

TOPOGRAFIE PAMIĘCI

(Dariusz Czaja, *Gdzieś dalej, gdzie indziej*, Wołowiec 2010)

JACEK KOWALEWSKI

Dla osób śledzących z uwagą polską humanistykę autora zapowiadanej powyżej książki nie trzeba specjalnie przedstawiać. Antropolog kulturowy, eseista, recenzent muzyczny, członek redakcji „Kontekstów”, wykładowca Uniwersytetu Jagiellońskiego, który – jak pisze z nutą środowiskowej ironii – nie był stypendystą Humboldta i nie wykładał na Harvardzie – jest doskonale rozpoznawalny nie tylko w środowisku antropologicznym. Artykuły i książki Dariusza Czai przykuwają uwagę szczególnie tych, którzy poszukują humanistyki niebanalnej, nauki dalekiej od męczącej rutyny specjalistycznego języka, łączącej erudycyjną wiedzę i wrażliwość poznawczą antropologii z doskonałym warsztatem pisarskim¹. To dzięki tym cechom twórczość Czai przekracza granice dyscyplin, stając się nierzadko antropologią w źródłowym wręcz sensie tego terminu. Jak pisał swego czasu Czesław Robotycki, w opisach świata Czaja „potrafi przyłożyć miarkę metafizyczną, bo jest człowiekiem i antropologiem subtelnym i inteligentnym”².

Książka, której poświęcam uwagę, doczekała się należnego jej rozgłosu, wykraczając daleko poza tradycyjne kręgi obiegu prac akademickich³. Zdobyte laury stanowią wystarczającą gwarancję jej wartości, zdawałoby się więc, że nie ma większych powodów, by je ponownie prezentować i uzasadniać. Do książki *Gdzieś dalej, gdzie indziej* wracam jednak z przyczyn, które, jak mi niemam, w pełni uzasadniają przedstawienie tej pracy na łamach „Rocznika Antropologii Historii”. Wysmakowana literacko i intelektualnie książka tylko z pozoru wydaje się bowiem sprawozdaniem z podróży po Włoszech. To, co szczególnie w niej uderza, to sposób, w jaki autor przygląda się współczesnej Italii. W narracji Czai wynurza się ona z fragmentów przeszłości, która pojawia się pod postacią aktualizowanych

¹ Vide: D. Czaja, *Sygnatura i fragment. Narracje antropologiczne*, Kraków 2004; id. *Anatomia duszy. Figury wyobraźni i gry językowe*, Kraków 2005; id. *Lekcje ciemności*, Wołowiec 2009; id. *Znaki szczególne. Antropologia jako ćwiczenie duchowe*, Kraków 2013.

² C. Robotycki, *Hermeneutyka i życie. Na marginesie rozważań Dariusza Czai*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa”, 2002, r. 56, z. 3–4, s. 27–28.

³ Walory *Gdzieś dalej, gdzie indziej* doceniono, nominując książkę w kategorii „esej” do literackiej nagrody Nike za rok 2011. Książka *Lekcje ciemności* otrzymała w roku 2009 nagrodę „Gwarancja Kultury” Fundacji TVP Kultura dla najlepszej książki w kategorii „literatura”.

w podróży, odczytywanych, konfrontowanych, poprawianych i uzupełnianych jej przeszłych przedstawień. Z właściwie ustawionym okularzem lektury w książce tej znajdziemy zatem ciekawy przewodnik po możliwych sposobach aranżowania przeszłości w antropologicznym widzeniu świata. Na kartach *Gdzie dalej, gdzie indziej* podróż staje się grą pamięci wokół doświadczenia bycia tam i obrazów tego, co doświadczane gdzie indziej. Podróż – będąca sercem książki, a zarazem metaforą pracy i doświadczenia antropologicznego – przekracza barierę czasu tu i teraz. Jak twierdzi autor: „Podróż, choć da się ją bez wątpienia kartograficznie obrysować i precyzyjnie zaznaczyć w kalendarzu, wykracza poza *tempus praesens* rzeczywistej wędrówki. I to, by tak rzec, w obie strony”⁴. Doświadczenie jako funkcja pamięci i pamięć jako funkcja doświadczenia są w istocie bohaterami tej książki. Spróbujmy przyrzeć się jej w tak zaakcentowany sposób.

Precyzyjnie przemyślana konstrukcja książki oparta jest na ramie autorskiej koncepcji antropologii życia⁵. Ważnym elementem i znakiem rozpoznawczym uprawianej przez Czaję refleksji jest dowartościowanie indywidualnego doświadczenia jako cechy rozpoznawczej klasycznej humanistyki. „Nie idzie rzecz jasna o to – przekonuje autor – by porzucać mądrych przewodników, by silić się na oryginalność. Raczej o to, by idąc po śladach (jeśli takie są), zufać także własnemu oku”⁶. Samodzielna wędrówka jest zawsze ryzykowna, ale mimo groźby – jak powiada – niezrozumienia, banału czy rozczarowania pozwala ujawnić autorskie przeżycie. Nie zważając na wytykaną dziś pozorną realność tekstowego przedstawienia, można na nowo – zdaje się przekonywać autor – ciekawie opowiedzieć świat choćby tysiącokroć zaklęty już w słowa. Potrzebne jest do tego tylko „przenikliwe oko, no i wsparty wiedzą pomysł. Podróże kształcą, ale kształconych” – mówi wprost Czaja⁷.

Dowartościowanie jednostkowego doświadczenia wiedzie autora do historycystycznych deklaracji, które jednym z motywów przewodnich książki czynią próbę zmierzenia się z czasem i przedstawieniem jako materią i matrycą ludzkiego życia. Czas ów jest niepowtarzalny, jednostkowy, kalendarzowy, zegarowy, jest czasem historyzmu w najlepszym jego dziewiętnastowiecznym wydaniu – jest czasem wydarzenia. „Zdaje mi się – pisze Czaja – że jeden raz to ten najważniejszy raz. Bo jeden właśnie. Nie było go wcześniej, nie będzie go później. Przydarzająca się w tym właśnie momencie konfiguracja okoliczności, w chwili takiej, jak teraz, zdarza się raz jeden. Tylko raz. Tylko jeden raz! [...] I kiedy wmyśleć się głębiej w to, «tylko raz», w tę osobliwą świecką mantrę, dłużej niż zwykle poobracać ją w palcach, to z czasem okaże się, że ta trywialna formuła traci ową nieznośną lekkość czerstwego banału, zwykle jej przypisywaną”⁸. Rola jed-

⁴ D. Czaja, *Gdzie dalej, gdzie indziej*, Wołowiec 2010, s. 5.

⁵ Id., *Życie czyli nieprzejrzystość. Poza antropologię – kultury*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa”, 2002, r. 56, z. 3–4, s. 6–22; *vide*: dyskusja W. Michera, *Kultura, empatia i techniki skrawania*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa”, 2002, r. 56, z. 3–4, s. 23–25; W. Szpilka, „*Żyj i daj żyć*”, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa”, 2002, r. 56, z. 3–4, s. 26; C. Robotycki, *op.cit.*, s. 27–28; D. Czaja, *Parę życiowych kwestii*, s. 29–32; id. *Znaki szczególne...*, s. 11–28.

⁶ Id., *Gdzie dalej...*, s. 12.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*, s. 12–13.

nostkowego doświadczenia jest w koncepcji Czai fundamentalna dla konstrukcji ludzkiego świata: „Bo przecież tak naprawdę tylko obrazy i zdarzenia mające intensywność doświadczeń podróży wypełniają przestrzeń naszej pamięci. Nie mamy niczego innego niż tylko te nacięcia w materii czasu. Nic nie jest bardziej nasze, nic bardziej nie utwierdza nas w tajemnej idiomatyce pojedynczego istnienia. Reszta jest złudzeniem. Albo bajką rozumu, który mozolnie składa te cząstki osobliwe w nieustannie rozpadającą się opowieść. Składa je po to, by nie zapaść się w nicość”⁹. Przeszłość jest funkcją pamięci, która nacina materię czasu obrazami wydarzeń.

Nie ma wątpliwości, że fundamentalne dla życia doświadczenie przewyższa jakikolwiek opis słowny, przedstawienie literackie, fotografię czy zapis filmowy. Operujący słowem Czaja zmagają się z tym problemem i powraca doń w różnych miejscach swej książki. Dajmy tylko dwa wymowne tego świadectwa. W eseju *Historiozofia i pies* znajdujemy taki *passus*: „Robię kilka zdjęć. Bez entuzjazmu. Jakby podświadomie czując ironię zawartą w przekonaniu o fotograficznym «utrwalaniu chwili». Tak naprawdę fotografia udaje, że trójwymiarowy świat koloru, smaku, zapachu i jeszcze innych, mniej uchwytnych ingrediencji jest w stanie zapisać się na płaskim obrazku. Zatrzymujący moment trzask migawki jest zarazem pocałunkiem śmierci. Teraz, kiedy oglądam te zdjęcia, spoglądam na coś w rodzaju tęsknej ilustracji do opowieści o psie, który jeździł koleją. W oryginale wszystkiego było więcej. Nie mówiąc o tym, że wszystko było inaczej”¹⁰. Nieco dalej w eseju *Fatamorgana*, stając w literackim obrazie pod murami Castel del Monte, pisze: „Wreszcie. Jest. Na samotnym wzgórzu okolonym u nasady lasem pionowym wznosi się znajoma budowla. W jasnych o tej porze dnia murach jest coś nierealnego. Pamiętam je dobrze ze zdjęć, ale naoczne doznanie przebija wszystkie reprodukcje. Fotograficzne podobizny w jednej chwili rozsypują się jak domek z kart. Realność naprawdę zatyka i pozostawia na wdechu”¹¹.

By wejść na inny poziom kulturowego życia, doświadczenie musi być jednak zakomunikowane. Przedstawienie literackie jako kulturowa esencja doświadczenia to fascynacja Czai idącego starą ścieżką wydeptaną przez Wilhelma Diltheya. W dziele poetyckim – możemy powtórzyć za komentarzem tłumaczki niemieckiego filozofa – nie przejawia się przecież „dusza” poety, lecz „na podstawie pewnego wydarzenia uwypuklona zostaje struktura życia w jego doniosłości”¹². Zakłęte w literackich obrazach świata elementy struktur życia w ich doniosłości ulegają wszak przebudowie zgodnie z zasadami historycznego perspektywizmu. Kiedy w eseju *Dzienniki motocykowe* Czaja opisuje przedstawienia Włoch Pawła Muratowa, podkreśla odkrywana przez siebie ich szczególną specyfikę. Nie wynika ona wyłącznie z odmiennego usytuowania w czasie rosyjskiego historyka sztuki: „inność charakteryzowanej przez pisarza włoskiej rzeczy-

⁹ Ibid., s. 13.

¹⁰ Ibid., s. 96 [podk. – J.K.].

¹¹ Ibid., s. 101 [podk. – J.K.].

¹² E. Paczkowska-Łagowska, *Prymat rozumu historycznego*, [w:] W. Dilthey, *Budowa świata historycznego w naukach humanistycznych*, przeł. E. Paczkowska-Łagowska, Gdańsk 2004, s. 348.

wistości bierze się nie tylko z historycznego oddalenia, z bolesnego odczucia naszego nieprzystawania do tamtego, minionego czasu”¹³. Chodzi o inny sposób doświadczania tej rzeczywistości – wynikający choćby z niespotykanego już dziś często trybu peregrynacji Muratowa. Jak pisze Czaja: „Z perspektywy motocyklowej przyczepy drogę odczuwa się na własnej skórze”¹⁴. Bezpośredniość niedostępna wielu dzisiejszym wędrowcom korzystnie wpływała – według smaku autora wyostrego antropologicznym upodobaniem do konkretności – na szczegół, dokładność i precyzję opisu rosyjskiego podróżnika, które potęgują efekt realności prowadzonej przez niego narracji. „Dwie rzeczy najbardziej zachwycają mnie – pisze Czaja – w pisarstwie Muratowa: precyzyjny język opisu, tajemnymi korytarzami łączący się z liryczną wrażliwością, i ta niebywała atencja dla szczegółu [...]. Można odnieść wrażenie, że do jego pamięci klei się wszystko: zapach wiatru, kolor trawy, faktura kamienia, biały apulijski kurz. Jak gdyby wierzył, że w tych właśnie drobiazgach postrzegana rzeczywistość zapisuje się w sposób szczególny”¹⁵. To wyznaczenie wiary antropologa – dobry opis, literacki zapis doświadczenia oraz szczegół, wydarzenie, w którym tkwi sedno struktury życia w jego doniosłości. Język i konkret są tym, co przykuwa akceptujące spojrzenie antropologa. „W takiej przestrzeni jest więcej powietrza; oko widzi w niej więcej i może swobodniej szybować” – przekonuje Czaja¹⁶. Tekst to ślad doświadczenia, który nie przemija tak długo, jak trwa jego czytanie. Relacja, zwłaszcza dobra, jest „jak certyfikat rzeczywistej obecności, jak nieco tylko przyblakły dagerotyp niegdysiejszego istnienia”¹⁷. Nie chodzi jednak wcale o przywoływanie obiektywistycznie rozumianego faktu, ale o literackie świadectwo przeżycia będącego funkcją życia¹⁸. Dodajmy, że drugim czynnikiem destylującym sens doświadczenia jest czas. W eseju *Paradoks prowincji*, dyskutując opis

¹³ D. Czaja, *Gdzie dalej...*, s. 43.

¹⁴ *Ibid.*, s. 49.

¹⁵ *Ibid.*, s. 57–58.

¹⁶ *Ibid.*, s. 43.

¹⁷ *Ibid.*, s. 60.

¹⁸ Zagadnienie tekstu literackiego jako najlepszego świadectwa życia, w opowieści o „nowej idiografii” dalej eksplorowane jest z powodzeniem przez D. Czają. W ostatniej książce pisze m.in.: „pisał przed laty Bolesław Miciński, a jego słowa wydają się wciąż boleśnie aktualne: «XIX wiek stworzył mit filozofii naukowej – był to zwykły *maquillage*, nie miał bowiem w sobie naukowej ścisłości, a odznaczał się całą ohydą stylu protokołów policyjnych i aktów urzędowych. [...] Styl filozoficzny narodził się z ambicji naukowej ścisłości – nolens – słowa ‘miłość’, ‘ironia’, ‘rozpacź’ bardziej są jednoznaczne niż ‘przyczyna’, ‘korelacja’, ‘związek’. Wystarczy powiedzieć słowo ‘miłość’, aby każdy potrafił odnaleźć w sobie treść wypełniającą zakres tego pojęcia». Kłopot w tym, że czciciele scjentyficznego cielca zdają się tej okoliczności w ogóle nie dostrzegać [...]. Nie dostrzegają niestety, że życie (w jego rozmaitych przejawach), które usiłują mozolnie schwytać w sztywny pojęciowy schemat, ucieka im niepostrzeżenie z tekstu. [...] artystyczny idiolekt [...] ma większe szanse zbliżenia się do miąższu tego, co rzeczywiste, niż uogólniający, spłaszczający i co najgorsze – każdorazowo sprowadzający nieznanne do dobrze znanego – język, uchodzący za naukowo poprawny. Naukowo poprawny, a więc taki, który uwolniony jest od subiektywnego punktu widzenia, retorycznie doskonale sterylny, i co oczywiste: wyprany z wszelkich emocji. Jeśli promowałbyśmy dzisiaj «nowe idiografie» jako remedium na postną naukową strawę, to dla-

Rimini autorstwa wychowanego w tym mieście Frederica Felliniego, Czaja pisze: „Zauważmy przy tym rzecz znamioną: kontury prowincji stają się wyraźne dopiero z pewnego oddalenia. Jak gdyby czas miał tu właściwości krystalizujące, usuwał cechy drugorzędne, redukując własności tamtego świata do cech istotnych. Dystans czasowy staje się warunkiem rozumienia”¹⁹.

W całej książce Czaja dokonuje konfrontacji własnego doświadczenia z literacką reprezentacją doświadczeń innych podróżników. Interesują go zmieniające się języki ich zapisu (tekst, obraz, dźwięk) oraz wynikające z nich różnice tego, co jest uobecnianie. Porównania takie ujawniają się szczególnie wyraźnie w eseju zatytułowanym *Zmęczenie*, w którym autor podnosi problem konstrukcji narracji, upozowania i autokreacji wielu relacji przybierających formę rozwiniętych opowieści. Czaja odkrywa, że w przeciwieństwie do zapisów kronikarskich, notatek czynionych z „pedanterią księgowego”, które autor nazywa „supelkami wiązanyymi na chustce, tak by mogły później stać się pomocne w pracy pamięci”, wiele z nich nosi wyraźne cechy kreacji²⁰.

Analizując zapiski i film z podróży Andrieja Tarkowskiego, Czaja zauważa, że w różnych językach zapisu i w różnych przedstawieniach tego samego osobistego doświadczenia widoczne są odmienności w tym, co zostało zaświadczone. Relacja pisana utrwala nie tylko inaczej elementy doświadczenia Tarkowskiego, lecz także elementy inne. Zaczynają się one w innych miejscach, pomijają całe fragmenty przeżycia, dokumentują to samo, a jakby coś innego: „Żadnego z tych drobiazgów obecnych w zapisach dziennikowych (jakoś chyba istotnych, skoro zostały zapisane...) nie zobaczymy w filmie dokumentalnym. W filmie tym nikt nie kąpie się w morzu. Brak autostopowicza i konduktora-gitarzysty. Nie dowiemy się też, kto się wspiął i na jaką górę, także tożsamość kobiety wymienionej w dzienniku dalej pozostanie dla nas zagadką”²¹. Odmienność medium przedstawienia wpływa na odmienność jego treści.

To, co zawsze będzie fascynować antropologa, to realność, konkretność skondensowana w zwyczajności dnia codziennego. Uwagę Czai przyciągają więc nie tyle obrazy i relacje z oglądanych zabytków, włoskich cudów architektonicznych, ile krótka scena kondensująca w sobie – zdaniem autora – prawdziwe życie: „Pośród zdjęć z eskapady na Południe szczególnie ciekawy jest ów mikro-film nakręcony w Trani. Nie tylko dlatego, że wreszcie Tarkowskiemu udało się przerwać mękę podróży i przez chwilę zasmakować (dosłownie!) prawdziwego życia apulijskiej prowincji. Jest w tych banalnych scenkach coś wzruszającego, coś – ośmielię się powiedzieć – prawdziwego, właśnie przez ich spontaniczność, zwyczajność i brak pozy. To nie jest, tak oczekiwany przez widza, Portret Artysty w Italii, ale obrazek reżysera, który zszedł z koturnu; ubrany jest w koszulkę i krótkie majtki, siedzi na składanym krzeselku przed czyimś domem i zjada makaron. Mało tego: w tych zdjęciach (pozostających jakby w kontrze wobec włoskich piękności, o których mowa w kłótni) wszystko, co się dzieje na pierwszym planie,

tę, że – bez względu na kłopoty poznawczej natury, które wraz z nimi mogą się pojawić – przynajmniej mają one szansę napotkania Istotnego”; id., *Znaki szczególne...*, s. 46–47.

¹⁹ Id., *Gdzieś dalej...*, s. 264.

²⁰ Ibid., s. 66.

²¹ Ibid., s. 69.

okazuje się dużo ważniejsze od monumentalnego tła. Od tych, mających prawie tysiąc lat, katedralnych kamieni. Odnieść można wrażenie, jakby znikliwy czas życia stawał się przez chwilę mocniejszy niż kryształowa forma sztuki. Jakby banał życia tryumfował tu nad jej wzniosłością. I jeszcze ta dziwna dziewczynka z żółtym balonikiem, archetyp zwiewnej lekkości, jak niemy posłaniec z tamtego świata... Tarkowskiego już nie ma z nami, ona, chcę wierzyć, wciąż żyje²². Antropologiczna opowieść docenia szczególnie obrazy codzienności, życie w swej zbanalizowanej formie zamiast elitarnych, snobistycznych opowieści. Codzienności tej nie należy się jednak obawiać, poszukując wyższych treści. W banalność codzienności, jak wskazuje autor, wdzierają się przecież czasem i w pełni wybrzmiewają znaki wyższych poziomów. Czaja wydaje się mówić, że trzeba ich tylko pilnie i umiejętnie wypatrywać.

Są jednak również doświadczenia niebanalne, niecodzienne, które wymagają szczególnych form i umiejętnej prezentacji. W eseju *Historiozofia i pies*, w doskonałą opowieść o wędrowce po okolicach pola bitewnego pod Kannami, wplata Czaja uwagi skierowane do historycznych narratorów. Zainteresowany rejestracją doświadczenia, pisaniem krwią – jak określa to w *Znakach szczególnych* – autor odnotowuje z rezygnacją, że „sprawozdawczy język opracowań najczęściej odejmuje ciężar i realność zdarzeniom²³. Nieco dalej rozwija swą myśl w następujący sposób: „Historycy, relacjonujący przebieg bitwy kanneńskiej, mają skłonność do zaokrąglania rzeczywistości w gładkie zdania. Pozorują ciągłość tam, gdzie rzeczywistość ma postać spazmu. Żeby choć w części oddać to, co naprawdę się tam wtedy działo, trzeba by przestawić pióro na całkiem inne rejestry. Nade wszystko porzucić język fachowych analiz, przestać operować tylko wojskową terminologią. Tego rodzaju opisem musiałyby rządzić jakiś na wpół obłąkany, halucynacyjny rytm zdań. Potrzaskana składnia. Muzyka bitewnego transu. Szybkie flesze na coraz to zmieniającą się sytuację. Kto by to udźwignął” – pyta na wpół retorycznie i cicho podpowiada: literatura²⁴. Być może pisarzom brakuje materii źródłowej – przekonuje autor – nie brak im jednak potrzebnej w takich chwilach plastycznej wyobraźni językowej.

W rozdziale *Fatamorgana* Czaja przemycy szczególnie problem dzisiejszej antropologii: zagadnienie tego, jak „widzenie zastyga w słowie”, jak „słowo zмага się z widzialną rzeczywistością, jak formują się klisze i zwroty językowe, powtarzane później do znużenia. Ale też i jak dochodzi do nowych odkryć, dzięki którym widzimy więcej²⁵. Obiektem rozważanym z takiego właśnie punktu widzenia jest Castel del Monte, zamek Fryderyka II, który czytany jest przez autora oczyma fikcji Umberto Eco, Ferdynanda Gregoroviusa, Pawła Muratowa... Zauważalna jest tu nieustanna konfrontacja tekstu, klisz, dawnych słownych zmagania z rzeczywistością, z własnym doświadczeniem podróżującego autora. Widzi on oczyma innych, spogląda w różne odczytania, ale im nie dowierza, chcąc doświadczyć i zaświadczyć samodzielnie. Powodem tych zmagania jest wyraźna chęć przeniknięcia znaczenia Castel del Monte, odkrycie sensu tego dziwnego, zdawałoby się

²² Ibid., s. 74.

²³ Ibid., s. 85; też *vide*: id., *Znaki szczególne...*, s. 11 n.

²⁴ Id., *Gdzieś dalej...*, s. 85–86.

²⁵ Ibid., s. 102.

dziś, obiektu wzniesionego ręką ludzką w pierwszej połowie XIII wieku. „Nie potrafimy – pisze w uzasadnieniu swej ciekawości – mieszkać w jednorodnej, pozbawionej znaków szczególnych przestrzeni. Są takie punkty w naszej ziemskiej topografii, którym nie wystarcza samo istnienie. One promieniują jakimś tajemnym, niewidzialnym znaczeniem. Prowokują do snucia historii. Niewiadome domaga się uprawomocniającej je narracji”²⁶. I nieco dalej dodaje: „Mając w pamięci liczne hipotezy objaśniające genezę jego powstania, można powiedzieć, że Castel del Monte to zamek krzyżujących się opowieści...”²⁷. Poszukiwanie jednego, jedyne, prawdziwego sensu jest zatem zrozumiałe, choć nieosiągalne z racji historycznej kondycji człowieka. Dlatego w antropologicznej wykładni pytanie o znaczenie rzeczy przesuwają się na nieco inny poziom badania – analizę istniejących o niej narracji. Jak zauważa przewrotnie autor: „Chcemy wiedzieć, czym był w istocie zamek, jaka była jego funkcja. Nasz umysł jest tak skonstruowany, że domaga się finalnego rozstrzygnięcia, jakiegoś ostatecznego wyjaśnienia, za którym nie stoi już nic. I nie spocznie, póki nie zazna ukojenia. Dlatego, nie łudźmy się, historia zamku nie jest zamknięta, nowe opowieści wciąż jeszcze przed nami...”²⁸. To dlatego właśnie, dzięki współczesnej, zadziwiającej świeckiej duchowości Castel del Monte uzyskuje dziś zupełnie nowe wymiary. Dają one o sobie znać w przytaczanych przez Czaję wypowiedziach muzyków, którzy na dziedzińcu zamku nagrywali płytę. Ich odbiór zamku, niemal duchowe jego rozumienie fascynuje również antropologa, który jako uczestnik współczesnej kultury zachodniej – nie waha się tego zdradzić – odczuwa wobec tego miejsca równie podobne emocje: „jakże mocno dochodzi do głosu przekonanie, że to nie pierwotne przeznaczenie miejsca, ale zdeponowana w nim, niedefiniowalna bliżej energia określa jego prawdziwy, a to znaczy żywy dla ludzi sens. Zamek jako świecki kościół? Prawdziwa wolta historii”²⁹.

Problem kulturowego wizerunku zgłębiany jest również w eseju *Epitafium dla księcia*, w którym autor bada różne przedstawienia postaci księcia Carlo Gesualdo da Venosa, znanego włoskiego kompozytora epoki późnego renesansu. Skupia tu swą uwagę na artystycznych wizerunkach księcia wykreowanych w filmie Wenera Herzoga *Śmierć na pięć głosów* oraz opowiadaniu Gustawa Herlinga-Grudzińskiego *Madrygał żalobny*. Warto zwrócić uwagę, że wszystkie próby badania kulturowego wizerunku postaci historycznej, podobnie jak wcześniej Castel del Monte, w narracji antropologa powiązane są zawsze z elementami historiograficznej faktografii. Zdawać by się mogło, że bez odniesienia się do tego, co uznać musimy za prawdziwe, wszelkie zabiegi badania znaczeń kulturowych byłyby płonne, nieznaczające właśnie. Tło historyczne, dla dobra narracji, prowadzonej przez autora hermeneutycznej analizy, nie może być poddawane pod dyskusję, stanowi bowiem istotne źródło wydobywanego przezeń sensu. Autor nie jest naiwny i zdaje sobie sprawę z relatywności historycznych faktów, ale wie również, że interesujący go obraz można uzyskać wyłącznie, wchodząc w konwencję, w której fikcja i fakty, na pewnym poziomie, są rozróżnialne.

²⁶ Ibid., s. 113.

²⁷ Ibid.

²⁸ Ibid.

²⁹ Ibid., s. 122.

Poszukujący przedstawień Czaja bada, w jaki sposób Herzog i Herling-Grudziński kreują swe opowieści o Gesualdo, jakich chwytów używają, by wyczarować tę postać z przeszłości, jakie elementy życia kompozytora stanowią kanwę ich własnych opowieści, w końcu, w jaki sposób oceniają oni życie swego bohatera. Nie rezygnuje on również z tworzenia własnej o nim opowieści, dla kształtu której ważnym budulcem, prócz istniejących już wizerunków księcia, jest osobista wędrówka autora tropami jej bohatera. Stając pod murami zamku w Gesualdo, Czaja pisze: „Po co jeździmy do miejsc związanych z wielkimi duchami przeszłości? Co tak naprawdę chcemy zobaczyć? Czego doświadczyć? Zdrowy rozsądek podpowiada, że jedyne, na co możemy natrafić, to mniej lub bardziej udatne protezy minionego świata. Ale żywiąca się pragnieniem wyobraźnia zwykle okazuje się silniejsza. Czy nie jest trochę tak, że wierzymy – chcemy wierzyć – że w miejscach opuszczonych przez zmarłych zostaje jakaś ich cząstka, jakiś uchwytny, może nie całkiem jasny, ale jednak widomy ślad? I to rozumiany niemetaforycznie, ale całkiem dosłownie: jako cielesny, esencjalny konkret. Porzucmy krygi i niedomówienia. W tych miejscach tak naprawdę pragniemy przecież jednego: materializacji ducha. Jakiegoś przekonującego znaku obecności. Oczekujemy podświadomie, że oto teraz, w tym momencie, przeszłość – niechby na okamgnienie – stanie przed nami «jak żywa»³⁰. Doświadczenie miejsca nie przynosi jednak spodziewanego rozwiązania. Rychło okazuje się, że nie jest możliwe rozstrzygnięcie kwestii zasadniczej: kim naprawdę był Carlo Gesualdo i który z jego wizerunków jest ostatecznie bardziej wiarygodny? Jak mówi autor: „Złudzeniem jest, że możemy doświadczyć przeszłości bezpośrednio. Mamy jedynie o niej wyobrażenie, budowane na podstawie pozostawionych świadectw, w dodatku oplecionych warstwą narosłych przez lata komentarzy. I komentarzy do komentarzy. Nie mamy dostępu do przeszłości samej w sobie. Jej obraz jest zawsze konstrukcją, w której oprócz zapisanej w źródłach twardej materii zdarzeń, istnieją miejsca wątpliwe i niedookreślone. Te ostatnie autorzy biografii wypełniają zazwyczaj budulcem własnych domniemań i wmówień. Biograficzna spójność to z reguły owoc kompromisu między faktami, intuicją i mityczną wyobraźnią³¹. Odnosząc się zaś do porównywanych przez siebie narracji Herlinga-Grudzińskiego i Herzoga, przekonuje: „Te dialogizujące ze sobą opowieści są pouczającym przykładem współczesnego mitotwórstwa. Odsłaniają nie tylko fragment dawnej historii, ale pokazują, co tak naprawdę w tej biografii sprzed czterystu lat porusza współczesną wrażliwość³². W ten sposób zakłeta w obrazach przeszłość staje się dla antropologa zaledwie pretekstem do badania teraźniejszości. Przeszłość jest obrazem naszej duszy – chciałoby się rzec za Czają. Podobnie jest wszak również z naszymi zmysłami, którym próbujemy niekiedy z nadzieją ufać.

Dwoistość linii antropologicznego myślenia, niezrozumiałą, a przeto niedostępną najczęściej wielu historykom, ujawnia Czaja w końcowej części swoich zmagają z obrazem Gesualda. Wspomina swoje doświadczenie z wymiany korespondencji z profesorem Annibale Cogliano, niekwestionowanym autorytetem w zakresie biografii księcia, który zajmuje się – jak przystało na historyka – demitologizacją tej postaci historycznej.

³⁰ Ibid., s. 139.

³¹ Ibid., s. 132–133.

³² Ibid., s. 133.

Wynikłe zeń przemyślenia autor formułuje przejrzysto: „Nie ma powodu, by kwestionować autorytet, w dodatku zbrojny w materiały archiwalne. Tu dyskusji nie ma. Ale jeśli zmienić nieco celownik, jeśli pytać nie tyle o prawdę historyczną, ile o prawdę naszej mentalności, naszego przeżywania świata, naszych sposobów konstruowania biografii, to te narracje współczesne, nawet te najbardziej bałamutne [...], okażą się znakomitym materiałem źródłowym. Poza tym, jeśli nawet uwolnić księcia od bzdurnych mitologicznych wzmianek, to w dalszym ciągu ta biografia nie otwiera się przed nami w całości i do końca. Pamiętać trzeba, że nie mamy do niej bezpośredniego dostępu. Dokumenty, choćby najprawdziwsze, to jednak nie życie. To ledwie ślady rzeczywistego...”³³. W pełni zgodzić się należy z autorem, z tym, że – należałoby dodać – bezpośredni dostęp do życia niczego ostatecznie nie rozwiązuje – życie, nawet to przeżywane na własnej skórze, zawsze jest wszak kulturowo zapośredniczone, wtedy przynajmniej, gdy zaczynamy o nim opowiadać. Niewiele więc pomogą nam w tym kuszące supozycje o możliwości ucieczki od narracji dzięki muzyce wielkiego kompozytora, która możliwe, że odsłoni nam najbliższą prawdę na temat jej twórcy. Również wędrówki po miejscach jego życia, choć obiecują prawdę empirii, są także świadectwem ledwie naszej mentalności. Wie to jednak dobrze droczący się z czytelnikiem i samym sobą Czaja. Jak pisze: „mimo wszystkich naszych wysiłków poznawczych, mimo wszystkich wyrafinowanych technik badawczych, nie mamy dostępu do niczyjego wnętrza. I mieć nie będziemy. [...] Nie ma wstępu do życia innego niż nasze. Jednostkowe życie zawsze jest większe od historii, które próbujemy o nim opowiedzieć. Ostatecznie więc okazuje się, że nasze biograficzne poszukiwania nieuchronnie kończą się ścianą”³⁴.

Problemowi współczesnej mitologizacji miejsca w krzyżujących, nakładających się o nim opowieściach poświęca Czaja swą uwagę również w eseju *Kamień na kamieniu*, czyniąc tym razem obiektem antropologicznej refleksji Materę, słynne kamienne miasto położone w sąsiadującym z Apulią regionie Basilicata. Powieść Carla Leviego, „przemysł” zabytkowy kreujący światowe dziedzictwo kulturowe, filmy Piera Paolo Pasoliniego i Mela Gibsona – wszystko to żyje w tym mieście i tworzy na swój własny sposób opisywane przez autora miejsce. Z chęcią ulega on wpływom tych narracji i szukając ich w krajobrazie miasta, komentuje: „Zastanawiam się, jak to jest z tym pejzażem? Czy jest on rzeczywiście neutralny i nieczuły na nasze zabiegi i starania? Czy nie odciskają się w nim jakoś ludzkie projekcje i wzmówienia? Czy poddany próbom wprzęgnięcia go w nasze opowieści nie zatrzymuje ich jakoś w sobie?”. I dalej, jakby na potwierdzenie swych przeczuc, dodaje: „Wzgórze, które mam teraz przed oczami, od którego oddziela mnie głęboki jar. Zwyczajny kawałek geologii, pokrytej trawą i skałami. Ale tu przecież była filmowa Golgota. Solidny krzyż osadzony na skale był widoczny z okien po drugiej stronie wąwozu zapewne przez wiele dni. A później jeszcze ten sam krzyż i te same, tak przecież znajome skały można było zobaczyć w filmowym obrazie. Matera stała się Jerozolimą, a może też odwrotnie. Co widzą teraz mieszkańcy miasta, patrząc z okien, ponad rozpadliną, na nieruchome wzgórze? Fragment przyrody nieożywionej? Stronę z książki do geografii? A może coś więcej? Czy potrafią uwolnić spojrzenie od filmowej

³³ Ibid., s. 142–143.

³⁴ Ibid., s. 145.

fikcji? A może fikcja tak mocno została im pod powiekami, że nie umieją (nie chcą?) uwolnić się od narzucających się skojarzeń? Jak patrzeć na ten kawałek pejzażu, tam, gdzie się to wszystko działo? Gdzie mieszkają naprawdę?”³⁵.

Pytania te nie są bezzasadne, nie tylko w planie wcześniejszych rozważań nad mitologiczną siłą przedstawienia, lecz także w planie powracającej z uporem kwestii paradoksalnego trwania i zgodnego powiązania znaków teraźniejszej nowoczesności ze znakami przeszłości – problemu, z jakimi mierzył się autor już w otwierających książkę esejach *Góra Świętego Anioła* i *Dzienniki motocyklowe*. Obserwacje poczynione w trakcie przebiegu Festa della Santa Bruna, największego w mieście, noszącego cechy archaicznego „potlachu”, autentycznie przeżywanego, ludowego, religijnego święta, skłaniają autora do uzasadnionych podejrzeń, że współczesny, racjonalny, nowoczesny świat wcale nie zatracił wielu cech swego poprzedniego stanu. Nie chodzi tu jednak o obserwacje przeżytków kultury archaicznej stwierdzonych przez antropologa na podstawie zwyczajowych badań nad genezą i strukturą elementów zaobserwowanego zdarzenia. Czaja wprost deklaruje niechęć do podążania tradycyjnymi ścieżkami etnograficznych interpretacji. Odrzuca je i przesuwa swą uwagę w zupełnie inną stronę. Zajmuje go bowiem bardziej mitologiczna problematyka obowiązującego dziś nowoczesnego wizerunku (reprezentacji) otaczającej nas codzienności: „myślę [...] o tej niepojętej koniunkcji czasów. I o tym, jakim złudzeniem jest myślenie o naszej nowoczesnej nowoczesności tylko w kategoriach przez nią zaproponowanych. Oto dzisiaj, w jakimś mieście włoskiego Południa, odbywa się święto o starej metryce, wyposażone w sensory, które już niewielu rozumie. Nie jest to teatralny spektakl dla ubogich. Akcja rytualnego zdarzenia nie jest odgrywana na użytek turystów, ale intensywnie, do krwi przeżywania. I ci sami ludzie, biorący chwilę wcześniej udział w walce, wracają teraz do domów wyposażonych w telewizory, komputery i mikrofalówki, w kieszeniach mają telefony komórkowe. Stwierdzam fakt, niczego nie oceniam. Fascynuje mnie to, że można żyć w dwóch światach naraz, że jeden drugiego nie wypiera ani nie zastępuje. Że można tkwić jedną nogą osadzoną mocno w oplecionej technologią teraźniejszości, a drugą – w świecie, do którego *ratio*, pragmatyka i duch kalkulacji nie mają żadnego dostępu. To, co zwykliśmy nazywać współczesnością, nie jest jednorodną strefą, jest w niej miejsce na różne rytmy czasowe i pulsacje, bywa, że to, co należy do straconej przeszłości, świeci mocniej niż najnowocześniejszy gadżet”³⁶. Niejednoznaczność głośno zadeklarowanej nowoczesności i gotowość do poznawczego „wyłuskiwania” jej nieciągłości w otaczającej nas codzienności to kolejny znak rozpoznawczy antropologicznej wizji świata i człowieka.

Takie widzenie pogłębiane i testowane jest również w esejach *Ubywanie*, *Ukaszeni* i *Tarantella del Gargano*. W pierwszym z nich autor prowadzi braudelowską z ducha refleksję nad problemem zmienności i trwania, zastanawiając się nad – jak pisze – przemianami cywilizacyjnymi i niewrażliwymi na nie odwiecznymi rytmami codzienności, nad trwaniem i stopniowym rozpadem, ubywaniem, zmierzaniem do zaniku, powolnej anihilacji, upadku i – jak stwierdza – dezercji z życia. Ważnym czynnikiem tego procesu jest zjawisko rekontekstualizacji dawnych zjawisk kulturowych i ich życia w nowym

³⁵ Ibid., s. 156.

³⁶ Ibid., s. 162–163.

świecie kulturowych wyobrażeń. Idąc tropem wezwań Ludwiga Wittgensteina („nie szukajcie znaczenia, szukajcie użycia [wyrażeń]”), autor odkrywać chce nie tyle znaczenia przeszłości, ile jej użycia, sprawdza też jakie są zakresy i zasady użycia tego, co przeszłe w otaczającym nas świecie, jak współcześnie wprawiane jest w ponowny ruch to, co należy rzekomo do przestrzeni minionego.

Esaj *Ukaszeni* poświęcony jest zjawisku salentyńskiego tarantyzmu. W swej tradycyjnej formie – powiada Czaja – istnieje on już tylko w opowieściach, filmach i na fotografiach. Nie oznacza to jednak wcale, że należy do przeszłości. Żyje w nowy sposób. Po pierwsze, w formie komercyjnej, na stoiskach z pamiątkami: „Za dwa euro można go [pająka – J.K.] nabyć na straganie. Z włóczki i drutu, więc niegroźny. Jest też dmuchany Spiderman, daleki kuzyn (w bocznej linii) bohaterów z Południa. Koszulki z pająkiem, czapeczki z pająkiem. Tarantyzm, powiadają złośliwi, to już dzisiaj tylko zabawa i handel, wszyscy myślą o tym, ile można z tego biednego pająka wycisnąć”³⁷. Po drugie, w lokalnie rozwijanym ruchu kulturowym i politycznym *neotarantismo*, którego celem jest „próba uczynienia z martwej przeszłości żywej, pulsującej życiem rzeczywistości”³⁸. Czaja pokazuje, jak lokalna przeszłość, zakłeta w zmultiplikowanych pamięciach o tym, co było, staje się dziś budulcem nowych tożsamości kulturowych, składnikiem nowej świadomości etnicznej. To życie po życiu idei ukazuje, jak przeszłość (a raczej wyobrażenie przeszłości) transformuje i aktualizuje się w terażniejszość, jak trwa i przeżywa się w swych nowych, zmieniających się kontekstowo funkcjach. To właśnie takim trwaniem przygląda się bacznie antropolog historii poszukujący w przeszłości nie tyle usprawiedliwienia, wyjaśnienia terażniejszości w sensie funkcjonalistycznym, ile ideowym właśnie. Przeszłość nie jest przyczyną terażniejszości, ale rezerwuarem jej aktualnego budulca, który aranżowany jest w nowych eklektycznych konfiguracjach przyciągających uwagę antropologa. Aranżacje te, czytane w planie historycznych porządków, odsłaniają kolejne formy mitologizacji rzeczywistości, sposób przetwarzania tego, co przeszłe w nowe figury miejscowych i ponadlokalnych imaginacji. W ten właśnie sposób ludowa muzyka, apulijska tarantella, na naszych oczach staje się elementem nie tylko walczącym dziś z konsumeryzmem, lecz także rodzajem „muzycznej ekologii”. Na głębokim poziomie tego zjawiska Czaja udaje się dostrzec jednak wspólny łącznik tego, co przeszłe, i tego, co terażniejsze – jest nim przeżycie. „Patrząc z punktu widzenia historycznego – pisze – zadziwia to, że fundamentalna funkcja tej muzyki pozostaje ta sama! Współczesna tarantella także ma leczyć. Już nie pojedyncze dusze, umęczone depresją i melancholią, ale duszę zbiorową, zajęta przez trucizny współczesności. [...] na pytanie, co zastało z «prawdziwej» tarantelli, odpowiadam prosto. Jak to co? Trans!”³⁹.

Formy obecności tego, co przeszłe w terażniejszości, testowane są przez Czają również w eseju *Tarantella del Gargano*. Sięga on ponownie do bliskiej swemu sercu muzyki, ale bada ją w tym razem niejako w jej własnej przestrzeni i polu. Skupia się na figurze muzycznego przekładu z oryginału jako formie, w jakiej obserwować można transformację

³⁷ Ibid., s. 184.

³⁸ Ibid., s. 185.

³⁹ Ibid., s. 186–187.

przeszłości w teraźniejszość. Stawiając w centrum uwagi problem transkrypcji ludowej muzyki apulijskiej wsi we współczesnych aranżacjach muzycznych, swój ogląd zjawiska przetworzenia do granic zaniku życia wyjaśnia w następujący sposób: „tarantella w wykonaniu świetnych śpiewaków i znakomitych muzyków klasycznych odbiega jednak znacznie od źródła. W czym tkwi różnica? Najkrócej mówiąc: źródło jest cierpkie, nie zawsze czyste, pełne rozmaitych domieszek, przekład zaś uładzony, grzeczny, czasem galanteryjny. Jeszcze inaczej mówiąc: źródło całe jest po stronie życia. Przekład – po stronie Sztuki. To nie jest całkiem ta sama muzyka”⁴⁰. Sztuka jest rodzajem wysterylizowanej, intelektualnej prezentacji życia – zdaje się mówić autor – jest więc przedstawieniem pozbawionym prawdy, tego, co da się uchwycić jedynie w prawdziwie spontanicznym przeżyciu. Przekonuje on, że wykonania ludowe, oryginalne, nie tyle są prawdziwe, ile inne przez odmienne swe wkomponowanie w strukturę życia. Jak pisze: „Za pierwszym nagraniem stoi realne życie, prawdziwa przestrzeń, w której ta pieśń żyła, za drugim stoi tylko (albo aż – w zależności od podejścia) instancja Muzyki. W pierwszym jest surowe życie, w drugim to samo życie, tyle że już przemienione w spektakl, koncert, występ”⁴¹. Na tym właśnie polega różnica – nie na prawdzie i fałszu poszczególnych wykonań, ale na ich odmiennym kulturowym zaaranżowaniu i innej kulturowej funkcji. Czaja w swych muzycznych poszukiwaniach, niuansując przecucia, odkrywa jednak dodatkowo coś jeszcze. Istnieją więc zarówno kulturowe przekłady, transkrypcje pieśni ludowych na wersje koncertowe, jak i pieśni współczesne, które trudno uznać za przekłady na inny, „obcy język”. Tego typu odmiany muzyki nazywa autor mianem szczepów wziętych bezpośrednio z oryginału ludowego. Obserwacja ta jest kolejnym dowodem na paradoks trwania w przemijaniu. Sposób przenoszenia tego, co przeszłe, w teraźniejszość jest zatem różny, dokonuje się na różnych poziomach i w różnych zakresach. To, co przeszłe, może nadal być życiem – zdaje się podpowiadać autor – po to, by już za chwilę testować naszą gotowość do przyjęcia nieprawdopodobnej prawdy wieku XVII – prawdy o lewitacjach św. Józefa z Kupertynu (esej *Volare*).

W zamykającym książkę eseju *Ścinki, ciągi dalsze* padają znamienne słowa: „nie ma miejsc nieciekawych, są tylko źle zobaczone”⁴². A dobrze zobaczyć to zobaczyć znaczenia. „Nie szukałem wrażeń, szukałem sensów” – formułuje antropologiczne *credo* Czaja – i wyznaje to, co dobrze wiedział od początku swego literackiego eksperymentu: „Przychodzi mi teraz do głowy, że może w ogóle ta książka nie jest relacją z podróży, może to po prostu zbiór ćwiczeń i wprawek etnograficznych, tyle że spisanych językiem pozbawionym rygorów akademii. Bo etnografem, szanowni państwo, jest się zawsze (jak harcerzem, jak księdzem)”⁴³.

Jaka jest zatem prawda i czym jest zatem w powyższym świetle opowieść przedstawiona przez Czaję? Choć autor swe odpowiedzi sprowadza do rozważań nad problemem prawdy relacji z podróży, ich konsekwencje mają szerszy zasięg i znacznie. Dotyczą one bowiem prawdy wszelkiej relacji, relacji z pierwszej ręki, relacji tego, co był i widział –

⁴⁰ Ibid., s. 198.

⁴¹ Ibid., s. 199.

⁴² Ibid., s. 280.

⁴³ Ibid., s. 282; cf. przypis 18.

relacji świadka historii. Choć przyjmuje się zazwyczaj, że opowieść świadka jest prawdziwa, to prawda ta nie jest tak prosta, jak się to utrzymuje w potocznym przeświadczeniu. W kontekście swoich wynurzeń Czaja pisze wprost: „Opowieść podróżna cały czas biegnie po trajektoriach fikcji”⁴⁴. Narracja o doświadczeniu osadzona jest zawsze w fikcji „zwyczajnie dlatego, że świat jednostkowego doświadczenia, by mógł nabrać rozpoznawalnego kształtu, musi zostać schwytyany w retoryczne sidła, musi przyoblec się w słowne konwencje. Słowa mają zaświadczać o prawdzie opisywanego i utwierdzać w jego istnieniu. Ale tu właśnie, w tym newralgicznym punkcie, czyha zastawiona zawczasu na piszącego pułapka. Nie ma bowiem i nie może być prostej transkrypcji rzeczywistego na językowy zapis”⁴⁵. Powodem tego są „surogatowość” języka oraz wielostronność, wieloaspektowość, stereoskopowość i nieciągłość rzeczywistości. Ten ostatni argument przypomina nieco Braudelowskie wyobrażenie rzeczywistości historycznej, choć miast struktur o różnorodnej czasowości u Czaj pojawia się bardziej zdawałoby się elastyczna, metaforyczna, nieustannie zmieniająca się mozaika elementów rzeczywistości składającej się ze szkiełek różnej wielkości, kształtów i kolorów, w której da się raptem czasami wyróżnić rodzaj „geologicznych uwarstwień”. Jak pisze autor – rzeczywistość nie jest bytem trwałym, „na naszych oczach dzieje się, pulsuje, zmienia”⁴⁶. To dlatego opis doświadczenia musi, albo zaledwie może, uwypuklać tylko niektóre elementy rzeczywistości, przemilczając inne. Jak mówi Czaja, umysł podróżnika „z konieczności ustatednia to, co zmienne, wyłapuje wyraziste aspekty świata widzianego (wyraziste to te, które go akurat interesują), a całą resztę pomija, skazuje na niebyt postrzeżenia i zapisania”. I zaraz dodaje: „Pisanie podróżne jest zawsze selekcją, wyborem szczegółów z magmy rzeczywistości wchodzącej w pole naszego postrzeżenia. Całego świata zobaczonego zapisać się nie da, nie ma zresztą takiej potrzeby. Trzeba zawiesić wzrok na jakimś znaczącym szczególe i – przy użyciu metonimicznego fikołka – zasugerować całość [...] tekst nie działa jak laserowa kserokopiarka, nie daje obrazu jeden do jeden”⁴⁷. Nie należy więc się dziwić, że możemy mieć do czynienia ze zróżnicowanymi, językowymi portretami rzeczywistości, które w różny sposób eksplorują jej istotę. Zamiar autorski i sposób prezentacji – powiada Czaja – zawsze ukrywa coś, sprawia, że gubimy jakiś aspekt z pola widzenia i tym samym wchodzi w sferę dylematów doskonale znanych mikrohistorykom. „Używając mikroskopu – mówi – gubimy z pola widzenia szerokie tło, na którym pojawia się detal, z kolei stosując szerokokątny obiektyw, uzyskujemy wrażenie całości (czasem głębi ostrości), tyle że szczegół gdzieś nam przepadł. Tak źle i tak niedobrze. Nie da się zmusić języka, by naśladował rzeczywistość”⁴⁸. Rozwiewane są też lęki tradycyjnych historyków bronią-

⁴⁴ Ibid., s. 283.

⁴⁵ Ibid. Optyka ta znana jest czytelnikom „Rocznika Antropologii Historii” z prac prof. Jacka Banaszkiwicza; *vide*: J. Banaszkiwicz, „Zamach stanu w Gnieźnie”, *czyli kilka uwag na marginesie książki „Podanie o Piaście i Popielu”*, „Rocznik Antropologii Historii”, 2012, r. 2, nr 2(3), s. 239–252; J. Kowalewski, P. Żmudzki, *Magister ludzi – rozmowa z Prof. Jackiem Banaszkiwiczem*, „Rocznik Antropologii Historii”, 2012, r. 2, nr 2(3), s. 255–297.

⁴⁶ D. Czaja, *Gdzieś dalej...*, s. 284.

⁴⁷ Ibid.

⁴⁸ Ibid., s. 284–285.

cych klasycznie rozumianej prawdy tekstu: „Stwierdzenie, że narracje podróżnicze są genetycznie fikcjonalne, nie odbiera im wcale wagi i sensu (chyba że są po prostu kiepskie), kładzie jedynie nacisk na to, że nie pokazują one świata *in crudo*, ale że są sfingowane (łac. *finigo* – lepię z gliny), zrobione, i że każdorazowo wpisują jego obraz w istniejące schematy narracyjne. Świadomie lub nie całkiem świadomie. A czasem całkiem nieświadomie”⁴⁹.

W takim planie można zastanowić się nad sensem często podnoszonych przez antropologów (ale nie przez Czaję) rozróżnień poznania antropologicznego opartego na doświadczeniu terenowym oraz poznania historycznego bazującego na źródłach będących rodzajem sprawozdania z doświadczenia. Można zasadnie pytać, na jakim poziomie doświadczenie terenowe różni się od doświadczenia źródłowego badacza przeszłości? Czy faktycznie są to drastycznie różne, wykluczające się formy kulturowego doświadczenia? Czaja zdaje sobie sprawę, że oczywistość tych podziałów nie jest łatwa do utrzymania, zwłaszcza wówczas, gdy operujemy porównawczo w ostatecznych produktach obydwu wymienionych dziedzin. Jak pisze: „Rzeczywistość zobaczona, dotknięta, w jakimś konkretnym tu i teraz – to jedno. Rzeczywistość zapamiętana – to coś jeszcze innego. A podana w formie przemyślanego uprzednio zapisu to destylat jeszcze innego rodzaju. Gdzie zatem mieszka rzeczywiste? Gdzie jest ta najprawdziwsza prawda podróżniczego doświadczenia?”⁵⁰. Nawet prawda zdjęcia – jak przekonuje nieco dalej – nie jest prawdą rzeczywistości. Jego perspektywiczność i konstruowanie przez fotografującego umyka obserwatorowi oglądającemu finalny wytwór tych zabiegów. A co z przeżyciami, które pozostają wyłącznie w naszej, niezwerbalizowanej na kartach tekstu, pamięci? Co z tym, co było doświadczone, a co zostało zapomniane? W końcu, co z tym, co było, ale nie zostało odnotowane przez nasze zmysły na tyle trwale, by być przedmiotem naszego dziś wspomnienia?

Można by powiedzieć, że tego typu wątpliwości, będące często powracającym motywem w całej książce, stanowią źródło cichej kapitulacji autora wobec adorowanego przezeń życia. W końcu zmagając się z tekstem przedstawiającym doświadczenie, ponosimy ostatecznie idealistyczną klęskę mierzoną niekompletnością, niedokładnością, przemilczeniem i fikcjonalnością. Sfingowane teksty ujawniają zaledwie topografię autorskiej pamięci. Skoro jednak trwa życie, trwać również muszą o nim opowieści. Zdają się to sugerować ostatnie słowa książki – wypowiedziane po smutnej refleksji o fikcyjności relacji z podróży. Zgodnie z zaleceniami antropologii życia kondensują one w sobie smak doświadczenia zmysłowego zapowiadający kolejną pasjonującą historię: „Niedobrze. Pusto, a w tej pustce jakiś niepokój. Skonany pies o rudej sierści śpi w poczekalni. Ściany całe w czarnych gryzmołach. Światło odbija się od srebrnych szyn, w powietrzu unosi się zapach smarów i smoły. Samotna stacja gdzieś na końcu świata, biały żar z nieba, stężone oczekiwanie. I przyszłość na rozdrożu. Tak, tu mogłoby się coś zacząć, jakiś intrygujący ciąg dalszy...”⁵¹.

⁴⁹ Ibid., s. 285.

⁵⁰ Ibid., s. 285–286.

⁵¹ Ibid., s. 290.