

Dwudziestowieczne „podróże intelektualne”. (Między esejem a autobiografią).

Dorota Kozicka

Dorota KOZICKA

Dwudziestowieczne „podróże intelektualne”. (Między esejem a autobiografią)

1.

Próby usytuowania współczesnych relacji z podróży wobec tradycji gatunku i na tle XX-wiecznej literatury napotkać muszą szereg trudności związanych między innymi z tym, że objęte tą nazwą teksty nie posiadają odrębnej, wyraźnie rozpoznawalnej formy gatunkowej. P o d r ó ż definiuje się jako dziedzinę piśmiennictwa obejmującą sprawozdania z wszelkiego rodzaju wypraw i wyznacza jej szerokie granice od dokumentarnych relacji faktograficznych po opowiadania o podróżach zmyślonych (również fantastycznych). Pomiędzy tymi biegunami mieszczą się różne odmiany gatunkowe: podróże-opisy, podróże przygodowe, użytkowe, intelektualne. *Słownik terminów literackich* zawiera wzmiankę o żywotności tego ostatniego nurtu obejmującego obok utworów powieściowych również takie, „w których relacja z podróży – traktowanej jako zajęcie edukacyjne, badawcze lub literackie – przechodzi swobodnie w formę eseju, traktatu, szkicu publicystycznego lub poetyckiej impresji”¹, często przybiera też formę dziennika podróży. Przedmiotem moich rozważań są utwory określane przez Janusza Sławińskiego mianem p o d r ó ż y i n t e l e k t u a l n y c h, a dokładniej – te spośród nich, które mają charakter referencjalny. Jako punkt wyjścia przyjmuję bowiem –

¹ J. Sławiński *Podróż*, w: *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław–Warszawa–Kraków 1998, s. 394-395. Sławiński podaje następujące przykłady podróży intelektualnych: L. Sterne *Podróż sentymentalna przez Francję i Włochy*; A.N. Radiszczew *Podróż z Petersburga do Moskwy*; J.W. Goethe *Podróż włoska*; Th. Gautier *Podróż do Hiszpanii*; A. De Custine *La Russie en 1839*; G. De Nerval *Voyage en Orient*; J. Iwaszkiewicz *Podróże do Włoch i Podróże do Polski*; J.J. Szczepański *Trzy podróże*. Por. też W. Ostrowski *Podróż*, w: *Materiały do Słownika Rodzajów Literackich*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 1979, XXII, z. 2.

za Zlatko Klatikiem i Romanem Zimandem – wąską formułę tej formy literackiej, odnoszącą się do spisanej lub podyktowanej relacji prozatorskiej z rzeczywistej podróży autora². W polskich definicjach teoretycznoliterackich (w odróżnieniu od stanowiska badaczy niemieckich) nie ma wyraźnego podziału na utwory opisujące autentyczne podróże i utwory fikcjonalne z dominującym wątkiem podróży, a podstawę klasyfikacji podróży jako formy literackiej stanowi przede wszystkim kryterium tematyczne. Sądzę jednak, że mimo charakterystycznego dla współczesnej prozy przemieszania form gatunkowych, fikcji i autentyku należy – na potrzeby niniejszych rozważań – odróżnić szerokie określenie podróżopisarstwa, obejmujące zarówno relacje fikcjonalne, jak i niefikcjonalne według kryterium kompozycyjnego schematu podróży, od definicji obejmujących relacje autentystyczne, w których podkreślona zostaje prawdziwość przeżyć podróżującego autora. Mimo podobieństwa wewnętrznej kompozycji motywu wędrówki utwory te różnią się przecież zarówno konstrukcją narratora, jak i sposobem funkcjonowania w komunikacji literackiej.

Tak zawężona perspektywa badawcza pozwala skupić się na współczesnych prozatorskich, niefikcjonalnych relacjach z podróży i traktować dziennik, pamiętnik, wspomnienie, list czy esej jako konkretny, indywidualny sposób realizacji wzorca relacji podróźniczej. P o d r ó ż funkcjonuje przecież jako forma literacka o ogromnej tradycji, znana i rozpoznawana w całym kręgu kultury europejskiej. Nieostrość gatunkowa – wynikająca z wzajemnego przekraczania granic pomiędzy różnymi formami gatunkowymi przy zachowaniu wyraźnej cechy gatunkotwórczej (tematu oraz dominującej kategorii przestrzeni) – wpłynęła na elastyczność tej formy i spowodowała, że jest ona ciągle nośna i otwarta na modyfikacje. Tej otwartości sprzyja również zależność omawianego gatunku od obyczajów, praktyk społecznych i przemian cywilizacyjnych poszczególnych epok (wynikająca chociażby z faktu, iż różne sposoby podróżowania warunkują odmienne rodzaje percepcji). Moim celem nie jest jednak dokonywanie ścisłych klasyfikacji tym bardziej, że we współczesnej praktyce literackiej mamy do czynienia z tekstami łączącymi cechy wielu gatunków dokumentarnych i fikcjonalnych. Sądzę jednak, że warto wnikliwiej spojrzeć na XX-wieczne opisy podróży i zastanowić się, w jaki sposób realizują one tradycyjny wzorec oraz w jakim

² R. Zimand „Zaproszenie – Pożegnanie”, w: *Materiał dowodowy. Szkice drugie*, wybór i oprac. D. Siwicka, Biblioteka „Kultury”, 1992, 477. Autor opiera się na tezach Z. Klatika, który podejmuje próbę opisu „podróży” jako gatunku, wskazując na podstawowe (poza tematycznym) elementy tworzące jego strukturę. Wyznaczył je przede wszystkim w opozycji do prozy fikcjonalnej, ale też do innych gatunków dokumentarnych, podkreślając jednakże płynność granic między poszczególnymi tekstami. Zdaniem Klatika, strukturalne cechy podróży to dokumentarny zapis autentycznego przeżycia dokonanego w konkretnym czasie i przestrzeni. narracja pierwszoosobowa odzwierciedlająca identyczność narratora i autora, wyeksponowana rola narratora, który przejmuje funkcje bohaterów prozy epickiej i stanowi medium przekazujące równocześnie informacje o świecie i o sobie. Przy czym równowagę tych dwóch funkcji informacyjnych uważa Klatik za jedną z najważniejszych cech podróży (*Ueber die Poetik der Reisebeschreibung*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, t. XI, z. 2).

Kozicka Dwudziestowieczne „podróże intelektualne”

kierunku się od tego wzorca oddalają. Nie ulega bowiem wątpliwości, że teksty oparte na „impulsie podróźniczym” – które określamy jako eseje, szkice, dzienniki, wspomnienia – nawiązują wyraźnie do tradycji relacji z podróży. Dla oddania ogólnego charakteru tych odniesień warto przypomnieć tezę Stanisława Balbusa o przeniesieniu się współczesnej taksonomii genologicznej z obszaru paradygmatyki form literackich w rejony hermeneutyki. W ten sposób – zdaniem badacza – konkretne formy literackie zjawiają się zawsze (i od strony autora, i od strony odbiorcy) w przestrzeni hermeneutyk, w której gatunki istnieją jako historycznie okrzepłe paradygmaty i dostępny każdemu (przez określone tekstowe reprezentacje) zasób form tradycji literackiej.

2.

Czesław Niedzielski w pracy poświęconej teoretycznoliterackim tradycjom prozy dokumentarnej wyodrębnia dokumentarny i literacki model podróży, wskazuje na jej związki z reportażem i z powieścią, przekonująco pokazuje również genetyczną i strukturalną zbieżność dokumentarnego modelu relacji podróźniczej i konstrukcji reportaży³. Jego zdaniem, taki model podróży, w której rzeczywisty podmiot łączy w relacji poznawczej opis świata z egzystencjalnym w owym świecie usytuowaniem, jest realizowany przez współczesne konstrukcje reportaży, narzucające odbiorcy aktualnościową interpretację bieżących wydarzeń i wywodzi się bezpośrednio od *Podróży do Holandii* Jana Potockiego oraz *Podróży po Polsce* Jezierskiego, przez *Obrazy z życia i natury* Kraszewskiego i *Listy z Ameryki* Sienkiewicza. Istotne przy tym jest, iż

formantem modelowym jest tu zawsze zetknięcie się autora z rzeczywistością, której autentyczność może być społecznie zweryfikowana, ponieważ istnieją pozajednostkowe płaszczyzny odniesienia, lecz konkretny układ sytuacji realizuje się poza ściśle określonym polem percepcyjnym odbiorcy.⁴

W kontekście zagadnień związanych ze współczesnym reportażem przytacza Niedzielski dwa przykłady: *Zyto w dżungli* Zbigniewa Uniłowskiego oraz *Książkę o Sycylii* Jarosława Iwaszkiewicza, reprezentujące – jego zdaniem – dwie przeciwstawne odmiany relacji podróźniczej. Zauważa wprawdzie, że ta ostatnia „odbiega daleko od konwencji reporterskich”, a jej wartość kryje się nie w walorach użytkowych, lecz w opisanych przeżyciach autora, nie wychodzi jednakże poza definicję reportaży⁵.

Identyczne stanowisko zajmuje Niedzielski jako autor hasła *Reportaż* (w: *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*) po scharakteryzowaniu rodowodu i głównych wyznaczników tego gatunku omawia różne jego modele, a wśród nich

³ Cz. Niedzielski *O teoretycznoliterackich tradycjach prozy dokumentarnej [podróż – powieść – reportaż]*, Toruń 1966.

⁴ Tamże, s. 55.

⁵ Tamże, s. 194-195.

reportaż podróżniczy, wymieniając obok książek Fiedlera, Centkiewicza, Janty-Polczyńskiego, Uniłowskiego i Pruszyńskiego również *Dwie wiosny* Parandowskiego, *Podróże do Włoch* i *Podróże do Polski* Iwaszkiewicza, *Świat wielu czasów* J.J. Szczepańskiego⁶.

Wydaje się jednak, że przyjmując takie – zbyt uogólniające – stanowisko Niedzielski nie tylko nie bierze pod uwagę zmian, które zaszły we współczesnych relacjach z podróży, ale przechodzi też do porządku nad trwałymi wyznacznikami p o d r ó ż y jako gatunku, nie pokrywającego się przecież w sposób całkowity z wykrystalizowanym w XX wieku reportażem. Związki genetyczne i strukturalne pomiędzy podróżą i reportażem są oczywiste, niewątpliwie istnieje też ważny i szeroko reprezentowany model relacji podróżnej, która przynależy do reportażu, trzeba jednakże podkreślić, że istnieją również takie podróże, które nawiązują do tradycji gatunku, są relacjami autentystycznymi, nie są jednak reportażami. Ich źródeł należałoby szukać raczej w *Podróżach sentymentalnych* Sterne'a, *Podróży do Włoch* Goethego, *Opisu podróży z Paryża do Jerozolimy* Chateaubrianda, *Wędrówkach Childe Harolda* Byrona, *Podróży do Ziemi Świętej* i *Beniowskim* Słowackiego – jako wzorów formy wypowiedzi otwartej, wielowątkowej, dającej możliwość porównywania różnych systemów wartości, snucia intelektualnych refleksji i utrwalania przeżyć autora.

Jednoznaczne przyporządkowanie wszystkich podróży autentystycznych do relacji reportażowych nie uwzględnia nie tylko zróżnicowania estetycznego poszczególnych tekstów, ale przede wszystkim ukierunkowania wypowiedzi „ja” mówiącego. Niewątpliwy jest bowiem fakt, że te relacje podróżnicze, które koncentrują się na wierności opisu, na obiektywizacji opisywanego świata, bliskie są reportażowi, natomiast teksty skupione bardziej na procesie postrzegania rzeczywistości i rodzących się przy tym refleksjach – zawierające wyraźne akcenty autobiograficzne bądź nastawienie eseistyczne – wymykają się jego gatunkowym regułom. W reportażu podróżniczym głównym celem jest zawsze – mniej lub bardziej obiektywne – przedstawienie jakiejś rzeczywistości. I chociaż – jak zauważa Niedzielski –

w każdej, nawet najbardziej scjentystycznej odmianie modelu podróży, opis rzeczywistości jest zintegrowany z opowiadaniem podmiotu o samym sobie. Podmiot wypowiedzenia rządzi bowiem dystansami przestrzennymi i czasowymi, przeciwstawia je i utożsamia, nieustannie konfrontuje obserwację z osobistym systemem pojęć i sądów o przedmiocie tych obserwacji.⁷

⁶ Cz. Niedzielski *Reportaż*, w: *Literatura polska XX wieku. Przewodnik encyklopedyczny*, t. II, Warszawa 2000, s. 97- 99.

⁷ Cz. Niedzielski *O teoretycznoliterackich...*, s. 54. Autor przypomina, że opisy podróżnicze stanowiły jeden z ważnych komponentów rozwoju powieści, natomiast w okresie Oświecenia rozdział między dawną romansową odmianą prozy fabularnej a wzrastającą w estetyczne znaczenie powieścią doprowadził do narodzin wtórnej opozycji między prozą fabularną a formami piśmiennictwa dokumentarno-deskryptywnego. Warto również zaznaczyć, że dla Niedzielskiego nowożytna teoria prozy powieściowej stanowi punkt odniesienia i kryterium literackości dla „wszelkich

Kozicka Dwudziestowieczne „podróże intelektualne”

– to jednak w przypadku artystycznych relacji z rzeczywistych podróży projekcja określonych poglądów czy nawet osobowości autora dokonywana w szczególnej sytuacji poznawania i doświadczania „innego”, prezentacja własnych zainteresowań i przeżyć – stanowi cel nadrzędny. W tym kontekście podróże, stanowiące przedmiot niniejszych rozważań, znacznie bliższe są gatunkom autobiograficznym aniżeli reportażowi. Podobne stanowisko (choć z innej perspektywy badawczej) zajmuje Regina Lubas-Bartoszyńska w pracy poświęconej zagadnieniom współczesnego autobiografizmu:

Na naszych niemal oczach rodzi się teoria starej formy zapisu doświadczeń osobistych szczególnego typu, mianowicie związana z podróżami. Oczywiście „podróż” to opowiadanie, które poza wymiarem referencjalnym ma częściej charakter literacki. Niemniej można mówić o podróży także jako o formie zapisu osobistego.⁸

Podział między wskazanymi powyżej modelami podróży nie przebiega zgodnie z przynależnością do literatury, chociaż p o d r ó ż e i n t e l e k t u a l n e ze względu na nasycenie refleksją i eseistyką, jak też przez konsekwencje wynikające z faktu, że pisane są najczęściej przez ludzi pióra, noszą wyraźne znamiona literackości⁹. Różnice tkwią natomiast w strukturze tekstu – w relacjach repor-

zjawisk z zakresu prozy opisowo-narracyjnej, w stosunku do których odnieść można kategorię jakości artystycznych” (s. 7-9). Takie stanowisko bliskie jest wielu badaczom zarówno powieści, jak i prozy niefikcyjnej i nawet w odniesieniu do literatury współczesnej, w której opozycja dokumentu i literatury uległa rozmyciu, pozostaje ciągle jeszcze teoretyczna świadomość nadrzędnej rangi powieści traktowanej jako centrum. Małgorzata Czermińska charakteryzując esej jako ruch ku interpretacji pisze: „Idąc dalej i dalej w stronę świata myśli coraz bardziej swobodnej [...], można opuścić terytorium eseju i dojść do kreowania fikcji – a więc przez inne pogranicze wyjść z obszaru prozy niefikcyjnej i powrócić do dawnego centrum, do literatury tworzącej światy z myślone” (M. Czermińska *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Kraków 2000, s. 18; (podkr. – DK).

^{8/} R. Lubas-Bartoszyńska *Między autobiografią a literaturą*, Warszawa 1993, s. 29; por. też E. Nawrocka *Osoba w podróży (O podróżach Marii Dąbrowskiej)*, w: *Osoba w literaturze i komunikacji literackiej*, red. E. Balcerzan i W. Bolecki, Warszawa 2000.

^{9/} Nie wyklucza to jednak literackości reportażu, w tym reportażu podróżniczego. Ta problematyka pojawia się w sporach krytycznoliterackich już w okresie międzywojennym, jest obecna również w wielu powojennych dyskusjach. Wśród nich warto wskazać szczególnie na wypowiedzi dotyczące twórczości Melchiora Wańkowicza, uznawanego za jednego z tych reporterów, który przelał granicę między reportażem a prozą artystyczną; oraz – przede wszystkim – Ryszarda Kapuścińskiego; por. m.in.: G. Grochowski *Od empirii do narracji – „Imperium” Ryszarda Kapuścińskiego*, w: *Tekstowe hybrydy. Literackość i jej pogranicza*, Wrocław 2000; Cz. Niedzielski *Zagadnienia reportażu w krytyce literackiej dwudziestolecia międzywojennego*, Toruń 1963; A. Nasalska *Problematyka twórczości reportażowej dwudziestolecia międzywojennego*, „Annales” UMCS 1971; K. Wolny *Reportaż. Między literaturą a publicystyką*, w: *Dziennikarstwo i świat mediów*, red. Z. Bauer i E. Chudziński, Kraków 1996; K. Wolny *O twórczości Ryszarda Kapuścińskiego*, Rzeszów

tażowych narrator przyjmuje postawę obserwatora, a dystans do rzeczywistości ma być gwarancją rzetelnego przekazywania informacji; dominuje nastawienie obiektywizujące, przejawiające się w zamiarze przekazania prawdy o rzeczywistości, publicystyczne ukierunkowanie na odbiorcę, widoczne zarówno w aktualności tematycznej (pisze się o tym, co aktualnie ważne, interesujące, budzące pozytywne bądź negatywne reakcje), jak i w dostosowywaniu problematyki, języka czy charakteru refleksji do poziomu odbiorcy, nadające przekazowi swoistą „przezroczystość”. Próby pogłębionej interpretacji zjawisk czy rozbudowane prezentacje stanowiska autora są zwykle odbierane – jak zauważył Grzegorz Grochowski – jako wykroczenie poza granice gatunku.

Natomiast w relacjach stanowiących przedmiot naszych rozważań autentyczne podróże stanowią pretekst, a może raczej bodziec (najczęściej pożądaną, przygotowywaną, oczekiwaną) do aktywności twórczej, do zmierzenia się z nowymi dla autora kwestiami, do przyjrzenia się samemu sobie, do wyjścia poza dotychczasową sferę zainteresowań. Projekcja odbiorcy bliższa jest kreacjom artystycznym, nie jest bowiem obliczona na jego konkretną, bezpośrednią reakcję. Równocześnie w odbiorze tych utworów istotna jest nie tyle prawdziwość przekazywanych informacji, ile jakość przeżycia i sposób jego artystycznego przekazu¹⁰.

Nawiązując do Czesława Niedzielskiego, który w cytowanej już rozprawie podkreśla znaczenie relacji z podróży w rozwoju reportażu można postawić tezę, że – z kolei – ugruntowywanie się tej gatunkowej formy w okresie międzywojennym wywarło wpływ na kształt podróży i n t e l e k t u a l n e j. Mimo wzajemnego przenikania form narracyjnych czy chwytów kompozycyjnych stopniowo pogłębiał się wówczas rozdział pomiędzy literackimi opisami podróży a podróżniczymi reportażami. Świadomość tej odrębności staje się wyraźna w latach trzydziestych. Ekspozują ją bezpośrednio sami pisarze – Józef Wittlin w przedmowie do *Etapów* (książki zawierającej relacje z podróży do Włoch, Francji i Jugosławii) ujawnia swoją niechęć do literatury reportażowej, stawiając za wzór relacji podróżniczej twórczość Josepha Conrada¹¹. Zbigniew Uniłowski w artykule zapowiadającym książkę z podróży po Ameryce Południowej uzasadnia formę swojej rela-

1998; Z. Ziątek *Wiek dokumentu. Inspiracje dokumentarne w polskiej prozie współczesnej*, Warszawa 1999.

¹⁰ Podobnie ujmował to zagadnienie Z. Klatik pisząc, iż wartość opisu podróży zależy w mniejszym stopniu od przestrzeni, po której się podróżuje, a w większym – od „wewnętrznych rezerw” (*inneren Reserven*) podróżującego (*Ueber die...*, s. 137).

¹¹ „Dzieło Conrada przekreśla całą, modną do niedawna na Zachodzie, literaturę reportażową, tzw. «literaturę faktów», będącą u nas ostatnim krzykiem. Conrad zdewaluował ten rodzaj piśmiennictwa przez to, że rozporządzając materiałem doświadczalnym jak nikt inny, nie ograniczył się do roli kopisty rzeczywistości (i jakiej rzeczywistości!), lecz ją przewyciężył fantazją i przez to utrwalił” (J. Wittlin *Etapy. Italia – Francja – Jugosławia*, Warszawa 1933, przedruk w: tenże, *Orfeusz w pickle dwudziestego wieku*, Kraków 2000, cz. II: *Etapy i nowe etapy*, rozdz.: *Z waltyzy włoskiej, z waltyzy francuskiej, z waltyzy jugosławiańskiej*, s. 171).

Kozicka Dwudziestowieczne „podróże intelektualne”

cji, pokazując dwie odmienne postawy pisarskie: dziennikarzy – „na gorąco” chwytających temat oraz twórców ujmujących swoje spostrzeżenia w literacką formę, oczywiście zaliczając siebie do tych ostatnich. Autor *Zyto w dżungli* podkreśla też autobiograficzny i podmiotowy charakter swojej relacji:

Jeśli będę opisywał to tylko swoje wrażenia i rzeczą czytelnika jest wierzyć lub nie [...]. Z ogólnych wrażeń wyciągnę wnioski i będzie to w moim pojęciu najrzetelniej postawiony obraz.¹²

Również z ówczesnych krytycznoliterackich wypowiedzi dotyczących literatury podróżniczej wylania się formuła odróżniająca p o d r ó ż e a r t y s t y c z n e od innych autentystycznych relacji. Kazimierz Wyka wyróżnia w 1935 roku takie teksty jak *Pod zwrotnikami* i *Moja podróż do Rosji* Antoniego Słonimskiego, *Europa zbiera siano* Kadena-Bandrowskiego, *Etapy* Wittlina, *Pątniczym szlakiem* Zofii Kosak-Szczuckiej, szkice z włoskich podróży Iwaszkiewicza, a podstawowym kryterium jest ukierunkowanie relacji na interpretację rzeczywistości i na „wizerunek duchowy autora”.

3.

Strukturalne podłoże przynależności relacji podróżniczych do kręgu literatury osobistej odzwierciedla się w gramatycznej dominacji liczby pojedynczej, a także w obecności wszystkich elementów paktu autobiograficznego, które uznane zostały za niezbędny warunek zaistnienia autobiograficznego tekstu¹³. Roman Zimand omawiając wspólne dla całej literatury dokumentu osobistego cechy zauważył, że jest to literatura składająca się „z dwóch kosmosów: świata pisania o sobie

^{12/} Z. Unilowski *Zyto w dżungli*, w: tenże, *Zyto w dżungli, Pamiętnik morski, Reportaże*, wybór i posłowie B. Faron, Warszawa 1981, s. 108. Przywoływany powyżej artykuł Unilowskiego, zatytułowany *Narkotyk Ameryki Południowej* ukazał się w „Wiadomościach Literackich” nr 32 z 1935 roku. Podaję za cytatem zamieszczonym w: B. Faron *Twórczość Zbigniewa Unilowskiego w świetle międzywojennej krytyki literackiej*. „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny WSP w Krakowie”, z. 24: „Prace Historycznoliterackie” III, s. 122.

^{13/} Zob. Ph. Lejeune *Pakt autobiograficzny*, przeł. A. Labuda, w: Ph. Lejeune, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, red. R. Lubas-Bartoszyńska, Kraków 2001. Spośród wymienionych czterech kategorii obejmujących formę językową, temat, sytuację autora i status narratora, za niezbędne dla zaistnienia tekstu autobiograficznego uznaje Lejeune tożsamość autora z narratorem oraz tożsamość narratora z głównym bohaterem. Definicja Lejeune’a poddana została krytycznej weryfikacji zarówno przez innych badaczy, jak i przez samego Lejeuna przede wszystkim w części dotyczącej relacji paktu autobiograficznego i powieściowego, pozostała jednak w swym zasadniczym założeniu (zasady zawierania „paktu”, zgodności autora, bohatera, narratora) jedną z podstawowych kategorii, do której odnoszą się współczesne badania literatury autobiograficznej. Por.: M. Czerwińska *Autobiografia i powieść czyli pisarz i jego postacie*. Gdańsk 1987; R. Nycz *Sylwety współczesne*, Kraków 1996.

Szkice

wprost i świata naocznego świadectwa”¹⁴. Te określenia współgrają z rozpoznaniem Małgorzaty Czermińskiej, która w swych starszych pracach wyodrębniła dwie postawy autobiograficzne: *ś w i a d e c t w a i w y z n a n i a*¹⁵. W podobny sposób opisuje już samą strukturę relacji podróżniczej Stanisław Burkot, kiedy pisze o charakterystycznej dla podróży zasadzie równowagi sfery podmiotowej i przedmiotowej, polegającej na tym, że narrator wprawdzie demonstruje swoją obecność, ale jego uwaga koncentruje się na świecie zewnętrznym. Zdaniem Burkota, ma to znaczenie zarówno w perspektywie nadawczej (zaburzenia tej równowagi, odbiegające od przyjętych granic z jednej strony wspomnienia, z drugiej – reportażu, powodują zanik cech gatunkowych podróży), jak i w perspektywie odbiorczej (zmiennych historycznie oczekiwań wobec podróży)¹⁶.

Porównanie tekstów stanowiących przedmiot badań autora rozprawy o polskim podróżopisarstwie romantycznym z utworami współczesnymi pozwala na dostrzeżenie zmian w samej konstrukcji tekstów, przejawiających się w rosnącej dominacji podmiotu nad sferą przedmiotową przy zachowaniu istoty relacji podróżniczej. Nawet pobieżna znajomość współczesnego życia literackiego pozwala stwierdzić, iż oczekiwania odbiorcze wobec współczesnych podróży nastawione są bardziej na aspekty autobiograficzne – a więc na to, kto opisuje swoje wrażenia, co i w jaki sposób dostrzeża w miejscu, w którym się znalazł, oraz jak to relacjonuje – aniżeli na poznanie konkretnych miejsc. Odnosi się to nawet do relacji reportażowych, w których przedmiot opisu pełnić musi rolę nadrzędną, a jednak ogromnego znaczenia nabierają autor i sposób przedstawiania świata, w którym się znajduje, poznanie rzeczywistości przez medium pisarza. W odniesieniu do podróży artystycznych te oczekiwania są jeszcze mocniej ugruntowane, czego przykładem może być fragment szkicu krytycznego Ewy Bienkowskiej:

W Podróży do Włoch interesowało mnie nie tyle, gdzie autor był, co widział i co mu się podobało, ile jak podróżował – jaki jest styl jego podróżowania, co dla niego oznaczają te z dawien dawna magiczne słowa „podróż do Włoch” albo „być we Włoszech”.¹⁷

Przyczyn takiego ukierunkowania wypowiedzi autentystycznej, a także oczekiwań czytelników szukać można z jednej strony w przemianach struktury relacji

¹⁴ R. Zimand *Dziennik Stefan Z.*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1990, s. 17-18. Na podstawie dokonanych przez Zimanda klasyfikacji można wnioskować, że wyróżniłby on poszczególne odmiany gatunkowe literatury dokumentu osobistego: dzienniki podróżne, listy z podróży, wspomnienia itp. (zob. s. 29).

¹⁵ M. Czermińska *Autobiografia i powieść... W swojej najnowszej książce Czermińska omawia trzecią, wyodrębnioną przez siebie postawę autobiograficzną – „wyzwanie”, por. *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo...* Kraków 2000.*

¹⁶ S. Burkot *Polskie podróżopisarstwo romantyczne*. Warszawa 1988, s. 6.

¹⁷ E. Bienkowska *Włochy Iwaszkiewicza*. „Tygodnik Powszechny” 1977 nr 40.

Kozicka Dwudziestowieczne „podróże intelektualne”

podróżniczych od romantyzmu, kiedy to znaczenia nabierają – obok dotychczasowego zainteresowania nieznanymi miejscami – wrażenia autora-narratora i jego osobowość, a z drugiej – w rozwoju współczesnych środków przekazu, dzięki którym poznać można nieomal każde miejsce na ziemi wraz z jego historią, teraźniejszością i prognozami na przyszłość. Ryszard Kapuściński wyznaje w jednym z wywiadów:

...pisanie idzie teraz w kierunku silnej eseizacji. To, co było do opowiedzenia, zabrała telewizja, a miejsce na refleksję jest właśnie w pisaniu. Ważna na świecie literatura jest nasycona refleksją, rozważaniem, zamyśleniem.¹⁸

We współczesnych relacjach z podróży szuka się dziś czegoś więcej niż tylko faktów i opisów rzeczywistości, bowiem taką rolę pełnią przewodniki i popularnonaukowe opisy geograficzne. Truizmem jest już stwierdzenie, że współczesny czytelnik stroni zarówno od fikcji, jak i od prawd masowych i dlatego najistotniejsza we współczesnej literaturze stała się rzeczywistość przefiltrowana przez indywidualne doświadczenie – subiektywnie odczute, poświadczane osobistym przeżyciem autora. Warto jednakże pamiętać, że na tym gruncie nastąpiło zbliżenie sposobu odbioru podróży do literatury autobiograficznej, w której rzeczywistość jest nie tylko obserwowana i opisywana, ale przede wszystkim przeżywana. Podróż stała się bardziej autobiografią niż dokumentem, a właściwie – dokumentem osobistym¹⁹. Jednocześnie istotną rolę odgrywa w tych tekstach refleksja eseistyczna, stanowiąca swoistą przeciwagę dla dominującej we współczesnej kulturze faktografii, wiedzy encyklopedycznej – skróconej, pozbawionej szerokich kontekstów.

Na tle całej literatury osobistej podróż wyróżnia się jednak czymś, co można by było nazwać osłabieniem autorskich wątpliwości – realność odbytych czy odbywanych podróży, naoczność opisywanej rzeczywistości i bezpośredniość doznań ograniczają charakterystyczne dla XX-wiecznych tekstów autobiograficznych wahania, wymuszają niejako akceptację poznawczych, reprezentacyjnych i artystycznych możliwości człowieka – uznanie perspektywy indywidualnego doświadczenia i postrzegania jako uprawnionej do wartościowania i nadawania sensów. Pojawiające się niekiedy odautorskie uwagi na temat nieprzystawalności i niewystarczalności opisu wobec bogactwa rzeczywistości są raczej elementem konwencji, „toposem skromnościowym”, relacja z podróży w samym swym założeniu zawiera bowiem wiarę autora w możliwości literackiego oddania zarówno własnych przeżyć, jak i obrazu rzeczywistości²⁰.

18/ *Moja biblioteka. Warsztat musi być czynny. Z Ryszardem Kapuścińskim rozmawia Barbara N. Łopwińska*, „Res Publica” 1995 nr 9, s. 53; por. też G. Grochowski *Od empirii do narracji...*

19/ Termin Romana Zimanda.

20/ Dorota Korwin-Piotrowska w swojej pracy na temat opisu traktuje tego typu deklaracje autorskie jako rodzaj *praeteritio*, po którym zazwyczaj następuje opis. (D. Korwin-Piotrowska *Problemy poetyki opisu prozatorskiego*, Kraków 2001, s. 129).

Szkice

Czynność podróżowania – zmiany miejsca i przebywania w innej przestrzeni – wiąże się z charakterystycznym rodzajem percepcji, co przekłada się w utworze na szczególny model narracji, odpowiadający potrzebom opisu świata, skierowany na zewnątrz, potwierdzający faktyczność zdarzeń i autopsyjność obserwacji. Jednocześnie pobyt w nowym otoczeniu stanowi dla podmiotu autorskiego naturalne wyzwanie, prowokuje do ciągłej konfrontacji wielu przestrzeni i czasów: opisywane „tutaj” (najczęściej nowe, nieznanne), stanowi impuls do przywołania kontekstu „tam” (tego, co znane, swojskie) zmuszając „ja” do wyraźnego określenia się wobec obu przestrzeni. Podobnie obok „teraz” pojawiają się różne warianty czasu przeszłego i przyszłego, powodując zaburzenia relacji czasowych, rozwarstwienie czasu teraźniejszego i wielu czasów minionych tak, iż współlistnieją one w tekście, tworząc „świat wielu czasów”²¹. W obliczu ciągłych konfrontacji z tym, co odmienne, podróżny stoi przed koniecznością ciągłego określania własnej tożsamości, scalania wielowarstwowego świata za pomocą narracji. Ośrodkiem scalającym jest podmiot, który syntetyzuje i interpretuje w swojej relacji różnorodne elementy rzeczywistości. Z szerokiej, antropologicznej perspektywy istotę doświadczenia podróży podobnie ujmuje Wojciech Burszta:

Jednakże czasowe oddalenie się od realiów „tutaj” to ma na celu, aby podglądając odmienność szukać własnego miejsca w świecie, bronić jego statusu, określać ponownie sens własnego „tu i teraz” [...]. Jest zatem tak, że antropologiczne sposoby pojęciowego ujmowania i charakteryzowania obcości są jednoczesnymi sposobami tworzenia samowizerunku nas samych i naszej kultury, w której jesteśmy zakorzenieni mocą akulturacji.²²

Konsekwencje takich doświadczeń, ujawniające się w relacjach z odbytej, czy odbywanej podróży wydają się istotne z punktu widzenia oczekiwań XX-wiecznego odbiorcy, który ma za sobą doświadczenia przemian nowoczesnej powieści biegnących w kierunku redukcji pozycji narratora, wprowadzenia wielu zmiennej perspektyw, polimorficzności, fragmentacji fabuły i prezentacji wieloznacznego, niespójnego obrazu rzeczywistości. Zjawisko końca opowieści rozumianych jako przekazywanie całościowych historii, które interpretował m.in. Theodor W. Adorno pisząc, iż współcześnie nie da się już opowiadać, ponieważ „rozpadowi uległa tożsamość doświadczenia, życie spójne w sobie i wyartykułowane, będące jedynym przyzwoleniem dla postawy narratora”²³ wywarło niewątpliwy wpływ na dynamiczny rozwój gatunków niefikcyjnych, opartych na faktach i indywidu-

²¹ Tytuł opowiadania Jana Józefa Szczepańskiego (wyd. 1969); przedr. w tomie *Trzy podróże*, Kraków 1981. Przytaczam za Andrzejem Sulikowskim, którego tekst stał się inspiracją do rozważań na temat czasu. Zob. A. Sulikowski *Tradycja personalistyczna we współczesnej eseistyce polskiej*, w: *Polski esej. Studia*, red. M. Wyka, Kraków 1991.

²² W.J. Burszta *Podróżować, posiadać, wiedzieć*, w: *Pojednamy tożsamości z różnicą. Studia kulturoznawcze*, red. E. Rewers, Poznań 1995, s. 262-263.

²³ T.W. Adorno *Pozycja narratora we współczesnej powieści*, w: *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*, wybór i wstęp K. Sauerland, przeł. K. Krzemień-Ojak, Warszawa 1990, s. 176.

Kozicka Dwudziestowieczne „podróże intelektualne”

alnym doświadczeniu. Tomasz Burek komentując przemiany XX-wiecznej literatury z perspektywy rozwoju powieści ujmuje rzecz następująco:

Zmieniał się typ lektury, zmieniała się świadomość i wrażliwość estetyczna, zmieniał się panujący model powieści, zmieniał się w ogóle charakter współczesnego doświadczenia literackiego. Nowa filozofia literatury powstawała przede wszystkim jako komentarz do poszukiwań i dokonań, które zdawały się w swych ambicjach przekraczać literaturę i dlatego musiała przyjąć za aksjomat, że literaturę autentyczną stanowi dzisiaj wszystko to, co jest wyzwolone od literatury w konwencjonalnym sensie tego słowa, od naiwnej łatwizny literackiej, od oszustwa poprawnej literackości.²⁴

Podobne stanowisko zajmuje Małgorzata Czermińska, kiedy pisze o dwóch równoległych procesach zachodzących w XX wieku – narodzinach i przekształcaniach powieści nowoczesnej oraz przemianach w postawie publiczności czytającej, idących w kierunku wzrostu zainteresowania prozą niefabularną, a przede wszystkim autobiografią²⁵.

4.

Niezależnie od przyjętej perspektywy badawczej podział na p o d r ó ż e o charakterze n a u k o w y m i d o k u m e n t a r n y m, znajdujące się poza obszarem teoretycznoliterackich zainteresowań oraz na takie, które zawierają walory literackie wydaje się ugruntowany. Toczące się od wielu lat polemiki dotyczą natomiast przynależności tych ostatnich – tak jak i pozostałych gatunków pamiętnikarskich – do literatury, a w odniesieniu do samych podróży spotkać można najczęściej określenia, że jest to literatura pogranicza, mieszcząca się w obrębie literatury faktu²⁶. Polemiki te celnie podsumowuje Jerzy Kandziora:

Między tymi dwoma punktami widzenia: wczesnym ujęciem Głowińskiego, akcentującym raczej to, co oddala dziennik intymny od powieści-dziennika (a szerzej – od „dzieła” w rozumieniu Alain Girarda) a ujęciem Zimanda, poszukującym raczej tego, co wystarcza, by dziennikowi intymnemu (a szerzej – niektórym tekstom literatury doku-

²⁴ T. Burek *Powieść utajona*, w: *Zadnych marzeń*, Warszawa 1989, s. 134.

²⁵ M. Czermińska *Autobiograficzny...*, s. 272-273. Na temat autobiografizmu, podmiotowości i relacji między literaturą dokumentu osobistego a prozą fabularną z punktu widzenia rozwoju prozy współczesnej zob.: M. Czermińska *Autobiografia i powieść...*; M. Głowiński *Powieść a dziennik intymny*, w: *Narracje literackie i nieliterackie. Prace wybrane*, t. II, Kraków 1997; J. Jarzębski *Kariera autentyku*, w: *Studia o narracji*, red. J. Błoński, S. Jaworski, Wrocław 1982; J. Kandziora *Zmęczeniu fabułą. Narracje osobiste w prozie polskiej po 1976 roku*, Wrocław 1993; M. Janion *Być „ja” swojego „ja”*, w: *Prace wybrane*, t. II: *Tragizm, Historia, Prywatność*, Kraków 2000; R. Nycz *Sylwety współczesne*, Kraków 1996; R. Nycz *Osoba w nowoczesnej literaturze: ślady obecności*, w: *Osoba w literaturze...*

²⁶ Por. S. Burkot *Polskie podróżopisarstwo...*, s. 6-7.

mentu osobistego) przyznać status dzieła sztuki słowa – sytuuje się wielowątkowy, podejmujący różne aspekty tekstów pogranicznych dyskurs teoretycznoliteracki.²⁷

Najbardziej jednoznaczne stanowisko w kwestii literackości dokumentu osobistego zajął Roman Zimand, pisząc o charakterystycznej dla współczesności nobilitacji prozy osobistej do rangi literatury pod wpływem rynku księgarskiego (czytelniczego); zaznaczył jednak, iż ranga literatury jest tym tekstem przyznawana nie automatycznie, lecz wybiórczo. Podstawowym wyznacznikiem literackości tych utworów jest – jego zdaniem – *n a d m i a r* zawarty bądź w samym tekście, bądź też poza nim; charakteryzowany jako pojęcie relatywne (nadmiar w stosunku do czegoś), a także historycznie i kulturowo zmienne; rozumiany zarówno jako nadanie w sensie wartości literackich, jak i wartości informacyjnych²⁸. Te ostatnie wydają się szczególnie interesujące, jeżeli bowiem weźmiemy pod uwagę podstawowy naddatek – autora jako osobę znaną już wcześniej ze swoich dokonań – to będzie on miał wpływ zarówno na oczekiwania czytelników, jak i na kreację tekstu, uwzględniającą od początku taki rodzaj zainteresowania. Jednakże popularność autora nie może być (i nie jest) jedynym wyznacznikiem literackości utworu osobistego, o czym świadczą rozliczne przykłady wspomnień, relacji czy autobiografii znanych postaci, którym trudno przypisać taką rangę.

Nie ulega jednak wątpliwości, że szczególny kontekst odbioru towarzyszy prozie osobistej, pisanej przez ludzi pióra. Rozważać można, czy każdy tekst spełnia te nadzieje, jednak we współczesnej świadomości kulturalnej istnieje w takim przypadku generalne założenie literackości. Jest ono wyraźne również w odniesieniu do podróży – inne są oczekiwania odbiorcze wobec relacji spisywanych przez podróżnika, dziennikarza czy naukowca, inne – przez znanego pisarza²⁹.

²⁷ J. Kandziora *Zmęczeni...*, s. 6. Za przynależnością gatunków pamiętnikarskich do literatury opowiadają się generalnie (choć z różnymi zastrzeżeniami): R. Lubas-Bartoszyńska *Między autobiografią...*; L. Łopatyńska *Dziennik osobisty, jego odmiany i przemiany*, „Prace Polonistyczne” 1950, s. 253-280; A. Milecki *Forma dziennika w literaturze francuskiej*, Kraków 1983; Z. Ziątek wyznacza nawet wyraźną cezurę tego procesu pisząc, że lata 80. ujawniły ostateczny zanik opozycji „dokumentu” i „literatury”, dodając przy tym, iż opozycja ta stanowiła jedną z zasadniczych kategorii porządkujących doświadczenie prozy XX wieku. (por. Z. Ziątek *Wiek...*). Wydaje się jednak, że zniesienie tradycyjnej opozycji między dokumentem i literaturą bardziej oczywiste jest dla współczesnych pisarzy (por. *Literaturę* Woroszyńskiego, *Gatunek: podróż* Zimanda) niż dla wielu badaczy i krytyków, którzy ciągle jeszcze powołują się na wzorzec „literatury pięknej” rozumianej jako fikcjonalna opowieść.

²⁸ R. Zimand *Gatunek: podróż...*, s. 26-31. Zimand wymienia jako jeden z przykładów nadmiaru odmienny od ogólnie przyjętego sposób relacjonowania jakiegoś wydarzenia czy sytuacji jak np. wspomnienia Pawła Jasienicy z idyllicznym obrazem rosyjskiego miasteczka w okresie rewolucji oraz dziennik Andrzeja Bobkowskiego.

²⁹ Takie sformułowanie nie jest truizmem, jeśli wziąć pod uwagę wszystkie konsekwencje, które niesie pisanie dokumentów osobistych przez ludzi pióra. Andrzej Cieński w rozprawie *Pamiętniki i autobiografie światowe* cytuje fragment *English*

Kozicka Dwudziestowieczne „podróże intelektualne”

Można zatem wskazać na prawidłowość polegającą na traktowaniu faktu – iż autorem tekstu osobistego jest pisarz – jako jednego z istotnych czynników nadmiaru sprzyjającego literackości tekstu niefikcjonalnego³⁰, czego dobitnym przykładem może być stanowisko Stanisława Sierotwińskiego, który w 1958 roku tak charakteryzuje *Dziennik podróży do Tatrów* Seweryna Goszczyńskiego:

Dzienniki, pamiętniki nie należą przez swą formę do literatury pięknej, zależy to od ich treści i walorów artystycznych. [...] W dużej mierze decydującą jest osoba autora, jego zainteresowania, ale i umiejętność w przedstawianiu przeżyć i wrażeń, odtwarzaniu uczuć, jednym słowem – talent i jego rodzaj niezależnie od przedmiotu dzieła. *Dziennik podróży do Tatrów* pisał poeta romantyczny, autor wierszy lirycznych i powieści poetyckich, ale również publicysta, pisarz polityczny, krytyk literacki [...]. *Dziennik*, oceniany z dzisiejszego punktu widzenia, ma po trosze z reportażu, monografii turystycznej, rozprawy etnograficznej, felietonu literackiego i staroświeckiej gawędy. [...] Niemniej w całości jest dziełem literackim, wyrosłym w określonych warunkach, dziełem poety romantycznego, sięgającego po nowy temat, aby go środkami artystycznymi swojego czasu i indywidualnego talentu wprowadzić triumfalnie do literatury. Ma też więc prawo do oceny artystycznej na równi z wierszami lirycznymi, powieściami wierszem i prozą, jakie napisał ten sam autor.³¹

Autobiography Shumaker'a: „pamiętniki literatów stanowią wśród ogółu pamiętników kategorię osobną, wyjątkową [...]. Pamiętniki i dzienniki literatów są utworami osób posiadających trening pisarski, świadomych zasad kompozycji i używających wszystkich specyficznych środków ekspresji literackiej nadających opisywanej rzeczywistości cechy symboliczne i fikcyjne. Chodzi tu więc o świadomą organizację materiału słownego”. W podobny sposób ujmuje tę problematykę Zdzisław Łapiński, wskazując na różnicę zapisków prowadzonych przez pisarzy i dzienników innych artystów. Wynika ona z faktu, iż dla tych drugich dziennik jest „formą realizacji osobowej różną od tej, w której potrafia znaleźć swój najtrafniejszy wyraz [a] tylko w dzienniku pisarza można jednocześnie objaśniać własną wizję świata i wcielać ją w życie, dzielić się wiedzą o sprawności artystycznej i składać jej dowód” (Z. Łapiński *Ja, Ferdynand. Gombrowicza świat interakcji*, Lublin 1985, s. 92).

³⁰ „Artysta w tym samym stopniu gra, gdy oznajmia, że tym razem to nie będzie *Dichtung*, lecz naga *Wahrheit*” – pisze Roman Jacobson (*Co to jest poezja?* przeł. M.R. Mayenowa, w: tenże *Praska szkoła strukturalna w latach 1926–1948. Wybór materiałów*, Warszawa 1966, s. 115). Sposób odbioru tekstu jest jednym z czynników rozstrzygających o przynależności utworu do literatury, współczesna wiedza o literaturze sprzyja bowiem odrzucaniu koncepcji literatury jako zbioru tekstów podporządkowanych określonym regułom i normom; por.: R. Nycz *Syłwy...*; S. Dąbrowski *Literatura i literackość. Zagadnienia, spory, wnioski*, Kraków 1977.

³¹ S. Goszczyński *Dziennik podróży do Tatrów*. Wrocław 1958, oprac. S. Sierotwiński, s. LXVI i LXXI.

Szkice

Kryteria artystycznej oceny tekstu osobistego pozostają jednak nieostre oraz – jak nas pouczają *Sylwy współczesne* – „aktualizowane każdorazowo w aktywnej lekturze odbiorcy i stabilizowane w ramach literatury”³².

Trzeba również podkreślić, że autentyzm prozy dokumentarnej nie tylko nie wyklucza roli wyobraźni artystycznej, ale ją dodatkowo eksponuje przez ograniczenia w przestrzeni określonego materiału. Twórczą kreatywność przejawia autor p o d r ó ż y w samym wyborze elementów rzeczywistości, w sposobach transpozycji neutralnych informacji na strukturę tekstu, w stylu i charakterze pisanej relacji. Bez tej twórczej aktywności podmiotu – jak zauważył Zlatko Klatik – opisy podróży do tych samych miejsc, a szczególnie do miejsc najbardziej znanych i najczęściej odwiedzanych, różniłyby się tylko okolicznościami sytuacyjnymi. Wystarczy jednak wskazać na relacje z włoskich podróży Goethego i Stendhala, różniące się między sobą indywidualnym sposobem postrzegania rzeczywistości i bogactwem własnego, wewnętrznego świata otwierającego się w zetknięciu z nową rzeczywistością, by dostrzec zasadniczą odmienną pisarskich kreacji³³.

We współczesnych relacjach osobowość, indywidualność autora zaznacza się również przez stosunek do kulturowych stereotypów podróży, tradycyjnych motywów i sposobów opisu znanych miejsc czy też określonych wzorców literackich. Odniesienia te przybierają często formę wypowiedzi bezpośrednich, które przez negację, parodię bądź też akceptację zakreślają odpowiedni krąg kulturowy, w którym umiejscawia się dana relacja, mogą też jednak pozostać w sferze kompozycji czy intertekstualnych dialogów. Wskazują one wyraźnie na istotną rolę konwencji światopoglądowych i literackich w XX-wiecznych opisach podróży. Tak postrzegana podróż to zawsze styk biografii, geografii i literatury: osoby autora, świata empirycznego i konwencji literackich, umieszczonych zawsze w jakimś historycznym horyzoncie kulturowym, określającym społeczne klisze widzenia i opisywania świata³⁴.

5.

Sugerowane w tytule umiejscowienie współczesnych podróży między esejem a autobiografią nie zapowiada bynajmniej jednoznacznej klasyfikacji, jakiej miałyby być poddane poszczególne teksty. XX-wieczne p o d r ó ż e i n t e l e k t u a l n e zawierają przecież – obok podstawowej warstwy dokumentarnej – zarówno elementy autobiograficzne, jak i eseistyczne, a widoczne między poszczególnymi tekstami różnice polegają na przewadze jednej z tych cech. Ta przewaga rozstrzyga jednak o zasadniczej strategii całego tekstu, o jego kompozycji i o roli, jaką w tekście przypisuje sobie autor. Staje się to szczególnie widoczne w tekstach opisujących wojaże do tych samych krajów czy miejsc, a także przy zestawieniu relacji spisanych w takiej samej formie gatunkowej – na przykład dziennika. Zna-

³² R. Nycz *Sylwy...*, s. 50.

³³ Z. Klatik *Ueber die...*, s. 129.

³⁴ Por. E. Nawrocka *Osoba w...*, s. 204.

Kozicka Dwudziestowieczne „podróże intelektualne”

mienne – z tej perspektywy – może być porównanie podróży diariuszy wędrującego po Austrii i Niemczech Stempowskiego, jeżdżącego po południowej Francji Bobkowskiego i płynącego do Europy Gombrowicza. Przywołane zapiski odzwierciedlają nie tylko sposób podróżowania ich autorów, ale też sposób percepcji rzeczywistości, rolę, jaką przypisują sporządzanym przez siebie zapiskom, charakter autorskiej kreacji. Radykalnie odmienna dynamika poznawania i opisywania rzeczywistości od szybkiego, pełnego witalizmu pochłaniania przestrzeni w toku rowerowej jazdy w *Szkicach piórkiem* Andrzeja Bobkowskiego przez spokojny, racjonalny tok pieszej wędrowki w *Dzienniku podróży do Austrii i Niemiec* Jerzego Stempowskiego, po całkowitą prawie eliminację wrażeń pokonywania przestrzeni w *Dzienniku transatlantycznym* Witolda Gombrowicza – podkreśla dodatkowo odmienność pisarskich strategii³⁵. W *Szkicach piórkiem* rytm dziennikowego zapisu dominuje nad eseistyczną refleksją; w utworze Stempowskiego forma diariusza, służąca wyeksponowaniu naocznosci opisu, podporządkowana została ogólniejszym rozważaniom autora na temat aktualnej sytuacji Europy; Gombrowicz koncentruje się na grze z konwencją opisów podróżniczych i autokreacji wobec porzucanej (Argentyna) i odzyskiwanej (Europa) życiowej przestrzeni.

Podobnym zabiegom porównawczym można poddać teksty podróży Iwaszkiewicza, w których refleksja podporządkowana jest wspomnieniom i życiowej retrospekcji oraz eseje Herberta, w których przeszłość i doświadczenia wędrowek służą kulturowej refleksji. Zasadnicza różnica perspektyw sytuuje te teksty na granicznych biegunach moich rozważań i prowokuje pytanie o jej istotę. Spostrzeżenie Reginy Lubas-Bartoszyńskiej, iż „podróże dobrze wcześniej przygotowane gubią swój autobiograficzny charakter i przekształcają się miejscami w esej kulturowy (np. *Barbarzyńca w ogrodzie* Herberta), esej w listach (np. *Podróże* Potockiego)”³⁶ nie do końca mnie przekonuje. Trudno bowiem odmówić erudycji i przygotowania chociażby włoskim relacjom Jarosława Iwaszkiewicza, a jednak mają one zupełnie inny charakter niż przywołane przez badaczkę „podróże” Herberta. Różnice pojawiają się – jak sądzę – w samym założeniu relacji z podróżą, w przyjętej strategii pisarskiej i wynikającej z nich wewnątrztekstowej konstrukcji podmiotu. W rezultacie powstają teksty, w których to samo dzieło sztuki jawi się czytelnikowi albo jako źródło artystycznych i egzystencjalnych przeżyć, które istotnie wpłynęły na biografie czy twórczość przywołującego ten fakt pisarza, bądź też – jako impuls wywołujący proces przeżyć i refleksji uobecniających zagadnienia sztuki i egzystencji, wobec których zostaje postawiony – i chce nas postawić – pisarz. Odmienne perspektywy literackiego postrzegania rzeczywistości trafnie zdefiniował Tomasz Burek:

³⁵ Por. A. Bobkowski *Szkice piórkiem*, Warszawa 1995.; J. Stempowski *Dziennik podróży do Austrii i Niemiec*, w: tenże *Od Berdyczowa do Lafitów*, wybór, oprac. i przedmowa A.S. Kowalczyk, Wołowiec 2001.; *Dziennik transatlantyczny* Gombrowicza ukazał się w „Kulturze” 1963 nr 10; stanowi część *Dziennika* z 1963 roku; por. W. Gombrowicz *Dzienniki 1961–1966*, Kraków 1989, s. 99-111.

³⁶ R. Lubas-Bartoszyńska *Między...*, s. 162.

Szkice

„To samo” wypowiedziane w dwu różnych konwencjach, przestaje być tym samym. Inne wyniki daje analiza zawarta w zwierzeniu, dzienniku intymnym i pamiętniku pisarza, a inne w eseju sąsiadującym z nauką lub w medytacji historiozoficznej. Intymizm czy eseizm, jako rozmaite metody oglądu wielopostaciowej rzeczywistości, wydobywają różnorakie jej aspekty.³⁷

W przywoływanych powyżej p o d r ó ż a c h Herberta i Iwaszkiewicza odmiennosc obu strategii przejawia się wyraźnie między innymi w opisie „spotkania” z dziełem Piero della Francesca czy też w sposobie prezentowania miejsc, które wywarły na nich największe wrażenie. Przyjęcie różnych perspektyw odbioru dzieł sztuki przynosi – co oczywiste – różne rezultaty:

Dla Iwaszkiewicza powroty do tych samych dzieł, stają się „okazją” do uświadomienia sobie upływającego czasu, do zderzenia kruchości własnej egzystencji, zmienności własnej percepcji z trwałością sztuki:

Kiedy ostatnio stanąłem na nowo przed tymi metopami, wydały mi się one zupełnie inne niż przed ćwierć wiekiem [...] Ileż przeżyłem w ciągu tej ćwierci wieku [...] ileż mi zmarszczek przybyło na twarzy. [...] Ale każda zmarszczka mojej twarzy, każde przyćmienie oka, inaczej mi ukazują pełnię tych gestów, twarzy, linii rąk i fałdów szaty.

I dla tej dojrzałości mego życia – innymi wydają mi się te rzeźby [...] Przed wszystkim Hera. Jest zupełnie inna, niż ją dotąd widziałem. Ustawiam się tak, aby spoglądać twarzą w twarz tej bogini, nie matronie, nie poważnej niewieście, ale hożej, mocnej dziewoi [...] I mam wrażenie, że stoję twarzą w twarz z moim życiem. Oto ono, hoże i obojętne, martwą źrenicą spoglądające „obiektywnie” na wszystko, co czuję.³⁸

Dla Herberta kontemplacja sztuki ma inny wymiar – pozwala na zanurzenie się w czasie, który nie mija:

Kiedy przyjadę tutaj za dwadzieścia pięć lat [...] Ileż to pokoleń karpi legnie w mule stawu koło pałacu Chantilly. Tylko Sassetta będzie ten sam i cnota ubóstwa ulatująca w niebo będzie jak nieruchoma strzala Eleaty. Dzięki Sassecie wstąpię dwa razy w tą samą rzekę i czas, „chłopiec grający w kamyki”, będzie na moment dla mnie łaskawy.³⁹

³⁷ T. Burek *Powieść utajona*, w: *Zadnych marzeń*, Warszawa 1989, s. 137. Podobne rozgraniczenia zawierają też uwagi Agaty Bielik-Robson, odnoszące się do tekstów współczesnej humanistyki. Powołując się na Philipa Rieffa opisuje ona „teksty kondycyjne” pisane z pozycji „ja – my”, zaczepione w autobiografii, lecz zmierzające do uogólnień wedle wzorca *Prośb Montaigne'a*, oraz przeciwstawny, wywodzący się od Rousseau dyskurs narcystyczny, nieuwzględniający ani różnic, ani podobieństw wobec innych. Por. A. Bielik-Robson *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*, Kraków 2000, s. 7.

³⁸ J. Iwaszkiewicz *Książka o Sycylii*, Warszawa 2000, s. 106-107.

³⁹ Z. Herbert *Barbarzyńca w ogrodzie*, Warszawa 1990, s. 202-203.

Kozicka Dwudziestowieczne „podróże intelektualne”

Założenia autobiograficzne obecne w relacjach podróżnych już na poziomie konstrukcji tekstu (relacji narratora tożsamego z autorem) są wykorzystywane przez pisarzy w rozmaity sposób: od skrajnego, ściśle autobiograficznego ujęcia, w którym osobowość i przeżycia autora dominują nad opisywaną rzeczywistością, po ukrywanie się za – z jednej strony – artystycznym opisem i głęboko rozbudowanymi refleksjami, a z drugiej – za ścisłą faktografią, jak to ma miejsce w reportażu⁴⁰. Pomiędzy tymi biegunami rozciąga się obszar współczesnych podróży, w których osobowość autora i ambicje prowadzenia intelektualnego dialogu kulturowego mieszają się z bezpośrednią relacją z oglądanych miejsc. Stanowi ona o istocie g a t u n k u z w a n e g o p o d r ó ż a, o którym Helena Zaworska pisała:

Jeżeli podróż ma być sztuką, nie może wyczerpywać się wyłącznie w badaniu własnej duszy pod różnymi niebami, chociaż i to doświadczenie psychiczne, egzystencjalne sztuka ta również obejmuje.⁴¹

Obecność elementów eseistycznych we współczesnych podróżach zaznacza się wyraźnie w połączeniu dwóch perspektyw: bezpośredniego doświadczenia oraz refleksji opartych niejednokrotnie na intertekstualnym dialogu. W rozprawie poświęconej eseistyce Andrzej S. Kowalczyk przypomina, iż jednym z podstawowych toposów wskazywanych przez badaczy eseju jest motyw podróży, spaceru i przechadzki. Wskazuje przy tym zarówno na eseistów (począwszy od Montaigne’a), jak i na krytyków zajmujących się esejem i stwierdza, że „topos ten sygnalizuje nie tylko pewien kształt stylistyczny i kompozycyjny eseju, ale również wskazuje, że sam esej jest figurą obrazującą sytuację człowieka”⁴².

Bliskość postawy eseisty i wędrowca – otwarcie na rzeczywistość, swobodne łączenie różnych elementów, skojarzeń i tematów, dygresyjność i ciągle konfrontowanie własnego punktu widzenia ze światem zewnętrznym – mają istotny wpływ na wzajemne przenikanie się obu gatunków. Podkreślają to przede wszystkim ba-

^{40/} Element autobiograficzny istniał w podróży zawsze, był też zauważany przez badaczy. Czesław Niedzielski omawiając szeroko rozumiane relacje reportażowe pokazuje, że reprodukcja dokumentarna nigdy nie jest reprodukcją totalną, że zawsze jest to selektywny wybór autora. Interwencje piszącego mogą przybierać dwójaką postać konstrukcyjną – kompozycja utworu, przerywanie toku opowieści dokumentami, cytatami, anegdotami – oraz wypowiedzi autorskiej, skierowanej bezpośrednio do czytelnika – refleksja warsztatowa, przekomarzanie się autora z odbiorcą itp. (Cz. Niedzielski *O teoretycznoliterackich...*). Roman Zimand pisał o relacji z podróży, iż „jest siłą rzeczy autobiograficzna w najprostszym sensie tego słowa”, tj. nawet wówczas, gdy autor usuwa w cień własną osobę: ja „podróżujące” i ja „opisujące” są fizycznie tożsame, choćby o tym drugim pisano w każdej innej osobie niż pierwsza liczby pojedynczej (*Zaproszenie...*, s. 171).

^{41/} H. Zaworska *Sztuka podróżowania. Poetyckie mity podróży w twórczości J. Iwaszkiewicza, J. Przybosa, T. Różewicza*, Kraków 1980, s. 36.

^{42/} A.S. Kowalczyk *Kryzys świadomości europejskiej w eseistyce polskiej lat 1945–1977 (Vincenz – Stempowski – Miłosz)*, Warszawa 1990, s. 24.

dacze niemieccy między innymi przez uznanie Geорга Forstera zarówno za twórcę artystyczny podróży, jak i za pierwszego eseistę⁴³. W literaturze modernistycznej bliskość kreacji eseisty i wędrowca przejawia się najwyraźniej w postaci eseisty-*flauneura* opisywanego jako szczególne wcielenie artysty, który siebie broni przed zepchnięciem na margines, a sztukę – przed społecznym unieważnieniem⁴⁴.

Znalazła ona również odzwierciedlenie w szkicach eseistycznych, skomponowanych na motywie podróży, jak na przykład: *Podróże do piekieł* Bolesława Micińskiego, *Wędrując po tematach* Kazimierza Wyki, *Podróże literackie* Jana Parandowskiego, *Wędrowki przez stulecia* Zygmunta Kubiaka, *Notatki niespiesznego przechodnia* Jerzego Stempowskiego. Z punktu widzenia moich rozważań najistotniejsze są jednak autopsyjne relacje z podróży, prowadzone w formie eseistycznej refleksji. Te ostatnie utwory odwołują się wyraźnie do tradycji gatunku zarówno przez temat, tytuł, jak i przez bezpośrednie wzmianki autorskie, ale jednocześnie wychodzą poza wzorcową strukturę czasową opowieści uobecniającej przebieg zdarzeń, traktując na równych prawach retrospekcję, autokreację, analizy historyczne i kulturowe. Zapoczątkowane *Podróżą sentymentalną* Sterne'a i *Podróżą włoską* Goethego zmiany struktury narracyjnej podróży doprowadziły bowiem do sytuacji, w której obserwowana i opisywana rzeczywistość traci swoje uprzywilejowane miejsce, ustępując go rzeczywistości „przefiltrowanej” przez osobowość, wiedzę i doświadczenie autora. Rzecz jednak nie tyle w subiektywizacji perspektywy oglądu (słabsze utwory podróżnicze spotykały się często z zarzutem zbyt dużego subiektywizmu⁴⁵), ale w kreowaniu przez podróże własnej wizji, a raczej w syntezie tego, co postrzegane z tym, co wewnętrznie przeżywane. Dzięki niej może dokonać się obiektywizacja przeżyć związanych z podróżą i uzewnętrznić podmiotowy charakter refleksji autora.

Jeśli przypomnieć, że w opisach podróży współlistnieją trzy poziomy: dokumentarny – który podkreśla autentyczność relacji, autobiograficzny – uwierzytelniający osobistym przeżyciem opisywaną rzeczywistość; oraz eseistyczny – umożliwiający dokonanie interpretacji i szerszych uogólnień; oraz, że nadmierne wyeksponowanie któregoś z tych poziomów kieruje podróż w stronę literatury faktu, autobiografii lub eseju, to trzeba jednocześnie podkreślić, że oryginalność i artystyczna war-

^{43/} Por. K.G. Just *Essay, w: Deutsche Philologie im Aufriss*, Band 2, Berlin 1954; J. Strelka *Der literarische Reisebericht, w: Prosa-Kunst ohne erzählen. Die Gattungen der nicht – fiktionalen Kunstprosa*, hrs. von K. Weissenberger, Tübingen 1985. Ten ostatni badacz proponuje nawet zaszerogowanie artystycznych opisów podróży do szczególnej podgrupy eseju. Por. też D.S. Luft *Robert Musil and the Crisis of European Culture 1880–1942*, Berkeley 1980.

^{44/} Por. A.S. Kowalczyk *Niespieszny przechodzień i paradoksy. Rzecz o Jerzym Stempowskim*, Wrocław 1997.

^{45/} Już w dwudziestolecu pojawiają się tego rodzaju zarzuty krytyków; por. K. Górski *Literatura podróżnicza*, „Rocznik Literacki” 1933–1934.

Kozicka Dwudziestowieczne „podróże intelektualne”

tość tych relacji opiera się w znacznym stopniu na umiejętnym balansowaniu między tymi poziomami.

Warto przy tym dodać, że przekształcenia współczesnych podróży intelektualnych, idące w kierunku autobiografizmu i eseizacji, odsunęły na dalszy plan ich dokumentarną wartość, kładąc nacisk nie tyle na obiektywne przedstawienie rzeczywistości, ile na przekazanie doświadczeń, przeżyć i przemyśleń autora, dokonywanych na materiale podróży. Wydaje się że właśnie wyeksponowanie podmiotowego charakteru podróży przyczyniło się do deprecjacji kategorii prawdziwości, tak istotnej dla literatury faktu. Z punktu widzenia artystycznych i autobiograficznych wartości tekstu okoliczność, iż opisywana podróż została częściowo lub całkowicie zmyślona, ma znaczenie drugorzędne, a nawet przydaje temu tekstowi dodatkowe znaczenie (jeśli opis ten umieszczony jest w kontekście sugerującym referencjalność). Tak jest chociażby w przypadku umieszczonej w toku autentycznego zapisu dziennikowego zmyślonej podróży do Pragi Gustawa Herlinga-Grudzińskiego⁴⁶. W prozie autora *Dziennik pisany nocą* przemieszanie relacji dokumentarnej, osobistej i opowieści fikcyjnej przejawia się – z perspektywy interesującego nas tutaj tematu – w identycznym pod względem formalnym zapisie podróży prawdziwych i zmyślonych oraz w identycznym opartym na wierze w prawdziwość przedstawianych faktów – odbiorze czytelniczym⁴⁷. Można te zabiegi odczytywać, w szerokim kontekście diarystyki Gustawa Herlinga-Grudzińskiego, jako formę „wyzwania” rzuconego czytelnikom⁴⁸, ale też należy umieścić je – za Ryszardem Nyczem – na obszarze swoiście przez tego badacza rozumianej literatury osobistej, w której

ostentacyjna obecność osoby pisarza [...] nie łączy się ani z metaliterackim autotematyzmem, ani z „ekstraliterackim” autobiografizmem, ani też nie wyklucza, z drugiej strony, użycia czysto fikcyjnych czy konwencjonalnie literackich technik prezentacji.⁴⁹

Oglądane z tej perspektywy współczesne podróże intelektualne stanowią interesującą egzemplifikację przemian XX-wiecznej prozy, idących w kierunku przemieszania autentyki i literatury sankcjonowanych osobistą perspektywą i autobiograficznym doświadczeniem autora.

⁴⁶ G. Herling-Grudziński *Dziennik pisany nocą*, Warszawa 1990 (zapis z 3 czerwca 1976 roku).

⁴⁷ Por. M. Głowiński *Muza zmyślonych podróży*, „Teksty Drugie” 1991 nr 1-2; R. Zimand, „Prawda”, „Zmyslenie” i *Dziennik Pisatełja*, w: *Etos i sztuka. Rzecz o Herlingu-Grudzińskim*, red. S. Wyslouch, R.K. Przybylski, Poznań 1991.

⁴⁸ Por. M. Czermińska *Autobiograficzny trójkąt...*

⁴⁹ R. Nycz *Osoba w nowoczesnej...*, s. 18.