

Acta
Universitatis
Lodziensis

Folia Litteraria Polonica

1(60) 2021



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

Acta Universitatis Lodziensis

Folia Litteraria Polonica

1(60) 2021

**Przestrzenie życia,
przestrzenie komunikacji:
między słowem a wirtualnością**

pod redakcją
Michała Lachmana

 **WYDAWNICTWO**
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO
Łódź 2021

 **COPE**
Member since 2018
JM13711

„Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica”
1(60) 2021
PRZESTRZENIE ŻYCIA, PRZESTRZENIE KOMUNIKACJI:
MIĘDZY SŁOWEM A WIRTUALNOŚCIĄ

Numer recenzowany w systemie *double blind review*

REDAKCJA NAUKOWA
Michał Lachman

REDAKTOR INICJUJĄCY
Agnieszka Kałowska

OPRACOWANIE REDAKCYJNE
Marta Ołasiak

KOREKTA TECHNICZNA
Elżbieta Rzymkowska

SKŁAD I ŁAMANIE
Robert Lisiecki

PROJEKT OKŁADKI
Katarzyna Turkowska
Agencja Reklamowa efektoro.pl

Zdjęcie na okładce: fotografia w domenie publicznego dostępu
<https://pixabay.com/pl/photos/manipulacji-ksi%C4%85%C5%BCka-cz%C5%82owiek-pc-4562836/>

© Copyright by Authors, Łódź 2021
© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2021

ISSN 1505-9057
e-ISSN 2353-1908

Wydrukowano z gotowych materiałów dostarczonych do Wydawnictwa UŁ

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
Wydanie I. W.10319.21.0.Z

Ark. druk. 6,5

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
90-131 Łódź, ul. Lindleya 8
www.wydawnictwo.uni.lodz.pl
e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl
tel. (42) 665 58 63

Spis treści

Michał Lachman

Humanistyka emancypacji, czyli przestrzenie życia i przestrzenie komunikacji między słowem a wirtualnością 7

Emancipating humanities: communicating between the real and the virtual 13

Inga Iwasiów

Humanistyka, zmiana, autobiografia. Studium przypadku osobistego 15

Humanities, change, autobiography. Private case study 30

Katarzyna Sobota

Miejsce jako czynnik sprawczy w twórczości Gustawa Herlinga-Grudzińskiego (na przykładzie opowiadania *Most. Z kroniki naszego miasta*) 33

Place as a causative factor in literary works of Gustaw Herling-Grudziński and his short story *Bridge (Most. Z kroniki naszego miasta)* 63

James Little

Decomposing the asylum in Samuel Beckett's *Malone Dies*: Genetic criticism and the author 65

Dekompozycja przestrzeni szpitalnej w *Malone umiera* Samuela Becketta: autor w świetle krytyki genetycznej 77

Anna Paprzycka

Znaczenie praktyki dla badacza kultury cyfrowej 79

The importance of practice for the digital culture researcher 91

Mateusz Markowski

System VR – nowa przestrzeń komunikacyjna 93

VR system – a new communication space 102

Michał Lachman*

 <https://orcid.org/0000-0002-6273-825X>

Humanistyka emancypacji, czyli przestrzenie życia i przestrzenie komunikacji między słowem a wirtualnością

Streszczenie

Artykuł stanowi podsumowanie kilku sposobów rozumienia współczesnej humanistyki, której zasadniczą cechą pozostaje aspekt emancypacyjny oraz jej charakter relacyjny. Humanistyka postrzegana jest w tym kontekście nie tylko jako dyscyplina nauki zdominowana przez otwartość, ale przede wszystkim jako metodologia akceptująca własną nieostateczność. Ten element miękkiej strategii badawczej, w której ważnym aspektem refleksji pozostaje również doświadczenie osoby badającej, obecny jest w tych dziedzinach humanistyki, które łączą się z szeroko rozumianym obszarem kultury cyfrowej oraz wirtualnej rzeczywistości. Humanistyka badająca kulturę cyfrową zmuszona jest do redefinicji własnych narzędzi, a także do uznania innych podmiotów stanowiących źródło doświadczenia. Ten relacyjny charakter humanistyki, w którym ewoluuje ona ku wielości podmiotów i perspektyw badawczych stanowi zarówno wyzwanie, przed którym stają współcześni humaniści, jak i szansę dalszego rozwoju tej gałęzi nauki.

Słowa kluczowe: humanistyka, emancypacja, przestrzeń literacka, archiwum, krytyka genetyczna, kultura cyfrowa

* Prof. dr hab., Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny, Zakład Angielskiego Dramatu, Teatru i Filmu, ul. Pomorska 171/173, 91-404 Łódź; e-mail: michal.lachman@uni.lodz.pl

Blok tekstów zamieszczony w tym numerze pisma, a także druga jego część planowana na numer kolejny, jest próbą ukazania badań humanistycznych w wymiarze zmiany i działania. Humanistyka, być może w sposób wyjątkowy i unikalny w stosunku do innych gałęzi nauki, nastawiona jest na zmianę. Zmianę nie tyle, bądź nie tylko, narzędzi badawczych, ale przede wszystkim własnych perspektyw i pozycji uprawiania działalności naukowej. Dziś być może silniej niż wcześniej od humanistyki powinniśmy wymagać nie obrony wartości istniejących, a rewizji aksjomatów, impulsu idącego ku odmianie i odnowie. Z tego wynika kilka założeń fundamentalnych, które nazwać można, idąc za określeniami użytymi przez Inę Iwasiów w artykule otwierającym nasz wybór, humanistyką „nieostateczną” albo też humanistyką „emancypacji” („Humanistyka, zmiana, autobiografia. Studium przypadku osobistego”). Nie chodzi tu jedynie o założenie, że nauki humanistyczne w całej ich różnorodności nie mają prawa do ogłaszania wyników swoich badań w formie domkniętej, pewnej i niepodważalnej, że ich wkład jest mniej wartościowy wobec wymogów naukowego obiektywizmu w takim zakresie, jaki dziś jest w naukach obecny. Nie chodzi również o to, by zmieniać humanistykę w pole działań społecznych, które zadbają o dowartościowanie głosów marginalnych, kosztem uwagi poświęcanej tematom mainstreamowym. Wszystkie te założenia byłyby w dużej mierze próbą zdominowania humanistyki przez zewnętrzne wobec niej cele. Chodzi jednak o to, by uwrażliwić badaczy i badaczki na konieczność zmiany, płynności, czasami niemożności artykulacji, które są częścią składową poznania. Ten element „miękkiej” filozofii działania, o którym wzmiankuje Inga Iwasiów, a który w nieco innym kontekście rozwinięty zostaje w dalszych częściach naszego wyboru artykułów, stawia przed humanistyką szczególne wyzwania. Jest to przede wszystkim wyzwanie określenia własnej tożsamości wobec wymogów i oczekiwań stawianych przez inne dziedziny badań, a także systemowe rozwiązania panujące w badaniach naukowych i wreszcie pewne oczekiwania społeczne, werbalizowane niejednokrotnie w sposób bardzo zasadniczy i stanowczy. Jest to zatem dyskusja na temat niezależności humanistyki oraz tożsamości humanisty i humanistki.

Jest to zatem również humanistyka stawiająca w centrum własnych dociekań nie tyle „człowieka”, nie aż „Człowieka”, ile osobę konkretną, ja badacza i badaczki, podmiot piszący w danym momencie własnej refleksji, na konkretnym, zmiennym etapie działania. Cechą tego podmiotu w istotny sposób pozostają dwie przynajmniej wartości, a może raczej dwa sposoby zaangażowania; po pierwsze konieczność rewizji własnych ustaleń, skalowania i re-skalowania optyki oraz po drugie relacyjność wobec innych podmiotów, włączanie ich zmienności i płynności we własne założenia badawcze. W bezpośredni sposób postawa ta przejawia się w krytycznym namyśle nad własną drogą badawczą, w ponownym wielokrotnym czytaniu i odczytywaniu własnych diagnoz, w powrotach do tematów i ustaleń celem ich powtórnej rewizji, uwspółcześnienia, przemodelowania. Te wszystkie, jak ujmuje to Iwasiów „synonimy ruchu” obecne w słowniku nauki humanistycznej

i w doświadczeniu tych, którzy i które ją uprawiają kierują nas w stronę z jednej strony pojęcia autobiografii z drugiej złożonej koncepcji archiwum i nadają im jednocześnie wymiar zarówno prywatny jak i publiczny.

Pojęcie autobiografii oraz instytucja archiwum w oczywisty sposób dookreślają myślenie wobec granic własnych badawczych możliwości również w kontekście kontroli i nadzoru, instytucjonalnej władzy i osobistej odwagi. Jednym z aspektów Derridiańskiej koncepcji archiwum jest przeciw jego normatywna funkcja, reguła kodyfikacji i prawodawstwa, imperatyw scalenia, efekt inskrypcji. Autobiografia zaś to parametr otwarty, skala nieskończoności, wyraz otwarcia. Na styku schematu, można powiedzieć na planie archiwalnego zbioru, skatalogowanego i zaopatrzonego w gotowe odsyłacze, podmiot badający dokonuje, znów słowami Iwaśiów, swoistego „rozszczelnienia” systemu. A czyni to, dbając nie tyle o produkcję sensów i gotowych koncepcji, ile angażując się w ich długofalową „hodowlę”, bez uprzednich zobowiązań i następujących po nich oczekiwań.

Rysuje się w tym kontekście obraz humanistyki twórczych ucieczek i uników, ale nie rezygnacji z badawczego zaangażowania, raczej dyscypliny pełnej analitycznej „podejrzliwości”, której zamiarem pozostaje dookreślenie bardziej doświadczenia niż tożsamości. Zapisywanie „dokumentu swego stanu” widziane jako składnik badawczej strategii z jednej strony wychodzi przede wszystkim i na podstawowym poziomie ku badaniu materii, badaniu obiektu, badaniu rzeczy i przedmiotu, a nie fikcji, z drugiej strony otwiera na doznania intersubiektywne i relacyjne, gwarantuje spotkanie, komunikuje chęć rozmowy. W tak zarysowanym przez Ingę Iwaśiów polu humanistyki mieszczą się pozostałe artykuły publikowane w tej części numeru. Opisując podmioty literackie i projektując własny podmiot badacza lub badaczki, włączają się właśnie w namysł nad dynamiką refleksji humanistycznej skonfrontowanej z niestałością własnych założeń i dogmatów. Tego rodzaju postawa nie jest w zasadniczej mierze utopijną ucieczką przed esencją, a jedynie opiera się na świadomości, że esencjonalność pozostaje zawsze i w każdym przypadku niedokończonym projektem i jeśli ma nie stać się prokrustowym łóżem, musi pozostać twarzą Proteusza.

Zasadnicza dla tych rozważań jest kategoria miejsca oraz rysujące się od razu podstawowe rozróżnienie na jego wymiar geograficzny i literacki. Ma ono swoją wagę szczególnie w kontekście tworzenia, a przynajmniej współtworzenia, podmiotu – pisarskiego i literackiego – przez uwarunkowania przestrzenne. Związek pisarza z miejscem, które ma decydujący wpływ na jego twórczość i wyobraźnię nabiera szczególnego znaczenia w utworach takich autorów jak Gustaw Herling-Grudziński, którego biografia i doświadczenia życiowe związkom z miejscem nadają znaczenie fundamentalne (Katarzyna Sobota, „Miejsce jako czynnik sprawczy w twórczości Gustawa Herlinga-Grudzińskiego”). Przyjęta w tym przypadku przez Autorkę perspektywa zakłada właśnie takie dwukierunkowe oddziaływanie, w którym z jednej strony „przestrzenne umiejscowienie» kształtuje człowieka,

a z drugiej podmiot tworzy miejsce”. Zasadniczym założeniem wynikającym z analizy jednego utworu Herlinga-Grudzińskiego (*Most. Z kroniki naszego miasta*) jest również wizja podmiotu jako formy niestałej, podlegającej dynamicznym zmianom, receptywnej wobec bodźców zewnętrznych, ewoluującej i plastycznej. Dotyczy to zarówno samego pisarza, jako twórcy, na którym otoczenie oraz własna droga życiowa odciskają swoje piętno, jak i postaci literackich, które same określają się wobec literackiej przestrzeni, a jednocześnie konkretyzują jej tożsamość w wyniku własnego w nią zaangażowania.

Stawiając tę kwestię w świetle teorii geopoetyki, Autorka zwraca uwagę na „aktywność miejsca w relacji z postacią” i prezentuje analizę opowiadania Herlinga-Grudzińskiego właśnie z perspektywy zmiany, która dokonuje się na styku działań i aktywności charakteryzujących zarówno postaci, jak i przestrzeń. Dlatego tytułowy „most”, który przedstawia Herling-Grudziński w swoim opowiadaniu, wydobyty zostaje z niezróżnicowanej topografii miasta właśnie za sprawą obecności człowieka, przesiadującego na nim żebraka. Funkcja i charakter miejsca ulegają zmianie, jednocześnie jednak analogiczny proces zachodzi w przypadku bezdomnego, który czyniąc z mostu swój dom, sam wydobywa się z masy mieszkańców Neapolu, staje osobą rozpoznawalną, zyskuje nowe oblicze, przedstawia się innym od nowej strony. Ta relacyjność tożsamości, przestrzennej i ludzkiej, odniesiona jednocześnie do miejsc specjalnych, szczególnych, by nie powiedzieć za Foucaultem heterotopicznych jak kościół, cmentarz czy tawerna ustanawia nową perspektywę oglądu postaci, dopełnianej, definiowanej i niejako pisanej (zapisywanej, utrwalanej, archiwizowanej) wobec lokalnych oraz kulturowych narracji z tymi instytucjami związanych. Historia żebraka wraz z historią miejsc, w których pomieszkuje, piszą się od nowa, ujawniając konteksty i sensory niedostępne dla nich poza tą wzajemną relacją. Relacja ta zmienia i kształtuje obie strony, a człowiek odnajduje w tym sprzężeniu sensory skryte, sferę niedostępną innym, swoisty „anty-most”, którego istnienie sam uwierzytelnia, w momencie kiedy skacze w jego otchłań, popełniając samobójstwo.

Proces kształtowania postaci literackiej, czy choćby głosu narratorskiego, za pośrednictwem czynności filtrujących oryginalne doświadczenie autora, świadomie bądź nie selekcyjnego i przetwarzającego obrazy zobaczone i przeżyte otwiera wiele ciekawych sposobów interpretacji dzieła. Sposoby integracji i przyswajania wielości ale też obcości doświadczenia, przerabiania go na materię literacką dookreślają model pisarski konkretnego autora, świadczą również o epoce, z którą jest związany. Samuel Beckett, funkcjonujący na granicy kultur i języków anglo-irlandzki pisarz, szczególnie ciekawe przetwarza surowy materiał obserwacji w obrazy literackie, zarówno w dramacie, jak i w powieści. Jego pisarstwo nadaje się do analiz genetycznych i archiwalnych nie tylko ze względu na obfite archiwa dokumentujące powstawanie jego dzieł na różnych etapach ich przygotowywania, ale również dlatego, że sam Beckett prowadził obfitą korespondencję nie tylko do-

tyczącą własnej twórczości, ale i opisującą rozmaite przemyślenia, podróże, wizyty, spotkania, a wreszcie lektury. Materiał ten pozwala na analityczną rekonstrukcję procesu twórczego, daje sposobność odtworzenia mechanizmu przetwarzania myśli i doznań przeżytych w ich literacką, zapisaną formę.

James Little („Dekompozycja przestrzeni szpitalnej w *Malone umiera* Samuela Becketta: autor w świetle krytyki genetycznej”) definiuje tekst wąsko, jako sekwencję zapisanych słów, nie próbując rozciągać tego pojęcia na materię kultury, jej artefakty i praktyki. Definiując, czym jest tekst w sposób węższy, umożliwia jednocześnie swoim analizom badanie dokładnie tej granicy między językiem a rzeczywistością, która powstaje po dokonaniu wstępnego założenia o odrębności słowa i świata. Autor może dzięki temu także pokazać, w jaki sposób tacy twórcy jak Beckett przekraczają ową granicę i jak czyniąc to, zmieniają zarówno doświadczenie rzeczywistości, jak i sposoby pisania. Koncentrując swoje analizy na jednym temacie, ważnym dla Beckettowskiego pisarstwa, czyli na obrazach zakładów dla psychicznie chorych, Little bada, na czym polegał proces tworzenia się wyobrażeń o tych miejscach w twórczości autora *Murphy’ego* i *Watta*. Te dociekania mają na celu ukazanie nie tylko precyzyjnej, niemalże chirurgicznej, a przede wszystkim skrajnie minimalistycznej metody redukcji, jaką Beckett stosował przenosząc to, co obejrzone w sferę tekstu. Mają one także na celu wskazanie, jakie jest ostatecznie ułożenie autora w tekście.

Różne są określenia na przejście doświadczenia ze stanu czystej obserwacji, zanotowanej w pisarskim dzienniku bądź liście w materię powieści i dramatu. Krytycy piszą o „rozmywaniu” detalu, zacieraniu śladów, redukcji szczegółu, czy dekompozycji świata. Wszystkie te zabiegi nabierają intensywności w przekładzie, którego jak wiadomo Beckett często sam się podejmował w przypadku własnych dzieł. Tam, przeskalowanie optyki i odsiewanie materiału stawało się dodatkowo skomplikowane, ponieważ zakładało również czynniki komunikacyjności w odmiennej kulturze. Z tego obrazu wyłania się zdaniem Jamesa Little nie tylko ciekawa mapa twórczości, ale także bardzo złożony obraz pisarza zaangażowanego w systematyczne przerabianie własnej pamięci i doświadczenia, a zatem właśnie – o czym wspomniałem na początku w odniesieniu do ogólnych założeń humanistyki – pisarza przedstawiającego siebie w dynamicznej zmienności i niestałości własnego ja. Ja nieutralonego, ja amorficznego, które przemieszcza się między konkretyzującym obrazem a mgławicową konstelacją doświadczeń. W oczywisty sposób te jednostkowe procesy tworzenia siebie w dziele nie mogą przebiegać bez udziału, czy raczej znów dynamicznej obecności społecznego i kulturowego otoczenia, jakie stanowi dla pisarza bezpośredni materiał refleksji i podstawę percepcji rzeczywistości. Szczególnie w twórczości Becketta, zaopatrzonego intelektualnie w niewyczerpane pokłady ironii, koncepcja stałych pojęć kulturowych, niezmiennych tradycyjnych prawd, obrony wartości w stanie skodyfikowanym musi zostać poddana dekompozycji, a faktycznie po prostu ośmieszeniu. Postaci Becketta, jak i jego narratorzy,

mogą co prawda usilnie poszukiwać ekwiwalentów niewzruszonych podstaw świata, ale w ostateczności niewiele jest im dane z tego, czego szukają.

W sposób naturalny więc, co zaznacza James Little, strategie kompozycyjne Becketta są w rzeczywistości obrazem jego bardziej lub mniej skrywanego światopoglądu. Z analiz notatników pisarskich, dzienników i korespondencji wyłania się szczególnie obraz twórczości, w której świat i jego założenia podtrzymywane są przy życiu przez ciągłą analizę oraz obsesyjne przyglądanie się temu jak obumierają.

W kierunku rozmontowywania stałej i stabilnej konstrukcji ja mówiącego, czy też ja badającego idzie refleksja, która łączy humanistykę z wirtualną rzeczywistością. W tej sferze realnie zmienia się otoczenie, w którym porusza się świadomość badacza, a także która konstruuje podstawowy materiał stanowiący przedmiot analizy. Jak podkreśla Mateusz Markowski („System VR – nowa przestrzeń komunikacyjna”), cechą wyróżniającą wirtualną rzeczywistość jest to, że „umieszcza rzeczywisty umysł w stymulowanym komputerowo świecie” zamiast wprowadzać w świat człowieka element sztucznej inteligencji. Ta zmiana odwraca zatem zależność badacz-przedmiot, odbierając temu pierwszemu pełną kontrolę i przewagę nad badaną materią. Właśnie z tego powodu, badacz kultury cyfrowej musi dysponować repertuarem narzędzi i kompetencji odmiennym od zwykłego aparatu pojęciowego zazwyczaj wykorzystywanego w humanistyce. Połączenie kompetencji miękkich i twardych, jak podkreśla Anna Paprzycka („Znaczenie praktyki dla badacza kultury cyfrowej”), staje się koniecznością niemal we wszystkich kierunkach badań nad współczesną kulturą.

Szczególnie w ramach badań humanistycznych daje o sobie znać konieczność nawiązywania dialogu między tą dziedziną a naukami ścisłymi. Idąc za тезami Ryszarda Kluszczyńskiego, Autorka podkreśla również znaczenie pluralizacji i hybrydyzacji zarówno kultury, jak i prowadzonych badań, które niejednokrotnie przyjmują formę fraktalną. W tym otwartym i pluralistycznym środowisku tworzy się przestrzeń dla sfery, którą Anna Paprzycka za C.P. Snowem nazywa trzecią kulturą. Charakteryzuje tę dziedzinę nie tylko analityczne odejście od binarnych podziałów w odczytywaniu zjawisk i klasyfikowaniu problemów, ale model komunikacji obejmujący skontrastowane ze sobą wcześniej dyskursy należące do humanistyki i nauk ścisłych. O zupełnie innych warunkach komunikacji, o których wspomina w swoim artykule Mateusz Markowski, podkreślając znaczenie dla sfery publicznej produktów wykorzystujących wirtualną rzeczywistość, można zatem mówić i w tym szerokim badawczym wymiarze dotyczącym zasadniczo całości współczesnej, w dużej mierze cyfrowej kultury. Powstające w różnych miejscach i afiliowane przy instytucjach badawczych medialaby, mają na celu właśnie umożliwienie wymiany naukowej między badaczami z różnych dziedzin, a na tak przygotowanym gruncie, o czym wzmiankuje Anna Paprzycka, spotykają się literaturoznawcy, kulturoznawcy, informatycy i fizycy. Jak się zdaje, konkluzja artykułu Anny Paprzyckiej może posłużyć za trafne podsumowanie całego mode-

lu humanistyki, który znajduje w tym zbiorze artykułów swoje odbicie. Jak pisze Autorka: „humanistyka uprawiana według takich założeń obala pułapkę myślową polegającą na traktowaniu metodologii i wyników badań naukowych jako narzędzi umożliwiających obiektywne poznanie rzeczywistości”.

Zasadniczo ten obraz humanistyki modeluje również pozycję i postawę humanisty i humanistki. Postawy, która nastawiona jest właśnie na to, co Inga Iwasiów nazywa „przechodnością” i „nieostatecznością metodologii humanistycznych”. Tak rozumianej postawie badawczej towarzyszy charakterystyczny dla niej „namysł autobiograficzny”, który niweluje nie tylko, znów słowami Iwasiów „dogmat obiektywizmu”, ale zapewnia nauce ruch i ruchliwość, dynamikę i gotowość do zmiany, nie odbierając jej przy tym komunikacyjnych narzędzi gwarantujących weryfikowalność jej ustaleń i zapewnających kod porozumienia z innymi dyscyplinami. Kto wie, czy rolą i funkcją humanistyki nie pozostaje właśnie ciągle bycie pomiędzy, wieczne nienależenie do żadnego języka, plemienia, narodu, a zatem forma dezorientacji, która zastępuje orientowanie się na znane, a co gorsze wyznaczone, punkty, trajektorie, cele.

Michał Lachman

Emancipating humanities: communicating between the real and the virtual

Summary

The article offers a summary of a number of approaches to contemporary humanities in which the main dynamics of research and methodology could be characterised as emancipation. The humanities is seen here not merely as an open discipline, but it is viewed as a method of research able of accepting its relational and indeterminate progress. The soft dimension of its analysis, which is also rooted in an individual biography of the researcher, results from a particular attention paid to other than human subjects. In particular, the humanities related to digital culture and virtual reality needs to redefine its research methods but also communicate with other sources of perception and experience. This relational nature of contemporary humanities in which it reflects the complexity of multiple subjects and perspectives challenges more traditional positions of analysis but simultaneously offers a chance of development.

Keywords: humanities, emancipation, fictional space, archive, genetic criticism, digital culture

Michał Lachman, kierownik Zakładu Angielskiego Dramatu, Teatru i Filmu Uniwersytetu Łódzkiego. Zajmuje się historią i teorią współczesnego teatru i dramatu brytyjskiego oraz irlandzkiego. Opublikował *Brzytwą po oczach. Młodzi doświadczeni w angielskim i irlandzkim dramacie lat dziewięćdziesiątych* (Kraków 2007) i *Performing Character in Contemporary Irish Drama* (Palgrave 2018). Jest autorem przekładów książek Williama Hogartha, *Analiza piękna* (Gdańsk 2008) i Eli Rozika, *Korzenie teatru* (Warszawa 2011) oraz tłumaczeń dramatów: Billy Roche'a, Christiny Reid (Kraków 2009) i Franka McGuinnessa (Warszawa 2012). Współpracuje z „Dialogiem” i „Didaskaliami”. Prowadzi stronę „Łódź w Kulturze”, na której publikuje recenzje teatralne.

Inga Iwasiów*

 <https://orcid.org/0000-0002-5090-1961>

Humanistyka, zmiana, autobiografia Studium przypadku osobistego

Streszczenie

Artykuł dotyczy zmian w metodologiach humanistycznych. Wychodząc od etapu badań nad tożsamością grup, odwołuje się do tekstu Ewy Domańskiej i zastosowanych w nim metafor poszukiwania nowych tematów i obiektów jako nawigowania po morzu. Za istotne uznaje podejście autobiograficzne, akcentujące doświadczenie badacza. Przykładem takiego podejścia są interpretacje powieści Bolesława Prusa *Lalka*, weryfikowane w przebiegu życia. Najszerzej omówiony został przykład wpływu autorefleksji na teorię na podstawie książek Susan Faludi (*Backlash, In the Darkroom*).

Słowa kluczowe: humanistyka, autobiografia, emancypacja, zwrot, podmiot, obiekt

Proponując temat tego artykułu, wyznaczyłam samej sobie kierunek, który teraz wydaje mi się kłopotliwy przez swoją oczywistość, a zarazem wątpliwość. „Humanistyka”, „zmiana” i „autobiografia” pasują do siebie, są łączliwe, lecz wiązania między nimi można też uznać za zbyt oczywiste, banalne. „Zmiana” najlepiej oddaje kolportowane od kilku dekad przeświadczenie o koniecznej różnorodności, przechodniości i nieostateczności metodologii humanistycznych. Moja aktywność badawcza od początku związana była z wiarą w emancypacyjne moce humanistyki (inaczej więc: w ruch korekty, wyrównania deficytu uwagi i rewindykacji uprawnień), w możliwość „miękkiej” interwencji w rzeczywistość, dokonywanej

* Prof. dr hab., Uniwersytet Szczeciński, Wydział Humanistyczny, Instytut Literatury i Nowych Mediów, al. Piastów 40B, 71-065 Szczecin; e-mial: inga.iwasiow@univ.szczecin.pl

z pozycji badaczki, która jest krytyczką, z czasem staje się ekspertką, „zawodową panelistką”, pisarką. Studium przypadku osobistego byłoby więc śledzeniem autotorewizji, za koronną procedurę której uznaję namysł autobiograficzny oraz całej serii wznowień tematów, do których jako ważnego dla mnie pojęcia wrócę w podpunkcie *Humanistyka obiektowa*. Studium przypadku więc będzie w tym artykule oznaczało autorefleksję, ale i pytanie o „przypadki” tekstów i podmiotów.

Nie mogę wykluczyć, że najbardziej chodzi właśnie o to jedno, niemal automatycznie użyte słowo, określające tyleż metodologiczne zmagania humanistyki idącej od zwrotu do zwrotu, od teorii do praktyki, od języka do spektaklu, ile osobiste doświadczenie, a nawet uczucie czy emocję. Powiem o tym tak: straciliśmy tę pewność, którą mieli literaturoznawcy, kulturoznawcy, historycy, a także wszyscy działający na interdyscyplinarnym pograniczu rzecznicy grup mniejszościowych w dyskursie, którzy mogli widzieć własne dzieło jako ciągłe, co prawda nawarstwione i poprzerastane, lecz zarazem integralne. Ja osobiście straciłam także potrzebę pozostawania w paradygmacie wzniosłej powściągliwości, która kierowała moim pisarstwem naukowym na początku, każąc szukać zapośredniczeń wszędzie tam, gdzie miałabym mówić coś o sobie¹. Praktyka akademicka oparta na przeświadczeniu, iż docieklivość owocuje tak zwanym dorobkiem, a ten przechodzi z fazy rozproszonej do działu lektur obowiązkowych, odchodzi w przeszłość, choć może się to wydawać sprzeczne z założeniami organizacyjnymi, w których ramy jesteśmy ujmowani, mówiąc eufemistycznie. Studenci, doktoranci oraz profesorki, co byśmy o tym nie myślały/myśleli, są między tymi ramami podobnie więzieni.

Zmiana polega nie tylko i nie przede wszystkim na szukaniu nowych języków, metod, sojuszy, obiektów, funduszy grantowych. Nie nadchodzi z zewnątrz jako postęp lub regres. Nie wypływa z nawyku krytycznego myślenia, każącego zadawać niekończące się pytania także o własne umiejscowienia (choć tę strategię nadal polecam, nie przyjęła się w polskiej komunikacji społecznej tak bardzo jakbym chciała). Zmiana zaskakuje, podchodzi do gardła, przyszpila jako zdarzenie egzystencjalne zawsze, gdy wracamy do własnych tekstów, świadectw dawnego „ja”, osobistych archiwów rozumianych po Freudowsku i Derridiańsku. To ja? Pytam siebie czytając siebie. Przebiegam gorączkowo... (bo tymczasem, przypomnę, archiwum ogarnęła realna gorączka, choć Derrida wygłaszając wykład na ten temat nie znał przypadków akt bezpieki i uwolnionych zasobów prywatnych, stawiają-

1 Profesjonalna podwójność daje asumpt do wielu badań – krytycy nader często bywają pytani o swoje uprawnienia jako pisarze, pisarki jako badaczki, a wszyscy jako komentujący bieżącą politykę. Niejeden monograficzny numer pisma naukowego lub kulturalnego powstał dzięki tak stawianym pytaniom (np. „Litteraria Copernicana” 2010, nr 1 poświęcone tematyce kamпусu). Z drugiej strony zaś teoretycy chętnie fikcjonalizują swoje intelektualne przygody, choć nie zawsze tak dochodząc do mistrzostwa Davida Damroscha w *Mityngach myśli*, zbiorze czterech sfabularyzowanych zapisków z międzynarodowych konferencji.

cych nas w obliczu nagich bohaterów). więc przebiegam bogate przypisy i dziwię się sobie rozczytanej w filozofach, teoretykach, pisarzach, sobie samej przekonanej o prawomocności wniosków opatrzonych bibliografią.

Zmianę czuję także podczas konferencji, konfrontując własne przeszłe fascynacje ze straconymi z oczu dziejami wątków, na przykład wówczas, gdy zaglądam do badań nad twórczością i biografią Leopolda Tyrmanda lub Włodzimierza Odojewskiego. Na ich przykładach zapewne najłatwiej byłoby mi pokazać, na czym polega utrata lub nowa aranżacja badawczego gospodarstwa i w dalszej części to uczynię.

Zmiana bowiem zawiera się także i w odchodzeniu od jednych, podejmowaniu innych wątków, zmiana jest (autobio)graficzna i osobista, choć zarazem instytucjonalna i polityczna. Dla badaczki każdy artykuł czy książka są notatkami autobiograficznymi, opatrzonymi mniej lub bardziej czytelnym komentarzem. Dogmat obiektywizmu zajmuje wśród komentarzy specjalną pozycję. Jednym słowem – metarefleksja powinna stanowić warunek konieczny uprawiania humanistyki. Powinniśmy wiedzieć, co nami kieruje, dlaczego interesujemy się jakimś zagadnieniem/tekstem. Odpowiedź „bo są ważne” uznałabym za ledwie dostateczną.

Humanistyka obiektowa

Dziesięć lat temu Ewa Domańska, opisując zwrot performatywny w humanistyce, wskazywała niedostatki w czymś, co nazwę systemem włączeń. Po pierwszej fali polskich studiów emancypacyjnych, domagających się uwzględnienia w badaniach perspektywy kobiet, mniejszości seksualnych, mniejszości narodowych, rozszerzała katalog o kolejne, wcześniej nieoczywiste podmiotowości. Pisała tak:

Cóż jednak znaczy ów ruch do przodu i gdzie właściwie jest ów przód? Wyobraźmy sobie humanistykę jako morze i nas samych spoglądających na taflę wody i horyzont. Na morzu widać boje, które stanowią pewne ruchome punkty odniesienia dla badań humanistycznych (ruchome, bo pozostają w różnej odległości od obserwatora i często zamieniają się miejscami). Wyobraźmy sobie także, że owe boje przedstawiają ważne i charakterystyczne dla współczesnego świata figuracje podmiotowości, do których należą: cyborg, klon, rzecz w swojej podmiotowości, zwierzę, mutant (jednostka ludzka czy zwierzęca genetycznie zmanipulowana), terrorysta (zwłaszcza muzułmańska samobójczyni); zniknięty (*desaparecido*), przedstawiciele różnego rodzaju mniejszości (zwłaszcza queer, transseksualista, lecz także ludzie o różnym pochodzeniu etnicznym oraz niepełnosprawni².

2 E. Domańska, *Zwrot performatywny we współczesnej humanistyce*, „Teksty Drugie” 2007, nr 5, s. 48–61.

Przez ostatnie dziesięć lat te liczne „boje”, a także kolejne, wcześniej niewidoczne, zostały zlokalizowane, co nie oznacza, że zakończyliśmy pracę sygnalistów i nawigatorów, gdyż z pewnością pojawią się kolejne. Zwracam uwagę nie na wyliczenie, lecz na metafory pojęciowe, które stosuje Ewa Domańska – idzie o ruch po morzu oraz horyzont, dopowiedzmy – społeczny i poznawczy. Każdy obiekt i każde pytanie, które postawimy, są zależne od tegoż horyzontu, którym dysponujemy. De facto więc nasze działanie w polu poznania i w instytucjach nauki, choć ujęte we wcześniej wspomniane ramy, zależy i od podmiotowej dyspozycji badaczek i badaczy, zdolnych wykonać ruch do przodu (lub do tyłu, w bok, w głąb, w poprzek). Zastanawia jednak sam obiekt – boja. Po pierwsze dlatego, że ktoś ją musiał zainstalować, nie wyrasta z dna morza ani z horyzontu. Po wtóre dlatego, iż wyznacza strefy bezpieczeństwa dzięki swej konstrukcji – unoszeniu się na wodzie. Ewa Domańska pokazuje więc pośrednio patrolowanie najbardziej nawet niebezpiecznych rejonów jako ratunek, gdyż w eksploracji pełnej przygód zawarta jest obietnica utrzymania się na powierzchni. Jest jeszcze polisemantyczna zagadka „boi” czy „boju” w liczbie mnogiej, militarny akcent zgodny z dzielonym z wieloma osobami nastrojem ofensywno-defensywnym, z lękiem, jaki nas ogrania, gdy myślimy o kryzysach, podziałach plemiennych, girardowskim mimetyzmie.

Tyle wstępu na temat synonimów ruchu, którego zapis znajdziemy w naukowych autobiografiach, czyli archiwach zmiany dokonywanej w czasie przeszłym. Teraz parę uwag na temat tych wszystkich pojęć jako *case studies*.

Wznowienie jako metoda autobiograficzna

Wznowienie przywodzi na myśl edytorstwo. Jako quasi-termin przyszło mi do głowy, gdy wracałam kolejny raz do poruszanych wcześniej wątków i tekstów. To praktyka, którą znamy, dotyczy zwykle arcydzieł, książek przyswojonych pierwszy raz w dzieciństwie, odnalezionych po latach, nowych tłumaczeń utworów, które niegdyś wydały nam się nieciekawe. Istnieją pasjonujące świadectwa takich powrotów, także współczesne, odsłaniające aspekty rynkowe i komunikacyjne „lektur wznowionych”. Przykładem może być zbiór Zadie Smith *Jak się myliłam. Eseje okolicznościowe*³, w którym pokazuje ona wpływ kontekstu na interpretację podejmowaną na zamówienie w przestrzeni krytycznoliterackiej i akademickiej.

Przetworzyłam przyjęte w literaturoznawstwie pojęcie „lektury wielokrotnej”, zakładającej, iż to tekst stanowi pojemnik z odczytaniem, badaczka powinna je odszyfrować, zrekonstruować, ująć w nowy język. To działanie hermeneutyczne. „Wznowienie” bliższe jest pragmatycznemu edytorstwu, oraz dobrze oddaje seryjność wątków tych autorów/autorek, których twórczość ma mocny rdzeń auto-

3 Z. Smith, *Jak zmieniałam zdanie. Eseje okolicznościowe*, przeł. A. Pokojska, Wydawnictwo Znak, Kraków 2010.

biograficzny. Przede wszystkim zaś przenosi działanie czytelnicze w przestrzeń (auto)biografii czytelnika/czytelniczki. Powroty po latach są nie tyle korektami „mylnych odczytań”, dążeniem do „lepszego zrozumienia”, ile podjęciem ryzyka nowego dialogu z tekstem.

Parę zdań o „wznowieniu” *Lalki*. Powieść Prusa literaturoznawczo czytałam dwa razy – na użytek tomu *Parafrazy i reinterpretacje. Wykłady z teorii i praktyki czytania*⁴ oraz do zbioru ...*czterdzieści i cztery*...⁵. Przy pierwszej okazji przywołałam tekst Kazimierza Bartoszyńskiego *Interpretacja – „nie kończące się zadanie”*. Przykład „*Lalki*” Bolesława Prusa⁶. Bartoszyński wychodząc od pojęcia „zbiornika energii” Zygmunta Łempickiego, dochodzi do metafory „rezerwuaru” opartej na hermeneutyce Hansa Geорга Gadamera. Krytycznie podchodziłam do pojęć hermeneutycznych, a zwłaszcza do przekonania, iż nad logiką rezerwuaru trzeba czuć. Przekładając tamten wywód na pojęcia dziś mi bliższe, można powiedzieć tak: przegląd recepcji „*Lalki*” stanowi znakomity przykład tego, jak jest konstruowany i uwznioślany kanon literacki. Interpretacja nigdy nie znika, kumuluje się, potęguje, buzuje, falsyfikuje. Z rezerwuaru zawsze można czerpać, dodawać, upuszczać. Pytanie brzmiałoby tylko, czy wszystko można dodać, czy istnieje jakaś cenzura, cezura, tama? Czy jest to zbiornik „naturalny”? Potrzebujemy mocy tej procesualnej metafory. Dzieło wielkie jest wielkie właśnie dlatego, że posiada taki rezerwuar odczytań, podczas gdy dzieło zapoznane, marginalne, drugorzędne usycha bez dopływów interpretacji, po ludzku zaś mówiąc lektury, używania egzemplarzy z bibliotek. Kanon to więc nie tyle skonstruowana przez urzędników edukacyjnych lista lektur, ile żywy organizm, logiczny ciąg, hodowla.

Taki opis istnienia dzieła (arcydzieła) nieźle przystaje do potocznego rozumienia roli literatury. Stąd biorą się pytania o książki życia, stąd idą nawet rynkowe zabiegi, w których fetyszem jest sprzedaż. Skoro pod pokrywą „rezerwuaru (od)czytań” książki pracują, najwyraźniej warto zajrzeć do środka. Zanim nam sprzedadzą, mówią że uczestniczymy w niezbędnej wymianie, „dokładamy do kotła”. Oczywiście także narodowego, każda lekcja o *Lalce* dożywia kanon. Czasem wbrew intencjom mistrzów tej kuchni.

Wróćmy więc do pierwszego czytania. Czytelniczka, którą byłam, potrafiła rozpoznać i nazwać pragnienia, „nawis” w ekonomii życia, dodatek do spełnianych

4 I. Iwasiów, „*Lalka*” i dialektyka rezerwuaru, w: tenże, *Parafrazy i reinterpretacje. Wykłady z teorii i praktyki czytania*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin 2004, s. 54–66.

5 I. Iwasiów, *Lalka*, w: ...*czterdzieści i cztery. Figury literackie. Nowy kanon*, red. M. Rudaś-Grodzka, B. Smoleń, K. Nadana-Sokołowska i in., Wydawnictwo IBL, Warszawa 2016, s. 307–322.

6 K. Bartoszyński, *Interpretacja – „nie kończące się zadanie”*. Przykład „*Lalki*” Bolesława Prusa, w: tenże, *O polskich prozach powieściowych – słynnych i nieco zapomnianych*, IBL PAN, Warszawa 2011, s. 140–148.

w ramach patriarchy obowiązków. Ta chętnie powtarzana teza, rozmaicie formułowana także w ramach feminizmu, daje alibi wielbicielom literatury popularnej, ogłaszając rewolucję w samym upowszechnieniu powieści oraz w tym, że dostarcza stawy niewyszukanej, lecz sycącej. Jaki ciąg dalszy nastąpił? Narodziny kobiety-czytelniczki rozszczęlniły rezerwuwar interpretacji, wprowadziły nowy punkt widzenia.

I tu wracam do humanistyki obiektowej, której przykładem może być moje drugie podejście do *Lalki*, na zamówienie redaktorek tomu ... *czterdzieści i cztery. Figury literackie. Nowy kanon*. Zerknijmy na wyliczenie Ewy Domańskiej – obiekty-boje, podmioty, w tym post-humanistyczne hybrydy, stanowią ciąg dalszy przepatrywania horyzontu. Pierwsze wyprawy były podejmowane po to, by uwidocznic niewidoczne, wyrównać deficyty reprezentacji. Tak więc po krytyce feministycznej szły studia nad mniejszościami seksualnymi, po gender studia męskości itp. Badania Holocaustu uzupełniały ślady Ocalałych o relacje niezaangażowanych, niemych świadków. W literaturoznawstwie równoległe z poszukiwaniami podmiotów, dokonuje się eksploracji tych dawno obecnych, wznawia lekturę. Czterdzieści cztery figury literackie to obiekty, których życie zostaje odbudowane na metodologii krytyki feministycznej.

Humanistyka doświadczeń, polityka relacji

W szkicu *Ruchome granice autobiograficzności*⁷ Małgorzata Czermińska pisze o „rehabilitacji pierwiastka referencjalności”, związanej z badaniami nad kategorią doświadczenia oraz o dwóch tendencjach w intymistycznych praktykach pisarskich i badaniach nad nimi: pierwsza akcentuje dążenie do maksymalnej szczerości i wierności zdarzeniom, weryfikowalnym intersubiektywnie, druga polega na odczuciach podmiotu opowiadającego, bez konieczności ich weryfikacji. Pierwsza wyraża się najpełniej w dawaniu świadectwa w obliczu sytuacji ostatecznych, obwarowanego wymaganiami etycznymi. Druga wiąże się ze zwątpieniem w możliwość szczerości i wierności w pisarstwie autobiograficznym. Wyżej ceni zmyślenie, przekształcenie, kreację i doprowadza do stworzenia autofikcji, która odrzuca zarówno świadectwo, jak przekreśla wiarę w autentyczność intymnego wyznania. Stoję w otwartych drzwiach pomiędzy nimi, ponieważ wierzę zarówno w potrzebę szukania relacji, jak i w ich ograniczony zasięg, zwłaszcza poza sytuacjami ostatecznymi, w których każdy zapis nawiązuje z czytelnikiem pakt zobowiązania.

W refleksji teoretycznoliterackiej współlistnieje kilka nurtów myślenia o pisarstwie autobiograficznym. Z jednej strony kontynuowane są wytrwałe poszukiwania wartości referencyjnej, nawet z pełną świadomością subiektywnego charakteru świadectw literatury dokumentu osobistego. Z drugiej wskazuje się na zaledwie

7 M. Czermińska, *Ruchome granice autobiograficzności*, „Opcje” 2012, nr 1 (86), s. 27.

suplementarny charakter autobiografii wobec narracji szerszego archiwum kultury. Autobiografia traktowana jest chętnie jako wypowiedź konstruująca tożsamość grup, afirmowana lub przepracowywana krytycznie. Kontynuowane jest lokowanie przedmiotu badań w kategoriach języka, dyskursu, komunikacji, performatywu.

Także ustalenia interesującej mnie z powodu moich wyborów metodologicznych krytyki feministycznej są różnorakie i dają się wpisać w wyrysowane przez Małgorzatę Czermińską linie. W klasycznych badaniach nad tekstami kobiet poszukiwano podmiotowości na przecięciu zbiorowych praktyk kulturowych oraz doświadczenia indywidualnego, budując podstawy relacyjnej i politycznej teorii autobiografii. Ta nowa teoria, a właściwie praktyka czytelnicza, porzuca pojęcie tożsamości na rzecz pojęć doświadczenia i relacji⁸.

Badaczki i badacze często przyglądają się własnemu doświadczeniu „jako uczonych” i czynią z opowieści autobiograficznej płynne podłoże teorii. Tak dzieje się np. u Rosi Braidotti, Gayatri Ch. Spivak, Nancy Fraser, Rebeci Solnit, Susan Faludi⁹. Autorki te nie zajmują się wprost intymistyką, ale budują i poddają refleksji w biegu własnego życia kategorię „podmiotu kobiecego”. Autobiografizowanie nauki ma miejsce także w badaniach genderowych, gdzie pełni rolę strategiczną. Reprezentacja, rozumiana jako mandat do mówienia w imieniu grupy, ustępuje doświadczeniu, rozumianemu również jako akt uczestnictwa. Autobiograficzny trójkąt „przepisany” narzędziami krytyki feministycznej mógłby wyglądać tak: tożsamość–performs–komunikacja. Kolejność modyfikuje tę utrwaloną w „oryginalnym” trójkącie Małgorzaty Czermińskiej. Bazowa z punktu widzenia studiów genderowych byłaby kwestia podmiotowości wspólnotowej, odpowiadająca drugiej fali feminizmu. Następnie pojawiłby się element konstrukcji, performowania „ja”, a w jego konsekwencji techniki komunikowania interesów wspólnoty i jednostki. Element doświadczeniowy jest w autobiografiach kobiecych niezwykle ważny. W hasło zamieszczonym w *Encyklopedii gender* Katarzyna Nadana-Sokołowska¹⁰ przytacza dwa przykłady z ostatnich lat: *Kato-tatę* Halszki Opfer oraz *Marzenia i tajemnice* Danuty Wałęsy, nazywając je autobiografiami *coming-outowymi* (można by je nazwać „ujawnieniowymi”). Oba teksty nastrożają trudności, ponieważ komunikując dogłębną szczerłość i plasując się w polu referencjalności, stanowią zarazem przykłady tekstów

8 *Polityki relacji w literaturze kobiet po 1945 roku*, red. A. Grzemska, I. Iwasiów, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin 2017.

9 R. Braidotti, *Podmioty nomadyczne. Ucieleśnienie i różnica seksualna w feminizmie współczesnym*, przeł. A. Derra, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2009; N. Fraser, *Drogi feminizmu. Od kapitalizmu państwowego do neoliberalnego kryzysu*, przeł. A. Weseli, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2014; G. Ch. Spivak, *Strategie postkolonialne*, przeł. Antoni Górny, Maciej Kropiwnicki, Jakub Majmurek, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2011.

10 K. Nadana-Sokołowska, *Autobiografia*, w: *Encyklopedia gender. Płeć w kulturze*, red. M. Rudaś-Grodzka i in., Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa 2014, s. 55–58.

hybrydowych. Książka Halszki Opfer to pamiętnik dziecka spisany w czasie trwania terapii przez dorosłą kobietę; książka Danuty Wałęsy zaś ma ukrytego narratora, dziennikarza pełniącego rolę *ghostwritera*. Autorka hasła *Autobiografia* uznaje lata siedemdziesiąte XX wieku i przypadającą na nie drugą falę feminizmu za czas (od) zyskiwania poprzez teksty intymne samoświadomości kobiet. Proces ten nie został zakończony, mówić można nawet o przesunięciu autobiografizmu ku autofikcji, co znów odsyła do uwag Małgorzaty Czerwińskiej. Autobiografizacja kultury rozmiękcza pojęcie fikcjonalności. Objawem tego rozmiękczenia są nie tylko powieści osadzone w horyzoncie osobistego doświadczenia autorek/autorów, lecz i rozmaite gry tożsamościowych podstawień, podmian podmiotów, prób narracyjnych, potwierdzające performatywny charakter autobiografii. Doświadczenie znika, a raczej współlistnieje z inscenizacjami podmiotu w świecie społecznym. Obok pisanych w czymś imieniu, lecz nie rezygnujących z rekonstrukcji podmiotowości, powstają i takie teksty, w których na plan pierwszy wychodzi pragmatyka komunikacji, wykorzystująca grę samoświadomości i obsadzania-się w konkretnej roli. Przykładem mogłaby być seria rozmów Wydawnictwa Krytyki Politycznej¹¹. Mam na myśli „Serię z Różą”, w której przedstawiane są rozmowy z intelektualistkami i działaczkami: Marią Janion, Małgorzatą Szpakowską, Małgorzatą Szumowską, Ludwiką Wujec, Andą Rottenberg, Agatą Bielik-Robson. Na skali współczesnego autobiografizmu przykład Danuty Wałęsy i „Serii z Różą” umieściłabym po dwóch stronach. Z jednej strony mamy zatarte autorstwo, z drugiej – konwencję rozmowy-rzeki. Z jednej – zapowiedź skandalicznego ujawnienia intymności, do którego w praktyce nie dochodzi. Z drugiej – bardzo świadome gospodarowanie prywatnością. Zestawienie tych tekstów wydaje się dodatkowo ważne, ponieważ należą do pola polityki – rozmówcy w serii Krytyki Politycznej zadają wprost pytania o wybory ideologiczne i działalność publiczną bohaterek. Nowe formy autobiografizmu obserwujemy także w teatrze, kinie, sztukach wizualnych, w internecie. Badane narzędziami genderowymi biografie okazują się tyleż zapisem różnego doświadczenia kobiet i mężczyzn, ile performatywami płci oraz aktami interwencji, alternatywnymi scenariuszami życia. Są polityczne lub odczytywane jako takie.

Humanistyka korekt

Wspomniałam we wstępie o zdarzeniu egzystencjalnym, zachodzącym w momencie, gdy budowana pracowicie teoria i przestrzegana praktyka podlegają bieżącej korekcie. Są to przypadki wdzierania się w codzienność oraz świadomość niesą-

¹¹ W serii ukazały się do tej pory dwadzieścia cztery pozycje. Ze względu na ich liczbę, wymieniam przykładową: A. Graff, M. Sutowski, *Graff. Jestem stąd*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2014. Pozostałe pozycje serii w katalogu https://wydawnictwo.krytykapolityczna.pl/seria-roza_24.

mowitego, a więc tego, co przeczyte, wcześniej obecne, lękowe, dezorientujące. Oczywiście, kategoria psychoanalityczna dostarcza tu raczej metafory i dyspozycji poznawczej niż uniwersalnego narzędzia opisowego. Znakomitym przykładem korekty teorii pod wpływem biografii oraz zastąpienia autobiografią narracji politycznej jest nowa książka Susan Faludi, zatytułowana *W ciemni*¹².

Jej temat – tranżycja ojca oraz powiązanie problemów tożsamości płciowej z Holocaustem – przypomina sławną powieść graficzną *Fun Home* Alison Bechdel¹³, który z kolei dostarczył materiału do wielu¹⁴ rozważań na temat podmiotowości, mieszczących się w pojęciach humanistyki obiektowej oraz humanistyki doświadczeń.

Obszerną interpretację Bechdel przeprowadziła Ann Cvetkovich w książce *An Archive of Feelings: Trauma, Sexuality, and Lesbian Public Cultures*, której fragmenty na język polski przetłumaczyła Iwona Boruszkowska¹⁵. Cvetkovich czyta *Tragicomiks rodzinny* Bechdel obok *Maus* Arta Spiegelmana oraz *Persepolis* Marjane Satrapi, określając wstępnie to zestawienie jako „niewłaściwe, wręcz bezczelne”. Każdy z tych tekstów zawiera wątki idiosynkratycznej, ukrytej historii rodzinnej oraz pyta o rolę dziecka-świadka, lecz zarazem apeluje do odmiennych, w różnym stopniu legitymizowanych wrażliwości. Ojciec z komiksu Bechdel, opisywany w perspektywie śmierci, wydaje się na pierwszy rzut oka bohaterem nieostosownym, niejako prywatnym i „nieopłakiwalnym w przestrzeni społecznej”, zwłaszcza w zestawieniu z Holocaustem i kobiecą narracją o rewolucji islamskiej w Iranie. Cvetkovich dowodzi, iż skandal tego zestawienia jest pozorny, uchyla go wchodząc za autorką do „archiwum rodzinnego”, w którym znajdują się obiekty kłopotliwe także z punktu widzenia pozytywnej historii LGBT. Jednym z opisanych obiektów jest zdjęcie chłopca, pracującego jako opiekun dzieci w rodzinie Bechdel. Chłopiec leży w kąpielówkach na hotelowym łóżku w pozie, która podpowiada skojarzenie z „rozkładówką”. Rzecz jednak w tym, że podejrzliwe patrzenie na zdjęcie jest „uprzedzone” przez założenie, iż ojciec był homoseksualistą i pedofilem, którym był. Tak, sprzeczność logiczna poprzedniego zdania stanowi zamierzony efekt. Ten rodzaj interpretacji spotykamy na każdym kroku i traktujemy jako przywilej krytycznego wglądu w biografię oraz intencje, część „strategii podejrzeń”, której podajemy takie twarde obiekty jak patriarchy, życie rodzinne, czy instytucje opresji. Podtrzymuje go humanistyka obiektowa, nakierowana na rozszerzenie badanych podmiotowości, ale tylko w ramach przyjętego systemu wartościowania. Są to,

¹² S. Faludi, *W ciemni*, przeł. J. Bednarek, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2017.

¹³ A. Bechdel, *Fun Home: A Family Tragicomic*, Houghton Mifflin, Boston 2006.

¹⁴ A. Cvetkovich, *An Archive of Fillings: Trauma, Sexuality, and Lesbian Public Cultures*, Duke University Press, Durham 2012.

¹⁵ A. Cvetkovich, *Kreślenie archiwum w Fun Home. Tragicomiks rodzinny Bechdel*, przeł. I. Boruszkowska, „Czas Kultury” 2018, nr 1, s. 114–125.

krótko mówiąc, doświadczenia, którym nie oddajemy hołdu czyniąc z nich przedmioty badań, co koryguje znacząco podejścia takie jak krytyka feministyczna z lat dziewięćdziesiątych, zainteresowana przede wszystkim emancypacją niedoreprezentowanych narracji.

W książce *Depression. Public Feelings* z 2012 roku Cvetkovich podpowiada strategię, którą nazwałabym pracą osobistą i którą łączę z uwagami na temat autobiografii, zawartymi w innych pracach. Autorka prowadziła w 2001 roku badania nad emocjami. 11 września przyniósł niepowtarzalną w swej skali okazję do zaobserwowania wpływu polityki na stan psychiczny, zwłaszcza zaś na obniżenie nastroju mieszkańców Nowego Jorku i USA, aż do zapaści woli. Badająca ematywne składniki kultury uczona odczuwała blokadę intelektualną i emocjonalną, którą uczyniła częścią analitycznej narracji w dziesięć lat później. Depresja może wynikać z rozpaczy politycznej, a ta zaś domaga się analizy.

Cvetkovich proponuje, by potraktować taki stan jako rodzaj nowego aktywizmu społecznego, czyli odmowy udawania szczęścia i zadowolenia, czy też przynajmniej przystosowania. Być może przykre uczucia, które wytwarza w nas kontakt ze światem zewnętrznym, nie wymagają natychmiastowej zamiany w radość pokojowego protestu, wściekłość, konstruktywny program działania. Nie muszą też skłaniać do emigracji wewnętrznej. Co wobec tego robić? Pisać dokumenty swego stanu, które byłyby zarazem analizą sytuacji i tworzyć w ten sposób przyszłe osobiste archiwum. Spisywać ten czas i tak go wykorzystywać. Nie dać się przygnębieniu, lecz i nie ulegać pokusie jego zamazania. Pisać, rozumieć, czerpać z tego satysfakcję. Przetrwać bez leków i nie szkodząc innym.

Ten tryb postępowania wchodzi w dialog z wywodem Jacquesa Derridy w *Gorączce archiwum*¹⁶. W wykładzie tym Derrida, dyskutując z Freudem, ale też w szczególnie sposób reagując na rozwój archiwistycznej genetyki w humanistyce francuskiej (etap, na który obecnie wkroczyliśmy w Polsce), by odsłonić związek pokusy psychoanalitycznej z wiarą w „odsłonięcie” tego, co zdeponowane w pamięci indywidualnej lub w materialnej kolekcji. Dla filozofa archiwum jest momentem kryzysu i zarazem momentem krytycznym; usytuowanym w miejscu „źródłowego i strukturalnego załamania się mówionej pamięci”¹⁷. Można więc wyciągnąć wniosek, iż skoro archiwizacja to ruch od pamięci do pisma, czytanie nie gwarantuje odsłonięcia zdarzeń, lecz co najwyżej kruchych momentów ich zapisywania.

Pisanie w kryzysie ma niewątpliwy aspekt terapeutyczny oraz wytwarza prowizoryczne kopie przeżyciowe (umożliwia zarówno życie dalej, jak i w samym kryzysowym momencie). Najczęściej jednak zostaje odłożone w czasie i już zinterpretowane. Doświadczenie biograficzne bowiem wydaje się narzędziem właściwym

¹⁶ J. Derrida, *Gorączka archiwum. Impresja freudowska*, przeł. J. Momro, IBL PAN, Warszawa 2017.

¹⁷ J. Derrida, dz. cyt., s. 23.

sztuce, nie metodą badawczą, choć bez niego nie można wyobrazić sobie żadnej metody poznawczej.

Znakomitym przykładem korekty biograficznej, przypominającej czytanie Bechdel przez Cvetkovich, jest książka Susan Faludi. Przypomnijmy, o kim mowa. W 1991 Susan Faludi otrzymała Nagrodę Pulitzera za książkę *Backlash. The Undeclared War Against American Women*¹⁸. Analizowała w niej reakcję amerykańskiej kultury lat osiemdziesiątych na feministyczne lata siedemdziesiąte. Tytułowy termin, czyli *Backlash*, przed decyzją translatorską Anny Dzierzgowskiej tłumaczony jako „kontruderzenie”, czasem jako „cofka”, stał się jedną z najważniejszych metafor opisowych w debacie feministycznej¹⁹.

In the Darkroom z 2016, wydane obecnie w tłumaczeniu Joanny Bednarek jako *W ciemni*, ma szansę stać się tak ważne dla drugiej dekady XXI wieku, jak *Backlash* dla ostatniej XX. Warto zauważyć grę znaczeń zawartą w angielskim oryginale. *Darkroom* bowiem to zaciemnione pomieszczenie odgrywające ważną rolę w kulturze LGBT – rodzaj przestrzeni wolnej od zakazów, pierwotnie zaplecze lokalów erotycznych, przeznaczone do nawiązywania kontaktów, z czasem zaś symboliczne, nieheteronormatywne „nie-miejsce”. W książce Faludi skojarzenie z ciemnią fotograficzną bierze się z zawodu – bohater/bohaterka książki, transpłciowy M/K ojciec autorki był znanym fotografem, pracującym przede wszystkim w zawodzie technika obrabiającego zdjęcia dla największych magazynów lifestylowych w USA. Ciemnia była więc jego miejscem pracy, ale i metaforą życia, a także stała się osią opowieści córki-pisarki. W wielu miejscach wywodu mówi ona o retuszu, a nawet fałszerstwie jako sposobie na dookreślanie tożsamości. Opisuje także ciągi zapomnianych, schowanych w pudełkach fotosów rodzinnych, artystycznych przedstawień Faludiego z czasów, gdy pracował w Brazylii, późniejszych jego obróbek cudzych odbitek, a w końcu zabaw fotoshopem, towarzyszących tranżycji z mężczyzny w kobietę.

Wszystkie te fotografie występują w roli świetnie znanej czytelniczkom i czytelnikom narracji o rodzinie, a zarazem zawierają sekrety. To zresztą też upodabnia je do dowodów w sprawie licznych historii rodzinnych. Rzecz w tym, że ich udostępnianie w ramach osobistej narracji fotografa jest limitowane, a zarazem podatne na umieszczenie w serii „przed/po”. W dodatku narratorka zdaje się nad tymi niewygodami i niezbornymi panować, jednocześnie ulegając gorączce i wychładzając analizę typowymi zabiegami profesjonalnymi: szukaniem w bibliotece, zbieraniem relacji, kreśleniem topografii.

Precyzyjny wywód zaczyna się w chwili, gdy rozwiedziony dawno z matką i niewidziany latami ojciec wysyła córce informację, iż przeszedł operację korekty

¹⁸ Wydanie polskie: S. Faludi, *Reakcja. Niewypowiedziana wojna przeciw kobietom*, przeł. A. Dzierzgowska, Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa 2013.

¹⁹ Por. np. J. Bednarek, *Linie kobiecości. Jak różnica płciowa przekształca literaturę i filozofię?*, Wydawnictwo Fundacja na Rzecz Myślenia, Warszawa 2015.

płci. Córka, dziennikarka i badaczka zjawisk społecznych oraz feministka, konfrontuje teorię z doświadczeniem biograficznym, własnym i rodzica. Pamięta go jako męskiego mężczyznę, niestroniącego od przemocy. Jedną z zapamiętanych z dzieciństwa (lub może wyświetlanych w czasie pisania) scen jest fizyczna napaść na nią, gdy oznajmiła w wieku kilkunastu lat, że zamierza przejść na chrześcijaństwo. Scena, opowiedziana pod koniec życia ojca/Stefanie w innej wersji, czy też z innym podkładem słownym, stanowi jedno z ogniw łańcucha przemian i pytań o tożsamość. Susan pamięta, że ojciec powiedział zdanie: „To ja cię stworzyłem i ja mogę cię zniszczyć”, natomiast Stefanie upiera się przy innej wersji: „Powiedziałam, że oni wymordowali Żydów. I jak możesz to robić”²⁰.

Początki powieści rodzinnej zanurzone są w węgierskiej historii i wypełnione dramatycznymi zwrotami akcji. Jeszcze przed wojną Pista Friedman, jedyny syn zamożnych Żydów węgierskich, traktujących go zimno i surowo, zaczął interesować się filmem i fotografią. Podczas niemieckiej okupacji, udając faszystowskiego strzałokrzyżowca, wyprowadził rodziców z zamkniętego domu, odpowiednika getta i uratował im życie. Emigrował przez wiele państw, z dłuższym postojem w Brazylii. W USA, do których jechał chcąc połączyć się z ukochaną, przybył jako Steven Faludi. Na emeryturze wrócił do ojczyzny, próbował odzyskać majątek, z czasem przeprowadził w Tajlandii operację.

Susan Faludi próbuje zrekonstruować Pistę/Stefana/Stevena/Stefanie wychodząc od teorii transpłciowości i świadectw osób po tranzycji. Początkowo jest sceptyczna. Samo pojęcie tożsamości, utarte na początku XX wieku i następnie używane także w celach politycznych, wydaje się niepokojące. W przejściu od męskości do kobiecości kryje się wiele zagadek, a jedną z hipotez opisujących tę decyzję stanowi założenie, iż kultura nie dopuszcza stanów przejściowych, wymaga wyboru i jasnej deklaracji. Dostępne w bibliotekach świadectwa autobiograficzne oraz infantylnie „ultrakobiece” zachowania Stefanie układają się w schemat trudny do przyjęcia dla krytycznej feministki. Przejście od męskości do kobiecości zdaje się wyborem konserwatywnego modelu, wejściem w porzuconą przez większość kobiet wylinkę „dobrej pani domu”, „damy”. Stefanie lubi, gdy sąsiedzi mówią do niej po węgiersku „rączki całuję”.

Poza ciemnią, w książce znajdziemy inne metafory – na przykład szafy i garderoby. Ojciec ma kilka zestawów ubrań: męskie, w których przyjechał; przejściowe, w stylu *queer* oraz przesadnie damskie, eleganckie z ostatniego okresu. Jego angielszczyzna hungaryzuje rodzaj, a więc myli damskie/męskie, niejako antycypując zdarzenia. Ulubionym pisarzem zaś jest Hans Christian Andersen, którego baśnie eksploatują temat przemiany.

Faludi rozróża wszystkie aspekty doświadczenia, którego staje się obserwatorką, mając jednocześnie świadomość pełnego udziału w dylemacie tożsamo-

20 S. Faludi, dz. cyt., s. 384.

ciowym. Nie przyjmuje łatwo żadnego punktu widzenia. Teoria twardej, płciowej tożsamości, wymuszająca między innymi purytańskie odłączenie od pożądania, seksualności, oraz operująca definicją „głębokiego ja”, które da się zbadać przy pomocy testów, jak i niepokojące biografie poznanych po drodze osób transpłciowych, skłaniają ją do pogłębiania pytań o podejście społeczne, medyczne.

Komplikacja jest tu wyjątkowa, ponieważ Stefánie Faludi nie tylko decyduje się na operację, ale także dokonuje rozrachunków z pochodzeniem – węgierskim i żydowskim. Oba te wątki prowokują myślenie nad kształtowaniem „ja” przez ciało. Jeden z rozdziałów książki nosi tytuł *Okaleczeni w dolnych częściach*. Czy podświadomą motywacją Piszty mogła być chęć pozbycia się obrzezanego penisa, zawsze obecnego świadectwa przynależności do narodu tropionego przez nazistów – niemieckich i węgierskich? Czy waginoplastyka oznacza jeszcze lepszą kryjówkę? Czy ojciec lubił przebierać się jako dziecko? Jeśli tak, jaki to miało związek z odrzuceniem przez rodziców/odrzuconiem w późniejszym czasie ocalonych cudem rodziców? Gdzie spajają się lub rozłączają seksualność, rola społeczna, pochodzenie, religia, historia jednostki i rodziny?

Budapeszt Stefánie składa się ze stref, do których ojciec nie chce zaprowadzić córki – idzie między innymi o topografię dawnego miasta, z kamienicami należącymi do rodziny oraz o miejsca dramatycznych, wojennych zdarzeń. Stopniowo narratorka i jej rodzic odwiedzają wycierane wcześniej z planu adresy. Unikanie części opowieści jest podatne na dociekliwe działania pisarki, która zapełnia luki i poznaje rozproszoną rodzinę. Dzieje się jednak coś więcej – topografia, pamięć i ciało wchodzą w nurt swoistego węgierskiego *backlashu*. Węgrzy wybierający skrajną prawicę w kolejnych wyborach, odgrzewają postawę „dumy narodowej”, antysemityzmu, szowinizmu. Sporą rolę w politycznym programie partii Fidesz odgrywa homofobia.

Tożsamościowy matrix zacieśnia się i kulminuje w demencji Stefánie i śmierci na kobiecym oddziale szpitala psychiatrycznego po serii halucynacji i przewidzeń kopiujących sytuację wojennego zagrożenia. Narratorka tej osobistej, a zarazem teoretyzującej książki nie stroni od ironicznych uwag i zdecydowanych opinii, zachowując postawę otwartą. Przygląda się ojcu/Stefánie, odsuwając na dalszy plan, lecz zarazem uwzględniając i własne zranienia. Dopiero pod koniec znajduje sposób na przewyciężenie niepokoju niewiedzy. Jedną z odpowiedzi okazuje się ciało. Drugą – duchowość. Pierwsza przychodzi w tańcu, w disco klubie LGBT, gdzie zamienia się rolami, ucząc Stefanie, dawniej swego ojca-nauczyciela, damskich kroków. Druga w reformowanej synagodze, zajmującej przedwojenne mieszkanie Friedmanów, gdzie tylko dawny lokator zna obrzędowe gesty i teksty. Tam po raz pierwszy Susan nazywa Stefánie matką. Teoria ustępuje empatii.

W ciemni nie jest książką naukową, lecz oddaje skomplikowany i wieloznaczny proces zachodzący w humanistyce korekt. Idzie nie tyle o to, że po czasie zmieniamy punkt widzenia, a język metodologii wywiera wpływ na naukowe konkluzje.

Narracja Faludi jest fascynująca jako studium przypadku osobistego, które kalibruje podmiotowości i obiekty, a w rezultacie także dyskurs, który tworzy dziennikarka. Podobnych przykładów można znaleźć więcej. Należy do nich niezwykła książka Eve Kosofsky Sedgwick *A Dialogue on Love*²¹, dokumentująca proces terapeutyczny po mastektomii spowodowanej chorobą nowotworową. Relacja z terapeutą implikuje w niej odejście od części własnych założeń teoretycznych, a przede wszystkim wpływa na kształt samej książki, składającej się z notatek terapeuty, dialogów i wierszy.

W 2018 roku czasopismo „Autobiografia. Literatura-Kultura-Media” poświęciło nr 1 oraz część nr 2 tematowi autobiograficzności eseju kobiecego²². W eseistyce element autobiograficzny jest zmienny, może być niemal całkowicie zredukowany lub rozkwitać. Często pojawia się, gdy języki dyskursu przestają być wystarczające, wycierają się, wchodzą w fazę kryzysu. Odwołanie do doświadczenia pozwala zżyć, zreperować, urealnić opis życia społecznego. Pisanie autobiografii na styku metodologii humanistycznych, skromne studium przypadku, może zastąpić mocny, izolujący warsztat badawczy. Nie jest to uwaga oryginalna, ani mocna wskazówka. Wydaje się jednak, że zapisywanie tego, co intersubiektywne a zarazem osobiste, może być stylem przesilonej humanistyki.

Bibliografia

- Bartoszyński Kazimierz, *Interpretacja – „nie kończące się zadanie”*. Przykład „Lalki” Bolesława Prusa, w: Kazimierz Bartoszyński, *O polskich prozach powieściowych – słynnych i nieco zapomnianych*, IBL PAN, Warszawa 2011, s. 140–148.
- Bechdel Alison, *Fun Home: A Family Tragicomic*, Houghton Mifflin, Boston 2006.
- Braidotti Rosi, *Podmioty nomadyczne. Ucieleśnienie i różnica seksualna w feminizmie współczesnym*, przeł. Aleksandra Derra, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2009.
- Cvetkovich Ann, *An Archive of Fillings: Trauma, Sexuality, and Lesbian Public Cultures*, Duke University Press, Durham 2012.
- Cvetkovich Ann, *Kreślenie archiwum w Fun Home. Tragikomiks rodzinny Bechdel*, przeł. Iwona Boruszkowska, „Czas Kultury” 2018, nr 1, s. 114–125.
- Czermińska Małgorzata, *Ruchome granice autobiograficzności*, „Opcje” 2012, nr 1 (86), s. 27.
- Damrosch David, *Mityngi myśli*, przeł. „Przekładnia” Naukowe Koło Przekładowe UAM w Poznaniu, red. Ewa Kraskowska, Ewa Rajewska, Wydawnictwo UJ, Kraków 2000.

²¹ E. Kosofsky Sedgwick, *A Dialogue on Love*, Beacon Press, Boston 1999.

²² I. Iwasiów, *Eseizowanie*, „Autobiografia. Literatura-Kultura-Media” 2018, nr 1, s. 7–12.

- Derrida Jacques, *Gorączka archiwum. Impresja freudowska*, przeł. Jakub Momro, IBL PAN, Warszawa 2017.
- Domańska Ewa, *Zwrot performatywny we współczesnej humanistyce*, „Teksty Drugie” 2007, nr 5, s. 48–61.
- Faludi Susan, *W ciemni*, przeł. Joanna Bednarek, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2017.
- Fraser Susan, *Drogi feminizmu. Od kapitalizmu państwowego do neoliberalnego kryzysu*, przeł. Agnieszka Weseli, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2014.
- Graff Agnieszka, Michał Sutowski, *Graff. Jestem stąd*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2014.
- Iwasiów Inga, *Eseizowanie*, „Autobiografia. Literatura-Kultura-Media” 2018, nr 1, s. 7–12.
- Iwasiów Inga, „*Lalka*” i *dialektyka rezerwuaru*, w: Inga Iwasiów, *Parafrazy i reinterpretacje. Wykłady z teorii i praktyki czytania*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin 2004, s. 54–66.
- Iwasiów Inga, *Lalka*, w: ...*czterdzieści i cztery. Figury literackie. Nowy kanon*, red. Monika Rudaś-Grodzka, Barbara Smoleń, Katarzyna Nadana-Sokołowska i in., Wydawnictwo IBL, Warszawa 2016, s. 307–322.
- Kampus* [numer monograficzny], red. Jerzy Madejski, „Litteraria Copernicana” 2010, nr 1.
- Kosofsky Sedgwick Eve, *A Dialogue on Love*, Beacon Press, Boston 1999.
- Nadana Sokołowska Katarzyna, *Autobiografia*, w: *Encyklopedia gender. Płeć w kulturze*, red. Monika Rudaś-Grodzka i in., Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa 2014, s. 55–58.
- Polityki relacji w literaturze kobiet po 1945 roku*, red. Aleksandra Grzemska, Inga Iwasiów, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin 2017.
- Smith Zadie, *Jak zmieniałam zdanie. Eseje okolicznościowe*, przeł. Agnieszka Pokoj-ska, Wydawnictwo Znak, Kraków 2010.
- Spivak Gayatri Chakravorty, *Strategie postkolonialne*, przeł. Antoni Górny, Maciej Kropiwnicki, Jakub Majmurek, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2011.

Inga Iwasiów

Humanities, change, autobiography

Private case study

Summary

The article follows dynamic changes and evolutions in the history of research theories in the field of humanities. It begins with an analysis of studies on group identity, and drawing from ideas by Ewa Domanska, it employs the metaphor of the see as the space in which one can navigate for new themes and ideas. A special importance is attached to the concept of autobiography, especially in reference to the researcher's life and experience. Boleslaw Prus's *The Doll* and its critical reception offers a good case study to illustrate this approach of analysis which draws on private lives of interpreters and critics. The influence of autobiography on literary theory is analysed using Susan Faludi's *Backlash* and *In the Darkroom*.

Keywords: humanities, autobiography, emancipation, theoretical turn, subject, artefact

Inga Iwasiów, prof., krytyczka literacka, prozaiczka, literaturoznawczyni, publicystka, aktywistka. Od 1999 roku do momentu zamknięcia pisma w 2012 roku redaktorka naczelna Szczecińskiego Dwumiesięcznika Kulturalnego „Pogranicza”. Od 2000 roku profesorka Uniwersytetu Szczecińskiego, od 2007 profesor tytularna. Członkini Komitetu Nauk o Literaturze PAN od 2007 oraz Rady Doskonałości Naukowej od 2019. Badaczka literatury XIX, XX i XXI wieku, teoretyczka feminizmu i gender.

Autorka m.in. monografii naukowych *Kresy w twórczości Włodzimierza Odojewskiego* (Wydawnictwa JoTa, Szczecin 1994); *Opowieść i milczenie. O prozie Leopolda Tyrmanda* (Wydawnictwo Naukowe US, Szczecin 2000); *Granice. Polityczność prozy i dyskursu kobiet po 1989 roku* (Wydawnictwo Naukowe US, Szczecin 2013). Esejów: *Gender dla średnio zaawansowanych. Wykłady szczecińskie* (W.A.B, Warszawa 2004, wyd. II 2008). Zbiorów wierszy *Miłość* (Wyd. 13 Muz, Szczecin 2000) i „39/41” (Wyd. 13 Muz, Szczecin 2004). Opowiadań *Smaki i dotyki* (Świat Książki, Warszawa 2006, wyd. II, Wielka Litera, 2014) oraz powieści *Bambino* (Świat Książki, Warszawa 2008, wyd. II, Wielka Litera 2015), *Ku słońcu* (Świat Książki, Warszawa 2010, wyd. II, Świat Książki 2015), *Na krótko* (Wielka Litera, Warszawa 2012), *W powietrzu* (Wielka Litera, Warszawa 2014), *Pięćdziesiątka* (Wielka Litera, Warszawa 2015). Zbioru felietonów *Blogotony* (Wielka Litera, Warszawa 2013) oraz

książki autobiograficznej *Umarł mi. Notatnik żałoby* (Czarne, Wołowiec 2013). W 2017 roku na deskach Teatru Współczesnego w Szczecinie odbyła się prapremiera sztuki *Dziecko* w reż. Martyny Łyko, przygotowanej także w 2018 roku dla Teatroteki przez Barbarę Białowąs. W 2019 ukazała się powieść *Kroniki oporu i miłości* nawiązująca do wydarzeń politycznych ostatnich lat.

Prowadzi profile: <https://www.facebook.com/Inga.Iwasiow/> oraz na Instagramie iwasiow_official

Katarzyna Sobota*

 <https://orcid.org/0000-0001-7582-7115>

Miejsce jako czynnik sprawczy w twórczości Gustawa Herlinga-Grudzińskiego (na przykładzie opowiadania *Most. Z kroniki naszego miasta*)

Streszczenie

Niniejszy artykuł porusza problem relacji między bohaterem a miejscem w twórczości Gustawa Herlinga-Grudzińskiego na przykładzie opowiadania *Most. Z kroniki naszego miasta* (1963). Autorka stawia tezę, że miejsca pojawiające się na kartach dzieł pisarza pełnią funkcję czynnika sprawczego wobec postaw, decyzji i zachowania postaci. Omawiane zagadnienie wpisuje się w zakres proponowanej w artykule nowej perspektywy badań nad dorobkiem autora *Innego Świata*. Opiera się ona na założeniach geopoetyki i ukazuje dokonania literackie pisarza przez pryzmat miejsca, rozumianego zarówno w wymiarze geograficznym, jak i literackim. W toku analizy i interpretacji opowiadania Herlinga-Grudzińskiego starano się wykazać, że tytułowy *Most* oddziałuje na los, zachowanie i postawę głównego bohatera. Część analityczną artykułu poprzedza prezentacja stanu badań nad problematyką przestrzeni w twórczości pisarza, szkic biograficzny autora *Mostu* uwzględniający jego doświadczenia związane z miejscami oraz krótka charakterystyka geopoetyki jako perspektywy badawczej, która, zdaniem autorki, umożliwi wydobycie nowych treści z niepowtarzalnego w literaturze polskiej dorobku współtwórcy paryskiej „Kultury”.

Słowa kluczowe: geopoetyka, Gustaw Herling-Grudziński, miejsce, przestrzeń

* Mgr, Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach, Wydział Humanistyczny, ul. Uniwersytecka 17, 25-406 Kielce; e-mail: whum@ujk.edu.pl

W niniejszym artykule proponuję spojrzeć na twórczość Gustawa Herlinga-Grudzińskiego, a ściślej, na bohaterów jego pisarstwa, przez pryzmat kategorii miejsca. Zamierzam wykazać, że miejsca pojawiające się na kartach dzieł pisarza pełnią funkcję czynnika sprawczego w odniesieniu do postaw, decyzji i zachowań postaci. Przyjmuję perspektywę geopoetyki, według której miejsce i przestrzeń to nie tylko sceneria, w której funkcjonują bohaterowie i rozgrywają się wydarzenia; nie tylko przedmiot rozważań narratora / bohatera czy opisu literaturoznawczego, lecz także czynnik oddziałujący na rozmaite obszary twórczości, w tym również na kreację postaci literackiej.

Niniejszy szkic chciałabym poświęcić relacji między mostem Ponte della Sanità a neapolitańskim żebrakiem Il Pipistrello, ukazanej w opowiadaniu *Most. Z kroniki naszego miasta* (1963). Związek bohatera z miejscem pojawia się również w innych utworach Herlinga-Grudzińskiego. Wystarczy wymienić chociażby mieszkańców Tora Alta wpatrujących się w ruiny wioski zniszczonej w trzęsieniu ziemi (*Gruzy*), młodzieńską Żydówkę Ester kontemplującą Ciemny Staw w Berezowie (*Sny w pięknym Morodi*), Trędowatego z Aosty, który z jednej strony próbuje oswoić wieżę, a z drugiej tęskni do odległej pustelni w Charvensod (*Wieża*), Fra Giacomo, mieszkańca Wyspy, podziwiającego widok dalekiego Neapolu (*Pietà dell'Isola*) czy Vincenzo Fasano „przyciąganego” przez cmentarz nad wioską Albino (*Cmentarz Południa*). Biorąc pod uwagę tak liczne przykłady relacji bohater – miejsce w twórczości pisarza, których szczegółowe omówienie przekraczałoby rozmiary prezentowanego artykułu, świadomie ograniczam zakres moich rozważań do przyjrzenia się losom żebraka przez pryzmat Mostu. Przykład ten jest bowiem, w moim odczuciu, reprezentatywny dla wymienionych przeze mnie egzemplifikacji, toteż jego dokładna analiza, której się tu podejmuję, wyjaśni także charakter innych związków między bohaterami wykreowanymi przez Herlinga-Grudzińskiego a miejscami.

Zanim jednak przyjrzę się dokładniej relacji bohater – miejsce, chciałabym osadzić to zagadnienie w kontekście innej relacji, bez której ta pierwsza by nie zaistniała. Mowa o interakcji pomiędzy samym pisarzem a miejscami, których doświadczył na szlaku swojej życiowej wędrówki. Na szlaku, dodajmy, niezwykle bogatym. O tym, że przeżycia Herlinga-Grudzińskiego związane z poszczególnymi „przystankami” na „trajektorii [...]życia”¹ oddziaływały na jego twórczość, świadczą słowa Włodzimierza Boleckiego, wybitnego znawcy i badacza dorobku autora *Innego Świata*:

Twórczość Gustawa Herlinga-Grudzińskiego jest wyjątkowym zjawiskiem w literaturze polskiej. Trudno ją z czymkolwiek porównać. Swoimi korzeniami wyrasta

1 E. Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Universitas, Kraków 2014, s. 52.

z lat trzydziestych, ale **ukszałtował ją pobyt pisarza w łagrze, jego emigracyjne oddalenie od Polski i osamotnienie we Włoszech**². [podkr. K. S.]

Bolecki zaakcentował wpływ konkretnych miejsc na dokonania literackie autora *Księcia Niezłomnego*. Mowa tu, z jednej strony, o miejscu w wymiarze topograficznym (Polska jako kraj ojczysty, Włochy jako obczyzna), a z drugiej – w aspekcie ideowym. Obóz sowiecki w Jercewie, oprócz tego, że jest obiektem materialnym i geograficznie usytuowanym, stanowi ucieleśnienie systemu totalitarnego, który dla Herlinga-Grudzińskiego jest jednym z najjaskrawszych przejawów zła w świecie. Warto również podkreślić, że silne przeżycia, rzutujące na twórczość literacką Herlinga-Grudzińskiego, wywołał nie tylko przymusowy pobyt „na nieludzkiej ziemi”, a potem samotność w miejscu obcym, ale również brak miejsca domowego, rodzimego („oddalenie od Polski”).

Z kolei Iwona Gądek, poświęcając uwagę literackim wizjom „małej ojczyzny” w twórczości pisarza, stwierdziła, że konieczność zakorzenienia się w miejscu obcym zadecydowała o ascetyczności obrazów „ziemi ojczystej”³. Badaczka zasygnalizowała tym samym wpływ „pejzaży Italii”⁴ na literacki warsztat Herlinga-Grudzińskiego. Związek między doświadczaniem miejsc autentycznych a sposobem kreowania ich artystycznego wizerunku dostrzegła też Joanna Bielska-Krawczyk. Według autorki rozprawy *Świat w sąsiedztwie zaświatów*, im więcej przeżył pisarz w danym *loci*, tym wyraziściej ukazywał je na kartach utworów. Zjawisko to ilustrują przykłady Rzymu i Londynu, gdzie Herling-Grudziński „przeżył swoje najszcześniejsze i najtrudniejsze, a nawet najbardziej tragiczne chwile”⁵.

Irena Furnal natomiast zaakcentowała istotną rolę miejsc dzieciństwa i młodości autora *Innego Świata* w kształtowaniu jego więzi z krajem ojczystym, z którym rozdzieliły Herlinga-Grudzińskiego dramatyczne okoliczności:

[...] przeżycia dziecinne i młodzieńcze oraz pejzaż i historia tych stron złożyły się **na pierwsze i podstawowe doświadczenie polskości młodego człowieka**, który mając niespełna dwadzieścia jeden lat, opuścił ojczyznę [...]⁶. [podkr. K. S.]

2 W. Bolecki, *Ciemna miłość. Szkice do portretu Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005, s. 179–180.

3 I. Gądek, *Motywy regionalne w pisarstwie Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, w: *O Gustawie Herlingu-Grudzińskim. Materiały z sesji*, red. I. Furnal, J. Paćławski, Instytut Filologii Polskiej i WSP, Kielce 1992, s. 152.

4 Tamże.

5 J. Bielska-Krawczyk, *Świat wielkich miast – duch miejsca czy miejsce w duszy (stolice europejskie w świecie według Herlinga)*, w: *taż, Świat w sąsiedztwie zaświatów. Gustaw Herling-Grudziński, Krystyna Herling-Grudzińska, Jan Lebenstein*, Universitas, Kraków 2011, s. 103.

6 I. Furnal, „Miejsca zakreślone wąskim horyzontem”, „Świętokrzyski Kwartalnik Literacki” 1997, nr 1, s. 58.

Spostrzeżenia cytowanych wyżej literaturoznawców świadczą o tym, że warto zastanowić się głębiej nad sposobem oddziaływania miejsc na dzieła Herlinga-Grudzińskiego. Trzeba jednak już na wstępie zaznaczyć, iż w owej problematyce kryją się dwa rodzaje sprawczości. Pierwszy z nich dotyczy relacji łączącej twórcę z autentycznymi *loci*. Drugi zaś koncentruje się na oddziaływaniu miejsca wykreowanego na postawy, zachowania i działania postaci literackiej. W obu wypadkach chodzi o więź „między podmiotem a miejscem”⁷, w której, z jednej strony, „przestrzenne umiejscowienie”⁸ kształtuje człowieka, a z drugiej podmiot tworzy miejsce.

Jak relacja postać – miejsce jest zazwyczaj konkretyzowana w pracach herlingologów? Ryszard K. Przybylski w jednym z pierwszych opracowań twórczości autora *Wieży* omawia pojawiający się w twórczości Herlinga-Grudzińskiego motyw przepaści. Według badacza przepaść jest dla pisarza „symboliczną reprezentacją rozpacz”⁹. Irena Furnal z kolei pisze o „motywach pustej, kamienistej i spalonej ziemi”¹⁰ jako ekwiwalentach „sytuacji egzystencjalnej bohaterów”¹¹. Joanna Jagodzińska-Kwiatkowska natomiast interesuje się kategorią miejsca w kontekście jej powiązania z konkretnym typem bohaterów wykreowanych przez pisarza – chodzi o postaci przekłete, napiętnowane, zmarginalizowane, rozdarte „między świętością a zmazą, *sacrum* a *profanum*”¹². Autorka rozprawy *Między świętością a szaleństwem...* koncentruje się na miejscach, w których przebywają „graniczne persony”¹³. Są to zarówno obiekty materialne, dostępne zmysłom (np. wieża, zamek, plebania), jak i obszary metaforyczne, wśród których najbardziej frapują badaczkę otchłan (przepaść) i labirynt jako „podstawowe tematyizacje przestrzenne”¹⁴ kategorii granicy. Za ową granicą zaś funkcjonuje „inny, nieludzki, mroczny świat”¹⁵.

Miejsca w świetle rozważań Jagodzińskiej-Kwiatkowskiej pełnią funkcję ekwiwalentu stanów duchowych, jakich doświadczają „postaci liminalne”; wypuklają ich wewnętrzne zagmatwanie, symbolizują „labiryntową, bezwyjściową

7 E. Rybicka, dz. cyt., s. 51.

8 Tamże, s. 46.

9 R. K. Przybylski, *Być i pisać. O prozie Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, Wydawnictwo a5, Poznań 1999, s. 89.

10 I. Furnal, *Italia Herlinga-Grudzińskiego*, w: *O Gustawie Herlingu-Grudzińskim. Materiały z sesji*, red. J. Paćławski, t. 3, Instytut Filologii Polskiej i WSP, Kielce 1999, s. 140.

11 Tamże.

12 J. Jagodzińska-Kwiatkowska, *Między świętością a szaleństwem. O postaciach i sytuacjach liminalnych w opowiadaniach Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2013, s. 29.

13 Tamże, s. 31.

14 Tamże, s. 20.

15 Tamże, s. 29.

konstrukcję¹⁶ ich egzystencji. Tym samym kategoria miejsca jest podrzędna wobec bohatera i zdarzeń, w których uczestniczy. Podobnie rzecz ma się z interpretacjami Przybylskiego i Furnal. Geopoetyka nie neguje przytoczonych propozycji, lecz poszerza perspektywę badawczą. Kieruje bowiem uwagę na aktywność miejsca w relacji z postacią, podkreślając, że mamy do czynienia z interakcją, a więc procesem ciągłej wymiany. Interakcja zastępuje podrzędność – miejsce to nie tylko „lustro”, które odzwierciedla czy podkreśla to, co dzieje się z bohaterem, ale również czynnik sprawczy jego stanów wewnętrznych, decyzji, zachowań.

Co to znaczy, że miejsce jest sprawcze w relacji z postacią? W jaki sposób oddziałuje ono na autora i jego literackie kreacje (narrator, bohater)? Aby odpowiedzieć na te pytania, wyjaśnię, jak rozumiem kategorię miejsca, którą posługuję się w odniesieniu do twórczości autora *Innego Świata*. Interesują mnie dwa wymiary tego pojęcia: geograficzny z jednej strony i literacki z drugiej, przy czym oba są ze sobą ściśle powiązane. Miejsce geograficzne istnieje w rzeczywistej przestrzeni. Jest ono splotem trzech czynników, które z jednej strony wskazują na jego materialność, a z drugiej na wymiary psychologiczne i kulturowe, wynikające z relacji miejsce – człowiek. Tim Creswell, definiując miejsce, wymienia następujące „składniki” czy też „filary” tego pojęcia: po pierwsze *location*¹⁷, czyli fizyczne położenie danego *loci*, wyznaczone przez współrzędne; po drugie *locale*¹⁸, czyli postrzegalne zmysłowo ukształtowanie i inne cechy miejsca, rejestrowane przez wzrok, słuch, węch, dotyk; po trzecie zaś *sense of place*¹⁹, czyli emocjonalna więź człowieka z konkretnym środowiskiem, w którym żyje, przy czym chodzi tu zarówno o rodzinny dom, jak i przestrzeń zamieszkałą przez dany naród (ojczyzna)²⁰. Znaczenie miejscu nadaje też kultura, w tym również „reprezentacje wizualne, tekstowe, wirtualne”²¹.

Miejsce geograficzne – konkretne, możliwe do wskazania na mapie, cechujące się właściwościami dostępnymi zmysłom, uwikłane w związek z zamieszkującymi lub odwiedzającymi je ludźmi – może wchodzić w interakcje z biografią pisarza. Jak ten proces wyglądał w przypadku Herlinga-Grudzińskiego? Jaką rolę odegrały miejsca w jego życiu? Jakie doświadczenia, związane z przestrzenią się powtarzają? Szlak życiowej wędrówki współtwórcy paryskiej „Kultury” rozpoczyna się na Kielecczyźnie, gdzie pisarz spędził dzieciństwo i wczesną młodość. Urodził się

16 Tamże, s. 31.

17 T. Creswell, *Place*, w: *International Encyclopedia of Human Geography*, ed. R. Kitchin, N. Thrift, Elsevier Science, New York 2009, <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/B9780080449104003102>, [dostęp: 27.11.2020].

18 Tamże.

19 Tamże.

20 K. E. Foote, M. Azaryahu, *Sense of place*, w: *International Encyclopedia of Human Geography*, dz. cyt., <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/B9780080449104009986>, [dostęp: 27.11.2020].

21 E. Rybicka, dz. cyt., s. 168.

w Kielcach, gdzie od 1929 roku uczęszczał do Gimnazjum Męskiego im. Mikołaja Reja²². Mieszkał wraz z matką, Dorotą z Bryczkowskich, i trojgiem rodzeństwa w kamienicy usytuowanej przy ulicy Sienkiewicza 52 (dawniej: 49). Z kolei ojciec Herlinga-Grudzińskiego, Józef Jakub, zamieszkał w Berezowie koło Suchedniowa, gdzie zajmował się majątkiem (był współwłaścicielem młyna). Autor *Innego Świata* już jako dziecko funkcjonował w orbicie dwóch miejsc – miejsca matki (Kielce) oraz miejsca ojca (Berezów). Chodzi tu zarówno o materialne, jak i emocjonalne bycie „pomiędzy”. Po śmierci matki, z którą czuł się mocno związany, Herling-Grudziński przebywał krótko na dwóch stancjach, co pociągało za sobą doświadczenie tymczasowości. Później przyszedł pisarz przeniósł się do Suchedniowa. Stąd dojeżdżał pociągiem na lekcje w gimnazjum. Konieczność codziennego przemieszczania się między Berezowem a Kielcami była dla chłopca „wtajemniczeniem w trudy życia”²³, jak sam wyznał po latach. Na dodatek młody Gustaw nie miał tak silnej więzi z ojcem, jak z przedwcześnie utraconą matką. Ich relacja była dość trudna i chłodna. Z drugiej strony okoliczna przyroda, otaczająca dworek berezowski, wzbudzała zachwyt chłopca, a pobliski Ciemny Staw stał się najwyrazistszym znakiem mitologicznej krainy dzieciństwa. To właśnie w Berezowie Herling-Grudziński mógł uprawiać swoje ulubione rozrywki – grzybobranie i wędkarstwo. Po raz kolejny widać tu wielowymiarową przestrzeń „pomiędzy”, utkaną ze związków rodzinnych (brak zmarłej matki, trudna relacja z ojcem) i materialnych właściwości miejsca, które można określić mianem *locale* (odległość między Suchedniowem i Kielcami, cechy charakterystyczne natury i krajobrazu, flory i fauny). W Berezowie doświadczał też Herling-Grudziński swego rodzaju „poczucia wyłączenia”, zwłaszcza wieczorami i nocami, kiedy dom był „pogrążony w ciemnościach, odcięty od świata”²⁴. Majątek berezowski był odizolowany od Suchedniowa, stanowił wydzieloną przestrzeń, swoistą enklawę.

W 1937 roku przyszedł pisarz zdał maturę i rozpoczął studia polonistyczne na Uniwersytecie im. Józefa Piłsudskiego w Warszawie. Tym samym zyskał możliwości rozwijania talentu, przyłączył się do koła naukowego, prowadzonego przez Ludwika Frydego. Gdyby nie wybuch wojny, Herling-Grudziński kontynuowałby kształcenie i być może rozpoczęłby karierę akademicką. Agresja Niemiec na Pol-

22 Przygotowując rys biograficzny Gustawa Herlinga-Grudzińskiego na potrzeby niniejszego artykułu, korzystałam z następujących opracowań: Z. Kudelski, *Studia o Herlingu-Rudzińskim. Twórczość – recepcja – biografia*, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 1998; I. Furnal, *Chłopiec z ulicy Kolejowej*, <https://pisarze.pl/2015/01/12/irena-furnal-chlopiec-z-ulicy-kolejowej/> [dostęp: 29.05.2019]; W. Bolecki, *Szkic do portretu Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, w: tenże, *Ciemna miłość...*, s. 13–86.

23 G. Herling-Grudziński, *Najkrótszy przewodnik po sobie samym*, układ i posł. W. Bolecki, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000, s. 7.

24 Tenże, *Dziennik pisany nocą vol. 1*, w: tenże, *Dzieła zebrane*, t. 7, oprac. S. Błażejczyk-Mucha i in., Wydawnictwo Literackie, Kraków 2017, s. 212.

skę skłoniła Herlinga-Grudzińskiego do zaangażowania się w działalność Polskiej Ludowej Akcji Niepodległościowej (PLAN). W tym okresie nastąpiła kolejna istotna zmiana miejsca pobytu, ponieważ w listopadzie 1939 roku Herling-Grudziński udał się do Lwowa, by utworzyć tam podobną organizację. Gdy ten zamiar się nie powiódł, przyszedł pisarz postanowił dostać się na Zachód przez Rumunię. Okazało się to jednak niemożliwe. Herling-Grudziński wyruszył więc do Grodna, gdzie znalazł zatrudnienie w teatryku kukielkowym Władysława Jaremy. Podróżom tym towarzyszyło silne napięcie – pisarz wiedział, że jest śledzony, musiał się ukrywać, zmieniać adresy. Tymczasowe azyle i konieczność wymykania się Sowietom wygenerowały nerwowe doświadczenie przestrzeni. W 1940 roku Herling-Grudziński został aresztowany przez NKWD, gdy próbował przedrzeć się na Litwę. Rozpoczął się dlań traumatyczny okres przymusowej izolacji „na nieludzkiej ziemi”. Jako więzień przebywał kolejno w Witebsku, Leningradzie i Wołogdzie, a następnie trafił do obozu w Jercewie koło Archangielska – enklawy, która w niczym nie przypominała enklawy domowej, doświadczanej w Berezowie. Z łagru zwolniono go 20 stycznia 1942 roku. Podjął służbę wojskową w 2. Korpusie Armii Polskiej generała Władysława Andersa, co rozpoczęło kolejny etap podróży: walczył m.in. w Iraku, Palestynie i Egipcie, a także we Włoszech, gdzie wziął udział w bitwie pod Monte Cassino. Herling-Grudziński wydostał się tym samym z „Martwego Domu” – wrócił do „żywych” poprzez wyczerpującą tułaczkę wojenną, a także wojskowy rygor. Wojsko stało się dla niego, obok więzienia i szpitala (do którego trafił zaraz po przybyciu do Włoch), jednym z „miejsc bytowania stadnego”²⁵, wywołujących efekt swoistej „klastrofobii”²⁶.

Po zakończeniu kampanii włoskiej Herling-Grudziński znalazł się w Rzymie – tu pełnił funkcję kierownika działu literackiego czasopisma „Orzeł Biały”. Szczęście osobiste (ślub z Krystyną Domańską, z domu Stojanowską) mieszało się z goryczą emigranta, który zdał sobie sprawę, że w rodzinnym kraju nie ma dla niego miejsca ze względów politycznych. Po demobilizacji w Anglii przyszedł pisarz wraz z żoną zamieszkał w Londynie (gdzie w 1951 roku opublikował *Inny Świat*). Czas spędzony w tym mieście okazał się dla Herlinga-Grudzińskiego bardzo przykry. Zadecydowały o tym nie tylko trudne warunki bytowe i ekonomiczne, ale i głęboka niechęć autora *Innego Świata* do wielkich metropolii. W jednym z opowiadań zaś określił pokój, który wynajmował z Krystyną w kamienicy, mianem „głębokiej studni”²⁷. Tu także doświadczył więc enklawy – przykrej, ograniczającej, pozbawionej światła, wyłączającej z życia. Na dodatek Londyn stał się miejscem tragicznej śmierci Krystyny, która popełniła samobójstwo niedługo po

25 G. Herling-Grudziński, *Gorący oddech pustyni*, w: tenże, *Dzieła zebrane*, t. 6: *Opowiadania wszystkie vol. 2*, oprac. S. Błażejczyk-Mucha i in., Wydawnictwo Literackie, Kraków 2017, s. 8.

26 Tamże.

27 Tenże, *Portret wenecki*, w: tenże, *Dzieła zebrane*, t. 6, dz. cyt., s. 33.

wyjeździe Herlinga-Grudzińskiego do Monachium (otrzymał tam posadę redaktora w Rozgłośni Polskiej Radia Wolna Europa). I Londyn, i Monachium okazały się miejscami nie wybranymi, lecz przymusowymi; pisarz znalazł się w nich ze względu na okoliczności zewnętrzne, a nie własne pragnienia.

Dopiero po ślubie Herlinga-Grudzińskiego z Lidią Croce, córką filozofa Benedetto Crocego, którą poznał niedługo po przybyciu do Włoch, zakończył się okres poszukiwania swego miejsca na emigracji, naznaczony osobistą tragedią. W roku 1955 autor *Księcia Niezłomnego* zamieszkał na stałe w Neapolu. W mieście tym spędził resztę życia, co nie oznaczało, że zaprzestał podróży. Poznawał swą nową „ojczyznę”, wyjeżdżając do Piemontu, Umbrii, Dragoniei czy na wyspę Panarea. Nie od razu jednak zakorzenił się we Włoszech – czuł się tu obco; co więcej, jako emigrant znalazł się, po raz kolejny, w przestrzeni „pomiędzy”: między obczyzną, którą długo oswajał, a daleką ojczyzną, do której nie mógł wrócić na stałe, w której, ze względów politycznych, jego nazwisko i twórczość stanowiły temat tabu. Żyjąc na co dzień w jednym miejscu, którego doświadczał zmysłami i emocjami, z którym łączyły go relacje rodzinne (żona, teściowie, dzieci), nosił w pamięci inne miejsce – „małą ojczyznę”. Gdy po 1989 roku Gustaw Herling-Grudziński przestał być pisarzem zakazanym, jego osoba i twórcze dokonania stały się dostępne szerokiemu gronu polskich odbiorców. W 1991 roku po raz pierwszy od wielu lat odwiedził Polskę. Do kraju rodzinnego przyjechał jeszcze trzykrotnie: w 1994, 1997 i 2000 roku. Nigdy jednak nie powrócił w rodzinne strony na zawsze. Co więcej, choć dwukrotnie przybył do Kielc, gdzie się urodził i kształcił, nie zdecydował się na wizytę w Suchedniowie, miejsca, które tak długo nosił w pamięci; które darzył znacznie cieplejszymi uczuciami niż Kielce; które stało się źródłem „mikrokosmosu prywatnej mitologii”²⁸ i powtarzających się motywów przestrzennych, urastających do rangi mitów: Ciemny Staw, Olchowa Grobla, Młyn, Płytko Rzeczka.

Wróćmy do przeżyć Herlinga-Grudzińskiego, związanych z jego „drugą ojczyzną”. Oprócz wyobcowania i nostalgii pisarz doświadczał też, podobnie jak mieszkańcy Neapolu i okolic, poczucia zagrożenia – jego źródłem nie był już jednak zbrodniczy system ani okupant, lecz nieprzewidywalna natura. Bliskość Wezuwiusza, „wulkaniczny od wieków rejon”²⁹, a także występujące w tych okolicach trzęsienia ziemi sprawiły, że zarówno tubylcy, jak i przybysze mieli „wrodzone czy nabyte poczucie kruchości i ziemi, i życia ludzkiego”³⁰. Funkcjonowali oni bowiem w cieniu uśpionej katastrofy, a grunt pod ich stopami okazywał się niekiedy bardzo niestabilny, a wręcz niebezpieczny. Sam Herling-Grudziński w jednym z pierwszych dziennikowych zapisków wyznaje, że pierwsze kroki na

28 W. Bolecki, dz. cyt., s. 165.

29 G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą* vol. 1, dz. cyt., s. 12.

30 Tamże.

ziemi włoskiej stawiął „przy blasku erupcji Wezuwiusza, w deszczu popiołu i pod pociemniałym złowróbnie niebem [...]”³¹. Kilkakrotnie wspomina też pisarz swoje doznania i refleksje związane ze zjawiskiem *terremoto*. W opowiadaniu *Cud* narrator ukazuje swoistą „międzyprzestrzeń”, w jakiej żyją na co dzień neapolitańczycy – określa ją z jednej strony wydarzenie religijne, cudowne upłynnienie się zakrzepłej krwi patrona miasta, św. Januarego, a z drugiej złowróbna obecność Wezuwiusza:

W tegorocznym błyskawicznym upłynnieniu się zakrzepłej krwi Świętego Januarego mieszkańcy Neapolu wyczuli jakiś związek ze świeżą, nieprzerwaną i niepokojącą, serią wstrząsów sejsmicznych w Pozzuoli i Solfatarze, miejscach skazania i kaźni biskupa Benewentu. Znak należy uznać za dobry czy za zły? Któż z nas na to pytanie potrafi odpowiedzieć, żyjąc w **ustawicznym zawieszeniu między Cudem i Wulkanem?**³² [podkr. K.S].

Już ten pobieżny rys biograficzny, ukazujący dynamikę relacji pisarza z kolejnymi miejscami pobytu, pozwala wskazać powtarzające się doświadczenia, które ukształtowały Herlinga-Grudzińskiego i oddziaływały na jego twórczość. Należą do nich, po pierwsze, bycie „pomiędzy” w wymiarze przestrzennym, emocjonalnym, kulturowym – poczucie zawieszenia i graniczności. Po drugie, doświadczenie izolacji i zamknięcia, które z jednej strony dawało poczucie bezpieczeństwa i ochrony w miejscu domowym, a z drugiej generowało traumę w miejscach pobytu przymusowego (przede wszystkim łagier jercewski, ale też Londyn i Monachium). Przemieszczaniu się w przestrzeni i częstym zmianom miejsc towarzyszyło napięcie między tymczasowością a stałością. Udziałem pisarza stały się zmiany nagłe i niespodziewane, wywołane przez bolesne okoliczności (np. śmierć ukochanej matki wymuszająca przenosiny do Suchedniowa, wybuch wojny, który przerwał czas studiów w Warszawie, a także rozdzielił na długo Herlinga-Grudzińskiego z ojczyzną). Osiedlenie się na obczyźnie zaś, choć zapewniło stabilizację, nie usunęło rozdarcia między swojskością miejsca zachowanego w pamięci a obcością miejsca codziennego życia, między swojskością przeżywaną przez rodowitych Włochów, neapolitańczyków a obcością naznaczającą emigranta. Trzeba wreszcie zwrócić uwagę na doświadczenie swego rodzaju warstwowości, którą Herling-Grudziński przeżywał w „drugiej ojczyźnie”. Mam tu na myśli zjawiska naturalne, takie jak wulkaniczna erupcja i trzęsienie ziemi, które są wpisane w istotę miejsca, gdzie pisarz się osiedlił. To, co dzieje się pod ziemią, na której toczy się codzienne życie (np. ruch płyt tektonicznych, gromadząca się magma itp.), może

31 Tamże.

32 G. Herling-Grudziński, *Cud*, w: *Dzieła zebrane*, t. 5: *Opowiadania wszystkie vol. 1*, oprac. G. Baśtek i in., Wydawnictwo Literackie, Kraków 2016, s. 200.

w kilka, kilkanaście sekund zmienić rzeczywistość na górze. Fakt ten wywoływał w ludziach, jak to określał sam pisarz, „atawizm klęsk żywiołowych”³³.

Wagę wyżej wymienionych doświadczeń dla twórczości pisarza zasygnalizował przywoływany wcześniej Włodzimierz Bolecki. W przypadku opowiadania *Most. Z kroniki naszego miasta* najważniejszą rolę odegrały przeżycia włoskie (neapolitańskie) autora, jednak nie można zapominać, że doświadczenia innych miejsc także nie pozostają bez znaczenia. Jak jednak wygląda relacja między przeżywaniem przez pisarza *loci* geograficznego a kreowaniem przez niego w utworze *loci* literackiego?

Miejsce literackie to, najprościej rzecz ujmując, element świata przedstawionego w utworze, związany z losami narratora i/lub bohatera. Takie rozumienie omawianej kategorii wynika z tradycyjnej interpretacji miejsca i przestrzeni w literaturoznawstwie. Według *Słownika terminów literackich* przestrzeń w dziele literackim to

jeden z podstawowych **elementów strukturalnych** dzieła lit., [...]. Każdy utwór zawiera zawsze jakieś wyobrażenia przestrzenne, gdyż wchodzące w obręb świata przedstawionego postacie, zdarzenia, sytuacje są w pewien sposób umiejscowione. Umiejscowienie to jest bądź **przedmiotem** osobnego **opisu**, bądź też czytelnik poznaje je pośrednio³⁴ [podkr. K.S].

Jak wynika z przytoczonego objaśnienia, kategorię przestrzeni ujmowano jako element dzieła literackiego, podlegający opisowi, analizie i interpretacji. Miejsce i przestrzeń w utworze literackim mogą być rozpatrywane z rozmaitych perspektyw badawczych. Ich uporządkowania dokonał Janusz Sławiński w artykule *Przestrzeń w literaturze – elementarne rozróżnienia i wstępne oczywistości*. Za podstawową perspektywę, związaną z elementarnym sposobem istnienia przestrzeni w dziele literackim, uznał badacz przestrzeń jako komponent świata przedstawionego, czyli zjawisko wewnątrztekstowe. Tak rozumiana przestrzeń powstaje w wyniku konkretnych aktów „wypowiedzeniowców”³⁵ (zdania opisowe). Pozostałe sposoby analizy i interpretacji przestrzeni literackiej są, według Sławińskiego, „wtórnymi (w sensie logicznym) precyzacjami i interpretacjami”, które nadbudowują się nad „koniecznym minimum przestrzennym”³⁶ obecnym w dziele. Wśród owych „wtórnych precyzacji i interpretacji” badacz wymienił czynniki pozaliterackie, takie jak np. kultura, ludzkie doświadczenie, tradycja religijna czy przestrzeń geograficzna.

³³ G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą* vol. 1, dz. cyt., s. 12.

³⁴ *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2008, s. 449.

³⁵ J. Sławiński, *Przestrzeń w literaturze: elementarne rozróżnienia i wstępne oczywistości*, w: tenże, *Próby teoretycznoliterackie*, Wydawnictwo PEN, Warszawa 1992, s. 174.

³⁶ Tamże, s. 179.

Z kolei geopoetyka bada interakcje, zachodzące między przestrzenią geograficzną (konkretną, realną) a przestrzenią literacką (wykreowaną w utworze). O ile w świetle klasyfikacji, zaprezentowanej przez Sławińskiego głównym przedmiotem zainteresowania badaczy jest przestrzeń przedstawiona, o tyle według założeń geopoetyki literaturoznawca analizuje przestrzeń literacką (wewnątrztekstową) i geograficzną (zewnętrzną wobec dzieła) w sieci powiązań. Obie są bowiem związane „podwójnym chiazmatycznym węzłem”³⁷. Z jednej strony komponent „geo” wpływa na poszczególne elementy dzieła literackiego. Z drugiej strony twórczość literacka także przekształca przestrzeń wobec utworu zewnętrzną, nadając jej znaczenia, a nawet wkraczając w jej materialność.

W odniesieniu do interesującej mnie problematyki relacji miejsca z bohaterem istotne będą dwie dziedziny geopoetyki, które Elżbieta Rybicka określa mianem „stron”. Pierwsza z nich to strona poetologiczna, w której nacisk pada na „geograficzne aspekty” lub „współczynnik geograficzny”³⁸ takich kategorii poetyki, jak postać, język i styl, gatunek, narrator i narracja, odbiorca i recepcja dzieła. Najbardziej interesują mnie zagadnienia związane, rzecz jasna, z bohaterem literackim, a zatem „geograficzne ramy czy kody: osiadłości, zamieszkiwania, zakorzenienia, nomadyzmu, kosmopolityzmu”³⁹. Myśląc o zamieszkiwaniu czy mobilności, myślimy o tym, jaką relację z miejscem i przestrzenią ma dana postać. Relacyjność zaś kieruje uwagę ku drugiej dziedzinie geopoetyki, do której się odwołuję: ku stronie antropologicznej. Chodzi tu o związek między podmiotem (pisarzem, bohaterem, narratorem) a miejscem, opierający się na doświadczeniu zmysłowym i emocjonalnym, a także relacjach międzyludzkich i wspomnieniach. Miejsce, zarówno w wymiarze geograficznym, jak i literackim, nie tylko podlega działaniom, nie tylko stanowi przedmiot doświadczenia, ale i samo jest „stroną aktywną”, wpływającą na doświadczenia i działania.

Geopoetyka kładzie nacisk na „to, co dzieje się [...] pomiędzy »geo« a poetyką [...]”⁴⁰. Podobnie rzecz ma się ze związkiem miejsc geograficznego i literackiego. To pierwsze stanowi swego rodzaju „bazę”, na gruncie której powstaje kreacja artystyczna. Aby jednak tak się stało, rzeczywisty *locus* musi wejść w interakcję z człowiekiem – pisarzem. Autor najpierw doświadcza miejsca, później zaś przetwarza swoje przeżycia, uczucia i myśli z nim związane, tworząc miejsce literackie. Stanowi ono (podobnie jak miejsce geograficzne) splot trzech elementów – osobistych doświadczeń, archiwum kultury i wyobraźni. Doświadczenie egzystencjalne pisarza obejmuje doznania zmysłowe, stany psychiczne, relacje z ludźmi, a także zachowane w pamięci obrazy związane z miejscem. Z kolei dwa pozostałe

37 E. Rybicka, dz. cyt., s. 36.

38 Tamże, s. 95.

39 Tamże, s. 100.

40 Tamże, s. 93.

„ingredyenty”⁴¹, jak określa je Elżbieta Rybicka, służą literackiej artykulacji przeżyć autora, choć każdy z nich w inny sposób. Archiwum kultury to zbiór utrwalonych w tradycji kulturowej i literackiej wzorców, reprezentacji, motywów czy mitów kulturowych, przy pomocy których twórcy ukazywali człowieka i jego otoczenie, w tym także przestrzeń i miejsce. Z kolei wyobraźnia pozwala autorowi ustosunkować się do „zasobów” archiwum, co może zaowocować zarówno wzbogaceniem danego sposobu obrazowania o nowe elementy, jak i zanegowaniem tradycyjnych rozwiązań i zastąpieniem ich oryginalną wizją.

Co możemy, na podstawie tych wstępnych ustaleń, powiedzieć o sprawczości miejsca? Miejsce geograficzne, wchodząc w interakcję z pisarzem, oddziałuje na jego zmysły, emocje, umysł, a także wyobraźnię. Na ten ostatni przejaw sprawczości zwrócił uwagę przywoływany przez Rybicką Michel Collot: „Francuski literaturoznawca [...] zauważa, że miejsca mają swoją »poetykę« (*le poétique*) rozumianą jako wywoływanie emocji czy stymulowanie wyobraźni [...]”⁴² [podkr. K. S.]. Ponte della Sanità – konkretny obiekt architektoniczny, wpisany w przestrzeń Neapolu – z pewnością zaintrygował Herlinga-Grudzińskiego, między innymi ze względu na specyficzne usytuowanie. W rozmowie z Włodzimierzem Boleckim pisarz wyznaje: „Na tym moście byłem i przechodziłem tamtędy setki razy. [...] jest tak położony nad miastem, że daje poczucie wyłączenia”⁴³. Autor *Mostu* doświadczył osobiście Ponte della Sanità, a wspomniane wyżej „poczucie wyłączenia” stało się najpierw udziałem samego Herlinga-Grudzińskiego, a potem wykreowanego przezeń bohatera. Tu przechodzimy do miejsca doświadczanego przez postać – miejsca literackiego. Jak już sygnalizowałam, bohaterowie opowiadań Herlinga-Grudzińskiego często silnie wiążą się z miejscem, a owa więź oddziałuje na ich losy i zachowanie.

W dalszej części niniejszego szkicu postaram się, zgodnie z zapowiedzią, uodowodnić sprawczość miejsca w relacji z bohaterem na przykładzie opowiadania *Most. Z kroniki naszego miasta*. Interesujący mnie problem sprawczości miejsca będę rozważała jako zjawisko wewnątrztekstowe, które jednak ma swoje źródło w doświadczeniach Herlinga-Grudzińskiego, związanych z geograficznym *loci*. Chodzi tu nie tylko o Ponte della Sanità, lecz także sam Neapol, w którym pisarz spędził 45 lat życia na emigracji. W analizie wezmę pod uwagę zarówno aspekt geograficzny tytułowego *Mostu* (jego pierwowzór w świecie realnym, tj. w rzeczywistości zewnętrznej wobec tekstu literackiego), jak i inne konteksty, współtworzące wizję artystyczną miejsca. Następnie scharakteryzuję więź, jaka zrodziła się

⁴¹ Tamże, s. 173.

⁴² Tamże, s. 94.

⁴³ G. Herling-Grudziński, W. Bolecki, *Rozmowy w Dragonei*, w: tenże, *Dzieła zebrane*, t. 11: *Rozmowy w Dragonei. Rozmowy w Neapolu*, oprac. S. Błażejczyk-Mucha, Z. Kudelski, A. Siwek, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2018, s. 257–258.

pomiędzy Mostem a Il Pipistrello i wskażę przejawy oraz skutki sprawczości Ponte della Sanità wobec żebraka.

Tytułowy most to element rzeczywistej przestrzeni Neapolu. Jak już wspomniałam, mamy do czynienia z miejscem geograficznym, którego autor doświadczył, a następnie włączył je w materię utworu. W tekście pojawiają się autentyczna nazwa neapolitańskiego mostu – Ponte della Sanità – a także informacje o jego usytuowaniu w przestrzeni miejskiej:

[...] znajduje się w pobliżu Muzeum Narodowego, na ulicy stanowiącej przedłużenie dawnej Via Toledo. Prowadzi ona na wzgórze zwane Capodimonte, gdzie do letniego pałacu królewskiego przeniesiono ostatnio Pinakotekę. [...] Niedaleko Ponte della Sanità zbudowano kościół tego samego imienia [...]⁴⁴.

Już na początkowym etapie analizy widzimy zatem aspekt topograficzny tytułowego Mostu, wiążący miejsce jako przedmiot literackiego opisu z miejscem prawdziwym, które można wskazać na mapie. Co więcej, pisarz nie tylko znał to miejsce z autopsji, lecz także czerpał wiedzę z dokumentów, dotyczących Ponte della Sanità. W rozmowie z Boleckim Herling-Grudziński wspomina o neapolitańskich gazetach i kronikach, „gdzie historia tego mostu była rzeczywiście opisywana”⁴⁵. Jednym ze źródeł informacji o realnie istniejącym *loci* okazała się *Cronica giornaliera delle province napoletane dal 1 marzo al. 31 dicembre 1869* autorstwa Cesare de Sterlicha. Autor opowiadania cytuje przetłumaczony fragment autentycznej notatki, w której kronikarz odnotowuje niepokojącą liczbę samobójców, rzucających się z Mostu Zdrowia. Miejsce to jest zatem związane nie tylko z biografią pisarza, lecz także z historią miasta, a ściślej – z dramatycznymi wypadkami, jakie rozgrywały się na moście.

Z drugiej strony narrator poprzedza opowieść o Moście dwoma tekstami innych autorów, które, najogólniej rzecz ujmując, wskazują na pozageograficzny (nie-materialny) wymiar przedstawionego *loci*. Pierwszy z przywołanych utworów to miniatura *Die Brücke (Most)* Franza Kafki, drugi – fragment wspomnianej wyżej kroniki XIX-wiecznego Neapolu, który dla Herlinga-Grudzińskiego kryje w sobie coś więcej niż li tylko źródło informacji o historii miejsca. Dłaczego właśnie tymi dziełami⁴⁶ posługuje się pisarz, by wprowadzić Most? Krótki tekst Kafki przedstawia człowieka jako most zawieszony nad przepaścią. Oczekuje on na wędrowca,

⁴⁴ G. Herling-Grudziński, *Most*. Z *kroniki naszego miasta*, w: *Dzieła zebrane*, t. 5, dz. cyt., s. 120–121.

⁴⁵ G. Herling-Grudziński, W. Bolecki, dz. cyt., s. 257.

⁴⁶ Oprócz wymienionych utworów, do których pisarz odwołuje się bezpośrednio w tekście opowiadania, na kształt ideowy i artystyczny dzieła Herlinga-Grudzińskiego wpłynęły dwie powieści: *Proces* Franza Kafki oraz *Pod wulkanem* Malcolma Lowry’ego. Jak zauważa Bolecki w *Rozmowach w Dragonei*, bohaterowie wykreowani przez Lowry’ego i Kafkę, podobnie jak

który zdecydowanie się przejść po nim na drugi brzeg. Gdy przybysz wreszcie się zjawia, człowiek-most obraca się, by na niego spojrzeć. Wtedy spada w przepaść i roztrzaskuje się o kamienie w górskim strumieniu.

Z kolei kronikarskie zapiski informują o kolejnych samobójstwach, do których dochodzi przy Ponte della Sanità. Autor kroniki, zaniepokojony większą niż wcześniej częstotliwością aktów „skrajnej rozpacz”⁴⁷, zauważa, że Most jest w oczach desperatów idealnym miejscem do szybkiego i bezbolesnego odebrania sobie życia – „wyszedłszy z domu, docierają tam bez potrzeby zmieniania po drodze marszruty, pewni, że spadając z takiej wysokości, umiera się niezawodnie i bez cierpienia”⁴⁸. Kronikarz sugeruje zatem lepsze zabezpieczenie Ponte della Sanità, by zapobiec kolejnym tragediom.

W świetle obu przytoczonych przez narratora utworów Most jest ściśle powiązany z ludzkim dramatem – sytuacją graniczną. Oczywiście, w przypadku *Die Brücke* Kafki nie mamy do czynienia z budowlą, lecz metaforą człowieka-mostu. Bohater opowiadania ma za zadanie umożliwić turystom bezpieczne przedostanie się na drugi brzeg. To mu się nie udaje, gdyż pragnie ujrzeć tajemniczego wędrowca – wykazuje więc ludzki odruch nawiązania kontaktu wzrokowego z drugim człowiekiem, co wykracza poza wyznaczoną funkcję i w konsekwencji doprowadza do tragedii. Działanie bohatera Kafki wynika nie tyle z ciekawości, ile z zaniepokojenia przejmującym bólem, jaki zadaje mu przybysz, gdy skacze po jego ciele. Podobnie Ponte della Sanità, wedle zapisu kronikarza, nie tyle spełnia funkcję przejścia z jednego brzegu miasta na drugi, ile raczej przejścia z życia do śmierci, któremu odpowiada ruch z góry ku dołowi. W dziele Herlinga-Grudzińskiego jest to wyraźnie zaznaczone:

Most jest jakby przejściem od dolnego Neapolu do górnego. [...] Most jest mostem nad czymś. [...]. Nad ulicą najniższego Neapolu. Najniższego? Często nam, mieszkańcom Neapolu, przychodzi na myśl, że nie ma tu naturalnej zapory powstrzymującej ludzi od ciągłego drążenia w głąb⁴⁹.

Zatem, obok wyrazistego wymiaru topograficznego (autentyczne nazwy mostu i innych obiektów, szczegółowy opis lokalizacji na mapie Neapolu) i historycznego, pojawia się metaforyczny aspekt miejsca ukazanego w *Moście*. Wprowadzają go oba cytowane przez pisarza teksty, wskazując na charakterystyczne właściwości mostu: jest on przejściem symbolicznym, punktem granicznym, oddzielającym

Il Pipistrello, czują się osamotnieni w świecie, którego nie rozumieją, w którym nie dostrzegają „wyraźnych punktów orientacyjnych” (G. Herling-Grudziński, W. Bolecki, dz. cyt., s. 257).

⁴⁷ G. Herling-Grudziński, *Most...*, s. 120.

⁴⁸ Tamże.

⁴⁹ Tamże.

zarówno jedną dzielnicę miasta od drugiej, jak i życie od śmierci, afirmację życia od myśli samobójczych, nadzieję od skrajnej rozpacz. Miejsce funkcjonuje zatem w dwóch porządkach jednocześnie – realnym i metafizycznym.

Ponadto Most, podobnie jak bohater *Die Brücke*, ma cechy ludzkie, o czym świadczy, oparty na zabiegu animacji, następujący fragment dzieła Herlinga-Grudzińskiego: „Most wstaje do życia samotny, czysty i nagi”⁵⁰. Co więcej, to „ożywienie” budowli następuje w nocy, w świetle dziennym bowiem Most niczym szczególnym się nie wyróżnia – jego graniczność i niezwykłość ulegają stłumieniu w codziennej krzątaniu – „Rwący potok uliczny na obu poziomach zalewa go swą falą, głuszy swym szumem”⁵¹. Za dnia opisywane przez narratora miejsce pogrążone jest w swoistym letargu („półbycie”), z którego otrząsa się właśnie nocą. Most zaczyna się też poruszać – „rośnie niby szczudło”⁵². Wreszcie ukazany jest on jako miejsce oczekujące na człowieka. Nie chodzi jednak o czekanie na przebycie przez wędrowca drogi z jednej części miasta do drugiej. Narrator zaznacza, że przy Moście stoi kościół, na fasadzie którego widnieją słowa *Aut mori, aut pati* („Albo umierać, albo cierpieć”). Między tymi dwiema alternatywami „leży i czeka Most”⁵³. Miejsce czeka na wybór człowieka, na jego decyzję – czy chce umrzeć, czy też pozostać przy życiu i znosić cierpienia.

W sposobie opisywania tytułowego Mostu zwraca uwagę selekcjonowanie szczegółów – narrator skupia się na lokalizacji budowli na mapie Neapolu, a także na zabezpieczeniach wprowadzonych za radą autora kroniki („wysokim parkan żelazny” i gęsta krata, uniemożliwiająca desperatom rozstanie się z życiem). Brak natomiast dokładnych informacji o konstrukcji Mostu, kolorystyce czy innych szczegółach pozwalających odbiorcy wyobrazić sobie Ponte della Sanità. Co więcej, narrator ukazuje ulicę biegnącą pod Mostem, a także widok nocnego nieba nad Mostem, samą budowlę niejako pomijając:

Z góry – wciąż nocą – rozpościera się tu widok czarnej ulicy, przejaśnionej gdzieś niegdzie słabym blaskiem latarni [...]. Okna domów są ślepe. Stragany ogołoczone. [...] Z dołu oczom patrzącego ukazuje się bezbrzeżna pustynia nieba. Gwiazdy lśnią na niej twardymi ziarnkami kwarcu. Na wysokości Mostu pofałdowana jest pionowymi i ciemnymi pręgami⁵⁴.

Podobnie na początku opowieści o Moście narrator niejako odwraca wzrok od Ponte della Sanità, by opisać pałac królewski na wzgórzu Capodimonte, Pinakotekę

50 G. Herling-Grudziński, *Most...*, s. 121.

51 Tamże.

52 Tamże.

53 Tamże.

54 Tamże.

oraz widok na miasto rozpościerający się z dachu galerii. Gdy określa Most mianem „przejścia od dolnego Neapolu do górnego”, koncentruje się na przebiegu ulicy prowadzącej na Capodimonte i z powrotem. Z kolei fakt, że Most znajduje się nad „ulicą najniższego Neapolu”, staje się punktem wyjścia dla refleksji o skłonności mieszkańców miasta do „ciąglego drążenia w głąb”. To swiste unikanie dokładniejszego opisywania mostu wynikać może, po pierwsze, z uwypuklenia niepozorności miejsca w świetle dziennym. Na uwagę zasługuje tu obraz ruchliwej ulicy – „roją się ludzie, dudnią wózki, podskakują samochody, rozpychają aż po skraj jezdni stragany”⁵⁵. Most „ginie” w tym nieustannym „potoku ulicznym”. Tymczasem nocą „role” się odwracają – ulica zamiera, zaś Most „wstaje do życia”.

Po drugie, narrator podkreśla abstrakcyjność Mostu. W tekście opowiadania pojawiają się dwa wyrażenia określające miejsce: nazwa własna Ponte della Sanità oraz nazwa pospolita „most” zapisana wielką literą – ta druga jest używana przez narratora znacznie częściej. Taki sposób zapisu nadaje Ponte della Sanità charakter pojęcia abstrakcyjnego podobnego takim kategoriom, jak Dobro, Zło, Życie, Śmierć itp. Czy możliwe jest ich szczegółowe opisanie? Nie, to cel nieosiągalny dla tak niedoskonałego narzędzia jak język. Dlatego w literackiej kreacji Mostu narrator ogranicza się do lakonicznych sformułowań lub wyrażeń metaforycznych i porównań: „jakby przejście”, „punkt graniczny”, „nad ulicą najniższego Neapolu”, „wstaje do życia”, „szczudło, na którym podpira się uśpione miasto”, „łuk śmierci”⁵⁶. Z kolei w aspekcie topograficznym narrator nie ujawnia nic więcej ponad ukazanie otoczenia Mostu, jego położenia względem innych charakterystycznych miejsc w Neapolu (np. Muzeum Narodowego, kościoła, ulicy Via Toledo) oraz zabezpieczeń mających „unieszkodliwić” zgubny wpływ tego miejsca na „wszystkich pragnących nieodwołalnie umrzeć”⁵⁷.

Co więcej, pisarz eksponuje też mityczny wymiar Mostu. Powróćmy do problemu graniczności. Jak zostało wcześniej zaznaczone, Ponte della Sanità oddziela dolną część miasta od górnej. Stanowi też granicę między życiem a śmiercią – umieraniem a cierpieniem. W opisie przestrzeni miejskiej mamy do czynienia z licznymi opozycyjnymi jakościami. Oprócz przeciwstawień Góra – Dół i Życie – Śmierć, należy też wymienić następujące: Noc – Dzień, Ciemność – Światło, Powierzchnia – Głębia, Cierpienie – Śmierć, Bogactwo – Nędza, Wysoko – Nisko, Ruch – Bezruch. Most zaś stanowi mityczną granicę między nimi, a zarazem jest punktem skupiającym odmienne jakości, nie tylko przestrzenne. Wreszcie miejsce to „leży i czeka” pomiędzy dwiema alternatywami – trwaniem przy życiu a jego zakończeniem. Wedle narratora w powtórzonym dwukrotnie słowie „albo” w napisie na frontonie

55 G. Herling-Grudziński, *Most...*, s. 121.

56 Tamże.

57 Tamże, s. 120.

kościół „kryje się istota Mostu”⁵⁸. Miejsce oczekuje więc wyboru – i to wyboru jednoznacznego, choć samo w sobie pozostaje niejednoznaczne. Pokazuje ono bowiem rozmaite oblicza: niepozorne i przeciętne za dnia („ani wielki, ani imponujący”⁵⁹) ujawnia swój ogrom i wyjątkowość w nocy. Dla jednych jest przyczyną wielu tragedii (tak jak dla Sterlicha), dla innych – uwolnieniem od cierpienia (samobójcy). Z jednej strony ma wymiar materialny, jest realne, obdarzone konkretną nazwą i możliwe do zidentyfikowania, z drugiej – to granica metafizyczna, wymykająca się zmysłom i intelektowi, choć wywołująca silne, często skrajne reakcje emocjonalne. Wreszcie Most to zarazem miejsce owiane złą sławą, miejsce mroczne (w opowiadaniu Herlinga-Grudzińskiego pojawia się też nazwa Ponte della Morte – Most Śmierci) i „zbyteczny” element architektury miasta (autor współczesnej narracji w kronice Neapolu publikowanej w gazecie „Il Mezzogiorno” pisze o Moście jako „jeszcze jednym anachronizmie architektonicznym naszego miasta”⁶⁰).

Co istotne, dopiero po przedstawieniu Mostu narrator wprowadza postać żebraka, zwanego przez neapolitańczyków Il Pipistrello (Nietoperz). Zabieg ten sugeruje, że to miejsce jest głównym bohaterem opowiadania. Czy jednak rzeczywiście stanowi ono „stronę aktywną” w relacji z ubogim mężczyzną? Czy rzeczywiście wpływa na los Nietoperza? Jeśli tak, to w jaki sposób?

Między Mostem a żebrakiem rodzi się osobliwa więź. W oczach mieszkańców Neapolu Il Pipistrello jest zrośnięty z Mostem – „uczepiony niewidzialną nitką”⁶¹. Most jawi się tu jako miejsce magnetyczne – przyciąga do siebie nie tylko samobójców, ale i tajemniczego Nietoperza. Dlaczego żebrak wybiera właśnie Ponte della Sanità na swój „posterunek”⁶² (lub inaczej mówiąc: dlaczego Nietoperz wybrał Most na „swe gniazdo”⁶³)? Oddajmy głos narratorowi:

Spędzał dnie uczepiony bądź parapetu, bądź kraty Mostu. [...] Jego oczy świdrowały bezustannie ulicę pod Mostem. Obserwując go patrzącego w dół z takim uporem, podejrzewaliśmy czasem, że nie ulica była przedmiotem jego uwagi, [...] lecz przepaść dzieląca ją od Mostu; a nawet więcej: **Most odbity w zwierciadle tej przepaści**⁶⁴ [podkr. K.S.].

Z początkowych zdań zacytowanego wyżej fragmentu wynika, że Most stanowi dla Il Pipistrello znakomity punkt obserwacyjny, skąd roztacza się widok na ulicę.

58 G. Herling-Grudziński, *Most...*, s. 121.

59 Tamże.

60 Tamże, s. 125.

61 Tamże, s. 122.

62 Tamże.

63 Tamże, s. 123.

64 Tamże, s. 122.

Narrator jednak koryguje swoją wypowiedź, stwierdzając, że żebraka interesuje przepaść między ulicą a Mostem. Potem jednak uściśla: mężczyzna wpatruje się w Most „odbity w zwierciadle tej przepaści”. Ostatecznie więc to nie pełna życia i ruchu ulica, lecz Ponte della Sanità przykuwa jego wytężone spojrzenie. Znamienne, że bohater ogląda fascynujące go miejsce, kierując wzrok w przeciwnym kierunku – na ulicę. Dlaczego? Nietoperza nie interesuje Most jako obiekt materialny, który znajduje się pod stopami; któremu można się przyjrzeć na przykład podczas spaceru. Il Pipistrello wpatruje się w Most niewidzialny, niedostrzegalny dla innych – odbicie Ponte della Sanità w niewidzialnym zwierciadle – „zwierciadle przepaści”. Co ciekawe, dzieje się to w świetle dziennym, kiedy Most „nie zwraca szczególnej uwagi”⁶⁵. Okazuje się, że nawet za dnia miejsce to kryje w sobie inne, tajemnicze, pełne grozy oblicze. Istotna jest tu przepaść, która pełni funkcję osobliwego lustra. Odwołam się do przywołanego już przeze mnie Ryszarda K. Przybylskiego, który zwrócił uwagę na znaczenie motywu przepaści w twórczości autora *Mostu*. Jest ona, według badacza, przestrzennym ekwiwalentem rozpaczy. Przybylski tak komentuje ów motyw w analizowanym opowiadaniu:

Il Pipistrello zwykł przesiadywać na moście uczepiony balustrady lub ochronnej kraty i wpatrywał się nieustannie w dół. Nie interesowała go jednak znajdująca się poniżej ulica, lecz przepaść rozciągająca się między nią i mostem. Któregoś dnia znaleziono jego zwłoki na dolnej ulicy. Oto efekt przemożnej siły przepaści. Opowiadanie *Most* uznać można za modelowe w serii opowiadań z tematem włoskim w twórczości Herlinga-Grudzińskiego. Bez mała w każdym pojawia się bowiem przepaść pochłaniająca swe ofiary⁶⁶.

Dla Przybylskiego to przepaść jest głównym czynnikiem, który doprowadził do tragicznego finału opowieści o neapolitańskim żebraku. Jednak przestrzeń dzieląca ulicę i Ponte della Sanità została przedstawiona jako zwierciadło, co skłania raczej do wniosku, iż przepaść pełni funkcję swoistego medium pomiędzy Nietoperzem a Mostem. Sam narrator zauważa, że mężczyznę przyciąga „więcej” niż przepaść – owym „więcej” jest właśnie odbicie Mostu.

Czy „Most odbity w zwierciadle przepaści” jest tym samym miejscem, co Ponte della Sanità? Mamy tu do czynienia z przeciwstawieniem Mostu widzialnego (obiekty materialnego i konkretnego) Mostowi niewidzialnemu, który stanowi zaprzeczenie realnego Ponte della Sanità. Jest on, można by rzec, antymostem. O ile bowiem Most znajduje się nad ulicą, a więc – na górze, o tyle antymost ujawnia się na dole, a zatem pod Mostem „właściwym”. Most łączy górny Neapol z dolnym, antymost – nie łączy niczego w rzeczywistej przestrzeni. Co istotne, nikt poza żebrakiem nie

⁶⁵ G. Herling-Grudziński, *Most...*, s. 121.

⁶⁶ R. K. Przybylski, dz. cyt., s. 89–90.

dostrzega owej drugiej, odwrotnej strony Ponte della Sanità. Skąd jednak w wypowiedzi narratora wzięło się przypuszczenie, że ubogiemu mężczyźnie nie chodzi po prostu o ulicę? Narrator zwrócił uwagę na sposób patrzenia Nietoperza: „Obserwując go patrzącego w dół z **takim uporem** [...]” [podkr. K.S.]. Ulica, pełna rozmaitych i wciąż zmieniających się szczegółów, wymagała od obserwatora przynajmniej minimalnego ruchu głową, czasem też zmiany pozycji w celu przyjrzenia się „potokowi ulicznemu” z różnych perspektyw. Tymczasem Il Pipistrello uparcie tkwi w jednym punkcie, nieruchomo. Co więcej, jego wzrok „świdruje” ulicę – przedziera się w głąb, jak gdyby pod powierzchnię tego, co widoczne. Żebraka nie interesują zatem rojący się na kamiennym bruku ludzie, dudniące wózki czy podskakujące samochody⁶⁷. Zresztą Il Pipistrello nie ucieka z Mostu podczas wyjątkowo obfitych deszczy jesiennych, a w taką pogodę ulica z pewnością była opustoszała. Nie tylko nie ucieka, ale wręcz nie pozwala się oderwać od swego miejsca: „Próbowano go zaciągnąć do jednej z pobliskich bram, ale nadaremnie: czepiał się żelaznych sztachet z siłą, jakiej nikt z nas nie odgadłby w tym mizernym ciełe”⁶⁸ – relacjonuje narrator. Tak przemożna siła Mostu, a raczej antymostu przykuwa do siebie bohatera.

Co więcej, można dostrzec liczne podobieństwa między Mostem a Il Pipistrello: po opuszczeniu „wieczornej przystani”⁶⁹ (czyli tawerny) mężczyzna niespodziewanie otrząsa się z melancholii i letargu: „Tak, **ożywał nocą jak sam Most** i jak ptak, od którego wzięł swe przezwisko!”⁷⁰ [podkr. K.S.] – zauważa narrator. Zarówno miejsce, jak i bohater trwają w bezruchu za dnia, podczas gdy w nocy „wstają do życia”.

Ponadto, Most i żebrak czekają: Ponte della Sanità „leży i czeka” między dwoma osobliwymi „zaczepami”⁷¹ – śmiercią i cierpieniem. O Il Pipistrello zaś narrator tak pisze: „Zdawał się wciąż czekać, mógł tylko cierpliwie czekać, niby ktoś stworzony wyłącznie do czekania. Może jego Stwórca wiedział na co”⁷². Jak już zostało wcześniej zaznaczone, miejsce czeka na decyzję człowieka. Na co zatem może czekać bohater? Tragiczna śmierć żebraka nastąpiła w noc sylwestrową, podczas hucznego świętowania Nowego Roku. Co działo się we wnętrzu Il Pipistrello przez te kilka lat, gdy uparcie trwał w miejscu dającym „poczucie wyłączenia”? Biorąc pod uwagę osobliwą więź między żebrakiem a Ponte della Sanità, a także podejrzenie narratora, że obiektem zainteresowania mężczyzny był „Most odbity w zwierciadle przepaści”, można zaryzykować hipotezę, że zrośnięcie się z Mostem zapoczątkowało i rozwinęło w bohaterze pewien proces, który przez lata narastał, aż osiągnął punkt kulminacyjny w nocy z 31 grudnia na 1 stycznia.

67 G. Herling-Grudziński, *Most...*, s. 121.

68 Tamże, s. 124.

69 Tamże.

70 Tamże, s. 123.

71 Tamże, s. 121.

72 Tamże, s. 123.

Most, a właściwie antymost zawładnął bohaterem. Co istotne, jeśli porównamy kreację Il Pipistrello z kreacją Mostu, dostrzeżemy, że o ile miejsce jest zanimizowane, o tyle żebrak – istota żywa – jest bardziej podobny do przedmiotu. Herling-Grudziński dwukrotnie reifikuje Il Pipistrello. Raz porównuje go do „nakręconej zabawki, odrywanej wciąż szarpnięciami sprężyny od ziemi”⁷³. Z kolei zimą, niedługo przed śmiercią, śpiący Nietoperz przypomina narratorowi „popsutego pajaca, ciągnionego za sznurek niewidzialną dłonią”⁷⁴. Kto lub co nakręca zabawkę? Kto lub co pociąga za sznurek? Może właśnie miejsce – Most „wstający do życia”?

Śmierć Il Pipistrello poprzedza jeszcze jedna zmiana w wyglądzie bohatera: osłabiony żebrak śpiący w za dużej kapocie upodobnia się do łachmanu leżącego pod murkiem Mostu⁷⁵. Z kolei tuż przed upadkiem z wysokości, żebrak leżący pod ochronnym parkanem wydaje się „długą ciemną plamą”⁷⁶. Na uwagę zasługuje również zmieniająca się stopniowo pozycja ciała bohatera. Przez kilka lat Nietoperz siedział na parapecie Ponte della Sanità, a nocą szedł na wzgórze Poggioreale. Pewnego deszczowego dnia, jesienią, policja siłą zabrała z Mostu ubogiego mężczyznę. Narrator tak opisuje stan Il Pipistrello po jego powrocie zimą:

Oslabiony widocznie chorobą nie przesiadywał już na parapecie, lecz na chodniku. W dzień spał. Wieczorem rzadko zaglądał do tawerny, a gdy przychodził, wystarczała mu jedna szklanka wina. Po zamknięciu lokalu wracał na Most i dalej spał, ginąc niemal w za obszernej kapocie⁷⁷.

Dochodzi zatem do postępującej degradacji bohatera. Od początku ukazywany jako zwierzę lub zepsuta zabawka, z czasem redukuje się do najprostszego kształtu – plamy. Z górnej części „swego posterunku” (balustrada) przenosi się na dolną (chodnik). Nie oddala się już od Mostu w kierunku cmentarza, jak miał wcześniej w zwyczaju. Coraz częściej widywany jest w pozycji leżącej – w czasie snu i w ostatnich chwilach życia. W świetle tych spostrzeżeń miejsce jawi się jako strojna aktywna, podczas gdy człowiek okazuje się bierny, poddający się tajemniczej aurze Mostu, czy – jak zasugerowałam wcześniej – aurze jego odwrotnej strony, dostrzeżonej przez żebraka w „zwierciadle przepaści” (antymost).

Okazuje się jednak, że sprawczość miejsca wobec żebraka nie ogranicza się tylko do czasu, który mężczyzna spędza na Ponte della Sanità. Gdy zapada wieczór, Il Pipistrello opuszcza „swoją postać” i udaje się do tawerny: „Szedł rozkołysanym krokiem, zajmując cały chodnik i zmuszając wszystkich do ustępowania

⁷³ G. Herling-Grudziński, *Most...*, s. 121.

⁷⁴ Tamże, s. 124.

⁷⁵ Tamże.

⁷⁶ Tamże, s. 125.

⁷⁷ Tamże, s. 124.

mu z drogi, **pijany**, zanim jeszcze wskakiwał za próg swej wieczornej przystani⁷⁸ [podkr. K. S.]. Upojenie mężczyzny nie wynika tu bynajmniej ze spożycia alkoholu – jak zaznacza narrator, dopiero po wyjściu z tawerny żebrak jest „naprawdę pijany”⁷⁹. W sytuacji przedstawionej w zacytowanym fragmencie opowiadania „nietrzeźwość” bohatera może wynikać z długotrwałego wpatrywania się w Most odbity w lustrze przepaści. Nietoperz z trudem utrzymuje równowagę, nie zważa też na inne osoby znajdujące się na chodniku. Przypomnijmy w tym miejscu komentarz samego pisarza do opowiadania *Most*, zawarty w *Rozmowach w Dragonei*. Herling-Grudziński podkreśla, że Ponte della Sanità „jest tak położony nad miastem, że daje poczucie wyłączenia”⁸⁰. Przebywając więc przez cały dzień w owym miejscu, Il Pipistrello był wyłączony z życia, z miasta, ze świata. Widać to wyraźnie w jego braku reakcji na otoczenie – nie patrzył na przechodniów, nawet na tych, którzy wrzucali monety do jego kaszkietu lub dawali resztki jedzenia. Również w tawernie niechętnie włączał się do rozmów, ograniczając się do „potakiwania półsłówkami, jakby błagał, by go nie dręczono nadmiernym dłoń wysiłkiem”⁸¹.

Mimo iż na jakiś czas żebrak odrywa się od Mostu, jego zachowanie w tawernie właściwie się nie zmienia: siedzi „nitką uczepiony stołka”⁸², w czasie picia ma „szeroko rozwarte oczy”, którymi za dnia „świdruje” ulicę. Nawet sposób picia jest taki sam jak sposób patrzenia: „potrafił pić szklankę za szklanką [...] wolno i z **takim uporem**, z jakim zwykł był przyglądać się całymi dniami ulicy ze swego gniazda na Moście”⁸³ [podkr. K. S.]. Nota bene, sama tawerna znajduje się bardzo blisko Ponte della Sanità: oba miejsca odgradza od siebie jedynie druciana siatka, „**przylegająca niemal** do zewnętrznego parapetu Mostu”⁸⁴ [podkr. K. S.].

Tawerna wydaje się początkowo przynosić ulgę bohaterowi, który może tu zagłuszać alkoholem kryjący się w jego wnętrzu ból. „Odurzony” widokiem antymostu Nietoperz w tawernie odurza się winem, by, jak stwierdza Herling-Grudziński, zapomnieć. O czym? Według pisarza Il Pipistrello to „istota rzucona w świat, istota, która jest zablakana, która nie wie, gdzie jest [...]”⁸⁵. W świetle geopoetyki „pytanie »kim jestem« winny poprzedzać pytania »skąd jestem« i »gdzie jestem« [...]”⁸⁶. Jakie zatem znaczenie dla poczucia tożsamości ma brak świadomości umiejscowienia? Człowiek, który nie wie, gdzie jest, nie wie również, kim jest. Tym samym staje się wewnętrznie rozchwiany i podatny na wpływy z zewnątrz – tak właśnie dzieje

78 G. Herling-Grudziński, *Most...*, s. 122.

79 Tamże, s. 123.

80 G. Herling-Grudziński, W. Bolecki, dz. cyt., s. 258.

81 G. Herling-Grudziński, *Most...*, s. 123.

82 Tamże.

83 Tamże.

84 Tamże, s. 122.

85 G. Herling-Grudziński, W. Bolecki, dz. cyt., s. 258.

86 E. Rybicka, dz. cyt., s. 51.

się w przypadku bohatera opowiadania *Most*. Zagubiony w świecie i pozbawiony wiedzy o sobie samym, uparcie trwa w miejscu „wyłączenia”, które zaczyna pełnić funkcję jedyne go punktu zaczepienia. Z kolei wieczorami Nietoperz udaje się do miejsca, które pozwoli mu, jak się początkowo wydaje, znaleźć jakieś pocieszenie, oderwać się od przemożnej siły antymostu. Ale uśmierzenie wewnętrznej udręki nie trwa długo. Tawernę i Most oddziela zbyt mała odległość i zbyt krucha granica, o czym będzie jeszcze mowa.

Ubogi mężczyzna porusza się w bardzo ograniczonej przestrzeni, którą wyznacza kilka stałych punktów. Oprócz Ponte della Sanità, który odgrywa rolę centrum, oraz tawerny, należą do nich kościół Santa Maria della Sanità i cmentarz na Poggioreale, gdzie Nietoperz spędza noce. Te cztery miejsca tworzą swego rodzaju układ interakcji, a ich oddziaływanie na bohatera jest tym wyraźniejsze, im bardziej jest on zagubiony i nieświadomy siebie.

Przyrośnięty do Mostu żebrak od czasu do czasu kieruje wzrok na pobliską świątynię – bazylikę Santa Maria della Sanità. Co istotne, Il Pipistrello czyni to mimowolnie; odruch ten wynika z ograniczeń narzuconych przez ciało:

Jego spojrzenie tajało i łagodniało tylko wówczas, gdy **mimo woli** – pewnie **nie wytrzymując stałego napięcia** – odpoczywało krótko na kopule kościoła i ocierając się o napis nad frontonem, ześlizgiwało się znowu wolno na dno ulicy⁸⁷.
[podkr. K. S.]

Nietoperz, gdyby tylko był w stanie, wpatrywałby się nieustannie w „zwierciadło przepaści”, gdzie jako jedyny dostrzegał antymost. Podobnie jak tawerna, kościół też początkowo zdaje się być chwilową „odskoczną” dla bohatera – choć w pewien sposób wymuszoną przez słabość wzroku, nie wytrzymującego „stałego napięcia”. Szybko jednak okazuje się, że świątynia, tak jak i tawerna, jest ściśle powiązana z Mostem, bowiem na jej frontonie widnieje napis stanowiący „istotę” Ponte della Sanità: *Aut mori, aut pati* – „Albo umierać, albo cierpieć”. To między owymi dwiema alternatywami „leży i czeka Most”. Spojrzenie Nietoperza, po bardzo krótkim odpoczynku, „ześlizguje się” ku „dnu ulicy”, znów przyciągane przez antymost. Na tej drodze opadania czy ubogiego mężczyzny napotyka ją słowa na budynku świątyni. Wzrok bohatera „ociera się” o nie. To niezwykle krótka chwila – Il Pipistrello nie analizuje treści owego napisu, nie zatrzymuje się nad nim dłużej. Skoro jednak ten króciutki moment powtórzył się wielokrotnie na przestrzeni lat, które żebrak spędził na Moście, można przypuszczać, że każde „otarcie się” samym wzrokiem o wyrażone w słowach dwie alternatywy utrwalalo w umyśle bohatera ich sens, przypominało mu, że znalazł się w przestrzeni „pomiędzy” i że jeśli chce się z niej wydostać, musi wybrać.

⁸⁷ G. Herling-Grudziński, *Most...*, s. 122.

Co ciekawe, w rzeczywistości napis *Aut mori, aut pati* ma nieco inne brzmienie – *Aut pati, aut mori* („Albo cierpieć, albo umierać”) – i znajduje się nie na frontonie bazyliki Santa Maria della Sanità, lecz kościoła Santa Teresa a Chiaia⁸⁸. Świątynia ta mieści się w pobliżu domu Herlinga-Grudzińskiego. Jednak mimo że przestrzeń wykreowana przez pisarza w opowiadaniu różni się od przestrzeni geograficznej, w której żył, autentyczny obiekt sakralny dostarczył autorowi inspiracji, zapewnił mu swego rodzaju „bazę”, którą mógł przekształcać na potrzeby literackiej kreacji. Geograficzny *locus* miał zatem swój udział w tworzeniu *loci* literackiego. Dzięki bliskiemu sąsiedztwu kościoła Świętej Teresy Herling-Grudziński mógł wielokrotnie czytać napis na jego frontonie. Słowa te rezonowały zapewne w wyobraźni pisarza, co sprawiło, że umieścił je (w wersji nieco zmienionej) na fasadzie kościoła sąsiadującego z Ponte della Sanità i „kazał” bohaterowi od czasu do czasu nań spoglądać.

Do miejsc związanych z życiem Nietoperza należy wreszcie cmentarz na Poggioreale. Żebrek kieruje tam swe kroki po wyjściu z tawerny. Spędza noc w jednym z dużych grobowców rodzinnych, które „dostarczają niekiedy bezdomnym dachu nad głową”⁸⁹. Nekropolia pełni nie tylko funkcję noclegu, lecz także miejsca przeznaczenia – po śmierci bohater zostaje pochowany w mogile zbiorowej. Egzystencja żebraka toczy się więc w miejscach związanych ze śmiercią, unicestwieniem: na Moście, który często zwany jest przez neapolitańczyków Ponte della Morte, w pobliżu kościoła, „przechowującego w swoich podziemiach czaszki zmarłych na zarazę”⁹⁰, na cmentarzu. Nawet wizyty w tawernie, po których Nietoperz sprawia wrażenie „lekkiego, swobodnego, uśmiechniętego, prawie szczęśliwego”⁹¹ nie zmieniają w żaden sposób tego mrocznego zorientowania na śmierć. Pomimo upojenia alkoholowego i chwiejnego kroku Il Pipistrello zawsze bezbłędnie trafia do nekropolii, a następnego dnia zajmuje swój „posterunek” na Ponte della Sanità.

Skąd owo zainteresowanie czy raczej przyrośnięcie do takich, a nie innych obszarów czy obiektów? Czy bohater jest w ogóle świadomy ich znaczeń? Herling-Grudziński w autokomentarzu do opowiadania podkreśla kilkakrotnie, że Il Pipistrello nie ma wiedzy ani o sobie, ani o świecie: „On jest jak zjawa, która nie ma poczucia istnienia, nie ma poczucia obecności, nie ma poczucia celu życiowego. Niczego nie ma. Jest jak gdyby zjawą półwegetatywną”⁹². Jeśli zestawimy tę refleksję pisarza z perspektywą geopoetyki, okaże się, że w próżni wewnętrznej, jaką nosił w sobie Il Pipistrello, zagnieździł się szybko Most i jego odwrotna strona.

88 M. Wilk, *Most Herlinga*, „Nowy Napis Co Tydzień”, 2019, nr 26, <https://nowynapis.eu/tygodnik/nr-26/artukul/most-herlinga>, [dostęp: 4.12.2020].

89 G. Herling-Grudziński, *Most...*, s. 123.

90 Tamże, s. 121.

91 Tamże, s. 123.

92 G. Herling-Grudziński, W. Bolecki, dz. cyt., s. 258.

Człowiek zagnieździł się w miejscu, a miejsce zagnieździło się w człowieku. Ów węzeł zacieśniał się stopniowo, tym mocniej, im bardziej Nietoperz odsuwał się od otoczenia.

Niebagatelną rolę w wyżej wymienionym procesie odegrał Neapol – miasto, w którym Il Pipistrello nie odnalazł dla siebie miejsca. Miejsca w ludzkiej wspólnocie. „On jest obcy dla miasta i miasto jest obce dla niego”⁹³. Poczucie obcości wynika z braku przynależności do wspólnoty, z braku przynależności do miejsca. „Kto się w Neapolu nie urodził i nie ma go we krwi, będzie tu zawsze obcym”⁹⁴ – zanotował Herling-Grudziński w *Dzienniku pisanym nocą* (29 maja 1980). Co to znaczy należeć do miejsca? To znaczy – mieć je we krwi, być z nim związanym, i to niemalże organicznie, cieleśnie. Mieć miejsce we krwi to mieć je w sobie, to być przenikniętym na wskroś danym *loci*. Poczucie obcości, czyli brak miejsca we krwi, to doświadczenie wspólne Herlingowi-Grudzińskiemu i Il Pipistrello – pisarzowi i wykreowanemu przezeń bohaterowi. Interesujące spostrzeżenia na ten temat poczynił Mariusz Wilk w eseju *Most Herlinga*: „Polski pisarz musiał czuć się tu obco, przybywał z Innego Świata, bez domu rodzinnego, bez ojczyzny. Nietoperz wśród ludzi”⁹⁵. Doświadczenia związane z umiejscowieniem lub jego brakiem zaważyły na relacjach Herlinga-Grudzińskiego z nowym miejscem, które wybrał na swoją „drugą ojczyznę”. W podobnej sytuacji postawił Nietoperza, choć nie ujawnił w żaden sposób przeszłości bohatera, którą czytelnik mógłby zestawić z przeszłością twórcy. Nie zmienia to faktu, że Il Pipistrello, tak jak autor opowiadania, znalazł się na nieznanym sobie terenie.

Żebrak zostaje odrzucony przez Neapol, a zarazem sam go odrzuca, nie szukając więzi z innymi. Jedynym punktem zaczepienia jest dlań obiekt architektoniczny, który także okazuje się odrzucony przez miasto; jest bowiem uznawany za anachronizm, coś zbytecznego. Co więcej, most ze swej definicji nie nadaje się na miejsce stałego zamieszkania. W cytowanym wcześniej eseju Mariusz Wilk przywołuje hinduskie porzekadło, według którego „domu na moście się nie buduje, jedynie przechodzi się po nim z jednego brzegu na drugi...”⁹⁶. Autor *Mostu Herlinga* tak wspomina swoją wizytę na Ponte della Sanità:

Po kawie zwykle wjeżdżałem na Ponte della Sanità windą, zainstalowaną w jednej z podpór w latach trzydziestych, żeby popatrzeć oczami Il Pipistrello na rzekę życia w dole. Nie dziwi mnie wcale, że Herling właśnie tam umieścił swojego bohatera, **to miejsce wyjątkowo „bezdomne”**. Wąziutkie trotuary po obu stronach jezdni,

⁹³ G. Herling-Grudziński, W. Bolecki, dz. cyt., s. 258.

⁹⁴ G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisaną nocą* vol. 1, dz. cyt., s. 455.

⁹⁵ M. Wilk, dz. cyt.

⁹⁶ Tamże.

bezludzie i ciągły ruch samochodów sprawiają, że **nawet zatrzymać się tam nie chce, a co dopiero zamieszkać** [...]”⁹⁷. [podkr. K. S.]

A jednak Nietoperz założył „gniazdo” na owym „bezludziu”, bowiem ani on nie wszedł w interakcję z Neapolem, ani miasto nie weszło w relację z żebrakiem. Gdy zaś bohater zamieszkał w miejscu „wyłączonym”, to ono, a nie tętniąca życiem metropolia, zaczęło kształtować jego tożsamość. Z człowieka znikąd stał się człowiekiem z mostu. Skoro zaś Most zawiera w sobie ukrytą, niewidzialną warstwę, która coraz mocniej przyciąga Il Pipistrello, bohater stanie się wkrótce człowiekiem antymostu. A to jest równoznaczne ze śmiercią. Antymost – „Most odbity w zwierciadle przepaści” – okazał się miejscem przeznaczenia. Pociągnął ku sobie duszę ubożego mężczyzny, podczas gdy jego ciało spoczęło w bezimiennej mogile na Poggioreale. Tym samym niewidzialny antymost ma swój odpowiednik w widzialnym cmentarzu.

Nie zakorzeniwszy się w jednym miejscu (Neapol), bohater zakotwicza się w drugim, i to bardzo specyficznym. Most to strefa wyboru i wahań, uwypuklana przez sąsiedztwo kościoła Santa Maria della Sanità. Przede wszystkim jednak jest to strefa, która podsyca w bohaterze fascynację dołem, głębią, przepaścią, a szczególnie odwrotną i mroczną stroną Ponte della Sanità. Z kolei tawerna z jednej strony stanowi strefę zagłuszania czy też opóźniania działania antymostu. Z drugiej zaś okazuje się ona miejscem utrwalania wpływu Mostu. Niezwykle silne oddziaływanie Ponte della Sanità na bohatera osiąga punkt kulminacyjny w noc sylwestrową. Jak wynika z relacji świadka, przytoczonej w kronice miejskiej gazety „Il Mezzogiorno”, Il Pipistrello dostał się na Most przez otwór, wycięty w „siatce z zardzewiałego drutu”⁹⁸, która oddzielała tawernę od Ponte della Sanità. Ta niezwykle krucha granica zostaje w końcu przerwana – dwa miejsca niejako zlewają się w jedno. Czas spędzany w tawernie nie był krótkotrwałą „odskocznią” od czasu spędzanego na Moście. To, co działo się z Nietoperzem w czasie wieczorów spędzanych w lokalu, stanowiło swego rodzaju preludium tragicznych wydarzeń: „jego szeroko rozwarte oczy zaciągały się w miarę picia coraz gęstszą i mroczniejszą przesłoną”⁹⁹. Wokół bohatera z kolei „szum krzyków, kłótni i śpiewów pijackich wzbiera nieprzerwanie”¹⁰⁰. O północy zaś ów szum „wybucha z gniewną gwałtownością”¹⁰¹. Szeroko otwarte oczy Il Pipistrello, utkwione w „Most odbity w zwierciadle przepaści”, wkraczają coraz głębiej w mrok. Atmosfera panująca w tawernie gęstnieje, a wybuch pijackich awantur przechodzi w „huk eksplozji witających Nowy Rok”¹⁰².

97 M. Wilk, dz. cyt.

98 G. Herling-Grudziński, *Most...*, s. 125.

99 Tamże, s. 123.

100 Tamże, s. 122–123.

101 Tamże, s. 123.

102 Tamże, s. 125.

Tuż przed upadkiem Nietoperz leżał pod parkanem, „uczepiony konwulsyjnie sztachet rękami i nogami”¹⁰³. Słowo „konwulsje” oznacza nie tylko przedśmiertne drgawki mięśni, lecz także „gwałtowne zmiany poprzedzające koniec czegoś”¹⁰⁴. Żebrak przeżywa na Ponte della Sanità ostatnie chwile wahania między dwoma „jedynymi zaczepami” Mostu – cierpieniem i śmiercią. Tej alternatywie odpowiadają dwa oblicza miejsca. Życie na Moście to dalej cierpieć (*pati*). Umrzeć zaś (*mori*) to rzucić się w dół, ku antymostowi. Miejsce czeka na decyzję Nietoperza. Ostatecznie mężczyzna wybiera „Most odbity w zwierciadle przepaści” – śmierć. Podczas gdy Neapolitańczycy świętują koniec starego roku i początek nowego, dla Il Pipistrello kończy się epoka Mostu, a zaczyna epoka antymostu.

Tak życie i śmierć człowieka zostały zdominowane przez miejsce. Co istotne, o ile droga życiowa bohatera kończy się w zbiorowej mogile na cmentarzu – zmarły zostaje wrzucony do dołu jak pies¹⁰⁵ – o tyle życie miejsca trwa nadal, mimo sugestii kronikarza, że „nowy plan regulacji Neapolu uczyni Most zbyt cennym”¹⁰⁶. Jak widać, ludzkie działania nie były w stanie sprostać miejscu – na przykład wprowadzenie zabezpieczeń nie „wyciszyło” do końca „pośpępnego echa”¹⁰⁷ mrocznej przeszłości Ponte della Sanità, nazywanego przez lata Ponte della Morte.

Miejsce ukazane w opowiadaniu *Most* rzeczywiście oddziałuje na bohatera. Istotną rolę odgrywają tu aura Ponte della Sanità, wynikająca ze specyficznego usytuowania w przestrzeni miejskiej. Nie mniej ważną funkcję pełnią sąsiadujące obiekty, które współtworzą z tytułowym Mostem przestrzeń życia żebraka. Kościół i tawerna to strefy, które stopniowo umacniają we wnętrzu bohatera wpływ niewidzialnego antymostu. Świątynia jest miejscem, które „mówi” do żebraka, „powtarza” sentencję *Aut mori, aut pati*, stanowiącą swego rodzaju wiadomość dla bohatera. Tawerna zaś pozornie odciąga Il Pipistrello od Mostu, a w rzeczywistości stanowi przedłużenie Ponte della Sanità – zarówno w wymiarze przestrzennym (bardzo bliskie sąsiedztwo, oddzielenie nierwałą, zardzewiałą siatką), jak i metaforycznym. To właśnie stąd Nietoperz po raz ostatni dostał się na Most, by potem rzucić się ku jego odwrotnej stronie. Cmentarz zaś, pełniący wcześniej funkcję osobliwej noclegowni, okazał się strefą osvajania śmierci – śmierci, która czekała na bohatera na niewidzialnym antymościu. Nekropolia to wszakże miejsce, gdzie spoczywają ciała zmarłych, a Nietoperz w ciągu kilku lat przyzwyczał do niego swoje ciało, sypiając w grobowcach.

¹⁰³ G. Herling-Grudziński, *Most...*, s. 125.

¹⁰⁴ *Słownik 100 tysięcy potrzebnych słów*, red. J. Bralczyk, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2005, s. 318.

¹⁰⁵ G. Herling-Grudziński, *Most...*, s. 125.

¹⁰⁶ Tamże.

¹⁰⁷ Tamże, s. 123.

W nakreślonym powyżej układzie miejsc Ponte della Sanità odgrywa rolę centrum, wokół którego krąży życie postaci. To miejsce, do którego bohater powraca każdego ranka po opuszczeniu wzgórza Poggioreale. Niedługo przed śmiercią Il Pipistrello nie oddala się już od Mostu, przyrasta doń na dobre. Centrum życia kryje pod sobą inne centrum – centrum śmierci. Antymost stopniowo przejmuje funkcję najważniejszego miejsca dla bohatera, a proces ten dopełnia się, jak wiemy, na przełomie roku.

Herling-Grudziński wybrał z przestrzeni Neapolu takie, a nie inne miejsca i wykreował enklawę, w której nie tylko toczy się egzystencja Nietoperza. Owa enklawa kształtuje jego los Il Pipistrello, a także umacnia w mężczyźnie określoną postawę. Zwróćmy uwagę, że pisarz ukazał człowieka podatnego na takie oddziaływanie – człowieka bez tożsamości, bez „jądra”, bez świadomości, niosącego w sobie pustkę. Duch ludzki nie znosi próżni, dlatego pustkę Il Pipistrello wypełniła szybko jego relacja z Mostem. Oczywiście nie oznacza to, że ów związek ma wyłącznie charakter jednostronny. Obecność żebraka także wpływa na Most, a ściślej – na sposób postrzegania Ponte della Sanità przez mieszkańców Neapolu. To z powodu zachowania Nietoperza wracają z odmętów niepamięci wstrząsające chwile z dziejów „niesławnego punktu naszego miasta”. Ponadto, jak wyznaje narrator, nie sposób było wyobrazić sobie Most bez ubogiego mężczyzny. Il Pipistrello stał się więc nieodłącznym „elementem” miejsca, wpisującym się, podobnie jak dwukrotnie powtórzone słowo *albo*, w istotę Mostu.

Co możemy powiedzieć o „geograficznych ramach”, określających kreację żebraka? Czy mamy tu do czynienia z jakąś formą osiadłości czy też mobilności? Nietoperz to człowiek z mostu, mieszkaniec „bezludzia”, którego egzystencja toczy się między ruchem a bezruchem. Ruch bohatera w przestrzeni ogranicza się do tras łączących Ponte della Sanità i tawernę, tawernę i cmentarz, cmentarz i most. Z kolei pod koniec życia ścieżki Il Pipistrello redukują się do króciutkiego odcinka między Mostem a tawerną. W przestrzeni realnej – widzialnej – Nietoperz porusza się nie do końca świadomie. Kiedy idzie do lokalu, jest „pijany” widokiem „Mostu odbitego w zwierciadle przepaści”. Gdy zaś zmierza ku nekropolii, jest odurzony winem. Kiedy natomiast bohater trwa w bezruchu, uaktywnia się w nim ruch wewnętrzny. Wnętrze ubogiego mężczyzny kieruje się ku dołowi, porusza się po niewidzialnej trasie, która prowadzi do antymostu. Co intrygujące, Nietoperz „drąży w głąb”¹⁰⁸ niczym mieszkańcy Neapolu, i to jest jedyna przestrzeń, która tworzy swoisty pomost między Il Pipistrello a wspólnotą.

Żebzak zamieszkał na Moście, ale ta egzystencja nie jest wieczna. Nie zakorzenił się w Neapolu, nie zakorzenił się też na Ponte della Sanità. Most Zdrowia to jedynie miejsce tymczasowe, swoista „baza wypadowa”, gdzie Nietoperz przygotowuje się do jedynej i ostatniej w życiu podróży. Bezruch zewnętrzny (fizyczny)

108 G. Herling-Grudziński, *Most...*, s. 120.

umożliwia mu te przygotowania. Z kolei ruch zewnętrzny, odbywający się w realnej przestrzeni, to w rzeczywistości ruch pozorny, tak jak pozorny jest ruch nakręcanej przez kogoś zabawki.

Jak zaznaczyłam na początku niniejszych rozważań, nie sposób rozważać relacji bohater – miejsce bez odniesienia się do relacji pisarz – miejsce. Doświadczenia Herlinga-Grudzińskiego związane z Neapolem niewątpliwie ujawniły swoją sprawczość wobec literackich kreacji. Autor *Mostu* nosił w sobie ból obcości. Był emigrantem, pochodzącym z kraju, o którym przeciętni neapolitańczycy albo nic nie wiedzieli, albo wiedzieli bardzo niewiele. W filmie dokumentalnym Andrzeja Titkova *Dziennik pisany pod wulkanem* Herling-Grudziński wyznaje, że w jego odczuciu Neapol to miasto zamknięte, czyli skoncentrowane na sprawach lokalnych, tutejszych. Z kolei Mariusz Wilk, opisując Rejon Sanità (Rione Sanità) w cytowanym wcześniej eseju *Most Herlinga*, zaznacza, że „cudzego tutaj widzą na wskroś”¹⁰⁹. Ludzie mający Neapol we krwi „prześwietlają” wzrokiem tych, którzy Neapolu we krwi nie mają; zarazem nie okazują im większego zainteresowania. Neapolitańczycy przywykli do Nietoperza, ale nie próbowali poznać go bliżej, rozpoznali w nim jedynie obcego. Z drugiej strony nie rozpoznali w porę procesu, jaki się rozgrywał w żebraku; jak gdyby nie skojarzyli, że miejsca, z którymi się związał, świadczą o czymś niezmiernie niepokojącym. Dlaczego? Z jednej strony dlatego, że byli skoncentrowani na sobie, na codzienności, własnych lokalnych problemach. Z drugiej zaś dlatego, że sami przejawiali tendencję do schodzenia coraz niżej i niżej – ku „ogni piekiel”.

Herling-Grudziński jako emigrant usiłujący zakorzenić się w miejscu obcym był mieszkańcem migotliwej przestrzeni „pomiędzy” – między ojczyzną a obczyzną. Z kolei neapolitańczycy, którym przyglądał się na co dzień, zamieszkiwali obszar między swojskimi, pełnymi życia uliczkami a groźnym wulkanem Wezuwiuszem. Świadomość własnej sytuacji życiowej, uwarunkowanej przez parametry przestrzenne i geograficzne, a także uważna obserwacja mieszkańców swojej „drugiej ojczyzny” stworzyły, w moim odczuciu, grunt dla kreacji tych bohaterów pisarza, którzy żyją i poruszają się zarówno w widzialnej, jak i niewidzialnej „międzyprzestrzeni”. Wymiary geograficzny i duchowy ściśle się w niej przeplatają, o czym świadczy chociażby materialna bliskość Wezuwiusza i Neapolu, mająca swoje pozamaterialne konsekwencje (np. wielokrotnie opisywany w *Dzienniku piśnianym nocą* „atawizm klęsk żywiołowych” u neapolitańczyków jako mieszkańców rejonu wulkanicznego, a także narażonego na częste *terremoto*).

Zarysowany w artykule problem sprawczości miejsca ma dwa powiązane ze sobą aspekty. Z jednej strony mowa o miejscu jako czynniku oddziałującym na bohatera – a zatem o sprawczości „wewnętrznej”, sprawczości miejsca, która stanowi temat dzieła. Z drugiej strony dostrzec można również sprawczość geogra-

109 M. Wilk, dz. cyt.

ficznych doświadczeń samego autora wobec jego twórczości, np. wpływ materialnego otoczenia twórcy na wybór takiego, a nie innego umiejscowienia bohatera. W niniejszym szkicu położyłam większy nacisk na pierwszą „stronę” rozważanej problematyki, sygnalizując wszakże, że wizja przestrzeni przedstawionej w utworze oraz kreacja postaci jako człowieka z mostu – człowieka „międzyprzestrzeni” – mają swoje źródła w relacji Herlinga-Grudzińskiego z miejscem autentycznym, Neapolem.

Zarysowany w artykule problem miejsca jako czynnika oddziałującego na bohatera to tylko jedno z wielu zagadnień wpisujących się w znacznie szerszą perspektywę badawczą, zmierzającą do ujęcia twórczości Gustawa Herlinga-Grudzińskiego w kontekście kategorii miejsca. Pokazuje on jednak, że warto rozważyć nowe spojrzenie na niepowtarzalny w literaturze polskiej dorobek literacki, ukształtowany przez relacje pisarza z miejscami.

Bibliografia

- Bielska-Krawczyk Joanna, *Świat wielkich miast – duch miejsca czy miejsce w duszy (stolice europejskie w świecie według Herlinga)*, w: Joanna Bielska-Krawczyk, *Świat w sąsiedztwie zaświatów. Gustaw Herling-Grudziński, Krystyna Herling-Grudzińska, Jan Lebenstein*, Universitas, Kraków 2011, s. 95–110.
- Bolecki Włodzimierz, *Ciemna miłość. Szkice do portretu Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005.
- Creswell Tim, *Place*, w: *International Encyclopedia of Human Geography*, red. Rob Kitchin, Nigel Thrift, Elsevier Science, New York 2009, <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/B9780080449104003102> [dostęp: 27.11.2020].
- Footen Kenneth E., Azaryahu Maoz, *Sense of place*, w: *International Encyclopedia of Human Geography*, red. Rob Kitchin, Nigel Thrift, Elsevier Science, New York 2009, <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/B9780080449104009986> [dostęp: 27.11.2020].
- Furnal Irena, *Chłopiec z ulicy Kolejowej*, <https://pisarze.pl/2015/01/12/irena-furnal-chlopiec-z-ulicy-kolejowej/> [dostęp: 29.05.2019].
- Furnal Irena, *Italia Herlinga-Grudzińskiego*, w: *O Gustawie Herlingu-Grudzińskim. Materiały z sesji*, red. Jan Paclawski, t. 3, Instytut Filologii Polskiej i WSP, Kielce 1999, s. 113–155.
- Furnal Irena, „Miejsca zakreślone wąskim horyzontem”, *„Świątokrzyski Kwartalnik Literacki”* 1997, nr 1, s. 57–74.
- Gądek Iwona, *Motywy regionalne w pisarstwie Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, w: *O Gustawie Herlingu-Grudzińskim. Materiały z sesji*, red. Irena Furnal, Jan Paclawski, Instytut Filologii Polskiej i WSP, Kielce 1992, s. 137–153.

- Herling-Grudziński Gustaw, *Cud*, w: *Dzieła zebrane*, t. 5: *Opowiadania wszystkie vol. 1*, oprac. Grażyna Bastek i in., Wydawnictwo Literackie, Kraków 2016, s. 194–200.
- Herling-Grudziński Gustaw, *Dziennik pisany nocą vol. 1*, w: Gustaw Herling-Grudziński, *Dzieła zebrane*, t. 7, oprac. Sylwia Błażejczyk-Mucha i in., Wydawnictwo Literackie, Kraków 2017.
- Herling-Grudziński Gustaw, *Gorący oddech pustyni*, w: Gustaw Herling-Grudziński, *Dzieła zebrane*, t. 6: *Opowiadania wszystkie vol. 2*, oprac. Sylwia Błażejczyk-Mucha i in., Wydawnictwo Literackie, Kraków 2017, s. 5–19.
- Herling-Grudziński Gustaw, *Most. Z kroniki naszego miasta*, w: Gustaw Herling-Grudziński, *Dzieła zebrane*, t. 5: *Opowiadania wszystkie vol.1*, oprac. Grażyna Bastek i in., Wydawnictwo Literackie, Kraków 2016, s. 119–125.
- Herling-Grudziński Gustaw, *Najkrótszy przewodnik po sobie samym*, układ i posł. Włodzimierz Bolecki, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000.
- Herling-Grudziński Gustaw, *Portret wenecki*, w: Gustaw Herling-Grudziński, *Dzieła zebrane*, t. 6: *Opowiadania wszystkie vol. 2*, oprac. Sylwia Błażejczyk-Mucha i in., Wydawnictwo Literackie, Kraków 2017, s. 20–39.
- Herling-Grudziński Gustaw, Bolecki Włodzimierz, *Rozmowy w Dragoniei*, w: Gustaw Herling-Grudziński, *Dzieła zebrane*, t. 11: *Rozmowy w Dragoniei. Rozmowy w Neapolu*, oprac. Sylwia Błażejczyk-Mucha, Zdzisław Kudelski, Aleksandra Siwek, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2018, s. 256–259.
- Jagodzińska-Kwiatkowska Joanna, *Między świętością a szaleństwem. O postaciach i sytuacjach liminalnych w opowiadaniach Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2013.
- Kudelski Zdzisław, *Biografia Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, w: Zdzisław Kudelski, *Studia o Herlingu-Grudzińskim. Twórczość – recepcja – biografia*, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 1998, s. 287–322.
- Przybylski Ryszard Kazimierz, *Być i pisać. O prozie Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, Wydawnictwo a5, Poznań 1999.
- Rybicka Elżbieta, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, „Universitas”, Kraków 2014.
- Sławiński Janusz, *Przestrzeń w literaturze – elementarne rozróżnienia i wstępne oczywistości*, w: Janusz Sławiński, *Próby krytycznoliterackie*, Wydawnictwo PEN, Warszawa 1992, s. 171–188.
- Słownik 100 tysięcy potrzebnych słów*, red. Jerzy Bralczyk, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2005, s. 318, hasło: „konwulsje”.
- Słownik terminów literackich*, red. Janusz Sławiński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2008, s. 449, hasło: „przestrzeń w dziele literackim”.
- Wilk Mariusz, *Most Herlinga*, „Nowy Napis Co Tydzień” 2019, nr 26, <https://nowy-napis.eu/tygodnik/nr-26/artukul/most-herlinga> [dostęp: 4.12.2020].

Katarzyna Sobota

Place as a causative factor in literary works of Gustaw Herling-Grudziński and his short story *Bridge (Most. Z kroniki naszego miasta)*

Summary

The author analyses the relation between the literary character and the place in Gustaw Herling-Grudziński's *Most. Z kroniki naszego miasta* (1963). The author attempts to prove that places shown by Herling-Grudziński play a significant role in the writer's biography and also influence the way of acting and decisions of literary characters created by the writer. Using geopoetics as its starting point, this perspective puts emphasis on the category of place considered in both geographic and literary dimension. In her interpretation of the short story by Herling-Grudziński, the author attempts to show that the bridge affects the life of the main character, his behaviour and attitude to the world. The article also offers a summary of critical approaches to the presentation of space motifs in the literary works of Herling-Grudziński. The context for the analysis is provided by the writer's biography which highlights his personal experience connected with private places. The analytical key to unlock their senses is taken from geopoetics as the perspective which may enable us to find new content in the unique literary output of Herling-Grudziński.

Keywords: geopoetics, Gustaw Herling-Grudziński, place, space

Katarzyna Sobota, doktorantka w Uniwersytecie Jana Kochanowskiego w Kielcach (kierunek: literaturoznawstwo). Zainteresowania naukowe: geopoetyka, kategoria miejsca i przestrzeni w literaturze polskiej XX wieku (zwłaszcza w twórczości Gustawa Herlinga-Grudzińskiego), literatura regionu świętokrzyskiego. Artykuły naukowe w pracach zbiorowych (wybór): *W poszukiwaniu podobieństw – relacja między idealizacją w „Puszczy jodłowej” Stefana Żeromskiego a realizmem w „Lalce” Bolesława Prusa* (w monografii *Literackie obrazy świata 1. Sfery kreacji*, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2016), *Językowe ukształtowanie przestrzeni w prozie Gustawa Herlinga-Grudzińskiego* (w monografii *Język jako świadectwo kultury. Język. Kultura. Społeczeństwo II*, Kieleckie Towarzystwo Naukowe, Kielce 2018), *Miejsce, język, tajemnica. Niewyraźalność a literackie kreacje miejsc w wybranych opowiadaniach Gustawa Herlinga-Grudzińskiego* (w monografii *Język jako świadectwo kultury. Język. Kultura. Społeczeństwo III*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jana Kochanowskiego, Kielce 2019).

James Little*

 <https://orcid.org/0000-0001-5555-7998>

Decomposing the asylum in Samuel Beckett's *Malone Dies*: Genetic criticism and the author¹

Summary

This article focuses on Samuel Beckett's use of the asylum in his novel *Malone Dies* to explore the role of non-textual elements in genetic criticism (the study of a writer's creative process through the analysis of their compositional manuscripts), as well as the function of the author in genetic analysis. Taking as its starting point Iain Bailey's challenge to genetic critics to account for the biographical author which underpins the discipline's study of written traces in authorial manuscripts, the article contends that genetic criticism must be used in tandem with other approaches such as historicism when studying spaces like Beckett's asylums. Though Beckett took a scholarly approach when integrating such material into earlier work, making research notes which can be regarded as part of the genetic dossier, the asylum in *Malone Dies* – based on Dublin's Saint John of God Hospital – leaves no such trail of textual breadcrumbs. Therefore, we must pay particular attention to the historical function of Saint John of God's in order to understand how the asylum works in composition and reception. In doing so, an author existing beyond the written traces they leave behind can retake their place in a necessarily incomplete empirical field over five decades after Roland Barthes prematurely declared their death.

Keywords: Samuel Beckett, asylum, genetic criticism, manuscript, biography

* Postdoctoral researcher; Masaryk University, Department of English and American Studies, Faculty of Arts, Brno; e-mail: jamesli@tcd.ie.

¹ This work was supported from the Operational Programme Research, Development and Education – Project "Postdoc2MUNI" (No. CZ.02.2.69/0.0/0.0/18_053/0016952).

In his PhD thesis ‘Samuel Beckett, Intertextuality, and the Bible’, Iain Bailey raises a problem for the field of genetic criticism (the study of a writer’s creative process through the analysis of their compositional manuscripts). Since, as Almuth Grésillon puts it, ‘all genetic investigation is based on the existence of written traces’, this raises the questions of how material external to the writing process becomes integrated into that process and how such material should be analysed by genetic critics (Grésillon 1994: 215, qtd. and trans. in Bailey 2010: 92). Focussing on Raymond Debray-Genette’s key conceptual distinction for genetic criticism between ‘exogenesis’ (a writer’s ‘selection and appropriation of sources’) and ‘endogenesis’ (the ‘production and transformation of redactional levels’), Bailey points to the paradoxical notion that “external documents” have to become internal to the genetic dossier (part of the process) before they can be read as external’ (Bailey 2010: 90–1). This leads Bailey to a critique of genetic criticism’s reliance on a biographical author outside the creative process in order to underpin its study of this author’s absorption and redaction of compositional material. It is not the case that information gained from studying an author’s written traces is not valuable, says Bailey. But genetic criticism, ‘which grounds its knowledge about what external material made its way into the author’s oeuvre wholly on [...] “written traces”, also relies on a tacit understanding that the documentation represents only a portion of the author’s activity’ (Bailey 2010: 92).

This argument is particularly pertinent with regard to the genesis of literary space, particularly since Bailey’s critique raises the question of how far the concept of the ‘text’—and with it the ‘genetic dossier’—should be extended.² Though genetic criticism ‘grows out of a structuralist and poststructuralist notion of “text”’, it generally retains a stricter idea of the text than some of its theoretical stalemates (Ferrer and Groden 2004: 2). One possible approach is to think of ‘the world as text’ (Barthes [1967] 1977: 147), extending the idea of the text so that it encompasses the spatial, levelling out the differences between architectural structures and literary compositions. This article takes another approach, using a relatively narrow definition of the text as ‘the sequence of words and pauses recorded in a document’, rather than expanding its boundaries, and consequently those of the genetic dossier, to an unmanageably large extent (Shillingsburg 1999: 174). Instead of extending the text so that it colonizes every object the author draws on, it is more helpful

2 I use Grésillon’s definition of the genetic dossier as a ‘set of all the preserved written genetic witnesses of a work or of a project of writing, classed according to successive stages of their chronology. Synonym: “*avant-texte*” [“ensemble de tous les témoins génétiques écrits conservés d’une œuvre ou d’un projet d’écriture, et classés en fonction de leur chronologie des étapes successives. Synonyme: “*avant-texte*”]. Grésillon suggests this term as an alternative to ‘*avant-texte*’ to allow for the genetic analysis of written evidence of the creative process for which a textual model is not suitable (Grésillon 1994: 242, 109).

to recognize the limits of textuality and then build bridges across methodological boundaries. The asylums that feature in Beckett's prose offer an ideal opportunity to rethink the genetic study of such spatial elements as they are integrated into the creative process, demonstrating 'the necessity of carefully locating and measuring the mediations that bind, as well as separate, the genetic avant-texte and its sociocultural space' (Mitterand 2004: 130). Because of the importance of spatial elements in Beckett's representations of coercive confinement, this article draws on the tools of historicism in parallel with those of genetic criticism. First, I give an overview of the asylums in Beckett's early prose, before zooming in on the 'decomposition' of Dublin's Saint John of God Hospital in *Malone Dies* as my main case study. This will allow for a reconsideration of the relationship between textual and non-textual elements in genetic criticism, as well as the place of the author in literary analysis.

Beckett's asylums

Beckett's interest in asylums – and the terminology associated with them – ran deep. As early as 1929, in 'Dante ... Bruno . Vico .. Joyce', he called James Joyce's critics 'monodialectical arcadians', who mistook an emerging masterpiece, 'Work in Progress', for 'the "ravings of a Bedlamite"', thus drawing on a long tradition of Anglophone writing on mental disorder which saw 'bedlam' enter the *OED* to denote 'a scene of uproar and confusion' (*Dis*: 31). Central to this tradition of literary melancholy, madness and, in the terminology of Beckett's day, neurosis and psychosis, was London's Bethlem Royal Hospital, whose status as a national institution of mental illness Beckett came across in his reading. He would have encountered Jonathan Swift's vicious satire on the confinement of the insane when reading *A Tale of a Tub*, whose narrator claims to have been an inmate in Bethlem (Swift [1704] 2004: 98; see Smith 2002: 30). Beckett's creative use of Bethlem Asylum, on which he based the Magdalen Mental Mercyseat in his novel *Murphy*, can be traced in his reading notes on James Boswell's *Life of Johnson*, in which Beckett noted Johnson and Boswell's asylum visit of 8 May 1775: 'He [Boswell] calls the cells in Bedlam the "mansions" (& the corridors the galleries)' (UoR MS 3461/1: 15r, qtd. in Smith 2002: 24).³ We can track Beckett's own visiting of Bethlem in his correspondence with Thomas McGreevy: 'I was down at Bedlam this day week & went round the wards for the first time, with scarcely any sense of horror, though I saw everything, from mild depression to profound dementia' (SB to TM, 22 September 1935, *LSB* I: 277). Furthermore, we can study Beckett's research notebooks,

³ As C. J. Ackerley points out, the detail in parentheses is taken from a footnote added by John Wilson Croker to his edition of Boswell's *Life*, with Beckett incorrectly attributing the word 'galleries' to Boswell himself (2010: 150).

which record the detailed knowledge he accumulated as he made his way around Bethlem. In the 'Whoroscope' Notebook, Beckett took notes on the procedure for putting patients on suicide watch, the practice of patients being bullied by the staff, the specific terminology used to describe the asylum cells, the hierarchy among the staff and the living arrangements for nurses, all of which he used in the novel (UoR MS 3000: 11r–13r). These 'Whoroscope' Notes form part of the genetic dossier, giving us a written trace of Beckett's creative process as he gathered material with a view to writing *Murphy*.

As Beckett's own writing process developed, however, 'references are absorbed rather than overtly visible' (Nixon 2011: 187) and his creative use of confined space leaves fewer traces in the written record. So, the wartime novel *Watt* features a 'vaguened' form of *Murphy*'s asylum, identifiable only through the two novels' common use of the word 'mansions', which Beckett borrowed from Boswell's description of Bethlem.⁴ The postwar novellas 'The End' and 'The Expelled' kickstart their narratives with evictions from institutions which are identifiably institutional, though the exact type of institution is not identifiable. Crucially, the genetic dossier provides no evidence of a recognisable source for these buildings. On current available evidence, it is impossible to identify the novellas' 'realistic and traditional substructure' that S. E. Gontarski sees as the starting point for Beckett's working process of 'undoing' (in the playtexts).⁵ For instance, in 'L'Expulsé', Beckett uses the unusual term 'alvéoles', a word more commonly used to describe an anatomical cavity, to describe the institution from which he has just been evicted: 'Ils étaient tous rentrés dans leurs alvéoles et chacun vaquait à ses travaux' (2014: 17) ['They had all gone back into their dens and resumed their occupations' (CSP: 49)]. On the evidence of the notebook draft (HRC SB MS 3/6), this institution was not 'vaguened' from a 'realistic substructure'. Rather, Beckett seems to have decomposed this spatial detail in the process of drafting an institution which is quite close to that in the published text.

Based on this reduction of topographical detail in his postwar work, the trajectory of Beckett's subtractive working process has been mapped onto his entire

4 'It was about this time that Watt was transferred to another pavilion, leaving me behind in the old pavilion. We consequently met, and conversed, less than formerly [...]. For we seldom left our mansions, Watt seldom left his mansion and I seldom left mine' (*W*: 129). The passage appears in similar form in *Watt* Notebook 4 (HRC SB MS 7/1/93), including the oblique reference to Boswell. I follow Rosemary Pountney's use of the term 'vaguened', which she found in a draft of *Happy Days* and interprets as 'explicit testimony to Beckett's policy of "vaguening" the later drafts of his plays' (1988: 149).

5 '[T]he plays most often emerge from and rest on a realistic and traditional substructure, against which the final work develops dialectically. While Beckett labors to undo that traditional structure and realistic content, he never wholly does so. The final work retains those originary tracings and is virtually a palimpsest' (Gontarski 1985: 2).

oeuvre. Rosemary Pountney sees the process of 'vaguening' as taking place not just in each text (her book too examines his plays), but also across Beckett's body of work: 'The process of drafting each play [...] may be seen as a microcosm of the development of Beckett's oeuvre as a whole, a refining and scaling down of the text' (1988: 195). In this model, there is a move from 'the Dublin-landmarked stories of *More Pricks Than Kicks* to the nameless spaces of his later fiction and drama' (Greene 2014: 129). But this needs to be nuanced. As more recent genetic studies of Beckett's work have argued, 'it would be too straightforward to conclude that Beckett's way of proceeding was merely a matter of pruning and undoing. The procedure also involved adding and redoing' (Van Hulle and Weller 2018: 243). A crucial case study in this regard is Beckett's novel *Malone Dies*, the last of his works to contain an identifiable asylum.

Malone decomposes

To describe Beckett's poetics, Dirk Van Hulle uses the term 'decomposition', which is apt with regard to the topographical disintegration that occurs in much of Beckett's postwar work, given that 'decompose' has its roots in the French verb *poser*, meaning 'to place'. Van Hulle cites Malone, a victim of physical decay himself, who claims to have 'lost the faculty of decomposing' the buzzing he hears, a buzzing caused by the sounds of the world merging into one (*MD*: 33, qtd. in Van Hulle 2008: 169). With its meaning ghosted by Malone's own impending death, decomposition is for this dying narrator an 'analytical activity' which separates out elements of information and tries to follow them back to their sources in order to make sense of them (Van Hulle 2008: 172). In the case of the asylum created by Malone as the setting for one of the stories he tells, such analytical decomposition points towards an important institutional space in Dublin. However, as Van Hulle points out, 'in order to study the dynamics of the writing process, it is not enough to follow it upstream to discover a few sources; it is also necessary to follow the "flux" downstream' (2008: 163), and to say as much as we can about how source material was absorbed into the creative process.

Towards the beginning of the novel, Malone distances himself from his fictional predecessors by describing his room: 'It is not a room in a hospital, or in a madhouse, I can feel that' (*MD*: 7). That this needs to be pointed out to the reader demonstrates the extent to which such institutions became staples of Beckett's work. Just after this line, Malone hypothesizes that, were it not for the fact that he can feel himself dying, he may have thought he was 'in one of heaven's mansions' (*MD*: 8), repeating the term used to describe the asylums of *Murphy* and *Watt*, but emphasizing its biblical intertext rather than the link to Boswell.⁶ In spite of these

⁶ 'In my father's house there are many mansions' (John 14.2).

narrative shifts away from the institutions which populate the earlier prose, the final section of *Malone Dies* is located unambiguously in an asylum, where the last of Malone's own fictional creatures is confined. Here, Beckett revisits another asylum mentioned in *Murphy* (*Mu*: 29–30); not Bethlem Asylum, but Dublin's Saint John of God Hospital:

One day, much later, to judge by his appearance, Macmann came to again, once again, in a kind of asylum. At first he did not know it was one, being plunged within it, but he was told so as soon as he was in a condition to receive news. They said in substance, You are now in the House of Saint John of God, with the number one hundred and sixty-six. Fear nothing, you are among friends. Friends! Well well. Take no thought for anything, it is we shall think and act for you, from now forward. We like it. (*MD*: 84)

Eoin O'Brien has outlined the correspondences between the asylum in Beckett's text and the Saint John of God Hospital in South County Dublin, a psychiatric institution less than fifteen minutes' cycle from the author's childhood home in Foxrock (1986: 240–5). Beckett remembered this asylum long after he had left Dublin, recalling the Hospital as being part of the local topography of his youth in a 1971 letter to Barbara Bray.⁷ However, it is not possible to trace a textual trail back to where this particular was picked up for inclusion in *Malone Dies*, though the level of descriptive detail in the novel suggests that Beckett, in line with his previous reconnoitring of psychiatric institutions for inclusion in his short story 'Fingal' and *Murphy*, may well have made a trip there on one of his postwar visits home.⁸ As far as we know, there is no surviving notebook for the early postwar fiction of a kind similar to the 'Whoroscope' Notebook, in which the written descriptions of Beckett's visits to the Bethlem Royal Hospital form part of the genetic dossier of *Murphy*. However, the Saint John of God Hospital is nevertheless a crucial element in the book's composition. Bailey notes a similar issue when he argues that studying the Bible in Beckett's work necessarily takes us beyond the tracing of evidence in what Grésillon, discussing the benefit of knowing the exact editions which writers used when reading for their own work, calls a 'manière sûre' (Grésillon 1994: 216, qtd. in Bailey 2010: 90). As in the case of Beckett's notes on Boswell, such information is extremely useful. But we must also be able to track the function of elements in the composi-

7 'Cabinteely a little village not far from old home on main Dublin road. Remember letting out the old Swift [bicycle] to get up the hill. Near St. John of God's' (SB to Bray, 2 November 1971, *LSB* IV: 272).

8 For Beckett's trips to Portrane Asylum, the setting for 'Fingal', see SB to McGreevy, 5 January 1933, *LSB* I: 150 and SB to McGreevy, 23 April 1933, *LSB* I: 154. Beckett spent part of 1947 in Dublin and wrote the asylum section of *Malone Dies* in 1948 (Pilling 2006: 101; *BDMP* V).

tional process which do not provide a detailed trail as part of the chronologically reconstituted *avant-texte*. In taking into account the social function of an institution like the Saint John of God Hospital, we can enrich our interpretation of the closing section of *Malone Dies* by tracking the novel's genesis of space using a historicist approach which complements the genetic study of his written traces.

The hospital setting would have had an interesting resonance for the novel's earliest readers when it was first published in 1951 as *Malone meurt*, in which Macmann is found in 'l'asile Saint-Jean-de-Dieu' (Beckett 2012: 132). Only the most dedicated of Beckett's tiny cadre of early readers would have recognized this as the same hospital mentioned in *Murphy*, the French translation of which was published in April 1947 and which had sold no more than 285 copies in 1951 (Pilling 2006: 100–1). Certainly, Francophone readers would have been less likely to recognize the topological details taken from the surroundings of the Dublin hospital than their later Anglophone counterparts. But given the strong international presence of the Order of Saint John of God—with branches in France, the UK and the United States—the name of the institution is likely to have had a similarly vague association with some form of clerical medical care for the early readers of *Malone meurt* and those of *Malone Dies*. The reference ends up working in a similar way to the request of the lost narrator in 'The Expelled' that a cabman bring him to the zoo. 'It is rare for a capital to be without a Zoo', he tells us, thereby keeping the possible topographical interpretations of the story open (CSP: 53). In *Molloy*, Moran uses the same trick when confronted by a farmer, who angrily accuses him of trespassing, by telling him that he is on a pilgrimage to the local statue of the Virgin Mary: 'To the Turdy Madonna, I said. The Turdy Madonna? he said, as if he knew Turdy like the back of his hand and there were no Madonna in the length and breadth of it. But where is the place in which there is no Madonna?' (*Mo*: 181). It may be rare for a capital to be without a zoo or for a Christian, particularly a Catholic, country to be without a Marian statue; it is equally rare for a Western European country not to have a psychiatric institution named after a Christian saint. In spite of having a very specific, local source, the function of the reference to the House of Saint John of God becomes hermeneutically open in reception and translation, taking us beyond the certainty of a one-to-one identification.

Beckett's varied methods of 'undoing' are again evident in his use of another Dublin institution of religion, Glasnevin cemetery, which is mentioned by name and receives a footnote in *Malone meurt* as 'un cimetière local très estimé' [a highly regarded local cemetery], but is translated in *Malone Dies* as 'the nearest cemetery'. This reference appears in a poem written by Macmann to his lover Moll: 'La main dans la main vers Glasnevin / C'est le meilleur du chemin' [Hand in hand towards Glasnevin / It is the best of ways] (Beckett 2012: 143). In the iambic English translation, 'the nearest' could have easily been replaced by the three-syllable 'Glasnevin'. That Beckett chose not to draw our attention to the proper noun's absence:

*To the lifelong promised land
Of the nearest cemetery
With his Sucky hand in hand
Love it is at last leads Hairy. (MD: 92)*

Seán Kennedy rightly sees this topographical change between French and English versions of the novel as evidence of Beckett's 'undoing' in translation, part of the author's 'way of situating himself in oblique relation to his own personal and cultural history' (2005: 22). However, by using 'cemetery' in the English text, Beckett is returning to the vague 'cimetière' in the earliest extant draft of the poem, which was then changed to the more specific 'Glasnevin', before being 'undone' again in translation (HRC SB MS 7/4: 79v, *BDMP* V). Along with the translation of 'l'asile Saint-Jean-de-Dieu' into English, which brings a topographical reference closer to home, this process of first making the cemetery reference more specific and only later subjecting it to 'undoing' in translation shows that Beckett did not have a fixed method of 'vaguening' place.

Another way in which Beckett decomposed the asylum setting was to make the staff who administer it lay rather than clerical (O'Brien 1986: 244). However, this decomposed space retains many scenic details of its source. In outlining the panoramic view of the land surrounding the asylum, Malone calls to mind a description of asylum grounds in Beckett's prewar prose:

From here a fine view was to be obtained of the plain, the sea, the mountains, the smoke of the town and the buildings of the institution, bulking large in spite of their remoteness and all astir with little dots or flecks forever appearing and disappearing, in reality the keepers coming and going, perhaps mingled with I was going to say with the prisoners ['prisonniers']! For seen from this distance the striped cloak had no stripes, nor indeed any great resemblance to a cloak at all. So that one could only say, when the first shock of surprise was past, Those are men and women, you know, people, without being able to specify further. A stream at long intervals bestrid—but to hell with all this fucking scenery. (*MD*: 107–8; Beckett 2012: 167)

As Sam Slote points out, the last line of the English translation is far more violent than its French counterpart: 'Une rivière qu'enjambaient de loin en loin—mais il s'agit bien de la nature' (Beckett 2012: 167; see Slote 2011: 210). This makes it possible to read the passage as a focused attack on Beckett's prewar style, such as a similar passage describing the asylum grounds in 'Fingal'.⁹ In *Malone Dies*, it is

⁹ 'Now the loonies poured out into the sun, the better behaved left to their own devices, the others in herds in charge of warders. The whistle blew and the herd stopped; again, and it proceeded. [...] Below in the playground on their right some of the milder patients were kicking

not only asylum and narrator that are decomposed, but also a prose style centred on verisimilitude which Beckett had critiqued with the hyper-fastidious realism of 'demented particulars' in *Murphy* (*Mu*: 11). Having then featured as a key space in *Watt*, it is fitting that an asylum should be at the centre of Beckett's two-fingered farewell to the 'fucking scenery' of realist fiction.

Conclusion: the author dies on

At the end of his novel, the disintegration of the text into fragmented, gapped sentences indicates that Malone has, finally, died. However, given the importance of Beckett as an authorial figure in manuscript studies of his work, our idea of Malone's author may be better captured by the phrase '[d]ying on' (*CDW*: 426), particularly given the ongoing publication of Beckett's 'grey canon'.¹⁰ This might help us rethink Barthes's famous 'death of the author', proclaimed over five decades ago. 'To give a text an Author', Barthes declares, 'is to impose a limit on that text, to furnish it with a final signified, to close the writing' ([1967] 1977: 147). Literary criticism in the wake of Barthes's essay has produced a substantially more complex figure of the author. In the field of Beckett studies alone, H. Porter Abbott's notion of 'autography' constructs a picture of life writing which is not limited to story of the author's life (autobiography) but which encompasses all forms of 'self-writing'. 'Preferable to all these is the coinage "autographical action", for it concentrates attention on the text, both as "self"-writing and as immediate action taking place as it is written' (Abbott 1996: x). In her study of Beckett and intertextuality, Daniela Caselli has shown how the constructed figure of "Mr Beckett" [a self-reference in Beckett's first novel *Dream of Fair to Middling Women* (*D*: 141)] as the authority behind the texts is produced by repetitions, echoes', including those from broader culture (Caselli 2005: 3). Writing more broadly of literary studies and aesthetics, Rita Felski contends that '[t]he "death of the author" thesis [...] has come to seem increasingly outdated, as authors become ever more visible, voluble, and inescapable' (2020, 90). This is also the case when an author such as Beckett retains a strong public presence after death, 'dying on' through posthumous publications and interpretations.

a football. Others were lounging about, alone and in knots, taking their ease in the sun. The head of one appeared over the wall, the hands on the wall, the cheek on the hands. Another, he must have been a very tame one, came half-way up the slope, disappeared into a hollow, emerged after a moment and went back the way he had come. Another, his back turned to them, stood fumbling at the wall that divided the grounds of the asylum from the field where they were. One of the gangs was walking round and round the playground. Below on the other hand a long line of workmen's dwellings, in the gardens children playing and crying. Abstract the asylum and there was little left of Portrane but ruins' (*MPTK*: 22-3).

¹⁰ Gontarski coined the term 'grey canon' to denote Beckett's 'letters, notebooks, manuscripts' and other written material which falls outside the published 'white canon' (2006: 143).

What this analysis of *Malone Dies* has shown is that having an author both producing and being produced by the text does not mean that '[t]he *explanation* of a work is always sought in the man or woman who produced it' (Barthes [1967] 1977: 143; emphasis in original). Instead, the author can take his or her place in a necessarily incomplete epistemological field as we debate our interpretations of the text. By marking out the border zones between known and unknown in textual and historicist criticism, genetic critics can help in producing this more complex figure of the author. Far from exhuming a corpse-like figure of literary authority over five decades after Barthes declared this figure's death, what emerges from the study of Beckett's manuscripts is an author that must be constructed and critically contested through detailed examinations of 'autographical action'. In *Malone Dies*, we have an asylum that we know Beckett knew about, but what we know of how that asylum became part of the novel contains gaps. Such gaps do not signal a failure of research; instead, they can enrich our interpretations.

In *I Do, I Undo, I Redo*, his monograph on modernist writings of the self, Finn Fordham argues:

Genetic criticism doesn't need to fear the resurrection of the single author: by incorporating the process of composition in its social dimensions, it will produce enriched narratives about the social processes of composition. (2010: 33)

I fully agree with Fordham. However, bearing in mind Barthes's critique of the God-like 'Author', I would rather avoid terms like 'resurrection', given its Christological connotations. Admitting a less theological version of the author back into the literary field allows us to stop looking over our shoulder, checking for the return of this repressed figure, and concentrate more on what he or she does. In Beckett's case, this can result in a broadening of our awareness of the author's compositional strategies. Though these strategies were noted in one of the earliest manuscript studies of his work as being 'multiple, varied, even contradictory' (Gontarski 1985: 21), we still have more work to do in outlining the multiplicity of Beckett's poetics. Integrating manuscripts, notebooks and drafts into our existing models of literary analysis produces an author who is not dead, nor reborn, but '[d]ying on'.

Bibliography

- Abbott, H. Porter (1996), *Beckett Writing Beckett: The Author in the Autograph*, Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Ackerley, C. J. (2010), *Demented Particulars: The Annotated Murphy*, Edinburgh: Edinburgh University Press.

- Bailey, Iain (2010), 'Samuel Beckett, Intertextuality, and the Bible', PhD thesis, University of Manchester.
- Barthes, Roland ([1967] 1977), 'The Death of the Author', in Stephen Heath (ed. and trans.), *Image Music Text*, 142–8, New York: Fontana Press.
- Beckett, Samuel (1992), *Dream of Fair to Middling Women*, ed. Eoin O'Brien and Edith Fournier, Monkstown: Black Cat Press. Abbreviated as *D*.
- Beckett, Samuel (1995), *The Complete Short Prose, 1929–1989*, ed. S. E. Gontarski, New York: Grove Press. Abbreviated as *CSP*.
- Beckett, Samuel (2001), *Disjecta: Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, ed. Ruby Cohn, London: Calder Publications. Abbreviated as *Dis*.
- Beckett, Samuel (2006), *The Complete Dramatic Works*, London: Faber and Faber. Abbreviated as *CDW*.
- Beckett, Samuel (2009a), *The Letters of Samuel Beckett*, 4 vols, I: 1929–1940, ed. Martha Dow Fehsenfeld, Lois More Overbeck, George Craig and Dan Gunn, Cambridge: Cambridge University Press. Abbreviated as *LSB I*.
- Beckett, Samuel (2009b), *Molloy*, ed. Shane Weller, London: Faber and Faber. Abbreviated as *Mo*.
- Beckett, Samuel (2009c), *Murphy*, ed. J. C. C. Mays, London: Faber and Faber. Abbreviated as *Mu*.
- Beckett, Samuel (2010a), *Malone Dies*, ed. Peter Boxall, London: Faber and Faber. Abbreviated as *MD*.
- Beckett, Samuel (2010b), *More Pricks than Kicks*, ed. Cassandra Nelson, London: Faber and Faber. Abbreviated as *MPTK*.
- Beckett, Samuel (2012), *Malone meurt*, Paris: Éditions de Minuit.
- Beckett, Samuel (2014), *Nouvelles et Textes pour rien*, Paris: Éditions de Minuit.
- Beckett, Samuel (2016), *The Letters of Samuel Beckett*, 4 vols, IV: 1966–1989, ed. George Craig, Martha Dow Fehsenfeld, Dan Gunn and Lois More Overbeck, Cambridge: Cambridge University Press. Abbreviated as *LSB IV*.
- Beckett, Samuel (2017), *Malone meurt / Malone Dies*, digital genetic edn (The Beckett Digital Manuscript Project, module 5), ed. Dirk Van Hulle, Pim Verhulst and Vincent Neyt, Brussels: University Press Antwerp, <http://www.beckettarchive.org>. Abbreviated as *BDMP V*.
- Caselli, Daniela (2005), *Beckett's Dantes: Intertextuality in the Fiction and Criticism*, Manchester: Manchester University Press.
- Felski, Rita (2020), *Hooked: Art and Attachment*, Chicago and London: University of Chicago Press.
- Ferrer, Daniel and Michael Groden (2004), 'Introduction: A Genesis of French Genetic Criticism', in Jed Deppman, Daniel Ferrer and Michael Groden (eds), *Genetic Criticism: Texts and Avant-textes*, 1–16, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Fordham, Finn (2010), *I Do I Undo I Redo: The Textual Genesis of Modernist Selves in Hopkins, Yeats, Conrad, Forster, Joyce, and Woolf*, Oxford: Oxford University Press.

- Gontarski, S. E. (1985), *The Intent of 'Undoing' in Samuel Beckett's Dramatic Texts*, Bloomington: Indiana University Press.
- Gontarski, S. E. (2006), 'Greying the Canon: Beckett in Performance', in S. E. Gontarski and Anthony Uhlmann (eds), *Beckett after Beckett*, 141–57, Gainesville: University Press of Florida.
- Grene, Nicholas (2014), *Home on the Stage: Domestic Spaces in Modern Drama*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Grésillon, Almuth (1994), *Éléments de critique génétique: lire les manuscrits modernes*, Paris: Presses universitaires de France.
- Kennedy, Seán (2005), 'Introduction to "Historicising Beckett"', *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, 15: 21–7.
- Mitterand, Henri (2004), 'Genetic Criticism and Cultural History: Zola's *Rougon-Macquart* Dossiers', trans. Jed Deppman, in Jed Deppman, Daniel Ferrer and Michael Groden (eds), *Genetic Criticism: Texts and Avant-textes*, 116–31, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Nixon, Mark (2011), *Samuel Beckett's German Diaries, 1936–1937*, London: Continuum.
- O'Brien, Eoin (1986), *The Beckett Country: Samuel Beckett's Ireland*, Monkstown: Black Cat Press.
- Pilling, John (2006), *A Samuel Beckett Chronology*, Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Pountney, Rosemary (1988), *Theatre of Shadows: Samuel Beckett's Drama 1956–76, from All That Fall to Footfalls, with Commentaries on the Latest Plays*, Gerrards Cross: Colin Smythe.
- Shillingsburg, Peter L. (1999), *Scholarly Editing in the Computer Age: Theory and Practice*, 3rd edn, Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Slote, Sam (2011), 'Continuing the End: Variation between Beckett's French and English Prose Works', in Mark Nixon (ed.), *Publishing Samuel Beckett*, 205–18, London: British Library.
- Smith, Frederik N. (2002), *Beckett's Eighteenth Century*, Basingstoke: Palgrave.
- Swift, Jonathan ([1704] 2004), *A Tale of a Tub*, London: Penguin Books.
- Van Hulle, Dirk (2008), *Manuscript Genetics, Joyce's Know-how, Beckett's Nohow*, Gainesville: University Press of Florida.
- Van Hulle, Dirk and Shane Weller (2018), *The Making of Samuel Beckett's Fin de partie / Endgame*, Brussels: University Press Antwerp.

James Little

Dekompozycja przestrzeni szpitalnej w *Malone umiera* Samuela Becketta: autor w świetle krytyki genetycznej

Streszczenie

Artykuł omawia sposoby przedstawiania obrazów szpitala psychiatrycznego w powieści Samuela Becketta pt. *Malone umiera*. Jego celem jest analiza pozatekstowych elementów w twórczości autora oraz ich rola w krytyce genetycznej. Dodatkowo artykuł podejmuje refleksję nad pozycją i miejscem autora w krytyce genetycznej. Wyjąciowym założeniem artykułu jest teza stawiana przez Iaina Bailey'a mówiąca o tym, że krytykę genetyczną należy uprawiać w powiązaniu z innymi teoriami jak na przykład historycyzmem. Beckett prowadził niemalże naukowe przygotowania do pisania własnych tekstów, a także dokładał starań, by poczynione obserwacje zintegrować z materiałem stanowiącym podstawę własnego dzieła. Jego rozległe notatki oraz zapiski stanowią zatem doskonałą podstawę do badań genetycznych. Pomimo obfitości materiału dokumentacyjnego obrazu zakładu psychiatrycznego ukazanego w *Malone umiera* (którego pierwowzorem był dubliński szpital Saint John of God) noszą bardzo niewielkie echa pierwotnych tekstów i zapisków. Znaczenie tego szpitala w biografii Becketta odgrywa więc istotną rolę dla rozumienia jego ostatecznego przedstawienia w powieści, zarówno pod względem jej zakomponowania jak i późniejszej recepcji. Z niekompletnych zapisów empirycznych doświadczeń daje się jednak odtworzyć obraz pisarza istniejącego za zasłoną własnych tekstów i po części chociaż odzyskującego istnienie wiele lat po tym, kiedy Roland Barthes ogłosił śmierć autora.

Słowa kluczowe: Samuel Beckett, szpital psychiatryczny, krytyka genetyczna, manuskrypt, biografia

James Little is a postdoctoral researcher at Masaryk University, Brno and Charles University, Prague. Author of *Samuel Beckett in Confinement: The Politics of Closed Space* (Bloomsbury, 2020), his work can also be found in *Text and Performance Quarterly*, the *International Journal of Performance Arts and Digital Media*, the *Journal of Beckett Studies*, *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, the *Irish University Review* and *Litteraria Pragensia*. His second monograph, *The Making of Samuel Beckett's Not I / Pas moi, That Time / Cette fois and Footfalls / Pas*, is forthcoming with Bloomsbury and University Press Antwerp (2021) as part of the *Beckett Digital Manuscript Project*.

Anna Paprzycka*

 <https://orcid.org/0000-0003-1340-6088>

Znaczenie praktyki dla badacza kultury cyfrowej

Streszczenie

Celem artykułu jest określenie kształtującego się nowego wizerunku humanisty badającego kulturę cyfrową. W artykule omówione zostało znaczenie praktyki dla prowadzenia badań nad cyfrową kulturą. Postawiono w nim pytania o to, czy chcąc opisywać współczesny świat należy posiadać techniczne kompetencje w sferze kultury cyfrowej i jakie korzyści mogą one przynieść humanistom. Ta problematyka zestawiona została z teorią trzeciej kultury Charlesa Percy'ego Snowa. Zaprezentowano tu również sylwetki badaczy reprezentujących różne strategie łączenia praktyki z teorią, takich jak: Lev Manovich, Alexander R. Galloway, Jan Stasieńko czy Mirosław Filiciak. W artykule podjęto próbę odpowiedzi na pytanie, czy praktyczne kompetencje w sferze kultury cyfrowej mogą być remedium na postępujący kryzys humanistyki.

Słowa kluczowe: humanistyka, nauki ścisłe, trzecia kultura, medialab

Panuje powszechne przekonanie, że humanista jest specjalistą od tak zwanych umiejętności miękkich, a więc dotyczących w głównej mierze komunikacji interpersonalnej. Ten rodzaj kwalifikacji stoi w opozycji do umiejętności twardej, wśród których wymienić można specjalistyczną wiedzę z danej dziedziny,

* Mgr, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Wydział Antropologii i Kulturoznawstwa, Instytut Teatru i Sztuki Mediów, Zakład Performansu i Sztuki Mediów, ul. Szamarzewskiego 89, 60-568 Poznań; e-mail: ap70298@amu.edu.pl

najczęściej umożliwiającą wykonywanie konkretnego zawodu¹. Stereotypy dotyczące tego, że humanista nie może znać się chociażby na programowaniu, utrwalają się już na poziomie edukacji szkolnej, gdzie myśli się o „humanach” jako o tych, którzy nie lubią matematyki.

Z drugiej strony należałoby zarysować jeszcze inną perspektywę – obraz technologii, który rozpowszechniany jest przez przemysł popkulturowy. Jak zauważył polski artysta medialny, Michał Szota, filmy często przedstawiają oprogramowanie jako piętrzący się szyfr znaków, który jest zupełnie nieczytelny dla przeciętnego człowieka i jedynie mistyczna postać hackera jest w stanie za pomocą niepojętych zdolności i niezrozumiałych czynności okiełznać cyfrowy bezmiar. Zjawisko to posiada również swój rewers. Często, kiedy bohaterem filmu jest zwykły człowiek korzystający z komputera, jego interfejs zostaje możliwie uproszczony, wręcz zinfantylizowany. Oba skrajne przykłady nie oddają codziennego doświadczenia użytkownika systemów operacyjnych. Taka strategia wizualnej redukcji modeluje zarówno bohatera, jak i odbiorcę filmu jako użytkowników zdolnych korzystać jedynie z najprostszych funkcji komputera².

Kultura przeniknięta tego typu sposobem myślenia z pewnością oddziałuje na środowisko akademickie, a co za tym idzie na wybór podejmowanych badań i metodologii przez reprezentantów uczelni humanistycznych. Należałoby tu zadać pytanie, jak humanista może wykorzystywać praktyczne umiejętności w swoich badaniach oraz jakie korzyści może czerpać z takiej metodologii. Celem tego artykułu jest przedstawienie znaczenia praktyki dla prowadzenia badań w obszarze kultury cyfrowej.

Kryzys dialogu pomiędzy naukami ścisłymi i humanistycznymi

Niefortunny podział na „miękkich” humanistów i „twardych” informatyków skutkuje tym, że żadna ze stron nie czuje się kompetentna do wypracowania krytycznych narzędzi, które pozwalałyby na analizę zjawisk, związanych ze współczesną kulturą cyfrową. Na problem ten zwracał już uwagę znany polski artysta medialny, Paweł Janicki, twierdząc stanowczo, że

1 Przykuwa uwagę fakt, że kategoryzowanie umiejętności na miękkie i twarde zostało sformalizowane w ramach szkolenia militarnego w USA w latach 70. Autorem koncepcji był psycholog, Paul G. Whitmore, który prowadził część szkoleń. Swoje rozpoznania zawarł później w książce: P. Whitmore, *Softskills. Definition, behavioral model analysis, training procedures*, National Technical Information Service, Springfield 1974.

2 M. Szota, *Magiczna sztuka programowania komputerów*, „Kultura Popularna” 2008, nr 4 (22), s. 37–38.

[...] w tej chwili politechniki tworzą ogromne rzesze niesamowicie dobrze wykształconych specjalistów, ale wykastrowanych intelektualnie; przykrawanych pod wymagania pracodawców – niezdolnych do podejmowania samodzielnych decyzji, nawet do bycia obywatelami. Jeżeli tworzy się jakieś „doliny przedsiębiorczości”, to skutki są mizerne, ponieważ nie ma tam ludzi samodzielnych – a są niemal wyłącznie tacy, którzy czekają na dyrektywy od pracodawcy³.

Janicki opisał tu istotny problem braku nauki kreatywnego, ale przede wszystkim krytycznego myślenia na uczelniach o profilu ścisłym, które nie uwzględniają w swoim programie przedmiotów poszerzających wrażliwość na kwestie społeczne, polityczne czy filozoficzne. Te atuty wymienia się natomiast wśród walorów kształcenia akademii humanistycznych. Nasuwającym się wobec takiej sytuacji rozwiązaniem jest potrzeba wprowadzenia interdyscyplinarnych badań, które polegałyby na pracy w zespołach o różnorodnych kompetencjach.

Koncepcja nawiązania dialogu pomiędzy naukami ścisłymi i humanistycznymi zyskała na popularności już w połowie XX wieku dzięki przemówieniom i artykułom Charlesa Percy’ego Snowa – fizyka, który na pewnym etapie zawodowego życia poświęcił się karierze w państwowej administracji, a także dał się poznać jako utalentowany pisarz. Snow poruszony dychotomicznym doświadczeniem zawieszenia pomiędzy dwoma różnymi środowiskami, określił to zjawisko terminem dwóch kultur⁴. Badacz tak opisał swoje wnioski:

Miałem bowiem przez cały czas wrażenie, że poruszam się między dwiema grupami ludzi o porównywalnym poziomie inteligencji, należących do tej samej rasy, pochodzących ze środowisk społecznych, których nie dzieliły drastyczne różnice i mających podobne dochody – którzy niemal całkowicie utracili ze sobą kontakt⁵.

Najmocniejszym postulatem Snowa wobec tak zarysowanej sytuacji stał się pomysł na zainicjowanie dialogu pomiędzy dwoma środowiskami, ponieważ jak uczy wcześniejsze doświadczenie najbardziej przełomowe odkrycia miały zawsze miejsce na pograniczu tych dwóch przeciwstawnych światów⁶. Jasno sprecyzowana potrzeba odejścia od binarnych podziałów sugeruje działanie na rzecz wytworzenia przestrzeni kompromisowej, otwartej na komunikację, którą określa się mianem trzeciej kultury. Zdaniem Snowa na przeszkodzie do nawiązania dialogu pomiędzy tymi dwoma środowiskami stoi fakt, że badacze reprezentujący

3 O. Drenda, *Kuratorzy są bezradni wobec C++* (wywiad z Pawłem Janickim), <http://www.dwutygodnik.com/artykul/5909-kuratorzy-sa-bezradni-wobec-c.html> [dostęp: 11.09.2018].

4 C. P. Snow, *Dwie kultury*, przeł. T. Baszniak, Pruszyński i S-ka, Warszawa 1999, s. 78.

5 Tamże.

6 Tamże, s. 91.

dziedzinę nauk ścisłych zwykle nie czytają literatury i nie są wcale zainteresowani kwestiami wykraczającymi poza ich obszar pracy⁷, natomiast humaniści, niejednokrotnie przekonani o własnym geniuszu, często wyrażają się kpiąco o tych pierwszych. Anegdota, którą w tym kontekście przytacza Snow, opowiada o pewnym spotkaniu, w trakcie którego wymieniano pogardliwe uwagi na temat nauk ścisłych. Wtedy obecny przy tym Snow poprosił zgromadzonych o charakterystykę drugiego prawa termodynamiki. Okazało się, że przedstawiciele humanistyki nie potrafili udzielić właściwej odpowiedzi, chociaż wiedza ta należy do podstaw edukacji szkolnej⁸.

Współcześnie rozwój trzeciej kultury jest hamowany przez kryzys humanistyki, na który zwraca uwagę coraz więcej badaczek i badaczy. Wśród nich wymienić można Rosi Braidotti, filozofkę skupiającą się przede wszystkim na wątkach posthumanistycznych. Zauważa ona, że

panujący obecnie w większości liberalnych demokracji neoliberalny klimat każe umieszczać humanistykę nawet poniżej poziomu nauk „miękkich” i postrzegać ją jak coś w rodzaju luksusowego wykształcenia dla klas próżniaczych. Uznawana bardziej za prywatne hobby niż za poważną dziedzinę naukową, humanistyka XXI wieku jest moim zdaniem zagrożona zniknięciem z uniwersyteckich rozkładów zajęć⁹.

Zgodnie z założeniami badaczki, nauki ścisłe i humanistyczne powinny funkcjonować we wzajemnej zależności. Osiągnięcia naukowe i technologiczne stanowią wyzwanie dla humanistyki i poszerzają jej horyzonty poznawcze. Zadaniem badaczy kultury jest analiza tych zjawisk w kontekście społecznym i politycznym oraz wypracowanie języka do ich opisu. Współzależność tych dziedzin widać dobrze, na przykład rozpatrując proces nadania obywatelstwa robotowi Sophia przez Arabię Saudyjską, który wywołał duże kontrowersje. Akt ten miał przede wszystkim wymiar wizerunkowy i promocyjny, jednak przyciągnął uwagę prawników, filozofów czy antropologów, analizujących zagadnienia, na których zwykle nie skupiają się wytwórcy technologii: jak obiekt robotyczny może funkcjonować w przestrzeni polityczno-społecznej i na nią wpływać. Kwestią sporną okazał się w tym przypadku fakt, że ucharakteryzowany na płęć żeńską robot zyskał nagle więcej praw niż kobiety żyjące w Arabii Saudyjskiej¹⁰.

7 Tamże, s. 82–84.

8 Tamże, s. 89.

9 R. Braidotti, *Po człowieku*, przeł. J. Bednarek, A. Kowalczyk, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2014, s. 59.

10 *Robot Sophia otrzymuje obywatelstwo Arabii Saudyjskiej*, <https://www.wirtualnemedi.pl/artykul/robot-sophia-otrzymuje-obywatelstwo-arabii-saudyjskiej> [dostęp: 11.09.2018].

Ryszard Kluszczyński zwracał uwagę na to, że współcześnie żywa jest tendencja do hybrydyzacji i wynikającej z tego pluralizacji zachodzących procesów¹¹. Badacz mediów wskazywał na to, że „żyjemy w świecie o niezliczonej ilości kultur”¹², przez co możemy wyobrazić sobie, że struktura kultury ma charakter fraktalny, rozwijający się wielotorowo w powtarzalny sposób. Kluszczyński podkreślał również, że idea trzeciej kultury jest realizowana na gruncie sztuki, w której rola technologii i kontekst refleksji humanistycznej są równoważne, co oznacza, że żadne z nich nie jest dominujące. Przy tym istotny pozostaje także fakt, że sztuka (Kluszczyński odwoływał się tu szczególnie do praktyk *arte-science*) jest płaszczyzną krytycznej refleksji, a nie afirmacji omawianych zjawisk¹³.

Niejasna granica pomiędzy biernym użytkownikiem a kompetentnym krytykiem kultury cyfrowej

Wypowiedź sformułowana już w latach dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku przez Friedricha Kittlera, dotycząca tego, że każdy, kto chce mówić o kulturze, powinien znać co najmniej dwa języki programowania¹⁴, była od tego czasu wielokrotnie cytowana, przywoływana i omawiana przez badaczy zainteresowanych kwestią kulturowej roli oprogramowania¹⁵. Niemiecki profesor zwrócił uwagę na istotną problematykę tego, że po przełomie cyfrowym, kiedy oprogramowanie wpływa na niemal każdy element rzeczywistości, nie uwzględnianie tak znaczącego czynnika jest niewybaczalnym pominięciem. Wobec takiej tezy, można zadać pytanie o wartość współczesnych badań nad kulturą, które przeprowadzane są przez osoby nieposiadające kompetencji programistycznych. Dlatego pojawia się kolejna trudność z wartościowaniem umiejętności komputerowych: w jakim stopniu należy poznać tajniki najnowszego oprogramowania, żeby móc bez wyrzutów sumienia wypowiadać się na temat współczesnej kultury? W opozycji do radykalnej tezy Kittlera można przywołać opinię Alexandra R. Galloway’a, który zauważył, że każde użycie komputera jest rodzajem programowania¹⁶. Opinia badacza mediów stanowi przeciwagę wobec mocno zawężonego stanowiska naukowych techno-entuzjastów, jednak w żaden sposób nie różnicuje zarysowanej wcześniej

11 R. W. Kluszczyński, *Wstęp*, w: *W stronę trzeciej kultury. Koegzystencja sztuki, nauki i technologii*, red. tenże, Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia, Gdańsk 2016, s. 10.

12 Tamże.

13 Tamże, s. 12.

14 F. Kittler, *Technologies of Writing/Rewriting Technology*, „New Literary History” 1996, nr 27 (4), s. 731-742.

15 Wśród nich wymienić można: Alexandra R. Gallowaya, Lva Manovicha, Piotra Celińskiego, Mirosława Filiciaka, Andrzeja Gwoździa czy Jana Argasińskiego.

16 M. Halawa, *Ręce ubrudzone kodem* (wywiad z Alexandrem R. Gallowayem), „Kultura popularna” 2008, nr 4 (22), s. 21.

problematyki, dotyczącej relacji pomiędzy kompetencjami technicznymi a jakością prowadzonych badań. Takie podejście słyca problem, ponieważ stawia na równi wszystkich użytkowników komputerów – i tych programujących, i tych ograniczających się jedynie do najprostszych aktywności związanych z obsługą sprzętu cyfrowego.

Wśród badaczy kultury cyfrowej nie jest trudno wymienić przedstawicieli wielu różnych dyscyplin i reprezentantów rozmaitych metodologii, których można by kategoryzować zgodnie ze stereotypowo pojmowanymi umiejętnościami miękkimi lub twardymi, co jednak nie sprawdza się jako metoda wartościująca. Rozwiązaniem problemu nie jest bowiem wyznaczenie zakresu kompetencji niezbędnych do badania kultury cyfrowej, ani tym bardziej wprowadzenie jakichkolwiek kategorii ich wartościowania. Należy podkreślić, że posiadane umiejętności przekładają się na specyfikę prowadzonych badań. Wielu badaczy kultury cyfrowej wymyka się jednoznacznym podziałom, ponieważ łączą w sobie kompetencje miękkie z twardymi, tak jak chociażby: Alexander R. Galloway¹⁷, oraz Marcin Składanek¹⁸. Warto różnicować rodzaj badań pod kątem profilu kompetencji badacza. Znajomość programowania jest niezbędna, jeśli przedmiotem dociekań stanie się samo oprogramowanie i to na głębokim poziomie. Nie znaczy to jednak, że analizy, które się na kulturze cyfrowej opierają należy postrzegać jako cenniejsze od tych, które zostały przeprowadzone przez teoretyków nie posiadających takich kompetencji.

Korzystanie z narzędzi cyfrowych mające na celu wsparcie nauk humanistycznych jest praktyką prowadzoną chociażby na gruncie cyfrowej humanistyki. Przedstawiciele tego nurtu nie tylko analizują świat wirtualny oraz uaktualniają stare metody z myślą o dostosowaniu ich do technologicznej rzeczywistości, ale również prowadzą badania wykorzystujące narzędzia informatyczne. Przykładem tego typu działalności może być Stanford Literary Lab¹⁹. Jest to kolektyw nauko-

17 Alexander R. Galloway pisał o sieciach, równolegle pracując nad aplikacją *Carnivore*, która powstawała w ramach działalności RSG (Radical Software Group). Aplikacja pozwalała na bieżącą analizę aktywności w sieci. Z tym samym zespołem pracował także nad oprogramowaniem opierającym się na mechanice gier. Z tych doświadczeń powstała w tym samym czasie publikacja *Gaming. Essays on Algorithmic Culture*. Zob. M. Halawa, dz. cyt., s. 22.

18 Marcin Składanek to praktykujący programista i jednocześnie kulturoznawca związany z Uniwersytetem Łódzkim. Jest autorem kulturoznawczej analizy języka programowania *Processing*. Zob. M. Składanek, *Meta-design. Strategie, narzędzia i wspólnoty kreatywne na przykładzie Processing*, w: *Kody McLuhana. Topografia nowych mediów*, red. A. Maj, M. Derda-Nowakowski, Wydawnictwo Naukowe ExMachina, Katowice 2009, s. 251–264; M. Składanek, *Sztuka generatywna – obrazy kodu. Kilka przybliżeń*, w: *Trajektorie obrazów. Strategie wizualne w sztuce współczesnej*, red. R. W. Kluszczyński, D. Rode, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2015, s. 55–68.

19 Zob. <https://litlab.stanford.edu/> [dostęp: 30.12.2020].

wy, który za pomocą algorytmów przetwarza ogromne zbiory literatury określonych epok. Pozwala to stworzyć wizualne reprezentacje ogromnych zbiorów danych w postaci graficznych wykresów – np. przedstawić częstotliwość pojawiania się konkretnego słowa w literaturze różnych okresów. Połączenie narzędzi algorytmicznych z analizą literaturoznawczą daje sposobność do wyprowadzania wniosków na poziomie makro, co jest niemożliwe do osiągnięcia w tak dużej skali dla jednego badacza, czy nawet dla zespołu naukowców.

Należy podkreślić, że działalność wpisująca się w nurt cyfrowej humanistyki opiera się przede wszystkim na włączaniu narzędzi technologicznych w obszar własnej metodologii, nie obejmuje jednak krytyki wobec wykorzystywanego oprogramowania. Oznacza to, że nie przeprowadza się analizy dokonywanych wyborów – na przykład tego, czy wykorzystany software był narzędziem komercyjnym, czy wytworzonym na zasadach otwartej licencji (*freesoftware/opensoftware*). Cyfrowa humanistyka pokazuje, w jaki sposób dotychczasowe metody naukowe mogą być wspierane przez narzędzia cyfrowe, nie skupia się jednak na pochodzeniu i kulturowym znaczeniu owych narzędzi, tak jakby cechy te nie miały wpływu na efekty badań prowadzonych na tym gruncie. Brak takich rozważań może doprowadzić do złudzenia, że technologia i oprogramowanie są oczywiste, neutralne i obiektywne, jakby stanowiły przezroczyste tło dla działalności naukowej. Decyzja o tym, jakiego użyć software'u w żadnym razie nie pozostaje bez znaczenia, nie przypomina w tym wyborze papieru, na którym pisze się pracę naukową.

Od początku XXI wieku wielu badaczy kultury stara się propagować wrażliwość na kulturowe znaczenie oprogramowania, zbierając swoje postulaty w ramach kształtującego się nurtu *software studies*. Za założyciela tej dziedziny uznaje się Lva Manovicha, autora *Języka nowych mediów* i współzałożyciela Software Studies Initiative w Nowym Jorku. Zwrócił on szczególną uwagę na potrzebę rozwoju kulturowych badań nad oprogramowaniem. Jego koncepcja została rozwinięta w pięciu publikacjach wydanych z ramienia centrum badawczego SSI²⁰. Uznaje się je za cykl tekstów fundamentalnych dla tego nurtu badań. Podsumowuje je napisana przez Manovicha szósta publikacja – *Software Takes Command*. Praktyczne doświadczenie związane z programowaniem, do którego badacz często odwoływał się w swoich publikacjach²¹, skłoniło Manovicha do tego, aby przejść od teorii

20 Seria zawiera następujące pozycje książkowe: *Software Studies: A Lexicon*, pod redakcją Matthew Fullera (2008), *Expressive Processing: Digital Fictions, Computer Games, and Software Studies* autorstwa Noaha Wardripa Fruina (2009), *Programmed Visions: Software and Memory* autorstwa Wendy Hui Kyong Chun (2011), *Code/Space: Software and Everyday Life* autorstwa Roba Kitchina i Martina Dodge'a (2011) oraz *Speaking Code: Coding as Aesthetic and Political Expression* autorstwa Geoffa Coxa i Alexa McLeana (2012).

21 Zob. L. Manovich, *Język nowych mediów*, przeł. P. Cypryański, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2001, s. 57.

mediów w stronę teorii oprogramowania. Dorobek naukowy Manovicha stanowi ciekawy przykład tego, jak praktyka związana z obszarem nauk ścisłych może zostać przełożona na język nauk humanistycznych. Manovich, który sam siebie określa mianem pioniera nurtu *software studies*²², sytuuje się poza utrwalonymi w kulturze podziałami na umiejętności twarde i miękkie. Jego działalność naukowa dowodzi tego, że granica pomiędzy naukami ścisłymi a humanistycznymi nie jest jasno określona oraz że pomiędzy tak rozróżnionymi obszarami również zachodzi fluktuacja wiedzy.

W ramach podsumowania różnicy między cyfrową humanistyką a *software studies* można odwołać się do relacji pomiędzy sztuką *media art* a *software art* – ta druga wyodrębniła się z pierwszej z powodu braku krytycznego podejścia do wykorzystywanego medium²³. Celem sztuki medialnej jest tworzenie przekazu artystycznego za pomocą narzędzi technologicznych. Natomiast sztuka oprogramowania odsłania to, co ukryte, a więc oprogramowanie wraz ze związanymi z nim zagadnieniami kulturowymi. Podobnie *software studies* podejmuje krytykę oprogramowania na poziomie społecznym (Manovich, Galloway), językowym (Cox, McLean²⁴), politycznym (Hui Kyong Chun²⁵) czy ekonomicznym (Lessing²⁶, Terranova²⁷).

Medialab jako interdyscyplinarny ośrodek wymiany doświadczeń

Przestrzeni, w której laicy mogą nabyć technicznych kompetencji, a także rozważyć społeczne i kulturowe aspekty technologii dostarczają medialaby. Obecnie ich popularność zarówno w Polsce, jak i na świecie rośnie²⁸. Medialab może mieć charakter stałego ośrodka, ale może także przyjąć formę tymczasowego wydarzenia, jak na przykład znany Obóz Kultury 2.0 zorganizowany w Chrzelicach pod Opolem w 2010 roku. Zaproszono na niego przedstawicieli różnorodnych środowisk: programistów, artystów, projektantów, badaczy akademickich czy animato-

22 L. Manovich, *Software Takes Command*, Bloomsbury, New York 2016, s. 10.

23 M. Fuller, *How to be a Geek*, Polity Press, Cambridge, Mass. 2017, s. 56.

24 G. Cox, A. McLean, *Speaking Code. Coding as Aesthetic and Political Expression*, The MIT Press, Cambridge, Mass. 2012.

25 W. Hui Kyong Chun, *Programmed Visions. Software and Memory*, The MIT Press, Cambridge, Mass. 2011.

26 L. Lessing, *Free Culture: How Big Media uses Technology and the Law to Lock Down Culture and Control Creativity*, The Penguin Press, New York 2004.

27 T. Terranova, *Free Labour: Producing Culture for Digital Economy*, „Social Text” 2000, nr 2 (18), s. 33–58.

28 Wśród przykładów zagranicznych medialabów można wymienić działający od ponad trzydziestu lat MIT MediaLab czy też MediaLAB Amsterdam, który przekształcił się w 2018 roku w Digital Society School.

rów kultury po to, aby stworzyć wspólną przestrzeń komunikacji i kreatywnego działania, które opierało się przede wszystkim na twórczym wykorzystaniu narzędzi technologicznych. Spotkanie ochrzczono mianem pierwszego medialabu w Polsce²⁹, choć jak wskazuje Mirosław Filiciak, tradycja ta jest już w naszym kraju mocno zakorzeniona dzięki specyficznej sytuacji ekonomiczno-społecznej występującej w latach dziewięćdziesiątych, kiedy przez wzgląd na trudność w kompletowaniu sprzętu technologicznego, wzrastała zbiorowa kultura „zrób to sam”³⁰. Spotkanie twórcze w Chrzelicach zainspirowało kolejne podobne wydarzenia, czego przykładem może być medialab zorganizowany w Lublinie w 2011 roku pod tą samą nazwą³¹.

Obecnie medialaby często współdziałają z ośrodkami uniwersyteckimi, przykładem czego może być UBU Lab, który powstał w 2016 r. przy Instytucie Kultury na Uniwersytecie Jagiellońskim. Inicjatorem i współtwórcą przedsięwzięcia jest Piotr Marecki, kulturoznawca łączący badania z praktyką cyfrową. Celem tego medialabu jest stworzenie miejsca, w którym będą ze sobą współpracować artyści, literaturoznawcy, kulturoznawcy, informatycy, fizycy i wszyscy zainteresowani problematyką polskiej demosceny, historii komputerów oraz ogólnie kulturą cyfrową. Efektem działania ośrodka jest nie tylko stworzona w nim biblioteka i pracownia, ale także warsztaty, czy prace badawcze i artystyczne³². W Krakowie również funkcjonuje Polska Akademia Umiejętności będąca uczelnią wyższą, prowadzącą zarówno wydziały humanistyczne, jak i przyrodnicze. O modelu badawczym tej uczelni pisał Andrzej Szczeklik, łącząc jej ideę edukacji właśnie z koncepcją dwóch kultur Snowa³³. Natomiast w Poznaniu na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej powstało w 2018 r. Laboratorium Eksperymentalnych Mediów (LEM Lab), którego patronem jest słynny polski pisarz i filozof, Stanisław Lem. Głównym celem tego przedsięwzięcia było podniesienie kompetencji pracowników wydziału w sferze umiejętności związanych z obsługą sprzętu cyfrowego i oprogramowania, ale też umożliwienie prowadzenia nowoczesnych badań, związanych z kulturą cyfrową, w tym chociażby eksplorujących tematykę wirtualnej rzeczywistości. Z pracowni korzystają literaturoznawcy, językoznawcy, slawiści, filmoznawcy, medioznawcy,

29 *Medialab Chrzelice – obóz Kultury 2.0*, <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/1465-medialab-chrzelice--oboz-kultury-20.html> [dostęp: 11.09.2018].

30 M. Filiciak, A. Tarkowski, *Medialab – instrukcja obsługi*, w: *Medialab. Instrukcja obsługi*, red. M. Filiciak, A. Tarkowski, A. Jałosińska, Fundacja Ortus, Chrzelice 2011, s. 12.

31 A. Słodownik, *Medialab w Lublinie*, <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/2699-medialab-w-lublinie.html> [dostęp: 19.09.2018].

32 E. Drygalska, A. Marjanowska, *Software studies – co to takiego?* (wywiad z Janem Argasińskim), <http://www miesiecznik.znak.com.pl/software-studies-co-to-takiego/> [dostęp: 11.09.2018].

33 A. Szczeklik, *Dwie kultury*, „PAUza Akademicka” 2009, nr 55, http://pauza.krakow.pl/55_1_2009.pdf [dostęp: 11.09.2018].

teatrolodzy i wszyscy specjaliści związani z wydziałem³⁴. Działanie laboratorium wspierają członkowie interdyscyplinarnego centrum badawczego HAT Research Center realizującego badania z pogranicza sztuki, nauki i technologii³⁵.

Ciekawym przykładem łączenia idei medialabowej i edukacyjnej były warsztaty przeprowadzone przez kulturoznawczynię, Annę Nacher i programistę, Pawła Janickiego podczas Forum Nauczycieli i Filmowców @emigracja, zorganizowanego przez poznańskie Centrum Kultury Zamek w 2014 roku, podczas którego uczestnicy stworzyli dźwiękową instalację interaktywną z wykorzystaniem przygotowanego materiału dotyczącego edukacji. Nacher opisała to doświadczenie w następujący sposób:

Ta sytuacja była nie tylko twórcza, ale także bardzo owocna edukacyjnie. Pozwoliłaby – gdyby takie było moje zamierzenie – w mgnieniu oka wyjaśnić klasyczną już dzisiaj teorię języka nowych mediów Lva Manovicha, wszystkie pięć jego cech, które z taką trudnością przyswajają studenci, uważając je za wysoce abstrakcyjne³⁶.

W wypowiedzi tej opisana została wartość łączenia praktyki medialabowej z teoretycznymi rozważaniami – pozwala ona na obnażenie niestabilności technologii, dotknięcie jej materii, a to cechy, których nie da się doświadczyć, po prostu kupując nowy produkt na rynku. Możliwe, że sprawdza się tu zapowiedź Snowa, mówiącego tym, że największy wpływ na rozwój trzeciej kultury mogą mieć badaczki i badacze związani z naukami społecznymi³⁷.

Wymienione w artykule przedsięwzięcia wpływają na kreowanie nowego wizerunku badacza kultury. Badacz ten nie musi być specjalistą w dziedzinach ścisłych, ale poznaje przedmiot swoich badań poprzez eksperymentalną praktykę. Jest to humanista, który nie boi się „zajrzeć pod powierzchnię ekranu”³⁸ ani też

³⁴ LEM w *Collegium Maius*, <http://zycie.amu.edu.pl/nauka/lem-w-collegium-maius> [dostęp: 11.09.2018].

³⁵ HAT Research Center jest członkiem Leonardo/ISAST (The International Society for the Arts, Sciences and Technology), które jest międzynarodową organizacją realizującą i wspomagającą działania naukowe i artystyczne o tematyce bliskiej nowym technologiom i kulturze cyfrowej. Stowarzyszenie to prowadzi również czasopismo Leonardo, które zostało założone w 1968 r. przez Franka Malinę – postać wyjątkową w dziedzinie badań interdyscyplinarnych, ponieważ został on pionierem w świecie sztuki (rozwinął sztukę kinetyczną), jak również w obszarze inżynierii (w dziedzinie aeronautyki).

³⁶ A. Nacher, *Cyfrowa humanistyka. Na styku sztuki, nauki i technologii*, „Czas Kultury” 2015, nr 2, s. 20–26.

³⁷ R. W. Kluszczyński, dz. cyt., s. 8.

³⁸ Określenie użyte przez Filiciaka we wstępie do numeru „Kultury Popularnej” poświęconej w całości badaniom *softwarestudies*. Zob. M. Filiciak, *Zajrzeć pod powierzchnię ekranu*, „Kultura Popularna” 2008, nr 4 (22), s. 15–18.

„ubrudzić sobie ręk kodem”³⁹. Kiedy zorientuje się, że nie posiada wystarczających kompetencji, potrafi nawiązać dialog z przedstawicielami innych dyscyplin oraz łączyć się z nimi w twórcze zespoły badawcze. Tak sprofilowany badacz może posiadać realny wpływ na zażegnanie kryzysu humanistyki, ponieważ przez swoją działalność przypomina, że w szeroko pojętej nauce nie chodzi o rywalizację między dziedzinami, ale o współdziałanie i wzajemne wspieranie. Humanistyka uprawiana według takich założeń obala pułapkę myślową polegającą na traktowaniu metodologii i wyników badań naukowych jako narzędzi umożliwiających obiektywne poznanie rzeczywistości⁴⁰. Kulturę można rozważać jako problem technologiczny⁴¹, do czego potrzeba odpowiednio przygotowanych specjalistów będących humanistami, którzy podejmą się wypracowania języka do opisu ważnych współcześnie zjawisk.

Bibliografia

- Braidotti Rosi, *Po człowieku*, przeł. Joanna Bednarek, Aleksander Kowalczyk, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2014.
- Drenda Olga, *Kuratorzy są bezradni wobec C++* (wywiad z Pawłem Janickim), <http://www.dwutygodnik.com/arttykul/5909-kuratorzy-sa-bezradni-wobec-c.html> [dostęp: 11.09.2018].
- Drygalska Ewa, Marjanowska Anna, *Software studies – co to takiego?* (wywiad z Janem Argasińskim), <http://www.miesiecznik.znak.com.pl/software-studies-co-to-takiego/> [dostęp: 11.09.2018].
- Filiciak Mirosław, *Zajrzeć pod powierzchnię ekranu*, „Kultura Popularna” 2008, nr 4 (22), s. 15–18.
- Filiciak Mirosław, Tarkowski Alek, *Medialab – instrukcja obsługi*, w: *Medialab. Instrukcja obsługi*, red. Mirosław Filiciak, Alek Tarkowski, Agata Jałosińska, Fundacja Ortus, Chrzcielice 2011.
- Fuller Matthew, *How to be a Geek*, Polity Press, Cambridge, Mass. 2017.
- Halawa Mateusz, *Ręce ubrudzone kodem* (wywiad z Alexandrem R. Gallowayem), „Kultura popularna” 2008, nr 4 (22), s. 19–22.
- Internet, media, kulturoznawstwo, pasja* (wywiad z Mirosławem Filiciakiem), <https://www.swps.pl/miroslaw-filiciak> [dostęp: 11.09.2018].
- Kittler Friedrich, *Technologies of Writing/Rewriting Technology*, „New Literary History” 1996, nr 27 (4), s. 731–742.

³⁹ Sformułowanie Alexandra R. Gallowaya. Zob. M. Halawa, dz. cyt., s. 19–22.

⁴⁰ R. Braidotti, dz. cyt., s. 90–100.

⁴¹ M. Filiciak, dz. cyt., s. 17.

- LEM w Collegium Maius*, <http://zycie.amu.edu.pl/nauka/lem-w-collegium-maius> [dostęp: 11.09.2018].
- Manovich Lev, *Język nowych mediów*, przeł. Piotr Cypryański, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2001.
- Manovich Lev, *Software Takes Command*, Bloomsbury, New York 2013.
- Medialab Chrzelice – obóz Kultury 2.0*, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/1465-medialab-chrzelice--oboz-kultury-20.html> [dostęp: 11.09.2018].
- Nacher Anna, *Cyfrowa humanistyka. Na styku sztuki, nauki i technologii*, „Czas Kultury” 2015, nr 2, s. 20–26.
- Robot Sophia otrzymuje obywatelstwo Arabii Saudyjskiej*, <https://www.wirtualnemedia.pl/artykul/robot-sophia-otrzymuje-obywatelstwo-arabii-saudyjskiej> [dostęp: 11.09.2018].
- Składanek Marcin, *Meta-design. Strategie, narzędzia i wspólnoty kreatywne na przykładzie Processing*, w: *Kody McLuhana. Topografia nowych mediów*, red. Anna Maj, Michał Derda-Nowakowski, Wydawnictwo Naukowe ExMachina, Katowice 2009, s. 251–264.
- Składanek Marcin, *Sztuka generatywna – obrazy kodu. Kilka przybliżeń*, w: *Trajektorie obrazów. Strategie wizualne w sztuce współczesnej*, red. Ryszard Waldemar Kluszczyński, Dagmara Rode, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2015, s. 55–68.
- Słodownik Agnieszka, *Medialab w Lublinie*, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/2699-medialab-w-lublinie.html> [dostęp: 19.09.2018].
- Snow Charles Percy, *Dwie kultury*, przeł. Tadeusz Baszniak, Pruszyński i S-ka, Warszawa 1999.
- Software Studies. A lexicon*, red. Matthew Fuller, MIT Press, Cambridge, Mass. 2008.
- Szczeklik Andrzej, *Dwie kultury*, „PAUza Akademicka” 2009, nr 55, s. 1.
- Szota Michał, *Magiczna sztuka programowania komputerów*, „Kultura Popularna” 2008, nr 4 (22), s. 37–40.
- W stronę trzeciej kultury. Koegzystencja sztuki, nauki i technologii*, red. Ryszard Waldemar Kluszczyński, Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia, Gdańsk 2016.
- Whitmore Paul, *Soft skills. Definition, behavioral model analysis, training procedures*, National Technical Information Service, Springfield 1974.

Anna Paprzycka

The importance of practice for the digital culture researcher

Summary

The article discusses the importance of practice for conducting research on digital culture. It poses questions about whether one should possess technical competences in the field of digital humanities and in what way they can facilitate research attempting to describe the contemporary world. This issue is analysed using the theory of the third culture developed by Charles Percy Snow. The argument also focuses on other researchers representing various strategies for combining practice with theory, such as: Lev Manovich, Alexander R. Galloway, Jan Stasiński and Mirosław Filiciak. The aim of the article is to describe the emerging, new image of a humanist studying digital culture, whose new competence may be seen as a remedy for the ongoing crisis of the humanities.

Keywords: humanities, science, third culture, medialab

Anna Paprzycka, mgr, Doktorantka w Instytucie Teatru i Sztuki Mediów na Wydziale Antropologii i Kulturoznawstwa Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Członkini Interdyscyplinarnego Centrum Badawczego Humanities/Art/Technology Research Center. Interesuje się społecznymi aspektami oprogramowania. Przygotowuje pracę doktorską pod tytułem *Software jako narzędzie kontroli i oporu*. Prowadzi warsztaty z kreatywnego programowania i podstaw elektroniki. Autorka instalacji interaktywnych *Ping Sensors*, *EMMET*, *Well-Tempered*.

Mateusz Markowski*

 <https://orcid.org/0000-0001-9838-3334>

System VR – nowa przestrzeń komunikacyjna

Streszczenie

Artykuł opisuje obszary komunikacji międzyludzkiej, w których swoją obecność coraz silniej zaznacza technologia *Virtual Reality*. Analiza materiału badawczego pokazuje, że system VR sprawdził się w branży rozrywkowej, jest wykorzystywany w różnorodnych procesach edukacyjnych i można na nim oprzeć strategię promocji marki. Dostęp do rzeczywistości wirtualnej wciąż jest ograniczony ze względu na wysokie ceny gogli VR, ale wiele polskich i zagranicznych firm już dzisiaj dostrzega ogromny potencjał tej technologii i nie boi się w nią inwestować. Sposób komunikacji międzyludzkiej zawsze ma pewne podłoże pokoleniowe i być może kluczowym narzędziem komunikacyjnym dla kolejnych pokoleń stanie się właśnie *Virtual Reality*.

Słowa kluczowe: rzeczywistość wirtualna, komunikacja, rozrywka, edukacja, reklama

Wirtualny świat jest elementem życia codziennego ludzkości od wielu lat. Rasa ludzka przyzwyczała się już do wszechobecności Internetu tak bardzo, że bez niego nie byłibyśmy w stanie normalnie funkcjonować. Wydarzenia z ostatnich lat pokazują jednak, że prawdziwa rewolucja w świecie wirtualnej rzeczywistości dopiero przed nami. W tym artykule zamierzam odwołać się do wybranych badaczy, którzy zajmowali się zagadnieniem *Virtual Reality* oraz przeanalizować przestrzenie komunikacyjne w trzech wybranych dziedzinach – rozrywce, edukacji i reklamie. Celem analizy będzie wskazanie obszarów, w których szeroko rozumiana sfera

* Mgr, Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny, Katedra Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej, ul. Pomorska 171/173, 90-236 Łódź; e-mail: mateuszdawidmarkowski@gmail.com

rzeczywistości wirtualnej staje się użytecznym narzędziem komunikacji ze skonkretyzowaną grupą odbiorców.

W 2014 roku właściciele portalu społecznościowego Facebook wykupili za ponad dwa miliardy dolarów firmę Oculus VR zajmującą się tworzeniem okularów rzeczywistości rozszerzonej – Oculus Rift. Mark Zuckerberg poinformował wtedy opinię publiczną, że głównym celem wykupionej firmy pozostanie zdominowanie branży gier wideo i obiecał wszystkim graczom, że stworzy najbardziej immersyjną technologię w historii. Rewolucja w obszarze gier komputerowych miała być jednak zdaniem dyrektora generalnego Facebook'a jedynie załączkiem znacznie bardziej przełomowych zmian.

Po grach zrobimy z Oculus platformę do wielu innych doświadczeń. Wyobraź sobie, że siedzisz na najlepszym miejscu podczas ulubionej gry drużynowej, uczysz się w klasie uczniów i nauczycieli z całego świata lub konsultujesz się z lekarzem twarzą w twarz – po prostu zakładając gogle VR w domu¹.

Technologia, o której mówił w treści cytowanego postu Mark Zuckerberg, potrzebowała niecałych czterech lat, żeby rozprzestrzenić się w bardzo wielu dziedzinach wirtualnego świata. Na początku 2018 roku cena była największą barierą, która powstrzymywała technologie *Virtual Reality* przed ogólnodostępnością dla całego świata. Wszystkie inne przeszkody zostały już pokonane, a eksperci zajmujący się komputerową technologią z roku na rok przekraczają kolejne granice ludzkiej wyobraźni.

Dwa najpopularniejsze modele gogli VR – Oculus Rift i HTC Vive kosztują dzisiaj odpowiednio 400 i 600 dolarów. Są oczywiście tańsze odpowiedniki tego produktu na przykład od firmy Samsung, ale nie oferują tak wielu możliwości użytkowania. Wyniki sprzedaży produktów z rynku VR również nie są najlepsze, ale z drugiej strony wszystkie największe firmy przemysłu elektronicznego inwestują w coraz bardziej zaawansowane urządzenia związane z wirtualną rzeczywistością. Nawet jeśli dzisiaj uzna się gogle VR za produkt przeznaczony dla bogatych pasjonatów nowinek technicznych, to przecież komputer stacjonarny w latach 70. XX wieku był traktowany dokładnie tak samo. Nie można zignorować tego, w jaki sposób już teraz technologia *Virtual Reality* zmienia komunikacyjną rzeczywistość w przestrzeni sieciowej, a nawet tworzy ją zupełnie od podstaw. Do nazwania i scharakteryzowania nowych przestrzeni komunikacyjnych w wirtualnej rzeczywistości posłuży mi sprofilowana analiza, czyli jakościowa metoda badawcza bardzo często stosowana przy badaniu różnego rodzaju mediów².

1 Zuckerberg Mark, Wypowiedź na portalu Facebook, <https://www.facebook.com/zuck/posts/10101319050523971> [dostęp 27.01.2018].

2 Zob. M. Lisowska-Magdżiar, *Metodologia badań nad mediami – nurty, kierunki, koncepcje, nowe wyzwania*, „Studia Medioznawcze” 2013, nr 2, s. 27–42.

Pierwszym polem badawczym, które zostało poddane analizie, są koncepcje dotyczące *Virtual Reality* zaproponowane przez amerykańskiego pisarza i matematyka Richarda L. Thompsona w wydanej w 2003 roku książce *Maja. Świat jako rzeczywistość wirtualna*. Jak twierdzi ten naukowiec:

wirtualne rzeczywistości są przeciwieństwem tradycyjnych programów AI. Zamiast umieścić komputerowo symulowany umysł w świecie rzeczywistym, VR umieszcza rzeczywisty umysł w symulowanym komputerowo świecie. Wymaga to oczywiście pewnego rodzaju obszaru wzajemnego oddziaływania (interfejsu), w którym rzeczywisty umysł wpływa na zdarzenia w symulowanym świecie, a także dostrzega to, co się w tym świecie dzieje³.

Badacz zwraca uwagę na to, że wirtualna symulacja powinna działać zgodnie z prawami fizyki, bo przecież jej celem jest naśladowanie rzeczywistości. Każdy system VR, który chce być potraktowany jako realistyczny, musi stosować się do fizycznych zasad. Dzisiaj wiemy już jednak, że ewentualni odbiorcy systemu VR nie oczekują pełnego realizmu – szczególnie wtedy, kiedy uczestnictwo w symulacji staje się mniej rozrywkowe i bardziej męczące, niż cieszyć.

Proces tworzenia „realistycznej” wirtualnej rzeczywistości sprowadza się więc do wywołania u użytkownika uczucia immersji. Zdaniem Piotra Kubińskiego immersja to „wrażenie niezmediatyzowanego uczestnictwa, bezpośredniej obecności w cyfrowej przestrzeni generowanej komputerowo, wynikające między innymi z zaangażowania wywołanego przez różne czynniki”⁴. Radosław Bomba twierdzi, że „immersja jest kategorią opisującą wrażenie zmysłowego zanurzenia w rzeczywistość wykreowaną za pomocą mediów”⁵. Zaś Piotr Zawojcki uważa, że „immersję interpretować można jako proces polegający na umieszczeniu użytkownika w sztucznie stworzonym środowisku, które często zachowuje się analogicznie do mechanizmów, które użytkownik zna z życia codziennego”⁶. Warto zauważyć, że żaden z autorów nie wiąże pojęcia immersji z realizmem lub pozorowanym realizmem. Uważam taką koncepcję za słuszną, ponieważ gusta odbiorców tekstów kultury są dzisiaj bardzo zindywidualizowane i twórcom nie jest łatwo stworzyć „wrażenie zmysłowego zanurzenia w rzeczywistość wykreowaną”, o którym pisał Radosław Bomba. Należy więc odpowiednio balansować pomiędzy realizmem

3 R. Thompson, *Maja. Świat jako rzeczywistość wirtualna*, Wydawnictwo Patra, Warszawa 2004, s. 19.

4 P. Kubiński, *Gry wideo. Zarys poetyki*, „Universitas”, Kraków 2016, s. 51.

5 R. Bomba, *Gry komputerowe w perspektywie antropologii codzienności*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2014, s. 72.

6 P. Zawojcki, *Cyberkultura. Syntopia sztuki nauki i technologii*, Wydawnictwo Poltext, Warszawa 2010, s. 88.

i fikcją. Jerzy Szeja uważa, że „immersja pełna jest tym samym co funkcjonowanie w rzeczywistości wirtualnej, ale nie oznacza to ani mylenia jej z RL, ani zapomnienia, że jest się w VR”⁷. Badanie procesów komunikacyjnych związanych z wirtualną rzeczywistością jest zjawiskiem dość nowym. Pamiętajmy jednak, że teorię symulacji i symulaków, na której opiera się większość badań związanych z *Virtual Reality* i cyberprzestrzenią Jean Baudrillard stworzył już w 1981 roku. Autor pisał wtedy między innymi, że „rzeczywistość nie istnieje: trzeci wymiar jest jedynie wyobrażeniem świata dwuwymiarowego, a czwarty – świata trójwymiarowego”⁸, natomiast „prawda, odniesienie, przyczyna obiektywna przestały istnieć”⁹.

Rozrywka jest pierwszą dziedziną, w której system VR coraz mocniej zaznacza swoją obecność. Dominują w niej oczywiście gry wideo rozmaitych gatunków na przykład wydana w 2003 roku gra *Second Life*, o której pisał amerykański antropolog Tom Boellstorff w książce *Dojrzewanie w Second Life. Antropologia człowieka wirtualnego*. *Second Life* to wirtualny świat, który firma Linden Research udostępniła użytkownikom całego świata w 2003 roku. Produkcja okazała się rewolucyjna głównie ze względu na ówczesną technologiczną innowacyjność (była bardzo ambitnym i rozbudowanym symulatorem) i ogromną liczbę interakcji, jakie zachodziły pomiędzy światem wirtualnym i światem rzeczywistym. Tom Boellstorff poświęcił ponad 7 stron książki na opisanie przykładowej historii, której gracz mógł doświadczyć podczas korzystania z symulatora¹⁰. Interakcja jest tak naprawdę jedynym celem gry w *Second Life*, ale twórcy nigdy nie narzucili społeczności graczy sposobów oddziaływania na siebie lub innych użytkowników. Świat przedstawiony w grze jest dynamiczny i płynny, a ścieżek rozwoju postaci jest bardzo dużo. Nasz awatar może wpływać na modyfikacje świata *Second Life* poprzez kupowanie nieruchomości od innych graczy, handel różnorodnymi towarami, ale może również dołączyć do organizacji przestępczej albo zająć się prostytutką. W pierwszych latach funkcjonowania dozwolona była nawet prostytutka dziecięca, co było dowodem na rosnącą degenerację społeczności gry, ale również pokazywało obojętność twórców, którzy nie przejmowali się zbyt takimi przypadkami. Wielu krytyków gry zwracało uwagę, że przyzwolenie na uczestnictwo w nielegalnej działalności w symulatorze życia codziennego odbiera możliwość piętnowania zachowań karalnych, które mogą przenikać do świata rzeczywistego.

7 Zob. J. Szeja, *Tworzenie rzeczywistości wirtualnej*, w: *Między sztuką a codziennością. W stronę nowej syntezy (1)*, red. M. Hopfinger, Z. Ziątek, T. Żukowski, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2016.

8 J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, przeł. S. Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2005, s. 134.

9 Tamże, s. 9.

10 Zob. T. Boellstorff, *Dojrzewanie w Second Life. Antropologia człowieka wirtualnego*, Wydawnictwo UJ, Kraków 2012, s. 24–32.

Wiele mechanizmów z *Second Life* pojawiło się ponownie w grze *VRChat* stworzonej przez Grahama Gaylora i Jessego Joudreya, która zdobyła ogromną popularność pod koniec 2017 roku. Ta aplikacja będąca symulatorem społeczeństwa w wirtualnej rzeczywistości pozostaje wciąż nieukończona, chociaż trafiła na platformę do cyfrowej dystrybucji gier Steam już 1 lutego 2017 roku i przez nieco ponad rok tę darmową produkcję do swoich kont przypisało ponad trzy miliony graczy¹¹. Zasadniczą różnicą pomiędzy SL i *VRChatem* jest brak możliwości posiadania płatnego konta premium w nowszej produkcji. Taka sytuacja może oczywiście jeszcze ulec zmianie, ale raczej do tego nie dojdzie, ponieważ sami twórcy nie wyrazili zainteresowania wprowadzeniem żadnych płatności za swój produkt. *VRChat* prawdopodobnie pozostanie więc całkowicie darmowy. Pamiętajmy jednak, że do gry potrzebne są wciąż kosztowne gogle wirtualnej rzeczywistości. *VRChat* oferuje co prawda „non-vr mode”, ale w tym trybie rozgrywki gracz nie ma szans doświadczyć większości interakcji, które oferuje produkt. Osiągnięcie całkowitej immersji w ten sposób jest zwyczajnie niemożliwe. Sama rozgrywka bardzo przypomina to, czego doświadczali gracze SL, chociaż można zauważyć kilka drobnych różnic – przykładowo nie został jeszcze rozwiązany między innymi problem handlowy i gospodarczy. Po założeniu gogli zadaniem gracza jest stworzenie swojego awatara, co można uczynić samodzielnie, ale można również skorzystać z wielu przykładowych modeli udostępnionych przez twórców lub innych graczy. Istnieje również opcja pozwalająca na płynną zmianę trójwymiarowych wzorów podczas rozgrywki. Postać stworzona przez gracza jest zsynchronizowana z człowiekiem noszącym gogle VR tak dokładnie, jak pozwala na to współczesna technologia. Wypowiadane do mikrofonu słowa powodują ruchy ust awatara. Gogle dynamicznie przenoszą do wirtualnego świata ruchy naszych oczu, a nawet ich mrugnięcia. Kontrolery trzymane przez gracza w dłoniach pozwalają wykonywać wirtualnemu awatarowi dowolne ruchy lub gesty. I wreszcie nasz punkt widzenia będzie zależeć od rozmiaru naszego awatara – jeśli jest mały, awatary innych graczy będą ogromne i odwrotnie. W Internecie odnajdziemy przykłady osób, które zasnęły podczas gry, a zaimplementowany do urządzenia VR system pełnego śledzenia ruchów ciała idealnie odtworzył to w wirtualnej rzeczywistości.

VRChat to nie tylko gra, ale również platforma społecznościowa, która pozwala użytkownikom na interakcję i komunikację ze sobą. Wielu graczy używa swoich awatarów do komunikowania się z innymi tak, jakby to było ich własne ciało. Od ust poruszających się, gdy awatar gracza mówi, po kontrolę rąk, chwytających i rzucających przedmioty. Funkcja ta sprawia, że użytkownik faktycznie czuje się tak, jakby sam brał udział w realnych zdarzeniach. Istnieją również udogodnienia, na które często nie możemy sobie pozwolić w komunikacji w świecie rzeczywistym. Jednym z takich ustawień jest opcja umożliwiająca wyciszenie osób mówiących

¹¹ Steam charts, <https://steamdb.info/app/438100/graphs/> [dostęp 21.04.2018].

nieprzyjemne dla nas rzeczy, podczas gdy jednocześnie zachowują one słyszalność wobec innych graczy. Jeśli samo wyciszenie nie wystarczy, istnieje również możliwość usunięcia osoby z pokoju rozmów. Ta funkcja jest dostępna jednak tylko dla kogoś, kto zarządza danym miejscem wirtualnych spotkań.

VRChat podobnie jak *Second Life* nie wymusza na graczach żadnego celu do zrealizowania. Możemy uczestniczyć w różnych minigrach takich jak *Capture the Flag*, *Battle Discs* czy *Bowling*, eksplorować światy stworzone przez innych graczy, tworzyć własne światy, wymyślać kolejne awatary, zmieniać je w czasie gry i udostępniać innym graczom. Nadrzędnym celem pozostaje jednak interakcja z innymi uczestnikami, którzy są schowani za swoimi awatarami. Taka zależność to, moim zdaniem, największa innowacja *VRChatu*. Twórcy gry nie chcą symulować rzeczywistości, tylko na nowo tworzyć fikcyjne światy, które ludzie znają z literatury, mediów czy filmu. Nie bez powodu większość stworzonych wirtualnych awatarów to odniesienia do mniej lub bardziej znanych tekstów kultury. Wyrażanie siebie i swoich uczuć poprzez grę wideo czy zawieranie przyjaźni z innymi graczami nie jest dla branży niczym nowym, ale technologia *Virtual Reality* rewolucjonizuje sposób, w jaki te procesy się odbywają. W momencie, w którym gogle śledzą ruchy naszych oczu, a trzymane w dłoniach kontrolery odtwarzają nasze gesty, ciężko jest nam coś ukryć przed drugim graczem – szczególnie podczas interakcji „twarzą w twarz”. Paradoksalnie *VRChat* stał się użytecznym narzędziem i świetnym miejscem do treningu dla ludzi nieśmiałych, którzy mają problemy z wchodzeniem w interakcje z innymi w świecie rzeczywistym. Twórcy już zapowiedzieli, że gra wyjdzie z fazy wczesnego dostępu wtedy, kiedy nie będzie trzeba już do niej wprowadzać znaczących poprawek. Patrząc na kreatywność użytkowników, raczej nie stanie się to zbyt szybko.

Użycie technologii *Virtual Reality* w edukacji jest bardzo szerokie. Od wirtualnych wycieczek do grobowca faraona, których celem jest poznawanie starożytnego Egiptu, do ćwiczeń malarskich wykonywanych w wirtualnej rzeczywistości. Na początku warto jednak zaakcentować, że jest to specyficzny typ edukacji – edutainment, który jak pisała Magdalena Piechota, możemy podzielić na trzy typy: edurozrywkę, eduzabawę i pozamedialne formy edutainment¹². Z systemem VR najbardziej związana jest eduzabawa, która opiera się na interaktywności¹³ oraz pozamedialne formy edutainment, czyli centra nauki, muzea interaktywne, pikniki naukowe, festiwale nauki czy wszelkiego rodzaju edukacyjne projekty i programy tworzone dla młodzieży i dorosłych¹⁴. Analizie poddałem trzy wybrane przez siebie aplikacje VR, które pełnią różnorodne funkcje edukacyjne.

12 Zob. M. Piechota, *Strategie edutainment a sytuacja komunikacyjna*, w: *Nowe zjawiska w języku, tekście i komunikacji III. Kontekst a komunikacja*, red. I. Matusiak-Kempa, S. Przybyszewski, Centrum Badań Kultury Wschodniej UWM, Olsztyn 2011, s. 353–361.

13 Tamże, s. 357.

14 Tamże, s. 359.

Pierwsza z nich to *King Tut VR*¹⁵ stworzona przez programistów z firmy EON Reality. Aplikacja pozwala użytkownikowi zwiedzić grobowiec egipskiego faraona Tutanchamona. Dzięki wirtualnej rzeczywistości można z dowolnego miejsca na ziemi obejrzeć miejsce spoczynku starożytnego władcy bez konieczności podróży do muzeum w Kairze. Co warto podkreślić, program został stworzony w ramach wystawy muzealnej i tych, którzy nie mogą sobie pozwolić na kosztowną wyprawę do Egiptu ma zachęcić do nauki historii kraju faraonów. Twórcy aplikacji zaznaczają również, że wirtualna wyprawa do grobowca to jedynie forma wspomagania tradycyjnych technik nauczania. Wszystko wskazuje na to, że program został doceniony przez twórców i pracowników muzeum, ponieważ we współpracy z doradcą premiera Egiptu do spraw dziedzictwa kulturowego powstała druga część aplikacji. *King Tut VR 2* prezentuje użytkownikowi podróż do Doliny Królów pod okiem brytyjskiego archeologa Howarda Cartera. Twórcy pozwalają odbiorcy odtworzyć moment odkrycia grobowca Tutanchamona i uczestniczyć w jego eksploracji. Proces edukacyjny wspomaga narrator, który wskazuje, jak przeszukiwać grobowiec i przekazuje informacje historyczne na temat wykopalisk. Komunikacja z uczniami i uczestnikami wyprawy do grobowca przebiega więc w sposób zdalny, ale jednocześnie jest znacznie bardziej wiarygodna niż miałyby to miejsce w przypadku tradycyjnego oglądania zdjęć tej budowli zamieszczonych w książce.

Kolejną aplikacją edukacyjną jest *TiltBrush*¹⁶. Stworzony w 2014 roku prototyp programu zwyciężył w prestiżowym dla rynku VR konkursie Proto Awards, zdobywając wyróżnienie w czterech kategoriach: najlepszy projekt interakcji, najbardziej innowacyjny projekt, najlepsza ogólna wirtualna rzeczywistość oraz najlepszy graficzny interfejs użytkownika. Pełna wersja produktu pozwala użytkownikowi malować w przestrzeni trójwymiarowej. Dzięki temu programowi człowiek uczy się przede wszystkim kreatywności i pomysłowego wykorzystania otaczającej go przestrzeni. Tworzenie interesujących treści przy pomocy nowych technologii znacznie bardziej ułatwia osobom nieśmiałym podzielenie się swoim dziełem z innymi i jednocześnie daje większą szansę, że kreacja trafi do szerszego grona odbiorców. W przypadku tego produktu możliwości tworzenia projektów graficznych są bardzo szerokie, interfejs aplikacji bardzo intuicyjny, a proces malowania dynamiczny. *TiltBrush* stał się wyjątkowo popularny wśród wielu artystów tworzących głównie w Internecie, ale autorzy aplikacji podkreślają, że jej głównym celem jest rozwijanie inwencji twórczej – u każdego. Początkowo program był dostępny jedynie dla posiadaczy urządzenia HTC Vive i został nawet uznawany za

15 *King Tut Vr*, <https://www.eonreality.com/portfolio-items/king-tut/> [dostęp 21.04.2018].

16 <https://www.tiltbrush.com/> [dostęp 21.04.2018].

jedną z najważniejszych aplikacji rozwijającą tę markę¹⁷. Pozostałe urządzenia VR otrzymały dostęp do *TiltBrush* dopiero w lutym 2017 roku.

Ostatnia edukacyjna aplikacja, która zostanie poddana analizie w tym artykule, to stworzony na zlecenie amerykańskiego nadawcy telewizyjnego Discovery produkt o nazwie *Discovery VR*¹⁸. Celem aplikacji jest umożliwienie użytkownikowi eksploracji egzotycznych lokacji bez wychodzenia z domu. Programu można używać również bez gogli VR, ale nie różni się on wtedy wcale od wirtualnych map, które w sieci możemy oglądać od wielu lat. Oprócz funkcji edukacyjnej aplikacja służy również promocji kanału telewizyjnego, ponieważ zawarte w niej treści nawiązują do tych, które odbiorcy mogli usłyszeć w telewizyjnych programach emitowanych przez stację Discovery Channel. *Discovery VR* to przykład zmian, jakie zachodzą w edukacyjnych kanałach telewizyjnych. Presja ze strony mediów społecznościowych jest tak duża, że nawet powszechnie znany nadawca musi szukać nowych, bardziej interaktywnych sposobów dotarcia do publiczności. Słabą stroną tej aplikacji jest ograniczenie treści wyłącznie do tego, co wyprodukowała stacja telewizyjna. Nie ulega jednak wątpliwości, że dla stałych widzów Discovery jest to doskonała okazja na jeszcze dokładniejsze poznanie istoty danego problemu.

Technologia *Virtual Reality* sprawdziła się już również jako wyjątkowo pomysłowa i zaawansowana forma reklamy. Przedsiębiorstwo IKEA stworzyło darmową aplikację *IKEA VR Experience*¹⁹, dzięki której posiadacz gogli HTC Vive może eksplorować w wirtualnym świecie kilka różnie umeblowanych kuchni przygotowanych przez firmę IKEA i poruszać się po nich w taki sam sposób, jak w realnym świecie. Użytkownik otrzymuje również możliwość wejścia w interakcję z każdym wirtualnym kuchennym obiektem, który jest odpowiednikiem obiektu rzeczywistego dostępnego w sklepach. Interakcje są bardzo różnorodne – przykładowo poza otwieraniem i zamykaniem szafek można również zmieniać ich kolory. Twórcy pozwolili użytkownikowi dodatkowo zwiedzać kuchnię z różnych perspektyw – w tym z perspektywy dziecka, co ma pozwolić rodzicom łatwiej wyeliminować ewentualne zagrożenia dla najmłodszych. Pomysł odtworzenia w wirtualnej rzeczywistości umeblowanych pomieszczeń znajdujących się w sklepach firmy IKEA okazał się wyjątkowo trafiony. Korporacja bardzo szybko wzbogaciła swoją ofertę o nowe typy pokoi i kolejne rodzaje mebli. Podobnie jak w przypadku kuchni, konsumenci mogą oglądać wybrane projekty i wchodzić z nimi w interakcje. Dodatkowo w wybranych sklepach firmy pojawiły się specjalne miejsca, w których klienci mają sposobność założyć gogle rozszerzonej rzeczywistości i przetestować aplikację.

¹⁷ S. Machkovech, *Learning how to VR with Tilt Brush, HTC Vive's killer app*, <https://arstechnica.com/gaming/2016/04/learning-how-to-vr-with-tilt-brush-htc-vives-killer-app/> [dostęp 21.04.2018].

¹⁸ *Discovery Vr*, <http://www.discoveryvr.com/> [dostęp 21.04.2018].

¹⁹ *IKEA VR Experience*, http://store.steampowered.com/app/447270/IKEA_VR_Experience/ [dostęp 21.04.2018].

Sposób, w jaki się komunikujemy, to ciągle zmieniające się pole bitwy. Każda nowa innowacja technologiczna zapewnia ludziom inne kanały i możliwości konsumowania i rozpowszechniania informacji. Analizowane przykłady pokazują, że wirtualna rzeczywistość coraz szybciej staje się elementem codziennego życia ludzi, a technologia *Virtual Reality* ma zastosowanie w bardzo wielu dziedzinach. Aplikacje wykorzystujące system VR tworzą nową rzeczywistość komunikacyjną i pozwalają ludzkości wchodzić w interakcje z cyberprzestrzenią i wypełniającymi ją jednostkami w sposób znacznie bardziej bezpośredni i intymny niż w przypadku szeroko pojmowanego Internetu – pierwotnego wirtualnego świata, bez którego człowiek nie potrafi już dzisiaj normalnie funkcjonować. Pewne ludzkie przyzwyczajenia pozostają jednak niezmiennie, nic tak nie poprawia naszego samopoczucia, jak autentyczna więź z drugim człowiekiem. Jeszcze przez wiele lat będzie ona kluczem do dobrej komunikacji, zrozumienia i współpracy. System VR pozwala to osiągnąć, nawet jeśli nie przebywamy w tym samym pomieszczeniu z inną osobą. Współcześni odbiorcy stają się coraz bardziej wymagający, chcą się bawić i angażować na nowe i innowacyjne sposoby. *Virtual Reality* sprawdza się w kreatywnej komunikacji w sytuacjach, które wymagają od widza doświadczenia określonej sytuacji, całkowitego zanurzenia się w nowym środowisku, to również doskonałe narzędzie do tworzenia wpływowych doznań, które pozostawiają trwałe wrażenie na użytkowniku i wywołują u niego silne emocje. Jeśli ta technologia będzie dalej rozwijać się w tak szybkim tempie, to być może dla przyszłych pokoleń zakładanie gogli do wirtualnej rzeczywistości będzie tym, czym dla nas jest dzisiaj przeglądanie Internetu na ekranie komputera czy smartfona.

Bibliografia

- Baudrillard Jean, *Symulakry i symulacja*, przeł. Sławomir Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2005.
- Boellstorff Tom, *Dojrzewanie w Second Life. Antropologia człowieka wirtualnego*, Wydawnictwo UJ, Kraków 2012.
- Bomba Radosław, *Gry komputerowe w perspektywie antropologii codzienności*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2014.
- Discovery Vr*, <http://www.discoveryvr.com> [dostęp 21.04.2018].
- IKEA VR Experience*, http://store.steampowered.com/app/447270/IKEA_VR_Experience/ [dostęp 21.04.2018].
- King Tut Vr*, <http://www.eonreality.com/portfolio-items/king-tut/> [dostęp 21.04.2018].
- Kubiński Piotr, *Gry wideo. Zarys poetyki*, Wydawnictwo „Universitas”, Kraków 2016.
- Lisowska-Magdżiarz Małgorzata, *Metodologia badań nad mediami – nurty, kierunki, koncepcje, nowe wyzwania*, „Studia Medioznawcze” 2013, nr 2, s. 27–42.

- Machkovech Sam, *Learning how to VR with Tilt Brush, HTC Vive's killer app*, <https://arstechnica.com/gaming/2016/04/learning-how-to-vr-with-tilt-brush-htc-vives-killer-app/> [dostęp 21.04.2018].
- Piechota Magdalena, *Strategie edutainment a sytuacja komunikacyjna*, w: *Nowe zjawiska w języku, tekście i komunikacji III. Kontekst a komunikacja*, red. Iza Matusiak-Kempa, Sebastian Przybyszewski, Centrum Badań Kultury Wschodniej UWM, Olsztyn 2011, s. 353–361.
- Steam charts, <https://steamdb.info/app/438100/graphs/> [dostęp 21.04.2018].
- Szeja Jerzy, *Tworzenie rzeczywistości wirtualnej*, w: *Między sztuką a codziennością. W stronę nowej syntezy (1)*, red. Maryla Hopfinger, Zygmunt Ziątek, Tomasz Żukowski, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2016, s. 444–477.
- Thompson Richard, *Maja. Świat jako rzeczywistość wirtualna*, Wydawnictwo Patra, Warszawa 2004.
- Tilt Brush*, <https://www.tiltbrush.com/> [dostęp 21.04.2018].
- Zawojski Piotr, *Cyberkultura. Syntopia sztuki nauki i technologii*, Wydawnictwo Poltext, Warszawa 2010.
- Zuckerberg Mark, Wypowiedź na portalu Facebook, <https://www.facebook.com/zuck/posts/10101319050523971> [dostęp 27.01.2018].

Mateusz Markowski

VR system – a new communication space

Summary

The article describes areas of interpersonal communication in which the Virtual Reality technology plays an increasingly bigger role. The analysis of data shows that the VR system has proved successful in entertainment brand and is widely used for educational purposes. What is more brand advertising strategy can also rely on it. Access to virtual reality is still exclusive due to high price of the VR goggles. However, more and more companies see a great potential of VR systems and increase funding in order to develop this sector of technology. Interpersonal communication methodologies are always generation-based and thus one can suspect that the VR will become the main facility that connects people in the future.

Keywords: virtual reality, communication, entertainment, education, advertisement

Mateusz Markowski, mgr, absolwent dziennikarstwa i komunikacji społecznej na Uniwersytecie Łódzkim. W 2018 roku obronił pracę magisterską dotyczącą problematyki wyborów prezydenckich 2016 w USA oraz ich przedstawienia w mediach. Ze Stanami Zjednoczonymi łączą go również relacje zawodowe związane ze współpracą ze start-upem, który powstał w Kalifornii. Obecne badania Autora dotyczą przede wszystkim zagadnień związanych z tematem pracy doktorskiej, której temat brzmi: „Fake news i dziennikarstwo fact-checkingowe”. Autor publikował również teksty naukowe dotyczące radia, podcastów, aplikacji mobilnych, gier komputerowych czy mediów społecznościowych.

