

Narracja w “Cesarzu” Ryszarda Kapuścińskiego

Magdalena Horodecka

MAGDALENA HORODECKA
(Uniwersytet Gdański)

NARRACJA W „CESARZU” RYSZARDA KAPUŚCIŃSKIEGO

1

Każde odtworzenie rzeczywistości w utworze jest jej twórczą interpretacją poprzez tekst, a każda interpretacja – specyficzną formą odtworzenia. Mówiąc paradoksalnie: rzeczywistości nie da się odtworzyć w tekście, lecz nie można jej także nie odtwarzać¹.

Trafna uwaga Doroty Korwin-Piotrowskiej sygnalizuje zjawisko występujące w wielu dziełach literatury faktu. Ów paradoks ścierania się pierwiastka mimetycznego i kreacyjnego osiągnął szczególny stopień nasycenia w *Cesarzu* Ryszarda Kapuścińskiego. Czym jest jednak pierwiastek kreacyjny w tym utworze? Niektórzy krytycy dostrzegali go w stylizacji i „niemal fikcji”², a sam Kapuściński nazwał reportaż baśnią, „która jest, ale i nie jest o Hajle Sellasjem i jego pałacu”³. Z kolei Przemysław Czapliński umieszcza *Cesarza w nurcie*, który nazywa „przygodą antyfikcji”⁴, ale pod względem genologicznym zalicza ten utwór do form *quasi-dokumentarnych*, określając *Cesarza* mianem „reportażu beletryzowanego”⁵. Nie wskazuje jednak na argumenty przemawiające za tezą o beletrystycznej naturze tego dzieła. Czy jest to przygodowość, fabularność, dominacja funkcji estetycznej nad publicystyczną (typowa dla literatury pięknej⁶), czy też występowanie elementów fikcjonalnych – także beletrystyce właściwych? A może – jak pisał Melchior Wańkowicz – reportaż beletryzowany to dokument, który ma przywilej „sklejania pewnych wątków”, np. budowania portretu jednego bohatera z cech kilku postaci, a tym samym tworzenia bohaterów fikcyjnych na podstawie obserwacji bohaterów autentycznych?⁷ Wydaje się, że wszystkie wymienione elementy wy-

¹ D. Korwin-Piotrowska, *Problemy poetyki opisu prozatorskiego*. Kraków 2001, s. 138.

² T. Drewnowski, *Rzeczywistość prześciga fikcję*. W: *Literatura polska 1944–1989. Próba scalenia. Obiegi – wzorce – style*. Kraków 2004, s. 350.

³ Wypowiedź pochodzi z prywatnej rozmowy autorki artykułu z R. Kapuścińskim.

⁴ P. Czapliński, *Wobec literackości: Przygoda antyfikcji*. W: *Ślady przelomu. O prozie polskiej 1976–1996*. Kraków 1997, s. 11–33.

⁵ *Ibidem*, s. 14. Warto dodać, że za reportaż beletryzowany uznaje Czapliński także *Zdążyć przed Panem Bogiem* H. Krall.

⁶ Zob. M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*. Wrocław 2002, hasła *Beletrystyka*; *Literatura piękna*.

⁷ M. Wańkowicz, *Prosto od krowy*. Warszawa 1965, s. 111. Zob. też *Wańkowicz krzepi*. Z M. Wańkowiczem rozmawia K. Kąkolowski. Warszawa 1973.

stępują w *Cesarzu* w mniejszym lub w większym stopniu. Mnie interesować będzie szczególnie swoista beletrystyczność narracji.

Celem tego szkicu jest analiza technik narracyjnych użytych przez Kapuścińskiego w *Cesarzu* oraz ukazanie ich znaczenia dla interpretacji tekstu. Ma się bowiem wrażenie, że właśnie narrację można uznać za istotny składnik pierwiastka kreacyjnego działającego w tym reportażu. Kreacyjność nie wiązałaby się tu jednak ściśle z fikcyjnością, lecz raczej z takim ukształtowaniem stylistyki i struktury utworu, które zamienia dokument w parabolę. Dlatego właśnie techniki narracyjne decydują w znacznej mierze o literackości tego dzieła, sprawiają, że empiria zostaje ujęta w ryzy wymogów kompozycji artystycznej⁸. Takie potraktowanie narracji zbliża *Cesarza* do popularnego w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych nurtu dziennikarstwa amerykańskiego zwanego „*new journalism*” lub „*literary journalism*”⁹. Przypomnijmy, że za wykładnię tego kierunku uważa się słynny wstęp Toma Wolfa do wydanej przezeń antologii *The New Journalism*, w którym za istotę owego zjawiska uznał on połączenie pracy typowo reporterskiej, polegającej na wielogodzinnym zbieraniu materiałów (ze szczególnym nastawieniem na detal), z późniejszym ich opisem w formie narracji typowej dla powieści – wykorzystującej dialogi, techniki budowania napięcia, a nawet środki instrumentacji głosowej¹⁰. Zjawiska te wprowadziły reportaż w królestwo literatury pięknej, tym samym zaś – w krąg problemów dotyczących z narracji w dziele epickim¹¹.

2

Zacznijmy od kilku uwag związanych z genezą utworu, wyjaśniają one bowiem jedną z zasadniczych cech narracji – paraboliczność¹². *Cesarz* został opublikowany w 1978 roku. Kapuściński pojechał do Etiopii (zresztą nie po raz pierwszy) mniej więcej dwa lata wcześniej, by opisać tamtejszą rewolucję, która w 1974 r. odebrała władzę Hajle Sellasjemu. Powstała natomiast książka o znacznie szerszym polu semantycznym, w której etiopski cesarz i etiopska rewolucja funkcjonują na zasadzie symbolu, są tylko jednym z wielu imion szerszego zjawiska, jakim jest mechanizm legitymizowania i obalania władzy wraz z jego społecznymi, a także filozoficznymi implikacjami. Powodem zaszyfrowania opowieści w uniwersalizującą, paraboliczną formułę był także, jak się zdaje, kontekst powstania utworu. Zadanie postawione Kapuścińskiemu przez redakcję nie było bowiem mi-

⁸ Podobne zjawisko występuje w wielu reportażach Kapuścińskiego. Na przykładzie *Imperium* analizował je G. Grochowski (*Od empirii do narracji. „Imperium” Ryszarda Kapuścińskiego*. W: *Tekstowe hybrydy: literackość i jej pogranicza*. Wrocław 2000).

⁹ Na pokrewieństwo *Cesarza* z tym nurtem pisarstwa amerykańskiego zwrócił już uwagę J. Waloch (*Dlaczego świat czyta „Cesarza”*. „Radar” 1983, nr 39, s. 17).

¹⁰ T. Wolfe, *The New Journalism*. London 1990, s. 17–30. Zob. także M. Zavarzadeh, *Mythopoetic Reality. The Postwar American Nonfiction Novel*. University of Illinois Press 1976. – R. Weber, *The Literature of Fact. Literary Nonfiction in American Writing*. Ohio University Press 1980, s. 7–9.

¹¹ Warto zauważyć, że o „*new journalism*”, a także o problematyce reportażu literackiego pisał sam Kapuściński, m.in. w *Lapidariach* (Warszawa 2003, s. 392–407).

¹² O paraboliczności *Cesarza* pisali też m.in.: Z. Bauer, *Antymedialny reportaż Ryszarda Kapuścińskiego*. Warszawa 2001, s. 89–97. – B. Nowacka, *Parabola władzy*. „ResPublica Nowa” 2001, nr 4.

sją zupełnie neutralną ideologicznie¹³. To, co działo się w Etiopii zarówno za rządów cesarza, jak i po jego obaleniu, nie ograniczało się przecież do narodowego czy nawet kontynentalnego zasięgu, lecz stanowiło fragment rozgrywek światowych, jeden z trybików zimnej wojny. Hajle Sellasjego przez lata wspierały Stany Zjednoczone, w sąsiedniej Somalii zaś swe wpływy miał Związek Radziecki. Obalenie cesarza w 1974 r. było więc świetną okazją dla ZSRR, który wraz z objęciem rządów w Etiopii przez Mengistu Haile Mariama przesunął swe wpływy na jego władzę, zmniejszając jednocześnie swoje poparcie dla Somalii i erytrejskich ruchów separatystycznych. Szacuje się, że w latach 1977–1990 ZSRR przesłał Mengistmu 12 mln. dolarów, na co złożyły się koszty broni i pomocy militarnej oraz pokrycie wydatków na 17 tys. kubańskich „ochotników” wysłanych, by wzmocnić etiopską armię liczącą 250 tys. żołnierzy. Mengistmu nie mógł pozostać dłużny – zaczął w Etiopii wprowadzać komunizm¹⁴. Nakazał zakładanie gospodarstw kolektywnych, budowanie pomników Marksa, Lenina i Stalina, niszcząc wszelką opozycję¹⁵. W kontekście tych zdarzeń wolno przypuszczać, że wyjazd Kapuścińskiego nie był przypadkową decyzją redakcji. Prawdopodobnie oczekiwano, iż przywiezie on reportaże o sukcesach czerwonej rewolucji.

Być może, tu też ma swe źródło sygnalizowany w niektórych wywiadach dylemat reportera przeżywany po powrocie do kraju. Kapuściński wspomina, że długo nie mógł zasiać do pisania relacji z Etiopii. W wywiadach pytany o genezę oryginalnego kształtu artystycznego *Cesarza* wskazywał nudę, zmęczenie, przesyty po wielu latach relacjonowania przewrotów, rewolucji i wojen, które w gruncie rzeczy mają podobny, niemal schematyczny przebieg¹⁶. Chyba jednak w grę wchodziła również prawda i świadomość, że nie będzie można owej prawdy opisać. Paraboliczność tego reportażu zawdzięczalibyśmy wtedy nie tylko znudzeniu autora pewną schematycznością wojennego świata, ale także cenzurze, którą jakoś trzeba było zmylić. Kapuściński, decydując się na metaforyczne ustrukturyzowanie narracji, stosuje przecież jedną ze strategii literackiej mowy ezopowej. Ryszard Nycz opisuje ją jako ukształtowanie stylistyczne wypowiedzi, które nadaje jej rangę metafory, alegorii czy symbolu¹⁷. Można by dopowiedzieć, że w przypadku *Cesarza* owo symboliczne ukształtowanie narracji odbywa się nie tylko w porządku stylistycznym, lecz także kompozycyjnym oraz intertekstualnym (ewokowanym m.in. przez motta otwierające kolejne rozdziały).

¹³ Świadczyć o tym może wspomnienie reportera, które przywołuje oczekiwania redakcji: „Kiedy zaniósłem ten pierwszy i drugi odcinek, to wszyscy mówili: »No dobrze, dobrze, a gdzie są te reportaże z Etiopii? Tutaj coś się zaczyna o cesarzu, o piesku, o tym, jak karmi zwierzątka, ale gdzie jest Etiopia? To była wielka rewolucja, wielkie działania, wielkie aresztowania!«” (wypowiedź R. Kapuścińskiego dla „Gazety Wyborczej” zamieszczona na stronie <http://serwisy.gazeta.pl/kapusciński>).

¹⁴ Zob. R. Oliver, A. Atmore, *The Politics of Independent Africa. W: Africa since 1800*. Cambridge University Press 2004, s. 276.

¹⁵ Szacuje się, że w latach komunistycznego terroru wymordowano w Etiopii około 150 tys. ludzi. Od czasów obalenia Mengistu w 1991 r. toczą się w Etiopii procesy w sprawie zbrodni reżimu Mengistu. Zob. W. Jagielski, *Oprawca dyktatury komunistycznej w Etiopii skazany na śmierć*. „Gazeta Wyborcza” 2005, nr z 10 XII.

¹⁶ Zob. wywiad udzielony M. Millerowi w PWSFTViT w Łodzi, w r. 1987, fragmenty tego nagrania telewizyjnego przytacza B. Nowacka w swej książce *Magiczne dziennikarstwo. Ryszard Kapuściński w oczach krytyków* (Katowice 2004, s. 74).

¹⁷ R. Nycz, *Literatura polska w cieniu cenzury*. „Teksty Drugie” 1998, nr 3, s. 10–11.

Co ciekawe, losy recepcji tej reportażowej paraboli rozpoczęły się od redukcji interpretacyjnej do jednego wymiaru, jakkolwiek niezwykle aktualnego. Kiedy Kapuściński przyniósł kolejne odcinki do redakcji, przestraszano się, że opowieść zbyt wyraziście przypomina opis rządów Gierka i struktury KC. Ale było już za późno, by wycofać zapowiadany cykl reportaży, a zasady funkcjonowania cenzury pozwalały drukować książkę bez ponownej weryfikacji, jeśli już raz zaakceptowano tekst. Cenzor, aprobując pojedyncze odcinki w wersji drukowanej w prasie, nie przewidział chyba, jaka będzie czytelnicza interpretacja całości, „a dopiero całość była piorunująca” – jak trafnie zauważa Artur Domosławski¹⁸. W efekcie już nie tylko redakcja, ale też czytelnicy i recenzenci odebrali tekst jako metaforę rządów PRL-u¹⁹. Jednowymiarowe interpretacje *Cesarza*, zubożające jego uniwersalny charakter, widziały w reportażu także metaforę rządów Stalina, Nixona, cara Aleksandra I, Ludwika XIV, nawet Margaret Thatcher²⁰. Nycz twierdzi nawet, iż tę książkę (a także *Szachinszacha*) „przeinterpretowano”, nadając jej polityczno-aktualizujące znaczenie, które zasadniczo nie było intencją dzieła²¹. Odnosi się jednak wrażenie, że nie można wykluczyć, iż Kapuściński chciał *Cesarzem* opowiedzieć coś o sytuacji na „dworze Gierka”, nie ma natomiast w narracji żadnego tropu, który pozwoliłby ograniczyć odczytanie utworu tylko do jednego, doraźnego wymiaru. *Cesarz* jest bowiem narracją alegoryczną, może nawet symboliczną, i to właśnie wieloznaczność stała się jego walorem. Słusznie więc w tym reportażu Nowacka dostrzega za Alvinem Tofflerem – parabolę wszelkich rządów autorytarnych, a także – co jeszcze bardziej poszerza problematykę dzieła – wszelkiej władzy, również sprawowanej we współczesnych kapitalistycznych instytucjach²². Dodać by można do tej parabolicznej wymowy reportażu występowanie w narracji *Cesarza* apokaliptycznej atmosfery końca, zmierzchu, rozpadu, która przenika cały utwór i czyni z niego nie tylko traktat o władzy, ale także opowieść o przemijaniu.

3

Warto na chwilę zatrzymać się nad pierwotnym, prasowym kształtem narracyjnym *Cesarza*. Tekst ukazał się w warszawskim tygodniku „Kultura” w 15 odcinkach w pierwszej połowie r. 1978, w formie cyklu pod nazwą *Trochę Etiopii*²³. Reportaże ilustrowały czarno-białe fotografie autorstwa Kapuścińskiego (przeważnie portrety dorosłych lub dzieci na tle pustynnego krajobrazu). Pierwszy odcinek opatrzone także przedrukiem zaproszenia na bankiet wypisanego na nazwisko „Mr Ryszard Kapuscinski”²⁴. Warto przypomnieć o tych szczegółach, gdyż dodawały

¹⁸ A. D o m o s ł a w s k i, *Traktat o władzy, czyli „Cesarz” Ryszarda Kapuścińskiego*. „Gazeta Wyborcza” 2004, nr z 14 XI.

¹⁹ Zob. R. P a w ł u c z u k, *Reporter ginącego świata. Opowieść o Ryszardzie Kapuścińskim*. „Rzeczpospolita” 1997, nr 51, s. 16.

²⁰ Zob. N o w a c k a, *Magiczne dziennikarstwo*, s. 75.

²¹ N y c z, *op. cit.*, s. 19.

²² N o w a c k a, *Parabola władzy*, s. 57–58.

²³ Kolejne odcinki tego cyklu ukazały się w następujących numerach „Kultury” z r. 1978: 8–12, 14–16, 18, 19, 21, 22, 24, 26, 27.

²⁴ Treść zaproszenia podaje dodatkowe okoliczności opisanego w *Cesarzu* bankietu z okazji zjazdu niepodległych państw Afryki i Madagaskaru w Addis Abebie, który odbył się 17 V 1963 o godz. 8 wieczorem. Zob. „Kultura” 1978, nr 8, s. 10.

one reportażom prasowym wymiaru poświadczającego, były operacjami prawdziwościowymi, potwierdzającymi referencjalny charakter tekstu. Z tych materiałów poświadczających zrezygnowano w *Cesarzu*, tu funkcję referencjalną pełni nade wszystko narracja reportera – świadka i uczestnika zdarzeń.

Istotne zmiany zaszły w tytule. Mało wyrazista formuła cyklu pt. *Trochę Etiopii* zniknęła w wersji książkowej. Zauważmy, że nowy tytuł: *Cesarz*, przekracza ramę historii konkretnego afrykańskiego kraju, a tym samym zyskuje wymiar bardziej uniwersalny. Nieznacznym zmianom poddano też tytuły trzech części cyklu: *Cesarz* (odcinki 1–5), *Idzie, idzie* (odcinki 6–9), *Rozpad* (odcinki 10–15). Tytuł pierwszej części awansował na tytuł całości, w jego miejsce zaś pojawił się nowy tytuł: *Tron*. Oprócz tych drobnych modyfikacji tekst przedrukowano w książce w niemal niezmienionej formie. Zachowana została struktura całości – dokładnie taki sam jest w cyklu prasowym układ i kolejność partii narratorskich (tyle że nie są one wyróżnione kursywą, lecz zapowiedziane inicjałami R. K., co zresztą czyni z reportera, może wyraziściej niż w książce, jedną z *dramatis personae* opowieści). Nie zmienia się też kolejność wypowiedzi ludzi pałacu. Można natomiast zauważyć drobne poprawki językowe, które niemal zawsze mają charakter redukcji. Oto dwa wybrane przykłady:

Bałem się, ponieważ domy te były obserwowane. [„Kultura” 1978, nr 8, s. 10]
Bałem się: domy te były obserwowane. [C 10]²⁵

Tam na szczytach nigdy nie jest ciepło. [„Kultura”, jw.]
 Na szczytach nigdy nie jest ciepło. [C 19]

Bardzo rzadko zdarzają się też większe zmiany. Np. w wypowiedzi P. M. na temat równoległego funkcjonowania w pałacu dwóch języków – oficjalnego i nieformalnego, ostatni akapit w wersji prasowej brzmiał (podkreślono to, co zostało pominięte w wersji książkowej):

A tak każdy²⁶ miarkował podług układu i okoliczności, czy ów język wyciągnąć, czy schować, czy odsłonić, czy zakryć, czy gładzić, czy szczypać. A takie już potem nastąpiło obycie i wprawa, że czasem zdarzało się omylić i poplątać, zamienić język językiem, ale tak dziwna i niezbadana jest fizjologia nowego procesu, że nikt nie objaśni, dlaczego ta pomyłka miała zawsze charakter jednokierunkowy, to znaczy mógł kto miast wewnątrz odezwać się zewnątrz, ale rzadko, żeby odwrotnie²⁷. [„Kultura” 1978, nr 16, s. 10]

Na podstawie analizy zmian, jakie dokonały się podczas przeformułowania *Cesarza* z wersji prasowej na książkową, można zauważyć pewne tendencje. Po pierwsze, w dużym stopniu autor pozostał wierny pierwotnej, prasowej koncepcji

²⁵ Skrót C odsyła do książki: R. K a p u ś c i ń s k i, *Cesarz*. Warszawa 1978. Liczby po skrócie wskazują stronicę. W cytatach zachowana została kursywa stosowana przez Kapuścińskiego na oznaczenie wypowiedzi narratora-reportera. Wszystkie podkreślenia M. H.

²⁶ W wersji książkowej: „A już każdy [...]” (C 125).

²⁷ Zastanawiająca jest rezygnacja z tego fragmentu w wydaniu książkowym, tym bardziej że nie jest to powtórzenie, lecz świetne rozwinięcie metafory podwójnego języka. Zdania te zarówno precyzują motyw opisu zjawiska społecznego przez oksymoroniczne formuły (język „gładził i szczypał”), jak dodają mu znaczącą nazwę („fizjologia nowego procesu”), która podkreśla podwójność pojęcia „język” (organ, a zarazem narzędzie społecznej komunikacji). Dodają także interesujący wymiar tej swoistej bilingwalności – *casus* jednokierunkowej pomyłki.

całości, zmiany zaś polegały głównie na redukcji pojedynczych słów lub zdań. Przy porównaniu obu wersji widać też, którą część narracji uznał reporter za najmniej satysfakcjonującą. Największych przekształceń dokonał bowiem w doborze i układzie mott. W „Kulturze” każdy odcinek otwiera jeden cytat. Część z nich powraca w *Cesarzu*, część zmienia miejsce w tekście, niektóre zaś zostają usunięte. Warto przytoczyć motta, z których Kapuściński zrezygnował w wersji książkowej. W pierwszej części cyklu prasowego pierwotnie znajdowało się motto z *Karnawału dziadowskiego*:

Posłuchajcie, chrześcijanie,
Jakie smutne to śpiewanie,
Co się dziś po świecie dzieje,
Ogromna chytrność szaleje²⁸.

Drugą część (*Idzie, idzie*) otwierało motto będące fragmentem wiersza Walta Whitmana *Pieśń o toporze*:

Widzę czyste zmierzchy męczenników,
Widzę z szafotów zstępujące duchy,
Duchy umarłych lordów, niekoronowanych dam,
oskarżonych ministrów i odtrąconych królów,
Rywali, zdrajców, trucicieli, okrytych niesławą wodzów,
a także resztę²⁹.

Z rozdziału pt. *Rozpad* usunięto trzy motta. Był to cytat z *Uwag o śmierci niechybnej* ks. Józefa Baki („Nie dopędzisz wczora cugiem, / Nie wyorzesz jutra pługiem. / Minęło. / Zniknęło”)³⁰, także fragment z *Garganutui i Pantagruela* Rabelais’go:

– Panowie – rzekł Dukiet – długo już paramy się tutaj nic nie zdziaławszy, wydając jeno grosiwo; i nie możemy znaleźć dna ani brzegu w tej materii. Przeciwnie, im dłużej ją wertujemy, tym mniej rozumiemy, co jest wielkim wstydem i udręką sumienia; tak iż gotowo się to skończyć naszą wielką hańbą. [cyt. z: „Kultura” 1978, nr 26]

Zniknęło też w wydaniu książkowym motto pochodzące z baśni Andersena – *Dzień Sądu Ostatecznego*. Pierwotnie było to „motto finalne” i następowało po notce z „The Ethiopian Herald” oraz stanowiło swoisty epilog cyklu *Trochę Etiopii*. Warto je przytoczyć, gdyż uwypukla paraboliczny charakter narracji, otwiera jej zakończenie na różne warianty interpretacyjne:

– A jakie zwierzę było we mnie? – spytała wędrująca dusza. Anioł Śmierci wskazał jej dumną postać, która miała naokoło głowy różnobarwną aureolę połyskującą jaskrawymi kolorami, ale w sercu tego człowieka ukryte były nogi zwierzęcia, nogi pawia; aureola nad jego głową była barwnym ogonem ptaka³¹.

²⁸ Zob. *Karnawał dziadowski. Pieśni wędrownych śpiewaków (XIX–XX wiek)*. Wybór, oprac. S. Nyrkowski. Warszawa 1977.

²⁹ Układ wersyfikacyjny inny w „Kulturze”. Tu przytaczam za: W. Whitman, *Żdźbła trawy. Poezje wybrane*. Tłum. L. Marjańska. Wstęp, wybór, oprac. J. Żuławski. Warszawa 1966, s. 109.

³⁰ J. Baka, *Młodym uwaga*. W: *Poezje*. Oprac., wstęp A. Czyż, A. Nawarecki. Warszawa 1986, s. 82–83.

³¹ H. Ch. Andersen, *Dzień Sądu Ostatecznego*. W: *Baśnie*. Przel. S. Beylin, J. Iwaszkiewicz. Wstęp, red. J. Iwaszkiewicz. Przypisy oprac. A. Staniowska. Wyd. 8. T. 2. Warszawa 1977, s. 46. Warto dodać, że w niektórych wydaniach *Cesarza* (np. „Czytelnika” z 1978) cytat z Andersena widnieje na tylnej obwolucie okładki.

Analiza i interpretacja mott *Cesarza* mogłaby stać się przedmiotem osobnej rozprawy. Przy okazji przywołania cytatów ostatecznie usuniętych z reportażu warto jedynie dodać, że wynikało to prawdopodobnie z potrzeby zmniejszenia redundancji znaczeń, która mogła osłabiać siłę oddziaływania innych mott. Kapuściński pozostawił więc tylko te o najsilniejszym potencjale parabolizującym opowieść, bo to przecież jest główna funkcja tych paratekstów³².

4

Wańkowicz pisał w *Prosto od krowy*, iż reporter musi umykać przed zniszczeniem przez „niagarę faktów”, które mogą go zalać. Dlatego za nadrzędną cnotę dziennikarza uważał umiejętność gospodarowania informacjami³³. W *Cesarzu* Kapuściński uczynił z tej cnoty nie tylko sposób na napisanie dobrego reportażu. Niezwykle precyzyjne, a nawet oszczędne operowanie zebrany materiał stało się zasadą artystyczną, jednym ze środków kreacji organizacji naddanej. Jeśli przypomnimy, że równocześnie owej ascetyczności w doborze faktów towarzyszy w *Cesarzu* niezwykła, momentami barokowa stylizacja językowa, okaże się, że utworem tym rządzi paradoks, jakaś oksymoroniczna formuła ascetycznej bujności.

Przyjrzyjmy się najpierw owej selekcji faktów, widocznej choćby w ukształtowaniu czasoprzestrzeni *Cesarza*. Chyba każdego, kto widział kiedyś zdjęcia Etiopii, zastanowi, dlaczego tak niewiele tu opisów krajobrazu tego kraju, niezwyklej urody, strojów czy zwyczajów jego mieszkańców. O ile występują w reportażu daty i pojedyncze informacje związane z topografią Etiopii (rozmowy toczą się w Addis Abebie, epizodycznie pojawiają się nazwy prowincji: Godzam, Sidamo, Tigre, Wollo, Ogaden), o tyle niemal zupełnie brak informacji krajoznawczych. Nie domyśli się np. czytelnik *Cesarza*, że kraj Hajle Sellasjego jest pokryty wysokimi górami, co nie jest sprawą drugorzędną, gdyż to właśnie rzeźba terenu w znaczący sposób wpływała na historię i tryb życia Etiopczyków – m.in. broniąc ich państwa przed kolonizacją. Można by założyć, że brak tych szczegółów w narracji *Cesarza* wynika z faktu, iż Kapuściński prawdopodobnie nie podróżował po Etiopii, lecz przebywał tylko w stolicy, nie mógł więc pisać o topografii kraju będąc w mieście. Tymczasem w *Podróżach z Herodotem* czytamy we fragmencie wspomnień z pobytu w Etiopii, że było inaczej. Kapuściński dużo podróżował, miał nawet kierowcę, Negusiego, z którym przejechał „w trudnych i ryzykownych warunkach tysiące kilometrów”³⁴. Ów brak nie jest więc sygnałem warunków, w jakich powstawał reportaż, lecz znakiem decyzji narratorskiej, wynikającej z dążenia do redukcji, minimalizacji zbędnego detalu. Towarzyszące autorowi *Cesarza* w trakcie pisania pragnienie zbudowania syntezy, o której mówił w wielu wywiadach³⁵, wymagało ascezy. Dlatego czasoprzestrzeń *Cesarza* zamyka się niemal całkowicie w obrębie pałacu, co

³² Oprócz funkcji parabolizującej można również dostrzec w mottach miejsca szczególnie intensywnego pośredniego komentarza autorskiego. Ich ważną rolą jest także antycypowanie nadchodzących zdarzeń, przygotowywanie czytelnika do zwrotów akcji. Nie można też, rzecz jasna, pominąć ironicznego wydźwięku wielu cytatów, jak choćby motta pochodzącego z *Nowych Aten* B. Chmielowskiego czy z *Łyżwiarstwa szybkiego i figurowego* Z. Osińskiego i W. Starosty.

³³ M. Wańkowicz, *Prosto od krowy*. Warszawa 1965.

³⁴ R. Kapuściński, *Podróże z Herodotem*. Kraków 2004, s. 175.

³⁵ Zob. np. wywiad B. Marca z Kapuścińskim: *Zaryzykuj wszystko*. „Rzeczpospolita” (dodatek „Plus Minus”) 2005, nr z 8 X.

zbliża atmosferę opowieści do baśni czy paraboli. Poetyka utworu fragmentami przypomina też racjonalistyczny, chłodny traktat, w którym nie ma miejsca na szczególne krajoznawcze.

Ten swoisty brak przestrzeni natury sprawia, że akcja zdaje się toczyć w jakimś zawieszonym w próżni miejscu, pałac Hajle Sellasjego zaś zamienia się w teatr manekinów, którego przedstawienie mogło rozegrać się w każdym innym zakątku świata. Jest to, oczywiście, ważny chwyt uniwersalizujący całą opowieść, nadający jej znamię historii parabolicznej, a także efekt skoncentrowania przedstawionej rzeczywistości wokół wątków politologicznych. Przypomina się tu fragment z *Trzech podróży* Jana Józefa Szczepańskiego:

Wolałbym opisywać palmy, wielbłądy, minarety, rojne bazyry i bezdroża pustyni. Jednakże wszystkie te uroki egzotycznego świata stanowią jedynie akcesoria zorganizowanych systemów politycznych³⁶.

Właśnie taką funkcję – akcesoriów, pełnią tak rzadko pojawiające się w narracji *Cesarza* detale krajoznawcze. Przykładem mogą być występujące w tekście pojedyncze sygnały warunków klimatycznych typowych dla Etiopii – wzmianki o deszczu lub błocie, choć nie można by się chyba na podstawie narracji domyślić, iż w tym kraju przez pół roku, od marca do września, trwa męcząca pora deszczowa. Pojawia się jednak w tekście kilka fragmentów bezpośrednio związanych z tą właściwością klimatyczną Etiopii: w części relacji opatrzonej informacją o porze roku „czerwiec–lipiec” ma miejsce mowa cesarza do pustego dziedzińca, którą ledwo słyhać wśród „szumu deszczu” (C 178). Deszcz zdaje się być sprzymierzeńcem spiskowców, podobnie jak oni – podstępnie odbiera cesarzowi głos, jest jednym z wielu zwiastunów zbliżającego się końca. Nieco inną, lecz także metaforyczną rolę pełni obraz deszczu w części opisującej zdarzenia z sierpnia i września. W narracji reportera pojawia się epizodyczny sygnał związany z warunkami klimatycznymi: „*Ciągle jeszcze trwała pora deszczowa, drzewa stały w wodzie, ranki były mgliste, noc zimna*” (C 202). Dopiero w końcowych partiach reportażu czytelnik otrzymuje opis meteorologiczny zjawiska tak charakterystycznego dla klimatu Etiopii. Nie jest to jednak informacja pełniąca tylko funkcję obrazową, służy raczej ewokowaniu smętnej, schyłkowej atmosfery ostatnich dni cesarza. Opis pory deszczowej to swoista psychizacja krajobrazu, którą można czytać jako projekcję atmosfery społecznej schyłku cesarstwa, a także jako ekspresję wewnętrznego stanu monarchy.

Funkcję akcesoriów władzy pełni w narracji też egzotyczna fauna Etiopii. Jest ona zawsze przedstawiona w ten sposób, że staje się dla czytelnika „rekwizytem mówiącym”, symbolizującym jakąś twarz lub maskę władzy. Taką swoistą maską są np. zwierzęta w parku cesarza: flamingi, lwy, pantery. Ich potulność w czasie karmienia przez dobrotliwie uśmiechniętego władcę każe przypisywać mu takie cechy, jak siła, odwaga, a zarazem dobroć, nawet delikatność. Zupełnie inne oblicze monarchy odsłania jego gest uczyniony po stłumieniu spisku Germamego, kiedy nocą każe rozstrzelać „swoje ulubione lwy, które miały bronić dostępu do pałacu, wpuściły do niego zdrajców” (C 99). Śmierć zwierząt jest tu znakiem bezwzględności drzemącej w „drobnej i kruchej” postaci cesarza.

³⁶ J. J. Szczepański, *Do rajy i z powrotem*. W: *Trzy podróże*. Kraków 1981, s. 75.

Swoista antykrajobrazowość reportażu jest zamierzona, wynika z monolityczności celu poznawczego, który wyznaczył swej relacji narrator. Jej efektem okazuje się wszakże – paradoksalnie – wielowymiarowa jednolitość tematyczna narracji. Lektura książki konkretyzuje w umyśle czytelnika obraz maszyny władania, a także niemal wszystkie wątki i detale narracji oraz wszelkie retoryczne techniki opowiadania wydają się podporządkowane budowaniu tej jednej, acz niezwykle złożonej historii „dawnej sztuki władania” (C 34). Dołączmy tu może nieco subiektywną uwagę natury psychonarratologicznej³⁷. Otóż zdaje się, iż ta jednolitość *Cesarza* ma w sobie jakiś wydźwięk techniczny, abstrakcyjny, systemowy. Równocześnie jest to wizja obrazowa, nierzadko sensualna, przepełniona rekwizytami mówiącymi, ekspresywnymi symbolami władzy. W tym sensie książka ta jest niezwykle racjonalistyczna, a zarazem oddziałująca na zmysły, w równym stopniu atakująca sferę rozumu oraz uaktywniająca obszary wyobraźni.

Taki jest tutaj, jak się zdaje, główny rys sposobu ukształtowania komunikacji literackiej między autorem a czytelnikiem. Odnosi się wrażenie, że autor, chcąc skupić całą uwagę na jednym temacie – mechanizmie rządów Hajle Sellasjego, nie pozwala, by cokolwiek rozproszyło odbiorcę. Dlatego *Cesarz* jest swoistym antyprzewodnikiem, nie ma tu miejsca na barwne opisy egzotyki. W narracji wyczuwa się niezwykle autorską koncentrację na jednym celu poznawczym i podporządkowanie temu celowi wszelkich innych epizodów, wątków, a także chwytów narracyjnych. Autor konsekwentnie nie pozwala odetchnąć czytelnikowi, prowadząc go po korytarzach systemu władzy, wciągając w zapętłone intrygi. W trakcie lektury niejako nieustannie zmuszani jesteśmy do budowania z kolejnych elementów konstrukcyjnych – wraz z wysłuchiwaniami wciąż nowych opowieści – „pałacu”, powoli stającego się w naszym umyśle metonimią wszelkiej społeczności oplecionej, jak pajęczyną, siecią hierarchicznych zależności, skąd nie ma ucieczki. W tym sensie można mówić o jakimś labiryntowym ukształtowaniu narracji, która prowadzi czytelnika od relacji do relacji, dając złudzenie przemieszczania się ku wyjściu, a zarazem potęgując odczucie duszności, zamknięcia, klinczu jako dominujących cech świata przedstawionego.

5

Kolejną cechą narracji jest dyscyplina kompozycyjna *Cesarza*. Materiał empiryczny zebrany przez reportera został bowiem poddany nie tylko zabiegom redukcji i selekcji, ale także złożonym przekształceniom formalnym. Efektem jest wielopłaszczyznowa i dość zawiła struktura głęboka narracji. W porządku linearnym jest ona dwutorowa: głos reportera przeplata się z monologowymi opowieściami sług, w porządku wertykalnym mamy do czynienia z układem wielowarstwowym, palimpsestowym.

Cesarz zaczyna się zdaniem, które jest rodzajem antycypacji całej opowieści – „Wieczorami słuchałem tych, którzy znali dwór cesarza” (C 9). Ta pierwsza, spokojna, niemal melancholijna fraza zapowiada mechanizm kompozycyjny reporta-

³⁷ Termin pochodzi z książki M. Bortolusi i P. Dixona *Psychonarratology* (Cambridge University Press 2003). Obejmuje zagadnienia związane z komunikacją literacką oraz sposobem oddziaływania narracji na ludzki umysł.

żu, którego główną zasadą jest właśnie przedstawienie wysłuchanych relacji. Można uznać, że *Cesarz* w tej warstwie narracyjnej to kolekcja monologów naocznych świadków – ludzi pałacu ocalałych z pogromów rewolucyjnych. Potajemnie, często pod osłoną nocy, rekonstruuja oni swoje historie, pałacowe *curriculum vitae*. Reporter zachował w tajemnicy ich dane osobowe, wszyscy są anonimowi, ukryci pod inicjałami (np. F., L. C., P., H.-T.). Być może, Kapuściński chciał w taki sposób chronić swoich informatorów. Lecz równocześnie zabieg ten akcentuje uniwersalny, nie zaś jednostkowy charakter przedstawionych postaci, czyni z nich raczej figury systemu niż indywidualności. W sumie mamy w *Cesarzu* 34 subnarratorów, których opowieści w pierwszej osobie liczby pojedynczej przytacza reporter. Większość z nich zabiera głos tylko raz, kilku wypowiada się dwu- lub trzykrotnie (np. P. M. czy T. L.).

Warto tu dodać, że swoistym trzecim torem narracji, choć też porządkiem wobec niej niejako zewnętrznym, może nawet metatekstowym, są pojawiające się na początku każdego rozdziału motto. Jeśli dokonamy przybliżonych obliczeń proporcji między różnymi typami narracji, to okaże się, że stanowią one około 4% narracji (jest to część znacząca, w sumie około 8 stron książki), partie narratora-reportera to około 1/4 *Cesarza*, pozostała zaś część, czyli zdecydowana większość, bo ponad 2/3, to właśnie głosy opowiadających ludzi pałacu. Takie matematyczne podsumowanie narracji jest tylko potwierdzeniem silnego wrażenia, jakie ma czytelnik w trakcie lektury *Cesarza* – narrator główny jakby odsuwa się na drugi plan, jest tłem wielogłosowej symfonii opinii, faktów, emocji tych, którzy byli przez lata naocznymi świadkami rządów autokratycznego władcy. Wyeksponowanie ich w strukturze narracji to decyzja wartościująca – reporter zdaje się w ten sposób komunikować: niech oni mówią, bo są najbliżej prawdy o zdarzeniach, układach, całej złożonej strukturze władzy, ja zaś będę tylko medium, tubą, przez którą popłynie ich głos.

Dlatego sam reporter odzywa się rzadko, podobnie jak w *Wojnie futbolowej* – odznacza własne partie narracyjne kursywą. Ta osobność reportera, dwudzielność jego relacji, rozpadającej się na własne wtręty oraz monologi sług cesarza, są konsekwentnie przeprowadzone przez całość tekstu i stanowią wyrazisty narracyjny chwyt pełniący w opowieści swoje istotne funkcje, wśród których najważniejszą jest, jak się zdaje, stworzenie wrażenia obiektywności dziennikarza, oddzielającego własny punkt widzenia od perspektywy swych rozmówców. Wrażenie to ulega jednak częściowej destrukcji w trakcie ewolucji narracji, do czego jeszcze powrócę.

Przyjrzyjmy się teraz układowi wertykalnemu wpisanemu w tekst. Ze swoistym spiętrzeniem głosów mamy do czynienia przede wszystkim w opowieściach sług, wypowiedź reportera jest bowiem najczęściej jednogłosowa (choć zdarzają się przenikania perspektyw narratora i sług). Natomiast układ płaszczyzn językowych tkwiących w narracji ludzi pałacu jest bardziej skomplikowany. Oto przybliżona próba ich rekonstrukcji.

[4:] proces autorskiej stylizacji języka sług oraz ułożenie monologów w ciąg kompozycyjny

[3:] polski: język reportera, na który tłumaczy on zebrane materiały

[2:] angielski: język niektórych rozmów i tłumaczenia przewodnika Teferry

[1:] amharski: język narodowy Etiopczyków (oraz właściwe tej kulturze sposoby ekspresji)

Występowanie poszczególnych płaszczyzn językowych w tekście ma swą zróżnicowaną intensywność. Np. warstwa druga pojawia się rzadko – głównie w sformułowaniach fatycznych, takich jak „Mister Richard” (C 97) lub „My dear brother” (C 41), czy też w przytoczeniach kaleczenia nazwiska reportera („panie Kapuczycki”, C 61). Konstrukcja 4-warstwowa obrazuje kolejność „nakładania” swoistych głosów narracji sług, jak też to, co w wytworzonej w ten sposób całości zostało najbardziej wyeksponowane, czyli stylizację, oraz to, co najbardziej ukryte, a zarazem trudne do zidentyfikowania i rozpoznania, czyli struktury myślenia (i co z tym bezpośrednio związane – struktury mówienia) typowe dla języka amharskiego³⁸. Do owej pierwszej, najgłębszej płaszczyzny narracji mógłby np. należeć niezwykle gawędziarski charakter wypowiedzi sług. Jerzy Jarzębski wiąże go z przedsięwzięciem kulturą dworu w Addis Abebie, której echem jest „gadana” forma, w jakiej przedstawił Kapuściński pałac cesarza³⁹.

Kolejną czynnością autora było ułożenie narracji reporterskiej i monologów postaci w kompozycyjny ciąg. Dynamizuje on tok narracji, wywołuje wrażenie polifonii (potęgowane przez głosy brzmiące w mottach), jest strukturą porządkującą, a zarazem uniwersalizującą historię Hajle Sellasjego. Sądzić można, że to właśnie misterna kompozycja w największym stopniu nadaje *Cesarzowi* charakter paraboli, wieloznacznego symbolu. Na dominantę kompozycyjną składają się różne elementy strukturalne (od mott po motywy przewodnie narracji) wywołujące wrażenie przemijania, nieuchronnego upływu czasu, uczestniczenia w powtarzalnym mechanizmie obracającego się koła historii. Atmosferę wanitatywną ewokuje duża część paratekstów – począwszy od fragmentu z cygańskiego tanga otwierającego narrację („zapomnij o mnie, / to wszystko zgasło”), poprzez zdanie z *Księgi Jeremiasza* („A chodząc za marnością, marnymi się stali”, Jr 2, 5) na początku części 2. W ostatnim rozdziale są aż 4 wanitatywne motta (z Conrada, Prokopiusza z Cezarei, Marka Aureliusza i Andricia). Tak więc już w materii cytatów widoczne jest stopniowanie napięcia poprzez budowanie atmosfery zbliżającej się zagłady. Także różnorodność autorów i epok, z których pochodzą motta, stwarza wrażenie jakiejś uniwersalnej, ponadczasowej debaty na temat przemijania i nieuniknionego schyłku wszelkiej władzy, ale też wszelkiego ludzkiego życia. Warto zauważyć, jak przemyślnie ukazuje Kapuściński w części 3 *Cesarza* topos władcy starożytnego, przytaczając najpierw apokryficzną relację Prokopiusza o Justynianie i jego dworzanach (z upiornym motywem głowy, która zniknęła, by pojawić się ponownie na karku władcy – być może, symbol iluzoryczności czy tymczasowości władania każdej „głowy państwa”), potem zaś zapraszając na scenę Marka Aureliusza. Zdaje się on zwracać wprost do Hajle Sellasjego, mówiąc: „Następnie zadaj sobie pytanie, gdzie też to wszystko teraz? – Dym, popiół, baśń, albo nawet już i baśnią nie jest” (C 140). Słowa cesarza mówiącego zza grobu do cesarza, który niejako stoi nad grobem, mają niezwykle teatralny i zarazem ekspresywny wydźwięk.

³⁸ W czasie spotkania z Kapuścińskim dowiedziałam się, że część rozmów prowadził w języku polskim. Dotyczyło to spotkań z Etiopczykami, którzy studiowali kiedyś w Polsce. W takiej sytuacji mamy do czynienia z 3, a nie 4 warstwami tekstu. Jednak nie sposób orzec, które fragmenty tekstu są 3-, a które 4-warstwowe.

³⁹ J. Jarzębski, *Kapuściński: od reportażu do literatury*. W zb.: *Maski współczesności. O literaturze i kulturze XX wieku*. Red. L. Burska, M. Zaleski. Warszawa 2001, s. 207.

Drugim kompozycyjno-semantycznym zabiegiem ewokującym narastającą atmosferę nieuchronnie zbliżającego się końca jest uczynienie jednym z mechanizmów konstrukcyjnych struktury reportażu – motywu mijających godzin dnia. Kolejne monologi są bowiem uporządkowane według chronologii następowania po sobie etapów codziennego rytuału rządzenia cesarza. Już L. C., drugi wypowiadający się w *Cesarzu* sługa, mówi o godzinie przebudzenia władcy (4 lub 5 rano); kolejny – o porze słuchania donosów podczas porannego spaceru; G. S. D. – o czasie nominacji, trwającej od 9 do 10 rano, W. A.-N. wspomina godzinę kasy, przypadającą między 10 a 11, i tak akcja toczy się dalej, nanizywana na koraliki następujących godzin dnia. Jest to, naturalnie, informacja o niezwykle schematycznym, rytualnym sposobie rządzenia krajem oraz wyrazisty sygnał totalności władzy. Zagarnia ona wszelkie funkcje państwowe, a zarazem ma w sobie coś boskiego, bo zdaje się doskonale panować nad czasem. W tym samym momencie jakiś uruchomiony w świadomości czytelnika zegar wybija kolejne godziny panowania, stanowiąc symbol nadchodzącego końca dnia, zachodu, zbliżającej się nocy, ale też katastrofy, Końca czy wręcz śmierci⁴⁰. W tym sensie niezwykle perswazyjne są także tytuły kolejnych rozdziałów. Po *Tronie*, sygnalizującym *apogeum* władzy, pojawia się *Idzie, idzie*, tytuł zwiastujący nadchodzący (!) koniec⁴¹, by wreszcie finał *explicite* ogłosił *Rozpad*. Niektórzy badacze widzą w *Cesarzu* strukturę antycznej tragedii z wyrazistym punktem kulminacyjnym⁴². Osobiście postrzegam akcję tego utworu jako konstrukcję równi pochyłej, z której powoli, a potem coraz szybciej cesarz i cały jego pałac zsuwają się w przepaść bezsilności, a wreszcie – niebytu. Dlatego też nie można, chyba, mówić o *katharsis* w tym reportażu, ona bowiem, nieco wbrew oczekiwaniom czytelnika, nie nadchodzi. Akcja wygasa stopniowo wraz z zamieraniem autokratycznych rządów głównego bohatera. Jego śmierć w finale jest odarta z wszelkich emocji, nie ma w sobie majestatu odejścia wielkiego monarchy. Ograniczona do krótkiej notki prasowej w „The Ethiopian Herald” zamienia „króla królów” w zwyczajnego śmiertelnika, którego pokonały rewolucja i czas.

Warto również podkreślić paraboliczny wymiar tej lakonicznej informacji o śmierci Hajle Sellasjego, spowodowanej niewydolnością krążenia. Śmierć władcy,

⁴⁰ Jarzębski dostrzegł w kompozycji *Cesarza* symetrię, polegającą na tym, że „godziny poranne odpowiadały z grubsza historii budowania potęgi cesarza, a godziny popołudniowe – dziejom jej murszenia i rozpadu” (*ibidem*, s. 206).

⁴¹ Powstaje pytanie o znaczenie tytułu części 2 *Cesarza*. Jego forma gramatyczna – powtórzony dwukrotnie czasownik niedokonany, podkreśla zarazem ruch, dynamikę, jak i rytmiczność (kroki), a tym samym może także jakąś nieuchronność. Mówi się przecież: „nadchodzi koniec”. Mieliśmy wtedy do czynienia z animizacją, która jakoś ów nieuchronny schylek epoki cesarstwa unaoznacza. Czy jednak rzeczywiście „idzie, idzie” to tylko zbliżający się koniec? Wydaje się, że można założyć jeszcze inną interpretację, która związana byłaby z zabiegiem intertekstualnym. Chodziłoby tu o nawiązanie do *Psalmu 98* w wersji sparafrazowanej przez J. Kochanowskiego, a śpiewanej do dziś jako pieśń liturgiczna, szczególnie w dniu uroczystości Bożego Ciała. Przytoczmy strofę, która mogła stać się inspiracją dla Kapuścińskiego: „Idzie, idzie Bóg prawdziwy, / Idzie sędzia sprawiedliwy; / Ten świat prawnie będzie sądził, / A lud wedle prawdy rządził” (J. K o c h a n o w s k i, *Psalterz Dawidów*. Oprac. K. M e l l e r. Kraków 1997, s. 238). Jeśli ten tekst byłby źródłem autorskiej inspiracji, w narracji paratekstów *Cesarza* pojawiłoby się obok nuty historiozoficznej także treść metafizyczna. Zbliżałoby to ten typ motto do paratekstów w *Szachinszachu*, w których dominuje refleksja filozoficzna i religijna.

⁴² Zob. np. D o m o s ł a w s k i, *op. cit.*

wyeksponowana w epilogu, czy też wręcz będąca epilogiem, stanowi tym samym wskazanie na najbardziej wyrazisty znak końca cesarstwa. Jest nim nie tyle rewolucja i wprowadzany przez nią nowy porządek, co śmierć człowieka. Poprzez taki finał zaakcentowana zostaje paradoksalna siła autokratyzmu – jako władzy jednego człowieka nad tysiącami, milionami ludzi. Warto dodać, że istniały różne hipotezy na temat przyczyn śmierci cesarza, mówiono m.in. o otruciu. Kapuściński nie zaburza wszakże wyrazistego zakończenia podawaniem innych możliwych wersji zdarzeń. Tak jakby dostrzegł w tej niewydolności krążenia jakiś znak, makabryczną ironię. Za Susan Sontag można by rzec, że choroba staje się tu metaforą⁴³. Niewydolność krążenia – symbolem niewydolności systemu rządzenia. Układ krwionośny jest obrazem szczególnie trafnym – ogarnia siecią naczyń łączonych cały organizm, będąc na swój sposób systemem totalnym, tak jak totalne były aspiracje władcy Etiopii.

6

Ważną cechą narracji *Cesarza* są swoiste interferencje i współzależności dwóch głównych instancji nadawczych. Głos reportera jest indywidualnym „ja” tekstu, monologu ludzi pałacu zaś stanowią rozproszony na pojedyncze wypowiedzi głos podmiotu zbiorowego, który mówi jednorodnym, niemal tym samym językiem. Taki narracyjny dwutorowy układ tworzy występującą na przestrzeni całej akcji reportażowej sytuację dialogu, oba podmioty mówiące stoją niejako twarzą w twarz. Sytuacja nieustannego spotkania, jakiejś wielkiej debaty organizuje cały tekst, a jej pierwotnym źródłem okazują się rzeczywiste rozmowy, które toczył Kapuściński ze sługami. Są one w narracji ukryte, sygnalizowane pojedynczymi zwrotami faktycznymi, przyćmione przez kilkadziesiąt monologów ludzi pałacu, które choć pozostają monologami, u swego źródła mają przecież właśnie charakter dialogiczny. Nie jest to wprawdzie ten rodzaj międzyludzkiego i międzykulturowego spotkania, które realizuje Kapuściński np. w *Hebanie*, nieustannie próbując zrozumieć odmienność mieszkańców Afryki, osobiście jej doświadczyć, wyjaśnić sobie i ludziom różnych kultur. Wydaje się, że w *Cesarzu* nie dochodzi do Levinasowego spotkania jako wejścia w inność bytu drugiego człowieka, jako przenikania się tożsamości „ja” i „on”⁴⁴. Na początku tylko przypuszczamy, a w finale reportażu wiemy już na pewno, że Kapuściński nie zgadza się ze swymi rozmówcami, odmiennie ocenia rządy cesarza Etiopii, jest znacznie bardziej krytyczny wobec jego panowania. Zarazem jednak w żadnym innym reportażu reporter nie jest tak daleko i równocześnie tak blisko swoich bohaterów. Oddala go od nich odrębny punkt widzenia, zbliża – metoda narracji, polegająca na niemal całkowitym wnikanii w świat ich myśli i emocji, na próbie wczucia się w ich mentalność. Narrator *Cesarza* zachowuje się trochę jak aktor, który chce całym sobą wejść w osobowość odgrywanej postaci. Tym samym głos reportera, choć odmienny i nietożsamy z głosem sług, jest jednocześnie komplementarny, a nawet splełtany z ich głosami. Wiądać to zwłaszcza w momentach interferencji jego narracji i stylu mówienia (my-

⁴³ S. Sontag, *Choroba jako metafora. AIDS i jego metafory*. Przeł. J. Anders. Warszawa 1999.

⁴⁴ E. Levinas, *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrzności*. Przeł. M. Kowalska. Warszawa 1998.

ślenia) sług. Owo przenikanie się narracji – która jest sposobem opowiadania, ale także rozumienia świata, zauważalne jest zarówno we fragmentach będących wyrazistą relacją reportera (co podkreśla użycie kursywy), jak i w monologach dworzan. Zjawisko wzajemnego przenikania się dwóch głównych instancji narracyjnych tekstu uwidoczni najlepiej analiza narracji w częściach będących bezpośrednim głosem reportera.

Reporter-narrator pojawia się w *Cesarzu* w kilkunastu odsłonach, równomierne rozmieszczonych pomiędzy monologami sług pałacu. Jeśli prześledzimy tylko partie reportera, okaże się dość wyraźnie, że dozuje on swoją wiedzę, decyduje się ją ukrywać, ograniczać, by powoli prowadzić czytelnika, pozwolić mu na samodzielność w formułowaniu opinii i sądów, a zarazem trzymać go w napięciu. Dopiero w końcowych partiach *explicite* wypowiada własną opinię, pisząc np. o „głupocie i bezradności elit” (C 180) czy o pałacu jako „siedlisku miernoty” (C 179). Jednak już dużo wcześniej zaczyna stopniowo sygnalizować swoją interpretację rządów cesarza poprzez język ludzi pałacu, którym każe mówić staropolszczyzną, by w ten sposób niejako pod jego batutą opiewali archaiczność autokratycznych struktur rządzenia. Jest to najbardziej wyrazisty wymiar interferencji głosu głównego narratora i jego interlokutorów. W poszczególnych fragmentach tekstu odnaleźć można wszakże znacznie więcej przykładów tej strategii.

Wyjątkowo precyzyjnie utkany jest reporterski prolog, nie ma w nim, jak się zdaje, ani jednego zbędnego zdania, a zarazem czytelnikowi przekazuje się wszelkie potrzebne mu informacje, które odpowiadają na podstawowe w dziennikarstwie pytania: kto, gdzie, kiedy i w jakich okolicznościach⁴⁵. Pierwszy akapit poświęcony jest lapidarnemu naświetleniu losów ludzi pałacu po detronizacji Hajle Sellasjego. Natomiast w drugim wkracza już w narrację ton osobisty, a nawet emocjonalny, którym reporter wyraża swój cel: „*Etiopczycy są głęboko nieufni i nie chcieli uwierzyć w szczerłość mojej intencji: miałem zamiar odnaleźć świat, który został zmieciony karabinami maszynowymi Czwartej Dywizji*” (C 9). Odnalezienie świata minionego, to znaczy pokonać czas, uobecnić przeszłość. Formuła bliższa chyba literaturze niż dziennikarstwu, które chce raczej zatrzymać chwilę bieżącą. Zaraz potem powraca jednak tu i teraz – metonimiczny opis krwawych poczynąń rewolucjonistów („*świat zmieciony karabinami maszynowymi*”, C 9), którzy mordują kolejnych świadków rządów cesarza i stanowią zagrożenie dla życia reportera. Stąd w narracji pojawia się lapidarne wspomnienie: „*Bałem się*” (C 10). To chwilowe odsłonięcie własnych emocji nie jest jednak tylko indywidualnym gestem reportera, lecz nade wszystko elementem konstruowania świata przedstawionego. Można powiedzieć, że każdym słowem, nawet ową ekspresją strachu, narrator wyraża własną interpretację rewolucyjnej atmosfery w Addis Abebie. Głównym jej rysem jest odczucie wszechobecności zagrożenia. Ewokuje je już czasoprzestrzeń: rozmowy toczą się nocą, pod osłoną jakiejś demonicznej ciemności. Przestrzeń miasta staje się przestrzenią wroga, labiryntową („*zagłębiałem się w kręte i pełne błota zaułki*”, C 10). Informacja o całonocnym szczekaniu psów w Addis Abebie potęguje wrażenie niepokoju, chaosu, niemal katastrofy. Rewolucjoniści jawią się jako postacie-widma, ich zawodem jest zabijanie, mają ciemne okulary przysłonięte hełmem, „*nie widać ich oczów*” (C 10). Wszechobecny strach

⁴⁵ Zob. W. Pisarek, *Nowa retoryka dziennikarska*. Kraków 2002.

rodzi nieufność, załamanie relacji społecznych. Kapuściński wyraża to animizującą metonimią „*Wszystkie domy podpatrują się nawzajem, podglądają się, wężą*” (C 10). Stąd już krok do chaosu znaczeń i wartości, do anomii społecznej rozumianej za Robertem Mertonem jako stan bezprawia i dewaluacji dotychczas stosowanych norm, który prowadzi do zachwiania więzi społecznych, wywołującego lęk, poczucie chaosu, oderwania od grupy społecznej⁴⁶. Anomię sugestywnie oddaje także poetyka kolejnego fragmentu prologu: „*słuchać strzały. Kto to był – oni czy tamci? A kim dzisiaj są oni, a kim nie-oni, ci inni, którzy są przeciw tamtym, bo są za tymi?*” (C 10–11). Ciąg pytań o tożsamość walczących grup społecznych wyrażony repetycjami zaimków i zagmatwaną składnią podkreśla zagubienie w świecie wojny domowej. Czyje to zagubienie? Reportera? Jego rozmówców? Pytania zdają się ogarniać i jego, i ich. Ale ogarniają też czytelnika. On także nie potrafi zidentyfikować stron konfliktu. To zawieszenie, jakieś niedopowiedzenie, może nawet swoiste odrealnienie wpisane w ten bardzo przecież faktograficzny fragment jest jednym z pierwszych zabiegów uniwersalizujących opowieść o upadku władzy i walce o nią. Bo przecież granica między „oni” a „tamci” jest w sytuacji wojny domowej niemal zawsze trudna do wykreślenia, anomia zaś, którą taka walka powoduje, w każdej społeczności rodzi chaos i lęk. Po raz kolejny sugestywnie wyraża to poetyka ostatniego fragmentu prologu, w którym mowa reportera nagle jakby zlewa się z nerwowymi głosami rozmówców:

Niepotrzebnie powtarzają, abym uważał: żadnych adresów ani nazwisk, ani nawet nie opisywać twarzy, ani że wysoki, że niski, że chudy, czoło jakie, że ręce mu, że spojrzenie, a nogi to, kolana, już nie ma przed kim na kolanach. [C 11]

Duży ładunek ekspresji wyzwala w przytoczonym fragmencie użycie mowy pozornie zależnej połączone ze swoistą fragmentacją syntaksy. Efekt wizualny towarzyszący temu zabiegowi to wrażenie jakiegoś pokawałkowania przerażonego człowieka: twarz-wysoki-niski-chudy-czoło-ręce-spojrzenie-nogi-kolana. Wyrazista koda tego fragmentu: „*już nie ma przed kim na kolanach*” – to formuła informująca, a jednocześnie emotywna. To sygnał końca epoki, naglej nieobecności tronu, zawalenia się wieloletniego porządku. Koniec świata tronu, a wraz z nim świata kolan zdaje się jednak rodzić w podwładnych i radość, i przerażenie. Można więc rzec, że ewokowanie napięcia, niepokoju, chaosu jest dominantą emocjonalną i narracyjną prologu. Nawet krótkie zdanie reportera: „*Niepotrzebnie powtarzają [...]*”, oddaje atmosferę irytacji, zagrożenia, jakiejś międzyludzkiej wrogości. Na tym tle niezwykle kontrastowo zabrzmiał spokojny, niemal kontemplacyjny rytm opowieści kolejnych kilku sług.

Warto przyjrzeć się także następnemu fragmentowi narracji reportera. Rozpoczyna go Kapuściński autotematycznym fragmentem odsłaniającym sposób zbierania przezeń materiałów oraz wskazującym na ważką rolę przewodnika Teferry. Obie informacje poświadczają autentyczność reportażowej relacji. Potem następuje retrospekcja związana z pierwszym pobytem Kapuścińskiego w Etiopii w 1963 roku. Opis stolicy jako miasta-wsi, w którym na głównej ulicy pasą się krowy i kozy, zestawiony z rozbudowanym intertekstem pochodzącym z relacji Evelyn

⁴⁶ R. K. Merton, *Teoria struktury społecznej i anomii*. W: *Teoria socjologiczna i struktura społeczna*. Przeł. E. Morawska, J. Wertenstein-Żuławski. Warszawa 1982, s. 224–226.

Waugh⁴⁷, ukazującego koronację w r. 1930, potęguje wrażenie stagnacji, bierności, trwałego zacofania kraju. Kapuściński wspomina przygotowania do zjazdu prezydentów Afryki. Obrazy przepychu przeplata obrazami biedy, która funkcjonuje jak getto – otaczane murem, wypchnięte poza margines oficjalnego, a zarazem niejako bardziej realnego świata. Kapuściński, obecny na wielkim przyjęciu w pałacu cesarza, w pewnej chwili wychodzi. W pobliżu zauważa barak, a przy nim „ciemność, która się porusza” (C 30) – tłum żebraków, którym pomywacze rzucali resztki z półmisek. Reporter stał się więc świadkiem dwóch biesiad, równoległych uczt: na wyżynach i nizinach społecznych. Ten kolosalny dystans między statusami podkreśla przestrzeń – pałac jest na wzniesieniu, Kapuściński idzie ku barakowi po stoku, a strumień półmisek płynie z góry na dół. Kontrast zbudowany przez oba obrazy jest tak silny, że nie trzeba go komentować, dlatego reporter wspomina, prowadząc relację w sposób chłodny, pozbawiony emocji i ocen. Druga odsłona jego narracji jest ważna także z dwóch innych względów. Przede wszystkim powraca w niej formułowany *explicite* cel powstania reportażu, Kapuściński zaś umieścił w niej szczegółowy opis zjawiska „fetaszy”, istotny z punktu widzenia reporterskiego stylu opowiadania.

Cel portretowania Hajle Sellasjego formułował reporter już na pierwszej stronie książki. Teraz czyni to metaforycznie, a zarazem nieco przewrotnie. O sobie i swym przewodniku powie: „Byliśmy parą kolekcjonerów pragnących odzyskać skazane na zniszczenie obrazy, aby zrobić z nich wystawę dawnej sztuki władania” (C 34). Zauważmy, że reportaż ma być rodzajem muzeum, kolekcją dawnych malowideł. Każdy z monologów sług staje się kolejnym obrazem wystawy. Tym samym reporter zmienia się w archeologa, poszukiwacza zaginionych fragmentów historii. Wydobywa je z pamięci swych rozmówców, a więc pokonuje naturę czasu i przemijania, by poprzez opowieść, która jest zarazem narracją wysłuchaną i spisaną, ocalić coś ważnego. Bo przecież w muzeum przechowuje się obiekty z jakiegoś względu wartościowe. Co jednak decyduje o wartości wspomnień ludzi z pałacu autokraty? Kapuściński mówi przewrotnie: te wspomnienia to pomnik „sztuki władania”. Tyle że sztuka jest tu chyba nie tyle *ars*, co *techne*⁴⁸ – przez lata praktykowanym rzemiosłem. Rządy cesarza zadziwiają i mogą być godne upamiętnienia – stanowią bowiem obraz precyzyjnej maszyny władania, która była biernie legitymizowana przez większość społeczeństwa, mimo że służyła tylko jego garstce: elitom. W tym sensie okaże się bardzo szybko, że kolekcja Kapuścińskiego nadaje się najlepiej do muzeum osobliwości historii – jakkolwiek autokracje nie były w niej rzadkością. Reporter, który mówi o sztuce władania, zdaje się ironizować, powoli wprowadzając nas w żywioł groteski, stopniowo zagarniający coraz większe obszary narracji *Cesarza*.

Rys groteski pojawia się też we wspomnianym opisie fetaszy (w języku amharskim ‘rewizje’). Wprowadzenie wyrazu obcego do zasobu leksykalnego relacji re-

⁴⁷ Angielski pisarz i podróżnik (1903–1966), odwiedzał Afrykę wielokrotnie, m.in. w latach trzydziestych; efektem jego wojaży była powieść *Black Mischief* (1932) oraz książka podróżnicza *Waugh in Abyssinia* (1936). Fragment, który cytuje Kapuściński, pochodzi jednak z opublikowanej w 1932 r. książki *They Were Still Dancing* (źródło to wskazane jest w angielskim wydaniu *Cesarza* – zob. *The Emperor. Downfall of an Autocrat*. Przeł. W. R. Brand, K. Mroczkowska-Brandt. New York 1989, s. 17).

⁴⁸ Zob. W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*. Warszawa 2005, s. 93–94.

portera jest pierwszą oznaką natarczywości tego słowa, które słyszał on niemal na każdym kroku. Nieustanne rewizje są sygnałem psychozy społecznej. Poetyka opisu sygnalizuje ich nachalność, wszechobecność, wścibskość poprzez fale enumeracji:

Jesteśmy nieustannie, bez przerwy rewidowani. Na ulicy, w samochodzie, przed domem (i w domu), przed sklepem, przed pocztą, przed wejściem do biura, do redakcji, do kościoła, do kina. Przed bankiem, przed restauracją, na rynku, w parku. [C 36]

Obraz przestrzeni pozbawionej miejsca bezpiecznego, prywatnego to oblicze nowego totalitaryzmu – stworzonego przez rząd wojskowy. Nowa władza chce objąć kontrolę nad całą przestrzenią i całym człowiekiem. Ludzie przeprowadzający rewizję tak samo traktują bagaż i jego właściciela. Człowiek jest uprzedmiotowiony i całkowicie odarty z prywatności:

zaczynają wyjmować wszystko z teczek, z kieszeni, oglądać, dziwić się, marszczyć czoła, kiwać głowami, naradzać się, potem obmacując nam plecy, brzuchy, nogi, buty, [...] bo fetasze nie sumują się w jedno generalne raz-na-zawsze oczyszczenie, uniewinnienie, rozgrzeszenie, tylko musimy każdorazowo, co parę metrów, co kilka minut, od nowa i od nowa oczyszczać się, uniewinniać, dostawać rozgrzeszenie. [...] Dziesiątki zatrzymań, wszyscy wysiadają, cały bagaż otwierany, rozpruwany, wywracany, rozkładany, rozkręcany, przegrzebany. My obszukani, obmacani, obłapiani, wygniecenii. [C 36–37]

Przytaczam tak obszerny fragment, by pokazać specyfikę języka reportera, w którym powtarza się kilka tych samych chwytów narracyjnych. Oprócz enumeracji znamienne jest epatowanie poetyką ciągów synonimicznych, np. „oczyszczać się, uniewinniać, dostawać rozgrzeszenie” lub „obszukani, obmacani, obłapiani, wygniecenii”. Żywioł namnażania określeń synonimicznych oddaje swoisty rytm tego ciągle powtarzającego się rytuału. Rytm języka podkreślają też onomatopeje, które ewokują jakieś dźwiękowe echo roz-pruwania i obłapiania tworzone przez często występujące w tym fragmencie prefiksy *roz-* i *ob-* oraz interfiksy *-pr-*, *-wr-*, *-kr-*.

Irytacja reportera z perspektywy relacjonowania tych wspomnień przetradza się jednak w dystans, który sygnalizują choćby zabawy słowne, nazywanie fetaszy „obłapianką-obmacywanką” czy „banalnym zajściem”. Koszmar rewizji zostaje skarykaturowany, a tym samym nabiera charakteru groteski, absurdu. Najmocniej zabrzmi to chyba w opisie snów reportera:

Miałem sny fetaszowe. Oblaziło mnie mrowie rąk ciemnych, brudnych, łapczywych, pełzających, tańczących, gmerających, które gnioły, skubały, laskotały, za gardło chwytaly, aż budziłem się mokry od potu i nie mogłem zasnąć do rana. [C 38]

Zwróćmy uwagę na istotną funkcję tej partii wypowiedzi reportera w procesie komunikacji między narratorem a czytelnikiem. Otóż opisane zabiegi stylistyczne są na tyle wyraziste, że zostają w pamięci odbiorcy jako specyficzny dla reportera sposób opowiadania. Kiedy Kapuściński ten sam lub podobny repertuar środków „nałoży” na język ludzi pałacu, będzie on przez dociekliwego czytelnika natychmiast rozpoznany jako echo reporterskiego kodu narracji. Trudno orzec, czy Kapuściński taką demistyfikację planował już w tym momencie narracji, jednak właśnie tu, w owej drugiej odsłonie, uczy czytelnika swojego języka, dając mu w ten sposób pewien klucz deszyfrujący opowieści sług. Zaznaczmy, że nie jest to dokładnie ten sam styl, nie ma tu jeszcze ani rymów, ani archaizacji występujących

w mowie dworzan. Chodzi raczej o budowanie rytmu i owych ciągów synonimicznych, których echo słycać w monologach ludzi pałacu (np. „rządy dawały czci-godnemu panu, aby rozwijał, doganiał, przeganiał”, C 143).

Na trzecią odsłonę narrator-reporter każe czytelnikowi czekać dość długo, jego głos pojawia się dopiero w rozdziale 2. Fragment tej metaforycznej opowieści o teczkach ludzi pałacu jest charakterystyczny ze względu na występujący także w kolejnych odsłonach zabieg odebrania głosu monologizującej postaci. Wypowiedź narratora-reportera jest pozorną kontynuacją opowieści urzędnika, tyle że w innej formie. Poprzedza ją monolog zapisany w mowie niezależnej, który nagle zamienia się w sugestię streszczenia dalszej części wypowiedzi sługi w mowie zależnej („*Dalej mówi mi, że [...]*”, C 88). Jaka jest motywacja tej zmiany formy podawczej narracji? Może – mówiąc nieco przekornie – reporter nie chce swemu interlokutorowi „sprzedać” konceptu metaforycznej opowieści o teczkach Makonena (ministra przemysłu i handlu), w których gromadzi on donosy o postępach ludzi pałacu. Kapuściński używa tu niezwykle sugestywnego obrazowania. Teczka jest bowiem zarazem elementem biurokratyczno-donosicielskiej maszyny władzy, ale też pojemną metonimią: człowieka, stopnia jego lojalności oraz relacji międzyludzkich:

Dziwne jest życie teczek, mówi. Są takie, które latami wegetują na półce, cienkie i wyblakłe jak zasuszone liście [...]. To tecki ludzi lojalnych, którzy wiedli przykładny i oddany cesarzowi żywot. [...] Bywa też, że teczka latami chuda i żółknięta, w pewnej chwili ożywa, z martwych powstaje, zaczyna przybierać na wadze, tyje. Taka teczka zaczyna źle pachnąć. [...] Na tę woń Makonen ma wyczulony, wrażliwy nos. Zaczyna iść tropem, śledzi, wzmacza nadzór: [C 88]

Niezwykle sugestywny, sensualny obraz teczek budowany za pomocą animacji, epitetów, porównań, zestawiono z obrazem człowieka-psy śledczego, który węższy, „idzie tropem”. Teczki tym samym zostają uosobione, a człowiek niejako pozbawiony swego człowieczeństwa. Teczka jako życie ludzkie wydaje się też jakimś echem i zarazem spotwarzeniem motywu Księgi Żywota:

Często życie takiej teczki, która ruszyła się i przybrała na wadze, kończy się tak gwałtownie, jak życie jej głównego bohatera. Oboje znikają – on ze świata, a jego teczka z szafy. [C 88]

Można jednak zastanawiać się: kto naprawdę jest autorem tych eufemizmów i metafor występujących w narracji reportera i ludzi pałacu? Wcześniej sugerowałam, że jest to raczej ślad inwencji twórczej reportera. Ale jeśli dokładnie przyjrzymy się narracji, okaże się, iż nagle z mowy zależnej przeradza się ona w mowę pozornie zależną:

Jest jakaś odwrotna proporcjonalność między tuszą teczek i ludzi. Ten, który walcząc z pałacem wycieńcza się, chudnie i marnieje, ma coraz grubszą teczkę. Ten natomiast, kto jest lojalnie obsadzony i u boku naszego pana z godnością obrasta w fawory, ma teczkę cienką jak błona pęcherza. [C 89]

Powstaje pytanie: czemu i w którym momencie nastąpiła zamiana podmiotu mówiącego? Trudno precyzyjnie orzec, można wyłącznie postawić hipotezę, że autor *Cesarza* na początku postanowił urozmaicić dość długi monolog F. U.-H., kończąc go własnym epilogiem. Tak silnie jednak brzmiały w jego uszach wypowiedzi rozmówcy, iż niejako naturalnie w narrację reportera przeniknęła ponownie opowieść sługi. Mamy tu do czynienia nie tylko ze zlaniem się punktów wi-

dzenia, lecz także z ewokowanym przez narrację stopieniem się świadomości reportera i jego interlokutora. Świadczyć to może i o niezwyklej empatycznej koncentracji dziennikarza, i o jego ponawianym wysiłku (nawyku?) przedstawiania zdarzeń z perspektywy nie swojego „ja”, choć jednak w formie narracji pierwszoosobowej, w którą nieustannie układa on zebrane wypowiedzi. Jest to dowód, że forma narracji sług to swoista rola, w jaką wchodzi narrator-reporter. Tekst tej roli „napisały” mu liczne rozmowy, które w rzeczywistości odbył z ludźmi pałacu, ale sposób ich recytacji jest już jego własny. Można powiedzieć, że reporter gra rolę sług, mając na twarzy ich maski. Fragment opisu teczek wolno w tej perspektywie określić jako moment graniczny, na naszych oczach dokonuje się zmiana kostiumu: reporter na chwilę jest sobą, zdejmując maskę, pokazuje twarz, ale powoli na nowo wchodzi w rolę sługi, zmienia głos z własnego na własny-cudzy. Dodajmy, że podobne zjawisko interferencji głosów reportera i postaci powraca jeszcze kilkakrotnie w odsłonach będących pozornie tylko głosem dziennikarza (np. C 101–102, 111–113, 133–135, 171–173).

7

Ujmując sytuację narracyjną *Cesarza* w kategoriach psychologicznych, można, jak się zdaje, powiedzieć, że w przypadku postawy głównego narratora mamy do czynienia z koncepcją psychologiczną dialogowego „ja” (*dialogical self*). Jest to typ osobowości funkcjonującej na zasadzie przyjmowania perspektyw innych osób poprzez ich dyskutowanie, porównywanie lub integrowanie⁴⁹. W *Cesarzu* dialogowe „ja” reportera ogarnia nade wszystko punkty widzenia ludzi pałacu, próbuje jednak także wnikać w sposób myślenia głównego bohatera. Zauważyc to można np. w następującym fragmencie narracji reporterskiej:

Być może H. S. coś wiedział o tych zwątpieniach i rozbieżnościach, jakie trawiły Derg, w końcu posiadał niebywale rozwiniętą sieć wywiadu. Ale może kierował się tylko instynktem, swoim przenikliwym zmysłem taktycznym, wielkim doświadczeniem? A jeśli było inaczej? Jeśli po prostu nie czuł w sobie sił do dalszej walki? Zdaje się, że on jeden w całym pałacu rozumiał, że tej fali, która się teraz podniosła, nie może już stawić czoła. Wszystko rozsypało się, miał już puste ręce. [C 183]

Reporter próbuje zrekonstruować postawę cesarza, odczuć jego bezradność, domyślić się, na ile zdawał sobie sprawę, że zbliża się koniec. James L. Aucoin twierdzi, iż jest to główna strategia literackiego dziennikarstwa występująca w *Cesarzu*, polegająca na częstym przypisywaniu głównemu bohaterowi jakichś refleksji czy emocji, mimo że przecież reporter nie miał szansy bezpośrednio rozmawiać z Hajle Sellasjem⁵⁰ i od niego otrzymać takich informacji⁵¹, można być zresztą pewnym, że swoich przeżyć cesarz nigdy by nie zdradził. Wymieniona technika narracyjna, którą nazwałabym strategią empatycznego domysłu, będzie powracać w późniejszych utworach Kapuścińskiego, by stać się jednym z głów-

⁴⁹ Zob. J. Trzebiński, *Narracyjne konstruowanie rzeczywistości*. W zb.: *Narracja jako sposób rozumienia świata*. Red. J. Trzebiński. Gdańsk 2002, s. 16–25.

⁵⁰ Sprezyzujemy, że – jak wiemy choćby z *Cesarza* – Kapuściński uczestniczył w bezpośrednim spotkaniu z Hajle Sellasjem, miało ono jednak, rzecz jasna, formę audyencji, a nie osobistej rozmowy.

⁵¹ J. L. Aucoin, *Epistemic Responsibility and Narrative Theory*. *The Literary Journalism of Ryszard Kapuscinski*. „Journalism Theory, Practise and Criticism” t. 2 (2001), nr 1 (April), s. 9.

nych narzędzi opowiadania np. w *Podróżach z Herodotem*. W tym eseistycznym zbiorze wspomnień zdecydowanie dominuje właśnie poetyka dociekliwości, przybierająca formę rozbudowanych partii narracyjnych interrogacji. Potwierdzają one typowe dla Kapuścińskiego nieusatisfakcjonowanie „czystym faktem”, jakiś poznawczy niedosyt, wyrażający się w nieustannym „dopukiwaniu się” do drzwi, które mogą otworzyć już tylko wyobraźnia, intuicja, empatia.

Zastanawia, iż Kapuściński w całym *Cesarzu* precyzyjnie pilnuje dyscypliny graficznej – konsekwentnie stosuje kursywę zawsze, gdy jako reporter zabiera głos w toku narracji. Zauważmy, że gdyby rzeczywiście, nie tylko w warstwie graficznej, udało się mu precyzyjnie oddzielić własny głos od głosów postaci czy raczej – gdyby zdecydował się to konsekwentnie przeprowadzić, mielibyśmy do czynienia z niemal klasyczną, w sensie bachtinowskim, narracją polifoniczną, w której głos autora i głosy jego bohaterów nie są ściśle ze sobą związane, gdyż autor nie uprzedmiotowia głosy swych postaci, lecz pozwala im myśleć, działać i mówić zupełnie niezależnie od jego punktu widzenia⁵². W tym sensie najbardziej polifoniczny jest, jak się zdaje, rozdział 1 *Cesarza*. W miarę postępowania narracji reporter coraz intensywniej dołącza jednak do głosu postaci swój własny ton. Tym samym dopisuje nad wypowiedziami sług autorską formę wypowiedzi, poddając je zabiegom stylizacji, ingeruje w ich słowo, w pewnym sensie je uprzedmiotowia. Czy mamy więc do czynienia z polifonicznym początkiem reportażu i homofonicznym rozwinięciem oraz zakończeniem? A może nawet polifonia początkowych fragmentów, pozbawionych piętna autorskiej stylizacji, jest jedynie iluzją polifonii precyzyjnie wykreowaną przez narratora? Trudno tu optować z absolutną pewnością za którymś z rozwiązań, wymagałoby to bowiem analizy całego procesu twórczego, który tylko częściowo uwidoczni się w materii tekstu. Moja hipoteza interpretacyjna jest jednak inna. Otóż wydaje się, że mimo tak silnej ingerencji stylizacyjnej autora w tekst monologów, nie można tu mówić o klasycznej homofonii. Jeśli bowiem za cechę konstytutywną polifonii uznamy wielogłosowość niespójnych i różnorodnych świadomości, to przecież ów język sług, mimo że jest on stylizowany przez autora, wyraża właśnie ich świadomość, zupełnie przecież odmienną od świadomości Kapuścińskiego. Oni są pievcami przeszłości, żyją w świecie, który przeminął, a zarazem wciąż trwa w ich mentalności. Tak ich postrzega reporter i ta ich cecha przejawia się w stylizacji archaizującej, dopisanej niejako nad ich monologami. Z kolei reporter, mimo że wytrwale ukrywa własną opinię o tytułowym bohaterze opowieści, w finale wyraźnie zaznacza odmiennność swojego myślenia. Nie można więc stwierdzić, że myśli tak jak jego rozmówcy czy raczej, co bliższe byłoby istocie prozy homofonicznej – że jego bohaterowie myślą to, co niejako nakazuje im myśleć autor. Oni myślą zupełnie niezależnie, ale wypowiadają swoją wizję świata w cudzej (autorskiej) szacie językowej. To, że reporter-narrator pozwala im tak długo afirmować poprzez wspomnienia rządu cesarza, a nawet to, że wczuwa się w ich mentalność i obrazuje ją stylem archaizującym, przemawia za polifoniczną konstrukcją tego reportażu. Pisała już o swoistej polifoniczności narracji *Cesarza* Małgorzata Czermińska:

⁵² Zob. M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*. Przeł. N. Modzelewska. Warszawa 1970, s. 11–13.

Dopuszczając do głosu wielu swoich informatorów Kapuściński organizuje niekiedy cały chór. Tworzy konstrukcję polifoniczną, w której różne punkty widzenia uzupełniają się albo rywalizują ze sobą tak, że mogą nawet przytłumić głos reportera. Wówczas jednak pozostaje mu rola dyrygenta, albo – używając innej metafory – reżysera, który wprowadzając kolejnych solistów zastrzega sobie nadal prawo zabrania głosu⁵³.

Można by dodać, że oprócz roli reżysera czy dyrygenta jest Kapuściński w *Cesarzu* także charakterizatorem. Funkcję owej charakteryzacji pełni stylizacja językowa „domalowana” bohaterom. Tym samym postaci pałacu stają się rodzajem kukiełek, którymi porusza naczelna instancja sprawcza: narrator-reporter. Na ile jednak owa charakteryzacja jest zarazem ingerencją w ich własny punkt widzenia, na ile zaś tylko podkreśleniem ich naturalnych barw, trudno ocenić. Dlatego nie sposób obronić pełnej – w bachtinowskim znaczeniu – polifoniczności tego reportażu, zbyt widoczna jest bowiem, choćby w stylizacjach, inicjatywa narratorska reportera. Niemniej owa wspomniana już odmienność świadomości postaci, wyrażenie ewokowane przez narrację, jest w swej istocie antyhomofoniczna. Bo jeśli tę istotę sprowadzić do intencji dzieła, to sama jego konstrukcja (kolekcja monologów) stawia czytelnika przed zadaniem nieustannej konfrontacji różnych głosów, zestawiania i porównywania ich.

Ten aspekt narracji okazuje się ciekawy także z punktu widzenia psychologicznych koncepcji narracyjnych. *Cesarz* jest bowiem pisany w taki sposób, by procesowi percepcji kolejnych opowiadań sług pałacu towarzyszyło poszukiwanie wśród owego wielogłosu punktów widzenia jakiegoś jednego, koherentnego znaczenia. Koherencja poznawcza jest jednak kilkakrotnie w czasie lektury zaburzana – po pierwsze: przez silne kontrasty (np. przerażenie reportera w prologu kontra spokojny rytm świata wspomnianego przez dworzan), po drugie: przez retardacje, po trzecie: przez długotrwałe w narracji utrzymywanie tonu afirmującego autokratę, po czwarte: przez zachwianie *decorum*.

8

Poświęćmy kilka słów właśnie zagadnieniu *decorum* oraz związanym z nim narracyjnym aspektom stylizacji językowej. Już zjawisko intensywnego występowania rymu i rytmu wprowadza w tekście o poważnym temacie, jakim jest władza, jej nadużycia i upadek, atmosferę taneczną, niemal zabawową. Kiedy czytamy fragment: „powstało w duszy oswojenie, pocieszenie, że zawsze się wywinie my, podniesiemy, że co mamy, nie oddamy, bo najgorsze przetrzymamy” (C 157) – nie znajdziemy tu tonu patosu czy powagi, który mógłby wyzwolić opis końca monarchii, zaważenia się wielowiekowej tradycji rządzenia. Ów brak patosu stwarza miejsce dla ironii, groteski, może nie komizmu, ale jakiejś nierealności tego odchodzącego świata, jego zupełnej, niemal absurdalnej nieprzystawalności do współczesności. Kapuściński wyraźnie nie chce poprzestawać na tym, co niosłaby za sobą czysta prezentacja faktów, lecz funkcję informacyjną tekstu zabarwia organizacją naddaną, uzyskując dość nietypową miksturę. Oddziaływanie stylizacji na czytelnika można by podzielić na dwie czy nawet trzy fazy obioru. Pierwszą

⁵³ M. Czermińska, „Punkt widzenia” jako kategoria antropologiczna i narracyjna w prozie niefikcjonalnej. „Teksty Drugie” 2003, nr 2/3, s. 20.

jest efekt zaciemnienia faktów przez język, dodanie im jakiejś dwuznaczności, wielowymiarowości interpretacyjnej, która sprawia czytelnikowi trudność, a tym samym zatrzymuje jego uwagę nie tylko na faktach, ale także na języku. Drugim, choć – jak się zdaje – równoległym wrażeniem, jest właśnie poczucie jakiejś nie stosowności, zaburzenia *decorum*, pisania w sposób „lekki” o sprawach istotnych, takich jak śmierć ludzi, koniec pewnej epoki, upadek monarchii. Jednym z bardziej wyrazistych przykładów nieodpowiedniości stylu i tematu jest ostatnie zdanie części *Idzie, idzie*:

Pan nasz polecił zamknąć na rok uczelnię, czym uratował życie wielu młodych ludzi, bo gdyby studiowali, wiecowali, na pałac następowali, znowu monarcha musiałby odpowiadać pałowaniem, strzelaniem, krwi przelewaniem. [C 136]

Faza trzecia czytelniczej reakcji na tak skonstruowane stylistycznie fragmenty jest już sferą indywidualnych zachowań odbiorcy, które oscylować mogą pomiędzy zdziwieniem, wrażeniem nie stosowności, stopniowym przyzwyczajaniem do tego chwytu czy wreszcie potraktowaniem takiego sposobu ukształtowania narracji jako pewnej zagadki, którą będzie się próbowało rozszyfrować. W czasie kolejnych lektur *Cesarza* moim udziałem stawały się wszystkie wymienione wcześniej odcienie owej trzeciej fazy odbioru, choć nie udało mi się „oswoić” poczucia jakiejś nie stosowności wyboru materii językowej do opisu niektórych zjawisk. Trudno powiedzieć, na ile świadomie Kapuściński zbudował swój tekst tak, by wywołać nie tylko zainteresowanie, ale także swoistą irytację czytelnika. Nie można chyba wykluczyć, że jest to efekt zaplanowany przez autora. Jedną z potencjalnych funkcji wywołania tej czytelniczej irytacji jest nasilenie uwagi, lektura emocjonalna, sprzyja to bowiem skupieniu i zapamiętaniu treści. Kapuściński zastosowałby się tu do zaleceń Arystotelesa z rozdziału *Retoryki* poświęconego wywołaniu gniewu w odbiorcy:

Skoro retoryka ma na względzie wpływ na wydanie sądu (o sprawie) [...], mówca więc musi nie tylko troszczyć się o to, aby jego argumentacja była przekonująca i wiarygodna, lecz aby jednocześnie okazać własne nastawienie i odpowiednio nastawić osądzającego sprawę słuchacza. [...] Te same rzeczy wydają się przecież albo zupełnie innymi, albo innymi co do wielkości, temu, kto jest przyjaźnie nastawiony, i temu, kto wrogo, rozgniewanemu i człowiekowi spokojnemu⁵⁴.

Warto też zwrócić uwagę na inne aspekty stylizacji w *Cesarzu*. Jej językowe mechanizmy opisała już szczegółowo Janina Fras, podkreślając, że oprócz archaizacji, która jest niejako najbardziej zewnętrzną cechą stylu tego reportażu, istotne są również pozostałe środki, takie jak rytmizacje, rymy, bogactwo form nominalnych (z formantem *-anie//enie*), liczne wyrazy złożone (np. „pokłonno-tylno-kierunkowe” oddalenie się), neologizmy czy kolokwializmy⁵⁵.

Ważne jest połączenie katalogu zabiegów językowych *Cesarza* z ich funkcjonalnością, a także z próbą ustalenia źródeł stylistycznych inspiracji oraz ukazaniem ewolucji ich użycia na przestrzeni akcji reportażowej, swoistej procesualności tego zabiegu. Przykładem ewolucji działań narratora są dwie wypowiedzi sługi

⁵⁴ Arystoteles, *Retoryka*. – *Poetyka*. Przeł., wstęp, komentarz H. Podbielski. Warszawa 1988, ks. II, rozdz. *Jak uzyskać wpływ na postawę słuchacza*, s. 144–146.

⁵⁵ J. Fras, *O języku „Cesarza” Ryszarda Kapuścińskiego*. „Język Polski” 1981, nr 3/5,

o inicjałach L. C. Istnieje niewielkie prawdopodobieństwo, że te same inicjały nosiły dwie różne osoby. O tym, iż mamy w obu wypowiedziach do czynienia z głosem tego samego sługi, świadczy fakt, że w obu przypadkach mówi sługa sypialni. Przytoczmy fragmenty z tych monologów L. C., występujących na początku i pod koniec reportażu:

Cesarz spał w łóżu z jasnego orzecha, bardzo obszernym. Był tak drobny i kruchy, że ledwie go się widziało, ginął w pościeli. Na starość zmalął jeszcze bardziej, ważył pięćdziesiąt kilo. Jadł coraz mniej i nigdy nie pił alkoholu. [...] Miał zwyczaj sypiać krótko i wstawać wcześniej, kiedy na dworze było jeszcze ciemno. W ogóle sen traktował jako ostateczność niepotrzebnie zabierającą mu czas, który wolałby przeznaczyć na rządzenie i reprezentację. [C 11–12]

W tym czasie pan nasz z coraz większym już trudem podnosił się z łóża. [...] Tylko w godzinie donosów ożywał się, bo jego ludzie ciekawe teraz przynosili wieści, [...] w tak wielkiej tajemnicy wszystko było wówczas trzymane. Czcigodny pan, mówili później donosiciele, chętnie ich słuchał, aleści poleceń żadnych nie dawał [...]. To ich też dziwiło, że nic z onego donoszenia nie wychodziło, bo osobliwy pan miał areszty nakazywać, wieszanie zarządzać, chodził po ogrodzie [...]. [C 165]

pan nasz wszelkie szmerki, przecherki o sukcesji zawsze dawniej karcił i tępił. [C 165]

im większą kto lojalność objawia, tym się bardziej na kopanie wystawia, bo jeśli mu jakaś frakcja przymlóci, pan go bez słowa porzuci, ale księżna widać tego nie rozumiała, bo w obrobie lojalnych stawała. [C 166]

Makonon nigdy nie umiał życzliwości sobie zaskarbić. Zaraz po awansie jakoś go rozděło, jakoś tak od wewnątrz wypchnęło, że rozpęczniał, powiększył się, [...] [a inni go] roznabożniali, rozkazidłali swoim pokłonnictwem, pokornictwem. [C 168]

Widzimy, że pod względem językowym początkową i końcową wypowiedź tego samego bohatera dzieli przepaść. Na początku narrator pozwala mu mówić językiem neutralnym, nienacechowanym stylistycznie. Wydaje się, że słowo ściśle przylega do rzeczy, które opisuje, pełni nade wszystko funkcje informacyjne. Drugi fragment to w porównaniu z pierwszym prawdziwe archaizujące szaleństwo. Przytoczone cytaty ilustrują właściwie każdy zabieg opisany przez Janinę Fras, można by jeszcze zwrócić uwagę na inwersje i ciekawe anaforyczne przedrostki („roznabożniali” – „rozkazidłali”; „pokłonnictwem” – „pokornictwem”), które czynią nie tylko z tego, ale z wielu innych środkowych i końcowych fragmentów narracji *Cesarza* przykłady iście barokowego przepychu. Można stwierdzić, że wraz z rozwojem opowieści język ma coraz istotniejszą rolę w tekście, staje się osobnym bohaterem, pełni funkcje autoteliczne. Czasami zdaje się bardziej skupiać uwagę niż świat, który opisuje. Rzeczywistość przedstawiona niejako tonie w języku, chowa się, prawie znika. Z drugiej jednak strony językowy wir, płątani-na składni (długie i zawile zdania wielokrotnie złożone), paradoksalnie, doskonale przylegają do świata pałacu, są narracyjnym ekwiwalentem zapętlonych intryg, zagmatwanych relacji międzyludzkich zależności. Rym i rytm pełnią tu rolę wprawiającą ten świat w jakiś konwulsyjny taniec, kołowrót, niemal trans, który ogarnia i narratora, i jego rozmówców. Wszyscy w miarę rozwoju akcji kręcą się coraz szybciej, stąd coraz więcej tych przytupów i rytmizacji. Warto rozpisać jeden z cytowanych przed chwilą fragmentów, by dostrzec jego przyśpiewkowy, wierszowany charakter:

im większą kto lojalność objawia,
tym się bardziej na kopanie wystawia,

bo jeśli mu jakaś frakcja przymłóci,
pan go bez słowa porzuci,
ale księżna widać tego nie rozumiała,
bo w obronie lojalnych stawała.

Widać też w tak przytoczonym fragmencie, kto jest głównym patronem językowym utworu. Nie tylko Pasek czy Gombrowicz⁵⁶, lecz w dużej mierze – ksiądz Baka⁵⁷. Przemawiać za tym może fakt, iż w prasowej wersji tekstu Kapuściński użył jako motta fragmentu z wiersza Baki *Młodym uwaga*. Można powiedzieć, że mimo usunięcia tego cytatu typowa dla poezji autora *Uwag o śmierci niechybnej* wszechobecność przemijania wpłynęła także na kształt narracyjny reportażu, jej echem byłaby powracająca w *Cesarzu* atmosfera rozkładu, upadku, śmierci. Być może, językowy kołobrót stylizacji i rytmizacji w utworze jest właśnie echem barokowego motywu tańca śmierci, a nie – jak widział to Terrence Rafferty – atmosfery tańca dworskiego⁵⁸.

Warto też zwrócić uwagę na pewien paradoks użycia stylizacji archaizującej w *Cesarzu*. Można bowiem założyć, kierując się nade wszystko zasadami obiektywnego dziennikarstwa, że reporter chcąc jak najwierniej oddać to, co poznał i zrozumiał w Etiopii, powinien wybrać formę przezroczystą, ująć nagromadzone w rozmowach fakty i opinie w neutralne stylistycznie formuły. Tymczasem mamy do czynienia w trakcie rozwijania opowieści z intensyfikacją zabiegów stylistycznych, które zamiast przybliżać nam myślenie Etiopczyków, zdają się je oddalać, zasłaniać staropolską frazą, zupełnie obcą opisywanemu światu. Można by to czytać jako *signum* niemożności przekroczenia własnego języka, który jest dla każdego dominującym narzędziem opisu i poznania, a nade wszystko – narzędziem interpretacji. Dodajmy, że jest to wybór, który, choć w pewnym stopniu zaburza obiektywizm relacji, prowadzi jednak do poszukiwania prawdy o opisywanych zjawiskach odmiennymi metodami – nie poprzez wierne odtworzenie rzeczywistości, ale poprzez mówienie o niej w formie jej zupełnie obcej, narzuconej, ale zarazem niezwykle do niej pasującej. Bo przecież staropolski kostium narracyjny, który sprawił Kapuściński dworakom Hajle Sellasje, świetnie na nich leży.

Zauważmy, że w *Cesarzu* – mimo afrykańskiego tematu – dylematy dialogu międzykulturowego, tak typowe dla późniejszej twórczości reportera, pozostają niejako na uboczu. Zderzenie kultur jest tu raczej narzędziem niż podejmowanym problemem, mechanizmem narracyjnym reportażu, który polega na opisaniu fragmentu etiopskiej rzeczywistości poprzez polską formę jej wysłowienia. Ta swoista instrumentalizacja okazuje się chwytem trafnym pod względem poznawczym, stylizacja archaizująca jest fenomenalnym odpowiednikiem archaicznej struktury rządzenia. Można powiedzieć, że specyficzne użycie języka polskiego pomaga zro-

⁵⁶ Jak wiadomo, dyskusję na ten temat zaczął m.in. G. Herling-Grudziński (*Dziennik pisany nocą. 1973–1979*. Warszawa 1995, s. 436), zarzucając reporterowi „małpowanie z *Trans-Atlantyku*”. Kapuściński twierdzi, że nie znał *Trans-Atlantyku* pisząc *Cesarza*, niemniej można rzeczywiście w pewnych miejscach dostrzec zbieżności stylistyczne tych utworów, które wynikają najprawdopodobniej ze wspólnego źródła językowych inspiracji, jakim była literatura polska stuleci XVII i XVIII. Zob. Jarzębski, *op. cit.*, s. 206.

⁵⁷ Dostrzegła to już M. Szpakowska (*Saskie ostatki cesarza*. „Twórczość” 1979, nr 6, s. 109), która pisała, że niektóre fragmenty *Cesarza* „brzmią jak urywki z *Uwag o śmierci niechybnej*”.

⁵⁸ T. Rafferty, *Portrait of the Journalist as a Young Man*. „Voice Literary Supplement” 1987 (February). Podaje za: Czermińska, *op. cit.*, s. 27.

rozumieć etiopską inność (w przypadku zaś odbiorcy czytającego *Cesarza* w tłumaczeniu – ową etiopską inność pozwala mu zrozumieć użycie archaicznej formy językowej właściwej danemu językowi⁵⁹). Dodajmy jednak, że Kapuściński interpretując świat monarchii Hajle Sellasjego poprzez stylizację narracji na staropolszczyznę, porywa się na ryzyko, którego nigdy później już w takim stopniu nie podejmie. Wydaje się np., że ten narracyjny koncept byłby nie do pomyślenia dla autora *Hebanu*. Zbyt wiele już bowiem w „późnym Kapuścińskim” świadomości postkolonialnego piętna kontynentu, nachalnego europocentryzmu w postrzeganiu go przez Białych, a zwłaszcza ich błędu – tłumaczenia nieporównywalnej z niczym inności Afryki i kultury jego mieszkańców poprzez zestawienia z kulturą Zachodu. Oczywiście, w *Cesarzu* Kapuściński nie zestawia Afryki i Polski, można tylko rzec, że na swój sposób zawłaszcza Etiopię w polskiej formule językowej i tłumaczy losy tego afrykańskiego kraju poprzez skojarzenie ich z czasami kryzysu polskiej państwowości – bo przecież także na taką interpretację wskazuje użycie języka Paska czy księdza Baki. To zawłaszczenie nie wynika jednak, rzecz jasna, z ignorancji czy postawy wyższości, ale z celu, który wywołał takie narracyjne działania reportera. Swoista instrumentalizacja Etiopii i jej problemów służy ukazaniu mechanizmu szerszego niż granice jakiegoś afrykańskiego państwa. Opisując Etiopię i historię cesarza poprzez stylizacje i wyrafinowaną kompozycję dzieła, autor osiąga niezwykle efekt uniwersalizacji tego reportażu. Wydaje się, że pozwala mu na to pewnego rodzaju zawieszenie postawy antropologicznej, charakteryzującej się tak silnie przenikającą *Heban* czujnością na Inność, wielkim wobec niej szacunkiem i empatią, na rzecz postawy socjologicznej bądź też filozoficznej, poszukującej w pojedynczym fenomenie jakiejś ogólnej zasady, mechanizmu działania systemu społecznego czy wreszcie – syntezy, a nawet historiozofii.

Abstract

MAGDALENA HORODECKA
(University of Gdansk)

NARRATION IN RYSZARD KAPUŚCIŃSKI'S "THE EMPEROR"

The author of the paper analyses the selected aspect of narration in *The Emperor* – Ryszard Kapuściński's literary report as well as shows the historical context of its composing. The analysis of *The Emperor's* first edition in the weekly "Kultura" refers mainly to indicate the initial design and most important changes that Kapuściński introduced into its book version. The remaining parts of the paper are devoted to the mode of shaping the narration which is made with an intensive collecting of the material, structuring it into a compositional and stylistic entity of a parabolic character. Important elements of the narration are also interferences of the reporter's voice and his interlocutors, dialogical "I" of the narrator which allow him to penetrate the mentality of Haile Sellasjé's servants, and due to archaic stylization, rhythm, and neologisms depict their way of thinking and the mechanisms functioning in the castle. The narrative strategies in question make the story of the Ethiopian court a historiosophic reflection on all sorts of power.

⁵⁹ Choć jest to sprawa złożona, bo nie każde tłumaczenie *Cesarza* uwzględni ową stylizację archaizującą.