

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej

Beata Plaskowska

Odnaleźć sens w szczelinach...
Wyjaśnianie świata w *Imperium*
Ryszarda Kapuścińskiego

praca magisterska napisana pod kierunkiem
prof. dr hab. Tomasza Pokrzywniaka
w Instytucie Filologii Polskiej

Poznań 2004

mojemu synkowi, Dawidkowi,
aby próbował zrozumieć świat...

Spis treści

Wstęp	5
R o z d z i a ł I	
Tłumacz kultur	7
A. „My wszyscy jesteśmy światem”	7
B. Milczenie, jako komentarz filozofa	19
R o z d z i a ł II	
Miedzy dziennikarstwem a literaturą	25
A. <i>Reportaż</i> , czyli problemy z definicją	25
Reportaż podróżniczy	30
B. Dyktatura sterty	32
C. Dlaczego reportaż antymedialny?	37
Zakotwiczeni w historii	41
R o z d z i a ł III	
„Imperium jest w nas”	46
A. Rosyjska obsesja	46
Produkt ZSRR - <i>homo sovieticus</i>	54
B. Aksjologia topograficzna	62
Uduszenie bezkształtem	66
„Wschodni dywan”	69
C. W poszukiwaniu ukrytej spójności	73
Poetyka fragmentu	75
Dzieło zbiorowe	83
Reporter – postać – ekspert	86
Zakończenie	96
Bibliografia	98

Wstęp

W niniejszej pracy pragnę się zająć sposobem przedstawiania świata w *Imperium* Ryszarda Kapuścińskiego. Autor jest osobą szczególną, balansującą na pograniczu państw, kultur a nawet, jak się okazuje, gatunków literackich. W *Imperium* ukazuje upadek systemu komunistycznego w Rosji oraz bolesne przemiany z tym faktem związane, proces transformacji mentalności człowieka radzieckiego.

W rozdziale pierwszym przybliżam sylwetkę autora, szczególną uwagę zwracając na biografię podróżnika, która odbija się echem w jego utworach. Zastanawiam się również, w jakim stopniu człowiek może zgłębić rzeczywistość, tym bardziej, że w poznaniu świata nie tylko intencje są istotne. Co bowiem zrobić, gdy zawodzą narzędzia służące poznaniu, jakimi dysponuje człowiek. Kapuściński znajduje rozwiązanie, jego komentarzem jest milczenie. Zestawia ze sobą poszczególne fragmenty rzeczywistości w ten sposób, aby między nimi powstały szczeliny, chwile ciszy, milczenia, które wydają się wymowną interpretacją wypowiedzianych wcześniej słów.

Rozdział drugi jest nakreśleniem teorii reportażu. Omawiam tutaj dość szczegółowo charakterystyczne elementy oraz jego historię. Ważne dla mojej pracy są również związki reportażu z literaturą. Analizując zagadnienie oraz twórczość autora *Imperium* korzystam z prac Kazimierza Wolnego-Zmorzyńskiego oraz Zbigniewa Bauera, którego książka *Antymedialny reportaż Ryszarda Kapuścińskiego* wpłynęła znacznie na zawartość merytoryczną mojej pracy. Szczególnie jeżeli chodzi o wpływ obecnej sytuacji komunikowania

medialnego na możliwości percepcyjne odbiorców, aż po zironizowanie jej w tekstach Kapuścińskiego.

W rozdziale trzecim próbuję wskazać spoiwa łączące wszystkie części w jedną, ale polifoniczną całość. Pod tym kątem będę rozpatrywać tematykę utworu, a także samą osobę narratora – bohatera reportażu. Szczególną uwagę zwracam na intertekstualność oraz na motyw podróży, który rozumiem metaforycznie jako podróż w głąb siebie, ponieważ utwór, niczym mit, zaczyna się i kończy w rodzinnym miasteczku pisarza. Będę próbowała również dowieść, że fragmentaryczna budowa dzieła odbija złożoność naszego świata, próbując ją naśladować. Dzięki temu odbiorca może poznać rzeczywistość, w której przyszło mu egzystować. Ale to *poznać* nie oznacza *poznać zupełnie*, bowiem to jest niemożliwe. Dlatego czytelnik wybiera się w tę fascynującą i pełną przygód podróż na własną odpowiedzialność.

Autor zachęca do uważnego przyglądania się otaczającej rzeczywistości. W *Imperium* napisał, że „historia dzieje się na naszych oczach, w każdej chwili, w każdej godzinie” (s. 317). A samo *teraz* nie jest wcale jednoznaczne... Jak więc odnaleźć samego siebie? Rozprawa ta ma być próbą nakreślenia jednej z dróg dochodzenia do wiedzy o otaczającej nas rzeczywistości.

Wiek, w którym żyjemy,
należy do najbardziej zagadkowych.
Jego prawdziwa natura jest dokładnie zaszyfrowana.
Ryszard Kapuściński jest człowiekiem, którego
potrzebujemy – bo właśnie on potrafi złamać ten szyfr¹.

R o z d z i a ł I

Tłumacz kultur

A. „My wszyscy jesteśmy światem”

Ryszard Kapuściński to legenda reportażu. Stać się legendą jeszcze za życia to sztuka, która udaje się tylko nielicznym. Autor *Imperium* jest jednym z najwybitniejszych światowych twórców literatury niefikcjonalnej. Stara się przedstawiać poznawany świat w sposób niezwykle głównie po to, aby otwierać swoim czytelnikom drogę do jego współodczuwania i współpoznania.

Nie szuka sensacji, jedzie w jakiś zakątek świata i żyje wśród „zwykłych” ludzi. Jest z nimi w biedzie i w szczęściu, przeżywa ich smutki i porażki. Stara się zrozumieć, jak żyją, jak myślą, co czują. Kieruje się zasadą, że świata nie można tylko opisywać, trzeba go

¹ S. Rushdie, *Reporting a Nightmare*. „The Guardian”, 13.02.1987. Cyt. za:
B. Nowacka, *Magiczne dziennikarstwo. Ryszard Kapuściński w oczach krytyków*.
Katowice 2004, s. 119.

zrozumieć². Lektura jego tekstów dostarcza wiedzy oraz głęboko artystycznych przeżyć.

Urodził się³ w wielonarodowym Pińsku na Polesiu⁴ (dzisiejsza Białoruś), być może właśnie dlatego, ciągle obcując z różnorodnością, próbuje odnaleźć spoiwa łączące wszystkie elementy składające się na obraz świata. Choć to zajęcie mozolne, wymagające od samego zainteresowanego wiele cierpliwości, a przede wszystkim pokory, będące swoistym labiryntem, wędrówką trudną, ale nigdy nie pozbawioną sensu.

Jerzy Bralczyk za podstawową cechę pisarstwa Ryszarda Kapuścińskiego, uznaje „dążenie do poznania”⁵, które jest skazane na niezaspokojenie. Proces poznania z pozoru przypomina układanie puzzli (staramy się bowiem dopasować znalezione elementy), ale musimy zdać sobie sprawę z tego, iż podczas budowania obrazu świata jesteśmy pozbawieni gotowego obrazka, który trzeba ułożyć. „Nie wiemy (...) czy ten obraz ma skończone wymiary, czy da się go

² M. Kusiba, *Przemysłać cały świat. Spotkanie z Ryszardem Kapuścińskim*, „Akcent” 2002, nr 3 (39).

³ Wątki biograficzne zaczerpnięto z: www.kapuscinski.hg.pl – strona internetowa poświęconej życiu i twórczości Ryszarda Kapuścińskiego pod redakcją Roberta Nowackiego oraz z biografii autorstwa Mariusza Szczygła zamieszczonej w serwisie internetowym „Gazety Wyborczej” www.gazeta.pl.

⁴ „Jest rzeczą zastanawiającą (...), iż wielcy pisarze polscy to ludzie urodzeni i wychowani na dawnych Kresach Wschodnich, tworzący jednak w stronach częstokroć bardzo odległych od ziemi rodzinnej. Musiało być coś szczególnego w klimacie językowym terenów dzisiejszej Litwy, Białorusi i Ukrainy, że obszary te wydały między innymi Adama Mickiewicza, Juliusza Słowackiego, Seweryna Goszczyńskiego, Melchiora Wańkowicza, Tadeusza Konwickiego i Czesława Miłosza. Ryszard Kapuściński to też *człowiek wschodu*”. Fragment laudacji wygłoszonej przez Jacka Sobczaka podczas uroczystości nadania Ryszardowi Kapuścińskiemu honorowego doktoratu na Uniwersytecie Gdańskim, podaję za: www.kapuscinski.hg.pl.

⁵ J. Bralczyk, *O pisarstwie Ryszarda Kapuścińskiego*, www.kapuscinski.hg.pl.

ułożyć ze skończonej liczby elementów, w skończonej liczbie kroków czy też proces ten będzie się ciągnąć praktycznie w nieskończoność”⁶ – pisze w swoim artykule Jerzy Sikorski. Oczywiście trudności się na tym nie kończą, bowiem „(...) człowiek budujący świat, sam jest fragmentem tego świata. Musi więc sam siebie wbudować w jego obraz, jeśli ma to być obraz kompletny. (...) Kultury Wschodu wywodzące się z hinduizmu, buddyzmu czy taoizmu (...) eksponują fakt, że sami jesteśmy elementem świata, tym jakby kawałeczkiem w układance – puzzle. Zamiast spojrzenia na świat z zewnątrz proponuje się wtopienie w obraz świata, poczucie się jego częścią. (...) Zamiast poznania (...) doznawanie świata”⁷. I właśnie na doznawaniu świata skupiona jest cała twórczość Kapuścińskiego, pytania, które stawia, odpowiedzi, chwile refleksji bądź całkowitego bezsłowa, to wszystko podkreśla chęć zgłębiania rzeczywistości. Poszukując głębokiej prawdy o życiu wśród prostych ludzi, obserwując sytuacje na pozór banalne, próbuje zgłębić sens ludzkiej egzystencji, dostrzega to, co dla innych jest niewidoczne. Gdy wybuchła wojna, miał siedem lat. Czas ten przysporzył mu ciężkich doświadczeń. W jednym z wywiadów opowiada o tym następująco: „To zrozumiałe: lata wojny były dla mnie okresem dzieciństwa, a potem początków dojrzewania, pierwszego

⁶ Jerzy Sikorski, *Składanie kosmicznego puzzla*, podaję za www.racjonalista.pl. Autor niniejszej rozprawy (profesor Uniwersytetu Gdańskiego, kosmolog) zastanawia się nad pytaniem: czy człowiek jako fragment jakiejś większej całości może tę całość ogarnąć? „To tak – konkluduje – jakby jeden z kawałków zabawki puzzle uzyskał w pewnym momencie wyróżnioną pozycję wobec innych fragmentów i zaczął *obmyślać* jak wygląda cały obrazek, do którego on należy”.

⁷ J. Sikorski, *Składanie kosmicznego puzzla*, tamże.

rozumienia, narodzin świadomości. Stąd zdawało mi się, że nie pokój a wojna jest stanem naturalnym, a nawet jedynym, jedyną formą egzystencji (...) esencją bytu. (...) Ja nie pamiętałem, czym był pokój, byłem na to zbyt mały. Kiedy skończyła się wojna, znałem tylko piekło”⁸. W *Imperium*, któremu poświęcona jest niniejsza rozprawa, opisuje również swoje dramatyczne przeżycia: „Wołajcie o litość, błagają nas nieprzytomne ze strachu mamy, ale co my, dzieci, możemy jeszcze zrobić, i tak już od dawna klęczymy na drodze, szlochamy wyciągamy w górę ramiona. Krzyk, płacz, karabiny i bagnety, wściekle twarze spoconych i złych marynarzy, jakaś furia, jakaś groza i niepojętość, to wszystko jest tam przy moście nad Piną, w tym świecie, w który wkraczam mając siedem lat”⁹. Koszmar wojny rozbudził w nim wrażliwość na ludzką krzywdę.

Jest to postać polskiego dziennikarstwa szczególna. Reporter– poeta¹⁰, poeta–reporter. „O tym, że Kapuściński jest twórcą wyczulonym na problemy egzystencjalne człowieka, nieograniczającym się jedynie do beznamiętnego przekazu faktów, świadczy (...) poetycka

⁸ R. Kapuściński, *Ćwiczenia z pamięci*, suplement do *Busz po polsku*. Warszawa 1990.

⁹ R. Kapuściński, *Imperium*. Warszawa 2001, s. 11-12. W dalszej części pracy wszystkie cytaty podaję za tym wydaniem, zaznaczając numery stron w nawiasie, na końcu cytatu.

¹⁰ „Twórczość poetycka Ryszarda Kapuścińskiego bliska jest z jednej strony postawie ideowej Tadeusza Różewicza, który także pisze między innymi o tym, jaki jest człowiek w świetle współczesnych doświadczeń (*Niepokój* 1947, *Czerwona rękawiczka* 1948), próbuje dokonać rozrachunku z ludzkością i jej cywilizacyjnym dorobkiem. Z drugiej natomiast – Wisławie Szymborskiej, która uświadamia odbiorcom, że los każdego człowieka uzależniony jest od jego osobistych przeżyć, splecionych z doświadczeniami przodków, od tradycji i kultury, w jakiej człowiek wyrósł (m.in. *Pytania zadawane sobie* 1954, *Sól* 1962)”. Cyt. za: K. Wolny-Zmorzyński, *Ryszard Kapuściński w labiryncie współczesności*. Kraków 2004, s. 19.

wyobraźnia”¹¹ – przekonuje badacz jego twórczości Kazimierz Wolny-Zmorzyński. Warto o tym pamiętać, tym bardziej, że to właśnie w *Notesie*¹² Kapuściński zawarł swoje credo: „przetrwa ten, kto stworzył swój świat”.

„Bóg istnieje, bo stworzył swój świat.
Homer istnieje, bo stworzył swój świat,
I Michał Anioł, i Mozart.
Rafael stworzył wiele postaci – wszystkie one żyją.
Kłębią się potwory Hieronima Boscha.
Kobiety Renoira pokazują swoje ciała –
są piękne.
Pieją koguty Chagalla, jego cieleta hasają po niebie.
Don Kichot poprawia zbroję, Sancho Pansa nie przestaje filozofować.
Ile jeszcze światów powstanie?
Ile postaci? Ile zwierząt? Druga Arka Noego?”

Każdy więc powinien zostawić po sobie ślad, dzięki temu świat będzie różnorodny, roziskrzony tysiącami barw. „Według Kapuścińskiego, drugą Arką Noego jest między innymi twórczość, sztuka, umacnianie kultury i pamięć o przeszłości oraz utrwalanie bieżących wydarzeń przez opisywanie ich, malowanie, a nawet muzyczne interpretacje rzeczywistości, co daje w rezultacie większą możliwość uratowania i przetrwania cywilizacji”¹³. Celem człowieka

¹¹ Tamże, s. 17.

¹² R. Kapuściński, *Notes*. Warszawa 1986.

¹³ K. Wolny-Zmorzyński, *Ryszard...*, dz. cyt., s. 20.

powinno być stworzenie zarodka – symbolicznej arki¹⁴ – zgromadzenia w niej wszystkiego, co warte jest przetrwania, bowiem w niej nic nie zginie, a zyskując odpowiednie warunki, może się odradzać. Nastawienie na *długie trwanie historyczne* jest zagadnieniem dość znamienne w jego twórczości, pozwolę je sobie omówić szerzej w kolejnym rozdziale. Pisarstwo Kapuścińskiego z powodzeniem można nazwać dotykaniem świata. Sposób obrazowania, zwracanie uwagi na sprawy dla innych niedostrzegalne, umiejętność ich subtelnego wyrażania, wszystko to zależy, jak mawiał Ernest Hemingway od zdolności tworzenia „gdy opisujesz coś, co się zdarzyło tego dnia, czas aktualny sprawi, że ludzie ujrzą to w swojej wyobraźni. Po miesiącu element czasu zniknie i twoje sprawozdanie stanie się płaskie. I ludzie nie ujrzą go już w swoich umysłach, ani nie będą pamiętać. Lecz jeśli stworzysz to zamiast opisać, możesz uczynić je okrągłym, całym, pewnym i tchnącym w nie życie. Stworzysz je na dobre czy na złe. Jest ono stworzone, nie opisane”¹⁵. I tak dzieje się właśnie w utworach Kapuścińskiego. Czytając je, mamy wrażenie wkraczania w świat żyjący i pulsujący całą pełnią swoich barw. Być może dlatego Adam Hochschild nazwał twórczość Kapuścińskiego „dziennikarstwem magicznym”¹⁶, z pewnością dlatego, że jego opowieści „pozostawiają czytelnika i słuchacza z wiedzą, ale jednocześnie z wątpliwościami i dręczącą ciekawością, która

¹⁴ Arka, Arka Noego. Hasła w: J. E. Cirlot, *Słownik symboli*, przeł. I. Kania. Kraków 2000, s. 74.

¹⁵ M. Wańkowicz, *Karafka la Fontaine'a*, t. 1. Kraków 1972, s. 196-197. Cyt. za: K. Wolny-Zmorzyński, *Reportaż. W: Dziennikarstwo i świat mediów*, red. Z. Bauer, E. Chudziński. Warszawa 1999, s. 174-185.

¹⁶ A. Hochschild, *Magic Journalism*. „The New York Review of Books” 3.11.1994. Cyt. za: B. Nowacka, *Magiczne...*, dz. cyt., s. 7-8.

już im samym każe szukać. Nikt tak jak on nie potrafi przykuwać uwagi swojej widowni do rzeczy, zdawałoby się, błahych i oczywistych i przekonywać, że nawet one, jeśli się dobrze przyjrzeć, mogą się wydać najprawdziwszymi tragediami¹⁷. Obok warstwy wydarzeniowej (faktów), istotna jest przyroda, nastrój, atmosfera – a więc wszystko to, co współgra z zaistniałą sytuacją, a wszystko to co jest pomijane przez współczesne media (problemowi temu poświęciłam rozdział drugi niniejszej rozprawy).

Myślenie jest podróżą¹⁸, a ta jest swoistym przeżywaniem świata. Droga Kapuścińskiego to „tysiące kilometrów przemierzonej przestrzeni, to tysiące ludzi spotkanych w drodze, to lęk o siebie, lufa pistoletu automatycznego przytknięta do płaców, upokorzenie, czasem głód, ciężkie, grożące śmiercią choroby tropikalne”¹⁹.

Autor *Cesarza* zaczynał jako korespondent agencyjny. „Sytuacja, w jakiej się znalazłem, miała w sobie pewną zasadniczą sprzeczność – mówi – z jednej strony, podróżując z kraju do kraju, z kontynentu na kontynent, odkrywałem świat przebogaty, fascynujący, jeszcze wczoraj nie znany mi i nawet nie przeczuwany. A z drugiej – instrument przekazu, którym dysponowałem, a więc depesza prasowa, która z konieczności operowała takim powierzchownym i płytkim skrótem, że gubiło się w niej całe bogactwo inności i pełnia tamtego świata”²⁰. Z poczucia niedosytu, skrótu, jakim operuje depesza prasowa, postanowił pisać książki. Znamienne jest przejście

¹⁷ R. Kapuściński, *Podróże z Herodotem*, wstęp W. Jagielskiego. „Gazeta Wyborcza”, www.gazeta.pl.

¹⁸ Tamże, odcinek 27.

¹⁹ Z. Bauer, *Antymedialny reportaż Ryszarda Kapuścińskiego*. Warszawa 2001, s. 8.

²⁰ R. Kapuściński, *Dlaczego piszę?* „Gazeta Wyborcza” 02.12.1997 nr 280, str. 12.

od roli korespondenta, który z konieczności musi skupiać swoją uwagę na aktualnych zdarzeniach, do roli pisarza, autorytetu literackiego, a przede wszystkim autorytetu etycznego. „Nawet wtedy, gdy obserwacje jego dotyczą spraw pozornie drobnych, marginalnych, peryferyjnych – logicznie służą zamierzonej myśli generalnej, wzmocnieniu i uplastycznieniu obrazu. Przedmiotem każdego z reportaży jest właściwie klimat psychiczny, kulturowy i obyczajowy danego kraju. Kapuściński nie tylko z głęboką znajomością historycznych i aktualnych realiów, lecz przede wszystkim z kapitalnym wyczuciem tego psychospołecznego klimatu przeciwstawia na przykład gruzińskie zasiedzenie – amerykańskiej światowości. (...) Reportaże Kapuścińskiego zwrócone są w istocie do wewnątrz, do sedna zbiorowych i indywidualnych ludzkich postaw, zachowań i poglądów, do korzeni psychiki, to – wraz z ciepłą serdecznością i subtelną, mądrą ironią, gdy mowa o pasjach i tradycyjnych nawykach opisywanych narodów – nadaje spojrzeniu Kapuścińskiego walor autentycznego humanizmu”²¹.

Powiedzmy to wprost: Kapuściński stara się oddać klimat. Efektem jest przemieszanie różnych technik opisu, zastosowanie różnorodnych środków wyrazu. Pozostaje jednak pytanie: jak tę przebogatą twórczość zdefiniować? Kapuściński odpowiada krótko – piszę po prostu teksty²², a ich najlepszym odpowiednikiem byłaby forma malarskiego kolażu. Choć badacze wcale nie przyznają, że odpowiedź

²¹ W. Giełżyński, *Kirgiz schodzi z konia*. „Nowe Książki” 31.12.1968, nr 24.

²² *Dobre myślenie o świecie i ludziach*, z Ryszardem Kapuścińskim rozmawiała: Magdalena Lebecka, „Kresy” 1994, nr 17. Cyt. za: R. Kapuściński, *Autoportret reportera*, wyb. i wstęp K. Strączek. Kraków 2003, s. 77.

na to pytanie jest prosta. Tak więc, Ryszard Kapuściński to reportażysta²³ czy pisarz? Z całą pewnością twórca nietypowy, wymykający się wszelkim charakterystykom. Niektórzy klasyfikują jego dorobek w ramach tak zwanego *nowego dziennikarstwa*²⁴. Inni mają wątpliwości, próbują jego teksty umieścić w szerszych kontekstach literackich. Twórczość autora *Imperium* porównywana była często do pisarstwa Alberta Camusa²⁵, Voltaire'a. Jego książki bardzo różnią się od typowych książek reporterskich, a z obrazów przez niego tworzonych wyłaniają się przypowieści. „Podobnie jak autor powiastek filozoficznych, ukazuje obraz współczesnej cywilizacji i broni praw człowieka. (...) Obserwacja rzeczywistości nie polega na wiernym opisywaniu zewnętrznych form świata, lecz na umiejętności dostrzegania istotnych problemów filozoficznych

²³ Słowa *reportażysta* i *reporter* traktuje tutaj synonimicznie. Por. M. Siembieda, *Reportaż po polsku*. Poznań, 2003, s. 13. „Reporter poluje na gorące tematy i wiadomości, a reportażysta pisze reportaże”.

²⁴ *The New Journalism* „nowe dziennikarstwo” nazwa pochodzi od tytułu antologii wydanej w 1973 roku, określenie stworzone w Stanach Zjednoczonych na oznaczenie kreatywnego niefikcjonalnego pisarstwa, opisywanie autentycznych zdarzeń przy użyciu form wyrazu, warsztatu i doświadczeń literatury pięknej, bazując przy tym na „bezpośredniej obecności” autora oraz intymności w sposobie traktowania czytelnika. Korzenie „nowego dziennikarstwa” sięgają do realizmu Fieldinga, Balzaca, Dickensa i Gogola. Zob. *Poetyka fragmentu w: Literatura polska 1990-2000*. Por. B. Nowacka, *Magiczne...*, dz. cyt., s. 17-22. Autorka wskazuje tutaj, że utożsamianie twórczości Kapuścińskiego z „nowym dziennikarstwem” nie jest uprawomocnione.

²⁵ „Ryszard Kapuściński stworzył oryginalny model reportażu. Umieszczano go gdzieś między Diderotem, Swiftem a Kafką lub też między Wolterem, Kischem a Camusem. Słowem w szerokich kontekstach literackich. Tymczasem on co rusz wymykał się jednoznacznym klasyfikacjom. Niewiele pomagało też utożsamianie twórczości Kapuścińskiego z nowym dziennikarstwem” B. Nowacka, *Mag reportażu*. „Gazeta Wyborcza” 26.06.2002, nr 147, s. 16.

i moralnych epoki przez pryzmat jednostki”²⁶. Są one dla czytelnika przykładami uniwersalnej ludzkiej egzystencji, co – jak zauważa Kazimierz Wolny-Zmorzyński – w sposób naturalny odbiega od konwencji reportażu.

Tak więc badacze²⁷, mimo jego dziennikarskiego rodowodu, widzą w nim nie tylko reportera, ale pisarza, a nawet uczonego zgłębiającego problemy i złożoności współczesnego świata, łączącego profesję polonisty, literaturoznawcy, historyka, politologa, psychologa filozofa oraz socjologa.

Przy okazji omawiania tekstów autorstwa Kapuścińskiego, mówi się o paraboli reportażowej, reportażu-eseju, reportażu psychologizującym, reportażu-impresji, reportażu-powiaście filozoficznej, o niby-opowiadaniu, niby-reportażu²⁸ czy wreszcie dramacie udokumentowanym. Andrzej Niczyperowicz²⁹ dowodzi natomiast, że Kapuściński stworzył nowy gatunek, zwany po prostu – *reportażem Kapuścińskiego* – będący układanką faktów, przepuszczoną przez niezwykłą osobowość pisarza³⁰. Jakby dla potwierdzenia tej tezy Jerzy Sobczak stwierdza, że jego twórczość może sama dla siebie stanowić odrębny gatunek literacko-dziennikarski³¹.

²⁶ K. Wolny-Zmorzyński, *Ryszard...*, dz. cyt., s. 29.

²⁷ Zob. J. Sobczak, *Ocena dorobku twórczego Ryszarda Kapuścińskiego oraz J. Bralczyk, O pisarstwie Ryszarda Kapuścińskiego*, www.kapuscinski.hg.pl.

²⁸ B. Nowacka, *Magiczne...*, dz. cyt., s. 7.

²⁹ Zob. M. Siembieda, *Reportaż...*, dz. cyt., s. 90.

³⁰ Autor wielokrotnie podkreśla, że „pisze poprzez siebie”, zob. np. *Dobre myślenie o świecie i ludziach*, z R. Kapuścińskim rozmawiała: M. Lebecka, „Kresy” 1994, nr 17. Cyt. za: R. Kapuściński *Autoportret...*, dz. cyt., s. 32.

³¹ J. Sobczak, *Ocena dorobku twórczego Ryszarda Kapuścińskiego*, www.kapuscinski.hg.pl.

Jan Miodek, mówiąc o niebywalej przenikliwości reporterskiej, wyróżnia autora *Imperium* za „dawanie świadectwa powikłanym losom ludzi, za ciągle pochylanie się nad ich wielkością i nędzą, za miłość do nich, za naukę otwartości, tolerancji i szacunku do wszystkich kultur, za czujne diagnozowanie i prognozowanie nadziei i niebezpieczeństw, jakie niesie cywilizacja, za troskę o etos dziennikarski, za dokonania, które sprawiły, że stał się dla ludzi pióra i czytelników na wszystkich kontynentach autorytetem literackim i etycznym”³².

Otwartość, tolerancja i szacunek dla drugiego to cechy, które odcisnęły swoje piętno w wielu utworach Kapuścińskiego, w których najważniejszy jest człowiek i jego miejsce w świecie. Problem komunikacji między ludźmi, między kulturami oraz idei z innymi ideami zawsze Kapuścińskiego interesował, dlatego sam o sobie mawia: „Najchętniej określiłbym swoją profesję jako zawód tłumacza. Tylko tłumacza nie z języka na język, ale z kultury na kulturę”³³.

Kiedyś wspominał, że mniej więcej w tym czasie, gdy zaczynał swoje odkrywanie świata, miało miejsce ważne wydarzenie:

„w Muzeum Sztuki Współczesnej w Nowym Jorku została otwarta w 1955 roku wystawa *Rodzina człowiecza*. Z ponad 2 milionów zdjęć wybrano 503 fotografie ilustrujące życie mieszkańców naszej planety. Zdjęcia pokazują wspólnotę naszego losu. Wspólnotę przeżyć, uczuć i doświadczeń naszych braci i sióstr żyjących pod wszystkimi stopniami długości i szerokości geograficznej. Człowiek jest jeden –

³² Laudacja Jana Miodka wygłoszona na Uniwersytecie Wrocławskim, podczas uroczystości wręczenia Ryszardowi Kapuścińskiemu doktoratu honoris causa.

³³ R. Kapuściński, *Dlaczego...*, dz. cyt., s. 12.

mówią autorzy wystawy. I świat jest jeden. My wszyscy jesteśmy światem. (...) Jeszcze w 1912 roku Bronisław Malinowski zwrócił uwagę, że świat kultur nie jest światem hierarchicznym. (...) Nie ma kultur wyższych i niższych, że wszystkie kultury są równe, tylko po prostu różne. Jest to tym bardziej prawdziwe dziś, że w naszym wielokulturowym świecie, tak bardzo zróżnicowanym, ale i coraz silniej ze sobą powiązanim i wzajem się przenikającym. Rzecz w tym, żeby między kulturami udało się stworzyć stosunki nie zależności i podległości, ale porozumienia i partnerstwa. Tylko wówczas jest szansa, aby w naszej rodzinie człowieczej nad wszystkimi wrogościami i konfliktami górę brała zgoda i życzliwość. Na moim maleńkim, mikroskopijnym odcinku chciałbym się do tego przyczynić. I oto, dlaczego piszę”³⁴. Tezę Malinowskiego przypomni zresztą w *Imperium*, pragnąc rozciągnąć nić pojednania ponad różnicami, w imię budowania lepszego świata.

B. Milczenie, czyli komentarz filozofa

„Pisanie jest dla niego dalszym ciągiem poznania - mówi Jerzy Bralczyk - jedni poznają świat patrząc, inni także słuchają, jeszcze inni dotykają, wachają, smakują. Dla niektórych świat jest poznawany w pełni (lub tylko pełniej) wtedy dopiero, gdy jest opisywany. Werbalizując doświadczenie, dowiadujemy się, czego właśnie doświadczamy”³⁵. W wywiadach Kapuściński podkreśla rolę pisania, ale pamiętajmy, że pasją autora jest fotografia. Autor *Cesarza*

³⁴ Tamże, str. 12.

niebывалą umiejętność skupiania się na interesującym go obrazie czerpie z pewnością z zamiłowania do fotografii, będącą przecież nauką twórczego patrzenia, na otaczającą rzeczywistość. 20 grudnia 1996 roku w Magazynie „Gazety Wyborczej” ukazały się zdjęcia autorstwa Ryszarda Kapuścińskiego. Na wszystkich były zamknięte furtki. Właśnie tak, zwykłe, otoczone zaroślami, zbite ze starych desek bądź zrobione z kawałków blachy. „Furtki zawierają w sobie obietnicę – mówi autor – mogą być bramą do tajemniczych ogrodów albo do działek z kalafiorem. Straciliśmy grunt pod nogami. W natłoku informacji pogubiły się skale wartości. Brak latarni morskich, punktów stałych. Ludzie biją się, krzyczą, giną, drapią ziemię, codziennie to oglądamy. Wyobraźnia popada w paraliż. By ją ożywić, potrzebny jest moment ciszy. Wtedy być może uda się odnaleźć to, czego nie umieliśmy dotąd zauważyć. Wystarczy jedno uważne spojrzenie na rząd nijakich, brzydkich furtek, a staną się niezwykle”³⁶. Nie przez przypadek nawiązuję tutaj do zagadnienia furtek. Uważam bowiem, że jego reportaże, a w szczególności składające się na nie wątki, wydają się właśnie takimi furtkami, które otwierając się, umożliwiają nam poznanie świata. Właśnie strukturze fotografii podporządkowane są również jego książki, wystarczy wymienić omawiane *Imperium*. Czytając je, odkrywamy kolejne obrazy, jakby zdjęcia z podróży po ZSRR, a zdjęcia to przecież odpowiednio przedstawiony fragment rzeczywistości, czyli część całości³⁷.

³⁵ J. Bralczyk, *O pisarstwie Ryszarda Kapuścińskiego*, www.kapuscinski.hg.pl.

³⁶ L. Ostalowska, *Furtki Ryszarda Kapuścińskiego*. „Gazeta Wyborcza” 26.09.2001.

³⁷ Zob. M. Piechota, *Poetyka fragmentu. Kolaże Ryszarda Kapuścińskiego*. W:

W *Imperium* bardzo często występują chwile milczenia. Bo jak inaczej nazwać nagłe zmiany tematu, graficzne rozdzielanie tekstu. Idea ciszy i spokoju towarzysząca poznaniu realizuje się w tu w milczeniu, które paradoksalnie ma wpływ na sam tekst, na wagę składających się na niego słów. Słowa bowiem powinny być trafne³⁸ i spokojne, a ich „przestrzeń (...) powinna być rozległa” (s. 64), czytamy w *Imperium* myśl filozofa z Azerbejdżanu. „Pisarz posiada dar fotograficznego widzenia i w swej prozie zamienia je w poetyckie obrazy”³⁹. Elżbieta Sajenczuk określa to mianem „werbalnych fotografii”, które są istotną cechą poetyki autora *Hebanu*.

„Z teorii lingwistycznych wiemy, że rzeczywistość widzimy tak, jak mówimy, a skoro mówimy różnymi językami, to myślimy o tej rzeczywistości, przekazujemy ją i odczuwamy w bardzo różny sposób. Nie umiemy myśleć poza językiem, a ponieważ każdy język jest inny, to wobec tego ludzie mówiący różnymi językami tę rzeczywistość oglądają inaczej”⁴⁰. Nasza świadomość jest przefiltrowana przez kulturę, w której istniejemy poprzez język, a ten

Literatura polska 1990-2000, tom 2, red. T. Cieslak, K. Pietrych. Warszawa 2002, s.180.

³⁸ O wartości słowa Kapuściński pisał również w *Notesie*:

Znaleźć słowo trafne
które w pełni sił
jest spokojne
nie histeryzuje
nie ma gorączki
nie przeżywa depresji
można mu ufać
znaleźć słowo czyste (...)

³⁹ E. Sajenczuk, *Kapuściński łamie szyfr*. „Prasa Polska” 1988, nr 7, s. 15-16. Cyt. za: B. Nowacka, *Magiczne...*, dz. cyt., s. 93-94.

⁴⁰ R. Kapuściński, *Rosyjska obsesja*, „Rzeczpospolita” 18 marca 2000.

z kolei prowadzi nas do samopoznania. Ludwig von Wittgenstein⁴¹ uważał, że to właśnie „granice języka decydują o granicach naszego świata”⁴². Opierając się na jego teorii, można nawet zaryzykować stwierdzenie, że „fakt” odsyła do sfery „nie-faktów”, a więc do rzeczy i wartości istniejących absolutnie subiektywnie, „momentalnie”. Coś co jest między czymś a czymś, pomiędzy dosłowną relacją a przeżyciem wewnętrznym, ukrytym, niewyraźnym sensem⁴³. Utwory Kapuścińskiego są specyficznymi tekstami, tekstami rozszerzonymi poza rzeczy zapisane na papierze, odwołujące się do ludzkich uczuć, pragnień oraz lęków.

Warto podkreślić rolę milczenia w *Imperium*, bowiem czasami, podczas lektury, mamy wrażenie, że jest to przekaz, który powstaje „na stykach poszczególnych scen ze sobą, w pustych miejscach między nimi, w zawieszeniach głosu (...). Odpowiada to charakterystycznemu, nagłemu spadkowi napięcia, a raczej – zniechęceniu, przekonaniu, że właściwie nie ma o czym mówić, że milczenie jest najbardziej wymowne”⁴⁴. Zacytujmy może jeszcze motto *Lapidarium III* „pisać to tyle co wybierać i przemilczać”. Czyżby więc była to próba nie tyle opisu świata, co przyznanie się do

⁴¹ Ludwig von Wittgenstein (1889-1951) filozof austriacki; interesował się problemem stosunku języka do opisywanej przez ten język rzeczywistości. Był wyrazicielem poglądu, że to co niewyraźne, choć istnieje, może być tylko przedmiotem bezsłownej kontemplacji, nie zaś jakichkolwiek zrozumiałych wypowiedzi.

⁴² Zob. Z. Bauer, *Antymedialny...*, dz. cyt., s. 23.

⁴³ Zob. tamże, s. 96. Na związek działania z mową zwraca również uwagę Anthony Giddens, stwierdzając: „wszystkie ludzkie działania umiejscowione są w języku”. Zob. A. Giddens, *Stanowienie społeczeństwa*, przeł. S. Amsterdamski. Poznań 2003. Cyt. za: E. Bendyk, *Antymatrix. Człowiek w labiryncie sieci*. Warszawa 2004, s. 47.

⁴⁴ Z. Bauer, *Antymedialny* dz. cyt., s. 156.

niemożności jego sformułowania, ze względu na niedoskonałość narzędzi (języka) służących do jego poznawania, według Witgensteinowskiej zasady, że „o czym nie można mówić, o tym trzeba milczeć”. Na przykład podczas oglądania kopalni, narrator o nic nie pyta górników, bo wszystko widać, obrazy mówią tutaj same za siebie.

Problem z nazywaniem⁴⁵ otaczającej nas rzeczywistości ma niesłychanie szeroki zasięg – zdaniem Bauera – „to jest problem stabilizacji świata w słowie – stabilizacji, która usuwa dręczące człowieka napięcia, niekiedy lęk przed nieznanym”⁴⁶. Język jest niebywale ważny, w nim przechowywane są bowiem echa historii. Kapuściński zwraca uwagę na to, „jak rzeczy się nazywają. Przeżywa jako istotne nasze poznawcze niedomaganie – niemożliwość opanowania nazw wszystkiego, co postrzegamy. Przez to mniej wiemy, co to jest”⁴⁷.

Magdalena Piechota⁴⁸ zwraca uwagę na chwile zatrzymania, podkreśla też rolę spoiwa⁴⁹, szwu między fragmentami, wypełnionego barwą, echem wypowiedzianych wcześniej słów. Między poszczególnymi zdaniami jest „przemycany” sens ukryty, powodując

⁴⁵ „Ale jak opisać wrażenia? Brakuje słów, brakuje nazw. To drzewo – jak się nazywa? A te krzewy? A to zielone, co pływa po wodzie? A ten ptak, co wyciąga trele? A to stworzonko wielonogie, co bezgłośnie pełza po liściu? To przecież wszystko musi się jakoś nazywać! Ale jak? Jak?”. R. Kapuściński, *Lapidarium II*, Warszawa, s. 98.

⁴⁶ Z. Bauer, *Antymedialny...*, dz. cyt., s. 133.

⁴⁷ J. Bralczyk, *O pisarstwie Ryszarda Kapuścińskiego*, www.kapuscinski.hg.pl.

⁴⁸ M. Piechota, *Poetyka...*, dz. cyt., s. 181.

⁴⁹ „Filozofia montażu – i uruchomienie relacji międzytekstowej, między poszczególnymi segmentami, występuje największe zagęszczenie sensów”. Zob. Z. Bauer, *Antymedialny...*, dz. cyt., s. 111.

ruch w głąb tekstu. Milczenie skierowane jest tutaj wyraźnie przeciw wielogłosowi współczesnych sytuacji komunikacyjnych.

I Herodot z zapalem i zachwytem dziecka
poznaje swoje swiaty.
Jego najwazniejsze odkrycie – ze jest ich wiele.
I ze kazdy jest inny. Kazdy wazny. I ze trzeba je poznac,
bo te inne swiaty, inne kultury to sa zwierciadla,

w których przeglądamy się my i nasza kultura.
Dzięki którym lepiej rozumiemy samych siebie.
I dlatego Herodot (...), każdego poranka, niezmordowanie,
znowu i znowu wyrusza w swoją podróż⁵⁰.

R o z d z i a ł II

Między dziennikarstwem a literaturą

A. Reportaż, czyli problemy z definicją

Zakres tematyczny pracy wymaga sięgnięcia do teorii reportażu, zatrzymania się nad jego podstawowymi cechami, zastanowienia się nad związkiem tego gatunku dziennikarskiego z literaturą.

Reportaż⁵¹ to gatunek prozy publicystycznej, jego nazwa została przyjęta w drugiej połowie XIX wieku dla oznaczenia „sprawozdania dziennikarskiego” z prawdziwych wydarzeń, wzbogaconego o dokładny opis środowiska, charakterystykę postaci, wrażenia samego reportera, dającego w pewnym sensie (niekoniecznie wprost) czytelnikom do zrozumienia, jaki jest jego stosunek do przedstawianej rzeczywistości. Czerpiąc z autentyzmu, reportaż, należy do piśmiennictwa faktograficznego, funkcjonuje więc na pograniczu

⁵⁰ R. Kapuściński, *Podróże...*, dz. cyt., odcinek 27.

⁵¹ Reportaż. Hasło w: *Słownik literatury XX wieku*, red. A. Brodzka i in. Wrocław 1992 s. 930-935. Zob. również: K. Wolny-Zmorzyński, *Reportaż – jak go napisać*. Rzeszów 1996, s. 174-185.

publicystyki, literatury faktu i literatury pięknej. Wydaje się, że od dziennikarstwa bierze autentyzm, od literatury formę⁵². Korzysta z różnych chwytów literackich, dlatego badacze, zafascynowani jego otwartością i pojemnością, określają go „gatunkiem pogranicza”⁵³ rozpiętym między literaturą a dziennikarstwem. Przez to trudno go zdefiniować, tak zresztą bywa zawsze w przypadku gatunków granicznych, wyróżniających się hybrydycznością, synkretyzmem, collage'owością. Kazimierz Wolny-Zmorzyński⁵⁴ za podstawowe cechy gatunkowe reportażu przyjmuje między innymi: rzeczowe przedstawienie faktów, zgodnie z rzeczywistością za pomocą takich artystycznych środków wyrazu, jak obrazowość, aktualność, umiejętne odtworzenie rzeczywistości językiem charakterystycznym dla dzieł literackich, komunikatywność stylu.

Jego materia jest specyficzna i wymyka się spod kontroli. Beata Nowacka ujmuje zagadnienie w następujący sposób: „podstawowym problemem, z jakim musi się zmagać badacz literatury faktu, jest nieuchwytność materii poddawanej opisowi. Otóż reportaż należy do tych niewdzięcznych gatunków, które dobrze się czyta i o których niełatwo się pisze. Powiedziano kiedyś, że jest gatunkiem kłęczastym. To dobra metafora – zważywszy, że wiele z podejmowanych prób ujęcia go w karby kończy się fiaskiem. Kiedy wydaje się, że został ujarzmiony, sklasyfikowany, ujęty w punktach i podpunktach, niepostrzeżenie wysuwa odnogę i rozrasta się w innym kierunku.

⁵² Zapożyczone z definicji Krzysztofa Kąkolewskiego.

⁵³ Zob. M. Miller, *Reporterów sposób na życie*. Warszawa 1982, s. 14.

⁵⁴ Zob. K. Wolny-Zmorzyński, *Reportaż*, dz. cyt., s. 174-185.

A zatem o reportażu można powiedzieć dużo, ale na pewno nie to, że jest gatunkiem, który kiedykolwiek cieszył oko jednorodnością i harmonią. Przeciwnie, od zawsze najlepiej funkcjonuje w paradoksach⁵⁵.

Z pewnymi trudnościami stykamy się już przy próbie ustalenia daty powstania gatunku. Zdania są podzielone. Melchior Wańkowicz stwierdził, że uprawianie reportażu jest najstarszym zawodem pisarskim. „Reportaż jest jak mowa ludzka. Począł się już, gdy pierwszy troglodyta przyniósł wiadomość o pasących się na polanie mamutach⁵⁶. Kapuściński praojcem dziennikarstwa nazywa Herodota, czyniąc go przewodnikiem po świecie w swej najnowszej książce⁵⁷. Niektórzy widzą jego początki w dobie oświecenia, inni pozostają przy stwierdzeniu, że tak naprawdę jest to gatunek, który nierozzerwalnie jest związany z rozwojem społeczeństwa masowego. Niewątpliwie wiek XX, a zwłaszcza jego zdobycze technologiczne, wzrost tempa przepływu informacji, łącza satelitarne, telewizja, poczta elektroniczna, przyniósł nowe oblicze reportażu. Podstawą dziennikarstwa jest pisanie; zdaniem Kapuścińskiego nic się w zawodzie reportera nie zmieniło, bowiem reporter „musi udać się w podróż, musi rozmawiać z ludźmi, musi zobaczyć zdarzenie, starać się je zrozumieć i starać się w sposób atrakcyjny, ciekawy opisać. To się nie zmieniło i to się nigdy nie zmieni⁵⁸ – podkreśla autor.

⁵⁵ B. Nowacka, *Magiczne...*, dz. cyt., s. 11-12.

⁵⁶ M. Wańkowicz, *Karałka La Fontaine'a*, s. 22. Cyt. za: B. Nowacka, *Magiczne...*, dz. cyt., s. 12.

⁵⁷ Zob. R. Kapuściński, *Podróże ...*, dz. cyt.

⁵⁸ Wywiad w TVP Gdańsk, podaje za: www.kapuscinski.hg.pl.

Nazwa „reportaż” pochodzi od łacińskiego słowa *reporto*, czyli „donoszę”. Cały świat wierzy, że *reporto* znaczy *donoszę*. Ale w Polsce podobno ktoś popełnił tzw. „czeski błąd” i przetłumaczył *reporto* jako *odnoszę*. Chodzi tutaj oczywiście o *odnoszenie* zdarzeń do świadomości czytelnika⁵⁹. Reportaż to nie tylko opisywanie zdarzeń, bardzo ważnym elementem są obserwacje i przeżycia autora, które wprowadzają element autentyczności. Reporterskie sprawozdanie dokumentalne, z powodu włączenia elementów kreacyjnych otrzymało miano reportażu literackiego⁶⁰.

W badaniach wielokrotnie zwracano uwagę, że reportaż polski różni się od zagranicznego, i to dość znacznie. Fakt ten Maciej Siembieda wyjaśnia istniejącą niegdyś cenzurą, obciążającą przekaz. Podkreśla, że polski reporter musiał stworzyć wówczas tekst zaszyfrowany, ale zrozumiały dla wszystkich⁶¹. Dlatego musiał odwoływać się do różnorodnych form przekazu, a jego treść musiała być ukryta, zakamuflowana. Porozumienie między nadawcą a odbiorcą musiało dokonywać się ponad tekstem. Przykładów dostarcza sam Kapuściński, bo *Cesarz* ma właśnie taki paraboliczny⁶² wymiar, dotyczy bowiem władzy, wszelkiej władzy. Kapuściński pod tym względem jest pisarzem specyficznym, jego teksty to wielkie metafory.

Wańkowicz pisanie reportażu porównuje do pracy nad mozaiką, gdzie „żadnej cząstki nie można pomalować, każdą trzeba wynaleźć

⁵⁹ M. Siembieda, *Reportaż...*, dz. cyt., s. 12-13.

⁶⁰ W. Kubacki, *Zmierzch reportażu*, „Tygodnik Ilustrowany” 1937, nr 37.

⁶¹ M. Siembieda, *Reportaż...*, dz. cyt., s. 9.

⁶² Utwór ten w tłumaczeniu niemieckim nosił podtytuł: *Pewna parabola władzy* – wskazując tym samym uniwersalny wymiar książki

w naturalnej barwie”⁶³. Wskazuje również istnienie trzech torów, które w czasie montażu zbiegają się w jeden. „Pierwszy to dokumenty, drugi dopływ faktów przez reportera zaobserwowanych, połączonych z dopływem faktów wyczytanych w dokumentach. Trzeci – to *ingrediencja*, czyli doznania osobiste reportera”⁶⁴.

Istotna jest tutaj mozaikowość konstrukcyjna wskazana przez Wańkowicza. Jeżeli bowiem uznamy, że barwną kompozycję reportażu tworzą „kamyki”, poszczególne elementy, czyli fakty wzięte z życia, uwzględnimy symultaniczność konstrukcji tekstu oraz wykorzystanie różnorodnych strategii opisu, zrozumiała będzie jego hybrydyczność gatunkowa, wrażenie chropowatości czy wręcz pęknięć w tekście.

Reportaż podróżniczy

Imperium to relacja z podróży, musimy więc sięgnąć do korzeni reportażu podróżniczego. Powiedzieliśmy wcześniej, że reportaż jako samodzielny gatunek wyodrębnił się z literatury. Podróżopisarstwo oświeceniowe i romantyczne⁶⁵ miało duży wpływ na rozwój dziewiętnastowiecznego realizmu. W latach 1830-1864 ustaliły się konwencje genologiczne opisu podróżniczego, między innymi

⁶³ M. Wańkowicz, *Prosto od krowy*. Warszawa 1965, s. 18.

⁶⁴ Tamże, s. 48.

⁶⁵ Z utworów oświeceniowych i romantycznych wystarczy wymienić następujące: Jana Potockiego *Podróż do Turcji i Egiptu* (1789), Juliana Ursyna Niemcewicza *Podróże po Ameryce* (1797-1807), Seweryna Goszczyńskiego *Dziennik podróży do Tatrów* (1853), Józefa Ignacego Kraszewskiego *Wspomnienia Wołynia, Polesia i Litwy* oraz *Obrazy z życia i podróży* (1839).

kryterium wiarygodności miejsca i czasu, prawdopodobieństwa sytuacji i zdarzenia, autopsyjność obserwacji oraz wyrazisty punkt widzenia narratora autorskiego. W dobie pozytywizmu⁶⁶ relacje z podróży przysyła się w formie listów, relacji z podróży, pisano również „kartki”, szkice i „obrazki” obyczajowe, nowele z różnych dziedzin życia społecznego, oddające autentyczne zdarzenia i opisujące życie różnorodnych środowisk, ale nie nazywano ich reportażami⁶⁷. Dwudziestowieczny reportaż wywodzi się więc z wcześniejszych form piśmiennictwa relacyjno-sprawozdawczego, a do jego rozwoju przyczyniła się powieść realistyczno-obyczajowa XVIII i XIX wieku.

Pisanie o podróżach do ZSRR było w modzie zwłaszcza od początku lat siedemdziesiątych XX wieku. Autor przygotowując się do pisania *Imperium*, czytał wszystkie z nich, ale jak sam mówi, niektóre zawiodły go swoją bezrefleksyjnością⁶⁸, stwierdza że nie ma w nich wysiłku umysłowego, żadnej refleksji, jest tylko opisywanie zdarzeń. Kapuściński wzorował się na mistrzach gatunku, nic więc dziwnego, że jako najlepsze reportaże z podróży do republik ZSRR uznaje: *Nieopierzoną rewolucję* Wańkowicza, *Noc na Kremlu* Pruszyńskiego, *Myśl w obcęgach* Cata-Mackiewicza, *W głąb ZSRR* Janty-Pończyńskiego. Wspomina *Na wschód od Arbatu* Hanny Krall, wysoko ocenia również *Pandrioszkę*⁶⁹ Krystyny Kurczab-Redlich. Głównie za

⁶⁶ Henryk Sienkiewicz, *Listy z podróży do Ameryki* (1876-1878) i *Listy z Afryki* (1891-1892) oraz Adolf Dygasiński *Listy z Brazylii* (1891).

⁶⁷ *Słownik terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego. Wrocław 1988, s. 431-432.

⁶⁸ *W brzuchu potwora*, oprac. Włodzimierz Kalicki, „Gazeta Wyborcza” 1993, nr 19. Cyt. za: R. Kapuściński, *Autoportret...*, dz. cyt., s. 94.

⁶⁹ Książkę tę Kapuściński rekomendował na spotkaniu, które odbyło się 10 marca 2000 roku w Bibliotece Narodowej w Warszawie. Podaje za: „Rzeczpospolita”

treść, nowoczesne ujęcie tematu (tu zwrócił szczególną uwagę na wykorzystanie technik kolażu, utrzymanie w poetyce obrazu telewizyjnego, ze zmieniającymi się migawkowo zdarzeniami, fragmentami dialogów, refleksji i powiedzeń, które nakładając się na siebie oddają całą panoramę rzeczywistości), bliskie przecież autorowi *Imperium*, oraz kobiece spojrzenie, w najlepszym tego słowa znaczeniu, nadające opowieści zupełnie inny wymiar. W 1968 roku ukazała się książka *Kirgiz schodzi z konia* Kapuścińskiego, będąca relacją z podróży odbytej w połowie lat sześćdziesiątych do południowoazjatyckich republik Związku Radzieckiego, wyróżniająca się refleksyjnością spośród wielu innych, często po prostu propagandowych tekstów o republikach ZSRR. Poruszając w niej zwyczaje, tradycje ludzi Wschodu, podkreślał odrębność kulturową poznawanych narodów. Reminescencji tej książki z powodzeniem można doszukiwać się w *Imperium*.

B. Dyktatura sterty

„Amerykański historyk Gorge Coulton obliczył, że w X wieku mieszkaniec Normandii w ciągu całego życia spotykał przeciętnie 200-300 ludzi. Nieco większa była ilość słów i przedmiotów, które towarzyszyły mu przez całe życie. Socjologowie współczesnej kultury popularnej zapewniają, że w zwykłym supermarkecie znajduje się

18 marca 2000.

45 tysięcy towarów. Ile twarzy „spotyka” przeciętnie nasze oko w dzisiejszym świecie?”⁷⁰. Obecnie, każdego dnia mijamy na ulicach setki ludzi, dociera do nas tysiące informacji, obrazów, nazw – słowem: spowija nas gęsta sieć kontekstów o różnym zasięgu⁷¹. Nasza kultura stała się mało zróżnicowana, cechuje ją standaryzacja i bylejakość. Wszędzie te same butiki, supermarkety, bary szybkiej obsługi i jednolite reklamy. „Demokratyzacja sztuki – pisze Zbigniew Bauer – prowadząca do zatarcia granicy między *boską* pozycją twórcy a trywialnością *masy* i ustanawiająca *dyktaturę sterty*, o której pisze Ryszard Kapuściński (dodajmy, że niemal dokładnie tak samo nazwali to Kazimierz Brandys, Tadeusz Różewicz i inni... trzydzieści kilka lat temu, kiedy poziom *umasowienia* kultury, szczególnie w Polsce, nie był w żaden sposób porównywalny do obecnego), jest bodaj najpoważniejszą przyczyną ataku XX-wiecznych twórców na kulturę masową”⁷². Kapuściński porównuje współczesne media do... narkomana, który żeby istnieć zażywa narkotyki, „tak one – stwierdza – żeby utrzymać się na rynku, muszą wstrzykiwać w swoje żyły coraz więcej szoku, wstrząsu, horroru”⁷³. Informacja stała się towarem wystawionym na sprzedaż, nieważne, czy jest ona prawdziwa, ważne by przykuła uwagę masowego odbiorcy. Media światowe skutecznie manipulują rzeszami widzów siedzącymi biernie⁷⁴ przed swoimi

⁷⁰ R. Kubicki, *Wolność pośród rzeczy? W: Człowiek i rzecz. O problemach reifikacji w literaturze, filozofii i sztuce*. Red. S. Wysłouch, B. Kaniewska. Poznańskie Studia Polonistyczne, t. 2. Poznań 1999, s. 31-43.

⁷¹ Zagadnieniom współczesnego świata oplątanego różnorodnymi sieciami poświęcona jest doskonała praca Edwina Bendyka pod tytułem *Antymatrix. Człowiek w labiryncie sieci*, Warszawa 2004.

⁷² Z. Bauer, *Antymedialny...*, dz. cyt., s. 70.

⁷³ R. Kapuściński, *Lapidarium V*, Warszawa 2002, s. 109.

⁷⁴ „Media kształtują naszą postawę konsumpcyjną nie tylko poprzez reklamę, ale

odbiornikami⁷⁵. Stąd płynące zagrożenia. Człowiek „zmediatyzowany” bowiem, który buduje swoją wiedzę na podstawie przekazu telewizyjnego, zaczyna myśleć stereotypowo. Edwin Bendyk używa określenia „wirtualności rzeczywistej” na stwierdzenie faktu, że „człowiek współczesny w percepcji świata praktycznie nie korzysta już z bezpośredniego doświadczenia, wszystko dociera do niego za pośrednictwem mediów. Wobec tego realne staje się to, co przedstawione jest na ekranie telewizora lub komputera”⁷⁶. Tak więc współczesne media nie tyle odbijają czy „naśladują” rzeczywistość, ale ją symulują⁷⁷. Ryszard Kapuściński w *Imperium* porusza zagadnienie zderzenia *dwóch ekranów*. Ekranu telewizora (teatr wielkiej polityki) oraz ekranu otaczającej, zwyczajnej rzeczywistości kraju. Wielokrotnie podkreślał – przy tym – że media służą manipulacji, tworzą świat wirtualny zamiast realnego.

Nadmiar informacji sprawia paradoksalnie trudności w poznawaniu otaczającego świata. Niełatwo przebrnąć przez gąszcz danych. Warto sobie tę pozorność współczesnego poznawania uświadomić, aby nauczyć się wyodrębniać rzeczy najistotniejsze. Bezrefleksyjność⁷⁸

i dlatego, że istotą ich działania jest nadawanie, dostarczanie, wciskanie nam wszystkiego. Ten fakt, że nieustannie coś się daje, jest główną przyczyną naszej bierności, umysłowego uśpienia, pasywnego przeżuwania słów i obrazów. Człowiek nie musi już o nic starać się i troszczyć, o nic walczyć (co było przecież zawsze istotą ludzkiej natury) – bo wszystko jest mu dostarczone już w postaci uładzonej, spreparowanej, gotowej do trawienia”. *Lapidarium V*, dz. cyt., s. 110.

⁷⁵ Zob. J. Krysowata, *Manipulacja zamiast cenzury*. „Dziennik Bałtycki” 1999, nr 18.

⁷⁶ E. Bendyk, *Antymatrix*, dz. cyt., s. 94.

⁷⁷ Z. Bauer, *Antymedialny...*, dz. cyt., s. 22.

⁷⁸ J. Łoś zwraca uwagę na to, że dziennikarze często wprowadzają chaos w informacjach i utrudniają odbiorcom interpretację rzeczywistości. Wynika to z braku ich wykształcenia, a często z pobieżnej prezentacji faktów oraz *bezduchowości* dziennikarskiej, czyli niezagłębiania się w przyczyny powstania

przekazu, nastawienie na wywołanie sensacji, szybkość, migawkowość, która niestety góruje nad opisem oraz analizowaniem problemów. Tylko pozornie dzięki mediom świat nie ma dla nas już żadnych tajemnic, wszystko można poznać, wszystkiego się dowiedzieć, choćby za pomocą jednego „kliknięcia” komputerową myszą, co niestety nie świadczy o głębi przetwarzanych informacji, które mogą wyświetlić się nam ustawione odpowiednio, we wskazanych kategoriach i podkategoriach. W mediach liczy się szybkość reakcji, silne emocje, efektowne obrazy. Zostaje mało miejsca na pokazanie tła zdarzeń, na wymagające długich przygotowań zawodowych, wyjaśnianie ich przyczyn. Kapuściński wymienia⁷⁹ dwa typy reportaży. Pierwszy, który opiera się na bieżących wydarzeniach i służy głównie czystej informacji. Jest to *flash*, czyli „jednozdaniowa informacja, która poprzedza szczegółowy opis zdarzenia”⁸⁰. Drugi, który z potoku dziejących się wydarzeń umie wysnuć refleksje. Niestety znawcy mediów obserwują przewagę tego pierwszego typu. Kazimierz Wolny-Zmorzyński podkreśla dominację „sprawozdania reportażowego”, będącego tworem pośrednim między sprawozdaniem a klasycznym reportażem. Gatunek ten zwany *feature*⁸¹, pozwala się prześlizgiwać po zdarzeniach, pobieżnie orientując czytelnika w tematyce, w tym przypadku najważniejsze jest wywołanie sensacji oraz szybkie opisanie problemu. „Spłycony

zdarzenia. J. Łoś, *Od redaktora odpowiedzialnego*. Wstęp do Visnki Lvivskogo Universitetu. Seria żurnalistika. Vipusk 21. Lviv 2001, s. 12. Cyt za: K. Wolny-Zmorzyński, *Ryszard...*, dz. cyt., s. 13.

⁷⁹ Zob. W. Górecki, *Reportaż i trwanie*. Rozmowa z Ryszardem Kapuścińskim, „Res Publica Nowa” 1993, nr 7/8, s. 56.

⁸⁰ R. Kapuściński, *Lapidaria*. Warszawa 2002, s. 16.

⁸¹ Podaję za: K. Wolny-Zmorzyński, *Reportaż*, dz. cyt., s. 182-183.

przekaz informacji, płynący z prasy, radia i telewizji, zmierza w kierunku sensacji i zabawy, nie spełnia funkcji rozumienia świata. Dlatego ideologowie mediów tęsknią za pogłębionym dziennikarstwem, jakim jest niewątpliwie twórczość autora *Cesarza*. Przyciąga ona uwagę czytelników, którzy chcą się dowiedzieć czegoś więcej o otaczającej ich rzeczywistości, nie tylko w formie krótkiej informacji, ale właśnie wyjaśnienia i globalnego spojrzenia na problemy współczesnego świata”⁸². Jego książki wymagają człowieka rozumiejącego przemiany oraz szanującego inność, myślącego globalnie, nastawionego na poznanie tego co nowe, inne, ciekawe. Z drugiej jednak strony medialność determinuje nasze życie i nie można tego problemu zignorować. Kapuściński podsumowuje: „Nic nie da się już uchwycić w większych formach literackich. Pisarz tworzy pod silnym naciskiem bieżących wydarzeń. Tempo i pośpiech w jakim teraz żyjemy (...) powoduje, że coraz bardziej zwiększa się nacisk czytelników, którzy chcą wiedzieć już, natychmiast, momentalnie! Oni nie chcą czekać...”⁸³.

C. Dlaczego reportaż antymedialny?

⁸² K. Wolny-Zmorzyński, *Ryszard...*, dz. cyt., s. 12.

⁸³ R. Kapuściński, *Lapidarium, czyli „nowy tekst”*, rozmawiał S. Bereś. „Odra” 1996, nr 6 (415).

Pojawiają się zarzuty, że Ryszard Kapuściński – krytykując migawkowość mediów – sam z technik telewizyjnych korzysta, posługuje się przyległymi do siebie obrazami oraz migawkami⁸⁴. Ale u niego nie chodzi tylko o same obrazy, ważne są ich specyficzne połączenia oraz relacje, jakie między nimi zachodzą. Zwieńczeniem eksperymentów z fragmentarycznością zdają się kolejne tomy *Lapidariów*. Są to zbiory drobnych refleksji z przeczytanych lektur, podróży. Zlepek różnorodnych form. Zbudowane są one z okruchów myśli, strzępów wydarzeń. *Lapidaria* to po prostu łapanie tego co się da, refleksje, spostrzeżenia. Ich kolejne części może dopisywać

⁸⁴ Ze względu na specyficzną budowę niektórym krytykom książka wydała się

niekompletna. Izabela Sariusz-Skąpska zarzuca migawkowość i powierzchowność, zbyt ni pospiech. Pisze nawet o cyklu obrazków z podróży do Imperium. „Kapuściński zarzuca więc próby zrozumienia, poprzestaje na wyrwykowym zapisie, pojawiają się tu wspomnienia sprzed lat, i fragmenty rozmów, ba, nawet strzępki najróżniejszych lektur (...). W efekcie stronicie zaludniają się raczej literackie postaci niż żywi ludzie. Efektowne to, ale w większym stężeniu – po prostu nużące. (...) Polifoniczność? Tak, jeżeli przez ten Bachtinowski termin rozumieć wymieszanie głosów czy raczej zapis ech i półsłówek gdzieś i kiedyś rzuconych w przestrzeń. Nie, jeżeli chcielibyśmy naprawdę dowiedzieć się czegoś o Imperium jako fenomenie całości. Barwne obrazki, jakie zanotował Kapuściński, to wyśmienite tematy na reportaż, zaledwie szkice, które trzeba teraz wypełnić jakąś treścią. Niestety, na to już nie ma czasu, pośpieszne tempo narracji, pośpieszność zwiedzania, co gorsza, usprawiedliwia pochopność sądów, powierzchowność uogólnień”. Zob. I. Sariusz-Skąpska, *Obrazki z życia imperium*. „Znak” 1994, nr 499(3), s. 123-129. Pośpiech i związane z tym uproszczone diagnozy, powierzchowność zarzuca Kapuścińskiemu również Mariusz Wilk. Jego zdaniem tekst rozpada się (s. 54). „Dobór detali pokazuje, czy autor panuje nad rzeczywistością, którą się wziął opisywać, czy też owa rzeczywistość narzuca mu swój bezład, w którym rządzi traf... i wtedy nie pozostaje nic innego, jak się tłumaczyć rozpadem tematu” (s. 56). Zob. M. Wilk, *Wilczy notes*. Gdańsk 2003, s. 54-56. Inni proponowali selekcję treści zawartej w *Imperium*, a za podstawowy błąd autora uważano chęć opisanie wszystkiego. Zob. również: M. Langren, *Imperium – zagadka sfinksa*. „Twórczość” 1993, nr 9, s. 123.

historia, sam autor nazywa ten typ twórczości „dziełem w toku”⁸⁵ ze względu na luźną, otwartą formę.

„Reportaż antymedialny” – takim właśnie oksymoronem – nazywa dorobek pisarski Ryszarda Kapuścińskiego, w obecnej sytuacji komunikacyjnej świata, Zbigniew Bauer⁸⁶. Zdaniem badacza pisarstwo autora *Imperium* wyrasta z medialności, „(...) przeobrażeń twórczości Kapuścińskiego nie można przedstawiać jako *ewolucji* (czyli, myśląc tradycyjnie, *rozwoju*) od reportażu ku literaturze. Jest to raczej stopniowe przechodzenie od akceptacji warunków, jakie tworzą sytuację komunikowania medialnego, poprzez ich swoiste *zironizowanie* po świadomą, strukturalną dekonstrukcję⁸⁷ i – by tak rzec – dekonspirację”⁸⁸.

Kolejnym wyznacznikiem, który sytuuje twórczość Kapuścińskiego na przeciwległym biegunie jest podniesienie gatunku, jaki uprawia, do rangi prozy artystycznej⁸⁹ – między innymi poprzez przybranie

⁸⁵ Zob. R. Kapuściński, *Lapidarium...*, dz. cyt.

⁸⁶ Zob. Z. Bauer, *Antymedialny...*, dz. cyt., s. 7.

⁸⁷ Krzysztof Kłosiński analizując książkę Bauera, podkreśla, że badacz bardzo drobiazgowo dokumentuje czym proza Kapuścińskiego nie jest. „Wyjęty z kontekstu reportaż Kapuścińskiego mógłby się wydawać staroświecki w swej ostentacyjnej literackości, narracyjności, sensoproduktywności, w swoim historyzmie, w swoich metafizycznych apetytach. Postawiony wszelako po drugiej stronie multimedialnego przełomu, w masowej komunikacji, nabiera zupełnie innego sensu. Ale Bauer idzie dalej, ukazuje jak owa odrzucona multimedialność wkomponowana jest w strukturę wypowiedzi Kapuścińskiego, która to strukturę rozpoznaje jako swego rodzaju dekonstrukcję *komunikowania medialnego* (momentalnego, aktualnego, transmitującego)”. Krzysztof Kłosiński, *Ryszard Kapuściński – reporter niewyraźnego*, Instytut Nauk o Literaturze Polskiej, www.wsp.krakow.pl.

⁸⁸ Z. Bauer, *Antymedialny...*, dz. cyt., s. 23. Zdaniem autora opracowania jest to pogląd wielu badaczy, por. K. Wolny-Zmorzyński, *O twórczości Ryszarda Kapuścińskiego. Próba interpretacji*, Rzeszów 1998.

⁸⁹ Zob. Z. Żabicki, *Proza... proza...* Warszawa 1966, s. 148. Cyt. za: K. Wolny-Zmorzyński, *Reportaż*, dz. cyt., s. 179.

określonej konwencji narracyjnej, dramatyzację wydarzeń, które stają się przedmiotem reportażu. Również nie bez znaczenia pozostaje eksponowanie sylwetek bohaterów, a zatem technika portretu, częściowe skoncentrowanie uwagi na samej postaci reportera, na jego pracy, na sposobach realizowania kontaktów z ludźmi i zbierania informacji, a także na podejmowanych przezeń próbach syntezy. Michał Głowiński za główny wyznacznik literackości reportażu uznaje konstrukcję podmiotu opowiadającego. „Reporter nie ma prawa zrezygnować z mówienia o własnym doświadczeniu. Nie opowiada wprawdzie o sobie, nie umieszcza się na pierwszym planie, ale musi być. Musi odznaczać się wyrazistością, musi się charakteryzować jednostkowymi właściwościami. Bez konkretnego narratora nie ma reportażu. I Kapuściński w swoich opowieściach konsekwentnie takiego narratora buduje”⁹⁰. Głowiński podkreśla, że Kapuściński pisząc o wojnach i kataklizmach interesuje się jednostkami „ich indywidualnym doświadczeniem, przeżywaniem tego, w czym los kazał im brać udział. (...) Literatura bowiem nie opowiada o tym co masowe, jej nieustannym przedmiotem jest los jednostkowy (...). Jego narrator pyta i obserwuje, czasem się dziwi, ale prawie nigdy bezpośrednio nie ocenia. Dzieje się tak, jak w wybitnych dziełach literackich: władza sądenia pozostawiona została czytelnikowi”. A to prowadzi do eseizacji – zresztą, jak sam stwierdza autor *Imperium* – „kierunkiem rozwoju tego gatunku, który u nas

⁹⁰ Michał Głowiński, *Ryszarda Kapuścińskiego sztuka reportażu. Zwierciadło na bezdrożach*. Tekst powstał jako jedna z trzech recenzji, zmówionych przez Uniwersytet Śląski z okazji przyznania Ryszardowi Kapuścińskiemu tytułu doktora *honoris causa* tej uczelni, uroczystości odbyły się 17 października 2001. Podaję za: www.kapuscinski.hg.pl.

nazywa się reportażem, jest jego ewolucja w stronę eseizacji, to znaczy w stronę refleksji, gdyż czysty opis został zabrany przez kamerę filmową i telewizyjną, jak gdyby został nam ukradziony. Reportaż ograniczający się do czystego opisu nie ma przyszłości. Znacznie lepiej, bardziej ekspresyjnie czyni to kamera. Refleksja wymaga głębokiej wiedzy”⁹¹. Kazimierz Wolny-Zmorzyński stwierdza nawet, że teksty Kapuścińskiego bliskie są „eseizacji opowiadania, stosowanej przez Tomasza Manna, którego utwory charakteryzuje medytacja i precyzyjna analiza sytuacji człowieka, uwikłanego w sprzeczności życia. (...) Eseizacja opowieści stosowana przez Kapuścińskiego polega na próbie stawiania przez niego podstawowych pytań o sens, cel i hierarchię wartości oraz zasadność ludzkich działań”⁹².

Jednak najważniejszym momentem rozejścia się pisarstwa Kapuścińskiego z sytuacją właściwą współczesnym mediom – zdaniem Bauera jest „uznakowanie świata przeciw symulacjom. Uznakowanie, przeciwne bezmyślnej aktualności, to rozumiejąca narracja, to ocenianie wartości, to wierność samemu sobie”⁹³.

⁹¹ K. Kruś, A. Staniszewski, *Świadectwo rozpadu i przemijania*. „Gazeta Olsztyńska” 1992, nr 42. Cyt. za: R. Kapuściński, *Autoportret...*, dz. cyt., s. 92. Zob. również: *Szukanie miejsca w nowym świecie. Ryszard Kapuściński w Nowym Yorku*. „Rzeczpospolita” 15.11.1997, nr 226. „Autor podkreśla, że tradycyjny reportaż stracił swoją pozycję na rzecz telewizji, bowiem obraz zawsze będzie silniejszy niż słowo. Rozwiązaniem może być reportaż refleksyjny, który jest w stanie skomentować obraz telewizyjny. Telewizja nie będzie w stanie zniszczyć tego nowego rodzaju reportażu, wręcz przeciwnie, pomoże mu – dopowiada”.

⁹² K. Wolny-Zmorzyński, *Ryszard...*, dz. cyt., s. 84.

⁹³ Z. Bauer, *Ryszarda Kapuścińskiego reportaż antymedialny*, w: *Poetyka i pragmatyka gatunków dziennikarskich*, red. W. Furman i K. Wolny-Zmorzyński, Rzeszów 1999, s. 135. Cyt. za: M. Piechota, *Poetyka fragmentu*, dz. cyt., s. 185.

Zakotwiczeni w historii

„Kapuściński, charakterystyczne dla komunikacji medialnej *następstwo i przyleganie* obrazów, zastępuje *narracją*. Nie jest to jednak narracja kamery, jest to narracja historyczna”⁹⁴ – Bauer uważa to za główny antymedialny, manifestacyjny element scalający strukturę reportażu Kapuścińskiego. Jego teksty można nazwać alternatywą wobec narracji kamery, która jest wersją wyselekcjonowaną i na swój sposób udramatyzowaną. „Zooming kamery to jest także sposób widzenia świata: zbliżając fragment obrazu, eliminujemy wszystko inne”⁹⁵. Autor *Imperium* stara się ocalić narrację, podróżując w głąb problemu, wciela się w rolę historyka, poszukuje prawdy. W *Imperium* jest widoczne świadome sięganie do *długiego trwania historycznego*, przywoływane wydarzenia, są przedstawiane bowiem w taki sposób, aby uchwycić ich zakorzenienie w przeszłości. Dzieje się tak, ponieważ Kapuściński kontynuuje tradycję francuskiej szkoły historycznej *Annales*⁹⁶. Historycy z tej grupy uważali, że nie powinno się oddzielać dziejów politycznych od społecznych, gospodarczych czy kulturalnych. Badając bowiem procesy historyczne w długich

⁹⁴ Bauer podkreśla dalej, że narracja ta wnosi specyficzny porządek w obszar chaotycznych obrazów, mówi o geście przywracania znakowości świata, zob. Z. Bauer, *Antymedialny...*, dz. cyt., s. 29-31.

⁹⁵ *Globalni wieśniacy*, z R. Kapuścińskim rozmawiała: Weronika Kostyrko. „Gazeta Wyborcza” 1997, nr 232. Cyt. za: R. Kapuściński, *Autoportet...*, dz. cyt., s. 109.

⁹⁶ Szkoła *Annales* bierze swoją nazwę od tytułu pisma „*Annales d'Histoire Economique et Sociale*”, które od 1929 roku zaczęli wydawać Marc Bloch i Lucien Febvre, podają za: Krzysztof Baliński, *Rewolucyjna wizja historiografii nowoczesnej*, [a]www.racjonalista.pl.

ciągach czasowych, przeszłość zawsze starali się traktować globalnie⁹⁷. Również z tej szkoły wywodzi się próba budowania obrazów całości, ze szczegółów i wydobywaniu z dziejów elementów niezmiennych, trwających przez długie okresy. Chodzi głównie o uchwycenie faktów powtarzalnych, wyjście poza warstwę wydarzeniową, skupiającą się głównie na datach. Warto dodać, że kategoria *długiego trwania historycznego* została stworzona przez Ferdynanda Braudela, podobnie jak zresztą metafora o dwóch nurtach rzeki: powierzchniowym, szybkim oraz głębinowym, znacznie powolniejszym, ale dzięki temu niosącym całą rzekę.

Historia pisana przez wielkie H, historia monumentalna⁹⁸ jest ukazana przez pryzmat doświadczeń jednostkowych. Liczy się więc los indywidualny, pojedyncze zdarzenie, które może otworzyć dostęp do całej sieci zdarzeń⁹⁹, bowiem każde dzisiaj, rozpoczęło się wczoraj.

W takiej sytuacji rzeczywistości to jedynie segment procesu dziejowego. I Kapuściński uporczywie stara się wracać do prawd ogólnych, bo bez nich nie można opowiedzieć o świecie, tak więc zrozumiałe jest nastawienie narratora na szczegół. „Ta babcia, którą gdzieś tam na Syberii odnajduję, jej drewniany domek, bieda, która tam panuje, i sposób myślenia babci, jej mentalność, jej próby znalezienia ładu wewnętrznego, spokoju i odporności na przeciwności losu – to było zawsze, jest i myślę, że jeszcze długo

⁹⁷ W. Górecki, *Reportaż...*, dz. cyt., s. 57. Zob. również: Z. Bauer, *Antymedialny...*, dz. cyt., s. 98.

⁹⁸ Zob. G. Grochowski, *Tekstowe hybrydy. Literackość i jej pogranicza*. Wrocław 2000, s. 143.

⁹⁹ Por. *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz. Kraków 1997, s. 390. Cyt. za: Z. Bauer, *Antymedialny...*, dz. cyt., s. 99.

będzie”¹⁰⁰. Nastawienie na *długie trwanie* w *Imperium* oczywiście potwierdza tezę Bauera, dotyczącą antymedialności reportażu Kapuścińskiego. Środki masowego przekazu stworzyły wizje świata chaotycznego, niezakorzonego. Media skupiają się na warstwie „wydarzeniowej”, a Kapuściński z taką, nazwijmy to, doraźnością przedstawiania współczesności polemizuje, woli wskazywać elementy trwałe, poszukiwać głębi problemów, dochodzić przyczyn zdarzeń, a nie opowiadać tylko o skutkach. Sądzę, że jego antymedialność polega również na metaforycznym ujęciu zagadnień, które porusza. Jako autor *literatury politycznego i społecznego faktu*¹⁰¹ wymaga wyrobionego czytelnika, rozumiejącego mechanizmy rządzące światem.

Kazimierz Wolny-Zmorzyński zauważa¹⁰², że z utworów Kapuścińskiego wyłaniają się trzy wątki socjologiczno-polityczne. Są to socjologia polityki, badająca pokusy władzy, socjologia rewolucji, szukająca przyczyn ich wybuchu oraz obrazująca dynamikę procesów rewolucyjnych, i na koniec: socjologia proletariatu, obrazująca sytuację ludzi biednych. Zadaniem reportera jest tłumaczenie zjawisk, docieranie do ich źródeł. Bowiem jak napisał w *Lapidarium V* „Historyk nie jest tym, który wie, jest tym, który szuka”¹⁰³.

Jak już wspominałam w pierwszym rozdziale, Kapuściński rozszerza pojęcie faktu o klimat i nastrój, co pozwala na uzyskania głębszej

¹⁰⁰ W. Górecki, *Reportaż...*, dz. cyt., s. 57.

¹⁰¹ Określenie podaję za: K. Wolny-Zmorzyński, *Ryszard...*, dz. cyt., s. 13. Na Węgrzech ten rodzaj reportażu, opisującego socjologiczne problemy, nazwano „socjografią”. U jej podstaw leży staranne, wszechstronne, socjologiczne badanie opisywanego przez reportera tematu.

¹⁰² Zob. K. Wolny-Zmorzyński, *Ryszard...*, dz. cyt., s. 12-13.

¹⁰³ Słowa Marka Blocha cytuję za: R. Kapuściński, *Lapidarium V*, dz. cyt., s. 43.

perspektywy, zawieszając tym samym swoją reporterską opowieść między widzialnym i niewidzialnym. Jego teksty stają się wielopoziomowe. Można je odbierać za każdym razem inaczej, w zależności od naszego zagłębienia, światopoglądu, a nawet wieku. Najważniejsze w tym wypadku jest skupienie oraz nasze poznawcze intencje.

Autor *Imperium* usiłuje oddać plastyczny obraz, niemal ruchomy. Opowiada o zapachach, barwach i aromatach poznawanych miejsc: „Kolor Buchary jest brunatny, to kolor gliny wypalanej w słońcu. Kolor Samarkandy jest intensywnie błękitny, to kolor nieba i wody. Buchara jest kupiecka, hałaśliwa, konkretna i materialna, jest miastem towarów i rynków, jest wielkim składem, pustynnym portem, brzuchem Azji. Samarkanda jest natchniona, abstrakcyjna, wyniosła i piękna, jest miastem skupienia i refleksji, jest nutą i obrazem, jest zwrócona do gwiazd. Erkin powiedział mi, że Samarkandę trzeba oglądać w noc księżycową, kiedy jest pełnia. Ziemia pozostaje ciemna, cały blask przejmują mury i wieże, miasto zaczyna świecić, a potem unosi się do góry, jak lampion” (s. 81-82). Zacytować warto jeszcze jeden poetycki opis świadczący o przenikliwości obserwacji: „Kiedy człowiek idzie we mgle, robi się korytarz. Korytarz ma kształt sylwetki przechodzącej osoby. Człowiek przechodzi a korytarz zostaje, tkwi we mgle nieruchomo. Wielkie chłopisko robi wielki korytarz, a małe dziecko – mały korytarzyk. Tania robi wąski korytarz, ponieważ jest szczupła, ale jak na jej wiek jest to korytarz wysoki – to zrozumiałe, ponieważ dziewczynka jest najwyższa w klasie. Idąc rano, według tych korytarzy Tania orientuje się, czy jej

koleżanki poszły już do szkoły – wszystkie wiedzą, jak wyglądają korytarze ich najbliższych sąsiadek i przyjaciółek. A oto szeroki, niski korytarz o wyraźnej, zdecydowanej linii – znak, że poszła już Kławia Matwiejewna, kierowniczką szkoły” (s. 186).

I tak patrząc, jak z tysięcy drobin,
grudek i okruszyn, z pyłków, cząstek i kamyków
profesor i jego uczniowie od lat
składają zagubione obrazy świętych, ludzi i legend,
czuję się, jakby w tym chłodnym i zakurczonym podziemiu
był świadkiem narodzin nieba i ziemi,
wszystkich kolorów i kształtów,
aniołów i królów, światła i ciemności, dobra i zła (s. 302).

R o z d z i a ł III

„Imperium jest w nas”

A. Rosyjska obsesja

Jak już wspominałam Kapuściński urodził się na Polesiu w Pińsku, można się więc domyślać, że Rosja to temat ściśle związany z jego biografią. Zresztą informację, że jest to osobista, subiektywna relacja z podróży, odnajdujemy na pierwszych kartach książki. „Książka ta nie jest ani historią Rosji i byłego ZSRR, ani historią narodzin i upadku komunizmu w tym państwie, ani też podręcznym kompendium wiedzy o Imperium. Jest ona osobistą relacją z podróży, jakie odbywałem po wielkich obszarach tego kraju (czy raczej – tej części świata), starając się dotrzeć tam, gdzie mi pozwoliły czas, siły i możliwości” (s.8).

Rosja to kraj specyficzny, kryjący w sobie wiele tajemnic i paradoksów. Trudno doświadczyć ją linearnie, a miała ona przemożny wpływ na autora *Imperium* od najmłodszych lat jego życia. Ryszard Kapuściński jako reporter próbuje przybliżyć odbiorcy rzeczywistość społeczną, polityczną i kulturową tego kraju. Tłumaczy rosyjski sposób myślenia i postępowania, demaskując przy tym wpływ totalitaryzmu na wszystkie dziedziny życia. Tamtejsza odmienna rzeczywistość, stawia podróżnika przed poważnym wyzwaniem, tym bardziej, że „człowiek z Zachodu wrzucony w świat sowiecki co chwilę traci grunt pod nogami, dopóki ktoś nie wytłumaczy mu, iż rzeczywistość, która widzi, wcale nie jest jedyną i – najpewniej – nie najważniejszą, i że tu istnieje wielość najprzeróżniejszych rzeczywistości, splatających się w monstrualny i nie dający się rozsupłać węzeł, którego istotą jest wielologiczność: dziwaczna konfuzja najbardziej ze sobą sprzecznych systemów logicznych, mylnie niekiedy nazywana nielogicznością czy

alogicznością przez tych, którzy zakładają, że istnieje tylko jeden system logiczny” (s. 238).

Reporter ukazuje również własne trudności w docieraniu do informacji oraz bariery odbiorcze. „Przemierzyłem ponad sześćdziesiąt tysięcy kilometrów, przemierzyłem Związek Radziecki od Brześcia do Magadanu i od kręgu polarnego do granicy z Iranem i Afganistanem, dotarłem do wszystkich republik. Trafiłem na bardzo ostre zimy i bardzo upalne lata i sporym problemem było jak fizycznie wytrzymać taką podróż. Parę razy byłem bliski załamania. Wracalem do kraju i znowu wyjeżdżałem”¹⁰⁴. Píše o doskwierającej samotności podczas podróży pociągiem, o potrzebie uległości: „Człowiek jest tu niewolnikiem – musi być pokorny, uległy, posłuszny, inaczej nic nie zobaczy, niczego się nie dowie” (s. 121). Píše o trudnym do wytrzymania klimacie tamtych regionów: „Będąc w Workucie, po raz pierwszy odczułem zimno nie jako przenikliwy, przejmujący chłód, ale jako ostry ból ciała. Z bólu pękała mi głowa. Nogi i ręce bolały tak, że nie mogłem ich dotknąć” (s. 157).

„Filozofia Ryszarda Kapuścińskiego bliska jest filozofii ks. Józefa Tischnera, który twierdził, że człowiek jest w pewnym sensie tym, za kogo się uważa. Jest istotą dramatyczną i nie można go zrozumieć w oderwaniu od dramatu, w którym uczestniczy. Chcąc pojąć zagadkę człowieka, trzeba go zobaczyć w dramacie, w którym żyje i który go albo wzbogaca, albo niszczy. Nie można zrozumieć człowieka w oderwaniu od tego, co się dzieje między nim a innymi ludźmi, czy między nim a Bogiem. Nie można go także zrozumieć bez

¹⁰⁴ W. Górecki, *Reportaż...*, dz. cyt., s. 56.

czasu, w którym uczestniczy, ponieważ dramat jest zawsze tymczasowy. Nie można go oderwać od przestrzeni, od otaczającego świata, który jest jakby sceną owego dramatu”¹⁰⁵. Jeżeli człowiek jest fragmentem świata, w którym żyje, jeżeli funkcjonuje w obrębie większej całości, która określa swoje poszczególne elementy, wolność musi budzić nie tylko entuzjazm, ale i obawy¹⁰⁶, człowiek wrośnięty bowiem w swoją rzeczywistość, nie będzie umiał sobie poradzić poza nią. Tak właśnie dzieje się z mieszkańcami byłego ZSRR, gdy mają wolność, nie mają wizji przyszłości. Bohaterowie rozmów i spotkań z Kapuścińskim poszukują swojej tożsamości, swego miejsca w nowej dla nich rzeczywistości. Niska świadomość społeczna i brak zaangażowania w problemy społeczne sytuację tę jeszcze bardziej utrudniają.

Zastanówmy się teraz nad znaczeniem tytułu. Właściwie – co oznacza tytuł *Imperium*? Przyzwyczajaliśmy się do tego, że w utworach Kapuścińskiego nawet najprostsze słowa mogą naprowadzać na szersze kręgi znaczeniowe, tytuły więc tym bardziej powinny mieć głęboką wymowę. Otóż, rzeczownik *imperium* wiąże się z określeniem silnej, odgórnej władzy. Dopiero po przeczytaniu, czujemy tę ironiczną sugestię¹⁰⁷, dostrzegamy rysy i pęknięcia monolitu. Ukazuje nam się ogromne, ale słabe państwo. „Określenie *imperium* wydaje się

¹⁰⁵ K. Wolny-Zmorzyński, *Ryszard...*, dz. cyt., s. 118. Zob. również K. Baliński, *Rewolucyjna wizja historiografii nowoczesnej*, [a]www.racjonalista.pl, „Człowiek ujmowany jest bowiem w swoim otoczeniu (...). Jeśli chcesz poznać człowieka, musisz poznać historię jego bytowania w rzeczywistości społecznej we wszystkich wymiarach jego egzystencji, od dialogu z przyrodą, po sferę ducha (kultury)”.

¹⁰⁶ R. Kubicki, *Wolność pośród rzeczy*. W: *Człowiek...*, dz. cyt., s. 31-43.

¹⁰⁷ Zob. K. Wolny-Zmorzyński, *Ryszard...*, dz. cyt., s. 86.

arcytrafne, gdyż już na wstępie agresywnie atakuje czytelnika szeregiem skojarzeń i wyrazistą oceną przedstawionego świata, naprowadzając tym samym na zakres problematyki podejmowanej w utworze. (...) Pośrednio informuje o ambicjach autora, wykraczających poza dokumentalną sprawozdawczość w stronę parabolicznego uogólnienia, wielkiej metafory”¹⁰⁸.

Kolejność rozdziałów odwzorowuje następstwo miast napotkanych po drodze, monografia danego regionu (Gruzja, Armenia, Azerbejdżan). „Wybór takiej taktyki kompozycyjnej wiąże relację reporterską z empirią i pozwala respektować zarówno porządek chronologiczny, jak i merytoryczny, odwzorowując następstwo procesów poznawczych w układzie materiału tekstowego (...) wprowadzenie nowego wątku nie wymaga dodatkowych motywacji poza wystąpieniem skojarzenia z jakąś sytuacją obserwowaną przez okno pociągu. Podobnie pojawienie się nowego widoku usprawiedliwia urwanie wątku i odwołanie się do innych asocjacji”¹⁰⁹. Na przykład przy opisie podróży koleją transsyberyjską. Podrozdziały wskazują kolejno przebytą drogę (tytuły czasowo-przestrzenne). Szczególnie w rozdziale *Pierwsze spotkania* (1939–1967) Grochowski zauważa, że przy nagłówkach niektórych rozdziałów „dominuje konceptualny typ nazewnictwa, eksponujący subiektywną perspektywę pisarza. Tytuły wprowadzone przez autora ingerują w proces lektury i ukierunkowują interpretację danego fragmentu, eksponując jedne aspekty treści, a marginalizując inne”¹¹⁰ Na

¹⁰⁸ G. Grochowski, *Tekstowe...*, dz. cyt., s. 143.

¹⁰⁹ Tamże, s. 126.

¹¹⁰ Tamże, s. 143.

przykład *Trzeci Rzym* wprowadza ironiczny komentarz na temat rosyjskich aspiracji imperialnych.

Zbigniew Bauer wskazuje na powiązania tytułów *Cesarz* i *Imperium*¹¹¹. *Imperium* to cesarstwo, zaś *imperator* to cesarz, władca *imperium* – obie książki wyrastają z obserwacji „królestw u schyłku wielkiego konania”. Zawierają opis zmagania z nową sytuacją. Traktują o tyranii, a świat w nich przedstawiony jest na równi absurdalny. W obu książkach mamy do czynienia z „fikcją oswojenia”, z fikcją, „która możliwa jest jedynie w słowie i poprzez słowa”¹¹², jest rozpoznawalna w aktach mowy i gestach. W *Cesarzu* dramat upadku skupiony został wokół tronu, stał się dramatem władzy. Upadek w *Imperium* ukazany został w dużo szerszej perspektywie. Dlatego – wyjaśnia Bauer – „aktualne pozostało pytanie – jak ludzie, żyjący w miejscu, gdzie znajdowało się supermocarstwo – „tworzą formy”? Formy własnego istnienia, formy istnienia wszystkiego, co ich otacza? Historii? Przyszłości?”¹¹³.

Odbywając podróż po tak ogromnym obszarze, reporter chciał zerwać ze stereotypem ZSRR, oglądanym zazwyczaj z perspektywy Moskwy. Nie chciał procesu rozpadu oglądać na miejscu, wolał dotrzeć do problemów, które piętrzyły się poza Kreml. Upadku systemu chciał oglądać w jego kolebce, a nie w żadnym innym kraju należącym do bloku komunistycznego. „Zdawałem sobie sprawę – pisze Kapuściński – że centrum procesu rozkładu komunizmu,

¹¹¹ Z. Bauer, *Antymedialny...*, dz. cyt., s. 126.

¹¹² Tamże, s. 132-133. Bauer ma na myśli rekonstrukcję „struktury mentalnej”; o mechanizm „fikcjotwórstwa”, mający uzasadnienie psychologiczne i socjopsychologiczne.

¹¹³ Tamże, s. 144.

miejsce, w którym historia dzieje się w wymiarze największym – to była Rosja, czyli dawny Związek Radziecki. Chciałem opisać ten fenomen historyczny przez przyglądanie się mu w miejscu najbardziej centralnym, ważkim. Stąd wybrałem Rosję, a nie na przykład Czechosłowację, Węgry lub Polskę, gdzie wydarzenia nie miały globalnego wymiaru. Ten system zrodził się w Rosji i tam znalazł swój grób. To było dla mnie ważne. Dla nas komunizm był systemem wtórnym, narzuconym. Oglądanie go w czystej postaci było możliwe tylko tam i właśnie tam można było oglądać jego upadek”¹¹⁴. Rok 1989 to początek podróży po upadającym imperium sowieckim.

Z przerwami potrwa ona do 1991 roku. Jest to czas, kiedy wielkie mocarstwo radzieckie rozpadło się. Na jego obszarze powstawać zaczęły nowe państwa, jej mieszkańców od wielu pokoleń jednoczyła, jedyna i bardzo silna, ambicja imperialna. Kapuściński w czasie podróży poszukiwał tego co trwale, a ukryte. Napotykał sytuacje będące dowodami trwania¹¹⁵ ZSRR, trwania stalinizmu, ciągłości obyczajów i form myślenia, w zachowaniu mieszkańców, pomimo formalnego rozpadu kolosa. Rosjanie okazali się narodem bardzo przywiązany do własnej imperialności, a pamięć o byciu obywatelem państwa budzącego respekt, powodowała, że upadek ZSRR odczuli jako osobistą klęskę¹¹⁶. Mimo że symbolika sowiecka zniknęła bardzo szybko (na przykład w Erewanie – s. 117), pamięć

¹¹⁴ *Nieustająca fascynacja światem*, z Ryszardem Kapuścińskim rozmawia Roman Laudański, „Expres” 1994, nr 102. Cyt. za: R. Kapuściński, *Autoportret...*, dz. cyt., s. 87.

¹¹⁵ Zob. R. Kapuściński, *Wschodni dywan*, rozmowa Rafał Marszałek. „6x9” 1991, nr 1.

¹¹⁶ W. Aksionow, *Imperium na kolanach*, rozmawiał W. Kot. „Wprost” 17.10.1999, nr 881.

epoki stalinizmu pozostała, a nauki tamtego okresu utrwaliły się w świadomości i będą długo wpływać na zachowania ludzi (zob. s. 148). Tak to obrazuje w *Imperium*: „życie toczy się jak dawniej. (...) Burzą starą dzielnicę Erewanu. Burzą stare domki, jakieś podcienia, altanki, wiszące ogródki, klomby i grządki, miniaturowe strumyki i wodospady, przykryte dywanami kwiatów daszki, obrośnięte gęstym winem płoty, burzą drewniane schody, niszczą stojące pod ścianami ławeczki, demolują drewnutnie i kurniki, bramy i furtki. Wszystko to znika z oczu. Ludzie patrzą, jak buldożery napierają na ten latami rzeźbiony krajobraz (na tym miejscu powstaną betonowe pudła wielkiej płyty), jak tratują i obracają w śmietnik te zielone, ciche i przytulne uliczki, zaułki i zakątki. Ludzie stoją i płaczą. I ja też stoję wśród nich i płaczę. Wszystko minęło – i ZSRR, i Radziecka Socjalistyczna Republika Armenii, i komunizm, ale myślenie, to myślenie, którego pierwszą zasadą jest, by najpierw, co się da zniszczyć, to myślenie pozostało, czuje się dobrze, kwitnie” (s. 118).

Produkt ZSRR – *homo sovieticus*

Największych zniszczeń komunizm dokonał w ludzkiej świadomości. Imperium ukształtowało specyficzny typ człowieka – *homo sovieticus* – czyli człowiek radziecki. Dla księdza Józefa Tischnera¹¹⁷ to człowiek jednowymiarowy, uzależniony całkowicie od komunistycznego

¹¹⁷ J. Tischner poruszał to zagadnienie w książce *Etyka solidarności* oraz *Homo sovieticus*.

reżimu, traktujący instrumentalnie sprawy moralności i wiary oraz podstawowe wartości, będące wyznacznikami istoty człowieczeństwa: dobro i zło, prawda i fałsz, wolność i zniewolenie. Kapuściński wiedział, że sama przynależność do państwa radzieckiego wiele wyjaśnia w postawach i odruchach „tych” ludzi¹¹⁸. „Moim adresem nie jest numer domu ani nazwa ulicy, ani nazwa miasta, moim adresem jest Związek Radziecki” (s. 139) – mawiają mieszkańcy byłego ZSRR. „W myśleniu rosyjskim państwo jest elementem własnej tożsamości, osobowości. Kiedy przychodzi zagrożenie dla Rosji, oni wszyscy jednoczą się, najwięksi opozycjoniści, najwięksi buntownicy stają po stronie państwa”¹¹⁹. „Bo człowiek rosyjski to jednostka nie tyle polityczna czy społeczna, ile magiczna. Jemu niepotrzebne są programy i konstytucje, lecz magia. Magia Wielkości. Magia Wielkiego Imperium”¹²⁰. Sytuacja ta potęguje jego rozdarcie między nienawiścią do totalitaryzmu a zdolnością do heroicznego zaciętrzewienia, aby bronić swego kraju.

Etniczny *homo sovieticus*, który jest produktem historii ZSRR „nie ze względu na typ świadomości czy postawę, ale dlatego, że jego jedynym wyznacznikiem społecznym była przynależność do państwa

¹¹⁸ Kapuściński w jednym z wywiadów mówi: „Olbrzymia zawierucha dziejowa z 1917 roku zrobiła swoje. Po rewolucji narastał problem *bezpizornych*. Całe hordy dzieci znikąd trzeba było wdrożyć do życia w nowym porządku. Nie dbano oczywiście o ich tożsamość, lecz o ich przyszłą użyteczność. (...) Nadawano tym małym ludziom przypadkowe imiona i nazwiska, najczęściej doraźnym, taśmowym systemem alfabetycznym. Co ich czekało potem? Na pewno do dziecka, a po kilku latach koszary. Koszary, posterunek milicji, więzienie, łagier – zaklęty krąg bez wyjścia. (...) Ludzie radzieccy, nawet jeśli nie chcieli, musieli zidentyfikować się z państwem.” R. Kapuściński, *Wschodni dywan*, rozmawiał Rafał Marszałek, „6x9”, 1991, nr 1.

¹¹⁹ R. Kapuściński, *Rosyjska obsesja*. „Rzeczpospolita” 18.03.2000.

¹²⁰ K. Kurczab-Redlich, *Pandrioszka*. Warszawa 2000, s. 283.

sowieckiego. Po upadku tego państwa ludzie ci poszukują dziś nowej identyfikacji (ci, którzy się nad tym w ogóle zastanawiają)” (s. 138).

Homo sovieticus to masa bezkształtna, półniewolnicza, uległa¹²¹ (s.291), to również człowiek biedny¹²² i śmiertelnie umęczony (s. 276). „Już Mickiewicz zastanawiał się nad zjawiskiem, które wydawało się, na pierwszy rzut oka, niepojętym: oto jeden carski urzędnik pędzi na katorgę całą kolumnę Tuwińców (plemię syberyjskie) i nikt z tych nieszczęsnych poddanych nie zbuntuje się. A przecież mogliby bez żadnych przeszkód owego urzędnika zabić i rozpierzchnąć się po lesie. Tymczasem idą posłusznie, pokornie spełniają jego rozkazy, w milczeniu znoszą wyzwiska. Bo, tłumaczy Mickiewicz, w oczach zniewolonych Tuwińców urzędnik ten jest personifikacją potęgi wielkiego państwa, którego boją się, które budzi w nich lęk, strach, grozę. Podnieść rękę na urzędnika to podnieść rękę na mocarstwo, a na to żaden z nich się nie zdobędzie” (s. 141). Można w tym wypadku mówić o swoistej tradycji despotyzmu¹²³, na którą naród

¹²¹ Janusz Maciejewski omawia stereotyp Rosjanina, zawierający przekonanie, że jest on urodzony do cierpliwego znoszenia niewoli i opresji ze strony władzy. Zob. J. Maciejewski, *Stereotyp Rosji i Rosjanina w polskiej literaturze i świadomości*. „Więź” 1998, zeszyt 2, s. 183-197.

¹²² „istnieją dwa wykluczające się spojrzenia na Rosję: przedstawiony przez Tołstoja splendor i czar bawialni w Petersburgu czy Moskwie oraz ciemne uliczki i ponure spelunki opisane przez Dostojewskiego. W takim ujęciu rodowodu literackiego autora Imperium należałoby poszukiwać właśnie w pisarstwie Dostojewskiego, bo przedstawiony przezeń obraz Rosji i jej „kolonii” odnosi się do uniwersalnego, codziennego ludzkiego cierpienia oraz wszechobecnej biedy i beznadziei”. Th. R. Beyer Jr, *The Fall of the “Evil Empire” by an Outsider Inside*, “Boston Globe” 18.09.1994. Cyt. za: B. Nowacka, *Magiczne...*, dz. cyt., s. 108.

¹²³ O wielu rzeczach decyduje kaprys władcy, pisał o tym między innymi Adam Mickiewicz dokonując „demonicznej hiperbolizacji cara”, który choć nieobecny na polu bitwy, obdarzony jest pełnym istnieniem. Zob: M. Janion, M. Żmigrodzka, *Romantyzm historia*. Warszawa 1978, s. 201

rosyjski niemo przytakiwał przez całe wieki. Nie wolno podnieść ręki na mocarstwo, którego władza ma sankcję boską. Car bowiem był pomazańcem Boga. „Bolszewicy usiłują wpasować się w tę tradycję – czytamy w *Imperium* – zaczerpnąć z jej życiodajnych i sprawdzonych źródeł. Bolszewizm to oczywiście kolejny samozwaniec, ale samozwaniec idący dalej: nie jest on już jedynie ziemskim odbiciem Boga, on jest Bogiem. Aby to osiągnąć, aby wykreować się na nowego Boga, trzeba zburzyć Domy dawnego Boga (zburzyć albo pozbawić rangi miejsc świętych, zamieniając je w składy paliw czy magazyny meblowe), a na ich fundamentach wznieść nowe świątynie, nowe obiekty adoracji i kultu – Domy Partii, Pałace Sowietów, Komitety” (s. 109-110). A co na to mówią mieszkańcy Moskwy – zastanawia się reporter. „Przecież burzą ich Bazylikę Świętego Piotra, ich Katedrę Notre Dame, ich Klasztor Jasnogórski. Co mówią? Nic nie mówią. Życie toczy się dalej. (...) Ot, życie, takie ono jest” (s. 106).

Mamy tutaj podobną sytuację do tej z wiersza *Potwór Pana Cogito* Zbigniewa Herberta:

„rozsądni mówią
że można współżyć
z potworem
należy tylko unikać
gwałtownych ruchów

„zmarszczył brwi – i tysiące kibitek wnet leci,
Podpisał – tysiące matek oplakuje dzieci,
skinął – padają knuty od Niemna do Chiwy”
A. Mickiewicz, *Reduta Ordona*, w. 33-35.

gwałtownej mowy(...)
oddychać płytko
udawać że nas nie ma”¹²⁴.

Władza kontrolowała nawet myśli obywateli, starając się absorbować ich uczucia, „nawet gdyby miała to być nienawiść. Nienawiść o której władcy imperium wiedzą, jest mniej niebezpieczna dla całości imperium niż myśli, o których nie wiedzą”¹²⁵. Ludzie ci żyli cały czas w przekonaniu, że skazani są na swoją egzystencję dlatego, że ta lepsza nie jest dla nich. Imperium poprzez reglamentację informacji, „ukszałtowało człowieka, który nie chce nic wiedzieć, nie domaga się odpowiedzi na swoje pytania – bo nie ma żadnych pytań. Pytania mogą być niebezpieczne, bo pytania zarezerwowane są dla funkcjonariuszy imperium, więc lepiej milcząco, w bezruchu siedzieć i czekać. Nie czekać na nic konkretnego, bo to też może budzić podejrzenie, tylko czekać, co się stanie”¹²⁶.

„Ludzie przyjmują tu wszelkie nieszczęścia, nawet te spowodowane bezduszością i głupotą panujących, jako ekscesy wszechmocnej i kapryśnej przyrody, takie jak powodzie, trzęsienia ziemi czy wyjątkowo ostre zimy. Bezmyślność lub brutalność władzy to po prostu jeszcze jeden z kataklizmów, których nie szczędzi natura. Trzeba to zrozumieć; trzeba się z tym pogodzić” (s. 169).

Cudzoziemiec wywołuje uczucie ciekawości, zazdrości oraz lęku. System komunistyczny, chcąc panować nad wszystkim, dążył

¹²⁴ Z. Herbert, *89 wierszy*, Warszawa 2001, s. 81-84.

¹²⁵ M. Urbanek, *Imperium* (recenzja książki Ryszarda Kapuścińskiego). „Odra” 1993/10, s. 109.

¹²⁶ Tamże, s. 109.

bowiem do izolacji od świata (I, s. 40). W ten sposób opisuje swoje doświadczenia „Nie sposób nawiązać z nikim rozmowy. Ludzie (nawet jeśli się gdzieś pojawiają) albo od razu obchodzą mnie bokiem, albo już niemal schwywania za rękaw coś odburkną i już ich nie widzę. Jeżeli odpowiadają, to niejasno, dwuznacznie, monosylabicznie, tak że właściwie z tej odpowiedzi nie wynika. Mówią: zobaczymy, mówią: ano, tak, lub mówią: kto to może wiedzieć, czy też: bezwarunkowo! Ale najczęściej mówią coś, co mogłoby wskazywać, że już wszystko zrozumieli, że przeniknęli do samego jądra prawdy, mówią: ot, takie jest życie” (s. 40)¹²⁷.

System perfekcyjnie doprowadził do zaniku potrzeby pytań. Pojawiła się za to liczne powiedzenia i zawołania. „Wyrażające – jak stwierdza Kapuściński – aprobatę tego, co jest, obojętność, brak zdziwienia, pokorne przyzwolenie, rezygnację. A niech tam! A co tam! Wszystko możliwe! No i dobrze! Co ma być, to będzie! (...) Jednakże cywilizacja, która nie zadaje pytań, która wyrzuca poza swój obręb cały – wyrażający się właśnie pytaniami – świat niepokoju, krytycyzmu i poszukiwań, jest cywilizacją stojącą w miejscu, sparaliżowaną, nieruchomą. I o to też ludziom z Kremla chodziło, ponieważ najłatwiej jest panować nad światem nieruchomym i niemym” (s.150). Z drugiej zaś strony Kapuściński w *Imperium* nawiązuje do słów Karla Popera, który uważa, że niewiedza jest postawą aktywną, jest bowiem odrzuceniem wiedzy, jest wobec tego raczej antywiedzą (s. 148).

Zadawanie pytań budziło konsternację wśród byłych mieszkańców republik sowieckich. Pamiętajmy, że jednym z wielkich cierpień doby

¹²⁷ Zob. również: R. Kapuściński, *Imperium*, dz. cyt., s. 40, 106, 169, 200.

stalinizmu była niemożność rozmowy, system skutecznie zaszczepił strach przed drugim człowiekiem, ale też sprowokował ogromną chęć nawiązania kontaktu. Być może dlatego teraz w Rosji panuje wielka gościnność. Mimo wszystko reporter często spotyka chętnie do wyznań, miłe osoby, można mówić nawet – używając określenia Bauera – o „ogniskach ciepła”¹²⁸ w *Imperium*. Będą to fragmenty, w których bohaterowie są pozytywnie nastawieni, w których zwraca się szczególną uwagę na dobro od nich emanujące, nawet jeśli miałyby to być, tylko wskazanie wędrowcy dalszej drogi. Przykładem może tutaj być Tania z rozdziału *Skacząc przez kałuże*.

Doskonałą metaforą państwa wszechwładnego, jego drobiazgowości, gdzie każdy drobny szczegół budzi podejrzenia, jest opis celnika „badającego” kaszę: „coś w kaszy widocznie jest, jakaś dwuznaczność, jakaś pierwotna, podstępna właściwość, jakaś zwodniczość, jakaś złudność, bo owszem, niby to kasza, ale przecież może okazać się, że to niezupełnie kasza, że to kasza, ale nie aż na sto procent. (...) Zaczyna się przesiewanie kaszy. Uważne, drobiazgowie przesiewanie w palcach. Palce celników przepuszczają wąziutkie strumyki kaszy, przepuszczają, przepuszczają, ale nagle – stop! Palce zatrzymują się i nieruchomieją. Palce wyczuły dziwne ziarenko. Wyczuły, dały sygnał do mózgu celnika, mózg odpowiedział – stop! Palce stanęły i czekają. Mózg mówi – spróbujcie jeszcze raz, ostrożnie i uważnie. Palce delikatnie i nieznacznie, delikatnie i nieznacznie, ale bardzo uważnie, bardzo czujnie obracają ziarenkiem. Badają” (s. 32).

¹²⁸ Z. Bauer, *Antymedialny...*, dz. cyt., s. 158-159.

Właśnie w ten sposób lustrowani są mieszkańcy byłego ZSRR oraz wszyscy podróżni. Jednostka zyskuje miano ofiary systemu, a opisy sytuacji są poprowadzone w ten sposób, że czytelnik, czuje się podobnie jak manipulowany bohater. Reporter próbuje odgadnąć życiowe przejścia swoich rozmówców, poddając obserwacji ich zachowanie. Kazimierz Wolny-Zmorzyński dodaje: „Charakterystyka bezpośrednia potęguje artystyczny efekt odbioru, pozwala spojrzeć na bohatera panoramicznie, z uwzględnieniem głębi jego przeżyć, które są wypisane często na twarzy. Opisy zewnętrzne i doszukiwanie się w nich trosk bohaterów mają związek z filozofią pisarza. (...) Zachowanie ludzi w danych, często krańcowych, brutalnych sytuacjach, wynika z ich życiowych przejść”¹²⁹.

Władza sowiecka jest jak potwór z wiersza Herberta (porównaniem takim posługuje się też Grochowski przy obrazowaniu struktury politycznej byłego ZSRR).

„pozbawiony jest wymiarów
trudno go opisać
wymyka się definicjom
jest jak ogromna depresja rozciągnięta nad krajem (...)
jak czad wypełnia szczelnie
domy świątynie bazary (...)
dowodem istnienia potwora
są jego ofiary”¹³⁰.

¹²⁹ K. Wolny-Zmorzyński, *Ryszard...*, dz. cyt., s. 93.

¹³⁰ Z. Herbert, *89...*, dz. cyt., s. 81-84.

B. Aksjologia topograficzna

Aby zobrazować szeroką panoramę republik byłego ZSRR, Kapuściński przebył wiele dróg. Rozmawiał z ludźmi, pochylał się nad ich losem, obserwował zachowania. Próbował dochodzić ich przyczyn. Rozwazał również wpływ otoczenia na siebie (jako przybysza) i ich samych. Fiodor Dostojewski sugerował, że klimat i nastrój miast ma wpływ na rozdrażnienie bohaterów jego książek. Kapuściński natomiast w Petersburgu odczuwa dziwną rzecz, bohaterowie utworów Puszkina, Gogola i Dostojewskiego są dla niego bardziej realni niż, ci których mija, idąc ulicą (s. 294). Coś musi być specyficznego w klimacie tego rozległego państwa. Michał Głowiński parafrazując motto *Czerwonego i czarnego* powiedział, że Ryszard Kapuściński zwierciadło obnosi po bezdrożach¹³¹. Opisy przestrzeni, rzeczywiście, zajmują dużo miejsca w *Imperium*, szczególnym znaczeniem obciążone są miasta i rozległe krainy. Przestrzeń budzi ciekawość, ale jednocześnie niepokój, bowiem kryje w sobie tajemnicę. Jest również bohaterem, można traktować ją jako określony

¹³¹ M. Głowiński, *Zwierciadło na bezdrożach*, www.kapuscinski.hg.pl.

komunikat. Zwróćmy uwagę na następującą antropomorfizację: „Moje pierwsze spotkanie z Imperium odbywa się przy moście łączącym miasteczko Pińsk z Południem (s. 11).

Utwór - stwierdza Grochowski - odwołuje się do topiki aksjologiczno-topograficznej¹³². Przestrzeń otwarta, jej ogrom - Syberia - staje się biegunem negatywnym. Na przeciwległym biegunie znajdują się opisy takich państw, jak Baku, Azerbejdżan, Armenia, Tadżykistan - z całym bogactwem ich kultur.

Wielkość zajmowanej przestrzeni ma duże znaczenie dla Rosjan.

W *Imperium* jest mowa o dwóch różnych wizjach mapy świata: „Jedna rozpowszechnia The National Geographic (USA) - na tej mapie, pośrodku, w miejscu centralnym, leży kontynent amerykański, otoczony przez dwa oceany - Atlantyk i Pacyfik. Były Związek Radziecki jest rozcięty w pół i rozmieszczony dyskretnie po obu krańcach mapy, tak aby nie straszył dzieci amerykańskich swym ogromem. Zupełnie inną mapę świata drukuje Instytut Geografii w Moskwie. Na tej mapie pośrodku, w miejscu centralnym, leży były Związek Radziecki, który jest tak duży, że przygniata nas swoimi rozmiarami, natomiast Amerykę rozcięto na pół i rozmieszczono dyskretnie po obu krańcach mapy, aby dziecko rosyjskie nie pomyślało sobie: Boże! Ależ ta Ameryka wielka! Takie to dwie mapy kształtują od pokoleń dwie różne wizje świata” (s. 167).

Samo położenie geopolityczne jest również bardzo ważne, w ten sposób wyjaśniane są losy Armenii, „los nie mógł umieścić ich ojczyzny w miejscu bardziej nieszczęsnym” (s. 53).

¹³² G. Grochowski, *Tekstowe...*, dz. cyt., s. 144-145.

Specyficzne znaczenie ma również poruszanie się w przestrzeni, ponieważ niesie ze sobą konieczność przekraczania granic. Beata Nowacka mówi nawet o figurze granicy¹³³ w całej twórczości Kapuścińskiego. Zasięki, druty kolczaste, które widzi reporter, zawierają ostrzeżenie: „uważaj, przekraczasz granice innego świata. Stąd już nie wymkniesz się, nie uciekniesz. (...) Naucz się słuchać, naucz się pokory, naucz się zajmować sobą jak najmniej miejsca. Najlepiej rób, co do ciebie należy. Najlepiej milcz. Najlepiej nie zadawaj pytań” (s. 29). Zwrócić uwagę, że otwartość semantyczna wyrazu *granica* jest zdumiewająca, wystarczy wymienić granice przestrzenne, polityczne, filozoficzne, egzystencjalne. Autor zdaje się ciągle przekraczać to szeroko rozumiane pojęcie. Po raz pierwszy termin *pogranicze* pojawia się już w dzieciństwie pisarza i związany jest z jego pochodzeniem. Podróżując przekracza granice państw, granice ludzkiej świadomości oraz własnej wytrzymałości (psychicznej i fizycznej również). W swoich książkach próbuje dotrzeć do granicy ludzkiego poznania. A opisując nam Imperium wyraźnie zaznacza granice między władzą a poddanymi. Interesują go wszelkie przełomy, a więc granice historyczne. Wreszcie uprawia reportaż, który zakwalifikowaliśmy wcześniej jako gatunek graniczny. Samo pojęcie zdaje się go fascynować – oto jego obszerna rozprawa na ten temat:

„Zbliżenie się do każdej granicy zwiększa w nas napięcie, podnosi emocje. Ludzie nie są stworzeni do życia w sytuacjach granicznych, unikają ich lub starają się od nich jak najszybciej uwolnić. A jednak człowiek wszędzie je napotyka, wszędzie

¹³³ Zob. B. Nowacka, *Magiczne...*, dz. cyt., s. 22-44.

widzi i czuje. Weźmy atlas świata: same granice. Oceanów i kontynentów. Pustyń i lasów. (...)A granice monarchii i republik? Zamierzchłych królestw i zagubionych cywilizacji? Paktów, układów, aliansów? Plemion czarnych i żółtych? Wędrówek ludów? (...) Ileż ofiar, krwi i bólu związanych jest ze sprawą granic! Cmentarze tych, którzy na świecie polegli w obronie granic, nie mają końca. Równie bezkresne są cmentarze śmiałków, którzy próbowali swoje granice poszerzyć. Można przyjąć, że połowa tych, którzy kiedykolwiek przewinęli się przez naszą planetę i oddali życie na polu chwały, wyzionęła ducha w bitwach wywołanych kwestią granic.

Ta wrażliwość na sprawę granic, ten niestrudzony zapal, żeby je ciągle wytyczać lub bronić, jest cechą nie tylko człowieka, ale całej przyrody ożywionej, wszystkiego co się porusza na na lądzie, w wodzie i powietrzu. (...)

Myślimy: do tej granicy wolno, a dalej – nie. Albo mówimy: uważaj, żebyś nie posunął się za daleko, bo przekroczysz granicę! W dodatku wszystkie te granice myślenia, odczuwania, nakazów i zakazów ciągle przesuwają się, krzyżują, przenikają i piętrzą. W naszych mózgach trwa nieustanny ruch graniczny. Przygraniczny, nadgraniczny. Stąd bóle skroni i migreny, stąd tyle zamętu w głowach, ale też zdarzają się i perły: wizje, olśnienia, błyski myśli i – choć, niestety, rzadziej – geniuszu.

Granica to stres, nawet – lęk (znacznie rzadziej: wyzwolenie). Pojęcie granicy może zawierać w sobie jakąś ostateczność, drzwi mogą zatrzaskać się za nami na zawsze: taką jest granica między życiem i śmiercią. O tych niepokojach wiedzą bogowie i dlatego starają się pozyskać wyznawców obiecując, że w nagrodę wejdą do królestwa bożego, które będzie właśnie b e z g r a n i c. Raj Boga chrześcijan, raj Jahwe i Allacha nie mają granic. Buddyści wiedzą, że stan nirwany to stan błogiej szczęśliwości bez granic. Słowem, tym, co najbardziej pożądane, oczekiwane i przez wszystkich upragnione, jest właśnie owa bezwarunkowa, zupełna, absolutna – bezgraniczność” (s.27-29).

Mówiliśmy już wiele o tym jak państwo wpływa na życie człowieka, ale Imperium ingeruje nawet w siłami przyrody – mam tutaj na myśli

zagładę morza w Uzbekistanie, o której czytamy na kartach *Imperium*. „Początek katastrofy przypada na lata sześćdziesiąte. (...) Kołchoźnicy mieli zasadzić bawełnę. Z początku robili to na pustynnych nieużytkach, ale ponieważ białego włókna było ciągle mało, władza nakazała oddawać bawełnie pola uprawne, ogrody i sady. (...) Obraz ziemi zmieniał się szybko. Znikały pola ryżu i pszenicy, zielone łąki, jermużu i papryki, plantacje brzoskwiń i cytryn. Wszędzie jak okiem sięgnąć rosła bawełna” (s. 258-259).

Uduszenie bezkształtem

Człowiek dąży do ujarznienia, oswojenia przestrzeni¹³⁴. „Wejście w nową przestrzeń związane jest z uczuciem strachu i (lub) niepewności jako pewnej negatywnej emocji. Nowa przestrzeń nie jest znana człowiekowi, który przywykł do starej przestrzeni i posługuje się nią na pewnym głębinowym poziomie świadomości lub nieświadomości. W czasie przejścia do nowej przestrzeni człowiek okazuje się pozbawiony tego poprzedniego nieświadomego oparcia w postaci starej przestrzeni z jej właściwościami i ogarnia go to schopenhauerowsko-nietzscheańskie przerażenie, nieodłączne od człowieka, które zaczyna wątpić w formy poznania zjawisk”¹³⁵. Imperium wydaje się czymś, co nie do końca można ogarnąć. Jest jak starotestamentowy Bóg, wszechobecny, a jednocześnie niewidoczny, wszystkowiedzący i groźny. Tak relacjonuje Kapuściński swoje

¹³⁴ Zagadnieniu przestrzeni poświęcony jest rozdział *Przestrzeń i tekst*, w książce Władimira Toporowa, *Przestrzeń i rzecz*. Kraków 2003.

¹³⁵ Tamże, s. 45.

przeżycia: „I strach, zwierzęcy strach człowieka zaszczonego przez jakąś straszną siłę, której nie można ani rozpoznać, ani nic jej przeciwstawić, i która – czuje to – pcha go, coraz słabszego i bezwładnego, w białą otchłań” (s. 154-155). W takim klimacie przeciwnikami człowieka są zimno, ale nie tylko, również głód, przemoc, a czasami dochodzi do tego jeszcze ciężka praca. Tak jak w Workucie (s. 153) lub na Kołymie, gdzie przyroda, zdumiewająco szybko brata się z oprawcą „pomaga mu w niszczeniu bezbronnej i niewinnej ofiary, wysługuje się zbrodniarzom, płaszczy się przed nimi, podsuwając im coraz to nowe narzędzia tortur – trzaskający mróz, lodowate wichry, piętrowe śniegi, ogromne, nie dające się przejść zimne pustynie” (s. 211).

Podróżując koleją nakreśla nam literacki pejzaż syberyjski: „Syberia, więc tak ona wygląda! Po raz pierwszy nazwę tę usłyszałem mając siedem lat. (...) właściwie nie sposób było wyobrazić sobie Syberii. (...) Syberia, w swojej złowroziej, okrutnej postaci, to mroźna, lodowata przestrzeń + dyktatura” (s. 34). Nieokreśloność i bezforemność przestrzeni pozostaje nie bez wpływu na bezwład i ospałość społeczeństwa. „Nie wymaga ona bowiem od nich skupienia, napięcia, koncentracji energii ani tworzenia dynamicznej kultury. Ot, wszystko rozłazi się, rozcieńcza (...)” (s. 42).

Surowość opisu budzi grozę i dodatkowy niepokój. Jest to jakaś ogromna siła; siła demoniczna, bezładna i bezkształtna¹³⁶. Zależność między pejzażem a ludzką psychiką doskonale ujął Adam Mickiewicz „Lecz twarz każdego z nich jak ich kraina Pusta, otwarta i dzika równina”¹³⁷.

Zaśnieżony krajobraz potęguje wrażenie nieruchomości pejzażu, zanika poczucie zmiany „główny wyznacznik czasu” (s. 39). Ta olbrzymia śnieżna przestrzeń, nie jest do pokonania dla człowieka bez odpowiednich środków. Przestrzeń ta pozbawia człowieka oparcia, gdyż nieskończoność zawsze przeraża: „I biel – wszędzie biel, oślepiająca, niezgłębiona, absolutna. Biel, która wciąga, a jeżeli ktoś da się jej uwieść, da się schwytać w pułapkę i pójdzie dalej, w głąb bieli – zginie. Biel niszczy wszystkich, którzy próbują zbliżyć się do niej, poznać jej tajemnicę. Strąca ich z wyżyn górskich, porzuca zamarzniętych na śnieżnych równinach” (s. 36-37).

„Człowiek nie jest stworzony na taką bez-miarę. Dla niego wygodną, , uchwytną, poręczną jest miara jego wsi, jego pola, ulicy, domu. Na morzu taką miarą będzie wielkość okrętowego pokładu. Człowiek jest

¹³⁶ Mariusz Wilk stwierdza: „zauważyłem, że świat Dalekiej Północy jest pałubiczny, bezładny, a tutejsza rzeczywistość – pozbawiona kształtów, które w średnich szerokościach są wytworem kultury. Szcątkowe formy cywilizacyjne, jakie tu powstały, zniszczył sowietyzm, a w przyrodzie dominuje woda, lód i błoto, zatem elementy bezforemne” M. Wilk, *Wilczy...*, dz. cyt., s. 212.

¹³⁷ Adam Mickiewicz, *Dziadów części III Ustęp*, W: *Utwory dramatyczne*, Warszawa. Warto dodać, że Stanisław Pigoń w swojej pracy *Zawsze o Nim. Studia i odczyty o Mickiewiczu*, podkreśla naładowanie *Ustępu* realizmem. Ustęp jest nawet uznawany za poetycką realizację dziennika podróży. Swoisty komentarz do całego dramatu. Mickiewicz zwrócił w nim uwagę na niewolniczą mentalność „przyjaciół Moskali”. Zaś ogrom śnieżnego krajobrazu, jego pustka potęgują metafizyczny wymiar samotności zabląkanego człowieka.

stworzony na taka przestrzeń, aby mógł ją przejść za jednym razem, za jednym wysiłkiem” (s.37).

„Wschodni dywan”

Obszar byłego Związku Radzieckiego to nie tylko zasypane śniegiem przestrzenie. W planie wschodnio-zachodnim, owszem mamy opisy bezkresu, natomiast w planie północno-południowym Kapuściński raczy czytelnika przebogatymi opisami małych państweczek, tutaj króluje zagęszczenie. Drobiazgowej charakterystyce - poddaje autor barwne bazy i miasteczka, zaznaczając przy tym odmiennosc republik egzystujących w granicach ZSRR. Ukazuje osobliwosci miejsc, które odwiedza. Z powodzeniem nakreśla odbiorcy ich koloryt. Szczególną uwagę zwraca na tradycję takich państweczek, jak Gruzja, Armenia, Azerbejdżan, Turkmenia. „Mimo sztywnego, koszarowego gorsetu sowieckiej władzy, udało się tutejszym małym, ale prastarym narodom zachować coś ze swoich tradycji, ze swojej historii, swojej z konieczności ukrywanej dumy i godności własnej. Odkryłem tam rozłożony w słońcu dywan wschodni, który w wielu miejscach zachował jeszcze dawne barwy i przyciągał uwagę różnorodnością swoich oryginalnych wzorów” (s. 43)

Fascynuje go tłok, nagromadzenie przedmiotów, gwar targowisk oraz ulic. Bazar staje się oazą niezależności, miejscem spotkań i wymiany poglądów. Z zachwytem opowiada o sztuce gruzińskiej i o księgach, które są narodową relikwią dla Ormian. Zachwyca się ciasnym Baku oraz kolorowymi ulicami w Bucharze.

Warto też zatrzymać się nad opisem Moskwy, miasta zniszczonego przez totalitaryzm. Kontrast stanowi opis Chateaubrianda z 1812 roku „Moskwa o złotych kopułach (...) jaśniała w słońcu: dwieście dziewięćdziesiąt pięć cerkwi, tysiąc pięćset pałaców; domy z ozdobnie wycinanego drzewa, żółte, zielone, różowe” (s. 93). Przepych i bogactwo zostały zniszczone w wyniku wyprawy Napoleona¹³⁸. Rosjanie spalili wtedy miasto, aby skłonić Francuzów do odwrotu. Z pożaru wyszły bez szwanku budowane z cegły i marmuru pałace arystokracji oraz cerkwie. Kapuściński wyraża przekonanie, że dopiero nadejście rządów Stalina okazało się dla miasta prawdziwie śmiertelną chorobą. Tak o tym pisze – z właściwym sobie sentymentem do wszystkiego co stare: „Atmosfera miasta jest zaklęta w starych kamieniczkach. Zabudowa świadczy o tym, że mieściły się tutaj sklepy, warsztaty rzemieślnicze, restauracje i kawiarenki¹³⁹. Widać po oknach wystawowych, po rodzaju schodów, skrzydlatych drzwi i przestronnych wnętrz. Tu było serce starej, kupieckiej, ruchliwej i przedsiębiorczej Moskwy” (s. 95). Dawniej Moskwa była kupiecka, ruchliwa, a panująca pustka jest znakiem wojny dyktatora z miastem. Nie ma ławek, barów, najważniejszy mebel to biurko – symbol biurokracji oraz bezduszności urzędników, posłusznego narzędzia władzy. W dawnych sklepach stoją po prostu biurka „nie ma tu żadnych kontuarów i półek, żadnych artykułów kolonialnych ani materiałów bławatnych. Tylko bardziej lub mniej

¹³⁸ Zob. K. Koc, „Imperium” Ryszarda Kapuścińskiego. „Polonistyka” 2003, nr 6, s. 359-365.

¹³⁹ G. Grochowski mówi nawet o ideologii sklepikarskiej. Zob. G. Grochowski, *Tekstowe...*, dz. cyt., s. 149.

liche biurka. I to biurka gęsto ściśnięte, stłoczone, upchane kolanami, niemal ustawione piętrami, jak prycze w koszarach. Ileż za tym kryje się dyskusji, ile narad, ile rozmyślań na temat tak życiowo ważny, a mianowicie gdzieżby tu jeszcze zmieściło się jedno biurko? A na tych biurkach (widać przez okna wystawowe) – stosy ankiet, formularzy i kwestionariuszy” (s. 96). Z pustką kojarzona jest urzędnicza maszyna, Kapuściński przeciwstawia jej gwar, wielokolorowość, tłum, inwencję, ruch, a nade wszystko niezależność myśli i czynów. Znakami i symbolami wolności stają się cerkwie, pałace, kamienice, które przypominały Rosjanom o ich tożsamości. Kapuściński stara się traktować *miasto* jako przestrzeń sakralną, zbiór znaków kulturowych (jest to europocentryczny model myślenia). Za miejsca znaczące w ich przestrzeni uważa przede wszystkim lotniska, bary, place, bazary, stadiony.

Niszczenie miasta powoduje zanikanie obszaru *sacrum*¹⁴⁰, noszącego ślady historii i kultury. Betonowe bloki nie wyrażają niczego. Burzenie całych dzielnic przeraża autora *Imperium*. „Ostro przystąpiono do dzieła. Poszedł w ruch trotyl, kilofy i spychacze. Zaczęto burzyć całe dzielnice, wysadzić w powietrze cerkwie i pałace. Z pięknych mieszczańskich apartamentów wysiedlono dziesiątki tysięcy ludzi – do namiotów, do slumsów. Stara Moskwa znikła z powierzchni ziemi, na jej miejsce powstały ciężkie i monotonne, ale potężne gmaszyska – symbol nowej władzy” (s. 94) Podobnie opisuje niszczenie Erewanu, niszczenie symboli i znaków wolności.

¹⁴⁰ Zob. K. Koc, dz. cyt., s. 361.

Mury Kremla ożywione zostają historią ostatnich władców, mieszkańców i twórców radzieckiego imperium¹⁴¹. Kremlowski pałac jest symbolem pychy, emanuje z niego niedostępność władców, nieczułość na problemy społeczne. Oto relacja z pobytu w tym niedostępnym miejscu. „Byłem zawieszony w pustce rozdzielającej władzę niedostępną (Kreml) od żywej tkanki miasta. Nie było tu ruchu i gwary ulic – raczej cisza i bezkres stepu” (s. 222). Opisując Kreml, Kapuściński powołuje się do różnorodnych wspomnień¹⁴², jego opisów i organizowanych uroczystości rządowych. Sam zna to miejsce właściwie tylko z albumów, bardzo trudno się mu poruszać. Tutaj jeszcze wszystko po staremu. Jest to inny, zamknięty świat. Władza autorytarna boi się ukazywania swojego prawdziwego wizerunku¹⁴³, dlatego trudno się tam dostać, mimo przemian politycznych.

C. W poszukiwaniu ukrytej spójności

¹⁴¹ Zob. K. Wolny-Zmorzyński, *Ryszard...*, dz. cyt., s. 104.

¹⁴² Między innymi Herbert G. Wells, *Rosja we mgle*, tłum. J. Brodzki. Warszawa 1967. Roj Miedwiediew, *Pod osad historii*, t. 1-2. Warszawa 1990. Milovan Džilas, *Rozmowy ze Stalinem*, tłum. A. Ciałkosz. Warszawa 1991. Nikita Chruszczow, *Fragmety wspomnień*, Warszawa 1984.

¹⁴³ „Telewizja przyczyniła się do upadku Imperium. Przez sam fakt, że pokazywała przywódców jako normalnych ludzi, że każdy ich mógł zobaczyć z bliska, widzieć jak się kłóca i denerwują, jak się mylą i poca, jak wygrywają, ale również jak przegrywają – przez samo to odsłonięcie kurtyny i wpuszczenie ludu do najwyższych i najbardziej ekskluzywnych salonów dokona się zbawczy i wyzwoleńczy proces desakralizacji władzy” (s. 320-321).

„Książka jest napisana polifonicznie¹⁴⁴ – czytamy w *Imperium* – to znaczy przewijają się przez jej stronicie postacie, miejsca i wątki, które mogą powracać kilkakrotnie w różnych latach i kontekstach. Wbrew jednak zasadzie polifonii, całość nie kończy się wyższą i ostateczną syntezą, lecz przeciwnie – dezintegruje się i rozpada, a to dlatego, że w trakcie pisania książki rozpadowi uległ jej główny przedmiot i temat – wielkie mocarstwo sowieckie” (s. 7). Reporter układa obraz oglądanej rzeczywistości z fragmentów, z których powstaje panorama przedstawianego problemu¹⁴⁵. W ten sposób stara się ukazać wszystkie „pęknięcia w monolocie”¹⁴⁶, miejsca gdzie powstają pierwsze rysy i szczeliny, które na pierwszy rzut oka mogą wydawać się bez znaczenia, ale gdy tylko popatrzeć na nie bliska, zaraz nabierają głębszego znaczenia. Bowiem musimy zdać sobie sprawę z tego, że świat tak właściwie poznajemy w błyskach, w chwilach, które dopiero zestawione ze sobą, nabierają sensów uniwersalnych¹⁴⁷. Skutkiem kolażowości i formy workowatej jest „nieograniczona całość formy otwartej”¹⁴⁸.

Ale mimo różnorodności form narracyjnych, wielości wątków i szczegółów utwór się nie rozpada, dzieło ma jakiś porządek w innej sferze. W niniejszym rozdziale będziemy zastanawiać się nad

¹⁴⁴ Polifonia – technika kompozytorska, polegająca na równoczesnym prowadzeniu kilku linii melodycznych.

¹⁴⁵ „Tak jest zaprezentowany świat między innymi w *Cesarzu* (1978), *Szachinszachu* (1982) i *Imperium* (1993) – utworach mówiących o upadku totalitarnej władzy oraz w *Hebanie* (1998) – wielkim reportażu o Afryce” K. Wolny-Zmorzyński, *Ryszard...*, dz. cyt., s. 28.

¹⁴⁶ M. Urbanek, *Imperium...*, dz. cyt., s. 109.

¹⁴⁷ Zob. Z. Bauer, *Antymedialny ...*, dz. cyt., s. 28-29.

¹⁴⁸ Hasło w: R. Nycz, *Tekstowy świat. Postmodernizm a wiedza o literaturze*. Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk. Warszawa 1995, s. 222.

elementami spajającymi utwór w jedną całość. Co jest więc wspólnym mianownikiem wszystkich fragmentów. Z jednej strony jest nim człowiek, będący częścią większej całości i muszący ciągle wybierać „strategię, współbycia wraz z innymi fragmentami – z innymi ludźmi oraz z tym wszystkim, czym wraz z nim żyje”¹⁴⁹. Ale oczywiście, to nie jedyny element spajający utwór.

Poetyka fragmentu

Pisaliśmy już o przekraczaniu granic państw, historii, granic moralnych czy fizycznych, teraz skupimy się na dążeniu do przekraczania granic sztuki. Na nobilitacji tego co przypadkowe i fragmentaryczne, na tworzeniu form heterogenicznych, budowaniu konstrukcji niespójnych, nieczystych rodzajowo i stylowo, podwójnie zakodowanych.

¹⁴⁹ R. Kubacki, *Wolność...*, dz. cyt., s. 31.

Nie sposób tak po prostu opowiedzieć o ZSRR, potrzebna jest do tego odpowiednia forma. „Syberyjski mróz trzeba opisywać inaczej niż żar pustyni¹⁵⁰” – tłumaczy autor. Aby opisać „wschodni dywan z nieprzebraną mnogością węzłów i wzorów”¹⁵¹, aby zrozumieć zależności między nimi, odnaleźć synchronię w diachronii, pisarz musiał przedstawić obraz w kawałkach. Udać się to mogło tylko w tak pojemnej¹⁵² formie, jaką zaproponował w *Imperium*.

Zgłębianie zagadnień świata to zadanie bardzo trudne. Czas upływa szybko, świat atakuje nas zewsząd różnymi bodźcami. „Piszący o współczesności ma (...) do czynienia z domem wariatów, w którym rozpoczął się bunt pacjentów, wybuchł pożar, zalało piwnicę a sytuacja zmienia się co pięć minut (...)”¹⁵³ – powiedział w jednym z wywiadów autor *Hebanu*. Podczas swoich podróży nieustannie napotyka na problemy z materia, która wymyka się spod kontroli. W formie zamkniętej współczesności nie sposób ująć, gdyż historia rodzi się w bólu, „a składa się z setek tysięcy obrazków, fragmentów, osobistych tragedii i tragikomedii”¹⁵⁴. Cechą dominującą jest może nie tyle ciągła zmiana, co różnorodność. Dlatego jego utwory są hybrydyczne i nic więc w tym dziwnego, że tworzą kompozycję złożoną z różnorodnych materiałów, bowiem z różnorodności właśnie składa się świat, w którym żyjemy.

¹⁵⁰ R. Kapuściński, *Lapidaria*, dz. cyt., s. 214.

¹⁵¹ R. Kapuściński, *Wschodni...*, dz. cyt.

¹⁵² Zob. B. Nowacka, *Magiczne...*, dz. cyt., s. 57.

¹⁵³ W. Górecki, *Reportaż...*, dz. cyt., s. 57.

¹⁵⁴ S. Głębiński, „Nowy” Kapuściński, „Nowe Książki” 1977, nr 3, s. 53. Cyt. za: B. Nowacka, *Magiczne...*, dz. cyt., s. 66.

Kapuściński wiele razy mówił o mozaikowości świata, o problemach związanych z uchwyceniem jego sensu, dlatego też buduje swoje utwory na wzór kolażu¹⁵⁵, „uruchamia charakterystyczne dla postmodernistycznej sztuki pojmowanie dzieła literackiego (...) jako swoistego *centonu*: zbioru cytatów, aluzji, przywołań, odniesień”¹⁵⁶. Właśnie w ten sposób opisuje *Imperium*, podobnie też w *Lapidariach*¹⁵⁷. Scala „rozsypane” fragmenty, które odpowiednio połączone nabierają głębszego sensu. Oddają pełniej mozaikową naturę naszego świata. Tak, świata – a nie tylko, co bardzo istotne – jego obrazu.

Nasza epoka zyskała miano „ponowoczesnej”. Postmoderniści przekonani o upadku balzakowskiej formuły, ogłosili śmierć wielkich powieści, całkowity brak syntezy, koniec całości. Jedyne co pozostało to zabawa formą¹⁵⁸, wszystko jest bowiem tekstem i przez tekst tworzone, a cała kultura jest tekstem otwartym. Świat przedstawiony w *Imperium* można traktować jako „świat tekstowy, świat istniejący

¹⁵⁵ „Tylko fragmentem można operować, fragmentem, który będzie dotyczył aspektów złożonej rzeczywistości świata i będzie próbował ją sygnalizować” - podkreśla Kapuściński w wywiadzie z Grzegorzem Kalinowskim. *Mnie pasjonuje świat...* z R. Kapuścińskim rozmawiał G. Kalinowski *Kwartalnik Artystyczny* 1997 nr 2. Cyt. za: R. Kapuściński, *Autoportret...*, dz. cyt. s. 88-89.

¹⁵⁶ K. Wolny-Zmorzyński, *Ryszard...*, dz. cyt., s. 42.

¹⁵⁷ Motto *Lapidarium IV*: „Myślę, że fragment to forma najlepiej oddająca owa rzeczywistość w ruchu, jaką przeżywamy i jaka sami stanowimy. Bardziej niż zarodek, fragment to zabłąkana cząstka określająca się tylko wobec innych części: jest niczym, jeśli nie pozostaje z nim w pewnej relacji” – Octavio Paz – meksykański laureat literackiej Nagrody Nobla w 1990 roku.

¹⁵⁸ Ryszard Kapuściński wielokrotnie powtarzał, że żyjemy w epoce, którą można nazwać epoką gatunków zmieszanych. Jego zdaniem coraz wyraźniej powstaje nowy gatunek, który właściwie jest takim zmieszeniem, złączeniem, przenikaniem się gatunków, aby jak najlepiej wypowiedzieć tekst. Zapis wywiadu Jacka Żakowskiego z Ryszardem Kapuścińskim w Radiu Zet 08.04.2001, godz. 13.06.

przez tekst”¹⁵⁹. Pamiętajmy jednak, że taka, mająca swoje postmodernistyczne korzenie, zabawa tekstem, zabawa formą jest rodzajem gry intelektualnej, gry z czytelnikiem. Gry, w której artysta jest kompetentny warsztatowo, a odbiorca doskonale zna zastosowane konwencje.

W jednym z późniejszych wywiadów powie: „*Imperium* nie potrafiłem już skonstruować z początkiem, rozwinięciem i zakończeniem, gdyż rzeczywistość zaatakowała mnie zbyt wieloma czynnikami. Nie umiałem sobie tego uporządkować”¹⁶⁰. Na specyficzną „workowatą” formę utworu wpływał przede wszystkim ogrom tematu, poddanego oglądowi i kłopoty z jego ogarnięciem, a także gwałtowny rozpad opisywanej materii, której konfiguracje ulegają ciągłym przekształceniom. „Od początku miałem świadomość nie tylko niedoskonałości tej książki, ale również jej fragmentaryczności. *Imperium* jest i tak najgrubszą książką, jaką napisałem, a moim ideałem pisarskim jest skrót, oszczędność, synteza, aforystyczność. (...) Dzisiaj każda książka o współczesności może być tylko tekstem otwartym, pierwszym tomem jakiegoś cyklu. Następne tomy będzie dopisywać historia, a ich autorami mogą być zupełnie inni ludzie. Musimy się pogodzić z tym, że publikujemy książki nie dokończone”¹⁶¹. Paradoksalnie, godząc się z niedoskonałością formy, pisarz stara się pokazać pełen obraz świata, z góry zakładając jednak niemożność realizacji przedsięwzięcia, zakrojonego na tak dużą skalę.

¹⁵⁹ Z. Bauer, *Antymedialny...*, dz. cyt., s. 100.

¹⁶⁰ M. Cichy, *Świat w kawałkach*. „Gazeta Wyborcza” 1997, nr 110. Cyt. za: R. Kapuściński, *Autoportret...*, dz. cyt., s. 86-87.

¹⁶¹ W. Górecki, *Reportaż...*, dz. cyt., s. 59.

Bądź co bądź swoboda formy zdecydowanie ułatwia obrazowanie świata w jego różnorodności, pozwala na poszukiwanie prawdy. Dlatego też autor w swoich tekstach komponuje w jedną złożoną całość wycinki prasowe, komunikaty, myśli innych pisarzy, filozofów, „miesza konwencje, czasy, relację zastępuje wspomnieniem, refleksją, cytatem. Swoje widzenie sowieckiego imperium zaświadcza samym sobą. (...) Wszystko jest u niego certyfikatem autentyczności, żmudnego, męczącego, bolesnego czasem docierania do faktu, i rozbieżności wątków, i rozwichrzenie nastrojów, i ciągła w narracji obecność autora. Kapuściński nie docieka detali, liczb, nazwisk, dat. Gra nie z rozumem czytelnika, lecz z jego wyobraźnią”¹⁶². Zdaniem Stanisława Burkota w takiej sytuacji „narrator zmienia się w montażystę, scalającego *cudze* głosy, cudze teksty. (...) Mozaikowy świat sam się opowiada w tym sensie, że między osobnymi *tekstami*, dokumentami, zbliżonymi do siebie, powstają napięcia semantyczne, zarysowują się jakieś znaczenia na prawach metonimii bądź metafory”¹⁶³. Na stykach myśli pojawiają się obrazy, pozornie puste miejsca, wypełnia więc niczym partyturę sam czytelnik. Dodam z przekonaniem, że od czytelniczej wyobraźni wiele zależy w przypadku tekstów Kapuścińskiego. Wrażliwość na metafory i magię słów jest podstawą pełniejszego odbioru. Zamiast syntezy mamy tylko zestawienie kolejnych ujęć. Dokonanie zabiegów scalających pozostawione zostaje czytelnikowi¹⁶⁴. Czytelnik więc ma

¹⁶² W. Kalicki, *Sowiety według Kapuścińskiego*. „Gazeta Wyborcza” 30.03.1993, nr 75, s.11.

¹⁶³ S. Burkot, *Literatura polska w latach 1986-1995*, Kraków 1996, s. 73. Cyt. za: K. Wolny-Zmorzyński, *Ryszard...*, dz. cyt., s. 55.

¹⁶⁴ Zob. G. Grochowski, *Tekstowe...*, dz. cyt., s. 139.

być aktywnym współinterpretatorem tekstu, bowiem zostaje pozostajemy z wątpliwościami, a dzięki tektoniczności tekstu, uczy się stawiać właściwe pytania. Czy jest to więc forma igrającego ze swobodę eseju? Hilsbecher porusza bardzo ciekawe zagadnienie, mianowicie różnicy między eseistami a fragmentarystami.

„(...) jak dotąd wszystkie systemy myślowe były tylko ułamkami rzeczywistości, fragmentami. Pęd do ogarnięcia całości, który się w nich przejawia, ma swoją funkcję, choćby tę tylko, że potwierdza na nowo fragmentaryczny charakter wszystkich zjawisk życia (...) Fragmentarzyści (...) są fanatykami absolutu (w tym pokrewni eseistom) – i to do tego stopnia, że nie zadawalają się formą, która tylko udaje całość (i to różni ich od „krewniaków”). Oni chcą zupełności. (...) Fragmentarystów życie zmusza do rozstania się z formą. Pragną formy, lecz pragnienie zupełności prowadzi ich do formalnych niepowodzeń. (...) Po oszałamiających zwycięstwach wielkich eposów, pięknych blasku ogromnych konstrukcji myślowych, kryształowo jasnych poezjach, fragment uczy nas znowu zrozumienia płynnej struktury naszego świata, przejmuje nas czarem tymczasowości, wstrząsa naszą świadomością, budząc jasne przekonanie, że doskonałość polega dla nas jedynie na tym, by z całym spokojem uprawiać fragment, by w sposób możliwie najdoskonalszy być niedoskonałym”¹⁶⁵.

Fragmentarysta więc jest fanatykiem całości, bo wierzy w nadrzędny sens całości, fragmentaryczność – więc jako forma, paradoksalnie narodziła się z potrzeby syntezy. Postmodernista nie chce całości, nie jest fanatykiem całości, postmodernistyczny jest esej, bowiem tylko udaje całość, ale – w rzeczy samej – nią nie jest, to tylko próba ujęcia na nowo tematu.

Celem autora *Imperium* jest wypełnienie wolnej przestrzeni, która znajduje się między prostą relacją podawaną przez media a literaturą

¹⁶⁵ W. Hilsbecher, *Tragizm, absurd i paradoks. Eseje*. Wybór S. Lichańskiego. Warszawa 1972, s. 154-155. Cyt. za: Z. Bauer, *Antymedialny...*, dz. cyt., s. 63.

piękną¹⁶⁶. Chce być zarazem naszym pośrednikiem w drodze do poznawania złożoności świata, a ten zamiar z całą pewnością się jemu udaje.

Jedni z rozmówców Kapuścińskiego, profesor Grekow i jego żona Walentina Borisowna, usiłują złożyć porozbijane na maleńkie kawałeczki freski z 1380 roku, które zdobiły cerkiew Przemienienia Pańskiego: „Próbują od dwudziestu lat na nowo poskładać z owych kamyczków, kąsków i drobinek, dokładnie rozbitych i przemielonych przez ogień artyleryjski, stare, czternastowieczne freski, w których anonimowi malarze (prawdopodobnie Serbowie) przekazali swą wizję Przemienienia Pańskiego. (...) Największa trudność, mówi profesor, że freski nie były nigdy dokładnie sfotografowane, że nie ma dokumentacji, że czasem trzeba opierać się na chwiejnym i złudnym świadectwie naocznych świadków” (s. 301). Kapuściński układa w podobny sposób obraz Imperium, bazując na świadectwie naocznego świadka. Nieznajomość obrazu całości jest dość dużym utrudnieniem. Jest zdecydowanym wyrazicielem filozofii fragmentu „w którym przypadkiem odnaleziony kamień zawiera w sobie wizję budowli”¹⁶⁷.

Fragment to „platoński cień pełnej rzeczywistości”.¹⁶⁸ Przez uzmysłowienie niezgodności tłumaczy sens świata, porządkuje jego

¹⁶⁶ Zob. Z. Bauer, *Antymedialny...*, dz. cyt., s. 95.

¹⁶⁷ R. Kapuściński, *Lapidarium V*, dz. cyt., s. 99. „Twórczość to selekcja, odkuwanie zbędnego kamienia. Kamienna rzeźba – czyli to, co pozostało”. Zob. również: Z. Bauer, *W lapidarium*. „Nowe Książki” 1990, nr 6, s. 5.

¹⁶⁸ D.F. Rauber, *The Fragment as Romantic Form*, „*Modern Language Quarterly*” 1969, z. 2, s. 219. Cyt. za: K. Bartoszyński, *O fragmentach*, s. 71-94, w: *Problemy teorii literatury*, seria 4, prace z lat 1985-1994, wyb. H. Markiewicz. Wrocław 1998, s. 89.

chaotyczność, umożliwia wypowiedzenie tego co trudne, tego co niewypowiadalne. To część całości (nie-całość), charakteryzujący się wieloznacznością, nieprzewidywalnością, wielością interpretacji. Tłumaczony w różnorodnych kontekstach niesie ze sobą wartość poznawczą. „Romantycy, mówiąc o fragmencie, akcentowali przede wszystkim to, czego nie mógł realizować tekst strukturalnie zamknięty i semantycznie jednoznaczny – jego zdolność do ujawniania nieskończoności czy przybliżania absolutu”¹⁶⁹.

Podjęcie kubistyczne polegające na uzyskaniu głębi oraz ukazania bogactwa otaczającej nas rzeczywistości sprawia, że „fakty opisane przez autora urastają do rangi swoistych symboli, odsyłają do innych kontekstów, osiągają postać uniwersum. Podjęcie kubistyczne można więc uznać za jedną z możliwych odpowiedzi wyjaśniających sekret aktualności (...)”¹⁷⁰. *Patchworkowa*¹⁷¹ konstrukcja przede wszystkim ma poruszać naszą wyobraźnię, dać prawdę wzruszenia, najbliższą idealnemu, ale ciągle nieosiągalnemu obrazowi świata¹⁷².

Dodajmy jeszcze, że fragment w utworach Kapuścińskiego nie jest przypadkowy – zdaniem Bauera – „w sensie strukturalnym wydaje się nam wykreowany: jest doskonale zamknięty, posiada swoją wewnętrzną dramaturgię, jest więc w naszym przekonaniu fenomenalny, jednowyrazowy, wyjątkowy”¹⁷³. Można pokusić się

¹⁶⁹ Tamże, s. 89.

¹⁷⁰ B. Nowacka, *Magiczne...*, dz. cyt., s. 15.

¹⁷¹ *Patchwork* - nazwa pochodzi od tkaniny pozszywanej z wielu różniących się fakturą i kolorem kawałków materiału. Określenie Gerarda Genatte'a. Zob. H. Markiewicz, *Teoria powieści za granicą*. Warszawa 1995, s. 409.

¹⁷² Zob. W. Kalicki, *Sowiety...*, dz. cyt., s. 11.

¹⁷³ Z. Bauer, *Antymedialny...*, dz. cyt., s. 179.

o stwierdzenie, że właśnie ten fragment może stanowić furtkę, furtkę otwierającą się na poznanie całości, otwierającą się na cudzy dramat w którym możemy odnaleźć siebie, stać się o tę cząstkę wzbogaceni duchowo.

Dzieło zbiorowe

Ryszard Kapuściński „przepuszcza swoje doświadczenia przez medium literatury, służącej mu (...) jako niewyczerpana skarbnica materiału porównawczego, narzędzia refleksji i rozumienia. Szczególnie *Imperium* – jako książka będąca w sposób swoisty autobiografią Kapuścińskiego, zapisem dziejów jego życia (...).

W istocie książka ta jest bowiem zapisem doświadczeń tyleż naocznych, co lekturowych, dowodem na to, że środki literackie są dla autora nie tyle ornamentem, co narzędziem poznania i rozumienia świata”¹⁷⁴. I rzeczywiście uwagę czytelnika *Imperium* musi zwrócić szeroki zakres dokumentacji, potwierdzony obszerną bibliografią na końcu książki. Jak również duża liczba cytatów z innych utworów, będąca bądź gestem wpisania się w historię, bądź też przywołaniem autorytetu. Kazimierz Wolny-Zmorzyński podkreśla¹⁷⁵, że jest to realizowanie założeń stosowanych u Dos Passosa „kronik” i „obiektywizmu”. Każdy bowiem dokument stanowi tu głos

¹⁷⁴ Laudacja Jerzego Jarzębskiego z okazji przyznania Ryszardowi Kapuścińskiemu Nagrody im. Jana Parandowskiego, podaje za www.kapuscinski.hg.pl.

¹⁷⁵ Zob. K. Wolny-Zmorzyński, *Ryszard...*, dz. cyt., s. 53.

w sprawie, budując tym samym jedną, ale polifoniczną strukturę. Kapuściński sięga również po autocyty, głównie z *Kirgiz schodzi z konia*, które prowadzą do wewnętrznego rozczłonkowania narracji. „Autorepatycje uwydatniają bowiem częściowość i perspektywiczność każdego spojrzenia”¹⁷⁶.

Literatura żywi się literaturą, generalnie „każdy tekst jest skonstruowany jak mozaika cytatów, każdy tekst absorbuje i transformuje inne teksty”¹⁷⁷ wchodzi z nimi w dialogi. Przywołane cytaty pobudzają czytelnika do myślenia, gdyż intertekstualność to sfera rozpościerająca się między poszczególnymi tekstami, a jej właściwe odczytanie zależy od kompetencji odbiorcy. W *Imperium* staje się ona swoistym ukrytym wymiarem *mimesis*¹⁷⁸, a język jest tu „magazynem społecznych mitów”¹⁷⁹. Cytaty są – dla Kapuścińskiego – jak perły „normalnie są one zagubione gdzieś w masie trzystu stron druku, a wydobyte – odżywają, nabierają blasku”¹⁸⁰. Mają jeszcze jedną wyraźną zaletę, nie tylko wzbogacają nasz tekst, nadają mu plastyczności, sprawiają, że słowa stają się obrazami, znaczą, odtwarzają stany duchowe. „Dzięki cytatom nasza książka staje się jak gdyby dziełem zbiorowym”¹⁸¹.

Z drugiej jednak strony „relacji międzytekstowych nie da się ograniczyć do wewnątrzliterackich odniesień. Obejmują one wszak

¹⁷⁶ G. Grochowski, *Tekstowe...*, dz. cyt., s. 140.

¹⁷⁷ I. Kristeva, *Semeiotikè. Rècherches pour une semanalyse. Essais*, Paris 1969, s. 113. Cyt. za: Z. Bauer, *Antymedialny...*, dz. cyt., s. 52.

¹⁷⁸ Z. Mitosek, *Słowo ikoniczne*, w: *Problemy teorii literatury*. Wyb. H. Markiewicz. Wrocław 1998, s. 124-133.

¹⁷⁹ Hasło w: R. Nycz, *Tekstowy...*, dz. cyt., s. 80.

¹⁸⁰ W. Górecki, *Reportaż...*, dz. cyt., s. 58.

¹⁸¹ Tamże, s. 58.

w głównej mierze związki z pozaliterackimi gatunkami i stylami mowy, jak i – nierzadko – intersemiotyczne powiązania z pozadyskursywnymi mediami sztuki i komunikacji (plastyka, muzyka, film, komiks etc.)”¹⁸² – podkreśla Ryszard Nycz, znawca tekstowych światów. Kapuściński zderza też obrazy rzeczywiste, z tymi znanymi z literatury, na przykład podczas zwiedzania miasteczka Drohobycz, omawiając wielki głód panujący na Ukrainie, zderza go, na zasadzie kontrastu, z fragmentem *Sklepów cynamonowych* Schulza przedstawiającym opis suto zastawionego stołu (s. 292-293).

Jaką przyszłość widzi reporter? Tutaj narrator również odpowiedź znajduje w literaturze, przedstawia obraz rozpędzonego zaprzęgu, będącego metaforą losu Rosji. Znamienna jest intertekstualność tego fragmentu. Bowiem jest to cytat z *Wojny i pokoju* Tołstoja, można odnaleźć również reminiscencje do *Listów z Rosji* De Custine'a, *Braci Karamazow* Dostojewskiego, a nawet epilogu *Martwych dusz* Gogola.

„Polami Rosji, zimą, Mikołaj z „Wojny i pokoju” Lwa Tołstoja prowadzi swoją trójkę:

Znów wstrzymując konie Mikołaj obejrzał się: dookoła była wciąż ta sama na wskroś przepojona księżycowym światłem, zaczarowana równina z rozsypanymi po niej gwiazdami.

Zachar krzyczy, żebym wziął na lewo; a dlaczego na lewo? Pomyślał Mikołaj. - Czyż jedziemy do Mielukowów?

Jedziemy Bóg wie dokąd i Bóg wie, co się z nami dzieje!”

¹⁸² R. Nycz, *Tekstowy...*, dz. cyt., s. 61.

Literatura, która stanowi „zatrzymany czas świata”¹⁸³ jest w *Imperium* spoiwem tekstu, „(...) stanowi tu *ramę*, dzięki której *patchworkowa* struktura nie rozsypuje się, na niespójne elementy. Ale zarazem literatura – pojawia się tu w formie cytatów, aluzji, omówień, nawiązań, a nie w formie stylizacji (czyli „fikcji oswojenia”, jak w *Cesarzu*) sprawia, że poszczególne segmenty narracyjne jeszcze bardziej się od siebie odsuwają. Pomiędzy to, co wieloznaczne lub w sposób wieloznaczny – metaforyczny lub symboliczny – przedstawione, wsuwa się materia o jeszcze wyższym stopniu wieloznaczności. Ale literatura zarazem jest czymś, co utrwalone, co niezmiennie – co stanowi swoistą kotwicę dla rozedrganej, niespójnej, chaotycznej materii wszystkiego, co *teraz*”¹⁸⁴.

Reporter – postać – ekspert

„Pytano mnie, dlaczego *Imperium* nie ma bohatera. Jak to – odpowiadam – ja jestem bohaterem *Imperium*”¹⁸⁵. Poszczególne rozdziały powiązane są osobą autora. Schemat opowieści autobiograficznej sprawia, że to narrator – autor stanowi konstrukcyjną oś książki. „Ja” autora występuje zarówno jako temat opowieści oraz pośrednik między opisywanym światem

¹⁸³ Z. Bauer, *Antymedialny...*, dz. cyt., s. 158.

¹⁸⁴ Tamże, s. 156.

¹⁸⁵ *Dobre myślenie o świecie i ludziach*, z Ryszardem Kapuścińskim rozmawiała Magdalena Lebecka, „Kresy” 1994, nr 17. Cyt. za: R. Kapuściński, *Autoportret...*, dz. cyt., s. 77.

a czytelnikiem. Grochowski podkreśla¹⁸⁶ dalej, że strategia autobiograficzna pozwala na zintegrowanie w jedną całość faktów, nawet tych bardzo odległych chronologicznie. Znamienne jest skoncentrowanie uwagi na samej postaci reportera, na jego pracy, sposobach nawiązywania kontaktów z ludźmi. Ale Kapuściński w swojej książce to nie tylko autor – narrator, postać, czy reporter, to również historyk, socjolog, literaturoznawca, polonista, filozof, psycholog, politolog – słowem ekspert. Bohater jest aktywnym uczestnikiem oraz reporterem rejestrujący fakty, uwrażliwia w ten sposób odbiorcę, wzbogaca swoje utwory o psychologiczną głębię. Badacze zwracają uwagę na różnorodność form narracyjnych¹⁸⁷. Zbigniew Bauer podkreśla, że „strumień narracji rozlewa się na coraz mniejsze odgałęzienia, które uwidaczniają swoją heterogeniczność wobec planu tekstu: świat zaczyna mówić rozsypanym szeregiem zdarzeń i doznań, myśli i uczuć – głosami świadków, uczestników, polityków, władców, prawników, uczonych, zapisków, notatek; fragmentami artykułów prasowych, dzienników radiowych i telewizyjnych, językiem ulicy, wreszcie rozbłyskami luźnych obrazów”¹⁸⁸.

W *Imperium* można wyróżnić właściwie trzech narratorów¹⁸⁹. Pierwszy narrator to znawca mediów i reguł komunikacji medialnej (reporter), drugi narrator to człowiek znajdujący się wewnątrz świata

¹⁸⁶ G. Grochowski, *Tekstowe...*, dz. cyt., s. 126-127.

¹⁸⁷ Zob. K. Wolny-Zmorzyński, *Ryszard...*, dz. cyt., s. 51.

¹⁸⁸ Z. Bauer, *Antymedialny...*, dz. cyt., s. 21.

¹⁸⁹ Tamże, s. 35.

przedstawionego (postać), trzeci narrator funkcjonuje jako ekspert w warstwie *hipertekstu*¹⁹⁰.

Zwróćmy uwagę na *poetykę zdziwienia*, to strategia narracyjna stosowana w pierwszym rozdziale. W ten sposób przedstawiany jest zapis pierwszego oglądu, nieuprzedzonego i naiwnego – jak zauważa Grochowski. Ciągłe dziwienie się, zadawanie pytań, opis „niby-nieświadomy”, ale z gwarancją autentyzmu. Posłużmy się przykładem podawanym przez Grochowskiego „Na każdym znaczku był portret innego pana. Jedni mieli wąsy, a inni – nie” (s. 13), takich prostych, z pozoru, relacji jest w tekście wiele, na przykład z pierwszych lekcji w szkole: „Lepiej nie pytać, kto to był Lenin. Wszystkie mamy zdążyły już nam powiedzieć, żeby o nic nie pytać” (s. 12). Albo: „Wywózka? Dziwne słowo. Co ono znaczy? Ale mama nie chce odpowiedzieć na pytanie, nie chce ze mną rozmawiać, mama płacze” (s. 13).

Często narrator utrzymuje tekst w formie *hasła encyklopedycznego*¹⁹¹ – w formie notatki informacyjnej na wzór przewodnika czy encyklopedii, przykładem opis Armenii (s. 51-57). Mają one oczywiście funkcję informacyjną oraz poznawczą, jak również świadczą o erudycji narratora. Hasła ułożone są tematycznie, dotyczą najczęściej historii danego regionu, zawierają opisy architektury, sztuki, a nawet ciekawostki, jak na przykład opis dojrzewającego

¹⁹⁰ *Hipertekst* jest nadbudowany nad właściwym tekstem narracji. Wnosi on w chaos informacyjny myśl o porządku; otwiera globalną perspektywę, pozwalając na uniwersalizację zdarzeń. Zagadnieniu temu jest poświęcony rozdział *Subtekst – tworzywo – hipertekst*, w książce Z. Bauera, *Antymedialny...*, dz. cyt., s. 22-28.

¹⁹¹ Zob. G. Grochowski, *Tekstowe...*, dz. cyt., s. 126 oraz K. Wolny-Zmorzyński, *Ryszard...*, dz. cyt., s. 66.

w beczkach koniaku.

W poetyce hasła encyklopedycznego utrzymane są również nieustannie pojawiające się ludzkie losy i twarze (portret gruzińskiego malarza, ormiańskiego rzeźbiarza). Podobnie został ujęty pobyt w Irkucku, zwłaszcza relacja przedstawienia teatralne w cerkwi, która była kiedyś muzeum ateizmu, połączona z historii tego miejsca (s. 176-179).

Opozycję Księgi i Encyklopedii – Umberto Eco interpretował

w następujący sposób – „z marzenia o Księdze wyrastają teksty, które sytuację komunikacyjną w jakiej uczestniczy ich nadawca, problematyzują i tematyzują jako uczucie nieznośnego rozbicia, poszarpania, niezdolności o stworzenia jakichkolwiek światów całościowych; metatekst gra tu rolę jedyne go spoiwa, wiążącego poszczególne sekwencje wypowiedzi. Encyklopedia przeciwnie: odkrywa totalność świata poprzez przyjęcie jego nieciągłości i włączeniu poszczególnych fragmentów, „rozbłysków” sensu w hipotetycznie istniejącym continuum odziedziczonego wielkiego tekstu kultury. Model Księgi odwołuje się do utraconego raju jedności, model Encyklopedii jest natomiast przywołaniem mitu systemu, który nigdy nie jest „linearny” w Kartezjańskim porządku, jest zawsze tektoniczny, zawsze wielowymiarowy, choć jedynie porządki linearne i zakładające ograniczoną liczbę wymiarów potrafią ujawnić jego istnienie. W tym też sensie Eco, a wraz z nim inni komentatorzy, mówią o Encyklopedii jako metaforze życia całej naszej cywilizacji. Encyklopedia także jest absolutnie idealnym dziełem projektującym *swojego czytelnika* – *wykonawcę* jest także absolutnie idealnym *dziełem otwartym*¹⁹².

W *Lapidarium II* Kapuściński stwierdza, że „forma encyklopedii zaspokaja dwie ważne potrzeby epoki przełomu – ma ona strukturę porządkującą, która pozwala nadać pewien ład, zapanować nad

¹⁹² U. Eco, *Lector in fabula*. Warszawa 1994, s. 84. Cyt. za: Z. Bauer, *Antymedialny...*, dz. cyt., s. 61.

chaosem typowym dla czasów burzliwych przemian, oraz podejmuje ona wysiłek definiowania pojawiających się nowych zjawisk lub redefiniowania starych pojęć, wyobrażeń, idei”.

Imperium jest wewnętrznie zróżnicowane, można zaobserwować różne procedury narracyjne. Dominuje przechodzenie od faktu do problemu¹⁹³, którą można określić jako „postawę interpretacyjną”¹⁹⁴.

„Chłodne spojrzenie mędrca, filozofa, znawcy znaczeń podskórnych, smakosza stylów, kolekcjonera cytatów i myśli, konesera pięknego malarstwa i antycznej architektury”¹⁹⁵ – jak to pięknie nakreśla Bauer.

Kazimierz Wolny-Zmorzyński napisał, że Kapuściński pozostaje wierny tradycyjnemu mówieniu o świecie, wykorzystując techniki „czterech punktów widzenia”¹⁹⁶. Gdzie wspomnienia, zdarzenia bieżące oraz biografia splatają się w historię opartą na subiektywizmie, w którym dominuje wątek nastrojowego liryzmu (oko kamery) obiektywizmie, odzwierciedlającym atmosferę epoki (forma kroniki), historiozoficznym, który interpretuje fakty historyczne (biografia) oraz fabularnym, który na przykładzie losu

¹⁹³ Generalnie można wyróżnić cztery strategie narracyjne, biorąc pod uwagę relacje między faktami a warstwą problemową. Przechodzenie od faktu do problemu (często jakieś wydarzenie jest pretekstem do snucia rozważań o znaczeniu ogólnym), od problemu do faktu, od faktu do faktu, od problemu do problemu, podaję za: H. M. Magłowska *Gatunki reportażowo – dziennikarskie okresu dwudziestolecia. Próba typologii*. W: *Reportaż. Wybór tekstów z teorii gatunków*. Wyb. i oprac. K. Wolny. Warszawa 1992, s. 155-162.

¹⁹⁴ G. Grochowski, *Tekstowe...*, dz. cyt., s. 121-122.

¹⁹⁵ Z. Bauer, *Antymedialny...*, dz. cyt., s. 34.

¹⁹⁶ Technika narracyjna Dos Passos'a składa się z czterech elementów strukturalnych kompozycji powieści: „oko kamery” - osobiste wspomnienia i wrażenia autora „kronika filmowa” - realne zdarzenia bieżące, ujęte w formie notatek i nagłówków prasowych, biografia - życiorysy autentycznych postaci, polityków oraz narracja fabularna, A. Kopcewicz, M. Sienicka, *Historia literatury Stanów Zjednoczonych w zarysie. Wiek XX*. Warszawa 1982, s. 261. Cyt za: K. Wolny-Zmorzyński, *Ryszard...*, dz. cyt., s. 52.

jednostek uwikłanych w działania sił ekonomiczno-społecznych tworzy również historię (narracja historyczna). Wyróżnić można również technikę zestawień dokumentów, a więc biografii, cytatów z artykułów prasowych, opisów, wypowiedzi świadków, które tworzą dla danego zjawiska zbiór interpretacyjnych odniesień.

Fantastyczna jest ta dociekliwość i upór reportera w osobistym docieraniu do źródeł informacji: „Chciałem sam zobaczyć, co tam się dzieje” – zaznacza reporter (s. 90).

Dygresyjność, tonacja wypowiedzi, bezpośredniość, otwartość i ciekawość świata wpływa na gawędowy charakter utworów Kapuścińskiego. Manifestowanie zaufania do czytelnika, który jest traktowany przez narratora, jak słuchacz, poprzez zaznaczenie pewnej wspólnoty komunikacyjnej, realizującej się w określonych zwrotach, skierowanych bezpośrednio do odbiorcy. Na przykład: „Czy pamiętacie *Ziemię, planetę ludzi* Saint-Exupéry'ego? (s.125). Narrator przyjmuje za oczywistość zasób wspólnych lektur i system norm. Lub przez wykreowane prywatnej rozmowy z czytelnikiem oraz bohaterem „Wyobraźmy sobie, że Mussolini, który w tym czasie rządzi Włochami, poleca zburzyć w Rzymie Bazylikę Świętego Piotra...” (s. 103).

Narrator wielokrotnie powtarza „Nie potrafię tego wyjaśnić?”, a ta jego zwyczajna w świecie szczerłość, sprawia, że czytelnik zaczyna rozumieć jego uczucia. „Nie chcę narzucać żadnej wyłączności, żadnego monopolu na widzenie Rosji. Ktoś może widzieć ją inaczej.

I dobrze, bo czytelnik będzie sobie mógł dzięki temu obraz Rosji maksymalnie uplastyczyć, wzbogacić, będzie go widział z różnych

stron, a obraz nabierze walorów kubistycznych”¹⁹⁷ – stwierdził Kapuściński. Drwi z ignorancji, przesądów i stereotypów „przyznając przed samym sobą i uprzedzając swoich słuchaczy, że być może nie przynosi im jedynej prawdy”¹⁹⁸.

Talent i pisarska wrażliwość powoduje, że Ryszard Kapuściński nie przekroczył granicy między dziennikarstwem a literaturą, ale ją unieważnił, skutecznie zatarł¹⁹⁹. Wypracował własną definicję, sugerując się teorią Wańkowicza, że „każdy oryginalny reporter musi prędzej czy później wyrobić sobie własną definicję. Ilu [więc – B.P.] jest dobrych reporterów, tyle definicji”²⁰⁰.

Często mamy też wrażenie tekstu, który jest spreparowany przez pamięć narratora, o czym świadczą wieloprzeciwiotowe repliki, na przykład: „Łobuzy! Kanalie! Okupanci! – uniosły się kobiety” (s. 245) tworzące uogólnienia sensu wielu wysłuchanych wypowiedzi. „Czasami Kapuściński przywołuje klisze językowe i stereotypy, niejako wkładając je w usta spotkanych osób i wprowadzając je w jakiś kontekst sytuacyjny, chociaż wtedy, gdy ilustruje nieufność panująca w imperium. Poprzez hipotetyczne rekonstrukcje typowych konwersacji”²⁰¹ (s. 148).

Zwróćmy uwagę wyraźne rozczłonkowanie wypowiedzi. Na początku pojawiają się zwięzłe formuły, swoiste quasi-nagłówki, na

¹⁹⁷ W. Górecki, *Reportaż...*, dz. cyt., s. 56.

¹⁹⁸ W. Jagielski, wstęp do *Podróży z Herodotem*, www.kapuscinski.hg.pl.

¹⁹⁹ Zob. B. Nowacka, *Magiczne...*, dz. cyt., s. 23 oraz laudacja Jerzego Jarzębskiego na cześć Ryszarda Kapuścińskiego w związku z przyznaniem Nagrody im. Jana Parandowskiego w 1996 roku.

²⁰⁰ M. Wańkowicz, *Karafka La Fontaine'a*, s. 219. Cyt. za: B. Nowacka, *Magiczne...*, dz. cyt., s. 13.

²⁰¹ G. Grochowski, *Tekstowe...*, dz. cyt., s. 138.

przykład akapit dotyczący przebudowy Moskwy przez Stalina (s. 94), relacja ze zburzenia Świątyni Chrystusa Zbawiciela. Następnie rekapitulacje, podsumowania, dążenie do skrótu, o którego potrzebie tak wiele mówi zawsze Kapuściński. I wreszcie zakończenie, czyli puenty, sentencjonalne uogólnienia. Bogate komentarze odautorskie, które „pozwalają wzbogacić warstwę informacyjną o wymiar aksjologiczny i – tym samym – w określony sposób ukierunkować uwagę czytelnika”²⁰².

Na pełniejsze ujęcie opisywanego zjawiska, pozwalają zgromadzone synonimy, na przykład „mroczny i zatrważający scenariusz” (s. 87), pełnią one również funkcję ekspresywną, poniekąd też określają osobisty stosunek autora²⁰³.

Przytoczenie wypowiedzi anonimowych znajomych, zawiera potencjał aksjologiczny, zwłaszcza, uwiarygodnienie, narrator jest podróżnym, często oddaje głos mieszkańcom okolicy, którą obserwuje, ale nie zapomnijmy, że to on eksponuje wypowiedzi²⁰⁴.

Ryszard Kapuściński prowadzi w *Imperium* ustawiczny dialog z własną pamięcią, biografią i literaturą. Pamięć jest tutaj swoistym pomostem rzucanym w przeszłość. Wszystko jest w pamięci pisarza, pamięci prywatnej (dzieciństwo²⁰⁵) i zawodowej (wiedza zdobyta podczas podróży, echa dawnych reportaży), wszystko się uzupełnia i przenika. „O każdej drodze lubię myśleć, że jest ona drogą bez

²⁰² Tamże, s. 131-132.

²⁰³ Tamże, s. 132.

²⁰⁴ Zob. tamże, s. 137.

²⁰⁵ „Obrazy z dzieciństwa odciskają się w pamięci i choć zostają przykryte innymi, wciąż istnieją. I jeśli powstaną odpowiednie okoliczności, od razu się znajdują”. Zob. B. N. Łopieńska, *Człowiek z bagna*. „Przekrój” 13 lipca 2003, 28/3029.

końca, że biegnie dookoła świata. A wzięło się to stąd, że z mojego Pińska można było łódką dotrzeć do wszystkich oceanów. Wyruszając z małego, drewnianego Pińska, można opłynąć cały świat". Jeżeli istotna jest pamięć, to istotna jest również biografia. Imperium odcisnęło swe piętno²⁰⁶ na reporterze, a książka ma charakter „literackiego ujęcia podróży – życia. Autor rezygnuje (...) z opisu (...) swych przygód (...). W zamian kładzie nacisk na powtarzalność, na istnienie zjawiska w czasie: te same miejsca i tych samych ludzi odwiedza kilka razy, notuje zmiany w otaczającej rzeczywistości, a także i w sobie – bo *ja* autorskie w tej książce nie mniej jest ważne od opisywanych zdarzeń"²⁰⁷. Punkt ciężkości jest przesunięty na własne doświadczenie, gdyż autor dorastał w ponurym cieniu Imperium. Literatura podobnie jak mit stabilizuje nasze istnienie w świecie – stwierdza Bauer, dodając – że istotnym sensem *Imperium* jest poszukiwanie miejsc zakotwiczenia ludzkiej egzystencji, wysp ciepła, spokoju i ładu²⁰⁸. Bardzo ważny jest motyw podróży, również podróży w głąb siebie, „świat zmienia się ciągle, a wraz z nim zmienia się reporter, przechodzi dzieciństwo, młodość i wiek dojrzały, a historia świata staje się niepostrzeżenie jego własną historią – dziejami jego podróży, lektur, życiowych sukcesów i niepowodzeń"²⁰⁹. „Wróciłem do domu swojego dzieciństwa” (s.304) – mówi narrator. W ten sposób realizuje się mit, bowiem książka

²⁰⁶ Z. Bauer, *Antymedialny ...*, dz. cyt., s. 152.

²⁰⁷ J. Jarzębski, *Wędrówka po Imperium*. „Tygodnik Powszechny” 1993, nr 20, s. 10. Cyt. za: K. Wolny-Zmorzyński, *Ryszard...*, dz. cyt., s. 31.

²⁰⁸ Zob. Z. Bauer, *Antymedialny...*, dz. cyt., s. 160.

²⁰⁹ Laudacja Jerzego Jarzębskiego z okazji przyznania Ryszardowi Kapuścińskiemu Nagrody im. Jana Parandowskiego, podają za www.kapuscinski.hg.pl.

zaczyna się w Pińsku: „Moje pierwsze spotkanie z Imperium odbywa się przy moście łączącym miasteczko Pińsk z Południem świata” (s. 11). I kończy się również w Pińsku, „cały dzień autobusem z Mińska, do mojego rodzinnego Pińska. (...) Wróciłem do domu swojego dzieciństwa” (s. 304). Zamyka się krąg czasu jak w micie. Pińsk staje się gniazdem²¹⁰, do którego się powraca. „Zamyka się formuła *faktografizmu magicznego*. Wszystko, co nastąpi potem, będzie zawsze odniesieniem do tej formuły. Imperium bowiem jest w nas – jeśli nawet zostanie opisane, nazwane i „oswojone”, to przecież nie zniknie. To część życia pokolenia autora *Cesarza i Imperium*. I pokoleń, które nawykły dostrzegać inny świat pod powierzchnią elektronicznej *widzialności*”²¹¹.

Zakończenie

Ambicją Ryszarda Kapuścińskiego jest pisanie książek zawierających uniwersalne przesłanie²¹². Podczas czytania jego utworów, natrafiamy na ciągłe przeciwieństwa, które paradoksalnie, wchodząc w relacje między sobą, tworzą jedną całość. Wszystkie elementy przenikają się i uzupełniają. Kapuściński z właściwym sobie zamiłowaniem do szczegółu – który służy wzmocnieniu symbolicznego wymiaru przekazu – tworzy z fragmentów polifoniczną całość, mówiącą wielością głosów. Specyficzne zestawienia, metafory, świadczą o jego

²¹⁰ Zob. Z. Bauer, *Antymedialny...*, dz. cyt., s. 199.

²¹¹ Tamże, s. 160.

²¹² R. Kapuściński, *Świadectwo rozpadu i przemijania*, rozmawiał K. Kruś, A. Staniszewski. „Gazeta Olsztyńska” 1992, nr 42.

artyzmie. Reporter dzięki wrażliwości poetyckiej potrafi uchwycić sens świata w rozbłysku. „*Imperium* to (...) zapis zmagania się z całością, zapis poszukiwania jej we fragmentach i strzępach, prowadzący do tej samej konstatacji, do której wiodą nas *Lapidaria*: całość jest fragmentem”²¹³.

Nazywany reporterem niewyraźnego, w swej najnowszej książce *Podróże z Herodotem* próbuje odkryć zależności między sposobem przekazywania wiadomości a rozumieniem świata. Ważne, jak myślę, w jego książkach jest to, że na ich kartach nie znajdziemy gotowych odpowiedzi (choć funkcja informacyjna jest nieodłączną funkcją jego reporterskich relacji), Kapuściński uczy, jak zadawać mądre pytania. Szukać odpowiedzi w szczelinach przekazu. „Sens – bowiem – znajduje się zawsze obok, na innym poziomie, ponieważ nie jest tylko sprawą umysłu, ale także – a może przede wszystkim – serca czy emocji”²¹⁴.

²¹³ Z. Bauer, *Antymedialny...*, dz. cyt., s. 114.

²¹⁴ A. W. Pawluczuk, *Reporter ginącego świata. Opowieść o Ryszardzie Kapuścińskim*. Warszawa 1997. Podaję za: www.kapuscinski.hg.pl.

Bibliografia podmiotowa

Ryszard Kapuściński, *Imperium*. Warszawa 2001.

Ryszard Kapuściński, *Cesarz*. Warszawa 1978.

Ryszard Kapuściński, *Kirgiz schodzi z konia*. Warszawa 1968.

Ryszard Kapuściński, *Lapidaria*. Warszawa 2002.

Ryszard Kapuściński, *Lapidarium V*. Warszawa 2002.

Bibliografia przedmiotowa

Zbigniew Bauer, *Antymedialny reportaż Ryszarda Kapuścińskiego*. Warszawa 2001.

Edwin Bendyk, *Antymatrix. Człowiek w labiryncie sieci*. Warszawa 2004.

Juan Eduardo Cirlot, *Słownik symboli*, przeł. Ireneusz Kania. Kraków 2000.

Człowiek i rzecz. O problemach reifikacji w literaturze, filozofii i sztuce. Red.

S. Wysłouch, B. Kaniewska. *Poznańskie Studia Polonistyczne*, t. 22.

Poznań 1999.

Dziennikarstwo i świat mediów, red. Z. Bauer, E. Chudziński. Warszawa 1999.

- Michał Głowiński, *Ryszarda Kapuścińskiego sztuka reportażu. Zwierciadło na bezdrożach*. „Rzeczpospolita” 1997, nr 244.
- Wojciech Górecki, *Reportaż i trwanie. Rozmowa z Ryszardem Kapuścińskim*. „Res Publica Nowa” 1993, nr 7/8.
- Grzegorz Grochowski, *Tekstowe hybrydy. Literackość i jej pogranicza*. Wrocław 2000.
- Zbigniew Herbert, *89 wierszy*. Warszawa 2001.
- Maria Janion, Maria Żmigrodzka, *Romantyzm i historia*. Warszawa 1978.
- Włodzimierz Kalicki, *Sowiety według Kapuścińskiego*. „Gazeta Wyborcza” 30.03.1993, nr 75.
- Ryszard Kapuściński, *Autoportret reportera*, wyb. I wstęp K. Strączek. Kraków 2003.
- Ryszard Kapuściński, *Dlaczego piszę?* „Gazeta Wyborcza” 02.12.1997, nr 280.
- Ryszard Kapuściński, *Lapidarium, czyli „nowy tekst”*, rozmawiał Stanisław Bereś. „Odra” 1996, nr 6.
- Ryszard Kapuściński, *Notes*. Warszawa 1986.
- Ryszard Kapuściński, *Podróże z Herodotem*. „Gazeta Wyborcza”, www.gazeta.pl.
- Ryszard Kapuściński, *Rosyjska obsesja*. „Rzeczpospolita” 18.03.2000.
- Ryszard Kapuściński, *Świadectwo rozpadu i przemijania*, rozmawiał Karol Kruś, Andrzej Staniszewski. „Gazeta Olsztyńska” 1992, nr 42.
- Ryszard Kapuściński, *Wschodni dywan*, rozmawiał R. Marszałek. „6x9” 1991, nr 1.
- Krzysztof Kłosiński, *Ryszard Kapuściński – reporter niewyrażalnego*, Instytut Nauk o Literaturze Polskiej, www.wsp.krakow.pl.
- Krzysztof Koc, *„Imperium” Ryszarda Kapuścińskiego*. „Polonistyka 2003, nr 6.
- Wasilij Aksionow, *Imperium na kolanach*, rozmawiał W. Kot. „Wprost” 17.10.1999, nr 881.
- Jolanta Krysowata, *Manipulacja zamiast cenzury*. „Dziennik Bałtycki” 1999, nr 18.
- Marek Kusiba, *Przemysłać cały świat. Spotkanie z Ryszardem Kapuścińskim*. „Akcent” 2002, nr 3 (39).
- M. Langren, *Imperium – zagadka sfinksa*. „Twórczość” 1993, nr 9.
- Literatura polska 1990-2000, t. 2*, red. T. Cieślak, K. Pietrych. Warszawa 2002.

- Janusz Maciejewski, *Stereotyp Rosji i Rosjanina w polskiej literaturze i świadomości*.
„Więź” 1998, zeszyt 2.
- Adam Mickiewicz, *Utwory dramatyczne*. Warszawa 1978.
- M. Miller, *Reporterów sposób na życie*. Warszawa 1982.
- Beata Nowacka, *Mag reportażu*. „Gazeta Wyborcza” 26.06.2002, nr 147.
- Beata Nowacka, *Magiczne dziennikarstwo. Ryszard Kapuściński w oczach krytyków*,
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego. Katowice 2004.
- Ryszard Nycz, *Tekstowy świat. Postmodernizm a wiedza o literaturze*. Instytut Badań
Literackich Polskiej Akademii Nauk. Warszawa 1995.
- Problemy teorii literatury*, seria 4, prace z lat 1985-1994, wyb. Henryk Markiewicz.
Wrocław 1998.
- Szukanie miejsca w nowym świecie. Ryszard Kapuściński w Nowym Yorku*.
„Rzeczpospolita” 15.11.1997, nr 226.
- Reportaż. Wybór tekstów z teorii gatunków*. Wyb. i oprac. K. Wolny. Warszawa 1992.
- Izabela Sariusz-Skąpska, *Obrazki z życia Imperium*. „Znak” 1994, nr 466 (3).
- Słownik literatury XX wieku*, red. A Brodzka i in. Wrocław 1992.
- Maciej Siembieda, *Reportaż po polsku*. Poznań 2003.
- Władimir N. Toporow, *Przestrzeń i rzecz*, przeł. B. Żyłko. Kraków 2003.
- Mariusz Urbanek, *Imperium* (recenzja książki Ryszarda Kapuścińskiego).
„Odra” 1993, nr 10.
- Melchior Wańkowicz, *Prosto od krowy*. Warszawa 1965.
- Mariusz Wilk, *Wilczy notes*. Gdańsk 2003.
- Kazimierz Wolny-Zmorzyński, *Reportaż – jak go napisać*, Rzeszów 1996.
- Kazimierz Wolny-Zmorzyński, *Ryszard Kapuściński w labiryncie współczesności*.
Kraków 2004.
- www.gazeta.pl.
- www.kapuscinski.hg.pl pod redakcją Roberta Nowackiego.
- www.racjonalista.pl.

