

TO NIE JEST SPRAWA DLA DETEKTYWA:

OPOWIEŚCI O PANDEMII JAKO HIPEROBIEKCIE¹

Małgorzata Sugiera

Uniwersytet Jagielloński

ORCID: 0000-0003-4953-2422

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

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

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

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

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

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

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

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

³ *Ibidem*, s. 82.

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

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

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

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

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

⁸ *Ibidem*, s. 215.

WARIACJE NA (PRZYSZŁĄ) PANDEMIE

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹¹ *Ibidem*, s. 257.

¹² *Ibidem*, s. 373.

¹³ *Ibidem*, s. 376.

¹⁴ *Ibidem*, s. 12.

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

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

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

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

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

¹⁵ *Ibidem*, s. 47.

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

SPRAWA DLA DETEKTYWA

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

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

¹⁶ P. Wald, *op. cit.*, s. 23-24.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

MIĘDZY NIEBEM A ZIEMIĄ (PIEKŁEM)

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

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

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

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

¹⁹ *Ibidem*, s. 450.

²⁰ *Ibidem*, s. 1319.

²¹ *Ibidem*, s. 1325.

technologiczne know-how zastąpi złoto jako najlepszy środek wymiany²². Jego słowa nadają zaś wiarygodność założeniu Kinga, że ludzka cywilizacja może się szybko odrodzić i rozpocząć kolejny cykl.

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

POWRÓT GOLEMA XIV

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

²² *Ibidem*, s. 406-407.

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

²⁴ *Ibidem*, s. 3.

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

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

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

²⁵ *Ibidem*, s. 36.

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

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

²⁶ *Ibidem*, s. 21.

²⁷ *Ibidem*, s. 21, 27, 94.

²⁸ *Ibidem*, s. 278.

PANDEMIA JAKO HIPEROBIEKT

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

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

²⁹ *Ibidem*, s. 123.

BIBLIOGRAFIA:

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

NO CASE FOR A DETECTIVE: FABULATING PANDEMIC AS A HYPEROBJECT

SUMMARY:

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

KEYWORDS:

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