

DOI: 10.31648/pl.7861

ŚLAWOMIR STUDNIARZ

University of Warmia and Mazury in Olsztyn

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6851-3086>

e-mail: slawomir.studniarz@uwm.edu.pl

Spuścizna literacka Edgara Allana Poeego w dwudziestym pierwszym wieku a nowe paradygmaty badawcze

Edgar Allan Poe's literary legacy in the twenty-first century and new research paradigms

Słowa kluczowe: ekokrytyka, zookrytyka, amerykański dyskurs środowiskowy, estetyka wzniosłości, hipoteza Gai, antropocen, myśl ekologiczna

Keywords: ecocriticism, zocriticism, American environmental discourse, the sublime, the Gaia hypothesis, ecological thought, the Anthropocene

Abstract

The aim of the article is to re-examine the literary legacy of Edgar Allan Poe from the perspective of the third decade of the 21st century. The starting point is a brief discussion of its complicated reception in the USA and Great Britain as well as its strikingly vivid presence in the contemporary culture. However, the main argument centres on how some of the fiction written by Poe reveals a striking convergence with the present-day environmental concerns engendered by an imminent man-wrought ecological catastrophe, and with the insights offered by zocriticism. First, I analyse the selected stories by Poe from the perspective of ecocriticism. I wish to argue that at least some portion of his fiction could be included in “American environmentalist discourse”. I undertake to demonstrate that *The Conversation of Eiros and Charmion* and *The Colloquy of Monos and Una* carry a clear ecological message, *The Domain of Arnheim* features the artistic elevation of the natural world, while *The Island of the Fay* reveals the prefigurings of the modern Gaia Hypothesis. I also take a look at the stories *Metzengerstein*, *The Black Cat*, and *The Murders in the Rue Morgue* within the framework offered by zocriticism, which studies the dynamics of the relation between *Homo sapiens* and other species. In this context I briefly refer to *The Raven* as well. The presented considerations may help understand why Poe's fiction appeals to us so much now, in the age of Anthropocene, and at the same time try to counterbalance the image of Poe enshrined in the popular imagination – as the author of dark, terrifying, escapist stories, who has little to say about the world we live in.

Ujmując rzecz dość ogólnie, w artykule tym chciałbym podzielić się refleksjami na temat spuścizny literackiej Edgara Allana Poeo z perspektywy dwudziestego pierwszego wieku. Na początku zamierzam zająć się jej oddźwiękiem we współczesnym świecie, następnie prześlę jej skomplikowaną recepcję w krajach anglosaskich, i wreszcie przejdę do zagadnienia naczelnego, zasygnalizowanego już w tytule, czyli do jej odczytania w świetle nowych paradygmatów badawczych takich jak ekokrytyka i zookrytyka. Warto podkreślić, że zainteresowanie Poem i jego dziełem nie ogranicza się bynajmniej do wąskiego kręgu specjalistów, lecz oszacowanie wpływu amerykańskiego twórcy na kształt obecnej kultury przekracza wąskie ramy tego eseju, można jedynie wskazać obszary, na których odcisnął on szczególnie silne piętno. Jego obecności w kulturze wizualnej poświęcone są odrębne studia i projekty. Na uwagę zasługują zwłaszcza monografia Barbary Cantalupo *Poe and the Visual Arts* oraz bogaty zbiór ilustrowanych wydań tekstów Poeo, zgromadzonych przez grupę badawczą LyA na Uniwersytecie Kastylii-La Manchy, dostępny na stronie internetowej www.poeonline.es. Poe szczególnie mocno inspirował grafików i malarzy. Pierwsi czarowi jego prozy ulegli Aubrey Beardsley, Alfred Kubin i Gustav Dore. Po nich przyszły kolejne pokolenia ilustratorów. O tym, jak poczesne miejsce zajmuje Poe w kulturze popularnej, świadczą liczne utwory literackie i muzyczne powstałe na kanwie jego prozy, ekranizacje jego opowiadań, komiksy i seriale animowane. Jego postać pojawia się w filmach snujących spekulacje na temat tajemniczych okoliczności jego śmierci, nie tylko dokumentalnych, lecz również fabularnych, na przykład *Kruk. Zagadka zbrodni*, gdzie w rolę poety wcielił się John Cusack. Rozgłos zdobyła powieść Matthew Pearl *Cień Poeo*, przedstawiająca kolejną śmiałą hipotezę wyjaśniającą tę intrygującą zagadkę, która nie przestaje fascynować.

Mimo licznych i różnorodnych świadectw silnej obecności autora i jego dzieła we współczesnej kulturze amerykańskiej, status pisarza w jego macierzystym kraju nie jest bynajmniej jednoznaczny. Polaryzacja stanowisk wobec samej jego osoby i wartości jego dorobku zarysowała się dość wcześnie, tuż po jego śmierci. W powstaniu wokół Poeo czarnej legendy znaczący udział miał Rufus Griswold i jego oszczercza kampania. Kwestię tę omawia szczegółowo Scott Peeples w swym studium *The Afterlife of Edgar Allan Poe* (Peeples 2004: 2–3). Być może właśnie te rozpowszechniane na łamach ówczesnej prasy pogłoski zaważyły na tym, że status dzieła Poeo w kanonie literatury amerykańskiej pozostaje niepewny. W bliższych nam czasach, w pierwszej połowie dwudziestego wieku, krzywdzące i niesprawiedliwe sądy o jego twórczości wypowiadali tacy luminarze sceny literackiej jak Thomas Stearns Eliot czy Aldous Huxley. W eseju *From Poe to Valéry* Eliot, wybitny poeta i wpływowy krytyk, przypisuje Poemu „niechlujność

w pisaniu”, „niedojrzałą umysłowość w połączeniu z brakiem czytania i gruntownych studiów”, „eksperymentowanie na chybił-trafił z różnymi literackimi formami” (Eliot 1993: 27). Wielbicieli jego twórczości posądza o to, że zatrzymali się w rozwoju, gdyż jego zdaniem opowiadania Poeego trafiają przede wszystkim do nastolatków (Eliot 1993: 35). Stwierdza też, że Poe wykazywał bez troskę i niedbałość w doborze słów, co sprawia, że w jego wierszach brzmienie góruje nad znaczeniem (Eliot 1993: 40). Niemniej, w ocenie kulturowego znaczenia literackiej spuścizny Poeego wykazuje Eliot dziwną dwuznaczność. Dręczy go świadomość, że Poe wywarł istotny i niezaprzeczalny wpływ na francuskich poetów, Charlesa Baudelaire’a, Stéphane’a Mallarmego i Paula Valéry, których Eliot tak wysoko cenił (Eliot 1993: 42). A francuscy symboliści położyli podwaliny pod modernistyczny przełom w poezji, przełom, który dokonał się głównie za sprawą Eliota. O ile Eliot wypowiada się o Poeem w tonie lekceważącym i protekcyjnym, inny wybitny amerykański poeta modernistyczny, William Carlos Williams upatruje w romantycznym twórcy założyciela amerykańskiej literatury, jej niewzruszony fundament (Menides 1986: 79–80). Williams dowodzi, że Poe tak dokładnie swoją osobą i swoim pisarstwem odzwierciedlał dziewiętnastowieczną Amerykę, że stał się najlepszym wyrazicielem ówczesnej kondycji swego kraju (Menides 1986: 79). Nawet z dzisiejszej perspektywy, po upływie tylu lat, trudno zrozumieć, z czego wynikają tak zróżnicowane opinie na temat znaczenia wkładu wniesionego przez Poeego w rozwój literatury, nie tylko amerykańskiej.

Sama twórczość Poeego także broni się przed zaszufładkowaniem, nie daje się jednoznacznie zaszeregować. Nowo powstające szkoły i metody badawcze dostarczają narzędzi, które odsłaniają niezbadane wcześniej wymiary jego utworów, nieustannie poszerzają wiedzę na ich temat. Perspektywę umożliwiającą świeże spojrzenie na teksty Poeego przynosi rozwijająca się prężnie na Zachodzie od lat osiemdziesiątych dwudziestego wieku ekokrytyka. Ma ona związek z ekologią i badaniami nad wpływem człowieka i jego działalnością na środowisko naturalne. James McCusick podaje, że terminu „ekokrytyka” użył po raz pierwszy William Rueckert w 1978 roku w pionierskim eseju *Literature and Ecology: An Experiment in Ecocriticism* (Rueckert 2010: 12). Ekokrytyka jako badania nad związkami między literaturą a naturalnym otoczeniem człowieka wyłoniła się jako reakcja na uporcezywe pomijanie tej istotnej kwestii w badaniach literackich i kulturowych (Buell 2005: 62). Co prawda nurt ten nie wypracował własnej metodologii, lecz jak słusznie zaznacza Lawrence Buell, o jego wartości przesądza poruszanie nowych, trudnych zagadnień, a także wprowadzenie do literaturoznawstwa świeżego, nowatorskiego spojrzenia (Buell 2005: 129). Na gruncie ekokrytyki przede wszystkim przewartościowany zostaje tradycyjny ogląd

świata przyrody. Kate Rigby podkreśla, że w ujęciu ekokrytycznym środowisko naturalne przestaje być biernym przedmiotem ludzkiego działania, czy to czysto poznawczego czy to dążącego do jego przekształcenia, przestaje być traktowane jak obojętny ekran, na który po prostu rzutujemy swoje kulturowo uwarunkowane wyobrażenia o przyrodzie (Rigby 2004: 4). Tropienie wczesnych przejawów myśli ekologicznej w twórczości Poego wydaje się nader obiecujące, jest to bowiem zagadnienie jak dotąd słabo zbadane. Właśnie w odniesieniu do jego opowiadań trafne wydaje się stwierdzenie wysuwane przez przedstawicieli tego nurtu badawczego, że podejście ekokrytyczne okazuje się najciekawsze i najprzydatniejsze wtedy, kiedy stawia sobie za cel odkrywanie „środowiskowego nacechowania” w utworach, w których zagadnienia te nie są stawiane na pierwszym planie (Buell 2005: 26).

W kontrze do słynnego studium Harry’ego Levina z 1955 roku *The Power of Blackness. Poe, Hawthorne, Melville, czyli Potęga czerni*, nasuwa się „potęga zieleni” jako alternatywa wobec tak pesymistycznego oglądu dzieła Poego. Można śmiało postawić tezę, że część jego utworów świetnie wpisuje się w „amerykański dyskurs środowiskowy”. John Opie i Norbert Elliot, którzy ukuli to pojęcie, dyskurs ten definiują jako literaturę wyrażającą określone stanowisko wobec przyrody, traktującą o relacji człowieka ze światem natury (Opie, Elliot 1996: 9). Opie i Elliot pomijają w swoim eseju Poego, przywołując inne ważkie teksty, wśród nich Ralpha Waldo Emersona *Nature* z 1836 roku, Fredericka Jacksona Turnera *The Significance of the Frontier in American History* z 1893, Johna Muira *Yosemite* z 1912, czy Aldo Leopolda *Land Ethic* z 1949 (Opie, Elliot 1996: 9). Wydaje się jednak, że można to zestawienie zasadnie poszerzyć o takie utwory Poego jak *Rozmowa Monosa i Uny*, *Dialog Eirosa i Charmiony*, *Wyspa wróżki Fay* i *Artysta pejzażu*. Pierwsze dwa teksty dają się odczytać jako zapowiedzi katastrofy ekologicznej spowodowanej postępowaniem cywilizacyjnym, następny, *Wyspa wróżki Fay*, wykazuje zaskakującą zbieżność ze współczesną hipotezą Gai, a w ostatnim z wymienionych, *Artysta pejzażu*, naczelnym motywem jest uwznioślenie natury, uwolnienie świata przyrody od funkcji służebnej wobec człowieka i nadanie mu walorów estetycznych.

Przyroda odgrywa znaczącą rolę również w innych utworach Poego, a nawet tam, gdzie nie występuje, jej nieobecność staje się wymowna. W jednej z moich wcześniejszych prac, *Tragiczna wizja. Rzecz o nowelistyce Poego*, pisałem o tym, że w takich opowiadaniach jak *Ligeja*, *Zagłada Domu Usherów*, *Studnia i wahadło*, *Schadzka*, *William Wilson*, *Morella* czy *Berenika* postaci są całkowicie odcięte od środowiska naturalnego, niekiedy wbrew swojej woli lecz często na skutek własnego wyboru (Studniarz 2008: 131–132). Zaś w dwóch z nich,

w opowiadaniach *Ligeja* i *Schadzka*, bohaterowie żyją w sztucznym, zaprojektowanym przez siebie uniwersum (Studniarz 2008: 132). W obrazie świata przyrody w twórczości Poeego uderza ogromna rozpiętość, od rajskiej Doliny Wielobarwnych Traw w *Eleonorze* po groźną, nieobjętą, tajemniczą otchłań morską jako znak nieskończoności w fizycznym świecie, w *Rękopisie znalezionym w butelce* i *W bezdni malströmu*.

W opowiadaniu *W bezdni malströmu* rozhukane żywioły, potężny wir morski w zestawieniu z wściekłym huraganem, obrazują nieobliczalną i groźną moc przyrody. Jak pokazują doświadczenia norweskiego rybaka, bohatera utworu, skutki pokładania nadmiernej ufności w skuteczność ludzkich instrumentów kontroli natury mogą okazać się zgubne. Jedynym zabezpieczeniem rybaka i jego braci podczas „rozpaczliwej operacji” przecięcia zdradliwych wód malstromu w krótkim okresie względnego spokoju była doskonała synchronizacja własnych poczynań z rytmem żywiołu morskiego, dokładny pomiar czasu, a więc sprawny zegarek. Jednak tego dnia zegarek rybaka zepsuł się i pokazywał wciąż tę samą godzinę, co ten odkrył, gdy już było za późno. Ogólnie rzecz ujmując, niesprawność urządzenia mierzącego czas pokazuje zawodność narzędzi, za pomocą których ludzkość stara się podporządkować sobie przyrodę, co przynosi straszliwe następstwa dla bohatera opowiadania. Norweski rybak uświadamia sobie bowiem, że okres uspienia niszczyielskiego żywiołu morskiego minął i jego łódź pędzi prosto w rozszalały wir.

Obraz potęgi nieprzewidywalnych żywiołów, zależność człowieka od środowiska naturalnego i jego znikomość w konfrontacji z rozszalałą przyrodą, kwestie te, tak dojmująco ukazane w opowiadaniu Poeego, zapowiadają podjętą przez ekokrytykę próbę obalenia antropocentrycznego paradygmatu, który czyni z człowieka pana stworzenia. Jeffrey Myers pisze o wyrażanym powszechnie w tekstach ekokrytycznych przekonaniu, że dominujący w zachodniej kulturze antropocentryzm należy zastąpić ekocentryzmem – w przeciwieństwie do tego pierwszego, który stawia na pierwszym miejscu ludzkość i jej potrzeby jako jedyne uzasadnione, ekocentryzm sprowadza człowieka na właściwą płaszczyznę, jako równego innym istotom zamieszkującym tę planetę i tak samo jak one zależnego od środowiska (Myers 2005: 9).

Pozorność ludzkiej władzy nad przyrodą dobitnie ukazuje też inny wymiar przedstawionych w tym opowiadaniu wypadków, związany z filozoficzną i estetyczną kategorią wzniosłości. W opowiadaniu Poeego doświadczenie wzniosłości może zaistnieć dopiero wtedy, gdy mija przerażenie bohatera i zanika jego rozpaczliwa chęć przeżycia. Gdy jego okręt zapada się z wolna w otchłań morską, norweski rybak uświadamia sobie, że „głupstwem jest przejmować się rzeczą

tak znikomą jak [jego] indywidualny byt, w obliczu takiego wspaniałego przejawu mocy Boga” (Poe 2021: 367). W tym osobliwym stanie ducha zaczyna bacznie przyglądać się otoczeniu, przytłoczony niesłychanym pięknem i ogromem zjawiska:

Na zawsze pozostanie mi w pamięci uczucie nabożnego podziwu zmieszanego z trwogą, z jakim rozglądałem się wokół siebie. Nasza łódź zawisła, jakby mocą czarów, na wewnętrznej powierzchni leja, o gigantycznym obwodzie i przepastnej głębokości, którego nieskazitelnie gładkie ściany można by wziąć za lity heban. Wrażeniu temu przeczył jednak ich zawrotny dookołny pęd, mieniły się ponadto upiornym blaskiem, skąpane w złocistym zalewie księżycowej poświaty, spływającej po czarnych zwałach kołującej wody, hen w otchłanną czeluść (Poe 2021: 370).

Przywołana zostaje w powyższym opisie kluczowa dla romantycznej myśli i sztuki kategoria wzniosłości, która świetnie współgra z krytyką antropocentryzmu we współczesnej myśli ekologicznej. W obliczu ogromu i piękna zjawiska, jednostka uświadamia sobie swoją kruchość i małość, rozpoznaje swoje właściwe, skromne miejsce w porządku rzeczy. W doświadczeniu wzniosłości umysł przytłoczony zostaje przez coś, co go przerasta, a towarzyszy temu uczucie strachu i zarazem rozkoszy. To Edmund Burke, angielski myśliciel, w połowie osiemnastego wieku powiązał piękno z grozą, stając się prawodawcą nowej estetyki. Z kolei Kant wyróżnił dwa rodzaje wzniosłości, matematyczną i dynamiczną (Shaw 2006: 80–82). W tej pierwszej to ogrom czasowy czy przestrzenny przytłacza umysł; skala zjawiska jest taka, że opiera się ono intelektualnej zdolności ujmowania czy scalania (Shaw 2006: 81–82). Natomiast wzniosłość dynamiczną wiąże Kant z grozą w obliczu rozszalałych, niszczycielskich żywiołów i zjawisk. Jednak po to, aby doświadczenie stało się źródłem przyjemności, należy im się przyglądać z bezpiecznej odległości (Shaw 2006: 82). Zatem wzniosłość pojawia się wtedy, gdy nie ma bezpośredniego zagrożenia życia albo wtedy, gdy życie przestaje mieć dla jednostki wartość. W przypadku bohatera opowiadania *W bezdni malströmu* ten nowy, głębszy wymiar konfrontacji z wirem morskim jako doznania wzniosłości ujawnia się, kiedy on sam godzi się ze śmiercią i skupia się na toczących się dookoła zjawiskach, przejawach wszechpotężnych sił natury, wobec których ludzki byt zdaje się igraszką.

Ściśle ekologicznego przesłania bez trudu można dopatrzyć się w opowiadaniu *Rozmowa Monosa i Uny*, a płynące z niego ostrzeżenie przed zgubnymi następstwami bałwochwalczego kultu nauki i techniki nabiera szczególnej wagi w obecnym okresie, w czasie drugiej fazy „antropocenu” zwanej Wielkim Przyspieszeniem (Steffen et al. 2010: 845). Pojęcie antropocenu, wprowadzone

na początku dwudziestego pierwszego wieku, obejmuje okres mniej więcej od roku 1800, kiedy to zaczęły zaznaczać się pierwsze skutki rewolucji przemysłowej (Steffen et al. 2011: 843). Autorzy raportu naukowego zatytułowanego *The Anthropocene: conceptual and historical perspectives*, między innymi sam pomysłodawca tego terminu J. P. Crutzen, zgodni są co do tego, że obecny wpływ cywilizacji na środowisko w skali całej planety da się porównać do siły oddziaływania odwiecznych procesów kształtujących naszą planetę (Steffen et al. 2010: 842–843). Mimo że opowiadanie Poeego powstało we „wczesnym antropocenie”, przedstawiony w nim rozwój wypadków trafnie zapowiada zniszczenia wywołane masowym uprzemysłowieniem i pokazuje dobitnie, że zamiast dążyć do ujarznienia natury, ludzkość powinna zdać się „na przewodnictwo jej praw”.

Rozmowa Monosa i Uny toczy się w zaświatach, w rzeczywistości duchowej, do której ludzkie istoty, uwolnione od materialnego ciała, dostają się po przekroczeniu progu śmierci. Mimo że w utworze przeważa perspektywa eschatologiczna, padają w nim ważne stwierdzenia na temat kondycji ówczesnej zachodniej cywilizacji i wieszczonego jej rychłego upadku. Monos dokonuje miażdżącej krytyki technokratycznego światopoglądu, złudności jego dzieciennego przekonania o zdobyciu władzy nad środowiskiem naturalnym:

Technika objęła rządy, a gdy raz zasiadła na tronie, zniewoliła intelekty, które wyniosły ją na piedestał. Człowiek, ponieważ nie potrafił zdobyć się na pokorę w obliczu majestatu Natury, na podobieństwo dziecka upajał się zdobytą władzą nad jej żywiołami. Kiedy w swoich rojeniach mierzył się z samym Bogiem, jego zdzieciniały umysł ogarnęło zaćmienie (Poe 2021: 542).

Rozwój przemysłowy, wyobrażony przez „ogromne dymiące kominy wznoszące się w pęczniących miastach”, od początku antropocenu nieodłączny element postępu cywilizacyjnego, niesie ze sobą katastrofalne skutki dla środowiska naturalnego: „Pod gorącym tchnieniem palenisk usychały zielone liście” (Poe 2021: 543).

Rozmowa Monosa i Uny podaje w wątpliwość zasadność określenia „postęp” w odniesieniu do rozwoju zachodniej cywilizacji. W perspektywie filozoficznej i historycznej, idea ta, będąca podstawą cywilizacji zachodnioeuropejskiej, okazuje się adaptacją judaistycznej koncepcji raju dokonaną na gruncie greckiej filozofii przyrody, w ramach której technika staje się narzędziem do zbudowania materialnej krainy szczęśliwości na ziemi. Jednak w opowiadaniu Poeego uprzemysłowienie świata prowadzi do katastrofy. Człowiek, znajdujący się jeszcze „w okresie duchowego niemowlęstwa”, nie potrafi właściwie wykorzystać zdobytej wiedzy. Wskutek niepomamowanego rozwoju i zachłanności

w gromadzeniu wiedzy, która nie służy ani dobru człowieka ani przyrody, świat „przedwcześnie się zestarzał”. Utracił również walory estetyczne, znikło piękno z jego powierzchni, okaleczonej przez wytwory techniki, „prostokątne plugaństwa”. Jak zauważa Monos, „powabne oblicze Natury oszpeciły ohydne blizny” (Poe 2021: 543). Jedynym ratunkiem dla świata jest oczyszczenie go i odmłodzenie przez ogień, a wówczas Ziemia „na nowo przywdzieje się w zielone stoki i rozigrane wody Raju” i stanie się wreszcie „godnym mieszkaniem dla człowieka” (Poe 2021: 544).

Ten pierwszy etap, czyli zniszczenie świata przez powszechną pożogę, ukazuje *Dialog Eirosa i Charmiony*. Dopełnienie się „zagłady przez ogień” dokonuje się za sprawą komety zbliżającej się do Ziemi, widocznej niczym „olbrzymia grzywa ognia, rozciągająca się aż do granic widnokrzęgu”. Jednak zanim dojdzie do unicestwienia życia na całej planecie, umysły ludzi zaprzętają rozważania, które obecnie nazwalibyśmy ekologicznymi, albowiem dotyczą sieci powiązań między różnymi czynnikami środowiskowymi i wzajemnej zależności poszczególnych elementów ekosystemu. Jak podaje Eiros,

Jakie inne niekorzystne, lecz mniej groźne następstwa mogło spowodować zetknięcie z kometa, było zagadnieniem drobniawo roztrzęsanim. Uczeni wskazywali na niewielkie zaburzenia geologiczne, na prawdopodobne zmiany w klimacie, które odbijają się na roślinności; na możliwe oddziaływanie magnetyczne i elektryczne (Poe 2021: 555).

Również zagadnienie „składu powietrza i możliwych zmian, jakim mógł on ulec, nie schodziły ludziom z ust”. To właśnie skład atmosfery, a dokładnie jego zmiana przez usunięcie azotu okazała się kluczowym czynnikiem prowadzącym do zagłady. Początkowo powietrze zawierające sam tlen spotęgowało życie na planecie, „każdy krzak, każde drzewo w mgnieniu oka porosło listowiem o niespotykanej bujności”. Lecz ten pierwiastek, „czynnik spalania i nośnik ciepła”, „niezbędny dla życia zwierząt”, stanowiący „najpotężniejszą siłę sprawczą działającą w przyrodzie”, w swej czystej postaci stał się narzędziem zniszczenia, „pożogi powszechnej, niepowstrzymanej, pochłaniającej wszystko, natychmiastowej”. To nie uderzenie komety lecz gwałtowna zmiana w składzie atmosfery, głębokie i nieodwracalne naruszenie kruchej równowagi globalnego ekosystemu, czyli katastrofa ekologiczna stała się przyczyną końca świata. Lecz zniszczenie przez ogień niesie ze sobą obietnicę odrodzenia, zapowiadaną w opowiadaniu *Rozmowa Monosa i Uny*. Zagłada spotyka świat, który przedwcześnie się zestarzał, tak więc został on zniszczony po to, aby się odmłodzić. Również prawidłowości obserwowane w środowisku naturalnym, następujące po sobie

w przyrodzie fazy zniszczenia ekosystemu przez ogień i jego odnowienia dają podstawę do nadziei na odrodzenie – na spalonych obszarach z czasem wyrasta nowe życie, pogorzeliśko się zazielenia.

Następne omawiane tu opowiadanie, *Wyspa wróżki Fay*, rozpoczyna się od rozważań narratora na temat ukojenia, jakie przynosi podziwianie w pojedynkę piękna przyrody, obcowanie z „duchem, jakim tchnie” ustronie. Sam narrator wyznaje, że uwielbia „spoglądać na zacienione doliny, szare skały, wody śmiejące się bezgłośnie, na lasy szemrzące w niespokojnej drzemce i na dumne szczyty czuwające nad wszystkim ze swych wyżyn” (Poe 2021: 332). Lecz to romantyczne uniesienie wkrótce przeradza się w pean na cześć Ziemi jako jednego ogromnego bytu. W obrazie tym wyraźnie pobrzmiewa zapowiedź współczesnej koncepcji Gai wysuniętej przez Jamesa Lovelocka. Jak pisze Buell w *The Future of Environmental Criticism*, Lovelock przedstawił holistyczny obraz życia na naszej planecie jako jednego połączonego superorganizmu, któremu nadał miano „Gaja” (Buell 2005: 90). Co istotne, ten ogólnoplanetarny byt obejmuje w równym stopniu przyrodę ożywioną, jak i nieożywioną, czyli skały, glebę oraz atmosferę.

Jakby zapowiadając ikoniczne dla współczesnego ruchu ekologicznego zdjęcie Ziemi z przestrzeni kosmicznej, słynnej „błękitnej planety,” w opowiadaniu Poeego narrator postrzega elementy przyrody, organiczne i nieorganiczne, właśnie jako „cząstki jednej ogromnej żyjącej i czującej całości – całości, której kształt kuli, doskonały i niemal wszechogarniający, nie ma sobie równych; której tor biegnie pośród zaprzyjaźnionych planet; której potulnym sługą jest księżyc, której zwierzchnością jest słońce” (Poe 2021: 332). Takie holistyczne postrzeganie procesów planetarnych z jednej strony zwiastuje współczesną świadomość ekologiczną, z drugiej jednak strony zakorzenione jest w romantycznym dążeniu do wypracowania całościowej wizji bytu. Myśl romantyczną cechował taki właśnie wszechobejmujący, syntetyzujący ogląd zjawisk i elementów przyrody. Jak podaje Leon Chai, myśliciele i uczeni tej epoki dążyli do wypracowania ogólnej i ujednoczonej wykładni zjawisk zarówno materialnych jak i duchowych, na wzór niemieckiej *Naturphilosophie* (Chai 1987: 6). A właśnie w romantycznej wizji natury Rigby upatruje źródeł obecnego ujęcia ekokrytycznego, stwierdzając, iż romantyzm to „ruch literacki, który zachęca odbiorcę do spojrzenia na świat przyrody nowymi oczami i zadomowienia się w nim” (Rigby 2004: 2).

W tekście Poeego ta wielka intelektualna synteza przybiera postać koncepcji świata jako jednego wielkiego organizmu obejmującego również twory powszechnie uważane za nieożywione. Narrator wskazuje na paradoks ukryty w takim myśleniu, dowodząc, że ów wszechogarniający byt „jest świadomy naszego istnienia nie bardziej, niż my świadomi jesteśmy drobnoustrojów gnieżdżących

się w naszym mózgu”, z kolei my postrzegamy środowisko geologiczne jako czysto materialne i nieożywione dokładnie w taki sam sposób, jak te drobnoustroje muszą postrzegać swoich ludzkich żywicieli (Poe 2021: 332).

Z tej nadrzędnej, ogólnoplanetarnej perspektywy człowiek bynajmniej nie jest panem stworzenia. Nasz gatunek zajmuje skromną pozycję w hierarchii bytu, jest cząstką ogromnej całości, którą nazywamy obecnie ekosystemem czy biosferą. Wychodząc z założenia, że tchnienie życia w materię stanowi naczelną zasadę Boskiego działania, narrator obala zasadność antropocentrycznego punktu widzenia, stwierdzając, że „srodze się mylimy w swoim zadufaniu, sądząc, że człowiek w swoim doczesnym lub przyszłym życiu więcej waży we wszechświecie aniżeli ta «bryła doliny», którą uprawia i nią gardzi, i której odmawia duszy z tej prostej przyczyny, iż nie dostrzega przejawów jej działania” (Poe 2021: 333).

Jednak samotne obcowanie z przyrodą nie prowadzi do odrodzenia się duchowego podmiotu. Wbrew temu, co głosili współcześni Poemu amerykańscy transcendentaliści Ralph Waldo Emerson i Henry David Thoreau, zanurzenie się w rytm natury nie jest tu źródłem radości czy wręcz ekstazy. Obcując z dziewiczą nieujarzmioną przyrodą, narrator opowiadania *Wyspa wróżki Fay* doświadcza bowiem wizji swoistej „ciemności widzialnej”, dającej przejmujący wyraz tragicznego odczucia świata. W wyobraźni narratora okrążające wysepkę białe płyty kory jawora przybierają postać mitologicznej istoty, wróżki Fay. Kiedy znajduje się ona w zasięgu słonecznych promieni na zachodzie, jej sylwetka tchnie radością, ale gdy niesiona nurtem rzeki wkracza w strefę cienia, wykrzywia ją smutek i bolesć. „Jedno opłynięcie wysepki”, rozmyśla narrator, „to jeden cykl, jeden rok jej krótkiego żywota” (Poe 2021: 336). Każdy obieg przybliża ją do zatury, gdyż za każdym razem od jej postaci odrywa się cień, który zostaje wchłonięty przez ciemną wodę, pogłębiając jej czerń. Stopniowo jej postać zanika, traci substancję, aż wreszcie z zapadnięciem słońca czarodziejska postać przepada w ciemności, która skrywa wszystko.

Amerykańscy transcendentaliści wierzyli w uzdrawiającą moc płynącą z natury – przez bliskie obcowanie z przyrodą ludzka jaźń się odnawia, doznaje ukojenia. W opowiadaniu Poego pobudzenie wyobraźni przez dziką scenerię nie przynosi dobroczynnego skutku, ponieważ ukazana w nim wizja nieuchronności przemijania wszelkich postaci bytu jest głęboko pesymistyczna w swej wymowie. Należy jednak zaznaczyć, że polemika z Emersonem ogranicza się tu do kwestii zbawiennego wpływu przyrody na jednostkę, lecz nie obejmuje transcendentalnej koncepcji natury jako języka. Doświadczenie przyrody ma bowiem w opowiadaniu Poego charakter wybitnie poznawczy, przynosi wgląd w istotę bytu – różnica sprowadza się do przesłania, jakie podmiot wynosi z tego doświadczenia.

Natomiast w opowiadaniu *Artysta pejzażu* perspektywę ekokrytyczną dostrzec można w zaznaczającej się w nim opozycji wobec dwóch dominujących przez długi czas w kulturze amerykańskiej koncepcji środowiska naturalnego. W myśl pierwszej z nich przyroda stanowi po prostu „tworzywo” do budowy nowego państwa, którego misją jest niesienie postępu i cywilizacji na całym kontynencie północnoamerykańskim. Pogląd ten nawiązuje do wczesnej, purytańskiej wizji pierwotnej amerykańskiej przyrody jako „wyjącej dzicy”, którą należy ujarzmić i podbić (Opie, Eliot 1996: 11–12). W perspektywie historycznej koncepcja ta stanowiła mandat ideologiczny, wyższe, dziejowe uzasadnienie ciągłej ekspansji i przesuwania granicy między cywilizacją a dzikimi obszarami. A nie wolno zapominać, że „napór na Zachód”, niszczenie środowiska naturalnego i zakładanie osiedli na podbitych obszarach, to główne czynniki, które napędzały rozwój amerykańskiego państwa.

W utworze *Artysta pejzażu* widać również zakwestionowanie drugiej, utilitarnej koncepcji przyrody jako służącej człowiekowi, noszącej jego znamię, którą ucieleśnia dzika natura przekształcona w ogród. W opowiadaniu Poeego na pierwszym planie postawiona jest bowiem autonomia przyrody wobec kulturowych zakusów, zarówno ideologicznych jak i użytkowych – nadrzędna staje się jej wartość estetyczna. Tytułowym „artystą pejzażu” jest Ellison, wizjoner, którego polem działania jest krajobraz, utożsamiony z całą naturą. Przejmująca on świat przyrody, zarówno ożywionej jak i nieożywionej, w dzieło sztuki wyrażające zamysł twórczy. Dokonuje się tu uwznioślenie natury przez piękno wyższego rzędu. Całość przywołuje bowiem na myśl ideę pielęgnacji, nadzoru istot wyższych od rasy ludzkiej. Gigantyczne dzieło Ellisona jawi się jako stopień pośredni między sztuką człowieka a Boskim zamysłem, jako „wtórna czy pośrednia natura, która nie jest Bogiem ani emanacją Boga, lecz wciąż naturą w sensie wytworu aniołów zawieszonych między ludzkością a Bogiem” (Poe 2021: 572).

Innym obiecującym paradygmatem badawczym wydaje się zookrytyka, której przedmiotem zainteresowania są zwierzęta i dynamika relacji między człowiekiem a innymi gatunkami. Zookrytyka określana jest jako kulturowe badania nad zwierzętami, czerpiące zarówno z ustaleń nauk humanistycznych, jak i przyrodniczych, a przedmiotem jej studiów są poszczególne osobniki oraz gatunki, zarówno te dzikie, jak i udomowione (Ashcroft et al. 2013: 284). Anna Barcz stwierdza, że „Zwierzęta w tym ujęciu teoretycznym przynależą do kultury rozumianej za pomocą metafory ekosystemowej, która wraz z przyrodą i społeczeństwem tworzy współzależną całość” (Barcz 2015: 143).

Z pokrewną ekokrytyką łączy zookrytykę otwarte kwestionowanie paradygmatu antropocentrycznego. Jak podaje Barcz, „Philip Armstrong, w wydanej

w 2008 roku książce *What animals mean in the fiction of modernity*, nie używając terminu zookrytyka, zastanawiał się, jak w «czytaniu» zwierząt wyjść poza antropocentryczne uwarunkowania i schematy, by zwierzęta same zaczęły coś znaczyć («what they mean themselves») poprzez własne intencje i oddziaływanie w tekście literackim» (Barcz 2015: 147). Zdaniem między innymi Grahama Huggana i Helen Tiffin, autorów opracowania *Postcolonial Ecocriticism: Literature, Animals, Environment*, wydanego w 2010 roku, podejście zookrytyczne narodziło się niezależnie od literackich badań środowiskowych, na styku filozofii, zoologii i religii (Huggan, Tiffin 2010: 17). Podkreślają oni, że ma ono wiele wspólnego ze studiami postkolonialnymi, ponieważ w obrębie zainteresowań zookrytyki znajduje się nie tylko sposób przedstawiania zwierząt, lecz również kluczowa kwestia praw zwierząt, traktowanych tu w sposób analogiczny do ofiar ucisku na tle rasowym (Huggan, Tiffin 2010: 18). Wynika stąd, że dla zookrytyki szczególne znaczenie mają relacje między ludźmi a zwierzętami kształtowane w tekstach literackich w kategoriach władzy i dominacji człowieka nad innymi gatunkami, czyli antropocentrycznych projekcji czyniących z ludzi panów stworzenia.

W opowiadaniach Poe'go do konfrontacji między człowiekiem a zwierzętami dochodzi zaledwie w kilku opowiadaniach. W opowiadaniu *Studnia i wahadło* więzień hiszpańskiej Inkwizycji wykorzystuje żarłoczność szczurów do uwolnienia się z bandaży, którymi przywiązany jest do pryczy. Szczury przegryzają krępujące go więzy w ostatniej chwili, chwilę później ostrze opadającego wahadła rozplątałoby mu pierś. W tym przypadku zwierzęta działają na korzyść bohatera, lecz w twórczości Poe'go sytuacja taka stanowi odstępstwo od reguły. Zwierzęce postaci odgrywają ważną i jednoznacznie zgubną rolę w trzech opowiadaniach Poe'go: *Metzengerstein*, *Czarny kot* i *Zabójstwa przy Rue Morgue*, lecz również w balladzie *Kruk* tytułowy ptak, który ostatecznie uświadamia bohaterowi gorzką i okrutną prawdę, przytłacza jego duszę nieusuwalnym cieniem. Jak piszę w mojej wcześniejszej pracy, monografii *The Time-Transcending Poetry of Edgar Allan Poe*, Kruk, nazwany wprost wysłannikiem ciemności, staje się tego mroku ucieleśnieniem (Studniarz 2016: 91–93). O tym, że Kruk nigdy nie opuści narratora, świadczy stopniowe budowanie tożsamości między ptakiem („bird”), popiersiem Pallas, na którym przysiadł („bust”), i położenia kruka – nad drzwiami („just above my chamber door”). W wersji piątym zwrotki dziewiątej wyrazisty szereg: „Bird or beast upon the sculptured bust above my chamber door” (Poe 2000: 365), splata ptaka, popiersie i miejsce w jedną semantyczną całość. Tożsamość ta zapowiada niekończący się pobyt ponurego gościa tak dobitnie wyrażony w ostatniej zwrotce przez wyrażenie „never flitting, still is sitting, still is sitting” (Poe 2000: 365). Z racji swego umiejscowienia Kruk przyjmuje rolę strażnika,

który więzi narratora w pokoju, odcinając mu drogę wyjścia. Ponadto, utożsamienie go z popiersiem sprawia, że ptak przejmuje jego cechy i upodabnia się do nieruchomego posągu, co tym mocniej podkreśla, że pozostanie on w życiu narratora na zawsze.

Można zaryzykować tezę, że ukazane w utworach Poeego relacje między zwierzętami a człowiekiem kwestionują dominację *homo sapiens* nad pozostałymi gatunkami, podają w wątpliwość najwyższą pozycję w hierarchii planetarnych stworzeń przyznawaną człowiekowi przez paradygmat antropocentryczny, albowiem przedstawiciele świata zwierząt zdobywają władzę nad swoimi dotychczasowymi panami. W opowiadaniu *Metzengerstein* przygarnięty przez młodego barona tajemniczy rumak zniewala nowego właściciela, mowa jest wręcz o „perwersyjnym przywiązaniu” barona do tego wierzchowca. Jednocześnie koń napawa Fredericka dziwnym lękiem, „pod spojrzeniem jego pałających, ludzkich niemal ślepi bladł i cofał się odruchowo” (Poe 2021: 13), a gdy „wskakiwał na siodło, nie wiedzieć czemu przejmowało go ledwo pochwytnie drżenie” (Poe 2021: 14). W kulminacyjnej scenie, w obrazie konia wiodącego Metzengersteina wprost do płonącego zamku, uwypuklone jest odwrócenie ról – król stworzenia staje się poddanym: „Już na pierwszy rzut oka widać było, że jeździec stracił panowanie nad wierzchowcem. Udręka malująca się na jego obliczu i konwulsyjne ruchy świadczyły o nadludzkim wysiłku, jaki podejmował, aby narzucić rumakowi swoją wolę” (Poe 2021: 14) Ostatecznie koń, zyskawszy władzę nad swym panem, doprowadza do śmierci arystokraty i upadku jego rodu.

Podobnie dzieje się w opowiadaniu *Czarny kot*, w którym tytułowe zwierzę najpierw popycha narratora do zabicia żony, a następnie ujawnia tę zbrodnię przed światem. Ściśle mówiąc, sprawcą owych wypadków jest drugi czarny kot przygarnięty przez bohatera, następcą pierwszego, którego bohater zamordował, znęcając się wpierrw nad nim okrutnie. Zanim jednak posyła go na szubienicę, ów drugi, demoniczny w ocenie bohatera, kot prześladowuje go i dręczy w wymyślny sposób, zwłaszcza nocą: „gdy budziłem się raz po raz z dręczących mnie koszmarów, czułem na twarzy gorący oddech bestii, a swym ciężarem złożonym na piersi – niby wcielenie zmory, z której otrząsnąć się było nad moje siły – dusiła mi serce niczym sukkub!” (Poe 2021: 193–194). Bohater daje wprost wyraz swojemu przekonaniu o przewadze człowieka nad innymi stworzeniami, przekonaniu ugruntowanemu w starotestamentowej wizji stworzenia świata, kiedy skarży się, że „bezrozumne bydlę” przysparzało jemu, jemu, „człowiekowi uczynionemu na obraz samego Boga tyle niewypowiedzianego cierpienia” (Poe 2021: 193). Jednak w świetle ukazanych w opowiadaniu wydarzeń poczucie wyższości człowieka w stosunku do świata zwierząt okazuje się nieuzasadnione, a antropocentryczna

wizja ludzkiej dominacji nad innymi gatunkami, ugruntowana w biblijnym opisie stworzenia świata i boskim nakazie czynienia sobie Ziemi poddaną, zostaje podana w wątpliwość.

Najbardziej jaskrawy przykład zakwestionowania władzy człowieka nad zwierzętami pojawia się w opowiadaniu *Zabójstwa przy Rue Morgue*. Tutaj ludzkie istoty przedstawione są jako bezradne ofiary agresji rozszalałego, zbiegłego orangutana. Dwie kobiety, matka i córka, zostają zabite w wyjątkowo okrutny sposób. Córka „zostaje zadławiona na śmierć gołymi rękami i wepchnięta do komina głową w dół”, a jak podkreśla Dupin, „Starszej pani nie tylko poderżnięto gardło, ale wręcz obcięto głowę; posłużyła do tego zwykła brzytwa” (Poe 2021: 401). Małpa sięga po brzytwę naśladując swego pana, lecz gdy ucieka spłoszona, przyrząd służący do golenia staje się w jej łapach narzędziem zbrodni. Przepadkowość ataku, niczym nieuzasadnionego, pokazuje kruchość ludzkiego życia, którym rządzi losowość i przypadkowość. Ciało kobiet są potwornie okaleczone, Dupin mówi wprost o „bestialstwie owych czynów”. Sprawca tych okropności, orangutan nabiera zatem cech groźnego i krwiożerczego napastnika, lecz wizerunek ten raczej nie współgra ze współczesnym wyobrażeniem tej małpy jako łagodnego stworzenia, narażonego na wymarcie przez człowieka, który bezlitośnie ingeruje w jej środowisko, wycinając dżunglę na Borneo i na jej miejsce zakładając plantacje drzew palmowych. Przedstawiony w opowiadaniu Poego jako zagrażająca ludziom bestia, w ostatnich latach orangutan stał się ikoną ginącego świata pierwotnych lasów tropikalnych (Meijaard 2018: 92).

Innym ciekawym zagadnieniem zookrytycznym jest to, do jakiego stopnia zwierzęce postaci w utworach Poego zyskują autonomię, czyli jak ujmuje to cytowany przez Barcz Armstrong, na ile zwierzęta „znaczą coś same, przez własne intencje i oddziaływanie w tekście literackim”. Otóż wydaje się, że zarówno w *Czarnym kocie*, jak i w *Kruku* tytułowe postaci służą w głównej mierze za ekrany, na które bohaterowie rzutują swoje fantazje i lęki, jakby ilustrując tezę wyśnuwaną przez Rigby, że w zdominowanej przez antropocentryzm i kartezjański dualizm myśli zachodniej przyroda traktowana była jak bierny przedmiot, czysta karta, na której ludzkość odwzorowuje swe kulturowo uwarunkowane wyobrażenia (Rigby 2004: 13).

W *Czarnym kocie* projekcja bohatera ogniskuje się na „osobliwym białym znaku na piersi kota”, który jak on sam zauważa, stanowił jedyną widoczną różnicę między tym dziwnym przybłądą a zgłodzonym przez niego pierwszym kotem, niegdyś jego ulubieńcem. Stopniowo, ta zrazu „rozległa, nieokreślona plama” nabierała w jego oczach coraz wyraźniejszego kształtu, ostatecznie zaś tworząc zarys „odrażającej – upiornej rzeczy – SZUBIENICY!” (Poe 2021: 193). Bohater

poddany zostaje swoistemu testowi Rorschacha, a poczucie winy i strach przed karą za swe okrucieństwo wobec czworonożnego pupila każą mu rozpoznać w płamie na piersi drugiego kota „nieszczęsny i straszliwy wizerunek Zbrodni i Zgrozy – Męki i Śmierci!” (Poe 2021: 193), a także, z perspektywy czasu, zapowiedź swego przyszłego upadku i niechlubnego końca.

W balladzie *Kruk* pojawienie się niesamowitego, przygnanego przez burzę ptaka skłania narratora do podjęcia z nim początkowo dość niewinnej gry. Lecz kiedy okazuje się, że Kruk potrafi wypowiedzieć jedynie swoje słynne „Nevermore”, sprawy przybierają poważniejszy obrót. Ta niezmienna odpowiedź na coraz to boleśniejsze pytania ostatecznie prowadzi narratora do konstatacji, że nigdy nie odrodzi się duchowo i będzie żyć przytłoczony pamięcią utraconej na zawsze Lenore. Zatem skutek wyreżyserowanego przez narratora przedstawienia, początkowo żartobliwego, okazuje się katastrofalny, przynosząc mu wgląd w efemeryczną naturę bytu. Przesłanie Kruka odziera narratora ze złudzeń – wszechświat jawi się jako wrogi ludzkiemu szczęściu, wszystko przepada bezpowrotnie. Sam kruk zaś pełni rolę katalizatora, czynnika, który wydobywa na jaw treści ukryte w umyśle bohatera i pomaga mu uświadomić sobie prawdę o egzystencji. W obu tych przypadkach, jako swoiste ekrany projekcyjne dla procesów psychicznych zachodzących w ludzkim umyśle, postaci zwierzęce zostają pozbawione autonomii, nie znaczą nic same w sobie, a ich intencje pozostają tylko domniemane – są takie, jakie przypisuje im człowiek.

Mimo że wciąż powszechnie kojarzony jest z opowiadaniem grozy, kosmopolityczną scenerią gotyckiej i romantycznej Europy oraz eksploracją rubieży poznanej świata, Poe, szczególnie w opowiadaniach napisanych w latach czterdziestych dziewiętnastego wieku, uważnemu czytelnikowi daje się również poznać jako przenikliwy obserwator i krytyk społecznego i politycznego życia USA. Gerald Kennedy, w swojej monografii z 2016 roku *Strange Nation: Literary Nationalism and Cultural Conflict in the Age of Poe*, pisze, że Poe uosabia przekorną postawę w połączeniu z perspektywą przybysza z dalekich stron, dzięki czemu potrafi on dojrzeć dziwaczne machinacje skryte za fasadą ówczesnego wiekopomnego przedsięwzięcia, budowy amerykańskiego narodu (Kennedy 2016: 35). W prozie z lat czterdziestych, w detektywistycznym opowiadaniu *Tys to uczynił*, w satyrycznej wizji futurystycznej *Mellonta Tauta* i w fantastycznym dialogu ze wskrzeszoną egipską mumią, *Some Words with a Mummy*, dochodzi do głosu sceptycyzm autora, podejrzliwość w stosunku do instytucji naukowych i państwowych, nieufność wobec wszelkich ideologii, a zwłaszcza modnej wówczas szowinistycznej koncepcji „objawionego przeznaczenia” narodu amerykańskiego (Kennedy 2016: 6–7). Utwory te kwestionują ideę postępu utożsamionego

z rozwojem przemysłowym, obnażają zadufanie zachodnioeuropejskiej cywilizacji, wyśmiewają też niedojrzałość społeczeństwa amerykańskiego, czyniącą z młodej demokracji w istocie „rządy motłochu”.

Analizy Kennedy’ego, a także świeża perspektywa, jaką oferują ekokrytyka i zookrytyka, dwa pokrewne paradygmaty badawcze, odkrywają niedostrzegane wcześniej walory spuścizny literackiej Poego. Pionierskie badania podejmowane przez uczonych w Stanach Zjednoczonych, Hiszpanii, jak również w tak odległych nam kulturowo krajach jak Japonia, rzucają coraz to inne, nowe światło na jego dzieło. Utwory Poego dają się odczytywać na różne sposoby, a ta szczególnie podatność tłumaczy ich ponadczasowość, nieprzemijalność. Przedstawione w omawianych wcześniej utworach scenariusze apokalipsy, przejmujące obrazy końca świata, stanowią wczesne ostrzeżenie o losie, jaki gotuje nam niepohamowany postęp techniczny oraz utylitaryzm, czyli mierzenie wszystkich rzeczy ich użytecznością dla społeczeństwa. W sonecie Poego *To Science*, czyli *Do Nauki*, również podejmującym tę tematykę, „przenikliwe oczy sępiej Nauki” niszczą „serce poety”. Nauka nazwana tu „córą Czasu” nie pozwala poecie wznieść się wyobraźnią nad ziemię, ani trwać w błogim, letnim śnie pod drzewem tamaryndy, w stanie harmonii z otaczającą go przyrodą (Poe 2000: 91).

Sam Poe w szkicu zatytułowanym *Morning on the Wissahiccon*, znanym również jako *The Elk (Łoś)*, uderza w nostalgiczną nutę, opiewając uroki dziewiczych, ustronnych zakątków swego kraju. Opowiada, jak to podczas wyprawy po urzekająco pięknej rzece Wissahiccon, zapadł w półsen i w tym stanie roił o starych dobrych czasach, nim światem zawładnął Demon Przemysłu, kiedy to nie kupczono przywilejami wodnymi, a ostępy nad rzeką Wissahiccon przemierzały jedynie łosie i czerwonoskórzy mieszkańcy tego kontynentu (Poe 1978: 865). Jednak tej sielskiej wizji kładzie kres pojawienie się prawdziwego łosia, który ostatecznie okazuje się udomowionym czworonogiem należącym do angielskiej rodziny wynajmującej w pobliżu dom. Jednak ta ironiczna puenta nie przekreśla pochwały dzikiej amerykańskiej przyrody zawartej w tym szkicu, co pozwala również i ten utwór zaliczyć do „amerykańskiego dyskursu środowiskowego”, obok omawianych tu takich dzieł Poego jak *W bezdni malströmu*, *Rozmowa Monosa i Uny*, *Dialog Eirosa i Charmiony*, *Wyspa wróżki Fay* i *Artysta pejzażu*. Stają się one szczególnie wymowne teraz, w epoce antropocenu, nazwanej tak, przypomnijmy, aby należycie oszacować ogromny wpływ ludzkości na oblicze tej planety, który czyni z nas czynnik porównywalny w swoich skutkach z potężnymi żywiołami i siłami geologicznymi. W twórczości amerykańskiego pisarza wyraźnie pobrzmiewają nuty troski o środowisko naturalne, przez co staje się ona bliska szczególnie teraz, w obliczu grożącej nam katastrofy ekologicznej.

Bibliografia

Źródła

- Poe Edgar Allan (2000), *Complete Poems*, red. Thomas O. Mabbot, Urbana.
- Poe Edgar Allan (2021), *Opowiadania prawie wszystkie*, przeł. Sławomir Studniarz, Warszawa.
- Poe Edgar Allan (1978), *The Collected Works of Edgar Allan Poe — Vol. III: Tales and Sketches*, red. Thomas O. Mabbott, Cambridge.

Opracowania

- Ashcroft Bill i in. (2013), *Post-Colonial Studies: The Key Concepts*, Oxon.
- Barcz Anna (2015), *Wprowadzenie do zookrytyki (teorii zwierzęcych narracji)*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze”, z. 6: 143–159.
- Buell Lawrence (2005), *The Future of Environmental Criticism*, Malden.
- Cantalupo Barbara (2014), *Poe and the Visual Arts*, University Park.
- Chai Leon (1987), *The Romantic Foundations of the American Renaissance*, Ithaca.
- Eliot Thomas Stearns (1993), *From Poe to Valery*, w: *To Criticize the Critic and Other Writings*, Lincoln, 27–42.
- Huggan Graham, Tiffin Helen (2010), *Postcolonial Ecocriticism: Literature, Animals, Environment*, Oxon.
- Kennedy J. Gerald (2016), *Strange Nation: Literary Nationalism and Cultural Conflict in the Age of Poe*, New York.
- Levin Harry (1976), *The Power of Blackness. Poe, Hawthorne, Melville*, New York.
- Menides Laura Jehn (1986), *There, but for the Grace of God, Go I: Eliot and Williams on Poe*, w: *Poe and Our Times: Influences and Affinities*, red. Benjamin F. Fisher, Baltimore: 78–89.
- Meijaard Erik (2018), *Effective Conservation Science: Data Not Dogma*, red. Peter M. Kareiva i in., Oxford, 90–97.
- Myers Jeffrey (2005), *Converging Stories*, Athens.
- Opie John, Elliot Norbert (1996), *Tracking the Elusive Jeremiad: The Rhetorical Character of American Environmental Discourse*, w: *The Symbolic Earth: Discourse and Our Creation of the Environment*, red. J.G. Cantrill, C.L. Oravec, Lexington: 9–38.
- Pearl Matthew (2006), *Cień Poeego*, Kraków.
- Peebles Scott (2004), *The Afterlife of Edgar Allan Poe*, Rochester.
- Rigby Kate (2004), *Topographies of the Sacred: The Poetics of Place in European Romanticism*, Charlottesville.
- Shaw Philip (2006), *The Sublime. The New Critical Idiom*, Taylor & Francis e-library.
- Steffen Will i in. (2011), *The Anthropocene: conceptual and historical perspectives*, *Philosophical Transactions of the Royal Society A*, 369: 842–867. doi:10.1098/rsta.2010.0327.
- Studniarz Sławomir (2016), *The Time-Transcending Poetry of Edgar Allan Poe*, Lewiston.
- Studniarz Sławomir (2008), *Tragiczna wizja. Rzecz o nowelistyce Poeego*, Toruń.

Źródła internetowe

- „Edgar A. Poe: Text and image. Poe online”, www.poeonline.es [dostęp: 14.02.2021].