

# JEDNAK KSIĄZKI



GDAŃSKIE CZASOPISMO HUMANISTYCZNE

2016 nr 5

Reportaż literacki. Pogranicza

STUDIA

## SŁUCHAĆ I PISAĆ. O MUZYCZNOŚCI WYBRANYCH UTWORÓW RYSZARDA KAPUŚCIŃSKIEGO

ZUZANNA WIŚNIEWSKA

Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku  
oraz  
Uniwersytet Gdański  
Wydział Filologiczny  
Instytut Filologii Polskiej

**Z**wiązek literatury z muzyką zachodził już w czasach starożytnej Grecji. Śpiew w tym okresie odgrywał równie ważną rolę jak recytacja. W VII wieku p.n.e. powstała odmiana śpiewu z akompaniamentem instrumentu strunowego – liry, nazwana liryką (Chomiński, Wilkowska-Chomińska 1989: 45). W tym nowym gatunku pierwszorzędą rolę odgrywał głos wokalny, ale nie mniejsze znaczenie miało towarzyszenie instrumentalne, które stało się ważnym elementem formy (Chomiński, Wilkowska-Chomińska 1989: 45). We współczesnej terminologii literackiej liryka jest określana jako „jeden z trzech rodzajów literackich, obejmujący utwory, których domenę tematyczną stanowią przede wszystkim wewnętrzne przeżycia, doznania, emocje i przekonania jednostki” (Sławiński 1976: 215). Już w starożytnej Grecji liryka, w odróżnieniu od eposu, miała charakter subiektywnej wypowiedzi

(Chomiński, Wilkowska-Chomińska 1989: 45). Utwory nazywane lirycznymi sugerują uczuciowość, ekspresyjność wiązaną z muzyczną stroną wiersza.

Michał Głowiński w artykule *Literackość muzyki – muzyczność literatury* kładzie nacisk na różnicę tworzyw budujących literaturę i muzykę. Zwraca uwagę, że łączenie tych dwóch sztuk będzie się zawsze wiązało z „dążeniem do przewyciężenia naturalnych ograniczeń tworzywa” (Głowiński 2002: 115). Ograniczenia te badacz charakteryzuje jako ubóstwo semantyczności oraz ubóstwo możliwości brzmieniowych. Nie sposób zatem przenieść zasady konstruowania utworu muzycznego na kompozycję wierszy. Są bowiem bariery, których nie można pokonać, jednak, jak konkluduje autor, nie znaczy to, że jest to temat nie warty refleksji. Przeciwnie, zbliżenie literatury i muzyki, uważa on za zjawisko o dużej doniosłości.

To przekonanie Głowińskiego jest dla mnie punktem wyjścia do dokonania interpretacji reportaży Ryszarda Kapuścińskiego oraz szukania w nich muzycznych porównań i metafor. Jestem świadoma, że język literatury jest nieprzekładalny na język muzyki. Tworzywa budujące dzieła tych sztuk są nietożsame ze sobą. Muzyka jako układ dźwięków nie tworzy semantycznych figur, jakie niosą ze sobą słowa w tekście literackim. Można oczywiście odczytywać melodię jako wyraz uczuć, jednak, nie opatrzona tekstem bądź komentarzem, nie przynosi ona ścisłej i dokładnej informacji o jakichkolwiek wydarzeniach czy stanach emocjonalnych. Tworzywo literackie, czyli słowa i zdania są stworzone do przekazywania treści czy określania nastroju utworu. Z drugiej strony słowa zdają się nie mieć tak dużej subtelności, jaką cechują się dźwięki pozostające w mglistej sferze niedookreślenia, co w moim odczuciu jest największą zaletą dzieł muzycznych. Oczywistym jest, że interpretacji literackich może być również wiele, choć słowa, mimo możliwości bycia niejednoznacznymi, nie dają aż tak dużej sposobności do pobudzenia wyobraźni, jaką niesie muzyka.

Uważam zatem, że dostrzeżenie muzycznych wątków w dziełach Kapuścińskiego oraz ich brzmieniowe i strukturalne ukształtowanie ma istotne znaczenie dla interpretacji sensów ukrytych w bogatej twórczości tego reportera. W wielu fragmentach jego utworów odnalazłam wyraźne i różnorodne w swym charakterze nawiązania do muzyki. Do podjęcia refleksji nad muzycznością w twórczości Kapuścińskiego skłoniła mnie wypowiedź, w której wskazuje on na tajniki swojego warsztatu pisarskiego:

Potrzebuję poezji jako ćwiczenia językowego; nie mogę z poezji zrezygnować. Wymaga ona głębokiego skupienia nad językiem, i to wychodzi na dobre prozie. Proza musi mieć muzykę, a poezja to rytm. Gdy zaczynam pisać, muszę znaleźć rytm. On poniesie mnie jak rzeka. Jeśli rytmicznej wartości jakiegось zdania nie da się stworzyć, to je porzucam. Najpierw zdanie musi znaleźć swój wewnętrzny rytm, potem fragment

tekstu, a wreszcie cały rozdział. Zwykle staram się pisać krótkimi zdaniami, gdyż one stwarzają tempo i ruch. Są szybkie i dają prozie jasność. (Kapuściński 2002: 211)

Powyższy cytat dowodzi, że sam reporter przyznaje się do „muzycznego myślenia” o tworzonym tekście. Wskazanie rytmu jako niezbędnego elementu budującego zdania odsłania niezwykle wrażliwość muzyczną autora. Myślę, że jest to dobra podstawa do rozpoczęcia rozważań nad muzyczną strukturą pisarstwa Ryszarda Kapuścińskiego.

### **Naznaczone muzyką – Wymarsz piątej kolumny**

*Busz po polsku* to zbiór reportaży o tematyce krajowej, które publikowane były w latach 1958-1961 na łamach tygodnika „Polityka” (Król 2011: 120). Pierwsze wydanie książkowe ukazało się w 1962 roku. Kapuściński na początku swojej pracy dziennikarskiej żywo interesował się sytuacją w kraju. Szczególnie upodobał sobie opisywanie prowincji i życia zwykłych ludzi. Pisał nie tylko o wielkich wydarzeniach, o budowach czy kopalniach. Tak rekonstruuje ten czas autorzy biografii Ryszarda Kapuścińskiego, Beata Nowacka i Zygmunt Ziątek:

Prowincjonalne i wielkomijskie peryferie przeżywają wtedy wielki awans w odradzającym się reportażu. To tam szuka się „prawdziwej” (zróżnicowanej, zaklamywanej dotąd) rzeczywistości i wyzwolenia pisarstwa z socrealistycznych schematów. (Nowacka, Ziątek 2008: 62-63)

*Busz po polsku*, będący debiutem reportera zapowiadał jego przyszły, dojrzały literacko dorobek. *Wymarsz piątej kolumny* jest reportażem otwierającym zbiór. Przedstawia losy dwóch kobiet szukających swojego miejsca w powojennej Polsce. Narrator poprzez pryzmat muzyki ukazuje wydarzenia budujące fabułę opowieści.

O muzyce w tym reportażu pisze Magdalena Horodecka w monografii *Zbieranie głosów* (Horodecka 2010: 44-49). Nazywa muzykę czynnikiem sprawczym narracji, co więcej, uznaje ją nawet za jedną z bohaterek tego tekstu. Zauważa refreniczne powtórzenia pewnych fragmentów, które na zasadzie analogii porównuje do tematu w fudze czy wariacjach. Spostrzeżenie badaczki jest ciekawe, ale wypowiedziane ostrożnie, co jest w pełni usprawiedliwione, gdyż nie sposób porównywać tekstu tego reportażu do struktury budowy dzieła muzycznego. Horodecka wskazuje również na paralelizmy leksykalne stanowiące rodzaj echa (powtórzenia słów „czas”,

„muzyka”, „godzina”, „one”). Mówi o narastającej i opadającej dynamice, która jest słyszalna w toku narracji. Trafnie podsumowuje swoje rozważania: „Muzyka staje się nie tylko sposobem strukturyzowania opowieści reportażowej, nie tylko żywiołem świadomości bohaterki, lecz także niezwykle ważną metaforą – to okrutny koncert, który zagrała ludziom historia. Historia jawi się jako dzieło «grajków», którzy ją fałszywie nastroili, źle skomponowali” (Horodecka 2010: 49).

Bohaterki reportażu to dwie stare Niemki – Augusta i Margot, matka i córka. Autor charakteryzując je, używa depersonalizującej leksyki: „one”, „dwie ropuchy”, „dwie staruchy”, „siwe, zgarbione kobiety w drodze”, „stare” (Kapuściński 1979: 7-13). Porównanie do ropuch ma zapewne oddawać brzydotę i wiek Niemek. Jednocześnie sugeruje odrazę, jaką mogli odczuwać Polacy, postrzegając je jako przedstawicielki narodu ciemniejszych. Określenia bohaterki nie wynikają jednak z negatywnego nastawienia reportera. Raczej można odnieść wrażenie, że autor oddaje nastrój społeczeństwa ustosunkowanego negatywnie do Niemek, które próbują odzyskać swoje ziemie, odebrane im przez państwo polskie. Sam Kapuściński zachowuje w tekście empatyczny stosunek do zagubionych kobiet, być może jest to próba przeciwstawienia się propagandzie antyniemieckiej, jaka nastąpiła w Polsce po zakończeniu wojny.

Już pierwsze zdania reportażu w sposób patetyczny zapowiadają, jak dużą rolę odegra w nim muzyka. Narracja rozpoczyna się następującymi słowami:

Same powiedziały, jak to się narodziło.

Powiedziały, że to wzięło początek z czasu i z muzyki. (Kapuściński 1979: 7)

Witold Sadowski zauważa, że w reportażach mogą występować pierwiastki literackie, które sprawiają, że teksty te można czytać jak wiersze nierozpisane na wersy. W swoim artykule *Wersyfikacja reportażu* podaje przykład z *Cesarza* Kapuścińskiego, w którym zauważa takie zjawisko (Sadowski 2005: 82-84). W powyższym cytacie można dostrzec ową literackość w odautorskim podziale na wersy – imitującym lirykę oraz nadającym prologowi swoisty rytm.

Dalszy fragment reportażu wprowadza bohaterki wraz ze słyszaną przez nie muzyką. Czytelnik nie jest poinformowany, kim są kobiety oraz w jakim czasie rozgrywa się akcja. Zostajemy niejako umieszczeni w samym środku wojennych odgłosów, które potem okazują się być przeszłością. Dźwięki tkwią tylko w głowach Augusty i Margot:

One usłyszały znajomą melodię. Najpierw słyszały tony dalekie i wysokie, a potem przez wiatr i przestrzeń naniósł niskich, twardych głosów. One usłyszały śpiew, bulgot werbli, ostre nakazy komend. Mogły

rozdzielić wycie czołgów, basowanie armat i jazgot motocykli. Rozlegały się jęki i krzyki. Woda zadzwoniła w wiadrze. Oni są spragnieni, więc muszą się napić. Kolbą pukają do drzwi, sapią, w końcu się śmieją. Śmiech i sapanie jest ich mową. One słyszą gwar. Muzyka narasta, wypełnia pokój, sien i podwórze, toczy się brukiem ulicy i przenika w las. Tego nikt nie słyszał, tylko one. (Kapuściński 1979: 7)

Kapuściński buduje swój reportaż w oparciu o powtarzające się motywy, które nasuwają skojarzenia z motywami muzycznymi. Melodią słyszana przez bohaterki są odgłosy wojny. Nie jest to przyjemna materia dźwiękowa, co współgra z tematyką tego reportażu. Muzyczność mogłaby być kojarzona przez czytelnika z klasycznymi, konwencjonalnymi znaczeniami – melodyjnymi frazami wplatanymi w tekst, muzycznymi metaforami oraz porównaniami. Nieprzyjemny akompaniament sugeruje, jakim koszmarem musiała być wojna. Muzykę w tym reportażu tworzą jej odgłosy: śpiew, bulgot werbli, ostre nakazy komend, wycie czołgów, basowanie armat, jazgot motocykli, jęki, krzyki, dzwoniąca w wiadrze woda, pukanie do drzwi, sapanie i śmiech (Kapuściński 1979: 7). Jest to przykład zjawiska, które Michał Głowiński nazywa literackim ukształtowaniem języka, będącym sposobem oddania muzyczności literatury (Głowiński 2002: 121).

Miano refrenu zyskać może w tekście motyw „bulgotu werbli”, który powtarza się pięć razy (jeden raz jako belkot werbli). Określenie „bulgot werbli” uznać można jednak za nietrafioną metaforę. Werbel charakteryzuje się dość suchym, ostrym dźwiękiem. Nawet szybkie tremolo nie przypomina bulgotu, a raczej trzaskanie mrozu. Bulgot zdecydowanie bardziej pasowałby do kotłów albo wielkich bębnow. Być może jednak autor celowo stosuje taką niespójność, by podsycać atmosferę niepokoju, wytworzyć wewnętrzny puls w tekście i wciągnąć czytelnika w atmosferę wojenną. Jeśli nie jest to zabieg umyślny, można by uznać zastosowanie takiego zestawienia za przejaw nieznamośności brzmienia instrumentów perkusyjnych przez Kapuścińskiego.

Muzyka jawi się czytelnikowi najpierw jako coś pochodzącego z zewnątrz, nie wychodzącego od człowieka, jest to muzyka przestrzeni miejskiej<sup>1</sup>. Można ją powiązać z popularnym w latach 60. kierunkiem w muzyce – sonoryzmem. Nurt ten charakteryzował się wyczuleniem na barwę dźwięku, która „przyjmowała rolę czynnika pierwotnego, a towarzyszące jej ewentualne jakości wysokościowe – wtórne” (Gołąb 2011: 229). Kompozytorzy używali wszelakich środków do uzyskania możliwie najciekawszych barw – od różnego rodzaju preparacji instrumentów po nagrywanie na taśmę odgłosów natury bądź odgłosów przestrzeni miejskiej. Obecność tego rodzaju muzyki widziałabym w analizowanym reportażu Kapuścińskiego.

---

<sup>1</sup> O tym również pisze Horodecka (Horodecka 2010: 47, 48).

Odgłosy kroków, dźwięki maszyn wojennych, wyculają czytelnika na barwę, a nie na wysokości tonów. To właśnie połączenie różnie zabarwionych odgłosów tworzy muzyczność tego tekstu. Odbiorca, nie słysząc jednoznacznej melodii, skupia się na szukaniu sensu w nieprzyjemnych wrażeniach audialnych doznawanych przez bohaterki, co mistrzowsko buduje atmosferę opowieści o tematyce wojennej. Wrażenie głębokiego wejścia w niepokojący świat zdaje się towarzyszyć czytelnikowi od pierwszego do ostatniego słowa reportażu.

Natomiast wewnętrzną muzykę można tu rozumieć jako głosy psychiki bohaterek. A nawet ściślej – swego rodzaju zew krwi – „tego nikt nie słyszał, tylko one. Bo one mają blutinstinkt” (Kapuściński 1979: 7). Użycie w tym miejscu barbaryzmu *blutinstinkt* służy charakterystyce narodowości postaci na poziomie językowym (Kostkiewiczowa 1976: 44), jednocześnie potęgując wrażenie obcości bohaterek. Metafora ta opiera się na założeniu, że w ich krwi było wszystko, co potrzebne, by usłyszeć muzykę. Być może jest to sygnał rozwijającej się psychopatii o typie urojeniowym. Taki stan może być wywołany przez przeżycia z czasów wojny, choćby przez wysiedlenie, które zostawiło głęboki ślad w psychice Augusty i Margot, skoro uporczywie próbują one znaleźć utracony dom. Antoni Kępiński tak pisze o tej chorobie:

W okresach niespokojnych – wojen, rewolucji, gwałtownych zmian społecznych, klęsk żywiołowych – często obserwuje się narastanie nastawień urojeniowych. Wokół siebie węszy się wroga, „wróg czuwa”. (Kępiński 1988: 110)

Zależnie od utrwalenia się patogenicznej postawy uczuciowej nastawienie urojenowe może być mniej więcej stałe lub wybuchać wówczas, gdy chory wejdzie w sytuację analogiczną do tej, która po raz pierwszy wyzwoliła nastawienie lękowe do świata społecznego i spowodowała skryzalizowanie się urojenia. (Kępiński 1988: 124)

Powracanie słuchowych urojeń może być zatem związane z wrażeniem doświadczania podobnej sytuacji przez bohaterki. Skutkuje to wymarszem kobiet, którym wydaje się, że trwa konflikt zbrojny. Czytelnik może odczuć pulsowanie krwi bohaterek zanurzonych w tym ponurym świecie wojennym. Budzenie się w nich owego *blutinstinktu* jest opisywane w niepokojący, alegoryczny sposób:

Więc to tak: dwie ropuchy leżały nieruchome. Ktoś przystawił do ich ciała prąd. Wtedy drgnęły, w zwapnionych żyłach poruszyła się krew. Ta krew poszła do mózgu i wypełniła komórki czule na muzykę. Na ten jeden rodzaj muzyki, który da się słyszeć, przeżyć i zapamiętać, jeżeli się ma blutinstinkt. (Kapuściński 1979: 7)

Oni wiedzieli: dwie ropuchy leżały nieruchome i ktoś przystawił do ich ciała prąd. Wtedy drgnęły, w zwapnionych żyłach poruszyła się krew. Ta krew poszła do mózgu, komórki wypełnił bulgot werbli. (Kapuściński 1979: 12)

Prawdopodobnie Kapuściński chce w ten sposób pokazać niebywałą siłę muzyki, która jest w stanie rozkruszyć zwapnione żyły, wpuścić życie do zwiędłego ciała. Jednocześnie może to być także wyraz swoistej muzycznej pamięci ciała, które, słysząc znajomą melodię, reaguje niezależnie od woli. Reakcja ta bowiem nie zaczyna się w świadomości, ale w ciele, więc ukazana jest jako zachodząca poza logiczną percepcję człowieka. Traumatyczne przeżycia wojenne mogą wyzwać takie niezależne od woli „budzenie” się ciała. Magdalena Horodecka widzi w tych odruchach „artystyczną wizję zniewolenia człowieka «muzyką», ćwiczenia go jak zwierzę w celu natychmiastowego wywołania pożądanых reakcji, odczuć i zachowań [...]” (Horodecka 2010: 48). *Blutinstinkt* jest więc swego rodzaju naznaczeniem, które elektryzuje bohaterki. Ślepo zasłuchane w swoją wewnętrzną muzykę są postrzegane jako niespełna rozumu. Niezrozumienie wywoływała również ich mowa:

Mówiły to po niemiecku, ludzie nie rozumieli. Czasem sąsiad mrugał do sąsiada, że trącone. Tak właśnie jest często między ludźmi: nie umieją wysłuchać człowieka do końca. Łapią jego dziesięć słów, nie czekając, aż dojdzie do kropki. I zdanie przerwane w połowie wygląda wariacko. Więc mówią zaraz: trącony. (Kapuściński 1979: 10)

Jednak reporter staje po stronie bohaterek, dopowiadając takie zdanie: „Ale one nie były trącone. Długo z nimi rozmawiałem. Augusta miała rację – jej umysł jest jasny” (Kapuściński 1979: 10). Jakby na przekór opinii publicznej, stara się wejść w umysły starych kobiet i zrozumieć, co kieruje ich wędrówką.

Koniec wojny pojawia się w świadomości bohaterek po wejściu do Taubus (niemiecka nazwa polskiego Olecka). Augusta i Margot tu przestają słyszeć muzykę:

Od razu jedno im się nie zgrało: muzyka nie weszła z nimi do miasta. Ani bulgot werbli, ani basowanie armat. Olecko było ciche, zadeszczone, senne. Ludzie żyli tu tacy jak na całym świecie. Krzątali się wokół swoich małych spraw, żeby zarobić swoje małe pieniądze. Chłopi kupowali gwoździe, dzieci wracały ze szkoły, urzędnicy pili zimną i cienką herbatę. To nie brzmiało jak pieśń. To w ogóle nie była muzyka. (Kapuściński 1979: 10)

Krzężanina ludzi, ich codzienne czynności nie przypominały tego wojennego gwaru, tej specyficznej muzyki miasta oblężonego i zagrożonego, dlatego krew nie zawrzała, *blutinstinkt* nie odezwał się w Olecku. „Nie przyszła muzyka, nie dostały tych domów ani tych włók, ani polskich pacholków” (Kapuściński 1979: 11). To nie było to miasto, które znały.

Reporter pokazuje, że mimo zakończenia wojny, wciąż trwa ona w ludziach. Wydarzenia tego okresu zakorzeniły się w psychice starych Niemców oraz osób spotkanych przez niego w domu starców. „Każdy z nich miał swój rachunek, jaki chciałby przedstawić muzykantom” (Kapuściński 1979: 12). Grajków można utożsamić z nazistami, to oni stworzyli tę nieprzyjemną muzykę wciąż pulsującą we krwi. Mimo że już wyszli z kraju, bulgot werbli trwa. Przypomina niekończącą się muzykę – *unendliche melodie*. Pojęcie to stosowane w muzyce stworzył w XIX wieku Richard Wagner, który, co znamienne, był ulubionym kompozytorem Adolfa Hitlera. Ten rodzaj melodii charakteryzuje się ciągłym rozwijaniem muzyki bez stosowania kadencji, czyli specyficznego ułożenia akordów, które sugeruje zakończenie motywu melodycznego. Jest to ciągle budowanie napięć, bez stosowania odpřeżeń. Muzyka Wagnera była dla Hitlera odzwierciedleniem niemieckości, była muzyką doskonałą.

Reportaż kończy się refrenem, co może być sugestią, że ta melodia się nie kończy, że wojna nie wyjdzie prędko z ludzkich zmysłów:

Nie powiedziały nic, najadły się do pełna i poszły spać, a o mokrym świecie uciekły, wspierając się jedna o drugą, żwawe i wypoczęte, z tym bulgotaniem werbli w komórkach. (Kapuściński 1979: 13)

### **Przemowa jako muzyka – reportaż Lumumba**

Problemy Afryki są dominującym tematem w twórczości Ryszarda Kapuścińskiego. Reporter spędził na tym kontynencie w sumie trzydzieści pięć lat. Pierwszą podróż odbył w 1959 roku, a w 1962 roku został pierwszym stałym korespondentem polskim w Afryce z ramienia Polskiej Agencji Prasowej (Król 2011: 119-120). Wielokrotnie jeździł na ten kontynent, będąc świadkiem dekolonizacji, rewolucji i zmian ustrojowych młodych państw afrykańskich. Owocem podróży są książki: *Czarne gwiazdy*, *Gdyby cała Afryka*, *Wojna futbolowa*, *Cesarz czy Heban*. Wiele motywów afrykańskich pojawia się również w innych zbiorach reportaży. Trafnie podsumowuje to Magdalena Horodecka, mówiąc, że opowiadanie o Afryce „stanowi dominantę tematyczną jego twórczości” (Horodecka 2010: 82).



*Lumumba* to tytuł jednego z reportaży zamieszczonych w wydanej w 1978 roku *Wojnie futbolowej*. Jest to swego rodzaju połączenie dziennika afrykańskich podróży i reportażu. Pomysłodawcą tego zbioru było wydawnictwo Iskry. Miało ono wydać dziesięć tomów klasyki reportażu. Jedną z części miał stanowić zbiór Kapuścińskiego. Reporter został poproszony o autorski wybór reportaży, mających się składać na ten tom. Po latach tak wspominał to przedsięwzięcie: „Miałem mnóstwo historii z życia, anegdot [...], ale nigdy nie było czasu ich spisać. Więc po prostu zacząłem pisać taką książkę nie napisaną, której poszczególne rozdziały włączyłem między te teksty, które powstały już wcześniej” (Kapuściński 2015). Kapuściński zamieszcza w *Wojnie futbolowej* teksty, które były owocem podróży, jakie odbył w latach 60. do Afryki i Ameryki Łacińskiej. Aby w pełni zrozumieć sytuację przedstawioną w reportażu, proponuję krótkie wprowadzenie w historię polityczną Patrice’a Lumumby.

Akcja opisana w reportażu dzieje się w Kongo, państwie leżącym w Afryce środkowej. Opisywane wydarzenia miały miejsce w czasie, gdy naród kongijski znajdował się jeszcze pod panowaniem belgijskim. Patrice Lumumba był politykiem, który stał się symbolem afrykańskiego bojownika o wolność. Urodził się w 1925 roku w prowincji Kasai. Zdobył wykształcenie urzędnika i pracował na tym stanowisku w urzędzie podatkowym, a później pocztowym. Widząc niesprawiedliwość panującą w Kongo w stosunku do czarnoskórych, zaczął się angażować w politykę. Początkowo nie przeciwstawiał się kolonizatorowi, nie mówił o niepodległym państwie, ale proklamował wspólnotę kongijsko-belgijską (Meredith 2011: 99). W 1958 roku Lumumba stał już na czele Kongijskiego Ruchu Narodowego i działał na rzecz wyzwolenia z reżimu kolonialnego oraz walczył o poprawę losu swoich współbraci. Jeździł po całym kraju, wygłaszając płomienne przemówienia. Podstawą myślenia politycznego Lumumby był panafricanizm – czyli idea wspólnoty wszystkich czarnoskórych mieszkańców Afryki. Sam polityk stał się symbolem jedności Afrykanów. Mówił: „Afryka nie będzie naprawdę wolna i niepodległa, dopóki jakakolwiek część kontynentu zostanie pod obcą dominacją” (cyt. za Zalega 2011). Kładł również duży nacisk na rozwój edukacji i swobodny, bezpłatny dostęp obywateli do niej. Uważał, że szkolnictwo jest podstawą rozwoju państwa. W 1960 roku Patrice Lumumba został premierem Republiki Kongo. Niedługo po tym wydarzeniu wybuchły zamieszki antybelgijskie w kongijskim wojsku, co doprowadziło do zdymisjonowania Lumumby ze stanowiska. Ostatecznie, po wielu działaniach skierowanych przeciwko byłemu premierowi, pada on ofiarą morderstwa ze strony nowego rządu. To wydarzenie wywołało protesty nie tylko w Kongo, ale i na całym świecie. W kilkudziesięciu miastach odbywały się demonstracje, między innymi w Waszyngtonie i Nowym Jorku. Mimo prowadzenia dość chwiejnej polityki oraz

zapanowania chaosu w kraju Lumumba stał się bohaterem, który odważył się przeciwstawić zachodnim mocarstwom sprawującym władzę w Afryce (Meredith 2011: 108-113).

We wspomnianym przeze mnie reportażu poświęconym Lumumbie znamienym fragmentem eksponującym muzyczność jest opis odtworzenia z magnetofonu przemówienia tego polityka w parlamencie. Sytuacja ta jest wynikiem przyniesionej przez Kambię (Afrykańczyka, będącego przewodnikiem Kapuścińskiego) wieści o śmierci Lumumby. Widząc bezradność i niemoc towarzysza po przekazaniu nowiny, reporter pyta:

– Kambi, czy widziałeś kiedy Lumumbę?

Nie. Kambi go nie widział. Ale może go słyszeć. On i jego przyjaciel Ngoy przynoszą magnetofon. Włączają kontakt, taśma zaczyna się kręcić. (Kapuściński 2008: 35-36)

Kapuściński nie streszcza, o czym mówił Lumumba, zapisuje słowa bez podawania ich sensu, skupia się na falowaniu emocji zawartych w odsłuchiwanym przez bohaterów nagraniu. Strategię taką reporter stosuje z powodu nieznamości języka, w którym przemawia polityk. Można odnieść wrażenie, że jest to opis utworu muzycznego, co odpowiada przedstawionej przez Michała Głowińskiego strategii literackiego odbioru muzyki (Głowiński 2002: 103). Ponadto Kambi zachowuje się jakby słuchał nie przemówienia, ale dzieła muzycznego. Ilustruje to następujący fragment: „Kambi słucha go bez końca. Jak muzyki. Opiera czoło na dłoni i zamyka oczy. Taśma walcuje powoli, z lekkim szelestem” (Kapuściński 2008: 36). Gest oparcia czoła na dłoni pokazuje, że jest on zasluchany w głos polityka. Również zamknięcie oczu może sugerować kontemplację muzyki. Zachowanie Afrykańczyka nie odbiega od postawy człowieka zasluchanego w ulubione dzieło muzyki. Zauważyć też można, że dobór słów, takich jak: „muzyka”, „powoli”, „szelest”, onomatopiecznie i semantycznie wpisuje się w muzyczną interpretację reportażu. Użycie porównania, podkreślającego, iż Kambi słucha przemówienia jak muzyki, tematyzuje muzyczność przemówienia i eksponuje ten wątek. Sugeruje również odbiorcy, że Kapuściński będzie dążył do naśladowania muzyczności w słowie.

Magdalena Horodecka tak charakteryzuje muzyczność w owej przemowie: „Muzyczna dynamika tej przemowy staje się alegorią życia mówcy. Swoiste forte oddaje siłę zaangażowania i wibrującą osobowość Lumumby, jego szept sygnalizuje zbliżający się koniec, śmierć to moment, kiedy nagle «taśma zlatuje z walka»” (Horodecka 2010: 115). Ciekawym pomysłem jest porównanie mowy Lumumby do jego życia. Jednak muzyczność jest jedynie zasygnalizowana, badaczka nie podejmuje szczegółowej analizy. Ja skupię się natomiast na dokładnym scharakteryzowaniu środków muzycznych, jakie stosuje reporter we wspomnianym opisie.

Mimo wyraźnych kulminacji i napięć w przebiegu narracji Kapuściński nie stosuje wykrzykników bądź innych znaków interpunkcyjnych, które mogłyby pomóc mu w oddaniu muzyczności tego przemówienia. Wszystkie zdania kończy kropką. Jednak ich długość ma duże znaczenie. Rozpoczyna od krótkich, można by nawet powiedzieć informacyjnych, suchych wypowiedzi. Przeplatanie długich i krótkich zdań idzie w parze ze sposobem mówienia Lumumby, oddaje emocjonalny tok przemówienia. Można to porównać do fraz w muzyce, w których wydłużanie zdań i narastanie dynamiczne może być odbiciem *crescenda*<sup>2</sup> a opadanie emocji – *diminuenda*<sup>3</sup>.

By omówić kolejne wymiary muzyczności, przytoczę kolejny fragment tekstu:

Patrice jest spokojny, zaczyna bez emocji, nawet sucho. Na razie informuje, przedstawia sytuację. Mówi wyraźnie, z dobitnym akcentem, starannie wymawia sylaby, jak aktor, który musi pamiętać o ostatnich rzędach. Nagle głos wylatuje do góry, wibruje, staje się przenikliwy, napięty, niemal histeryczny. Patrice atakuje interwentów. Słysząc lekki stuk — to uderzając dłonią o trybunę akcentuje siłę swojej racji. Atak jest gwałtowny, ale krótki. Cisza na taśmie, falisty rytm walków. Kambi, który wstrzymał oddech, teraz wciąga haust powietrza. Znowu Patrice. (Kapuściński 2008: 36)

Najwyraźniej zaznacza się w powyższym fragmencie tempo przemowy. Początek jest spokojny, informujący, po czym następuje nagły skok tempa i dynamiki – gwałtowne *forte*<sup>4</sup> i *accelerando*<sup>5</sup>. Jest to pierwszy moment kulminacyjny tego przemówienia. Nagromadzenie przymiotników przyspiesza narrację, zaczyna w czytelniku budzić napięcie i oczekiwanie na dalszy ciąg.

Kolejny zabieg, który stosuje Kapuściński, to opis odgłosów nie będących mową Lumumby – uderzanie dłonią o trybunę, szelest taśmy, czy nawet cisza (która również jest muzyką). Ponadto nakładanie się reakcji słuchacza, jego emocje, oddech, napięcie, dobrze wkomponowuje się w tok narracji. Kambi staje się pewnego rodzaju pośrednikiem między czytelnikiem a Lumumbą. Współodczuwanie emocji płynących z przemówienia polityka, widać również w następującym fragmencie: „Głos opada do szeptu. Kambi pochyła się nad taśmą. Słucha zwierzeń przywódcy. Szept, szept, szelest taśmy i szept. Oddech” (Kapuściński 2008: 36). Ten ciekawy zabieg – oddanie głosu miejscowemu chłopcu – może sugerować sympatyzowanie Kapuścińskiego ze skolonizowanym ludem. To emocje Kambiego, a nie białego reportera, czujemy podczas przemówienia Lumumby. Ponadto repetycja słowa *szept* oraz aliteracja głoski

<sup>2</sup> *Crescendo* – oznacza stopniowe wzmacnianie natężenia dźwięków (Habela 1998: 41).

<sup>3</sup> *Diminuendo* – oznacza stopniowe ściszenie dźwięków (Habela 1998: 47).

<sup>4</sup> *Forte* – silnie, głośno; określenie dynamiczne (Habela 1998: 66).

<sup>5</sup> *Accelerando* – oznacza stopniowe zwiększanie tempa wykonywanego utworu (Habela 1998: 8).

sz ujawniają dodatkową funkcję muzyczności tekstu. Tego rodzaju działania nadają autentyczności przemówieniu i pozwalają czytelnikowi wyobrazić sobie, jak mogło ono wpływać na słuchacza.

Kapuściński oddziałuje na wyobraźnię czytelnika również za pomocą porównań. „Ton goryczy, zawodu, mowa ze ściśniętym gardłem. Mówi do skłóconej sali, jak na szlacheckim sejmiku. Zaraz zaczną krzyżeć warcholy” (Kapuściński 2008: 36). Reporter przywołuje z historii znane polskiemu czytelnikowi owe sławetne, siedemnasto- i osiemnastowieczne burzliwe obrady sejmikowe, które często bywały zrywane. Nie znający realiów afrykańskich wieców polski odbiorca dzięki temu porównaniu łatwiej zrozumie sytuację, jaką przedstawia autor. Narrator, nie mogąc opisać sytuacji mówcy w leksyce afrykańskiej, odwołuje się do analogicznych wydarzeń z historii polskiego społeczeństwa. Pomysł Kapuścińskiego, by w taki sposób przybliżyć nastrój panujący na kongijskich wiecach politycznych, jest przejawem zjawiska określanego jako tłumaczenie kultur. Wywołanie podobnych emocji za pomocą sugestywnego opisu, przekazuje odbiorcy więcej niż przytoczenie przemowy Lumumby.

Zakończenie przemówienia jest jednocześnie jego kolejną, intensywną kulminacją.

Jego ostatnia szansa: przekonać, zdobyć ich, porwać. Wszystko na jedną szalę. Taśma wiruje, szalona inwazja słów, l'unité, l'unité, natłok argumentów, porywające frazy, żadnych odwrotów, trzeba iść tam, tam, gdzie nasza uhuru, nasz prosty grzbiet, nadzieja, maniok i Kongo, zwycięstwo, l'indépendance.

Teraz pali się płomień.

Taśma zlatuje z walka. (Kapuściński 2008: 36-37)

Kapuściński przytacza urwane frazy, słowa, wezwania do jedności. Jedno po drugim padają trzaskającym *staccato*<sup>6</sup> wyrazy, jakby wyrwane z kontekstu, ale jak najbardziej czytelne. Wybijają rytm, imitują coraz szybsze *tremolo*<sup>7</sup> werbla. Długie zdanie, będące sygnałem strumienia świadomości, napędza czytelnika, tak jak mowa Lumumby rozpała jego słuchaczy. Istotne jest tu również użycie słów z języka francuskiego, które mimo iż są mową kolonizatora, stanowią zarazem formę zagrzewania do buntu wobec niego. Natomiast barbaryzm *uburu* (oznaczający w języku suahili wolność) (Grzenia 2005) potęguje wrażenie jedności Afrykanów zgromadzonych na wiecu po to, by walczyć o niepodległość.

<sup>6</sup> *Staccato* – rodzaj artykulacji dźwiękowej polegający na ostrym oddzieleniu dźwięków od siebie przez znaczne skracanie ich wartości rytmicznych (Habela 1998: 182).

<sup>7</sup> *Tremolo* – drżenie; określenie rodzaju artykulacji, która polega na szybkim powtarzaniu dźwięku (Habela 1998: 205).

Muzyczność tekstu oddaje także charyzmę przywódcy. Narrator kończy opis przemowy dwoma krótkimi zdaniami, które są jakby oddechem po długim maratonie. Zlatująca taśma sprawia, że znika cały wyobrażony w toku narracji świat. Znika również Lumumba, jakby koniec taśmy miał oznaczać jego śmierć. Czytelnik razem z Kapuścińskim i jego towarzyszami na nowo siedzi przy milczącym już magnetofonie i zaczyna odbierać bodźce inne od tych nagranych. Magdalena Horodecka, opisując ten reportaż, czyni następującą sugestię: „Głos polityka jest więc głosem zza grobu – przemawia pięknie, ale słucha go już tylko Kambi i pusta ulica za oknem mieszkania” (Horodecka 2010: 116).

Muzyka może opowiadać historię, którą trudno wyrazić samym tylko opisem. Warto tu przypomnieć, że zdaniem Michała Głowińskiego muzyczność literatury wyraża się za pomocą wejścia w warstwę brzmieniową tworzywa (Głowiński 2002: 115). Jednak czytając *Lumumbę*, można zauważyć, że oprócz onomatopiecznych skojarzeń muzycznych Kapuściński używa szeregu innych środków, o których Głowiński nie pisze w swoim artykule. Mam tu na myśli wspomniane przeze mnie wcześniej frazowania, kulminacje czy narastanie emocji, które można odnieść do konkretnych terminów muzycznych. Ważne jest też operowanie ciszą. Pusta ulica, zamknięte bramy, cisza na taśmie są istotnym elementem budowy przestrzeni muzycznej oraz nastroju sytuacji przedstawionej. Jednocześnie oddają pustkę, która wytwarza się po śmierci Lumumby.

Tego typu zabiegi tworzą niepowtarzalną muzyczną kreację świata przedstawionego w reportażu. O opieraniu się na innym niż językowy materiale tak mówi Kapuściński: „Głównie jest to odbiór wrażeniowy. To bardzo wyostrza wzrok – patrzanie i rozumienie świata poprzez widzenie świata. [...] Myślę, że przy pewnym doświadczeniu można wyrobić sobie inne sposoby percepcji świata, niekoniecznie językowe” (Kapuściński 2004a: 50). Sięgnięcie po język muzyki ukazuje rozwinięty warsztat reporterski Kapuścińskiego. W sytuacji bariery kulturowej oraz językowej użycie pamięci audialnej wpływa na wyobraźnię czytelnika oraz staje się uniwersalnym sposobem przekazania emocji, bez względu na narodowość odbiorcy. Sam reporter w taki sposób mówi o swojej pracy: „Otóż najczęściej określiłbym swoją profesję jako bycie tłumaczem. Tylko tłumaczem nie języka na język – ale kultury na kulturę” (Kapuściński 2004a: 21). Dźwięki stają się zatem powszechnie zrozumiałym językiem, za pomocą którego wszyscy mogą się porozumieć. Jednocześnie owo użycie struktur muzycznych pokazuje zmysł artystyczny reportera. Sytuacja odtworzenia nagrania w omawianym reportażu jest opisana w sposób sugerujący wielką wrażliwość brzmieniową Kapuścińskiego.

## Muzyka w poezji - Trąbka Armstronga

Louis Armstrong to światowej sławy muzyk, trębacz, jazzman. Urodził się na przelomie wieków w najbiedniejszej dzielnicy Nowego Orleanu. Żył w ubóstwie, jego matka była prostytutką, ojciec porzucił rodzinę, więc muzyk od najmłodszych lat pomagał w utrzymaniu siebie i siostry. Mając kilkanaście lat, trafił do poprawczaka, gdzie nauczył się grać na trąbce. Tak wspomina to wydarzenie: „Była to, bez cienia wątpliwości, najlepsza rzecz, jaka mi się przytrafiła w całym życiu. To właśnie tam poślubiłem muzykę” (Teachout 2011: 37-38). Po wyjściu z zakładu grywał w barach, później został zatrudniony na statku pływającym po Missisipi. Tam nauczył się czytania nut. Kariera Armstronga zaczęła nabierać tempa, pierwsze płyty nagrał w Chicago z *Creole Jazz Band*, później zakładał własne zespoły. Od 1947 roku prowadził *All Stars*, zespół, z którym jeździł po całym świecie. W 1956 roku zagrał koncert z filharmonią nowojorską, co było spełnieniem marzenia artysty. Po koncercie dyrygent Leonard Bernstein powiedział: „powinniśmy się czuć zaszczytzeni, gdyż nasza aranżacja *St. Louis Blues* to tylko nędzna imitacja tego, co on potrafi zrobić z tym utworem, przemieniając go w coś szczerego, prawdziwego, rzecz można nawet – szlachetnego” (Teachout 2011: 114). W latach 60. Armstrong koncertował w Afryce, gdzie przebywał w tym czasie Ryszard Kapuściński. Reporter opisuje koncert, którego był świadkiem w *Podróżach z Herodotem* (Kapuściński 2004: 119-120). Armstrong zmarł w 1971 roku w Nowym Jorku na atak serca.

W efekcie zetknięcia się Kapuścińskiego ze słynnym trębaczem powstał wiersz będący zapisem wrażeń reportera zainspirowanych występem artysty. Utwór pochodzi z tomiku poezji *Prawa natury* opublikowanego nakładem Wydawnictwa Literackiego w 2006 roku (Król 2011: 127). Wiersz przytaczam poniżej w całości:

\* \* \*

Trąbka Armstronga  
szczyrzy złote zęby  
zanosi się  
zatacza złote koła  
wibruje  
chrypi  
*o, ye*  
*o, ye, ye baby*  
  
robi

salta  
pętle  
śruby  
spirale

leci  
w górze spotyka trąby anielskie  
razem grają  
*When the Saints go Marching in*

stamtąd  
lotem koszącym spada na estradę

widownia szaleje  
krzyczy i bije brawo

na końcu trąbki  
spocony Satchmo  
ociera czoło białą chustką (Kapuściński 2006: 43)

Główną bohaterką wiersza jest trąbka. Kapuściński nie pisze o muzyku, ale o jego instrumencie, który jest personifikowany: szczyrzy zęby, zatacza koła, kręci pętle i śruby, jakby był tańczącym człowiekiem. Taka metaforyka kojarzyć się może ze sztuczkami cyrkowymi, co wskazuje na rozrywkowy charakter muzyki. Jest to również nawiązanie do wyglądu trąbki podczas gry: jawi się jako złoty, kręcący się punkt, który hipnotyzuje słuchacza i widza. A jednocześnie „zanosi się”, co sugeruje frazę „zanosić się płaczem”. Kapuściński może tu dawać do zrozumienia, że instrument w rękach artysty jest w stanie oddać każdą emocję.

Wspomniana w wierszu wibracja jest standardowym zabiegiem w muzyce jazzowej. Chrypienie, po którym następują dwa wersy typowego dla Armstronga śpiewu („o ye/o yeye baby”), wskazuje na podobieństwo dźwięku instrumentu z głosem muzyka. Jest to swoiste zlewanie się głosu artysty z głosem personifikowanej tutaj trąbki, które dowodzi jedności człowieka i instrumentu. Można to rozumieć jako wczucie się w instrument, a także przekazywanie siebie za pomocą muzyki. Trąbka staje się przedłużeniem osobowości Armstronga (Teachout 2011: 40):

na końcu trąbki  
spocony Satchmo  
ociera czoło białą chustką (Kapuściński 2006: 43)

Wzlatywanie dźwięku w górę interpretuje muzykę jako sztukę uskrzydlającą i uwznioślającą, jednocześnie stawiając grę artysty na równi z grą trąb anielskich. Można tu dostrzec nawiązanie do kultury chrześcijańskiej sygnalizujące sakralizację muzyki Armstronga. Kapuściński używa też tytułu jednego z najbardziej popularnych utworów znanych w interpretacji Armstronga (*When the Saints go Marching in*). Jest to dodatkowa tematyżacja wątku wznoszenia się do nieba obecnego we wcześniejszych wersach. Dopiero z wysokości muzyka dociera do publiczności, która szaleje z zachwyty, jakby słyszane dźwięki nie były tylko dziełem artysty, ale nade wszystko – Boga. Armstrong staje się jedynie łącznikiem między instrumentem a publicznością, swego rodzaju kapłanem muzyki – pośrednikiem między rzeczywistością boską a ludzką.

W kontraście do wspomnianych wyżej wersów: „widownia szaleje/krzyczy i bije brawo”, w prozie Kapuściński mówi o przeciwnej sytuacji:

Słyszałem, że koncerty Armstronga wywołują entuzjazm, szaleństwo, ekstazę. Nic z tych uniesień nie było na stadionie w Chartumie, mimo że Satchmo śpiewał wiele songów afrykańskich niewolników z południa Ameryki, z Alabamy i Luizjany, z której sam pochodził. (Kapusciński 2004: 120)

Ta rozbieżność sugeruje, że wiersz nie jest dokładnym odzwierciedleniem koncertu, w którym uczestniczył Kapuściński w Chartumie w 1960 roku. Jest raczej połączeniem odczuć reportera dotyczących jakości gry Armstronga z zasłyszanymi opiniami o wrażeniach, jakie zwykle artysta wywoływał na swoich występach.

Kontrast widoczny w finale: czarnoskóry muzyk – biała chustka, może być ironią, echem kolonializmu, sugestią, że odwraca się sytuacja podporządkowania. Czarny muzyk wycierający się białym materiałem ujawnia wpisaną w wiersz afirmację afrykańskiego artysty. Ten fragment pozwala zaliczyć liryk do postkolonialnego nurtu twórczości Kapuścińskiego. Równocześnie scenka jest zapisem rzeczywistej sytuacji koncertu. Przytoczmy po raz kolejny fragment relacji z *Podróży z Herodotem*:

Po każdym utworze, a nawet w trakcie grania i śpiewania Armstrong wycierał twarz dużą białą chustką. Te chustki bez przerwy zmieniał mu specjalny człowiek, jakby w tym tylko celu podróżujący z Armstrongiem po Afryce. (Kapuściński 2004: 120)

Powróćmy do analizy wiersza. Całość utworu lirycznego, oprócz ostatnich pięciu wersów, odnosi się do instrumentu i dźwięków, jakie wydaje. Dopiero na końcu mowa jest o osobie grającej, jakby wcześniej muzyka żyła własnym życiem. A to przecież artysta wydobywa tony, bez



niego nie byłoby muzyki. Widoczna jest tu sugestia, jakoby trąbka, pierwszoplanowa bohaterka liryczna, tak hipnotyzuje słuchacza, że zapomina on o osobie grającej. Dopiero po zakończeniu koncertu, po wybrzmieniu dźwięków, odbiorca zauważa człowieka będącego autorem tej pięknej muzyki. Bo to artysta wprawia trąbkę w taniec, zadaje sobie ogromny trud i wysiłek fizyczny, który stoi za tym pięknem. Ta wyrażona metaforycznie podrzędność człowieka wobec instrumentu ilustruje przekonanie o boskiej, transcendentnej naturze muzyki. Tym samym podmiot liryczny wiersza sugeruje, że artysta wyraża jedynie piękno, które go przerasta, gdyż nie pochodzi wyłącznie z tego świata.

\*

Przedstawione interpretacje ujawniają szczególną wrażliwość audialną Ryszarda Kapuścińskiego. Muzyczność reporter wyraża na wiele sposobów. Są to powtarzające się motywy muzyczne, ale także kulminacje oraz frazowania osiągnięte za pomocą długości zdań i nagromadzenia słów. Uwypuklenie brzmienia ujawnia się szczególnie w opisach niezrozumiałych słów lub praktyk, dotyczących innych kultur. Użycie muzyczności pomaga w zrozumieniu emocji bohaterów oraz pozwala doskonale wczuć się w nastrój opisywanej sytuacji. Tu najlepszym przykładem jest *Wymarsz piątej kolumny*, gdzie niespokojna muzyka wprowadza czytelnika w tematykę wojenną. Również nagranie opisane w *Lumumbie* jest pewnego rodzaju przetłumaczeniem kultury afrykańskiej na język Europejczyków. Wywyższenie, swoistą sakralizację muzyki oddaje Kapuściński, personifikując instrument w omawianym przeze mnie wierszu. Ujawnia się w tym miejscu empatia Kapuścińskiego w stosunku do reprezentantów odrębnych kultur. Bohaterowie, których ze względu na dystans kulturowy trudno zrozumieć, są pokazywani i poznawani poprzez muzyczne środki wyrazu. Muzyczność tekstu przyczynia się do przełamywania stereotypów w opisie Innych. Tam, gdzie nie wystarczają słowa ze swoim brzemieniem semantycznym, stosuje reporter muzyczność, która pobudza bardziej intuicyjne i emocjonalne odczytywanie przedstawionych wydarzeń.

Ryszard Kapuściński stawia na piedestale muzykę, jako bardziej wzniosłą od innych sztuk. Niech podsumowaniem niniejszego artykułu będą słowa samego mistrza:

Muzyka: najbardziej tajemniczy rodzaj sztuki. Napisano tysiące książek o literaturze, o malarstwie, a nie ma właściwie doniosłego dzieła o muzyce. Sztuka najbardziej metafizyczna, najbardziej zbliżająca do Boga. (Kapuściński 2002: 107)

## SUMMARY

**To listen and to write. Musicality in selected works by Ryszard Kapuściński**

The subject of this article is musicality in selected reportages and one poem by Ryszard Kapuściński. In the introduction there are few words about history of coexistence between music and literature. I stick to the point of view represented by Michał Głowiński, based on his article: „Literary music – musicality of literature”. Then I do a detailed analysis of selected works, where the musicality is clearly visible. The first of these reportages – *Wymarsz piątej kolumny* – treats about two German women looking for their home after war. Kapuściński presents them with accompaniment of unpleasant, war music, which is the main substance in his reportage. *Lumumba* is a text about the African leader Patrice Lumumba. He became famous, because he fought with the Belgian regime. In this reportage the musicality is visible in a description of a reconstruction of the recording, in which the politician gives a speech. I also describe a poem about Louis Armstrong trumpet. This poem tells about Kapuściński’s impressions after the Armstrong concert in Chartum in 1960. At the end of my article, I sum up my interpretations.

## KEYWORDS

Kapuściński, musicality, rhythm, phrase, music, reportage, poem, literature

BIBLIOGRAPHY

- Chomiński Józef, Wilkowska-Chomińska Krystyna. 1989. Historia muzyki. Cz. I. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Głowiński Michał. 2002. Literackość muzyki – muzyczność literatury, 101-120. W: Hejmej Andrzej, red. Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych. Kraków: Universitas.
- Gołąb Maciej. 2011. Muzyczna moderna w XX wieku. Między kontynuacją, nowością a zmianą fonosytemu. Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Grzenia Jan. 2005. Uhuru. Online: <http://sjp.pwn.pl/slowniki/Uhuru.html>. Data dostępu: 26.05.2015.
- Habela Jerzy. 1998. Słowniczek muzyczny. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Horodecka Magdalena. 2010. Zbieranie głosów. Sztuka opowiadania Ryszarda Kapuścińskiego. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria.
- Kapuściński Ryszard. 1969. Gdyby cała Afryka.... Warszawa: Czytelnik.
- Kapuściński Ryszard. 1979. Busz po polsku. Warszawa: Czytelnik.
- Kapuściński Ryszard. 1980. Cesarz. Warszawa: Czytelnik.
- Kapuściński Ryszard. 1998. Heban. Warszawa: Czytelnik.
- Kapuściński Ryszard. 2002. Lapidaria. Warszawa: Czytelnik.
- Kapuściński Ryszard. 2004. Podróże z Herodotem. Kraków: Znak.
- Kapuściński Ryszard. 2004a. Autoportret reportera. Kraków: Znak.
- Kapuściński Ryszard. 2006. Prawa natury. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Kapuściński Ryszard. 2008. Wojna futbolowa. Warszawa: Czytelnik.
- Kapuściński Ryszard. 2013. Czarne gwiazdy. Warszawa: Agora.
- Kapuściński Ryszard. 2015. Wojna futbolowa. Online: <http://serwisy.gazeta.pl/kapuscinski/0,23551.html>. Data dostępu 14.04.2015.
- Kępiński Antoni. 1988. Psychopatie. Warszawa: Państwowy Zakład Wydawnictw Lekarskich.
- Kostkiewiczowa Teresa. 1976. Barbaryzm. W: Sławiński Janusz, red. Słownik terminów literackich, 44. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Król Katarzyna. 2011. Kapuściński. Warszawa: Buchmann.
- Meredith Martin. 2011. Historia współczesnej Afryki. Pół wieku niepodległości. Piłaszewicz Stanisław, tłum. Warszawa: Wydawnictwo Akademickie „Dialog”.
- Nowacka Beata, Ziątek Zygmunt. 2008. Ryszard Kapuściński. Biografia pisarza. Kraków: Znak.
- Sadowski Witold. 2005. „Wersyfikacja reportażu”. Teksty Drugie (5): 82-99.

Sławiński Janusz. 1976. Liryka. W: Sławiński Janusz, red. Słownik terminów literackich, 215.  
Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.

Teachout Terry. 2011. POPS. Życie Louisa Armstronga. Grzegorzewski Piotr, Wróbel Marcin,  
tłum. Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie.

Zalega Dariusz. 2011. Człowiek Afryki. Online: <http://www.lewica.pl/?id=23263>. Data dostępu:  
27.05.2015.