

## MITYZUJĄCA STRATEGIA AUTORSKA W *CESARZU* RYSZARDA KAPUŚCIŃSKIEGO

MARTA OKUNIEWSKA\*

*Cesarz*, jako utwór zaliczany do klasyki literatury nie tylko reportażowej, doczekał się już wielu znamienitych interpretacji. Badacze wskazywali na silną paraboliczność tekstu, pojawiały się też głosy o jego baśniowości, czy widocznych związkach struktury *Cesarza* z klasyczną tragedią antyczną. Do tej pory jednak nie zastanawiano się nad elementami wiążącymi utwór Kapuścińskiego z poetyką mitu. Zatrzymywano się na dostrzeżeniu w utworze paraboli, która może być traktowana, jako jeden z jego wyznaczników gatunkowych.

Według najbardziej powszechnej definicji, mit to:

Opowieść zazwyczaj nieznanego pochodzenia, przynajmniej w części tradycyjna, pozornie relacjonująca wypadki historyczne, mające zazwyczaj służyć do wyjaśnienia jakichś zwyczajów, wierzeń, instytucji, zjawisk naturalnych zwłaszcza związanych z magią, kultem, wierzeniami religijnymi.<sup>1</sup>

Wskazuje się także na powiązanie mitu z alegorią i parabolą. Definicja powyższa może zostać rozszerzona o jeszcze jeden aspekt:

Obecnie przez mit rozumie się każde wyobrażenie zbiorowe, które pozbawione jest racjonalnego uzasadnienia, a wynika z emocji i pragnień określonej wspólnoty. Współczesne mity są wypracowywane w związku z ideologiami, kreują je też środki masowego przekazu. Tak pojęte mity, choć pozbawione pierwiastka religijnego, modelują ludzkie zachowania i przeświadczenia. Od początku rozwoju kultury mity były z nią związane.<sup>2</sup>

Obie przytoczone definicje wskazują na poznawczą oraz światopoglądową funkcję mitu – wyjaśniającą mechanizmy rządzące rzeczywistością i kształtującą myślenie mityczne – specyficzny sposób postrzegania świata charakterystyczny szczególnie dla społeczeństw pierwotnych. Z kolei Mircea Eliade definiuje mit, jako opowieść, która w sposób absolutny i niepoddawany w wątpliwość opisuje i wyjaśnia funkcjonowanie świata człowiekowi społeczeństw pierwotnych. Mit nie poddaje się ocenie w logicznych kategoriach prawdy i fałszu, ponieważ

\* Marta Okuniewska – doktorantka, Uniwersytet Gdański.

<sup>1</sup> W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1987, s. 699.

<sup>2</sup> S. Sierotwiński, *Słownik terminów literackich*, Wrocław 1986.

jako fundament wiedzy o rzeczywistości danej społeczności sam jest podstawą wszelkich kategoryzacji. Rumuński religioznawca wskazuje również na bliską relację mitu do rzeczywistości, który objawia się w kreowaniu wzorców osobowych, postaw i reguł rytuałów. Poznawczym jądrem mitu jest dostrzeżenie przez człowieka hierofanii, czyli obecności *sacrum* w świecie. Mit, przynależąc do sfery *sacrum*, pozwala człowiekowi ocalić duchowość oraz odtwarzać zachowania wywodzące się z praworców czerpanych z pamięci kolektywnej<sup>3</sup>.

Przypomnijmy też dla porządku cechy konstytutywne paraboli. To gatunek literacki o celach moralistyczno-dydaktycznych. Główne cechy formalne, jak schematyzm fabuły, uproszczona konstrukcja postaci, obiektywny narrator, selekcja realiów mają służyć właściwemu odczytaniu alegorycznego lub symbolicznego znaczenia przedstawionego świata, przekazaniu prawdy moralnej. Charakteryzuje się narracją, w której postacie i zdarzenia pełnią funkcję nosicieli i zarazem przykładów prawd uniwersalnych. Na takim ukształtowaniu cech formalnych cierpi zazwyczaj fabuła, która ulega schematyzacji, realia zaś występują w postaci zredukowanej<sup>4</sup>. Parabola definiowana jest więc jako gatunek, w którym jesteśmy w stanie precyzyjnie wyodrębnić konstytutywne elementy składowe. Natomiast mit, chociaż ma wyraziste cechy genologiczne, jest zarazem nieodłącznie zespolony z pewnym sposobem myślenia i postrzegania świata.

Skoro mit tak ściśle powiązany jest ze zbiorowymi wyobrażeniami mającymi na celu wy tłumaczenie niewy tłumaczalnego, to czy można w ogóle rozważać zaistnienie mitologizacji w gatunku tak silnie zależnym od paktu referencjalnego jak reportaż? Na przykładzie *Cesarza Ryszarda Kapuścińskiego* można wykazać, że ta z pozoru karkołomna hipoteza interpretacyjna wydaje się jednak mieć podstawy. Utwór Kapuścińskiego bowiem przekracza granice reportażu, nawet reportażu literackiego, zakładającego przecież daleko większą swobodę wypowiedzi niż reportaż prasowy. Jak zauważa Joanna Jeziorska-Haładaj:

Reportaż literacki łączy materiał autentyczny z fikcją fabularną, charakterystykami psychologicznymi bohaterów i rozwiniętym komentarzem autora. Dla niektórych teoretyków literacki oznacza także niejednorodny, zabarwiony fikcją.<sup>5</sup>

Wykorzystanie faktów dla pokazania, jak określał to Ryszard Kapuściński „istoty rzeczy”<sup>6</sup>, są tymi cechami *Cesarza*, dzięki którym możemy pokusić się o tropienie śladów, czy cech mityzacji obecnej w tym utworze.

<sup>3</sup> M. Eliade, *Traktat o historii religii*, Warszawa 2000, s. 413–419.

<sup>4</sup> *Słownik terminów literackich*, dz. cyt.

<sup>5</sup> J. Jeziorska-Haładaj, *Tekstowe wykładniki fikcji na przykładzie reportażu i powieści autobiograficznej*, Warszawa 2013, s. 81.

<sup>6</sup> O naginaniu granic paktu referencjalnego pisze sam Kapuściński: „*Ja nie piszę, żeby się w szczegółach zgadzało, chodzi o istotę rzeczy!*” miał powiedzieć w cytowanej przez A. Domosławskiego prywatnej rozmowie; A. Domosławski, *Kapuściński Non-fiction*, Warszawa 2010, s. 425.

Parabola staje się jednym ze sposobów, w jaki mityczność tekstu może się wyrażać, narzędziem, za pomocą którego konstruuje się „mityzujący” tekst, ale jednocześnie pojęciem dużo węższym, nie ogarniającym swym zasięgiem całego zaplecza myślowego i sakralnego. Natomiast oba gatunki mają w sobie pierwiastek moralizujący, służą funkcji poznawczej oraz odsyłają do pewnego uniwersum postaw i wartości. W wypadku *Cesarza* Kapuściński parabolizując sytuację w Etiopii, wykorzystuje warstwę faktów, autentycznych zdarzeń i postaci, by wznieść opowieść na poziom sensów mitycznych, nadać jej uniwersalizujący wymiar. Jednocześnie autor *Cesarza*, pozostając na gruncie reporterskim, nie zrezygnował z prymarnej dla literatury faktu wartości poznawczej tekstu. Tyle, że wartość poznawcza realizuje się nie w pakcie referencjalnym, ale w warstwie uniwersalnych prawd i wartości, których *Cesarz* chce być nośnikiem.

Naginanie granic paktu referencjalnego i dość swobodny stosunek do faktów naraziły oczywiście utwór Kapuścińskiego na falę krytyki. Jeden z najgłośniejszych głosów sprzeciwu wobec takiej taktyki autorskiej należał do antropologa Johna Ryle, który zarzucał autorowi *Cesarza* świadome pomijanie niepasujących do koncepcji utworu informacji (jak na przykład fakt odczytania Hajle Sellasje, którego reporter przedstawia jako analfabetę) oraz wykorzystanie fragmentarycznej wiedzy na temat jednego afrykańskiego kraju do syntezujących wniosków na temat całego kontynentu<sup>7</sup>. Ryle przyznaje, że usprawiedliwieniem takiej postawy mogłoby być odczytywanie *Cesarza* jako paraboli, ale jednocześnie zaznacza, że Kapuściński nigdy nie chciał umieścić swego dzieła po stronie literatury pięknej i stał na stanowisku, że *Cesarz* jest reportażem. To natomiast oznacza złamanie umowy z czytelnikiem. Jak pisze Ryle:

Kapuściński ignoruje ponad sto lat badań oraz istnienie setek uniwersytetów i bibliotek w krajach afrykańskich. Tutaj w domenie mitu, w królestwie nietkniętym przez umiejętność czytania i pisanie, gdzie podmiot nie ma prawa głosu, reporter jest zwolniony z ograniczeń faktów i dat, nudy nieustannego sprawdzania, tyranii dokumentów i nagrań. Tutaj fakty przestały być świętością, jesteśmy na przedstawieniu w gąszczu duchów, upoważnieni do wydawania opinii i generalizujących sądów o „Afryce” i „Afrykańczykach”, bez krytyki samozwańczych strażników faktografii.<sup>8</sup>

Głos Johna Ryle nie był odosobniony, wydaje się być także opinią wyrażającą zarzuty nie tylko wobec samego *Cesarza*, ale i całej twórczości Kapuścińskiego. Jednocześnie stanowisko badacza wpisuje się w rozległą dyskusję na temat miej-

<sup>7</sup> Por. J. Ryle, *A Play in the Bush of Ghosts. Tropical Baroque. African Reality and the Work of Ryszard Kapuściński*, „Tales of mythical Africa” [w:] „New York Times”, 27 July 2001; wersja on-line: J. Ryle, *At play in the bush of ghosts. Tropical baroque and African reality in the work of Ryszard Kapuściński*, 2016, <https://johnryle.com/?article=at-play-in-the-bush-of-ghosts> [dostęp: 2017 rok].

<sup>8</sup> J. Ryle, *At play...*, dz. cyt., tłum. własne.

sca reportażu w kulturze, hybrydyzacji gatunku i granic fikcji zawłaszczającej coraz to szersze pola narracji referencjalnej.

Nie rozstrzygając problemu etycznego związanego z przyjętą przez autora *Cesarza* strategią narracyjną warto zauważyć, że tak ostentacyjna literackość tekstu prowokuje do pogłębionej lektury, sięgnięcia po narzędzia literaturoznawcze i wyjścia poza sprawdzalność danych. Zarzut krytyków jest z pewnością słuszny – Kapuściński instrumentalizuje fakty, aby użyć ich w założonym z góry celu. Można się domyślić, że Edward Said, ze względu na wskazane wyżej powody, zarzuciłby reporterowi orientalizację Innego. Uznając zasadność zarzutów krytyków należy jednak dostrzec nieobecność ważnej dla interpretacji tekstu kwestii, jaką jest rozróżnienie prawdy literalnej i syntetycznej<sup>9</sup>, a jak pisze Magdalena Horodecka:

Kreacyjność w *Cesarzu* nie wiązałyby się jednak ściśle z fikcyjnością, lecz raczej z takim ukształtowaniem stylistyki i struktury utworu, które zamienia dokument w parabolę. [...] Symboliczne ukształtowanie narracji *Cesarza* odbywa się nie tylko w porządku stylistycznym, lecz także kompozycyjnym oraz intertekstualnym.<sup>10</sup>

Wydaje się więc, że interpretując *Cesarza* należy mieć na względzie nie tyle tropienie przynależności gatunkowej, ile rozszyfrowanie funkcji organizacji naddanej, grającej w utworze bez wątpienia pierwsze skrzypce, pod batutą autora, który dzięki świadomym decyzjom twórczym na bazie faktów stworzył dzieło obficie czerpiące z obu wielkich źródeł – tradycji literatury pięknej i niefikcjonalnej.

Niniejsza praca nie ma na celu udowodnienia, iż *Cesarz* jest mitem *sensu stricto*, ale próbuje wskazać na możliwe do zauważenia w utworze ślady mityzacji rzeczywistości. Okazuje się też, że *Cesarz* czytany przez pryzmat mitycznych tropów ujawnia dodatkowe sensory, przenosi nas na inny poziom interpretacji.

Przed wszystkim zauważyć jednak należy, że mit w *Cesarzu* ma w pewnym sensie postać dwoistą. Przejawia się w strukturze samego tekstu, a więc jego obecność w utworze jest celowym zamierzeniem autorskim. Także w wypowiedziach rozmówców Kapuścińskiego wyraźnie zaznacza się, wspomniane wcześniej, myślenie mityczne. *Cesarz* jest więc „zmitologizowany” podwójnie – jako gatunek literacki, oraz jako wyraz pewnej antropologicznej obserwacji – mianowicie obecności mityzacji, jako modelu postrzegania osoby władcy przez poddanych funkcjonujących w systemie autorytarnym Etiopii.

<sup>9</sup> Określenie wprowadzone przez Melchiora Wańkowicza [w]: tegoż, *Prosto od krowy*, Warszawa 1965.

<sup>10</sup> M. Horodecka, *Narracja w „Cesarzu” Ryszarda Kapuścińskiego*, „Pamiętnik Literacki” XCVIII, 2003, z. 3, s. 22–23.

## PRZESTRZEŃ KAŻDA

Reportaż cechuje wysoki stopień nasycenia szczegółami geograficznymi, socjologicznymi, antropologicznymi etc., służącymi przede wszystkim do uwiarygodnienia opisywanych zdarzeń, nadania im konkretności i osadzenia w realnej rzeczywistości. W *Cesarzu* z jednej strony mamy do czynienia z taką właśnie sprecyzowaną geograficznie przestrzenią – pojawiają się na przykład nazwy prowincji w Etiopii, które bez trudu moglibyśmy wskazać na mapie. Deskryptywność cechuje zwłaszcza wypowiedzi samego reportera:

Addis Abeba była wtedy dużą, kilkutysięczną wsią położoną na wzgórzach wśród gajów eukaliptusowych. Na trawnikach przy Churchill Road pały się stada krów i kóz, a samochody musiały przystawać, kiedy koczownicy przeganiali przez jezdnię gromady spłoszonych wielbłądów. (20–21)<sup>11</sup>

Wypowiedzi reportera, zwłaszcza tak precyzyjne jak ta, przytoczona powyżej, pojawiają się jednak stosunkowo rzadko. Z drugiej jednak strony opis wydarzeń jest skonstruowany jakby wydarzenia przedstawione w tekście mogły rozgrywać się wszędzie. Jak zauważa Magdalena Horodecka:

Niemal zupełnie brak informacji krajoznawczych – ów brak nie jest sygnałem warunków, w jakich powstawał reportaż, lecz znakiem decyzji narratorskiej, wynikającej z dążenia do redukcji, minimalizacji zbędnego detalu.<sup>12</sup>

Redukcja zdaje się być tym istotniejsza, że w reportażu nie pojawia się osobna część dotycząca wyglądu pałacu. Zarazem opis przestrzeni budowany jest na zasadzie kontrastu pomiędzy dworem a tego co poza nim. Czytelnik musi odwoływać się do własnej wyobraźni, składając szczątkowe informacje o wyglądzie przestrzeni. Gdyby zgromadzić w jednym miejscu pojawiające się w tekście epizodycznie detale przestrzenne, byłoby ich niewiele: łożo z jasnego orzecha, park, w którym znajdują się klatki z lwami, uwiązane na łańcuchu lamparty, stado flamingów, psy, czarna pantera i mrówkojad, budynek sądu przylegający do pałacu głównego, pałac jubileuszowy wykorzystywany podczas cesarskich obiadów oraz trony:

Trony pańskie miały wysokie nogi i wysoko zawieszona siedzenia [...] powstawała więc sprzeczność między konieczną wysokością tronu a figurą czciogodnego pana (30).

Łoże, ogromny tron i wspaniały ogród to elementy wyposażenia, które przywołują na myśl pałac rodem z baśni. Pałac, który właśnie dzięki niedookreśle-

<sup>11</sup> Wszystkie cytaty z utworu pochodzą z wydania: R. Kapuściński, *Cesarz*, Warszawa, 2007 (w nawiasie podaję numer strony).

<sup>12</sup> M. Horodecka, dz. cyt., s. 27.

niu, oszczędności opisu może znajdować się równie dobrze w Etiopii, Europie lub innych częściach świata. Jego umiejscowienie w przestrzeni lokalnej nie ma bowiem dużego znaczenia w obliczu wydarzeń, których jest scenerią. Stanowi zbiór rekwizytów niezbędnych do rozegrania opowieści o wymiarze uniwersalnym, a także jest pierwszym sygnałem operowania przez autora symbolicznymi rekwizytami władzy bez osadzania ich w realiach. Jak pisze Beata Nowacka:

Przestrzeń Etiopii jest literacko obrobiona – odległa od reporterskich reguł wiarygodnego opisu, ociosana z wszelkich ornamentów, sprowadzona do roli teatralnej dekoracji. Odarta z egzotycznego sztafażu, przypomina duszny labirynt, w którym błąkają się *dramatis personae* uniwersalnej tragedii ludzkiej.<sup>13</sup>

Zatem jest także pierwszym dowodem na obecność mitu w reportażu Kapuścińskiego.

Przestrzeń zewnętrzna w stosunku do pałacowej opisywana jest jedynie skrótowo. Narrator przytacza niewiele szczegółów dotyczących wyglądu otoczenia. Pojawiają się elementy krajobrazu i klimatu – nieustanny deszcz, błoto, mgła („Że w ten deszczowy dzień odchodzi życie całe, przykrywa nas zimna lepka mgła [...]”, 128). Kapuściński eksponuje te elementy krajobrazowo-klimatyczne, które ewokują atmosferę melancholii. Zabieg ten z pewnością nie jest przypadkowy. Dużo miejsca interpretacji redukcyjnych zabiegów narratora oraz szczególnej atmosferze smutku i melancholii poświęca w swoim tekście Magdalena Horodecka, która zauważa:

Brak przestrzeni natury sprawia, że akcja zdaje się toczyć w jakimś zawieszonym w próżni miejscu, pałac Hajle Sellasje zaś zamienia się w teatr manekinów – ważny chwyt uniwersalizujący całą opowieść [...] Detale krajoznawcze pełnią funkcję akcesoriów, psychizację krajobrazu można odczytać jako projekcję atmosfery społecznej schyłku cesarstwa, a także ekspresję wewnętrznego stanu monarchy.<sup>14</sup>

Etiopia jest tylko pretekstem, autentyczne wydarzenia rozgrywające się na jej terenie stały się kanwą do stworzenia opowieści uniwersalnej. Dlatego przestrzeń jest opisywana tak fragmentarycznie, pozostawiając bardzo szeroki (szczególnie jak na reportaż literacki) margines dla wyobraźni. Co więcej, fakt, że czasoprzestrzeń ogranicza się niemal wyłącznie do pałacu sprawia, że atmosfera utworu zbliża się do opowieści mitycznej. Redukcja wszelkich zbędnych obrazów, rezygnacja z opisów oraz silne nasycenie obecnych w *Cesarzu* elementów przestrzeni znaczeniem symbolicznym, stwarzają wrażenie, że autor stara się, aby nic nie rozproszyło uwagi odbiorcy, aby skupił się jedynie na temacie nadrzędnym – mechanizmie władzy autorytarnej.

<sup>13</sup> B. Nowacka, *Wstęp* [w:] R. Kapuściński, *Cesarz*, Wrocław 2012, s. IX.

<sup>14</sup> M. Horodecka, dz. cyt., s. 28.

Ważnym ze względu na obecność mityzacji zderzeniem rzeczywistości i baśniowości w *Cesarzu* jest opis uczt z okazji spotkania prezydentów afrykańskich. Zdarzenie historyczne, które miało miejsce w maju 1963 roku w Addis Abebie, zostaje w reportażu wpisane w schemat mitycznej opowieści o władzy. Tym razem przestrzeń odgrywa niebagatelną rolę – buduje napięcie pomiędzy tym, co rozgrywa się naprawdę, a tym co wydaje się być wyjęte ze snu.

Przyjęcie odbywało się w starym pałacu cesarza. Goście szli wśród długich szpalerów gwardii cesarskiej uzbrojonej w szable i halabardy. Oświetleni reflektorami trębacze grali na szczytach wież hejnał cesarski. Na krążgankach trupy teatralne odgrywały historyczne sceny z życia zmarłych cesarzy. Z balkonów dziewczęta w strojach ludowych obsypywały gości kwiatami. Niebo wybuchało pióropuszami sztucznych ogni. [...] Spiętrzone góry mięsa i owoców wznosiły się na stołach. Wielokondygnacyjne torty ociekały słodkim i barwnym lukrem. Wytworne wina rozsiewały kolorowy blask, orzeźwiający zapach. Muzyka grała a strojni trefnisie fikalili kozły ku radości rozbawionych biesiadników. (22–23)

Fragment ten jest ważny z dwóch powodów. Po pierwsze dzięki temu, że wypowiedź ta należy bezpośrednio do reportera (który, jak już wspomniałam, jeśli charakteryzuje przestrzeń to robi to w sposób realistyczny, dodatkowo zawsze zaznaczając wypowiedzi odautorskie kursywą), napięcie pomiędzy rzeczywistością a oniryczno-baśniową atmosferą uczt staje się o wiele bardziej jaskrawe. Pomimo iż wiemy, że opis jest wypowiedzią odautorską, jego język zdaje się być zaczerpnięty z poetyki baśni. Złudzenie to osiągnęte jest m.in. przez użycie rzeczowników o zabarwieniu archaicznym: krążganki, trefnisie, halabardy, biesiadnicy, a także barokową obfitość szczegółów. Po drugie, opis bankietu jest podobny do literackich relacji z wielkich uczt wydawanych na cześć mitycznych bohaterów, królów bądź herosów, stanowiących powracający motyw mitów i baśni. Różnorodność potraw i trunków, rzucające kwiatami młode dziewczęta oraz „strojni trefnisie” wydają się być przeniesieni do reportażu z absolutnie odmiennego gatunku.

Elementem przestrzeni, o którym trzeba wspomnieć analizując *Cesarza* pod kątem obecności mitu, jest powracający motyw korytarzy zaplątanych w pałacowy labirynt – topos niezaprzeczalnie zaczerpnięty z mitologii oraz niosący wyraźne konotacje alegoryczne. Wydaje się, że właśnie splecione korytarze są jedynym spoiwem łączącym poszczególne fragmenty opisów przestrzeni w utworze. W wypowiedziach większości dworzan dotyczących pałacu pojawia się motyw przechodzenia przez liczne przejścia. Spójrzmy na kilka wybranych przykładów:

Każda ściana ma uszy, że spoza kotar wyłaniają się uważnie obserwujące spojrzenia (20), stary pałac szybko pustoszał, korytarze zalegała cisza, warty zapadały w popołudniową drzemkę (55), w tym czasie salony, korytarze, ganki i dziedzińce z każdym dniem bardziej pustoszały [...], kto sprawny był jeszcze po korytarzach chodził [...]. (126)

To tylko niektóre z wypowiedzi dworzan, w których powtarza się motyw korytarzy. Pałac jawi się jako labirynt skonstruowany z niezliczonej liczby przejść i dojść. Jako struktura, do której łatwo jest wejść, ale znacznie trudniej, z własnej woli wyjść. Taki obraz pałacu staje się wielką metaforą dworskiego życia. Ewokuje sytuację społecznego zaplątania w układy i układziki, w zobowiązania poddanych wobec cesarza i wobec innych uczestników tej gry, stojących wyżej w hierarchii. Pałac staje się pułapką bez wyjścia, bowiem kiedy już raz zakosztowało się uroków władzy, nie chce się znaleźć poza jej zasięgiem. Chodzenie, właściwie błędzenie po pałacowych korytarzach, powtarzające się tak uparcie w wypowiedziach dostojników cesarskich, podkreśla zarazem ich doskonałą orientację, ale przecież także zagubienie w absurdalnym systemie władzy, opartym na kaprysach cesarza, gdzie „być albo nie być” poddanych zależy od liczby dojść do cesarskiego ucha. Przestrzeń labiryntu pałacowych korytarzy nie jest więc jedynie elementem rzeczywistego wyglądu miejsca zamieszkania Hajle Sellasje, ale pełni funkcję metaforyczną – obrazuje dworskie realia – i alegoryczną – w skali makro uwypukla mechanizmy systemu autorytarnego. Dużo o motywie labiryntu, jako sposobie ukształtowania narracji, pisze Magdalena Horodecka:

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 uczucie duszności, zamknięcia, klinczu jako dominujących cech świata przedstawionego.<sup>15</sup>

Tym samym motyw labiryntu przekracza zadania, jakie zwyczajowo pełni konstrukcja przestrzeni w reportażach. Najczęściej jest to przybliżenie odbiorcom obrazu otoczenia bohaterów, ewentualnie projektowanie pewnego rodzaju pejzażu mentalnego. Reporter przecież nie stwarza terytorium, w jakim żyją przedstawiane przez niego postacie, jedynie je opisuje. W *Cesarzu* natomiast mamy do czynienia z kreacjonizmem, przestrzeń jest w pewnym sensie stwarzana przez wypowiedzi dworzan, co jest kolejnym dowodem na przekraczanie granic gatunku reportażowego. Jak zauważa Beata Nowacka:

Siła *Cesarza* nie tkwi w jego naukowej akuratności, ani też w doskonałym skopiowaniu afrykańskich realiów. Wyjątkowość tej książki polega na śmiałym i niebanalnym pomysle, by posługiwać się prawdziwymi, starannie wyselekcjonowanymi rekwizytami danej przestrzeni opowiedzieć o przestrzeni innej – bardziej uniwersalnej, intelektualnie wysubtelnionej, utkanej z literackiej materii.<sup>16</sup>

Zwróćmy uwagę, że literacka kreacja przestrzeni jest w *Cesarzu* w pewien sposób podwójna – po pierwsze, czytelnik dowiaduje się tylko o tych elementach przestrzeni, o których decydują się opowiedzieć dworzanie, a więc o miejscach

<sup>15</sup> M. Horodecka, dz. cyt., s. 29.

<sup>16</sup> B. Nowacka, dz. cyt., s. LXXIV.



związanych z pełnioną przez nich funkcją. Po drugie, kreacjonizm przestrzeni wiąże się także z podmiotem autorskim, który w wyraźny sposób kieruje wypowiedziami cesarskich sług – odpowiada za to, jak mówią. Silne zmetaforyzowanie przestrzeni natomiast, nadanie funkcji każdemu elementowi, który pojawia się w jej opisie, sprowadzenie go do roli rekwizytu, wiąże utwór Kapuścińskiego ze strategiami mityzującymi świat przedstawiony.

Na koniec rozważań o przestrzeni warto krótko wspomnieć o klasycznej także dla mitu opozycji pomiędzy przestrzenią szeroko pojętego *sacrum* a *profanum*. W ten sposób opisuje tę opozycję Mircea Eliade:

Dla człowieka religijnego przestrzeń nie jest homogeniczna – wykazuje zerwania i szczeliny, zawiera części jakościowo różne od innych [...] człowiek religijny przeżywa tę niehomogeniczność przestrzeni jako przeciwieństwo między przestrzenią świętą – to znaczy jedynie rzeczywistością, rzeczywistością istniejącą – a wszelką inną przestrzenią otaczającą go jako nieforemny świat.<sup>17</sup>

W *Cesarzu* granica pomiędzy tym, co święte i powszednie zaznacza się bardzo wyraźnie, oddzielając pałac od otoczenia. Pałac występuje w tekście jako przestrzeń obfitująca w znaczenia alegoryczne, o których wspominałam wcześniej. Jest centrum rzeczywistości, miejscem wyjątkowym, uwypuklającym niejednorodność świata. Wyjątkowość owa przejawia się jednak przede wszystkim w niedostępności i zamknięciu. Pałac rozumiany jako swoista instytucja jest odległy, znajduje się zupełnie poza zasięgiem zwykłego śmiertelnika, chyba że zostanie on „naznaczony” cesarską łaską, dostępując tym samym zaszczytu wejścia w przestrzeń nacechowaną sakralnie. Jednak opozycja pomiędzy „świętym” pałacem a „świeckim” otoczeniem jest w utworze bardzo wyraźna.

W mieście było spokojnie. Prosperował handel, na ulicach panował normalny ruch i bałagan. Większość ludzi nie słyszała o niczym, inni nie wiedzieli, co sądzić o całym zdarzeniu. Była to dla nich sprawa pałacowa, a pałac był zawsze niedostępny, nieosiągalny, nieprzenikniony, niezrozumiały, umieszczony na innej planecie. (69)

Widać więc w świadomości ludu etiopskiego wyraźne oddzielenie sfery *sacrum* od *profanum*, a także odbicie owego podziału w strukturze samego tekstu. Język opisu przestrzeni pałacowej w toku utworu także staje się coraz bardziej nierzeczywisty, coraz słabiej przylega do rzeczywistości. Jak zauważa Beata Nowacka:

Pałac od zawsze funkcjonujący poza i ponad światem zwykłych Etiopczyków, jeszcze bardziej się odrealnia, traci kontakt już nie tylko z dostępną rzeczywistością, ale także z prawidłami zdrowego rozsądku, stopniowo osuwa się w przepaść.<sup>18</sup>

<sup>17</sup> M. Eliade, *Sacrum i profanum: o istocie religijności*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1996, s. 15.

<sup>18</sup> B. Nowacka, dz. cyt., s. CXIV.

Rozbicie jednorodności świata na dwie opozycyjne wobec siebie przestrzenie jest według Eliadego charakterystyczne dla religijnego wartościowania świata, można więc zaryzykować stwierdzenie, że zbliża się także do myślenia mitycznego, wprowadzającego opozycję pomiędzy miejscami *sacrum* i *profanum*.

## PROMETEUSZ WSPÓŁCZESNY

Dwoistość mitu w *Cesarzu*, o której wspominałam we wstępie, jest najbardziej widoczna w sposobie kreacji protagonisty utworu. Wszelkie informacje dotyczące władcy Etiopii są czytelnikowi przedstawiane z punktu widzenia dworzan, a więc główny bohater charakteryzowany jest pośrednio. Co więcej, dostojnicy cesarscy zafascynowani osobą władcy są, wedle klasyfikacji Bootha „narratorami niewiarygodnymi”<sup>19</sup>, a więc informacje przez nich przekazywane nie są zgodne z obrazem cesarza, jaki tworzy sobie czytelnik podczas lektury. Sprzeczność owa ma swoje głębokie uzasadnienie w zupełnie odmiennym sposobie myślenia odbiorców tekstu oraz bohaterów utworu. Rozmówcy Kapuścińskiego są bowiem częścią społeczeństwa, które można określać jako tradycyjne. Konsekwencją jest pogląd na rzeczywistość, w której władca odgrywa rolę boską. Poddani czczą swojego przywódcę, punkt widzenia dworzan kształtuje mityczne wyobrażenie cesarza. Nie bez znaczenia jest jednak silna stylizacja, jakiej zostały poddane wypowiedzi dworzan<sup>20</sup>. Ujednolicenie opinii, homofonia głosów to zabiegi odautorskie. Nadanie tekstowi określonego kształtu jest oczywiście niebagatelne dla znaczeń utworu. W tym przypadku stylizacja językowa ma na celu, między innymi, nadanie utworowi wymiaru uniwersalnego, co podkreśla brak indywidualizacji języka postaci wypowiadających się w *Cesarzu*. Zatem, powtórzmy raz jeszcze, mit w reportażu Kapuścińskiego ma postać dwoistą – jest świadomym zabiegiem autorskim, kreacją świata przedstawionego a zarazem przejawem mitycznego myślenia dostojników pałacowych.

Podstawową przesłanką dającą podstawy do umieszczania Hajle Sellasjego w kręgu bohaterów mitycznych, jest jego pochodzenie. Kilkakrotnie w utworze pojawia się przypomnienie o spokrewnieniu cesarza z Salomonem, biblijnym władcą uosabiającym mądrość:

Pan nasz zwący się potomkiem króla Salomona, miał wielki zbiór Pisma Świętego, było to zgodne z procedurą ustaloną trzy tysiące lat temu przez króla izraelskiego Salomona, którego potomkiem w linii przestęp – jak ustalało to prawo konstytucyjne – był nasz szczodroblivy pan. (145)

<sup>19</sup> C. Wayne Booth, *Rodzaje narracji*, przeł. I. Sieradzki, „Pamiętnik Literacki” 1971, z. 1, s. 229–244.

<sup>20</sup> O silnej stylizacji, jakiej poddane zostały głosy dworzan zebrane w *Cesarzu* pisali niemal wszyscy badacze podejmujący się analizy reportażu, żeby wymienić tylko niektóre z nich: M. Horodecka, dz. cyt.; B. Nowacka, dz. cyt.; M. Szpakowska, *Saskie ostatki cesarza*, „Twórczość” 1979, nr 6; J. Fras, *O języku Cesarza*, „Język Polski” 1981, nr 3–5.

Legitymizacja władzy oparta na pokrewieństwie z wielkimi, historycznymi przodkami jest bardzo ważnym elementem kreacji mitycznych bohaterów. Wystarczy przypomnieć herosów antycznych, których obecność w mitologii uzasadniało półboskie pochodzenie (Herkules był owocem romansu Zeusa z ziemianką, starożytni Rzymianie uważali się za potomków Eneasza – legendarnego uczestnika wojny trojańskiej, etc.). Nie trzeba jednak sięgać aż tak daleko w przeszłość, ani opierać spostrzeżeń jedynie na przykładach literackich. W okresie napoleońskim utrzymywano, iż cesarz Francuzów jest potomkiem Aleksandra Macedońskiego, lub że wywodzi się z rodu Julia, co czyniłoby go spokrewnionym z Cezarem. Myślenie o współczesnym władcy, jako latorośli legendarnych rodów wpisuje więc króla w pewien cykliczny schemat przekazywania władzy z ojca na syna, dowodzi namaszczenia na przywódcę, przekazywania władzy z pokolenia na pokolenie. Hajle Sellasje dzięki spokrewnieniu z Salomonem legitymizuje swoją władzę w sposób powtarzalny od wieków, czynili tak bowiem także jego poprzednicy. Tym samym staje się częścią wielkiego cyklu mitycznych władców, symboli mądrości, sprawiedliwości, odpowiedzialności, ale nade wszystko boskości przypisanej w kulturze amharskiej do osoby króla z racji jego biblijnych proweniencji.

W oczach dworzan, osoba cesarza jawi się jako władca idealny. Nie może być inaczej skoro Hajle Sellasje jest „konstytucyjnym wybrańcem Boga” oraz Jego zastępcą na ziemi. Pisze o tym Beata Nowacka:

Cesarz stojący na szczycie piramidy władzy jest według konstytucji osobą świętą i nietykalną. Swoją władzę zawdzięcza boskiemu nadaniu. Jako potomek króla Salomona sam staje się bohaterem o monumentalnym rysie – przypominającym antycznych herosów, istoty o boskim statusie ontologicznym, przenikające na krótką chwilę świat ludzi.<sup>21</sup>

Wszystkie czyny władcy postrzegane są więc jako z natury dobre, porządkują chaos otoczenia. Proces stwarzania rzeczywistości właściwie *ex nihilo* polega na przekształceniu Etiopii z państwa zacofanego, prymitywnego i uboższego, w kraj stale „rozwijający się”, ogarnięty obsesją rozwoju (oczywiście cały czas pozostajemy w perspektywie sposobu postrzegania tego procesu przez najbliższe otoczenie cesarza).

Przypomnę, że pan nasz pierwszy sprowadził samochody do Etiopii i zawsze odnosił się z zyczliwością do entuzjastów postępu technicznego [...] w latach dwudziestych sprowadził z Europy pierwszy samolot. Prosty aeroplan uznano wówczas za dzieło szatana.

Monarcha nasz, jak powszechnie wiadomo, był zawsze orędownikiem reform i rozwoju. Sięgnij, drogi przyjacielu, do jego autobiografii [...] a przekonasz się, jak dzielny pan walczył z barbarzyństwem i ciemnotą, która panowała w tym kraju. (50–51)

Liczne są też w wypowiedziach dworzan opisy reform, które Sellasje wprowadza w swoim państwie: zakazuje obcinania rąk i nóg, zgładzenia z rąk naj-

<sup>21</sup> B. Nowacka, dz. cyt., s. LXXXVI.

bliższego członka rodziny na podstawie pomówienia o morderstwo, zakuwania więźniów w żelazne dyby, handlu niewolnikami, liebaszy (wykrywania przestępców na podstawie narkotycznych wizji małych chłopców). Musiał on stwarzać zupełnie nową rzeczywistość, zmagając się z wieloma przeciwnościami, jak chociażby opór tradycyjnego społeczeństwa, czy spiski magnatów.

Schemat kształtowania nowego, lepszego świata wbrew zaistniałym przeszkodom wiąże się z mityczną kreacją bohatera – demiurga, którego wzorcowym przykładem jest Prometeusz. Postać cesarza nosi wyraźne znamiona prometejskie. Jawi się z opowieści poddanych jako orędownik postępu, przynoszący ogień, czyli rozwój zacofanemu ludowi etiopskiemu. Władca-Prometeusz przeciwstawia się jednak naturalnemu porządkowi rzeczy. „Rozwój” ten jest przecież zupełnie niewspółmierny do potrzeb społeczeństwa etiopskiego, samochody i samolot są jedynie nowinkami technicznymi, traktowanymi jak obiekty luksusowe stanowiące absurdalny kontrast z realiami życia głodujących poddanych. Zakładanie fabryk ma natomiast charakter jedynie fasadowy w obliczu realnych potrzeb kraju, za co między innymi spotyka cesarza kara – upadek cesarstwa, utrata boskiej pozycji. Żaden czytelnik jednak nie daje się zwieść wypowiedziom zniekształconym przez uwielbienie dla boskich cech cesarza. Dlatego prometejskość Hajle Sellasjego jest przez odbiorcę traktowana groteskowo, stanowi odbicie mitu w krzywym zwierciadle.

Tytuły, jakie nadaje się Hajle Sellasjemu są wyrazem szacunku i czci, które wzbudza u swoich poddanych, a także dworskiego obyczaju. Tytułatura owa wpisuje się także w schemat zachwyty, jakim obdarzani są bohaterowie mityczni. „Król Królów”, „dostojny pan”, „czcigodny pan”, „najdostojniejszy pan”, „wybraniec boga”, „najosobliwszy pan”, „prześwietny pan”, „przenajwyższy pan” – to tylko niektóre z przydomków określających cesarza. W narracji dworzan warto zwrócić uwagę na nagromadzenie przymiotników w stopniu najwyższym, często tworzonych w sposób sztuczny, nienaturalny, groteskowy, jak „przenajwyższy”. Tytuły te wydobywają także z tekstu pewien sposób myślenia o władcy, jako o osobie pochodzącej z innego wymiaru, do której nie przystają określenia zaczerpnięte z codziennego słownika. Poddani obracają się więc w obrębie swojego mitu, który został stworzony przez samego cesarza i jego poprzedników, na potrzeby utrzymania w państwie systemu autorytarnego.

Warto przy okazji zauważyć, w jaki sposób przedstawiani są rozmówcy Kapuścińskiego. Dwór cesarski kreowany jest jako swoisty zbiór funkcji, zbiór postaci wraz ze swymi atrybutami. Lokaj trzecich drzwi, poduszkowy, woreczkowy, kukułka, orszakowy, moździerzysta – to tylko niektóre z określeń opisujących poszczególnych dworzan. System autorytarny próbuje więc sprowadzić istnienie człowieka do przedmiotowej roli trybu w mechanizmie władzy. Cała reszta poddanych, czyli ta, która nie posiada swojej roli w organizowaniu dnia władcy, określana jest jako „magma stugębna”, masa nieposiadająca żadnych cech jednostkowych.

W *Cesarzu* daje o sobie znać mit dobrego władcy, który przejawia się w licznych wypowiedziach dworzan:

Mowy cesarza były łagodne, dobrotliwe i pocieszające lud, który nie słyszał nigdy, żeby usta pana miały gniewne słowa. (31)

Cesarz, jako łaskawy dobroczyńca nie mógł wydawać postanowień przykrych i nieszczęsnych, kiedy uznawał potrzebę okazania monarszej wszechwładzy, podnosił najbardziej nie ulubianych dygnitarzy do wysokich godności, jakby chcąc powiedzieć – zyg-zyg, patrzcie, kto tu naprawdę rządzi, czyniąc możliwe z niemożliwego! I w ten sposób dobrotliwie przekomarżając się z podwładnymi, czcigodny pan dowodził swej siły i powagi. (91)

Nawet najbardziej krzywdzące i absurdalne decyzje cesarza są w oczach dworzan usprawiedliwane jego wielką mądrością i dobrotliwością. Eleazar Mioletinski, rosyjski badacz folkloru i mitu, w swojej książce pt. *Poetyka mitu* zauważa, że jedną z podstawowych cech myślenia mitologicznego jest:

nieoddzielenie się myśli logicznej od sfery emocjonalnej [...]. Myślenie logiczne jest jeszcze słabo oddzielone od elementów emocjonalnych, afektywnych, ruchowych, co nie tylko ułatwia wszelkiego rodzaju partycypacje (w Levy-Bruhlowskim rozumieniu), ale tłumaczy wiele zagadnień z praktyki rytualno-magicznej.<sup>22</sup>

W spojrzeniu dostojników na cesarza uwypukla się właśnie owo nieoddzielenie emocji od myślenia logicznego. Hajle Sellasje jest objęty specyficznym rodzajem ochrony, tabu, dzięki przypisaniu mu cech boskich. Władca nie może być więc zły, bowiem pozostajemy w kręgu mitycznego myślenia o królu, jako o naznaczonym przez Boga ojcu narodu. Czytelnik, wolny od emocjonalnego postrzegania władcy, tworzy sobie obraz cesarza Etiopii zupełnie sprzeczny z wizerunkiem wykreowanym przez dworzan. Rozdźwięk pomiędzy jednym a drugim obrazem podkreśla różnice w postrzeganiu, wynikające z przynależności do odmiennych kultur. Problem polega jednak na tym, że ze względu na wspomniane wcześniej zabiegi stylizujące mowę poddanych Hajle Sellasje nie możemy być do końca pewni na ile są one odbiciem realnych uczuć afirmujących władcę, a na ile maską i rytuałem lub też mechanizmem obronnym przed złowrogim systemem.

## CZAS WIELKI, CZAS ŚWIĘTY

Czas w *Cesarzu* biegnie dwutorowo. Po pierwsze, w tekście śledzimy przebieg wydarzeń w czasie historycznym, wyznaczanym wymienionymi bezpośrednio datami. Po drugie, organizowany jest przez rytm cesarskiego dnia. Obie perspektywy czasowe wydają się biec równolegle, a więc w pewien sposób nie-

<sup>22</sup> E. Mioletinski, *Poetyka mitu*, przeł. J. Dancygier, Warszawa 1981, s. 203–204.

zależnie od siebie. Chociaż tekst traktuje o upadku cesarstwa Hajle Sellasjego, co sugerowałoby konieczność mocnego osadzenia narracji w czasie rzeczywistych wydarzeń, to jednak miarowy, uporządkowany rytm dnia władcy, odgrywa rolę nadrzędną w stosunku do wydarzeń historycznych. Co więcej, wydawać by się mogło, że rewolucja, wpisana w czas historyczny i odbywająca się do pewnego stopnia poza pałacem, w żaden sposób nie narusza spokojnego nurtu harmonogramu zajęć Króla Królów. Taki zabieg, zastosowany przez podmiot autorski, jest świetną próbą powiązania konstrukcji czasu w *Cesarzu* z koncepcją czasu mitycznego. Czas mityczny bowiem, w opozycji do koncepcji czasu wywodzącej się z Biblii, nie jest czasem linearnym, a więc dążącym naprzód, ale czasem nieustannej cyrkulacji, ciągłego, wiecznego powrotu. Jak pisze Eliade:

Nie wolno nam nie zauważyć, że jedną z zasadniczych funkcji mitu jest otwarcie na Wielki Czas, okresowe odzyskiwanie pierwotnego Czasu. Wyraża się to poprzez tendencję do zaniedbywania czasu obecnego – tego, co określa się mianem „momentu historycznego”.<sup>23</sup>

Oddzielenie owego Czasu Wielkiego od momentu historycznego, jak już wspomniałam, obecne jest w *Cesarzu* poprzez wprowadzenie podziału na organizujące fabułę wypowiedzi dworzan, których obowiązki przypisane były do pory dnia, a wydarzenia dziejące się jakby poza tą perspektywą czasową i mające bezpośredni związek z biegiem historii. Nawet po odsunięciu Hajle Sellasjego od władzy, zgodnie w finalną wypowiedzią ostatniego sługi cesarza, w jego świadomości *status quo* pozostało nienaruszone: „Tak jak za dawnych czasów, każdy dzień byłego cesarza ujęty jest w ramy nienaruszalnego programu i przebiega zgodnie z protokołem” (152). Rytm godzin cesarskiej doby podkreśla jej cykliczny charakter, ciągłe powtarzanie znanych schematów jest jak odnawianie dzień po dniu mitycznego rytuału. Jak zauważa Horodecka:

Motyw mijających godzin – to 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.<sup>24</sup>

Cykliczność i powtarzalność jest także gwarancją ciągłości, wiecznego trwania w czasie. Po Hajle Sellasjem przyjdzie kolejny władca, a jego dzień będzie wyglądał dokładnie tak samo jak poprzednika i przebiegać będzie według ustalonego przed wiekami cesarskiego harmonogramu, który nie poddaje się historii. Zorganizowanie utworu wokół osi kolejnych godzin planu dnia uwypukla znaczenie Wielkiego Czasu – związanego z rytuałem i osobą cesarza – stanowi opozycję do czasu historycznego, wprowadzającego chaos do idealnie zorganizowanego świata mitu. Historia w *Cesarzu* jest przedstawiona jako siła niszcząca, burząca ład i porządek Kosmosu. Dzięki uniezależnieniu fabuły utworu

<sup>23</sup> M. Eliade, *Mity, sny, misteria*, przeł. K. Kocjan, Warszawa 1994, s. 24.

<sup>24</sup> M. Horodecka, dz. cyt., s. 32.

od rzeczywistego czasu historycznego, Kapuściński osiąga, tak ważny dla mitu, efekt uniwersalizmu narracji.

Fabuła ujęta została w symboliczne ramy, które wyznaczają przebieg wydarzeń od poranka aż do zmierzchu. Pierwszą odsłoną cesarskiego życia jest przebudzenie w łożu z jasnego orzecha, ostatnią jego nekrolog zamieszczony w *The Ethiopian Herald*. Taka kompozycja ma znaczenie symboliczne. Zamyka w swoich ramach całe życie człowieka od narodzin aż po śmierć, zastęglą w nienaruszalnym porządku powtarzających się cyklicznie rytualnych czynności, zamkniętych klamrą poranka i zmierzchu. Wpisanie czasu w kompozycję, ograniczoną z jednej strony przebudzeniem, z drugiej zaś śmiercią, jest kolejnym dowodem na nadanie mu kształtu mitycznego. Dzięki takiej koncepcji czasu *Cesarz* staje się nie tylko opowieścią o mechanizmach władzy i rewolucji detronizującej Hajle Sellasjego, ale także o historii indywidualnego upadku człowieka. Taką tezę potwierdza również grupa mott umieszczonych przed każdą, kolejną częścią utworu. *Tango cygańskie*, *Jeremiasz 2.5.*, urywki *Lorda Jima*, *Rozmyślań* Marka Aureliusza oraz fragment *Konsulów ich cesarskiej mości* ewokują nastrój przemijalności, nostalgii. To także dowód na uniwersalizację tekstu, nadanie mu sensu ponadczasowego. Podobnie jak w micie, Czas w *Cesarzu* jest kołem, niemającym początku ani końca zapętłonym schematem, w który wpisane są narodziny i śmierć, jako naturalna, mająca znaczenie symboliczne kolej rzeczy, następujących po sobie w uświęconym od wieków porządku. Dlatego właśnie czas historyczny nie wpływa w żaden sposób na życie Hajle Sellasjego:

Żołnierze – jak za najlepszych czasów cesarstwa – nadal oddają pokłony Królowi królów [...] Hajle Sellasje w dalszym ciągu wierzy, że jest cesarzem Etiopii [...] Król królów wstaje o świcie, następnie uczestniczy w porannej mszy, a później pogrąża się w lekturze [...] jeszcze teraz powtarza to, co oświadczył w dniu swojej detronizacji: „jeżeli rewolucja jest dobra dla ludu, jestem za rewolucją”. (152)

Hajle Sellasje niczym mityczny bohater dokonał niemożliwego – sprawił, że czas się zatrzymał, choćby była to wyłącznie diagnoza mentalności samego cesarza.

## NIEZROZUMIAŁE PRZEZ ZROZUMIAŁE

Podstawowym zadaniem mitu jest tłumaczenie rzeczywistości. Miletinski definiuje funkcje mitu przez przybliżanie i osvajanie tego, co wydaje się zupełnie niezrozumiałe, ciemne, wymyka się poznaniu:

Mitologia stale przekazuje zjawiska mniej zrozumiałe, przez bardziej zrozumiałe, trudno dostępne dla rozumu przez łatwo dostępne i, zwłaszcza, zagadnienia dające się rozwiązać z trudem przez takie, które dają się rozwiązać łatwiej. Mitologia nie tylko nie sprowadza się do zaspokojenia ciekawości człowieka pierwotnego, ale jej dążenia poznawcze, podporządkowane harmonizują-

cemu i porządkującemu ukierunkowaniu, zorientowane są na takie widzenie świata, w którym niedopuszczalne są nawet najdrobniejsze elementy chaosu i nieuporządkowania. Przekształcenie chaosu w kosmos stanowi podstawowy sens mitologii.<sup>25</sup>

Wydaje się, że wszystkie dotychczasowe argumenty niniejszego tekstu, składają się właśnie na zobrazowanie tej prymarnej funkcji mitu, która staje się tym samym podstawowym sensem *Cesarza*. Alegoryczna przestrzeń, kreacja cesarza przypominająca wzorzec bohatera mitycznego, cykliczna koncepcja czasu – wszystkie te elementy zostały skonstruowane w taki właśnie sposób, aby lepiej zobrazować absurd systemu autorytarnego. Jest to szczególnie widoczne dzięki zastosowaniu wspomnianego chwytu narracji niewiarygodnej. Zachwyty dworzan nad władcą uwypukla jedynie absurd systemu, na którego czele stoi. Tekst rozpada się na informacje implikowane i tematyzowane (a rozdźwięk pomiędzy nimi również jest elementem autorytaryzmu).

Każda z poszczególnych wypowiedzi cesarskich dostojników staje się kolejną odsłoną mechanizmu systemu autorytarnego, dzięki czemu tekst, jako całość, składa się w uniwersalną opowieść o władzy i sposobach jej działania, od narodzin aż do upadku.

Zasada bezwzględnej lojalności, walki o dojście do „cesarskiego ucha”, przyzwolenie na korupcję („a niechże się pokorumpuje, byle tylko okazywał lojalność!”), utrzymywanie regularnej, bardzo licznej armii, bezwzględne usuwanie opozycji, propaganda sukcesu („w największej stracie korzyść umiał wypatrzeć, a wszystko miał tak zmyślnie obrócone, że w przegranej wygraną widział, w nieszczęściu szczęście, w biedzie dostatność, w klęsce pomyślność”, 128), ukrywanie wiadomości niewygodnych dla cesarstwa, kult jednostki – przykłady mechanizmów władzy obnażone w *Cesarzu* można mnożyć. Tym, co jest jednak niezmiernie istotne, oczywiście poza funkcją poznawczą, jest powracający po raz kolejny uniwersalizm utworu. Podobny schemat władzy możemy zaobserwować w każdym systemie autorytarnym. *Cesarz* mógłby więc równie dobrze opowiadać o dworze Ludwika XIV, Piotra Wielkiego, Fryderyka Wilhelma, czy być metaforą PRL za rządów Edwarda Gierka<sup>26</sup>. Paradoksalnie jednak nadanie reportażowi któregośkolwiek z polityczno-aktualizujących znaczeń słyca interpretację i redukuje uniwersalność. Tymczasem to właśnie wielowymiarowość i możliwość parabolicznego odczytania sensu *Cesarza* stanowi o jego wyjątkowości. Ponadto, pomimo silnego osadzenia reportażu w pewnych realiach historyczno-kulturowych, nie ma w narracji żadnego tropu, który umożliwiłby ograniczenie znaczenia do jednego, doraźnego wymiaru<sup>27</sup>.

<sup>25</sup> E. Mielietinski, dz. cyt., s. 209.

<sup>26</sup> Zob. R. Pawluczuk, *Reporter ginącego świata. Opowieść o Ryszardzie Kapuścińskim*, „Rzeczpospolita” 1997, nr 51, s. 16.

<sup>27</sup> Por. B. Nowacka, *Magiczne dziennikarstwo. Ryszard Kapuściński w oczach krytyków*, Katowice 2004, s. 75.



Tłumaczenie niezrozumiałego przez zrozumiałe wydaje się być podstawową funkcją jaką spełnia reportaż Kapuścińskiego. W tym właśnie momencie dochodzi do przecięcia się i interferencji dwóch odrębnych gatunków – mitu i reportażu. Wspólnym elementem dla nich obu jest pełnienie funkcji poznawczej, służba prawdzie, chociaż pojmowanej zupełnie odmiennie. Dla reportażu wartość prymarną ma jak największe zbliżenie się do rzeczywistości, jej mimetyczne odwzorowanie. Mit natomiast przekazuje prawdę poprzez parabolę, metaforę. Błędnym jest więc myślenie o micie, jako synonimie nieprawdy i bajki, ponieważ dla człowieka obdarzonego zdolnością myślenia mitycznego to właśnie mit jest najgłębszym wyrazem prawdy, gdyż opowiada historię świętą. *Cesarz* w takim ujęciu staje się więc opowieścią o mechanizmach władzy i postawach ludzi w ten mechanizm uwikłanych.

Warto tu również powrócić do dyskusji na temat statusu fikcji w literaturze referencjalnej. Fikcja zawłaszcza obszary kiedyś precyzyjnie wydzielone, przeznaczone dla faktów. Literatura niefikcyjna przejmuje techniki typowe dla fikcji, dzięki czemu może oddziaływać na racjonalne i emocjonalne aspekty odbioru. Wykorzystywanie technik przynależnych dotąd literaturze pięknej nie wyklucza jednak, że twórcy reportażu stoją twardo na gruncie faktów<sup>28</sup>. *Cesarz* byłby więc doskonałym przykładem dzieła, które – prezentując fakty w inkrurowanej fikcją ramie – tworzy obraz, nazwany przez Melchiora Wańkowicza prawdą esencjonalną.

## JĘZYK W SŁUŻBIE MITU

Tropiąc w *Cesarzu* Kapuścińskiego ślady obecności mitu, należy zwrócić uwagę na język tego utworu. Warto zacząć od mott, pełniących niebagatelną rolę w procesie uniwersalizacji i mitologizacji tekstu. Jak wspominałam, to w języku *Cesarza* manifestuje się obecność wyraźnego głosu autorskiego. Sposób ukształtowania narracji, nadania jej określonej formy, a więc organizacja naddana dużo bardziej niż warstwa fabularna, prowokują do głębszej interpretacji, szukania dodatkowych sensów i znaczeń. Obecność mott można traktować podobnie – ich wybór i lokalizacja w tekście są decyzją autorską i należą do warstwy kompozycyjnej reportażu. Wspólną funkcją cytatów zamieszczanych przez Ryszarda Kapuścińskiego przed każdą z części *Cesarza* jest implikowanie pewnego rodzaju ukrytego komentarza do prezentowanych w tekście wydarzeń i postaw. Autor nie mógł stać się bezpośrednim nadawcą tych często oceniających i kategoryzujących wypowiedzi, ponieważ straciłby wiarygodność jako reporter. Motta, niczym soczewki, skupiają uwagę czytelnika na określonych zjawiskach. W sposób pośredni wskazują na mechanizmy, w które uwikłani są

<sup>28</sup> Por. J. Jeziorska-Haładaj, dz. cyt.

rozmówcy Kapuścińskiego. Cytaty z Carla Junga, Adolfa Remane'a, Zbigniewa Osińskiego, Alexisa de Tocqueville'a czy Karla Krausa należą do grupy mott opisujących wprost to, co w tekście zastępują rozbudowane eufemizmy. Dlatego to właśnie w tych otwierających *Cesarza* miniprologach, padają takie słowa, jak: uległość, przyzwyczajenie, upadek, naiwność. Co prawda motta te w większości wyrażone są w formie metaforycznej (porównanie do łyżwiarstwa czy zachowania kur w kurniku), jednakże po przeczytaniu całości analogie – chociażby pomiędzy zachowaniem wspomnianych kur a hierarchią dworzan cesarza – są bardzo wyraziste. Motta noszące znamiona ironii<sup>29</sup> są więc sposobem na wypowiedzenie się reportera poza tekstem głównym. Sugerują jego opinie o cesarstwie i diagnozy nieuchronnego upadku. Są także mocną sugestią oddzielenia uniwersalnej opowieści o absurdach władzy i upadku człowieka, od konkretnych szerokości geograficznych i postaci historycznych.

Jeszcze ważniejszym symptomem uniwersalizacji tekstu jest pozbawienie postaci wypowiadających się w tekście przejawów indywidualizacji języka. Wszyscy dostojnicy mówią jednym głosem, opowiadając o upadku cesarstwa w sposób jednakowo bałwochwalczy, bezkrytyczny i pełen uwielbienia, co zresztą podkreśla w pewien sposób sam reporter, tak opisując dworzan: „wszyscy mówili jego głosem, nawet jeżeli mówili rzeczy różne, bo i on sam mówił rzeczy różne” (142). Strategią służącą uzyskaniu tej językowej uniformizacji jest stylizacja na język staropolski. Nieustanna, pełna kwiecistych, barokowych chwytów, rytmizacji i rymów stylizacja może wzbudzać irytację czytelnika. Utrudnia czytanie. Nie jest to jednak, jak może się wydawać, nieumiejętnie przeprowadzona zabawa językiem, ale kolejny sposób na obnażenie mechanizmu pewnego typu władzy. Język zdaje się wyrażać jej irytujący ciężar i fasadowość. Zdania podobne do tego:

Ale widać, przyjacielu, tak to już jest, że 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 stawiała. (126)

Wspomniana sytuacja narracyjna jest jednak, ponownie, kwestią dość złożoną, irytacji bowiem doświadcza czytelnik. Wynika ona z zabiegu autorskiego – stylizacja jest strategią narracyjną zastosowaną przez reportera świadomie i celowo. W finalnej interpretacji doświadczaną przez nas w procesie odbioru irytację projektujemy jednak na bohaterów – konkludując, że nasze, czytelnicze odczucie frustracji wynika z emocji, jakich doświadczają sami, uwięzieni w uciążliwym systemie, dworzenie. Warto zauważyć, że zjawisko stylizacji nasila się, im bliżej końca utworu, co może jeszcze bardziej uwypuklać zmęczenie systemem władzy, obecnym w każdym aspekcie życia dworzan – także w ich języku. Wybór tak ostentacyjnej stylizacji językowej może być odczytywany

<sup>29</sup> Mam tu na myśli przede wszystkim *przedwojenną piosenkę warszawską*, *Swoiste drogi kręgowców*, *Nowe Ateny* oraz *Aforyzmy*.

jako ślad reporterskiej interpretacji rządów cesarza. Kapuściński każe dworzanom mówić staropolszczyzną, by w ten sposób, pod jego przewodnictwem opiewali anachroniczność systemu. Jak zauważa Beata Nowacka:

Efektom finalnym jest uzyskanie jednolitego, odpersonalizowanego głosu, języka maski, za którą może się bezpiecznie schronić i etiopski dworak i alegoria polskiej władzy lat siedemdziesiątych. [...] Poddana archaizacji polszczyzna staje się narzędziem do stworzenia wyabstrahowanego modelu ogólnoludzkiego doświadczenia.<sup>30</sup>

Mit, jako gatunek często posługujący się parabolą, czy wręcz z nią utożsamiany, jest nieodłącznie związany z językiem silnie zmetaforyzowanym. Liczne powiązania *Cesarza* z poetyką mitu dają o sobie znać również w sposobie obrazowania. Mam tu na myśli przede wszystkim liczne metafory w opisach postaci:

Zamiast jednego słońca świeciłoby pięćdziesiąt i każdy oddawałby hołd prywatnie wybranej planecie [...] słońce musi być jedno, taki jest porządek natury, a wszelkie inne teorie są tylko nieodpowiedzialną i Bogu przeciwną herezją. [...] jego ulubionym kamieniem był marmur. A wszakże marmur z jego milczącą, nieruchomą, mozolnie spolerowaną powierzchnią, wyrażał marzenie dostojnego pana, żeby wszystko wokół też było takie nieruchome i milczące, jednako gładkie, równo przycięte, na wieki ustawione, ustalone, majestat zdołające. (135)

Przedstawieniu osoby cesarza służą porównania do słońca i marmuru, oddając jego boską pozycję w społeczeństwie oraz niechęć do zmian. Również procesy zachodzące w systemie autorytarnym opisywane są za pomocą metafor – wystarczy przypomnieć sobie opis „puchnącej teczki” jednego z cesarskich ministrów zamieszanych w rewolucję:

Jest jakaś odwrotna proporcjonalność między tuszą teczek i ludzi. Ten, który walcząc z pałcem wycieńcza się, chudnie i marnieje, ma coraz grubszą teczkę. Ten natomiast, kto jest lojalnie osadzony i u boku naszego pana z godnością obrasta w fawory, ma teczkę cienką jak błona pęcherza [...] teczka Germame Newaya zaczęła nagle puchnąć. (64–65)

Przed wszystkim jednak zróżnicowana metaforyka służy do opisu nastroju, wyrażenia atmosfery utworu:

[...] i w istocie, przyjacielu, od tamtej chwili, kiedy dym poszedł z pałacu, zaczęła zalewać nas jakaś minusowość. Trudno określić mi, na czym to polegało, ale wszędzie czuło się minusowość, wszędzie się ją dostrzegało, na twarzach ludzi, twarzach jakby pomniejszonych i opuszczonych, bez światła i energii [...], w ich byciu nieobecnym, skurczonym, wyłączonym w ich istnieniu wygaszonym, w ich myśleniu krótkodystansowym, niskopoprzeczkowym, w ich dłubaniu przyzgodowym, małoportekowym, w ich zapuszczeniu i w zaćmieniu, w całym powietrzu otaczającym, w całym bezruchu-mimo-ruchu, w kieracie, w klimacie, w dreptaniu, we wszystkim czuło się zalewającą nas minusowość. [...] Jakby ludzie nie mogli zapanować nad rzeczami, które istniały-

<sup>30</sup> B. Nowacka, dz. cyt., s. CXXI.

nie-istniały własnym złośliwym istnieniem, wymykającym się z ludzkich rąk. Zaczarowana siła tych rzeczy była taka, że wszyscy czuli się bezradni wobec ich samoczynnego prawa powstawania i zaniku i nie umieli tej samowoli ani złamać, ani ujarzmić. I to poczucie bezsiły, to stałe przegrywanie, od lepszych odpadanie, wpędzało ich w jeszcze większą minusowość, w zadrętwiałą ornitologię – w osowiałość, w zasepienie, w kuropatwie przyczajenie. (79–80)

Przywołane fragmenty dowodzą, jak często Kapuściński ucieka się do metafory, opisując świat przedstawiony w reportażu. Przypisuję te działania językowe podmiotowi autorskiemu, chociaż mowa jest o wypowiedziach dworzan, bo – jak wspominałam wcześniej – stylizacja języka sięga tak głęboko, że nie można już mówić o pełnym autentyzmie relacji naocznych świadków upadku cesarstwa. Metaforyka zwierzęca, którą przesycone są wypowiedzi, wykraczająca poza „uprawnienia” języka reportażu, jest kolejnym dowodem na przekroczenie poetyki gatunku i przeniesienie *Cesarza* na poziom mitu, unikającego nazywania zjawisk i procesów wprost.

Do licznych zabiegów językowych, które łączą *Cesarza* z poetyką mityzującą należy też intensywna oralność utworu. Po pierwsze, ramę konstrukcyjną reportażu stanowi opowiadanie historii. O upadku cesarstwa i życiu Hajle Sellasje dowiadujemy się za pośrednictwem opowieści, które przekazują jego dworzanie. Mityczne tropy są gęsto rozsiane w strukturze tekstu – wykorzystywanie opowiadania historii mitycznej, jako chwytu narracyjnego jest zabiegiem o niebagatelny znaczeniu dla wymowy utworu – paraboliczna opowieść przekazywana z ust do ust, z ucha do ucha odkleja historię od jej geograficzno-politycznego kontekstu i przenosi ją w wymiar uniwersalny. Mit jest przecież gatunkiem, który towarzyszy ludzkości od zarania dziejów, pomaga zrozumieć główne problemy egzystencjalne.

Po drugie, oralność wiąże się także ze sposobem sprawowania władzy w Etiopii oraz tamtejszą kulturą. Wspomina o tym Beata Nowacka:

Może cesarz wolał opierać swą władzę na ustnych poleceniach, bo właśnie owa ulotność przekazu gwarantowała sukces jego decyzjom, a jemu samemu dawała poczucie absolutnej nieomyślności?<sup>31</sup>

Pamiętajmy także, że cesarz nie komunikował się ze swymi poddanymi bezpośrednio, lecz korzystał w usług wyznaczonego do tego celu dostojnika, zwanego „ustami króla”. Wiązało się to z zakorzenionym w Etiopii etosem cichości i istnienia tabu, zgodnie z którymi boży pomazaniec nie powinien przemawiać wprost do ludu<sup>32</sup>. W reportażu Kapuścińskiego szczególnie na pozycję „opowiadacza” jest podwójna – ma ją na mocy paktu referencjalnego Hajle Sellasje,

<sup>31</sup> B. Nowacka, dz. cyt., s. LXVI

<sup>32</sup> Por. J. Derive, *Słowo i władza w kulturze oralnej*, przeł. A. Kędzierska [w:] *Antropologia słowa, zagadnienia i wybór tekstów*, oprac. G. Godlewski, A. Mencwel, R. Sulima, Warszawa 2003, s. 256–265.

przemawiający jedynie przez swoich dworzan, ale ma ją także sam podmiot autorski, który dworzanom narzuca sposób wypowiedzi, tym samym nadając ton i dodatkowy sens ich słowom, mogącym bez tego rzeczywiście być jedynie echem głosu cesarza. Monologi wydobyte z pamięci rozmówców – przez ich wysłuchanie i spisanie, zostają ocalone przed niszczącą siłą historii – tak jak mit koduje i przechowuje wierzenia i sprawy istotne dla danej społeczności.

Po trzecie wreszcie, oralność nie ogranicza się jedynie do stylistycznej obróbki słowa, ale jak zauważa Beata Nowacka:

Zdecydowanie preferując elementy słuchowe pisarz tworzy całe oralne struktury: zawiesza czas, by opowieści dworaków mogły snuć się poza historią, kumuluje rozmaite mnemotechniczne triki, jak rytm, paralelizm, antyteza, aliteracja, enumeracja; korzysta z gotowych fraz, powiedzonek, przysłów, biblijnych cytatów; zaburza linearność zdarzeń, wikłając wątki za pomocą retardacji, antycypacji i dygresji; sięga po ornamentacyjne apostrofy, wykrzyknienia, pytania retoryczne, zwroty o charakterze fatycznym.<sup>33</sup>

Zauważmy potencjalną funkcję: aby przemienić *Cesarza* w opowieść do słuchania, do opowiadania, do przekazywania w systemie ustnym, w którym to właśnie słowo ma siłę sprawczą i wartość nadrzędną. Słowo w *Cesarzu* przełamuje granice epok i sprawia, że Marek Aureliusz może zza grobu rozmawiać z Hajle Sellasje, a różnorodność autorów mott i możliwych interpretacji tekstu sprawia wrażenie uczestnictwa w wielkiej, ponadczasowej debacie o władzy i powtarzalnym cyklu obracającego się koła historii<sup>34</sup>.

Elementów łączących *Cesarza* Ryszarda Kapuścińskiego z mitem można wskazać bardzo dużo. Najważniejszym z nich jest jednak podkreślany uniwersalizm utworu, jego otwarcie na wiele różnorodnych interpretacji, z których żadna nie odgrywa roli decydującej. *Cesarz* jest więc zarówno opowieścią o mechanizmach władzy, jak i o życiu i upadku człowieka, lub stanowi metaforę systemów autorytarnych. Niezwykła pojemność znaczeniowa, szeroki margines swobody interpretacji, przy jednocześnie obecnym nadrzędnym temacie, zbliża ten utwór do poetyki mitologicznej, opowiadającej historii, w których przeglądać mogą się całe społeczeństwa. Najlepszym podsumowaniem wydają się jednak słowa Karen Armstrong, która w ten sposób mówi o najważniejszej jej zdaniem funkcji mitu:

Mitologia, podobnie jak poezja i muzyka, powinna otwierać nas na zachwycenie, nawet w obliczu śmierci i grozy zagłady. Jeśli mit przestaje pełnić te funkcje, to znaczy, że umarł i stracił swą użyteczność.<sup>35</sup>

*Cesarz* udowadnia więc, że mit jest wciąż obecny w naszej kulturze, że nie umarł i nie stał się bezużyteczny.

<sup>33</sup> B. Nowacka, dz. cyt., CXXIV.

<sup>34</sup> Por. M. Horodecka, dz. cyt.

<sup>35</sup> K. Armstrong, *Krótką historią mitu*, przeł. I. Kania, Kraków 2005, s. 11.

Marta Okuniewska

MYTHOLOGIZING NARRATIVE STRATEGY  
IN RYSZARD KAPUŚCIŃSKI'S *THE EMPEROR*

Summary

This article argues that the narrative strategy employed by Ryszard Kapuściński in *The Emperor* can enable the reader to read it as a mythical story. In *The Emperor* the presence of myth can be detected on two levels, i.e. in the 'mythical thinking' of Kapuściński's informants and in the shape of the highly stylized authorial narration. Myth controls the spatial structure of the story, the characterization of Haile Selassie, the concepts of time, language, and especially the incrustation of the text with elements explaining the unknown by the known.