

NATALIA NAPIERAJ

 <https://orcid.org/0009-0004-8363-6377>

Uniwersytet Łódzki, Szkoła Doktorska Nauk Humanistycznych

ul. Pomorska 171/173, 90-236 Łódź; e-mail: natalia.napieraj2@edu.uni.lodz.pl

Zatrute (ciało)przestrzenie: ekohorror w powieści *Fruta podrida* Liny Meruane

Decaying Bodily Zones: Ecohorror in Lina Meruane's Novel *Fruta Podrida*

Abstract

Fear related to climate change has become an indispensable element of contemporary world literature, including Latin American literature. To describe this global problem, modern humanities and literature employ new tools such as the genre of ecohorror, which allows for research into literature while considering a non-human perspective. In this article, I explore the facets of ecohorror, emerging from ecocritical thought, in the novel *Fruta podrida* [*Rotten fruit*] by the Chilean author Lina Meruane. I examine the main characters — half-sisters María and Zoila — focusing on their complex relationship, centered on the conflict arising from the illness of the younger sister. An essential part of my work is to describe how, through the fusion of the concept of the diseased body with the decaying fruit, Meruane creates a modern narrative style. Then, using Michel Foucault's term "biopolitics," I present the difficult situation of the collective protagonists in Meruane's novel, also highlighting the specificity of the region in which the story is set. Another element of this article is emphasizing the importance of the character Zoila and the theme of her relationship with the ailing body, which reflects the contemporary concept of the body in the age of posthumanist transformations. Drawing on Susan Sontag's ideas and her metaphor of illness, I analyze Meruane's bodily narrative and the "language of the organism," as named by the protagonist, which, in the context of the novel, becomes one of the main conceptual and interpretative tools. In my work, I demonstrate that the prose of the Chilean author represents new trends in contemporary Latin American literature, fitting into the ecocritical discourse on global issues.

Latin American literature; ecohorror; ecocritics; inhuman body; Lina Meruane



This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution 4.0 International license — CC BY 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0>).

Received: 2025-02-17 | Revised: 2025-04-23 | Accepted: 2025-05-12

Wprowadzenie

W literaturze, również latynoamerykańskiej, coraz wyraźniej zaznacza się zainteresowanie nową koncepcją człowieka, *homo empathicus* — zdolnego do nawiązywania relacji opartych na empatii z zarówno ludzkimi, jak i nie-ludzkimi bytami. Oznacza to przekraczanie granic gatunkowych, co wspiera uznanie perspektywy nie-ludzkiej jako równorzędnej ludzkiej podmiotowości. Według Ewy Domańskiej, *homo empathicus* uznawany jest za „wielogatunkową hybrydę, byt meta wspólnotowy, który znajduje się w stałym procesie symbiotycznego stawiania się i ko-ewolucji” (2013: 29). Oznacza to, że dotychczasowa propozycja subiektywności człowieka — renesansowego zdobywcy, kolonizatora, pogromcy — ulega dekonstrukcji i jest coraz częściej poddawana krytyce. Perspektywa antropocentryczna schodzi na dalszy plan, a człowiek staje się częścią wspólnoty gatunkowej, którą dzieli z innymi organizmami. Działanie w takich grupach wiąże się zazwyczaj z wykształceniem nowych obaw i niepokojów wynikających z nawiązywania tego typu relacji. Natura nie jest już zasobem, który człowiek ma za zadanie wykorzystać, ale oddzielnym bytem, z którym jedynie dzielimy rzeczywistość. Ta zmiana perspektywy może wzbudzać poczucie niepokoju — to, co kiedyś zdawało się podległe, nigdy tak naprawdę nie zostało zrozumiane, a tym bardziej okiełznane (co nie znaczy zarazem, że nie zostało przez człowieka zniszczone). Konfrontacja z tym, co nie-ludzkie, była już przedstawiana w narracji grozy, chociażby przez Howarda P. Lovecrafta, którego głównym zamysłem w tworzeniu uniwersum Mitów Cthulhu było zestawienie człowieka z tym, co znajdowało się cały czas przed jego oczami, a czego istnienia wcześniej nie zauważył (prawdopodobnie dlatego, że wcale tego nie szukał — por. Kopacz 2019: 292)¹.

Zachwianie pewności o centralnej pozycji człowieka we wszechświecie oraz na planecie, którą zamieszkuje, jest szeroko eksplorowane w myśli ekokrytycznej². Z tych

¹ W tym przypadku groza narasta z momentem odkrywania nowych poszlak pozostawionych przez cywilizacje, które zamieszkiwały Ziemię na długo przed pojawieniem się człowieka. Taki gatunek nazywa się horrorem kosmicznym, ponieważ opisywany w nim porządek świata opiera się na nierównej relacji człowieka z pustką, o której nie ma pojęcia (zob. Kopacz 2019: 297).

² Ekokrytyka to nurt powstały w latach 90. XX wieku, którego obszar badawczy obejmuje refleksje nad relacjami między tekstami kultury a środowiskiem naturalnym. Analizuje, w jaki sposób natura, ekologia i kryzys klimatyczny są przedstawiane, interpretowane oraz konceptualizowane. Lawrence

refleksji wyłania się gatunek ekohorroru, który — podobnie jak lovecraftowski horror kosmiczny — porusza tematykę nieprzewidywalności wszechświata, koncentrując się jednak na środowisku naturalnym:

Groza horroru planetarnego nie opiera się na spekulacjach na temat przyszłych konsekwencji, ale na całkowitej przypadkowości i nieprzewidywalności planetarnego nie-ludzkiego zagrożenia: obojętny wszechświat, nienaruszona planeta (bez nas) i problemy, na które nie wystarczy odpowiedzieć nową propozycją ideologiczną.

(Doane 2020: 49)³

W niniejszym tekście zajmę się analizą przedstawienia i funkcji narracji spod znaku ekohorroru w powieści Liny Meruane *Fruta podrida* [Zgniłe owoce] z 2007 roku. Autorka — wymieniana wśród najważniejszych pisarek chilijskich XXI wieku, laureatka licznych nagród literackich — konstruuje swoją opowieść w oparciu o narzędzia narracyjne stosowane przez pisarzy i pisarki reprezentujących wskazany nurt, osadzając ją w chilijskim kontekście. Przestrzenie publiczne i środowiskowe są u Meruane miejscami wyrażającymi niepokoje związane ze zmianami w przyrodzie (również tymi kontrolowanymi przez ludzi), ale nie są to jedyne strefy zagrożone; zostaje do nich dodana jeszcze jedna ważna przestrzeń lęku — ciało. Motyw chorego ciała stanowi jeden z filarów prozy Meruane, co przejawia się w jej innych powieściach, takich jak *Sangre en el ojo* (2012) czy *Sistema nervioso* (2019), które razem z *Fruta podrida* (2007) wchodziły w skład cyklu poruszającego tematykę chorób.

Ramy ekohorroru

Najprostszą definicję zjawiska ekohorroru proponuje Christy Tidwell: „O ile w horrorze chodzi o strach, zrozumienie tego, co nas przeraża i być może o tymczasowe wypędzenie lub oswojenie tego strachu, o tyle ekohorror jest gatunkiem, który zajmuje się naszymi lękami i niepokojami związanymi ze środowiskiem” (2018: 115)⁴. Zazwyczaj za ekohorror można uznać narracje, w których człowiek jest atakowany przez środowisko naturalne w akcie zemsty za wyrządzone naturze krzywdy. Klasycznym przykładem filmowego ekohorroru są *Szczerki* (1975) Stevena Spielberga. W tej ekranizacji

Buell definiuje ekokrytykę jako podejście badawcze umieszczające literaturę w kontekście relacji między człowiekiem a środowiskiem naturalnym, kładące nacisk na etyczne i ekologiczne zaangażowanie tekstu (zob. 1995). Do innych kluczowych publikacji z tego nurtu zalicza się m.in. *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Theory* Cheryl Glotfelty i Henry’ego Fromma (1996), *Ecocriticism* Grega Garrada (2004) czy *Ecology Without Nature* Thimoty’ego Mortona (2007).

³ „The horror of planetary eco horror relies on a speculation not about future consequences, but on insisting on the total randomness and unpredictability of the planetary inhuman threat: the indifferent universe, the unaffected planet (without us), and problems that can’t be solved by some better ideological framework”. Jeśli w bibliografii nie podano inaczej, wszystkie tłumaczenia — N.N.

⁴ „If horror is a genre about fear, concerned with exploring what frightens us and perhaps temporarily exorcising or taming that fear, ecohorror is a genre that deals with our fears and anxieties about the environment”.

rolę głównego antagonisty pełni gigantyczny rekin, terroryzujący pobliskie wybrzeże, a przerażenie wywołują nie tylko jego ataki oraz gwałtownie powiększająca się liczba ofiar, ale również zaskakująca niewiedza na temat tego, czym dokładnie jest atakujący ludzi „potwór”⁵. Początkowo otrzymujemy jedynie mgliste informacje o nietypowych rozmiarach zwierzęcia. W narracji używa się hiperbolizacji — jesteśmy zaznajomieni z gatunkiem żarłacza białego, ale jakiegokolwiek odejście od znanego opisu (tutaj znaczne zwiększenie rozmiaru) wywołuje dodatkowe, negatywne emocje i buduje napięcie. To wspomniana wcześniej nieprzewidywalność staje się problemem, ponieważ sprowadza człowieka do roli ofiary, a dodatkowo odbiera mu pozornie sprawowaną kontrolę. Konfrontacja z tym co nieludzkie nie niesie za sobą jedynie strachu przed czymś nowym, ale także grozę powiązaną ze zburzeniem przekonania człowieka o prawdziwości jego dotychczasowej wiedzy: „[...] planeta jest bezimienna i anonimowa. Jest nieludzka”⁶ (Doane 2020: 47). Zmusza nas to do przeanalizowania na nowo bytu, jakim jest natura, ponieważ okazuje się, że to, co uważano za normalne w świecie naturalnym, jest jedynie projekcją ludzkiego punktu widzenia, a przyjęcie perspektywy roślinnej czy zwierzęcej jest niemożliwe. Odwołując się do myśli Doane, można stwierdzić, że ekohorror proponuje nowe sposoby konstruowania opowieści grozy, uwzględniające nieantropocentryczne spojrzenie. Stanowi to również wstęp do posthumanistycznych rozważań nad subiektywnością człowieka oraz jej miejscem względem środowiska naturalnego (zob. Morton 2007).

Typowe dla ekohorroru stały się więc przekształcenia natury, jak to miało miejsce w podanym wyżej przypadku hiperbolizacji, przy czym eksperymenty nie dotyczą jedynie bytów nie-ludzkich, ale także ludzkiego ciała⁷. Często zakładają one tzw. z e s p o l e n i e, w wyniku czego do narracji wprowadza się figurę hybrydy⁸. Dobrym przykładem jej zastosowania jest scenariusz filmu *Mucha* (1958). Śledzimy w nim losy naukowca, który w wyniku wypadku przy przeprowadzaniu eksperymentu naukowego stopniowo przeobraża się w hybrydę człowieka i muchy. Testując prototyp teleportu, nie zauważa obecności owada w komorze maszyny. Atomy zwierzęcia łączą się z atomami naukowca, co daje początek przerażającym zmianom zachodzącym w ciałach obu bytów. W tej narracji przedstawiane nam są dwa źródła grozy — pierwsze z nich bazuje na klasycznym b o d y h o r r o r z e, czyli wynika z deformacji ludzkiego ciała. Odbiorca zaczyna się zastanawiać, czy to, co zostało z naukowca, dalej można przypisać do kategorii „ludzkie”. Wraz z postępowaniem transformacji komputery, będące w posiadaniu bohatera *Muchy*, przestają go rozpoznawać, uniemożliwiając mu dostęp do

⁵ Według Noëla Carrolla „potworem” — elementem niezbędnym horroru — może być także istota z porządku rzeczywistego (jak choćby ogromny rekin), o ile wynika to ze sposobu jej portretowania (zob. Carroll 1990).

⁶ „[...] the planet is impersonal and anonymous. It is inhuman”.

⁷ Przykładem tych refleksji jest *A Cyborg Manifesto* Donny Haraway (1985, zob. 1991), który stanowił podstawę dla rozwoju posthumanistycznej myśli feministycznej i m.in. eksplorował nowe ujęcie subiektywności człowieka.

⁸ Carroll opisuje zespolenie jako reprezentatywny przykład narzędzia wywołującego grozę: „Jedną z głównych struktur budulcowych jest zespolenie. Mówiąc najprościej, często wyraża się ono w tworzeniu postaci przekraczających granice utrwalonych kategorii, takich jak wewnątrz — zewnątrz, życie — śmierć, owad — człowiek, ciało — maszyna, itp. [...] Postać powstała na skutek zespolenia łączy w sobie właściwości kategorialnie odmienne, nieprzystające do schematów kulturowych” (1990: 79).

danych, które najprawdopodobniej mogłyby pomóc w odwróceniu procesu zespolenia. Powstaje też pytanie, czy zmiana wyglądu decyduje o zmianie/zachowaniu świadomości. Strach wzbudza nie tylko utrata человеческого ciała, ale też związane z nią konsekwencje w sferze umysłu.

Patrząc z innej perspektywy, można dostrzec drugie, a zarazem mniej oczywiste źródło przerażenia. Fuzja człowieka ze zwierzęciem zakłada zachwianie naturalnych granic między światem ludzi i nie-ludzi, ale jednocześnie podkreśla, jak bardzo te granice są elastyczne i delikatne — wszak główny bohater filmu *Mucha* ulega wypadkowi w wyniku zbiegu okoliczności, a dalsze wydarzenia są jedynie skutkiem nieszczęśliwego i niebranego wcześniej pod uwagę czynnika zewnętrznego. Innymi słowy, niepokój jest wywołany nadmiernym zbliżeniem się dwóch światów, które usilnie próbuje się odseparować.

W powieści *Fruta podrida* Lina Meruane czerpie z obu możliwości, których dostarcza jej gatunek ekohorroru: odwołuje się do strachu wynikającego z poczucia odcięcia od własnego ciała oraz do grozy płynącej z zacierania się granic obu światów⁹. Ekohorror przejawia się w fabule utworu oraz w przestrzeni, w której toczy się akcja, a także w decyzjach, które podejmują dwie główne bohaterki — siostry Zoila i María. Widać to szczególnie wyraźnie we fragmentach opisujących zmagania starszej siostry w fabryce owoców oraz jej bezsilność wobec wyborów młodszej siostry. Dodatkowo Meruane podkreśla cechy charakterystyczne tego gatunku na poziomie języka, zestawiając poetycką wrażliwość z chłodnym językiem medycznym, tworząc coś, co później zostaje nazwane przez Zoilę „językiem organizmu” (hiszp. *el lenguaje del organismo*, Meruane 2007: 124). Autorka konstruuje więc specyficzną, niepokojącą swoim stylem narrację.

Mechanizmy kontroli

Pierwsza część *Fruta podrida* przedstawia historię z punktu widzenia Maríi — starszej przyrodniej siostry Zoili. Meruane przedstawia Maríę jako nieporadną kobietę, obciążoną opieką nad młodszą siostrą i pracą w fabryce owoców w Ojo Seco, gdzie dogląda towarów przeznaczonych na eksport, posługując się specjalistyczną wiedzą z zakresu znajomości pestycydów. María podporządkowuje życie prywatne zasadom panującym w pracy, a jej obsesja kontroli stopniowo niszczy zarówno relacje rodzinne, jak i karierę. Jedną z głównych osi fabularnych powieści stanowi burzliwa relacja między siostrami. Obie bohaterki znacząco różnią się od siebie, a pretekstem do ich licznych kłótni staje się choroba Zoili. Dziewczyna choruje na cukrzycę, co wpływa nie tylko na jej życie, ale także na rzeczywistość jej starszej siostry, której głównym celem staje się przekonanie Zoili do podjęcia leczenia. Starsza siostra nie kieruje się jedynie szlachetnymi pobudkami, ale także desperacją — aby pokryć wysokie koszty leczenia Zoili, María zawiera układ ze szpitalem: w zamian za pieniądze kobieta oddaje swoje dopiero co narodzone dzieci do badań. Ta „transakcja” włącza do rozważań dodatkową kwestię; Alena Bukhalovskaya określa ją jako *podwójną produktywność* starszej siostry: „[...] pracuje w fabryce eksportującej owoce, odpowiadając za zwalczanie szkodników, które mogą zagrozić plonom, a dodatkowo nieustannie jest w ciąży, by sprzedać płody do szpitala,

⁹ Wśród latynoamerykańskich ekohorrorów najczęściej wymienia się powieść Samanty Schwebelin *Distancia de rescate* (2014), której główną oś fabularną stanowi refleksja nad zatrutowaniem gleb w Argentynie. Bohaterowie Schwebelin mierzą się z konsekwencjami drastycznych przemian środowiskowych spowodowanych przez ludzi.

w celu pokrycia kosztów leczenia siostry” (2021: 429)¹⁰. Działania Marii ukazują brutalną rzeczywistość życia w kapitalistycznym systemie, który umiejscawia kobiece ciało w roli narzędzia do osiągania celów ekonomicznych. Ten akt poświęcenia tworzy głęboką przepaść między siostrami, której konsekwencją staje się dług do spłacenia.

Starania Marii, aby przekonać Zoilę do terapii, spotykają się z surową odmową, jako że ta dawno podjęła już decyzję, co chce zrobić z własnym ciałem: „Nie będzie mnie kontrolować, chociaż na pewno spróbuje. Kiedy ona hoduje idealne owoce na polu, ja wytwarzam cukier w moim ciele, w tym domu ja decyduję o sobie. Nie jako udręczona matka czy zapracowana siostra otoczona truciznami”¹¹ (Meruane 2007: 42). Zoila często porównuje zakład, w którym pracuje jej siostra, do ciała i dzięki temu zabiegowi można postrzegać obie te przestrzenie z podobnej perspektywy. Ciało Zoili staje się miejscem pracy zarówno dla niej, jak i dla siostry, ponieważ obie czują, że muszą je kształtować lub dojść z nim do pewnego rodzaju porozumienia. María traktuje opiekę nad siostrą jako kolejny projekt, dodatkowo obarczający ją poczuciem obowiązku, który nałożył na nią ojciec tuż przed swoim wyjazdem do Stanów Zjednoczonych: opieka nad chorą siostrą stanowi zadanie starszej córki podczas jego nieobecności. María postrzega Zoilę jako dziecko niezdolne do podejmowania dojrzałych decyzji, jako osobę kierującą się zachciankami.

Jak wspomniałam, María obsesyjnie kontroluje także swoje otoczenie: „Kiedy się przybliżam, widzę jej długie palce porządkujące buteleczki z lekami w szafce; układa je według kolorów — białe, żółte, pomarańczowe, czerwone i zielone — w ten sam obsesyjny sposób, w jaki rozrzuca nawóz na polu”¹² (Meruane 2007: 57). Skrupulatność, dokładność i logika pozwalają jej przetrwać oraz stanowią jednocześnie mechanizm obronny. Opisy świata widzianego oczami Marii przypominają często opisy pracy w fabryce:

Starsza patrzyła na schemat wymyślnego ciała jak na wyrafinowany zakład przetwórczy wyposażony w zwieracze wewnętrzne i zewnętrzne, jelita, taśmy przewozowe i w tężnice. Studiując jego anatomię, pomyślała, że w każdym ciele znajdują się związki chemiczne, kwasy i rozwinięty system odpornościowy, magazyny i biura, gdzie opracowuje się strategie produkcyjne.

(Meruane 2007: 25)¹³

¹⁰ „[...] trabaja en la fábrica exportadora de fruta, encargándose de erradicar las plagas que puedan amenazar la cosecha y además se encuentra constantemente embarazada para vender sus fetos al hospital, con el fin de costear el tratamiento de su hermana”.

¹¹ „No podrá controlarme aunque lo intente. Mientras ella produce fruta perfecta en el campo yo produzco azúcar en mi cuerpo en esta casa yo soy la encargada de mí, pero no como una madre abnegada ni como una laboriosa hermana rodeada de venenos”. Wszystkie fragmenty prozy Meruane — przeł. N.N.

¹² „Cuando me acerco veo sus largos dedos ordenándonosla las botellas de tabletas en el mueble de los espejos; las organiza por colores — blancas, amarillas, naranjas, rojas y verdes — del mismo obsesivo modo en que dispone y distribuye los fertilizantes de las cosechas en el campo”.

¹³ „Y la Mayor observaba ese diagrama del cuerpo imaginado una sofisticada planta procesadora provista de esfínteres de entrada y esfínteres de salida, de intestinos distribuidores, de fajas transportadoras y de arterias. En cada punto, pensó la Mayor examinando la anatomía, había químicos, ácidos y un elaborado sistema que destruía los gérmenes, había almacenes y oficinas donde se elaboran las estrategias de producción”.

Zoila wielokrotnie podkreśla związek Marii z pracą, której kobieta poświęca się w pełni i która w całości determinuje jej postrzeganie świata. Zoili wydaje się jej, że Marię otacza aura destrukcyjnej relacji z roślinami nawet w momentach zupełnie przyziemnych, takich jak gotowanie obiadu: „To moja siostra, zamknięta w swojej naburmuszonej niedzieli razem ze zmiążdżonymi, rozgotowanymi pomidorami, łuskami cebuli, zielonymi i czerwonymi paprykami, wypatroszonymi główkami czosnku. Nadęta i spocona, zmniejsza ogień, porusza się i poprawia pokrywkę”¹⁴ (Meruane 2007: 45). Za każdym razem, gdy starsza z sióstr znajduje się w pobliżu owoców, narracja Meruane nosi znamiona niepokoju. Jest to podkreślenie jednego z wyznaczników ekohorroru, jakim jest strach wywoływany przez wrogie środowisko naturalne. Taki zabieg narracyjny pojawia się zarówno przy opisach owoców, które otaczają Marię w pracy, jak i wtedy, gdy mowa o metaforycznym cieple-owocu, które należy do jej młodszej siostry: „Podejrzewam, jakie mają intencje — lekarze i moja siostra — wywody na temat wydajności produkcyjnej firmy, obsesja na punkcie doskonałości i sterylności owoców, zdrowia swojego i innych, sprawiają, że chcę zwymiotować”¹⁵ (Meruane 2007: 93).

Potrzeba kontroli Marii ma również swoją cenę — na bohaterce spoczywa duża odpowiedzialność za współpracowników i za eksportowany przez firmę produkt. W Chile, w którym osadzona jest akcja powieści, pracę przy owocach uznaje się za zawód podejmowany zazwyczaj przez kobiety (na niższych szczeblach hierarchii firmowej), dlatego to właśnie one stanowią znaczącą większość współpracowników Marii. Meruane dodaje do postaci Starszej (jak nazywa Marię jej młodsza siostra) tragizm sytuacyjny — pomimo potrzeby sprawowania władzy i obsesji kontroli kobieta nie potrafi przebić się przez przemysł zdominowany przez mężczyzn zasiadających we władzach firmy. *Fruta podrida* stanowi krytykę kapitalistycznego systemu zdominowanego przez mężczyzn, w który uwikłane są María i jej współpracownice. Firma w Ojo Seco może być traktowana jako jeden z antagonistów powieści ze względu na krzywdzące zasady, jakie w niej panują.

Kobiety pracujące w zakładzie (włącznie z Marią) zostają przedstawione jako zasób, grupa, którą można z łatwością kontrolować i wykorzystywać. Meruane opisuje tę zbiorowość, zwracając uwagę na warunki pracy w Ojo Seco, jednak widać to szczególnie w momencie, gdy w fabryce rozpoczyna się strajk.

Po tym, co usłyszał od Marii, Pielęgniarkę mówi mi, że pracownice sezonowe domagały się czegoś, o co nawet ona nie odważyłaby się prosić — wypłaty za nadgodziny i podwyżki zależnej od zysku z eksportu. Nie prosiły, a żądały, zapewniając, że zarabiają o połowę mniej, bo nie są mężczyznami, są młode

¹⁴ „Es mi hermana encerrada en su malhumorado domingo junto a un hervor de tomates deshechos, pelajes de cebolla, pimentones verdes y rojos, decapitadas cabezas de ajo. Inflada y sudando mi hermana baja la llama, revuelve, ajusta la tapa”.

¹⁵ „Sospecho de sus intenciones y de mi hermana: sus disquisiciones sobre la eficiencia productiva de la empresa, la obsesión con la perfecta esterilidad de la fruta, con la sanidad del cuerpo propio y ajeno, me dan ganas de vomitar”.

i zdesperowane. I to wszystko ma sens, przyznaje Pielęgniarka, ale przecież dokładnie dlatego zostały zatrudnione.

(Meruane 2007: 92)¹⁶

Autorka podkreśla w ten sposób biopolityczne motywy zawarte w schematach zachowań przedstawionych w powieści osób. Kobiety w fabryce stają się bohaterem zbiorowym, który może być wykorzystywany politycznie i ekonomicznie. Tak jak podkreślił to Michel Foucault, biopolityka zajmuje się populacją jako ciałem, ujmując ją w ramy społecznego, politycznego, ale też biologicznego problemu (zob. 2003: 245). Co więcej, jak pokazuje Meruane, dalsze rozważania na temat biopolityki uświadamiają nam, że to ciało wcale nie musi składać się tylko z ludzi, ale jego składowym elementem mogą być również nie-ludzie. We *Fruta podrida* mamy do czynienia z jednym i drugim przypadkiem, jako że wielogłowe ciało (Foucault 2003: 245) stanowią zarówno kobiety w firmie, jak i owoce przez nią eksportowane. Meruane podobnie opisuje szpital znajdujący się w Ojo Seco, porównując je do firmy Maríi, dzięki czemu łatwo zauważyć, że oba miejsca mają ze sobą wiele wspólnego; szpital, który gnije od wewnątrz (jak w tytule) ze względu na przestępczą praktykę sprzedawania dzieci jako przedmiot nielegalnych badań, oraz firma, która wykorzystuje swoje pracownice, porównane zostają do siedliska wszelkiego zepsucia.

Ekohorror i biopolityka stają się komplementarnymi narzędziami analitycznymi — pierwszy jako gatunek literacki, drugi zaś jako pojęcie opisujące mechanizmy społeczno-politycznej kontroli nad przedstawionymi w książce bytami. Zestawienie ich pozwala na uchwycenie tragizmu sytuacji bohaterów ludzkich (wykorzystywane strajkujące pracownice fabryki) oraz nie-ludzkich (zanieczyszczone uprawy, zgniłe owoce). W tej perspektywie ukazana zostaje także María — jako podmiot zinternalizowanego lęku, żyjący w stanie ciągłego niepokoju. Poczucie bezsilności i beznadziei, wynikające z odebrania Maríi indywidualności — traktowanej jako część bezimiennej masy kobiet zatrudnionych w fabryce — w połączeniu z jej obsesją na punkcie kontroli oraz potrzeby osiągnięcia zawodowych, prowadzi bohaterkę do podjęcia kolejnych drastycznych działań. Najpierw angażuje się ona w rozbicie strajku, a następnie, rozczarowana systemem, którego wcześniej próbowała bronić, w akcie desperacji zatrzuwa owoce przeznaczone na eksport. Dramatyczna sytuacja będąca udziałem Maríi wpływa bezpośrednio na jej młodszą siostrę.

Co powie mojemu ojcu, jeśli coś mi się stanie? Jak uzasadni swoją porażkę względem muszek w owocach? Jak wyjaśni, że nie dała rady się mną zająć? Starsza żyje w ciągłym strachu przed swoimi przełożonymi: Doktorem i jego zagra-

¹⁶ „María le contó, me cuenta el Enfermero, que las temporeras pedían mejoras que ni siquiera ella se había atrevido a solicitar: el pago de horas extraordinarias y el aumento de sueldos acorde con las ganancias de la exportadora. No sólo pedían sino que exigían, aseguraban que ganaban la mitad porque no eran hombres, porque eran jóvenes, porque estaban desesperadas. Y todo eso es cierto, confesa el Enfermero, pero precisamente por eso conseguían el trabajo”.

nicznym zarządem, Inżynierem w swojej firmie czy też moim Ojcem na innym kontynencie.

(Meruane 2007: 74)¹⁷

Poczucie odpowiedzialności i strach, o których wspomina w powyższym fragmencie Zoila, stają się dla Maríi nieusuwalnymi przeszkodami w próbach nawiązania dialogu między siostrami.

Walka o ciało

María potrzebuje, aby jej poświęcenie dla siostry nabrało sensu, dlatego bezustannie zmusza ją do podjęcia eksperymentalnego leczenia zaproponowanego przez lekarzy z pobliskiego szpitala. Z początku dziewczyna nie ma wyjścia, musi podporządkować się zdaniu Starszej, która pełni rolę jej opiekunki, a zarazem jest jej najbliższą osobą. Przez całą powieść Zoila nie opowiada o żadnym życiu poza domem, który dzieli z siostrą, ani o czymkolwiek poza chorobą, dzieloną z własnym ciałem. Nie ma żadnych przyjaciół ani bliskich, a nie licząc Maríi, w jej życiu pojawiają się głównie bezimienni mężczyźni (*Enfermero* — Pielęgniarski, *Médico* — Lekarz, etc.), których zadaniem jest kontrolowanie jej i/lub stanu jej zdrowia. Meruane celowo nie nadaje imion żadnym postaciom męskim, nie dając im przestrzeni do zawładnięcia narracją. Może być to odczytane jako krytyka męskiej dominacji — zarówno w kontekście kontroli nad kobiecym ciałem, jak i nad światem nie-ludzkich innych. Lekarz, Ojciec oraz Pielęgniarski myślą w jednowymiarowy sposób, są pochłonięci pracą, skorumpowani albo nieobecni. W trakcie wizyt w szpitalu, do których zmuszona zostaje Zoila, Lekarz nawet nie zwraca się do niej bezpośrednio, mimo że podaje informacje o ważnych, intymnych kwestiach dotyczących bohaterki, takich jak czekająca ją operacja.

Skąd pochodzą te komórki? Ze szpitala, odpowiada bez zająknięcia. Chciałabym wiedzieć, z jakiego ciała pochodzą te komórki. Słyszę stopę Starszej stukającą nerwowo o krawędź krzesła, kiedy Lekarz kolejny raz unosi brwi. María, mówi, powiedz swojej siostrze, przyrodniej siostrze, że informacje o dawcy są poufne oraz że zaproszenie do wzięcia udziału w tym eksperymencie to przywilej, który może uratować jej życie.

(Meruane 2007: 85)¹⁸

¹⁷ „¿Qué va a decirle a mi Padre si algo me sucede? ¿Cómo va a justificar su fracaso ante la mosca? ¿Cómo va a explicarle que ha fracasado en mi cuidado? La Mayor vive aterrada de no poder rendir cuentas ante sus superiores: sea el Médico y su junta extranjera, sea el Ingeniero en su oficina, sea mi Padre en el otro continente”.

¹⁸ „¿Células de quién? Del hospital, dice sin inmutarse. De qué cuerpo salieron esas células es lo que querría saber. Oigo el pie de la Mayor dando golpes veloces en el borde de la silla mientras el Médico levanta otra vez las cejas. María, dice, dígame a su hermana, a su hermana a medias, que es información reservada la de los donantes y que un honor haber sido invitada a participar en este experimento que podría salvarle la vida”.

To jedynie podkreśla deprecjonujący stosunek Lekarza do dziewczyny — jest dla niego kolejnym dzieckiem-eksperymentem, ciałem, na którym może przeprowadzać niezliczone badania. Zoila stanowi kolejny byt, który Maria oddaje lekarzom.

W tym fragmencie Meruane porusza jeszcze jedną istotną kwestię — poczucie wdzięczności, które według całego jej otoczenia powinna odczuwać Zoila. Nazwanie „przywilejem” niezbadanego, eksperymentalnego sposobu leczenia jest częstym zabiegiem stosowanym nie tylko przez medyków zajmujących się młodszą siostrą, ale też przez Marię. Bohaterka spotyka się z podobną sytuacją podczas jednej z wizyt Pielęgniarki w jej domu. W trakcie wspólnego palenia, stanowiącego próbę zjednania sobie Zoili przez Pielęgniarkę („Oboje wiemy, że proponuje mi zakazaną przyjemność”¹⁹), mężczyzna zadaje jej pytanie: „Nie nauczono cię wdzięczności?” (Meruane 2007: 96)²⁰. Głównym celem takiego sposobu zwracania się do dziewczyny jest wpędzenie jej w poczucie winy za podejmowanie świadomych decyzji. Co więcej, bardzo często spotykamy w narracji nie zawsze wypowiedziane na głos protesty Zoili, skargi na układ, który zawarła jej siostra ze szpitalem: „Ale ja nigdy nie zgodziłam się na współpracę z tą firmą” (Meruane 2007: 102)²¹. Dziewczyna przyrównuje szpital do firmy, a osoby w nim pracujące czasami przywodzą jej na myśl wojsko: „Przyjeżdża ubrany jak wojskowy [...]. Nasz umundurowany Pielęgniarkę [...]” (Meruane 2007: 58)²². Porównania personelu medycznego do wojska ukazują Zoilę w roli osoby pozbawionej sprawczości, zmuszonej do podporządkowania się systemowi narzuconemu przez pracowników szpitala.

Zoila toczy walkę o swoje ciało zarówno z lekarzami, jak i z siostrą. Początkowo ciało stanowi jedynie narzędzie narażone na nadużycia i wykorzystanie, jednak z czasem Zoila rozpoznaje w nim przestrzeń autonomiczną. Uświadomienie sobie przez bohaterkę relacji z własnym ciałem, zrozumienia kwestii jego przynależności, wymagało procesu dojrzewania. Ta przemiana rozpoczyna się wraz z narastającym w dziewczynie buntem wobec leczenia — wynika on z chęci samodzielnego zgłębiania tematu choroby, oswajania się z nią. Zoila niezwykle często zastanawia się nad chemicznymi i biologicznymi właściwościami niebezpiecznego dla niej cukru oraz nad konsekwencjami, jakie może nieść ze sobą dla jej ciała.

Obserwując bohaterkę, można dojść do wniosku, że ona sama ogląda siebie z perspektywy obcej osoby — widzi swoje ciało i odczuwa biologiczne mechanizmy, które w nim zachodzą, ale nie jest z nim w pełni połączona, nie jest świadoma tego, że należy do niej. Susan Sontag, charakteryzując raka jako chorobę generacyjną, zwraca uwagę na fakt, że może być on brany za chorobę spowodowaną tłumioną złością; miałaby ona pełnić funkcję pomocniczą, być jak drogowskaz, który doprowadza pacjenta do prawdy o samym sobie, jednocześnie odbierając mu jego indywidualność: „W przypadku raka nieinteligentne »prymitywne, embrionalne, atawistyczne« komórki ulegają rozmnożeniu, a ty zostajesz zastąpiony przez coś, co nie jest tobą. Immunolodzy określają komórki rakowe jako *obce*” (Sontag 2016: 68). Poczucie nierzeczywistości istnienia, którego doświadcza Zoila, może być spowodowane procesem postępowania choroby, zwłaszcza

¹⁹ „Ambos sabemos que me está ofreciendo un placer prohibido”.

²⁰ „¿No te enseñaron a agradecer?”.

²¹ „Pero yo nunca prometí colaborar en la empresa de mi cuidado”.

²² „Viene uniformado como un militar [...]. Nuestro uniformado Enfermero [...]”.

gdy weźmiemy pod uwagę wysoką samoświadomość dziewczyny dotyczącą zmian zachodzących w jej organizmie. Widząc, w jaki sposób jest traktowana przez otoczenie, zaczyna rozumieć, że ciało jest jedynym pewnym i stałym bytem w jej życiu. Zaprzestanie leczenia wiąże się z pojawieniem się kłamstw czy jawnym buntem. Nie uchodzi to uwadze starszej siostry, a zachowanie Zoili buduje między nimi dodatkowy mur:

Cuchniesz dżemem. Chlebem z za dużą ilością masła i dżemu. Myślisz, że mnie oszukasz, bo wyglądasz jak szkielet? Myślisz, że nie wiem, że cały ten cukier cię pożera, że cię spowalnia i przyspiesza twoją śmierć? Marnujesz mój wysiłek! Wyczerpana osuwa się na krzesło, opadają jej ręce. Nie wiem, czy płacze ze złości, smutku czy po prostu ze zmęczenia. Nie robią na mnie wrażenia jej nagle zachmurzony wzrok ani ciężki oddech, nie brak mi energii, aby bezładnie opierać się w nieskończoność.

(Meruane 2007: 70)²³

Trudna relacja z siostrą pogłębia poczucie bezsilności u Zoili: „Chcę tylko, aby wizyty w szpitalu się zakończyły, żeby ta obsesja dobiegła końca — niech mnie zostawia w spokoju” (Meruane 2007: 72)²⁴. Kontrole w szpitalu nie spełniają jej oczekiwań, a dziewczyna zauważa nieścisłości w opowieściach lekarzy.

Ważną rolę odgrywają też zmiany zachodzące w ciele dziewczyny, związane z jej wiekiem: Zoila zmaga się nie tylko z cukrzycą, ale też z dorastaniem — jak sama określa „jest już dojrzałym owocem”: „[M]imo szczupłości spowodowanej moją nadmierną słodyczą, rosnę pod ubraniem, zaokrąglam się ze wszystkich stron” (Meruane 2007: 72)²⁵. Wszelkie zmiany we własnym ciele zaskakują bohaterkę, zmuszają ją do przemyśleń i wymagają jeszcze większej samoświadomości. Gnijący owoc, ciało młodszej z sióstr, jest wystawiane na próbę, przygarniane i odpychane, akceptowane i odrzucane przez główną bohaterkę. Choć początkowo opisy ciała mają sporo wspólnego z horrorem cielesnym, nie wpisują się w ten gatunek w pełni — ten bowiem zakładałby kompletną utratę kontroli nad własnym ciałem, a także jego przerażającą transformację. Proces, przez który przechodzi Zoila, jest raczej ich przeciwieństwem: prowadzi nie do dezintegracji, lecz do uświadomienia sobie cielesnej sprawczości. Andrzej Marzec opisuje *body horror* jako gatunek, który wyraża strach przed cielesnymi transformacjami oraz umożliwia konceptualizację kwestii związanych z polityką ciała:

²³ „Apestas a mermelada. A pan con mucha mantequilla y demasiada mermelada. ¿Crees que me engañas porque estás en los huesos? ¿Crees que no sé que toda esa azúcar te desnutre, que acorta tus posibilidades y apura tu muerte? ¡Estás malgastando mi trabajo! Y mi hermana se desploma sobre la silla, rendida, con los brazos desmayados. No sé si llora de rabia, de tristeza, o simplemente de cansancio. Yo no me canso de sus ojos repentinamente oscuros, de su respiración agitada, tengo una energía infinita para la resistencia y la desidia”.

²⁴ „Solo quiero que las visitas al hospital se terminen, que esta obsesión se acabe: que me dejen de verdad tranquila”.

²⁵ „Mi cuerpo es una fruta ya madura: pese a la delgadez que provoca mi extrema dulzura, estoy aumentando bajo la ropa, me redondeo por todos los lados”.

Dlatego też najczęściej potwory ukazywane w horrorach potęgują uczucie strachu u widzów za pomocą fizjologii — są lepkie, mokre, o nieokreślonych kształtach, wydzielają gazy, ślinią się i wydają różne substancje. To cielesność staje się tutaj czymś potwornym, groźnym, niszczycielskim dla harmonijnego świata ducha, myśli ludzkiej opartej na niesprzeczności.

(Marzec 2012: 50)

Chociaż zmiany związane z dojrzewaniem są dla głównej bohaterki powodem rozterek, to finał jej relacji z ciałem ma wydźwięk pozytywny — godzi się z tym, kim jest oraz akceptuje chorobę jako integralną część siebie, bez której nie byłaby taką samą osobą: „Choroba jest moja, nie pozwolę im mi jej odebrać, ostrzegam” (Meruane 2007: 78)²⁶. Jest to narracja odmienna do tych, z którymi spotykamy się zazwyczaj, przedstawiającymi chorobę jako utratę, umiejscawiającymi jej doświadczenie w kontekście więzienia czy niewoli (zob. Okupnik 2015). Im bardziej Zoila staje się świadoma swojej cukrzycy (zaczyna uznawać ją za własną), tym mocniej odczuwa relację ze swoim ciałem, aby ostatecznie powiedzieć: „Ale nie boję się, nie czuję rozpacz. Nigdy nie czułam się aż tak bardzo właścicielką swojego ciała jak teraz” (Meruane 2007: 101)²⁷. Początkowe poczucie „obcości” staje się mostem do akceptacji ciała jako własnego, a więc protagonistka osiąga skutek odwrotny do opisywanego przez Sontag.

Język organizmu

Sontag pisze: „Dla ludzi bardziej wyrobionych intelektualnie rak oznacza z kolei bunt zranionej ekosfery: natura mści się na podłym technokratycznym świecie” (2016: 70). W tym stwierdzeniu zawiera się istota ekohorroru: bohaterowie Meruane nieświadomie zostają uwikłani w działania natury, której celem jest odzyskanie tego, co zostało jej odebrane.

Nieposłuszeństwo dziewczyny jest traktowane jako problem natury medycznej — lekarze określają je jako zaburzenie powodowane przez gen dziedziczny, a Zoila podsumowuje ich rozważania ironicznie, przyznając im rację i nazywając swoją zawziętość „chorobą wrodzoną” (zob. Meruane 2007: 71). Ciało Zoili może być w powieści wyrazem zemsty, buntu i narzędziem w przejęciu kontroli nad rzeczywistością. Sontag opisuje chorobę jako manifestację woli, autoekspresję, wizualizację odczuć człowieka za pomocą ciała, ale także przyrównuje ją do języka (zob. 2016: 45). Jej zdaniem choroba nie tyle mówi sama za siebie, ile jest narzędziem organizmu używanym do komunikacji, staje się jego głosem.

Język w powieści Meruane odgrywa kluczową rolę, ponieważ osadza bohaterów w przestrzeniach, w których się poruszają. W wypowiedziach Zoili często pojawia się *m e d y k a l i z a c j a* — ze względu na jej obsesję na punkcie ciała, choroby, a także częste wizyty w szpitalu dziewczyna wykształca swój własny sposób komunikowania się i obserwacji. Wszystkie rozdziały we *Fruta podrida* rozpoczynają się od krótkich notatek w formie wierszy autorstwa Zoili. Bohaterka nazywa je „*cuaderno de deScomposi-*

²⁶ „La enfermedad es mía, no dejaré que me la quiten, le advierto”.

²⁷ „Pero no tengo miedo, no siento angustia. Nunca me he sentido más dueña de mi cuerpo”.

ción”, czyli „notatnikiem rozkładu”²⁸. Opisuje w nim swoje rozterki związane z ciałem, leczeniem, relacjami ludzkimi i nie-ludzkimi. Dziennik umożliwia jej odnalezienie się w skomplikowanych mechanizmach organizmu i choroby. W początkowej części utworu strach przed chorobą i lekarzami ujawnia się właśnie poprzez język, który pozwala nam na pełną immersję w wypełniony okołoszpitalnymi sprawami świat Zoili. Bohaterka często używa personifikacji, np.: „Mocz nie kłamie tak, jak ja”²⁹; „Jej pochłaniający organ (prawdziwy mózg mojej siostry) powiększa się, puchnie od krwi i chwilę potem kurczy się, analizuje, decyduje [...]” (Meruane 2007: 70)³⁰. Strach ujawnia się poprzez zabieg polegający na przypisaniu zachowań ludzkich organom; nadaje im to sprawczość oraz podmiotowość, uwzględniając ich perspektywę, stawiając ich/je w roli drugoplanowych bohaterów powieści.

Język okazuje się niezbędny w niewypowiedzianym dialogu między ciałem a Zoilą i w efekcie prowadzi do ich porozumienia. Ostatecznie, w końcowej części powieści, kiedy bohaterka opuszcza Ojo Seco, aby wyjechać do Stanów Zjednoczonych i ujawnić zbrodnie popełniane przez lekarzy handlujących dziećmi w Chile, przyznaje:

[...] wszystkie te notatniki, w których spisałaś i upamiętniałaś objawy i diagnozy, notatniki, które uczyniły cię specjalistką od komórek, od złożonych systemów obronnych, od mutacji wirusów i odporności bakterii... Język organizmu jest jedynym, który prawdziwie rozumiesz: to on jest jedynym, którego używasz, jest twoją najlepszą bronią.
(Meruane 2007: 124)³¹

Zakończenie

Fruta podrida to opowieść o ekologicznym i cielesnym oporze prowadzona równolegle przez dwie bohaterki. Marię i Zoilę łączy trudna relacja z owocami: w pierwszym przypadku stają się one symbolem nierówności sił, w drugim — cielesnych posthumanistycznych przemian.

Przypadek Marii, a zarazem kobiet w fabryce, opisany jest przy pomocy strategii narracyjnych ekohorroru z perspektywą biopolityczną, ujawniających mechanizmy kontroli nad ciałem kobiet i przyrody. Przekształcając owoce w nośniki opresji,

²⁸ Autorka posługuje się tu grą słowną, wyróżniając literę „S”. Słowo *descomposición* oznacza w języku hiszpańskim ‘gnicie’, ‘rozkład’, natomiast oddzielone wielką literą „S” *composición* to ‘utwór’ lub gramatyczne ‘zestawienie słowne’. Mając te informacje na uwadze, możemy dojść do wniosku, że bohaterka faktycznie pisze notatnik o gniciu jej własnego ciała, a jednocześnie traktuje je jako rozpadający się utwór, kompozycję słowną.

²⁹ „La orina no miente como yo”.

³⁰ „Su absorbante órgano (el verdadero cerebro de mi hermana) se expande, se hincha de sangre y minutos más tarde se encoge, analiza, decide”.

³¹ „[...] todos esos cuadernos de composición donde has anotado y memorizado los síntomas y diagnósticos, cuadernos que te han convertido en la especialista en células, en complejos sistemas defensivos, en mutaciones virales y en la resistencia de las bacterias... El lenguaje del organismo es el único que verdaderamente comprendes: ese idioma es tu única lengua y es tu mejor arma de ataque”.

a jednocześnie zemsty (jak widać w przypadku postępowania Maríi), Meruane przekracza granice klasycznej opowieści grozy — tworzy narrację, w której pozornie bierna natura odzyskuje sprawczość. Analogiczne porównanie pracowników do owoców (one również są wykorzystywane, pojmowane jako zasób) sprawia, że zemsta natury na człowieku staje się jeszcze bardziej widoczna. Meruane używa biopolitycznych motywów do przedstawienia sytuacji pracowników, komentując przy tym miejsce kobiet w przemyśle produkcji owoców w Chile oraz krytykując kapitalistyczny system rządzący realiami powieści.

Natura wokół bohaterów obumiera czy — jak wskazuje tytuł utworu — gnije. Szczególnie widać to w scenach, w centrum których pojawia się María, a opisy skupiają się na jej wyniszczającej relacji z roślinami. Zatrute owoce są efektem uwikłania Maríi w pętlę zależności i kontroli — kobieta sprawuje władzę nad owocami/pracownikami w fabryce, ale nie ma kontroli nad sobą. Odpowiadając przed wszystkimi i za wszystkich, traci indywidualność. Silna potrzeba decydowanie o życiu młodszej siostry sprawia, że María symbolicznie zrównuje jej ciało z owocami — oba desygnty traktuje jak przedmioty.

W opozycji do starszej siostry Meruane stawia Zoilę, której relacja z owocami (i mówiąc szerzej — z naturą) nie polega na kontroli czy hierarchizacji, lecz opiera się na próbie zrozumienia — a miejscami chłodnej akceptacji — splątania tego co ludzkie z nie-ludzkim. Zoila dostrzega w gnijących owocach samą siebie. Elementy narracji typowej dla ekohorroru są wyraźnie widoczne we fragmentach pamiętnika (*cuaderno de deScomposición*), które otwierają każdy rozdział. Obcowanie z destrukcyjnymi myślami Zoili i doświadczenie „gnicia” pod wpływem choroby wpisuje się w ogólny wydźwięk powieści i jej pokrewieństwo z (eko)horrorem. Co istotne, język staje się jednym z najważniejszych składników tej narracji — to za jego pomocą Meruane buduje grozę związaną z cielesnością, degradacją środowiska oraz społecznymi uwikłaniami bohaterów powieści.



Bibliografia

- Buell Lawrence (1995), *Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*, Harvard University Press, Cambridge.
- Bukhalovskaya Alena (2021), *Fronteras y espacios de resistencia en Fruta podrida de Lina Meruane*, „Revista Chilena de Literatura” nr 104, DOI: [10.4067/S0718-22952021000200427](https://doi.org/10.4067/S0718-22952021000200427).
- Carroll Noël (1990), *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*, Routledge, Nowy Jork–Londyn.
- Doane Bethany (2020), *Planetary Ecohorror and Sublime Annihilation*, „Modern Language Studies” nr 49, www.jstor.org/stable/45388123 [dostęp: 19.05.2025].
- Domańska Ewa (2013), *Humanistyka ekologiczna*, „Teksty Drugie” nr 1–2.
- Foucault Michel (2003), *Society Must Be Defended: Lectures at the Collège de France, 1975–1976*, Picador, Nowy Jork.
- Garrad Greg (2004), *Ecocriticism*, Routledge, Nowy Jork.
- Glotfelty Cheryl, Fromm Henry (1996), *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Theory*, University of Georgia Press, Athens, GA.
- Haraway Donna (1991), *A Cyborg Manifesto: Science, technology, and socialist-feminism in the late twentieth century* [w:] D. Haraway, *Simians, cyborgs, and women: the reinvention of nature*, Routledge, Nowy Jork.
- Kopacz Mateusz (2019), „Zadzierzgnąć więź z zewnętrznym bezkresem” — postowie dla tych, co chcą więcej [w:] H.P. Lovecraft, *Zew Cthulhu*, red. M. Płaza, U. Horecka, Vesper, Czerwonak.
- Marzec Andrzej (2012), *Obrazoburcze ciało. Cieleśność jako miejsce subwersji i oporu* [w:] (Nad)użycia ciała w kulturze, red. T. Rachwał, K. Więckowska, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń.
- Meruane Lina (2007), *Fruta podrida*, Fondo de Cultura Económica, Santiago de Chile.
- Meruane Lina (2012), *Sangre en el ojo*, Penguin Random House Grupo Editorial, S.A., Santiago de Chile.
- Meruane Lina (2018), *Sistema nervioso*, Penguin Random House Grupo Editorial, S.A., Santiago de Chile.
- Morton Timothy (2007), *Ecology Without Nature*, Harvard University Press, Cambridge.
- Neumann Kurt (reż.) (1958), *Mucha*, 20th Century Fox, USA.
- Okupnik Małgorzata (2015), *W niewoli ciała. Doświadczenie utraty zdrowia i jego reprezentacje*, TAiWPN Universitas, Kraków.
- Schweblin Samanta (2014), *Distancia de rescate*, Literatura Random House, Buenos Aires.
- Sontag Susan (2016), *Choroba jako metafora. AIDS i jego metafory*, Wydawnictwo Karakter, Kraków.
- Spielberg Steven (reż.) (1975), *Szczęki*, Universal Pictures, USA.
- Tidwell Christy (2018), *Ecohorror* [w:] *Posthuman Glossary*, red. R. Braidotti, M. Hlavajova, Bloomsbury Publishing Plc, Londyn–Nowy Jork.

