2004) – awangardowej artystki przekraczającej granice dwóch dziedzin: sztuki i literatury – doszło do kilku wydarzeń, które z perspektywy drugiej połowy XX wieku można było określić jako przełomowe nie tylko w wymiarze mikro-, lecz również makroskali. Artystka urodziła się rok przed wybuchem wielkiej wojny, obserwowała rozwój ruchów socjalistycznych, emancypację kobiet, załamanie się demokracji parlamentarnych, nasilenie tendencji nacjonalistycznych w latach 30., zwrot ku totalitaryzmom, wybuch drugiej wojny światowej, która zastała ją w Krakowie, oraz jej zakończenie w Częstochowie.

Wśród wymienionych wydarzeń brakuje jednego o charakterze procesualnym, które w sposób nierozzerwalny wiąże się z praktykami artystycznymi i pisarskimi Rosenstein. Jest nim emancypacja zwierząt, a w jej następstwie – zakwestionowanie prymatu antropocentryzmu.

Biorąc pod uwagę rozwijające się z zawrotną szybkością studia nad zwierzętami, które zagarniają coraz większy obszar badawczy, warto wśród literackich projektów emancypujących zwierzęta umieścić również teksty poetyckie Rosenstein, które ukazywały się od 1972 roku. Choć ich przeoczenie nie wpłynęłoby na jakość syntez poezji posthumanistycznej [Barcz; Filipowicz; Jarzyna], to jednak przypadek autorki naznaczonej piętnem minionej wojny i odrzucającej wszelkie hierarchie może okazać się interesujący z przynajmniej trzech powodów.

Po pierwsze, projekt literacki Rosenstein opiera się na formule „życiopisania”; można odszukać w nim elementy autobiograficzne. Ślady wskazujące na przenikanie faktów biograficznych do twórczości są dyskretne, jednak nie aż tak, by je zignorować.

Po drugie, Rosenstein przewidziała konieczność czczenia pamięci zwierząt, jednak sposób, jaki wybrała poetka, okazał się daleki od realizacji, o których pisze między innymi Éric Baratay (odsłanianie postumentów upamiętniających w materialnej

formie zwierzęce zasługi [312-315]). Jej niezgoda na to, by zwierzęta pozostawały „białą plamą historii” (określenie Barataya), wynika nie tylko z faktu, że sama tworzyła ona wspólnotę niepodlegającą hierarchii, lecz również z rozpoznania konieczności podjęcia roli skryptorki losów tych, których widzialność ograniczana jest przez rozwiązania charakterystyczne dla traktowania słabszych jako odpadów, śmieci; poddawanych przemocy i wyzyskowi, a następnie porzucanych. W swoim literackim projekcie, konsekwentnie realizowanym od lat 70., Rosenstein balansuje między postawą afirmatywną wobec zbliżeń mających zacieśniać związki człowieka i zwierzęcia a krytyką praktyk doprowadzających do tego, że zwierzęta cierpią (z ludzkiej winy).

Po trzecie, autorka *Śladu* na skutek doświadczeń wojennych wykształciła inkluzyjną postawę, która gwarantuje szacunek wszystkiemu, co kruche i słabe. W jej projekcie, polegającym na naświetlaniu biografii zwierząt, pisanie o nich obarczone jest odpowiedzialnością porównywalną z tą, jaka ciąży na biografach ludzkich historii. Rosenstein wybrała jednak inny, mikrologiczny (a więc dowartościowujący to, co drobne i pozornie nieistotne) sposób naświetlania ich życia, zawężając obserwację do jednej sceny, jednego epizodu. Zdecydowała się również na wykorzystanie prozopopei – figury retorycznej, która ze względu na etyczne nadużycia może doprowadzić do konfliktu zwolenników zabierania głosu w imieniu zwierząt oraz przeciwników fingowania zwierzęcych monologów [Tomczok 54].

W przypadku poezji Rosenstein psi monolog został uproszczony, a uwaga czytelników skupia się na tym, co przydarza się zwierzętom w konkretnym momencie. Poetka nie wykorzystuje ich jako aktorów mających odgrywać pewne role, nie obdarza ich również wiedzą przekraczającą zdolności percepcyjno-analityczne (nie przewidują one przyszłości, nie rekonstruuje swojego życia, nie bronią prawa do nietykalności itd.). Zwierzęta w poezji Rosenstein są ofiarami ludzkiej bezmyślności. Motywacją, która doprowadziła do tego, że pisze ona w imieniu zwierząt, jest bunt wobec praktyk skazujących je na bezdomność i cierpienie. Jak twierdzi Justyna Tabaszewska, analizując *Prowadź swój plug przez kości umarłych* Olgi Tokarczuk: „dla zwierzęcia ból wypełnia cały świat, jest po prostu tym, co jest, skoro zwierzę – co pojawia się jako teza powtarzana wielokrotnie – jest całkowicie zanurzone w teraźniejszości. Zwierzę jest wobec bólu zdecydowanie bardziej bezbronne” [175]. Uwaga autorki *Humanistyki służebnej* odnosi się zarówno do praktyk skutkujących utratą swobody ruchu, dostępu do świeżej wody i ciepłego kąta (wiersz Rosenstein pt. *Pies łańcuchowy*), jak i do porzucania zwierząt z dala od domostw i ludzi mogących zareagować i udzielić pomocy (jak w wierszu *Pies*).

2.

Biografia Rosenstein obfitowała w spotkania ze zwierzętami. O niektórych z nich świadczą obrazy i fotografie zdeponowane w archiwum rodzinnym. Na jednej z nich artystka czule obejmuje suczkę Wronę, pozując z nią na tle jednego z obrazów, na drugiej zwierzęta (suczka Wrona i kotka Leady) zostały uwiecznione na rodzinnej fotografii, do której pozowali Erna, Artur Sandauer i ich syn Adam, na innej artystka pozuje z wiekową Wroną (świadczy o tym siwizna). Fotograficzne portrety dają wgląd w prywatne życie Rosenstein oraz przekraczają konwencjonalne przedstawienia członków rodziny. Potwierdzają one nie tylko tezę o autobiograficznym charakterze jej poezji (wiersz *Uśpiłam*

cię dedykowany jest „Mojej suczce Wronie”), lecz również świadczą o tym, że poetka przywiązywała wagę do pamiątek po zwierzęcych towarzyszach życia.

Fotografie stają się dowodem świadczącym o zmianie sposobu postrzegania „członków nowożytnej rodziny”. Baratay, relacjonując zmieniające się w drugiej połowie XX wieku podejście do psów oraz wzrost ich populacji, podkreślał:

Od połowy wieku kres psich prac, najpierw w mieście, a następnie na wsi (wyjąwszy polowanie), pozwala przypisać gatunkowi jedynie funkcję dotrzymywania towarzystwa, która pod koniec wieku przyjmuje się nawet na wsi. Wywołuje to kolejny wzrost liczebności psów z miliona w końcu XVIII stulecia do dziewięciu milionów na początku XX wieku, podczas gdy populacja ludzi w tym czasie zaledwie się podwaja [30].

Pisanie o artystce jako o rzeczniczce nowego porządku uprawomocniają przede wszystkim strategie sondowania przez Rosenstein doświadczenia, które w trzeciej dekadzie XX wieku przestały być tabuizowane i marginalizowane. Doświadczeniem tym jest oplakiwanie „zwierząt towarzyszących”. Wiersz *Uśpiłam cię* umieściła poetka w części zatytułowanej *Pomniki tym, którzy nie mówią...* w tomie *Wszystkie ścieżki (wiersze wybrane)* z 1979 roku. Decyzja dotycząca pisania o utraconych zwierzętach i oplakiwania ich w sposób analogiczny do zmarłych bliskich będących ludźmi okazuje się w 1977 roku, który widnieje pod wierszem, nowatorska. Rosenstein podjęła temat rozłąki z psem, który w drugiej połowie XX wieku stał się pełnoprawnym członkiem rodziny. Jej decyzja o poetyckim oplakiwaniu suczki Wrony podważa hierarchie i powoduje, że przestaje być ona anonimowa. Jak pisze Jeffrey Moussaieff Masson, przygotowujący swoją książkę *Kiedy odchodzi przyjaciel. Refleksje o śmierci zwierząt domowych* w trakcie procesu odchodzenia psa Benjy’ego:

Nic nie jest trudniejsze niż mierzenie się ze śmiercią ukochanej istoty, czy będzie to mama, tata, dziecko, przyjaciel, mąż, żona, czy też zwierzę, które pokochało się tak jak każdego innego członka rodziny [13].

Konfrontacja ze śmiercią psa w wyniku eutanazji nie sprawia, że Rosenstein osuwa się w rozpacz, tworząc „tekst-placz”; poetka zdecydowała się na zabieg poetycki fundujący nieśmiertelność. Nie rezygnuje jednak z pytań o istnienie zwierzęcia poza dotychczasową formą. Konfrontuje również czytelnika z biodetalami, które świadczą o tym, że towarzyszyła zwierzęciu do końca („Otwierają się spokojne oczy. / Coraz bardziej w nich obłoki nieba...” [“Uśpiłam cię” 120]).

Jej strategia nie różni się od tych, które wykorzystują autorzy poezji funeralnej. W przypadku Rosenstein zwierzę pozostaje w nieokreślonej przestrzeni, jednak sygnały życia tracą intensywność:

[...]

Przesuwa się, przesuwa jedwabna sierść po ręce...

W jakim ona teraz zbiorniku ciszy?

Jaka w niej wciąż ta sama godzina?

Kto usłyszy taki cień skowytu, nie wiadomo do kogo i gdzie? [“Uśpiłam cię” 120]

Uśpiłam cię to wiersz wyjątkowy ze względu na okoliczności, w jakich powstał, i ze względu na temat, jaki podjęła Rosenstein. Ostatnie wersy świadczą o tym, że niezależnie od gatunku strata daje asumpt do prób zrozumienia fenomenu śmierci i jej wpływu na żyjących. Jak pisze Moussaieff Masson: „Wydaje mi się, że wyjaśnienie dziecku śmierci zwierzęcia jest tak samo trudne jak wyjaśnienie śmierci człowieka czy może fenomenu śmierci w ogóle” [133].

Śmierć zwierząt wywołuje nie tylko ból z powodu straty, lecz również przypomina opiekunce o własnej skończoności. Według Rosenstein bycie człowiekiem obliguje nie tyle do poświęceń i wyrzeczeń, ile współbycia z istotą, która niedomaga, choruje i umiera. Oddziaływanie wiersza *Uśpiłam cię* zapewniają paralelizm („bije serce” – „słońce uderza”) oraz cieniowanie intensywności obecności, charakterystyczne dla sytuacji ostatecznych. Inne strategie wykorzystuje poetka w wierszach *Pies łańcuchowy* i *Pies*. Sytuację, jaką opisuje Rosenstein w *Uśpiłam cię*, można określić jako kameralną. Podobny zabieg stosuje w dwóch wymienionych tekstach pochodzących odpowiednio z tomów *Spoza granic mowy* (1976) i *Czas* (1986). Winni zostali pominięci, a w centrum pozostała istota, która doznała krzywdy.

Rosenstein przywraca zwierzętom podmiotowość nie tylko za sprawą tematyzowania przemocy wobec nich, lecz również za sprawą decyzji o dość szczegółowym opisanu ich wyglądu i kondycji. Wiersz *Pies łańcuchowy* został opublikowany w tomie z 1976 roku:

Zostaniesz tu –
– kupa sierści zamieniona w łańcuch.
Z gardła wyrwano ci wycie.
Masz jeszcze oczy – dwa szeptu do nikogo.

Zaksięgowany
do powszechnego niezauważenia.

Poddany pod wszystkie dni,
przybity poniżej życia [53].

Zestawienie *Psa łańcuchowego* Rosenstein z *Łańcuchami* Wisławy Szymborskiej (tom *Wystarczy*, 2012) uświadamia, że na stopień pokrewieństwa wyobraźni obu poetek wpływ miały podobne doświadczenia (podpatrywanie losów psów trzymany na uwężu, obserwowanie zniszczenia znanego świata oraz odbudowywanie go z ruin z poczuciem misji) i skłonność do dostrzegania pojedynczego istnienia:

Dzień upalny, psia buda i pies na łańcuchu.
Kilka kroków opodal miska pełna wody.
Ale łańcuch za krótki i pies nie dosięga.

Dodajmy do obrazka jeszcze jeden szczegół:
 nasze o wiele dłuższe
 i mniej widzialne łańcuchy,
 dzięki którym możemy swobodnie przejść obok [“Łańcuchy” 425].

Rosenstein urodziła się w 1913 roku, natomiast Szymborska w 1923 roku – różnica wieku między poetkami wynosi dziesięć lat. Choć obie piszą o przemocy wobec psa, to jednak Szymborska identyfikuje się ze wspólnotą, która nie reaguje, wprowadzając dydaktyczną puentę. Zwierzę pojawia się w pierwszych wersach jako podmiot opresjonowany, mimo to autorka *Chwili* ani nie proponuje programu naprawczego (dostrzega cierpienie i coś, co powinno zostać „dodane do obrazka”: ludzką obojętność), ani nie przygląda się uwiązanemu zwierzęciu. Rosenstein, podejmując ten temat, wyekspozowała psa, który podlega transformacji i staje się łańcuchem (jego osobnicze cechy ulegają rozmyciu).

Autorka *Psa łańcuchowego* nie zapomina o detalach. Nieprzypadkowo skupia się na oczach określanych jako „dwa szeptu do nikogo”. Skoro wycie zostało wyrwane z gardła, to jedyną formą komunikacji jest wzrok, jednak poetka stosuje określenie używane w kontekście międzyludzkiej komunikacji. Szept jest intymny, pozwala na zawiązanie relacji, sprzyja mu bliskość, natomiast pies określany mianem „łańcuchowego” jest sam, niezauważalny. Jego wygląd świadczy o tym, że został wykluczony i zdegradowany.

Potencjał gniewu, jaki zawiera *Pies łańcuchowy*, pozwala na uznanie go za wiersz interwencyjny, czyli taki, który wpływa na świadomość i generuje zmiany. Ich kierunek zależy od intencji opiekunów psów łańcuchowych, jednak skonstatowanie, że jego los jest zły, to za mało, by liczyć na jakiegokolwiek zmiany. Bardziej efektywne jest skoncentrowanie uwagi na wyglądzie zwierzęcia i podkreślenie samotności (świadczy o niej użycie zaimka nieokreślonego w czwartym wersie), która bywa dojmującym uczuciem (Rosenstein wspomina o niej również w wierszu *Kotka*).

Noblistka dba o kompozycję wiersza, który składa się z dwóch części. Nie poprzestaje na opisie warunków życia zwierzęcia (upał, konieczność spania w budzie, brak dostępu do wody, uwiązanie); w czwartym wersie (można go uznać za kluczowy, bo rozdzielający „obrazek” i komentarz do niego) wprowadza również puentę, która wyjaśnia zjawisko życia na łańcuchu w sposób wskazujący na sedno problemu przy użyciu metafory. Ludzkie chodzenie na łańcuchu konotuje bycie uwiązanym do pewnych przekonań (jednym z nich jest zgoda na psią egzystencję na zewnątrz). Decyzją Szymborskiej było zestawienie dwóch światów w celu podkreślenia niesprawiedliwości decyzji, które zapadły w kwestii życia psa.

Rosenstein w *Psie łańcuchowym* oddaje różne formy cierpienia: od utraty podmiotowości (zrównanie psa z łańcuchem), po określenie jego egzystencji jako „poniżej życia”. Położenie zwierzęcia („zostaniesz tu” – to czytelny sygnał braku możliwości przemieszczenia, bycia skazanym na niesprzyjające warunki klimatyczne) uniemożliwia zawiązanie trwałej relacji, można przyjąć, że jego życie wyznacza rytm czekania i bycia skazanym na gest przyjaźni lub przemocy.



Erna Rosenstein, *Obecność*, 1990, dzięki uprzejmości Adama Sandauera oraz Fundacji Galerii Foksal

3.

Baratay, pisząc o warunkach, jakie muszą zostać spełnione, by prowadzić historię eksperymentalną, podkreśla, że „antropocentryzm w badaniach nad zwierzętami jest znacznie gorszy niż antropomorfizm: o ile drugi zakłada mimo wszystko chwalebne pragnienie zrozumienia, o tyle pierwszy skutkuje odmową widzenia, a nawet patrzenia” [50]. Autor *Zwierzęcego punktu widzenia* poczynił uwagę, która mogłaby posłużyć jako myśl przewodnia tekstu poświęconego związkom wyobraźni i zwierzęcej autonomii. Pisząc o pozornej przeszkodzie, jaką miałyby być antropocentryczna perspektywa sporządzanych przez ludzi dokumentów, i projektując listę argumentów potwierdzających zasadność podjęcia wyzwania przekroczenia tej bariery, podkreślał, że:

zwierzęta żyją z nimi [ludźmi – A.J.], reagują, działają, narzucają swoją obecność, przede wszystkim poprzez różne fizyczne zachowania, rozpoznawalne lub widoczne z zewnątrz, często prowokując przy tym odpowiedzi. Następnie dlatego, że ludziom coraz bardziej zależało (wyciągnąć ze zwierząt tyle, ile się da) na tym, żeby wziąć pod uwagę i pojąć to, co subtelne, a nawet niewidzialne, przyglądając się temu coraz przenikliwiej. Stąd nieprzerwana gra ludzkich poszukiwań i zwierzęcych odpowiedzi, które pozwalają zrozumieć zachowanie tych ostatnich [41].

Do emancypacji zwierząt doszło (i wciąż dochodzi) dzięki rozwijającym się również w Polsce subdyscyplinom: animal studies i zielonym studiom filologicznym. „Ich celem jest – jak pisze Tabaszewska – próba odpowiedzi na pytanie jak – i czy w ogóle – możliwe jest skonstruowanie takiego sposobu mówienia o zwierzętach, który by je upodmiotawiał i prowadził do przekształcenia wyspowo odczuwanej empatii w szerszą i trwalszą zmianę w postrzeganiu zwierząt” [137]. Być może największe zagrożenie, jakie czyha na tych, którzy będą próbowali przekonywać, że zwierzęta zasługują na reprezentacje akcentujące ich autonomię, dotyczy nieuchronnego zapośredniczenia i bazowania na schematach poznawczych. Oddawanie głosu innym wiąże się również z niebezpieczeństwem interpretacji takiego gestu jako posiadającego potencjał autorytarny. Próby przekładu zwierzęcych doświadczeń na teksty literackie charakteryzujące się inwencją w sposobie kreowania prawdopodobnych zachowań obarczone są ryzykiem fiaska ze względu na skłonność poetek i poetów do antropomorfizacji. Co prawda Piotr Krupiński, pisząc o literaturze jako skutecznym narzędziu do „sondowania możliwości zdawania relacji z punktu widzenia innego niż ludzki”, nie dyskredytuje antropomorfizacji i zapewnia, że istnieją metody literackie mające odpowiednią moc rażenia:

Wgląd w zwierzęcą stronę doświadczenia dokonywałby się za pomocą różnych literackich metod i środków (nie wykluczając nieuchronnej? antropomorfizacji), ale wspólny dla różnych poetyk byłby wysiłek, by jak najsugestywniej odtworzyć sposób zwierzęcego postrzegania świata. Świata „bogatego-w-zwierzęta” [15].

Biorąc pod uwagę kilka wierszy, których autorzy należą do różnych formacji poetyckich, można zaryzykować tezę, że figurą pozostającą na usługach zoofilologii jest prozopopeja. Niektóre wiersze nie wytrzymują próby czasu, inne przeciwnie – szokują i powodują skrócenie międzygatunkowego dystansu, aktywując pragnienie reparacji i zadośćuczynienia. Jeden z monologów psa Jerzy Harasymowicz zamieścił w *Cudach* z 1956 roku:

Synek gospodarza nieraz ciągnął mnie za ogon,
tak jak się ze studni za sznur ciągnie wiadro z wodą.
I choć czasem koty piłowały mi nerwów najgrubsze kraty,
ja nie ruszałem się, bo mój grzbiet – to były dla dziecka
pilnujące go, bezpieczne Karpaty.
Całe życie służyłem człowiekowi,
a dziś, gdy me łapy, na których siwy włos już świeci
starość pozwala deptać lada kogutowi,
to dziś mój pan mnie wziął do lasu, gałąź zgiał,
po karku poklepał i powiesił [57].

To być może najbardziej drastyczny monolog psa w poezji polskiej. Harasymowiczowi udało się nie tylko podkreślić zażyłość między psem a dzieckiem, która nie uchroniła tego pierwszego przed powieszeniem, ale również bestialstwo pana motywowane koniecznością pozbycia się zbędnego zwierzęcia. Być może razi katarynkowość wiersza, jednak w przypadku Harasymowicza jest ona zamierzona i nie dezawuuje jego roli jako suflera zwierzęcego głosu mającego na celu wskazanie nierówności wynikających z układu pan-podwładny. Wiersze, w których przemawiają wykluczeni, mordowani i bezbronni, mogłyby okazać się najwłaściwszą formą mikroautobiografii.

W przypadku zwierząt komponowanie biografii poświęconych konkretnym gatunkom wydaje się problematyczne z przynajmniej dwóch powodów. Po pierwsze, autorki/autorzy biografii nierzadko wybierają wariant opowieści heroicznej (przyadek ten reprezentują dwie książki: *Jaremianka* Agnieszki Daukszy i *Hirszfelldowie. Zrozumieć krew* Urszuli Glensk), która charakteryzuje się rozmachem i wiąże z utylitarnością działań podejmowanych przez portretowanych. Ich losy warte są rekonstrukcji z powodu wysiłku, jaki włożyli w rozwój konkretnej dziedziny lub ze względu na możliwość opowiedzenia o życiu jako ciągłym przekraczaniu granic (estetycznych i obyczajowych). Ludzkie biografie pisane są z myślą o dowartościowywaniu dokonań i zasług, a także z zamiarem ujawniania skrywanych tajemnic. Ich nieodłącznym elementem jest autonomizowanie portretowanej/portretowanego i przedstawianie jej/go na przestrzeni dekad w celu zaobserwowania zmian psychicznych i fizycznych. Nierzadko cechą szczególną literatury non-fiction poświęconej ludziom jest monumentalizm przejawiający się w skłonności do szczegółowej rekonstrukcji realiów epoki. Po drugie, należałoby przemyśleć formułę biografii zwierzęcej: czy miałaby to być biografia przyjaciela-pupila (wiele faktów nigdy się w niej nie pojawi, m.in. przemoc, brak opieki weterynaryjnej itd.), czy opowieść o reprezentancie gatunku pozostającego w sąsiedztwie. W zależności od wyboru wariantu zmieniałyby się intencje

piszącego; wybór pierwszego determinowałby styl elegijno-epitafijny, wybór drugiego oskarżycielski.

Człowiek porzuca trud identyfikacji z sytym i szczęśliwym zwierzęciem, znacznie dotkliwsza okazuje się strategia kreowania sytuacji, w których to on wywołuje ból i cierpienie. Nie są one dalekie od prawdy. *Monolog psa zaplątanego w dzieje* Szymborskiej jest oparty na koncepcie zastosowanym przez Harasymowicza:

[...]

A potem ktoś ostatni, zanim ruszył w drogę,
wychylił się z szoferki
i strzelił do mnie dwa razy.

Nawet nie umiał trafić, gdzie należy,
bo umierałem jeszcze długo i boleśnie
w brzęku rozzuchwalonych much.
Ja, pies mojego pana [“Monolog psa” 24].

Rosenstein również napisała wiersz, w którym kluczową rolę odgrywa propopeja:

Jestem nigdzie.
Wołam oczyma.
Słyszać mój ślad po zakątkach mgły.
Niech ktoś do mnie przyjdzie.
Zatrzyma deszcz.
Otworzy ciepło drzwi [“Pies” 71].

Jej tekst składa się z prostych komunikatów porzuconego psa. Harasymowicz obdarzył zwierzę świadomością upływającego czasu i znajomością związków przyczynowo-skutkowych. Rosenstein zaproponowała wariant opowieści bazującej na strukturze oksymoronicznej (pierwsze trzy wersy) i uproszczonym rozumowaniu. Dla psa deszcz nie jest procesem, na który wpływ ma wiele czynników; on chce tylko, żeby ktoś go zatrzymał. Ostatni wers można by przypisać dziecięcemu głosowi. Drzwi kojarzą się z ciepłem; można nim dysponować, czyli używać go tym, którym go brakuje. *Pies* Rosenstein okazuje się bardziej sugestywny i oddziałujący na wyobraźnię czytelnika niż wiersze Szymborskiej i Harasymowicza, choć żadnemu z nich nie można zarzucić sztampowości, infantyilizacji zwierząt i trywializacji problemu przemocy wobec nich.

4.

Uznanie Rosenstein za przedstawicielkę posthumanistycznego światopoglądu nie będzie nadużyciem, jednak by w pełni docenić jej pomysły, konieczne jest przyjęcie panoramicznej perspektywy, uwzględniającej strategię pozostające niezależne od siebie i prekursorskie, dlatego próby zmiany optyki podejmowane przez Rosenstein analizowałem wraz z pomysłami innych autorów. Oczywiście wybór poetek i poetów jest arbitralny.

Nie brakuje innych tekstów opartych na prozopoei, jednak rozszerzanie listy przyczyni się tylko do stworzenia reprezentatywnego katalogu. Jego poszczególne ogniwa działają na tej samej zasadzie.

Choć pytanie o źródło impulsu powodującego, że artystka eksplorowała wątki animalne i zajmowała się tym, co słabe i kruche, może okazać się nierozstrzygalne, to jednak wskazówką, która pozwala na zrozumienie jej decyzji, jest uwaga Doroty Jareckiej. Badaczka zauważyła, że Rosenstein „w okresie okupacji niemieckiej była, w planie biopolityki nazistowskiej, jednostką postawioną poza prawem i wyłączoną ze wspólnoty ludzkiej” [317]. Możliwość utraty życia na skutek represji i zagrożeń ze strony okupanta (i nie tylko) powodowała, że formułą określającą status Rosenstein okazał się Agambenowski *homo sacer*. Trudno zignorować wojenne doświadczenia artystki powracającej do czasu wojny i powojnia w wywiadach oraz zeznaniu dla USC Shoah Foundation w procesie poszukiwania motywacji do konstruowania poetyckich narracji, w których centrum pozostają zwierzęta.

Okupacja niemiecka wpłynęła więc nie tylko na biografię Rosenstein, lecz również na jej działalność artystyczną i plastyczną, które można uznać za antycypujące konieczność przeformułowania zasad, na jakich miałyby się opierać związki człowieka i zwierząt.

Nieprzypadkowo wiersze o zwierzętach zgromadzone zostały w tomie wierszy wybranych w części o wymownym tytule *Pomniki tym, którzy nie mówią...* Status pomników wystawionych przez Rosenstein nie różni się od tego, który przysługuje materialnym wytworom chroniącym przed zapomnieniem. Baratay wspominał o gestach świadczących o zmianie sposobu myślenia. Otóż miłośnicy gołębi „odslaniają tablicę u wejścia do fortu Vaux (opatrzoną treścią wyróżnienia ostatniego gołębia), a w 1936 roku w Lille pomnik poświęcony gołębiom pocztowym” [313].

Pomniki Rosenstein pozbawione są monumentalizmu, ich pojawieniu się nie towarzyszy również ceremonialny charakterystyczny dla momentów odsłaniania postumentów. Ich rolą jest nie tylko zachowanie w pamięci tych, którzy albo pozostają niemymi ofiarami przemocy, albo odeszli, zaburzając rytm dotychczasowego życia. Przyjęcie przez Rosenstein animalocentrycznego spojrzenia w poezji pozwala zauważyć pojedynczych przedstawicieli danego gatunku, wydobyć doświadczenie zwierząt i uzmysłowić ludziom krzywdy, jakich doświadczają one na skutek nieprzemyślanych decyzji człowieka. Ich dostrzeżenie było dotąd niemożliwe z przyczyn światopoglądowych i ze względu na przywiązanie do porządku antropocentrycznego. Erna Rosenstein pisała o spotkaniach ze zwierzętami w sposób gwarantujący im podmiotowość i słyszalność. To, że jej wiersze rezonują ze współczesnymi teoriami i koncepcjami literaturoznawców, świadczy o solidarności międzygatunkowej, która rodziła się dzięki praktykowaniu bliskości i wrażliwości.

Lista prac cytowanych

- Baratay, Éric. *Zwierzęcy punkt widzenia. Inna wersja historii*. Translated by Paulina Tarasiewicz, Wydawnictwo w Podwórk, 2014.
- Barcz, Anna. *Realizm ekologiczny. Od ekokrytyki do zookrytyki w literaturze polskiej*. Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, 2016.
- Filipowicz, Anna. *(Prze)zwierzęcenia. Poetyckie drogi do postantropocentryzmu*. Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2017.
- Harasymowicz, Jerzy. “Pies”. *Cuda*, PIW, 1956, p. 57.
- Jarecka, Dorota. *Surrealizm – realizm – marksizm. Sztuka i lewica komunistyczna w Polsce w latach 1944–1948*. Wydawnictwo IBL PAN, 2021.
- Jarzyna, Anita. *Post-koiné. Studia o nieantropocentrycznych językach (poetyckich)*. Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2019.
- Krupiński, Piotr. *Co się śni zwierzętom? Eseje z pogranicza zoofilologii i psychoanalizy*. Wydawnictwo IBL PAN, 2021.
- Moussaieff Masson, Jeffrey. *Kiedy odchodzi przyjaciel. Refleksje o śmierci zwierząt domowych*. Translated by Anna Czechowska, Grupa Wydawnicza Relacja, 2022.
- Rosenstein, Erna. “Pies”. *Czas*, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1986, p. 71.
- . “Pies łańcuchowy”. *Spoza granic mowy*, Czytelnik, 1976, p. 53.
- . “Uśpiłam cię”. *Wszystkie ścieżki (wiersze wybrane)*, Wydawnictwo Literackie, 1979, p. 120.
- Szyborska, Wisława. “Łańcuchy”. *Wiersze wybrane*. Wydawnictwo a5, 2020, p. 425.
- . “Monolog psa zaplątanego w dzieje”. *Dwukropek*, Wydawnictwo a5, 2005, p. 22–24.
- Tabaszewska, Justyna. *Humanistyka służebna. Negocjowanie pola i budowanie autonomii w dobie kryzysu*. Wydawnictwo IBL PAN, 2022.
- Tomczok, Marta. *Czyja dzisiaj jest Zagłada? Retoryka – ideologia – popkultura*. Wydawnictwo IBL PAN, 2017.

Abstrakt / Abstract

Andrzej Juchniewicz

Związani. Pisanie o zwierzętach jako wyzwanie dla wyobraźni

Autor artykułu analizuje poezję Erny Rosenstein, nieczytaną dotąd przez pryzmat posthumanistycznych metodologii. Powinna ona zostać włączona do głównonurtowej narracji o sposobach reprezentacji zwierząt. Rosenstein jako jedna z pierwszych pisała o śmierci zwierzęcia w wyniku eutanazji. Według poetki doświadczenie utraty zwierzęcia nie różni się od utraty bliskiej osoby. Pisząc o zwierzętach, Rosenstein nie naruszała ich autonomii, pozostawiała blisko konkretnych istot, dzięki czemu możliwe jest uznanie, że jej strategię pisania o zwierzętach mają na celu nie tyle dostrzeżenie i podpatrywanie rodzących się relacji ludzi i zwierząt, ile zauważenie niebezpieczeństw czyhających na tych, których życie zależy od człowieka w każdym aspekcie.

słowa kluczowe: Erna Rosenstein, prozopopeja, śmierć zwierzęcia, przemoc wobec zwierząt

Tied. Writing About Animals as a Challenge to the Imagination

The author of this article analyzes Erna Rosenstein's poetry, which has not yet been read through the prism of post-humanist methodologies. It should be included in the mainstream narrative of the ways animals are represented. Rosenstein was one of the first to write about the death of an animal through euthanasia. According to the poet, the experience of losing an animal is no different from losing a loved one. When writing about animals, Rosenstein did not violate their autonomy; she remains close to the specific beings, which suggests that her strategies for writing about animals are not so much about observing the emerging relationship between humans and animals, but about noting the dangers lurking for those whose lives depend entirely on humans.

keywords: Erna Rosenstein, prosopopeia, death of an animal, violence against animals