

Ekonarratologia a problem metalepsy i opisu: *Druga jesień* Wiktora Żwikiewicza*

Maciej Mazur

ORCID: 0000-0002-6375-2002

*Publikacja dofinansowana ze środków budżetu państwa w ramach programu Ministra Edukacji i Nauki pod nazwą „Perły Nauki”, nr projektu PN/01/0077/2022, kwota dofinansowania 192.493,00 zł.

Zwrot deskryptywny – ekonarratologia – *weird fiction* –
wprowadzenie

Począwszy od wydania dwóch numerów „Forum Poetyki” (jesień i zima 2020), w literaturoznawstwie polskim można zaobserwować wzmożone zainteresowanie problematyką opisu ujmowanego głównie w kontekście rozpoznań tak zwanego zwrotu deskryptywnego (*descriptive turn*), zapoczątkowanego w 2009 roku przez Sharon Marcus i Stephena Besta na łamach czasopisma „Representations”¹, a rozwijanego i kontynuowanego przez Heather Love². Dwa podstawowe założenia tego zwrotu dotyczą problemów o różnej skali. Postuluje się (1) przywrócenie opisowi uznawanemu za odtwórczy w naukach humanistycznych wagi metody poznawczej oraz (2) dokonanie refleksji nad sposobami wykorzystania i funkcjami deskrypcji w tekstach kultury na podstawie najbardziej aktualnych koncepcji filozoficzno-społecznych.

¹ Stephen Best, Sharon Marcus, „Surface Reading: An Introduction”, *Representations* 1 (2009): 1–21.

² Heather Love, „Close but not Deep: Literary Ethics and the Descriptive Turn”, *New Literary History* 2 (2010): 371–391.

Niniejszy artykuł stanowi rozwinięcie drugiego punktu. Proponuję, by połączyć ze sobą narzędzia narratologiczne z założeniami zwrotu deskryptywnego. Uważam, że jest to najnowocześniejsze podejście do badania deskrypcji literackiej jako podstawowego elementu konstrukcyjnego tekstu, które z jednej strony pozwala uniknąć nieścisłości wynikających z wykorzystywania przez badaczy i badaczki zwrotu opisowego metod związanych z ekokrytycyzmem, filozofią obecności, realizmem spekulatywnym czy nowym materializmem³ nieprzeznaczonych w pierwszej kolejności do analizy literatury, a z drugiej – nie zamyka kategorii opisu w sztywnych ramach lingwistyki tekstowej czy szerzej – strukturalizmu. Przywodzi także na myśl szereg pytań o możliwości i limity deskrypcji w zakresie – jak pisze o tym Heather Houser – ożywiania żywiołowości i tajemniczości materii, wydobywania jej ukrytego potencjału⁴, a także ujawniania konsekwencji interakcji ludzi z nie-ludźmi, ukazywania krajobrazów ryzyka oraz dystopijnych wariantów rzeczywistości, sposobów przejawiania się hiperobiektów⁵ i wreszcie obrazowania wyników uważnych obserwacji środowiska⁶. W optyce zwrotu deskryptywnego opis jest uprzywilejowanym elementem tekstu, w którym mogą uobecnąć się byty dotąd pozostające w „antropoceniu”⁷. Deskrypcja tkwi w uścisku ze światem (rzeczywistym i fikcyjnym). Prototypowy opis, w przeciwieństwie do opowiadania, które dotyczy przede wszystkim umotywowanych i znaczących zmian sytuacji, wskazuje, że coś po prostu jest i ma jakiś wygląd⁸. Ta cecha daje asumpt do rozważenia jego potencjału w kontekście studiów światotwórczych oraz ontologicznego zwrotu we współczesnej filozofii.

W związku z tak określoną orientacją badań nad tekstowymi egzemplifikacjami deskrypcji warto rozważyć projekt *e k o n a r r a t o l o g i i* Erin James.

Ekonarratologia obejmuje kluczowe zagadnienia każdego ze swoich macierzystych dyskursów – utrzymuje zainteresowanie badaniem relacji między literaturą a środowiskiem fizycznym, ale robi to z wrażliwością na literackie struktury i urządzenia, których używamy do komunikowania sobie nawzajem reprezentacji środowiska fizycznego za pośrednictwem narracji⁹.

W najbardziej aktualnych reinterpretacjach dyscypliny zebranych w *Environment and Narrative. New Directions in Econarratology* ciekawą propozycję przedstawił John Heggland¹⁰, odwołując się do obecnie często omawianej twórczości Josepha VanderMeera. Badacz twierdzi, że fundamentalne rozróżnienie stosowane przez narratologów nienaturalnych¹¹ na naturalny świat

³ W literaturoznawstwie polskim w kontekście zwrotu deskryptywnego powstają prace poświęcone głównie relacjom filozofii obecności i zwrotu ku rzeczom z opisem. Zob. m.in. Tomasz Mizerkiewicz, „Usprawiedliwianie opisu” w twórczości Zygmunta Haupta”, *Forum Poetyki* 31 (2023): 24–37.

⁴ Heather Houser, „Shimmering Description and Descriptive Criticisms”, *New Literary History* 1 (2020): 13–15.

⁵ Timothy Morton, „Hyperobjects. Philosophy and Ecology after the End of the World” (Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2013).

⁶ Zob. Anna Tsing, „More-than-Human Sociality: A Call for Critical Description”, w: *Anthropology and Nature*, red. Kristen Hastrup (New York, London: Routledge 2014), 27–42.

⁷ Andrzej Marzec, *Antropocień. Filozofia i estetyka po końcu świata* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2021).

⁸ Werner Wolf, „Description as a Transmedial Mode of Representation”, w: *Description in Literature and Other Media*, red. Werner Wolf, Walter Bernhart (Amsterdam, New York: Brill, 2007), 33.

⁹ Erin James, *The Storyworld Accord: Econarratology and Postcolonial Narratives* (Lincoln, London: University of Nebraska Press 2015), 23.

¹⁰ John Heggland, „Unnatural Narratology and Weird Realism in Jeff VanderMeer’s *Annihilation*”, w: *Environment and Narrative. New Directions in Econarratology*, red. Erin James, Eric Morel (Columbus: Ohio State University Press, 2020), 27–44.

¹¹ Ma tu na myśli studia Jana Albera, Stefana Iversena i Henrika Skov Nielsena.

i nienaturalny tekst w istocie nie bierze pod uwagę dziwnych materialności naszej epoki. „Naturalny świat” jako płaszczyzna odniesienia zmienił się nie do poznania: wypełniają go przedmioty, które nie są już ani sztuczne, ani naturalne (wyspa plastiku na Oceanie Spokojnym, smog etc.); hiperobiekty rozszczelniają podmioty, wdzierają się do naszych ciał: rzeczywistość staje się coraz mniej stabilna – w tych warunkach należy przemyśleć, czym jest narracyjna *mimesis* lub *antymimesis*. Autor proponuje zatem, by większy niż dotychczas nacisk położyć na analizę tekstów utrudniających skonceptualizowanie bazowego rozróżnienia na „świat realny” i „świat niemożliwy”, które – bądź to na poziomie dyskursywnym, bądź fabularnym – zacierają również granice między podmiotem a środowiskiem.

W swoim artykule Hegg Lund nie problematyzuje jednak zagadnienia deskrypcji, mimo że przeważająca liczba cytowanych fragmentów *Unicestwienia* VanderMeera to właśnie opisy. Niechęć do pogłębionej analizy tych elementów tekstu jest pokłosiem długiej tradycji łączenia passusów deskryptywnych z *nature writing* i szerzej – z tradycją powieści realistycznej, gdzie w obu przypadkach jej funkcję sprowadza się do utrwalania efektu realności, zdolności do reprezentowania środowiska, przedmiotów. Zgodnie z tą logiką wydawałoby, że opis w gatunku *weird fiction*, w którym podkreśla się proteuszowy charakter rzeczywistości niepoddającej się jakimkolwiek próbom jej przedstawienia lub zmierzenia, będzie niepożądany. Tymczasem jest raczej na odwrót. Książki VanderMeera czy Chiny Miéville’a są wysoce deskryptywne¹². Nie dziwi to, jeśli się zgodzić z Grahamem Harmanem, że inherentnie dziwna rzeczywistość potrzebuje dziwnego realizmu; a skoro tak – należy dodać – potrzebuje również opisów, ale zwłaszcza aluzyjnych, niebezpośrednich¹³, to znaczy takich, które podkreślają swą a s y m p t o t y c z n o ś ć i posiadają wymiar s p e k u l a t y w n y: sugerują istnienie innych wymiarów przedmiotów, mogących wyłonić się spod akcydensów opalizujących na ich powierzchniach. Deskrypcje mogą to osiągnąć między innymi poprzez (1) roztaczanie iluzji, która polega na k o n f r o n t a c j i przedmiotu zmysłowego z jego własnościami zmysłowymi¹⁴, co pozwala odrzec z nawyku doświadczenie patrzenia; (2) podważenie możliwości poznawczych deskryptora¹⁵ oraz (3) budowanie atmosfery (*stimmung*) – raz grozy, będącej pochodną lęku przed nieznanym: wycofanym przedmiotem rzeczywistym; raz tajemniczości, zawierającej pierwiastek fascynacji wiążący się z p o w a b e m¹⁶ obiektów, kiedy – na mocy aluzji – zdają się one ujawniać złowieszczą otchłań własnej rzeczywistości.

Zgadzam się również z Joanną Bednarek, że z „wyzwaniem antropocenu najlepiej radzą sobie te teksty, które go na pozór nie dotyczą”¹⁷, które działają właśnie poprzez aluzje, metafory, postmo-

¹²Stephanie Swainston twierdzi, że w *The New Weird* „szczegóły jaśnieją jak klejnoty, są halucynogenne, starannie opisane [...]. Każda scena jest wypełniona barokowymi szczegółami”. Cyt. za: Jeffrey Andrew Weinstock, „The New Weird”, w: *New Directions in Popular Fiction. Genre, Distribution, Reproduction*, red. Ken Gelder (Parkville: Palgrave Macmillan 2016), 184.

¹³„Istnieją sposoby na to, by mówić o rzeczach bez mówienia o nich bezpośrednio. I tego właśnie wymaga autentyczny realizm”. Graham Harman, Krzysztof Hoffmann, Andrzej Marzec, „Ontologia zajmuje się tym, co istotne, nie tym, co pilne”, tłum. Krzysztof Hoffmann, *Czas Kultury* 1 (2023): 22.

¹⁴Graham Harman, *Traktat o przedmiotach*, tłum. Marcin Rychter (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2013), 146–147.

¹⁵Ten aspekt Harman podkreśla w opisach Lovecrafta. Narrator nie jest do końca pewny tego, co widzi; bardziej „wydaje mu się”, „kojarzy mu się”; podkreśla, że rzeczywistość tego, co sobie wyobraża, jest niepewna, jej opis jest niedosłowny. Graham Harman, *Weird realism: Lovecraft and Philosophy* (Winchester, Washington: Zero Books, 2012), 33–34.

¹⁶„Powab to szczególne, pojawiające się od czasu do czasu doświadczenie, w którym intymna więź między jednością danej rzeczy a mnogością jej konkretnych cech w jakiś sposób się rozpada”. Harman, *Traktat o przedmiotach*, 148.

¹⁷Joanna Bednarek, „Oduczenie się człowieczeństwa: fantastyka i antropocen”, *Teksty Drugie* 1 (2020): 124.

dernistyczne gry. W ten sposób funkcjonuje *weird fiction*. A zatem przy użyciu narzędzi ekonarratologicznych i narratologii nienaturalnej określe, jaką rolę mogą w niej odgrywać ontologiczne metaleksy, oraz zwrócę uwagę na deskryptywny aspekt tej literatury, a w szczególności zastanowię się nad mechanizmami konstruowania iluzji i budową składniową nieprototypowych opisów.

Przeprowadzę inspirowaną zwrotem deskryptywnym analizę tych kwestii w *Drugiej jesieni*¹⁸ – debiucie książkowym niedocenionego polskiego pisarza *science fiction* z lat 70.–80. – Wiktora Żwikiewicza. Twórczość tego autora wytrzymuje wszelkie porównania z najbardziej wpływowymi współczesnymi dziełami *weird fiction*. Świadczy o tym niepospolita wyobraźnia Żwikiewicza wzbogacona wiedzą z zakresu geologii, botaniki i ówczesnych interpretacji ewolucji; spektakularne, malarskie i naszpikowane iluzjami opisy pełne osobliwych, surrealistycznych porównań; pastiszowy, eksperymentatorski, by nie powiedzieć awangardowy wymiar tekstów; głębia referencji historycznych, religijnych, literackich i naukowych; ekscentryczny, niekiedy przerafinowany styl – przestarzały lub nawet martwy od narodzin, odkrywczy, mimo że wpisuje się w przebrzmiałą już młodopolską estetykę, tyleż grafomański, co wyrazisty i odważny, bo dryfuje na niespokojnych wodach języka; i wreszcie przenikliwość, a nawet profetyczność jego prozy, która dzięki apokaliptycznemu nastawieniu, podkopywaniu antropocentryzmu, uwzględnianiu aktywnego działania takich bytów, jak planety czy biosfery – staje się naprawdę aktualna dopiero dziś, w dobie globalnego ocieplenia, kiedy świat tak bardzo spotworniał.

Twórczość tę retroaktywnie klasyfikuję jako *weird fiction*: stanowi ona eklektyczną kombinację różnych stylistyk i gatunków, wywraca konwencjonalne oczekiwania dotyczące przebiegu fabuły, fizycznej natury świata narracji, sugeruje istnienie dziwnych wymiarów materii, które nie udostępniają się zmysłom, w tym sensie rzuca wyzwanie ludzkim sposobom konceptualizowania rzeczywistości, a nade wszystko jest prozą niepewności ontologicznej i epistemologicznej: „odpowiedź na pytanie «co się stało?» jest absolutną anatemą dla *weird fiction*”¹⁹. I ostatni, ale nie mniej ważny punkt – źródła Żwikiewiczowych inspiracji to głównie książki Brunona Schulza i Stefana Grabińskiego²⁰, których Joseph i Ann VanderMeerowie w *The Weird: A Compendium of Strange and Dark Stories*²¹ uznają za reprezentatywnych przedstawicieli kanonu gatunku. Żywię zatem ogromną nadzieję, że nadszedł dobry czas na to, by ponownie odkryć pisarstwo „bydgoskiej legendy s-f”.

Kompozycja i poziomy diegetyczne *Drugiej jesieni*

Druga jesień jest utworem sylwicznym posiadającym bardzo złożone, często nielogiczne relacje między poziomami diegetycznymi oraz reprezentowanymi (sub)światami: komplikacje

¹⁸Wiktor Żwikiewicz, *Druga jesień* (Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1982), dalej w tekście cytowane jako DJ z podaniem numeru strony. Zwracam uwagę, że powieść napisana została w 1978 r., data wydania nie jest tu wiążąca. Tytuł to bezpośrednie odwołanie do opowiadania Brunona Schulza.

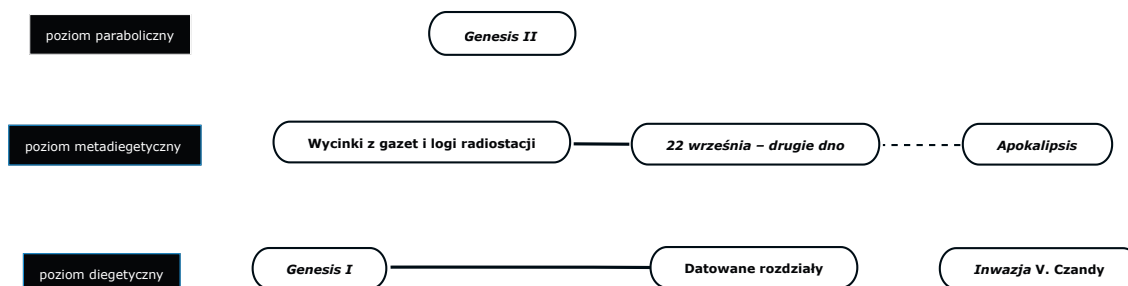
¹⁹Fragment wywiadu VanderMeera z Caitlin R. Kiernan, Interview: Caitlin R. Kiernan on Weird Fiction. „Deep time is critical...”. Źródło: <https://weirdfictionreview.com/2012/03/interview-caitlin-r-kiernan-on-weird-fiction/>, dostęp 1.09.2023.

²⁰Wiktor Żwikiewicz, Marek Żelkowski, Pył na księżycu. Źródło: <https://polter.pl/Pogawedki-z-Wiktorem-4-c23452>, dostęp 1.09.2023.

²¹Kanon Old Weird zostaje ustalony retrospektywnie. *The Weird: A Compendium of Strange and Dark Stories*, red. Ann VanderMeer, Jeff VanderMeer (New York: Tor Books 2012).

wprowadzają zwłaszcza ontologiczne metalepsy²², które powodują, że świat narracji jako całość nie jest funkcjonalny ani fizycznie możliwy i nabiera charakteru heterarchicznego²³: nie obowiązuje w nim lub jest zaburzona hierarchia między reprezentowanym a reprezentującym.

Powieść składa się ze zbioru opowiadań przeplecionych wycinkami z gazet (fragmenty artykułów, wywiadów, depeszy) oraz stenogramami rozmów między radiostacją „New Wave” a GT5X. Nicią tematyczną jest motyw transmutacji świata: z gazet dowiadujemy się o powstawaniu wielu anomalii botanicznych, z transkrypcji rozmów – o istnieniu jakiegoś międzynarodowego spisku, krótkie formy narracyjne zaś obrazują przemianę biosfery na przykładzie losów konkretnych bohaterów. Te elementy kompozycji stanowią trzon *Drugiej jesieni*. Poza nimi wyróżniają się dwa prologi: *Genesis I* (przedstawiający postać wizjonera i naukowca Davida Sweetlicza obecnego także w rozdziale *11 września – zmierzch*) oraz *Genesis II* (rodzaj paraboli dotyczącej początków rzekomej inwazji), a także – wyodrębniony spośród reszty rozdziałów zatytułowanych datami metadiegetyczny *22 września – drugie dno*, w którym ujawnia się siedzący w bunkrze Autor²⁴ *Drugiej jesieni*, zajmujący się stenografowaniem podsłuchanych rozmów radiowych oraz zbieraniem co dziwniejszych wycinków ze światowych czasopism. Powieść kończy *Apokalipsis* – ostatnia część opowiadająca o przemianie Ziemi, która jest poprzedzona tak dalece złożonym i zaplątanym scenariuszem, że jej pełna identyfikacja wydaje się niemożliwa. Podstawowy podział poziomów diegetycznych przedstawiałby się następująco²⁵:



Schemat I (źródło: opracowanie własne)

²²„Ontologiczne metalepsy dotyczą dezorientujących naruszeń granic, których przekroczenie jest fizycznie lub logicznie niemożliwe, a zatem w gruncie rzeczy – nienaturalne”. Mogą to być granice ujęte np. w kategoriach poziomów narracyjnych lub światów możliwych. Alice Bell, Jan Alber, „Ontological Metalepsis and Unnatural Narratology”, *Journal of Narrative Theory* 2 (2012): 167.

²³Pojęcie heterarchii do opisu metaleps Brian McHale zapożycza od Douglasa Hofstadtera. Brian McHale, *Powieść postmodernistyczna*, tłum. Maciej Płaza (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2012), 171–173.

²⁴Należy odróżnić poziom metadiegetyczny, na którym znajduje się Autor, od poziomu czytelnika, który czyta książkę autora – Żwikiewicza. Pomiedzy tymi postaciami nie ma pełnej tożsamości, stąd różnica diakrytyczna.

²⁵Schemat nie prezentuje obiektywnego układu, tylko interpretację. Wycinki z gazet i logi radiostacji można równie dobrze uznać za elementy należące do poziomu diegetycznego, podobnie jest z *Apokalipsis*.

W lekturze *Drugiej jesieni* stajemy jednak przed dylematem. Skoro zbiór urywków z dzienników stanowi tylko subiektywny (zmanipulowany) wybór z ogromnej puli światowej prasy, która przecież „goni za sensacją za wszelką cenę” (DJ 34), a domniemane promieniowanie, o jakim wspomina prof. Borys Kukarin w „The Guardian”, które, jak się przedwcześnie sądzi, „posiada pewne właściwości zdolne rekonstruować wewnętrzną strukturę materii...” (DJ 38), może być równie dobrze fenomenem stałym „dla całego Wszechświata, jest jedną z jego konstant, podobnie jak zjawisko czasu, przestrzeni, grawitacji etc.” (DJ 38), to należy zapytać, czy transformacja świata (druga jesień) przebiega także w świecie Autora zbierającego wycinki prasowe, czy tylko w małych nowelach (datowane rozdziały), które tworzy.

„Jesień nie umiera nigdy”

Czym jednak jest druga jesień?

Jest to eksplozja słonecznego żaru, kwintesencja wszystkich protuberancji, jakie zieleń liści tak pracowicie przeistaczała w makroenergetyczne ciągi molekuł – od rozwinięcia pąka, aby u schyłku istnienia nagromadzony ogień wyzwolić ze słonecznej baterii (DJ 13–14).

Zwyczajny jesienny liść, barwiąc się czerwienią i złotem, znamionuje wyczerpanie, a kiedy polewka się brązem – butwienie i schyłek. Lecz liście tej niezwyklej, piątej pory roku rządzą się innymi prawami. To baterie słoneczne, biochemiczne akumulatory, które wyrzucają energię jak słońce w rozlicznych protuberancjach. Stąd jesień jest funkcją przemijania przedmiotu, druga jesień – jego ewolucją. Wydobywa ukryte dotąd cechy materii organicznej, przeobraża nie tylko istoty żywe, ale także rzeczy zbudowane ze związków węglowych. I tak – z cicha pęk – drewniane stoły zaczynają wypuszczać świeże pędy z uśpionych pączków, książki – zakwitają.

Tajemnicze promieniowanie, napotykając Ziemię, sprawia, że nowotworzeje skóra planety. Biosfera – jako interobiektywny i sympojetyczny system – zamienia się w potworniaka. Tę metamorfozę powoduje oddziaływanie hiperobiektywu – na ogół wycofanego, niewidocznego bytu. Działa on jak katalizator relacyjności: ujawnia metaforyczne siatki²⁶ (*the meshes*) niecodziennych powiązań rzeczy i niweluje rozróżnienie na to, co podmiotowe i przedmiotowe.

Szczury–olbrzymy. Zajęte pilnym oddzielaniem ziarna od plew nie dostrzegają nawet, jak z niematerialnej głębi jesień nawiewa nici srebrnych pętli, cienkich – aż przenikających, wiążących na nowo, odmiennie [...] (DJ 15).

W parabolicznym *Genesis II*, z którego pochodzi ten cytat, początek przeistaczania się planety to moment przybycia na „wyspę” (Ziemię) – do „dziwnego laboratorium” (DJ 14) – pierwszego „dziwnego nieznajomego”²⁷ (*strange stranger*) – martwego pajaka wraz ze strzępami jego sieci – babim latem, które funkcjonuje jak Lovecraftowskie macki i metafora relacyjności: procesu

²⁶Morton, 83.

²⁷Morton, 128–130.

wiązania na nowo. *Druga jesień* to więc spekulatywna SF o symchtonicznej²⁸ apokalipsie – emergentnym objawieniu nowej materii.

Poziom *meta* metalepsy

Apokalipsa drugiej jesieni wydarza się bezsprzecznie we wszystkich zamieszczonych w książce opowiadaniach opatrzonych datą, oprócz rozdziału 22 *września – drugie dno*, który wprowadza bardzo poważne komplikacje podkupujące ontologię świata/ów narracji. Wypowiada się w nim, wspomniany w *Genesis II*, przebywający od siedmiu dni w bunkrze „poeta s-f”, a jednocześnie Autor niedokończony jeszcze *Drugiej jesieni*, który – nie ujawniając się wprost jako Wiktor Żwikiewicz – po wygłoszeniu długiego monologu o stanie i perspektywach współczesnego *science fiction*, w poszukiwaniu inspiracji dla zakończenia utworu, decyduje się otworzyć brązową kopertę ze świeżym numerem austriackiego periodyku krytycznego „Quarber Merkur”, gdzie znajduje artykuł recenzencki redaktora naczelnego gazety – słynnego Franza Rosensteinerja, poświęcony niedawno wydanej książce *Inwazja* pióra V. Czandy (pseudonim), opisującej atak lub raczej – „przeprowadzkę” pasożytniczej rasy Earl z gwiazdozbioru Psów Gończych na Ziemię. Z recenzji Rosensteinerja, który wyimkowo streszcza tę pozycję, można się dowiedzieć, że infiltracja odbywa się poprzez niszczyielskie napromieniowanie ziemskiej biosfery, które ma na celu odtworzenie warunków środowiskowych panujących na rodzinnej planecie obcych. Earlowie przynoszą więc ze sobą nowe, jesienne prawo przyrody: cokolwiek w siebie wchłoną letnią porą, „w sobie spalają, aż do granic ostatecznej entropii. Po nich zostaje tylko chłód i mrok, wiecznie martwa zima” (DJ 160). Autor artykułu jednoznacznie stwierdza, że *Inwazja* to licha książka, z namaszczeniem celebrująca ziemską apokalipsę. Czandzie wytyka „wątpliwą erudycję i skrajny infantylizm [...] w zagadnieniach współczesnej fizyki i biologii” (DJ 160), kwituje jednak, że publikacja znakomicie wstrzeliła się w czas, proponuje „ledwie wyobraźnią zabarwiony obraz rzeczywistości” (DJ 161). Dalszy ciąg recenzji Rosensteinerja:

Proszę spojrzeć za okno. Nie minęło jeszcze lato stulecia, słoneczna jesień zabarwia lasy i parki odcieniem dawno nie spotykanej czerwieni. To w rzeczy samej jakby zapowiedź innego, bajecznego świata, prorocstwo raz na tysiąc lat trafiającej się najwspanialszej piątej pory roku. Sezon kanikuły przyniósł kilkanaście sensacyjnych doniesień prasowych [...]; wybitny naukowiec ma nieostrożność przedstawić do publicznej wiadomości wyniki radiowego nasłuchu kosmicznej przestrzeni i – wystarczyło. Pech w tym, że inwencji V. Czandy daleko do błyskotliwego talentu Orsona Wellesa, którego słuchowisko radiowe, oparte na „Wojnie światów” Herberta G. Wellsa, wstrząsnęło kiedyś opinią publiczną Stanów Zjednoczonych. A poza tym, przyznajmy się szczerze, trudno dzisiaj wywołać panikę w kręgu zagorzałych wielbicieli science fiction, dawno obytych z mitomanią kosmicznych inwazji.

²⁸Mackowatość jest dla Donny Haraway symchtoniczna – wiąże się ze złowieszczymi splotami twórczych rekurencji życia i umierania. Termin chthulucen ma swoje źródło właśnie w nazwie pajaka Pimoi cthulu. Donna Haraway, *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene* (Durham: Duke University Press, 2016), 30–33.

Druga jesień mogłaby zakończyć się tą klamrą-metalepsą, która stanowi pomost między dwoma ontologicznie odmiennymi światami. Powieść komplikuje się jednak jeszcze bardziej ze względu na obecność ostatniego rozdziału – *Apokalipsis*.

Otwiera go kartka, pusta na rewersie, na awersie zaś z rozrzuconymi jedenastoma literami, składającymi się na tytuł. Z kolejnych stron wynika, że siedzący w bunkrze pisarz, który miał właśnie kończyć powieść, obudził się nagle przy swoim zakwitającym biurku w ciele Earla, w świecie z powieści Czandy, która – dopiero wówczas – okazuje się niezrozumianym arcydziełem, samospełniającą się przepowiednią, wyrocznią (DJ 152), słowem – *Apokalipsis* – o b j a w i e n i e m .

Jednakże ostatni rozdział otwierają te słowa:

Earl przekroczył grudę łachmanów zwalonych na ziemię i stanął przed ścianą – wobec jego ciała lustrzaną.

– Taki więc jestem – powiedział (DJ III, 165).

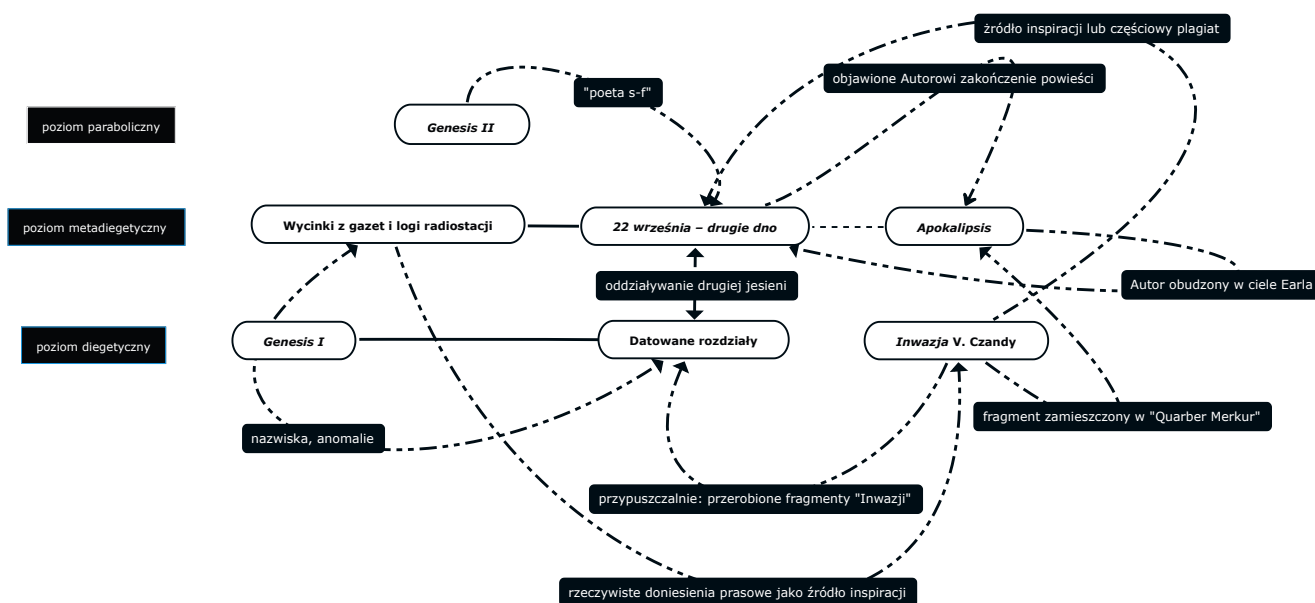
Są przytoczeniem zakończenia cytowanego przez Rosensteinerja fragmentu *Inwazji* Czandy, którym redaktor otworzył swoją recenzję. Odrębna paginacja *Apokalipsis* (cyfry rzymskie) oraz nowe nazewnictwo, które nie pojawia się na pozostałych kartach *Drugiej jesieni*, sugeruje, że jest to raczej rozdział z *Inwazji* zamieszczony w „Quarber Merkur” pod tekstem austriackiego krytyka, nie zaś szczęśliwie wymyślony finał powieści „poety s-f” ani tym bardziej dowód na profetyczność dzieła Czandy. Taka interpretacja pozwala utrzymać tezę o tym, że świat jednak nie podlega znaczącej transformacji, oraz tłumaczy estetycznie wątpliwy styl tej części.

Kolejna interpretacja jest prawdopodobnie jeszcze ciekawsza. *Apokalipsis* można mimo wszystko potraktować jako o b j a w i o n e. Autorowi zakończenie *Drugiej jesieni*, w którym zdecydował się wprowadzić transfiksionalne wątki (z *Inwazji*), umieścić się w obcej fikcji i przewrotnie oznajmić, że wcale nie dokończył powieści. Świadczyłby o tym – paradoksalnie – cytowany wcześniej fragment. W „Quarber Merkur” był bowiem o jedno zdanie dłuższy. To zdanie w *Apokalipsis* zostało wycięte. Ponadto Rosensteiner przywoływał w innym miejscu wyimek o Indiance-Malichne, która „naga i rozwarta swym czerwonym wnętrzem – między resztkami białych ścian rozwarta do nieba, czeka dopełnienia” (DJ 159), który jest przecież passusem z *Drugiej jesieni*! Czyżby więc V. Czanda był pseudonimem Autora – „poety s-f”? Czym w takim razie byłaby *Inwazja*? Opublikowaną roboczą wersją? Możliwe jest inne rozwiązanie. Autor niedokończonej książki wspomina, że jego zajęciem pisarskim jest w istocie synteza iluzorycznych światów²⁹. Podobnie jak to było z *Apokalipsis*, *Inwazja* mogła być źródłem inspiracji dla całej *Drugiej jesieni* przy nadawaniu jej ostatniego szlif; „poeta s-f” okazałby się raczej „skrybą s-f”, przepisującym gazet i skrytorem rozmów radiowych, pismakiem co najwyżej zdolnym do pastiszu.

²⁹ „Dlaczego ja sam siedzę przy tym biurku i na użytek własny dokonuję syntezy iluzorycznych światów” (DJ 146).

Dotychczasowa analiza prowadzona była z poziomu powieściowej fikcji, inne rozwiązania dotyczące tożsamości V. Czandy oraz kształtu *Inwazji* zasugerowane są w paratekstualnych wypowiedziach Żwikiewicza na temat kulis powstawania jego debiutu. W wywiadzie udzielonym Markowi Żelkowskiemu³⁰ opowiada o tym, jak w drodze do redakcji Czytelnika zgubił pierwszą wersję *Drugiej jesieni*, która w jego ocenie była nieporównywalnie gorsza od finalnej powieści. Dopiero dzięki temu niefortunnnemu przypadkowi napisane na nowo dzieło mogło uzyskać eksperymentalną formę zainspirowaną *Grą w klasy* Julio Cortáзара. Czyż V. Czanda to nie W. Żwikiewicz, a *Inwazja*, którą skrytykował powieściowy Rosensteiner, to nie pierwsza wersja *Drugiej jesieni*? To byłoby pójście o krok dalej od Stanisława Lema: napisanie recenzji ze zgubionej powieści i zamieszczenie jej w książce napisanej na nowo.

Ogólnie rzecz biorąc, metaleptyczny charakter *Drugiej jesieni* trudno jest ująć, śledząc przeskoki między poziomami diegetycznymi – jest ich zbyt wiele (zob. schemat³¹).



Schemat II (źródło: opracowanie własne)

Wydaje się nawet, że powieść tak dalece skomplikowana pod tym względem kwestionuje sam proces apriorycznego wyznaczenia kondygnacji opowiadania, co z kolei podważa sensowność stosowania do opisu struktury jej narracji rozmaitych typologii opisujących „ruchy metaleptyczne”³². Znajdziemy tu zarówno tak zwane pionowe metalepsy (wertikalne przejście między metadiegezą a diegezą i na odwrót) i poziome (horyzontalna transmigracja między dwiema światopowieściami: *Inwazją* Czandy i *Drugą jesienią*), krzyżujące się intra- i esktradiegetyczne niemożliwe logicznie przejścia między poziomami opowiadania, które w swych pa-

³⁰Żwikiewicz, Żelkowski.

³¹Schemat uwzględnia tylko wybrane skoki metaleptyczne w *Drugiej jesieni*.

³²John Pier, „Metalepsis”, w: The Living Handbook of Narratology. Źródło: <https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/node/51.html#Wagner>, dostęp 1.09.2023.

radoksalnych połączeniach tworzą istny węzeł gordyjski. Najlepiej ująć ten problem zgodnie z propozycją narratologów nienaturalnych Alice Bell i Jana Albera – w kategoriach światów możliwych³³. To rozwiązanie sprowadza się do wyznaczenia w obrębie fikcji trzech światów o odrębnych warunkach ontologicznych (w szczególności: klimatycznych). Podział obejmuje:

- a) Świat, w którym nie panuje druga jesień.
- b) Świat opanowany przez drugą jesień, gdzie jest ona symptomem inwazji Earlów.
- c) Świat opanowany przez drugą jesień, w którym jest ona anomalią klimatyczną o nieznanym proveniencji.

Takie spojrzenie, nie skupiając się na losach konkretnych bohaterów, pozwala uchwycić powieść Żwikiewicza jako *maszynę narracyjną* produkującą różne opowieści w obrębie trzech zmiennych: druga jesień (jest/nie ma), jeśli jest, to (występuje/nie występuje inwazja) oraz budującą liczne niemożliwe pętle między nimi.

Nasuwa się więc pytanie o funkcje ontologicznych metaleksy w kontekście ekonarratologii. Jedną z głównych jest pobudzenie czytelnika, który ma tendencję do utożsamiania poziomu metadiegetycznego z własną rzeczywistością. Burzenie czwartej ściany otwiera pole do rozważań o sprawczości, performatywności narracji metaleksy, co wydaje się ważne w kontekście aktywizmu klimatycznego. Drastyczność opisywanej przemiany dzięki metaleksom zdaje się przekraczać granice literackiego świata fantazji. Wzorem Rosensteina, czytelnik może wyrzucić przez okno we własnym pokoju, by zastanowić się, czy kolejne ekstremalnie upalne lato, którego doświadcza, nie przypomina czasem czegoś na kształt protuberancji drugiej jesieni.

Metaleksy komplikują również rozgraniczenie na mikro- i makronarracje lub inaczej narracje lokalne (tutaj: historie z datowanych rozdziałów) i wielkie narracje (antropocen, kapitałocen; tutaj na poziomie parabolicznym lub metadiegetycznym – apokalipsa, inwazja). Pokazują, w jak głęboko paradoksalny sposób wzajemnie się zapętłają i warunkują.

Metaleksy uświadamiają także, że właściwie nie ma żadnego poziomu meta-. Nie ma żadnego zewnątrz wobec hiperobiektów – te lepią się do ciała, do oczu. Kiedy piszemy i czytamy, jesteśmy w nie uwikłani, dlatego nie istnieje żadna pozycja, z której „holistycznie” można spojrzeć na środowisko, planetę czy globalne ocieplenie: pozostaje więc tylko wymiar intra-. W *Drugiej jesieni* zamknięty w bunkrze Autor, który nie ma pojęcia o tym, co się dzieje na świecie, okazuje się w tym samym stopniu wystawiony na oddziaływanie dziwnego promieniowania, co wymyślone obiekty, które tworzy. Druga jesień wyrwa się z okowów fikcyjnego zawieszenia – pochłaniając i wcielając w siebie wszystko – unieważnia nawet różnicę diakrytyczną, pożera *Drugą jesień* oraz jej Autora. *Z Apokalipsis*:

³³Badacze, inaczej niż Marie-Laure Ryan, która omawiając metaleksę, także korzysta z teorii światów możliwych, podkreślają, że ta raczej separuje odrębne ontologiczne domeny, niż je miesza. Bell, Alber, 173.

Złuszczające się warstwy papierowego naskórka obnażają zawartość coraz głębszych pokładów, rozdziały obumarłych znaczeń, dalsze strony upstrzone czarnym ziarnem. [...] Kopnął ocalały stos książek na podłodze. Rozsypały się z suchym szelestem. Języki żywego ognia żwawiej zatańczyły płomykami liści na upstrzonych literami stronach. Pąki ukwiałów łąpczywie pożerały słowa, zdania, rozdziały całe, jakby ich treść wreszcie stawała się ciałem (DJ IV, 166; XV, 177).

Dzieło wije się w rękach czytelnika zdaniami o powykręcanej składni, ożywiony papier rozrzuca litery *Apokalipsis*, które teraz już nie wiadomo, czy są po prostu zapisane drżącą ręką, czy rozsiane przez drugą jesień. Zakwitanie zdań, rozdziałów – to nie tylko nastawianie odpowiedniości między słowem a rzeczą, między opisem roślinnego rozrostu a aktualnym zawiązywaniem się życia, to także sugestia dotycząca sylwicznej postaci książki, która jest być może jakimś samoistnym kłączowatym zespoleciem tekstów rozrzuconych na biurku Autora: zupełnie jakby pseudopodia wyrosły z *Inwazji V. Czandy*, recenzji Rosensteinerja i pochwytyły wycinki z gazet, logi radiostacji wraz z *Genesis I i II* – łącząc się w heterogeniczną całość *Drugiej jesieni*.

Znak róży – deskrypcje i iluzje (poziom dyskursywny)

W *weird fiction* Żwikiewicza – głównie w zdynamizowanych, nieprototypowych partiach opisowych – otwiera się szczelina między przedmiotami a ich własnościami, o jakiej pisał Harman, komentując twórczość H.P. Lovecrafta. Jednak tutaj staje się ona prawdziwą przepaścią, która jak w Przybosiowej katedrze zostaje wyniesiona w górę, staje się dachem zawieszonym nad światem i tekstem. Na p o z i o m i e d y s k u r s y w n y m ³⁴ ten efekt osiągnięty jest przez rozwarstwienie opisywanych przedmiotów w rekurencji zmetaforyzowanych porównań, które czasem tworzą opisowe iluzje, *mise en abyme*, a niekiedy całkowicie rozspajają spójność wizerunku rzeczy, sugerując występowanie sprzecznych jakości lub nasycając obraz tak wieloma wartościami, że staje się on nierozpoznawalny. Uwidacznia się on także na p o z i o m i e s t y l i s t y c z n y m – zwłaszcza w aspekcie składniowym wielokrotnie złożonych zdań deskryptywnych.

Rozdział 31 *sierpnia* – *znak róży* jest skondensowaną próbką poetyki Żwikiewicza. Utrzymany w stylistyce powieści młodopolskiej, opowiada o rajskim ogrodzie dony Estery, który wyrósł zaledwie w ciągu tygodnia z jałowego, gliniastego klepiska posypanego okruciami kukurydzianego placka.

Patrzył dziwnie jasnym wzrokiem.

Błam brokatu pęczniał w szczelinie między murami, dojrzewał bukietem pulsujących mięśni, jakby

³⁴ Korzystam w tym miejscu z bardzo poręcznego, trójpoziomowego sposobu badania deskrypcji zaproponowanego przez José Manuela Lopesa. Badacz wyróżnia „poziom stylistyczny, gdzie opis jest analizowany na poziomie mikrozdąń; poziom dyskursywny, gdzie analiza koncentruje się na wewnętrznej organizacji większych segmentów/bloków opisowych; oraz poziom funkcjonalny, gdzie poprzez korelację segmentów opisowych z innymi segmentami tekstu, takimi jak narracja, możemy skupić się na funkcjach, jakie opis może pełnić w kontekście danego dzieła”. Analiza i interpretacja wybranych deskrypcji będzie przebiegała na tych poziomach. José Manuel Lopes, *Foregrounded Description in Prose Fiction: Five Cross-Literary Studies* (Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 1995), 20.

się ściany otworzyły płcią gorącą albo rozsadził je wbity klinem krwawy węzeł serca. Gigantyczny i żywy jeszcze. Jeszcze, a może – zachłystujący się dopiero tętentem.

Dostrzegł, jak magiczna siła – powolna jego wezwaniu – przebudziła okężne napięcia w mięsistej torbieli. I złote łuski liści otworzyły się nagle z chitynowym chrzęstem, tam – w dole, wybiegły mu na spotkanie tunelem drążonym w falbanach konarów, jakby w dziąsłach broczących złocistym miodem śliny. Zakołysały się jeszcze, rozwarły szeroko i zastygły w zupełnym oddaniu – pąsowe, z lekka rozchylone jak do pocałunku wargi, a między nimi, na dnie samym, niby kość zaklinowana w gardle – biała plama, rozpostarta i znajoma, chociaż zatopiona w cieniu, mglista z oddalenia i niedopowiedziana, kusząca owalem ledwie zarysowanego, cielesnego kształtu. Ona tam była, czekała – na powrót dziewicza, nietknięta dona Estera (DJ 83–84).

To opis pierwszego bezpośredniego kontaktu staruszką Paquito z „dziwną oranżerią” (DJ 86), której wzrost obserwował z okna na wysokim poddaszu kamienicy. Otwierając je, zniósł jedyną fizyczną barierę odgradzającą go od ogrodu. Zauważył bujny, intencjonalny organizm roślinny, który dopiero w tej chwili, tworząc tunel, zdecydował się udostępnić mu widok wrosniętej w niego kobiety. Scena jest jednak rozwarstwiona: proces „tunelowania” przypomina także rozwój pojedynczego kwietnego pąka – „mięsistej torbieli”, z której wyłoni się szkarłatna róża, odkrywająca złotobrazową załącznię słupka (dziewiczą donnę Esterę).

Obiekt, zupełnie jak na obrazach Salvadora Dalego, fluktuuje w surrealizmie iluzji: raz jest różą, raz ogrodem. Labilność tę jeszcze pogłębia seria porównań do 1) pochwy, 2) węzła serca, a zwłaszcza 3) ust – cytowany opis jest metaforą pierwszego pocałunku. Zastosowanie iluzji ma na celu zamazanie granicy między ogrodem a kobietą, której pożąda voyeurystyczny Paquito. Obserwował bowiem donnę Esterę od dłuższego czasu. Widział ją nawet podczas stosunku seksualnego z mężem, zastanawiał się później: „kto w rzeczy samej zapłodnił jałową ziemię: zapiekłe okruchy kukurydzianego placka, czy też pijane nasienie don Estero, które zamiast w rdzawe łono, trysnęło w cegląstą glebę” (DJ 81).

Od momentu, gdy bujna roślinność pochłonięła donę Esterę o alabastrowej skórze, Paquito widzi w niej miedzianoskórą Indiankę Malichne, kochankę Corteza i na powrót dziewicę. Celem staje się dla niego *s p e n e t r o w a n i e* ogrodu. Prowadzi do niego brama umieszczona w prześwicie między murami otaczającymi dziedziniec – „ucho igielne” (DJ 76). Po wkroczeniu do „dziwnej oranżerii” zaczyna się przemiana bohatera i powolna utrata podmiotowości: łącząc się z roślinnym organizmem, zyskuje nowe siły i zmysły. Odczuwa syneestetycznie – „widział powierzchnią skóry, jak liść – zagłębieniem dłoni, jak korzeń – opuszkami palców; dostrzegał jakieś wnętrza poprzez stopy na płask przywarte do ziemi” (DJ 87), dostępuje wizji szklanych domów jak uli wypełnionych przez człekokształtne mszyce. Chwilę później w „gąbczastej gęstwinie” dostrzega Córe Słońca – „widmo hostii rozkrzyżowanej przejrzystą koronką” (DJ 89), która dopiero tu okazuje się zdrajczynią swojego plemienia; dziewicą czekającą na nowego Corteza, gotową, by pomóc mu realizować jego utopię. Choć Paquito wybiega z przerażeniem z ogrodu, wydostaje się stamtąd już jako inny, staje się strażnikiem bramy.

Na poziomie funkcjonalnym tytułowy „znak róży” to więc prognostyk utopii nie-dla-ludzkości, który dziś można odczytywać jako nieantropocentryczny rys antropocenu

– nowej epoki uwypuklania się tego, co dziwne i potworne. W widzeniu Paquito żelbetonowe konstrukcje korporacyjnych biurowców to perfekcyjne siedliska dla rozwoju i ewolucji innych stworzeń; przeobrażona Ziemia-Malichne staje się hostią, ofiarą poświęconą obcemu, roślinnemu bogu; kosmicznym kwiatem, który na nowo „rozarty swym czerwonym wnętrzem [...] czeka dopełnienia” (DJ 89), a w przyszłości brzemienną zdraczą ludzkości, zdolną karmić obce rasy – „eszelony TYCH, KTÓRZY PRZYJDĄ PO NAS” (DJ 144).

Barokowy rozkwit zdania (poziom stylistyczny)

Na poziomie stylistycznym deskrypcje Żwikiewicza posiadają kilka wyróżniających się cech. W obszarze leksykalnym są to systematyczne użycia wyrazów zapomnianych lub o niskiej frekwencji we współczesnej polszczyźnie, co tyleż wzbogaca opisy, co je udziwnia: semantyczna mglistość zaburza ich funkcje mimetyczne. Podaję wyłącznie wybrane przykłady z *31 sierpnia – znaku róży*: bierwiona, bryzgi, brzemię, cembrowina, delirium, fajansowy, furkot, gruzły, guano, hacjender, kobierzec, krzta, lak, mansardowy, matecznik, miech, munsztuk, muślin, oranżeria, oścień, parchaty, plew, polepa, posoka, powłóczysty, prycza, pseudopodia, na płask, płowy, rachityczny, rozcapierzony, rozkrzyżowany, szamerowany, werbel, wierzeja, wykusze, węzowidła, zapiekły.

W zakresie składniowym jest to częste wykorzystywanie konstrukcji z dopełnieniem czynnika pomocniczego. Jak pisze Henryka Sędziak, analizując *Popioły* Stefana Żeromskiego, „dopełnienie to wskazuje przedmiot, który służy do wykonania czynności jako narzędzie lub materiał”³⁵. W funkcji narzędnika również u Żwikiewicza najczęściej znajdują się imiesłowy przymiotnikowe bierne i czynne, które tworzą niesztampowe połączenia wyrazowe wpływające na sposób wizualizowania opisywanych przedmiotów oraz, co najistotniejsze, sygnalizują występowanie przesunięć w obrębie ich sprawczości. Weźmy cytowany wcześniej opis: „tam właśnie bieleło widmo hostii rozkrzyżowanej przejrystą koronką” (DJ 89 – podkr. MM). To wyjątkowo powikłany przykład. Przedstawia wizerunek kobiety-drzewa, ofiary wpisanej w ogród jak konsekrowany chleb w monstrancję. Hostię rozkrzyżowuje koronka – w równym stopniu półprzezroczysty materiał przykrywający naczynie liturgiczne, co roślinna pajęczyna oplatająca Esterę-Malichne. To syntaksa informuje nas o narzędziowej roli płachty narzuconej na przedmiot, któremu nadaje formę. Zadaniem ogrodu jest zatem „pokazywanie” (łac. *monstrare*). Niegdysiejsze klepisko to świątynia, w której odbywa się „misterium odrodzenia”: ziemi martwej – w żywą; kobiecego ciała – w roślinno-ludzkie monstrum (łac. *monere*). Jednakże to nie tyle hostia, ile jej bielejące w i d m o rozkrzyżowane jest pajęczą koronką dziwnej oranżerii. Widmo, które dekonstruuje opozycję między życiem a śmiercią, nieumarłe – nie może zmartwychwstać: chleb nie jest już chlebem, ale jeszcze nie ciałem, kobieta nie jest już Esterą, ale to jeszcze nie Malichne – to uchwycony moment przemiany – chwila nietożsamości bytu z samym sobą.

³⁵Henryka Sędziak, „Składnia wyrazów przymiotnikowych z podrzędnymi rzeczownikami w «Popiołach» Stefana Żeromskiego”, *Studia Łomżyńskie* 6 (1996): 276–277.

W prozie Żwikiewicza znajdziemy również wiele narzędnikowych dopełnień przy przymiotnikach uznawanych za młodopolskie manieryzmy³⁶: „piętrzyły się [...] pnie *rozdarłe* wiśniowym *pożarem*” (DJ 87); „stygły w bezruchu cieliste pseudopodia [...] *rozcapierzone* mglistymi *zwidami* parujących *zgliszczy*, sztywnymi *członkami* na stos złożonych *topielców*” (DJ 81–82). Zaryzykuję stwierdzenie, że aby posunąć naprzód ontologię zorientowaną na obiekt, należałoby przeanalizować podobne wypowiedzenia i ocenić, jak narzędziowość przedmiotów funkcjonuje w języku. Pnie u Żwikiewicza rozdziera pożar, pseudopodia są zaś rozcapierzane przez zwidy i członki topielców. Tylko dzięki ramionom, które uniosę, mogę się rozkrzyżować – to one mnie rozkrzyżowują. Ta ich funkcja umyka w „poręcznych”³⁷ zdaniach podkreślających podmiot czynności: „rozkrzyżował ramiona”; uwypukla się w bardziej poetyckich, „popsutych”, dziwniej brzmiących związkach z narzędnikiem: „rozkrzyżowany ramionami”, które podkreślają rolę narzędzia, uobecniają je.

Trop „misterium odrodzenia” naprowadza na kolejny interesujący aspekt stylu Żwikiewicza. Semantyka wielu deskrypcji licuje z syntaktyką: budowa składniowa opisów zbiega się z ich treścią. Ogród to „barok złota zakwitły na glinie” (DJ 83), słownik Autora upstrzony jest zaś „barokową terminologią. Słowem-mitem” (DJ 144).

Cały ogród oddychał, rzeził ciężko zdławionymi piersiami, zdawał się rozpierać ściany kamiennego kufra – już przepełnionego złotem i perłami, szczelnie zarzuconego dojrzewającymi spiesznie owocami kolczastych brzoskwiń i miękkich kasztanów, po brzegi – jak trzos – nabitego gruzłami orzechów z pąsowej porcelany, wstęgami puszystych muślinów i kulami cukrowych główki na przemian z bulwami bursztynu, które w swym żywicznym miąższu skrywają larwy gigantycznych owadów, zalążki pajaków o rubinowych tułowach i skrócone skrzydła niewyklutych ptaków.

Składnia staje się obrazem roślinnego rozrostu. Opisy rozkrzewiają się międzywęzłami zdań podrzędnych i imiesłowowych równoważników; zakwitają niespotykanymi przymiotnikami. Kolejne pokłady bogactwa kufra – barokowej katedry ogrodu – odsłaniają się, w miarę jak schodzimy w głąb po stopniach wykresu składniowego. To jedna z najrzadszych cech nieprototypowych opisów, w których ich autoreferencjalność odnosi się do planu syntaktycznego (ich budowy).

Zakończenie

Połączenie zwrotu deskryptywnego z ekonarratologią zaowocowało analizą opisów i metaleps w kontekście Harmanowskiego dziwnego realizmu, teorii hiperobektów Mortona, przeprowadzoną na twórczości Żwikiewicza – retrospektywnie zaliczonej do gatunku *weird fiction*, obecnie okrzykniętego literaturą antropocenu.

³⁶Urszula Dzióbaltowska, „O języku poezji Jerzego Żuławskiego”, *Acta Universitatis Lodzianis. Folia Linguistica* 33 (1995): 27–28.

³⁷„Swoistością tego, co poręczne, jest to, że musi się ono w swą poręczność niejako wycofać, aby właśnie mogło we właściwy sposób być poręczne”. Narzędzie – jak utrzymuje Heidegger – zauważamy dopiero jak się popsuje (kiedy przestaje być już poręczne – staje się obecne). Martin Heidegger, *Bycie i czas*, tłum. Bogdan Baran (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1994), 99.

Druga jesień okazuje się książką skrojoną na miarę współczesności, która opowiada o zmianie klimatu, potwornym obliczu biosfery, a w szczególności o kryptopotencjale materii organicznej, zawsze gotowej ewoluować w coś niespodziewanego. Powieść dzięki metalepsom oraz poszatkowanej kompozycji podtrzymuje poczucie niepewności epistemologicznej i ontologicznej. Uniemożliwia udzielenie rzetelnej odpowiedzi zarówno na pytania o zdolność bohaterów i czytelnika do oceny występowalności drugiej jesieni, jak i jej natury. Taka specyfika świata/światów zmienia warunki ich reprezentacji i stanowi wyzwanie dla deskrypcji. Stąd w opisach Żwikiewicza obecne są iluzje podkreślające różnice między przedmiotem zmysłowym a jego zmysłowymi własnościami oraz wielopiętrowe struktury odniesień, które, co pokazała analiza na poziomie stylistycznym, dyskursywnym i funkcjonalnym, rozwarstwiają obiekt tak, że w rozdziale 31 *sierpnia – znak róży* kobieta raz jest wyczekującą owada zalążnią słupka; raz hybrydycznym roślinno-ludzkim bytem – oddychającym ogrodem; Esterą-Malichne; Ziemią – kolonizowaną przez kosmicznego konkwistadora; ogród zaś to barokowa katedra, monstrancja – w której wystawiono widmo hostii uchwycone w procesie transsubstancjacji.

Omówiono także nieprototypową cechę deskrypcji, które same stają się obiektem – obrazem własnej struktury składniowej uzgadniającej się z ich treścią. W związku z tym proza Żwikiewicza reprezentowałaby językowe podejście w *weird fiction*: dziwność świata odbijałaby się w idiomatyczności nieprzezroczystego stylu.

Pobocznym, ale nie mniej ważnym, celem pracy było zaprezentowanie twórczości Żwikiewicza szerszemu gronu literaturoznawców: przypuszczam, że to właściwy czas, by przeżyła swą drugą wiosnę.

Bibliografia

- Bednarek, Joanna. „Oduczenie się człowieczeństwa: fantastyka i antropocen”. *Teksty Drugie* 1 (2020): 118–133.
- Bell, Alice, Jan Alber. „Ontological Metalepsis and Unnatural Narratology”. *Journal of Narrative Theory* 2 (2012): 166–192.
- Best, Stephen, Sharon Marcus. „Surface Reading: An Introduction”. *Representations* 1 (2009): 1–21.
- Dzióbaltowska, Urszula. „O języku poezji Jerzego Żuławskiego”. *Acta Universitatis Lodzianis. Folia Linguistica* 33 (1995): 21–33.
- Haraway, Donna. *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Durham: Duke University Press, 2016.
- Harman, Graham. *Traktat o przedmiotach*. Tłum. Marcin Rychter. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2013.
- – –. *Weird realism: Lovecraft and Philosophy*. Winchester, Washington: Zero Books, 2012.
- Harman, Graham, Hoffmann Krzysztof, Marzec Andrzej. „Ontologia zajmuje się tym, co istotne, nie tym, co pilne”. Tłum. Krzysztof Hoffmann. *Czas Kultury* 1 (2023): 21–33.
- Hegglund, John. „Unnatural Narratology and Weird Realism in Jeff VanderMeer’s *Annihilation*”. W: *Environment and Narrative. New Directions in Econarratology*, 27–44. Columbus: Ohio State University Press, 2020.

- Heidegger, Martin. *Bycie i czas*. Tłum. Bogdan Baran. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1994.
- Houser, Heather. „Shimmering Description and Descriptive Criticisms”. *New Literary History* 1 (2020): 1–22.
- James, Erin. *The Storyworld Accord: Econarratology and Postcolonial Narratives*. Lincoln, London: University of Nebraska Press 2015.
- Lopes, José Manuel. *Foregrounded Description in Prose Fiction: Five Cross-Literary Studies*. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 1995.
- Love, Heather. „Close but not Deep: Literary Ethics and the Descriptive Turn”. *New Literary History* 2 (2010): 371–391.
- Marzec, Andrzej. *Antropocień. Filozofia i estetyka po końcu świata*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2021.
- McHale, Brian. *Powieść postmodernistyczna*. Tłum. Maciej Płaza. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2012.
- Mizerkiewicz, Tomasz. „«Usprawiedliwianie opisu» w twórczości Zygmunta Haupta”. *Forum Poetyki* 1 (2023): 24–37.
- Morton, Timothy. *Hyperobjects. Philosophy and Ecology after the End of the World*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2013.
- Pier, John. *Metalepsis*. W: *The Living Handbook of Narratology*. Źródło: <https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/node/51.html#Wagner>. Dostęp 1.09.2023.
- Sędziak, Henryka. „Składnia wyrazów przymiotnikowych z podrzędnymi rzeczownikami w «Popiołach» Stefana Żeromskiego”. *Studia Łomżyńskie* 6 (1996): 271–296.
- „The Weird: A Compendium of Strange and Dark Stories”. Red. Ann VanderMeer, Jeff VanderMeer. New York: Tor Books, 2012.
- Tsing, Anna. „More-than-Human Sociality: A Call for Critical Description”. W: *Anthropology and Nature*. Red. Kristen Hastrup. New York, London: Routledge, 2014.
- VanderMeer, Jeff, Caitlin Kiernan. *Interview: Caitlin R. Kiernan on Weird Fiction*. „Deep time is critical...”. Źródło: <https://weirdfictionreview.com/2012/03/interview-caitlin-r-kiernan-on-weird-fiction/>. Dostęp 1.09.2023.
- Weinstock, Jeffrey Andrew. „The New Weird”. W: *New Directions in Popular Fiction. Genre, Distribution, Reproduction*, red. Ken Gelder, 177–200. Parkville: Palgrave Macmillan, 2016.
- Wolf, Werner. „Description as a Transmedial Mode of Representation”. W: *Description in Literature and Other Media*, red. Werner Wolf, Walter Bernhart, 1–89. Amsterdam, New York: Brill, 2007.
- Żwikiewicz, Wiktor. *Druga jesień*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1982.
- Żwikiewicz, Wiktor, Marek Żelkowski. *Pył na księżycu*. Źródło: <https://polter.pl/Pogawedki-z-Wiktorem-4-c23452>. Dostęp 1.09.2023.

SŁOWA KLUCZOWE:

ekonarratologia

ZWROT DESKRYPTYWNY

metalepsa

ABSTRAKT:

W artykule zaproponowano ekonarratologiczną analizę i interpretację funkcji opisów i meta-
leps w *Drugiej jesieni* – niedocenionej, eksperymentalnej powieści Wiktora Żwikiewicza, która
zostaje przybliżona oraz retroaktywnie zakwalifikowana do kanonu polskiego *weird fiction*.
W kontekście badań przeprowadzanych w ramach zwrotu deskryptywnego ustalono, że jeśli
według Grahama Harmana inherentnie dziwna rzeczywistość potrzebuje dziwnego realizmu,
to musi potrzebować także odpowiednich literackich środków wyrazu, na przykład: nieproto-
typowych lub dziwnych opisów między innymi iluzyjnych, aluzyjnych, podważających moż-
liwości poznawcze deskryptora, zacierających granicę między podmiotem a środowiskiem.
Ponadto określono funkcje metaleps w kontekście ekonarratologii; zwrócono uwagę, że mogą
aktywizować czytelnika oraz stanowić ujawniający się w strukturze narracyjnej odpowiednik
„lepkości” hiperobiektów.

weird fiction

WIKTOR ŻWIKIEWICZ

opis

NOTA O AUTORZE:

Maciej Mazur (ur. 1997) – mgr, doktorant w Szkole Doktorskiej UŚ. Realizuje projekt poświęcony deskrypcji literackiej w ramach programu Perły Nauki. Zajmuje się twórczością Ewy Kuryluk, narratologią i literaturą postmodernistyczną. Publikował na łamach „Pamiętnika Literackiego”, „Tekstów Drugich” i „Er(r)go”. |