

ANETA WYSOCKA

METATEKSTOWY I INTERTEKSTUALNY WYMIAR MOTTA  
*NOWE ATENY* BENEDYKTA CHMIEŁOWSKIEGO  
W *CESARZU* RYSZARDA KAPUŚCIŃSKIEGO

*Cesarz* Ryszarda Kapuścińskiego – jego najpopularniejszy chyba reportaż, a z pewnością dzieło najbardziej brawurowe pod względem językowo-stylistycznym<sup>1</sup> – zrodził się z poczucia, że nie sposób wyrazić najistotniejszych treści, trzymając się „tradycyjnych reguł gry”, określających sposoby kształtowania wypowiedzi dziennikarskiej i literackiej<sup>2</sup>. Indywidualny stosunek autora do konstrukcyjnych schematów przejawiał się już w obrębie ramy tego utworu – w mottach, których zastosowanie w wydaniu książkowym<sup>3</sup>, ze względu na

---

Dr ANETA WYSOCKA – adiunkt Zakładu Językoznawstwa Ogólnego UMCS; adres do korespondencji: Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, Instytut Filologii Polskiej, Pl. Marii Curie-Skłodowskiej 4 A, 20-031 Lublin; e-mail: aneta.wysocka@poczta.umcs.lublin.pl

<sup>1</sup> W opublikowanym w 1981 r. w „Języku Polskim” artykule na temat *Cesarza* Janina Fras (*O języku „Cesarza” Ryszarda Kapuścińskiego*, „Język Polski” 61(1981), s. 258) pisze: „Można nawet postawić Kapuścińskiemu zarzut (z pewnością dyskusyjny) przerostu stylizacji [...] i pewnej publicystycznej dezynwoltury w mieszanu stylistyk”.

<sup>2</sup> W wywiadzie na temat powstawania *Cesarza*, udzielonym w 2000 roku Hansowi Magnusowi Enzensbergerowi, Ryszard Kapuściński mówi: „Zabrałem się do pracy. To była rutyna: przyjazd na lotnisko; czołgi na ulicach; zapaść ekonomiczna; doniesienia z kwatery głównej, zastraszeni cywile; brak prądu, barykady, śmieci... Wszystko to znałem. Po napisaniu pierwszych dwóch stron powiedziałem sobie: nie, wystarczy. Dalej tak nie mogę. To mnie nudzi. Zawsze jest tak samo, dziennikarska monotonia, w której to, co najważniejsze, pozostaje niewypowiedziane. Tak nie można pisać... Ale w takim razie jak?” (R. K a p u ś c i ń s k i, *Parabola władzy*, w: *Cesarz. Postscriptum*, Zbigniew Zapasiewicz czyta „Cesarza” Ryszarda Kapuścińskiego, red. B. Dudko, M. Szczygieł, Warszawa 2008, s. 11).

<sup>3</sup> Tekst początkowo ukazał się w prasie – od lutego do lipca 1978 roku „Kultura” drukowała jego kolejne odcinki, w cyklu zatytułowanym *Trochę Etiopii*, a jesienią tegoż roku uka-

znaczną ich liczbę, jak również na charakter wzajemnych relacji oraz związków z narracją o Etiopii, należy uznać za nietypowe<sup>4</sup>.

Jednym z szesnastu mott *Cesarza*, poprzedzającym – wraz pięcioma innymi cytatami – pierwszą z trzech części tej książki, jest fragment artykułu hasłowego z „Nowych Aten albo Akademii wszelkiej scjencyi pełnej” (1745-1746) Benedykta Chmielowskiego (1700-1763)<sup>5</sup>, opisujący osobliwość dalekiego świata, dziwne morskie stworzenie – „delphinusa”:

DELPHINUS, gdy chce zasypiać, po wierzchu wody pływa, zadrzymawszy, na dno morskie z wolna się spuszcza, tam sobą o dno uderzeniem obudzony, znowu na wierzchu wody wypływa, wypłynawszy zasypia, y znowu na dno puszczoney, tymże sposobem ocuca się, a tak w ruchu zażywa spoczynku.

Tym przytoczeniem chciałabym się zająć, gdyż wchodzi ono w bardzo ciekawą interakcję z tekstem głównym, a także z cytatami, które mu towarzyszą.

Motto zwykle jest dla filologa ciekawe – także wówczas, gdy zostało użyte w sposób konwencjonalny, zgodny z przyzwyczajeniami czytelników. Z dwóch co najmniej względów stanowi ono przedmiot zainteresowania. Po pierwsze – z uwagi na pełnione przez siebie funkcje o charakterze metatekstowym. Mam tu na myśli przede wszystkim ukierunkowywanie lektury<sup>6</sup> tekstu głównego. Zgodnie z tradycją, w motcie wyrażają się intencje autora. Za pomocą przytoczenia cudzych słów, umieszczonego na początku swego utworu, w sposób charakterystyczny pod względem graficznym, może on wskazywać na ważne dla siebie idee, eksponować pewne treści dzieła, jak również sygnalizować, z jakim nurtem myślowym bądź artystycznym się utożsamia lub co go inspirowało podczas pisania<sup>7</sup>. „Metatekstowym” zadaniem tej części wypo-

---

zała się w Czytelniku książka pt. *Cesarz*. Podaję za *Kalendarium* w: B. Nowacka, Z. Ziątek, *Ryszard Kapuściński. Biografia pisarza*, Kraków 2008, s. 379.

<sup>4</sup> Nietypowość mott *Cesarza* zauważali historycy i krytycy literatury (zob. Nowacka, Ziątek, *Ryszard Kapuściński...*; M. Horodecka, *Zbieranie głosów. Sztuka opowiadania Ryszarda Kapuścińskiego*, Gdańsk 2010). Upatrywali w niej zapowiedzi późniejszych form kolażowych, formułowali także dyskusyjną tezę o tym, że w konstrukcji mott *Cesarza* przejawia się polifonia tego dzieła.

<sup>5</sup> Taką informację o źródle dał Kapuściński.

<sup>6</sup> B. Witosz, *Metatekst – w opisie teoritextowym, stylistycznym i pragmalingwistycznym*, w: *Stylistyka a pragmatyka*, red. B. Witosz, Katowice 2001, s. 75-76.

<sup>7</sup> Zob. S. Skwarczyńska, *Wstęp do nauki o literaturze*, t. I, Warszawa 1954, s. 455; M. Piechota, *Motto w dziele literackim. Rekonesans*, w: *Autorów i wydawców dialogi z czytelnikami. Studia historycznoliterackie*, red. R. Ociecek, Katowice 1992, s. 104-121; J. Sławiński, *Motto*, w: *Słownik terminów literackich*, red. M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, Wrocław 2010, s. 325.

wiedzi jest zatem instruowanie, jak czytać i interpretować tekst główny<sup>8</sup> – motto, potencjalnie, budzi czytelnicze oczekiwania i steruje uwagą odbiorcy<sup>9</sup>.

Drugą interesującą cechą motta jest to, że stanowi ono zawsze wypowiedź drugiego autora<sup>10</sup>, pierwotnie osadzoną w odmiennej sytuacji komunikacyjnej, czego innego dotyczącą i mającą innego adresata. Konsekwencje jej interakcji z tekstem, którego mottem się stała, mogą być wielorakie i one również staną się tu przedmiotem zainteresowania.

W odniesieniu do tej problematyki używa się w literaturoznawstwie terminu *intertekstualność*. Z jego stosowaniem wiążą się jednak co najmniej dwa problemy. Pierwszym z nich jest nieostrość znaczeniowa tego pojęcia i nieokreśloność ram teoretycznych, w których jest ono usytuowane<sup>11</sup>. Drugi problem wiąże się z uwikłaniem pojęcia *intertekstualność* w założenia poststrukturalizmu – nurtu myślenia o dziele literackim charakteryzującego się absolutyzowaniem udziału czytelnika i marginalizacją roli autora, z czego wynika przekonanie o zasadniczym pluralizmie interpretacji<sup>12</sup>. Takie ujęcie różni się od przyjętej w moich badaniach perspektywy oglądu tekstu artystycznego, którego analiza zmierza tu przede wszystkim do ujawnienia znaczenia intencjonalnego<sup>13</sup>, czyli treści, które autor zamierza przekazać. Istotny jest zatem podmiot czynności twórczych, mający konkretną biografię czy też – co nawet ważniejsze – określony wizerunek we wspólnocie komunikatywnej i pewną intencję. Zamiary nadawcy interesują zresztą także niektórych badaczy literatury, operujących kategorią intertekstualności<sup>14</sup>. Stosowanie tego pojęcia nie

---

<sup>8</sup> K. Wyrwas, K. Sujkowska-Sobisz, *Mały słownik terminów teorii tekstu*, Kraków 2005, s. 106.

<sup>9</sup> Funkcje motta mogą być także inne, autor może na przykład chcieć za jego pomocą wykreować swój wizerunek, co sygnalizowała już Skwarczyńska; te przypadki nie będą nas tu jednak interesować.

<sup>10</sup> Sporadyczne sytuacje, w których autor daje motto w własnego, opublikowanego wcześniej dzieła, należy uznać za wyjątek niepodważający ogólnej reguły; por. Piechota, *Motto w dziele literackim*, s.104-121.

<sup>11</sup> Zob. J. Sławiński, *Intertekstualność*, w: *Słownik terminów literackich*, s. 218-219; Wyrwas, Sujkowska-Sobisz, *Mały słownik terminów teorii tekstu*, s. 72-73.

<sup>12</sup> Zob. J. Sławiński, *Poststrukturalizm*, w: *Słownik terminów literackich*, s. 414-415.

<sup>13</sup> Zob. J. Puzynina, *Lingwistyka a rozumienie tekstu*, w: *też, Słowo – wartość – kultura*, Lublin 1997, s. 39-51.

<sup>14</sup> Problem intencji nadawcy wydaje się istotny m.in. dla Michała Głowińskiego (*O intertekstualności*, „Pamiętnik Literacki” 77(1986), z. 4, s. 76), podkreślającego, że „odwołanie intertekstualne zawsze jest odwołaniem zamierzonym”. Zob. T. Skubalanka, *Stylizacja, intertekstualność*, w: *taż, Podstawy analizy stylistycznej, rozważania o metodzie*, Lublin 2002, s. 179-208.

obliguje zatem do akceptacji Barthesowskiej tezy o „śmierci autora”<sup>15</sup> i z tym założeniem będzie ono przywoływane w niniejszych rozważaniach.

Literaturoznawcza propozycja metodologiczna, jaką jest lektura tekstu artystycznego bez uwzględniania biografii i dorobku autora, a zwłaszcza bez doszukiwania się jego intencji, byłaby zresztą trudna do przyjęcia także dlatego, że literacki charakter interesujących mnie utworów jest w gruncie rzeczy sprawą wtórną: *Cesarz* był prymarnie tekstem publicystycznym. Poprzedzający go cytat, przedmiot niniejszych rozważań, stanowi zaś fragment dzieła mającego w momencie swego powstania znamiona prac popularnonaukowych. Jego twórca, ksiądz Benedykt Chmielowski, żywił, o ile wiemy, ambicję przekazywania czytelnikom rzetelnej wiedzy o świecie, popartej autorytetem ksiąg i ich szanowanych autorów.

Popularny wizerunek Chmielowskiego ma kluczowe znaczenie zarówno dla semantyki motta, jak i dla interpretacji całości reportażu<sup>16</sup>. Sporo uwagi poświęcił tej postaci Ignacy Chrzanowski w swojej *Historii literatury niepodległej Polski*, wielokrotnie wznawianym opracowaniu z 1908 roku, z którego uczyło się języka polskiego kilka pokoleń gimnazjalistów i licealistów. Uczony w sposób bardzo sugestywny obrazuje kontekst historyczny, w którym osadzone jest dzieło Chmielowskiego:

W całej historii Polski nie ma okropniejszej, bardziej upokarzającej epoki, jak czasy panowania dwóch Sasów, Augusta II i jego syna, Augusta III. [...] Literatura czasów saskich jest wiernym obrazem społeczeństwa; społeczeństwo zdziczało, więc zdziczała i literatura, tracąc niemal już doszczętnie mądrą myśl i piękno formy. [...] ... najlepiej charakteryzuje ich ciemnotę czterotomowa księga księdza Benedykta Chmielowskiego (zmarłego w roku 1763) pod następującym wdzięcznym i króciutkim tytułem: *Nowe Ateny albo Akademia wszelkich sceneyj pełna, na różne tytuły, jak na classes podzielona, mądrym dla memoryjału, idyjom dla nauki, politykom dla praktyki, melankolikom dla rozrywki erylowana (1756)*. [...] A tak pod każdym względem *Nowe Ateny* Chmielowskiego są książką wysoce znamienneą, dają bowiem wyborne pojęcie o upadku zarówno zdrowej myśli, jak poczucia piękna<sup>17</sup>.

Piśmiennictwo doby przedoświeceniowej zostało wprawdzie w znacznej mierze zrehabilitowane przez naukę o literaturze, niemniej jednak zła sława „Nowych Aten...” całkiem nie przebrzmiała, co potwierdza wstęp do współ-

<sup>15</sup> R. Barthes, *Śmierć autora*, „Teksty Drugie” 1999, nr 1/2, s. 247-251.

<sup>16</sup> Należy, jak miemam, przyjąć, iż obiegowa wiedza o Benedykcie Chmielowskim stanowi główny kontekst interpretacyjny tego komponentu książki, a także ważne źródło wnioskowania o całościowym zamiarze twórczym reportera. Kapuściński się do owej wiedzy aluzyjnie odwołuje, zakładając, że ją ma odbiorca.

<sup>17</sup> Warszawa 1971, s. 442-446.

czesnej edycji tej „encyklopedii” (poprzedzającej o dekadę pierwsze wydanie *Cesarza*), w którym mowa jest Chmielowskim jako o „złym duchu kultury saskiej”, straszącym „w podziemiach Panteonu narodowego”<sup>18</sup>.

Był saskim erudytą, literatem saskim, dla którego świat istotny, pierwszą materię wzruszeń stanowiły książki i który to, co wyczytał, układał swoimi słowami w nowe książki. [...] Ale świat książek, w którym się obracał, był już zapadłą prowincją kultury, zwyrodniałą scholastyką, baśniową geografią, fantastyczną antropologią i nierzeczywistą historią naturalną. Eventu temporum został skazany na prowincjonalizm, był prowincjuszem par excellence w zakątku świata i zakątku epoki, w czym dzielił i odzwierciedlał losy swej społeczności, losy Rzeczypospolitej szlacheckiej, która z wolna i nieubłaganie stawała się prowincją cesarstwa rosyjskiego<sup>19</sup>.

Książd Chmielowski bywał porównywany ze swoim rówieśnikiem, księdzem Stanisławem Konarskim, co miało na celu zobrazowanie kolosalnej różnicy między nimi w zakresie mentalności i zasobu wiedzy, która to różnica pokazywała, że w jednym momencie historycznym i w tym samym państwie współistniały dwa intelektualne światy: pierwszy – nowoczesny i twórczy oraz drugi – skutek kulturowej izolacji<sup>20</sup> niesłuchanie anachroniczny i dlatego zmierzający ku zagładzie. Analogie między tym stanem rzeczy, panującym w Pierwszej Rzeczypospolitej, a sytuacją feudalnej Etiopii w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych dwudziestego wieku nasuwają się same. O chęci zobrazowania owego anachronizmu mówi zresztą wprost sam Kapuściński w rozmowach z czytelnikami:

*Cesarz* jest inny, bo został napisany w takiej archaizującej jakby poetyce dawnego moralitetu, żeby podkreślić straszny anachronizm systemu opartego na jednoosobowym, niekontrolowanym władaniu<sup>21</sup>.

Chciałem pokazać anachroniczny charakter wszystkich autokracji. W tym sensie dwór Hajle Sellasje był tylko przykładem sprzeczności występującej wszędzie tam, gdzie system autokratyczny zostaje skonfrontowany z koniecznością modernizacji. [...] To wszystko miało oczywiście wpływ na warstwę językową, której nie da się oddzielić od treści. Dlatego zacząłem szukać języka odpowiadającego archaicznemu tematowi. Systematycznie czytałem literaturę polską z XV, XVI i XVII wieku. Wynotowywałem

---

<sup>18</sup> M. i J. Lipsy, *Prezentacja autora*, w: *Benedykt Chmielowski, Nowe Ateny albo akademia wszelkiej sciencyji pełna*, Kraków 1968, s. 5 nlb.

<sup>19</sup> Tamże, s. 6

<sup>20</sup> „Konarski studiował w Paryżu i w Rzymie, podczas gdy Chmielowski „siedział w firlejowskim lesie jak Diogenes w beczce, z dala od wielkich bibliotek, bez możliwości wymiany myśli w gronie Mądrych” (Lipsy, dz. cyt., s. 6).

<sup>21</sup> Cyt. za: *Frasa, O języku „Cesarza”*, s. 255.

stare słowa i powiedzenia, tworząc słownik z przestarzałymi, ale zrozumiałymi zwrótami z naszej własnej przeszłości<sup>22</sup>.

Także w *Cesarzu* reporter pisał: „Byliśmy parą kolekcjonerów pragnących odzyskać skazane na zniszczenie obrazy, aby zrobić z nich wystawę dawnej sztuki władania”<sup>23</sup>. Kilkakrotnie zatem wypowiadał się o tym, z jakim zamiarem archaizował warstwę leksykalną tekstu<sup>24</sup>. Nie wspominał jednak konkretnie o dobie saskiej, zaś jako źródło, z którego czerpał dawne słowa, podawał teksty powstałe na przestrzeni trzech stuleci, wśród których nie wymienił wieku XVIII. Analiza lingwistyczna potwierdza, że mamy w *Cesarzu* do czynienia ze stylizacją, mówiąc najogólniej, na dawną polszczyznę, nie zaś na język konkretnej epoki:

Koloryt stylizacji językowej *Cesarza* nadają jednak przede wszystkim archaizmy. Wyrazy te żyją jeszcze przeważnie na marginesie języka literackiego, ale są już nieco przestarzałe. Są to np. wyrazy zapożyczone: *fawory, halastra, nominant, horrendum, sukurs, żurnalista, superata, wikt, peregrynacja, plebs, molestia, anulacja*. Z dawnych rzeczowników rodzimych odnajdujemy: *zabory* (gorliwe *zabory*, jakie w pałacu czynili), *wyszczерby, przeniewierstwa, wydzierki, przygryzki* (notowane w Słowniku wileńskim), *swary, nachody, łupiskóry, wydzierca, rozdawca, studenctwo, młodziankowie, żądność, niecność, pokorność* [...] przestarzałe przymiotniki to: *przedni, bogomyślny, potwarczy, świegotliwy, pospólny, obmowny, odmętny, pomieniony, zdolen*. Przywraca też Kapuściński przysłówek *zausznie* (notowany u Lindego) [...]. Bardzo częste są, nacechowane stylistycznie, dawne zaimki i partykuły, np. *ów, on* (w *onej molestii*), *ci* (ten *ci* dawniej bywał), *-ć* (*prawdać*), *toż, wszelako, tedy, aliści, miast, jako, boć*. Najliczniejsze wśród archaizmów są czasowniki: *barczyć, baczyć, pożywać, orędownać, udziżyć, rozsierzć się, szczeznąć, zmartwychpowstać, zawierać ‘zamykać’, ozwać się, odemścić się, zbieżeć, odjeżdżać kogoś, skrzepić, przewiekować, przywdziewać, salwować się, zakosztować, dekretować i inne*<sup>25</sup>.

<sup>22</sup> Kapuściński, *Parabola władzy*, s. 8-9.

<sup>23</sup> *Cesarz*, Warszawa 1999, s. 25-26. W tej, niepozbawionej ironii, wypowiedzi liczba mnoga bierze się stąd, że Kapuściński, zbierając w Etiopii materiał do swojego reportażu, miał przewodnika i towarzysza dawnego urzędnika z etiopskiego Ministerstwa Informacji, Teferę Gebrewolda.

<sup>24</sup> O składni Kapuściński nie wspomina, zdarzają się jednak w *Cesarzu* podobnie nacechowane konstrukcje zdaniowe, jak np. „[...] uznali, że będzie to godny i wśród poddanych respekt budzący przejaw żywotności s. 128), „Słodki jest człowiekowi chleb kłamstwa, powiada księga przypowieści, a potem napełniają się piaskiem usta jego” (s. 107); sprawa jest warta zbadania, gdyż jedyny lingwistyczny artykuł o języku *Cesarza* (Fras) omawia te kwestie dosyć ogólnie.

<sup>25</sup> Fr a s, dz. cyt, s. 258.

Należałoby tu dodać, iż wiele spośród zastosowanych przez Kapuścińskiego struktur językowych przywodzi na myśl Rzeczpospolitą szlachecką<sup>26</sup>, niekoniecznie jednak jej okres schyłkowy<sup>27</sup>. Tymczasem, co znamienne, autory opracowań krytyczno- i historycznoliterackich wskazują konkretnie na epokę saską jako na ten okres historii Polski, który posłużył Kapuścińskiemu za punkt odniesienia. Już w 1979 roku Małgorzata Szpakowska pisała na łamach „Twórczości” o *Saskich ostatekach cesarza*:

To nie przypadek, że owi byli ludzie [dawni dworzanie, których wielogłos stanowi zasadniczą część *Cesarza*] mówią tak samo. Przede wszystkim Gombrowiczem z *Trans-Atlantyku*; ale także chwilami Żeromskim z opisów Nawłoci i niekiedy nawet saską rymowanką. Taka jest nasza stylistyka katastrofy, jedna z oznak bezwładu wróżącego klęskę. Sama stylizacja językowa starcza za połowę charakterystyki bohaterów, jest opisem ich możliwości poznawczych, wyznacza horyzont myślowy. Język nie przystaje tutaj do tematu, pałacowy szczebiot nie jest w stanie uchwycić mechanizmów ogólnospołecznych. Ale właśnie ten kontrast znaczy. Dysonans pokazuje, jak dalece dwór odstawał od rzeczywistości, jak nieprzygotowany był na niedaleką zagładę. Z jakim przerażeniem zdumieniem reagować musiał na bieg wydarzeń<sup>28</sup>.

Także w najnowszych literaturoznawczych opracowaniach dotyczących *Cesarza* uwidacznia się tendencja do kojarzenia stylu tego utworu konkretnie z czasem panowania Augusta II i Augusta III. Beata Nowacka i Zygmunt Ziątek, autorzy *Biografii pisarza*, napisali nawet, iż „to właśnie epoka saska stała się zapleczem leksykalnym książki”<sup>29</sup>, choć przecież analiza słownictwa tego utworu do takiego wniosku nie uprawnia. Na taką interpretację, w moim przekonaniu, wpłynął głównie cytat z „Nowych Aten”. Uwidacznia się tu zatem interesujący mechanizm oddziaływania motta – przytoczona wypowiedź ukierunkowuje sposób odczytania tekstu głównego ze względu na to, że

---

<sup>26</sup> Dzieje się tak dlatego, że dysponujący tradycyjnym wykształceniem ogólnym członek naszej wspólnoty komunikatywnej (czyli, mówiąc w uproszczeniu, ktoś, kto przygotowywał się do dawnej matury z języka polskiego) z pewnością napotykał na nie w trakcie czytania obowiązkowych szkolnych lektur – *Pamiętników* Jana Chryzostoma Paska bądź Sienkiewiczowskiej *Trylogii*, w której kilkakrotnie pada na przykład charakterystyczne „furda”, które w *Cesarzu* pojawia się w następującym kontekście: „to wszystko fu r d a wobec lęku przed gniewem pańskim” (s. 42).

<sup>27</sup> Przywołany zostaje na przykład tekst z innego przełomowego momentu historii Polski; znajdujemy w *Cesarzu* mianowicie interesującą przeróbkę znanego fragmentu tekstu kontrreformacyjnego – *Kazań sejmowych* Piotra Skargi (1597): Miast, przyjacielu, do steru się brać i do żagła, bo widać, że okręt tonie, każdy z naszych wielmożów upycha swój worek i rozgląda się za przyzwoitą szalupą” (K a p u ś c i ń s k i, *Cesarz*, s. 48).

<sup>28</sup> „Twórczość” 1979, nr 6, s. 107.

<sup>29</sup> Nowacka i Ziątek, dz. cyt., s. 196.

pochodzi z dzieła reprezentatywnego dla pewnej konkretnej epoki, której stereotyp współtworzy świat przedstawiony dzieła.

Trzy dekady po ukazaniu się artykułu Małgorzaty Szpakowskiej Magdalena Horodecka w swojej wnikliwej książce o narracyjnych strategiach Kapuścińskiego poszła tym samym tropem, co Szpakowska, dzieląc fragment *Cesarza* na wersy, by uwydatnić jego rymowany i rytmizowany charakter:

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

Cytat ów opatrzyła następującym komentarzem:

Widać też w tak przytoczonym fragmencie, kto jest głównym patronem językowym utworu. Nie tylko Pasek czy Gombrowicz, lecz w dużej mierze – ksiądz Baka. Przemawia za tym fakt, iż w prasowej wersji utworu Kapuściński użył jako motta fragmentu z wiersza Baki *Młodym uwaga*. Można powiedzieć, że mimo usunięcia tego cytatu typowa dla poezji autora *Uwag o śmierci niechybnej* tematyka przemijania wpłynęła także na kształt narracyjny reportażu, ślad jej obecności stanowiłaby powracająca w *Cesarzu* atmosfera rozkładu, upadku, śmierci. Językowy kołowrót stylizacji i rytmizacji w utworze byłby zatem echem barokowego motywu tańca śmierci...<sup>30</sup>.

Horodecka zwróciła tu uwagę na obecność w prasowej wersji *Cesarza* odwołania do innego kojarzonego z epoką saską autora – Józefa Baki – o którym krążyły opinie nie bardziej pochlebne od tych o Chmielowskim. Ignacy Chrzanowski pisał o Bace następująco:

Jak proza, tak i poezja czasów saskich jest obrazem nędzy i rozpacz. [...] Jak bardzo zdziaczała poezja, o tym dać może pojęcie książeczka pt. *Uwagi o śmierci niechybnej*... [...] Czy istotnie autorem tego dziwoląga jest ksiądz Józef Baka, jezuita, nie wiadomo na pewno [...] Dostyc, że nazwisko Baki przeszło w przysłowie: wiersze à la Baka oznaczają głupie wiersze, i słusznie...<sup>31</sup>.

Pod tą miażdżącą krytyką Kapuściński prawdopodobnie by się nie podpisał. Nie zależało mu też najpewniej na tym, żeby dzięki cytatowi z wiersza Baki uzyskać efekt karykatury czy groteski, gdyż wybrał taki fragment jego

<sup>30</sup> M. Horodecka, *Zbieranie głosów. Sztuka opowiadania Ryszarda Kapuścińskiego*, Gdańsk 2010, s. 181-182.

<sup>31</sup> Chrzanowski, dz. cyt., s. 447.



utworu, któremu nie można zarzucić braku „mądrej myśli” czy „piękna formy”, co przypisywano literaturze czasów saskich. Motto z *Uwag o śmierci niechybnej*, obecne jedynie w prasowej wersji reportażu, brzmi: „Nie dopędzisz wczora cugiem, / Nie wyorzesz jutra pługiem. / Minęło. / Zniknęło”<sup>32</sup>; jest to zatem refleksja egzystencjalna, ujęta w formie eleganckich metafor. Przytoczenie tych wersów pełni odmienną funkcję od cytatu z Chmielowskiego, gdyż znaczenie intencjonalne wypowiedzi osiemnastowiecznego poety jest w znacznym stopniu zbieżne z tym, co za pomocą zaczerpniętego z jego tekstu motta chciał o Etiopii powiedzieć Kapuściński. Zarówno w tekście-źródle, jak i we współczesnym reportażu słowa te niosą myśl o nieuchronności przemijania i niepewności jutra. Można tylko zapytać o to, jakiemu podmiotowi tę myśl przypisać: bohaterom-dworzanom, którzy wzdychają za dawnymi dobrymi czasami i boją się o swój los w czasie porewolucyjnych rozrachunków, czy też może reporterowi, piszącemu relację o upadku afrykańskiego cesarstwa; pytanie to musi jednak pozostać bez jednoznacznej odpowiedzi.

Inaczej sprawy się mają z cytatem z „Nowych Aten”, gdyż w jego wypadku trudno mówić o zbieżności znaczeń intencjonalnych wypowiedzi Chmielowskiego i Kapuścińskiego. Warto bliżej przyjrzeć się tej kwestii. Na początek przywołajmy całość artykułu hasłowego, z którego zaczerpnięto motto:

DELPHINUS, Delphin albo Świnia morska, według Ateneusza y Aristotelesa żłóci nie ma, dlatego pełen łagodności. Sami się *in suo genere* [między sobą] dziwnie lubią. Gdy pod Karyą Miastem jednego złowiono, drugich przybyła gromada bronić towarzysza, aż go wypuszczono nazad w wodę, *teste Jonstono*. Naybardziej lubi, gdy kto Szymona woła imieniem; śpiewaniem, świstaniem y muzyką dziwnie się delektuje; co ieno usłyszy na Okręcie, zaraz się w wielkiej innych komitywie zbliża do niego. Życie *ex mente* [zdaniem] Aristotelesa 120 lat. Iest Zwierz z wodnych y ziemnych naprędszy. Gdy chce zasypiać, po wierzchu wody pływa, zadrzymawszy, na dno morskie z wolna się spuszcza, tam sobą o dno uderzeniem obudzony, znowu na wierzchu wody wypływa, wypłynawszy zasypia, y znowu **na dół** puszczoney, tymże sposobem ocuca się, a tak *in motu* [w ruchu] zażywa *quietem* [spoczynku]. Święty *Martinus*, gdy przed Niewiastą na złą rzecz sollicytującą uciekł y na morze się puszczał, koło Cezaryi w Palestynie dwóch przybywszy DELFINÓW, na brzeg go przenieśli bezpiecznie, jako świadczy *Metaphrastes*. [Z podróździała *O Rybach Osobliwych*, cyt. za: Chmielowski, *Nowe Ateny*, s. 309].

Chmielowski w szczególny sposób urzeczywistnił w nim zasadę *docere, delectare, movere*. Nie tylko opowiedział o *delphinusie*, lecz uczynił to w sposób pobudzający ciekawość, stwarzając wrażenie sensacyjnej niezwykłości fi-

<sup>32</sup> Podają za: H o r o d e c k a, dz. cyt., s. 150.

zjologii i zachowania zwierzęcia. Delfin został wykreowany na stworzenie nieomal mityczne, a niektóre informacje o nim musiałyby przez krytyczny, oświecony rozum zostać uznane albo za niesprawdzone i bardzo mało prawdopodobne, albo wręcz za absurdalne. Kapuściński wykorzystał część stworzonego przez Chmielowskiego obrazu, fragment na tyle osobliwy, by reprezentować anachroniczną saską mentalność, analogiczną do tego, co zaobserwował u swoich etiopskich rozmówców, a zarazem taki, który można było wykorzystać jako przenośnię. W ten właśnie sposób odczytali sens motto Nowacka i Ziątek, których zdaniem cytata „staje się metaforą władzy słabej, nieudolnej, trwającej tylko dzięki sile inercji”<sup>33</sup>. Tekst Chmielowskiego, rzecz jasna, nabiera charakteru metaforycznego dopiero w kontekście reportażu, w którym zaczyna nieść odmienne sensory niż w tekście-źródle.

Warto na koniec zastanowić się nad tym, jaki wpływ na motto wywiera fakt, że współwystępuje ono z pięcioma innymi cytatami, które zostały w analogiczny sposób wyróżnione i poprzedzają pierwszą część *Cesarza*:

Zapomnij o mnie  
To wszystko zgasło  
(tango cygańskie)

Oj, Negus Negesti  
Ratuj Abisynię  
Bo są zagrożone  
Południowe linie,  
A na północ od Makale  
Oj, niedobrze jest tam wcale.  
Negus, Negus  
Daj mi kule, daj mi proch  
(przedwojenna piosenka warszawska)

Obserwując zachowanie się poszczególnych kur w kurniku przekonamy się, że niższe rangą kury są dziobane i ustępują miejsce wyższym rangą. W idealnym wypadku występuje jednoszeregową listą rang, na początku której stoi nadkura dziobiąca wszystkie inne, z kolei te, które są w środku listy, dziobią niższe rangą, respektują zaś wyżej postawione. Na końcu znajduje się kura kopciuszek, która musi ustępować wszystkim.  
(Adolf Remane – *Swoiste drogi kręgowców*)

Człowiek przyzwyczaja się do wszystkiego, jeżeli tylko osiągnie właściwy stopień uległości.  
(C. G. Jung)

---

<sup>33</sup> Dz. cyt., s. 196.

Motta te nie mają zgoła nic wspólnego ze sobą wzajemnie, z tekstem głównym zaś korespondują na różne sposoby. Cytat z tanga zawiera metaforę bezpowrotnego kresu czegoś cennego, w tekście-źródle odnoszącą się do miłości, w *Cesarzu* zaś wykorzystaną w kontekście schyłku pewnego systemu społeczno-politycznego; wprowadza też element groteski, gdyż jego tematyka nie przystaje do treści reportażu. „Przedwojenna piosenka warszawska” mówi o agresji faszystowskich Włoch na Abisynię – wydarzeń, do których Kapuściński odwołuje się w swoim utworze, zaś jej folklorystyczna stylistyka wprowadza dysonans. Fragment *Swoistych dróg kręgowców* staje się w nowym kontekście satyryczną metaforą hierarchicznej relacji międzyludzkiej, zaś wypowiedź Junga to celna konstatacja pewnego uniwersalnego mechanizmu psychospołecznego, który przejawiał się na etiopskim dworze. Pierwsza seria mott jest zatem bardzo zróżnicowana wewnątrz, co skłania do tego, by zadać pytanie o jej funkcję jako całości.

Jedyna odpowiedź, jaka mi się nasuwa, ma charakter słabej hipotezy, która przychodzi na myśl pod wpływem autotematycznych uwag autora, opisującego moment przystępowania reportera do pracy: zgromadził już mnóstwo rozmaitych materiałów, ma wiele przemyśleń na temat rzeczywistości, którą chce opisać, i z tej heterogenicznej materii musi teraz stworzyć narrację. Głos Chmielowskiego można by uznać za jedno z takich skojarzeń, które zostanie wplecione w materię tekstu i zacznie w nim funkcjonować na kilka różnych sposobów: będzie znakiem swojej epoki, porównywalnej ze światem przedstawionym, jego treść również zyska wymiar metaforyczny, forma zaś stanie się zapowiedzią stylu, w którym będzie utrzymana opowieść.

#### BIBLIOGRAFIA

- Barthes R.: Śmierć autora, „Teksty Drugie” 1999, nr 1/2, s. 247-251.  
Chmielowski B.: Nowe Ateny albo akademia wszelkiej sciencyji pełna, Kraków 1968.  
Chrzanowski I.: Historia literatury niepodległej Polski (1795-1965), Warszawa 1971.  
Fras J.: O języku „Cesarza” Ryszarda Kapuścińskiego, „Język Polski” 61(1981), s. 255-258.  
Głowiński M.: O intertekstualności, „Pamiętnik Literacki” 77(1986), z. 4, s. 75-100.  
Horodecka M.: Zbieranie głosów. Sztuka opowiadania Ryszarda Kapuścińskiego, Gdańsk 2010.  
Kapuściński R.: Cesarz, Warszawa 1999.  
Kapuściński R.: Parabola władzy, w: *Cesarz. Postscriptum*, Zbigniew Zapasiewicz czyta „Cesarza” Ryszarda Kapuścińskiego, red. B. Dudko, M. Szczygieł, Warszawa 2008, s. 5-13.  
Lipscy M. i J.: Prezentacja autora, w: *Benedykt Chmielowski, Nowe Ateny albo akademia wszelkiej sciencyji pełna*, Kraków 1968, s. 5-10.  
Nowacka B., Ziątek Z.: Ryszard Kapuściński. Biografia pisarza, Kraków 2008.

- Piechota M.: Motto w dziele literackim. Rekonesans, w: *Autorów i wydawców dialogi z czytelnikami. Studia historycznoliterackie*, red. R. Ocieczek, Katowice 1992, s. 104-121.
- Puzynina J.: Lingwistyka a rozumienie tekstu, w: *taż, Słowo – wartość – kultura*, Lublin 1997, s. 39-51.
- Skubalanka T.: Stylizacja, intertekstualność, w: *taż, Podstawy analizy stylistycznej, rozważania o metodzie*, Lublin 2002, s. 179-208.
- Skwarczyńska S.: Wstęp do nauki o literaturze, t. I, Warszawa 1954.
- Sławiński J.: Intertekstualność, w: *Słownik terminów literackich*, red. M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, Wrocław: Ossolineum 2010, s. 218-219.
- Sławiński J.: Motto, w: *Słownik terminów literackich*, red. M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, Wrocław: Ossolineum 2010, s. 325.
- Sławiński J.: Poststrukturalizm, w: *Słownik terminów literackich*, red. M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, Wrocław: Ossolineum 2010, s. 414-415.
- Szpakowska M.: Saskie ostatki cesarza, „*Twórczość*” 1979, nr 6, s. 106-110.
- Witosz B.: Metatekst – w opisie teoritextowym, stylistycznym i pragmatycznym, w: *Stylistyka a pragmatyka*, red. B. Witosz, Katowice 2001, s. 73-81.
- Wyrwas K., Sujkowska-Sobisz K.: *Mały słownik terminów teorii tekstu*, Kraków 2005.

THE METATEXTUAL AND INTERTEXTUAL DIMENSION OF THE MOTTO  
FROM *THE NEW ATHENS* BY BENEDYKT CHMIEŁOWSKI,  
AS USED IN *THE EMPEROR* BY RYSZARD KAPUŚCIŃSKI

Summary

The article discusses the metatextual and intertextual dimension of one of the mottos for *The Emperor* by Ryszard Kapuściński, which is a quote from *The New Athens* by Benedykt Chmielowski. The latter was the first Polish encyclopaedia, which was highly undervalued by traditional authorities in the field of literary history, for it failed to meet the intellectual standards of the Enlightenment and was marked with the anachronistic mentality of the Saxon times. The analysis relates to the way in which Chmielowski's motto provides an interpretative frame for the controversial book by Kapuściński, devoted to the decline and fall of the oldest African Empire – Ethiopia – in the 1960s and 1970s. The author of the paper's main focus falls on the relationship between the meaning of the source text and the semantics of modern reportage, the role played by the popular image of Benedykt Chmielowski in the process of interpretation, the relationship between the quote and the archaic style of *The Emperor*, and the ways in which the quote from *The New Athens* interacts with the other mottos of the book – the multiplicity of which signals a new narrative strategy used by the reporter and writer.

**Słowa kluczowe:** motto, metatekst, intertekstualność, znaczenie intencjonalne, stylizacja, reportaż, epoka saska.

**Key words:** motto, metatext, intertextuality, intentional meaning, stylization, reportage, Saxon times.

*Translated by: Konrad Klimkowski*