

MAGDALENA BARBARUK

Uniwersytet Wrocławski
<https://orcid.org/0000-0001-6406-2241>

DARIUSZ CZAJA

Instytut Etnologii i Antropologii Kulturowej UJ
<https://orcid.org/0000-0001-8627-1415>

Podróż włoska, dzisiaj

Italian journey, today

Abstract

Transcript of an interview conducted by Magdalena Barbaruk with Dariusz Czaja in 2013. Its direct cause was the publication of the book *Somewhere Further, Where Else* (2010), which was devoted to Puglia, the Italian South. The conversation concerns, among others: the image of Italy (contemporary and historical), the specificity of the anthropological view of the Italian province (but also the center), the features of the "Italian journey" and the search for a language to talk about the Italian experience.

Keywords: Italy; travel; anthropology

Abstrakt

Zapis wywiadu przeprowadzonego przez Magdalenę Barbaruk z Dariuszem Czają w 2013 roku. Jego bezpośrednią przyczyną była publikacja książki "Gdzieś dalej, gdzie indziej" wydanej przez krakowskiego antropologa w 2010 roku, która poświęcona została Apulii, włoskiemu Południu. Rozmowa dotyczy m.in. obrazu Włoch (współczesnego i historycznego), specyfiki antropologicznego spojrzenia na włoską prowincję (ale i centrum), cech "podróży włoskiej" i poszukiwaniach języka opowiadania o doświadczeniu Włoch.

Słowa kluczowe: Włochy; podróż; antropologia

O autorach

Magdalena Barbaruk – kulturoznawczyni, dr hab. Zajmuje się sprawczością literatury, jej wpływem na kształtowanie sposobów życia oraz wytwarzanie przestrzeni. Autorka monografii *Długi cień Don Kichota* (*The Long Shadow of Don Quixote*, 2015), *Sensy błędzenia. La Mancha i jej peryferie* (2018) oraz filmu dokumentalnego *Błędne mapy* (NCN, Fuga 2012–2014, projekt pt. *La Mancha jako ziemia literatury. Kulturowy status tras literackich*). Od 2018 roku prowadzi badania w ramach projektu pt. *Trajektorie słowa. Kulturowe oddziaływanie Amereidy* (NCN, Opus). Współautorka książki *Śladami fotografii Augustyna Czyżowicza. Album z doliny Łachy*. Publikuje między innymi w „Kontekstach” (wraz z Dariuszem Czają przygotowała numer 4/2015 pt. *Itineraria literackie*, a z Tomaszem Szerszeniem numer 4/2020 pt. *Ameryka Łacińska. Archiwa utopii, praktyki oporu, Amereida*) oraz w „Kulturze Współczesnej”, „Pracach Kulturoznawczych”, „Przeglądzie Kulturoznawczym”, „Tygodniku Powszechnym”, „Formacie”.

Dariusz Czaja – antropolog kultury, redaktor kwartalnika „Konteksty”, eseista, recenzent muzyczny. Prof. dr hab., wykłada w Instytucie Etnologii i Antropologii Kulturowej UJ. Opublikował: *Metamorfozy ciała. Świadectwa i interpretacje* (red., 1999); *Sygnatura i fragment. Narracje antropologiczne* (2004); *Anatomia duszy. Figury wyobraźni i gry językowe* (2006); *Lekcje ciemności* (2009 – nagroda Fundacji TVP Kultura „Gwarancja Kultury”); *Gdzieś dalej, gdzie indziej* (2010 – nagroda „Warszawska Premiera Literacka” 2011, nominacja do nagrody Nike); *Znaki szczególne. Antropologia jako ćwiczenie duchowe* (2013); *Inne przestrzenie, inne miejsca. Mapy i terytoria* (red., 2013); *Kwintesencje. Pasaże barokowe* (2014), *Scenariusze Końca. Zmierzch, kres, apokalipsa* (red., 2015), *Ruiny czasu. Rozmowy o twórczości* (2016), *Gramatyka bieli. Antropologia doświadczeń granicznych* (2018, nominacja do nagrody Nike), *Cena sztuki. Tezy o zaczarowaniu* (2020), *Blask ciemnieje. Lektury hermeneutyczne* (2021).

Magdalena Barbaruk: Twoja książka *Gdzieś dalej, gdzie indziej*, rzecz zasadniczo o Apulii i przyległościach, to dobry punkt wyjścia do rozmowy o włoskiej prowincji, ale także o dzisiejszym spojrzeniu na włoską rzeczywistość. Na początek spróbujmy umieścić *Gdzieś dalej...* na mapie gatunku „podróży włoskiej”. Jak widzisz swoją książkę w kontekście archetypicznej *italienische Reise*?

Dariusz Czaja: To złożona kwestia. Właściwie to nie kwestia – to wyzwanie. Gatunek zwany „podróżą włoską” ma już ponad dwa stulecia z okładem i można odnieść wrażenie, że został w znacznej mierze wyeksploatowany. Prowadawcy „dyskursu włoskiego” – od Goethego przez Taine’a do Gregoroviusa i Muratowa – ustalili zasadniczy kanon pisarstwa podróźniczego: powiedzieli nam, co we Włoszech warte jest obejrzenia, a co nie, co jest piękne, co godne opisu, pogłębionej refleksji i filozoficznego namysłu. Umieblowali nam głowy, wskazali główne kierunki zainteresowań i estetycznych wzruszeń. Patrząc ze współczesnej perspektywy, wydaje się, że dyskurs ten został skutecznie zablokowany przez te wielkie podróźnicze cegły. Że współcześnie umiemy co najwyżej dorzucać do ich spostrzeżeń mało znaczące posłowania. Zresztą charakterystyczne, że mało kto dzisiaj porywa się na opisanie „całych” Włoch. „Podróże” wspomnianych przed chwilą pisarzy i uczonych – a dorzucić by trzeba tu jeszcze Lenormanta czy Gissinga, u nas prawie nieznanych – funkcjonuje jako szacowny zabytek, ale sam gatunek sytuuje się na skraju wyczerpania. I teraz powstaje pytanie: czy możliwa jest dzisiaj podróż do Włoch? Czy można dziś jeszcze pojechać do Włoch? Ale pojechać właśnie tak, jak wspomniani wielcy giganci włoskiej podróży. Albo jak, powiedzmy, Stendhal czy Proust. A więc nie tylko odbyć podróż w znaczeniu przemieszczenia się z punktu A do B i z powrotem, ale prawdziwie być w tych Włoszech, doświadczyć ich, a to znaczy nie tylko poprobować tego innego świata, posmakować go, ale i uwewnętrznić go, przepuścić przez siebie. A może też, jak chce jedno ze znaczeń łacińskiego *experientia*, ale i polskiego „doświadczenia”: wystawić się na niebezpieczeństwo – niezrozumienia, niespełnienia, niechęci, odrzucenia. A więc, czy to w ogóle jest jeszcze możliwe? Czy umiemy zobaczyć coś nowego, czego inni nie zobaczyli i opowiedzieć o tym tak, jak nikt jeszcze o tym wcześniej nie opowiedział? Czy też jedyne, co nam pozostało, to niemy zachwyt nad tym, co zachwycało innych, i świecenie światłem odbitym? Inaczej mówiąc: czy takie dotknięcie Włoch, w którym jest jeszcze radość odkrycia czegoś wcześniej niewidzianego, w którym mocno obecny jest własny głos, niepowtarzalna dykcja – czy takie doświadczenie jest jeszcze dzisiaj możliwe?

M.B.: I na szukaniu tego nowego spojrzenia polegało wyzwanie?

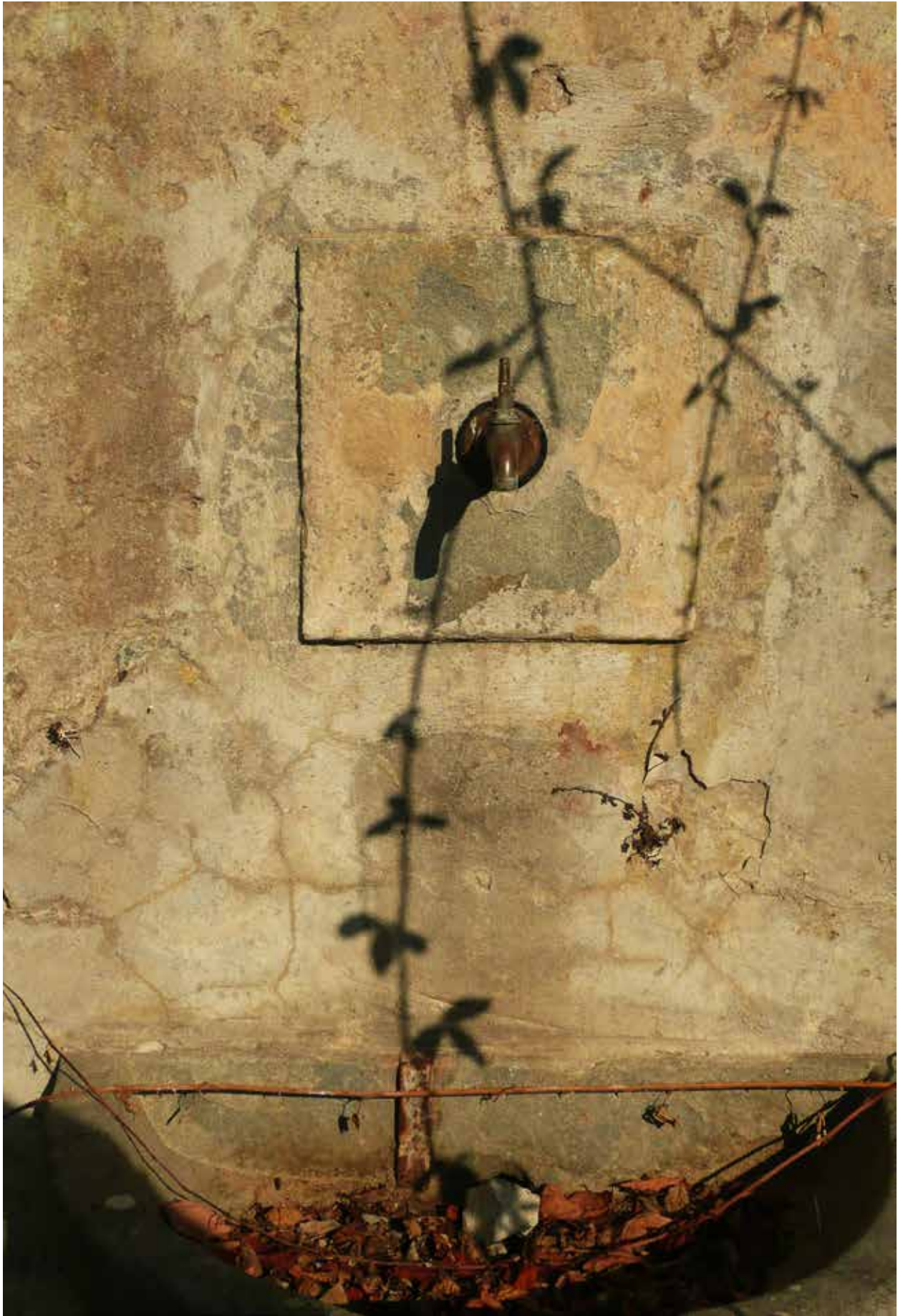
D.C.: Wyzwanie polegało generalnie na tym, że pisząc o Włoszech, zawsze piszemy na czyimś tekście. Obojętnie, czy wiemy o tym, czym nie (lepiej, oczywiście, żebyśmy wiedzieli). Pisząc, zawsze jesteśmy spóźnieni, zawsze przy-

MAGDALENA BARBARUK,
DARIUSZ CZAJA

Podróż włoska, dzisiaj

chodzimy po kimś. I od razu pojawia się pytanie: po co pisać setny raz o weneckich kanałach, po co kolejny raz opisywać rzymskie starożytności czy nasładzać się widokiem tokańskich dolin o zachodzie słońca (wyjątkowo zgrana płyta), jeśli się nie ma o tych miejscach niczego do powiedzenia. Niczego innego, niczego ciekawszego nad to, co powiedzieli poprzednicy. „Podróż włoska” to zdradliwy gatunek, bo najeżony całą masą klisz, stereotypów i myślowych banałów. Naprawdę ciężko przedrzeć się przez te zwąły nagromadzonych przez stulecia określeń, frazeologizmów, epitetów i przymiotników. Weźmy Wenecję – to wyjątkowo poręczny przykład. Mary McCarthy w swojej książce *Venice Observed* sporządziła wstępny katalog klisz służących do opisu Wenecji¹. To jest taka prowizoryczna, ale bardzo poręczna lista, z którą możemy sprawdzać to, co – a szczególnie to, jak się o Wenecji pisało. Jest to bardzo zabawne doświadczenie: już wydawało się, że jesteśmy tacy oryginalni, przyrównując kształt Wenecji do ryby, Canal Grande do węża, albo gondolę do trumny... A tu okazuje się, że to było. Że to wszystko już było. I to bardzo dawno! Mało tego: ona mówi coś mocniejszego! Powiada mianowicie, że tak nam bliski i rozpowszechniony dziś koncept z gatunku: „o Wenecji nie da się już niczego oryginalnego powiedzieć”, wyglądający – chyba mało kto zaprzeczy – na relatywnie świeży i oryginalny, otóż, że on też jest równie oklepany i ma zardawioną metrykę. Podobnie jak i cała bateria zgranych metafor i określeń. Otóż, jeśli się to wszystko wie, to ta wiedza wyznacza skalę wyzwania, pokazuje, na co się porywają ci, którzy chcą w tym chórze głosów się zmieścić. Dlatego też tak zachwycające – i co rozumiałe: tak rzadkie – są książki, które potrafią wznieść się ponad banal powtórzenia. Jeśli chodzi o zasypaną tekstami Wenecję, taką książką jest *Inna Wenecja* chorwackiego eseisty Predraga Matvejevicia². Poruszająca i prawdziwie odkrywczą rzecz, wydana oryginalnie w 2002 roku. Dowodzi ona, że zawsze jest coś do odkrycia, trzeba tylko zmienić standardowy punkt widzenia albo zadać pytanie, które nikomu wcześniej nie przyszło do głowy.

M.B.: Z uwagi na ten nadmiar pomysłów na pisanie książki o Włoszech wydaje się rzeczywiście dość bezn-



Bagni di Lucca. Fot. D. Czaja.

dziejny. Zastanawiając się nad źródłem twojej motywacji, swoistego uporu, by jednak dołożyć własną opowieść do „tekstu włoskiego”, dochodzę wciąż do jednej postaci: Pawła Muratowa, rosyjskiego historyka sztuki, podróżnika i pisarza. To chyba ważny dla ciebie punkt odniesienia. W *Gdzieś dalej* daje się zauważyć – podobną do Muratowa – uległość wobec włoskiej rzeczywistości i nieklamana fascynację sposobem, w jaki ją widział i zapisał.

D.C.: Pisarstwo Muratowa to dla mnie coś w rodzaju igły kompasu – wskazuje stały kierunek. Z tym że tu mamy swoiste odwrócenie, bo ta igła wyznacza kierunek południowy. Trudno mi ukryć swój podziw i niesłabnącą uwagę dla jego dzieła. Nie sposób też nie wspomnieć o długu wdzięczności, który u niego zaciągnąłem i którego nigdy nie spłcę. To wielki podróżnik i wielki pisarz. Bardzo mnie ucieszyło, kiedy gdzieś przeczytałem, że Josif Brodski zapytany o Muratowa odpowiedział krótko: *eto genij*. Tym dziwniejsze, że to postać nieco dziś zapomniana i słabo opisana, choć jego *Obrazy Włoch* w kongenialnym przekładzie Pawła Hertza to lektura absolutnie podstawowa dla wszystkich udających się na Południe. Geniusz Muratowa nie jest łatwy do uchwycenia. Rzecz nie polega tylko na znakomitej erudycji: historycznej i tej z zakresu sztuk pięknych. Tu chodzi o coś więcej. Jego wiedza jest zawsze funkcjonalna, czemuś służy, to nigdy nie jest jałowy pokaz fiszek. Ale to dopiero początek. Dalej idzie oko. Czytając jego włoskie arcydzieło, można odnieść wrażenie, że on widzi wszystko, nic nie umyka mu z pola widzenia. Jako historyk sztuki opisuje detalicznie kościoły, zamki, rzeźby i obrazy. Ale równocześnie potrafi przypomnieć kolor trawy, liścia czy chmur na przedwieczornym niebie. Zapisuje też scenki z życia pozornie nieważne, niemające wielkiego znaczenia dla narracji, ale to w nich właśnie odciska się zobaczona i doświadczona rzeczywistość. I na koniec język. Niesłychanie gęsta i sensualna proza Muratowa ma coś z wehikułu czasu – potrafi nas bez trudu przenieść kilkadziesiąt lat wstecz, kiedy kula ziemską obracała się wolniej, a obrazy włoskich miast i włoskiej prowincji niewiele przypominały ich dzisiejsze inkarnacje. Oczywiście, wiemy, że to zostało „zrobione”. I że tamten, miniony już świat – przyrody, zachowań, obyczajów – rezonuje w nas tak mocno, bo jest zapośredniczony fenomenalnym językiem, sensualnym, skrupulatnym i czułym. To właśnie ten język nas niesie, to on sprawia, iż zapominamy, że tamtej rzeczywistości już dawno nie ma, to on wreszcie powoduje, że przychodzi ów sądny dzień, kiedy mamy już całkowitą pewność, że chcemy tam pojechać i „to wszystko, o czym on pisał” zobaczyć.

Jedno warto jeszcze przy tej okazji dopowiedzieć. Wielką krzywdę wyrządza się Muratowowi, czytając jego księgę jak przewodnik. To nie ma nic z tym wspólnego! To jest katalog sztuki, encyklopedia włoskiej kultury, książka historyczna, dziennik podróży, a pewnie i inne skrypty można by w niej znaleźć. Ale nad tymi wszystkimi gatunkami góruje spinająca to wszystko w całość antropologiczna wizja. Książka Muratowa, pisana w czasie po-

teżnego przesilenia kultury europejskiej (na chwilę przed wybuchem I wojny światowej) to tak naprawdę traktat filozoficzny o życiu albo studium historiozoficzne. Genialne dzieło, którego wartości nie można mierzyć miarą bedekerów, ale miarą innych wielkich syntez. Dlatego miejsce *Obrazów Włoch* nie jest obok przewodników, ale obok dzieł podobnego kalibru. Jak *Czarodziejska góra* na przykład, która też przecież mówi o poważnym przesileniu w europejskiej kulturze.

M.B.: Pisałeś kiedyś o Anglikach we Włoszech, o Rosjanach we Włoszech³. To są różne obrazy Włoch, inne mity, odmienne tradycje, odrębne języki. A co z Polakami we Włoszech? Czy istnieje coś takiego jak polska specyfika czy idiomatyka „podróży włoskiej”?

D.C.: Z całą pewnością. Oczywiście, wyjściowy wzór był podobny dla wszystkich nacji, ale on się ciekawie załamuje w poszczególnych kulturach. Śledząc polski wątek, trzeba by pewnie wyjść od romantyków: od listów weneckich Krasieńskiego, tekstów rzymskich Norwida, fragmentów o Kampanii Rzymskiej Słowackiego... Takich obserwacji, takich zdań, takich refleksji nie ma w innych językach. To są często nadzwyczajne rzeczy. Te teksty to nie tylko zapisy podróży, ale – czasem ubrane w formę literacką – porywające próby syntezy historycznej i filozoficznej, jak kapitalnie pokazuje to Ryszard Przybylski w swoim komentarzu do hermeneutycznej lekcji czytania pejzażu Kampanii przez naszych romantyków⁴. To temat na solidną monografię. Ale nie historyczno-literacką („Wenecja i Rzym w oczach Norwida”), a bardziej na książkę z pogranicza historii idei i antropologii wyobraźni. Trzeba by rzucić te teksty na szersze tło, pokazać, jak rozmawiają z innymi tekstami (albo kłócą się z nimi) pisanymi w tamtym czasie, ukazać trwałość i uporczywość pewnych wątków, zbadać kulturowe tło tych powtórzeń, czy klisz literackich, ale także wylapywać oryginalne ujęcia. Wtedy dopiero te teksty dobrze by zagrały...

M.B.: To może porozmawiamy o bliższej przeszłości. Która z książek wydanych w ostatnich kilkunastu latach mogłaby uchodzić za wzorzec dla twojego pisanego?

D.C.: Dla mojego pokolenia trzy książki były chyba najważniejsze. Idąc za kolejnością ich ukazywania się: Herberta *Barbarzyńca w ogrodzie* (w tych partiach, które dotyczyły Włoch), Iwaszkiewicza *Podróż do Włoch*, Karpieńskiego *Pamięć Włoch*. Każda z tych książek jest – czy może raczej: była – dla mnie bliska. Wszystkie osadziły się, lepiej czy gorzej, w mojej pamięci. Na pewno najbardziej Herbert, nie tylko dlatego, że był pierwszy. Powód główny to przenikliwość widzenia i wizyjna czasem siła języka. Erudycja historyka sztuki i oko poety. Szczególną namiętność żywiłem zawsze do jego wzruszającego eseju o Piero della Francesca, pewne fragmenty znam wciąż na pamięć („pała się kruche świece jej rąk” – to bodaj o świętej Helenie z fresków w Arezzo). Iwaszkiewicz – czytałem go pierwszy raz w młodym wieku – początkowo solidnie irytował mnie swoimi opowieściami. Za dużo w nich było – tak wtedy myślałem – wycieczek biograficznych, za dużo dygresyj-



Capri. Fot. D. Czaja.

nego gadania, podczas gdy ja szukałem w jego książce nie autoportretów autora, ale impresywnych i zapadających w pamięć obrazów Włoch. Ale dorosłem do niego, teraz widzę tę książkę inaczej, a rozdział o piesku ze stacji Conegliano uważam za jedną z najlepszych rzeczy, jakie u nas o Włoszech napisano. Przez moment ważny był też Karpiniński z jego ambitną próbą nakreślenia scalającego portretu Włoch: od Wenecji po Sycylię. Ale szybko zacząłem od tej książki odpadać, zdawała mi się wyprana z życia, kurtynowa, za bardzo zadłużona w innych książkach. Z całą pewnością do żadnej z nich świadomie nie nawiązywałem i nie chciałem nawiązywać. Powiem więcej: żadna nie była dla mnie wzorcem. Kiedy tak mówię, to nie po to, by powiedzieć, że mnie one nie obchodzą albo że o nich zapomniałem, zaręczam, że nie chodzi tu o jakieś bezrozumne odwracanie się plecami do poprzedników. Ani nawet o „lęk przed wpływem”. Zasadniczy problem leżał zupełnie gdzie indziej. To kwestia poznawczej (a może i pisarskiej) natury. Trzeba sobie uświadomić, że wspomniane przed chwilą książki (zwłaszcza może Herberta) pisane były do czytelnika, który tych mitycznych Włoch nigdy nie widział i miał małe szanse, żeby je kiedykolwiek zobaczyć! One funkcjonowały z a m i a s t realnego doświadczenia, zamiast prawdziwych Włoch. Dzisiaj dostęp do tej krainy jest prosty i bezproblemowy. Skrócił się dystans, ziemię obiecaną sztuki, piękna i słońca mamy już na wyciągnięcie ręki. Można tam bez większego trudu pojechać, dotknąć, zobaczyć. Inaczej mówiąc: radykalnie zmienił się dzisiaj kulturowy k o n t e k s t , w którym funkcjonują

włoskie narracje. Zmienili się autorzy, ale i czytelnicy. W obecnej sytuacji – powszechnego dostępu do różnego rodzaju „obrazów Włoch” – nie ma sensu odgrzewanie wzorców z przeszłości. Narracja o włoskich krainach musi być inna, nie można wciąż powielać stylistyki i języka „starych” opowieści. Owszem, dobrze je czytać i znać, ale nie po to, by od ich autorów pożyczać oczy i język. Warto ich słuchać, ale warto też czasem wchodzić z nimi w rozmowę czy twórczy spór. Inaczej mówiąc, rozumiałem, że trzeba znaleźć jakiś inny model narracji, opowiadać nie tylko o czym innym, ale też inaczej.

M.B.: Inaczej – czyli jak? Ta kwestia wydaje mi się dla zrozumienia twojej książki absolutnie podstawowa, spróbujmy więc o niej porozmawiać przez chwilę. Skoro, jak mówisz, odrzuciłeś od razu znane i wypróbowane schematy podróży włoskiej, to jaką wizję narracyjną miałeś w głowie, zaczynając pisać *Gdzieś dalej?* Da się to jakoś teraz, choćby w zarysach, zrekonstruować?

D.C.: Nie wiem, ale spróbujmy chociaż. Jeśli coś jeszcze pamiętam z początkowej fazy pracy nad książką, to wyjściowy pomysł był dość prosty i mało może wyrafinowany myślowo. Otóż, z jednej strony, chciałem opisać jakiś fragment Włoch mało znany albo przynajmniej słabo obecny w polskiej wyobraźni, z drugiej, chciałem zrobić to tak, żeby wyjść poza dobrze przyswojony przez polskiego czytelnika i dość chyba przewidywalny kanon estetycznego pisarstwa. Wiedziałem na pewno, że nie chcę opisywać po raz kolejny „łagodnych wzgórz Toskanii” czy „uliczek, w których zatrzymał się czas”, zależało mi też bardzo na

tym, by – mówiąc skrótowo – wyjść z muzeum, żeby nie ograniczać się tylko do opisu obrazów, czy szerzej: dzieł sztuki włoskiej. Najogólniej rzecz ujmując: pomysł zasadniczy oparty był na poetyce odwrócenia. Ponieważ we wspomnianych już włoskich narracjach dominowała nuta estetyczna (czyste piękno w najróżniejszej postaci), chciałem pokazać świat włoskiej prowincji w jej zgrzebnej surowości – czasem wcale niepiękny, ale też przecież realny, też prawdziwy. Ponieważ przedmiotem opisów i rytualnych westchnień była w nich z reguły kultura wysoka, chciałem napisać też o jej niskim, plebejskim dopełnieniu zmaterializowanym w ludowych procesjach, świętach, wierzeniach. Ponieważ „świat przedstawiony” obecny w tych książkach był zazwyczaj statyczny (kościół, muzea, obrazy), starałem się pokazać go także w ruchu, na ulicy, w czasie święta, z żywymi ludźmi, dźwiękami, zapachami, smakami, gorącym powietrzem...

M.B.: Ale dlaczego właśnie Apulia? Skąd przekonanie, że tam jest właśnie to „gdzieś dalej, gdzie indziej”?

D.C.: Bo Apulia naprawdę jest nieznaną, bo jest wciąż trochę dzika, bo jest prowincjonalna. To południowe Południe, region, gdzie mało kto się zapuszcza, a relacje o niej należą do rzadkości. W polskim piśmiennictwie trudno chyba byłoby znaleźć coś wartościowego na jej temat. I dlatego wydawało się, że to dobry wybór. Chociaż, mówiąc to, łapię się teraz na przekłamaniu. To jest klasyczna wtórna racjonalizacja, taki rodzaj niby-wiarygodnego tłumaczenia *ex post*. Słowo „wybór” sugeruje przecież jakieś głęboko przemyślane, intencjonalne działanie.

A w istocie to był impuls. Słuchając, nie wiem który już raz, płyty *La Tarantella. Antidotum tarantulae* – z ludową muzyką z Apulii przetransponowaną na barokowe instrumentarium – pomyślałem w pewnym momencie, że warto by tam pojechać. Na początek tylko pojechać, może coś drobnego napisać – wtedy chyba nie było w ogóle jeszcze mowy o książce. Pojechałem więc pierwszy raz, napisałem dwa, trzy teksty wydrukowane następnie w prasie. I tyle. Dopiero po paru latach odbyłem jeszcze kilka podróży w tamte strony. I wówczas chyba wyraźniej się skryształizował pomysł książki, jakiejś większej apulijskiej całości. Wtedy też zacząłem poważniej myśleć o strategii pisarskiej, o jakimś większym pomysle na tę książkę. Co to ma być? O czym to ma być? Dla kogo to ma być? Jaki język opisu byłby najbardziej stosowny?

M.B.: W jednym z esejów z *Sygnatury i fragmentu* pisałeś o Toskanii jako miejscu mitogennym: „to nie jest ani pojęcie geograficzne, ani punkt na mapie. Może jest raczej nazwą pragnienia. Imieniem tęsknoty”. Czego imieniem jest Apulia?

D.C.: Trudno o prostą odpowiedź, książka zbiera i – krok po kroku – rejestruje różne jej imiona (bo nie jest to tylko jedno imię). Najpierw dopowiedzmy może jedną kwestię. Przyjęło się mówić i pisać, że *Gdzieś dalej...* to książka o Apulii, choć literalnie rzecz biorąc, są tam teksty o miejscach, które geograficznie nie należą do tej prowincji. Na przykład esej o Materze dotyczy już Basilicaty, a ważny dla mnie tekst o księciu muzyków Gesualdo i jego zamku, który znajduje się w miejscowości noszącej



Ferrara. Fot. D. Czaja.



Castel del Monte. Fot. D. Czaja.

jego imię, rozgrywa się już w Kampanii. To oczywiście dalej szeroko rozumiane Południe. Jednak, rzeczywiście, znakomita większość tekstów dotyczy apulijskiej rzeczywistości. Ale wracając do pytania: czego imieniem jest Apulia? Gdybym miał podać jedno tylko imię Apulii, to, które charakteryzowałoby ją najlepiej, to powiedziałbym chyba: Historia, i to koniecznie przez wielkie H. Albo dopowiadając jeszcze: Historia przełamana mitem. Nie przestrzeń więc, ale czas odgrywałby tu rolę ważniejszą. Ciekawe jest to, że po to, by ta intuicja zaczęła już wstępnie dawać do myślenia, nie trzeba nawet do tej Apulii jechać. Wystarczy najpierw rzucić okiem na mapę. Mówimy naprawdę o bardzo niewielkim obszarze – to wąski obcas włoskiego buta. I na tym niedużym terytorium spotykamy zjawiska, których zasięg jest ponadregionalny, wykraczający daleko poza włoską lokalność. Ale dopiero wtedy, kiedy tam się jest, można to głębiej przyswoić i doświadczyć na sobie niemal fizycznie. Bo pomyślny: na tym niewielkim skrawku przestrzeni rozgrywały się zdarzenia, których oddziaływanie miało wymiar nieomal „planetarny”. I nie ma w tym dużej przesady.

M.B.: Czy rzeczywiście? Poproszę koniecznie o kilka przekonujących dowodów w tej kwestii! Inaczej ta mocna teza pozostanie mało wiarygodna.

D.C.: Proszę uprzejmie, wyrzucam na chybił trafił to, co mi teraz przychodzi do głowy. Na pewno więc: Monte Sant’Angelo z grotą objawień świętego Michała Archanioła – miejsce ważne dla lokalnej społeczności, ale przecież także niezwykle istotne dla całej zachodnio chrześcijańskiej wyobraźni religijnej. Dalej: oktagon Castel del Monte – zagadkowa budowla o nieznanym bliżej przeznaczeniu, mająca symboliczne relacje z ośmiokątnym mecztem Omara w Jerozolimie i ośmiokątną bryłą karolińskiej kaplicy w Akwizgranie, ale także postać niezwykle fundatora zamku – Fryderyka II, średniowiecznego władcy, bez którego poczynań trudno wyobrazić sobie późniejsze dzieje Europy. Wszyscy chyba znamy nazwę: Cannae – miejsce jednej z największych bitew starożytności, gdzie ważyły się przyszłe losy cywilizacji Śródziemnomorza. A weźmy miejsca i zdarzenia o muzycznym tylko wymiarze. Grecki Taras (dzisiejsze Taranto), skąd pochodził Aristoksenos, autor jednego z pierwszych traktatów muzycznych, tarantella ze swoim mitycznym zapleczem, taniec tak ważny dla europejskiej muzyki i obyczaju, a już poza samą Apulią (ale też blisko jej granic) mamy Venosę i Gesualdo – miejsca związane z księciem Carlo Gesualdo, którego muzyka rozsnuwa do dzisiaj swoje hipnotyczne oddziaływanie. Mam nadzieję, że tyle wystarczy.

M.B.: To dobry moment, by odejść od apulijskiej lokalności w stronę metakomentarza. Mówisz, że Apulia jest pretekstem do głębszego namysłu nad historią kultury. Ale można też traktować Apulię – i takich interpretacji twojej książki jest wiele – jako fizyczną powierzchnię, pod którą w rozmaitych postaciach skrywa się głębia, steinerowska „rzeczywista obecność”, a może nawet *sacrum*. Czy stawką takiego „pretekstowego” traktowania przed-

miotu opisu, usuwania sprzed oczu czytelnika powierzchni, nie jest jednak literatura? Wątpię, żeby zależało ci na tym efekcie, bo ta książka jest mocno osadzona w języku, można by nawet powiedzieć, że bez niego nie istnieje. Jaki jest zatem status języka w *Gdzieś dalej...*?

D.C.: W jednym z planów – może najważniejszych – ta książka jest opowieścią o języku. Tak to teraz widzę. Inaczej mówiąc: każdy tekst to poszukiwanie stosownej formy wypowiedzi. Stosownej, to znaczy takiej, która byłaby w stanie unieść ciężar tego, co zobaczone. Może szerzej: tego, co *d o s w i a d z o n e*. Zwróćmy przy tym uwagę na pewien istotny szczegół, który zazwyczaj umyka recenzentom książek podróżniczych (a zgodziliśmy się, że w jakiejś części moja książka do tego gatunku przynależy). Te kwestie wydają się dość trywialne, zwłaszcza kiedy wypowiedzieć je na głos, ale są niezwykle ważne. Chodzi mi przede wszystkim o różnicę między czasem przeżywanym i momentem pisania. Owszem, w „terenach” robimy pewne notatki, zapisujemy luźne myśli, wrażenia, ale zazwyczaj nie układają się one w spójną całość. To ledwie pomysły, hasła, „zaczepek” dla myślenia. Dopiero po przyjeździe, w domu, bywa że z dużego czasowego oddalenia, nadajemy im pewien szlif. I tu pojawia się język. Czytającym naiwnie teksty podróżnicze nie przychodzi do głowy, ile poważnych decyzji trzeba podjąć w trakcie pisania i jak brzemiennie są one w konsekwencje. Nawet najprostsza decyzja dotycząca czasu opowiadania (czas teraźniejszy czy raczej przeszły) nie jest bez znaczenia. To nie są niewinne poznawczo gesty. Mamy w głowie szereg możliwości narracyjnych i teraz trzeba wybrać którąś z nich. Dlaczego ta, a nie inna? Dlaczego w jednym momencie czujemy, że lepszy jest język sprawozdawczy, a w innym metaforyczny? Dlaczego w jednym fragmencie jesteśmy solenni i poważni, a w innym pozwalamy sobie na ironię i żart? Nie wszystko da się tu kontrolować, to są impulsy albo przyzwyczajenia. Najgorzej, jeśli bezwiednie pielęgnujemy w głowie jakieś schematy narracyjne i według nich piszemy. Pewnie nie da się tego całkiem uniknąć, ale wierzę, że można tę ułomność naszego postrzegania do pewnego stopnia zminimalizować. Ale to są kwestie z gatunku „konstrukcyjnych”.

M.B.: No dobrze, a co w takim razie z prawdą tego rodzaju narracji? Jeśli zgadzamy się, że schematyczne opowieści tworzą jedynie pozór prawdy, to czym byłaby prawda (czy może „prawda”?) tych apulijskich opowieści?

D.C.: Hm, wiele ode mnie wymagasz, to nie jest prosta sprawa (*śmiech*), prawdę powiedziawszy, to rzecz mocno zagmatwana! Bo najpierw zastanówmy się: jak tę prawdę rozumieć? O jaką prawdę nam chodzi? O prostą zgodność opisu z rzeczywistością? O tym, że tekst na poziomie referencyjnym potwierdza: „tak było”? Powiedzmy może od razu, że rozprawiając o prawdziwości narracji podróżnej, nie mam na myśli sytuacji, o której wiemy, że ktoś kłamie czy zwyczajnie zmyśla. A więc mówi, że był tam, gdzie go nie było, albo widział „na własne oczy” coś, o czym mu tylko opowiadano. Problem, jak wiemy,

nie jest wymyślony: paru reporterów – pośród nich Kapuściński – złapano ostatnio na takich kłamstewkach. Ale paradoksalnie to jest sytuacja poznawczo czysta (choć brudna, prawda?), no w każdym razie od strony poznawczej i moralnej to nie jest skomplikowana kwestia. W tym przypadku ktoś się po prostu minął z prawdą, i to solidnie. Jego relacja nie jest prawdziwa w elementarnym sensie słowa. Tymczasem pytanie o prawdę opowieści, to – tak mi się zdaje – pytanie o to, w jakim stopniu (albo czy w ogóle) język przystaje do świata, o którym opowiadamy. To pytanie o wartość słownej reprezentacji światów innych niż nasz. Tylko zastanówmy się: w istocie o jakiej prawdzie tu mówimy? Jeśli prawdzie subiektywnego doświadczenia, to jakie są możliwości sprawdzenia tego, ile prawdy jest w tej prawdzie?

M.B.: No właśnie: nie istnieje przecież żaden obiektywny instrument pomiarowy, który potrafiłby zdać z tego sprawę.

D.C.: No i tu mamy problem! No bo jeśli taki wzorzec nie istnieje, to w takim razie czym jest narracja podróżna: projekcją? wyznaniem? wmówieniem? perswazją? Wydaje mi się, że pierwszoplanowa jest tu kwestia języka i jego możliwości. Czy używany przez autora język zakłamuje prawdę opisywanej rzeczywistości, czy przeciwnie: staje się narzędziem jej odsłonięcia? Czy więc język narracji przystaje jakoś do opisywanej rzeczywistości, czy też relacje podróżne są tak naprawdę opowieściami o wizji świata, wyznawanych wartościach, fascynacjach samego autora, jego tekstowym autoportretem? W pierwszym przypadku myślimy o języku jako o lepiej czy gorzej wypolerowanym zwierciadle odbijającym różne fragmenty świata, w drugim to lusterko ma taką właściwość, że rejestruje tylko portret autora i nic więcej. Tak źle i tak niedobrze. Ja mam niedzisiejsze przekonania, dalekie od tezy, że język tylko nas zdradza i wpuszcza w maliny i wierzę, że czasem – zgoda: może bardzo rzadko – język ma moc odsłonięcia niewidocznych na pierwszy rzut oka aspektów rzeczywistości. Nazwijmy je dla żartu: obiektywnych. Bo to, że w każdym tekście jakoś jesteśmy, że każdy napisany przez nas tekst nas zdradza (czasem bardziej, niż to się nam wydaje), to dla mnie kwestia bodaj oczywista.

M.B.: O tej konfuzji piszesz więcej w ostatnim eseju książki Ścinki, ciągi dalsze. To tam pojawia się zaskakujące wyznanie, że to, co przeczytaliśmy przed chwilą, jest w gruncie rzeczy fikcją.

D.C.: Tak, zresztą ten rozdział stał się źródłem bardzo poważnych nieporozumień (*śmiech*). Pewien czytelnik skarżył mi się nawet w liście, że poczuł się oszukany. No bo skoro piszę na końcu, że to wszystko, o czym było wcześniej, jest fikcją, to on w to literalnie uwierzył i poczuł się wystrychnięty na dudka. I to jest prawdziwa miara nieporozumienia! Przecież jeśli zastanawiam się głośno nad epistemologią pisarskich fikcji, to niekoniecznie to znaczy, że wszystko, o czym opowiadałem wcześniej, jest fikcją. Fikcją rozumianą jako nieprawda, wymysł, zmyślenie. Jest to dziwne o tyle, że o tej nieszczęsnej fikcji piszę w całkiem

inny, niewartościujący sposób. I to jest wyraźnie zaznaczone w tekście. Łacińskie *fictio* – pamiętamy lekcję Geertza – poprzez *fingere* wskazuje jedynie na opowieść, narrację jako rzecz „zrobioną”, uformowaną, skonstruowaną. To ostatnie jest może najlepszym słowem. Rozumienie relacji z podróży jako fikcji oznacza więc tylko, że nasze opowieści, choćby animowane były jak najbardziej szczerą chęcią opowiedzenia, „jak było naprawdę”, są zawsze zapośredniczone przez język i pewne strategie narracyjne. A więc, że są tylko pewną propozycją widzenia świata, pewną – mocno subiektywnością podszytą – szczególną perspektywą jego widzenia. Tyle i tylko tyle. Tak rozumiana „fikcyjność” nie tylko nie odbiera tym opowieściom sensu, znaczenia i smaku, ale przeciwnie: dopiero zwrócenie uwagi na ten fakt ustawia je we właściwym świetle. Nie oznacza to przecież, że nie zdarzyło się to, o czym jest napisane, że się zdarzyło, oznacza raczej tyle, że nie mamy do czynienia z samym zdarzeniem, ale ze zdarzeniem opowiedzianym, nazwanym, schwytanym w siatkę języka. A zatem, że to nie jest kserokopia rzeczywistości, ale jej słowna refrakcja. Prawdziwa, ale na małą prywatną skalę. Oznacza bowiem tyle i tylko tyle: ja to tak widziałem, tak zapamiętałem i tak zapisałem.

M.B.: Słuchając tego, co teraz mówisz, rozumiem, że chętnie byś przeniósł akcent z tego, o czym jest ta książka, z rzeczywistości w niej opisywanej, na sposób poznawania tej rzeczywistości. Oznaczałoby to, że tym samym odchodzimy wyraźnie od pytania „co?” na rzecz pytania „jak?”. Inaczej mówiąc: od świata opisywanego do narzędzi, w które go ujmujemy.

D.C.: Dokładnie tak. Zdaje mi się, że epistemologia podróży to jest poważny problem tej książki. Oczywiście, ona nie jest na pierwszym planie, ale co pewien czas wychodzi na jaw: w pytaniach o to, co rozumiemy z przeszłości, co pamiętamy, co naprawdę widzimy, co z tego, co pamiętamy i widzimy, przenika do tego, co opowiadamy. W książce znaleźć można zdania, dla mnie bardzo ważne, które może nie tyle są kluczem do niej, ile sygnałem, by w pewien sposób ją czytać. Pochodzą z rozdziału o Kannach, a pojawiają się w łzawym zakończeniu, tam gdzie mowa o rozstaniu z psem przybędą. Już po powrocie, narrator spogląda na zdjęcia z kannańskiej stacyjki i komentuje: „W oryginale wszystkiego było więcej. Nie mówiąc o tym, że wszystko było i n a c z e j”. To „inaczej” podane jest nawet w tekście rozstrzelonym drukiem, ale pewnie trzeba było je jeszcze bardziej rozstrzelać, by zostało zauważone... Nieco ironizuję, ale dlatego, że nieco mi żal, że nikt prawie tego nie uchwycił. A to nie są drugorzędne kwestie. Jeśli tego nie dostrzegamy, to głównie dlatego, że przyzwyczailiśmy się czytać relacje podróżne czysto referencyjnie. Ale humanistyka współczesna nauczyła nas czytać te teksty krytycznie, zwrotnie, dostrzegać tekst r ó w n i e ż jako szybę między nami a rzeczywistością (dotyczy to także „retoryki” fotografii). Subtelne narzędzia tekstologiczne i retoryczne pozwalają nam widzieć „zabiegi konstrukcyjne” w miejscu, w którym wcześniej

widziano tylko, prostodusznie rozumianą, „nagą rzeczywistość”. Coś więcej nawet: tekstualiści nauczyli nas czytać jako fikcje – przy czym jak zawsze dodają: *serious fictions*, poważne fikcje – klasyczne dzieła antropologiczne, a więc teksty uchodzące przez lata za wierne i wiarygodne – właśnie: prawdziwe – portrety egzotycznej rzeczywistości. Potraktowanie ich jako fikcji nie zmienia zasadniczo ich statusu, pokazuje tylko szwy naukowej roboty, ujawnia użyte w nich tryby retoryczne i perswazyjne. Taka procedura pozwala zobaczyć, że za tymi dziełami nie stoi jedynie obiektywny i ponadhistoryczny autorytet Nauki, ale że zostały one „ludzką ręką uczynione”. Że Prawdy nie da się tak po prostu złapać w garść. Czas poznawczej niewinności niestety minął, i pora może już przyjąć, że nie mamy niekonfliktowego dostępu do świata.

M.B.: Czy więc *Gdzieś dalej...* napisał antropolog kultury, doktor habilitowany, wykładowca uniwersytetu, czy też książka ta została napisana po pracy, po godzinach? Pytając wprost: czy traktujesz ją jako pracę naukową?

D.C.: Raczej nie, nawet przy mocno rozluźnionych rygorach humanistycznej naukowości. Trzymałbym się dalej tej, mało może precyzyjnej, ale chyba zrozumiałej formuły, o której wspominałem wcześniej: „esej podróży antropologią podszyty”. Ale co miałoby dokładniej znaczyć to antropologiczne podszycie? Bo to, że ono jest mocno obecne w książce, zdaje mi się niewątpliwe. Z całą pewnością, gdyby nie przygotowanie antropologiczne, nigdy bym tej książki nie napisał, a już na pewno nigdy bym nie napisał jej t a k , jak została napisana. Wspominam gdzieś w książce półzartem (a skoro pół zartem, to też pół serio), że antropologiem jeśli się już jest, to się nim być nie przestaje. Że spojrzenie antropologiczne, jeśli zostało kiedyś tam wystarczająco mocno uwewnętrznione, towarzyszy nam zawsze i wszędzie. Że, innymi słowy, antropologia to jest jakiś imperatyw wewnętrzny, to jest powołanie – przepraszam najuprzejmiej, ale ja naprawdę w to wierzę. A z powołaniem ciężko jest walczyć. Inaczej mówiąc, nie można przestać być na chwilę antropologiem, nie da się w pewnym momencie wyłączyć tej dyspozycji, tego sposobu patrzenia na rzeczywistość, tak jak wyłącza się prąd. Więc oczywiście i moje widzenie apulijskiej rzeczywistości było – zapewne w jakiejś części podkorowo – zainfekowane antropologicznie.

M.B.: Jeśli tak, to od razu rodzi się pytanie: na czym dokładnie miałyby polegać antropologiczność tej książki? Doprecyzujmy tę kwestię, jeśli można, bo bez wyjaśniającego komentarza ta ogólna deklaracja brzmi, przynajmniej, dość nieprzekonująco.

D.C.: Pomijając fakt, że jakieś zręby obserwacji uczestniczącej można by pewnie w niej odnaleźć, to antropologiczność widać może szczególnie w tym zwrocie w stronę prowincji. Ale także przy wyborze tematów – ta skłonność ku „realności najniższej rangi”, w stronę świata niskiego, plebejskiego, pogardzanego przez elity. Za festą tarantelliczną w Galatinie, za barokiem lecceńskim, za latającym Józefem z Copertino stoi przecież antropologia, bo co in-

nego. Antropologiczność *Gdzieś dalej...* widać też, tak mi się zdaje, w sposobie interpretowania pewnych wątków. Ponieważ książka ta nie została pomyślana jako praca naukowa (nawiasem mówiąc: walka z naukowym idiolekttem była częścią kłopotów przy jej pisaniu), toteż została ona oczywiście pozbawiona naukowych terminów, całej tej armatury, której zwyczajowo używamy przy tworzeniu tekstów uchodzących za naukowe. Ale ona tam jest, tyle że ukryta. Dwa drobiazgi: kiedy piszę o tym, jak kamienne miasto Matera przemieniło się z emblematu „narodowej hańby” w „szacowny zabytek”, czy też kiedy pokazuję, jak zaskakująco zamek Fryderyka II wszedł, poprzez obrazek na jednocentówce, do panteonu arcywłoskich wyobrażeń – to w obu przypadkach myślę Rolandem Barthes'em i jego wykładnią mitu i mitologii współczesnych. Według niego, mówiąc pewnym skrótom, mityczne wyobrażenie polega na „kradzieży języka”, na zamianie historycznego w naturalne, odwieczne i oczywiste. I te dwa przykłady są kliniczną ilustracją tak rozumianej mitologii. W książce nie ma, oczywiście, żadnego przypisu do Barthes'a. Ale on tam mocno, mimo że domyślnie, jest. Pomijając już fakt, że jego piękna i melancholijna fraza z pewnego zapisu o wirtualnej włoskiej podróży dała tytuł książce! A zatem na twoje poprzednie pytanie odpowiedziałbym tak: nie jest to z pewnością proza naukowa, ale zdaje mi się, że nie jest to książka pozbawiona walorów poznawczych. Oczywiście, esej podszyty antropologią to wciąż jeszcze nie nauka. Ale też upierałbym się, że jest to coś więcej niż – jak ignoranci zwykli pogardliwie mówić – „tylko literatura”. Skądinąd, można by się nawet zgodzić z taką kwalifikacją, tylko pytanie, o czym tak naprawdę mówimy. Innymi słowy: literatura, ale jaka? Wydaje mi się, że *p e w i e n t y p* literatury z całą pewnością posiada walory poznawcze, w związku z tym nie ma powodu, by w sposób konieczny tekst literacki (jako sztukę) ustawiać, jak to się rutynowo zwykło robić, po przeciwnej stronie nauki. Instruktywnym przykładem takiej literatury mogłaby być wielogatunkowa, mieszająca fikcję i fakty, kolażowa (tekst i obraz na równych prawach) proza W.G. Sebald. Proza języka i pamięci: jednostkowej i zbiorowej. Proza, dodajmy przy okazji, w której wątki podróży, przemieszczania się, chodzenia, wędrowania, są tak istotne. Prowadziłem ostatnio na krakowskiej antropologii wykład na temat Sebald'a i szybko wyszło na jaw, jak wiele łączy tak rozumianą literaturę z poznaniem antropologicznym. Te wzajemne związki trzeba będzie jeszcze nie raz przemyśleć.

M.B.: Czy w twoim słowniku istnieje takie pojęcie jak „etyka podróży”?

D.C.: Prawdę mówiąc, nie zastanawiałem się nad tym solidnie. Pewnie tę etykę w kontekście podróży na parę sposobów można rozumieć, mnie ona kojarzy się głównie z problemem wiarygodności. Dobrze jest, rzecz jasna, opisywać tylko to, co się widziało czy przeżyło i nie oszukiwać czytelnika. Jest to cienka sprawa, bo kiedy podróżujemy sami, to mamy komfort polegający na tym, że i tak nikt nas nie sprawdzi (choć z tym „nikt” różnie bywa, przykla-

dem niedawne kontrowersje wokół wiarygodności relacji Kapuścińskiego). Ja mam z tym kłopot, bo ta sytuacja nie tylko nie prowokuje mnie do do zmyśleń, ale przeciwnie: tym bardziej czuję na sobie presję, żeby opowiadać o tym i tylko o tym, co się zdarzyło. I tu może pojawia się problem z pogranicza etyki podróży. O czym pisać? Co jest ważne? Dlaczego to? Bo jest atrakcyjne i kolorowe? Bo można z tego ukręcić jakąś historię? A co z całą tak zwaną „resztą” podróży? Tymi godzinami, w których nic się nie dzieje, a w każdym razie nic takiego, o czym moglibyśmy sądzić, że zainteresuje czytelnika. Puste chwile, nic nieznaczące zdarzenia... Miałem przez chwilę taki pomysł, by napisać tę „apulijską podróż” całkiem na kontrze wobec włoskich narracji. Sam banał i nuda podróży, tylko tyle, upał, żadnych zamków, żadnych spektakularnych wydarzeń, żadnych literackich odniesień. Tylko słońce, sucha ziemia, przesiadki z pociągu do pociągu. Tylko kto by to wydał i kto by to przeczytał? Próbowałem dać przedsmak takiej narracji w zakończeniu książki. Ale to są tylko pojedyncze scenki, drobne fragmenty, może dlatego da się to czytać. Czasem myślę, że to właśnie w tych zdarzeniach o niemal zerowej semantyce zdarzyło się najwięcej.

M.B.: Na koniec chciałabym zapytać o doświadczenie, kategorię tak ważną w każdej podróży. Ale też kategorię niesłychanie istotną we współczesnej humanistyce. Jak rozumiesz „doświadczenie”?

D.C.: To też temat na księgę. Ale spróbujmy. „Doświadczenie” to w naukach humanistycznych kategoria wielce pojemna i wieloznaczna. Tak pojemna i wieloznaczna, że czasem zastanawiam się, czy cokolwiek jeszcze znaczy. Ale chyba ciężko się bez niej obejść. Prawdą jest natomiast, że doświadczenie i podróż pozostają w dużej wobec siebie bliskości. Jak przypomina Lacoue-Labarthe w rozprawce o Celanie, łacińskie *experiri* (od którego pochodzi np. angielskie *experience*) ma swój indoeuropejski źródłosłów w rdzeniu *per*, które obejmuje szerokie pole znaczeń: przeprawa, przejście, ale też próba i doświadczenie⁵. Z kolei w języku niemieckim doświadczenie (*Erfahrung*) i podróż (*Fahrt*) są leksykalnie blisko związane. W *Erfahrung* dźwięczy mocno *fahren*, czynność oznaczająca jazdę, ruch, przemieszczanie się w przestrzeni. Można by więc powiedzieć, że doświadczenie jest swego rodzaju podróżą, ale i podróż jest w jakimś sensie doświadczeniem. Uszczegółowiając problem, powiedziałbym tak: jeśli chodzi o podróż apulijską, to doświadczenie rozumiałbym na kilka sposobów: jako próbę w szerokim sensie (od fizycznego aspektu podróży po próbę rozumienia tego, co widzę), jako zaświadczenie obecności (ja „tam” byłem) i poświadczenie prawa do wypowiedzi (byłem „tam”, więc mam prawo się wypowiadać).

M.B.: Co w takim razie wynika z twojego doświadczenia bycia „tam”, w przestrzeni geograficznej włoskiego Południa?

D.C.: Wydaje mi się, że z samego – by tak rzec: fizycznego – faktu, że „tam” byłem, nie wynika w żaden sposób, że nabyłem tym sposobem jakiejś szczególnej wiedzy; z kolei, z tego, że mam prawo o „tamtej” rzeczywistości mówić,

nie wynika jakiejś zniewalającej roszczenie do prawdy, czymkolwiek miałyby ona być. Owszem, doświadczenie otwiera mnie na pewną rzeczywistość, pozwala być może dotknąć jej lepiej niż przez zapośredniczenie różnego rodzaju (zmysły nakłuwają inaczej niż teksty), ale nie daje wstępu do ziemi obiecanej poznania. Choć, jak wcześniej wspominałem, wybrałem się w moją podróż z różnymi „przewodnikami” (książkami, filmami, płytami), chociaż jakaś część biblioteki zawsze jechała ze mną w głowie, to mam całkowitą pewność, że moje eseje byłyby inne, gdybym „tam” nie był, gdybym żywo, na własnej skórze, sensualnie – w wielu zakresach sensualności – nie doświadczył „tamtej” rzeczywistości. Rozumiem więc doświadczenie nieco dialektycznie: to swego rodzaju warunek poznania, ale nieoferujący żadnej zniewalającej pewności. Doświadczenie podróżne, żeby miało swój ciężar, musi i tak zostać później obrobione. Nie mamy (i nigdy mieć nie będziemy) pewności, ile z tego, czego doświadczyliśmy, zapisało się w naszej pamięci, a także, ile z tego, czego doświadczyliśmy, zapisało się w tekście. „Wszystko było inaczej” – to nie jest chyba bezwarunkowa pochwała doświadczenia...

[Fragment niepublikowanego wywiadu z 2013 roku, przeprowadzonego z okazji wydania książki *Gdzieś dalej*, gdzie indziej]

Przypisy

- ¹ M. McCarthy, *The Stones of Florence and Venice Observed*, London 1972.
- ² P. Matvejevic, *Ima Wenecja*, przeł. D. Cirlic-Straszyńska, Sejny 2005.
- ³ Eseje: *Ciepło, zimno... Anglicy we Włoszech; Anemon i popiół. Trzy podróże tokańskie; Topografia i pamięć. Tarkowski we Włoszech* (tekst wygłoszony we Wrocławiu na Wszechnicy Kulturoznawczej *Cultura culturans*, 19.04.2006).
- ⁴ R. Przybylski, *Rozhukany koń. Esej o myśleniu Juliusza Słowackiego*, Warszawa 1999.
- ⁵ Ph. Lacoue-Labarthe, *Poezja jako doświadczenie*, przeł. J. Margański, Gdańsk 2004.