



PORÓWNANIA

COMPARISONS | СРАВНЕНИЯ | POROVNÁNÍ | VERGLEICHE



No. 2 (25), 2019

ISSN 1733-165X



PORÓWNANIA

COMPARISONS | СРАВНЕНИЯ | POROVNÁNÍ | VERGLEICHE



JOURNAL ON
COMPARATIVE
LITERATURE AND
INTERDISCIPLINARY
STUDIES

POZNAŃ 2019

nr 2 (25), 2019

ISSN 1733-165X



PORÓWNIANIA

COMPARISONS | СРАВНЕНИЯ | POROVNÁNÍ | VERGLEICHE



CZASOPISMO
POŚWIĘCONE
ZAGADNIENIOM
KOMPARATYSTYKI
LITERACKIEJ
ORAZ STUDIOM
INTERDYSCYPLINARNYM

POZNAŃ 2019

Contents

Introduction • 10

| THE ROBINSONADE: NATIONAL CONTEXTS

ELŻBIETA DĄBROWICZ

The Castaway Syndrome. Robinson Crusoe and Julian Ursyn Niemcewicz • 21

PAWEŁ TOMCZOK

Desert Islands of Modernization. Social and Economic Contexts of Loneliness of the Figures in Polish Literature from the Second Half of the 19th Century • 43

RAFAŁ POKRYWKA

Contemporary Robinsonades in German Literature • 63

| THE ROBINSONADE: INTERMEDIAL CONTEXTS

JAKUB LIPSKI

Picturing Crusoe's Island: Defoe, Rousseau, Stothard • 85

Spis treści

Wstęp • 11

| ROBINSONADA: KONTEKSTY NARODOWE

ELŻBIETA DĄBROWICZ

Syndrom rozbitka. Robinson Crusoe i Julian Ursyn Niemcewicz • 21

PAWEŁ TOMCZOK

Bezludne wyspy modernizacji. Społeczne i ekonomiczne konteksty samotności bohaterów literatury polskiej drugiej połowy XIX wieku • 43

RAFAŁ POKRYWKA

Współczesne robinsonady w literaturze niemieckojęzycznej • 63

| ROBINSONADA: KONTEKSTY INTERMEDIALNE

JAKUB LIPSKI

Picturing Crusoe's Island: Defoe, Rousseau, Stothard • 85

ÖZLEM ÖZMEN

A Postdramatic Engagement with Robinsonade Motifs in Tim Crouch's
I, Caliban • 101

JOANNA MALESZYŃSKA

A Robinsonade or a Story of a Failed Adaptation • 113

GRZEGORZ BUBAK

Hagyjátok Robinsont! The Hungarian-Cuban Interpretation of Daniel Defoe's
Novel and Other Film Adaptations of Robinson Crusoe • 127

| THE ROBINSONADE AND TOTALITARIANISMS

PATRICK GILL

Dystopian and Utopian Omission of Discourse in Three Modern
Robinsonades: *Lord of the Flies*, *Concrete Island*, *The Red Turtle* • 145

JOANNA ROSZAK

The Castaway is Building a Boat. An Overview of *Robinson Crusoe's*
Reception Threads in the Narrations of Holocaust Survivors • 157

GAWEL JANIK

Survivors of the Flood. *The Book of the Wrecked* by Sydor Rey
as a Holocaust Robinsonade • 173

ZBIGNIEW KOPEĆ

Siberian Robinsons • 189

| THE ROBINSONADE AND POSTCOLONIAL STUDIES

MARTINA KOPF

The Footprint as an Accelerator for Individualisation and Relation: Patrick
Chamoiseau's *L'empreinte à Crusoe* • 211

NATALIA LEMANN

Naturalisation of Power. Some Notes on the Margins of Daniel Defoe's
Robinson Crusoe and Michel Tournier's *Friday, or, The Other Island*
with the Shakespearean *Tempest* in the Background • 229

ÖZLEM ÖZMEN

A Postdramatic Engagement with Robinsonade Motifs in Tim Crouch's
I, Caliban • 101

JOANNA MALESZYŃSKA

Robinsonada na scenie albo dzieje nieudanej adaptacji • 113

GRZEGORZ BUBAK

Film *Zostawcie Robinsona!* czyli węgiersko-kubańska interpretacja
przygód bohatera powieści Defoe oraz inne filmowe adaptacje losów
Robinsona Crusoe • 127

| ROBINSONADA A TOTALITARYZMY

PATRICK GILL

Dystopian and Utopian Omission of Discourse in Three Modern
Robinsonades: *Lord of the Flies*, *Concrete Island*, *The Red Turtle* • 145

JOANNA ROSZAK

Rozbitek buduje łódź. Przegląd wątków recepcyjnych *Robinsona Crusoe*
w narracjach ocalańców z Zagłady • 157

GAWEL JANIK

Ocalali z potopu. *Księga rozbitków* Sydora Reya
jako robinsonada holokaustowa • 173

ZBIGNIEW KOPEĆ

Syberyjscy Robinsonowie • 189

| ROBINSONADA A STUDIA POSTKOLONIALNE

MARTINA KOPF

Der Fußabdruck als Katalysator für Individuation und Beziehung: Patrick
Chamoiseaus Roman nach Robinson Crusoe *L'empreinte à Crusoe* • 211

NATALIA LEMANN

Naturalizacja władzy a kolonializm. Uwagi na marginesie *Robinsona Crusoe*
Daniela Defoe i *Piętaszka*, czyli *Otchłani Pacyfiku* Michela Tourniera,
z Szekspirowską *Burzą* w tle • 229

| THE ROBINSONADE AND POSTHUMANISM

MISIA SOPHIA DOMS

Didactic Effects in the Treatment of Animals in Chosen Robinsonades • 249

MARTA TOMCZOK

Robinson in Post-Anthropocene • 277

| COMPARATIVE ESSAYS

KRYSTYNA TUSZYŃSKA, NINA ANNA TRZASKA

Thomas Eliot's Impersonal Theory of Poetry and the Canon of Constantine Cavafy. A Comparative Study of Ideas by the Two Classicists • 291

KATARZYNA KUCZYŃSKA-KOSCHANY

Julian T. - A Studier of Rimbaud, Tuwim of Tykes, Tuwim for Children • 317

| REVIEWS

AGATA STANKOWSKA

Polonistyka w kontakcie or on Crossing Discursive Borders • 343

KATARZYNA SZEWCZYK-HAAKE

Trauma in Images • 353

| **ROBINSONADA A POSTHUMANIZM**

MISIA SOPHIA DOMS

Didaktische Effekte des Umgangs mit Tieren in ausgewählten
Robinsonaden • 249

MARTA TOMCZOK

Robinson w postantropocenie • 277

| **ESEJE KOMPARATYSTYCZNE**

KRYSZYNA TUSZYŃSKA, NINA ANNA TRZASKA

Teoria Poezji Nieosobistej Thomasa Eliota a Kanon Konstantinosa Kawafisa.
Porównanie poglądów i założeń dwóch klasycystów • 291

KATARZYNA KUCZYŃSKA-KOSCHANY

Rimbaudysta Julian T., Tuwim od łobuzów, Tuwim dla dzieci • 317

| **RECENZJE**

AGATA STANKOWSKA

„Polonistyka w kontakcie”, czyli o przekraczaniu
dyskursywnych granic • 343

KATARZYNA SZEWCZYK-HAAKE

Trauma zobrazowana • 353

Introduction

300 years ago, when Daniel Defoe published his *Robinson Crusoe*, he could not have foreseen the cultural influence the work would eventually exert. One year later, he must have been delighted to see that the text had become a European bestseller and was available in different translations. By publishing the narrative of the famous castaway he not only fuelled the development of the modern novel as a genre, but also gave way to a subcategory within this tradition – the Robinsonade. The term was first proposed by the German author Johann Gottfried Schnabel in the preface to what is today known as *Insel Felsenburg* (1731), but the first examples of Robinsonades appeared already in 1719, shortly after *Crusoe* itself: a bound edition of *The Adventures, and Surprising Deliverances, Of James Dubourdieu* and *The Adventures of Alexander Vendchurch*. 1719 was also the year when the first chapbook abridgements of *Robinson Crusoe* came out: editing, adapting and abridging Defoe's novel have always constituted a vital part of the Robinsonade phenomenon. In narrative terms, Robinsonades should include some form of shipwreck; an island (literally or metaphorically speaking); struggles to survive mentally and physically and attempts at appropriating the new land; an encounter with Others; rescue and return. But as the history of the genre has demonstrated, these motifs adapted from Defoe's text have become subject to numerous transformations in world literature, theatre, film and other arts.

Wstęp

Publikując 300 lat temu *Robinsona Crusoe*, Daniel Defoe nie mógł przewidzieć, jak wielki wpływ kulturowy wywrze jego powieść. Był zapewne zachwycony, gdy rok później tekst ten zaliczany był już do bestsellerów, a przeczytać go można było w kilku przekładach. Publikacja historii słynnego rozbitka przyczyniła się do rozwoju nowoczesnej powieści jako gatunku, ale też zapoczątkowała nową subkategorię gatunku – robinsonadę. Terminu tego jako pierwszy użył niemiecki autor Johann Gottfried Schnabel w przedmowie do tekstu dzisiaj znanego jako *Insel Felsenburg* (1731), ale pierwsze przykłady robinsonad pojawiły się już w 1719, wkrótce po samym *Crusoe: The Adventures, and Surprising Deliverances, Of James Dubourdieu i The Adventures of Alexander Vendchurch* wydane w jednym tomie. W tym samym roku ukazała się pierwsza skrócona wersja *Robinsona Crusoe*: edycja, adaptacja i skracanie powieści Defoe od samego początku charakteryzowały rozwój robinsonady jako gatunku. Od strony fabularnej, robinsonady powinny zawierać jakiś rodzaj katastrofy morskiej, wyspę (dosłownie lub w przenośni), walkę o przetrwanie w sensie psychologicznym i fizycznym i próby zaadaptowania nowej ziemi, styczność z Obcym, ratunek i powrót. Historia tego gatunku literackiego pokazała jednak, że motywy pochodzące z tekstu Defoe poddane zostały licznym transformacjom w świecie literackim, ale też w teatrze, filmie i innych formach artystycznych.

This special issue of *Comparisons* adds to the growing body of criticism of the Robinsonade, significantly enriched in the tercentenary year of 2019 and its aftermath, with several international conferences organised (for example, in Lyon, Mexico City, York, Mainz and London) and special journal issues published (for example, *Eighteenth-Century Fiction* 32.1 2019). A new collection of essays – *Didactics and the Modern Robinsonade* (ed. Ian Kinane, 2019) – has just been published by Liverpool University Press, and another one – *Rewriting Crusoe: The Robinsonade Across Languages, Cultures, and Media* (ed. Jakub Lipski) – is forthcoming from Bucknell University Press in 2020. This journal's profile has provided a perfect publishing context for comparative approaches to the genre, including contributions first presented at the conference “Comparative Perspectives on the Robinsonade”, organised by the University of Mainz (12 July 2019).

The essays making up this collection have been arranged into several thematic clusters. And even if the themes addressed by this issue – national and intermedial contexts, the Robinsonade and totalitarianisms, postcolonial and posthumanist revisions – do not fully cover the richness of possibilities within the Robinsonade tradition, they do justice to its complexity and continuous relevance in varying social, historical and cultural circumstances, best seen in comparative approaches.

In the section “National contexts”, **Elżbieta Dąbrowicz** focuses on how Julian Ursyn Niemcewicz adapted the Robinsonade paradigm to the realities of partitioned Poland, reading the author's personal writings as well as the novel *Jan z Tęczyna*. **Paweł Tomczok**, in turn, adds to the extensive critical debate on Crusoe and capitalism, focusing on the problematisation of craft and labour in Adolf Dygasiński's late 19th-century novel *Przygody młodzieńca czyli Robinson polski*. Finally, **Rafał Pokrywka** provides an overview of contemporary Robinsonades in German literature, paying special attention to historical and political narratives informed by postcolonial studies, postapocalyptic fiction and love stories; in this, he capitalises on the socio-political relevance of the genre and its critical potential.

Four articles explore the literary Robinsonade in the context of other arts. **Jakub Lipski** analyses Thomas Stothard's illustrations of *Robinson Crusoe*, arguing that the heightened interest in and appreciation of nature in Stothard's set should be seen in the context of sentimental readings of Defoe's novel, which, unlike the original, recognised the benefits to a solitary life in natural surroundings. **Özlem Özmen's** article demonstrates the ubiquity of the Robinson theme, even where an explicit engagement with Defoe's novel is not a primary concern. Her reading of *I, Caliban*, a postdramatic play by Tim Crouch, un-

Niniejsze wydanie specjalne „Porównań” to kolejny głos w interdyscyplinarnej tradycji badania robinsonad. W trzechsetną rocznicę wydania powieści, przypadającą na rok 2019, głos ten znacząco wzbogacaono wieloma konferencjami międzynarodowymi (na przykład w Lyonie, Mexico City, Yorku, Moguncji i Londynie) czy wydaniem specjalnymi periodyków (na przykład *Eighteenth-Century Fiction*, 32.01.2019). Nowy zbiór esejów – *Didactics and the Modern Robinsonade* (red. Ian Kinane, 2019) – właśnie został opublikowany przez Liverpool University Press, a kolejny – *Rewriting Crusoe: The Robinsonade Across Languages, Cultures, and Media* (red. Jakub Lipski) – ukaże się wkrótce w Bucknell University Press. Profil czasopisma „Porównania” to znakomity kontekst do porównawczych analiz tego gatunku, do których wliczamy też opracowania prezentowane po raz pierwszy na konferencji “Comparative Perspectives on the Robinsonade” zorganizowanej na Uniwersytecie w Moguncji (12.07.2019).

Teksty wchodzące w skład niniejszego wydania można podzielić na kilka sekcji tematycznych. Nawet jeśli tematy poruszane w tym tomie – a więc narodowe i intermedialne konteksty, robinsonada a totalitaryzm, postkolonialne i posthumanistyczne rewizje – nie oddają w pełni bogactwa tradycji gatunku, to jednak pokazują złożoność i nieprzemijające znaczenie robinsonad w rozmaitych warunkach społecznych, historycznych i kulturowych, które najlepiej badać z zastosowaniem analizy komparatystycznej.

W części poświęconej kontekstom narodowym **Elżbieta Dąbrowicz** pokazuje sposób, w jaki Julian Ursyn Niemcewicz zaadaptował paradygmat robinsonady do rzeczywistości Polski w okresie rozbiorów zarówno w osobistych tekstach autora, jak i w powieści *Jan z Tęczyna*. **Paweł Tomczok** wpisuje się w temat relacji między Crusoe a kapitalizmem, analizując problem rzemiosła i pracy w dziewiętnastowiecznej powieści *Przygody młodzieńca czyli Robinson polski* Adolfa Dygasińskiego. **Rafał Pokrywka** dokonuje przeglądu współczesnych robinsonad w literaturze niemieckiej, zwracając szczególną uwagę na historyczne i polityczne narracje z perspektywy badań postkolonialnych, fikcję postapokaliptyczną i historie miłosne. W ten sposób ukazuje socjopolityczne znaczenie gatunku i jego potencjał krytyczny.

Cztery artykuły opisują robinsonadę w kontekście innych rodzajów sztuki. **Jakub Lipski** podejmuje analizę ilustracji do *Robinsona Crusoe* wykonanych przez Thomasa Stotharda, wykazując, że większa wrażliwość na piękno natury u Stotharda powinna być rozumiana w kontekście sentymentalnych interpretacji powieści Defoe, które w odróżnieniu od oryginału doceniały wartość życia pustelnika otoczonego naturą. Tekst **Özlem Özmen** ukazuje wczesność tematu robinsonowskiego nawet tam, gdzie z pozoru nie ma odniesień do powieści Defoe. W jej rozumieniu postdramatyczna sztuka Tima Croucha

derlines the efficacy of the Robinson story as a template for discussions not just of (post)colonial settings but also of ideas of loneliness and isolation. **Joanna Maleszyńska** studies Jacques Offenbach's *Robinson Crusoe*, a largely forgotten operetta, showing why it was a stage failure and arguing for the essential untranslatability of *Crusoe* for the comic stage. Finally, **Grzegorz Bubak** explores a relatively obscure film *Hagyjátok Robinsont!* (dir. Péter Tímár), a playful adaptation of *Robinson Crusoe*, and studies it in the context of other cinematic versions of Defoe's novel.

The following section illustrates the relevance of the Robinsonade pattern for representations of totalitarian systems, in particular through its focus on survival and generic affinity with dystopian discourse. Dealing with formal issues of the Robinsonade and dystopian discourse and proceeding from the notion that the shaping of the narrative by intradiegetic narrators is an integral aspect of classic Robinsonades, **Patrick Gill's** essay argues that the omission of these narrator figures in some modern examples of the genre has the power to turn them into dystopian texts, when no one is shown to be in control of the story. The following two articles elaborate on what might be termed the Holocaust Robinsonade. **Joanna Roszak** reviews the role of *Robinson Crusoe* in Holocaust literature, identifying three dominant reception patterns: *Robinson Crusoe* as a synecdoche, apotropaic reading or basis for apocrypha; while **Gaweł Janik** offers a more focused companion piece, juxtaposing Defoe's motifs with a collection of short stories about Holocaust survivors in New York, Sydor Rey's *Księga rozbitków*, labelling the collection an example of the dystopian Robinsonade type. In contrast, the "Siberian Robinsonades" analysed by **Zbigniew Kopeć** depict Siberia in a manner radically different from conventional representations of totalitarian oppression, and, admittedly, from what it is like in *The Farther Adventures of Robinson Crusoe*. As we learn, rather than struggling to survive in the wilderness and dehumanising conditions, the Siberian Robinsons can also make the most of the opportunities given and explore their potential of Crusoesque people of hard work and capitalist success.

Informed by postcolonial criticism and starting with Defoe's famous footprint scene, **Martina Kopf's** article focuses on the Martiniquan author Patrick Chamoiseau's rewriting *L'empreinte à Crusoé* (2012), dealing with the footprint as a catalyzer for individuation and relationship. The novel is read as a poetical transformation of Chamoiseau's theoretical and poetological ideas on creolization and against this background the footprint becomes a symbol for creolization. The second postcolonial reading in this issue is the essay by **Natalia Lemann**, who explores the questions of power, its mechanisms and legitimacy,

Ja, Kaliban pokazuje, że historia Robinsona może stanowić efektywną podstawę dyskusji zarówno nad motywami (post)kolonialnymi, jak i nad pojęciami samotności i izolacji. **Joanna Maleszyńska** przypomina o zapomnianej operetce Jacques'a Offenbacha pod tytułem *Robinson Crusoe*, podając powody, dla których poniosła ona porażkę na scenie, ale też udowadniając, że *Crusoe* zasadniczo nie jest odpowiedni do adaptacji na scenę komediową. **Grzegorz Bubak** bada z kolei stosunkowo mało znany film *Hagyjátok Robinsont!* (reż. Péter Tímár), wesołą adaptację *Robinsona Crusoe*, w kontekście innych wersji filmowych powieści Defoe.

Kolejna część tomu pokazuje, jak istotna jest robinsonada w kontekście reprezentacji systemów totalitarnych, szczególnie poprzez fabularną ekspozycję elementu przetrwania i związek z dyskursem dystopijnym. **Patrick Gill** opisuje formalne elementy robinsonady i dyskursu dystopijnego, zakładając, że kształtowanie narracji przez narratora to nieodłączna część klasycznej robinsonady. Argumentuje, że pominięcie tego rodzaju narratora w niektórych nowoczesnych przykładach gatunku robinsonady nadaje charakteru dystopijnego, ponieważ wydaje się, że nikt nie kontroluje przebiegu historii. Następne dwa artykuły omawiają robinsonadę w kontekście Holokaustu. **Joanna Roszak** przygląda się roli *Robinsona Crusoe* w literaturze Holokaustu poprzez zidentyfikowanie trzech głównych rodzajów interpretacji: *Robinson Crusoe* jako synekdocha, apotropaiczne czytanie lub podstawa do apokryfu. Z kolei **Gawel Janik** podaje bardziej zawężone uzupełnienie tematu, zestawiając motywy Defoe ze zbiorem opowiadań Sydora Reya pt. *Księga rozbitków*. Zbiór traktuje o nowojorskich losach ocalałych z Holokaustu i interpretowany jest przez autora jako przykład dystopijnej robinsonady. **Zbigniew Kopeć** analizuje „robinsonady syberyjskie”, które przedstawiają Syberię w sposób radykalnie różny od jej konwencjonalnych reprezentacji jako przestrzeni totalitarnej opresji, ale też zdecydowanie inny od obrazu Syberii w *Przypadkach Robinsona Crusoe*. Dowiadujemy się, że omawiani syberyjscy Robinsonowie wolą wykorzystać wszelkie możliwości i swój potencjał na wzór *Crusoe*, poprzez ciężką pracę i kapitalistyczny sukces, niż eksponować walkę o przetrwanie w dziczy i nieludzkich warunkach.

Punktem wyjścia dla wpisującego się w tradycję krytyki postkolonialnej artykułu **Martiny Kopf** jest sławna scena śladu stopy u Defoe. Tekst dotyczy *L'empreinte à Crusoe* (2012) autorstwa Patricka Chamoiseau z Martyniki i traktuje ów ślad jako katalizator indywidualizacji i związku. Powieść ukazuje poetycką transformację teoretycznych i poetologicznych poglądów Chamoiseau na kreolizację, której symbolem staje się właśnie ślad stopy. Drugi tekst bazujący na postkolonialnej krytyce to artykuł autorstwa **Natalii Lemann**, która bada kwestie władzy, jej mechanizmów i legitymizacji poprzez porównanie *Crusoe*

reading *Crusoe* alongside Shakespeare's *The Tempest* and Michel Tournier's *Friday* in the context of Western imperialism.

The two closing contributions explore the relatively modern field of posthumanist studies. **Misia Sophia Doms** focuses on pedagogical effects achieved through interaction with animals in Robinsonades from the 18th to the 21st century, recognising a shift from a predominantly optimistic picture of didactic human-animal encounters in earlier texts towards a gradual, though not complete, rejection of this Enlightenment optimism. **Marta Tomczok's** essay recapitulates on much that has been presented in this issue, from issues of capitalism to Holocaust Robinsonades, and then offers a new interpretative lens – Roisi Braidotti's notion of post-anthropocene – through which she reads Antoni Słonimski's *Dwa końce świata*.

While no single journal issue could hope to capture the multiplicity of forms of engagement the Robinsonade has engendered across the centuries and around the world, we are confident that this selection of new interdisciplinary approaches and innovative reconsiderations from an international set of contributors will have its part to play in the ongoing debates about Defoe's seminal text and those that have followed in its footsteps over the past 300 years.

Patrick Gill, Martina Kopf, Jakub Lipski

z *Burzą* Szekspira i *Piętaszkiem* Michela Tourniera w kontekście zachodniego imperializmu.

Dwa końcowe teksty dotyczą stosunkowo nowej dziedziny badań posthumanistycznych. **Misia Sophia Doms** skupia się na pedagogicznych efektach uzyskanych w wyniku interakcji ze zwierzętami w robinsonadach od XVIII do XXI wieku, zauważając pewne odejście od przeważająco optymistycznego obrazu relacji człowiek – zwierzę o charakterze dydaktycznym we wcześniejszych tekstach aż do stopniowego, ale nie zupełnego odrzucenia oświeceniowego optymizmu. Artykuł **Marty Tomczok** podsumowuje wiele kwestii poruszanych w całym tomie, od kapitalizmu po robinsonady Holokaustu, proponując nowy sposób interpretacji w kontekście pojęcia postantropocenu wprowadzonego przez Roisi Braidotti, za pomocą którego interpretuje *Dwa końce świata* Antoniego Słonimskiego.

Trudno, aby jeden tom czasopisma przedstawił w pełni mnogość form robinsonady przez wieki rozwijającej się na całym świecie. Jesteśmy jednak pewni, że oferowany wybór interdyscyplinarnych tekstów i innowacyjnych interpretacji proponowanych przez autorów z różnych krajów będzie stanowił wkład w dyskusję nad przełomowym tekstem Defoe i dziełami, które zainspirował w ostatnich 300 latach.

Patrick Gill, Martina Kopf, Jakub Lipski

Robinsonada: konteksty narodowe

| THE ROBINSONADE: NATIONAL CONTEXTS

ELŻBIETA DĄBROWICZ
Uniwersytet w Białymstoku

Syndrom rozbitka. Robinson Crusoe i Julian Ursyn Niemcewicz

James Donald Crowley w pierwszych zdaniach wstępu do edycji *Robinsona Crusoe* w serii Oxford World's Classics zwrócił uwagę na swego rodzaju osobliwość w recepcji tego dzieła: bohater powieści uniezależnił się od jej autora, osiągając status nieomal rzeczywistej osoby (Crowley 7). Badacze wskazują na inną jeszcze formę suwerenności tytułowej postaci, poświadczoną świadectwami recepcyjnymi, mianowicie jej wyjście poza tekst, dzięki któremu zaistniała w świadomości czytelników: otóż od pewnego momentu bohater zaczął funkcjonować na prawach postaci mitycznej¹. Imponujący (wręcz globalny) rozgłos, który osiągnął *Robinson Crusoe*, sprawia, że ślady jego obecności można znaleźć w refleksji i praktyce twórczej bardzo wielu pisarzy. Nie zawsze mają one charakter nawiązań bezpośrednich, opatrzonych precyzyjnym odsyłaczem. Niekoniecznie też wywołane zostały intencją naśladowania *Robinsona Crusoe* bądź polemiki z nim. Wydaje się jednak, że jeśli po sukcesie powieści Daniela Defoe² ktokolwiek w zachodnim kręgu kulturowym podejmował w literaturze

- 1 Pisał na ten temat zwłaszcza Ian Watt, najpierw w artykule *Robinson Crusoe as a Myth* (1951), potem w książce *Myths of Modern Individualism: Faust, Don Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe* (1996).
- 2 Watt podaje, że do końca XIX wieku ukazało się co najmniej 700 wydań, przekładów oraz rozmaitych naśladownictw *Robinsona Crusoe* (Watt 1951: 95).

bądź sztuce temat rozbitka, który znalazł ratunek na wyspie, nie mógł nie wiedzieć o Robinsonie Crusoe. Przy takim założeniu najslynniejsza powieść Defoe i jej usamodzielniony bohater mogą posłużyć jako rama lektury każdego dzieła z motywem insularnego ocalańca. Dlatego właśnie, choć są też inne powody, uprawnione wydaje się skojarzenie Robinsona Crusoe z Julianem Ursynem Niemcewiczem, zwłaszcza jako autorem powieści *Jan z Tęczyna*. Nim zastanowię się nad poznawczymi efektami lektury wspomnianej Niemcewiczowej powieści w powiązaniu z kontekstem robinsonowym, zrekonstruuję pokrótce wątek recepcyjny dzieła Defoe, redukujący losy powieściowego bohatera do sekwencji wyspiarskiej.

1. Rozbitek

W pracach na temat powszechnie znanej powieści Defoe podejmowano niekiedy refleksję nad trudnościami interpretacyjnymi nastrożanymi przez dzieło nie tylko wielokrotnie wydawane i przekładane, ale też poddawane rozmaitym przeróbkom *ad usum Delphini*. Simon Frost w artykule o „romantyzacji” *Robinsona Crusoe* zadał sobie pytanie o zależność lektury tej osiemnastowiecznej powieści od konkretnej edycji, stanowiącej podstawę świadectwa lekturowego. Podkreślił, że Jean-Jacques Rousseau, którego komentarze wydatnie wpłynęły na kierunek interpretacji powieści w XIX wieku³, czytał inny tekst aniżeli londyński trzypiętomowy oryginał z datą wydania 1719-1720, bo francuską jego adaptację (Frost 93). Autor *Emila* (1762) nie tylko odnosił się do *Robinsona* przetworzonego, ale uczynił kolejny krok w oddalaniu się od oryginału. Jego lektura, ważna dla rozgłosu i sukcesu czytelniczego książki⁴, polegała na zde-

3 O kluczowym znaczeniu postaci Robinsona Crusoe w tradycji romantycznej pisali Harold Bloom i Lionel Trilling (1973).

4 Rousseau uznał *Robinsona* za lekturę o niepowtarzalnych walorach wychowawczych: „Ponieważ nie możemy obyć się bez książek, przeto jest jedna, która moim zdaniem, stanowi najudatniejszą rozprawę o wychowaniu naturalnym. Książka ta będzie pierwszą, jaką mój Emil przeczyta; będzie ona długo stanowiła cały jego księgozbiór i zajmować w nim będzie zawsze ważne miejsce. Będzie ona tekstem, do którego wszystkie rozmowy nasze o naukach przyrodniczych staną się jedynie komentarzami. Będzie ona próbą stanu naszego rozsądku w czasie rozwoju; i dopóki smak nasz nie ulegnie zepsuciu, czytanie książki tej będzie nam zawsze sprawiało przyjemność. Jakąż jest tedy ta cudowna książka? Czy to Arystoteles? czy Pliniusz? czy Buffon? Nie. To *Robinson Crusoe*” (Rousseau 225).

W niniejszym cytacie i w innych fragmentach z tego źródła zostawiam bez zmian pisownię nazwiska *Cruzo*e. Również w innych przypadkach odstępstw od pierwodru-

cydowanym wyeksponowaniu części samotniczo-wyspiarskiej kosztem innych „awantur” składających się na opowieść o marynarzu z Yorku i uznaniu tej wersji za lepszą od oryginału o rozbudowanym narracyjnie tytule: *The Life and Strange Surprizing Adventures of Robinson Crusoe, of York, Mariner: who lived eight and twenty years, all alone in an un-inhabited Island on the Coast of America, near the Mouth of the Great River of Oroonoque; Having been cast on Shore by Shipwreck, where-in all the Men perished but himself. With an Account how He was at last as frangely deliver'd by Pyrates. Written by himself.* Rousseau, idąc za autorem francuskiej adaptacji, wypreparował z powieści dzieła Defoe fabułę z jednoznacznym przesłaniem:

Robinson Crusoe na swojej wyspie, sam jeden, pozbawiony pomocy bliźnich i wszelkich narzędzi, a jednak znajdujący możliwość wyżywienia się i istnienia, zdobywający sobie nawet pewien rodzaj dobrobytu – oto przedmiot ciekawy dla każdego wieku i który tysiącnymi sposobami uczynić można miłym dla dzieci (Rousseau 225).

Zauważmy (już na marginesie uwag Frosta), że w wersji dla Emila Robinson nie zaopatruje się w przedmioty wydobyte z roztrzaskanego statku ani nie spotyka krajowca-Piątka. Rousseau radykalnie pogłębia ogołocenie i osamotnienie rozbitka, aranżuje bohaterowi stan naturalny w czystej postaci. Takiego Robinsona potrzebuje, by zrealizować swój zamysł pedagogiczny względem wychowanka:

Najpewniejszym środkiem wzniesienia się ponad przesady i ułożenia pojęć swoich według istotnych stosunków bytu jest postawienie się w położeniu człowieka odosobnionego i sądzić wszystkiego tak, jak człowiek taki sądzić musi mając na względzie swój pożytek (Rousseau 226).

Czytając o rozbitku na bezludnej wyspie, Emil miał się wdrożyć do różnicowania potrzeb naturalnych, które człowiek uspołeczniony często myli z zachciankami i wdrukowanymi społecznie pragnieniami. Rousseau nie tylko akceptował skróty w oryginale, ale zdawał się zachęcać wydawców do preferowania wersji wyspiarskiej: „Powieść ta, oczyszczona ze swoich sztuczności lite-

kowej formy *Crusoe* postąpię analogicznie. Pisząc o powieści Defoe bez odwoływania się do konkretnego wydania, będę używała skróconej formy tytułu *Robinson Crusoe* (ewentualnie *Robinson*).

rackich, zaczynająca się od rozbicia okrętu Robinsona i kończąca się przybyciem statku, który go zabiera z jego wyspy, będzie zarazem rozrywką i nauką Emila w okresie, o którym mowa” (Rousseau 226). W powieści „oczyszczonej” lekcja „odosobnienia” zawierałaby się między katastrofą statku a wyjściem bohatera ze „stanu natury”. Wydarzenia poprzedzające część wyspiarską i następujące po jej zakończeniu niweczyły, z punktu widzenia Rousseau, klarowność przesłania. Frost o tym nie wspomina, ale należy zaznaczyć, że niedługo przed publikacją traktatu edukacyjnego, bo w 1758 roku, ukazała się francuska przeróbka *Robinsona*, zatytułowana *L'Isle de Robinson Crusoe*. Niewykluczone, że to ona zainspirowała autora *Emila* do tak jednoznacznego połączenia bohatera z wyspą⁵.

2. Człowiek – Anglik – kolonizator

Aimé-Ambroise-Joseph Feutry, autor kolejnego francuskiego przekładu powieści (*Les aventures, ou la vie et les voyages de Robinson Crusoe, traduction libre de cet ouvrage anglois*, Frankfurt–Lipsk 1766), we wstępie do niego zacytował fragmenty wywodu autora *Emila*⁶ (Feutry 5-7). Tym samym usankcjonował lekturę Rousseau jako obowiązującą co najmniej czytelników tego właśnie przekładu, który zresztą stał się również podstawą pierwszej polskiej edycji *Robinsona*. Ośmielał też do ponawiania modyfikacji tekstu powieści. Żadnych oporów przed tego rodzaju zabiegami wedle własnych założeń nie odczuwał między innymi Władysław L. Anczyc jako tłumacz *Przypadków Robinsona Kruzoe* z 1868 roku. We wstępie ujawniał, jak się miała jego koncepcja translatorska względem poprzedników:

Wezwani przez wydawców do wypracowania nowego przekładu, staraliśmy się połączyć żywość Defoeego z celami pedagogicznymi tłumaczy niemieckich, usiłujących dać obraz pierwiastkowego rozwoju człowieka

- 5 O odpowiedzialności Rousseau za namnażanie się przeróbek powieści Defoe pisze Joseph Acquisto w książce *Crusoes and Other Castaways in Modern French Literature: Solitary Adventures*. Stwierdza on ponadto, że za sprawą uwag w *Emilu* powieść przygodowa czy podróżnicza została zamieniona w mit o samotnym przetrwaniu na wyspie (Acquisto 24).
- 6 Pierwszego przekładu na język francuski dokonali już w 1720 roku Thémiseul de Saint-Hyacinthe i Justus Van Effen. Powieść ukazała się w Amsterdamie pt. *La Vie et les aventures étranges et surprenantes de Robinson Crusoe de York, marin, qui vécut 28 ans sur une île déserte sur la côte de l'Amérique, près de l'embouchure du grand fleuve Orénoque, à la suite d'un naufrage où tous périrent à l'exception de lui-même, et comment il fut délivré d'une manière tout aussi étrange par des pirates. Écrit par lui-même*.

i trudności z jakimi walczyć musiał dla osiągnięcia pierwszych potrzeb życia (Anczyc 6).

Znamienne, że nie obowiązywało już Anczyca pośrednictwo przekładu francuskiego. Preferował tłumaczenia niemieckie⁷, mimo krytycznego doń podejścia: „Robinson Graebnera jest [...] Niemcem flegmatykiem, miękkim, bojaźliwym i jesteśmy pewni, że by się naszej energicznej dziaćwie nie podobał” (Anczyc 6). Polski tłumacz nie tylko oczyścił bohatera z niemieckiego nalotu, ale też poczynił zmiany w fabule:

[...] nie od razu jak Defoe podajemy mu [Robinsonowi – E.D.] w rękę narzędzia, odzież, broń i pokarmy europejskie, ani też jak Graebner, nie pozbawiamy go ich aż prawie do końca pobytu na wyspie, ale dopiero po siedmiu latach życia pełnego trudów i niewygód. Na koniec krótką tylko wzmianką zbywamy późniejsze podróże Robinsona na Wschód, które niemieccy tłumacze Robinsona dla dzieci zupełnie pomijają, a Defoe zanadto ze szkodą jedności dzieła rozszerza (Anczyc 6-7).

Jak widać, Anczyc – choć nieświadomie – trzymał się dyrektywy Rousseau, by mocniej niż w oryginale eksponować w losach bohatera doświadczenia na wyspie. Podobnie jak autor *Emila*, przywiązywał też wagę do kwestii tego, jak dalece pozbawiać Robinsona zdobyczy cywilizacji europejskiej. Rousseau wybierał rozwiązanie radykalne: bohater miał sobie poradzić bez żadnych cywilizacyjnych ułatwień. Anczyc wprowadził nie od razu, ale dawał bohaterowi solidne wsparcie w postaci przedmiotów z rozbitego statku: Robinson wchodził w ich posiadanie dopiero wtedy, kiedy zdał już egzamin w szkole przetrwania o własnych siłach. Zarazem jednak bez tego wsparcia nie miałby szans w starciu z „Karaibami”. Zabrana ze statku broń palna przesądziła o panowaniu nad wyspą.

Rousseau chciał testować jedynie człowieczeństwo bohatera, Anczyc nie poprzestał na sprawdzeniu zdolności adaptacyjnych Robinsona do stanu natury. Równie istotna w jego ujęciu okazała się demonstracja wyższości cywilizacyjnej Europejczyka w konfrontacji z „dzikimi” ludami na drugiej półkuli.

Redukcja przygód Robinsona do tych związanych z bezludną wyspą miała fundamentalne znaczenie dla recepcji dzieła. W jej następstwie powstawały

7 Anczyc wymieniał dwóch niemieckich *Robinsonów*: adaptację autorstwa Joachima Heinricha Campego (*Robinson der Jüngere*, wydana w 1779-1780, po czym (w latach 1781-1782) przełożoną na język angielski jako *Robinson the Younger*) i drugą – *Robinson Crusoe* Gustava A. Graebnera.

kolejne robinsonady⁸, a bohater Defoe z bohatera typu pikarejskiego przeobraził się w samotnego rozbitka, poddanego iście drakońskiej próbie dla jego sił fizycznych i duchowych⁹. Dziewiętnastowieczni interpretatorzy nie byli jednak zgodni co do tego, czy robinsonada ujawniała nagie człowieczeństwo bohatera, czy raczej w walce o przetrwanie aktywizowały się przede wszystkim cechy rasowo-narodowe. Samuel Taylor Coleridge, notując swoje wrażenia w 1818 roku, widział w Robinsonie typowego przedstawiciela ludzkości, bohatera, którego charakteryzuje skłonność do podróżowania i przedsiębiorczość¹⁰. Hipolit Taine natomiast zobaczył w nim połączenie cech typowo angielskich z uniwersalnymi i zaliczył go do „nieśmiertelnych osób, w których rasa i epoka odnajdują się i których imię spotykano w potocznej mowie” (Taine 39). Robinson Crusoe – stwierdzał w rozprawie z 1867 roku –

[...] jest prawdziwym Anglikiem, cały przesiąknięty głębokimi instynktami rasy, jeszcze dającym widzieć się w marynarce jego kraju, gwałtowny i sztywny w swych postanowieniach, protestant i biblijny w gruncie serca, z tymi głuchymi wzburzeniami wyobraźni i sumienia, które sprowadzają nawrócenie i łaskę, energiczny, wytrwały, cierpliwy, niezmęczony, zrodzony do pracy, zdolny uprawiać i osiedlać ziemię. Otóż ta sama osoba, pomijając cechę narodową, przedstawia oczom największą próbę życia ludzkiego i w skróceniu całą twórczość ludzką, okazując indywidualium wyrwane ze społeczeństwa cywilizowanego, zmuszone do odszukania przez swoje własne pojedyncze wysilenie tyłu sztuk i tyłu przemysłów, których dobrodziejstwa otaczają go jak woda otacza rybę w każdej chwili i bez jej wiadomości o tym (Taine 39).

Prócz Robinsona analogicznie opisał Taine hiszpańskiego Don Kichota i francuskiego Figara. Jako przedstawiciel rasy anglosaskiej bohater powieści Defoe przekonywał o jej szczególnych predyspozycjach kolonizatorskich. W lekturach Rousseau czy Coleridge’a angielskość Crusoe ani też jego kolonizatorskie zacięcie nie zwracały jeszcze uwagi.

- 8 Termin *robinsonada* został użyty po raz pierwszy w 1731 roku przez Johanna Gotfrieda Schnabla. W badaniach naukowych, jak twierdzi Watt, rozgłos nadało mu studium Hermanna Ulliricha, *Robinson und Robinsonaden* (1898).
- 9 Ewa Andruszko wskazała na nierozzerwalność połączenia Robinsona z bezludną, egzotyczną wyspą i podporządkowanie jego losu mitycznej strukturze poszukiwania, motywowanego pasją do przygód (Andruszko 142).
- 10 Coleridge sformułował swoje uwagi w 1818 roku.

Inspiracje Tainowskie dają się zauważyć w dyskusji na łamach polskiej prasy z 1898 roku, w której konfrontowano Robinsona z Don Kichotem. Pisał o niej swego czasu Jan Tomkowski. Dwóch spośród uczestników burzliwej wymiany zdań – Ludwik Straszewicz i Bolesław Prus – podziwiała praktycznego Robinsona-Anglika, by pognać oderwanego od życiowych realiów hiszpańskiego szlachcica. Ignacy Matuszewski, abstrahując od cech rasowo-narodowych, lecz odwołując się do kategorii psychospołecznych, polubownie uznał omawianych bohaterów za typy występujące we wszystkich społeczeństwach i uzupełniające się wzajemnie (Tomkowski 57-60). Zaangażowani w spór o Don Kichota – bo on był głównym symbolicznym spoiwem debaty – mieli na myśli pytanie o sens polskich aspiracji politycznych, przeciwstawianych staraniom o przetrwanie czy dobrobyt. Robinson dostarczał argumentów na rzecz rezygnacji z tych pierwszych w imię osiągnięcia drugich. Dowodził ponadto, że koncentracja na praktycznej stronie życia nie musi się wiązać z wynarodowieniem. Mimo wielu samotnych lat na wyspie Anglik-protestant pozostał sobą, a nawet umocnił się w swej identyfikacji.

Opinie w rodzaju tych sformułowanych przez Rousseau i Coleridge'a mogły się przyczynić do poszerzenia kręgu odbiorców powieści, jej ekspansji nieliczącej się z metryką czytających oraz granicami językowymi. Istotnie, udało się Robinsonowi uzyskać status bohatera dziecięcej wyobraźni o charakterze transkulturowym. James Sutherland w 1938 roku pisał, że *Robinson Crusoe* jest dla wielu pierwszą bodaj książką poznawaną w dzieciństwie (Sutherland VII). Wspomniany Coleridge przeczytał powieść Defoe w wieku lat sześciu. Na gruncie polskim entuzjastką *Robinsona* jako lektury dla młodego odbiorcy była od połowy lat sześćdziesiątych XIX wieku Maria Ilnicka¹¹. Wiesław Olkusz w rozprawie poświęconej krytyce literackiej uprawianej przez redaktorkę „Bluszczu” wskazuje na obfitość uwag odnoszących się właśnie do *Robinsona Crusoe*

- 11 Na Robinsona natrafi czytelnik niedokończonego dzieła Narcyzy Żmichowskiej, *Czy to powieść?*, traktującego o dzieciństwie głównej bohaterki po samobójstwie jej ojca. „Ja tymczasem jak pokutująca dusza snułam się po wszystkich kątach jadalnego pokoju. Pierwszy wieczór zaraz wysadził mnie ze zwykłej kolei. Nawet Robinson Kruzoe nie mógł się czuć tak obcym i samotnym, gdy się pierwszy raz na swej wyspie bezludnej ocknął, jak zapomnianą, opuszczoną, nie wiedzącą, co z sobą czynić, ja się poczułam wśród tego zamętu, z którego sprawy zdać jeszcze sobie nie mogłam. Wiedziałam niby, że mnie coś okropnego otacza, lecz nikt mi nie powiedział, co to być może” (Żmichowska 1). Widać, że autorka, podobnie jak jej bliska znajoma Ilnicka, uznawała *Robinsona* za dzieło kanoniczne. O polskich przeróbkach powieści Defoe adresowanych do młodych czytelników pisała Jadwiga Ruszała (Ruszała 1998; Ruszała 2000).

(Olkusz 89-107)¹². Opowieść o człowieku w ogólności miała być przystępna dla czytelników na całym świecie, w praktyce oczywiście raczej tych identyfikujących się z cywilizacją Zachodu.

Za miarę sukcesu *Robinsona* niewątpliwie należy uznać to, że dzieje jego recepcji obejmują nie tylko odczytania powieści funkcjonującej w wielu wariantach tekstowych, ale też refleksję na temat samego bohatera jako osoby emblematycznej dla kultury zachodniej. Nie na darmo Watt uznał go za postać reprezentatywną dla nowoczesnego indywidualizmu, stawiając obok Fausta, Don Kichota i Don Juana (Watt 1996). Za tę wysoką pozycję przyszło *Robinsonowi* zapłacić w dobie popularności badań postkolonialnych, kiedy został spostonowany z powodu protekcyjnego stosunku do rdzennych mieszkańców Ameryki, zachowań typowo kolonizatorskich względem Piątka, którego „uczłowieczył”, nadając mu imię, ucząc angielskiego i chrystianizując (zob. m.in. Fleck).

Dla moich dalszych rozważań istotne będzie to, że umiędzynarodowienie *Robinsona* oznaczało redukcję powieściowej fabuły z rozbudowanej wersji oryginalnej do historii rozbitka na wyspie i – co sygnalizowałam już wcześniej – że dzięki popularności dzieła oraz jego przeróbek postać Robinsona zaczęła wieść żywot niezależny od książki, z której się wywodziła, pełniąc rolę poręcznej figury w rozważaniach o naturze ludzkiej, angielskich cechach rasowo-narodowych, o cywilizacji Zachodu i jej pozaeuropejskiej ekspansji, wreszcie o sprawach polsko-polskich pod obcą władzą. Ta ostatnia kwestia była żywotnym problemem w pismach Niemcewicza, ale – co ważne – pisarz ten sytuował ją w rozległym kontekście nie tylko międzynarodowym, ale i międzykontynentalnym.

3. Katastrofa nawy

Echa popularności dzieła o urodzonym w Yorku Angliku mieszczańskiego pochodzenia¹³, który 28 lat przeżył samotnie na bezludnej wyspie u wybrzeży Ameryki i nie zdziczał, lecz zapanował nad siłami natury, docierały do Polski, przynosząc widoczne efekty za panowania Stanisława Augusta¹⁴ choćby w postaci

12 Badacz odnajduje nawiązania do powieści Defoe w około 20 recenzjach Ilnickiej (Olkusz 95), wymienia też polskie adaptacje *Robinsona* (Olkusz 91-92).

13 „Mieszczańskość” Robinsona stanowi jeden z ważniejszych kierunków interpretacji dzieła. Pisała o nim między innymi Maria Ossowska w swojej klasycznej już rozprawie *Moralność mieszczańska* (rozdz. *Kupiec i gentleman u Daniela Defoe*).

14 O zainteresowaniach literaturą angielską Stanisława Augusta zob. Butterwick (rozdz. *Stanisław August a literatura angielska*).

przekładu autorstwa Jana Chrzyciela Albertrandiego (1769)¹⁵ i wyspiarskich reminiscencji w *Mikołaja Doświadczyńskiego przypadkach* Ignacego Krasickiego (1776). Tłumacz, co zaznaczył w tytule, posłużył się wspomnianym wcześniej francuskim przekładem Feutry'ego (*Przypadki Robinsona Kruzoa. Z angielskiego języka na francuski przełożone i skrócone od p. Feutry, teraz ojczystym językiem wydane*). W kompletowanych na ziemiach polskich księgozbiorach napotkać jednak można było zarówno edycje oryginału, jak i przekłady francuskie oraz wspomniane tłumaczenie Albertrandiego¹⁶. Ale mimo dostrzeżonej przez Coleridge'a typowości Crusoe polskim czytelnikom z pewnością niełatwo przychodziła identyfikacja z bohaterem i jego doświadczeniami¹⁷. Kiedy Defoe pisał i wydawał swoją powieść w Londynie – stolicy światowego handlu – rozległa terytorialnie, lecz słaba politycznie Rzeczpospolita popadała w „okowy systemu północnego”, by nawiązać do tytułu książki Zofii Zielińskiej (*Polska w okowach „systemu północnego” 1763-1766*). Polska ekspansywność, realizowana z powodzeniem w kierunku północno-wschodnim w drugiej połowie XVI i na początku XVII wieku, w osiemnastym stuleciu mogła być już co najwyżej kompensacyjnym wspomnieniem¹⁸. Angielski pisarz dostrzegał zresztą erozję Polski szlacheckiej zachodzącą na północno-wschodnich krańcach Europy (*The History of the Wars, of his late Majesty Charles XII, King of Sweden, from his firth Landing in Denmark to his Return from Turkey to Pomerania*). Jeśli Robinson miał szansę zbliżyć się do polskich czytelników, to nie dzięki temu, że wyruszył w świat, w którym Anglia odgrywała rolę jednego z ważniejszych graczy w skali globalnej, ale przede wszystkim jako rozbitek na Wyspie Rozpacz (*the Island of Despair*) – jak w pierwszej chwili nazwał miejsce swego ocalenia. Polscy pisarze, zaangażowani w plany naprawcze ustroju państwa, transformacji

15 Ullrich w zestawieniu bibliograficznym przekładów i przeróbek wymienia również polskie (Ullrich 57, 77, 94-95).

16 W bibliotece królewskiej Stanisława Augusta przechowywano angielski oryginał *Robinsona Crusoe* i polskie tłumaczenie francuskiej przeróbki. Księgozbiór Ignacego Krasickiego zawierał przekłady francuskie powieści Defoe (zob. *Inwentarz*).

17 O różnicy między szansami życiowymi Anglika i polskiego szlachcica wspominał Niemcewicz w swoich pamiętnikach: „W Anglii, innych zamorskich krajach, choćbym się był z niczym urodził, udałbym się do handlu, popłynął do Indii, do wyspy jakiej, pracą i przemyślem dociągnąłbym był darów fortuny; u nas handel nikczemy, ograniczony, zostawiony Żydom, krzywdził szlachcica, trzeba więc było dzielić z innymi gnuśną nieczynność [...]”. (Niemcewicz 1957, 1: 152). Nietrudno zauważyć, że to, co zdaniem pamiętnikarza los obiecuje Anglikowi, łudząco przypomina biografię Robinsona Crusoe.

18 W latach 1700-1721 trwała trzecia wojna północna, z której Rosja wyszła zwycięsko.

społecznej i poprawy jego pozycji międzynarodowej, nieraz odwoływali się do grecko-rzymskiej alegorii ojczyzny jako okrętu, któremu zagraża katastrofa. Po spełnieniu się fatalnego scenariusza „rozbitkowie” z nawy państwowej sięgali po klasyczne toposy konsolacji, znajdowane między innymi w Wergiliuszowej *Eneidzie*, której bohater-ocaleniec z katastrofy ojczyzny stawał się po latach fundatorem nowego państwa za morzami. *Robinson Crusoe* mógł do nich przemawiać jako przykład rozbitka nowoczesnego, bez szlacheckiego tytułu, zwłaszcza że katastrofa państwa i próby jego dźwignięcia w epoce napoleońskiej wielu mieszkańców ziem polskich o różnym rodowodzie społecznym wygnała w szeroki świat, a niekiedy i na egzotyczne wyspy, by wspomnieć chociażby ekspedycję polskich legionistów na Haiti. Do metafory rozbitków po katastrofie nawy państwowej nawiązał niedawno Marek Nalepa w tytule swego artykułu, poświęconego porozbiorowym doświadczeniom biograficznym (Nalepa 2009: 5-24). Można przypuszczać, że dla tych wszystkich eksobywateli państwa polskiego, których świat stanął na głowie – z powodu utraty majątku, wymuszonych migracji, przemian społecznych w duchu liberalnym, rozpadu więzi rodzinnych – *Robinson Crusoe* stanowił lekturę formacyjną bądź terapeutyczną. Na marginesie warto dodać, że obok Robinsona w XIX wieku zrobił karierę inny jeszcze mieszkaniec odludnej wyspy – też poniekąd rozbitek – Napoleon, uwięziony najpierw na Elbie, potem na Wyspie Św. Heleny po katastrofie jego monumentalnych planów podboju na globalną skalę¹⁹.

4. Niemcewicz w Nowym Świecie

Popularność *Robinsona Crusoe* nie uszła uwadze Niemcewicza (1758-1841), zaliczanego przez Nalepę do „rozbitków”. Że pisarz ten czytał powieść o Robinsonie Crusoe, możemy się dowiedzieć z fragmentu jego autorstwa pt. *Podróże napowietrzne*, przechwywanego w paryskiej Bibliotece Polskiej. Kiedy rzecz tę napisał, trudno rozstrzygnąć. Zdzisław Skwarczyński, który ją odnalazł, nie całkiem ufał stwierdzeniu autora, że powstała u schyłku życia (Skwarczyński 71). Niemcewicz lubił przybierać pozę starca nad grobem dla efektu retorycznego.

19 Po zesłaniu Napoleona na Elbę pojawiła się w obiegu publicznym jego karykatura jako Robinsona Crusoe autorstwa Jacquesa L.C. Le Cerf (*Le Robinson de Isle d'Elbe*). Z kolei po osadzeniu ekscesarza na Wyspie Św. Heleny rozpowszechniano karykaturę niemiecką odwołującą się do analogicznego pomysłu: *Der neue Robinson auf der einsamen Ratten Insel im Süd-Meere St Helena genannt*.

W książce Marka Braude *The Invisible Emperor: Napoleon on Elba* (2018) znajdujemy rozdział pt. *The Robinson Crusoe of Elba*.

Mógł więc ten fragment sporządzić i w latach dwudziestych XIX wieku, i w latach trzydziestych, i tuż przed śmiercią. Druga niejasność wiąże się z charakterem wspomnieniowym bądź fikcyjnym owej prozy. W *Podróżach napowietrznych* piszący wracał do przeszłości, odbywał myślową podróż, by odnaleźć w czasie minionym siebie jako chłopca (chyba w wieku Emila), który z przejęciem czyta *Robinsona Crusoe* i pod jego wpływem bawi się w fosie „warszawskiego zamku”, naśladowując przygody rozbitka na wyspie²⁰.

Gdybyśmy istotnie mieli do czynienia ze wspomnieniem, to trzeba by się zastanowić, jakiego *Robinsona* chłonał mały Niemcewicz. Czy w przekładzie Albertrandiego? Z *Podróży napowietrznych* wynika, że i później zapewne sięgał po dzieło Defoe, widząc, jak chętnie jest czytane w świecie zachodnim:

W krainach, gdzie ludzie nie tylko jedzą, piją, orzą, młóczą, ale i czytają, w krajach, gdzie nie tylko dziedzic i arendarz, ale i chłop prosty czyta [...], Robinson gra wielką rolę. Podarunkiem na Nowy Rok, na imieniny lub urodziny, nagrodą za dobre uczenie i sprawowanie się, słowem największej łaski rodzicielskiej dla dzieci bywa egzemplarz Robinsona. Jakoż niepodobna wyrazić, jak prosto ta droga książka do serca i przekonania ich trafiła (Skwarczyński 72).

Jeśli więc najpierw czytał przekład Albertrandiego francuskiej przeróbki, to z czasem mógł poznać również oryginał, uchodził wszak za promotora literatury angielskiej w kulturze polskiej²¹. Nieraz podróżował do Anglii, zatrzymując się tam po kilka miesięcy w roku 1785, 1787, 1797, i na dłużej – od 1831 do 1833 roku. Nasuwa się przypuszczenie, czego Skwarczyński nie zakładał, że dopiero obserwując, ile znaczył *Robinson* dla młodych Anglików czy Francuzów, docenił Niemcewicz wpływ tej lektury na swoje własne życie, wypełnione tak wieloma doświadczeniami podróżniczymi. Być może spoglądając wstecz u kresu życia i zadając sobie pytanie o logikę swojej biografii, znalazł w pamięci dziecięcą fascynację *Robinsonem* i ze zdumieniem odkrył w niej prognostyk dla przyszłych swoich awantur na obu półkulach.

Nie da się wszelako wykluczyć, że wspomnieniowy charakter *Podróży napowietrznych* stanowi jedynie chwyt narracyjny (co Skwarczyńskiemu przechodzi przez myśl, ale ewentualności tej nie rozwija). Zauważmy, że we wspomnieniach

20 O Niemcewiczu w kontekście „zabawy w Robinsona” wspomina Jadwiga Ruszała (Ruszała 1998: 134).

21 Angielskie zainteresowania Niemcewicza były następstwem jego bliskich związków z rodziną Czartoryskich.

z dzieciństwa zawartych w *Pamiętnikach czasów moich* Niemcewicz o *Robinsonie* z jakichś powodów nie pamiętał, chociaż nieraz wzmiankował o innych swoich lekturach. Możliwe więc, że fascynacją powieścią o rozbitku zażywającym do woli życia w stanie natury obdarzona została postać fikcyjna, którą stary Niemcewicz stworzył na potrzeby swojej, silnie zabarwionej russoizmem, refleksji o wynaturzeniach cywilizacji zachodniej. *Podróże napowietrzne* nie udzielają więc jasnej odpowiedzi na pytanie, z jakiego rodzaju świadectwem lekturowym *Robinsona* tu obcujemy: pamiętnikarskim czy fikcyjnym, osiemnasto- czy dziewiętnastowiecznym. Zasygnalizowane niejasności nie zubażają jednak w żadnym razie znaczenia omawianego ułamka twórczości Niemcewicza – wielokrotnego rozbitka życiowego. Sięgając w późnej fazie bujnego życia po trop robinsonowy, pisarz przyznaje mu funkcję klucza interpretacyjnego, zarówno do własnej biografii, jak i do zagadki natury ludzkiej, w której mimo cywilizacyjnego poloru wciąż dochodzi do głosu „tęsknota do stanu dzikiego” (Skwarczyński 76).

Prócz *Podróży napowietrznych* za wartościową dla moich rozważań uznaję też notatkę w Niemcewiczowych zapiskach dziennikowych rejestrowanych w Paryżu. Otóż pod datą 20 lipca 1835 roku diarysta odnotował (za jakimś doniesieniem prasowym, co miał w zwyczaju) katastrofę... wyspy Robinsona:

Sławna pięknnością swoją Juan Ferdinandes, gdzie Robinson Cruzoe przemieszkował i admirał Anson gościł, zapadła w morze. Ileż nowych koralów wydobyło się na wierzch po różnych miejscach. Tak może będzie częściami z całą kulą ziemską. Od kilku dni spadają rano gęste deszcze, a nawet ulewy (Niemcewicz 2005: 127).

Wyspa, o której mowa w dzienniku²², nie była *de facto* miejscem pobytu powieściowego Robinsona, lecz Alexandra Selkirka, po części pierwowzoru bohatera wykreowanego przez Defoe. Nie uległa też bynajmniej zniszczeniu – istnieje po dziś dzień. Klęska żywiołowa, która ją wtedy zapewne dotknęła, została w prasie sensacyjnie wyolbrzymiona. Istotnym dla mnie walorem notatki Niemcewicza jest to, że jej autor traktuje fikcyjną postać niczym kogoś z „tego” świata, ze świata, w którym żyje on sam – kontaminuje więc fikcję z realiami pozaliterackimi. W dodatku włącza wyspę do dyskursu katastroficznego, do którego od zawsze miał żywą skłonność, przy czym interesowały go zarówno

22 Poprawna nazwa: Juan Fernández, przy czym jest to nazwa archipelagu w południowej części Oceanu Spokojnego.

katastrofy historyczne, jak i naturalne, zwłaszcza potop²³. W świetle omawianej notatki wyspa Robinsona traci swój status wyspy ocalenia, który powieść jej zapewniła. Staje się niewyróżnioną częścią świata nękanego przez katastrofy, stanowiąc jednak przejaw naturalnego porządku, nie zaś niepojęty eksces, wymagający metafizycznego uzasadnienia.

Ponieważ wyspę Robinsona potraktował Niemcewicz jako element rzeczywistości pozaliterackiej, teoretycznie i on mógł się na niej znaleźć. Przygoda w rodzaju tej, jaka przydarzyła się bohaterowi powieści, mogła przydarzyć się i jemu. Dwukrotnie wszak podróżował statkiem z Europy do Nowego Świata i raz w kierunku przeciwnym. Mimo że akcja powieści została osadzona w XVII wieku, a wojaże Niemcewicza odbywały się w latach 1796, 1802 i 1807, Polakowi pod pewnym względem dane było poruszać się w tym samym świecie co bohaterowi powieściowemu – w świecie owładniętym ekspansją pozaeuropejską oraz brutalną rywalizacją międzynarodową o dominację polityczną i zyski z handlu. Zebrał też podróżny niemało materiału do refleksji na temat zaoceanicznych migracji, o różnicach w charakterach narodowych przybyszów, o rdzennych mieszkańcach Ameryki, o niewolnictwie²⁴. Swoje uwagi o migrujących Anglikach formułował, odnosząc się do własnych obserwacji, ale brzmiały one w taki sposób, że dzieje Robinsona Crusoe mogłyby posłużyć za ich ilustrację. Oto przykład: „Cały bowiem świat jest otwartym polem do umieszczania się i szukania majątku przemysłem i pracą dla nich [Anglików – E.D.]” (Niemcewicz 1877: 107). Pisarz spotkał między innymi migrujących rolników z Walii i Irlandii. Ci podróżowali razem z kapłanem prezbiteriańskim, który mimo niesprzyjającej pogody regularnie odprawiał mszę: „Te słowa Boskie kazane wśród burz zawziętych, to śpiewnie psalmów mieszające się z dęciem wichrów miało coś przejmującego i uroczystego” (Niemcewicz 1957: 211). Robinson Crusoe przejawiał religijność tego samego rodzaju.

Przeświadczony, że zna polski charakter narodowy, jakże odmienny od angielskiego, Niemcewicz niepokoił się o los polskich emigrantów zaoceanicznych: „Ach! gdyby przynajmniej mieli żony mogłaby się tam kolonia polska utrzymać, ale sami mężczyźni pożenią się z tam z Amerykankami, a dzieci ich już samym tylko językiem macierzyńskim mówić będą” (Niemcewicz 1877: 163).

Niewiara Niemcewicza w polską zdolność kolonizacyjną przebija w wierszu *Gałązka*, zamykającym pierwszy tom *Pism rozmaitych wierszem i prozą* z 1803

23 Katastrofizmem Niemcewicza zajmowałam się aspektowo w książce *Romantyzm ziemi przechodów. Próby terytorialnej historii literatury* (Dąbrowicz 47-59).

24 O „amerykańskim” dorobku Niemcewicza pisali między innymi Irena Grudzińska-Gross, Marek Nalepa, Elwira Jeglińska.

roku. Gałązka oderwana od pnia dębu – alegoria losu polsko-szlacheckiego migranta – zanoszona do „dalekiej ziemi” zrazu zdawała się pomyślnie zakorzenieć w nowym gruncie: „Przyjęła się, odżyła, i przez czas niejaki, / Choć smutna, rosła z poziomemi krzaki”. Nie trwało to jednak długo: „Lecz trudno przemóc naturę pierwotną. / Gałązka pomna na dawne swe losy, / Acz w towarzystwie czuła się samotną; / Inne ją napawały i deszcze i rosy”. Z popularnej wtedy koncepcji determinizmu geograficznego Niemcewicz wyprowadzał wnioski, że migracja nie pobudza sił żywotnych, lecz powoduje ich uwiąd:

Inne świeciły nieba, inne w ziemi soki: / Wszystko co nieojczyste
w niesmak się obraca, / Naprzód więc listek po listku utracą, / Po tym
się marszczy, na koniec zwiędnie / Usycha cała / I drobne krzewu
swojego popioły / Z obcemi miesza żywioły (Niemcewicz 1803: 548).

Zasady tej nie stosował jednak do wszystkich gałązek. Opisywana – dębowa – cierpiała, nie mogąc zapomnieć o swoim dawnym, lepszym od aktualnego, statusie. W wypowiedziach o charakterze pamiętnikarskim Niemcewicz określał precyzyjniej, na czym polegał problem z odnalezieniem się w Nowym Świecie. Nie tyle pamięć o kraju pochodzenia stała na przeszkodzie, co brak zawodowych umiejętności, przydatnych w nowej społeczności. Przybysz ze szlacheckiej Polski, wychowany w pogardzie do rzemiosła i handlu, miał nader ograniczone możliwości, by się włączyć w nurt życia Nowego Świata, który potrzebował rzemieślników i w którym pieniądze zarabiano na handlu i spekulacji. W mieszczańskim świecie zachodnim czuł się jak rozbitek wyrzucony na brzeg bez niezbędnych środków do życia.

Ale nieobce były też Niemcewiczowi pomysły, by oderwać rodaków od przeszłości i ziemi przodków. Kiedy podczas podróży za ocean przepływał obok Wysp Azorskich, puszczał wodze migracyjnych fantazji:

W każdym zdarzeniu myśl moja, cofając się do Ojczyzny, życzyła nie-
raz, by w zagubieniu dzisiejszym narodu polskiego grono pocziwych
wygnańców otrzymać mogło jedną z tych wysp, utworzyć na niej osadę,
a tak na oddalonym i oblanym dokoła morzem punkcie ziemi ocalić
szczęśliki narodu polskiego i wydrzeć go zatarciu wieków następnych
(Niemcewicz 1883: 110).

Lektura *Robinsona Crusoe* niewątpliwie otwierała na tego rodzaju idee. Mogłaby też pomóc samemu Niemcewiczowi w organizowaniu sobie nowego życia na kontynencie amerykańskim. Rys Robinsonowy przejawia Julian Ur-

syn, kiedy w Ameryce przystępuje do uprawy ziemi. W *Pamiętnikach czasów moich*, spisanych już po powrocie do Europy, skrupulatnie rejestruje, co i jak uprawiał, próbując osiąść na ziemi amerykańskiej:

Pierwszego roku, rzadko kiedy z najemnikiem, skopałem sam i zagno-
iłem ogród mój, sprowadziłem do niego z Karoliny słodkie kartofle,
starałem się o najlepsze nasiona i najlepsze zrazy do oczkowania i szcze-
pienia drzew owocowych, najbardziej brzoskwiń, moreli, nektarynów
(Niemcewicz 1957: 239).

W kraju jako właściciel Ursynowa znów oddaje się czynnościom gospo-
darskim, przy czym swoją posiadłość zdaje się traktować niczym obszar eks-
terytorialny wobec panowania rosyjskiego. Rozważa nawet, czy nie nazwać jej
Ameryką. Miała być to więc wyspa wolności pośród morza tyranii rosyjskiej.

5. Wyspa Rozpaczy po Niemcewiczowsku

W związku z *Robinsonem Crusoe* warto sięgnąć również do twórczości powieścio-
wej Niemcewicza. Myślę o *Janie z Tęczyna*, dziele rozpatrywanym w XIX wieku
i do połowy XX stulecia w kontekście polskiej recepcji romansu historycznego
Waltera Scotta²⁵. Powieść ukazała się w 1825 roku, za konstytucyjnego Królestwa
Polskiego. Pokażne honorarium autorskie umożliwiło Niemcewiczowi nabycie
wspomnianej wcześniej posiadłości. Jan Dihm, który przygotował wydanie
powieści dla Biblioteki Narodowej w 1954 roku zmienił walterscottowski kie-
runek interpretacji, wiążąc powieść Niemcewicza z realiami politycznymi
i kulturowymi „liberalnego” Królestwa Kongresowego. We wstępie, referując
początki nowoczesnej powieści zachodnioeuropejskiej, wspominał o *Robinsonie
Crusoe*. Podkreślał, że na bohatera utworu Defoe awansował kupiec, „człowiek
wyzwolony z pęt feudalizmu”, który „nawet jako rozbitek na bezludnej wyspie
zakłada podstawy kapitalizmu” (Dihm xxxix). Badacz nie wyciągnął jednak
z tej konstatacji dalej idących wniosków co do *Jana z Tęczyna*. Miałyby zaś ku
temu podstawę, jeśli zważyć, że i bohater Niemcewicza, mimo wszystkich
różnic między nim – polskim wielmożą z XVI wieku, w dodatku zakochanym
w królowej szwedzkiej, Cecylii – a angielskim siedemnastowiecznym kupcem
(wolnym od wszelkich sentymentalnych uniesień), przeżył katastrofę statku

25 W kontekście walterscottowskim sytuowali *Jana z Tęczyna* pierwsi komentatorzy
(m.in. Józef Ignacy Kraszewski), późniejsi wskazywali na odstępstwa od tego modelu,
ale również nie wychodzili poza to rozpoznanie filiacji.

i znalazł ratunek na wyspie. Obaj więc bohaterowie zostali poddani próbie wyspy, ale – jak nietrudno zgadnąć – doświadczenie to miało dla nich skrajnie różne konsekwencje. Dodać jeszcze trzeba, że i wyspa, na którą trafił Jan z Tęczyna (Hittern) nie przypominała obfitej w dary natury, za to bezludnej, przynajmniej do czasu, wyspy Robinsona. Wyspa z powieści Defoe należała do Nowego Świata, ta druga – do Starego, cywilizowanego.

Wyspę polskiego rozbitka zamieszkiwali nieliczni mieszkańcy – czytelnik poznaje bliżej rodzinę pastora, który przychodzi wyrzuconemu na brzeg Janowi z pomocą. Północny, surowy charakter wyspy stanowił jednak dla ludzi tam osiadłych nie lada wyzwanie. Rozbitek nie mógł się nadziwić przywiązaniu pastora do miejsca tak nieprzyjaznego. Nie warunki naturalne wyspy ocalenia rozstrzygają jednak o różnicy w poprowadzeniu wątku wyspiarskiego w obu powieściach. Robinsonowi na wyspie udało się przetrwać wiele lat. Przez ten czas był zbieraczem, myśliwym, hodowcą, rolnikiem, rzemieślnikiem, misjonarzem. Jan z Tęczyna, chociaż uszedł cało z katastrofy okrętu, chociaż zawdzięczał uratowanie życia pastorowi, znalazł na wyspie rychłą śmierć, i to śmierć zaaranżowaną przez autora jako przejaw okrutnej ironii losu. Bohater spadł bowiem ze skały, kiedy zobaczył na morzu statek z polską flagą, płynący, by go zabrać z wyspy:

Lecz przebóg, jakie zachwycenie, jaka radość, gdy za zbliżeniem spostrzegł czerwieniejącą się flagę i na niej orła białego. Zapomniał o odrętwiałych zimnem członkach, o ledwie wracających po chorobie siłach, chciał co prędzej znieść na dół, pośliznęła mu się noga, przeraźliwy krzyk napenił czarne przepaście (Niemcewicz 1825: 173).

Upadek w chwili doznanej z nagłą radości i obejmujące pół rozdziału konanie Tęczyńskiego po części zostały podyktowane presją rozwiązań fabularnych praktykowanych ówczesnie w powieściach sentymtalno-romantycznych. Jeśli jednak na zakończenie losów bohatera spojrzeć przez pryzmat wyspiarskich przygód Robinsona, odsłania się inna możliwość interpretacyjna. Cofnijmy się do fragmentu tekstu poświęconego katastrofie morskiej, na skutek której bohater Niemcewicza dostał się na wyspę. Autor rozegrał całą tę sekwencję, nie szczędząc czytelnikowi dramatycznych zwrotów akcji²⁶. Zarazem jednak od

26 Janusz K. Goliński docenił fragment „morski” *Jana z Tęczyna* jako prekursorski przykład „gawędy marynistycznej” (Goliński 273). Warto dodać, że powieściowy ustęp o katastrofie morskiej miał też swoje liczne odpowiedniki w ówczesnym malarstwie (Riding 112-132)

chwili, kiedy Jan wypuszcza się na morze (10 grudnia), by popłynąć do swojej królowny, wszelkie znaki na niebie i na ziemi wskazują, że podróż źle się skończy. Warunki pogodowo-klimatyczne nie sprzyjają żeglowaniu. Wytrawni żeglarze o tej porze roku już nie podejmują wypraw. Jedynie hojna zapłata pozwala Tęczyńskiemu zebrać załogę gotową zaryzykować rejs z Gdańska do Szwecji wśród skał lodowych i czyhających na zdobycz piratów. Po drodze bohater wielokrotnie odmawia prośbom, by zawrócić. Okręt wpada w wir nawałnic i ataków duńskich korsarzy. Z niebezpieczeństw tych załoga i pasażerowie uchodzą z życiem, mimo że Tęczyński raz po raz podejmuje decyzje urągające rozsądkowi. Na koniec powodowany litością wysła ostatnią szalupę na ratunek pokonanym Duńczykom mimo ostrzeżeń kapitana, że podziurawiony okręt ledwie utrzymuje się na powierzchni. Pozbawia tym sposobem swoich ludzi możliwości ratunku, nim okręt pójdzie na dno. W zestawieniu z pragmatycznym Robinsonem widać wyraźnie, że wyborami Jana Tęczyńskiego powoduje duma wynikająca ze statusu społecznego i zestaw cech do niego przypisanych: odwaga, waleczność, szlachetność wobec zwyciężonych wrogów etc., ponadto duma narodowa, miłość do kobiety. Ilekroć zaś Tęczyński chce, by ludzie niższego stanu ulegli jego namowom, sięga po argumenty finansowe. W powieści tej Niemcewicz nie stawia się w roli bezkrytycznego piewcy swego bohatera. Nie wdając się w moralistyczne komentarze, pokazuje konflikt motywacji idealistycznych z praktycznymi. Ponadto silnie akcentuje motyw rywalizacji rodowej jako tła historii miłosnej. Rzecz się dzieje w świecie gry o prestiż i wpływy. W mniejszym zaś stopniu zwraca autor uwagę na uwikłania ekonomiczne podejmowanych decyzji, ale i nie całkiem od nich abstrahuje. Chce, by jego czytelnik zdawał sobie sprawę ze znaczenia dostępu do morza i kontaktów handlowych dla stanu zamożności państwa i jego obywateli. Ustami jednego z protagonistów artykułuje obawę, że małżeństwo Polaka z królowną szwedzką wywoła duńską reakcję, polegającą na utrudnieniach w handlu zbożem, a zatem zarysowuje konflikt między aspiracjami prywatnymi a interesem publicznym. Mimo że Tęczyński jest pozytywnym bohaterem powieści, jego wybory nie zostały przedstawione jednoznacznie aprobatywnie. Czytelnik ma okazję spojrzeć na Jana z Tęczyna oczami epizodycznych postaci, które płacą za decyzje przezeń podjęte najwyższą cenę. Jego wybory czytelnik mógłby zinterpretować jako przejaw donkiszoterii, zwłaszcza że rozbudowany wątek hiszpański w fabule naprowadzał na tego rodzaju skojarzenia²⁷.

27 W *Janie z Tęczyna* głównemu bohaterowi towarzyszy jego hiszpański przyjaciel – Don Alondzo Guzman di Medina Czeli (pisownia za pierwodrukiem).

Ale nie tylko wyspiarski wątek skłania mnie, by rozważać *Jana z Tęczyna* w kontekście Robinsonowym. Defoe zaproponował swoim czytelnikom bohatera, który mimo sprzeciwu ojca wyrwa się w zamorski świat. Siła przyciągania dalekich podróży, szanse, które otwierają się wraz z nowymi szlakami handlowymi, działają mocniej aniżeli ojcowskie zakazy. Jan z Tęczyna, chociaż nie urodził się Anglikiem, również nie ma skłonności do życia osiadłego. Kiedy go poznajemy, wraca do ojcowskiej siedziby z Hiszpanii. Aczkolwiek akcja polskiej powieści toczy się w XVI wieku, a *Robinsona Crusoe* w XVII, światy ich obu nie są osobnymi planetami. Łączy je to, że świat w powieści zarówno angielskiej, jak i polskiej obejmuje już Nowy Świat. Tyle że w *Janie z Tęczyna* mówi się tylko o hiszpańskich podbojach (tytułowy bohater poznał swego czasu Corteza, widział Indian), w *Robinsonie Crusoe* w ofensywie są natomiast Anglicy, chociaż i Hiszpanie nie giną poza horyzontem powieści.

Niemcewicz stawiał sobie za cel, żeby przenieść czytelnika w czasy świetności państwa polskiego, nie pokazując ich w izolacji, lecz w międzynarodowym układzie sił i napięć. Ekspansja do Nowego Świata, w której Polska wprawdzie nie uczestniczyła, o czym zresztą w *Janie z Tęczyna* toczy się rozmowa między tytułowym bohaterem a jego przyjacielem Hiszpanem, nie zostawiła polskiej prosperity w nienaruszonym stanie. O namnażających się z czasem negatywnych zjawiskach wewnątrzpaństwowych trzeba było myśleć, jak wynikało z powieści Niemcewicza, uwzględniając rozległy kontekst międzynarodowy, łącznie z procesami cywilizacyjnymi, które wywołało odkrycie Ameryki. *Robinson Crusoe* jako rama lekturowa dla *Jana z Tęczyna* pozwala wyraźniej zobaczyć i docenić niepolocentryczny²⁸ punkt widzenia autora powieści z 1825 roku.

| Bibliografia

- Acquisto, Joseph. *Crusoes and Other Castaways in Modern French Literature: Solitary Adventures*. Newark: University of Delaware Press, 2012.
- Anczyc, Władysław L. „Przedmowa”. Defoe, Daniel. *Przypadki Robinsona Kruzoe podług najlepszych źródeł dla dzieci polskich opracował Władysław L. Anczyc*. Warszawa: Nakład Gebethnera i Wolfa, 1868.
- Andruszko, Ewa. „Modyfikacje toposu wyspy Robinsona: Defoe, Giraudoux, Tournier”. *Archipelagi wyobraźni: z dziejów toposu wyspy w kręgu literatur*

28 Wydaje się, że przywołane w przypisie 27 odczytanie *Jana z Tęczyna* przez pryzmat gawędy przeszkadza w rozpoznaniu geograficzno-historycznego horyzontu refleksji Niemcewicza nad dziejami Polski.

- romańskich*. Red. E. Łukaszyk. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2007. S. 137-156.
- Bloom, Harold. Trilling Lionel. *Romantic Poetry and Prose*. New York–London: Oxford University Press, 1973.
- Braude, Mark. *The Invisible Emperor: Napoleon on Elba*. Nowy Jork: Penguin Press, 2018.
- Butterwick, Richard. *Stanisław August a kultura angielska*. Przeł. Marek Ugnieski. Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich, 2000.
- Crowley, James Donald. „Introduction”. Defoe, Daniel. *The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe*. Oxford: Oxford University Press, 1983.
- Dąbrowicz, Elżbieta. *Romantyzm ziemi przechodów. Próby terytorialnej historii literatury*. Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, 2019.
- Dihm, Jan. „Wstęp”. Niemcewicz, Julian Ursyn. *Jan z Tęczyna*. Wrocław: Zakład im. Ossolińskich, 1954.
- Feutry, Aimé-Ambroise-Joseph. „Preface”. Defoe, Daniel. *Robnson Crusôé, nouvelle imitation de l'anglois par...* Amsterdam–Paris: C.J. Panckoucke, 1766.
- Fleck, Andrew. „Crusoe’s Shadow: Christianity, Colonization and the Other”. *Historicizing Christian Encounters with the Other*. Red. J.C. Hawley. London: Palgrave Macmillan, 1998. S. 74-89.
- Frost, Simon. „The Romanticization of clouse Reading: Coleridge, Crusoe and the Case of the Missing Comma”. *Bibliologia* 8 (2013). S. 85-110.
- Goliński, Janusz K. „W stronę gawędy. Uwagi o «Janie z Tęczyna» Juliana Ursyna Niemcewicza”. *Julian Ursyn Niemcewicz: pisarz, historyk, świadek epoki*. Red. J. Wójcicki. Warszawa: Wydawnictwo DiG, 2002. S. 263-274.
- Grudzińska-Gross, Irena. „«Jedź do Francji, jedź do Europy». Niemcewicz i Ameryka”. *Julian Ursyn Niemcewicz: pisarz, historyk, świadek epoki*. Red. J. Wójcicki. Warszawa: Wydawnictwo DiG, 2002. S. 81-88.
- Inwentarz biblioteki Ignacego Krasickiego z 1810 roku*. Oprac. S. Gracciotti, J. Rudnicka. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1973.
- Jeglińska, Elwira. *Między marzeniem a rzeczywistością. Ameryka w twórczości Juliana Ursyna Niemcewicza*. Poznań: Poznańskie Studia Polonistyczne, 2010.
- Nalepa, Marek. „Literacki plon pobytów Juliana Ursyna Niemcewicza w Ameryce”. *Julian Ursyn Niemcewicz: pisarz, historyk, świadek epoki*. Red. J. Wójcicki. Warszawa: Wydawnictwo DiG, 2002. S. 89-99.
- Nalepa, Marek. „Wyimki z porzbiworowych biografii rozbitków”. *Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza* 44 (2009). S. 5-24.
- Niemcewicz, Julian Ursyn. *Dzienniki 1835-1836*. Oprac. I. Rusinowa. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2005.
- Niemcewicz, Julian Ursyn. *Jan z Tęczyna*. T. 3. Warszawa: Nakładem i drukiem N. Glücksberga, 1825.

- Niemcewicz, Julian Ursyn. *Pamiętniki... 1804-1807. Dziennik drugiej podróży do Ameryki*. Lwów: Nakł. Księg. Gubrynowicza i Schmidta, 1883.
- Niemcewicz, Julian Ursyn. *Pamiętniki czasów moich*. T. 1-2. Oprac i wstęp J. Dihm. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957.
- Niemcewicz, Julian Ursyn. *Pamiętniki...: dziennik pobytu za granicą od dnia 21 lipca 1831 r. Do 20 maja 1841 r.* T. 2: 1833-1834. Poznań: Księgarnia Jana Konstantego Żupańskiego, 1877.
- Niemcewicz, Julian Ursyn. *Pisma rozmaite wierszem i prozą*. T. 2. Warszawa: Edycja Tadeusza Mostowskiego, 1803.
- Olkusz, Wiesław. *Między pedagogiką a literaturą. O Marii Ilnickiej jako krytyku literatury dla dzieci i młodzieży*. Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, 2000.
- Ossowska, Maria. *Moralność mieszczańska*. Wrocław: Ossolineum, 1985.
- Riding, Christine. „Shipwreck in French and British Visual Art, 1700-1842: Vernet, Northcote, Géricault, and Turner“. *Shipwreck in Art and Literature: Images and Interpretation from Antiquity to the Present Day*. Red. C. Thompson. Nowy Jork-Londyn: Routledge Taylor and Francis Group, 2013. S. 112-132.
- Rousseau, Jean-Jaques. *Emil*. Przeł. Waclaw Husarski. Wrocław: Zakład im. Ossolińskich, 1955.
- Ruszała, Jadwiga. *Robinson w literaturze polskiej: teoria – historia – recepcja*. Słupsk: Pomorska Akademia Pedagogiczna, 1998.
- Ruszała, Jadwiga. *Robinsonada w literaturze polskiej: teoria, typologia, bohater, natura*. Słupsk: Pomorska Akademia Pedagogiczna, 2000.
- Skwarczyński, Zdzisław. „Podróże napowietrzne Juliana Ursyna Niemcewicza”. *Prace Polonistyczne* 21 (1965). S. 70-71.
- Sutherland, James. *Defoe*. Philadelphia: J.B. Lippincot, 1938.
- Taine, Hipolit. *O ideale w sztuce. Odczyty publiczne w Szkole Sztuk Pięknych*. Przeł. Feliks Mierzejewski. Warszawa: „Przegląd Tygodniowy”, 1872.
- Tomkowski, Jan. „Robinson Krusoe, Don Kichot i tłum”. *Pamiętnik Literacki* 3 (1987). S. 57-75.
- Ullrich, Hermann. *Robinson und Robinsonaden. Bibliographie, Geschichte, Kritik*. Weimar: Verlag von Emil Felber, 1898.
- Watt, Ian. *Myths of Modern Individualism: Faust, Don Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- Watt, Ian. „Robinson Crusoe as a Myth”. *Essays in Criticism* 1/2 (1951). S. 95-119.
- Zielińska, Zofia, *Polska w okowach „systemu północnego“ 1763-1766*. Kraków: Arcana, 2012.
- Żmichowska, Narcyza. „Czy to powieść?”. *Wiek 278* (1876). S. 1-2.

| Abstrakt

ELŻBIETA DĄBROWICZ

Syndrom rozbitka. Robinson Crusoe i Julian Ursyn Niemcewicz

Opinia Jean-Jacquesa Rousseau o powieści Daniela Defoe (pierwodruk: 1719) wpłynęła na późniejsze przekłady i adaptacje dzieła. W jej następstwie upowszechniło się mocniejsze niż w oryginale eksponowanie doświadczeń wyspiarskich w dziejach Robinsona Crusoe. Sukces powieści sprawił też, że jej bohater zaczął żyć jako postać emblematyczna dla kultury zachodniej (zwłaszcza angielskiej) ekspandującej poza granice Europy. Robinson-rozbitek, który przez wiele lat dawał sobie radę na bezludnej wyspie, uosabiał zespół cech gwarantujących sukces w podboju świata, połączenie indywidualizmu, przedsiębiorczości, protestanckiej religijności. Mimo że polska mentalność o rodowodzie szlacheckim miała charakter antymieszkański, powieść Defoe zdobyła popularność również wśród polskich czytelników. Wydaje się, że Robinson Crusoe był też sojusznikiem tych spośród polskich pisarzy, którzy działali najpierw na rzecz ratowania państwa pod koniec XVIII wieku, a kiedy to się nie udało, próbowali przynajmniej unowocześnić polską mentalność. Określa się ich zresztą niekiedy mianem „rozbitków”, nawiązując do popularnego toposu nawy państwowej jako okrętu. Jeden z nich, Julian Ursyn Niemcewicz, traktował Robinsona Crusoe jako postać z pogranicza fikcji i prawdy pozaliterackiej. Sam, jak Robinson, odbywał podróże do Nowego Świata i próbował tam przetrwać. W jego zapiskach dziennikowo-pamiętnikarskich można znaleźć wiele motywów, które rozważa się w związku z powieścią Defoe: migracje, etniczne uwarunkowania kolonizacji, stosunek przybyszów do rdzennych mieszkańców. Przez pryzmat *Robinsona Crusoe* warto również spojrzeć na powieść Niemcewicza *Jan z Tęczyzna*. Jej bohater, podobnie jak Robinson, trafia na wyspę po katastrofie statku. Nie udaje mu się jednak na niej osiąść z powodu przeszkód natury wewnętrznej: idealistycznych wyobrażeń o miłości do kobiety oraz własnym statusie jako Polaka znakomitego rodu.

Słowa kluczowe: Julian Ursyn Niemcewicz, robinsanada, migracja, *Podróże napowietrzne*, *Jan z Tęczyzna*

| Abstract

ELŻBIETA DĄBROWICZ

The Castaway Syndrome. Robinson Crusoe and Julian Ursyn Niemcewicz

The success of Daniel Defoe's novel meant that its protagonist began to live as an emblematic figure for Western culture (especially English culture) expanding beyond the borders of Europe. Robinson epitomised a set of features guaranteeing success in the conquest of the world, a combination of individualism, entrepreneurship and Protestant religiosity. Despite the fact that the Polish mentality of noble origin had an anti-bourgeois bias, Defoe's novel gained popularity also among Polish readers. Robinson Crusoe was an ally of those Polish writers who first worked to save the state at the end of the 18th century, and when they failed, at least tried to modernize the Polish mentality. One of them, Julian Ursyn Niemcewicz, treated Robinson Crusoe as a borderline character between fiction and extra-literary truth. He, like Robinson, travelled to the New World and tried to survive there. In his diary and epistolary notes there are many motifs that are considered in connection with Defoe's novel: migrations, ethnic conditions of colonisation, the attitude of newcomers to the indigenous inhabitants. It is also worth looking at the novel *Jan z Tęczyzna* by Niemcewicz through the lens of Robinson Crusoe. The protagonist, like Robinson, is shipwrecked on an island. However, he does not manage to settle on the island because of internal obstacles: idealistic ideas about loving a woman and his own status as a Pole of an excellent family.

Keywords: Julian Ursyn Niemcewicz, Robinsonade, migration, *Podróże napowietrzne*, *Jan z Tęczyzna*

| Nota o autorze

Elżbieta Dąbrowicz – historyk literatury XIX i XX w.; zajmuje się literaturą polską w perspektywie życia publicznego, zróżnicowaniem regionalnym piśmiennictwa na ziemiach polskich, epistolografią i biografistyką. Autorka książek: *Cyprian Norwid. Osoby i listy*, Lublin 1997; *Galeria ojców. Autorytet publiczny w literaturze polskiej lat 1800-1861*, Białystok 2009; *Cenzura na gruzach. Szkice o literackich świadectwach życia w PRL-u*, Białystok 2017; *Romantyzm ziemi przechodów. Próby terytorialnej historii literatury*, Białystok 2019.

E-mail: e.dabrowicz@uwb.edu.pl

PAWEŁ TOMCZOK
Uniwersytet Śląski w Katowicach

Bezludne wyspy modernizacji. Społeczne i ekonomiczne konteksty samotności bohaterów literatury polskiej drugiej połowy XIX wieku

Robinsonady należą do podstawowych ideologemów nowoczesnej ekonomii politycznej. Wyobrażenie samotnego rozbitka na bezludnej, a tym samym pozbawionej cywilizacji wyspie stanowiło ważny etap budowy obrazu samodzielnej jednostki, która wszystko zawdzięcza sobie, a przychodzące później społeczeństwo złożone z osób mniej pracowitych próbuje zawłaszczyć owoce jej pracy. Krytykę tego ideologemu przeprowadził Karol Marks w pierwszym tomie *Kapitału*, ukazując społeczne konsekwencje ekonomicznej fikcji (zob. Marks 96-97). Analiza ta nie pozbawiła jednak opowieści o *homo oeconomicusie* na bezludnej wyspie wielkiej atrakcyjności, a także przyszłych zastosowań do nowych sytuacji.

Figura literackiego Robinsona wyrasta z warunków krajów kapitalistycznych. Wystarczy przypomnieć sobie przygody bohatera powieści Defoe zanim trafił na bezludną wyspę, by dostrzec, jak wielki kapitał finansowy i kulturowy posiadał dzięki swojej rodzinie, a szczególnie ojcu, dumnemu i zadowolonemu reprezentantowi „wyższej klasy niższej”, czyli klasy średniej, owej – jak głosi głowa rodziny Crusoe – najszcześniejszej grupy społeczeństwa. Robinson pochodzi zatem z rodziny, której etos i sytuację określa mieszczański i kupiecki kapitalizm – ale ta szczęśliwa pozycja społeczna wydaje mu się nudna, szczególnie w porównaniu z wielkimi przygodami na dalekich wodach, a także z nieodłącznymi od nich zyskami z handlu dalekomorskiego,

plantacji i niewolnictwa (na temat różnych kontekstów handlu atlantyckiego zob. Buck-Morss).

Spółeczny i ekonomiczny system krajów centrum nowożytnego kapitalizmu tworzy zatem oczywisty kontekst dla postaci Robinsona. Ta bardzo ukonkretniona historia często w recepcji traktowana jednak była jako materiał fabularny, który może ulec różnym przemieszczeniom intertekstualnym. Ekonomiści pragnęli zatem poddać sytuację rozbitka jeszcze większej abstrakcji, każąc bohaterowi utracić także pamięć (zob. Rothbard).

Do innego przesunięcia musi jednak dojść, gdy osadza się Robinsona w rzeczywistości peryferii nowoczesnego kapitalizmu, w przestrzeniach i kulturach, które zmagają się z własnym opóźnieniem w stosunku do krajów centrum. Próby modernizacji w takich krajach – a świetnym przykładem są ziemie polskie w XIX wieku – mają często charakter wyspowy (zob. Kula) i skokowy (zob. Jedlicki): wyspowy, gdyż przestrzenie nowoczesnej gospodarki otoczone są terenami rolniczymi, zaś skokowy, ponieważ próby modernizacji często bywają gwałtowne i nieudane. Te rzadkie wyspy nowoczesności na ziemiach polskich w XIX wieku przyciągały jednak liczne grupy ludności z terenów wiejskich, a literatura od połowy wieku szczególnie chętnie pokazywała losy bohaterów pochodzenia szlacheckiego „wysadzonych z siodła” i próbujących odnaleźć się w nowej przestrzeni wielkiego miasta, zwykle bez żadnych znajomości i kontaktów. Wyspy modernizacji w XIX wieku mogą zatem jawić się niczym Robinsonowe wyspy bezludne, gdyż trudno na nich spotkać bliskich i pomocnych ludzi z własnej sfery, a znacznie łatwiej natknąć się na dzikich, obdarzonych większym sprytem i bezwzględnością.

W artykule omówię dokładniej jeden przykład zastosowania figury Robinsona – powieść dla młodzieży Adolfa Dygasińskiego zatytułowaną *Przygody młodzieńca czyli Robinson polski*, wydaną po raz pierwszy w 1891 roku. Autor w tym utworze chciał pokazać różne nowe koncepcje pedagogiczne, ale sam przyznał, że „mnie Robinson się nie udał; za bardzo mię trzymały w klubach refleksje pedagogiczne” (Dygasiński 1972: 725; zob. też krytyczne uwagi: Wolny 125). Niezbyt udana powieść dydaktyczna, a także nietypowa robinsonada (Ruszała 2000: 64) może okazać się jednak ciekawym źródłem do badań peryferyjnego kapitalizmu, a szczególnie afektów związanych z różnymi przemieszczeniami klasowymi, w tym także próbami dostosowania się zubożałego środowiska szlacheckiego do modeli zmieniającego się społeczeństwa. W odróżnieniu od wielu popularnych adaptacji i przekładów (zob. Ruszała 1998: 68; Kolbuszewski 74-88) Dygasiński, co podkreślała krytyka (Gomulicki 1), musiał zawęzić pole przygód swojego bohatera i zrezygnować z „nadmierzalności, które by wstrząsały nerwami młodego czytelnika” (Gomulicki 1), dzięki temu jednak

zyskał akceptację innych krytyków, dla których pedagogiczne wartości powieści prezentowały cnoty ogólnoludzkie, nieróżniące „się w istocie nigdy od chrześcijańskich” (Jeske-Choiński 2).

Dydaktyczny charakter powieści oznacza, że można ją potraktować jako próbę przekonania młodych odbiorców do ideologii kapitalistycznej i podejść do niej krytycznie jako do tekstu, który ukazuje fikcyjny charakter ówczesnej gospodarki i społeczeństwa, ale jednocześnie odzwierciedla wiele ich aspektów. Pamiętać warto, że schematy fabularne wykorzystane przez Dygasińskiego funkcjonowały także w powieściach realistycznych jako prawdopodobne reprezentacje ówczesnego społeczeństwa, a wspomniane przez pisarza „refleksje pedagogiczne” mocno odwoływały się do popularnych prac Samuela Smilesa: nie tylko do najbardziej znanej *Pomocy własnej* (Smiles 1867), gdzie przedstawiono liczne przykłady samodzielnego zdobywania nowych pozycji społecznych dzięki pracy i wytrwałości, ale też do rozpraw o obowiązku (tę książkę tłumaczył sam Dygasiński, zob. Smiles 1882) oraz charakterze, które razem potraktować można jako formy „przyswajania na polskim gruncie europejskiego nurtu liberalnego” (Kubicka 11) w wersji podkreślającej znaczenie indywidualnego wysiłku, dzięki któremu przedstawiciele różnych stanów mogą dostosować się do wymogów nowoczesnego środowiska gospodarczego.

1. Bohater opuszcza dom

Do obowiązkowych funkcji fabuł robinsonowskich należy opuszczenie domu. Ta funkcja jednak może być zrealizowana w różnych kontekstach i w różny sposób. O ile bohater powieści Defoe ucieka z całkiem zasobnego domu, to wielu innych Robinsonów opuszcza rodziców w znacznie mniej korzystnych warunkach. Paweł Glinowski, bohater powieści Dygasińskiego, jest uczniem czwartej klasy pięcioklasowej szkoły filologicznej w Pińczowie. Dodajmy od razu, że to uczeń pilny, zdolny, lubiany przez nauczycieli i kolegów, postawiony w opozycji względem słabszego, ale znacznie bogatszego Jana Chlebskiego, który próbuje udzielić wyglądającemu jak żebrak przyjacielowi różnych form wsparcia.

Edukację Glinowskiego przerywa śmierć ojca, pogłębiająca jeszcze ekonomiczny kryzys rodziny utrzymującej się z trzydziestomorgowej kolonii, w której także dzieci muszą wykonywać różne prace, by podtrzymać status właścicieli ziemskich. Choroba gospodarza wpędza jednak rodzinę w długi. Nie może być zatem mowy o kontynuowaniu nauki przez chłopca. Zauważmy olbrzymią różnicę między polskim Robinsonem połowy XIX wieku (powieść dzieje w latach pięćdziesiątych XIX wieku) a angielskim prototypem. Robinson Crusoe opuszcza dom silnego ojca, który zaplanował dla niego konkretne miejsce

w społeczeństwie – porzuca jednak ojca z powodu wielkich marzeń i ambicji. Glinowski natomiast zostaje zupełnie pozbawiony wsparcia rodziców, a nawet obciążony długami – opuszcza dom nie by realizować marzenia, lecz z powodu ekonomicznego przymusu. Nie ma tu nawet miejsca na sprzeciw wobec ojca – to raczej słowa zmarłego często będą towarzyszyć młodzieńcowi jako etyczne zobowiązanie. Umierający ojciec może zadeklarować: „umieram spokojny dlatego, ponieważ wierzę w twój charakter” (Dygasiński 1957: 24). Ojciec nie może zapewnić synowi ani edukacji, ani majątku – pozostaje zatem wiara w charakter nastolatka, który przerwał edukację po kilku latach. Kategoria charakteru stanie się właśnie najważniejszym elementem książki Dygasińskiego, gdyż to on musi udźwignąć ciężar egzystencji pozbawionej oparcia w instytucjach społecznych czy prywatnym majątku. Ojciec w ostatnich słowach skierowanych do syna mówi jeszcze: „zastępuj mnie”. Trudno znaleźć większą opozycję w stosunku do powieści Defoe – tam ojciec miał dla syna określony plan, chciał wspierać go w osiągnięciu celów. U Dygasińskiego ojciec nie może dać synowi właściwie nic, ale nakłada jeszcze obowiązek pomocy rodzinie, od którego właściwie nie można się uchylić.

Przygody angielskiego Robinsona wpisują się zatem w wielkie ambicje nowożytnego świata – są właśnie przygodami awanturniczego kapitalizmu, natomiast przygody Glinowskiego z wielkimi przedsięwzięciami nie mają wiele wspólnego. To raczej próby dojścia do punktu, który angielski Robinson lekkomyślnie porzuca.

Glinowski tak uzasadnia opuszczenie domu:

Pójdę oto w świat, wezmę się do pierwszej lepszej pracy, jak mi się nastręczy. Chcę wam ulżyć, pomóc, bo ten obowiązek włożył na mnie ojciec. Niepodobna, ażebym tutaj w Komornikach z wami pozostał, gdyż na małym kawałku ziemi byłbym tylko ciężarem dla was i moja praca, choćby największa, wcale by wam się nie opłacała (Dygasiński 1957: 27).

Bohater powieści nakaz ojca „zastępuj mnie” interpretuje w dość zaskakujący sposób – nie chce zostać gospodarzem niewielkiego gospodarstwa, rezygnuje z pracy rolniczej, gdyż w tych warunkach jego wysiłek nie przynosiłby odpowiednich dochodów. Podkreślmy, że to jeden z niewielu fragmentów, gdy Glinowski łączy pracę z ekonomią, pieniądzem, zyskiem i opłacalnością. W całym utworze jego wysiłek, a także retoryka autora, zmierzać będą w stronę oddzielenia pracy od ekonomii, do wyzwolenia jej z niewoli wartości wymiennej i pieniężnej wyceny. Bohater opuszcza zatem dom, by poszukiwać pracy, „pierwszej lepszej”, która przyniesie mu odpowiednie dochody. Autor tę

przemianę wpisuje także w ogólniejsze procesy, jakim podlega zabór rosyjski: „Wziąłem tego bohatera ze sfery rolniczej, bo kraj jest prawie wyłącznie rolniczy a potrzebuje, aby dotychczasowych rolników wprowadzić na drogę rzemiosł i fabryk” (Wiślicki 41).

2. Bohater porzuca szkołę

Opuszczenie domu w przypadku Glinowskiego oznacza także rezygnację ze szkoły. Schorowany ojciec mógł mu jeszcze sfinansować wstępny etap edukacji, choć dla młodszego – bardzo zdolnego – brata nie starczyło już środków, by posłać go do szkoły, mimo iż osiągnął właściwy wiek. Oczywiście, jak w całej powieści, rezygnacja ze szkoły musi zostać przez bohatera retorycznie uzasadniona w przemowie do matki:

Nauka podawana w szkole przez nauczycieli i zaświadczona patentami jest dobra dla wybrańców losu; biedni muszą ją zdobywać sami własnymi siłami. Wiem ja już o tym, a nadto wiem jeszcze, że tylko ten ostatni rodzaj nauki posiada prawdziwą wartość. Nie stawiajcie mi przeszkód, pozwólcie iść drogą, jaką mi wskazuje mój zapał i sumienie; oto jedyna łaska o którą cię, najlepsza matko, proszę (Dygasiński 1957: 28).

Retoryka tej wypowiedzi polega na maskowaniu – konieczność ekonomiczna występuje w przebraniu etycznego wyboru. Z czego wynika to maskowanie? W kategorii wybrańców losu, dla których przeznaczona została edukacja, zaznaczony został nie tylko wyraźny podział społeczny na tych, którzy posiadają dostęp do edukacji (mniejszość określona przez przynależność klasową), i na tych, którzy nie mają szans sfinansować edukacji (większość społeczeństwa). Dygasiński umieszcza swojego bohatera na granicy tych dwóch grup – niewielkie gospodarstwo daje jeszcze szanse na zdobycie wykształcenia, ale śmierć ojca przekreśla tę możliwość. Glinowski przeżywa zatem społeczną degradację, ale wyraża ją w terminach etycznej wolności, decyzji i obowiązku.

Równocześnie najstarsza z siostr, dwudziestoletnia Andzia, pragnie „poszukać sobie jakiej służby” (Dygasiński 1957: 28). To już byłby wyraźny sygnał deklaszacji, dlatego jej propozycja spotyka się ze sprzeciwem matki, która podkreśla, że najstarsza córka jest dla niej niezbędną pomocą w gospodarstwie. Dodaje także ważny argument dla poszukiwań starszego syna: „Paweł jest mężczyzną i potrzebuje szerokiego pola, ażeby siły swoje rozwinął” (Dygasiński 1957: 29). Ta retoryka męskości, siły, rozwoju i wielkich możliwości znowu skrywa fakt, że mamy do czynienia z raczej słabym chłopcem, przed którym stoją mocno

zawężone możliwości wyboru drogi, rzadko mające cokolwiek wspólnego z rozwojem, a znacznie więcej z demoralizacją i wyzyskiem.

U Dygasińskiego jednak demoralizacja przydarza się w szkole, a nie w warsztacie, podczas pracy fizycznej, nawet nie w knajpie czy suterenie. Tak mocna jest ideologia utworu, która przekonuje, że silny charakter bohatera pozwala mu uniknąć wielu zagrożeń mimo przeciwności losu, podczas gdy lepiej sytuowani koledzy ulegają demoralizacji w środowisku szkolnym. Przykład Jana Chlebskiego ma pokazywać, że nawet finansowy dobrobyt i pewne pozytywne cechy moralne bez oparcia w silnym charakterze doprowadzają do edukacyjnego i życiowego niepowodzenia. Przyjaciel głównego bohatera pozbawiony wsparcia w jego mocnym charakterze szybko wpada w złe towarzystwo i nie potrafi się bronić przed niesłusznymi oskarżeniami.

3. Nauczyciel pracy

Decyzję o porzuceniu szkoły wspiera nauczyciel geografii Naszewski. W powieści pełni funkcję wyraziciela najważniejszych idei, które ukierunkowują głównego bohatera, a także ocenia, czy Glinowski z odpowiednim zaangażowaniem realizuje wyznaczony mu program. Posłuchajmy zatem pierwszej ważnej wypowiedzi nauczyciela:

nie należę do rzędu ludzi, którzy zachęcają młodzież, ażeby jak najdłużej przesiadywała w szkole. Nie przeczę temu, iż na tej drodze można się czegoś nauczyć, sądzę jednak, że młodzieniec traci za dużo czasu, a stosunkowo mało zdobywa wiedzy użytecznej. Natomiast życie czynne zmusza człowieka, aby się koniecznie nauczył tego, co jest niezbędnym. Pierwsza lepsza praca, jeśli jej się tylko oddajemy z zapałem, wykształca nasze zdolności i czyni z nas ludzi użytecznych, przynosząc niemniej i nam same korzyści (Dygasiński 1957: 62-63).

W tej skierowanej przeciwko szkolnictwu wypowiedzi dostrzec można wpływ własnych opinii pisarza, który w liście do żony z okresu pracy nad omawianym utworem także nisko oceniał zawody wymagające wykształcenia (szczególnie zawód nauczyciela), a znacznie wyżej cenił pracę fizyczną: „W nauczycielstwo ja nie wierzę; traci się zawczasu energię, nabiera się dużej wrażliwości nerwowej, zdziwacza i robi się tu przeciętny człowiek, niepodobny do ludzi. Jakaś zwykła praca, rzemiosło więcej hartuje i siły wyrabia” (Dygasiński 1972: 292). Zarówno własnej córce, jak też literackiemu bohaterowi pisarz zaleca zatem formowanie charakteru w pracy, a nie w szkole.

Wspomniana przez Naszewskiego, a wcześniej przez Glinowskiego „pierwsza lepsza praca” musi zostać ukonkretniona. Geograf zauważa zatem, że „rzemiosło obiecuje byt niezależny” (Dygasiński 1957: 63). Niezależność stanowi ważny element szlacheckiej ideologii – w kapitalistycznych warunkach obiecuje zachowanie autonomicznego statusu, pracę u siebie, a nie u kogoś.

Najlepsze perspektywy według nauczyciela przedstawia stolarstwo, gdyż „zawód stolarza można podnieść do godności sztuki” (Dygasiński 1957: 63), a także połączyć w nim pracę fizyczną i umysłową. Ewa Ihnatowicz zauważyła, że w literaturze drugiej połowy XIX wieku zawód stolarza stanowił ideał, gdyż chronił szlachciców przed deklasacją, stawiając ich pracę w rzędzie sztuki stosowanej (zob. Ihnatowicz 118). Przykłady szlachciców z *Krewnych* Józefa Korzeniowskiego i *Pamiętnika Wacławy Elizy Orzeszkowej*, osiągających sukcesy jako stolarze, stanowią ważne dowartościowanie tego fachu. Co ciekawe, wiele prac stolarskich na bezludnej wyspie wykonuje także Robinson – pozbawiony wielu narzędzi musi skonstruować chociażby stół i krzesła. Ale w jego zajęciach na pierwszy plan wysuwa się różnorodność działań – odmierzany czas każdego dnia dzieli na prace ręczne, ale wiele czasu bohater poświęca także polowaniom czy zbieraniu pożywienia. Ian Watt zauważył, że „Defoe cofa zegar czasu ekonomicznego i przenosi swego bohatera w otoczenie prymitywne, gdzie praca jest urozmaicona i pobudza wyobraźnię, a przede wszystkim tym różni się od zajęcia robotnika produkującego szpilki, że jest wynagradzana proporcjonalnie do wysiłku” (Watt 81). To cofnięcie czasu ma uwolnić bohatera od podziału pracy, dzięki któremu można produkować coraz szybciej coraz więcej towarów. Specjalizacja ta redukuje jednak pracownika do wykonawcy powtarzalnych czynności, a dopiero połączenie aktywności wielu wyspecjalizowanych robotników pozwala na stworzenie przedmiotu. Fach stolarski może w drugiej połowie XIX wieku dawać jeszcze szansę ominięcia tych alienujących pułapek specjalizacji.

Przejściu od jakiegokolwiek pracy do konkretnej pracy stolarza odpowiada jeszcze jedna ważna zmiana. Przypomnijmy, że Glinowski opuszcza rodzinny dom nie dlatego, że nie może pracować na roli, lecz dlatego, że ta praca nie daje mu szans na odpowiednie zarobki. W punkcie wyjścia praca związana jest z wartością wyrażoną w pieniądzu, z wartością wymienną. Naszewski zrywa ten związek, na pierwszy plan wysuwając inne wartości: „Oto cokolwiek bądź będziesz na świecie robił, kochaj tę robotę i szanuj ją jako wytwór wszystkich sił swoich. Nie rób nigdy nic niewolniczo i jedynie dla zarobku. Człowiek pracujący tylko dla pieniędzy jest machiną” (Dygasiński 1957: 64). W miejsce pracy, która umożliwia utrzymanie, wchodzi zatem różne pozytywne afekty na czele z umiłowaniem własnej pracy i jej efektów. Zauważmy, że mamy tu do czynienia z próbą dowartościowania pracy, stworzenia dla niej jakiegoś podłoża kulturo-

wego i afektywnego – ale trochę innego niż opisana przez Maksa Webera idea zawodu jako powołania, misji, którą człowiek powinien rzetelnie wykonywać, by potwierdzić swój status osoby predestynowanej do zbawienia (zob. Weber). Według niemieckiego socjologa religijna wizja pracy stanowiła kluczowe wzmocnienie kapitalistycznego podmiotu. Wydaje się, że ojciec Robinsona Crusoe bardzo dokładnie wpisuje się w taką wizję kapitalistycznego mieszczaństwa, a jego syn, choć porzuca ów etos skuszony marzeniami o wielkich przygodach, to na bezludnej wyspie dokonuje restytucji tego modelu, podchodząc do swoich działań z wielką powagą, obowiązkiem, a także rachunkowością. Dygasiński, umieszczając swojego bohatera w schyłkowych latach feudalizmu, nie może wyposażyć go w taki kapitał kulturowy ani w żaden inny – finansowy czy społeczny. Głosem Naszewskiego narzuca zatem bohaterowi ideał silnego charakteru, który pokona wszelkie trudności, by zdobyć upragnioną pracę, która będzie miała „trwałe znaczenie w świecie”. Ten ideał także ma wspierać pewna etyka: „Staraj się zawsze być człowiekiem samodzielnym; pracę swoją uszlachetniaj, oddając jej wszystko dobre, co masz w swej duszy, a taka praca nawzajem będzie ciebie podnosiła i uszlachetniała; wyrośniesz wtedy na dzielnego człowieka” (Dygasiński 1957: 64). W tym fragmencie na pewno usłyszeć można echa poglądów Smilesa, który głosił, że:

Charakter to własność. Jest to najszlachetniejszy majątek. Wytwarza on podwaliny ogólnego dobrobytu i poszanowania ludzi. Kto go posiada, ten jakby nie był ubogim w światowe dobra, znajduje w uczciwej i poszanowania godnej opinii o sobie i szacunku ludzkim, nagrodę (Smiles 1873: 9)

Pod wpływem tak mocnej interpelacji nauczyciela Glinowski postanawia wstąpić do warsztatu stolarskiego i odmawiać sobie wszelkich rozrywek, by stać się dzielnym pracownikiem. Co właściwie obiecał mu Naszewski? Młody chłopiec niewiele potrafi, nikogo nie zna, właściwie powinien poszukać zajęcia, które pozwoli mu w najbliższym czasie wesprzeć rodzinę. Przemowa nauczyciela kieruje go jednak na wieloletnią drogę kształcenia rzemieślniczego, w zamian obiecując odzyskanie szlachetnej godności w nowych warunkach społecznych i ekonomicznych. O ile zatem Robinson na bezludnej wyspie wykorzystał purytańską kulturę pracy, to Glinowski podąża za nadzieją na odzyskanie choćby drobnoszlacheckiej pozycji w kapitalistycznym mieście. Tę nadzieję wzmacniają przykłady rzemieślniczego dobrobytu, który bohater poznaje w radomskim domu Kasperskiego i jego matki. Mieszkanie charakteryzuje się czystością, a pożywienie wydaje się dużo lepsze niż w rodzinnym domu zubożałego szlach-

cica (zob. Dygasiński 1957: 91). Perspektywa długiej drogi do tego dobrobytu uświadamia mu jednak, „jak ciężkim jest sam dostęp do pracy” (Dygasiński 1957: 89). Pełen solidarności etos stolarza napawa go dumą i zaufaniem, ale też sygnalizuje, że osiągnięcie tego statusu wymaga wsparcia wielu osób.

4. Wątek Robinsona

Wątek Robinsona wprowadza do utworu dziesięcioletni brat Kazio, postać skonstruowana według schematu cudownego dziecka, pełnego zarówno energii, jak i rozsądku. Jego energia i rozum ujawnią się choćby w racjonalnym prowadzeniu gospodarstwa, które zaczyna przynosić zyski, a nawet udaje się je powiększyć. Młodszy brat tak komentuje powieściową sytuację:

Jak widzę, tobie, Pawełku, chce się tak żyć na świecie, jak niegdyś żył Robinson Kruzoe, o przygodach którego już po raz czwarty odczytuję książkę. A cóż, jeżeli nie na wyspę, to się dostaniesz gdzieś do ogromnego boru i możesz tam mieć zajmujące przygody. Bardzo się będę z tego cieszył, że mam brata Robinsona (Dygasiński 1957: 29).

Powtórzmy: Robinson opuszcza rodzinny dom kupiecki z powodu marzenia o przygodach na dalekich morzach i jego kariera wpisuje się w awanturniczą gospodarkę początków kapitalizmu (handel niewolnikami, plantacje – zob. Buck-Morss). W sytuacji Glinowskiego nie ma jednak miejsca na żadne marzenia. Już sformułowanie, że bohaterowi „chce się żyć w świecie”, wprowadza element wyboru. Bohater nie ma tu jednak wolnej woli, a do emigracji zarobkowej zmusza go ekonomiczna konieczność, zupełny brak środków na dalsze kształcenie, już do tej pory okupione znośniami licznych upokorzeń.

Wizja „zajmujących przygód w ogromnym borze” spotyka się ze sprzeciwem głównego bohatera, który chyba dostrzega spore nieścisłości w porównaniu brata:

ale Robinson Kruzoe żył z dala od swego kraju, musiał sobie radzić na bezludnej wyspie, a ja to samo będę musiał robić wśród ludzi. Oprócz tego, Robinsonowi chodziło o to tylko, ażeby zachował i utrzymywał własne życie; ja mam większą ambicję: chcę być pomocą naszej drogiej matce (Dygasiński 1957: 29).

Glinowski wyraźnie sprzeciwia się tu egoistycznemu modelowi kapitalizmu. Nie odpowiada mu obraz człowieka jako istoty samodzielnej, walczącej

o przetrwanie, obraz stanowiący jeden z podstawowych sposobów rozumienia istoty ludzkiej (zob. Blumenberg). O ile angielski Robinson porzuca rodzinny dom, by realizować swoje marzenia, to jego polski odpowiednik opuszcza dom, by pomóc rodzinie, wśród ludzi szukając pracy.

Co właściwie zatem miałyby połączyć polskiego Robinsona z jego angielskim pierwowzorem, skoro nawet powieściowi rozmówcy dostrzegają głównie różnice? Chyba najwięcej wyjaśniają dwie wypowiedzi: „Robinsonem, mój Kaziu, jest każdy człowiek, który w trudnych warunkach musi pracować!” (Dygasiński 1957: 30); w zakończeniu utworu młodszy brat podsumowuje: „Paweł się już ożenił. Wrócił z bezludnej wyspy, przestał być Robinsonem; teraz na mnie kolej! Wszyscy ludzie biedni koniecznie muszą być Robinsonami” (Dygasiński 1957: 208). Status Robinsona wiąże się zatem z biedą i pracą jako ekonomicznym przymusem, co potwierdza także aprobująca recenzja Teodora Jeske-Choińskiego: „Takich Robinsonów posiada każde społeczeństwa całe legiony. Tysiące biedaków walczy o byt krwawo, w pocie czoła” (Jeske-Choiński 2). Peryferyjny Robinson musi pracować, by przetrwać i wydobyć się z owego kryzysowego położenia, nie mogąc liczyć na pomoc ze strony instytucji społeczeństwa.

5. Bezludne społeczeństwo

Bezludna wyspa Robinsona wymagała przede wszystkim kontaktu, walki i współpracy z naturą. Natomiast sytuacja Glinowskiego to raczej kontakt ze społeczeństwem, z przedstawicielami różnych klas i grup społecznych. Natura pojawia się w tej narracji marginalnie – choćby jako widok, który spowalnia wędrówkę (zob. Dygasiński 1957: 38), a także jako niebezpieczeństwo przemarznięcia i choroby. Ale przeszkody i pomoce dla polskiego Robinsona nie pochodzą z przyrody, a od innych osób.

Jak wyglądają zatem spotkania z dzikimi? W liście do brata Glinowski podsumowuje: „Niestety, wśród cywilizowanych ludzi spotykam także dosyć dzikich, a jeśli mi będą ciągle przeszkadzali, to nie wiem, czy zdołam przygotować swój okręt” (Dygasiński 1957: 85). Takimi przeszkodami na drodze do pracy są więcej oszuści, majstrowie dotknięci alkoholizmem, podpalacze, a w końcu środowisko warszawskich katarzyniarzy. Ale najważniejszym dzikim okazuje się wędrowny robotnik, chłop pochodzący z tych samych okolic Pińczowa. Jego pojawienie się w fabule przepowiada właściwie list Kazia, który życzy bratu, by miał zawsze przy sobie niezawodnego przyjaciela – i ma na myśli siebie. W świecie przedstawionym to miejsce zaraz zostanie wypełnione, ale tylko na chwilę. Kuba Obłąk zamierza pierwotnie podróżować z Glinowskim do Warszawy. Ich postacie dość dobrze się dopełniają – Glinowski oferuje naukę czytania i pisanie,

w zamian otrzymuje ochronę przed fizyczną przemocą otoczenia. Układ ten szybko się jednak kończy, gdy tylko wędrowny robotnik zostaje zatrudniony jako woźnica u arystokraty podróżującego do Krakowa. Nastawiony na zysk chłop targuje się, by osiągnąć jak największą korzyść finansową, co budzi duże wątpliwości głównego bohatera.

Scena z niedoszłym Piętaszkiem to kolejny fragment naruszający sens powieściowego wzorca. Niezdolność podporządkowania dzikich ma tu nie tylko znamiona słabości fizycznej. Jedyna przewaga, umiejętność czytania i pisanie, na niewiele się przydaje. Polski Robinson pozbawiony jest siły i sprytu – te cechy posiada za to peryferyjny Piętaszek. I to ten ostatni lepiej adaptuje się do wymogów kapitalizmu, podobnie jak żydowski przemysłowiec, którym bohater pomaga na początku powieści.

W przeciwieństwie do różnych drugoplanowych bohaterów powieści, których działanie nastawione jest na osiągnięcie zysku finansowego, Glinowski rezygnuje – przypomnijmy, pod wpływem nauczyciela – z finansowego określenia swoich pragnień. W przeciwieństwie do licznych bohaterów prozy drugiej połowy XIX wieku nie marzy o milionach, które zdobędzie intensywną pracą czy ryzykowną spekulacją. W miejsce tej monetarnej ekonomii wkracza ekonomia wymiany darów. Jak na postać poszukującą przede wszystkim pracy, Glinowski niewiele czasu poświęca przyuczeniu do zawodu czy zajęciom zarobkowym, znacznie więcej miejsca narrator poświęca heroicznym przygodom, wielkim czynom, których dokonuje bohater. Ratuje zatem Żyda, oddaje majątek przemysłownikom, broni żony pijanego majstra, a wreszcie ratuje niedoszłe ofiary pożaru dworu. Za te wszystkie czyny nie chce żadnej finansowej nagrody, a nawet we wzniosłej mowie deklaruje: „pozwól mi być na tyle chociaż bogatym, ażebym uczuć swojego serca nie wymieniał na pieniądze!” (Dygasiński 1957: 122). Jego twarz staje się w tym momencie „szlachetnie dumna”, co zapewne wynika z zaspokojenia „bezinteresownego uczucia miłości bliźniego” (Dygasiński 1957: 124).

Te wypowiedzi, które nawet bohaterowi wydają się frazesami, wyrażają najważniejsze pęknięcie nie tylko dydaktycznej powieści Dygasińskiego, ale też dyskursu polskiej inteligencji na temat kapitalizmu, szczególnie w drugiej połowie XIX wieku. Nadzieje związane z kapitalistycznym społeczeństwem opierają się bowiem na wizji gospodarki wywiedzionej z różnych broszur ekonomii politycznej. Rzeczywisty peryferyjny kapitalizm wygląda zupełnie inaczej, pisarze zaś muszą te realia uwzględnić. Droga do pracy głównego bohatera prowadzi zatem przez trzy miasta (Kielce, Radom, Warszawa), a w każdym z nich znalezienie upragnionego warsztatu jest trudne, czasem niemożliwe. Idealizowany zawód stolarza często wykonują osoby o dość wątpliwej moralności. Wśród nich jednak trafia się wyjątkowa postać Łuki Dwojakowskiego,

rzemieślnika, który pracuje nie dla zysku, a dla sztuki, by spełnić wymagania własnej duszy. Swoją pracę ów artysta stolarstwa chce wyrwać ekonomii, dlatego unika rozbudowywania zakładu i organizowania spółki, gdyż postrzega kapitał jako zagrożenie niewolą. W tym układzie Glinowski zdobywa coraz mocniejszą pozycję, to on bowiem troszczy się o rachunki, argumentując, że „zarobki nadają naszym celom powagę i możliwość urzeczywistnienia” (Dygasiński 1957: 192). Te zarobki są na tyle wysokie, że pozwalają nawet czeladnikowi sprowadzić do Warszawy młodszego brata, który w międzyczasie pomógł dużo lepiej zorganizować rodzinne gospodarstwo.

Realistyczna możliwość, a właściwie realne zagrożenie dla pozbawionej środków jednostki wynika ze skrzyżowania ideologii ekonomicznej z faktycznymi potrzebami ówczesnej gospodarki. Naszewski głosi, że „praca ludzka jest to olbrzymia siła wytwarzająca bogactwa narodów” (Dygasiński 1957: 64), co przypomina różne frazy klasycznej ekonomii politycznej, na przykład Adama Smitha. Ale czytelnikiem tych pism jest także stryj dobrodusznej Stasi, którego lektury zaskakująco dobrze współgrają z ekonomią kolonialnej czy peryferyjnej plantacji. Twierdzi zatem, że „u nas do pracy rolnej w większej posiadłości potrzebny jest tylko silny, zdrowy robotnik; myśleć ja za niego będę, a on niech tylko dużo i dobrze robi” (Dygasiński 1957: 101). Głównemu bohaterowi grozi degradacja do roli takiego robotnika, bo w postfeudalnym, rolniczym kraju wielkich plantacji i niewolniczej pracy dla osób takich jak Glinowski przeznaczone są co najwyżej miejsca dworskich oficjalistów, dobrze znane pisarzowi z doświadczeń rodzinnych i zawodowych.

6. Kapitalizm bez instytucji

Ideolodzy kapitalizmu często rozumieli ów system jako niezależny od państwa, będącego tylko przeszkodą dla swobodnej wymiany towarów. Historyczne studia pokazują jednak, że państwo stanowi kluczowy element kapitalizmu – zarówno wolnorynkowego, jak też różnych wielkich monopoli. W warunkach dziewiętnastowiecznych zaborów i braku własnego państwa liberalne ideologie, głoszące zdolność społeczeństwa do organizowania się bez pomocy państwa, mogły wśród polskich autorów zyskać wielką popularność.

Zauważmy, że jedyną państwową instytucją, jaką Glinowski poznaje w czasie swojej wędrówki, jest radomskie więzienie, gdzie trafia na pół nocy, gdyż nie ma już środków na znalezienie noclegu. Bohater wcześniej porzuca szkołę, na którą go nie stać. Dygasiński prezentuje zatem jednostkę pozbawioną wsparcia w instytucjach społecznych i kulturalnych. Co zatem może wspierać bohatera? Jadwiga Ruszała zauważa, że w miejsce instytucji wkracza „iluzja praworząd-

nego społeczeństwa, które nie da zginąć pozytywnej i szlachetnej jednostce. Zamiłowanie do podróży, przedsiębiorczość, egzotyka, kolonializm zostały zastąpione w utworze solidaryzmem społecznym” (Ruszała 1998: 84), zaś Adam Wiślicki spekulował:

Miękkość charakteru sprawia, iż biorąc konsekwentnie, Robinson może by i nie doszedł do kresu swego przeznaczenia i nie wybił się na stanowisko majstra stolarskiego, do jakiego według założenia dążył, gdyby przypadek nie pozwolił mu spotkać w życiu dwóch ludzi o stalowych muskułach i stalowym charakterze. Byli to: jeden czeladnik stolarski w Kielcach i jeden majster stolarski w Warszawie, dzięki którym Robinson trafił na właściwą swą drogę (Wiślicki 42).

Ci przypadkowo spotkani bezinteresowni donatorzy umożliwiają bohaterowi odnalezienie drogi do konkretnej pracy rzemieślnika. Ogólniejsze wskazówki daje mu natomiast nauczyciel Naszewski, który także ma prawo do negatywnej – a nie zawsze sprawiedliwej i wyrozumiałej – oceny postępów dawnego ucznia. Przy pierwszym spotkaniu w Warszawie potępia go zatem, przypominając, że „zadań życia nie można lekceważyć”, gdyż prowadzi to do moralnego upadku, niestałości charakteru i zdrady sprawy całej ludzkości (Dygasiński 1957: 165). Kategoria mocnego, stałego charakteru musi udźwignąć wszystkie te zadania, które w innych społeczeństwach spełniają różne instytucje. Dość dobrze ten konieczny liberalizm dostrzegł Wiślicki:

Jest to historia młodzieńca, który wśród zorganizowanego społeczeństwa, własnymi rękoma buduje sobie los osobisty. Dziś, szczególnie u nas, typ taki staje się codziennym, uogólnia się na całe warstwy społeczne i podniesienie go mianowicie w opowieści pedagogicznej, przeznaczonej dla młodzieży – ma znaczenie bardzo szerokie. Po części każdy z nas jest autorem swojego losu, o ile nosi wewnątrz moralny zmysł dobra osobistego i ogólnego; wyzwolenie jednak tego zmysłu za pomocą samowiedzy nadałoby ludzkim usiłowaniom nowy atak potrzebny obecnie bodziec. W tem leży wartość społeczna pomysłu Dygasińskiego i to jest przyczyna owego interesu, jaki obudzą jego książka (Wiślicki 41).

W kolejnych akapitach tekstu łączącego wywiad z pisarzem oraz recenzję dodaje, że „im trudniejsze są okoliczności, w których żyje, im więcej wysiłków trzeba do pokonania przeszkód, tym «robinsonizm» odgrywać musi potężniejszą

w losach jednostki i całych warstw społecznych rolę. Z wewnątrz idzie potęga, siła naszego charakteru i rezultat naszych zdobyczy” (Wiślicki 42), a Dygasiński „w duszy ludzkiej umieszcza wszystkie siły rozwoju a świat zewnętrzny służy tylko za pobudkę ku temu” (Wiślicki 41).

Podkreślenie roli wnętrza, samodzielnego kształtowania własnego losu nie wynika jednak z mocy jednostki, z jakiegoś programu wielkiego idealizmu. Samodzielność wynika tu ze słabości instytucji społecznych, które nie są w stanie jej pomóc. W tych fragmentach świetnie widać dwojaki robinsonizm różnych kultur ekonomicznych – Robinson angielski może zawiesić oddziaływania instytucji społecznych i kulturowych, gdyż one tak mocno ukształtowały jego charakter. Jego indywidualizm wynika zatem z tego, że instytucje uformowały tak silny podmiot, że zdolny jest do porzucenia świata społecznego i restytucji porządku na bezludnej wyspie. W polskich warunkach takich instytucji brakuje – Robinson musi zatem odwołać się do moralnej siły charakteru i cudownego spotkania z wyjątkowymi ludźmi. To ma zastąpić silne instytucje i zapewnić Robinsonowi społeczny sukces. W tle tych realnych warunków dochodzą do głosu różne hasła ówczesnego liberalizmu z samopomocą na czele. Te hasła ujawniają jednak jeszcze inne znaczenie wyspowej i bezludnej polskiej modernizacji – brak oparcia w silnych instytucjach, które tak wielką rolę odegrały w kształtowaniu się gospodarki krajów centrum.

7. Wyjście z robinsonady

Brat głównego bohatera wspomina pod koniec utworu, że Glinowski nie jest już Robinsonem. Historię wieńczy wspaniała *happy end*. Drobnemu szlachcicowi udało się odnaleźć w rzemiośle warszawskim, a narrator przerywa opowiadanie w momencie, zanim „los znowu zaczął chłostać nieszczęściami Pawła Glinowskiego” (Dygasiński 1957: 210).

Jakie nieszczęścia mogą naruszyć z tak wielkim trudem osiągnięty mieszczański sukces? Najprostszej odpowiedzi dostarcza narracja polityczna – powstanie styczniowe i późniejsze represje. Możliwe są też inne perypetie. W *Księżniczce* Zofii Urbanowskiej główna bohaterka pochodząca ze zbankrutowanej arystokracji również porównuje swoją sytuację do Robinsona (szerszą analizę tych fragmentów przedstawiłem w Tomczok 273-280, zob. też Olkusz, Olkusz 20). Z czasem jednak przystosowuje się do reguł, których uczą jej członkowie mieszczańskiej rodziny, dumnie prezentujący kupieckie wartości. Ich pewności siebie nie narusza nawet bankructwo wspólnika oraz pożar, co pozbawia ich własnego kapitału, ale nie dobrej opinii, dzięki której zawsze mogą liczyć na kredyt. Figurem rzemieślniczego Robinsona, przywiązanego do dzieł własnych

rąk, zawsze podkopyje inny, także obecny w powieści Defoe, ale oddzielony wielką katastrofą statku, obraz – spekulanta, plantatora, handlarza niewolników. W szerszym znaczeniu te dwie figury odpowiadają dwóm wielkim możliwościom kapitalizmu – finansowej spekulacji oraz rzetelnej pracy i produkcji.

W często czytanej w drugiej połowie XIX wieku *Filozofii sztuki* Hipolita Taine'a (Taine 292) pojawia się jeszcze inna opozycja: Robinsona i Don Kiszota (zob. też na temat dyskusji wokół tej opozycji Tomkowski). Pierwszy reprezentuje pracę energiczną, wytrwałą i cierpliwą, dzięki której może odzyskać utraconą cywilizację. To ideał oczywiście bliski modelowi nowoczesności, o którym myśleli pozytywiści – ewolucyjnego postępu, dzięki któremu zacofany kraj będzie mógł się odbudować i rozwinąć. Taine dodaje jednak drugą figurę, Don Kiszota, marzyciela i szaleńca. Ekonomia nowoczesna eksponuje tylko ten pierwszy ideał, ale za nim często ukrywa się także ten drugi. Ideologem pracy nawiedza bowiem coraz częściej widmo spekulacji, a zamiast wytrwałości i cierpliwości ideałem staje się szybkie zdobycie kapitału, ale nie za sprawą pracy czy wynalazczości, a raczej dzięki ryzykownym spekulacjom.

Rzemieślniczy ideał zostaje zatem podważony przez finansowy kapitalizm. Sprzeciw wobec pozytywistycznego ideologemu pracy wychodzi jednak również ze strony kolejnego pokolenia dostrzegającego utopijny charakter zaleceń podjęcia pracy w zawodach drobnomieszczańskich. Najważniejszą krytykę stanowi oczywiście *Fachowiec* Wacława Berenta, utwór pokazujący, że praca w tych tekstach jest wyłącznie hasłem ideologicznym, a nie rzeczywistą aktywnością (zob. Płachecki). Zauważmy, że w powieści Dygasińskiego także właściwie nie udaje się pokazać pracy – dokładnie na odwrót niż w utworze Defoe, skupionym na detalicznym opisie różnych czynności (zob. Moretti). Glinowski, jeżeli spróbujemy użyć opozycji Taine'a, okazuje się więc błędnym rycerzem pracy, który poszukuje jej w kolejnych miejscach, ale – szczególnie w świecie przedstawionym powieści – rzadko ją wykonuje.

Jeszcze inny zarzut wobec powieści zgłosił Jan Władysław Dawid, mimo iż w recenzji oceniał ją zdecydowanie pozytywnie. Nie podoba mu się jednak, że:

cel, który u kresu wszystkich dążeń autor bohaterowi swemu stawia: zdobycie zarobku, założenie warsztatu, zbyt jest jednostkowy i ciasny, zbyt, że tak powiemy „organiczny”; wolelibyśmy, ażeby bohater ten, z którym tak żywo współczujemy, poza tym choćby w dalszej perspektywie coś więcej widział jeszcze prócz ustalenia własnego bytu (Dawid 291).

Tytułowa bezludność peryferyjnego kapitalizmu dość dokładnie opisuje stan anomii, jakiego doświadcza społeczeństwo w okresie transformacji. Wejście

w nowy system gospodarczy bez oparcia w instytucjach, często reprezentujących interes wrogiego państwa, oznacza, że każda jednostka może czuć się samotna, skazana na troskę o własne przetrwanie. Ostatnia dekada XIX wieku oznacza jednak już pewne próby społecznego zorganizowania się nowych grup pracowników – możemy się zatem domyślić, że Dawid wolałby bohatera bardziej zaangażowanego w życie społeczne i jego zmianę, a nie tylko przystosowującego się do istniejących warunków.

Te zarzuty wobec Dygasińskiego należy też wpisać w kontekst marzeń o zbudowaniu polskiego mieszczaństwa. Mimo wielu przeszkód polskiemu Robinsonowi udaje się odnaleźć swoje miejsce na bezludnej wyspie modernizacji i spotkać osoby służące mu pomocą. Nie konfrontuje się także z konkurencją, a jego współnik może nawet powiedzieć: „Nienawidzę współzawodnictwa” (Dygasiński 1957: 194). W realnej przestrzeni społecznej istniały jednak różne formy konkurencji, a wciąż zacofana gospodarka stwarzała niewiele miejsc dla wykwalifikowanych pracowników. To marzenie o polskiej miejskiej klasie średniej musiało się w końcu spotkać z realnym drobnomieszczaństwem końca XIX wieku. A to spotkanie prowadziło już do diagnoz Romana Dmowskiego – polskiego mieszczaństwa brakuje, gdyż jego miejsce zajęli Żydzi. Realny polski Robinson nie żyje zatem na bezludnej wyspie, żyje w społeczeństwie, w którym o każde miejsce musi stoczyć trudną walkę – wkrótce ta walka przyjmie postać antysemityzmu.

| Bibliografia

- Blumenberg, Hans. *Prawowitość epoki nowożytnej*. Przeł. Tadeusz Zatorski. Warszawa: PWN, 2019.
- Buck-Morss, Susan. *Hegel, Haiti i historia uniwersalna*. Przeł. Katarzyna Bojarska. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2014.
- Dawid, Jan Władysław. „Książki gwiazdkowe”. *Przegląd Pedagogiczny* 24 (1891). S. 290-291.
- Dygasiński, Adolf. *Listy*. Oprac. T. Nuckowski. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, 1972.
- Dygasiński, Adolf. *Przygody młodzieńca czyli Robinson polski*. Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1957.
- Gomulicki, Wiktor. „Żniwo gwiazdkowe”. *Kurjer Codzienny* 345 (1891). S. 1-2.
- Ihnatowicz, Ewa. „Szlachcic stolarzem. Funkcje i sensory motywu w *Krewnych Józefa Korzeniowskiego i Pamiętniku Wacławy Elizy Orzeszkowej*”. *Światy*

- przedstawione. Prace z historii i teorii literatury ofiarowane profesorowi Jerzemu Speinie.* Red. M. Kalinowska, E. Owczarz, J. Skuczyński, M. Wołk. Toruń: Wydawnictwo UMK, 2006. S. 115–124.
- Jedlicki, Jerzy. *Nieudana próba kapitalistycznej industrializacji. Analiza państwowego gospodarstwa przemysłowego w Królestwie Polskim XIX w.* Warszawa: Książka i Wiedza, 1964.
- Jeske-Choiński, Teodor. „Książka dla dzieci”. *Wiek* 281 (1891). S. 2.
- Kolbuszewski, Jacek. *Dziwne podróże, dziwni podróżnicy.* Warszawa: Nasza Księgarnia, 1977.
- Kubicka, Joanna. *Na przełomie. Pozytywiści warszawscy i pomoc własna.* Warszawa: WUW, 2016.
- Kula, Witold. *Historia, zacofanie, rozwój.* Warszawa: Czytelnik, 1983.
- Marks, Karol. *Kapitał. Krytyka ekonomii politycznej.* T. 1. Ks. 1: *Proces wytwarzania kapitału.* Warszawa: Książka i Wiedza, 1970.
- Moretti, Franco. *The Bourgeois. Between History and Literature.* London: Verso, 2013.
- Olkusz Jolanta, Olkusz Wiesław. „Książka pokolenia, czyli pozytywiści wobec *Robinsona Cruoe* Daniela Defoe. Uwagi na marginesie dwóch rocznic”. *W literackim kręgu pozytywizmu i Młodej Polski.* Red. W. Hendzel, Z. Piasecki. Opole: Uniwersytet Opolski, 1999. S. 9–29.
- Ossowska, Maria. *Moralność mieszczańska.* Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1985.
- Płachecki, Marian. „Metafora – powieść – światopogląd. Na materiale *Fachowca* Wacława Berenta”. *Pamiętnik Literacki* 1 (1975). S. 127–165.
- Radowska-Lisak, Mirosława. *Między oralnością a literackością. Proza wiejska Adolfa Dygasińskiego.* Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK, 2015.
- Rothbard, Murray N. *Etyka wolności.* Przeł. Jakub Woziński, Jan M. Fijor. Warszawa–Chicago: Fijor Publishing, 2010.
- Ruszała, Jadwiga. *Robinson w literaturze polskiej. Teoria, historia, recepcja.* Słupsk: WSP. Wydawnictwo Uczelniane, 1998.
- Ruszała, Jadwiga. *Robinsonada w literaturze polskiej. Teoria, typologia, bohater, natura.* Słupsk: Wydawnictwo Uczelniane, 2000.
- Skała, Agata. *Adolf Dygasiński – niepoprawny pozytywista. Między tradycją a nowoczesnością.* Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2013.
- Smiles, Samuel. *Pomoc własna.* Przeł. Józef Boyes. Warszawa: „Przegląd Tygodniowy”, 1867.
- Smiles, Samuel. *O charakterze.* Przeł. Walery Przyborowski. Warszawa: „Przegląd Tygodniowy”, 1873.
- Smiles, Samuel. *Obowiązek.* Przeł. Adolf Dygasiński. Warszawa: „Przegląd Tygodniowy”, 1882.

- Taine, Hippolyte. *Filozofia sztuki*. Przeł. Antoni Sygietyński. Gdańsk: Wydawnictwo Słowo/obraz Terytoria, 2010.
- Tomczok, Paweł. *Literacki kapitalizm. Obrazy abstrakcji ekonomicznych w literaturze polskiej drugiej połowy XIX wieku*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2018.
- Tomkowski, Jan. „Robinson Kruzo, Don Kichot i tłum”. *Pamiętnik Literacki* 3 (1987). S. 57–75.
- Urbanowska, Zofia. *Księżniczka*. Warszawa: Wydawnictwo KAMA, 1999.
- Watt, Ian. *Narodziny powieści. Studia o Defoe’u, Richardsonie i Fieldingu*. Przeł. Agnieszka Kreczmar. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1973.
- Weber, Max. *Etyka protestancka a duch kapitalizmu*. Przeł. Bogdan Baran, Jan Miziński. Warszawa: Aletheia, 2010.
- Wiślicki, Adam. „Robinson polski. Interview społeczny”. *Przegląd Tygodniowy* 4 (1892). S. 41–42.
- Wolny, Helena. *Literacka twórczość Adolfa Dygasińskiego. Studia*. Kielce: Wyższa Szkoła Pedagogiczna im. Jana Kochanowskiego, 1991.

| Abstrakt

PAWEŁ TOMCZOK

Bezludne wyspy modernizacji. Społeczne i ekonomiczne konteksty samotności bohaterów literatury polskiej drugiej połowy XIX wieku

W artykule przedstawiono analizę figury Robinsona w powieści dydaktycznej Adolfa Dygasińskiego *Przygody młodzieńca czyli Robinson polski*. Za pomocą metodologii ekonomii literatury zbadano ideologem pracy, a także usytuowano utwór Dygasińskiego w kontekście peryferyjnego kapitalizmu. Przeniesienie ekonomiczno-literackiej figury z kontekstu angielskiego kapitalizmu na ziemię polskie wymagało wielu zmian, które pozwalają rozpoznać problematyczny status gospodarczych peryferii globalnego kapitalizmu.

Słowa kluczowe: Adolf Dygasiński, powieść dydaktyczna, ekonomia literatury, socjologia literatury

| Abstract

PAWEŁ TOMCZOK

Desert Islands of Modernization. Social and Economic Contexts of Loneliness of the Figures in Polish Literature from the Second Half of the 19th Century

The article presents an analysis of the figure of Robinson in Adolf Dygasiński's didactic novel *Adventures of a young man, or Polish Robinson*. Using the methodology of economics of literature, the ideologem of the work was examined, as well as the location of Dygasiński's work in the context of peripheral capitalism. The transfer of the economic and literary figure from the context of English capitalism to Poland required many changes that allow to recognise the problematic status of the economic periphery of global capitalism.

Keywords: Adolf Dygasiński, didactic novel, economy of literature, sociology of literature

| Nota o autorze

Paweł Tomczok – autor książki *Literacki kapitalizm. Obrazy abstrakcji ekonomicznych w literaturze polskiej drugiej połowy XIX wieku* (Katowice 2018). Interesuje się narratologią, marksizmem, literaturą XIX wieku i powieścią historyczną.

E-mail: pawe.tomczok@us.edu.pl

ORCID: 0000-0003-3618-4844

RAFAŁ POKRYWKA

Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy

Współczesne robinsonady w literaturze niemieckojęzycznej

Zauważalne rozmycie hipotekstu *Robinsona Crusoe* lub też architekstu robinsonady w kolejnych realizacjach gatunku wydaje się procesem nieuniknionym. Zmienia się historyczny kontekst odczytania (tu przede wszystkim przejście od lektur dydaktycznych do postkolonialnych), rośnie ilość hipertekstów, nierzadko inspirujących mocniej niż klasyk Defoe, prowokujących kolejno swoje własne hiperteksty (por. Masłowski 157-158) i przetwarzających ustalone wzorce tematyczne (por. Stuhlfauth 12-17), rozszerza się wreszcie spektrum możliwych interpretacji robinsonady od wąsko rozumianej formy historycznej po figurę życia w ponowoczesności. Dla takiego ujęcia żadne analogie nie są przesadzone. Mogłoby się bowiem wydawać, że Robinson stał się uniwersalnym wzorcem identyfikacyjnym czasów współczesnych – wyobcowany i „wyrzucony” (na brzeg i z życia), pełen lęku i woli przetrwania. Takich figur nie brakuje we współczesnej literaturze.

Odsuńmy na bok możliwe i niemożliwe implikacje robinsonady dla refleksji antropologicznej. Z perspektywy literaturoznawczej, zwłaszcza genologicznej, podejrzenie, że literatura współczesna w całej swej rozciągłości jest „robinsonowska”, budzi różnorakie wątpliwości. Tego typu globalne interpretacje są efektowne, lecz mało przydatne, nie wprowadzają żadnych dystynkcji, neutralizując efekty produkcji i recepcji literatury w nader wygodnym dogmacie „nieokreśloności”. Tym samym każdy tekst mógłby być wszystkim, idąc dalej:

każdy tekst literacki mógłby w jakiejś mierze wpisać się w tradycję robinsonady, każdy bowiem (gwoili ostrożności stwierdzmy, że niemal każdy) opowiada o człowieku, który musi skonfrontować się ze sobą lub z jakimś zewnętrzem, czytaj: jest wyspą lub żyje na wyspie¹. Ekstremalna intertekstualność i rozpoznawalność toposów wyspiarskich (por. Graziadei 422) bez wątpienia sprzyja takim generalizującym lekturom.

Jak zatem zdefiniować kryteria wyróżniające robinsonady z masy innych, zaledwie podobnych lub niewykluczających się tekstów? W niniejszym artykule ograniczymy korpus badawczy do dwóch konstytutywnych motywów gatunku: wyspy i rozbitka, dzieląc teksty na te najbliższe wzorcowi oświeceniowemu, często nawiązujące bezpośrednio do powieści Defoe, i te operujące aluzją bądź też – z perspektywy recepcyjnej – pozwalające się wpasować w jakiejś mierze w konwencjonalny schemat robinsonady. Interesują nas tutaj najnowsze, wydane po 1995 roku, powieści w języku niemieckim². W podsumowaniu spróbujemy odpowiedzieć na pytanie, czy specyfika niemieckojęzycznej robinsonady zasługuje na osobny model analityczny.

O pustelniczym życiu na wyspie czytamy już w *Przygodach Simplificissima* (1668) Hansa von Grimmelshausena. Klasyczna tradycja robinsonady w języku niemieckim rozpoczyna się wraz z wczesnymi naśladownictwami powieści Defoe (od 1722 roku), na czele z *Wunderliche Fata einiger See-Fahrer...* (1731-1743) Johanna Gottfrieda Schnabla, dziś znanym jako *Insel Felsenburg*³ w opracowaniu Ludwiga Tiecka z 1828 roku (por. Plummer 656). Mniej lub bardziej wyraziste ślady Robinsona można odnaleźć w dziewiętnastowiecznych powieściach edukacyjnych, by wspomnieć tylko *Lata nauki Wilhelma Meistra* (1795-1796) Goethego, koncept pedagogiczny utworu i motyw wieży. Nie sposób przeoczyć ich u Kafki (*Kolonia karna*, 1919; *Zamek*, 1926), Thomasa Manna (*Czarodziejska góra*, 1924) czy Eliasza Canettiego (*Auto da fé*, w oryginale *Die Blendung* – osłepienie, 1936). Również w drugiej połowie xx wieku Robinson pozostaje motywem nośnym: w *Ścianie* (1963) Marlen Haushofer bohaterka natyka się w górskiej dolinie na tajemniczą barierę, izolującą od świata zewnętrznego, zaś w powieści Herberta Rosendorfera *Wielkie solo Antona L.* (1976)

1 Por. o klasyfikacjach gatunkowych jako interpretacjach: Baßler 54.

2 Por. rok 1995 jako cezurę najnowszej literatury niemieckojęzycznej: Tommek 1-7.

3 Jak pisze Judith Schalansky w *Atlasie wysp odległych*: „Rewolucje wybuchają na statkach, utopie powstają na wyspach. Wiara, że istnieje coś więcej niż tu i teraz, może stanowić istotną pociechę. O tym właśnie mówią obie książki uwielbiane przez oświecone mieszczaństwo: Biblia i *Wyspa Felsenburg*” (Schalansky 48). Gwoili ścisłości należy dodać, że pokłosiem fascynacji wyspiarskimi utopiami jest właśnie *Atlas wysp odległych* Schalansky, jedyny w swoim rodzaju literacki przewodnik po małych wyspach świata.

protagonista zostaje skonfrontowany ze zniknięciem całej ludzkości. Istotnym pisarzem miejsc hermetycznych i opresyjnych jest Thomas Bernhard (por. np. *Amras*, 1964; *Zaburzenie*, 1967; *Kalkwerk*, 1970). Ich dziejową rolę odkrywają między innymi Herta Müller (*Niziny*, 1982) i W.G. Sebald (*Austerlitz*, 2001). Wraz z wyczerpaniem się literatury podróży do nieznanych lądów (oraz wraz z wyczerpaniem się zasobu nieznanych lądów) w drugiej połowie XX wieku na znaczeniu zyskują narracje historyczne, alternatywne i science fiction – z jednej strony reaktywujące zamierzchnie schematy narracyjne w nowych, najczęściej postkolonialnych, ramach, z drugiej strony odnajdujące samotnego podróżnika, rozbitka, zdobywcę w świecie przyszłości i w kosmosie.

Na tych najbardziej oczywistych skojarzeniach współczesne modyfikacje gatunku w języku niemieckim się nie kończą. Niezliczone powieści różnorodnej proveniencji odwołują się do figury stworzonej przez Daniela Defoe bądź też na mocy silnego oddziaływania „paradygmatu robinsonowskiego” jako schematu myślowego nie mogą być w tym świetle *nieczytane*. U podstaw tej mocnej obecności Robinsona (jako postaci, motywu, konwencji, kontekstu, dyskursu) leży kilka powodów o charakterze kulturowym, między innymi nadzieja na „wyjście” (*Ausstieg*) z kapitalistycznego, zglobalizowanego, „odczarowanego” (Weber) świata, przyświecająca coraz liczniejszym outsiderom i kontestatorom zastanej rzeczywistości (*Aussteiger* – dosł. ten, który wysiadł)⁴. Niezmiernie aktualny wydaje się topos wyspy jako figury kulturowej izolacji, figury o potrójnym znaczeniu – szczęśliwej utopii, więzienia oraz twierdzy (to ostatnie przede wszystkim w debatach politycznych). Żywotne jest także przekonanie o fundamentalnej i paradoksalnej samotności człowieka w świecie niemalże bez reszty zmedializowanym – to kontekst najszerszy (problem wspomniany wyżej), jednocześnie model interpretacji o najmniejszych rygorach, tu każdy jest Robinsonem.

W kolejnych częściach przedstawione zostaną trzy warianty współczesnej robinsonady w języku niemieckim: (1) narracje historyczno-polityczne, stawiające pytania o granice wolności, kolonizację i myślenie postkolonialne, normę i dewiację, znaczenie wyspy jako utopii, więzienia, twierdzy; (2) narracje postapokaliptyczne, w sposób oczywisty przywołujące motyw Robinsona, zważywszy, że globalna katastrofa zakłada przetrwanie nielicznych i nowy początek na nieludzkiej ziemi; (3) narracje miłosne, dla których wyspa stanowi miejsce spotkania kochanków, gdzie realizuje (bądź dezawuuje) się utopia wiecznego szczęścia we dwoje.

4 Por. przebój austriackiego piosenkarza Petera Corneliusa *Reif für die Insel* (Dojrzały [do ucieczki] na wyspę) z 1981 roku. Tytuł zadomowił się w niemieckim jako zwrot wyrażający tęsknotę za porzuceniem świata presji i stresu zawodowego.

1. Narracje historyczno-polityczne

Podstawą tych narracji są istotne zjawiska kształtujące literaturę niemieckojęzyczną ostatnich dekad, między innymi dyskurs postkolonialny, feministyczny i genderowy, a przede wszystkim nowa kultura pamięci i wspomnienia, zakładająca wieloperspektywiczne rozliczenie z przeszłością. Każda z omówionych niżej powieści na swój sposób mieści się w nowym politycznym i krytycznym paradygmacie literatury zaangażowanej.

Najdalej w przeszłość sięga Lukas Bärfuss w powieści *Koala* (2014, wydanie polskie 2017). W ramie narracji o zmarłym bracie mieści się skrótowa historia kolonizacji Australii, historia pierwszego osadnictwa, podbicia Aborygenów i wytopienia koali na kontynencie. Skojarzenia z robinsonadą są oczywiste: zagospodarowanie nieznannej ziemi pod flagą brytyjską, etos pracy, obawa przed śmiercią i wynikające z niej podporządkowanie natury. Równie mocno jak mit założycielski interesuje Bärfussa podłoże współczesnych lęków, generujących myśli samobójcze w zdominowanych przez pragnienie sukcesu społeczeństwach neoliberalnego kapitalizmu (por. Jasnowski 292). Nie bez powodu dopatruje się pierwocin tej obsesji w kolonizacji egzotycznych wysp, to wyspa bowiem, jako *locus terribilis* (miejsce straszne), domaga się od człowieka najwyższych poświęceń i wysiłków, by mógł utrzymać się przy życiu. Oświeceniowa wizja Defoe zyskuje w powieści Bärfussa postscriptum na miarę późnej nowoczesności: samotność w obliczu przyrody nie buduje człowieka, lecz system ekonomiczny, zaś lęk wyniesiony z bezpośredniej konfrontacji ze śmiercią staje się tego systemu pożywką.

Pozytywny mit pioniera na krańcu świata ma jednak ogromną siłę, szczególnie w połączeniu z pragnieniem wyspiarskiej utopii. Temu poświęca swą najgłośniejszą powieść Christian Kracht. *Imperium* (2012) oparte jest na historii Augusta Engelhardta, niemieckiego outsidera, który u progu XX wieku założył na pacyficznej wyspie Kabakon sektę vegetarian, nudystów, czcicieli słońca i orzecha kokosowego. Engelhardt wprawdzie przegrywa jako ideolog i przywódca, lecz zostaje także bohaterem filmu opartego „na faktach”. Medialny finał zapowiada kolejne dzieło Krachta *Umarli* (*Die Toten*, 2016, wydanie polskie 2018), powieść o kinie dwudziestolecia międzywojennego, o Niemczech i Japonii, interesująca również dzięki sugestiom robinsonowskim⁵. Poza tym oba teksty łączą aluzje do nazizmu, w *Imperium* eksplicytnie wskazania na Hitlera, vegetarianina i ezoteryka, który był przecież dzieckiem kolonialnej

5 Podobnie jak wcześniejsza od *Imperium* dystopijna powieść o alpejskiej twierdzy *Tu będę w słońcu i cieniu* (*Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten*, 2008, wydanie polskie 2011).

belle époque. Pytaniem otwartym pozostaje, w jakiej mierze fantazje idealistyczno-pustelnika Engelhardta czerpały z lektur oświeceniowych robinsonad. Jego klęska oznacza także porażkę pruskiego modelu kolonialnego (Nowa Gwinea Niemiecka), antycypuje marginalizację Republiki Weimarskiej po pierwszej wojnie i późniejszy upadek europejskich imperiów.

Warto czytać powieść Krachta wraz z *Pfaueninsel* (2014) Thomasa Hettcheho, tu bowiem o źródłach kolonialnego bankructwa mówi się z perspektywy centrum, z Berlina. Tamtejsza Pawia Wyspa (tytułowa *Pfaueninsel*) mieściła w pierwszej połowie XIX wieku stylizowany ogród, w którym oprócz egzotycznych zwierząt i roślin znaleźli się ludzie podówczas nienormalni: rodzeństwo karłów, olbrzymi Afrykanin, mieszkaniec Wysp Sandwich (Hawajów). Jako żywe eksponaty mieli nie tylko ubarwiać możliwie nudną rzeczywistość brandenburskiego krajobrazu, lecz także, mniej wprost, ilustrować wyższość kultury europejskiej nad innymi, co więcej: potwierdzać prawo Europejczyków do definiowania człowieczeństwa. Hawajczyk, obdarzony przez swych niemieckich „panów” imieniem Harry Maitey, to jawna aluzja do Piętaszka, zaś przemiany stylu, jakie przechodzi założenie pałacowo-ogrodowe na przestrzeni dziejów, może odzwierciedlać cywilizowanie wyspy Robinsona – od pierwotnej, „dzikiej” (w kontekście berlińskim wyłącznie w cudzysłowie) natury do ziemi kultywowanej i celowo zaprojektowanej. Główna bohaterka powieści, karliczka Marie, uosabia przy tym najmocniej tabuizowane miejsca dziewiętnastowiecznego dyskursu: upośledzenie, erotyzm, kazirodztwo. Może być także rozumiana jako figura dyskryminowanej kobiecości.

Bodajże najbardziej wyrazistą referencję do *Przypadków Robinsona Crusoe* zawiera *Kruso* (2014, wydanie polskie 2017) Lutza Seilera. Powieść już w tytule kodująca swój hipotekst zasługuje bez wątpienia na miano robinsonady, nawet jeśli jej wyspa (Hiddensee na Bałtyku) nie jest ani bezludna, ani specjalnie egzotyczna. Przybywający na wyspę Ed Bender spotyka Aleksandra Krusowicza (tytułowy *Kruso*), dowodzącego anarchistyczną wspólnotą „rozbitków” pragnących wolności. Rzecz dzieje się w latach osiemdziesiątych, Hiddensee jest dla wielu ostatnim przyczółkiem NRD na drodze ucieczki na Zachód (duńska wyspa Møn). Dręczony traumą z dzieciństwa *Kruso*, strażnik wolności na tym skrawku ziemi, nie pozwala, by ktokolwiek go opuścił, nie chce bowiem kolejnych ofiar szaleńczych przepraw przez morze. W ten sposób odwraca znaki wartości wyspy jako przestrzeni otwartej i zamkniętej zarazem: od bramy na świat do „łagodnego więzienia”, oferującego surogat dla wolnościowych inicjacji Zachodu. Poeta Ed, wierny i naiwny, chciałoby się rzec – „człowiek naturalny”, zostaje przy swoim mistrzu ostatni, wypełniając motto z Daniela Defoe o czyściwą referencją do Piętaszka: „A wracając do mojego nowego towarzysza, to

nadzwyczaj go sobie upodobałem” (Seiler 7). Na poziomie gatunkowym związek hipertekstualny z *Robinsonem Crusoe* zostaje dzięki temu usankcjonowany paratekstualnie (por. Ullrich 47).

W zaskakujący sposób teksty przerabiające strach i nędzę NRD nader chętnie odwołują się do motywu wyspy, statku i okrętu, figury rozbitka. Tak jest między innymi w *Idąc rakiem (Im Krebsgang, 2002, wydanie polskie 2002)* Güntera Grassa, gdzie uratowana z katastrofy statku „Wilhelm Gustloff” bohaterka reprezentuje odchodzące pokolenie cywilnych ofiar wojny. Figurą tych doświadczeń, jak i symbolem nowej kultury pamięci na przełomie wieków, staje się właśnie „Wilhelm Gustloff”. W powieści Uwe Tellkampa *Der Turm. Geschichte aus einem versunkenen Land* (Wieża. Historia z zatopionego kraju, 2008) przestrzenie izolacji: wyspa, wieża, zamek mają podwójne znaczenia, mieszczą w sobie enklawy wolności, sztuki i wiedzy, zarazem jednak opresyjne instytucje władzy. Do mitu zimnej, północnej wyspy⁶ odwołuje się także powieść *Sturz der Tage in die Nacht* (Upadek dnia w noc, 2011) Antje Rávic Strubel, w której nieświadoma kazirodca miłość matki i syna zyskuje wymiar polityczny – oboje prześladowani są przez byłego agenta Stasi. Tragizm niemożliwego związku uświadamia deficyty systemu politycznego, w którym także życie rodzinne trwało z zasady w stanie wyjątkowym, w stanie podejrzliwości, niewiedzy i strachu. W szerszym kontekście można doszukiwać się w samej NRD, jak i w innych państwach totalitarnych, cech systemów-wysp, hermetycznych, samowystarczalnych i skazanych na zagładę.

Nie mniej atrakcyjny od mitu północnego jest topos wyspy południa, kodowanej zwykle jako przestrzeń beztroskiego szczęścia. Oczywiście jest, że współczesna literatura krytyczna za wszelką cenę będzie usiłowała obnażyć niedostatki tego mitu, co udowodniło już *Imperium* Krachta. Tropikalna wyspa nie wyzwala od politycznych bolączek współczesności (na czele z zamachami 11 września) bohaterów *Hotel Central* (2005) Silvii Szymanski. Na fundamencie feministycznym skonstruowana jest powieść Karen Köhler *Miroloi* (2019), relacjonująca historię wyzwolenia i ucieczkę kobiety z patriarchalnej społeczności greckiej wyspy⁷. Narracje rodzinne czy inicjacyjne, jakże popularne w literaturze niemieckojęzycznej ostatnich dziesięcioleci, zyskują frapującą oprawę w dia-

6 Oprócz powieści Seilera i Strubel aluzje hiperborejskie zawierają również *Auf der anderen Seite der Welt* (2004) Dietera Forte, *Tontauben* (2010) Annette Mingels, *Anatomia pewnej nocy (Anatomie einer Nacht, 2012, wydanie polskie 2014)* Anny Kim, *Vogelweide* (2013) Uwe Timma czy *Vor der Flut* (2019) Corinny T. Sievers.

7 Por. dla odmiany kobiecą utopię na greckiej wyspie Karpathos w *Chmurdalii* (2010) Joanny Bator.

logu z robinsonadą, tu warto zwrócić uwagę na *Archipel* (2018) Inger-Marii Mahlke, wielopokoleniową historię z wątkami politycznymi i postkolonialnymi rozgrywającą się na Teneryfie. Sukces książki (laureatka Deutscher Buchpreis z 2018 roku) potwierdza, że rodzinne narracje wyspiarskie nie są wyłącznie specjalnością literatury skandynawskiej⁸ oraz że ich potencjał postkolonialny został zauważony również poza kręgiem anglosaskim czy frankofońskim.

Warto również wspomnieć o najbardziej metaforycznych narracjach wyspiarskich ostatnich dziesięcioleci, tylko w niewielkim stopniu spowinowacanych z innymi robinsonadami. W powieści Gertrud Leutenegger *Matutin* (2008) główna bohaterka zamyka się w wieży ptaszników unoszącej się na wodach jeziora (prawdopodobnie) gdzieś w Szwajcarii. Odwiedza ją tajemnicza Victoria, figura obłożona znakami wypędzenia i bezdomności⁹. Krytyczna wymowa tej narracji daje się wyczytać jedynie z aluzji do współczesnych migracji i polityki państw rozwiniętych. W surrealistycznej powieści *Brenntage* (2010) Michael Stavarič przedstawia zamkniętą wspólnotę, kultywującą enigmatyczne rytuały i zwyczaje. Finałowa wyprawa bohatera do mrocznych kopalni ewokuje mity zejścia do świata umarłych (podobnie w *Tal der Herrlichkeiten* Anne Weber, 2012). Wyspa w powieści *Die Außerirdischen* (2017) Dorona Rabinovicia jest natomiast miejscem mordu i opresji. Przedstawiana jako ziemski raj, mieści obóz masowej zagłady. Groteskowa powieść Rabinovicia, operująca motywem przybyszów z kosmosu i zorganizowanego dla nich kanibalistycznego reality show, wprowadza tym samym w obszar wizji przyszłości po katastrofie.

Co łączy przytoczone wyżej, tak różnorodne narracje? Na pewno przekonanie, że wyspiarska izolacja tworzy nadzwyczajne warunki kulturowe. Każda z tych powieści skrywa projekt polityczny, najczęściej liberalny i krytyczny wobec „myślenia insularnego” (por. Otto 35) jako modelu hermetycznego rozwoju społeczeństw. Każda również rozprawia się z utopią. Mniej oczywiste wydają się implikacje medialne (może za wyjątkiem powieści Krachta i Rabinovicia), założenie, że ukrycie się na wyspie jest iluzoryczne, że wyspiarz zawsze pozostaje widoczny, wystawiony na ogląd i nietrudny do znalezienia w jasno zarysowanych granicach swojej enklawy. Dualizm miejsca ucieczki i niewoli w żadnej innej przestrzeni tak nie doskwiera. Warto przy tym pamiętać, że pisząc o wyspie i rozbitku, reprodukuje się konwencję o rodowodzie antycznym (Homer), fundamentalną dla oświecenia, choć najczęściej określaną mianem

8 Por. np. ostatnie bestsellery norweskie: Roy Jacobsen, *Niewidzialni* (2013), Lars Mytting, *Płyn z tonącymi* (2014) i znaczną część literatury skandynawskiej (przede wszystkim islandzkiej, grenlandzkiej i farerskiej), która, siłą rzeczy, od wyspy uciec nie może.

9 Por. motyw pustelniczki w *Ścianie* (1963) Marlen Haushofer oraz *Foe* (1986) J.M. Coetzeego.

romantycznej. Tak wyspa staje się ratunkiem (ułatwia komunikację) i przekleństwem (konwencjonalizuje komunikację) jednocześnie, dostarcza wyrazistych skojarzeń i zmusza do refleksji, zarazem jednak anuluje grozę dystopijnych wizji poprzez fantazmaty masowej turystyki – w końcu nawet na strasznej wyspie żyje się jakoś *łatwiej*.

2. Narracje postapokaliptyczne

„To wyspa jest prawdopodobnie klasyczną figurą myślową czasów nowożytnych”¹⁰ (Zollitsch 41) – trudno zarzucić temu mniemaniu brak umiaru, trudno również przeoczyć jego potencjał spekulatywny, wycelowany w przyszłość¹¹. Wyspa okazuje się istotną figurą dla kultur języka niemieckiego nie tylko dlatego, że między innymi kraje alpejskie, na czele ze Szwajcarią, prowadziły i prowadzą w niektórych aspektach ekskluzywną politykę o znamionach insularnych. Z perspektywy historycznej twory polityczne w rodzaju Trzeciej Rzeszy, NRD, otoczonego murem Berlina czy pruskich kolonii na Pacyfiku dzielą zespół cech przestrzennych z formacjami wyspiarskimi¹². Systemy totalitarne ufundowane zostały na elitaryzmie oraz wykluczeniu, dalej: na dyskryminacji, terrorze i mordzie. Ta pamięć niepokoi po dziś dzień, zwłaszcza w liberalnym, w dużej mierze otwartym społeczeństwie niemieckim. Spekulacja postapokaliptyczna w literaturze niemieckojęzycznej będzie miała zatem oblicze wysoce specyficzne, przede wszystkim z uwagi na wzmożony lęk przed powrotem różnorodnych szowinizmów (w najszerszym znaczeniu tego słowa) w rzeczywistości naznaczonej przez globalną katastrofę. Wspomniana powieść Dorona Rabinowicia *Die Außerirdischen* jest dobitnym przykładem takiej tendencji – tutaj na fali

10 Tłumaczenia fragmentów tekstów niemieckojęzycznych pochodzą od autora artykułu – R.P.

11 O znaczeniu wyspy dla współczesnej refleksji naukowej świadczy nie tylko numer tematyczny czasopisma „Aus Politik und Zeitgeschichte”, z którego pochodzi cytat, ale i ogrom publikacji z całego świata, między innymi periodyk „Island Studies Journal” wydawany przez University of Prince Edward Island.

12 W topografii Niemiec zaznaczają się przede wszystkim Uznam, Rugia, Hiddensee, Fehmarn, Sylt i Wyspy Fryzyjskie (abstrahując już od tego, że za jeden z niemieckich landów tu i ówdzie uznawana jest Majorka). Trudno nazwać Niemcy krajem wyspiarskim, a jednak mitów kulturowych i turystycznych zebranych wokół nielicznych wysp kraju nie sposób zbagatelizować. Być może w nich realizuje się tęsknota za utraconą egzotyką istotnego dla tej kultury XIX wieku. W NRD natomiast wyspy niosły ze sobą bliżej nieokreśloną lub też – pamiętajmy o bliskości Skandynawii – mocno sprecyzowaną obietnicę wolności.

popularności audiowizualnej rozrywki i mediów społecznościowych wraca terror i obóz, choć konsumenci nie zdają sobie z tego sprawy, nieświadomie napędzając i finansując przemysł ludobójstwa. Analogie do przeszłości można mnożyć bez końca, tytułowi kosmici to tylko pretekst – katastrofa wydarzy się również bez ich udziału.

Bodaj najszerzej komentowaną robinsonadą współczesnej literatury w języku niemieckim jest *Za sprawą nocy* (*Die Arbeit der Nacht*, 2006, wydanie polskie 2008) Thomasa Glavinica, narracja postapokaliptyczna właśnie, przepełniona metaforami końca, choć paradoksalnie niewyspiarska. Powieść relacjonuje „przypadki” Jonasza, przebudzonego na ziemi pozbawionej ludzi. Jego bezowocne poszukiwania Drugiego oraz spekulacje na temat możliwej katastrofy, która najwyraźniej nie miała miejsca, otwierają przestrzeń dla interpretacji mistycznych, irracjonalnych, parabolicznych. Brak ludzi wydaje się stanem wiecznego lęku, perfekcyjnej samotności, brak ludzi to również brak możliwości autoprezentacji i społecznego responsu, konsekwentnie zatem brak wszelkiego rodzaju mediatyzacji. Glavinic przedstawia najbardziej dotkliwą katastrofę ludzkości – zniknięcie ludzkości właśnie, za wyjątkiem Jednego. Mówiące imię bohatera, odsyłające do biblijnej postaci w brzuchu wieloryba, wprowadza zaledwie na pierwszy, mityczny, stopień potencjału znaczeniowego powieści, można ją odczytywać także w duchu socjologicznym, ewolucyjnym, psychoanalitycznym czy retorycznym, i na tym zapewne jej dyskursywna elastyczność się nie wyczerpuje. W kontekście robinsonowskim najistotniejszy wydaje się fakt, że ten Drugi w końcu się pojawia – jest to Jonasz nocą, figura „Śpiącego”, działająca bez korelacji z Jonaszem dziennym, niebezpieczna i obca. W ten sposób Piętaszek, który miał być dla Robinsona zwierciadłem jego człowieczeństwa, nabiera cech negatywu, emanując złem, bądź też – jeśli zechcemy czytać powieść w myśl teorii Freuda – demonstrując władzę id nad ego. Glavinicowi udaje się rzadka „sztuka robinsonady”, sztuka prowadzenia akcji z jednym tylko bohaterem w amorficznej przestrzeni pozbawionej innych figur, tym samym pozbawionej możliwości transgresji. W całym radykalizmie jego powieść nie jest jednak zjawiskiem odosobnionym, by wspomnieć *Wielkie solo Antona L.* (1976) Herberta Rosendorfera, *Żywego ducha* (2018) Jerzego Pilcha oraz liczne narracje science fiction o pozaziemskich eremitach na czele z *Marsjaninem* (2011) Andy’ego Weira¹³.

13 Oraz jego ekranizacją (2015, reż. Ridley Scott). Motyw samotnego „ostatniego” lub też właśnie „pierwszego” człowieka w kosmosie święci ostatnio tryumfy w kinie science fiction, by wspomnieć takie tytuły jak *Moon* (2009, reż. Duncan Jones), *Interstellar* (2014, reż. Christopher Nolan), *Pasażerowie* (2016, reż. Morten Tyldum), *Io* (2019, reż.

Podobną w sensie strukturalnym wizję katastroficzną kreśli Thomas Lehr w powieści *42* (2005). Tu czas stanął w miejscu, a jedyni ocaleni z bezkrwawej katastrofy to grupa naukowców i postronnych, która w tym „czasie” (tj. w momencie jego zatrzymania) przebywała w jednym z detektorów ośrodka CERN w Genewie. Jako że próby uruchomienia czasu spełzają na niczym, większość z ocalałych rozpierzcha się po Europie, by poświęcić się z reguły hedonistycznym rozrywkom, wśród których dominuje turystyka piesza, używanie cudzego mienia oraz wykorzystywanie seksualne zastygłych ludzi. Narrator-bohater regularnie podsuwa skojarzenia robinsonowskie, określając ocalałych raz to mianem „wysp czasu” (*Zeitinseln*, Lehr 147), raz to jako rozbitków bezustannie wyrzucanych na brzeg teraźniejszości (Lehr 364), czy też sławiąc domy handlowe z ich dobrostanem jako „obietnicę ziemskiego raję, [...] najbardziej idealną z wysp, na której mógłby wylądować Robinson Crusoe” (Lehr 254). Na skutek fizycznej anomalii do głosu dochodzą nowe formy kolonizacji, instrumentalizacji ciał i zawłaszczania przedmiotów, co ciekawe – w świecie perfekcyjnie już, wydawałoby się, skolonizowanym i zinstrumentalizowanym. Po raz kolejny odwróceniu ulega topos dziewiczej ziemi i ludzkiego wysiłku. W powieści Lehra zdobycze cywilizacji można podnosić niczym owoce w tropikach, nie wymaga to żadnej pracy, postaci przemierzają bowiem ziemię bez reszty „przepracowaną” – przetworzoną w wielowiekowym procesie modernizacji. Możliwość bezgranicznej konsumpcji oraz uwięzienie w niekończącej się sekundzie, w przestrzeni bez upływu czasu (czyniące wszelką konsumpcję aktem rozpaczę), przydają tej spekulacji cech wyjątkowo cynicznej dystopii.

W tym kontekście należy wskazać również na powieść Thomasa von Stein-aeckera *Die Verteidigung des Paradieses* (Obrona raję, 2016). Po katastrofie atomowej państwa środkowoeuropejskie zamieniają się w groźne pustkowia, nieliczni „rozbitkowie” wyszukują sobie enklawy, w których panują warunki umożliwiające przetrwanie. Tak jest w przypadku małej wspólnoty ukrywającej się w Alpach Bawarskich, w quasi-pierwotnej kulturze opartej na hodowli i zbieractwie. Tę *splendid isolation* górskiej „wyspy” przerywa wtargnięcie intruzów, których wyspiarze rychło zabijają, oraz awaria osłony przeciwsłonecznej (jest to świat przyszłości, skażony i gorący), zmuszająca do opuszczenia azylu.

Jonathan Helpert), *Jestem matką* (2019, reż. Grant Sputore), *Ad Astra* (2019, reż. James Gray) i oczywiście faktograficzny *Pierwszy Człowiek* (2018, reż. Damien Chazelle). Nie trzeba chyba dodawać, że w większości są to produkcje hollywoodzkie powielające utarte schematy kinowej robinsonady, warto jednak spytać, w jakiej mierze zapładniają one produkcję literacką na całym świecie.

Wędrując przez zniszczoną Europę, protagoniści wyzbywają się stopniowo zasad moralnych, w egoistycznej żądzy przeżycia nie zauważają jednak, że wszyscy skazani są na zagładę. Autora najmocniej zajmuje izolacja i nowe formy międzyludzkie wytwarzające się w warunkach anormalnych (por. także jego postkolonialną powieść *Schutzgebiet*, 2009). Futurystyczna dystopia von Steinaeckera może wydawać się konwencjonalna, szczególnie na tle modnych obecnie narracji postapokaliptycznych, w których chodzi przede wszystkim o przetrwanie najsilniejszych jednostek¹⁴. Czytana jako robinsonada, odsłania jednak zaskakujące analogie i kontrastowe obrazy. Robinsonowie górskiego rajy nie czekają na ratunek, nie wypatrują żagli na horyzoncie, nie pragną człowieka. W rzeczywistości po apokalipsie drugi człowiek jest przekleństwem.

Wydaje się, że właśnie to przekonanie spaja najmocniej omawiane powieści, przedstawiające świat o wysokim stopniu etycznej niepewności. W takich okolicznościach drugi człowiek musi wydawać się nieobliczalny i groźny. Motywem konstytutywnym dla tego rodzaju narracji staje się przygoda na plaży, gdzie Robinson zauważa ślad nogi ludzkiej stopy odbity w piasku:

Nagle niewymowna, nieprzewidywana trwoga opanowała całą moją istotę. Przerazenie wstrząsnęło ciałem, w najokropniejszym pomieszczeniu zacząłem ze wszystkich sił ku domowi uciekać. Każde drzewo, każdy krzak brałem za postać ludzką (Defoe 2000: 71)¹⁵.

Odnajdujemy lustrzane odbicia tych lęków w powieściach Glavinica, Lehra i Steinaeckera. Jonasz (*Za sprawą nocy*) rozstawia kamery na ulicach, w sklepach, w mieszkaniach, śledzi z najwyższym napięciem każdy ruch na zarejestrowanych taśmach, uzbraja się i czuwa. Praca kamer daje mu poczucie, że kontroluje przestrzeń (por. Krämer 2015: 91-92). Powtarza w ten sposób przednowoczesne gesty Robinsona: obserwację wyspy ze szczytu góry, wyprawy na jej drugi kraniec, konstruowanie i rozmieszczanie broni etc. Jedna z postaci 42 zamyka się w średniowiecznym zamku i otacza posesję łańcuchem min. Do nieznanomych w *Die Verteidigung des Paradieses* strzela się z laserowego pistoletu. Prawdziwie apokaliptyczne nie okazuje się fizyczne zjawisko kryzysu

14 By wspomnieć tylko uniwersum *Metro 2033* lub gry komputerowe pokroju *Fallout*.

15 Późniejsze od przekładu Władysława Ludwika Anczyca (1868) tłumaczenie ostatniego pasażu autorstwa Franciszka Mirandoli („podejrzewając zasadzkę za każdym krzakiem i pniem drzewa”, Defoe 1924: 25) nie oddaje w pełni lęku Robinsona przed postacią człowieka właśnie (w oryginale: „mistaking every bush and tree, and fancying every stump at a distance to be a man”, Defoe 1815: 140).

lub zagłady, lecz poczucie całkowitego wydania na pastwę drugiego człowieka w świecie pozbawionym regu¹⁶.

Był czas, gdy wojnę, rewolucję i katastrofę witano z radością jako momenty oczyszczenia ludzkości (por. np. entuzjazm u progu I wojny). Jak wiele pozostało z tych modernistycznych nadziei na nowy początek? Nie ulega wątpliwości, że ogromna część współczesnej literatury traktującej o przyszłości, z postapokaliptycznymi robinsonadami na czele, to dystopijne laboratoria zła. Tym bardziej może zaskakiwać pojawienie się wizji pozytywnych, w których katastrofa ukazana zostaje jako niezbędny przełom dialektycznego rozwoju. Tak jest na przykład w powieści *Die Zukunft des Mars* (Przyszłość Marsa, 2013) Georga Kleina, kreślącej dzieje dwóch cywilizacji ludzkich, ziemskiej i marsjańskiej, po równoległych kataklizmach. Na Ziemi odbudowa zaczyna się ponownie od fazy wczesnej nowoczesności (niektóre maszyny działają), na Marsie istnieje niewielka kultura pierwotna, skoncentrowana na pozyskiwaniu minerałów i rzadkich związków organicznych. Obydwie wyspiarskie wspólnoty kosmosu stykają się ponownie, choć nie wskutek zaawansowanej technologii, lecz dzięki swoistej teleportacji z pogranicza magii. Klein prezentuje wizję po części ezoteryczną, zaskakująco pogodną, zwieńczoną miłością dwojga protagonistów. Również powieść Dietmara Datha *Die Abschaffung der Arten* (Zniesienie gatunków, 2008) daje nadzieję na lepszą przyszłość. Historia Układu Słonecznego przebiega tutaj dialektycznie, od katastrofy poprzez skok cywilizacyjny do kolejnej katastrofy, a jednak wyłania coraz to doskonalsze formy. Finałowe rozdziały powieści (*Paradiso*) opowiadają o dwojgu nowych ludzi na wyludnionej Ziemi. Ten biblijny i jednocześnie oświeceniowy, nader pozytywny motyw zapowiada możliwość nowego początku, dowodzi również, że miłość najlepiej realizuje się na wyspie.

3. Narracje miłosne

Pokusa, by mówić o związku dwojga ludzi językiem wyspiarskim, jest trudna do odparcia¹⁷. W najwygodniejszym, quasi-filozoficznym i bardzo naiwnym ujęciu para zawsze jednoczy się wbrew całemu światu w perfekcyjnie hermetycznym

16 Por. dla kontrastu powieść *L'empreinte à Crusoe* (2012) Patricka Chamoiseau, skonstruowaną wokół odnalezienia śladu stopy przez Robinsona.

17 W kontekście polskim warto wspomnieć o wątku romansowym we wczesnej utopii *Miranda* Antoniego Langego (1923) oraz wyspiarskich narracjach miłosnych w najnowszych powieściach: *Zielonej Wyspie* (2015) Igora Ostachowicza i *Wyspie* (2019) Żanny Słoniowskiej. Warto też pewnie wiedzieć, że niejaką popularnością cieszy się

azyłu, poza którym nie ma nic (ewentualnie – jak każą popkulturowe konwencje – poza którym tylko morze, góry, gwiazdy itd.). Utopia miłości domaga się wyspy, podobnie jak idealna samotność (tudzież podwójna samotność) „doskwiera najlepiej” pośród samotnych atoli, niedostępnych szkieł czy gór lodowych. I tutaj właśnie, w nawale romansowych metaforyzacji wyspy jako miejsca inicjacyjnego, należy wystrzegać się pisania o *każdej* historii miłosnej jako robinsonadzie, podobnie jak odkrywania w każdym romansie archetypu wiecznych kochanków (Orfeusza i Eurydyki, Tristana i Izoldy, Romeo i Julii etc.). Dla współczesnej, rozumianej wyłącznie relatywistycznie, kultury miłości istotniejsze jest pytanie o aktualną funkcję motywów rozbitka i wyspy, które dziś właśnie wydają się atrakcyjne dla twórców tego rodzaju fikcji. Skoncentrujemy się zatem na miłosnych narracjach wyspiarskich, pytając właśnie o to, czego *nie* mogłyby opowiedzieć w innym miejscu i czasie.

W świecie Google Maps samotna wyspa jest miejscem z pogranicza fantastyki, najskuteczniej opierającym się kartograficznej demityzacji, miejscem, gdzie może zrealizować się miłosna utopia – lub antyutopia. Jedno nie ulega wątpliwości: nie ma tu miejsca na uczucia małe. Tak jest w *Tristan da Cunha oder die Hälfte der Erde* (Tristan da Cunha albo połowa Ziemi, 2003) Raoula Schrotta. Dla kilku przeplatających się tutaj historii miłosnych autor wybiera najbardziej oddaloną od stałego lądu wyspę świata, w której nazwie zakodowana jest referencja do bohatera arturiańskiego. Jakkolwiek romansowe przygody na Tristan da Cunha są ulotne i tragiczne, powieści patronuje zamiar idealistyczny: uwiecznienie miłości w fabule. Wydaje się, że dla takiego projektu scenografia odległej wyspy jest adekwatnym tłem, nawet jeśli obrazy szumiącego morza czy analogie między wyspą a samotnością człowieka nie mogą już zaskakiwać. Niedzisiejszy zamysł Schrotta współgra zresztą z jego profilem twórczym, ciągły powrót mitu jest dla niego jednym z centralnych tematów.

Do motywu mitycznego sięga również Antje Rávic Strubel we wspomnianej już powieści *Sturz der Tage in die Nacht*. W nieświadomionym kazirodczym związku łączą się tajemnicza i fascynująca kobieta¹⁸, prowadząca badania ornitologiczne na niemal bezludnej wysepce u wybrzeży Gotlandii, oraz jej syn outsider, podróżujący, szukający swojego miejsca w świecie i – w czym cały mityczny tragizm tej historii – odnajdujący miłość o podwójnym biegunie,

obecnie reality show Polsatu *Love Island*. *Wyspa miłości* i że wyspa jako miejsce miłosnego spełnienia może być kodowana na różnych poziomach kultury.

18 Por. także *Kobietę na schodach* (*Die Frau auf der Treppe*, 2014, wydanie polskie 2017) Bernharda Schlinka z postacią tajemniczej kobiety, scenografią Australii i motywami marynistycznymi.

obłożoną największym tabu we współczesnej kulturze. Znów wyspa okazuje się znakomitym anturażem dla takich perypetii. Pozostaje do rozważenia, czy kazirodcze historie miłosne nie są zawsze „wyspiarskie” z natury, zwłaszcza gdy przywołują motyw podwójnej samotności bez wyboru, przekleństwo chowu wsobnego i tabu, w niektórych kulturach zmuszającego mężczyzn do znalezienia żony na innej wyspie (w odległej wsi itd.). Zaskakująca wolta w tej współczesnej historii Robinsona nie daje się przeoczyć, oto bowiem do wyspiarskiej eremityki przybywa młodszy towarzysz, którego właśnie najbardziej ze wszystkich powinna unikać. Zetknięcie dwóch postaci obłożonych kulturowym zakazem na niewielkiej przestrzeni skalistej wyspy przesuwając narrację od realistycznego mimetyzmu w stronę mitu bądź też – z zachowaniem wszelkich proporcji – w stronę popkulturową, gdzie historie o cudownie odnalezionych dzieciach są na porządku dziennym. A jednak: o ile historia Edypa była w swoim czasie zupełnie niewiarygodna, to zdarzenie z powieści Strubel już nie – w świecie rozluźnionych więzów rodzinnych, swobody seksualnej i zwiększonej mobilności prawdopodobieństwo nieświadomego kazirodztwa zaczyna być problemem frapującym, wiedział o tym już Max Frisch, publikując w 1957 roku *Homo faber*.

Również powieść Corinny T. Sievers *Vor der Flut* (Przed przypiływem, 2019) rozgrywa się na smaganej wiatrami północnej wyspie i eksploruje pogranicza tabu. Koncept jest nader oryginalny: małżeństwo lokalnego psychoanalityka i dentystki trwa w seksualnej wstrzemięźliwości, którą bohaterka nimfomanka rekompensuje sobie licznymi romansami. Ich dom na wybrzeżu zagrożony jest tymczasem przez zbliżającą się górę lodową. W sztormową noc, pod nieobecność kobiety, góra niszczy dom i zabija męża. Przepęlniona opisami perwersyjnego seksu powieść zdaje relację z klęski małżeństwa i klęski ludzkiego ciała w obliczu przemocy instynktów, słabości psychiki i upływu czasu. Gęsto rozsiane symbole, na czele z górą lodową, odsyłającą do idei świadomości Freuda, momenty wizyjne oraz quasi-naukowy, nieautentyczny język wynoszą fabułę na poziom traktatu o samotności i przemijaniu. Mroźna wyspa jest tutaj miejscem nieludzkim, niebezpiecznym i zwodniczym (bohaterka kilkakrotnie unika śmierci w lodowatej wodzie, śnieżnej zaspie etc.). Ograniczony ze względu na rozmiar i niedostępność wyspy dobór partnerów seksualnych wydaje się niemalże parodią motywu robinsonowskiego – tutaj napotkanych ludzi się używa, pragnienie Innego zredukowane zostaje do sfery erotycznej, zaś akcent utopijny bierze się jedynie z mętnej i płonnej nadziei na rozkosz wiecznego spełnienia.

Nie sposób wreszcie pominąć *Vogelweide* (2013) Uwe Timma. W tej powieści historia dwojga ludzi, którzy poświęcili swoje życie zawodowe i relacje rodzinne dla namiętnego romansu, kulminuje na bezludnej wyspie w ujściu

Łaby. Eschenbach wiecie tam żywot pustelnika ornitologa¹⁹, Anna odwiedza go jeszcze raz po latach, już wtedy trapiąca ciężką chorobą, zakończenie pozostaje otwarte. Ogrom nawiązań intertekstualnych powieści, na czele z tytułową referencją do Walthera von der Vogelweide, nakazuje zwrócić baczną uwagę na możliwe transformacje toposu robinsonowskiego. Wyspa w powieści Timma jest – podobnie jak u Defoe – miejscem wygnania, ekspiacji i refleksji, tutaj jednak pustelniczych wynurzeń narratora nie wieńczy katharsis powrotu do cywilizacji. Ostatnie sceny przedstawiają bohaterów w konfrontacji ze śmiercią. Niewykluczone, że to właśnie tak współczesna robinsonada odsłania swój najgłębszy sens.

4. Podsumowanie

Cast Away: Poza światem – tytuł klasycznego już filmu (2000) Roberta Zemeckisa – wskazuje, zwłaszcza w nadanym przez polskiego dystrybutora suplemencie, na motywy jednoczące wszystkie historie robinsonowskie: istnienie w sensie dyskursywnym jako świadomość, niefizyczna obecność, wspomnienie, *image*, zbiór artefaktów i jednoczesne wyrzucenie poza, *cast away*, tworzenie jałowej (wtórnej i pozbawionej referencji społecznej) kopii starego świata w miejscu odosobnienia, trwanie w zawieszeniu, w dosłownym suspense, zawsze w momencie przejścia. Jako jedna z najmocniej naznaczonych transgresją figur kulturowych Robinson znakomicie ilustruje paradoksalne marzenie współczesności i prawdopodobnie także (niedalekiej) przyszłości – umiejętność przekroczenia i wy-kroczenia, bycia gdzie indziej, w wielu miejscach naraz, wszędzie lub nigdzie, możliwość obejścia ciała, ucieczki przed dosłownością, podwojenie, zwielokrotnienie i zniknięcie. Nie trzeba chyba dodawać, że na tej zasadzie funkcjonuje dziś Internet – na zasadzie fakultatywnej multiplikacji i autodestrukcji użytkownika. Warto też zauważyć, że celem tego marzenia jest utopia, którą można odnaleźć w narracjach politycznych, fantastycznych i miłosnych, a nawet w fikcjach dystopijnych jako upragnioną antytezę.

Które spośród omówionych robinsonad realizują te współczesne założenia? Które mogłyby zostać lekturami naszego czasu? Bogactwem motywów utopijnych imponuje *Die Abschaffung der Arten* Dietmara Datha, tęsknotę za utopią w obliczu katastrofy najlepiej egzemplifikuje natomiast *Die Verteidigung des Paradieses* Thomasa von Steinaeckera. Są to jednak zaledwie szczątkowe trawestacje na motywach klasycznego wzorca gatunku. Za najbardziej rygo-

19 Warto odnotować znów motyw ptaków (por. także powieści Strubel i Leutenegger), przedstawiający miłość dwojga ludzi jako element powtarzalnego cyklu natury.

rystyczną robinsonadę – choć pozbawioną motywów morza, wyspy, przyrody, pracy i rozwoju – wypada uznać *Za sprawą nocy* Thomasa Glavinica, wzorcową narrację o samotności i tęsknocie za (bądź też lęku przed) drugim człowiekiem. Pozostałe powieści w różnym stopniu grają z ideą gatunku, odsyłając bezpośrednio do wzorca klasycznego (jak *Kruso* Lutza Seilera) lub też jedynie sugerując pewien kontekst odczytania, sytuując się w bliższym (jak np. *Imperium* Christiana Krachta) lub dalszym (np. Corinny T. Sievers *Vor der Flut*) kręgu robinsonowsko-wyspiarskich zbieżności i zapożyczeń.

Nie wydaje się przy tym, żeby literatura niemieckojęzyczna szczególnie wyróżniała się na tle innych, podobnie naznaczonych przez intensywną recepcję powieści Daniela Defoe i jej naśladowców. Bez wątplenia warto w tym przypadku zwrócić uwagę na długą tradycję pisania o wyspach, jak również na popularność klasycznych robinsonad w epoce kolonialnej, fascynację egzotyką, bardzo silny paradygmat oświeceniowy, powracający regularnie w literaturze języka niemieckiego (by wspomnieć tylko klasykę weimarską), rozrachunek z epoką w drugiej połowie XX wieku (zainicjowany głównie przez *Dialektykę oświecenia* Horkheimera i Adorna, 1944) oraz dobrą prezencję myśli postkolonialnej w ostatnich dziesięcioleciach. To wszystko pozwala określić tę literaturę jako wyraźniej napiętnowaną znamieniem Robinsona niż na przykład literatura polska. Trudno jednak powiedzieć, żeby był to wpływ mocniejszy niż w kulturach anglosaskich, z oczywistych względów politycznych (o wiele skromniejsze projekty kolonialne) i geograficznych (wyspiarskość i zamorskie podróże jako trwałe motywy kultury brytyjskiej).

Można poddać pod rozwagę, czy niemieckojęzyczne robinsonady nie sprawdzają się najlepiej jako teoretyczne spekulacje, testujące wytrzymałość pewnych idei na gruncie częściowo jedynie mimetycznych fabuł, czy osławiony stereotyp o „ciężkości” i „abstrakcyjności” literatury niemieckojęzycznej tutaj właśnie nie nabiera cech literaturoznawczego faktu. Wstrzymamy się jednak od postawienia tak arbitralnej tezy, przede wszystkim z nieufności do zbyt prostych dystynkcji o podstawie narodowej lub językowej. Nie zapominajmy, że rozwój gatunku nie odbywa się na drodze prostych zapożyczeń od hipotekstu do hipertekstu, lecz w sieci różnorodnych odniesień intertekstualnych (świadomych lub nie), wykraczających najczęściej poza inspiracje wywodzące się z rodzimej kultury czy języka ojczystego – zwłaszcza w czasie intensywnej globalizacji literatury. Pod tym względem Robinsonowie języka niemieckiego nie muszą być wyłącznie produktami kultur niemieckojęzycznych.

| Bibliografia

- Baßler, Moritz. „Interpretation und Gattung“. *Handbuch Gattungstheorie*. Red. R. Zymner. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler, 2010. S. 54-56.
- Defoe, Daniel. *Przypadki Robinsona Kruzoa*. Opr. W.L. Anczyc. Gdańsk: Tower Press, 2000 [wydanie pierwsze 1868].
- Defoe, Daniel. *Robinson Crusoe. Jego życia losy, doświadczenia i przypadki*. Przeł. Franciszek Mirandola. Warszawa: Instytut Wydawniczy „Zdrój”, 1924 [wersja cyfrowa udostępniona na stronie: <<https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/robinson-crusoe/>>. Web. 30.09.2019].
- Defoe, Daniel. *Robinson Crusoe*. London: Joseph Mawman, 1815.
- Graziadei, Daniel. „Nissopoiesis: Wie Robinsone ihre Inseln erzählen“. *Handbuch Literatur & Raum*. Red. J. Dünne, A. Mahler. Berlin/Boston: Walter de Gruyter, 2015. S. 421-430.
- Jasnowski, Paweł. „Depresja i neoliberalny kapitalizm. Kilka uwag na marginesie Koali Lukasa Bärfussa”. *Teksty Drugie* 3 (2019). S. 283-304.
- Krämer, Lisa. *Das Motiv der Einsamkeit in den „Jonas-Romanen“ von Thomas Glavinic*. Bamberg: University of Bamberg Press, 2015.
- Lehr, Thomas. 42. München: dtv, 2017.
- Masłowski, Damian. „L'analyse hypertextuelle de *L'Empreinte à Crusoe* de Patrick Chamoiseau”. *Svět literatury – Časopis pro novodobé literatury. Special Issue: Le monde de la littérature* (2015). S. 157-166.
- Otto, Wolf Dieter. „»Insularisches Denken« und das Problem der Kulturbegegnung. Eine xenologische Skizze“. *Aus Politik und Zeitgeschichte (Inseln)* 32-33 (2018). S. 35-40.
- Plummer, Patricia. „Robinsonade“. *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*. Red. D. Burdorf, Ch. Fasbender, B. Moenninghoff. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler, 2007. S. 656.
- Schalansky, Judith. *Atlas wysp odległych. Pięćdziesiąt wysp, na których nigdy nie byłam i nigdy nie będę*. Przeł. Tomasz Ososiński. Warszawa: Dwie Siostry, 2013.
- Seiler, Lutz. *Kruso*. Przeł. Dorota Stroińska. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2017.
- Stuhlfauth, Mara. *Moderne Robinsonaden. Eine gattungstypologische Untersuchung am Beispiel von Marlen Haushofers Die Wand und Thomas Glavinics Die Arbeit der Nacht*. Würzburg: Ergon, 2011.
- Tommek, Heribert. „Wendejahr 1995 – Einführung“. *Wendejahr 1995. Transformationen der deutschsprachigen Literatur*. Red. H. Tommek, M. Galli, A. Geisenhanslüke. Berlin/Boston: Walter de Gruyter, 2015. S. 1-7.

Ullrich, Heiko. „Lutz Seilers *Kruso* – soziale Utopie, pastoraler Feuilletonroman und pikareske Robinsonade“. *Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi – Studien zur deutschen Sprache und Literatur* 2 (2015). S. 47-58.

Zollitsch, Jan-Martin. „Guam als Archipel? Einführung in die Island Studies“. *Aus Politik und Zeitgeschichte (Inseln)* 32-33 (2018). S. 41-46.

| Abstrakt

RAFAŁ POKRYWKA

Współczesne robinsonady w literaturze niemieckojęzycznej

Niemal natychmiast po opublikowaniu *Robinsona Crusoe* robinsonada stała się częścią tradycji literatury niemieckojęzycznej. Także powieść współczesna odwołuje się do gatunku lub charakterystycznych motywów samotnika w hermetycznym (najczęściej wyspiarskim) środowisku bądź małej grupy w anormalnych warunkach społecznych. W artykule przedstawione zostały trzy warianty robinsonady: (1) narracje historyczno-polityczne, krytycznie odnoszące się do przeszłości lub do polityki współczesnej, przede wszystkim na gruncie postkolonialnym; (2) narracje postapokaliptyczne, opowiadające o współczesnych Robinsonach po katastrofie, w świecie przyszłości lub w kosmosie; (3) narracje miłosne, w których wyspa stanowi miejsce zejścia się kochanków, miejsce utopijnej izolacji i samotności we dwoje.

Słowa kluczowe: robinsonada, powieść współczesna, literatura niemieckojęzyczna

| Abstract

RAFAŁ POKRYWKA

Contemporary Robinsonades in German Literature

Following the publication of *Robinson Crusoe*, the Robinsonade genre became part of German literature tradition almost immediately. The contemporary novel in German language refers to the genre or to its characteristic motifs such as eremite in a hermetic (mainly insular) environment or a small group in abnormal social conditions. In the paper three variants of a modern Robinsonade are presented: (1) historical and political narrations that refer to past or contemporary politics critically, predominantly on the basis of postcolonial discourse;

(2) postapocalyptic narrations that depict modern Robinsons after a catastrophe, in a future world or in outer space; (3) love stories where an island becomes a place of emotional relationship, utopian isolation and solitude of two lovers.

Keywords: Robinsonade, contemporary novel, German literature

| Nota o autorze

Rafał Pokrywka – adiunkt w Katedrze Literatury Powszechnej i Komparatystyki Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy, redaktor tomu *Der Liebesroman im 21. Jahrhundert* (2017), autor monografii *Współczesna powieść niemieckojęzyczna* (2018).

E-mail: rafalpok@o2.pl

Robinsonada: konteksty intermedialne

| THE ROBINSONADE: INTERMEDIAL CONTEXTS

JAKUB LIPSKI

Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy

Picturing Crusoe's Island: Defoe, Rousseau, Stothard

At the beginning of J.M. Coetzee's *Foe* (1986), we read:

For readers reared on travellers' tales, the words *desert isle* may conjure up a place of soft sands and shady trees where brooks run to quench the castaway's thirst and ripe fruit falls into his hand, where no more is asked of him than to drowse the days away till a ship calls to fetch him home. But the island on which I was cast away was quite another place. [...] (Coetzee, 7)

Susan Barton, the female castaway of Coetzee's novel, proceeds to offer a very detailed sketch of the island, presenting it as a hostile and by no means picturesque environment; an impression which is created by such details as "drab bushes", "swarms of large pale fleas" and rocks "white with [birds'] droppings" (Coetzee, 7-8). This pictorial moment is introduced by way of evoking the typical expectations of a desert island the reader might have and then negating them, very much in line with the poetics of counter-canonical writing that *Foe*, at least to a certain degree, follows. But the paradise-like setting referred to by Susan Barton is a construct that does not go back to Defoe's *Robinson Crusoe*; rather, it is a product of a significant transformation in the way the environment of the island was depicted in the eighteenth-century Robinsonade. My aim in this article will be to reconstruct some of the fundamental steps in this process.

1. Defoe

Defoe's interest in painting and his use of pictorialism in narrative prose have already been given substantial critical attention¹. In sum, while the author of *Crusoe* would not deserve the credit of a Dickensian stylist, he was able to include well-developed pictorial passages in his prose fiction that as a rule drew attention to crucial ideological and narrative moments². These include the memorable portrait of Roxana in her Turkish dress in *Roxana* (1724), illustrative of her protean identity and social ascension, or the first meeting with Friday in *Robinson Crusoe* (1719), constituting the core of *Crusoe*'s imperialist iconography.

In the island section of the first volume of *Robinson Crusoe*, there are several scenes rendered in pictorial terms, which prompted the formation of what might be termed the Robinsonade iconography: Robinson's reaction on the shore, when he is "making a thousand gestures and motions which [he] cannot describe" (91);³ Robinson and his "family", concluding the survival narrative of the island section (166); Robinson sketching his appearance (167-168); Robinson describing his "Plantations" and "Fortifications" (169); Robinson and the footprint, with the memorable indication of stasis – "I stood like one Thunder-struck" (170); Robinson in his cave-magazine (188-189), which Maximillian Novak has analysed with reference to the iconography of eremite saints (Novak, 163); Robinson meeting Friday (207); and, finally, Robinson prepared for a battle with the English mutineers (245). In these, Defoe diversifies the writing in terms of length, level of details, objects described, but one thing does not change – an apparent obliviousness to the beauties of nature.

There are moments in the early parts of the desert island section when Robinson is clearly observing his surroundings, but his interests lie in practicalities and everyday necessities:

I began to look round me to see what kind of Place I was in, **and** what was next to be done [...] (91)

I look'd about me again, **and** the first thing I found was the Boat [...] (92)

1 See, especially, Novak 43-60.

2 My understanding of pictorialism in this essay will be in line with the traditional definition put forward by Jean Hagstrum: "In order to be called 'pictorial', a description or an image must be, in its essentials, capable of *translation* into painting or some other visual art" (Hagstrum, 20).

3 References to *Robinson Crusoe* use the following edition: Defoe, Daniel. *The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe* (1719). *The Novels of Daniel Defoe*. Edited by W.R. Owens and P.N. Furbank. Vol. 1. London: Pickering & Chatto, 2008.

My next Work was to view the Country, **and** seek a proper Place for my Habitation [...] (96)

The parallel structure of the above – the repetitious use of “and” changing or specifying Robinson’s interests – is indicative of a narrative pace in which there is no room for descriptive passages. This is indeed the case but only to a point. As mentioned before, Robinson does from time to time introduce narrative pauses to make space for detailed pictorial passages; landscaping is simply not his priority.

The strongest piece of evidence for Crusoe’s insensitivity to natural scenery can be found when Robinson climbs a hill to view the environs (96-97). Again, there is little more that the reader learns from the account than the fact that the place is an island. Robinson is much more articulate on his use of rifles and first attempts at hunting. This is surprising not least because of the fact that in the contemporaneous travel accounts literary landscapes tended to be introduced by travellers ascending a hill for the sake of a better view. The scene involves the reader’s visual imagination: we concretise the island by imagining what it looks like to Robinson, the focaliser in this scene, while Robinson himself concentrates on the culinary prospects of the place.

The perspective is reversed in another memorable pictorial moment, towards the end of the island section. This time the castaway braces himself for the upcoming encounter with visitors to *his* island. The scene would have inspired the frontispiece to the first edition of *Crusoe* (fig.1), frequently reprinted, despite some differences between the sketch and the picture. The more developed portrait of Crusoe given earlier on, in turn, inspired the French illustrator Bernard Picart, who created the frontispiece for the first French edition published in 1720 (fig.2). While there is nothing that we learn about the natural scenery constituting the background against which Crusoe poses, the two frontispieces include a bit of the island in the background.

Bibliographers and book historians, most notably Rodney Baine, have pointed out that Defoe himself had nothing to say as to the preliminaries of *Robinson Crusoe* and the other novels, including the frontispieces (Baine, 185). Nevertheless, contemporary print culture scholars, for example Janine Barchas, have persuasively demonstrated how the paratext becomes a meaningful element of the text, despite the author’s intentions or lack thereof (Barchas, 5). In this sense, the frontispiece, as an important framing element, functions as a “threshold of interpretation”, to use Gérard Genette’s words (*Paratexts*). The island as depicted in the frontispieces provides a lens through which the reader can view its presence in the actual narrative. The visible palisade, an element of Robin-



Fig. 1. Frontispiece to the first edition of *Robinson Crusoe*. 1719. HathiTrust Digital Library.



Fig. 2. Bernard Picart, Frontispiece to the first French edition of *Robinson Crusoe*. 1720. Beinecke Digital Collections.

son's fortifications, foregrounds the idea of enclosure, possession and conquest over the natural world, thus corresponding to Crusoe's shifting attention, from the presence of the surrounding wilderness to his own survival and civilising ventures. This use of the natural world is central to *Robinson Crusoe* throughout the narrative, and it even prompted Maximilian Novak to argue that conquest of nature should be regarded as a determinative element of the Robinsonade as a genre, distinguishing it from other types of desert island fiction (Novak, 112)⁴.

In the early 1720s, Defoe started producing his monumental *Tour Thro' the Whole Island of Great Britain*. The account features a number of pictorial passages, including those describing estate gardens, seemingly centring on

4 Ilse Vickers offers an insightful analysis of this aspect of the Crusoe story with reference to the developing New Sciences. See the chapter "Robinson Crusoe: man's progressive dominion over nature", in Vickers 99-131.

the beauties of landscape. In these, nevertheless, Defoe is still faithful to the classical ideal of nature controlled; Defoe praises the *art* of landscaping, rather than landscapes themselves.

2. Rousseau

To Crusoe, the island becomes a positively evaluated space only when contrasted with the dangers elsewhere or when serving a specific narrative and ideological function – of Crusoe's kingdom. A fuller appreciation of the natural beauties of the island for their own merits takes place in the second half of the century, especially following a new reading of Defoe's text offered by J.J. Rousseau⁵. This brings Crusoe's island closer to the ideals of a sentimental, and later Romantic, delight in the natural world, a tradition that stems from mythological visualisations of the island as a paradise regained, as represented in Antoine Watteau's series of paintings *Pilgrimage to Cythera*. Before addressing Rousseau himself, I would like to quote a seemingly unrelated passage from August Fryderyk Moszyński's *Essay sur le jardinage Anglois*, which the author – the last Polish King Stanislaus' architect and advisor – presented to the monarch. Among the several dozen recommended embellishments, "Robinson Crusoe's habitation" is described as a fashionable addition to the Royal Gardens in Łazienki, Warsaw:

The remnants of what used to be a path and the few fallen trees make one curious to delve into the forest. Having taken some turns through trees and bushes, the visitor reaches Robinson's habitation, just as it was described in the novel. The hut can be entered by an underground passage, and the interior corresponds to what it was like for Robinson. His tools are hung on the walls and serve as embellishments. A wooden palisade, masked by the brush from the outside, encloses and conceals the hut when one views it from the meadow located in this part of the forest. ... One can walk back taking the same path or turn right and go further into the forest to reach Trophonius' cave. (Moszyński, 110, trans. mine)

There is no evidence that the proposed plan materialised, but the context of the neighbouring Trophonius' cave suggests that the idea of Robinson's hut as

5 Two notable examples preceding Rousseau and Robinsonades in its wake, and characterised by a greater sensitivity to the beauties of nature, are Peter Longueville's *The Hermit, or, the Unparalleled Sufferings and Surprising Adventures of Mr Philip Quarll, an Englishman* (1727) and Robert Paltock's *The Life and Adventures of Peter Wilkins* (1751).

an element of garden design corresponded to other “caves”, “grottos”, “huts” or “hermitages” in picturesque gardens. As such, it is testimony to a sentimental reading of Defoe’s novel, with the reader’s focus centred on the relationship between the solitary individual and Nature – an ideal form of contact encouraged by the picturesque garden and the possibilities of spiritual retreat that it offered.

This ideal was promoted by J.J. Rousseau, and not only in his *Emile, or, On Education*, which is a typical reference point in studies of the Robinsonade, but also elsewhere. In fact, as Mary Bellhouse persuasively argues, when Rousseau reinterpreted the story of Crusoe, he separated two mythical aspects: the myth of reunion with nature (constructed in *Confessions*, *The New Heloise* and *The Solitary Walker*) and the educational myth. As Bellhouse writes, the former was the ideal for Rousseau himself; the latter, for the social and political programme he promoted (Bellhouse, 121). Descriptions of nature are, of course, prioritised in the former set of writings. For example, in *The New Heloise*, which influenced the changing fashions in garden design, St. Preux (having himself spent some time on a desert island) compares the garden of Julie to the isle of Juan Fernandez, where Alexander Selkirk, the real-life model for Crusoe, was stranded:

This place [Elysium], although quite close to the house, is so well hidden by the shaded avenue separating them that it cannot be seen from anywhere. ...Upon entering this so-called orchard, I was struck by a pleasantly cool sensation which dark shade, bright and lively greenery, flowers scattered on every side, the bubbling of flowing water, and the songs of a thousand birds impressed on my imagination at least as much as my senses; but at the same time I thought I was looking at the wildest, most solitary place in nature, and it seemed to me I was the first mortal who ever had set foot in this wilderness. Surprised, stunned, transported by a spectacle so unexpected, I remained motionless for a moment, and cried out in spontaneous ecstasy: O Tinian! O Juan Fernandez! Julie, the ends of the earth are at your gate! (Rousseau, 1997, 387)

A similar construct of the island as a new paradise, this time in the context of positively evaluated isolation, is given in Rousseau’s *The Solitary Walker*:

When the evening approached, I descended from the summits of the island, and I went gladly to sit down on the border of the lake, on the shore, in some hidden nook: there, the sound of the waves and the agitation of the water, fixing my senses and driving every other agitation from my soul, plunged it into a delicious reverie where the night often

surprised me without reverie, my having perceived it. The flux and reflux of this water, its continual sound, swelling at intervals, struck ceaselessly my ears and eyes, responding to the internal movements which the reverie extinguished in me, and sufficed to make me feel my existence with pleasure, without taking the trouble to think. (Rousseau, 1971, 110-111)

3. Stothard

Rousseau's appreciation of *Robinson Crusoe* revived and reoriented the interest in the myth of Robinson, especially on the Continent. That said, in Britain, after the initial surge of editions, there was an observable slowdown in the mid-century decades, and what renewed the interest in Defoe and *Crusoe* was the 1781 edition, included in James Harrison's series *The Novelist's Magazine*, which included seven drawings by the renowned illustrator Thomas Stothard (see Blewett, 1995, 45-48). This was the first major illustration project for *Robinson Crusoe* after the early editions, and the change in artistic quality is striking. This gave way to the 1790 edition by John Stockdale, which included fourteen illustrations by Stothard. As David Blewett points out, in contrast to the relatively random set for the 1781 edition, these constituted an autonomous narrative programme "very much in the tradition of eighteenth-century narrative painting in the manner of Hogarth's well-known 'progresses'" (Blewett, 2018, 166), and as such have been regarded as "the first English pictorial treatment of Robinson Crusoe as a progress" (Blewett, 1995, 49), beginning with *Crusoe*, here considerably younger, taking his leave of his parents.

Blewett argues that Stothard's pieces bring Defoe's novel closer to Rousseau's thought system, though he focuses on the representation of Friday (Fig. 3) and the concepts of the noble savage and state of nature (Blewett, 2018, 166). In this, the illustrator elaborated on a concept that is present not only in Rousseau's interpretation, but also in Defoe's novel itself: let us recall the sketch of Friday's figure, foregrounding his "Sweetness and Softness", and *Crusoe*'s discussion of the natural predisposition for correct judgment that comes shortly after (209, 212).

Pointing to the muscular torso of Friday, Blewett recognises Stothard's use of Raphael's aesthetic (Blewett, 2018, 166). That being clearly the case, I would like to draw attention to the other aspect of Stothard's Rousseauvian interpretation, which rather than elaborating on an aspect of Defoe's novel, compensates for a meaningful omission: the beauties of nature. If the foregrounding of the naturally noble Friday may be taken as a response to the socio-educational myth promoted by Rousseau, the greater attentiveness to the natural world should

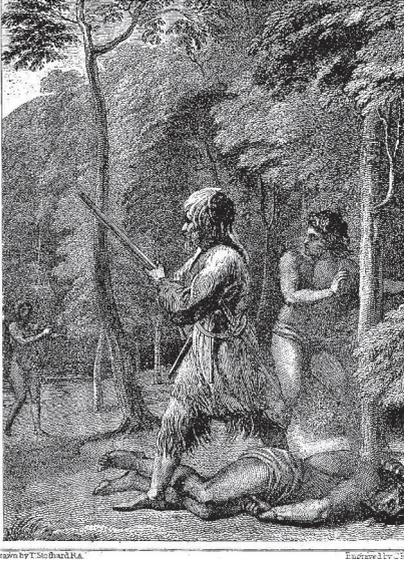


Fig. 3. Thomas Stothard, “Robinson Crusoe first sees and rescues his man Friday”. From John Stockdale’s 1790 edition of *Robinson Crusoe*. Photo: Philip V. Allingham. <http://www.victorianweb.org/art/illustration/stothard/17.html>

be seen as elaborating on the myth of back to nature. I would argue that in Stothard’s illustrations the mythical dimension of the back to nature narrative is reflected in a twofold manner: literally, by way of reconstructing the natural world in a more attractive and detailed manner; and metaphorically, by implying the dominance of the environment and man’s reunion with Mother Nature.

The idea that seems to be displayed by the majority of Stothard’s illustrations is that of nature welcoming and encompassing Crusoe rather than being conquered by him. The natural environs, for the most part, are presented as if from the inside; they are certainly beyond the colonising grasp of the castaway, and create the illusion of a three-dimensional space in which the character is immersed, rather than being represented as a flat surface to be written over by demarcating lines. Stothard’s Crusoe does not seem to need “three or four Compasses, some Mathematical Instruments, Dials, Perspectives, Charts, and Book of Navigation”, instruments that in Defoe’s novel indicate a scientific perspective on the island as a space of colonial exploration and conquest. In a sense, Stothard’s Crusoe is healed of what Robert Marzec labels “the Crusoe syndrome” – that is, “the terror of inhabiting the other space *as other* [...] until the land is enclosed and transformed” (Marzec 3).

This is best reflected in the two scenes that depict Crusoe’s civilising acts as no threat to the island: “Robinson Crusoe and Friday making a boat” (Fig. 4) and “Robinson Crusoe and Friday making a tent to lodge Friday’s father and

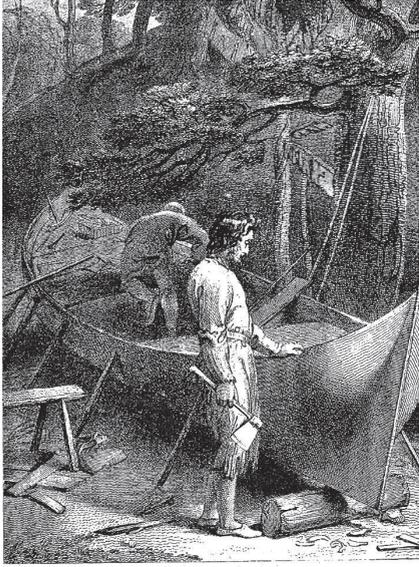


Fig. 4. Thomas Stothard, “Robinson Crusoe and Friday making a boat”. From John Stockdale’s 1790 edition of *Robinson Crusoe*. Photo: Philip V. Allingham. <http://www.victorianweb.org/art/illustration/stothard/18.html>

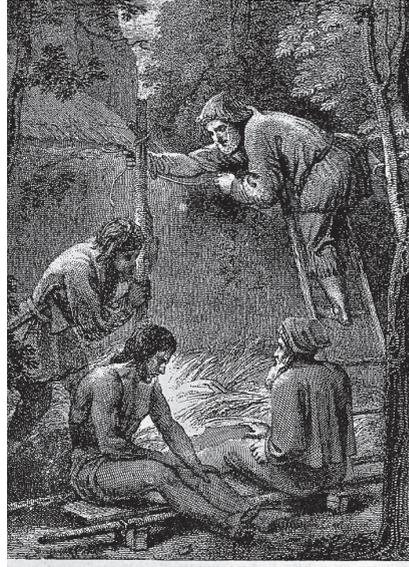


Fig. 5. Thomas Stothard, “Robinson Crusoe and Friday making a tent to lodge Friday’s father and the Spaniard”. From John Stockdale’s 1790 edition of *Robinson Crusoe*. Photo: Philip V. Allingham. <http://www.victorianweb.org/art/illustration/stothard/19.html>

the Spaniard” (Fig. 5). In both illustrations the background dominates and encompasses the human figures. The diagonal placement of the boat amplifies the illusion of three-dimensionality, while the contemplative countenance of Crusoe and his gentle stroke of the boat do not give the idea of a hard worker transforming the natural resources but rather of a pensive solitaire, maybe not even willing to leave the regained paradise. The making of the tent, in turn, foregrounds the idea of a harmonious co-existence. The tent itself is hardly visible and the focus is placed on one of the supporting poles that runs parallel to the surrounding trees. Phillip Allingham points out that Stothard emphasises here the motif of familial relations against a welcoming natural backdrop. As he writes, the scene shows “Europeans fitting into the natural environment rather than simply imposing their will upon it” (Allingham).

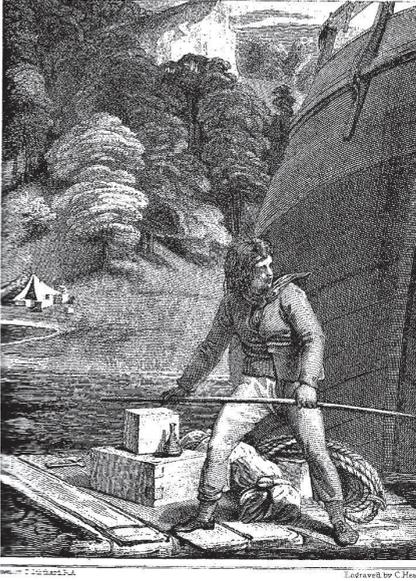


Fig. 6. Thomas Stothard, “Robinson Crusoe upon the raft”. From John Stockdale’s 1790 edition of *Robinson Crusoe*. Photo: Philip V. Allingham. <http://www.victorianweb.org/art/illustration/stothard/12.html>

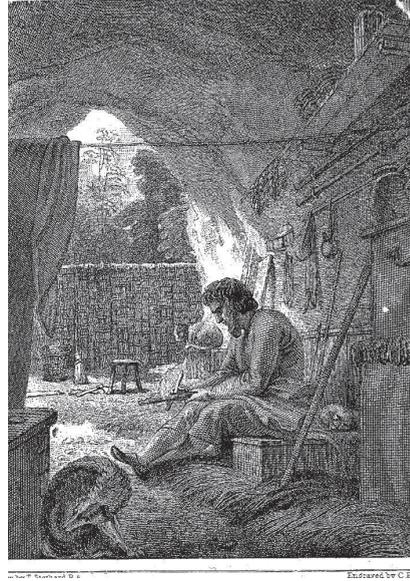


Fig. 7. Thomas Stothard, “Robinson Crusoe at work in his cave”. From John Stockdale’s 1790 edition of *Robinson Crusoe*. Photo: Philip V. Allingham. <http://www.victorianweb.org/art/illustration/stothard/13.html>

The same strategy of designing the human forms in a way that would imply a blend of the characters and their natural backdrop is used in the already-mentioned illustration of Robinson rescuing Friday (Fig. 3). The classical iconography of *figura serpentinata* is used here to emphasise the harmonious co-presence of man and nature, as the serpentine postures of Robinson and Friday reenact, as it were, the shapes of the bended trees. Stothard may have been applying the theoretical observations of William Hogarth, who argued in his *The Analysis of Beauty* that the waving line – the line of beauty – is derived from the world of nature and supported the argument with a number of examples ranging from trees and flowers to the human body.

Two of Stothard’s engravings sketch a wider panorama of the island. In the scene showing Crusoe retrieving goods from the shipwreck (Fig. 6), the background offers skilfully composed and sentimentally biased scenery, which, as Blewett argues, brings to mind the qualities of a “beautifully landscaped English

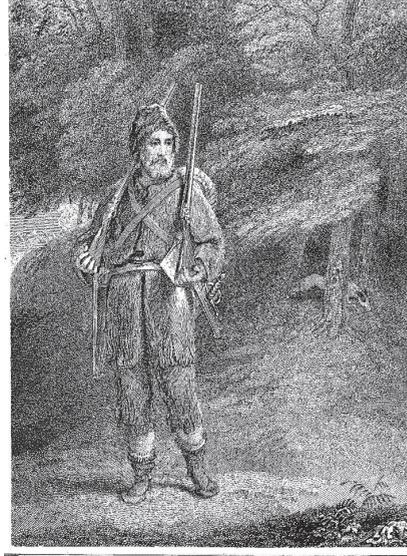


Fig. 8. Thomas Stothard, “Robinson Crusoe in his Island dress”. From John Stockdale’s 1790 edition of *Robinson Crusoe*. Photo: Philip V. Allingham. <http://www.victorianweb.org/art/illustration/stothard/14.html>

park” (1995, 52). A similar idea seems to be conveyed by the scene of Crusoe in his cave (Fig. 7), in which the opening displays a view very much in line with the way views were meant to present themselves through the windows of eighteenth-century country houses – an impression created by the framing of the cave’s walls and the palisade, and the curtain drawn to the side.

The island then does become a familiar space, but this is not done through Crusoe’s transformation of it; on the contrary, Stothard’s landscaping implies an approval of the modern view on the garden as a space that should preserve or recreate the naturalness of the natural world⁶. Stothard’s island is not a geographical spot for conquest, but an idealised background for Crusoe’s moderately civilizational ventures, which – importantly – seem to be doing very little damage to the island as such. The myth of civilisation is not rendered here in terms that suggest a thorough restructuring of the setting, as is indeed the case in Defoe’s novel and the early illustrations, but as a process of harmonious co-existence.

The final illustration that merits attention is the one directly alluding to the previously mentioned frontispieces to the early editions of *Crusoe* in English and French. Unlike its models from 1719 and 1720, though, the background

6 As Robert L. Patten puts it, Stothard “responded to developments in landscape gardening and the picturesque. Crusoe’s island was a kind of paradise, and Crusoe’s labors looked easy and successful.” (Patten, 336).

shows no human interference whatsoever. Crusoe's figure merges with the background – an effect achieved by the engraver's use of the same technique for the castaway's outfit and the leaves of the trees behind him. Rather than showing how Robinson transformed the space, the scene seems to imply that the space transformed the man and gave birth to a new “natural” Crusoe.

4. Conclusion

Even if not pictured in an extensive manner, the island in Defoe's novel is by all means given names: the labelling varies from “a horrible desolate Island”, “this dismal unfortunate Island”, and “the Island of Despair” to “this horrid Place”, “this dreadful Place” and “Prison”; this negative evaluation changes in the course of the narrative as Crusoe redefines his condition in the context of God's Providence and asserts his authority on the island, but even then, the changed perspective is offered when the conquered and homely island is juxtaposed with the dangers of the unknown at sea or with Crusoe's recognition of himself as a coloniser and king. Seventy-nine years later, Maria Edgeworth in *Practical Education* (1798) would write “A desert island is a delightful place, to be equalled only by the skating land of the rein-deer, or by the valley of diamonds in the Arabian tales” (Bainbridge, 261). This is a major shift in evaluating the island setting, which proved highly influential for the Romantic Robinsonade in the early decades of the nineteenth century. This “transvaluation”, to use Genette's term (*Palimpsests*, 367), goes back to sentimentalised readings of *Crusoe* and his island which were gathering momentum in the second half of the eighteenth century, aligning the Robinsonade poetics to the rococo iconography of islands as paradise regained.⁷

| References

- Allingham, Philip V. “Thomas Stothard's *Robinson Crusoe and Friday making a tent to lodge Friday's father and the Spaniard*”, 2018, Web. 3.02.2020. <http://www.victorianweb.org/art/illustration/stothard/19.html>.
- Bainbridge, Simon (ed.). *Romanticism: A Sourcebook*. Houndmills: Palgrave Macmillan, 2008.

7 Research for this article was facilitated by the Schwerpunkt Polen fellowship at the University of Mainz, June-July 2019.

- Baine, Rodney M. "The Evidence from Defoe's Title Pages," *Studies in Bibliography* 25 (1972). 185-191.
- Barchas, Janine. *Graphic Design, Print Culture, and the Eighteenth-Century Novel*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- Bellhouse, Mary L. "On Understanding Rousseau's Praise of Robinson Crusoe," *Canadian Journal of Social and Political Theory/Revue canadienne de theorie politique et sociale* 6-3 (1982). 120-137.
- Blewett, David. *The Illustration of Robinson Crusoe, 1719-1920*. Gerrards Cross: Smythe, 1995.
- Blewett, David. "The Iconic Crusoe: Illustrations and Images of *Robinson Crusoe*." In *The Cambridge Companion to "Robinson Crusoe"*. Edited by John Richetti. Cambridge: Cambridge University Press, 2018. 159-90.
- Coetzee, J.M. *Foe*. London: Penguin Books, 1987.
- Defoe, Daniel. *The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe (1719)*. *The Novels of Daniel Defoe*. Edited by W.R. Owens and P.N. Furbank. Vol. 1. London: Pickering & Chatto, 2008.
- Genette, Gérard. *Palimpsests: Literature in the Second Degree*, trans. Channa Newman and Claude Doubinsky. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1997.
- Genette, Gérard. *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- Hagstrum, Jean H. *The Sister Arts: The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*. Chicago: University of Chicago Press, 1958.
- Hogarth, William. *The Analysis of Beauty*. Ed. Ronald Paulson. New Haven: Yale University Press, 1997.
- Marzec, Robert. *An Ecological and Postcolonial Study of Literature: from Daniel Defoe to Salman Rushdie*. New York: Palgrave, 2007.
- Moszyński, August Fryderyk. *Rozprawa o ogrodnictwie angielskim, 1774*. Ed. Agnieszka Morawińska. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1977.
- Novak, Maximillian E. *Transformations, Ideology, and the Real in Defoe's Robinson Crusoe and Other Narratives: Finding "The Thing Itself"*. Newark: University of Delaware Press, 2015.
- Patten, Robert L. *George Cruikshank's Life, Times, and Art. Volume 1: 1792-1835*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1992.
- Rousseau, Jean-Jacques. "Julie, or the New Heloise" in *The Collected Writings of Rousseau*, vol. 6, trans. Philip Stewart and Jean Vaché. Hanover, NH: University Press of New England, 1997.
- Rousseau, Jean-Jacques. *The Reveries of a Solitary*, trans. John Gould Fletcher. New York: Burt Franklin, 1971.
- Vickers, Ilse. *Defoe and the New Sciences*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

| Abstract

JAKUB LIPSKI

Picturing Crusoe's Island: Defoe, Rousseau, Stothard

This article analyses Thomas Stothard's illustrations of *Robinson Crusoe* arguing that the heightened interest in and appreciation of nature in Stothard's set should be seen in the context of sentimental readings of Daniel Defoe's *Robinson Crusoe*, which, unlike the original, recognised the benefits to a solitary life in natural surroundings. The article traces some fundamental steps in this change of paradigm, first by showing Defoe's reticence about natural beauties, and then by juxtaposing Stothard's contribution with how J.J. Rousseau read and interpreted *Robinson Crusoe*.

Keywords: Daniel Defoe, J.J. Rousseau, Thomas Stothard, *Robinson Crusoe*, art of description, book illustration, nature

| Abstrakt

JAKUB LIPSKI

Obraz wyspy Crusoe: Defoe, Rousseau, Stothard

W niniejszym tekście analizie poddane są wybrane ilustracje Thomasa Stotharda przedstawiające wydarzenia z powieści *Robinson Crusoe* Daniela Defoe. Wyeksponowanie tła naturalnego, wyraźnie widoczne w omawianych ilustracjach, odczytywane jest w kontekście sentymentalnych interpretacji powieści Defoe, które – inaczej niż tekst oryginalny, którego autor wydaje się być nieczuły na piękno natury – zdecydowanie pozytywnie wartościowały samotne życie w harmonii z naturą. Ten aspekt ilustracji Stotharda interpretowany jest w kontekście myśli J.J. Rousseau, a w szczególności tego, jak francuski filozof odczytywał powieść Defoe.

Słowa kluczowe: Daniel Defoe, J.J. Rousseau, Thomas Stothard, *Robinson Crusoe*, sztuka opisu, ilustracja książkowa, natura

| Bio

Jakub Lipski – dr hab., professor and head of Department of Anglophone Literatures at the Faculty of Literary Studies, Kazimierz Wielki University in Bydgoszcz. He is the author of *In Quest of the Self: Masquerade and Travel in the Eighteenth-Century Novel. Fielding, Smollett, Sterne* (2014) and *Painting the Novel: Pictorial Discourse in Eighteenth-Century English Fiction* (2018) as well as a number of articles and book chapters on eighteenth-century English literature. Forthcoming are a collection of essays, *Rewriting Crusoe: The Robinsonade Across Languages, Cultures, and Media* (Bucknell UP, 2020), and the first complete edition of *Robinson Crusoe* in Polish (for the National Library Series, 2022).

E-mail: j.lipski@ukw.edu.pl

ORCID: 0000-0003-0951-3702

ÖZLEM ÖZMEN

Muğla Sıtkı Koçman University

A Postdramatic Engagement with Robinsonade Motifs in Tim Crouch's *I, Caliban*

"nothing on this island is as simple as it seems"

(*I, Caliban* 64).

In his collection, *I, Shakespeare* (2011), Tim Crouch recreates several Shakespeare plays by putting their marginal characters like Malvolio, Banquo, and Peaseblossom to the centre stage. Among these works, *I, Caliban*, as a sequel adaptation of *The Tempest*, transforms the source text by eliminating all characters except for Caliban. In this adaptation, Shakespeare's play is turned into a one-actor performance, and the previously silenced character Caliban is given a voice. Caliban tells the story of his experiences in *The Tempest* such as how he was exploited by Prospero and others, how Prospero tried to get control of the island from him, and eventually how they all left Caliban there alone as they turned back to Milan. The play portrays an imaginative version of what might have happened after the ending of Shakespeare's *The Tempest*. As it is claimed, "*The Tempest's* action is elliptical, leaving readers and audiences to speculate about events that happened before the play begins and to wonder about what will happen after it ends" (Vaughan and Vaughan 75). As Crouch's play provides an example of such an attempt, the performer acting the role of Caliban discloses his emotional state to the audience to give an idea as to what happened to Caliban at the end of Shakespeare's play and states how he feels betrayed mostly because he was left behind rather than for being abused. In this regard, Crouch's work adds another dimension to the previous and conventional postcolonial readings of Shakespeare's work. Much as it is a play that enables

discussions of (post)colonialism, it is also possible to interpret the work as a personal record of Caliban's psychological state that stems from forced solitude on an island setting. When considered from this aspect, apart from being an adaptation of Shakespeare's play, *I, Caliban* could also be viewed as a work that both maintains and sometimes subverts some of the commonly observed Robinsonade motifs. Since the work portrays Caliban as a lonely man trying to survive on the island, it can be considered as an example of a Robinsonade as a dramatic genre. The play follows some of the patterns and structures of the Robinsonade narratives such as the theme of isolation, loneliness, island setting, and power politics. Thus, it is possible to observe the points where Crouch's adaptation of *The Tempest* correlates to Robinsonades and where it departs from the genre.

Tim Crouch's works are notably studied and discussed as examples of post-dramatic theatre, which is a type of theatre that prioritises performance rather than the written dramatic text thereby enabling the production of much more experimental works. In postdramatic theatre, the audience is more activated, there is almost no aesthetic distance between the performers and spectators, and the plays are performed in preferably small spaces. The aim of postdramatic theatre is to break the illusion of dramatic theatre and to allow the audience to be a part of the performance experience. Visuality is also very important for postdramatic theatre, and various objects, whether related to the topic or not, are used by Crouch's performers (mostly himself) to convey meaning through visual means. By way of such representation, *I, Caliban* "de-dramatises" Shakespeare's play by turning it into an experimental performance piece rather than a play based solely on the written text as created by the writer. It produces an alternative *Tempest* by removing the plot of the play and turning it into a narration in the form of storytelling. Some of these postdramatic elements render it possible to consider *I, Caliban* in relation to Robinsonades as these transformations employed by Crouch make the adaptation of *The Tempest* closer to the Robinsonade narratives than the source text.

Crouch's target audience in *I, Shakespeare* collection are school children. Most of the works in this collection including *I, Caliban* are examples of site-specific theatre as they are performed at schools. *I, Caliban* itself was first performed at Downsview School, Brighton in 2003. The fact that Crouch writes and performs most of his works for young audiences illustrates a common point between his work and Robinsonade narratives that are particularly organised to appeal to child readers (Smith 161). In accordance with the idea of interacting with the audience in the postdramatic theatre, Caliban allows children to participate in the performance by addressing them certain questions and

collecting photographs from them to be used in the play. The photographs of random people provided by the audience suggest the roles of Prospero, Miranda and other excluded characters of Shakespeare's play. Moreover, Caliban tells his story to the audience rather than acting/performing it to decrease the distance between actor and audience in dramatic theatre performances. It is not an adventure story as *The Tempest* and *Robinson Crusoe*. Instead of seeing a plot as in Shakespeare's *Tempest*, the audience listens to and witnesses Caliban's intimate feelings and psychological state as he gives a narrative account of what happened before on the island and how he feels now after all others have left him. To make this storytelling element more interesting and richer, various objects such as toy boats are also used to enhance the suggestion that the play is set on an island, and that it tells the story of a tempest. For instance, a toy boat is used to represent a real boat in which Caliban and his mother Sycorax had first landed on the island, and he uses a better toy boat to suggest the boat that took Prospero and Miranda to the same setting. In addition, since the emphasis is on theatre as experience, the audience is involved in the play in other ways, as, for instance, to evoke the atmosphere of an island, Caliban throws water and plastic fish to the audience in the accompaniment of gentle sea sounds given from a tape. Such postdramatic elements used in *I, Caliban* emphasise Caliban's solitude and the deserted island setting, which recall the structural organisation of Robinsonades and other captive narratives.

Jean-Jacques Rousseau praises the adaptability of *Robinson Crusoe* as follows:

Robinson Crusoe on his island, deprived of the help of his fellow-men, without the means of carrying on the various arts, yet finding food, preserving his life, and procuring a certain amount of comfort; this is the thing to interest people of all ages, and it can be made attractive to children in all sorts of ways. (147)

Defoe's work has provided a rich source for numerous adaptations that follow a similar pattern collectively known as Robinsonades. Janet Bertsch describes a Robinsonade as "a story... where an individual or a group of individuals with limited resources try to survive on a desert island" (79). When Caliban's representation in Crouch's work is considered along these lines, it is observed that the structure of this work resembles that of the Robinsonade genre. What particularly makes it possible to discuss *I, Caliban* as an engagement with the Robinsonade genre is the protagonist of the play as an islander. However, as the play is a transformation of Shakespeare's *Tempest*, it also transforms some of the commonly observed elements of Robinsonade narratives. For instance, Caliban

represents the lonely figure on the island that tries to survive in such works; yet, his survival struggle is not a matter of trying to stay alive. Rather, the survival theme in this work is related to Caliban's inability to cope with loneliness after Prospero and others have left the island. In the play, as Caliban waits for the others to come back and take him from the island, he wears a life jacket, which indicates that he gets ready for a tempest or a shipwreck to be encountered on the way as another concept observed in Robinsonades. A different treatment of Robinsonade motifs in terms of the representation of the protagonist is Caliban's identity as a native of the island. In conventional Robinsonades, it is mostly the experience of those who come from a distant place that is told. Alternatively, Crouch's version focuses on the indigenous character's experience as he is alienated from his own context instead of that of an outsider. Moreover, the idea of isolation in Robinsonades is also treated in a different manner through the representation of the protagonist Caliban. In Robinsonades, the isolation of the hero, or the protagonist, is a result of an unwanted accident such as a storm or a shipwreck. In this work, Caliban's isolation is more of social exclusion because of his difference from the mainstream. He does not, all of a sudden, find himself in an alien place but he is deliberately left on the island.

As John Robert Moore observes the many identical details of the plots of *Robinson Crusoe* and *The Tempest* (53), though they are examples of two different literary genres, they share common concepts such as the island setting, a natural disaster in the form of a storm followed by shipwreck, survival theme, and master-servant relationship. Both of these works have intensely been studied in (post)colonial studies as the power dynamics between the masters (Prospero and Robinson) and servants (Caliban and Friday) are considered in similar terms. An unknown and distant setting, mostly an island, isolation theme, civilisation, identity and power politics are among the common characteristics that define Robinsonade narratives. As a rewriting of *The Tempest* that responds to the ideological formation of the source text, *I, Caliban* also inevitably uses such common aspects observed in Robinsonades. For instance, an island setting is used which is emphasised with various postdramatic techniques such as the sea sound and the toy boats. Isolation and solitude constitute the major themes of the play. There is a note on the civilisation process of Caliban, which is left half-finished as Prospero leaves him behind. Lastly, the relationship between Prospero and Caliban, as it is understood from Caliban's words, is also a problematic one that is based on the exploitation of Caliban by the other.

The island setting is a remarkable common aspect of *The Tempest* and *Robinson Crusoe*, and *I, Caliban*'s representation of an island reinforces this similarity.

There is much emphasis on the possession of the island both in *The Tempest*, *Robinson Crusoe* and in *I, Caliban*. To remember Robinson's claim of the island, he asserts: "I was king and lord of all this country indefeasibly, and had a right of possession" (Defoe, *Robinson Crusoe* 76). Similarly, in Crouch's work, Caliban's words about his island bear resemblance to Robinson's unreserved assertion of ownership of the island: "Here they all are on my island, my island, my island. Washed up on my island by the storm" (*I, Caliban* 62). This is a transformation of Caliban's words in Shakespeare's work as he protests Prospero for trying to control the island: "This island's mine, by Sycorax my mother, / Which thou tak'st from me" (*The Tempest* 1.2.396-397). Evidently, the island setting is a common element that relates all three works to one another.

The point where *Robinson Crusoe* and *I, Caliban* depart from each other is their treatment of the master-servant relationship. The representation of the two native figures in *The Tempest* and *Robinson Crusoe* is similar as they are both silenced and underrepresented characters. Both Caliban in Shakespeare's work and Friday are abused by their masters, and Friday even goes through an identity transformation under Robinson's supervision. However, in *I, Caliban*, the native has agency, and he claims his right even though he has been betrayed. While the indigenous characters in Shakespeare's play and *Robinson Crusoe* are rather meek as they cannot seek their right, Caliban in Crouch's play asserts his right and states how he was abused by the outsiders when they were on his island. He describes Prospero as "the tyrant whom I served for years, the tyrant for whom I scraped trenchers and washed dishes" (*I, Caliban* 67). In *The Tempest*, Prospero has access to the resources of the island with the help of Caliban, and as he comforts Miranda for bearing to be with such an "[a]bhorred slave," he states his intention to use Caliban as his slave:

We cannot miss him; he does make our fire,
Fetch in our wood, and serves in offices
That profit us . . . (*The Tempest* 1.2.310-314).

In Crouch's adaptation, this idea is also given as Caliban says in his storytelling that he was ordered to fetch wood for Prospero, which means he served Prospero and provided him with the resources of the island. Yet, he is observed to be much more protesting in the latter version. Additionally, while Shakespeare's Caliban remains silent as others despise him with words like "Filt'h; 'Hag-seed', 'beast' and 'misshapen knave . . . a 'deboshed fish' and 'half a fish and half a monster'" (Vaughan and Vaughan 33), in *I, Caliban*, he expresses his regrets for having respected the wrong people:

And then it was just me. Just me on the island. Just me. Just me. And I wasn't very big. I hadn't even really learnt how to speak. But I knew where the springs were for water and I knew how to catch crabs and dig for pig nuts. I knew where the clustering filberts were. I managed. I was never very clean, but WHO CARES WHEN YOU'RE THE ONLY LIVING THING YOU EVER SEE. I was the king of the island. For years. Until HE came along. UNTIL HE CAME ALONG AND SPOILED IT. (*I, Caliban* 58)

As illustrated in this subversive speech, Crouch's adaptation provides a counter-discourse to the conventional representation of the native both in *The Tempest* and in Robinsonades.

The dominant theme of survival of the master or the outsider in Robinsonades is also related to Caliban in Crouch's work. In *The Tempest, Robinson Crusoe* and other castaway narratives, the survivor figure is the outsider who finds himself/herself in an unfamiliar place. Alternatively, in this adaptation, the native Caliban's survival struggle is portrayed. Instead of the stranger figure that finds life on an unknown land difficult to cope with, this time, the native turns into a captive on the island though it is a familiar setting for him. The biggest challenge in Robinsonade narratives is to confront difficult natural phenomena. Alternatively, in this adaptation, Caliban's struggle is not with nature but with forced solitude. Despite his stronger representation in this work, Caliban seems rather weak when he recognises he is a captive on the island. He even wears a life jacket and calls the others to come back and take him as well: "Come back. I'm sorry. Please come back. Can I come? / Can I come? I've packed a bag. I've got my life jacket" (*I, Caliban* 67-68). Isolation is a common motif in Robinsonades, and it is usually used as a motivation for the protagonist to find ways to survive in harsh conditions. In *I, Caliban*, this motif is also used in an alternative way as Caliban's isolation is not related to a survival struggle. Loneliness is already among the problems of a Robinsonade character. For instance, concerning Robinson's forced isolation, Richetti argues that "[f]ar from being an ideal, isolation was an imposed state. Crusoe . . . stays as sane as he can, under the circumstances, but his longing for companionship and community is constant" (101). At this point, it is necessary to note Robinson Crusoe's opinions on solitude which is reflected in Daniel Defoe's *Serious Reflections* (1720). In the section titled "Of Solitude," and narrated by Robinson Crusoe, he philosophises about isolation and stresses that human connection is not only essential but also imperative: "Man is a creature so form'd for society, that it may not only be said, that it is not good for him to be alone, but 'tis really impossible for him to be alone: We are so continually in need of one another; nay, in such absolute necessity

of assistance from one another . . .” (Defoe, *Serious Reflections* 12-13). Caliban’s representation in Crouch’s adaptation is quite analogous with this spiritual statement about loneliness by Crusoe. This also indicates that there is more in common between Robinson and Caliban’s experiences as loners on an island. Apparently, although *Robinson Crusoe* is not mainly about social connection, as it is seen from the narrator’s further account, he also believes that human connection is of utmost importance, which should also be seen as an integral part of Robinsonade narratives. However, despite this common point, another difference between Crouch’s work and conventional Robinsonades is that in the latter, the outsider needs to develop new skills to survive. In Shakespeare’s *Tempest*, too, Prospero goes through a similar process as he makes use of the resources of the island provided by Caliban. On the other hand, in Crouch’s work, Caliban does not need to develop any survival strategies other than managing to live on his own. In this regard, Crouch’s play transforms the idea in Robinsonade narratives that focus on the experience of the outsider. While the stranger needs the native’s help in conventional Robinsonades, here the native Caliban cannot rely on himself, and cannot survive without a stranger. Therefore, the concept of survival is transformed altogether as surviving is not necessarily related to finding food and other natural resources but forming human connection.¹

Another issue that makes it possible to discuss *I, Caliban* in comparison to the Robinsonades is civilisation. As a common aspect of this genre besides isolation and survival, civilisation defines the power relation between the characters. With regard to the idea of Caliban’s civilisation with the arrival of Prospero in *The Tempest*, it can be argued that Caliban,

an islander by birth, grew for his first twelve or so years without the benefits of European culture, religion and language; to Prospero he resembles the bestial wild man of medieval lore – unkempt, uneducated and thoroughly uncivilized. His ‘savagery’ is thus opposed to the ‘civility’ brought to the island by Europeans. (Vaughan and Vaughan 33)

In Robinsonade narratives, the protagonist confronts nature, and by making use of what he finds, initiates a civilising process in his surrounding. In *The*

1 Helen C. Scott also mentions another function of the emphasis on the lack of human connection in Crouch’s work by associating it with some of Britain’s current social problems as follows: “Caliban here stands in for the dispossessed generation, those who inherit the precarious employment and shredded social safety net of Austerity Britain” (n.p.).

Tempest, Prospero's books suggest a similar idea. There is much emphasis on his use of books and magic, which is extraordinary on the island setting. In *I, Caliban*, where the emphasis is on the native, he does not go through process of civilising even though there is an implication that he receives Prospero's education. In the play, it is indicated that Caliban sees Prospero's books as a way of civilisation as he asserts that Prospero "knows everything . . . he's read all these books and he's learnt to do MAGIC" (*I, Caliban* 60). In a longer version, Caliban talks about the irony of regarding Prospero as the civilised character when he is actually a usurper:

Only HE HAS BOOKS . . . And he knows how to read them. And I'm finding it hard enough to *pronounce* the word 'book', let alone read one. So he takes me under his wing. At first, he's like a man in front of a bear – all quiet, and soft and gentle; feeding me and helping me and lulling me, and stroking me and giving me water with berries in it, and playing me his music . . . and teaching me the words for sun and moon and me teaching him about the island. And then he gets the measure of me; then he gets into his stride and starts to treat me like a sullen dog and beats me and orders me and shouts at me and I become his servant even though I WAS THE KING. (*I, Caliban* 59-60)

Although Prospero represents knowledge and sophistication with his books, it is not certain whether he helps Caliban improve or not. Caliban's narration indicates that the so-called civilisation that Prospero left is of no use to him, which, in a sense, answers one of the crucial questions of *The Tempest*: "Does civilization uplift or corrupt?" (Vaughan and Vaughan 36). Civilisation is already problematised in *The Tempest* as Caliban curses Prospero's attempt to teach him his language with the words:

You taught me language, and my profit on't
Is I know how to curse. The red plague rid you
For learning me your language! (*The Tempest* I.ii.366–368)

In this adaptation, Caliban's loneliness and his inability to carry out his life with the so-called civilisation tools left behind suggest that civilisation, as it appears, hardly has an inspirational function. As Caliban mentions at the end of the play, "all that I am left with is the flotsam and jetsam, the detritus thrown up by the storm, his music, his beautiful music and a pile of books" (*I, Caliban* 68). One may get the idea that all these things that stand for Prospero's civilisation

as opposed to Caliban's savagery are actually useless, that is, what is supposed to civilise him, indeed, has no such function. With this alternative representation, *I, Caliban* also subverts the idea of civilisation as it is commonly treated in Robinsonade narratives.

Much as the themes of entrapment and isolation, freedom is also a dominant theme usually observed at the end of Robinsonade narratives. As Robinsonades focus on the experience of the outsider, freedom is also related to these characters. This is actually why no detail is given at the end of Shakespeare's play as to what happens to Caliban while Prospero and others leave the island. It is a happy ending for almost all characters except for Caliban. When Crouch's adaptation is considered in this respect, it is seen that the work also subverts this aspect of Robinsonades. In other words, freedom is a dominant concept in Robinsonade narratives, which is again used in an alternative sense in Caliban's experience as his definition of freedom is not common with the rest of the Robinsonades: "Freedom, eh. You spend all your life fighting for it. And when you get it, you don't know what to do with it" (*I, Caliban* 56).

Different from former postcolonial responses to *The Tempest*, *I, Caliban* exemplifies the various ways used in contemporary transformations of Shakespeare's plays with elements of postdramatic theatre. While the centralisation of Caliban makes it possible to consider the play as a work on identity politics, it is also possible to see the play as a variation of Robinsonade genre based on the formerly established similarity between *The Tempest* as the source text and *Robinson Crusoe*. The island setting, representation of Caliban as a captive, reference to the tempest as a natural disaster that took the others to the island, Caliban's survival experience, master-servant relationship and the idea of civilisation can be listed as basic common aspects of *I, Caliban* and Robinsonade narratives. While Crouch's adaptation follows some of the patterns related to Robinsonades, it transforms others. As the work can be discussed both in relation to Shakespeare's *Tempest* and the Robinsonade genre, this discussion also shows the possibility of reading an adaptation in relation to a work that is not initially intended as its source text.

| References

- Bertsch, Janet. *Storytelling in the Works of Bunyan, Grimmshausen, Defoe and Schnabel*. Columbia, sc: Camden House, 2004.
- Crouch, Tim. *I, Shakespeare*. London: Oberon, 2012.

- Defoe, Daniel. *Robinson Crusoe*. London: Wordsworth, 1995.
- Defoe, Daniel. *Serious Reflections During the Life and Surprising Adventures of Robinson Crusoe: With his Vision of the Angelic World Written by Himself*. London: W. Taylor, 1720.
- Moore, John Robert. "The Tempest and Robinson Crusoe." *The Review of English Studies* 21(81) (1945). 52-56. Web. 04.09.2019. <https://www.jstor.org/stable/pdf/508999.pdf?refreqid=excelsior%3Abe40ee923f2ade7c1e793bbado48f98a>.
- Richetti, John. *The Cambridge Companion to 'Robinson Crusoe.'* Cambridge: Cambridge UP, 2018.
- Rousseau, Jean-Jacques. *Emile*. London: Dent, 1948.
- Scott, Helen C. *Shakespeare's Tempest and Capitalism: The Storm of History*. London: Routledge, 2019.
- Smith, Michelle J. "Microcosms of Girlhood: Reworking the Robinsonade for Girls." *Empire in British Girls' Literature and Culture: Imperial Girls, 1880-1915*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan, 2011. 159-180.
- Vaughan, Virginia Mason, and Alden T. Vaughan. Introduction. *The Tempest*. William Shakespeare. London: Arden Shakespeare, 1999. 1-133.

| Abstract

ÖZLEM ÖZMEN

A Postdramatic Engagement with Robinsonade Motifs in Tim Crouch's *I, Caliban*

Tim Crouch's *I, Caliban* is a postdramatic adaptation of Shakespeare's *The Tempest* included in a collection titled *I, Shakespeare* in which he recreates Shakespeare's most marginalised characters. The focus in this sequel adaptation is on Caliban who tries to survive after Prospero and all others have left the island. Different from the representation of Caliban in postcolonial reworkings of Shakespeare's play, Caliban, in this work, is not preoccupied with taking revenge. Instead, he emphasises the need for social interaction as he has been left alone on his island. Drawing on former structural comparisons of *The Tempest* and Daniel Defoe's *Robinson Crusoe* based on their common themes such as the island setting, master-servant relationship, colonial expansion, and power politics, the aim of this paper is to discuss Crouch's adaptation as a transformation of common motifs of the Robinsonade in its attempt to respond to the ideological formations of Shakespeare's text. Among such transformations, the concept of

survival, for instance, is handled from the native's viewpoint in Crouch's work. Instead of the figure of the stranger who finds life on an unknown land difficult to cope with, this time, the native turns into a captive on the island though it is a familiar setting. Another motif used in an alternative manner is isolation, which is not presented as fuel for civilisation but as Caliban's psychological trauma, which he explores through storytelling as a postdramatic element. Apart from the narration, the play demonstrates other uses of postdramatic elements to suggest an isolated figure on an uninhabited island like the use of objects such as toy boats and tape of sea sounds. Instead of seeing Crouch's work as a postcolonial response to Shakespeare's work, this paper will try to investigate how the use of island setting and the theme of isolation can make it closer to a Robinsonade. By this means, it will also try to ask whether an adaptation could also be read in relation to a work that is not intended as its source text.

Keywords: postdramatic theatre, Robinsonade, Tim Crouch, *I, Caliban*, Shakespeare adaptation

| Abstrakt

ÖZLEM ÖZMEN

Postdramatyczne użycie motywów z robinsonady w *Ja, Kaliban* Tima Croucha

Ja, Kaliban Tima Croucha to postdramatyczna adaptacja *Burzy* Shakespeare'a wchodząca w skład zbioru *Ja, Shakespeare*, w którym odtworzone zostały najbardziej zmarginalizowane postaci z Szekspirowskich dzieł. Adaptacja koncentruje się na Kalibanie, który próbuje przetrwać po tym, jak Prospero i inni opuszczają wyspę. W odróżnieniu od postkolonialnych przeróbek sztuk Szekspirowskich w tej wersji Kaliban nie jest pochłonięty myślami o zemście. Jako że jest sam na wyspie, skupia się głównie na potrzebie interakcji społecznej. Na podstawie zarówno strukturalnych porównań pomiędzy *Burzą* a *Robinsonem Crusoe* Daniela Defoe, jak i podobnych tematów takich jak wyspa, relacja pan – sługa, ekspansja kolonialna i polityka władzy, celem niniejszego artykułu jest omówienie adaptacji Croucha jako przykładu transformacji typowych motywów dla robinsonady w odpowiedzi na ideologiczne adaptacje tekstów Shakespeare'a. Wśród tego typu transformacji wymienić można pojęcie przeżycia, które w dziele Croucha ukazane jest poprzez percepcję tubylców. Tym razem zamiast osoby obcego, który zmaga się z życiem na nieznanym terytorium, przedstawiona jest osoba tubylca, który staje się niewolnikiem na wyspie w znajomym sobie środowisku. Izolacja jest kolejnym motywem użytym w sposób alternatywny.

Nie jest ona przedstawiona jako stymulator wprowadzania cywilizacji tylko jako trauma psychologiczna Kalibana, którą analizuje za pomocą opowieści jako element postdramatyczny. Nie tylko narracja jest tu wykorzystana w inny sposób. Inne postdramatyczne elementy to między innymi izolacja na niezamieszkałej wyspie, która wzmocniona jest zabawkowymi stateczkami i odgłosem morza. W artykule odchodzę od analizy dzieła Croucha jako postkolonialnej odpowiedzi na sztukę Shakespeare'a. Skupiam się natomiast na tym, w jaki sposób użycie motywów wyspy i izolacji zbliża dzieło do robinsonady. Kolejnym celem jest odpowiedź na pytanie, czy adaptacja może też być odczytana w relacji do takiego dzieła, które niekoniecznie jest pierwotnym tekstem źródłowym.

Słowa kluczowe: teatr postdramatyczny; robinsonada; Tim Crouch; *Ja, Kaliban*; adaptacja Shakespeare'a

| Bio

Özlem Özmen, PhD, is currently working at Muğla Sıtkı Koçman University, Department of Translation and Interpreting in Turkey. She studied at Hacettepe University, Ankara for her bachelor's (2011) and Joint PhD (2018) degrees. Her main fields of interest include contemporary British drama, Shakespeare adaptations, women dramatists and classical literature.

E-mail: ozlemozmen@mu.edu.tr

JOANNA MALESZYŃSKA

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Robinsonada na scenie albo dzieje nieudanej adaptacji

*Nigdy smutne przygody młodego awanturnika nie
zaczęły się tak nagle i nie trwały tak długo.*

(Defoe 10)

Gdy Jacques Offenbach komponował operę pod tytułem *Robinson Crusoe*, był już bardzo popularnym wśród publiczności i uznanym przez krytyków autorem muzycznych dzieł scenicznych. Wśród dziesięciu stworzonych wcześniej utworów znajdziemy już nieco dziś zapomniane, jak błazenada muzyczna *Dwaj ślepcy* (*Les deux aveugles*, 1855), czy „muzyczną chińszczyznę” pod tytułem *Ta-ki-kram* (*Ba-ta-clan*, 1856); znajdziemy też często wystawiane i nagrywane na płyty klasyczne opery komiczne: *Orfeusz w piekle* (*Orphee aux Enfers*, 1858), *Piękna Helena* (*La Belle Helene*, 1864) czy *Życie paryskie* (*La vie parisienne*, 1866) (Kamiński 1: 5-39). Słynne tytuły tych dzieł mówią coś nawet tym osobom, które z teatrem muzycznym są na bakier.

Kiedy więc w listopadowy wieczór 1867 roku wystawiano po raz pierwszy *Robinsona Crusoe*, elegancka i ta całkiem zwyczajna publiczność Opera-Comique mogła się spodziewać porywającego spektaklu, wypełnionego dynamiczną akcją i ozdobionego melodyjnymi ariami i oszałamiającymi partiami baletowymi. Cały Paryż nucił wtedy przecież arię Parysa *W lasku Ida trzy boginie* czy galop „Ach, ach, jedź już na Kretę, jedź już na Kretę, jedź już na Kretę” z *La Belle Helene*; wszyscy też znali brawurowego kankana z *Orphee aux Enfers* i często podrygiwali w jego rytm. Uwielbiane spektakle wystawiano bowiem, nie tylko w Paryżu, dosłownie setki razy. Szczególnie te dwie opery, których libretta oparte zostały o monumentalne mity greckie „przerobione” w satyryczny sposób, a których premiery

wywołały „prawdziwy skandal erotyczno-polityczny” (Kamiński 1: 26), rozbudziły apetyty francuskiej publiczności. Spodziewano się przedstawienia, które – jak poprzednie dzieła kompozytora – będzie wydarzeniem nie tylko artystycznym, ale i obyczajowym. Przecież, jak pisał biograf Offenbacha, „lato 1867 roku przyniosło apogeum jego panowania nad światowym repertuarem” (cyt. za: Kamiński 1: 36).

Libretto do opery *Robinson Crusoe* autorstwa Eugène’a Cormona i Hectora Cremieux było przeróbką sławnej powieści Daniela Defoe; nie dowierając jego nośności scenicznej, libreciści odnieśli się także do popularnej pantomimy brytyjskiej pod tym samym tytułem, będącej – co oczywiste – satyryczną przeróbką arcydzieła mistrza prozy z Londynu. Niestety, tym razem ani jeden z trzech aktów liczącego cztery godziny dzieła nie zachwyił paryżan: spektakl zszedł z afisza po kilku zaledwie przedstawieniach z powodu braku zainteresowania publiczności. Okazał się klapą i komercyjną, i artystyczną.

Na pytanie, dlaczego tak się stało, historycy gatunku nie odpowiadają jednoznacznie. Czy zabrakło chwytliwych melodii, jakiegoś choćby jednego „przeboju” do zapamiętania po tym, jak już opadnie kurtyna? Może to nieciekawie inscenizacje – a wystawiano *Robinsona Crusoe* do lat dziewięćdziesiątych XX wieku około czterdzieści razy – zasłoniły urodę dzieła? A może jednak „zawiniło” libretto: tekst sceniczny, monologi, dialogi, arie i recytatywy nie zostały dostosowane do zadań dramatycznej akcji, zbyt daleko odbiegając od powszechnie znanego pierwowzoru?

Offenbachowska robinsonada jest doskonałym potwierdzeniem tezy o stopniowym i konsekwentnym jednocześnie oddalaniu się adaptacji od tekstu pierwotnego. Z punktu widzenia literaturoznawcy adaptacja między innymi prozy na potrzeby teatru, na przykład muzycznego, wydaje się procesem naturalnym, wręcz koniecznym. Jerzy Ziomek nazywał przedmiot swoich badań – literaturę – wprost „twórczością niesuwerenną”. W *Powinowactwach literatury* dowodził, że współzycie różnych sztuk i form społecznej świadomości jest oczywistym sposobem wiecznego „istnienia przez przekształcanie” epiki, liryki i dramatu (Ziomek 355 i nast.). Badaczka libretta Elżbieta Nowicka zwróciła zaś uwagę na otwartość teatru muzycznego wobec traktowanych jako inspiracja kulturowych tematów i wątków, wywodzonych zawsze z literatury: „W wielkim, operowym «theatrum mundi» prezentowane były działania władców i pokojówek, a aktywistyczny wigor historii spletał się z kontemplacyjnym wymiarem mitu i namysłem nad pojedynczą egzystencją” (Nowicka 9).

A odnosząc się do Offenbachowskich czasów, dodaje:

Wiek dziewiętnasty nie cechował się co prawda pod tym względem jakąś zasadniczą odmiennością na tle innych stuleci, nie oznacza to

jednak, by nie odcisnął swojego wyraźnego znaku. W operze tego stulecia zapisały się bodaj wszystkie ważne i zajmujące człowieka kwestie, a ona sama towarzyszyła ludziom, jeśli można wnosić o tym na podstawie wielu powieściowych fabuł, w decydujących momentach życia (Nowicka 9-10).

Trzyaktowa „komedia sceniczna” opowiada bardzo skróconą, „uwyrażnioną”, by tak rzec, scenicznie historię tytułowego bohatera. Cormon¹ i Cremieux ścieśnili czas akcji, zamykając go w siedmiu latach; miejscem operowego działania się uczynili najpierw rodzinny dom bohatera, mieszczący się z pewnością w mieście portowym – w Yorku, Hull lub Bristolu (akt I), potem przenieśli akcję na bezmienną wyspę bezludną, zatem pominięty został wątek podróży morskiej, burzy i przygód, które spotkały bohatera w ciągu kolejnych sześciu lat; jego spokojne życie w towarzystwie jedynie „dzikiego sługi” Piętaszka zostanie zakłócone przez przybycie ekspedycji ratunkowej (akt II); perypetie miłosne pomiędzy zakochaną Edwige a mało spostrzegawczym Robinsonem z udziałem oczarowanego Edwige Piętaszka (który jako czarnoskóry i dziki nie ma u niej oczywiście żadnych szans, a jego wzdychania mają li tylko komiczny charakter), przeplecione straszno-śmiesznym wątkiem spotkania kanibali oraz groźnych, ale w końcu pomocnych piratów, wypełniają i wieńczą szczęśliwym finałem całe przedstawienie (akt III).

Autorzy libretta rozpisali fabułę i role w niej na dziewięć osób, wchodzących z sobą w różnorakie relacje. Są to, oprócz bohatera tytułowego: jego ojciec, sir William Crusoe, oraz matka, Lady Deborah; Edwige – kuzynka, z czasem naręczona, w finale zaś małżonka Robinsona; jej pokojówka Susanne ze swym chłopakiem Tobym, oczywiście także służącym; Piętaszek; Jim Cocks – marynarz, rozbitek i z konieczności „kucharz” plemienia kanibali; Will Atkins – groźny zbójca, herszt piratów a w końcu kapitan, wiążący Robinsona i Edwige ślubnym węzłem przysięgi.

W ujęciu tria Cormon – Cremieux – Offenbach Robinson jest jak syn marnotrawny, który nieświadomie respektując prawa życia, prawo syna i reguły rozwoju i dojrzewania emocjonalnego oraz społecznego, wyrusza w świat po naukę, która przyprowadzi go, zmienionego doświadczeniem, z powrotem, do domu. Może nie jest nałogowym hulaką, ale jest z pewnością włóczykijem, którego „ciągnie w świat”. Ojciec czyta zresztą znaną przypowieść z Ewangelii według świętego Łukasza żonie i siostrzenicy w oczekiwaniu na powrót zau-

1 Pod tym pseudonimem ukrywał się popularny autor sztuk Pierre-Etienne Piestre (Kamiński 36).

rocznego podróżowaniem syna-hultaja². Operowy Robinson w pierwszym akcie do domu powraca, ale tylko po to, by wyruszyć w kolejną, jeszcze dalszą podróż. Podczas gdy dotąd pływał do nieodległych portów, teraz uda się w rejs do Ameryki Południowej. I nic go nie powstrzyma – ani błagania ojca, ani łzy matki, ani miłosne zaklęcia wiernej Edwige.

Ponieważ drugi akt byłby nieznośnie statyczny z powodu obecności na scenie tylko dwu postaci, Robinsona i przygarniętego przez niego właśnie Piętaszka, w dodatku do pewnego momentu niemego, na odsiecz pozostającego już kilka lat na wyspie bohatera przybywa, wołą autorów, Edwige z Suzanne i Tobym. Wpadają oni niemal natychmiast w ręce kanibali, a Jim Cocks ma z nich ugotować wieczorny posiłek dla całego plemienia. W Edwige „dzicy” rozpoznają jednak nagle jasnowłosą, oczekiwaną od wieków boginię i rezygnują z posiłku na rzecz... złożenia jej w ofierze bożkowi Saransze. Strzały zaurozonego „białą panią” Piętaszka ratują życie dziewczynie.

Do wyspy tymczasem przyplływają żądni wszelkich łupów piraci. To ich okręt za pomocą fortelu przejmują nasi bohaterowie, a potem ratują go z rąk kanibali, by razem wypłynąć wreszcie w stronę dalekiej Anglii.

Z tego bardzo skrótego streszczenia wynika, że związek operowego libretta z literackim pierwowzorem jest co najwyżej powierzchowny. Wspólne są: dwie główne postaci – Robinson i Piętaszek; odejście bohatera z domu, ucieczka na morze i pobyt na bezludnej wyspie; „adopcja” Piętaszka i opowieść o uratowaniu go z rąk ludożerców; powrót Robinsona do ojczyzny. Wszystkie pozostałe elementy składowe dzieła: bohaterowie, przedstawione w formie scenicznego „actio” wydarzenia, komediowe skupienie wyłącznie na stworzeniu perypetii, potraktowanie ról poszczególnych aktorów przedsięwzięcia i ich interakcji – są, by tak rzec, pretekstowe. Przywołane i użyte zostają po to, by opowiedzieć zaciekawiającą, zabawną a przede wszystkim egzotyczną historyjkę. Gdyby główny bohater nosił inne imię, nikt z widzów nie zwróciłby na to uwagi; nie odczułby znaczącej różnicy w odbiorze dzieła. Wspomniana pantomima brytyjska, będąca źródłem natchnień dla autorów libretta, była kpina – nie z arcydzieła Daniela Defoe, ale z... obowiązującej w ówczesnym czasie operowej mody na egzotykę! Offenbach i jego libreciści wyraźnie nawiązywali do wystawianej od 1865 roku „grand opera” – *Afrykanki* autorstwa gwiazdy ówczesnych scen operowych, Giacomo Meyerbeera. Eugene Scribe, który napisał libretto do melodramatycznego dzieła, skupił się w nim na miłosnych przygodach bohaterów; jest wśród nich sam Vasco da Gama,

2 O tej paraboli jako „narracji moralnej” pisałam w artykule: *Biblijna przypowieść o synu marnotrawnym i jej literackie transpozycje* (Maleszyńska).

słynny odkrywca, jego narzeczona Ines, para niewolników: Selika i Nelusko oraz podstępny Don Pedro. Nagłe zwroty akcji i poplątane relacje uczuciowe między przybyszami a „dzikimi tubylcami”, jak pisze badacz, „zjadły Historię” (Kamiński 1: 958). I już nieważne było, czy prawdziwy Vasco da Gama przybył do tych właśnie brzegów, co odkrył i czym (bezprawnie) zawładnął. Istotne stało się poświęcenie tytułowej Afrykanki – Seliki dla ukochanego i niedostępnego żeglarza, i jej finałowa, samobójcza śmierć pod trującym drzewem. Ta popularna opera stała się z czasem symbolem niedorzeczności librettowej akcji, w której liczył się tylko – jakikolwiek! – pretekst do emocjonalnego śpiewania. W *Afrykance* swoisty nadmiar perypetii, przenoszenie uczuć z jednej amantki na drugą i niespotykana rola przypadku nie uwiarygadniały postaci, przeciwnie – często nadawały poszczególnym, przeładowanym scenom cechy karykaturalne. Poważny dramat zmieniał się, mimo woli twórców, w autoparodię. Nie trzeba chyba dodawać, że *Afrykanka* nie zagościła na stałe w repertuarze scen operowych XX wieku, a obecnie nie grywa się jej wcale.

W świetle tych porównań *Robinson Crusoe* Offenbacha jawi się jako dzieło – mimo że chybione – to jednak mądrzejsze i bardziej ironiczne niż gatunek „opera comique”, w której chodzi tylko o miłą dla ucha muzykę, charakterystyczne, przerysowane postaci (typy) i dobry żart. Przecież jest to dzieło samoświadome, a wątek gatunkowo-autotematyczny pojawia się tu nie tylko w odniesieniu do guru ówczesnej sceny operowej – Meyerbeera – ale także wobec od stosunkowo niedawna obecnych w uszach i wyobraźni widzów pomysłów wielkiego reformatora tejże sceny, Ryszarda Wagnera:

Drugi cel satyry to oczywiście wagnerowska „opera przyszłości”, czego wcieleniem jest kucharz Jim Cocks, krzewiący postępową sztukę wśród dzikusów. Choć historyjka jest zwariowana, natchnienie Offenbacha nigdy nie słabnie [...] (Kamiński 2: 36).

Łatwo się domyślić, że te wzajemne odniesienia i filiacje z czasem zupełnie się zatariły, a dla współczesnych widzów byłyby całkiem nieczytelne.

Operowa dziewiętnastowieczna wersja przygód Robinsona Crusoe okazuje się od literackiego pierwowzoru jeszcze dalsza, niż się dotąd wydawało; służyła innym niż powieść celom, wyznaczała odmienny, o wiele krótszy i bliższy niż w literackim tekście horyzont wartości. Adaptujący przypadki Robinsona na potrzeby muzycznej sceny libreciści zajmowali się, zdaje się, prawie wyłącznie skreślaniami dużych jego fragmentów. To zrozumiałe w procesie adaptacji, jednak rozmiar ingerencji w tym przypadku przekracza normę rozpoznawalności: zwyczajnie zaciera ślady powiązań nowo powstałego

utworu ze źródłem i likwiduje znaki szczególne, które uczyniły z powieści Daniela Defoe arcydzieło.

Pisząc o adaptacji literatury na potrzeby opery, Iwona Puchalska zwraca uwagę, że – szczególnie wobec dzieła pierwotnie niescenicznego, jak powieść czy opowiadanie – ważną czynnością jest dokonanie **wyboru** (elementów składowych) w celu ich teatralnego **przetworzenia**. Całość zyskuje na scenie swą teatralną konkretyzację; przede wszystkim zaś adaptacja jest swoistą i zazwyczaj jednorazową interpretacją (Puchalska 16-22, 251-260).

Amerykańska badaczka problemu, Linda Hutcheon, przedstawia adaptacje operowe i musicalowe jako „umuzycznienie” dzieła wyłącznie literackiego za pomocą orkiestry, która zaczyna pełnić rolę narratora: zastępuje go w metaforyczny sposób, dodając emocjonalne tło do toczącej się na scenie akcji i spajając opowiadaną historię w całość (Hutcheon 12 i nast.).

Z kolei piszący o przekładzie intersemiotycznym polscy badacze zwracają uwagę na odczytywanie adaptacji poprzez werbocentryzm literatury i wielokodowość sztuki teatralnej (w tym opery) (zob. Wysłouch 60-65), a także na możliwość dokonywania samego procesu adaptowania poprzez zastosowanie podstawowych działań potrzebnych przy tworzeniu figur retorycznych, takich jak adjectio, detractio i transmutatio (Ziomek 355-390).

Większość uwag teoretyków adaptacji i przekładu intersemiotycznego dotyczy literackich dzieł dramatycznych lub udratyzowanych utworów narracyjnych, bogatych w rozmowy bohaterów. Przeróbka na scenę bardzo obszernego dzieła epickiego, w dodatku niemal pozbawionego dialogów, nieczęsto bywa brana na warsztat przez adaptatora i – co za tym idzie – rzadko też staje się przedmiotem rozważań krytycznych.

Warto wobec tego przyjrzeć się literackiemu źródłu, tak skrótowo i bezceremonialnie potraktowanemu przez francuskich librecistów Offenbacha; może w jego strukturze i rodzajowej specyfice znajdzie się odpowiedź na pytanie o powód (sekret?) nieprzekładalności? *Życie i zadziwiające przypadki Robinsona Crusoe, marynarza z Yorku* (1719 rok) to dzieło ważne dla całej kultury europejskiej z wielu względów. Zrazu odbierana jako powieść przygodowa, z czasem stała się oświeceniowym nowatorskim wykładem na temat kształtowania człowieka, o czym pisał z wielką mocą Jean Jacques Rousseau w traktacie *Emil* (1762). Przy czym powieść Defoe nie ma charakteru wyraźnie czy nawet natrętnie dydaktycznego, wyrażonego wprost: jest raczej rodzajem dziennika z elementami pamiętnika i relacji unaoczniającej, jednocześnie zaś – wspomnieniem i opisem życia, a szczególnie w tomie pierwszym – opisem długotrwałego pobytu głównego bohatera na bezludnej wyspie. Robinson pisze, co go spotkało i jak sobie poradził, i jeśli stosuje parenezę, to tylko wobec samego siebie.

Defoe dzięki swej nowoczesnej metodzie pisarskiej i bezpośrednim formom języka niezmiernie rozwinął nie tylko tak zwany *travel book*, ale i powieść-pamiętnik, wzbogacił europejską epikę o nowe rozwiązania narracyjne, przede wszystkim zaś stworzył postać bohatera-narratora, ukazanego bezpośrednio podczas procesu pisania, wiarygodnego uczestnika i świadka opisywanych wydarzeń w jednej osobie. Zdziwiająca jest to, że obszerna opowieść snuta przez bohatera ani przez chwilę nie nuży, a relacje o jego kolejnych „pracach i dniach” czyta się jak najbardziej ekscytującą kryminalną intrygę. „Ciekawe, co będzie dalej?” – myśli czytelnik często, bo nie: „ciekawe, jak to się skończy?” – narrator już na wstępie wysłał odbiorcy sygnał, że fakty i wydarzenia relacjonuje z bezpiecznej perspektywy czasowej i przestrzennej: po trzydziestu niemal latach, w domu w Anglii, z dostatecznym zapasem papieru i inkaustu, których tak bardzo brakowało mu na wyspie. Może teraz pisać, pisać, pisać...

Na czym polega szczególna atrakcyjność prozy Defoe? Bynajmniej nie na ułatwianiu procesu przyswajania tekstu. Virginia Woolf w eseju *Jak czytać książki* zaznaczyła z mocą:

Czytanie powieści to sztuka złożona i trudna. Trzeba być obdarzonym nie tylko wielką subtelnością percepcji, ale także śmiałością wyobraźni, żeby skorzystać ze wszystkiego, co powieściopisarz – wielki artysta – ofiarowuje czytelnikom (Woolf 35-36).

Defoe, swojego poprzednika na niwie literatury angielskiej, pisarka stawia na czele panteonu wielkich. Tworzył on bowiem dla „zwykłego czytelnika, niezdeprawowanego literackimi uprzedzeniami” (to określenie Woolf zaczerpnęła od Samuela Johnsona), i to „zwykłemu czytelnikowi” dostarczał najwięcej radości (Woolf 31). Jedną z najbardziej ujmujących cech pisarstwa Defoe jest, jej zdaniem, jasność narracyjnego wykładu:

Tutaj, w *Robinsonie Crusoe* kroczymy prostą, szeroką drogą; jedna rzecz następuje po drugiej; fakty i ich porządek wystarczają. [...] Otwarte przestrzenie i przygoda są dla Defoe wszystkim [...]. Bohater wchodzi w związku nie z innymi ludźmi, bo ich zwyczajnie nie ma, ale „z Naturą i losem”; autor zaś – bo taki przyjął punkt widzenia – przedstawia fakty (Woolf 35, 63, podkr. J.M.).

W tym nieskomplikowaniu zastosowanych środków – jak się domyślamy, wynika to z autentyczności wielu z opisywanych przeżyć (Defoe przyznawał, że *Przypadki Robinsona Crusoe* to alegoria jego własnego życia) – Woolf upatruje

uniwersalności utworu, wielkości, która polega na niezwykłym połączeniu arcydzielnoci z przystępnością. Robinson sam jest tak wiarygodnym i zajmującym uwagę narratorem, bo w pierwszej osobie liczby pojedynczej opowiada **swoje** dzieje; jednocześnie panuje nad całością przekazu, na przykład pewne fragmenty relacji z różnych przygód zapowiada, niektóre opisuje, inne pomija, oświetla swoje aktualne położenie naiwnymi sądami młodzieńca, jak i wiedzą doświadczonego przez los, błędzącego i – co najważniejsze – gotowego przyznać się do swoich błędów, strudzonego, bardzo już dojrzałego człowieka:

Nieraz zastanawiałem się nad tym, jak pełne sprzeczności i nierozumne jest ludzkie usposobienie, szczególnie u młodych, którzy zoczywszy raz z dobrej drogi bardziej wstydzą się skruchy niż przewinienia. Nie zawstydzają ich uczynki, które słusznie pozyskały im miano szaleńców, ale powrót na drogę cnoty, co właśnie zjednałoby im szacunek rozumnych i poczciwych ludzi (Defoe 17).

Niewiele jest w powieści uogólnień. Narrator-bohater jeśli prezentuje postawę krytyczną, to przede wszystkim wobec własnych czynów i wyborów:

Ale niestety! Nie był to mój pierwszy błąd ani ostatni, wszystko bowiem zawsze robiłem na opak. Nie było innej rady jak iść naprzód. Zabrałem się do zajęcia tak sprzecznego ze sposobem i rodzajem życia, jakie mnie pociągało, dla którego opuściłem dom ojca mego i odrzuciłem wszystkie jego dobre rady i wskazania. Znalazłem się właśnie ponad stopniem najniższego bytowania w owym średnim stanie, który mój ojciec niegdyś mi zalecał i który mogłem osiągnąć w domu, u swoich, nie włączając się po świecie w trudach i kłopotach (Defoe 31).

Ale zem był z urodzenia niszczycielem własnego szczęścia, nie potrafiłem powstrzymać się od pokusy, jak nie umiałem pohamować mych pierwszych zapędów włączegostwa, nie bacząc na dobre rady ojca (Defoe 35).

Defoe w mistrzowski sposób realizuje zasady opowieści unaoczniającej, i – nie tracąc nic z pisarskiego zamiaru odtworzenia refleksyjnej natury bohatera – osiąga efekt utożsamienia czytelnika z narratorem.

[...] W jednej chwili wszyscy znaleźliśmy się pod wodą. Niepodobna opisać zamętu myśli, jakiego wówczas doznałem. Wprawdzie pływałem

doskonale, jednakże nie mogłem wydobyć się z przemocy fal bodaj dla złapania oddechu. Na koniec jedna z fal porwała mnie, a raczej uniosła ku wybrzeżu, tam rozbiwszy się odeszła z powrotem i postawiła mnie na niemal suchym lądzie. [...] Usiłowałem biec dalej, zanim następna fala zmiecie mnie [...]; ujrzałem za sobą zwały wodne tak potężne jak góry, a zaciekle jak wróg, z którym już nie stało się walczyć. Mogłem tylko zaprzeć w sobie dech i utrzymywać się, ile tylko można, nad wodą, kierując się wciąż ku wybrzeżu (Defoe 38).

Jakiegoż mistrzostwa pióra wymaga, przy opisie tonącego raz po raz i wydostającego się uparcie na brzeg, przeprowadzenie jakby mimochodem alegorezy człowieczego losu, opisanie poszczególnego bytu i ziemskiego przeznaczenia całej rodziny ludzkiej. Defoe to potrafił.

[...] z wielką ulgą wygramoliłem się na sterczące wzniesienie brzegu i siadłem na trawie, wolny od niebezpieczeństwa i z dala od zasięgu wody. Byłem więc już wreszcie na lądzie, cały i bezpieczny. Podniosłem oczy w górę i dziękowałem Bogu za wybawienie mnie z iście beznadziejnego położenia. Niepodobna wyrazić uczucia zachwytu człowieka, który, rzec można, został niejako z grobu uratowany (Defoe 39).

Robinson panuje nad sytuacją zarówno w świecie przedstawionym, jako bohater, jak i w konsekwentnym kreowaniu swojego wizerunku: świadka – uczestnika – narratora:

Gdy już spędziłem tak jakich dziesięć czy dwanaście dni, przyszło mi na myśl, że wskutek braku książek, pióra i atramentu mogę zatracić rachubę czasu i nie odróżniać dni świątecznych od powszednich. Ażeby temu zapobiec, wyciąłem nożem na graniastym słupie w kształcie krzyża, wbitym w ziemię na miejscu pierwszego lądowania, następujący napis: „Tutaj wylądowałem 30 września 1659”. Na bokach tego słupa nacinałem codziennie jeden karb, a co siódme nacięcie było dwa razy dłuższe od sześciu poprzednich, a pierwszy dzień każdego miesiąca dwa razy tak długi jak nacięcie na dni świąteczne. W ten sposób prowadziłem kalendarz, czyli tygodniową, miesięczną a w końcu i roczną rachubę czasu (Defoe 51-52).

Gdym już się tak dobrze urządził, począłem prowadzić dziennik zajęć codziennych (Defoe 55).

Największym twórczym sukcesem literackim Daniela Defoe jest – poprzez zastosowanie narracji utożsamiającej i wprowadzenie pobudzającego wyobraźnię odbiorcy opisu (czynności, zachowań, doświadczeń, uczuć) – dostarczenie czytelnikowi niespotykanej dotąd satysfakcji lekturowej.

Oto człowiek, który znalazł się w sytuacji granicznej – samotny, pozbawiony środków do życia i przeżycia: jedzenia, domu, odzienia, sprzętów – radzi sobie i racjonalnie, i praktycznie. Nic nie dzieje się „samo przez się”, za pomocą nadzwyczajnych zbiegów okoliczności, pomocy innych ludzi czy ingerencji sił nadprzyrodzonych. Wszystkie trudności Robinson pokonuje samodzielnie dzięki wiedzy, umiejętnościom manualnym i zwykłej pracowitości. „Zetknięcie z Naturą” wyzwala w bohaterze energię, siłę a przede wszystkim chęć przeżycia. Metodycznie poznaje wyspę, rozpoznaje swoje na niej możliwości, wciąż pamięta o konieczności wypatrywania ratunku od przepływających jednostek. Jest przezorny i silny, bywa także naiwny i słaby, ale doświadczenie, które zyskuje, nigdy nie idzie w zapomnienie, przeciwnie – wzbogaca go i ubezpiecza od złej przygody.

Uratowane z wraku statku narzędzia pomagają mu w tym wydatnie, pomaga też Biblia (Robinson ma jej aż trzy egzemplarze) i modlitwa – stanowią moralne wsparcie, pociechę, uzasadnienie dla witalizmu i pracy. Robinson modli się, ale wszystko i tak robi sam; zdaje się na boską opiekę, ale nie na boską interwencję. Na przykład gdy jest chory, modli się intensywnie o zdrowie, a w miarę możliwości próbuje wydobyć się z opresji praktycznymi sposobami (zob. szczególnie Defoe 72-75).

Od obawy przed zgubą ratuje go aktywność, od poczucia beznadziejności – modlitewna kontemplacja. Robinson jest myślący, poważny, a w trakcie pobytu na wyspie staje się też dojrzały: zaczyna odróżniać dobro od zła, rozumieć, że to nie pieniądze są ważne, bo na wyspie na nic się nie zdadzą; dochodzi też do najważniejszego wniosku – że życie jest wartością daną tylko raz i że nie wolno go marnować. Terapeutyczna, by tak rzec, moc powieści (szczególnie gdy spojrzymy na sporządzoną przez Robinsona tabelkę „Wszystkie dobre i złe wydarzenia”, to współczesne rozpoznanie się potwierdza) jest jej ogromną wartością. Aktualnie atrakcyjnym komentarzem wydawniczym do książki mogłaby być formuła, że z tego oto tomu dowiemy się, jak przeżyć w ekstremalnych warunkach i nie zwariować, jak pracować nad sobą, dbać o swój rozwój osobisty, jak skutecznie odbudować poczucie własnej wartości... Defoe-terapeuta mówi nam o tym swym opasłym tomem zupełnie jasno, potwierdzając wiarygodność przekazu pokorą wobec losu i chęcią podzielenia się wyraźnie własnym doświadczeniem³.

3 Oczywiście, zarysowany przy okazji przygód i doświadczeń Robinsona jego stosunek do tubylczych mieszkańców okolicznych wysp i do Piętaszka jest dla nas absolutnie

Zaprezentowane tu przypomnienie libretta opery *Robinson Crusoe* oraz krótkie opisanie walorów literackich powieści o tym samym tytule ukazują nam dwa zupełnie różne, nie tylko rodzajowo, dzieła; utwory, pochodzące ze światów, kierujących się odmiennymi systemami wartości i różnymi założeniami nadawczymi (edukacyjnymi). Komediove ujęcie przygód Robinsona w wersji sceniczno-muzycznej czyni zeń bohatera popularnego, ale niekoniecznie tożsamego z tym, którego znamy z powieści Daniela Defoe. Literacki Robinson nigdy nie śpiewał, ba – nawet nie tęsknił w swej samotni za muzyką; za rozrywkę codzienną i odświętną miał fajkę, pisanie dziennika i lekturę Biblii. Jako bohater epicki jest „nie muzyczny”, a zgodnie ze znaną typologią przeważa w nim skłonność do mnożenia słów, czyli do metonimii; nie czuje metafory, której żywiołem jest liryka i asemantyczna muzyka. Jest też poważny i nieskory do śmiechu⁴.

Oryginalność i wyjątkowość powieściowego przekazu płynącego z historii życia Robinsona polega na ukazaniu wyrazistego, silnego choć niedysponującego nadprzyrodzonymi mocami bohatera, definiującego na nowo swoje człowieczeństwo w zetknięciu z Naturą. Sprowadzanie tej opowieści do kilku zabawnych sytuacji i przygód na egzotycznej wyspie z dzikimi tubylcami i dopisanym banalnym wątkiem romansowym nie przydaje jej walorów teatralnych, a wręcz odziera ją z artystycznej atrakcyjności.

Powstałe wcześniej (tj. przed *Robinsonem Crusoe*) popularne dzieła Offenbacha były w istocie komicznymi parafrazami wzniosłych, pradawnych i poważnych opowieści o bogach. Wysoki i patetyczny styl przekazów mitycznych został w nich zastąpiony przez styl niski, często wręcz dosadny, co w konfrontacji z rangą pełnionych przez boskich bohaterów funkcji, dzięki sile kontrastu, dawało efekt żartobliwy i satyryczny. Taką parafrazę badacz retoryki nazwał „zstępującą” i klasyfikował jako trawestację (Ziomek 78 i nast.). I tak – *Piękna Helena* i *Orfeusz w piekle* byłyby znakomitymi parafrazami komicznymi, czyli trawestacjami starożytnych mitów.

W przypadku opery o Robinsonie Crusoe z czasem zatarł się kontekst: pierwotny, zamierzony adresat (cel) satyry (poważna opera, nadęty Wagner, ozdobna egzotyka), a pozostała tylko wartka akcja spleciona z wątkiem melodramatycznym. Te elementy budowy dzieła okazały się niewystarczające, by

nie do przyjęcia. Jeśli jednak zdjąć z bohatera odpowiedzialność za wszystkie podboje kolonialne świata, zostanie nam godna uwagi i interesująca z psychologicznego punktu widzenia krzepiąca postać ukazana w pozytywnym, także i dziś, świetle oraz w chęci pracy nad ciągłym własnym rozwojem duchowym.

- 4 Rządki moment, w którym narrator wspomina o wesołości i śmiechu, to... zabicie niedźwiedzia przez Piętaszka! Ma to miejsce już po przybyciu bohaterów do Europy. Zaiste – komizm dziwnej próby, na szczęście sprzed 300 lat (zob. Defoe 215-218).

ująć publiczność – zapewne też dlatego, że epicki pierwowzór literacki budził w odbiorcach zgoła inne uczucia niż starożytne greckie opowieści o mściwych i zazdrosnych mieszkańców Olimpu.

Bardzo trudno znaleźć informacje na temat opery Offenbacha *Robinson Crusoe*. Nie wymieniają jej popularne przewodniki ogólne, niewiele piszą o niej wyspecjalizowane opracowania historyczne. Istnieje tylko jedno nagranie płytowe, wydane w serii *Opera Rara* (czyli rzadka opera) w 1980 roku⁵.

Jest jakiś powód tego zapomnienia. I, jak sądzę, wynika on z pogwałcenia natury dzieła przez librecistów i kompozytora, którzy nie rozpoznali trafnie klasy i dyspozycji adaptacyjnych powieści Defoe. Zapomnieli też, że nie każdą opowieść można potraktować jako materiał na lekką, muzyczną komedię.

Przygody Robinsona Crusoe, najczęściej wydawana – w pełnej wersji i w skrótach – oraz najczęściej tłumaczona powieść świata zyskała uznanie „zwykłych czytelników”, tych, którzy różnią się, zdaniem Johnsona i Woolf, od krytyków i uczonych szczerością aprobaty wobec literatury. To dla nich pisał Defoe. Opera komiczna Offenbacha na podstawie powieści zrobiła i jednorazową, i „trwałą” klapę, bo zbanalizowała wyjątkową historię o wybitnym i jednocześnie pospolitym człowieku. O jej popadnięciu w niebyt zdecydowali „zwykli widzowie”.

| Bibliografia

- Crichton, Ronald. „Robinson Crusoe”. *The Musical Times*, May (1982). S. 340.
 Dean, Winton. „Robinson Crusoe”. *The Musical Times*, May (1973). S. 508-509.
 Defoe, Daniel. *Przypadki Robinsona Crusoe*. Przeł. Józef Birkenmajer. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1986.
 Faris, Alexander. *Jacques Offenbach*. Londyn: Faber & Faber, 1980.
 Gier, Albert. *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998.
 Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation. With Siobhan O'Flynn*. New York: Routledge, 2013.
 Kamiński, Piotr. *Tysiąc i jedna opera*. T. 1-2. Warszawa: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2008.

5 Brak wzmianek o operowym Robinsonie na przykład w *Kronice opery* i w tomie: *Opera. Kompozytorzy, dzieła, wykonawcy* (oprac. A. Batta, red. S. Neef). Istotne informacje zawiera tylko *Tysiąc i jedna opera* Piotra Kamińskiego.

- Kracauer, Siegfried. *Jacques Offenbach i Paryż jego czasów*. Przeł. Andrzej Sapo-
liński. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1992.
- Kronika opery*. Oprac. zespół. Przeł. Jolanta M. Michasiewicz. Warszawa: Wy-
dawnictwo Kronika, 1993.
- Lamb, Andrew. "Robinson Crusoe". *Grove Music online*. Oxford University
Press. Web. 30.09.2019. <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O007686>>
- Maleszyńska, Joanna. „Biblijna przypowieść o synu marnotrawnym i jej literac-
kie transpozycje”. *Miejsca wspólne. Szkice o komunikacji literackiej i artystycz-
nej*. Red. E. Balcerzan, S. Wysłouch. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo
Naukowe, 1985. S. 221-239.
- Nowicka, Elżbieta. *Zapiskane w operze. Studia z historii i estetyki opery*. Poznań:
Wydawnictwo Poznańskie, 2012.
- Opera. Eyewitness Companions*. Oprac. A. Riding, L. Dunton-Downer. New York:
Dorling Kindersley, 2006.
- Opera. Kompozytorzy, dzieła, wykonawcy*. Oprac. A. Batta. Red. S. Neef. Przeł.
zespół. Kraków: Konemann, 2003.
- Puchalska, Iwona. *Sztuka adaptacji. Literatura romantyczna w operze dziewiętna-
stowiecznej*. Kraków: Universitas, 2004.
- Ruszała, Jadwiga. *Robinsonada w literaturze polskiej: teoria, typologia, bohater,
natura*. Słupsk: Pomorska Akademia Pedagogiczna, 2000.
- Traubner, Richard. *Operetta: A Theatrical History*. London: Routledge, 2016.
- Woolf, Virginia. *Eseje wybrane*. Wybór i oprac. R. Sendyka. Przeł. Magda Heydel.
Kraków: Wydawnictwo Karakter, 2018.
- Wysłouch, Seweryna. „Werbocentryzm – uzurpacje i ograniczenia”. *Literatura
i semiotyka*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2001. S. 53-64.
- Ziomek, Jerzy. „Przekład – rozumienie – interpretacja. Parodia jako problem
retoryki”. *Powinowactwa literatury*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN,
1980. S. 159-200.

| Abstrakt

JOANNA MALESZYŃSKA

Robinsonada na scenie albo dzieje nieudanej adaptacji

Artykuł *Robinson na scenie czyli dzieje nieudanej adaptacji* dotyczy opery ko-
micznej *Robinson Crusoe* Jacquesa Offenbacha, której libretto powstało w opar-
ciu o fabułę wielkiej powieści Daniela Defoe. Adaptacja, dokonana przez fran-

cuskich librecistów w drugiej połowie XIX wieku, daleko odbiegła od epickiego pierwowzoru i z powieści będącej epickim hymnem na cześć ludzkiej zaradności i siły przetrwania uczyniła błahą komedię z banalną akcją i bez głębszego przesłania. Porównanie dwóch różnych gatunkowo tekstów o tym samym bohaterze przynosi wniosek o organicznej nieprzekładalności monumentalnej powieści, szczególnie na komedię, przeznaczoną na scenę muzyczną.

Słowa kluczowe: opera, powieść, adaptacja, libretto, bohater

| Abstract

JOANNA MALESZYŃSKA

A Robinsonade or a Story of a Failed Adaptation

The article discusses Jacques Offenbach's operetta *Robinson Crusoe*, whose libretto is based on the great 1719 novel by Daniel Defoe by the same title. The adaptation by French librettists in the late 19th century is a far cry from the original narrative. The novel, an epic hymn to human resourcefulness and resilience, became a light comedy with a trite story line and without a deeper message. The analysis of two formally very different texts with the same protagonist brings about a conclusion of an innate impossibility of translating a grand novel to a comedy stage.

Keywords: opera, novel, adaptation, protagonist, libretto

| Nota o autorce

Joanna Maleszyńska – prof. UAM, dr hab. Pracuje w Zakładzie Poetyki i Krytyki Literackiej IFP UAM oraz w Centrum Badań nad Teatrem Muzycznym UAM. Zajmuje się badaniem form literacko-muzycznych, reprezentowanych przez gatunki wielkie i małe – operę, musical, pieśń i piosenkę, historią liryki XX wieku, twórczością piosenkową i kabaretową czasu wojny i okupacji, specyfiką kultury popularnej. Autorka książki *Apologia piosenki. Studia z historii gatunku* (Poznań 2013).

E-mail: jwmaleszynska@yahoo.com

GRZEGORZ BUBAK
Uniwersytet Jagielloński

Film *Zostawcie Robinsona!* czyli węgiersko-kubańska interpretacja przygód bohatera powieści Defoe oraz inne filmowe adaptacje losów Robinsona Crusoe

Péter Tímár należy do tych twórców filmowych, którzy choć mają na swoim koncie filmy należące do kanonu rodzimej kinematografii, nie są uznawani za klasyków. Sukcesy w branży filmowej pojawiały się niejako „przy okazji” własnych, często dość odważnych poszukiwań artystycznych. Od swojego debiutu w 1985¹ roku, którym był film *Zdrowa erotyka* (*Egészséges erotika*), węgierski reżyser zrealizował jeszcze dwanaście filmów fabularnych, ma na swym koncie także jeden dokument. Debiut okazał się sukcesem artystycznym i frekwencyjnym, reżyser otrzymał nagrodę za najlepszy debiut i nagrodę krytyków oraz nagrodę dla najlepszego reżysera i operatora podczas corocznego Przeglądu Filmu Węgierskiego (Magyar Filmszemle), *Zdrową erotykę* obejrzało 800 tys. widzów. Dwa lata po debiucie stworzył filmy kolaż zawierający teledyski utworów muzycznych popularnych węgierskich wykonawców muzyki rozrywkowej, *Klip filmowy* (*Moziklip*, 1987). Po upływie kolejnych dwóch lat, w ciągu jednego roku (1989) powstały dwa całkowicie od siebie różne filmy *Zanim nietoperz skończy lot* (*Mielőtt befejezi röptét a denevér*) i *Zostawcie Robinsona!* (*Hagyjátok Robinsont!*). Pierwszy z nich, dobrze przyjęty przez publiczność i krytykę, otrzymał

1 Różne źródła zawierają niejednokrotnie odmienne daty realizacji filmów tego reżysera, dlatego zdecydowałem podawać je za miarodajnym opracowaniem *Magyar filmográfia. Játékfilmek 1931-1998* (Varga).

kilka prestiżowych międzynarodowych nagród, między innymi na festiwalu w Berlinie, w Locarno i Taorminie. Dekadę lat dziewięćdziesiątych reżyser otworzył filmem *Gra w durnia (Csapd le csacsi!, 1992)*, po czym zrobił sobie kilkuletnią przerwę, poświęcając się współpracy z innymi reżyserami, między innymi z Péterem Gothárem, dla których przygotowywał efekty specjalne czy montował nakręcony materiał. Równocześnie z powodzeniem realizował filmy reklamowe na przykład dla krajowych linii lotniczych i czołowego banku. Odradzający się na Węgrzech kapitalizm potrzebował w branży reklamowej doświadczonych twórców, którzy potrafiliby wyreżyserować atrakcyjny i oparty na nowoczesnej technice przekaz. Do reżyserii fabuły powrócił filmem *Lalunie (Csinibaba, 1997)*, poprzedzonym jeszcze jedynym dokumentem *Prezentacja domu (Hajlékbemutató, 1996)*. *Lalunie* ponownie przynoszą Tímárowi uznanie, zdobywa główną nagrodę Przeglądu Filmu Węgierskiego, a film ogląda rekordowa jak na węgierskie standardy publiczność w liczbie 580 tysięcy widzów. W ciągu następnych dwóch lat w równym odstępie czasu realizuje dwa filmy: *Zimmer Feri (1998)* i *6:3, czyli zagraj jeszcze raz Tutti (6:3, avagy játszd újra Tutti², 1999)*. Początek nowego stulecia to w twórczości reżysera oryginalny pod względem realizacyjnym film *Po omacku (Vakvagányok, 2001)* nagrodzony na festiwalu w Moskwie. Kolejne lata przynoszą cztery filmy Tímára, który koncentruje się niemal wyłącznie na własnych realizacjach: *Głowa w dół! (Le a fejjell!, 2005)*, *Odroczenie (A Herceg haladéka, 2006)*, *Wszystko to casting (Casting minden, 2008)* i wreszcie *Zimmer Feri 2 (2010)*.

W roku realizacji filmu *Zanim nietoperz skończy lot* Tímár, jak wspomniałem, zrobił jeszcze jeden obraz fabularny zatytułowany *Zostawcie Robinsona!*. Film ten jest pierwszą w historii węgierskiej kinematografii i jedyną dotychczas koprodukcją z kubańskim producentem filmowym, obecnie jednak nie należy już do najbardziej egzotycznych, na przykład w ostatnim czasie powstało kilka filmów przy współpracy z Koreą Południową³. Jednak mimo upływu lat i wspomnianych zaskakujących koprodukcji dzieło Timara wciąż budzi zainteresowanie.

Przyczyny wyboru partnera kubańskiego wynikały z faktu, iż Tímár, przygotowując scenariusz o egzotycznej tematyce przygód Robinsona Cruoe, zdawał sobie doskonale sprawę, że jego wizualne elementy muszą być podparte autentycznymi lokalizacjami, a swoich zamierzeń nie osiągnie nawet najlepszymi trikami w studiu filmowym. Z pewnością w innej sytuacji polityczno-gospo-

2 Tytuł filmu nie odnosi się do słynnego zdania z równie słynnego filmu, *notabene* węgierskiego reżysera Michela Curtiza (Mihály Kertész), *Casablanca* (1942), dotyczy meczu piłki nożnej, a nie utworu muzycznego.

3 Na przykład *Swobodne opadanie (Szabadesés, 2014, reż. György Pálfi)*.

darczej znalazłby partnera zagranicznego w ZSRR czy Jugosławii, jednak przy ówczesnych uwarunkowaniach i kłopotach państw regionu Europy Środkowej (koniec lat osiemdziesiątych) nie było chętnego do współfinansowania śmiałego artystycznie przedsięwzięcia Tímára. Znalazł go na drugiej półkuli, w państwie, które za wszelką cenę chciało udowodnić słuszność wybranej politycznej drogi. Przyroda Kuby stwarzała doskonałe warunki do realizacji filmu, odpowiednie krajobrazy i roślinność idealnie pasowały do literackich opisów przygód bohaterów, ponadto reżyser miał do swojej dyspozycji miejscowych aktorów, tancerzy, statystów, ekipę filmową.

Reżyser swój scenariusz bardzo luźno oparł na klasycznej powieści Daniela Defoe *Przypadki Robinsona Cruzo*e wydanej po raz pierwszy w 1719 roku, która z kolei najprawdopodobniej bazuje na autentycznych losach szkockiego żeglarza Alexandra Selkirka. Akcja filmu rozpoczyna się w 1718 roku w Londynie, czyli rok przed wydaniem dzieła Defoe. Cierpiący na niemoc twórczą autor (Dezső Garas) zaprasza do swojego domu spotkanego w knajpie podpitego jegomościa, Robinsona Cruzo (István Mikó), od którego usłyszał interesującą opowieść o jego egzotycznej przygodzie, opisywaną zresztą w prasie codziennej. Postanawia wykorzystać historię do napisania książki, zachętą do opowiadania jest alkohol pochłaniany przez marynarza w ogromnych ilościach. Popijający wprost z butelki Robinson relacjonuje swój ponad pięcioletni pobyt na bezludnej wyspie notującemu każde słowo pisarzowi. Jego opowieść zaczyna się od awantury na statku, Cruzo wypija spory zapas rumu i swoim permanentnym stanem nietrzeźwości przysparza problemów całej załodze. Nie pomagają kary ani inne metody wychowawcze, kapitan, obawiając się o morale swoich podwładnych, postanawia pozbyć się kłopotliwego marynarza, co faktycznie wkrótce się dzieje. Cruzo w małej łódce dobija do brzegu wyspy i pozostaje sam, nie robi z tego faktu jednak wielkiego problemu, ponieważ dzięki zabranemu ze sobą alkoholowi zupełnie inaczej postrzega miejsce, w którym się znalazł. Upojenie mocnym trunkiem pozwala dostrzec tylko pozytywne strony sytuacji, dodatkowo alkohol powoduje majaki i przywidzenia: zamiast małp i królików widzi atrakcyjne, egzotyczne kobiety, za którymi ugania się po okolicy. W chwilach ottrzeźwienia dba o swoje bezpieczeństwo, korzystając z tego, co przynosi mu morze (raz nawet będzie to część wyposażenia statku, który zatonął gdzieś nieopodal wyspy).

W ten beztroski obraz pobytu na wyspie wkrada się poważniejszy ton, na ląd przyplływają bowiem kanibale, by dokonać specyficznego rytuału ku czci bogini płodności. Robinson wykorzystuje sytuację i zniewala młodą dziewczynę, jednak sielanka nie trwa długo – kanibalka, której nadał imię Piętaszek, próbuje go zjeść. Szczęśliwie dla niego wkrótce na wyspie pojawia się przedziwny ter-

cet: agent ubezpieczeniowy, radykalny filozof głoszący utopijne hasła i szalony misjonarz. To właśnie oni będą potencjalnym pożywieniem dziewczyny, ale podstępem obalają rządy Robinsona i przejmują kontrolę nad sytuacją. Po jakimś czasie pojawiają się jeszcze piraci ze skarbem, o który wszyscy uczestnicy historii będą zaciekle walczyć.

Spisując mrozące krew w żyłach opowieści, Defoe orientuje się, że padł ofiarą oszustwa sprytnego pijaka, który w tym czasie zdążył już opróżnić kilka butelek rumu. Wściekły wyrzuca go na ulicę i sam próbuje na nowo stworzyć intrygującą historię, wykorzystując niektóre fragmenty z wymysłów Robinsona. Tymczasem sprawca zamieszania odwiedza kolejne knajpy, by później zmorzony alkoholem śnić dalszy ciąg swojej wymyślonej opowieści, w której jest odważnym dowódcą odpierającym ataki krwiożerczych kanibali.

Tímár klasyczną opowieść potraktował jedynie jako pretekst do zaprezentowania swojej wersji popularnej postaci, ikony współczesnej kultury w egzotycznej scenerii. W historii kinematografii węgierskiej jest to jak do tej pory jedyna adaptacja utworu Defoe (jeśli nie liczyć dzieła nieznanego reżysera zatytułowanego *Robinson Krausz* z 1913 roku).

Historia Robinsona Crusoe została opowiedziana wielokrotnie, czasem z dochowaniem wierności oryginałowi literackiemu, częściej z licznymi odeń odstępstwami i mniej lub bardziej pomysłowymi wariantami⁴. Twórcy różnej rangi i autoramentu wpisywali przygody bohatera w liczne schematy gatunkowe, poczynając – w sposób najbardziej naturalny – od filmu przygodowego, a kończąc na komedii i science fiction. Inspiracji dostarczał raczej Daniel Defoe niż prototyp jego bohatera – Alexander Selkirk. Chwył, którym posłużył się Tímár, zaczynając swój film od swego rodzaju „prequelu”, kiedy to pijany marynarz opowiada swoją historię Danielowi Defoe, został powtórzony później przez Roda Hardy’ego i George’a Millera w *Robinsonie Crusoe* z 1997 roku, w którym rolę tytułową zagrał Pierce Brosnan. To jedna z nielicznych wersji bliższa historii Selkirka niż powieści Defoe. Bohater spędził na wyspie 5 lat a nie 28, a także nie nawrócił Piętaszka na wiarę chrześcijańską. Piętaszek pojawia się tu znacznie wcześniej niż w powieści i innych filmach.

Trudno jednak posądzać twórców, że inspirowali się filmem Tímára. Ciekawiej będzie prześledzić, jak wygląda wersja węgierskiego reżysera na tle innych struktur robinsonowskiego wątku. Czy reżyser znał jakieś filmy zrealizowane przez poprzedników? Bez względu na to, jaka mogłaby być odpowiedź na to pytanie, ewentualnych podobieństw doszukiwałbym się raczej w pokrewieństwie

4 Według opracowania Patricka Robertsona tylko do roku 1994 zrealizowano 44 adaptacje, w tym dwie o charakterze pornograficznym (*Guinnessa Księga Filmu* 39).

temperamentów twórczych, klimatach czasów czy upodobaniach autorów do pastiszu i trawestacji. Co ciekawe, daleko idące transkrypcje przygód Robinsona pojawiły się już w latach trzydziestych ubiegłego wieku. O tym, co działo się wcześniej, niewiele wiadomo, filmy, o których informacje można znaleźć, przeważnie uchodzą za zaginione.

W 1932 roku powstał film *Mr. Robinson Crusoe*, wyreżyserowany przez A. Edwarda Sutherlanda. Współautorem scenariusza był Douglas Fairbanks, który po prostu napisał rolę dla siebie. Żeglując z przyjaciółmi, bohater, który zresztą nie nazywa się Robinson, lecz Steve Dexter, zakłada się, że popłynie na samotną wyspę tylko ze szczoteczka do zębów i przeżyje tam 2 miesiące. Na wyspie radzi sobie doskonale wzorem Robinsona (choć bardziej przypomina Tarzana) do momentu, gdy pojawia się tubylcza dziewczyna w spódniczce z trawy, która uciekła z sąsiedniej wyspy, chroniąc się przed niechcianym małżeństwem. Dziewczyna, którą bohater nazwał Saturday, przysparza mu mnóstwo kłopotów, ale szczęśliwie obojgu udaje się uciec przed zemstą ojca i niedoszęłego męża Saturday. Po powrocie do Nowego Yorku Dexter załatwia dziewczynie pracę w rewii na Broadwayu Ziegfeld Follies, gdzie będzie tańczyła tańce swojego plemienia. Nietrudno dostrzec pewne rysy wspólne, które po latach odnajdziemy w filmie *Tímára*: parodystyczny stosunek do oryginału literackiego, formułę komediową, dziewczynę zamiast chłopca.

Inaczej jest w przypadku drugiego tytułu z lat trzydziestych: *Robinson Crusoe z Clipper Island (Robinson Crusoe of Clipper Island)*. Ten czternastoodcinkowy serial, datowany na rok 1936, zrealizowali Ray Taylor i Mark V. Wright. Wbrew tytułowi film ma niewiele wspólnego z Robinsonem, bohater jest Polinezyjczykiem o imieniu Mała, którego zadaniem jest tropienie szpiegów.

Arnold Franck w niemieckim filmie *Ein Robinson* (1940) uwspółcześnił Robinsona (Herbert A.E. Böhme), który żyje w Republice Weimarskiej. Sfrustrowany sytuacją, w której znalazły się Niemcy po I wojnie światowej, dobrowolnie udaje się na bezludną wyspę.

Najbardziej wierną adaptację powieści Defoe zrealizował reżyser, którego najmniej byśmy o to posądzali, a mianowicie Luis Buñuel. Film pod tytułem *Przygody Robinsona Crusoe* powstał w 1954 roku w Meksyku i jest dość szczególnym dziełem w twórczości tego autora. Nie ma tu nic z charakterystycznego Buñuelowskiego repertuaru, żadnych śladów indywidualnej poetyki mistrza, które można znaleźć nawet w najsłabszych jego filmach okresu meksykańskiego. Cały ciężar opowieści dźwiga na swych barkach odtwórca roli tytułowej Dan O'Herlihy, który przez większość czasu jest zupełnie sam na ekranie. Buñuel jest wierny powieści, obrazuje kolejne poczynania rozbitka, który z cierpliwością i przenikliwością odtwarza sposób funkcjonowania świata, w jakim żyje.

W miarę upływu lat coraz bardziej doskwiera mu samotność, jego jedynymi towarzyszami są zwierzęta, a i te go ostatecznie opuszczają (pies zdechł, potomstwo kotki zdziczało). Bohaterowi pozostała jedynie papuga powtarzająca wyuczone słowa. Jednak sytuacja zmienia się diametralnie, gdy na piasku pojawia się ślad stopy. Sygnalizuje on zagrożenie. Wyspę co pewien czas odwiedzają kanibale. Paradoksalnie, dzięki temu Robinson zyskuje towarzysza, gdyż ratuje przed śmiercią młodego tubylca, którego nazywa Piętaszkiem. Wydawałoby się, że samotnik łaknie także przyjaźni i bliskości, ale relacje tych dwojga układają się inaczej. Nadając chłopcu imię, Robinson nie przedstawia się swoim imieniem. Każe się nazywać Panem. Na własny użytek komentuje nową sytuację kwestią: „jak dobrze znów mieć służącego?”. Taka właśnie rola przypada Piętaszkowi, dopiero z czasem wywiązuje się między nimi pewna zażyłość, a nawet przyjaźń, ale Pan pozostaje Panem. Robinson uczy Piętaszka angielskiego i nawraca na wiarę chrześcijańską. Gdy pojawia się szansa opuszczenia wyspy, Piętaszek – ideał oddanego niewolnika – nie chce wracać do swoich, lecz udaje się wraz z Robinsonem do Anglii.

Buñuel zrealizował swój film ze śmiertelną powagą, nie ma tu miejsca na humor bądź ironię, ale też i na przemoc lub okrucieństwo. Nie ma też prób trawestacji typowych dla innych wersji tego wątku.

Stosunkowo wierny wobec powieści jest też inny film meksykański, zrobiony w 1970 roku przez meksykańskiego reżysera René Cardonę. Główna różnica polega na tym, że w finale voice-over informuje nas o tym, iż bohaterowie wrócili na wyspę.

Zamiana Piętaszka na postać kobiecą, jak czyni to Tímár, jest pomysłem, który często powraca. Czasem bohaterka pojawia się nie tyle zamiast Piętaszka, ile obok niego. W disneyowskiej komediowej wersji Robinsona Crusoe (*Robinson Crusoe na rajskiej wyspie*, 1966) porucznik-pilot us Navy znajduje przy bezludnej wyspie opuszczoną japońską łódź podwodną i kompana imieniem Floyd. Ale przybywa tam, uciekając przed niechcianym małżeństwem (ewidentna powtórka motywu z *Mr. Robinson Crusoe*), młoda tubylcza dziewczyna, która otrzymuje imię Wednesday. Robinson ucieka jednak nie z nią, ale przed nią, nie zamierza się bowiem żenić.

Kobieta może być nie tylko towarzyszką Robinsona, lecz może sama znaleźć się w centrum wydarzeń, jak przekonuje Eugene Frenke w filmie *Miss Robin Crusoe* z Amandą Blake w roli tytułowej. Akcja toczy się w 1659 roku, a Robin, która jest córką kapitana statku, trafia na bezludną wyspę, gdzie z czasem znajduje towarzyszkę, którą nazywa Friday. Dopisany zostaje też wątek romansowy, gdy na wyspę dociera oficer marynarki, Jonathan. Do *happy endu* nie dochodzi szybko ani łatwo. Robin ma złe doświadczenia

z mężczyznami, jest uprzedzona, nieufna, pełna wątpliwości, ale ostatecznie decyduje się poślubić Jonathana.

Jedną z bardziej osobliwych wersji przygód Robinsona znajdujemy w filmie science-fiction *Robinson na Marsie* (*Robinson Crusoe on Mars*, 1964), zrealizowanym przez Byrona Haskina z Paulem Mantee. Kapitan Kit Draper trafia na Marsa w rezultacie awarii pojazdu eksploracyjnego, którym okrążył planetę. Tylko jemu i małpie Monie udało się przeżyć. Zgodnie ze standardowym wzorcem Robinson organizuje sobie życie, walcząc o powietrze, wodę, pożywienie, schronienie⁵. Z czasem odkrywa, że na Marsie nie jest sam. Jakaś obca rasa ma tu swoje kopalnie, w których zatrudnia niewolników skazanych na ciężką, wyniszczającą pracę. Wśród nich bohater znajduje i ratuje swojego Piętaszka.

Nie mogło oczywiście zabraknąć takiej wersji, w której pobyt na bezludnej wyspie staje się dla Robinsona okazją do przeżycia erotycznych przygód. Tego rodzaju atrakcje obiecuje reżyser Ken Dixon, realizując *Erotyczne przygody Robinsona* (*The Erotic Adventures of Robinson Crusoe*, 1975) z Lawrence'em P. Casey'em w roli głównej. Dziewczęta noszą imiona kolejnych dni tygodnia.

Wątek rozbitka eksploruje także film Roberta Zemeckisa *Poza światem* (*Castaway*, 2000), jednak we współczesnym anturazhu. Chuck Noland (Tom Hanks) trafia na wyspę w wyniku katastrofy samolotu, nie okrętu. Za towarzysza niedoli zamiast Piętaszka będzie miał skórzaną piłkę, której próbuje nadać cechy ludzkie. Film koncertuje się na tytanicznej pracy bohatera, który za wszelką cenę chce przeżyć, nie poddaje się mimo wielu przeciwności, niestety dla niego powrót po latach do domu będzie bolesnym doświadczeniem.

Można by przytaczać jeszcze inne filmy bądź seriale, ale liczba wariantów nie jest w końcu nieograniczona. Niektóre z nich korespondują z wątkami filmu *Tímára*, inne nie. Nie ulega jednak wątpliwości, że *Tímár* poszedł najdalej w groteskowym ujęciu tematu i znalazł dlań adekwatną poetykę.

Wszystkie sceny rozgrywające się na wyspie zostały sfilmowane w plenerze i dzięki koprodukcji z kubańskim partnerem tłem wydarzeń nie jest na przykład Balaton, ale prawdziwa tropikalna wyspa. Powoduje to, że w znacznej części filmu sceneria przedstawia się imponująco: błękitne morze, soczyście zielona roślinność i wspaniałe krajobrazy robią wrażenie. Reżyser potrafi doskonale oddać klimat, koloryt tropikalnej przyrody z całą jej różnorodnością, co skutecznie kontrastuje z monotonią londyńskich sekwencji filmu. Aby wzmocnić

5 Stosunkowo niedawno na ekrany kin trafił film *Marsjanin* (*The Martian*, 2015) Ridleya Scotta z Mattem Dillonem w roli głównej, gdzie pojawia się bardzo podobny wątek samotnego człowieka walczącego o przetrwanie w niesprzyjających warunkach na odległej planecie.

ten efekt, Tímár zastosował interesujący zabieg filmowy, mianowicie część filmu rozgrywająca się właśnie w Londynie jest czarno-biała, pozbawiona ostrości, ze słabym oświetleniem, natomiast wydarzenia na wyspie, jak wspomniałem, pokazane są w kolorach. Jest to też o tyle ciekawe, że zwykle twórcy filmowi najczęściej właśnie sekwencje retrospekcji, dla odróżnienia od historii czasu teraźniejszego, przedstawiali i przedstawiają w czerni i bieli, niczym zdjęcia archiwalne. Dzięki temu wydarzenia rozgrywające się w przeszłości mają być bardziej wiarygodnie, podobnie jak wspomnienia z czasem stają się nieostre, zamazane. Tímár zastosował odwrotny zabieg: to właśnie część wspomnieniowa jest kolorowa w przeciwieństwie do mrocznej, szarej teraźniejszości.

Postać Robinsona w filmie znacznie się różni od ikony utrwalonej we współczesnej kulturze, nie zmieniły tego wizerunku liczne, także wymienione przeze mnie, późniejsze wersje przygód rozbitka, parodie, pastisze oryginalnego utworu Defoe. Literacki bohater pozostał symbolem afirmacji życia, przetrwania w każdych warunkach, świadomego reprezentanta kultury i cywilizacji, z której się wywodził. Potrafił wykorzystać doświadczenie, wiedzę i umiejętności, by na bezludnej wyspie przeżyć ponad dziesięć lat, tworząc w miarę możliwości namiastkę znanego mu świata. Oprócz ocalenia własnego życia stworzył odpowiednie warunki do edukowania swojego towarzysza niedoli, Piętaszka, który dzięki temu, mimo że wcześniej nie miał kontaktu z cywilizacją swojego wybawcy, stał się jej niemal pełnoprawną częścią.

Robinson Tímára jest w zasadzie przeciwieństwem swojego protoplasty, choć jak wspomniałem, jego rodowód wywodzi się raczej z historii Selkirka, marynarza, który dobrowolnie opuścił macierzysty statek i osiadł na bezludnej wyspie Más a Tierra (Wilson 5). Podejrzewając zły stan statku, doprowadził do konfliktu z kapitanem Cinque Ports i postanowił zrezygnować z dalszej podróży. Jego podejrzewania okazały się uzasadnione, statek wkrótce zatonął. Pod tym względem filmowy bohater sytuuje się bliżej postaci Robinsona Krausza z parodystycznej noweli węgierskiego pisarza Frigyesa Karinthyego (Karinthy 41), który również dobrowolnie opuszcza okręt. Karinthy ma w swoim dorobku liczne parodie literackie, skecze i humoreski, swoją wersję przygód Robinsona Cruoe wydał w 1912 roku. Jego utwór był bardzo inspirujący dla reżysera, przede wszystkim pokazał, że pierwowzór może być odczytywany na różne sposoby. Nie mam na myśli drobnych modyfikacji pierwotnego tekstu, ale całkowitą zmianę konwencji. Pisarz parodiuje większość motywów z powieści Defoe, swojego bohatera umieszcza w Budapeszcie, imię otrzymuje on po swojej matce Robin (niem. *Robin-Sohn*), prowadzi nawet polemikę z angielskim autorem, na przykład w sprawie umiejętności pływackich Robinsona – według wersji Karinthyego późniejszy rozbitek umiał pływać, ale tylko w teorii. Tímár

też czyni aluzje w stosunku do wersji Defoe, koncepcja Karinthego jest w jego pracy przydatna, może dzięki niej stosować ulubione motywy, między innymi podjąć grę z asocjacjami.

W filmie Robinson zostaje ukarany za swoje zachowanie i wedle kodeksu morskiego ma wsiąść do łódki, do której może zabrać niezbędne wyposażenie. W praktyce niejednokrotnie oznaczało to śmierć nieszczęśnika, bowiem na pełnym morzu miał małe szanse, aby w niewielkiej łódce dopłynąć do najbliższego lądu. Robinson jednak nie przejmując się zagrożeniem, najważniejszy dla niego jest fakt, że zabiera ze sobą kilka beczek rumu i, jak wspomniałem, rzeczywiście już niedługo przybija do zielonej wyspy.

Filmowa postać daleka jest również od nękanek rozterkami wewnętrznymi literackiej wersji Robinsona z utworu Michaela Tourniera *Piętaszek czyli Otcłanie Pacyfiku*. Po zejściu na ląd pijany marynarz jest w stanie wyartykułować jedynie przekleństwo pod adresem swojego nowego miejsca zamieszkania. Jego zachowanie trudno określić mianem racjonalnego, najistotniejszą potrzebą jest ugaszenie pragnienia alkoholowego, w dalszej perspektywie pojawi się konieczność stworzenia sobie warunków do przeżycia w nowym otoczeniu.

Tímár czerpie z wymienionych utworów Defoe i Karinthego, z historii o Selkirku inspirację dla własnej wersji, zdecydowanie bardziej odpowiada mu jednak konwencja parodii węgierskiego pisarza, w której życie tonącemu bohaterowi ratuje tom dzieł zebranych Sándora Hangayego „w cenie dwóch koron” (Karinthy 41). Zgodnie z wymogami gatunku deheroizuje główną postać i robi to na tyle skutecznie, że Robinson nie jest już dzielnym rozbitkiem, wytrwałym budowniczym i dociekliwym badaczem przyrody, a jawi się jako prymitywny i nieokrzesany człowiek, który żyje tylko po to, by zaspokajać swoje pierwotne instynkty. Nie chodzi nawet o to, że zmieniła go sytuacja, w której się znalazł, że nie wytrzymał presji świadomości beznadziejnego położenia, lecz o to, że jego postawa jest właśnie niezależna od okoliczności. To samo podejście towarzyszy mu przecież także w Londynie.

Bezludna z początku wyspa już wkrótce będzie miała nowych lokatorów; śladem klasycznego pierwowzoru oraz dzieła Karinthego Tímár wprowadza do fabuły egzotyczne postacie, na przykład wspomnianych kanibali, wykonujących na plaży rytualne tańce. W swojej wersji reżyser proponuje inny wariant spotkania z Piętaszkiem, jego towarzysz jest atrakcyjną kobietą, której Robinson wcale nie ratuje z rąk kanibali, jak to miało miejsce w utworze Defoe, ale dzięki fortelowi zniewala, ogłuszając wcześniej szamana plemienia kanibali. Filmowy Piętaszek nie jest niewolnikiem, lecz dziewczyną-kanibalem, którą opuszczają współplemieńcy. Po okresie wzajemnego poznawania, co wcale nie będzie łatwe dla żadnej ze stron, a szczególnie dla Europejczyka, zaważywszy na fakt, że

dziewczyna kilkakrotnie próbuje go zjeść żywcem, zawiązuje się między nimi nic porozumienia. Ich relacje dalekie będą od zażyłości z kart powieści Defoe, Robinson nie jest zainteresowany edukowaniem egzotycznej partnerki ponad niezbędną znajomość języka konieczną do właściwej komunikacji, wcześniej podobnie traktował papugę. Dla niej natomiast nie jest przedstawicielem intrygującej cywilizacji, a jedynie partnerem seksualnym, zwłaszcza odkąd przestał być potencjalnym pożywieniem.

Z utworu Karinthego Tímár zaczerpnął postać agenta ubezpieczeniowego, który reprezentuje znaną firmę Lloyd. Konwencja parodii, odrealnienia przedstawianych wydarzeń pozwala Tímárowi wprowadzać do fabuły nowe postacie bez konieczności racjonalnego wytłumaczenia ich obecności. O ile bowiem kanibale przyплыли swoimi łodziami, prawdopodobnie z sąsiedniej wyspy, o tyle ubezpieczyciel pojawia się znikąd. Podejrzany intruz posługujący się urzędniczym językiem proponuje swojemu rozmówcy różnego rodzaju ubezpieczenia, w tym specjalne ubezpieczenie od „kanibali, którzy jedzą ludzi na surowo”. W Robinsonie jednak zamiast instynktu przedsiębiorczości odzywa się potrzeba zatroszczenia się o Piętaszka i sprowadza agenta do jaskini, czyli bardzo prowizorycznego miejsca schronienia, by dziewczyna mogła najeść się do syta.

Inne postacie także pochodzą z zupełnie innej rzeczywistości, ale wspomniana konwencja umożliwia swobodne włączanie różnych motywów. W tych kategoriach można rozpatrywać pojawienie się nawiedzonego głosiciela utopijnych haseł, który na wyspie chce stworzyć nowe społeczeństwo żyjące w samowystarczalnej komunie. Po krótkiej rozmowie śladem agenta znajdzie się w drewnianej klatce, oczekując na zjedzenie przez Piętaszka. W tej części filmu akcję dopełni szalony przywódca mnichów, który przyплыnie na wyspę, szukając niewiernych tubylców, aby wskazać im jedynie słuszną drogę. Misjonarz po nieudanej próbie zniszczenia posągu bogini, opuszczony przez przerażonych jego zachowaniem współwyznawców i z urwaną ręką podejmie dalszy trud nawracania zagubionych duszyczek. Jego misja przeradza się jednak w małą rewolucję, w wyniku której uwięzieni zostaną Robinson i jego partnerka. Szczęśliwie jednak buntownicy nic złego im nie uczynią, pokłócą się bowiem o władzę. Nagromadzenie postaci osiągnie apogeum, kiedy na wyspie pojawią się piraci z grupą niewolników. Można odnieść wrażenie, że Tímár chce maksymalnie wykorzystać dostępne wątki fabularne, które kojarzą się z egzotyczną scenerią filmu. Reżyser natomiast nie eksploatuje motywu zderzenia kultur, mimo że na wyspie są obecni przedstawiciele różnych cywilizacji. Ich kontakty nie niosą za sobą przykład elementu edukacyjnego, ograniczają się raczej do relacji seksualnych czy zaspokojenia głodu. Żadna z postaci nie wykazuje zainteresowania drugą stroną, dominuje nieufność, wrogość, a nie ciekawość.

W konwencję, którą stosuje w swoim filmie węgierski reżyser, dobrze wpisuje się wątek pisarza usilnie poszukującego inspiracji dla swojej twórczości. W warstwie narracyjnej mamy dzięki temu do czynienia z kilkoma poziomami, kilkoma wariantami. Jednym jest opowieść Robinsona Cruoe, który racząc się alkoholem fundowanym przez swojego słuchacza, opowiada lub zmyśla niecodzienną historię pobytu na wyspie. Kolejnym jest historia zapisywana przez Defoe na kartkach w formie notatek, z nich powstanie później skończone dzieło, ale jest także obiektywny narrator, patrzący z boku na wydarzenia, dzięki którym poznajemy całą historię. Pojawia się jednak pytanie, jak potraktować ostatnie części filmu: inną wersję pobytu Robinsona na wyspie oraz sekwencję snu, fantazji upojonego alkoholem marynarza odbywającego wymaginowaną podróż powrotną na wyspę. Nawet w tej mało realistycznej konwencji stanowią one na tyle zauważalnie odrębne elementy, że trzeba się zastanowić nad ich interpretacją. Oniryzm w twórczości Tímára nie jest niczym wyjątkowym, tak naprawdę zabrakło go jedynie w debiutanckiej *Zdrowej erotyce*, był przecież obecny w niektórych teledyskach z filmu kolażu *Klip filmowy*, występował także w zakończeniu *Zanim nietoperz skończy lot*. W filmie o Robinsonie ten sposób prezentacji pojawia się już wcześniej, chwilami trudno wytyczyć granicę oddzielającą wydarzenia prawdziwe czy może, precyzyjnie rzecz ujmując, rozgrywające się na jawie od tych będących wyłącznie efektem snu głównego bohatera czy jego fantazji. Na pytanie pisarza, czy na wyspie wydarzyło się coś niebezpiecznego, Robinson opowiada o kanibalach, co ilustrowane jest niemal klasyczną asocjacją z nimi: grupa czarnych ludzi w wielkim kotle gotuje białego nieszczęśnika.

Jednak tak naprawdę dopiero końcowa sekwencja alternatywnych przygód Robinsona oprócz braku dosłowności jest spotęgowaniem elementów parodii oraz absurdu. Jest ona równocześnie kolejnym wariantem narracyjnym, ponieważ posiada formę swoistego rodzaju pamiętnika, ale opowiedanego w czasie teraźniejszym. Bohater mówi wprost do kamery, której obecność zresztą nie jest ukrywana. Ze względu na bliskość wydarzeń w stosunku do literackiego pierwowzoru można się jednak zastanawiać czy relacja ta jest snem, czy też ostateczną wersją przygotowaną przez pisarza. Tímár skondensował w tej kilkunastominutowej sekwencji znaczącą część oryginalnego utworu i w charakterystyczny dla siebie sposób ją prezentuje. Sylwetka Robinsona odbiega od jego wcześniejszego wizerunku, bohater nie nadużywa alkoholu, jego kompanem jest Piętaszek mężczyzna, kobieta zniknęła z jego otoczenia. Wprost do kamery opowiada on o przygotowaniach do potyczki z groźnym plemieniem kanibali, które na plaży spożywa swoją ofiarę. Z pomocą uwolnionego hiszpańskiego marynarza dokonuje bohaterskich czynów i razem pokonują tubylców. Jed-

nak to nie warstwie werbalnej zawiera się istota tej sekwencji, lecz w sposobie opowiedzenia jej obrazem. Tímár stosuje różnorakie triki, które wzmacniają efekt parodii, abstrakcji i absurdalności sytuacji, na przykład kiedy bohater opowiada, jak poszatkował szpadą ciało przeciwnika, widać leżące na piasku równo ułożone fragmenty ludzkiego ciała; kiedy wylicza, ilu przeciwników zabił, staje z nimi do wspólnego rodzinnego zdjęcia. Ustawia swojego bohatera na ruchomej podstawie i przesuwa go w różnych kierunkach niczym postać z kukielkowego teatrzyku. Konwencję tej sekwencji uzupełnia groteskowa choreografia, na którą składają się podskoki, nienaturalne ruchy oraz tańce w wykonaniu hiszpańskiego marynarza i Piętaszka, którego ruchy są, mimo męskiego stroju, bez wątpienia kobiece.

O tym, że Tímár swojej opowieści nie traktuje jako wiarygodnej relacji, świadczą także wewnętrzne sprzeczności świata przedstawionego, jego wizja wymaga, aby wprowadzał do niej elementy wzajemnie się wykluczające – jak inaczej tłumaczyć pojawienie się tria muzyków, gitarzystów wykonujących do mikrofonu utwór muzyczny pośrodku tropikalnej wyspy czy wypowiedzi Robinsona opuszczającego wyspę po 49 latach, czemu towarzyszy odklejanie długiej brody i wąsów.

Film kończy się teledyskiem, który ilustruje sen Robinsona powracającego na swoją wyspę, ale jest to zdecydowanie pierwsza wersja jego pobytu, w której towarzyszy mu żeński Piętaszek. Grupa skąpo ubranych tancerzy wykonuje żywiołowy taniec z erotycznymi akcentami, a niezdarly Robinson pośrodku grupy próbuje nadążyć za ich ruchami.

Warto zauważyć, że film nie został zauważony szerzej przez rodzimą publiczność, powstał bowiem w okresie, gdy na Węgrzech rozgrywały się bardzo istotne wydarzenia: János Kádár został odsunięty od władzy, a dni państwa, które zbudował, były policzone. Rozpoczął się nowy etap dwudziestowiecznej historii tego kraju. W stosunku do filmu pojawiały się raczej głosy krytyki, zarzucono reżyserowi między innymi próbę odbrażowania mitu, ikony, która wcale nie należy do skansenu kulturowego (Koltai 61). Specyficzna forma kolażu obrazu z egzotycznymi utworami muzycznymi, parodia znanego utworu literackiego z pewnością nie ułatwiały odbioru filmu Tímára, ale jak wspominałem, głównym problem były ówczesne wydarzenia dnia codziennego, które życie artystyczne spychały na dalszy plan. Nie zmienia to jednak faktu, że Tímár udowodnił, iż utwór Defoe mimo upływu lat wciąż był doskonałym materiałem dla dalszych poszukiwań artystycznych.

| Bibliografia

- Defoe, Daniel. *Robinson Crusoe*. Przeł. Władysław Ludwik Anczyc. Warszawa: Siedmioróg, 2009.
- Györfy, Miklós. *A tizedik évtized, A magyar játékfilm a kilencvenes években és más tanulmányok*. Budapest: Palatinus, 2001.
- Karinthy, Frigyes. "Robinson Krausz. De Foe nyomán átdolgozva". *Karinthy Frigyes: Így írtok ti I-II*. Budapest: Szépiradalmi Könykiadó, 1979. S. 22-43.
- Kelecsényi, László. *A magyar hangosfilm hét évtizede 1931-2000*. Budapest: Palatinus, 2003.
- Koltai, Ágnes. "Hagyjátok Robinsont!". *Filmvilág* 2 (1990). S. 2-14.
- Robertson, Patrick. *Guinnessa Księga Filmu*. Przeł. Małgorzata Tyszowiecka. Warszawa: PWN, 1994.
- Tournier, Michael. *Piętaszek czyli Otchłanie Pacyfiku*. Warszawa: PIW, 1997.
- Varga Balázs, red. *Magyar filmografia. Játékfilmek 1931-1998*. Budapest: Magyar Filmintézet, 1999.
- Wilson, Rick. *The Man Who Was Robinson Crusoe: A Personal View of Alexander Selkirk*, Glasgow: Neil Wilson Publishing, 2009.

| Filmografia

- Ein Robinson*. Reż. Arnold Franck. Bavaria-Filmkunst, 1940.
- Erotyczne przygody Robinsona (The Erotic Adventures of Robinson Crusoe)*. Reż. Ken Dixon. Light & Shadow Productions, 1975.
- Marsjanin. (The Martian)*. Reż. Ridley Scott. Twentieth Century Fox, 2015.
- Miss Robin Crusoe*. Reż. Eugene Frenke. Eastern Productions, 1954.
- Mr. Robinson Crusoe*. Reż. A. Edward Sutherland. Elton Productions, 1932.
- Poza światem (Castway)*. Reż. Robert Zemeckis. DreamWorks SKG, 2000.
- Przygody Robinsona Crusoe (Robinson Crusoe)*. Reż. Luis Buñuel. Producciones Tepeyac, 1954.
- Robinson Crusoe*. Reż. René Cardona. Avant Films S.A., 1970.
- Robinson Crusoe*. Reż. Rod Hardy, George Miller. Miramax, 1997.
- Robinson na Marsie (Robinson Crusoe on Mars)*. Reż. Byron Haskin. Paramount Pictures Corporation, 1964.
- Robinson Crusoe na rajskiej wyspie (Lt. Robin Crusoe, U.S.N.)*. Reż. Byron Paul. Walt Disney Productions, 1966.
- Robinson Crusoe z Clipper Island (Robinson Crusoe of Clipper Island)*. Reż. Ray Taylor, Mark V. Wright. Republic Pictures. 1936.

Zostawcie Robinsona! (*Hagyjátok Robinsont!*). Reż Péter Tímár, Budapest: Dialóg Filmstúdió, Havana: Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficas (ICAIC), 1989.

| Abstrakt

GRZEGORZ BUBAK

Film *Zostawcie Robinsona!* czyli węgiersko-kubańska interpretacja przygód bohatera powieści Defoe oraz inne filmowe adaptacje losów Robinsona Crusoe

Historia Robinsona Crusoe została w filmie opowiedziana wielokrotnie, czasem z dochowaniem wierności oryginałowi literackiemu, częściej z licznymi odstępstwami i mniej lub bardziej pomysłowymi wariantami. Twórcy różnej rangi i autoramentu wpisywali przygody bohatera w liczne schematy gatunkowe, poczynając – w sposób najbardziej naturalny – od filmu przygodowego, a kończąc na komedii i science fiction. Inspiracji dostarczał raczej Daniel Defoe niż prototyp jego bohatera – Alexander Selkirk. Co ciekawe, daleko idące transkrypcje przygód Robinsona pojawiły się już w latach trzydziestych ubiegłego wieku. O tym, co działo się wcześniej, niewiele wiadomo. Filmy, o których informacje można znaleźć, przeważnie uchodzą za zaginione. W swoim tekście piszę o węgiersko-kubańskiej wersji przygód Robinsona Crusoe oraz o innych filmach, które w pewnym stopniu mogły być dla reżysera tego dzieła, Pétera Tímára inspiracją.

Słowa kluczowe: Robinson Crusoe, Daniel Defoe, kinematografia węgierska, historia kina

| Abstract

GRZEGORZ BUBAK

***Hagyjátok Robinsont!* The hungarian-cuban interpretation of Daniel Defoe's novel and other film adaptations of Robinson Crusoe**

The story of Robinson Crusoe has been told many times in the film, sometimes with faithfulness to the literary original, more often with numerous deviations and more or less ingenious variants. The creators of various ranks and authority inscribed the hero's adventures in numerous genre schemes, ranging - in the

most natural way - from adventure film to comedy and science fiction. It was Daniel Deofe's story that provided the inspiration rather than the prototype of his hero – Alexander Selkirk. Interestingly, far-reaching transcripts of Robinson's adventures already appeared in the 1930s. Little is known about what had happened before. The movies about which any information can be found are usually considered missing. In the paper, I write about the Hungarian-Cuban version of the adventures of Robinson Crusoe and about other films that could have been to some extent an inspiration for director Péter Tímár.

Keywords: Robinson Crusoe, Daniel Defoe, Hungarian cinematography, history of the cinema

| Nota o autorze

Grzegorz Bubak – dr hab., adiunkt w Zakładzie Filologii Węgierskiej UJ, absolwent hungarystyki i filmoznawstwa UJ, zajmuje się historią kinematografii węgierskiej oraz historią Węgier w XX wieku ze szczególnym uwzględnieniem roli kultury. Opublikował m.in. monografie *Twórczość filmowa Istvána Szabó* (2003) oraz *Od eksperymentu do fabuły. Twórczość filmowa Pétera Tímára* (2013). Ma na swoim koncie również publikacje w węgierskich i włoskich czasopismach naukowych oraz gościnne wykłady w Budapeszcie i Neapolu.
E-mail: grzegorz.bubak@uj.edu.pl

Robinsonada a totalitaryzmy

| THE ROBINSONADE AND TOTALITARIANISMS

PATRICK GILL
Johannes Gutenberg University Mainz

Dystopian and Utopian Omission of Discourse in Three Modern Robinsonades: *Lord of the Flies*, *Concrete Island*, *The Red Turtle*

The reader of Daniel Defoe's *Robinson Crusoe* encounters a narrative self-consciously shaped by an intradiegetic narrator with the aim of unburdening his mind and creating a sense of order in and control over his own story: "I drew up the State of my Affairs in Writing, not so much to leave them to any that were to come after me [...] as to deliver my Thoughts from daily poring upon them, and afflicting my Mind" (49). This simple recipe is somewhat complicated by the addition of the voice of an older Robinson figure looking back on his adventures to the journal kept by Robinson *in extremis*. Where the younger Robinson on the island can occasionally fail to grasp the meaning of events around him, the older Robinson can step in and – with the benefit of hindsight – discern the workings of Providence in his younger self's life. Thus the story provides a sense of immediacy and jeopardy on the one hand while also offering retrospective wisdom and control on the other. What becomes increasingly clear through the telling of the story, however, is the fact that its main purpose is the shaping of reality into something that makes sense to the protagonist narrator as well as his readers. As Richetti elaborates:

Defoe's "realism" as a novelist comes in his vivid evocation of individuals as they examine the conditions of their existence and explore what it means to be a person in particularized social and historical

circumstances. Looking back on their lives, his characters discover the nature of *their* particular reality. They reveal how they adapted to their circumstances, how they modified actuality as they encountered it and constructed personal versions of “reality”. (121)

This process of Robinson’s constructing his personal reality through storytelling is frequently overshadowed in readers’ minds by Robinson’s efforts in changing his physical environment. I would however argue that the fashioning of the story to fit the perceived providential plan underlying his experiences is no less important than Robinson’s activities in making the island habitable. So dominant is this aspect of *Robinson Crusoe* that it has spawned an entire tradition of adaptations and other Robinson-related texts availing themselves of intradiegetic narrators more or less consciously constructing stories that attempt to shape the realities they find themselves in. Thus, besides shipwrecks and desert islands, what has characterised the form of the Robinsonade is its tendency to provide “a self-reflexive, critical meta-commentary” (Kinane 217). Writers have been exploiting the form’s propensity for meta-reflection for centuries. From R.M. Ballantyne’s *The Coral Island* (1858) and H.G. Wells’s *The Island of Doctor Moreau* (1896) via Joanna Russ’s *We Who Are about To* (1977), J.M. Coetzee’s *Foe* (1986), Marianne Wiggins’s *John Dollar* (1989), and Umberto Eco’s *The Island of the Day Before* (1994) to Yann Martel’s *Life of Pi* (2001) and Andy Weir’s *The Martian* (2011), prominent writers across the centuries have made use of the meta-narrative potential provided by Defoe’s original novel. Instead of further expanding on this list by way of an even more extensive list or detailed discussion of any one specimen novel, I suggest to demonstrate the centrality of the narrator figure for the Robinsonade by taking a brief look at two twentieth-century plays. Surely here, the foregrounding of a narrative situation would have to be forgone for some more dramatic means of conveying a story: on stage, mimesis would have to take over from diegesis.

Stage Robinsons between Mimesis and Diegesis

J.M. Barrie’s 1902 play *The Admirable Crichton* turns the Robinson story into a comedy of manners. In doing so, it does not relinquish the idea of a prominent narrative voice, though, retaining the storyteller’s role in the form of its excessive stage directions. Rather than offering practical instructions, the stage directions here are characterised by a discursiveness and tendentiousness more akin to gossip than dramaturgy. The personal pronoun “we” is used to refer to both the

author surrogate and a stand-in for the audience. Consider the introduction of the titular character:

It would not be good taste to describe Crichton, who is only a servant; if [...] he is to stand out as a figure in the play, he must do it on his own, as they say in the pantry and the boudoir. We are not going to help him. We have had misgivings ever since we found his name in the title, and we shall keep him out of his rights as long as we can. Even though we softened to him he would not be a hero in these clothes of servitude; and he loves his clothes. How to get him out of them? It would require a cataclysm. (3-4)

It is clear that the tone is employed in order to temper the reader's reaction when they are finally presented with the morally dubious proposition of the play's main plot. The fact that much of the story has been conveyed through the tonal equivalent of an arched eyebrow means constellations critical of the social status quo become more palatable. This, the stage directions seem to say, is a comedy of manners, not a revolutionary manifesto. So while one potential reality is presented on stage, the tone of the paratextual comments makes it clear that that is not the only or even the most plausible way of understanding the situation: the unnamed first-person-plural voice of the stage directions helps to shape a "modified actuality" (Richetti 121).

Written in radically different circumstances and for a radically different audience, Adrian Mitchell's *Man Friday* of 1974¹ performs a reversal in which every interaction between Robinson and Friday is re-evaluated to uncover that in all their dealings, Robinson has been a selfish tyrant and Friday a patient companion. Their complex relationship is thus initiated here not by Robinson rescuing Friday from his captors but by Robinson interrupting a ritual and simply shooting Friday's friends Ivory and Weaver (9). What is needed to perform this radical revisionary act, however, is not just a scenic re-enactment of the plot but a narrative voice capable of reinterpreting the plot: a voice to refashion the story into an attack on white colonialism, selfishness, greed, and arrogance.

1 The play has a fairly labyrinthine publication history, having first been broadcast in BBC 1's Play for Today series in 1972. Subsequently rearranged into a stage play, it was performed by the 7:48 Theatre Company on a tour of England in 1973. The year 1975 saw the first screening of the film *Man Friday*, starring Richard Roundtree and Peter O'Toole. The year given in the text is that of the appearance of the stage play in print.

This voice is given to Friday himself, as the entire play stages moments retrospectively narrated by Friday to his fellow tribespeople. In providing the narrator with an onstage audience, the play not only offers an opportunity to radically re-think the story of Robinson and Friday, it also sets the communally-minded Friday and his tribe against the egocentric Robinson, a man who keeps insisting that there are “things which are for one person only and for nobody else” (14), a concept that seems deeply puzzling to Friday.

So central has the narrative situation become to notions of the Robinsonade that even dramatic texts show a tendency to persevere with narrative where their natural inclination should be to show rather than to tell. The aim of the present essay will be to analyse what happens when Robinsonades deliberately forgo the use of this potential to foreground the fact that they are narrative constructs, instead opting for a less self-reflexive presentation of their story. Given its universal fame, the first example to be discussed here provides an obvious starting point.

***Lord of the Flies* and Failures to Re-establish Civilisation**

William Golding’s *Lord of the Flies* (1954) has been grouped among the “anti-Robinsons,” i.e. a category of “satiric, anti-adventurous” adaptations “designed to arouse moral anxiety and inhibit triumphal action” (Green 3). While the “anti-Robinson” label clearly refers to these Robinsonades’ more pessimistic outlook in general, Golding’s novel mirrors that pessimism when it comes to the question of who has control over the narrative. Presented as a third-person narration, the novel stakes no claim for any one character consciously shaping the narrative, reflecting the loss of overall control at the heart of the novel. If the boys stranded on the island in times of nuclear war fail to establish a cohesive social structure imitating the civilisation they find themselves isolated from, it goes to reason that the book cannot present a successful attempt at establishing a coherent master narrative by one of its characters. But the absence of a unified version of events is not simply an absence – it is in fact heavily signposted in Golding’s novel. This signposting usually takes one of two forms: either by emphasising the efficacy of destructive discourse or by describing attempts at establishing an orderly discourse. The former is the case when the narrator switches from referring to one of the boys as “the fat boy” to calling him “Piggy” after Ralph was expressly asked not to use that nickname (11); it is also the case when rumours are spread about the possible presence of a “snake-thing” or “beastie” (35) presenting a danger to the children. The latter is the case every time the famous conch is made use of to establish who gets to speak (15). Pos-

session of the conch should result in the right to speak, thus ensuring fair and civilised discourse, as well as equal opportunity to speak. But the entire system is soon undermined by the making up of other rules, as this exchange shows: “‘I got the conch,’ said Piggy indignantly. ‘You let me speak!’ ‘The conch doesn’t count on top of the mountain,’ said Jack, ‘so you shut up’” (41). Similarly, the maintenance of the signal fire could be seen as a form of communication integral to the boys’ hopes of ever being rescued, but that, too, proves a challenge they will fail to master (188).

In fact, the absence of a narrative, of successful communication, is everywhere in the book, from the last remnant of civilisation the boys witness before the crash in the person of “the man with the megaphone,” trying to communicate rules and guidelines in their hour of need (7) to the prophetic chasm opening up between Jack and Ralph to foreshadow the loss of friendship, empathy and mercy: “They walked along, two continents of experience and feeling, unable to communicate” (53).

What these highly effective ways of communicating evil and chaos on the one hand and the difficulty of establishing rational discourse in the face of a breakdown of all communication on the other signify in the novel, is the rapid decline of civilisational norms. Once these have been eroded by the quick establishment of negative messages (about Piggy’s name, about the beastie) as well as a failure to establish new benevolent narratives in their stead, civilisation is defeated and only untamed barbarism remains: “We gather that only civilization, corrupt though it is, saves human beings from always living like that” (Green 181). The corruption of civilisation mentioned here is to be gleaned from the fact that the surviving boys are rescued from a situation in which they are hunting one another with deadly consequences by a navy ship on the lookout for enemy ships to destroy: the supposed safety of civilisation is thus shown to be nothing more than a veneer, the barbarism of the children only a different and unexpected expression of the same brutality manifest in the war the adults wage all around them. The breaking down of civilisation and of a cohesive narrative along with it is thus an expression of the fact that evil lurks within all of us and that civilisation can only temporarily stem the tide of animalistic brutality waiting to erupt from supposedly civilised human beings.

Concrete Island and the Defeat of Humanity at Its Own Hands

Where *Lord of the Flies* locates the corrupting power of barbaric evil in ourselves and posits that civilisation is a bulwark temporarily keeping humanity safe, J.G. Ballard’s *Concrete Island* (1974) argues that civilisation itself is the

thing that robs us of our humanity. The novel tells the story of Robert Maitland, a London architect, who one day finds himself stranded on the eponymous concrete island in the middle of the city. Seemingly incapable of climbing back up the embankment, attracting the attention of passers-by or otherwise communicating with the outside world, he soon has little hope of rescue. Where Robinson Crusoe manages to salvage tools and a gun from the shipwreck, the civilisatory remnants Maitland gets from his car consist of some wine (26) and the “water reservoir of the windshield washers” (34). Contracting a fever, Maitland soon finds himself in the care of two homeless people living on the traffic island, Jane and Proctor, whom he refers to as “mentally disturbed” (118) and a “tramp” (108) respectively. In a physical altercation with Proctor, the latter is described as “crouching like a nervous animal, unsure whether to assert his dominion over the island” (111). In fact, what happens is that Maitland, upon recuperation, proceeds to assert his dominion over Proctor in the least civilised terms imaginable, subjecting him to ritual humiliation (135).

To some extent, then, *Concrete Island* can be read as representing Maitland’s story, Maitland’s conquest of the island. In that reading, though, the question arises as to why the story is not narrated by him. After all, like *Lord of the Flies* before, *Concrete Island* is a third-person narration, even though – unlike *Lord of the Flies* – it is more clearly focalised through a single character, Maitland. One reason the story cannot be conveyed to the reader solely through Maitland’s consciousness is the fact that in its course he gets up to some morally indefensible things. Rather than seeing them in the cold light of day, the reader would perceive these through a filter of justifications and rationalisations if *Concrete Island* was a first-person account. The second reason why Ballard’s novel avoids first-person narration is that Robert Maitland himself is not always fully aware of why he acts the way he acts, thus again making it impossible for him to tell his story honestly without resorting to more rationalisations. The text does give us brief glimpses of insight into his psyche, such as the contention that “he himself had almost deliberately created this situation [on the island]” (26), but they are given without any comment whether Maitland himself fully grasps these ideas. The third reason a third-person narrative is more functional here is the simple fact that Maitland is not in control of the narrative nor in any position to decisively shape it. Without agency over their own story, first-person narrators in Robinsonades make very little sense, and in the case of Maitland, it soon becomes clear that whatever he or the reader may have perceived as a struggle initially is actually no contest at all. In the end, if anyone can be said to be in control, it is the concrete island itself, not any of its human denizens. And the final reason a first-person narration would not work here is that once

Maitland has succumbed to the will and the brutalising logic of the island itself, there can be no triumphant survivor retrospectively imbuing the story with meaning. That is the strangely dystopian direction the Robinsonade can take when neither the crafting of a cohesive narrative nor the triumph of the individual over their surroundings is the stated *desideratum*:

[T]he Ballard hero typically prefers the disaster or the cataclysm to the former state of plenty. [...] This quiescent and anti-triumphant form is continued in Ballard's contemporary social fiction in which the hero discovers himself in a disastrous heterocosm that he prefers to the outside world (most especially in *Concrete Island* and *High Rise*). Even when these characters are offered the chance of rescue or escape from the disaster, they doggedly hold to chaos and sometimes certain death. (Orr 479)

The fact that Robert Maitland is an architect and as such partly responsible for the built environment to whose will he must finally submit is of course the supreme irony of Ballard's *Concrete Island*. Rather than stating that civilisation is under constant attack from our own worst impulses, as could be said of *Lord of the Flies*, Ballard's novel argues that civilisation itself has gone too far, turning our surroundings into dehumanising concrete deserts. While their attitudes to civilisation may differ considerably, however, both Golding and Ballard employ the form of the Robinsonade to make their points, subverting the genre to turn it into a dystopian form "designed to arouse moral anxiety and inhibit triumphal action" (Green 3). In creating these dystopias, both writers are heavily reliant on ideas of setting and context, the one choosing a nuclear war, the other a 1970s concrete wasteland. What their dystopias rely on in equal measure is the omission of one of the Robinsonade's most prominent traits – its foregrounding of the narrative process.

The Red Turtle and the Sustainable Absence of Civilisation

The final work to be discussed here deviates from those outlined above in that its omission of discourse is by no means intended to evoke the same dystopian atmosphere caused by misguided attempts at establishing human dominion over a geographical feature. Instead, Michael Dudok de Wit's *The Red Turtle* (2016)²

2 The DVD referenced in the References is the American version, which appeared in 2017. As both the French and Japanese DVDs were available earlier and the film had its theatrical release in 2016, that is the year of publication given in the text.

is an animated film that tries to eschew anthropocentric perspectives as far as possible, leaving very little room for the fashioning of narratives along the way. When its nameless protagonist is washed ashore at the very beginning, he enters a world not yet subjugated by man. Uncharacteristically for a Robinsonade, that is a state that will largely be maintained throughout the film. There is none of the expansionist agenda so prominent in Defoe's original text:

Crusoe asserts his authority -- his ordering capacity -- over more and more important and wider and wider areas. He arranges his possessions on shelves within his house; he plants fields; he pens in animals; and finally he presides ... as "my majesty, the prince, and lord" over his "little Family" of animals. (Birdsall 30)

Instead, what we see in Dudok de Wit's film is an unusual neglect of human dimensions. No background story is given as to the causes, consequences or morality of the shipwreck. The castaway is simply there amidst the waves, struggling for survival. Rather than opening with a shot of the castaway's face, the next scene opens with some crabs scuttling along the beach and past the prone body of the castaway – a frequent technique repeated with various animals from sea lions to birds: the scene never opens with the human, it opens with some animals going about their daily chores that happen to pass a human on whose form our gaze can then fall as if by accident. The only times the concept of culture in the form of manmade structures and rituals comes up is really in the castaway's dreams: when he imagines a bridge built of bamboo or sees himself dancing to an imaginary string quartet. Given its limited cast, it could be assumed that emotional identification with its central character must be the film's primary concern, but the man's Tintin-like features do not lend themselves to particularly powerful facial expressions, and, as one critic notes, "[t]here aren't too many facial close-ups – about as many as there are of spiders and caterpillars, crabs and leaves" (Stevens 35). In its framing of its central character in his island surroundings, the film goes out of its way to avoid the anthropocentrism that is the default setting of all storytelling. Days and events come and go, no unnecessary burden of causality or morality is placed on the various goings-on, and our protagonist is just another organism in the ecosystem of the island. In fact, he integrates impeccably, for instance by using predominantly fallen bamboo trees in his efforts to build a raft. Instead of being shown to take possession of the island by subjugating it to his will, the protagonist is rather shown exploring it, learning to live with its geography on its terms rather than his. And just as he does not take possession of the island

physically, he does not exert any narrative power over it either. This may be the case because he is at first the only human on the island, but even when he acquires some companions, the shaping of the narrative so typical of the Robinsonade is unequivocally omitted. After all, and most importantly, the film is “completely wordless” (Stevens 35).³ Given its non-verbal nature, it stands to reason that the film avoids the establishment of narrative discourse to an extent a novel could simply never do. In the novels discussed above, that type of attempted omission invariably leads to a dystopian state questioning humanity’s ability to exert rational power over nature in the case of *Lord of the Flies* or the built environment in *Concrete Island*. *The Red Turtle* instead gives us a utopian vision of total immersion reminiscent of “[t]he motif from Romantic painting of an individual subsumed by nature” (Stevens 35). No longer identified with ideas of civilisation, cultivation and domination, humanity in Dudok de Wit’s film can forgo attempts at physical and verbal empire building and instead be at one with nature.

When Ann Marie Fallon argues that the Robinsonade has come “to represent the transnational anxieties around literary influence, value, and linguistic power in the second half of the twentieth century” (2011), the specimens under discussion in the present essay have by their very nature focused on the question of linguistic power, often in the form of narrative agency. While most Robinsonades, particularly since the middle of the twentieth century, have adopted the narrative situation of Defoe’s original novel in order to demonstrate the nature of these struggles for various forms of dominance, there have also been modern Robinsonades deliberately eschewing participation in metafictional discourse of that type. And while these Robinsonades are all characterised by the omission of discourse, by their refusal to thematise the genesis of their text *as text*, they do so to very different ends. In Golding’s and Ballard’s twentieth-century dystopias, the absence of linguistic power reflects a lack of agency on the part of the protagonists: having been abandoned by civilisation, the boys in *Lord of the Flies* attempt to recreate it but ultimately fail and are overpowered by their baser instincts. Having spent his architectural career contributing to the development of the concrete jungle, Robert Maitland, the protagonist of *Concrete Island*, is ultimately defeated by the brutalising urban space he finds himself

3 This is to some extent a matter of definition as there are a number of occasions on which the protagonist shouts a single “Hey!”, a word that is used here variously to express anger, desperation, or exasperation. The fact that these occasions can be counted on the fingers of a single hand, however, means that even if you consider “hey” a word, the film can still be considered as operating virtually without any language.

in. To him, civilisation is not what offers salvation – it is what causes our own inhumanity. In contrast to these dystopias concerned with the “nightmarish moral possibilities of the castaway life” (Green 181), Dudok de Wit’s *The Red Turtle* provides an ecological utopia suggesting that the powerlessness embodied on multiple levels of the film may not be a defeat but an acceptance that exercising the type of civilisatory power often seen at work in the Robinsonade may not offer a sustainable mode of existence.

| References

- Ballard, J.G. 1974. *Concrete Island*. London: Fourth Estate, 2014.
- Barrie, J.M. *Peter Pan and Other Plays*. Ed. Peter Hollindale. Oxford: Oxford University Press, 1995.
- Birdsall, Virginia Ogden. *Defoe’s Perpetual Seekers: A Study of the Major Fiction*. Lewisburg: Bucknell University Press, 1985.
- Defoe, Daniel. 1719. *Robinson Crusoe: An Authoritative Text, Contexts, Criticism*. Ed. Michael Shinagel. New York: Norton, 1994.
- Fallon, Ann Marie. *Global Crusoe: Comparative Literature, Postcolonial Theory and Transnational Aesthetics*. Farnham: Ashgate, 2011.
- Golding, William. 1954. *Lord of the Flies*. London: Penguin, 1960.
- Green, Martin. *The Robinson Crusoe Story*. University Park: Pennsylvania State University Press, 1990.
- Kinane, Ian. *Theorising Literary Islands: The Island Trope in Contemporary Robinsonade Narratives*. London: Rowman and Littlefield, 2017.
- Mitchell, Adrian. *Man Friday and Mind Your Head*. London: Eyre Methuen, 1974.
- Orr, Leonard. “The Utopian Disasters of J.G. Ballard”. *CLA Journal* 43(4) (2000). 479-493.
- The Red Turtle*. Dir. Michael Dudok de Wit. Culver City: Sony Pictures Home Entertainment, 2017.
- Richetti, John. “Defoe as Narrative Innovator.” *The Cambridge Companion to Daniel Defoe*. Ed. John Richetti. Cambridge: Cambridge UP, 2008. 121-138.
- Stevens, Isabel. “Cast Away.” *Sight & Sound*. July 2016. 35.

| Abstract

PATRICK GILL

Dystopian and Utopian Omission of Discourse in Three Modern Robinsonades: *Lord of the Flies*, *Concrete Island*, *The Red Turtle*

The story of *Robinson Crusoe* comes to us in the guise of a first-person narrative based in part on a diary. Successor texts have traditionally adopted the same narrative situation, exploiting it in order to foreground ideas of authorship, textual authority and linguistic dominance. This essay pays particularly close attention to those Robinsonades that have not followed this pattern and have instead opted to omit meta-narration and intradiegetic narrator figures. It considers to what ends this is done in three modern Robinsonades: William Golding's *Lord of the Flies* (1954), J.G. Ballard's *Concrete Island* (1974), and Michael Dudok de Wit's animated film *The Red Turtle* (2016).

Keywords: Robinsonade, Defoe, metafiction, discourse, narrator, dystopia

| Abstrakt

PATRICK GILL

Dystopijne i utopijne pominięcie dyskursu w trzech nowoczesnych robinsonadach: *Władcy much*, *Wyspie* i *Czerwonym żółwiu*

Historia *Robinsona Crusoe* przedstawiona jest za pomocą narracji w pierwszej osobie częściowo napisanej w formie dziennika. Teksty kontynuujące tradycję robinsonady na ogół również przyjmowały podobną narrację, uwypuklając w ten sposób kwestię autorstwa, władzy nad tekstem i dominacji językowej. Niniejszy artykuł skupia się na tych robinsonadach, w których nie zastosowano wyżej opisanej techniki, co pozwoliło wyeliminować metanarrację i intradiegetycznego narratora. Celem jest ustalenie powodu takiego zabiegu na przykładzie trzech nowoczesnych robinsonad: *Władcy much* Williama Goldinga (1954), *Wyspy* J.G. Ballarda (1974) i filmu animowanego Michaela Dudok de Wita pod tytułem *Czerwony żółw* (2016).

Słowa kluczowe: robinsonada, Defoe, metafikcja, dyskurs, narrator, dystopia

| **Bio**

Patrick Gill is a senior lecturer at Johannes Gutenberg University in Mainz where he also received his Ph.D. He is the author of *Origins and Effects of Poetic Ambiguity in Dylan Thomas's Collected Poems* (2014) and the co-editor of *Constructing Coherence in the British Short Story Cycle* (2018). He has lectured and published on English poetry, the contemporary novel, and British and American media culture. His ongoing research is into the efficacy of literary form.

E-mail: patrick.gill@uni-mainz.de

JOANNA ROSZAK
Instytut Sławistyki Polskiej Akademii Nauk

Rozbitek buduje łódź. Przegląd wątków recepcyjnych *Robinsona Crusoe* w narracjach ocaleńców z Zagłady

Jerzy Grotowski (1933-1999) zaobserwował, że wszystkie wielkie teksty stanowią coś w rodzaju głębokiej przepaści: „na przykład Hamlet [...]”. Każdy badacz powie, że odkrył obiektywnego Hamleta. Podsunie nam Hamletów rewolucyjnych, buntowników albo niezdolnych do czynu, Hamleta jako outsidera i tak dalej. Nie istnieje jednak Hamlet obiektywny [...]. Tak naprawdę siła wielkich dzieł zależy od tego, czy działają jak katalizator: czy otwierają przed nami drzwi”.

(Robinson 224)

1. Wstęp

Tropienie śladów – inspirowanej losami szkockiego marynarza Alexandra Selkirka – powieści Daniela Defoe w praktykach pisarskich i w świadectwach osobistych na temat Zagłady uruchamia nie topos¹ Robinsona jako bohatera nowoczesności, kolonizatora, *self-made mana*, ufundowaną przez Marksa figurę Robinsona jako człowieka odnajdującego się na kapitalistycznym rynku pracy, ale człowieka walczącego o przetrwanie. Przez kolejne stulecia na pierwszy plan wysuwano różne aspekty utworu: rozpatrywano go jako powieść edukacyjną, młodzieżową, (co najbardziej spetryfikowane) przygodową, parenetyczną, protestancką, mieszczańską, rozwojową, psychologiczną, traktującą o źródłach społeczeństwa przemysłowego, wzorcową dla nurtu spotkania i konfrontacji człowieka z Naturą, jako studium samotności, kolonializmu, patriarchalizmu, kapitalizmu, wartości pracy, oświeceniowej nowoczesności, *slow life* – wspomina wszak bohater „ciche życie na wyspie” (Defoe 276).

Dla Jana Jakuba Rousseau u początków historii recepcyjnej były *Przypadki Robinsona Crusoe* opowieścią o człowieku „naturalnym”, ale już dla André

1 O terminie *topos* już w 1982 roku pisała Janina Abramowska, że pomieścił niemal wszystkie „rodzaje elementów powtarzalnych: od słów-kluczy, poprzez obrazy, motywy i tematy, do schematów fabularnych i typów postaci” (Abramowska 4).

Malraux stanowiły lekturę pozwalającą przetrwać w więzieniu. W jego *Les Noyers d'Altenburg* pojawia się myśl, że dla ludzi mających doświadczenie więzienia i obozów koncentracyjnych trzy książki wyrażają prawdę: *Przypadki Robinsona Crusoe*, *Don Kichot* Miguela de Cervantesa i *Idiota* Fiodora Dostojewskiego. Postaram się zbadać funkcje powieści Defoe wobec Zagłady i ukazać dominujące w tym wyjątkowym kontekście modele recepcyjne. Ciężar etyczny i aproksymatyczna współmierność pozwalały dyktować wybór tej lektury walczącym o ocalenie. Poznawanie utworu Defoe podszyte jest nadzieją: na przetrwanie i na znalezienie wspólnego (*koinos*) losu.

Powieść aktualizuje się zresztą w rozlicznych żydowskich kontekstach. I tak na przykład utwór *Hochzeit in Jerusalem (Wesele w Jerozolimie)* monachijskiej pisarki rosyjskiego pochodzenia Leny Gorelik odsyła do problemu poróżnienia wśród współczesnych organizacji żydowskich – Żyd Robinson Crusoe trafia na bezludną wyspę i wznosi dwie synagogi, by istniała także ta, której nie odwiedza. Owe świątynie odzwierciedlają judaizm rozłamany na liberalny oraz niepostępowy, ortodoksyjny (Lau).

Wątek robinsonowski został także uruchomiony jako klucz interpretacyjny do *Laskawych* Jonathana Littella. W monografii zredagowanej przez Aurelie Barjonet i Liran Razinsky *Writing the Holocaust Today: Critical Perspectives on Jonathan Littell's „The Kindly Ones”* Helena Duffy zauważyła, że Max Aue z trudnością nawiązuje kontakt z lokalsami, a nazwisko jego kierowcy, Piontek, kieruje asocjacje ku towarzyszowi Robinsona Crusoe (Duffy 254). W Littellowskim skrzyżowaniu toposów to Aue czuje się wyalienowany i odnajduje w sobie cechy ofiary – „Robinsona” odkształconego, bo pasywnego:

Czułem się jak rozbitek, który po zacieklej, wyczerpującej walce z morzem opada wreszcie na piasek plaży: może uda mi się nie umrzeć. Lecz to jest złe porównanie, bo rozbitek pływa, walczy, by przeżyć [...]. Śmierć mnie odrzuciła, a ja nie zrobiłem niczego (Littell 850).

Ogarnęło mnie radosne złudzenie, że oto znajduję się na bezludnej wyspie, odciętej od świata; gdybym, tak jak to bywa w baśniach, mógł otoczyć majątek zaklętym, niewidzialnym murem, to zostałbym tutaj na zawsze [...] (Littell 926)².

- 2 Istotnie, w tej liczącej ponad tysiąc stron powieści z 2006 roku znaleźć można więcej sygnałów myślenia autora aluzjami robinsonowskimi. Narrator-nazista relacjonuje: „[...] udałem się do Polski wraz z Piontkiem” (Littell 594). Charakteryzuje kierowcę: „Ten mrukliwy ojciec rodziny był świetnym towarzyszem podróży: nie odzywał się nie

I choć teksty Littella i Gorelik zasługiwałyby na osobne potraktowanie, w artykule skupię się na echach utworu Daniela Defoe w opowieściach ocalańców z Holocaustu oraz na refleksji nad zagadnieniem funkcjonowania tej powieści w pisaniu i mówieniu o Zagładzie. Interesuje mnie zarówno przeszczepienie metaforyki, jak i wykorzystanie ramy narracyjnej. Obok *Nędzników* Wiktora Hugo i *Czterdziestu dni Musa Dah* Franza Werfla można wskazać *Robinsona Crusoe* jako ważną lekturę powieściową ludzi w gettach (por. Zangwill 155). Należy ona do tych, które osadzały czytelnika głębiej w ponurej rzeczywistości, pozwalały na głębokie asocjacje z przestrzenią getta, aktywizowały nadzieję, jak również uruchamiały imaginacyjną autoanagnorezę czytelnika w bohaterach.

2. Jako synekdocha i powieść apotropaiczna

Antonina Żabińska, która w warszawskim zoo stworzyła arkę dla ludzi, uciekinierów z getta, w tomie *Ludzie i zwierzęta* pisała o tym, jak syna, Ryszarda, starała się odwozić od myśli o wojnie:

Aby go czymś zabawić, rzuciłam swoje zajęcia i w dziecinnym pokoju, usadowiwszy malca przy sobie, zaczęłam mu czytać wciąż jeszcze niezastąpionego *Robinsona Crusoe*. Kręcił się jednak, był dziwnie niespokojny, jak gdyby coś przeczuwał, i w roztargnieniu słuchał, jak Robinson uwalnia Piętaszka.

Nagle ciszę zimową przerwał huk karabinowych wystrzałów. [...]

– Mamo, co to znaczy? Kto strzela? Mamo!

Szarpał mnie za rękę, tarmosił, a ja patrzyłam tępo w otwartą książkę; litery skakały mi przed oczyma, nie mogłam wykrztusić słowa. Wtedy jeszcze nie wiedziałam, ilu ludzi czeka ten sam los, który spotkał nasze zwierzęta (Żabińska 44-45).

Powieść Daniela Defoe najczęściej służy jako synekdocha – autorzy wskazują na Holocaust przez odesłanie do innej katastrofy, wyprowadzają z powieściowej całości figurę żydowskiego Robinsona, integrują dwie płaszczyzny – wyspy i Zagłady, eksponując jednakże wyjątkowość tej drugiej.

Philip Roth widział w Primo Levim „Robinsona w Auschwitz”. Twórca *Konającego zwierzęcia* wyznał włoskiemu autorowi, że ostatni rozdział jego

proszony, wykonywał zadania spokojnie i metodycznie. Każdego ranka miałem wypastowane buty, a mundur wyszczotkowany i wyprasowany [...]. Piontek jadł z apetytem, pił niewiele i nigdy nie domagał się niczego między posiłkami” (Littell 597).

opublikowanej w 1947 roku książki *Czy to jest człowiek* (zawieszającej w tytule, jak zauważał Roth, człowieczeństwo zarówno ofiar, jak i – z krańcowo różnych powodów – oprawców) czytał jak „historię Robinsona Crusoe w piekle, z tobą, Primo Levi, jako Crusoe, wyrrywającym to, czego potrzebujesz, z chaotycznej pozostałości bezwzględnie złej wyspy” (cyt. za: Pirro 99). Autor *Se questo è un uomo* odpowiadał:

Trafiłeś w sedno. W tych pamiętnych dniach naprawdę czułem się jak Robinson Crusoe, ale z jedną różnicą, Crusoe zaczął pracować na rzecz indywidualnego przetrwania, podczas gdy ja i moi dwaj francuscy towarzysze świadomie i z radością chcieliśmy pracować w sprawiedliwym i ogólnoludzkim celu (cyt. za: Pirro 99)³.

Pierwszy raz obaj pisarze spotkali się w kwietniu 1986 roku w Londynie, we Włoskim Instytucie Kultury, zaś kontynuowali nawiązany dialog we wrześniu w Turynie, gdzie gość Leviego został oprowadzony po fabryce farb, w której gospodarz pracował jako chemik: maszyny, pompy, kadzie, rury w przestrzeni przemysłowej budują ważny kontekst dla ich rozmowy i wybranego komponentu z robinsonowskiej topiki.

Wielu pisarzy po Holokauście wykonało gesty uwierzytelniające ważność lektury o rozbitku na bezludnej wyspie. Poświadczenia takie znaleźć można w wykładzie Uriego Orleva scalającym temat jego prywatnych lektur w getcie warszawskim. Izraelski twórca ucieleśnia figurę czytelnika ocalanego przez lekturę. W bio- i bibliografii autora *Biegnij chłopcze, biegnij* mamy do czynienia z narracyjnym zapętleniem i powrotami do Robinsona. Fizjologia lektury przynosiła mu ulgę, gdy starał się przetrwać w getcie, zapewniała ją także fikcyjnemu chłopcu z *Wyspy na ulicy Ptasiej*, który zadomowił się w owej opowieści o bezdomności – jej intensywność okazała się dlań jednoznacznie pokrzepiająca. Czytanie staje się metodą przewyciężenia przez odbiorcę jego sytuacji, bo osierdziem powieści Defoe i losu chłopca jest przetrwanie.

Uri Orlev, urodzony w 1931 roku jako Jerzy Henryk Orłowski, przed wojną mieszkał z rodziną na warszawskim Żoliborzu. Znalazł się w getcie z młodszym

3 “[...] the story of Robinson Crusoe in hell, with you, Primo Levi, as Crusoe, wrenching what you needed from the chaotic residue of a ruthlessly evil island”. „Exactly – you hit the bull’s eye. In those memorable days, I did truly feel like Robinson Crusoe, but with one difference, Crusoe set to work for his individual survival, whereas I and my two French companions were consciously and happily willing to work at last for a just and human goal, to save the lives of our sick comrades” (tłumaczenie fragmentów tekstów obcojęzycznych pochodzi od autorki artykułu – J.R.).

bratem i matką. W przedmowie do *Wyspy na ulicy Ptasiej* naświetla: „Pisząc tę książkę, czerpałem z moich doświadczeń wyniesionych z getta warszawskiego” (Orlev 2010: 9). Anna Nasalska eksponowała wybawczą rolę książek w domu Orłowskich: „Jeśli zawsze stanowiły główny składnik dzieciństwa autora i ulubione zajęcie, to w złych czasach niosły ocalenie” (Nasalska 34). W wykładzie Orlewa zatytułowanym *Książki mojego dzieciństwa (1931-1945)* matka wyrysowana zostaje jako czytelnicza akuszerka, która przy świetle świeczki lub lampy naftowej czytała synom między innymi *Cudowną podróż* Selmy Lagerlöf, *Bambi* Felixa Saltena oraz powieść Daniela Defoe (Orlev 2012: 12). Późniejszy pisarz zgromadził zresztą armię, w której żołnierze nosili książkowe imiona:

Z powieści Coopera pochodził między innymi mój generał Ostatni Mohikanin. Miałem też generała Gordona – ale oczywiście nie był to Aharon Dawid Gordon, pionier syjonizmu, tylko ten dzielny Anglik, którego zaciągnąłem do mojego wojska po przeczytaniu *W pustyni i w puszczy*. [...] Długo nie mogłem wybaczyć bratu, że podebrał mi generała Robin Hooda. Zaklepał go sobie, choć nie przeczytał książki, tylko zapamiętał go z opowiadań mamy. [...] I choć zaklepałem sobie Don Kichota, brat przechytrzył mnie, bo zaklepał Sancho Pansę. Na to też nie mogłem się zgodzić, ale tym razem obeszło się bez bójki: Sancho Pansa został wymieniony za Obieżyświata Juliusza Verne’a (Orlev 2012: 16).

Generałem owego zastępu stał się właśnie Robinson Crusoe.

Izraelski twórca wykorzystał dzieło Defoe w *Wyspie na ulicy Ptasiej* w charakterze apotropaionu, chroniącego przez złymi mocami, odpędzającego je lub pozwalającego unikać demonów – tu demona wojny (por. Kosior 46). Dziecięcy bohater w getcie podejmuje szereg czynności charakterystycznych dla powieściowego rozbitka. Jedenastoletni Alek, jeden z Robinsonów warszawskich⁴, bohater powieści o dojrzewaniu, rozdzielony z ojcem, walczy o pożywienie i znajduje towarzystwo w Śnieżce, białej myszy – niczym Robinson w Piętaszku. Alek określa się wobec angielskiej powieści i z nią koegzystuje, warto więc eksploatować paralele. Ukrywa się on w zbombardowanym domu, o którym autor pisze w komentarzu: „Ten dom naprawdę niczym się nie różni od bezludnej wyspy. Alek zmuszony jest w nim czekać na powrót ojca” (Orlev 2010: 9).

4 Przydomek pisany tym, którzy po upadku powstania warszawskiego do stycznia 1945 roku ukrywali się w ruinach miasta; określenie ma źródło w przedwojennej powieści Antoniego Słonimskiego *Dwa końce świata* (por. Dunin-Wąsowicz 278).

Chłopiec zabierał z innych domów niezbędne przedmioty, jak Robinson Crusoe penetrował rozbite statki wyrzucone na brzeg (Orlev 2010: 9-10).

Przypomnijmy ten passus poprzedzający ocalającą dla rozbitka lekturę Biblii:

Winienem jednak zaznaczyć, że między rzeczami przyniesionymi ze statku było kilka mniejszej wartości, niemniej jednak dla mnie pożytecznych; zapomniałem je wymienić poprzednio. Otóż był tam nawet papier, pióro i inkaust, pochodzące z zapasów kapitana, kanoniera i cieśli [...]. Były tam też trzy bardzo dobre Biblie, przesłane mi z Anglii, które zabrałem ze sobą, puszczać się w ostatnią podróż, kilka książek portugalskich, a między nimi kilka katolickich modlitewników. Zachowałem je wszystkie starannie (Defoe 66).

[...] wziąłem Biblię i zacząłem czytać. Ale głowę miałem zbyt odurzonym tytoniowym, bym mógł czytać dłużej; otworzyłem tylko książkę na chybił trafił, a pierwsze słowa, jakie napotkałem, brzmiały: „Wzywaj mię w dniach utrapienia twego, a ja cię wybawię [...]” (Defoe 96).

Alek zaś w podobnej funkcji jak Robinson Biblię czyta angielską powieść. „Ojcu w dodatku nie zawsze się udawało przynieść mi nowe książki. Naturalnie, jeśli książka jest naprawdę dobra, można ją przeczytać drugi raz, a nawet trzeci. Takiego *Robinsona Kruzo*e. Albo *Króla Maciusia Pierwszego*” (Orlev 2010: 23). Prócz estymy wyrażonej dla książki zauważalna jest zbieżność strategii przetrwania podejmowanych przez Alka oraz Robinsona. Narrator relacjonuje:

Liczyłem dni. Zaznaczyłem je na ścianie kawałkiem węgla. Po paru dniach postanowiłem zajrzeć do mieszkania, w którym były te dziecięce książki. Znalazłem tam parę ołówków i notesów, których szabrownicy nie ruszyli. *No to poprowadzę dziennik* – pomyślałem sobie. Na okładce napisałem: **DZIENNIK**. Było to w gruncie rzeczy wszystko, co napisałem. Napisałem jeszcze swoje nazwisko i jedno jedyne zdanie, rano, po ośmiu dniach: *Zaczynam być głodny* (Orlev 2010: 79).

Defoe skonstruował figurę ocalańca, a w recepcji jego powieści w kontekście Zagłady – tej „katastrofy cywilizacji” (Bauer 20) – książka zostaje wręcz do tego wątku zredukowana. Powieściowy Alek żywi przekonanie, że on sam wpisuje się w kontur znanego bohatera, że ożywia parabolę, a jego historia współgra z opowieścią o Robinsonie, zbiega się z nią, osadza na niej, przecina ją, a wreszcie ją rozsadza, jak Zagłada rozsadza zastane wzorce mówienia. Zresztą, francuski

tytuł filmowej adaptacji książki Orleva – anglo-duńsko-niemieckiej produkcji w reżyserii Sorena Kragha-Jacobsena – brzmi *L'Etoile de Robinson*. Alek żyje pod gwiazdą Robinsona, jak wielu innych ludzi z ulic Śliskiej, Niskiej, z Nowolipek.

Z Hożej, Wspólnej i Marszałkowskiej
 Jechały wozy..., wozy żydowskie...
 Meble, stoły i stołki,
 Walizeczki i tobołki,
 Kufry, skrzynki i bety,
 Garnitury, portrety,
 [...] Książki, cacka i wszystko
 Jedzie z Hożej na Śliską.
 [...] I ze Śliskiej na Niską
 Znów jechało to wszystko
 (Szlengeł).

Wiersz Władysława Szlengeła dopomina się o namysł nad tym, jakie książki jechały na Śliską, Niską i pozostałe ulice warszawskiego getta, po jakie sięgano w innych przestrzeniach zamknięcia, jakie książki umożliwiały budowanie terapeutycznej relacji ze światem, odnajdywanie się w hieroglifach czarnej codzienności, jakie pomagały w odczytywaniu własnej sytuacji i emocji, jakie czytano wspólnie i dyskutowano, jakie podsuwały język, pozwalający kwestionować zamknięcie, jakie motywowały do rozwiązania nierozwiązywalnej sytuacji, po jakie sięgali dorośli albo by wdrażać dzieci w ich sytuację, albo niwelować ich lęk.

W czasie II wojny *Przypadki Robinsona Crusoe* poznawano w tłumaczeniu Władysława Ludwika Anczyca, Franciszka Mirandoli, Elwiry Karataj-Korotyńskiej; znany i najczęściej dziś powielany przekład powieści wyszedł spod pióra Józefa Birkenmajera⁵. Twórca nowożytniej powieści realistycznej otwiera ją, stylizując na świadectwo: „Przyszedłem na świat w roku 1632 w mieście Yorku” (Defoe 5). „Rodzice nie dowiedzieli się nigdy, co się stało” – relacjonuje dalej bohater. Podobne zdania można przeczytać w świadectwach na temat Zagłady.

Marta Janczewska w poświęconej czytaniu części monumentalnego opracowania *Literatura wobec Zagłady* wspomina Eliszewę ze Stanisławowa i Mary Berg, by omówić dwa paradygmaty czytania w gettach – eskapistyczny i silnie zakotwiczący w aktualnej sytuacji:

5 Leah Garrett poświęciła interesujący artykuł przekładom powieści na języki jidysz i hebrajski: w pierwszym przekładzie na jidysz, dokonanym przez Josefa Vitlina, Robinson otrzymał imię Reb Alter Leb, zaś Piętaszek to Szabes (Garrett 215).

Eliszewa oraz Berg czytają [...] na różne sposoby. Dla Mary czytanie to zabieg eskapistyczny, umożliwiający zapomnienie o realnym miejscu i sytuacji, oddalenie się od brudnego siennika na Pawiaku, niepokoju o przyszłość, od głodu i strasznych odgłosów dochodzących z ulic warszawskiego getta. Dla Eliszewy to sposób, by nazwać życiowy moment, w którym się znajduje („mówię wraz z nią”). Tak jak dla Mary książka jest bramą pozwalającą „wyjść poza opresję”, tak dla Eliszewy to sposób, by zanurzyć się jeszcze głębiej w jej codzienność (Janczewska 105).

We fragmencie zacytowanego opracowania nie wskazuje się *Przypadków Robinsona Crusoe*, ale istnieją liczne inne źródła poświadczające głęboką lekturę tej powieści podczas Zagłady. Jako lektura apotropaiczna, ocalająca, funkcjonują *Przypadki Robinsona Crusoe* w świadectwach osobistych, między innymi w przywołanym już autobiograficznym wykładzie Uriego Orleva oraz we wspomnieniach Hanke (Chany) Grynberg, dziewczynki z getta w Białymstoku. Te relacje nie pozostawiają wątpliwości co do rangi powieści Defoe głównie wśród młodych czytelników i czytelniczek w gettach – uruchamiała funkcję obronną.

Grynberg urodziła się w Warszawie jako córka pochodzącego z Płocka Hersza Lejba Grynberga oraz Chawy Szlang. Jesienią 1939 roku rodzina uciekła do Białegostoku. Mieszkali u siostry jej zastrzelonej matki przy ulicy Nowy Świat 22. Wspominała uczęszczanie do szkółki i nauczycielkę, panią Renię, która najczęściej czytała podopiecznym książki: *Serce Amicisa*, także wiersze – jak autorka świadectwa uznała po latach – zbyt poważne na ich wiek (Słowackiego *Ojca zadżumionych*, *Białą wstążkę* nieznanego jej autora czy *Wędrowało sobie słonko* Adama Asnyka): „Dzisiaj z podziwem myślę o tej kobiecie, próbującej podnieść dzieci na duchu. Słuchając *Ojca zadżumionych*, zrozumieliśmy, że pomimo wielkiego bólu po stracie naszych najdroższych, musimy żyć dalej” (*Hanka Grynberg*, źródło elektroniczne).

Hana Grynberg mówiła także o Ziutku Leszczyńskim, u którego rodziny pod Białymstokiem ukrywała się dzięki staraniom ojca:

Mimo że byłem pięć lat młodsza niż on, czytałam płynnie i umiałam opowiadać historie. W domu Leszczyńskich nie było innych książek niż modlitewne. W getcie czytałam już wiele. Znałam między innymi baśnie braci Grimm, *Robinsona Crusoe*, *Podróże Guliwera* i *Serce Amicisa*. Kiedy mnie gniewał, szantażowałam go, że nie będę mu więcej snuć opowieści. (*Hanka Grynberg*, źródło elektroniczne)

Robinson niepostrzeżenie przeobraża się w wierszu w ocalańca z Zagłady, którego historii nikt nie pojmie, przedstawiciela rozproszonej i odrzuconej wspólnoty, zaś wyspa przemienia się w Wyspę (Holokaust). Pagis dostrzega ów pęknięty ruch w procesie mówienia – nabił fajkę historiami z Zagłady. Znaczący to obraz, zderzający atrybut przestrzeni domowej, osobistej, z kominami obozów. *Robinson Crusoe* recypowany przez dwudziestowiecznych ocalańców, mających poczucie osobności, niezrozumienia, funkcjonowania ich historii poza Historią, pogłębia się o warstwę mroku. Pobocznym kontekstem jawi się tu trudność zasymilowania się w nowej ojczyźnie, a może przede wszystkim niewygodą językowej konwersji. Taką drogę przebyli właśnie Dan Pagis i Jehuda Amichaj, którego wiersz także przytoczę w niniejszym passusie. Obu tym tekstom poetyckim towarzyszy doświadczenie zdrętwienia. Niemczyzna została ich autorom wydarta, nie mogą oni wstąpić ponownie do języka dzieciństwa, ustalają obrażenia po tym, jak język ów został starannie stratowany przez nazistowskie komendy. Żona poety mająca polskie korzenie, Ada Pagis, we wstępie do tomu wierszy męża przełożonych przez Irit Amiel wskazywała na motywy przewijające się konsekwentnie przez całą twórczość Dana Pagisa: „druga wojna światowa, Zagłada, oderwanie człowieka od korzeni, zrujnowanie świata i groza” (Pagis 2004: 7). A te ostatnie kategorie przypisać można także powieści Defoe.

Jehuda Amichaj przyszedł na świat jako Ludwig Pfeuffer w południowo-niemieckim Würzburgu (por. Leo 23-50). Jego żydowska rodzina posługiwała się językami hebrajskim i niemieckim (Gold). Gdy miał jedenaście lat, w 1935 roku, emigrowali do Petah Tikvy. Posłańcy biegnący tam i z powrotem, o których pisze Amichaj w przytoczonym niżej wierszu, to zapewne wspomnienia i wszystko, co je pobudza:

And all the while messengers keep running back and forth
to my childhood to retrieve what I forgot or left behind
as if from a house that is about to be demolished,
or like Robinson Crusoe, from the slowly sinking ship
to the island – so I salvage from by childhood provisions and memories
for the next installment of my life.

(The Precision of Pain and the Blurriness of Joy: The Touch of Longing Is Everywhere, Amichai 475)

I cały czas posłańcy biegną tam i z powrotem
do mojego dzieciństwa, aby odzyskać to, co zapomniałem lub zostawiłem
jakby z domu, który ma zostać zburzony,

albo jak Robinson Crusoe, z powoli tonącego statku
na wyspę – więc ratuję się z prowiantu dzieciństwa i ze wspomnień
na następną część mojego życia.

Długi, biograficzny wiersz, podzielony na sekcje, pochodzi z tomu porównywanego przez Anthony'ego Hechta do misternie „skomponowanej symfonii, medytacji o historii jego narodu” (por. Hecht).

4. Podsumowanie

Ocalenci z Zagłady często dostrzegają w powieści Defoe interpolację własnego losu, dlatego konfrontują z nią własne teksty, dokonują reinterpretacji, wyposażają ją w aspekty powinowate, wyrażają potrzebę dialogu z tą książką. O *Wyspie na ulicy Ptasiej* – jednym z omówionych utworów – Adrienne Kertzer napisała: „metafora Robinsona daje nam nadzieję” („[...] the Robinson Crusoe metaphor keeps us hopeful”) (Kertzer 61). Ewa Andruszko zauważyła, że postać Robinsona „daje lekcję walki z samotnością cierpliwą, nieustanną pracą” (Andruszko 141). W takiej lekturze angielski utwór zostaje pozbawiony malowniczych opisów przyrody, intensyfikuje się wątek przetrwania, pozwalający na zawiązanie wspólnoty i solidaryzowanie z Robinsonem ocalańców z Zagłady.

Powieść pełni funkcję łodzi ratunkowej, nieśmiało obiecuje czytelnikom podczas Holokaustu powrót do normalności albo choć ucieczkę z kamiennego świata. Historia o rozbitku pozwala im uporządkować myśli o własnym losie. *Robinson Crusoe* staje się jedną z dyżurnych książek żydowskich czytelników i czytelniczek w gettach, znajdujących w niej własne *punctum*. Elementy skonwencjonalizowane pozwalają fikcyjnemu czytelnikowi na odpychanie zła, zaś czytelnikowi rzeczywistemu – na oprowadzanie po świecie Zagłady, do którego nie miałby dostępu, świecie niepodobieństwa, braku przyległości, nieuchronnego zagubienia.

„Jest rzeczą równie rozsądną ukazać jakiś rodzaj uwięzienia przez inny, jak ukazać coś, co istnieje rzeczywiście, przez coś innego, co nie istnieje” – tak brzmi pochodzące z pism Defoe motto do *Dżumy* Alberta Camusa (Camus 5), interpretowanej nierzadko w świetle drugiej wojny światowej i przestrzeni gett. Taka perspektywa odbioru pozwalała wojennym czytelnikom angażować się w lekturę opowieści o Robinsonie, w której ich uwięzienie zostało ukazane przez inne, bieżąca sytuacja warunkowała odbiór powieści, działającej jak katalizator i otwierającej drzwi – jeśli nie do przetrwania, to do chwilowego trwania w nadziei.

| Bibliografia

- Abramowska, Janina. „Topos i niektóre miejsca wspólne badań literackich”. *Pamiętnik Literacki* 1/2 (1982). S. 3-23.
- Amichai, Yehuda. *The Poetry of Jehuda Amichai*. Red. R. Alter. Nowy Jork: Farar, Straus and Giroux, 2015.
- Amichaj, Jehuda. *Koniec sezonu pomarańczy. Wybór wierszy*. Przeł. Tomasz Korzeniowski. Izabelin: Świat Literacki, 2000.
- Amichai, Yehuda. *Open Closed Open*. New York: Mariner Books, 2000.
- Andruszko, Ewa. „Modyfikacje toposu wyspy Robinsona: Defoe, Giraudoux, Tournier”. *Archipelagi wyobraźni: z dziejów toposu wyspy w kręgu literatur romańskich*. Red. E. Łukaszyc. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2007. S. 137-155.
- Bauer, Yehuda. *Przemysłość Zagładę*. Przeł. Jerzy Giebułtowski, Janusz Surewicz. Warszawa: Żydowski Instytut Historyczny, 2016.
- Berger, Ronald J. *Surviving the Holocaust. A Life Course Perspective*. Abingdon: Routledge, 2011.
- Bodenheimer, Alfred. „Kein Midrasch nach Auschwitz: Dan Pagis’ Gedicht: mit Bleistift im versiegelten Waggon geschrieben”. *Ein Bruch der Wirklichkeit: die Realität der Moderne zwischen Säkularisierung und Entsäkularisierung*. Red. J. Mattern. Berlin: Vorwerk 8, 2002. S. 210-219.
- Camus, Albert. *Dżuma*. Przeł. Joanna Guze. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2009.
- Celan, Paul. „List do Jehudy Amichaja”. Przeł. Daniel Tomczak, Joanna Roszak. *Odra* 6 (2011). S. 37.
- Cobel-Tokarska, Marta. *Bezludna wyspa, nora, grób. Wojenne kryjówki Żydów w okupowanej Polsce*. Warszawa: IPN, 2012.
- Defoe, Daniel. *Przypadki Robinsona Kruzoa*. Przeł. Józef Birkenmajer. Warszawa: Książka i Wiedza, 1974.
- Duffy, Helena. „La bienveillance de la critique polonaise”. *Writing the Holocaust Today: Critical Perspectives on Jonathan Littell’s „The Kindly Ones”*. Red. A. Barjonet, L. Razinsky. Amsterdam: Rodopi, 2012. S. 239-261.
- Dunin-Wąsowicz, Krzysztof. *Na Żoliborzu 1939–1945*. Warszawa: Książka i Wiedza, 1984.
- Ein Mann der Wahrheit. Zum Tode des israelischen Dichters Jehuda Amichai*. Web. 30.08.2019 <<http://www.hagalil.com/archiv/2000/09/amichai.htm>>
- Garrett, Leah. „The Jewish Robinson Crusoe”. *Comparative Literature* 3 (2002). S. 215-228.
- Hanka Grynberg*. Web. 9.09.2019. <https://dzieciholocaustu.org.pl/szab3.php?s=en_myionas_08.php>

- Hecht, Anthony. „Sentenced to Reality”. *The New York Review of Books* 2 November (2000). Web. 30.08.2019 <<https://www.nybooks.com/articles/2000/11/02/sentenced-to-reality/>>
- Janczewska, Marta. „Codzienność i niecodzienność Zagłady”. *Literatura polska wobec Zagłady (1939-1968)*. Red. S. Buryła, D. Krawczyńska, J. Leociak. Warszawa: Fundacja Akademia Humanistyczna, Instytut Badań Literackich PAN, 2012. S. 82-139.
- Kertzer, Adrienne. *My Mother's Voice: Children, Literature, and Holocaust*. Calgary: Broadview Press, 2001.
- Kosior, Wojciech. „Apotropaiony w midraszu do Księgi Jonasza według Pirke De-Rabbi Eliezer. Wstęp, przekład, komentarz”. *Zwyczaj i akcesoria apotropaiczne w cywilizacjach świata*. Red. K. Kleczewska, W. Kosior, A. Kuchta, I. Łatas. Kraków: AT Wydawnictwo, 2008. S. 31-47.
- Lang, Berel. *Holocaust Representation: Art Within the Limits of History and Ethics*. Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 2000.
- Lau, Jörg. *Młodzi Żydzi patrzą w przyszłość*. Web. 30.08.2019 <<https://voxeurop.eu/pl/content/article/186411-mlodzi-zydzy-patrza-w-przyszlosc>>
- Leo, Christian. *Zwischen Erinnern und Vergessen. Jehuda Amichais Roman „Nicht von jetzt, nicht von hier” im philosophischen und literarischen Kontext*. Würzburg: Verlag-Koenigshausen-Neumann, 2004.
- Levi, Primo. *Czy to jest człowiek*. Przeł. Halszka Wiśniowska. Warszawa: Książka i Wiedza, 1996.
- Littell, Jonathan. Łaskawe. Przeł. Magdalena Kamińska-Maurugeon. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2008.
- McCullough, Shellie Gordon. *Engaging the Shoah through the Poetry of Dan Pagis: Memory and Metaphor*. New York i in.: Lexington Books, 2016.
- Nasalska, Anna. „Posłowie”. Orlev, Uri. *Książki mojego dzieciństwa (1931-1945)*. Przeł. Jan Rybicki. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie Skłodowskiej, 2012.
- Orlev, Uri. *Książki mojego dzieciństwa (1931-1945)*. Przeł. Jan Rybicki, posłowie A. Nasalska. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie Skłodowskiej, 2012.
- Orlev, Uri. *Wyspa na ulicy Ptasiej*. Przeł. Ludwik Jerzy Kern. Poznań: Media Rodzina, 2010.
- Pagis, Ada. „Mój mąż Dan”. Pagis, Dan. *Ostatni*. Warszawa: Wydawnictwo Studio EMKA, 2004. S. 7-11.
- Pagis, Dan. *The Selected Poetry*. Przeł. Stephen Mitchell. Berkeley: University of California Press, 1996.
- Pirro, Robert. *Motherhood, Fatherland, and Primo Levi: The Hidden Groundwork of Agency in His Auschwitz Writing*. Madison, Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press, 2017.

- Robinson, Ken. *Oblicza umysłu. Ucząc się kreatywności*. Przeł. Martyna Mentel. Gliwice: Element, 2016.
- Rosenfeld, Alvin. *A Double Dying: Reflections on Holocaust Literature*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1980.
- Rottenbach Bruno, red. *Zwischen Würzburg und Jerusalem, in deutsches Dichterschicksal; Biographie und Werkauswahl*. Würzburg: Echter, 1981.
- Ruszała, Jadwiga. *Robinsonada w literaturze polskiej: teoria, typologia, bohater, natura*. Słupsk: Pomorska Akademia Pedagogiczna, Słupsk, 2000.
- Gold, Nili Scharf. *Amichai Yehuda. The Making of Israel's National Poet*. Hanover-Waltham: Brandeis University Press, 2008.
- Sokołowska, Katarzyna. „Metafora i etyka w narracjach o Holokauście. Literackość odzyskana”. *Śląskie Studia Polonistyczne* 1 (2011). S. 121-130.
- Szlengel, Władysław. *Rzeczy*. Web. 9.09.2019 <<https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/szlengel-rzeczy.html#footnote-idm140590862703792>>
- Webber, Mark J. „Metaphorizing the Holocaust: The Ethics of Comparison”. *Images* VIII (2011). S. 5-30.
- Zangwill, Israel. *Children of the Ghetto: A Study of a Peculiar People*. Detroit: Wayne State University Press, 1998.
- Żabińska, Antonina. *Ludzie i zwierzęta*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2010.

| Abstrakt

JOANNA ROSZAK

Rozbitek buduje łądz. Przegląd wątków recepcyjnych *Robinsona Crusoe* w narracjach ocaleńców z Zagłady

W artykule podjęto próbę przeglądu wybranych wątków recepcyjnych powieści Daniela Defoe *Przypadki Robinsona Crusoe* (1719) wobec Zagłady. Ukazano tym samym, jakie elementy powieści aktualizują się w kontekście Szoa, jakie się zacierają oraz co nowego o losie innych książek i ludzi z XX wieku pozwala powiedzieć ów trzystuletni utwór. Angielska powieść służy w omówionych tekstach jako synekdocha (Primo Levi, Uri Orlev), lektura apotropaiczna (świadczenia osobiste, m.in. wspomnienia Hanke Grynberg) lub podstawa dla wykreowania apokryfu (wiersze Dana Pagisa i Jehudy Amichaja).

Słowa kluczowe: recepcja, Zagłada, *Robinson Crusoe*

| Abstract

JOANNA ROSZAK

The Castaway is Building a Boat. An Overview of *Robinson Crusoe*'s Reception Threads in the Narrations of Holocaust Survivors

The author of the article attempts to review selected reception threads of Daniel Defoe's *The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe* (1719) in connection to the Holocaust. Thus, it is shown what elements of the novel are updated in the context of the Shoah, which are blurred, and what this three hundred year old book has to say about the fate of other books and people of the 20th century. The English novel is used in the interpreted texts as a synecdoche (Primo Levi, Uri Orlev), apotropaic reading (personal testimonies, including memories of Hanke Grynberg) or the basis for creating apocrypha (poems by Dan Pagis and Jehuda Amichaj).

Keywords: reception, Holocaust, *Robinson Crusoe*

| Nota o autorce

Joanna Roszak – dr hab., profesor w Instytucie Sławistyki Polskiej Akademii Nauk, współfundatorka i wiceprezeska Fundacji Józefa Rotblata. Ostatnio wydała *Miejsce i imię. Poeci niemieckojęzyczni żydowskiego pochodzenia, Słyszysz? Synagoga. Wychodząc spod poznańskiej synagogi przy Wronieckiej oraz Żuraw z origami. Opowieść o Józefie Rotblacie.*

E-mail: joannamroszak@gmail.com

GAWEŁ JANIK
Uniwersytet Śląski

Ocalali z potopu. *Księga rozbitków* Sydora Reya jako robinsonada holokaustowa

Próba odczytania utworu o Zagładzie jako narracji realizującej wzorzec robinsonady mogłaby zostać uznana za pomysł co najmniej karkołomny, by nie powiedzieć całkowicie bezzasadny. W polskiej literaturze poruszającej temat Holokaustu znajduje się jednak utwór, który, jak się wydaje, umożliwia, a wręcz sugeruje, właśnie taki tryb lekturowy. Mam tu na myśli właściwie zupełnie nieznaną współczesnemu czytelnikowi zbiór opowiadań Sydora Reya¹ *Księga rozbitków*, którego już sam tytuł, w związku z użyciem słowa *rozbitek*, budzić może skojarzenia z bodaj najślynniejszym rozbitkiem w historii literatury – Robinsonem Crusoe.

Sydor Rey, a właściwie Isak Reis lub Izydor Reiss, bo tak brzmiało jego prawdziwe, żydowskie imię i nazwisko, urodził się w 1908 roku w Wojniłowie na Podkarpaciu. Przed wojną studiował prawo we Lwowie, a następnie w Warszawie. Mając 21 lat, zadebiutował opowiadaniem *Czarne listy* opublikowanym

1 Cała twórczość autora stanowi, używając określenia Sławomira Buryły, temat nieopisany. W jedynym powstałym do tej pory artykule dotyczącym pisarstwa Reya wspomniany już Buryła w następujący sposób pisze o autorze *Księgi rozbitków*: „Nie tylko przeciętny czytelnik, ale i zawodowy krytyk miałby dziś problem z przypomnieniem sobie postaci i dzieła Sydora Reya. Trudno jest w słownikach czy kompendiach naukowych znaleźć jego biogram” (Buryła 63).

w tygodniku *Świat, Dom i Szkoła*. Pracował wówczas jako wychowawca w sierocińcu prowadzonym przez Janusza Korczaka (wspomnienia z tego okresu odnaleźć można w opowiadaniu *Anioł stróż z Księgi rozbitków*). W tym czasie dołączył także do grupy literackiej Przedmieście. Debiut powieściowy Reya przypada na rok 1937, kiedy to ukazała się jego książka *Kropiwniki*. W 1939 roku wyjechał do Stanów Zjednoczonych, by wziąć udział w Światowym Kongresie Pisarzy na Rzecz Pokoju i Demokracji oraz zebrać materiały do nowej powieści dotyczącej mieszkańców nowojorskiego Lower East Side, która jednak nigdy nie ukazała się drukiem. Podczas pobytu w USA do pisarza dotarły wieści o wybuchu II wojny światowej. Resztę swojego życia spędził w Nowym Jorku. W roku 1945 ukazał się jego tomik poetycki *Pieśni mówione* (Nowy Jork: Saint Marks Printing Corporation), w 1959 roku opublikowany został zbiór opowiadań *Księga rozbitków* (Warszawa: Czytelnik), zaś w 1967 roku na księgarskie półki trafił drugi tom wierszy Reya – *Własnymi słowami* (Londyn: Oficyna Poetów). Drukował on w polsko-amerykańskiej prasie oraz wydawanym w Londynie tygodniku *Wiadomości*. Tłumaczenia jego wierszy oraz opowiadań ukazywały się w Stanach Zjednoczonych. Autor zmarł w 1979 roku.

W niniejszym artykule skupię się na wydanej w 1959 roku *Księdze rozbitków*, zbiorze siedemnastu opowiadań stanowiących zapis losów Żydów ocalałych z Zagłady, którzy po wojnie znaleźli się w Nowym Jorku. Przewodnikiem po historiach tytułowych rozbitków jest pierwszoosobowy narrator. Bez trudu możemy utożsamić go z samym Reymem. Moim celem będzie wskazanie elementów, które pozwoliłyby uznać tom za specyficzny rodzaj robinsonady holokaustowej.

W *Słowniku rodzajów i gatunków literackich* pod redakcją Grzegorza Gazdy przeczytać możemy, że robinsonada, to

typ utworów, głównie powieści, które schematem fabularnym i konstrukcyjnym nawiązują do głównego wątku *Przypadków Robinsona Crusoe* (1719) autorstwa Daniela Defoe. Bohater (rzadziej grupa bohaterów) zostaje odizolowany od świata (najczęściej w wyniku katastrofy) i skazany na samotniczą egzystencję w dzikiej przestrzeni, w której – walcząc z żywiołem przyrody – tworzy warunki cywilizowanego życia (Gazda 939).

Jadwiga Ruszała, która robinsonadom poświęciła dwie monografie – *Robinson w literaturze polskiej. Teoria – historia – recepcja* (1998) oraz *Robinsonada w literaturze polskiej. Teoria – typologia – bohater – natura* (2000), proponuje, by ten rodzaj tekstów

traktować jako zestrój robinsonotopów, swoistych motywów, dających się przenieść z utworu do utworu, co odbywać się może za pomocą różnych technik narracyjnych. Powtarzalność podstawowych części składowych (robinsonotopów) to stała zasada robinsonad (Ruszała 2000: 20).

Wśród klasycznych robinsonotopów, wyodrębnionych na podstawie lektury powieści Daniela Defoe, znajdują się, zdaniem badaczki:

ucieczka bohatera z domu, rozbicie się okrętu, pobyt bohatera w wyniku katastrofy na bezludnej wyspie, wysiłki rozbitka na rzecz poprawy warunków swojej egzystencji, radzenie sobie w nowych okolicznościach, powrót do cywilizacji lub decyzja pozostanie na wyspie (Ruszała 2000: 20).

Należy odnotować, że wśród literackich realizacji tejże odmiany gatunkowej rozróżnić można zarówno „robinsonady *sensu stricto*” (Ruszała 2000: 27), jak i utwory robinsonopodobne, w których robinsonoty mogą występować selektywnie oraz ulegać uproszczeniom i przekształceniom.

Już tytułowa kategoria rozbitków, na którą zdecydował się Rey, budzi w czytelniku skojarzenia robinsonowskie. W definicji słownikowej rozbitek to „ten, kto uratował się z rozbitego okrętu” (Sobol 845). Zarówno *Słownik współczesnego języka polskiego* pod redakcją Bogusława Dunaja, jak i *Wielki słownik języka polskiego* redagowany przez Piotra Żmigrodzkiego, notują jeszcze jedno znaczenie słowa – chodzi o rozbitka życiowego, a więc osobę, „która przeżyła wiele nieszczęść, tracąc to, co osiągnęła wcześniej” (Dunaj 954).

Bohaterowie zbioru opowiadań Reya zdają się łączyć w sobie obydwie wyżej wymienione znaczenia. Jako ocalali z Zagłady są oni „rozbitkami życiowymi” – cudem przeżyli Holokaust, podczas którego stracili jednak swoich bliskich i musieli uciekać ze swych domów. W sposób metaforyczny widzieć można w nich także rozbitków w znaczeniu pierwszym i podstawowym – uciekając przed śmiercią, przeżyli oni podróż transoceaniczną, a wojenna zawierucha wyrzuciła ich na brzeg Stanów Zjednoczonych. Podobnie jak w przypadku stanowiącej jeden z robinsonotopów katastrofy statku, tak i w przypadku Zagłady tylko nielicznym udało się ją przetrwać. Robinson Crusoe, tak jak Żydzi ocalali z Holokaustu, „został niejako z grobu uratowany” (Defoe 30).

Kondycja rozbitka zarówno u Defoe, jak i u Reya nierozzerwalnie wiąże się z pewnym zagrożeniem. Radość z ocalenia bywa na tyle obezwładniająca, że paradoksalnie prowadzić może do śmierci. Autor *Księgi rozbitków* w następujący

sposób wypowiada się na temat Żydówki Jadwigi, której udało się przeżyć Zagładę: „Śmierć przyszła po nią w przebraniu. Rozbitek na widok lądu odczuwa ulgę i wśród tej chwilowej ulgi śmierć objawia mu się w postaci odpoczynku tak przekonywająco, że ona mu się wydaje życiem. Poddaje się i idzie na dno po odpoczynek, po życie...” (Rey 37). Podobny fragment odnaleźć możemy w *Robinsonie Crusoe*:

[...] rozumiem, dlaczego przesyłając ułaskawienie skazanemu na śmierć w chwili, gdy już oczekiwał zgonu, przydają także cyrulika dla puszczania krwi w obawie, żeby to nagłe zachwycanie tamując bicie jego serca nie stało się zabójcze. Nagła radość może bowiem równie łatwo zahamować popęd żywotny, jak niespodziane strapienie (Defoe 30).

Stany Zjednoczone są dla żydowskich bohaterów *Księgi rozbitków* niczym Robinsonowska odległa i zupełnie obca wyspa. Tubylców, a więc w przypadku opowiadań Reya Amerykanów, cechuje dystans w stosunku do przybyłych z Europy Żydów. Stary kontynent i rozgrywające się na nim wydarzenia wojenne był dla nich tak trudne do zrozumienia, „jak gdyby sprawy rozgrywały się na księżycu” (Rey 188).

Narrator *Księgi rozbitków* wielokrotnie wyraża zdziwienie w związku z tym, że na swojej drodze spotyka ocalałych z Zagłady. Pomimo że on sam uniknął Holokaustu, trudno mu uwierzyć w to, że tytułowych rozbitków jest więcej. Że wyspa, na którą trafił przed wojną, powoli zapełnia się znajomymi twarzami z przeszłości. Na widok Michała, bohatera opowiadania *Wesele w Waszyngtonie*, narrator kilkakrotnie powtórzy z niedowierzaniem: „A więc żyjesz” (Rey 14), dodając później w myślach: „Nie sądziłem, że ocaleje, że przetrwa w Polsce lata wojenne” (Rey 14). Pomimo spotkania z dawnym znajomym oraz wymiany z nim kilku listów, narratorowi wciąż trudno uwierzyć, że mężczyzna naprawdę żyje: „«A może Michał zginął?» – myślałem z uporem, jak gdyby według mnie powinien był zginąć” (Rey 25). Gdy tuż po roku 1945 narrator otrzymuje list od swojej pierwszej miłości – Stelli – w którym kobieta prosi go o kontakt, mężczyzna nie odpisuje, ponieważ, jak mówi, „to było zaraz po wojnie i chyba nie wierzyłem, że w ogóle ktoś pozostał przy życiu, jeszcze nie ochłonąłem był z pierwszego wstrząsu” (Rey 166). W ocalałych postawa narratora budzi pobłażanie, a czasem również zdenerwowanie, jak w przypadku Jadwigi, bohaterki opowiadania *Nekrofilia*, która w złości wykrzykuje do innego ocalałego: „Panie Karolu – zawołała w końcu, wskazując na mnie – on nam bierze za złe, żeśmy pozostali przy życiu” (Rey 36). Także sami rozbitkowie zdają się nie dowierzać, że udało im się ująć z życiem z Za-

głady. Świadczyć może o tym chociażby zachowanie Michała, który podczas rozmowy z narratorem „wstał z ławki, przeciągnął się, jak gdyby stwierdzał, że ma żywe ciało, i znów usiadł” (Rey 18–19). Postawa mężczyzny przypomina niedowierzanie, które charakteryzowało Robinsona Crusoe po tym, jak udało mu się przeżyć katastrofę statku: „Chodziłem po wybrzeżu podnosząc dłonie ku niebu, cały zatopiony w myślach o moim ocaleniu [...]. – Boże! – mówiłem sobie w duchu. – Jakże to możliwe, bym mógł taką przestrzeń przepłynąć do brzegu?” (Defoe 30).

Holokaust określany jest na kartach *Księgi rozbitków* mianem „katastrofy” (Rey 26), „kataklizmu” (Rey 11) oraz „klęski” (Rey 26). Choć w rozumieniu słownikowym wszystkie te pojęcia funkcjonują na zasadzie synonimów, to warto przyrzeć się im nieco bliżej. Katastrofa jako „wydarzenie powodujące tragiczne skutki” (Sobol 314) kojarzona jest często z katastrofą lotniczą, morską czy też klimatyczną. Kataklizm rozumiemy przede wszystkim jako „gwałtowne i nagłe zmiany w przyrodzie powodujące ogromne zniszczenia” (Dunaj 368). Kataklizm wiąże się więc z siłami natury, żywiołami takimi jak powódź, trzęsienie ziemi czy wybuch wulkanu. Z kolei klęska to „przegrana wojna, bitwa lub rywalizacja” (Sobol 325), ale także klęska żywiołowa – „klęska głodu, suszy, powodzi, pożarów” (Dunaj 382).

Każde z użytych przez Reya określeń łączyłoby Zagładę z katastrofami naturalnymi. Tego typu metonimizacja Holokaustu wskazywałaby na możliwość badania *Księgi rozbitków* z perspektywy środowiskowej historii Zagłady, a więc, mówiąc za Jackiem Małczyńskim, dziedziny *holocaust studies*, która „interesuje się różnymi wyobrażeniami, znaczeniami i wartościami związanymi z przyrodą w kontekście Zagłady” (Małczyński 9).

Co ciekawe, ten typ przedstawiania Holokaustu łączyłby wydany w 1959 roku zbiór opowiadań Reya z dużo późniejszymi, opublikowanymi w 1987 powieściami Tadeusza Konwickiego (*Bohiń*), Andrzeja Kuśniewicza (*Nawrócenie*), Piotra Szewca (*Zagłada*) oraz Pawła Huellego (*Weiser Dawidek*), w których Holokaust przedstawiony został pod postacią burzy, wichury czy powodzi (zob. Tomczok). Niszczycielska moc żywiołu, który metonimizuje Zagładę, wyrzuca tytułowych rozbitków z opowiadań Reya na brzeg robinsonowskiej wyspy, która okazuje się odległą, zaoceaniczną Ameryką.

Wykorzystane w *Księdze rozbitków* obrazowanie Zagłady jako katastrofy, kataklizmu czy klęski jeszcze silniej łączyć będzie się z robinsonotopem związanym z katastrofą morską i rozbiciem się okrętu, gdy pod uwagę weźmie się fakt, iż w opowiadaniach Reya znajdziemy nawiązania do biblijnego potopu. Narrator-rozbitek powie o sobie, że „ocalał i znalazł się w Nowym Jorku jak Noe na Araracie” (Rey 99).

Tropy i figury biblijne obecne są w wielu tekstach o Zagładzie. Zdaniem Aliny Molisak i Aleksandry Sekuły, autorzy sięgają „po język Biblii, traktując go jako narzędzie, które ma pomóc wyrazić Szoa” (Molisak, Sekuła 108). Badaczki wymieniają kilka najczęściej wykorzystywanych nawiązań, wśród których zdaje się dominować przypowieść o Hiobie. Znamienne, że w artykule Molisak i Sekuły ani raz nie pojawia się odniesienie do starotestamentowych dziejów Noego i opisanego w Księdze Rodzaju potopu. Według niektórych czynienie porównań do historii biblijnych jest jednak w przypadku narracji dotyczących Holokaustu zabiegiem niestosownym. Michał Głowiński w *Czarnych sezonach pisał*:

W historiach, które złożyły się na Zagładę, nie ma analogii nawet do najokrutniejszych epizodów z Biblii. Księga, także w tych fragmentach, w których nie ustrzegła się od opowiadania o wydarzeniach porażających czy wręcz potwornych, ustanawiała zawsze pewne wartości, przyjmowała, że w świecie istnieje pewien porządek, mający swoje sensy. W Zagładzie niczego takiego nie było (Głowiński 50).

Rey trzykrotnie nazwie w *Księdze rozbitków* Zagładę potopem. Po raz pierwszy określenie to padnie w opowiadaniu *Mój mit* otwierającym zbiór. Przywołując różne zasłyszane historie dotyczące wojennych losów swojego brata, narrator stwierdzi: „Wszystkie wersje miały tę samą wartość, żadna z nich nie była pewniejsza od mego snu. Bądź co bądź, wszystkie wiadomości powstały podczas kataklizmu takiego jak potop” (Rey 11). W opowiadaniu *Wesele w Waszyngtonie* mowa będzie o rodzinie i przyjaciółach narratora, „którzy poginęli jak w potopie” (Rey 25), zaś w głównym bohaterze – ocalałym z Zagłady Michale – wydarzenia czasu wojny wywoływać będą następujące wspomnienia: „Potoki krwi, mordercy w gumowych butach, ludzie pożerani przez ludzi jak przez potop” (Rey 26).

Porównywanie Zagłady do biblijnego potopu może budzić nasze wątpliwości z wielu powodów. W semantyce biblijnej potop jest karą wymierzoną przez Boga ludziom w związku z ich zepsuciem moralnym. Niesie zagładę ludzkości, z której cało ująć ma Noe jako „człowiek prawy, [który – G.J.] wyróżniał się nieskazitelnością wśród współczesnych sobie ludzi” (Rdz 6, 9)². W tym ujęciu narrator *Księgi rozbitków* przyrównywałby siebie do starotestamentowego budowniczego arki, z którym Bóg zawarł przymierze. Rodzi to jeszcze większy sprzeciw, gdy zdamy sobie sprawę, że za metonimią potopu stoi Holokaust, a więc opisany na kartach opowiadań Reya rozbitkowie – ocalali z Zagłady – to

2 Wszystkie przywoływane w tekście fragmenty Biblii pochodzą z *Biblii Tysiąclecia Online*, Poznań 2003 (www.biblia.deon.pl).

boscy wybrańcy; ci, którzy nie sprawili, że „ziemia została skażona w oczach Boga” (Rdz 6, 11). Poczynione przez Reya porównanie zrównywałoby ponadto Boga ze sprawcami Holokaustu, to Bóg sprowadza bowiem w Starym Testamencie „na ziemię potop, aby zniszczyć wszelką istotę pod niebem, w której jest tchnienie życia” (Rdz 6, 17).

Decydując się na wykorzystanie właśnie takiego motywu, Rey stanął w całkowitej opozycji do radykalnych poglądów głoszonych między innymi przez rabina Richarda Rubinsteina, zdaniem którego Bóg umarł wraz z nadejściem Holokaustu. W myśleniu autora *Księgi rozbitków* Zagłada miałaby stanowić kolejną z tragedii dotyczących Żydów na przestrzeni wieków, poczynając od „zburzenia Pierwszej i Drugiej Świątyni, przez wyprawy krzyżowe, wygnanie z Hiszpanii, masakrę Chmielnickiego, dziewiętnasto- i dwudziestowieczne pogromy” (Liszka 177), a więc wiązałyby się z „bogatą żydowską tradycją odpowiedzi na katastrofy” (Liszka 174). Przedstawiona przez autora *Kropiwników* koncepcja bliska byłaby myśleniu Ignaza Maybauma zaprezentowanemu przez żydowskiego teologa sześć lat po ukazaniu się zbioru opowiadań Reya w pracy *The Face of God After Auschwitz* (1965). Zdaniem rabina,

Zagłada stanowi trzecie *churban* (zniszczenie) po zburzeniu dwóch świątyń, jest wynikiem interwencji Boga w historię. [...] Maybaum nie twierdzi, że Szoa było karą za grzechy Izraela, w cierpieniu ofiar należy raczej dostrzec poświęcenie za grzechy innych, niebędących Żydami. Ostatecznie więc każda z wymienionych trzech katastrof przyczyniła się do postępu, który Maubaum rozumie w kategoriach moralnych – postępu w dążeniu ludzkości do osiągnięcia coraz większej doskonałości moralnej i misji, jaką ma w nim do spełnienia judaizm. Pierwsze dwie katastrofy, przyczyniając się do powstania diaspory, dały możliwość szerzenia prawdy religii hebrajskiej poza wspólnotą żydowską, zaś Szoa wyznaczyło – wraz z unicestwieniem wschodnioeuropejskich Żydów – kres średniowiecza, epoki religijnych prześladowań i autorytaryzmu, przy czym nazizm był według Maubaua ostatnią kulminacją średniowiecznych tendencji opresyjnych. Trzecie *churban* wyznaczyło kres jednej epoki, lecz i początek kolejnej – nowoczesności, w której, jak podkreśla Maubaum, zwolniony od balastu średniowiecznego getta judaizm ma wciąż do spełnienia mesjańską misję (Liszka 189–190).

W tym ujęciu nazywanie przez Reya Zagładę katastrofą byłoby o tyle ważne, że, jak wskazuje Justyna Tabaszewska, katastrofa uznawana jest za swoisty punkt

zwrotny, a jej „niszczący potencjał [...] kontrapunktowany jest przez potencjał twórczy, wyzwalający od narastających wraz z upływem czasu zależności” (Tabaszewska 23–24).

W kontekście rozważań na temat *Księgi rozbitków* jako specyficznej wersji robinsonady ważny okazuje się także aspekt kary za grzechy, który stanowi jeden z robinsonotopów. W powieści Defoe zatonięcie statku wzbudza w Robinsonie „poczucie winy i [...] sprowadza się do pojęcia kary boskiej za grzechy młodości” (Borkowska 351). Bohater powieści uznaje morską katastrofę „za wyrok Opatrzności” (Defoe 39). Czesław Miłosz zwraca ponadto uwagę na ambiwalentny charakter pobytu na wyspie – jest on zarówno łaską, jak i pokutą:

Ocalony ręką Opatrzności z odmętów morskich, gdy cała załoga ginie, budzi się z omdlenia na nieznannej ziemi. Pierwszym jego odruchem jest złorzeczyć losowi i rozpaczać. Wnikając jednak w siebie, odnajduje w sobie samym powód obecnego stanu: swój grzech. Przypadek nabiera charakteru słusznego wyroku i równocześnie łaskawej opieki. Wyrok Boga kazał mu znaleźć się na wyspie (Miłosz 56).

W klasycznej robinsonadzie realizującej model Defoe bezludna wyspa nosi znamiona utopii. Miłosz wskazuje, że „wyspa oznacza bezpieczeństwo jej mieszkańców od walk, sporów i wojen pozostałej ludzkości” (Miłosz 52). W warstwie symbolicznej wyspa wiąże się ze spokojem, szczęściem, pięknem, doskonałością i rajem (Kopaliński 488). Jak zauważa Miłosz, to właśnie „brak zagrożenia [...] właściwy wszelkiej legendzie o szczęściu” (Miłosz 52–53) decyduje o arkadyjskim charakterze robinsonowskiej wyspy. Przestrzeń, która początkowo budzi w bohaterach obawę, poczucie samotności i lęku oraz uznawana może być przez nich za karę za grzechy, ostatecznie okazuje się „wyspą łaski” (Miłosz 63). Robinson, choć wie, że jest „bez obrony i bez środków do odpierania przemocy człowieka lub zwierzęcia” (Defoe 42), zdaje sobie sprawę, że znalazł się „na wyspie, gdzie nie ma dzikich i drapieżnych bestii, jakie widywał [...] na brzegach Afryki” (Defoe 42).

Utopijny potencjał wyspy może jednak zostać ujawniony dopiero wtedy, gdy w bohaterze dokona się pozytywna przemiana polegająca na zmianie wyznawanych przez niego wartości. Motyw metamorfozy, którą „poprzedzają [...] smutne doświadczenia wyspiarskiego bytowania bohatera” (Ruszała 1998: 51), nie jest wyraźnie zaznaczony w *Księdze rozbitków*. Większość postaci opisanych w zbiorze nie potrafi dostosować się do nowych warunków życia. Pomimo że Ameryka staje się dla żydowskich rozbitków bezpieczną wyspą, chroniącą ich przed „drapieżnymi bestiami” (Defoe 42) w postaci hitlerowców, to pamięć o traumatycznej przeszłości uniemożliwia dokonanie się w nich wewnętrznej

przemiany polegającej na ponownym odkryciu sensu i radości życia. W opisach kondycji poszczególnych bohaterów tomu wyraźnie uwidaczniają się symptomy syndromu pozagładowego.

Bohaterka opowiadania *Nekrofilia* – Jadwiga – „umiera z tęsknoty za [dawnym – G.J.] życiem” (Rey 37). Kobieta, której Zagłada odebrała dotychczasowe „otoczenie [...] gwałtownie i całkowicie” (Rey 37), pogrążona jest w permanentnej tęsknocie za tym, co utracone. Przebywając w Stanach Zjednoczonych, „nie potrafi, niby jaszczurka, odbudować reszty życia” (Rey 37). Jadwiga „z dnia na dzień znika, a lekarze nie mogą nic stanowczego stwierdzić, nie ustalili diagnozy” (Rey 37). Dla ocalałej z Holocaustu pobyt na zaoceanicznej „bezludnej wyspie” kończy się tragicznie – kobieta umiera. Inni ocalali „rozbitkowie” często płaczą (Michał z *Wesela w Waszyngtonie*, Artur z *Lekarza*), cierpią na bezsenność (narrator *Mojego mitu*), chorują na głęboką depresję (siostra tytułowej bohaterki opowiadania *Felicja*), niespodziewanie tracą przytomność (narrator z *Nauczyciela*), czują odrazę do życia (Janusz z *Handlarza sztuki*), czekają na kolejną wojnę, która sprawi, że „się ten świat raz na zawsze skończy” (*Ziemia*). Najbardziej wyrazistym przykładem ofiary nieprzepracowanej traumy jest Artur, bohater opowiadania *Lekarz*, który odmawia jedzenia oraz kładzie się „do łóżka z postanowieniem, aby umrzeć” (Rey 183). Pogrążony w rozpacz i melancholii mężczyzna decyduje się wymierzyć sobie najsurowszą z możliwych kar – karę śmierci, która zakończy „krytyczny okres” (Rey 183) trwający w jego życiu od momentu przybycia do Ameryki. Bohaterowie *Księgi rozbitków* pozostają bierni, co odróżnia ich od Robinsona będącego „człowiekiem czynu (*homo faber*)” (Gazda 939).

O tym, że tytułowi rozbitkowie nie zaadaptowali się do życia w nowych warunkach, świadczy także ich wygląd. Na twarzy Jadwigi „w kilku głębokich zmarszczkach leżał ciężki smutek” (Rey 35). Kobieta „wyglądała jak człowiek nad grobem. [...] Twarz jej była szara i jakby podarta, oczy zapadłe, skóra na ramionach żółtawa i obwisła, cała postać skurczona, przygarbiona” (Rey 37). Kamil, postać, którą poznajemy na kartach *Maski pośmiertnej*, „robił wrażenie człowieka ubranego do trumny” (Rey 96). Trupio blada twarz mężczyzny sprawiała, że już za życia „nosił” on tytułową maskę pośmiertną. Również o samym narratorsze *Księgi rozbitków* przeczytać możemy, że od czasu przybycia do Ameryki „wygląda jak trup, nie do poznania!” (Rey 159).

Wszystko to sprawia, że w zbiorze opowiadań autorstwa Reya widzieć należy raczej tak zwaną „realizację negatywną” (Gazda 940) robinsonady, która ma „charakter dyskusji z konwencją i mitologią” (Gazda 940) gatunku. *Księga rozbitków* byłaby przykładem robinsonady antyutopijnej. Wśród innych utworów realizujących ten model wymienić można między innymi *Tajemniczą wyspę*

Juliusza Verne'a, *Władcę much* Williama Goldinga oraz *Na srebrnym globie* Jerzego Żuławskiego. Powieści te stanowią „negację mitu robinsonowskiego, odosobnienie i praca nie zmieniają bohatera na lepsze, lecz doprowadzają do obłądzenia bądź wyzwalają pierwotne instynkty” (Gazda 940). Na antyutopijny charakter opowiadań Reya kluczowy wpływ wywiera bez wątpienia poruszana przez autora tematyka, a także czas, w którym powstają. XX wiek przynosi nie tylko wielki kryzys gospodarczy, ale również dwie wojny o zasięgu ogólnosiwiatowym, a tym samym każe odrzucić marzenia o utopii, też na gruncie literatury, w szczególności zaś żydowskich narracji o Zagładzie wyrażających pokoleniową traumę Holokaustu.

Odnutowania wymaga jednak fakt, że dla tego typu robinsonad charakterystyczna jest swoista ambiwalencja antyutopii, która zauważalna jest także w przypadku *Księgi rozbitków*. Pod pewnymi względami Stany Zjednoczone okazują się dla żydowskich rozbitków miejscem arkadyjskim. Wpływ ma na to fakt, że to właśnie za sprawą miejsca, do którego trafili, udało im się przeżyć Zagładę. Tym samym Ameryka jawić może się jako „bezpieczna przystań” będąca schronieniem przed śmiercią.

Witold Ostrowski w haśle *antyutopia* zamieszczonym w *Słowniku rodzajów i gatunków literackich* zauważa, że „ambiwalencja utopii i antyutopii może powstać przez zastosowanie ironii” (Gazda 41). Właśnie z takim zabiegiem mamy do czynienia już w *Prologu* do *Księgi rozbitków*. Narrator-autor pisze o sobie: „Moją najwybitniejszą cechą jest, że żyję; podczas gdy moja rodzina przyjaciele, znajomi zginęli, ja ocalałem. Ci, którzy o tym wiedzą, rdzenni Amerykanie i inni, mówią: «To pan ma szczęście»...” (Rey 5). Owo szczęście jest jednak tylko pozorne, bowiem żydowskimi rozbitkami targają najróżniejsze emocje, łącznie z głębokim poczuciem winy, spowodowanym przeżyciem, podczas gdy inni Żydzi zginęli. Choć ocalały z Zagłady Michał stwierdza, że „trzeba pięknie żyć” (Rey 30), to postulat ten zdaje się pozostawać jedynie w sferze deklaracji. Mężczyzna podkreśla, że „my, to znaczy ci, co zostali, i ci, co zginęli, nie znośmy widoku żałoby po sobie; żałoba to dla nas jakby dalszy ciąg naszej męki” (Rey 30). Żałoba, choć przez ocalańców od siebie odsuwana, niezaprzeczalnie stanowi jeden z kluczowych komponentów ich żydowskiej tożsamości.

Tylko w kilku bohaterach *Księgi rozbitków* dokonała się pozytywna przemiana będąca realizacją robinsonotopu związanego z metamorfozą rozbitka. Wśród nich jest opisany w *Moim micie* malarz – mężczyzna o promiennej, radosnej twarzy, która sprawiała wrażenie, jakby „tyle lat po wojnie jeszcze się cieszył, że pozostał przy życiu” (Rey 12). Jawna, niczym nieskrępowana radość ocalańca wzbudza w pozostałych Żydach niesmak. Mężczyzna skupiony jest bowiem wyłącznie na własnym przetrwaniu, a w jego postawie brak refleksji na

temat milionów ofiar Holokaustu. Przeczytamy o nim, że „cieszył się otwarcie, bezwstydnie, z niewinnością dziecka, może nawet trochę pyszałkowato” (Rey 12).

Z pozoru wydawać by się mogło, że także Marceli, „pełen siły i radości życiowej” (Rey 46) bohater *Ziemi*, opowiadając historię swojego przetrwania, wyśpiewuje „pieśń triumfalną” (Rey 46). Okazuje się jednak, że mężczyzna, który cudem przeżył wojnę na terenie Polski, po traumatycznych wydarzeniach z przeszłości „sam sobie stał się obcy; żył jakby poza sobą” (Rey 51); miał poczucie, że pomimo tego, iż ocalał, jego życie „nie należało do niego” (Rey 51). Ambiwalencja cechuje także postać Szulima, którego entuzjazm „rósł na głębokim smutku i wątpliwościach jak lilia wodna na bagnie” (Rey 123).

Szukając w *Księdze rozbitków* realizacji robinsonowskiego mitu metamorfozy, szczególnie dokładnie przyjrzeć należy się postaci narratora tomu. Kluczowe dla analizowanych nawiązań słowa odnaleźć można w opowiadaniu *Chusta Naści*:

Przez długi czas żyłem w Nowym Jorku tak, jakbym miał lada dzień podzielić los moich najbliższych, których pomordowali hitlerowcy i egzystencja moja była stanem przejściowym między życiem a śmiercią, niejako stanem półprzytomnym, częściowym odcięciem od rzeczywistości. Powoli jednak zaczęło we mnie brać górę życie i w końcu uświadomiłem sobie, że nie znajduję się na drodze do śmierci, ale że ocalałem [...]. Odkąd zrozumiałem, że mi przypało w udziale życie, właściwie odkąd postanowiłem żyć, odczułem samotność, której przedtem nie czułem, przedtem bowiem byłem związany z zamordowaną rodziną. Wraz z uczuciem zupełnego osamotnienia szło uczucie, że się na nowo urodził tu, w Nowym Jorku (Rey 99).

W przypadku narratora-autora ocalenie i znalezienie się po stronie życia, nie zaś śmierci, nie oznacza wcale przepracowania traumy i żałoby (zob. Ankersmit). Symboliczne przechylenie szali na stronę życia i powrót do rzeczywistości budzi w narratorze poczucie samotności. Paradoksalnie, to oczekiwanie na śmierć, która ostatecznie nie nadchodzi, sprawia, że mężczyzna odczuwa dużo większą łączność z zamordowanymi bliskimi. Z czasem bohater „rodzi się na nowo”. Nowy Jork, pełniący funkcję „bezludnej wyspy”, zostaje oswojony, a w bohaterze ma szansę dokonać się wewnętrzna przemiana. Ma ona jednak charakter ambiwalentny, nie zaś jednoznacznie pozytywny. Typowe dla bohatera robinsonowskiego uczucie osamotnienia oraz tęsknoty za bliskimi, które towarzyszy mu tuż po rozbięciu się na bezludnej wyspie, narratora *Księdgi rozbitków* dosięga już po momencie przełomowym, a więc po dopełnieniu się jego metamorfozy.

To jeszcze jeden przykład tego, w jaki sposób opowiadania Reya przekształcają tradycyjny wzorzec robinsonady.

Rey, w przeciwieństwie do Defoe, nie lekceważy w swoim tomie „rzeczywistych psychicznych skutków samotności” (Watt 99). Bohaterów całego zbioru łączy poczucie wyobcowania oraz dojmującej samotności i tęsknoty za bliskimi³. Wielomilionowa metropolia, w której żyją ocalali z Zagłady Żydzi, jawi się im jako bezludna wyspa. Narrator opowiadania *Matka Hitlera* powie: „znalazłem się w Nowym Jorku sam, wykorzeniony, odcięty od rodziny, przyjaciół i znajomych w Polsce, z którymi nie wiadomo, co się stało” (Rey 191).

Zarówno w Robinsonie, jak i bohaterach *Księgi rozbitków* pojawiają się wątpliwości związane z tym, czy ocalenie faktycznie jest czymś, za co należy być wdzięcznym. Bohater powieści Defoe czynić będzie wyrzuty Bogu, którego wini za to, że jest człowiekiem „nieszczęśliwym, bezradnym, tak opuszczonym i przygnębnym, iż rzekłbyś, nie godzi się nawet dziękować za takie życie” (Defoe 39). Z kolei tytułowy bohater opowiadania *Szulim* pytać będzie: „Czy warto, czy warto było tak walczyć o życie?” (Rey 123). Podkreślić należy jednak, że choć Robinson początkowo pozbawiony jest jakiejkolwiek nadziei, widzi w sobie wygnańca „z ludzkiej społeczności” (Defoe 41), który na wyspie „nie ma żywej duszy, z którą by mógł rozmawiać albo doznać od niej pociechy” (Defoe 42), to ostatecznie „rozsądek brał [...] górę nad zwątpieniem, więc umiał znaleźć pociechę zestawiając złe i dobre strony [...] [swojego – G.J.] położenia” (Defoe 41). Tak nie dzieje się w przypadku żydowskich bohaterów *Księgi rozbitków*.

Ian Watt, badając powieść Defoe, odnotowuje, że potrzeby seksualne Robinsona Crusoe właściwie nie istnieją. Badacz wskazuje, że w momencie, gdy bohater „zauważył wreszcie brak «towarzystwa», modli się, aby Bóg zesłał mu kogoś na pocieszenie, ale, jak widzimy, potrzeba mu raczej niewolnika. Potem wraz z Piętaszkiem przeżywa idyllę bez udziału kobiet” (Watt 75). Nie inaczej sprawa ma się w przypadku bohaterów *Księgi rozbitków*. Narrator odczuwa „fizyczną odrazę” (Rey 36) do Jadwigi, bohaterki opowiadania *Nekrofilia*. Jak powie, „ja ją odtrąciłem. Ciągłe ją przepraszałem, odchylałem się ciągle [...] od jej ciała” (Rey 36). Do cielesnych zbliżeń nie dochodzi w małżeństwie ocalałych opisanych na kartach *Felicji*. Ciało tytułowej bohaterki onieśmiela jej męża. Boi się on go dotknąć. W życiu kobiety także nie ma miejsca na seksualne pokusy – postanawia ona żyć w celibacie. Podobną decyzję podejmuje inna z bohaterek zbioru – Stella, która „czuła fizyczną niechęć do mężczyzn” (Rey 171).

3 Ruszała wskazuje, że „lejtmotywem wszystkich adaptacji jest dręcząca Robinsona myśl o rodzicach. To ich wspomnienie nawet po powrocie do ojczyzny czyni go nieszczęśliwym” (Ruszała 1998: 53).

O ile jednak w przypadku Robinsona seksualność wyparta zostaje „jako naj-silniejszy z irracjonalnych czynników w życiu człowieka, stanowiący największą potencjalną groźbę dla racjonalnych ekonomicznych dążeń jednostki” (Watt 75), o tyle na postawie bohaterów opowiadań Reya piętno odcisnęła Zagłada. Obcowanie z ciałem ocalałych kobiet jawi się dla mężczyzn jako coś „brutalnego i bluźnierczego” (Rey 76), zaś w odczuciu bohaterek zbioru „wszystkie straszne przejścia wojenne były dziełem mężczyzny, wojna była rodzaju męskiego, ciało męskie było brutalne, niezdolne do miłości ni tkliwości” (Rey 171).

Watt zauważa ponadto, że w *Robinsonie* „kobiety mają do spełnienia tylko jedno zadanie” (Watt 76) – mają pomagać mężczyźnie w pracy i interesach; ich wygląd stanowi kwestię drugorzędną. Także dla narratora *Księgi rozbitków* kobiet nie musiało cechować zewnętrzne piękno, a co więcej,

ich brzydota miała sens. Rozparły je, zniekształciły dzieci, które z nich wyszły, które z nich jadły i którymi te matki stały teraz oblepione jak drzewa świeżymi owocami. Ich brzydota nie raziła, jak nie razi rosochate drzewo o pięknych owocach (Rey 121).

Inaczej rzecz ma się jednak w przypadku mężczyzn, których brzydota przynębia narratora opowiadań, bowiem nie dostrzega on w niej żadnego sensu.

Próbując dokonać genologicznego doprecyzowania, należałoby uznać, że *Księżde rozbitków* najbliżej jest do robinsonady grupowej. Choć w zbiorze opowiadań Reya trudno byłoby wskazać charakterystyczną dla tego rodzaju utworów postać przywódcy, to bohaterem spajającym wszystkie siedemnaście opowiadań jest niewątpliwie narrator. Ruszała zwraca uwagę, że „w robinsonadzie grupowej są przygody wspólne i indywidualne. Razem tworzą mozaikę różnych wspólnych wydarzeń” (Ruszała 2000: 109). W przypadku *Księgi rozbitków* elementem wspólnym i spajającym wszystkie opowieści byłoby doświadczenie Zagłady oraz fakt bycia żydowskim ocalałym, podczas gdy historie poszczególnych rozbitków tworzyłyby niepowtarzalne, jednostkowe i indywidualne narracje.

To zebranie wszystkich opowiadań w jedną „księgę rozbitków” i antyuto-pijny charakter historii każą widzieć w zbiorze model robinsonady grupowej, charakterystyczny chociażby dla robinsonad Juliusza Verne’a, który „główną tezę Daniela Defoe: że człowiek może bytować poza społeczeństwem, uznawał za fałszywą” (Ruszała 1998: 83). Ponadto, jak celnie zauważa Ruszała,

postać Robinsona jako kategoria socjologiczna odnosi się do sytuacji grupy – większej liczby rozbitków, organizujących sobie życie zazwyczaj

w trudnych warunkach egzystencjalnych, wymagających indywidualnej sprawności [...] oraz umiejętności współżycia (Ruszała 1998: 5).

Nie inaczej dzieje się w przypadku bohaterów *Księgi rozbitków*. Żydowsy ocalańcy, którzy należą „do tego samego szczepu” (Rey 166), starają się trzymać razem – „widać w zgranym zespole łatwiej było zacząć odbudowę zrujnowanego życia...” (Rey 157).

Księgę rozbitków uznać można za specyficzną odmianę antyutopijnej robinsonady „miejskiej” (Żabski 826) lub też utworu robinsonopodobnego, który, wykorzystując i modyfikując wybrane robinsonoty, wchodzi w nieoczywistą grę z tradycyjnym modelem Defoe. Podjęta przez Reya tematyka sprawia, że w zbiorze opowiadań widzieć wolno nowy, nieznany dotąd typ robinsonady, który nazwać można by robinsonadą holokaustową. W klasycznym modelu Defoe „Robinson [...] musi ujarzmić i ucywilizować naturę, nie tylko po to, by zapewnić sobie spokojny byt i dostatek, także po to, by ocalić swe człowieczeństwo” (Borkowska 351). W przypadku robinsonady holokaustowej bohaterowie z góry skazani są na porażkę – nie podejmują walki o swe człowieczeństwo, bowiem – jako Żydom – zostało im ono bestialsko odebrane w komorach gazowych i piecach krematoryjnych.

| Bibliografia

- Ankersmit, Frank. „Pamiętając Holocaust. Żałoba i melancholia”. Przeł. Andrzej Ajschet, Andrzej Kubis, Joanna Regulska. *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*. Red. E. Domańska. Kraków: Universitas, 2004. S. 403–426.
- Biblia Tysiąclecia Online*. Poznań: Wydawnictwo Pallottinum, 2003. Web. 14.02.2020. <www.biblia.deon.pl>
- Borkowska, Ewa. „Robinson inny, czyli otchłanie samotności”. *Literatura na Świecie* 1 (1979). S. 350–356.
- Buryła, Sławomir. „Zagłada widziana zza Oceanu”. *Ruch Literacki* 1 (2012). S. 63–80.
- Defoe, Daniel. *Robinson Crusoe*. Przeł. Józef Birkenmajer. Kraków: Wydawnictwo GREG, 2016.
- Dunaj Bogusław, red. *Słownik współczesnego języka polskiego*. Warszawa: Wilga, 1996.
- Gazda Grzegorz, red. *Słownik rodzajów i gatunków literackich*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2019.
- Głowiński, Michał. *Czarne sezony*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2018.
- Kopaliński, Władysław. *Słownik symboli*. Warszawa: Oficyna Wydawnicza RYTM, 2017.

- Liszka, Katarzyna. *Etyka i pamięć o Zagładzie*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2016.
- Małczyński, Jacek. *Krajobrazy Zagłady. Perspektywa historii środowiskowej*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2018.
- Miłosz, Czesław. „Legenda wyspy”. *Literatura na Świecie* 6 (1981). S. 52–65
- Molisak Alina, Sekuła Aleksandra. „Wątki biblijne w literaturze o Zagładzie. Wybrane przykłady”. *Stosowność i forma. Jak opowiadać o Zagładzie?*. Red. M. Głowiński et al. Kraków: Universitas, 2005. S. 107–147.
- Rey, Sydor. *Księga rozbitków*. Warszawa: Czytelnik, 1957.
- Ruszała, Jadwiga. *Robinson w literaturze polskiej. Teoria – historia – recepcja*. Słupsk: Wyższa Szkoła Pedagogiczna w Słupsku, 1998.
- Ruszała, Jadwiga. *Robinsonada w literaturze polskiej. Teoria – typologia – bohater – natura*. Słupsk: Pomorska Akademia Pedagogiczna w Słupsku, 2000.
- Sobol Elżbieta, red. *Słownik języka polskiego PWN*. Warszawa: PWN, 2018.
- Tabaszewska, Justyna. „Katastrofy afektywne. Kategoria katastrofy w dyskursie ekokrytycznym i afektywnym – wstępne rozpoznanie”. *Poetyki ekocydu. Historia, natura, konflikt*. Red. A. Ubertowska, D. Korczyńska-Partyka, E. Kuliś. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2019. S. 23–40.
- Tomczok, Marta. „Klimat Zagłady (w perspektywie powieści Pawła Huellego, Tadeusza Konwickiego, Andrzeja Kuśniewicza i Piotra Szewca)”. *Teksty Drugie* 2 (2017). S. 147–165.
- Watt, Ian. *Narodziny powieści. Studia o Defoe’em, Richardsonie i Fieldingu*. Przeł. Agnieszka Kreczmar. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1973.
- Żabski Tadeusz, red. *Słownik literatury popularnej*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2006.

| Abstrakt

GAWEŁ JANIK

Ocalali z potopu. *Księga potopu* Sydora Reya jako robinsonada holokaustowa

Artykuł stanowi próbę odczytania zbioru opowiadań *Księga rozbitków* (1959) autorstwa polsko-żydowskiego pisarza Sydora Reya jako specyficznego rodzaju robinsonady holokaustowej. Autor wskazuje, w jaki sposób utwór poruszający tematykę Zagłady przekształca tradycyjny model Defoe. Zwraca uwagę na zastosowaną w tomie metonimizację Holokaustu, który przedstawiony jest jako katastrofa, kataklizm czy klęska oraz zostaje przyrównany do starotestamentowego potopu. Badacz odczytuje *Księgę rozbitków* jako realizację robinsonady antyutopijnej, w której klasyczny mit metamorfozy rozbitka nie zostaje zrealizo-

wany, co sprawia, że bohaterowie opowiadań nieustannie balansują na granicy życia i śmierci.

Słowa kluczowe: Sydor Rey, Zagłada, Holokaust, robinsonada

| Abstract

GAWEŁ JANIK

Survivors of the Flood. *The Book of the Wrecked* by Sydor Rey as a Holocaust Robinsonade

The article is an attempt to read the set of stories *The Book of Wrecked* (1959) by the Polish-Jewish writer Sydor Rey as a specific type of Holocaust Robinsonade. The author indicates how the text deals with the subject of the Holocaust by transforming Defoe's traditional model. He draws attention to the metonymisation of the Holocaust used in the volume, which is presented as a disaster, cataclysm or defeat, and is compared to the Old Testament flood. The researcher reads the *The Book of Wrecked* as an implementation of anti-utopian Robinsonade in which the classic myth of the survivor's metamorphosis is not realized. As a result, the characters of the stories constantly balance on the border between life and death.

Keywords: Sydor Rey, Holocaust, Robinsonade

| Nota o autorze

Gaweł Janik – ur. 1994, doktorant literaturoznawstwa na Uniwersytecie Śląskim w Katowicach. Autor monografii *Żydowskie (nie)męskości. O przedwojennej twórczości Adolfa Rudnickiego* (Katowice 2019). Publikował artykuły oraz recenzje na łamach „Tekstów Drugich”, „Kultury Popularnej”, „Studia de Cultura”, „Narracji o Zagładzie”, „FA-artu”, „artPAPIERU” oraz tomów zbiorowych. Stypendysta Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego. Laureat nagrody głównej II edycji konkursu na literaturoznawczą pracę magisterską w Instytucie Nauk o Literaturze Polskiej im. Ireneusza Opackiego Uniwersytetu Śląskiego oraz wyróżniony w XXIII Konkursie Prac Magisterskich im. Jana Józefa Lipskiego i VIII Konkursie im. Majera Bałabana na najlepsze prace magisterskie i doktorskie o Żydach i Izraelu.
E-mail: gaweljanik@wp.pl

ZBIGNIEW KOPEĆ

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Syberyjscy Robinsonowie

Pojęcie robinsonady wywodzi się z niemieckiego kręgu językowego i przez autorów *Słownika terminów literackich* definiowane jest następująco:

Odmiana powieści rozpowszechniona pod wpływem *Robinsona Crusoe* D. Defoe (1719), którego schemat fabularny (rozbiitek kształtujący na bezludnej wyspie warunki cywilizowanego życia i miniaturową społeczność ludzką) był potem podejmowany i parafrazowany przez licznych naśladowców zarówno w powieści przygód, jak i powieści utopijnej (Sławiński 434).

Jadwiga Ruszała, autorka monografii poświęconej tej odmianie literatury, podkreśla, że tak określane utwory nawiązują do

podstawowego wątku opisanego przez Daniela Defoe w powieści *Robinson Crusoe* (1719). Obejmuje ona obraz sytuacji człowieka odciętego od reszty świata i zmuszonego do organizowania sobie na nowo życia na odludnej przestrzeni, którą mogą tworzyć oprócz wyspy także morze, kra lodowa, statek, dziewiczy las, pustynia, góry, a nawet łódka (Ruszała 8).

Pojęcie robinsonady jest stosunkowo pojemne, co znajduje potwierdzenie w refleksji literaturoznawczej wyrażanej przy różnych okazjach i w różnych trybach (zob. np. Kolbuszewski; Krzyżanowski 243; Kubikowski 89; Szklowski 332; Tylicka 188-189; Waksmund 525-527), i może obejmować utwory, których akcja niekoniecznie rozgrywa się na bezludnej wyspie, ale też na przykład w wydłubionej w skutek działania tajemniczej broni Warszawie (*Dwa końce świata* Antoniego Słonimskiego 1937), na ziemiach odzyskanych: Warmii i Mazurach (np. *Puszcza* Jerzego Putramenta 1966), czy na przykład na Syberii, a także utwory *stricte* podróżnicze.

Ruszała, konstruując swoją definicję, odwołała się do pierwszego tomu trylogii Daniela Defoe. Rok 1719 jest właśnie rokiem wydania jej pierwszej części pod tytułem *The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe*, która w Polsce ukazywała się pod wieloma różnymi tytułami, a także jako adaptacje czy przeróbki. Akcja pierwszego tomu powieści Defoe przedstawia losy angielskiego rozbitka na bezludnej wyspie. Sprawa geograficznej „tożsamości” tej wyspy w latach trzydziestych była tak interesująca, że najbardziej wówczas opiniotwórczy tygodnik w Polsce, „Wiadomości Literackie”, wydrukował artykuł pod tytułem *Prawda o Robinsonie Crusoe i jego wyspach* (Lepecki 1930: 2). Jego autorem był major Mieczysław Bohdan Lepecki, późniejszy szef komisji, którą „minister Józef Beck po uprzednich rozmowach w Paryżu i wskutek propozycji ministra kolonii Mariusa Moutet zdecydował wysłać na wyspę Madagaskar [...] do zbadania warunków jej przydatności do kolonizacji elementem ludzkim z Polski” (Lepecki 1938: 14). Przywołanie tu majora Lepeckiego, legionisty, adiutanta marszałka Józefa Piłsudskiego, a także pisarza i podróżnika, pozwala przenieść się z Madagaskaru na inną szerokość geograficzną, na Syberię, która również znalazła się w polu jego inspirowanych polityką pisarskich zainteresowań. Bodaj najbardziej wyrazisty charakter miała wydana w 1934 roku publikacja *Sybir bez przekleństw. Podróż do miejsc zesłania marszałka Piłsudskiego*. Można by zaryzykować twierdzenie, że Lepecki jest jednym z niewielu polskich podróżników, którzy, podobnie jak bohater utworu Defoe, byli zarówno na Madagaskarze, jak i na Syberii. O jego przygodach mówi drugi, mniej znany, tom powieści. Jak dowodzi Melisa Free (Free 89-130) na podstawie analizy ponad 1000 edycji powieści Defoe, w XIX wieku ogromna większość wydań składała się z dwóch lub trzech części, natomiast edycje zawierające tylko pierwszy tom wówczas stanowiły zaledwie 4%. Ta sytuacja zmieniła się dopiero po I wojnie światowej, kiedy to wydania zawierające tylko pierwszy tom stanowiły już 75% całości. Lepecki, rozpoczynając swoje rozważania o „prawdziwej” wyspie Robinsona, pisze: „Nie ma bodaj na świecie człowieka, który by nie znał historii życia i przygód sławnego rozbitka, Robinsona Crusoe. Młodzież całego świata

zaczytuje się od dwóch wieków w książce angielskiego autora, Daniela Defoe” (Lepecki 1930). Nie sposób jednak jednoznacznie odpowiedzieć na pytanie, czy autor *Sybiru bez przekleństw...* myślał o całej trylogii Daniela Defoe, czy tylko o jej pierwszej części. Jest to o tyle istotne, że akcja końcowych rozdziałów drugiej części rozgrywa się na Syberii. Z punktu widzenia współczesnych syberyjskich „interesów turystycznych” to istotna okoliczność. Pobyt powieściowego Robinsona w Tobolsku został upamiętniony przez postawienie pomnika przy jednej z głównych ulic, a trasa, którą pokonywał w Rosji, stanowi ważną atrakcję w turystyce kulturowej po jej syberyjskiej i północnej części (Vinogradov; Poliszuk 15). Warto odnotować, że rosyjskie tłumaczenie drugiej części *Robinsona* ukazało się w nieco okrojonej wersji dopiero w roku 1936 i nie wywołało większego zainteresowania (Vinogradov). Sam Defoe nigdy w Rosji osobiście nie był, a przedstawiony w drugim tomie jego powieści obraz tego kraju oparty jest prawdopodobnie na obserwacjach siedemnastowiecznych podróżnych: duńskiego dyplomaty Eberharda Isbranda Idesa i Adama Branda (Romaniello 63-64).

Wacław Forajter w swojej książce poświęconej twórczości Sygurda Wiśniowskiego (Forajter) przytacza fragment *Listów z podróży do Ameryki* Henryka Sienkiewicza, obrazujących specyfikę Dzikiego Zachodu: „Na kresach bowiem nie istnieje żadna organizacja społeczna: nie ma miast, instytucji, praw; słowem są to krainy dzikie, w których jednostka, zostawiona samej sobie [...] nie żyje społecznie. [...] Ciągła wojna, ciągłe niebezpieczeństwo, napady, odwety [...]”, i stwierdza, że równie dobrze zacytowany przez niego *passus* mógłby się odnosić do Kresów (Forajter 137-138).

Dodajmy, że odnosić mógłby się też do Syberii. Pustka i bezmiar są kategoriami, które w literackich opisach jej przestrzeni pojawiają się bardzo często. Łatwo byłoby też je wskazać w utworach, które będą przedmiotem zainteresowania w dalszej części pracy. W taki sposób widzi też Syberię Robinson. Podróżując z Chin, spodziewa się zobaczyć krainę gęściej zaludnioną bardziej cywilizowanymi ludami. Widzi natomiast zdziesiątkowanych i podbitych przez „Moskwiczów” Tunguzów, którym w grubiaństwie dorównać nie jest w stanie żaden inny naród – relacjonuje (Defoe 1965: 449). W olbrzymiej przestrzeni „rozrzucone są miasta”, które założył Car Moskwy – dodaje i zauważa:

jego żołnierze tworzyli garnizony coś jak stacje żołnierskie w najdalszych krańcach imperium rzymskiego. [...] Tam gdzie przybyliśmy, garnizony i rządy były rosyjskie, a i rzekomo chrześcijańskie, ale mieszkańcy tych stron byli jeszcze poganami oddającymi cześć bożkom. Byli najbardziej barbarzyńscy ze wszystkich barbarzyńców, jakich kie-

dykolwiek spotkałem, z tą tylko różnicą, że nie jedli ludzkiego mięsa, tak jak nasi dzicy w Ameryce (Defoe 1965 439)¹.

Robinson bez trudu identyfikuje Syberię jako miejsce zsyłek dla niewygodnych dla cara mieszkańców Rosji, tym bardziej, że spędza zimę w Tobolsku, który, jak pisze Elżbieta Kaczyńska, stał się „centrum osiedlania” (Kaczyńska 16). Jednemu z zesłanych pomaga nawet w ucieczce. Defoe nie jest w takim sposobie przedstawiania Syberii odosobniony. Przeciwnie. Syberia jako kraina zesłań, udręki i głodu pokazana jest już w jednym z pierwszych świadectw piśmienniczych, które ją przedstawiają – *Żywocie protopopa Awwakuma* z XVII wieku (Żywot protopopa Awwakuma... 157-177,187) – zwraca na to uwagę Veronica Razumovskaya (Razumovskaya), a odnotować trzeba, że w XVIII wieku Syberia weszła „już do fabuł literackich i do ustnej mitologii kultury rosyjskiej jako miejsce zsyłki” – pisze Jurij Lotman (Lotman 272).

Taki obraz Syberii pozwala nazwać tę krainę „największym więzieniem świata bez dachu” (Kaczyńska 7). Jest to jednak więzienie specyficzne. Jego główna funkcja nie polega przede wszystkim na nadzorowaniu, karaniu i izolowaniu przestępców od reszty zdrowego społeczeństwa, ale na ich przymusowym osiedlaniu. Zasiedlanie Syberii Europejczykami jest celem samym w sobie, oznacza bowiem kolonizację tej krainy, ale ma też zapewnić stacjonującym w garnizonach żołnierzom wyżywienie i siłę roboczą. Nawiasem mówiąc, stosowanie tej siły roboczej okaże się nieopłacalne (Kaczyńska 27), podobnie jak nieopłacalna za kilka stuleci ostatecznie okaże się praca więźniów w porozmieszczanych również na Syberii gułagach (Applebaum 126, 433-434).

Specyfika tego „więzienia bez dachu” polega między innymi na tym, że różnice między ludźmi wolnymi i różnymi kategoriami skazańców i zesłańców się zacierają, są płynne – jak dowodzi Kaczyńska (Kaczyńska 16, 25, 90). Najważniejszymi problemami jego „pensjonariuszy” nie są trudności wynikające na przykład z konieczności przeżycia w wieloosobowej ciasnej celi, ale przeciwnie: życie samotne lub w małej grupie, w nieograniczonej przestrzeni bezkresnej, Syberii, gdzie człowiek skazany jest na siebie, ewentualnie na kilku towarzyszy, czyli mówiąc krótko – właśnie na życie Robinsona.

Przedstawiony powyżej obraz Syberii akcentujący jej penitencjarny charakter jest jednostronny. Bohater utworu Defoe widział w tej krainie miejsce zsyłek, ale równocześnie była to kraina, w której dzięki pozyskaniu znacznej ilości futer i ich korzystnej sprzedaży, jak na kupca przystało, sporo przecież

1 O ile w bibliografii nie podaję inaczej, tłumaczenia tekstów literackich i naukowych są mojego autorstwa.

zarobił (Etkind 31-32). O możliwościach, jakie Syberia stwarzała również dla Polaków odbywających lub kończących odbywać tam różne rodzaje kary, pisze Śliwowska, przywołując przykład Piotra Wysockiego, który mimo że był katorżnikiem, prowadził własne gospodarstwo (Śliwowska 24), a jego firma „P.W. Akatuja” produkowała znane na Syberii mydła (Piotrowski 22). Warto też pamiętać, że kraina ta była również jednym z miejsc dobrowolnej emigracji polskich rolników z terenów Polski (Leończyk), czego przykładem jest położona pod Irkuckiem wieś Wierszyna, przedstawiona w jednym z reportaży Hanny Krall (Krall).

Podkreślimy, że różnego rodzaju prace neutralizujące obraz Syberii jako „piekła Polaków” czy „największego więzienia świata” w latach trzydziestych XX wieku stawały się widoczne w polskim dyskursie syberyjskim. Ważne miejsce zajmowały w nim publikacje wspomnianego już Lepeckiego oraz utwory publicystyczne innych autorów drukowane na łamach „Sybiraka”. Ten niemartyrologiczny sposób pisania o Syberii Kazimierz Wyka określił jako rewizjonistyczny (Wyka 225). Reprezentują go utwory reportażowe, wspomnieniowe oraz proza fikcjonalna. W niniejszej pracy interesuje mnie ta ostatnia. Ze względu na obecny w niej obraz Syberii, który jest daleki od martyrologiczno-romantycznego wzorca, oraz ze względu na prezentowanych bohaterów widzących w tej mroźniej krainie jeśli nie „ziemię obiecana”, to z całą pewnością kraj wszelkich możliwości, zaliczyć tu można na przykład powieści: *Anima Vilis* Marii Rodziewiczówny, *Mocnych ludzi* Ferdynanda Ossendowskiego czy *Wzgórze błękitnego snu* Igora Newerlego. Nie mieszczą się natomiast w formule Wyki na przykład *Szkice* Adama Szymańskiego, których bohaterowie nie widzą w Syberii kraju, w którym warto zarabiać pieniądze², i kraju, który można polubić³ i, co więcej, nie są typami uosobianego przez Robinsona Crusoe bohatera powieści Defoe.

Syberię jako krainę wszelkich możliwości lub przynajmniej krainę, która stwarza daleko korzystniejsze warunki do godziwego życia niż Polska, ukazuje rekomendowana w roku 1935 przez „Sybiraka” książka Marii Rodziewiczówny pod tytułem *Anima Vilis*. Kazimierz Czachowski, autor monografii poświęconej twórczości pisarki, zauważa, że materiału do powieści mogły autorce dostarczyć istniejące już utwory literackie lub relacje rodziców zesłanych na Syberię za pomoc powstańcom styczniowym (Czachowski 1937: 77).

- 2 „W jaki to sposób zebrał on kilkaset rubli tam, gdzie środki z bogactwa się są zawsze, rzadko jednak godziwe” (Szymański 16) – podważa możliwość uczciwego zarabiania pieniędzy na Syberii bohater opowiadania pod tytułem *Maciej Mazur*.
- 3 „Wszyscy zesłani, bez względu na religię i narodowość, nie lubią Syberii” (Szymański 42) – stwierdza bohater utworu pod tytułem *Srul z Lubartowa* zawartego w *Szkicach* Adama Szymańskiego.

Bohater tej powieści Rodziewiczówny, Antoni Mrozowski, postrzega Syberię jako znacznie lepsze miejsce do życia niż Warszawa, gdzie pozostawił narzeczoną i siostrę. Przy czym podejmowana na Syberii praca nie może ograniczać się jedynie do aktywności w ramach wyuczonej profesji. Jedną z ważniejszych postaci w utworze Rodziewiczówny, doktor Gostyński, jest nie tylko praktykującym lekarzem, ale również właścicielem wiejskiego sklepu, w którym kupić można „wszystko: od cukru, herbaty, perkalu, do smarowidła, pierników, sznurów i rzemieni” (Rodziewiczówna 19), a także kupcem zajmującym się na większą skalę handlem zbożem, wołami, masłem, kosami, alkoholem.

W podobny sposób zaczyna postępować Antoni Mrozowski: „Gospodarzom pomagam. Z Andriankiem sieci wiążemy, siodła, sprzęty ciosam, po drwa jeżdżę” – opowiada o swoich zatrudnieniach, a w ciągu jednego targowego dnia potrafi zarobić 110 rubli, czyli całkiem sporą sumę (Rodziewiczówna 78).

Główna zasada syberyjskiej etyki pracy, którą poznaje Mrozowski, opiera się na przekonaniu, że żadna praca nie urąga ludzkiej godności. Mrozowski ma dobrych nauczycieli:

– chcesz bogatym być – mówi jeden z nich – to trzy rzeczy zapamiętaj. Jedno: nie chwal się zyskiem i nie opowiadaj straty, bo sobie kredyt popsujesz. Drugie: nie daj pieniądзом ani chwili odpoczywać. A trzecie: nie pogardzaj żadnym interesem! Tak ja robiłem. Dobry jest każdy handel; uczciwym trzeba być, byle nie z Kirgizami (Rodziewiczówna 61).

Rodziewiczówna wcale nie odcina się od tej wypowiedzi, której autorem jest miejscowy bogacz, Szyszkin. Przeciwnie, w utworze, w którym wartością jest pieniądź, osoba, która potrafi go zdobywać, cieszy się wyjątkową estymą. Kirgizi natomiast nazywani są przez wspomnianego już Gostyńskiego, bohatera będącego dla miejscowych Polaków autorytetem moralnym, „robactwem”. Gostyński, kiedy charakteryzuje Kirgizów jako partnerów w interesach, stwierdza: „Złodzieje, okradani stokrotnie”, ale sam z nimi handluje (Rodziewiczówna 48).

Powieść Rodziewiczówny nie jest nadmiernie pod względem intelektualnym skomplikowana, ani też, tak sądzę, nie stwarza nadmiernych kłopotów interpretacyjnych. Gdyby chcieć wskazać w niej moment przemiany głównego bohatera, można byłoby rozważać, czy nie jest to chwila, w której Mrozowski zdejmuje poniszczony, sfatygowany „pańskie” ubranie i przywdziewa chłopską koszulę. W utworze ta metamorfoza przedstawiona jest następująco:

Przywdział raz pierwszy Antoni strój Sybiraka-chłopa i to darowany. Jakiś czas nie mógł się oswoić z różową bluzą, potem nawyknął jak do

wielu rzeczy. Teraz mu i robota lżej szła. Grubiały ręce i kark, przybywało siły. Zrezygnował z wszelkich projektów świetnych, stępieł na troskę nawet. Myślał tylko, skąd chleba wziąć na jutro, i pracował jak wół (Rodziewiczówna 99).

Zakładam, że taki właśnie typ bohatera, jaki prezentował Mrozowski, musiał mieć na uwadze Bolesław Prus, zajmując się postacią Robinsona Crusoe. Don Kichot – twierdzi – gdyby znalazł się na jego miejscu:

prędko skończyłby karierę: zrobiłby kilka rycerskich wypraw, a przekonawszy się, że odwaga nie napełni pustego żołądka, skoczyłby z jakiejś skały w morze. Ale Robinson, pochodzący nie z rycerskiej, ale pracowitej rasy, nie tylko wytrwał kilkanaście lat na wyspie, nie tylko zapewnił sobie wygodne życie, ale jeszcze zebrał majątek i przygotował piękną posiadłość dla tych, którzy po nim na wyspie zamieszkali (Prus 428).

Być może echem tej wypowiedzi jest wyrażane w latach trzydziestych na łamach „Sybiraka” przekonanie, że ze względu na spuściznę „polskich robinsonów” Polska powinna uczestniczyć w kolonialnych zyskach związanych z eksploatacją tej mroźnej krainy. Piszą o tym między innymi Henryka Poznańska i Konstanty Symonolewicz (Symonolewicz 35; Poznańska 27).

Do pozostawionych tam „posiadłości” zaliczano również wyniki badań prowadzonych przez polskich uczonych, które dotyczyły Syberii i zamieszkujących ją ludów (Poznański 31). Jednym z takich badaczy był niewątpliwie Wacław Sieroszewski. Opublikowana w 1896 roku w Petersburgu praca pod tytułem *Jakuty. Opyt etnograficznego issledowanija* (tom 1) doskonale się wpisała w rosyjskie badania nad Orientem (Shimmelpennink), zapewniła mu złoty medal Cesarskiego Towarzystwa Geograficznego oraz zwolnienie z zesłania. Podjętą tam problematykę opracował po części również jako utwory literackie.

Sam Sieroszewski przyznaje, że ważną książką jego dzieciństwa (jeśli nie najważniejszą) był właśnie *Robinson Crusoe*, a jego pierwszy monografista, Kazimierz Czachowski, stawia odważną tezę, że główne linie rozwojowe powieści egzotycznej w Europie i w Polsce „wyznaczają się od Robinsona do Conrada i Sieroszewskiego” (Czachowski 1938: 7). Pisząc o poglądach politycznych autora *W matni*, badacz podkreślał, że pisarz był jednym „z pierwszych zesłańców za propagandę socjalizmu w Królestwie Polskim” (Czachowski 1938: 14). „Bohaterom-zesłańcom” z utworów Sieroszewskiego socjalistyczne przekonania każą włączać w obręb ludzkiej wspólnoty, do której szczęścia dążyli, również autochtoniczną ludność Syberii. Tymczasem ludom, wśród których

przyszło im żyć, daleko było do wyidealizowanych kanibali, o których z takim zachwytem pisał Montaigne (Montaigne). Nie tylko dlatego, że na tubylczej ludności Syberii spoczywał często spełniany obowiązek ściągania zbiegłych zesłańców i dostarczania ich władzom carskim – Kirgizi na przykład otrzymywali „10 rubli od głowy” (Śliwowska 57), ale również dlatego, że pomiędzy zesłańcami politycznymi a na przykład Jakutami, Kirgizami, Tunguzami czy Nieńcami istniała kulturowa przepaść, która często uniemożliwiała zrozumienie i porozumienie.

Doktor Gostyński z *Anima Vilis*, mówiąc o Kirgizach: „Złodzieje, okradani stokrotnie”, pokazał skomplikowane relacje, w które łączą ich z „białymi” mieszkańcami Syberii. W utworach Sieroszewskiego – dla klarowności wyводу skupię się na bohaterach dwóch z nich: powieści na *Kresach lasów* i opowiadania *W matni* – jest inaczej. Tubylczą ludność Syberii można okradać albo można być przez nią na różne sposoby okradanym. Jakutów łupią kupcy, biorąc za bezcen futra, pojąc przy tym alkoholem, okradają rodacy, którzy są z kupcami w zмовie (Sadowska 73). Okrada też państwo, każąc na przykład utrzymywać w swoich domostwach na własny koszt zesłańców. Przed takim „stukrotnym okradaniem” Jakuci nie potrafili się obronić. Potrafili jednak bez skrupułów wykorzystać naiwność mieszkających wśród nich zesłańców, wyłudzać od nich wszystko, co tylko wyłudzić można. Bohaterowi *Na kresach lasów*, Pawłowi Szczerbinie, wiele czasu zajęło, zanim przyznał, „że wymagania i zuchwalstwo raz obdarowanych stały się [...] istną plagą. Zjawiali się codziennie, coraz liczniejsi, cierpliwie wyczekiwali” (Sieroszewski 1931a: 137). Metoda, którą Jakuci się posługują, jest dla sytuacji kontaktu dwóch kultur, z których jedna uważana jest za niższą, metodą typową:

– Wódka, herbata, tytoń, perkale, pieniądze... [...] Jakut biedny... widzisz... jam biedny. Ludzi wiele... jeść dużo... wszystko trzeba. Herbata trzeba, tytoń trzeba, odzież trzeba, pieniądze trzeba. Mnie darmo nikt nie daje, a ty, powiadają, otrzymujesz pensję ze skarbu. Tyś pan! Tyś bogaty... tyś Rosjanin, a jam Jakut, robić muszę (Sieroszewski 1931a: 110-111).

Jakuci proszą polskiego zesłańca o dary tak długo, dopóki nie skończą mu się wszelkie zapasy. Potem przestają się nim interesować, skazując go na samotność, mróz, głód. W powieści *Na kresach lasu* wiedza i umiejętności, którymi dysponuje Paweł Szczerbina, okazują się absolutnie nieprzydatne. Co więcej, on sam, jego zachowanie, przyzwyczajenia, budzą u mieszkających z nim w jednej jurcie Jakutach politowanie i irytację:

Co dzień myj kocioł, myj filiżanki, myj łyżki i miski. Patelni po jedzeniu nie dawaj lizać ani psom, ani dzieciom [...]. Jeśli, broń Boże, znajdzie w maśle włosy, a w mleku kawałek nawozu, nie je – skarży się właściciel jurty, w której mieszka Paweł Szczerbina (Sieroszewski 1931a: 251).

Bohater wie, że bez Jakutów nie potrafiłby na Syberii przeżyć. Nieco inaczej ten problem pokazuje Sieroszewski na kartach opowiadania pod tytułem *W matni*. Jego główny bohater reprezentuje zupełnie inny typ niż Szczerbina. Pewny siebie, odważny, silny, wytrzymały, konsekwentny i posiadający szereg umiejętności, które pozwalają przetrwać, jest jego przeciwieństwem. Po tym, jak po wielokrotnych prośbach Jakuci odmawiają wydzielenia mu ziemi, na której mógłby gospodarować, podejmuje walkę. Postanawia wziąć ją siłą. Jako socjalista wie, że zamierza zrobić „świństwo”, ale próbuje uspokoić sumienie słowami: „Z czasem odwdzięczę się im! Będę dobrym sąsiadem, pożytecznym doradcą... Będę ich uczył i pracował, a teraz... precz sentymenty” (Sieroszewski 1931b: 181). Ostatecznie odchodzi pokonany, chce zacząć wszystko od nowa, w nowym miejscu, wystrzegając się raz już popełnionych błędów. Nie bardzo wiadomo, czy jego zamiary mają szansę zostać zrealizowane.

W Tobolsku, jak pisałem, na jednej z głównych ulic stoi pomnik przedstawiający Robinsona, któremu towarzyszą Piętaszek i pies. To być może paradoks, ale ta trójka wydaje się nierozłączna. Bohater utworu *W matni* posiadał przecież psa i to w dodatku takiego, który mądrością mógł dorównywać psim bohaterom z utworów Jacka Londona i Jamesa Fenimore Curwooda, ale zabrakło przy nim Piętaszka. Sądzę, że bohaterom Sieroszewskiego, by mogli się realizować na obcej ziemi i cywilizować mieszkające tam ludy, potrzebny jest właśnie przede wszystkim Piętaszek. Ktoś, kto wiele by im zawdzięczał i wiele się od nich chciał nauczyć. Taką funkcję w *Na kresach lasów* mógłby pełnić Ujbanczyk, jakucki tłumacz, ale ze względu na zdobyte już umiejętności i posiadaną wiedzę nie nadaje się do tego, by odgrywać rolę „dobrego dzikusy” tym bardziej, że sam czuje, że nie należy w pełni do ludu, z którego się wywodzi. Pierwszy kontakt z cywilizacją miał poprzez rosyjską szkołę. Nie był to bynajmniej kontakt dobrowolny:

Ja ani śpiewać umiem, ani sieci tak dobrze postawić, jak inni, ani na łodzi popłynąć, ani strzelać, ani nożem lub siekierą robić... Nie dziw, siedem najlepszych lat spędziłem w mieście – na nauce w szkole. Nas przecie przemocą do nauki biorą. Wróciwszy, byłem, jak obcy, rodzice zapomnieli, kochać mnie przestali – wszyscy wyśmiewali tylko i drwili, nikt nie lubił. O niczem nie wiedziałem, nic nie umiałem – wszystkiego

musiałem się uczyć na nowo i nigdy już nie będę prawdziwym Jakutem. Co ja się wtedy nacierpiałem. Czasami uciekałem do lasu, chowałem się w krzaki i... płakałem w głos, jak małe dziecko, a byłem już chłop duży (Sieroszewski 1931a: 167).

Co więcej, jako tłumacz w zasadzie jest jednym z ważnych, choć niedużych, ogniw rosyjskiej maszyny administracyjnej (i kolonizacyjnej), a nawet jej rzecz-nikiem i przedstawicielem, z czego być może zdaje sobie sprawę⁴.

Pisząc o pierwszym tomie interesującej nas tu powieści Daniela Defoe, nie należy zapominać, że pierwotnym, zadekretowanym w narracji adresatem było dziecko. Narrator zwraca się do niego bezpośrednio:

Ciekaw jesteś zapewne, młody czytelniku, gdzie się nauczyłem gręplowania waty. Otóż powiem ci pod sekretem, że kiedy byłem w twoim wieku, to jest miałem około dziesięciu lat, w podwórzu naszego domu mieszkała stara Alicja, waciarka (Defoe 2000: 61).

Z autorskich profitów, jakie nieść może konwencja literatury dla młodzieży, doskonale zdaje sobie sprawę Antoni Ossendowski, jeden z popularniejszych autorów dwudziestolecia, pisząc swoich „syberyjskich” *Mocnych ludzi*. Ich bohater, Władysław Lis, już na samym początku utworu ratuje miejscowego chłopca przed śmiercią z rąk niedźwiedzia, a następnie roztacza opiekę nad zbiegłym z katorgi Romanem, znajdując w nim właśnie Piętaszka. Ujawnia też inne cechy, które każą w nim widzieć bohatera typowego dla literatury przygodowej. Ważniejsze jest jednak to, że równocześnie, niemal natychmiast po przybyciu na miejsce zesłania, przyjmuje wraz z żoną rolę, jaką w wielu tendencyjnych utworach pełnił inteligent. Lisowie uczą, leczą, pielęgnują i wprowadzają miejscową ludność w arkana ogrodnictwa. Troszczą się też, by przesiąknięta łapownictwem carska administracja nie skrzywdziła bezbronnych, zdanych na ich łaskę Samojedów, którzy jak najbardziej opiekę Polaków przyjmują, otaczając ich nieograniczoną sympatią. Jakby tego było mało, Ossendowski definiuje Lisów jako patriotów. Władysław Lis został skazany na zesłanie na Syberię za udział w powstaniu listopadowym, dokąd podążyła z nim żona. Pokusić się można zatem o wniosek, że wystarczyło odwołanie się do literackich konwencji, dzięki którym utwór Ossendowskiego może być lokowany w obrębie literatury dla młodzieży lub literatury przygodowej i popularnej, by Lisom udało się to, co

4 O funkcji i roli tłumaczy w rosyjskiej machinie administracyjnej interesująco pisał M. Khodarkovsky (zob. Khodarkovsky 79).

nie mogło się udać bohaterom opowiadania Sieroszewskiego *W matni* – zostać zaakceptowanym przez tubylczą wspólnotę i zdobyć zaufanie jej członków.

Antoni Mrozowski i Maria, z którą bierze ślub, mają zamiar pozostać na Syberii tak długo, aż zgromadzą wystarczająco dużą fortunę. Aleksander, bohater *W matni*, swojej cywilizacyjnej misji, którą ma zamiar pełnić wśród Jakutów, nawet nie zaczyna z powodów, o których była już mowa. Lisowie natomiast jej nie kończą. Uciekają z Syberii dzięki korzystnym zbiegom okoliczności. Podobnie rzecz się przedstawia w przypadku powieści Igora Newerlego pod tytułem *Wzgórze błękitnego snu*, w której Ewelina Chodakowska widzi próbę zmierzenia się z opartym na martyrologii romantycznym *imaginarium* (Chodakowska 75), a za jedną z formuł, która tę powieść opisuje (a także inne utwory Newerlego), uważa właśnie robinsonadę. Nie sposób z tą tezą dyskutować. Newerly nie tylko ma świadomość, że burzy martyrologiczny obraz Syberii, ale zdaje sobie doskonale sprawę, że jego utwór będzie czytany również w kontekście innych tekstów poświęconych Syberii, z których najważniejszą wydaje się być twórczość naukowa polskich badaczy Syberii, w tym Sieroszewskiego. Bohater *Wzgórza błękitnego snu*, gdy dowiaduje się, gdzie leży miejsce, w którym ma się osiedlić, pisze nie bez kpiny:

Co ja będę robił w Starych Czumach? Jak to co? Jak tyłu przede mną. Będę przyglądał się życiu Hakasów, Tunguzów czy Buriatów, będę spisywał ich przeszłość, wierzenia, legendy, napiszę rozprawę jak Sieroszewski „Dwadzieścia lat wśród Hakasów”... Mogę zbierać kamienie i badać góry, jeśli są tam góry, albo zainteresuję się aklimatyzacją zwierząt, jak Dybowski... Mogę zająć się światem motyli i żuczków, latać po łąkach z siateczką, a w długie zimowe wieczory klasyfikować i opisywać. Nie wiem. Czymś podobnym. W każdym razie zbuduję sobie chatę, właściwie mały domek w polskim stylu, kryty gontem, ganeczek z kolumnkami i balaskami, w tym domku to czy tamto będę robił, aż w jakimś roku 1940 napiszą, że tu żył i pracował Bronisław Najdarowski, pierwszy badacz czegoś tam na Syberii [...] (Newerly 1986: 28).

Gdyby szukać przyczyn tej kpiny, można by wskazać po pierwsze na istniejącą w świecie rzeczywistym różnicę poglądów politycznych Sieroszewskiego związanego z Józefem Piłsudskim i samego Newerlego. Realia społeczne Polski z początku XX wieku są obecne w powieści dzięki temu, że Newerly przywołał rzeczywiste postaci z tamtego okresu, również takie, których znaczenia dla polskiego życia intelektualnego nie sposób przecenić, jak choćby Stefanię Sempołowską, Stanisława Brzozowskiego, Józefa Piłsudskiego, Edwarda Abramowskiego (Ma-

siarz 101). Nawiasem mówiąc, poglądy tego ostatniego Najdarowski referuje we *Wzgórzu błękitnego snu*. O atmosferze intelektualnej końca XIX i pierwszych lat XX wieku wiele mówią klasyczne już prace: *Rodowody niepokornych* Bohdana Cywińskiego i *Etos lewicy. Esej o narodzinach kulturalizmu polskiego* Andrzeja Mencwela. Chcąc poznać poglądy Newerlego na temat idei, które zajmowały umysły lewicowych elit, warto przede wszystkim jednak odwołać się do jego wspomnieniowej książki pod tytułem *Żywe wiązanie* (1966)⁵.

Po drugie, wskazać można na kwestie związane z osobowością bohatera *Wzgórza błękitnego snu*, któremu zdecydowanie bliżej do literackich postaci Londona czy Coopera niż do badawczych zainteresowań Dybowskiego czy Sieroszewskiego. Bohatera, który lepiej się czuje, chodząc po tajdze ze strzelbą, niż „latając” po „łąkach z siateczką” na motyle. Jest przecież typem twardego mężczyzny, który pod wpływem uczucia do Wiery postanawia pomóc znajdującym się na dnie nędzy Buriatom.

Bohaterowie powieści *Rodziewiczówny* – przypomnę – Kirgizami pogardzali, postaci z utworów Sieroszewskiego: *Na kresach lasów* i *W matni* próbują, bezskutecznie, zawrzeć z tubylcami porozumienie, odwołujące się do uczuć ogólnoludzkich. Lisowie zjedną sobie samojedzkich sąsiadów, niosąc im wszelką pomoc. Postępują zatem według wzoru utrwalanego przez konwencję literacką i społeczny stereotyp, który ułatwia komunikację z czytelnikiem. Ossendowski odwoływał się do niego częściej, na przykład kreując postać Haliny Olmieńskiej, głównej bohaterki rozgrywającej się na Polesiu powieści *Nauczycielka* (1935). Dostrzec go można potem w prozie opartej na fundamentach socrealistycznych, na przykład *Ja za wodą, ty za wodą* (1964) Joanny Żwirskiej, a wcześniej w twórczości Stefana Żeromskiego, na przykład w *Siłaczce*.

Bohater Newerlego natomiast zwyczajnie – zaryzykuję to stwierdzenie – swoich buriackich sąsiadów w jak najlepszej wierze, kierując się najczystszyimi intencjami, kupuje. Kupuje ich, dając im tusze zabitego łosia, dobrze płatną pracę, tereny łowieckie i zapasy na zimę. A oni w zamian patrzą na niego z oddaniem, z uwielbieniem i ofiarowują jedyną wartościową rzecz, którą mają: „róg myśliwski. [...] Relikt z czasów Czyngischana, XIII lub XIV wiek. Ogromny róg, owinięty wężowato ornamentowym srebrem” (Newerly 1986: 391).

- 5 Jej bohaterem jest nauczyciel i mistrz pisarza – Janusz Korczak, który również należał do opisywanych przez Cywińskiego i Mencwela środowisk. W tej biograficznej (i autobiograficznej) książce Newerly przeciwstawia dwie formy aktywności: powodowany najczystszyimi intencjami terroryzm, przykładem jest tu działalność Iwana Kalajewa, i działalność społeczną, której poświęcił się Korczak (Chodakowska 144-146; Zieliński 81). Ta problematyka jest przez pisarza podejmowana w powieści *Wzgórze błękitnego snu*, wykracza jednak poza obszar wykreślony przez formułę robinsonady.

Obraz, który pojawia się pod koniec powieści *Rodziewiczówny*, prowokuje, by na interesujących nas tu bohaterów spojrzeć w jeszcze inny sposób:

Ujrzała Walka opodal rzeź baranów. Ludzie jedni zabijali, drudzy obdzierali skóry i wyprawiali wnętrzności, inni zdejmowali łój do kotłów dymiących, inni mięso zrzucali na stosy jak drwa. Krew płynęła do Tobołu, a przez tę krew szło kilku ludzi, uginając się pod ciężarem świeżo odartych skór. Znosili je na stos w jedno miejsce, gdzie stary, gruby chłop, w tułubie rachował je i notował, stawiając w księżce niezgrabne laski (*Rodziewiczówna* 166).

Mrozowski jasno tłumaczy siostrze, dlaczego chce i musi pracować osobiście przy baranach: „to mój interes. Co więcej niż dwadzieścia tysięcy baranów, to mój zarobek. Muszę pilnować rachunku” (*Rodziewiczówna* 167).

Rachunek, jaki robi Mrozowski, nie tylko oddaje skalę tej rzezi, ale też pokazuje go jako człowieka, którego Ian Watt, pisząc o Robinsonie Cruzoe, określa mianem *homo oeconomicus*. Określenie to dotyczyć może również innych bohaterów przywoływanych tu utworów. Instruktywna jest tu opinia Marii Ossowskiej, która zauważa, że Robinson z powieści Defoe zgodnie z wychowaniem, etyką kupiecką i duchem kapitalizmu nieustannie liczy zgromadzone przez siebie dobra (*Ossowska* 154). Podobnie czynią i bohaterowie *Mocnych ludzi* czy *Wzgórza błękitnego snu* (bohaterowie Sieroszewskiego liczyć nie mają czego). Lis i Lisowa mówią o zapasach zgromadzonych w spiżarni, które przynoszą im wdzięczni Samojedzi, Najdarowski – tak samo jak podróżujący po Syberii Robinson Defoe – liczy pieniądze, które otrzyma za futra. Jeśli zatem bohaterowie ci mogą mówić o zysku, a niektórzy z nich o zysku ogromnym, to wypada zapytać, czy zdobywając go, zachowują „niewinność” syberyjskiej ofiary. Trudno chociażby uniknąć pytania, czy Najdarowski pozyskujący rocznie setki futer nie obrabowuje w jakiś sposób Buriatów, eksploatując zasoby Syberii, które od wieków do nich należały. Albo też czy „dar”, który od niego „otrzymują” – między innymi połącz tajgi, gdzie mogą polować – jest adekwatny do tego, co sam od nich bierze, i czy w tej „wymianie” nie tkwi istota kolonializmu. Aleksander Etkind, badacz, do którego rozpoznań odwołuje się Ewa Thompson (*Thompson* 2011: 6), uzasadniając swoje stanowisko, pisze: „Wymiana, w której strona zachodnia (a również np. imperium rosyjskie – Z.K.) zyskuje bajecznie i jednostronnie, była stałą ambicją projektów kolonialnych” (Etkind 31-32).

Najdarowski i bohaterowie Sieroszewskiego są dobrymi przykładami tego, że polscy zesłańcy są na Syberii skazani podwójnie. Jako skazańcy i przedstawiciele narodu zdobytego oraz podbitego zmuszeni są również do współdziałania

w kolonizacji ziem dla państwa, które ich naród podbiło (Kijak 56-57). I nie są w stanie się z takiej sytuacji wyzwolić. Mieszkając z nakazu carskiej administracji na przykład z Jakutami i żyjąc na ich koszt, ucząc syberyjskie dzieci czytania i pisania po rosyjsku, sprzedając futra upolowanych zwierząt, zawsze będą służyć imperium. Nie udaje się wyzwolić z takiej zależności również Sieroszewskiemu. Prowadząc badania nad Jakutami, a potem drukując pracę *Jakuty. Opyt etnograficznego issledowanija*, współtworzy Foucaultowską władzę/wiedzę, która buduje rosyjski orientalizm.

Trzeba jednak przyznać, że bohaterowie większości interesujących tu utworów – syberyjscy Robinsonowie – nie doświadczają takiej sytuacji jako dotkliwej.

| Bibliografia

- Applebaum, Anne. *Gulag*. Przeł. Jakub Urbański, przeł. rodz. 1: Małgorzata Claire Wybieralska. Warszawa: Świat Książki, 2005.
- Chodakowska, Ewelina. „Żywe więzania. Historia i historie w twórczości Igora Newerlego”. 2019. Web. 08.02.2020. <<https://repozytorium.amu.edu.pl/handle/10593/24950>>
- Cywiński, Bohdan. *Rodowody niepokornych*. Paryż: Editions Spotkania, 1985.
- Czachowski, Kazimierz. *Maria Rodziewiczówna na tle swoich powieści*. Poznań: Wydawnictwo Polskie R. Wegner, 1937.
- Czachowski, Kazimierz. *Wacław Sieroszewski. Życie i twórczość*. Lwów: Państwowe Wydawnictwo Książek Szkolnych we Lwowie, 1938.
- Defoe, Daniel. *Przypadki Robinsona Kruzoa*. Oprac. W.L. Anczyc. Gdańsk: Tower Press, 2000.
- Defoe, Daniel. *The Farther Adventures of Robinson Crusoe*. London, Glasgow: Collins, 1965.
- Etkind, Alexander. *Internal Colonization: Russia's Imperial Experience*. Cambridge: Polity Press, 2011.
- Forajter, Waław. *Kolonizator skolonizowany. Przypadek Sygurda Wiśniowskiego*. Katowice: Wydawnictwo UŚ, 2014.
- Free, Melissa. „Un-Erasing Crusoe: Farther Adventures in the Nineteenth Century”. *Book History* 9 (2006). S. 89-130.
- Kaczyńska, Elżbieta. *Syberia: największe więzienie świata (1815–1914)*. Warszawa: Warszawska Oficyna Wydawnicza Gryf, 1991.
- Khodarkovsky, Michael. *Na granicach Rosji. Budowanie imperium na stepie 1500-1800*. Przeł. Bogumiła Malarecka. Warszawa: PIW, 2009.

- Kijak, Agnieszka. *Odkrywca innej Syberii i Dalekiego Wschodu. O prozie Wacława Sieroszewskiego*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2010.
- Kolbuszewski, Jacek. „Tyłu różnych Robinsonów”. *Dziwne podróże, dziwni podróżnicy*. Warszawa: Nasza Księgarnia, 1977. S. 74-88.
- Krall, Hanna. „Kawałek chleba”. *Na wschód od Arbatu*. Warszawa: Dowody na istnienie, 2014. S. 17-29.
- Krzyżanowski, Julian. *Nauka o literaturze*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1969.
- Kubikowski, Zbigniew. *Bezpieczne małe mity*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1965.
- Leończyk, Sergiusz. *Polskie osadnictwo wiejskie na Syberii w drugiej połowie XIX i na początku XX wieku*. Warszawa: Kulturalno-Narodowa Organizacja Społeczna „Polonia”, Republiki Chakasja, 2017.
- Lepecki, Mieczysław B. „Prawda o Robinsonie Crusoe i jego wyspach”. *Wiadomości literackie* 37 (1930). S. 2.
- Lepecki, Mieczysław B. *Madagaskar: Kraj. Ludzie. Kolonizacja*. Warszawa: Rój, 1938.
- Lepecki, Mieczysław B. *Sybir bez przekleństw. Podróż do miejsc zesłania marszałka Piłsudskiego*. Warszawa: Rój, 1934.
- Lotman, Jurij M. „Dekabrysta w życiu codziennym”. *Semiotyka dziejów Rosji*. Przeł. Bogusław Żyłko. Łódź: Wydawnictwo Łódzkie, 1993. S. 254-320.
- Masiarz, Władysław. „Prawda i fikcja literacka w powieści Igora Newerlego «Wzgórze Błękitnego Snu»”. *Zesłaniec* 4 (1999). S. 100-122.
- Mencwel, Andrzej. *Etos lewicy. Esej o narodzinach kulturalizmu polskiego*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1990.
- Montaigne de, Michel. *Próby*. T. 1. Przeł. Tadeusz Boy-Żeleński. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1996.
- Newerly, Igor. *Wzgórze błękitnego snu*. Warszawa: Czytelnik, 1986.
- Newerly, Igor. *Żywe więzanie*. Warszawa: Czytelnik, 1966.
- Ossendowski, Ferdynand A. *Nauczycielka*. Poznań: Wydawnictwo Polskie R. Wegner, 1935.
- Ossowska, Maria. *Moralność Mieszczańska*. Wrocław: Ossolineum, 1985.
- Piotrowski, Rufin. *Pamiętniki z pobytu na Syberii*. T. 3. Poznań: Nakładem Księgarni Jana Konstantego Żupańskiego, 1861.
- Poliszuk, Władimir. „Robinson i «robinzony» w Tjumeni”. *Literaturno-krajevedcheskij almanach* 11 (2016). S. 15-19.
- Poznańska, Henryka. „Dwie powieści syberyjskie”. *Sybirak* 2 (1938).
- Poznański, Marcei. „Z naszej ideologii. Szczęśliwe Pokolenie Sybiraków”. *Sybirak*, 1 (1939).

- Prus, Bolesław. *Kroniki*. Oprac. Z. Szwejkowski. T. 15. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1965.
- Razumovskaya, Veronica A. „Siberia in the Mirror of Other Cultures: Literature and Translation”. *Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences* 12 (2015). S. 2939-2946.
- Rodziewiczówna, Maria. *Anima Vilis*. Poznań: Księgarnia Zdzisława Gustowskiego w Poznaniu, 1947.
- Romaniello, Matthew P. *Enterprising Empires: Russia and Britain in Eighteenth-Century Eurasia*. Utah: Weber State University, 2019.
- Ruszała, Jadwiga. *Robinsonada w literaturze polskiej: teoria, typologia, bohater, natura*. Słupsk: Pomorska Akademia Pedagogiczna, 2000.
- Sadowska, Ida. *Wśród obcych i wśród swoich. Wacława Sieroszewskiego portret wielokrotny*. Red. G. Legutko. Kielce: Instytut Filologii Polskiej Akademii Świętokrzyskiej im. Jana Kochanowskiego, 2007.
- Sieroszewski, Wacław. *Na kresach lasów*. Warszawa: Biblioteka Polska, 1931a.
- Sieroszewski, Wacław. „W matni”. *Dzieła Zbiorowe. T. II Nowele*. Warszawa: Instytut Wydawniczy Biblioteka Polska, 1931b. S. 1-148.
- Shimmelpennink van der Oye, Devid. *Russkij oryentalizm. Azja w rosyjskim soznaniu ot epoki Petra Wjelikogo do Beloj emigratsji*. Przeł. Sergej P. Bavin. Moskwa: Politiczeskaja entsiklopedija, 2019.
- Sławiński Janusz et al., red. *Słownik terminów literackich*. Wrocław-Warszawa: Ossolineum, 1998.
- Symonowicz, Konstanty. „Syberia «Ziemia obiecana» dla przyszłych pokoleń”. *Sybirak* 2 (1936).
- Szkłowski, Wiktor. *O prozie. Rozważania i analizy*. Przeł. Seweryn Pollak. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1964.
- Szymański, Adam. *Szkice*. Moskwa: Skład Główny w Księgarni Gazety Polskiej, 1916.
- Śliwowska, Wiktoria. *Ucieczki z Sybiru*. Warszawa: Wydawnictwo Iskry, 2005.
- Thompson, Ewa. „A jednak kolonializm. Uwagi epistemologiczne”. *Teksty Drugie* 6 (2011). S. 289-302.
- Thompson, Ewa. *Trubadurzy imperium. Literatura rosyjska i kolonializm*. Przeł. Anna Sierszulska. Kraków: Uniwersitas, 2005.
- Tylicka, Barbara. *Bohaterowie naszych książek. Przewodnik po literaturze dla dzieci i młodzieży*. Łódź: Defoemelwo Literatura, 1999.
- Vinogradov, Sergiei. “Robinson Crusoe in Siberia. Fiction, which turns to be true”. 2019. Web. 08.02.2020. <<https://russkiymir.ru/en/publications/257087/>>
- Waksmund, Ryszard. „Robinsonada” [hasło]. *Słownik literatury popularnej*. Red. T. Żabski. Wrocław: Wydaw. Uniwersytetu Wrocławskiego, 2006. S. 525-527.

- Watt, Ian. „Robinson Kruzoë — homo oeconomicus”. *Narodziny powieści. Studia o Defoe’em, Richardsonie i Fieldingu*. Przeł. Agnieszka Kreczmar. Warszawa: PIW, 1973. S. 70-78.
- Wyka, Kazimierz. „Literatura podróżnicza”. *Roczniki Literackie*. Red. Z. Szmyd-towa. Warszawa: Instytut Literacki, 1935.
- Zieliński, Jan. *Szkatułki Newerlego*. Warszawa: W.A.B., 2012.
- Żwirska, Joanna. *Ty za wodą, ja za wodą*. Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1964.
- Żywot protopopa Awwakuma przez niego samego nakreślony i wybór innych pism. Przeł. Wiktor Jakubowski. Wrocław: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, 1972.

| Abstrakt

ZBIGNIEW KOPEĆ

Syberyjscy Robinsonowie

Przedmiotem rozważań są tu bohaterowie polskiej prozy powstałej w XX wieku i pod koniec wieku XIX: powieści *Anima Vilis* Marii Rodziewiczówny, dwóch utworów Wacława Sieroszewskiego: powieści *Na kresach lasów* i opowiadania *W matni* oraz powieści Igora Newerlego *Wzgórze błękitnego snu*. Łączy je między innymi to, że ich akcja rozgrywa się na Syberii, a także możliwości, jakie mają przed sobą ich bohaterowie. Syberia ukazana jest w sposób daleki od ujęć prezentujących ją „jako największe więzienie świata” czy piekło, do którego zsyłani są Polacy. Pokazana jest jako kraj wielkich możliwości, otwarty na każdego, kto chce i potrafi pracować. Bohaterami nie są zesłańcy przedstawieni w duchu martyrologiczno-romantycznym, ale ludzie aktywni, pracowici. Postaci z powieści Rodziewiczówny i Newerlego mają wiele wspólnego z bohaterem *Przypadków Robinsona Crusoe*. Inaczej rzecz się ma z bohaterami Sieroszewskiego z przywołanych tu utworów, którzy znajdując się na „bezludnej wyspie” będącej zagubioną w tajdze jakucką wioską, nie podejmują typowych dla Robinsona ról. Ważny dla podjętej tu problematyki jest II tom powieści Defoe: *Dalsze przygody Robinsona Crusoe*, gdzie pokazany jest obraz Syberii kolonizowanej przez Rosjan. W procesie kolonizacji, chcąc nie chcąc, biorą też udział bohaterowie omawianych w pracy utworów.

Słowa kluczowe: Robinson Crusoe, powieść, Syberia, kolonizacja Syberii, nurt rewizjonistyczny w prozie syberyjskiej

| Abstract

ZBIGNIEW KOPEĆ
Siberian Robinsons

The paper examines the protagonists of the Polish prose written in the 20th century and at the close of the 19th century: the novel *Anima Vilis* by Maria Rodziewiczówna, two texts by Waclaw Sieroszewski: the novel *Na kresach lasów* (At the Edge of the Woods) and the short story *W matni* (In a Snare) as well as the novel by Igor Newerly *Wzgórze błękitnego snu* (The Hill of the Blue Dream). They are connected by the fact that their plot takes place in Siberia, and, additionally, plenty of opportunity opens up for their protagonists. Siberia is depicted in a way that is distant from the presentations showing it “as the biggest prison in the world” or hell to which Poles are deported. It is described as the land of great opportunity, open for everybody who wants and can work. The main characters are not exiles—presented in a martyrologic and Romantic manner—but active, hard-working people. The characters from the novels by Rodziewiczówna and Newerly have a lot in common with the main hero of *The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe*, in contrast to the protagonists by Sieroszewski from the above-mentioned works, who, when they found themselves on “the desert island”, which is the Yakut village lost in the taiga, do not perform the roles typical of Robinson. Important for the problems discussed in my paper is the second volume of Defoe’s novel: *The Farther Adventures of Robinson Crusoe*, where Siberia is portrayed as being colonized by Russians. In this process of colonization, willingly or not, also participate other protagonists of the texts discussed in this paper.

Keywords: Robinson Crusoe, novel, Siberia, colonization of Siberia, revisionist trend in the Siberian prose

| Nota o autorze

Zbigniew Kopeć – prof. UAM dr hab. Pracuje w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Główne zainteresowania naukowe: literatura dwudziestolecia międzywojennego, literatura współczesna, tematyka rosyjska w literaturze polskiej. Autor monografii: *Jerzy Andrzejewski* (Poznań 1999), *Niepokorni, brudni, źli: ludzie marginesu w prozie polskiej XX wieku* (Poznań 2010), *W cieniu historii. Dwudziestowieczne doświadczenia*

i narracje (2018); współredaktor między innymi książek: *Elementy do portretu. Szkice o twórczości Aleksandra Wata* (2011), *Przechadzki po polskiej literaturze najnowszej* (2014) – rosyjska wersja: *Progulki po sowremennej polskoj literaturze. Sbornik statej* (2015), *Obraz Rosji w literaturze polskiej xx wieku* (2014), *Zabójstwo dziecka w literaturze i kulturze europejskiej* (2015), *Tolkien - mit, historia, literatura. Eseje i studia* (2016), *Poznań pisarek i pisarzy* (2016), *Pokolenie „Współczesności”. Twórcy. Dzieła. Znaczenie* (2016).

E-mail: kzbsz@amu.edu.pl

Robinsonada a studia postkolonialne

| THE ROBINSONADE AND POSTCOLONIAL STUDIES

MARTINA KOPF
Johannes Gutenberg-Universität Mainz

Der Fußabdruck als Katalysator für Individuation und Beziehung: Patrick Chamoiseaus Roman nach Robinson Crusoe *L'empreinte à Crusocé*

In Daniel Defoes *Robinson Crusoe* ist es ein Fußabdruck am Strand, der den kurze Zeit darauf erscheinenden Freitag ankündigt: „It happen'd one Day about Noon going towards my Boat, I was exceedingly surpriz'd with the Print of a Man's naked Foot on the Shore, which was very plain to be seen in the Sand: I stood like one Thunder-struck, or as if I had seen an Apparition.“ (Defoe 155) Dieses Zeichen menschlicher Präsenz auf der eigentlich einsamen Insel versetzt Defoes Robinson in einen ihn selbst überraschenden Angstzustand:

[T]hat to have seen one of my own Species, would have seem'd to me a Raising me from Death to Life, and the greatest Blessing that Heaven it self, next to the supreme Blessing of Salvation, could bestow; *I say*, that I should now tremble at the very Apprehensions of seeing a Man, and was ready to sink into the Ground at but the Shadow or silent Appearance of a Man's having set his Foot in the Island. (Defoe 157-158)

Diese Defoesche Schlüsselszene, die Robinsons Reaktionen und Reflexionen über die Präsenz eines Anderen verhandelt, macht der martinikanische Autor Patrick Chamoiseau zum Ausgangspunkt für seinen „Roman nach Robinson Crusoe“ *L'empreinte à Crusocé* (2012). Auch hier stößt der Protagonist auf eine

1 Die deutsche Übersetzung von Beate Thill trägt den Titel *Die Spur des Anderen. Roman nach Robinson Crusoe* (2014).

Spur im Sand und reagiert ähnlich wie Defoes Robinson mit ambivalenten Gefühlen:

[J]e finis par y voir...un talon...la courbure d'une voûte plantaire...la répartition caractéristique d'un ensemble d'orteils...et chaque orteil ruait dedans mon entendement comme autant d'alarmes, de haines, de colères, de menaces, le tout pourtant mêlé à la bouffée inexplicable d'un enthousiasme terrifiant: c'était une empreinte d'homme;² (Chamoiseau 2012: 43)

Allerdings wird „der Andere“ in Chamoiseaus Roman nie erscheinen. Der Fußabdruck hingegen entwickelt sich zu einem Motiv mit katalysatorischer Funktion, welches das Selbstverständnis des Insulaners und seine Beziehung zur Insel, ihrer Flora sowie Fauna grundlegend erschüttert und verändert.

Chamoiseau, der 1992 den Prix Goncourt für seinen dritten Roman *Texaco* (1992) erhielt und einige Texte auch auf Kreolisch verfasste, wurde vor allem als Mitbegründer der Créolité-Bewegung bekannt. Gemeinsam mit dem Linguisten Jean Bernabé und dem Schriftsteller Raphaël Confiant gab er 1989 das Manifest *Éloge de la Créolité/Lob der Kreolität* heraus, in dem es den Autoren um die Etablierung einer authentischen antillanischen Literatur und um die Definition karibischer Identität geht. Im Unterschied zu vorausgehenden Konzepten, wie z.B. der Négritude-Bewegung, fokussiert der programmatische Text dezidiert auf kulturelle Mischung. Hierbei geht es den Autoren auch um die Emanzipation von einem vorausgehenden mimetischen Ausdruck, der sich an französischen Werten orientiert. (Vgl. Bernabé, Chamoiseau, Confiant 76-77)

Im Unterschied zu Defoes fiktiver Autobiographie ist *L'empreinte à Crusocé* ein polyperspektivischer Roman mit zwei alternierenden Erzählsträngen. Die orale Erzählung des Schiffbrüchigen wird durch Kapitel im Stil eines traditionellen Berichts mit dem Titel „Tagebuch des Kapitäns“ ergänzt. Erst im letzten Kapitel stellt sich heraus, dass es sich bei dem vermeintlich Schiffbrüchigen um einen schwarzen Afrikaner namens Ogomtemméli handelt, der aus einer adeligen und gelehrten Familie aus dem auf der Hochebene Malis lebenden Volk der Dogon stammt. Der Name des Protagonisten scheint auf einen blinden

2 „[D]ann sah ich endlich...eine Ferse...die Krümmung einer Sohle...die typische Anordnung einer Reihe von Zehen...und jede Zehe läutete in meinem Kopf alle Alarmglocken von Hass, Wut, Bedrohung, das Ganze jedoch vermischt mit dem unbegreiflichen Schwall einer irren Begeisterung – es war der Fußabdruck eines Menschen [...]“ (Chamoiseau 2014: 43)

Stammesältesten der Dogon namens Ogotemmêli zurückzugehen.³ Ogotemmêli unterstützte den Kapitän, den zweiten Erzähler, beim Handel mit schwarzen Sklaven,⁴ ist nach einem Unfall auf dem Schiff allerdings angeblich psychisch gestört. Nachdem der Afrikaner versuchte, die Sklaven auf dem Schiff zu befreien, wurde er vom Kapitän auf der einsamen Insel ausgesetzt. Der Stickerei auf einem ursprünglich dem Kapitän gehörenden Schultergurt folgend bezeichnet sich Ogotemmêli selbst als „Robinson Crusoe“. Diesen Gurt hatte der vermeintliche Schiffsbrüchige, der sich nach seiner Entdeckung eines Schiffswracks als solchen betrachtet, bei seiner Ankunft auf der Insel bei sich. So stellt Chamoiseau in seinem Roman *Robinson Crusoes Identität* in Frage: Ist Robinson Crusoe ein westlicher Sklavenhändler oder ein amnesischer Afrikaner? Oder sogar beides? Der Fußabdruck scheint einen Individuationsprozess erst ins Rollen zu bringen: Die drei Kapitel, die Ogotemmêlis monologartigem Bericht gewidmet sind, fokussieren auf seine Entwicklung vom so genannten „Idioten“ über „das kleine Ich“ („la petite personne“) zum „Künstler“. Einerseits gleichen sie einem klassischen Bericht, den der Protagonist an einen „Seigneur“/„Herrn“ adressiert, bei dem es sich vermutlich um den Kapitän mit dem Namen Robinson Crusoe handelt. Andererseits wird in Ogotemmêlis Bericht auf Punkte am Satzende verzichtet, dafür kommen Semikola zum Einsatz, was als „Markierung einer mündlichen kreolischen Erzähltradition“ (Graziadei 428) gedeutet werden könnte. In einem poetologischen Anhang zum Roman, dem sogenannten „*L'atelier de l'empreinte*“ („Aus der Werkstatt“), begründet Chamoiseau diese Wahl allerdings damit, dass der Strichpunkt eine beschleunigende Funktion habe: „Le point-virgule s'est imposé, je ne sais pas pourquoi, peut-être l'idée du flux de conscience, de l'instabilité mentale, de la saisie qui ne raconte pas. Ce n'est pas le point-virgule de Flaubert.“⁵ (Chamoiseau 2012: 239)

Mit seinem „Roman nach Robinson Crusoe“ scheint sich Chamoiseau in eine karibische Tradition einzureihen, die radikal mit Defoes *Robinson Crusoe*

- 3 Der französische Anthropologe Marcel Griaule hat seine Gespräche mit ihm über das Weltbild der Dogon festgehalten. (Vgl. Griaule) Vgl. zum Einfluss Ogotemmêlis auf Chamoiseau als kreolischer Autor: „Frisson. Sentiment. Ogotemmêli, ce vieux sage dogon, terrible chasseur aveugle, traverse mon esprit. Comme toujours, quand je me lance à l'abordage de moi-même, les livres-aimés, les auteurs-aimés, me font des signes.“ (Chamoiseau 1997: 23)
- 4 Tatsächlich war die schwarzafrikanische Elite vom 15. bis 19. Jahrhundert in den transatlantischen Sklavenhandel verwickelt.
- 5 „Der Strichpunkt hat sich mir aufgedrängt, ich weiß nicht weshalb, vielleicht mit der Idee des Bewusstseinsstroms, der Gemütsschwankungen, des sprachlosen Begreifens. Er ist nicht der Strichpunkt Flauberts.“ (Chamoiseau 2014: 252)

bricht, wie z.B. schon der Nobelpreisträger aus Saint Lucia, Derek Walcott, in seinem Stück *Pantomime* (1978), in dem er die Rollen von Fürst und Diener, von Herrscher und Beherrschtem, verdreht.⁶ Chamoiseau, der im jugendlichen Alter Defoes Roman las, beschreibt die Defoesche Poetik kritisch als unzeitgemäß: „Defoe déploie une innocente énergie narrative, il raconte, et ça marche, je lui envie cette innocence d'un autre siècle, on peut la lire, on ne peut plus la faire.“⁷ (Chamoiseau 2012: 279) Konsequenterweise liefert er „eine zivilisations- und kolonialismuskritische Neu-Lektüre des Defoeschen Klassikers“ (Lüsebrink 238). Damit stellt sich die Frage, ob der Terminus „Rewriting“ in diesem Kontext angemessen ist, fokussiert dieser Begriff doch auch auf Reproduktion,⁸ oder ob der französische Begriff „desécriture“ – im Sinne eines zerstörerischen „Zerschreibens“ – das Anliegen des Autors besser beschreibt. Tatsächlich lässt Chamoiseau seinen Protagonisten im Roman über diese Techniken reflektieren: „[D]es livres déjà écrits par d'autres mais que je n'avais qu'à réécrire, à désécrire“⁹ (Chamoiseau 2012: 33).

Vor diesem Hintergrund soll nun auf diese *desécriture* fokussiert und untersucht werden, wie Chamoiseau die Defoesche Fußabdruck-Szene zum Ausgangspunkt erstens für einen Individuationsprozess seines Protagonisten und zweitens für Reflexion über die Formation von Beziehungen, auch mit dem Hintergrund weltweiter Kreolisierung, macht. Der Fußabdruck – so die These – wird damit zu einem Katalysator für Individuation und Beziehung.

Der Fußabdruck als Katalysator: Individuation und Beziehung

Folgt man Jacques Derrida in seinen veröffentlichten Vorlesungen *The Beast and the Sovereign*, versetzt die Spur eines anderen Menschen Robinson Crusoe in eine Krise, da seine Alleinherrschaft über die Insel in Frage gestellt wird:

- 6 Chamoiseau bezieht sich in seinem poetologischen Appendix zu *L'empreinte à Crusoe* nicht nur auf Derek Walcott, sondern auch auf Saint-John Perse. (Vgl. Chamoiseau 2012: 245)
- 7 „Defoe entfaltet eine unschuldige narrative Energie, er erzählt einfach und es funktioniert, ich beneide ihn um diese Unschuld der früheren Jahrhunderte. Man kann das noch lesen, aber nicht mehr so schreiben.“ (Chamoiseau 2014: 249)
- 8 Unter den Begriff werden allerdings neben wörtlicher Wiedergabe des Prätexts auch subversive Verfahren wie Verfremdung oder Verfälschung subsumiert. (Vgl. Osthus 216)
- 9 „Bücher, die schon von anderen geschrieben waren, und die ich nur wiederschreiben, zerschreiben musste.“ (Chamoiseau 2014: 31)

[...] the footprint on the sand of the shore becomes not only a spectral apparition [...] but a paralyzing hallucination, a sign come from heaven, a sign that is menacing as it is promising, uncanny, as diabolical as it is divine: the other man. What terrifies Robinson is the possible trace of the spectral presence of another, another man on the island. (Derrida 46-47)

Während in Defoes Roman der Fußabdruck Freitag ankündigt und Robinson Crusoe durch die Reproduktion kolonialer Strukturen im insularen Mikrokosmos seinen Herrschaftsanspruch durch die Präsenz des Anderen bestätigt, verzichtet Chamoiseau in seinem Roman zwar auf einen Anderen in Form einer Freitag-Figur und damit auf eine durch ein Machtgefälle geprägte koloniale Konstellation auf der Insel, doch verweist der Abdruck in seiner Zeichenhaftigkeit auf die Präsenz des Anderen und stellt damit auch die Souveränität des Inselbewohners in Frage. Zwar stellt sich im zweiten Kapitel heraus, dass der Fußabdruck von Ogomtemméli stammt – eine Idee, die bereits von Defoes Robinson in Betracht gezogen wird¹⁰ –, doch der Andere, der im französischen Original mit einem Großbuchstaben geschrieben wird („l'Autre“) und die Beziehung zu ihm sind stets präsent. Der Großbuchstabe, auf den der Ich-Erzähler Ogomtemméli in seinem Bericht an den „seigneur“ verweist, „juste une précision, seigneur, quand je pensais à lui, à l'Autre, je mettais à présent une majuscule au mot“¹¹ (Chamoiseau 2012: 97), deutet eine Subversion des klassischen Machtverhältnisses an: Durch den demonstrativ gesetzten Großbuchstaben und die gleichzeitige Thematisierung auf fiktionaler Ebene erfährt der Andere eine Aufwertung – auch gegenüber dem klein geschriebenen „seigneur“.

10 „In the middle of these Cogitations, Apprehensions and Reflections, it came into my Thought one Day, that all this might be a mere Chimera of my own; and that this Foot might be the Print of my own Foot, when I came on Shore from my Boat: This cheer'd me up a little too, and I began to persuade my self it was all a Delusion; that it was nothing else but my own Foot, and why might not I come that way from the Boat, as well as I was going that way to the Boat; again, I consider'd also that I could by no Means tell for certain where I had trod, and where I had not; and that if at last that was only the Print of my own Foot, I had play'd the Part of those Fools, who strive to make stories of Spectres, and Apparitions, and then are frightened at them more than any body.“ (Defoe 159)

11 „nur zur Erklärung, Herr, wenn ich an ihn dachte, an den Anderen, hatte das Wort ein großes A...“ (Chamoiseau 2014: 100).

Auch wenn der Andere physisch also nicht erscheint, versetzt die Möglichkeit seiner Präsenz den Protagonisten in Unruhe und sorgt für Veränderungen, die erstens die Entwicklung des Protagonisten und zweitens seine Beziehung zur Insel als Mikrokosmos betreffen, wie er selbst erklärt:

[L]’île n’avait existé que par moi et pour moi; j’avais été ma propre et seule réalité ; lui, cet Autre inattendu, m’avait non seulement explosé avec sa seule empreinte, mais je le découvrais en train de faire exploser l’île tout entière en un vrac d’apparitions ahurissantes.¹² (Chamoiseau 2012: 99)

In seinem poetologischen Anhang erklärt Chamoiseau, dass die Robinson-Situation der „Archetyp der Individuation“ (Chamoiseau 2014: 250) sei. Im Sinne C.G. Jungs ist Individuation als „Selbstverwirklichung“ zu verstehen.¹³ Tatsächlich durchläuft Chamoiseaus Protagonist eine Entwicklung in drei Etappen, nämlich von einem Idioten, der die Insel wie Defoes Robinson dominieren will, zu einem Künstler, der schließlich zu einem philosophischen Autor wird. Diese Individuation wird erst durch den die Präsenz des Anderen suggerierenden Fußabdruck und die darauffolgende Bewusstwerdung des Protagonisten möglich. Wie Ogomtemméli beschreibt, hat der Fußabdruck ihn grundlegend geprägt und wiederum buchstäblich einen „Abdruck“ hinterlassen: „[L]’*impact irradiant de l’empreinte*; elle n’avait pas seulement marqué le sable; elle s’était vraiment fichée en moi, démultipliée dans mes cellules, et m’assaillait d’une marée de possibles-impossibles jusqu’alors insoupçonnables;“¹⁴ (Chamoiseau 2012: 105). Mit diesem Hintergrund offeriert der Titel *L’empreinte à Crusoé* eine Fülle an Mehrdeutigkeit: „Empreinte“ bedeutet nicht nur „Fußabdruck“, sondern

12 „[D]ie Insel hatte nur für mich und durch mich existiert; ich war meine eigene und einzige Realität gewesen; er, jener unerwartete Andere, hatte mich nicht allein mit seinem Fußabdruck zur Explosion gebracht, ich entdeckte auch, wie er die ganze Insel in eine Ansammlung atemberaubender Erscheinungen explodieren ließ.“ (Chamoiseau 2014: 103)

13 „Individuation bedeutet: zum Einzelwesen werden, und, insofern wir unter Individualität unsere innerste, letzte und unvergleichbare Einzigartigkeit verstehen, zum *eigenen Selbst werden*. Man könnte ‚Individuation‘ darum auch als ‚Verselbstung‘ oder als ‚Selbstverwirklichung‘ übersetzen.“ (Jung 56)

14 „[...] von der ausstrahlenden Wirkung des Fußabdrucks; er hatte nicht nur den Sand gezeichnet; er hatte sich wirklich in mir festgesetzt, sich in jeder meiner Zellen vermehrt und überschwemmte mich mit einer Flut des Möglichen-Unmöglichen, das bis dahin unvorstellbar war“ (Chamoiseau 2014: 109).

auch „Druck“. „Empreint(e) de qc“ bedeutet auch „von etwas beeinflusst oder geformt werden“ oder „beeindruckt werden“.

Schließlich findet der Andere Ausdruck in Ogomtemméli selbst, der von der Insel „wiedergeboren“ wird – „*l'île accouchait-là, et m'accouchait aussi*“¹⁵ – und sich in „ein anderes ‚Ich-selbst“ (Chamoiseau 2014: 160) / „l'autre ‚moi-même“ (Chamoiseau 2012: 150) verwandelt, das den Anderen miteinschließt. Aus westlicher Sicht scheint seine Persönlichkeit gespalten zu sein, wenn er in Dialog mit diesem „anderen Ich“ tritt und eine Stimme hört, die aus seinem inneren Selbst aufsteigt und sagt: „*je m'appelle Dimanche*“ (Chamoiseau 2012: 151) / „Ich heiße Sonntag“ (Chamoiseau 2014: 161). Im Unterschied zu Defoes Roman taucht das „andere Ich“ an einem Sonntag und nicht an einem Freitag auf. Erst durch den Anderen scheinen Selbstfokussierung und eine individuelle Entwicklung möglich zu werden. Die Begegnung und die Beziehung zum Anderen, die stellvertretend für verschiedene Formen von Beziehung stehen, werden damit für Chamoiseau zum Ausgangspunkt für Individuation und Individualität: „*Toute individuation pleine mène à ce lieu fondateur. La rencontre.*“¹⁶ (Chamoiseau 2012: 256)

Allerdings ist damit nicht nur die Begegnung mit einem anderen Menschen gemeint. Folgt man Chamoiseau, so lässt sich der Andere nicht vorhersehen, er ist auch nicht vorstellbar: „*L'Autre, en son extrême, c'est l'impensable.*“ (Chamoiseau 2012: 248) Bevor Chamoiseaus Protagonist den Fußabdruck als seinen eigenen entdeckt und dem „anderen Ich“ begegnet, vermutet er zwei Mal, auf „den Anderen“ in menschlicher Erscheinung zu treffen, allerdings handelt es sich in einem Fall um einen Widder und im anderen Fall um eine Seekuh. Schließlich ist es auch der Fußabdruck, der Ogomtemméli auf seiner zweiten Entwicklungsstufe – als „*petite personne*“ / „das kleine Ich“ – eine animistische und integrierende Perspektive auf die Insel eröffnet. Der Kampf gegen die Natur und ihre Domestizierung, wie sie Defoe in seinem Roman beschreibt, wandelt sich bei Chamoiseau in ein idealisiertes ökologisches Zusammenleben von Mensch, Flora und Fauna: „*[J]’entretenais avec chaque arbre, chaque espèce, chaque bestiole, de même qu’avec les lieux fermés ou les vastes paysages des rapports dont l’évidente continuité restait indéfinissable,*“¹⁷ (Chamoiseau 2012: 163).

15 „*hier gebar die Insel, und sie gebar auch mich...*“ (Chamoiseau 2014:141).

16 „Jede entwickelte Individualität führt zu dem Ort, in dem alles begründet ist. Die Begegnung.“ (Chamoiseau 2014: 269)

17 „Ich unterhielt mit jedem Baum, jeder Art Getier, ebenso mit den geschlossenen Orten und den weiten Landschaften Beziehungen, die offenkundig dauerhaft waren und doch unbestimmbar blieben.“ (Chamoiseau 2014: 173-174)

Anders als Defoes Robinson verschmilzt Chamoiseaus Protagonist mit der Natur, wird ein Teil von ihr. In seinem „animistischen Fieber“ (Chamoiseau 2014: 117) nimmt der Protagonist jedes Wesen auf der Insel als gleichwertigen Teil des Ganzen wahr. Dieses neue Zusammenleben von Mensch, Tier und Natur gipfelt in einer Szene, in der sich der Protagonist buchstäblich mit einer Horde von Schildkröten paart. Spätestens hier ist eine weitere Inspirationsquelle für Chamoiseaus Roman zu nennen, nämlich Michel Tourniers Roman *Vendredi ou les limbes du Pacifique* (1967), in dem die Beziehung zwischen Herr und Sklave umgekehrt wird. Freitag setzt Robinsons zivilisatorisch-kapitalistischen Vorstellungen ein Ende und führt ihn dagegen in das „wilde Leben“ der Insel ein. Was die Schildkrötenszene betrifft, hat sich Chamoiseau offensichtlich von einer ähnlichen Szene in Tourniers Roman inspirieren lassen, in der sich Robinson in einem Loch mit der Erde vereint. In seinem poetologischen Appendix notiert Chamoiseau: „Le Robinson de Defoe se civilise, et civilise. Le Robinson de Michel Tournier s’humanise, et humanise. On ne peut que poursuivre l’humanisation.“¹⁸ (Chamoiseau 2012: 237) Der Fußabdruck in Chamoiseaus Roman wirkt somit auch insofern als Katalysator, als er eine Abkehr von kolonialen und imperialen Bestrebungen und eine Hinwendung zur Humanisierung initiiert. Die Einsamkeit des Protagonisten auf der Insel bedeutet nicht nur eine Befreiung aus dem „Korsett der Gemeinschaften, Kulturen und Zivilisationen“ (Chamoiseau 2014: 260), für Chamoiseau sind Einsamkeit und Individuation vielmehr Voraussetzungen für neue und gelungenere soziale Beziehungen ohne einen durch Kapitalismus beförderten Egoismus: „C’est la plénitude individuelle qui ouvre aux solidarités les plus larges et les plus neuves. C’est la plénitude individuelle qui ouvre à Relation.“¹⁹ (Chamoiseau 2012: 247) Diese wechselseitige Beeinflussung und gegenseitige Abhängigkeit von Individuum und dem Anderen, aber auch von Individuation und Beziehung, beschreibt Chamoiseau in *Écrire en pays dominé* im Kontext von Kreolisierung:

L’Autre me change et je le change. Son contact m’anime et je l’anime.
Et ces déboîtements nous offrent des angles de survie, et nous descellent
et nous amplifient. Chaque Autre devient une composante de moi tout

18 „Defoes Robinson zivilisiert sich, indem er die Insel zivilisiert. Michel Tourniers Robinson humanisiert sich, indem er die Insel humanisiert. Nur die Humanisierung wäre fortzusetzen.“ (Chamoiseau 2014: 249)

19 „In der Tat ist es die voll entfaltete Individualität, die für eine erweiterte und neue Solidarität offen sein lässt. Die Fülle der Individualität macht offen für die Beziehung.“ (Chamoiseau 2014: 260)

en restant distinct. Je deviens ce que je suis dans mon appui ouvert sur l'Autre. Et cette relation à l'Autre m'ouvre en cascades d'infinites relations à tous les Autres, une multiplication qui fonde l'unité et la force de chaque individu: Créolisation! Créolité!²⁰ (Chamoiseau 1997: 223)

Ogomtemmélis durch den Fußabdruck auf der Insel ausgelöste Erfahrungen, nämlich Individuation und eine veränderte Beziehung zur Umwelt, werden paradigmatisch für eine durch Globalisierung weltweit zum Einsatz kommende Kreolisierung, verstanden als eine „Explosion“ einer unendlichen Anzahl möglicher Existenzen, die miteinander kommunizieren (vgl. Bataillé, Charrier 124). Der Fußabdruck wird damit nicht nur zum Symbol für Individuation, sondern für alle Möglichkeiten des Unwissenden und der Beziehung (vgl. Constant 127-128).

Vom Fußabdruck auf der Insel zu weltweiter Kreolisierung

L'empreinte à Crusoe kann durchaus als poetische Transformation von Chamoiseaus kulturtheoretischen und poetologischen Gedanken angesehen werden, die er bereits in *Éloge de la Créolité* (1989) gemeinsam mit Raphaël Confiant und Jean Bernabé entwickelt. Die Autoren wurden von Édouard Glissants Konzept eines relationalen kulturellen Ganzen, das die Individualität seiner Teile bewahrt und sie nicht in ein hierarchisches Abhängigkeitsverhältnis stellt, grundlegend beeinflusst. Den aus Anthropologie und Linguistik stammenden Begriff der Kreolisierung entwickelt Glissant unter Rückgriff auf poststrukturelle Ansätze zu einem Kulturkonzept weiter. Da ihm das Konzept der *créolité* zu stark lokal ausgerichtet scheint, spricht er sich für eine weltweite Kreolisierung („*créolisation*“) aus.²¹ Laut Glissant bedeutet Kreolisierung „die wechselseitige Wertschätzung der heterogenen Elemente, die zueinander in Beziehung gesetzt werden.“ (Glissant 2005: 14) Die Begründer des *Créolité*-Manifests kritisieren

20 „Der Andere verändert mich und ich verändere ihn. Der Kontakt zu ihm belebt mich und ich belebe ihn. Und diese Verrenkungen bieten uns Überlebensperspektiven, lockern und erweitern uns. Jeder Andere wird zu einem Bestandteil von mir, während er gleichzeitig unverwechselbar anders bleibt. Ich werde zu dem, der ich bin, durch meinen Bezug zum Anderen. Und diese Beziehung zum Anderen eröffnet eine Kaskade unendlicher Beziehungen zu allen Anderen, eine Multiplikation, die die Einheit und Stärke eines jeden Individuums begründet: Kreolisierung! Créolité!“ (Übersetzung M.K.)

21 Kreolisierung als weltweites Phänomen konstatieren allerdings auch schon die Autoren des *Éloge de la Créolité*. (Vgl. Bernabé, Chamoiseau, Confiant 51)

die durch kapitalistische Globalisierung erzeugte Einheit und sehen sie als Produkt nationalstaatlicher Mentalität, die den Kolonialismus hervorgebracht habe. In direktem Gegensatz zu dieser Seite der Globalisierung plädieren sie hingegen für eine Form, die sich auf Vielfalt stützt. (Vgl. Corcoran 193) Créolité zelebriert nämlich Diversität als Harmonie: „La Créolité est une annihilation de la fausse universalité, du monolinguisme et de la pureté. Se trouve en créolité ce qui s’harmonise au *Divers*“²² (Bernabe, Chamoiseau, Confiant 28).

In *L’empreinte à Crusoe* setzt Chamoiseau diese Idee eines kulturellen harmonischen Miteinanders unter Berücksichtigung von Diversität poetisch um und zeigt darüber hinaus, dass dieses Kulturkonzept mit dem poetischen Verfahren der Intertextualität vergleichbar ist: Chamoiseau inszeniert Ogomtemméli nicht nur als Leser, sondern auch als produktiven Rezipienten der beiden Philosophen Heraklit und Parmenides, der sie als zwei verschiedene, sogar widersprüchliche Stimmen zusammenbringt. Offensichtlich beeinflusst durch den französischen Philosophen Guillaume Pigéard de Gurbert und sein Buch *Contre la philosophie* (2010) konzentriert sich Chamoiseau auf Heraklit als Zukunftsphilosophen, der Instabilität verkörpert, und auf Parmenides als Philosoph des Seins, der wiederum Stabilität symbolisiert. Ogomtemméli findet diese beiden Bücher von Heraklit und Parmenides im Schiffswrack, und da das Buch von Heraklit in schlechtem Zustand ist, kopiert er einige Sätze in das andere, so dass ein zweistimmiger Text entsteht. Dies erinnert nicht nur an die Technik des Palimpsests, wie sie Genette metaphorisch für seine transtextuelle Poetik fruchtbar macht (vgl. Genette), sondern die widersprüchlichen Stimmen innerhalb eines Texts könnten auch als das intratextuelle Verfahren der Dialogizität im polyphonen Roman im Sinne Bachtins beschrieben werden. (Vgl. Bachtin, 213) Vor allem aber spiegelt sich hier die Haltung der Autoren des *Éloge de la Créolité* wider, wenn sie proklamieren: „Nous voulons penser le monde comme une harmonie polyphonique.“²³ (Bernabé, Chamoiseau, Confiant 51)

Für Chamoiseau ist diese „harmonie polyphonique“ also nicht nur ein kulturelles Konzept, sondern spiegelt auch sein Verständnis von Literatur als intertextuellem Verfahren wider. Ogomtemmélis literarisches Projekt stellt eine Art *Mise en abyme* von Chamoiseaus eigenem Projekt dar, nämlich seine produktive Rezeption von Defoes *Robinson Crusoe* im Sinne eines intertextuellen Verfahrens. Allerdings lässt sich *L’empreinte à Crusoe* nicht auf die beiden

22 „Creoleness is an annihilation of false universality, of monolingualism, and of purity. It is in harmony with the *Diversity*“ (Bernabe, Chamoiseau, Confiant 90).

23 „We want to think the world as a polyphonic harmony“ (Bernabe, Chamoiseau, Confiant 111).

Hauptquellen Defoe und Tournier reduzieren, sondern ist als polyphoner Text zu verstehen, der von Autoren mit unterschiedlichem kulturellem Hintergrund wie z.B. Parmenides, Heraklit, Victor Segalen, Édouard Glissant, Frantz Fanon, Blaise Pascal, Friedrich Nietzsche und einer oralen afrikanischen Erzähltradition beeinflusst wird. Schreiben erweist sich damit ebenso als Kreolisierungsprozess.

Darüber hinaus ließe sich das Konzept der Kreolisierung im Hinblick auf *L'empreinte à Crusoé* erstens mit Individuation und zweitens mit Ökologie in Verbindung bringen: Als Entwicklungsroman beleuchtet *L'empreinte à Crusoé* Individuation unter dem Aspekt der Beziehung. Der Kontakt zum Anderen wird zur Bedingung für Individuation, ebenso stellt Individuation eine Voraussetzung für Beziehung dar. Die Beziehung zum Anderen steht dabei paradigmatisch für eine Vielfalt von Beziehungen im Sinne von Kreolisierung, wie Chamoiseau beschreibt: „Et cette relation à l'Autre m'ouvre en cascades d'infinies relations à tous les Autres, une multiplication qui fonde l'unité et la force de chaque individu: Créolisation! Créolité!“²⁴ (Chamoiseau 1997: 223) Diese Beziehung zum Anderen, die wiederum Individuation erst möglich macht („Je deviens ce que je suis dans mon appui ouvert sur l'Autre.“²⁵ (Chamoiseau 1997: 223)), beschränkt sich allerdings nicht auf zwischenmenschliche Interaktionen, sondern bedeutet Kontaktmöglichkeit über die Arten hinaus, im Sinne eines gleichberechtigten Miteinanders, das von hierarchischem Gefälle und Antagonismus befreit ist: „La relation à l'autre (à tout l'autre, dans ses présences animales, végétales, et culturelles, et par conséquent humaines) nous indique la part la plus haute, la plus honorable, la plus enrichissante de nous-mêmes.“²⁶ (Glissant, Chamoiseau 2007: 25) Im Unterschied zu Defoes *Robinson Crusoe* wird die Natur weder als Gefahrenraum inszeniert, noch ist Chamoiseaus Protagonist ein Jäger: „[L]es animaux ne percevaient plus en moi une possible menace; ils m'approchaient dans une claire inconscience, j'étais devenu de même nature que les grands arbres, des mêmes frissons que les herbes coupantes“²⁷ (Chamoiseau 2012: 203). Es gibt also in diesem insularen Ökosystem kein einheitsstiftendes Zentrum

24 „Und diese Beziehung zum Anderen eröffnet eine Kaskade unendlicher Beziehungen zu allen Anderen, eine Multiplikation, die die Einheit und Stärke eines jeden Individuums begründet: Kreolisierung! Créolité!“ (Übersetzung M.K.)

25 „Ich werde zu dem, der ich bin, durch meinen Bezug zum Anderen.“ (Übersetzung M.K.)

26 „Die Beziehung zum Anderen (zu jedem Anderen, in seiner tierischen, pflanzlichen und kulturellen, demnach menschlichen Gegenwart) verweist uns auf den höchsten, ehrenvollsten, bereicherndsten Teil von uns selbst.“ (Übersetzung M.K.)

27 „[D]ie Tiere sahen in mir keine Bedrohung mehr; sie näherten sich in offener Arglosigkeit; ich war nun vom gleichen Wesen wie die großen Bäume, vom gleichen Feuer

mehr. Trotz Diversität scheinen alle Elemente zur Aufnahme von Beziehungen bereit zu sein. Damit entwickelt sich die Insel zu einer Chaos-Welt im Sinne Glissants und wird zum Modell für weltweite Kreolisierung:

Dans la rencontre planétaire des cultures, que nous vivons comme un chaos, il semble que nous n'ayons plus de repères. Partout où nous portons les yeux, c'est la catastrophe et l'agonie. Nous désespérons du chaos-monde. Mais c'est parce que nous essayons encore d'y mesurer un ordre souverain qui voudrait ramener une fois de plus la totalité-monde à une unité réductrice. Ayons la force imaginaire et utopique de concevoir que ce chaos n'est pas le chaos apocalyptique des fins de monde. Le chaos est beau quand on en conçoit tous les éléments comme également nécessaires.²⁸ (Glissant 2006: 71)

Über zwanzig Jahre nach dem Erscheinen des *Éloge de la Créolité* macht Chamoiseau das Konzept der Kreolisierung also für ökosystemische Strukturbedingungen fruchtbar und knüpft damit an aktuelle Fragen des Ökodiskurses an. Die mit Kreolisierung verknüpfte Solidarität meint vor diesem Hintergrund nicht nur eine Solidarität im Hinblick auf Gesellschaft und Kulturen, sondern ebenso in Bezug auf das durch Diversität geprägte Ökosystem (vgl. Chamoiseau 2012 Interview).

Fazit

Wie Gilles Deleuze in seinem Essay *Causes et raisons des îles désertes/ Ursachen und Gründe der einsamen Insel*²⁹ erklärt, reproduziert Defoes Robinson die

wie die Blumen, vom gleichen Schauern wie die schneidenden Gräser“ (Chamoiseau 2014: 216).

- 28 „In der weltweiten Begegnung der Kulturen, die wir als Chaos erleben, scheinen uns die Anhaltspunkte verlorengegangen zu sein. Wo wir auch hinschauen, nur Katastrophen und Agonie. Wir verzweifeln angesichts dieser Chaos-Welt. Aber der Grund dafür ist, dass wir immer noch versuchen, sie an einer souveränen Ordnung zu messen, die ein weiteres Mal danach strebte, das Welt-Ganze zu einer beschränkten Einheit zu führen. Das Chaos ist schön, wenn man alle seine Bestandteile als gleich notwendig erachtet.“ (Glissant 2005: 54)
- 29 Es handelt sich bei dem Essay mit dem Titel *Causes et raisons des îles désertes* um ein Manuskript aus den fünfziger Jahren, das ursprünglich für die Sondernummer einer Zeitschrift vorgesehen war, aber nie veröffentlicht wurde. Der Essay findet sich in dem Band *L'Île déserte et autres textes* (1953-1974).

„alte Welt“ einschließlich Kolonisation, Domestizierung und Protestantismus auf der Insel:

On imagine mal un roman davantage ennuyeux, c'est une tristesse de voir encore des enfants le lire. La vision du monde de Robinson réside exclusivement dans la propriété, jamais on n'a vu de propriétaire si moralisant. La récréation mythique du monde à partir de l'île déserte a fait place à la recomposition de la vie quotidienne bourgeoise à partir d'un capital. Tout est tiré du bateau, rien n'est inventé, tout est appliqué péniblement sur l'île.³⁰ (Deleuze 2002: 15)

Später in seinem Essay stellt Deleuze fest, dass von der verlassenen Insel aus nicht die Schöpfung, sondern die Wiedererschaffung stattfindet, nicht der Anfang, sondern ein Neubeginn. Die Insel ist der Ursprung, aber ein zweiter Ursprung. Hier beginnt alles von Neuem.

Chamoiseaus Protagonist ist allerdings kein Schiffbrüchiger, der – und sei es durch Reproduktion – in die alte Welt zurückkehren will. Die Erfahrung, die vom Fußabdruck ausgeht, ermöglicht ihm nicht nur eine radikale Neuentdeckung der Insel, sondern auch eine Abkehr von kolonialen und imperialen Motiven.³¹ Im Gegensatz zu Defoes Robinson, der von einem zivilisatorischen Impetus geleitet wird, koloniale Strukturen und einen protestantischen Lebensstil im insularen Mikrokosmos reproduziert und die Insel in Besitz nimmt, steht Chamoiseaus amnesischer Protagonist, der nicht die Bibel, sondern die Schriften der griechischen Philosophen Heraklit und Parmenides liest, für einen möglichen Neuanfang mit einem radikalen Verzicht auf hierarchische Strukturen und abendländische Werte. Seine Amnesie lässt sich also nicht nur metaphorisch als eine durch Kolonisierung hervorgerufene Unterdrückung oder sogar Auslöschung von Kultur deuten (vgl. Bataillé, Charrier 121), sondern als

30 „Ein langweiligerer Roman ist kaum vorstellbar; traurig, mit anzusehen, daß Kinder ihn immer noch lesen. Robinsons Weltanschauung beruht ausschließlich auf dem Eigentum, noch nie hat man einen derart moralisierenden Eigentümer gesehen. An die Stelle der mythischen Neuerschaffung der Welt dank der einsamen Insel ist die Wiederherstellung des bürgerlichen Alltags auf der Basis eines Kapitals getreten. Alles wird aus dem Schiff geholt, nichts wird erfunden, alles wird mühselig auf die Insel angewandt.“ (Deleuze 2003: 14)

31 Damian Masłowski betont die präkoloniale Dimension in Chamoiseaus Roman: Im Sinne einer tabula rasa bedeutet die Insel für Chamoiseaus Protagonisten die Befreiung von der europäischen Last. Somit handelt es sich um eine symbolische Rückkehr in einen präkolonialen Zustand. (Vgl. Masłowski)

Ursprungsmoment: „Tout moment de l'origine est un moment de l'amnesie.“³² (Chamoiseau 2012 Interview) Dieser Moment der Neuschöpfung wird durch ein Erdbeben unterstrichen, das die Insel am Ende des zweiten Kapitels erschüttert und die Entwicklung von Ogomtemmêli zu einem so genannten „Künstler“ („artiste) vorzubereiten scheint.

Chamoiseaus Roman stellt einen Prätext zu Defoes Roman dar: Robinson Crusoes Geschichte kann erst einsetzen, nachdem Ogomtemmêlis beendet ist. Nach Ogomtemmêlis Tod strandet der Kapitän auf einer einsamen Insel und die eigentliche Geschichte von Robinson Crusoe beginnt in der letzten Zeile des Kapitänstagebuchs als intertextueller Verweis mit dem ersten Absatz von Defoes *Robinson Crusoe*.³³ Erläuternd heißt es schließlich ganz am Ende des Romans in Kursivdruck: „Ce journal a été retrouvé dans les coffres du capitaine naufragé, marchand de Guinée, qui fut récupéré plus de trente ans plus tard, et qui allait raconter son incroyable aventure sur cette île perdue des Amériques.“³⁴ (Chamoiseau 2012: 245)

Während sich der Fußabdruck in Defoes Roman nur auf den Anderen bezieht, entwickelt er sich in *L'empreinte a Crusoé* zu einem Motiv, das einerseits Ogomtemmêlis Identität verhandelt, denn schließlich handelt es sich um seinen Fußabdruck, andererseits aber das Bewusstsein für den Anderen weckt, Beziehung in all ihrer Vielfalt suggeriert und schließlich Ogomtemmêlis Beziehung zur insularen Umwelt radikal verändert. Buchstäblich „beeindruckt“ vom Fußabdruck wird seine eigene Spur zu Gunsten eines Anderen relativiert. Im Fußabdruck finden Individuum und der Andere also zusammen und treten miteinander in Beziehung. Der Fußabdruck macht Begegnung nicht nur begehrenswert, sondern verweist auf unsere Präsenz in der Welt. (Vgl. Bataillé, Charrier 128) So wird er auch zum Symbol für Kreolisierungsprozesse, nämlich unvorhersehbare Beziehungsformen („l'impensable“), denn folgt man Cha-

32 „Jeder Ursprungsmoment ist ein Moment der Amnesie.“ (Übersetzung M.K.)

33 Es handelt sich hier um die französische Übersetzung von 1765: „Le 30 septembre de l'an 1659, après avoir fait naufrage durant une horrible tempête qui, depuis plusieurs jours, emportait le bâtiment hors de sa route, moi, malheureux Robinson Crusoé, seul échappé de tout l'équipage, que je vis périr devant mes yeux, étant plus mort que vif, je pris terre dans cette île, que j'ai cru pouvoir, à juste titre, appeler l'île du Désespoir...“ (Chamoiseau 2012: 232)

34 „Dieses Tagebuch wurde in den Koffern des schiffbrüchigen Kapitäns, eines Sklavenhändlers an der Guineaküste, gefunden. Er wurde erst nach dreißig Jahren gerettet und sollte sein unglaubliches Abenteuer auf dieser verlassenen Insel Amerikas erzählen.“ (Chamoiseau 2014: 245)

moiseau ebenso wie Glissant, so ist Kreolisierung stets unkalkulierbar. (Vgl. Glissant 2006: 19)

Damit stellt sich auch die Frage, inwiefern das ursprünglich postkoloniale außereuropäische Modell der Kreolisierung für kulturelle und literarische Begegnungen sich nicht nur auf den karibischen Archipel reduzieren lässt, sondern auch auf eine weltweite, zum Beispiel die schwierige innereuropäische Situation übertragen werden kann, in der eben nichts dringender erscheint als die Entwicklung eines Konzepts, das auf kulturelle Beziehungen unter Berücksichtigung kultureller Differenz fokussiert. Ogomtemmélis insulare Situation und der Fußabdruck als Katalysator werden damit für einen weltweiten Kontext paradigmatisch, wenn es im Roman heißt:

[J]e me sentais partie prenante de ces êtres vivants ; malgré leurs étrangetés, j'étais le frère de chacune de ces existences, j'étais en elles, elles naviguaient en moi ; je me répandais en leur compagnie dans un espace désirant qui n'avait plus d'assise, qui n'avait plus de frontières... ;³⁵ (Chamoiseau 2012: 117).

| Literaturverzeichnis

- Bachtin, Michail. "Das Wort im Roman". Die Ästhetik des Wortes. Aus dem Russischen übersetzt von Rainer Grübel und Sabine Reese. Red. R. Grübel. Frankfurt: Suhrkamp, 1979 [1934/35]. S. 154-301.
- Bataillé Mathilde, Charrier Blandine. "Le Mythe de Robinson Crusoé à l'épreuve du monde global: Il n'y a pas d'ailleurs. Étude du motif de l'empreinte dans L'Empreinte à Crusoé de Patrick Chamoiseau". *Revue Critique de Fixxion Française Contemporaine/Critical Review of Contemporary French Fixxion* 16 (2018). S. 120-129.
- Bernabé Jean, Chamoiseau Patrick, Confiant Raphaël. Éloge de la Créolité. Édition bilingue français/anglais. Texte traduit par M.B. Taleb-Khyar. Paris: Gallimard, 1999 [1989].
- Chamoiseau, Patrick. *Écrire en pays dominé*. Paris: Gallimard, 1997.
- Chamoiseau, Patrick. *L'empreinte à Crusoé*. Paris: Gallimard, 2012.

35 „[I]ch war Teil dieser Lebewesen; trotz ihrer Fremdartigkeit war ich der Bruder eines jeden; ich war in ihnen; sie segelten in mir; ich entfaltete mich in ihrer Gesellschaft in einen begehrenden Raum, der kein Fundament mehr hatte und keine Grenzen...“ (Chamoiseau 2014: 122).

- Chamoiseau, Patrick. *Die Spur des Anderen. Roman nach Robinson Crusoe*. Aus dem Französischen von Beate Thill. Heidelberg: Wunderhorn, 2014.
- Chamoiseau, Patrick. "Interview mit François Busnel". 2012. Web 31.10.2019 <https://www.franceinter.fr/emissions/le-grand-entretien/le-grand-entretien-31-mai-2012>
- Constant, Isabelle. *Le Robinson antillais*. Paris: L'Harmattan, 2015.
- Corcoran, Patrick. *The Cambridge Introduction to Francophone Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- Defoe, Daniel. *Robinson Crusoe*. Oxford: Oxford University Press, 1999 [1719].
- Deleuze, Gilles. "Causes et raisons des îles désertes". *L'Île déserte et autres textes* (1953-1974). Red. David Lapoujade. Paris: Minuit, 2002. S. 11-17.
- Deleuze, Gilles. "Ursachen und Gründe der einsamen Insel". *Die einsame Insel. Texte und Gespräche 1953-1974*. Red. David Lapoujade. Aus dem Französischen von Eva Moldenhauer. Frankfurt: Suhrkamp, 2003 [2002]. S. 10-17.
- Derrida, Jacques. *The Beast & the Sovereign. Volume II*. Red. Michel Lisse, Marie-Louise Mallet, and Ginette Michaud. Translated by Geoffrey Bennington. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2011.
- Genette, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.
- Glissant, Édouard. *Kultur und Identität. Ansätze zu einer Poetik der Vielheit*. Aus dem Französischen von Beate Thill. Heidelberg: Wunderhorn, 2005 [1996].
- Glissant, Édouard. *Introduction à une poétique du divers*. 2. Auflage. Paris: Gallimard, 2006 [1996].
- Glissant Édouard, Chamoiseau Patrick. *Quand les murs tombent. L'identité nationale hors-la-loi?* Paris: Galaade, 2007.
- Graziadei, Daniel. "Nissopoiesis: Wie Robinsone ihre Inseln erzählen". *Handbuch Literatur & Raum*. Red. J. Dünne, A. Mahler. Berlin/Boston: de Gruyter, 2015. S. 421-430.
- Griaule, Marcel. *Dieu d'eau. Entretiens avec Ogotemméli*. Paris: Éditions du Chêne, 1948.
- Jung, Carl Gustav. "Die Beziehungen zwischen dem Ich und dem Unbewussten". *Persönlichkeit und Übertragung. Grundwerk C.G. Jung*. Red. H. Barz, U. Baumgardt, R. Blomeyer, H. Dieckmann, H. Remmler, T. Seifert. Band 3. Olten: Walter, 1984 [1928]. S. 9-124.
- Lüsebrink, Hans-Jürgen. "Postkoloniale Perspektivierungen: Zur Neu-Lektüre europäischer Klassiker bei Autoren aus Antike und der Karibik". *Klassiker. Neu-Lektüren*. Red. R. Bogner, M. Leber. Saarbrücken: Universitätsverlag des Saarlandes, 2013. S. 229-241.
- Masłowski, Damian. "L'Empreinte à Crusoé de Patrick Chamoiseau – Le Retour symbolique au précolonialisme". *Études Romanes de Brno* 38 (2017). S. 101-112.

- Osthues, Juilan. "Rewriting". Handbuch Postkolonialismus und Literatur. Red. D. Götttsche, A. Dunker, G. Dürbeck. Stuttgart: Metzler, 2017.
- Pigeard de Gurbert, Guillaume. *Contre la philosophie*. Paris: Actes sud, 2010.
- Tournier, Michel. *Vendredi ou les limbes du Pacifique*. Paris: Gallimard, 1982 [1967].

| Abstract

MARTINA KOPF

The Footprint as an Accelerator for Individualisation and Relation: Patrick Chamoiseau's *L'empreinte à Crusocé*

Starting with Defoe's famous footprint scene, this contribution focuses on the Martiniquan author Patrick Chamoiseau's rewriting of *Robinson Crusoe L'empreinte à Crusocé* (2012). In this polyphonic novel, the footprint becomes an accelerator for individualisation and relation. After discovering the footprint, Chamoiseau's Robinson, a black amnesic African, is obsessed by the possible presence of another. He puts into question his identity and enters into a new relation with the whole island, its flora and fauna. The novel might be seen as a poetical transformation of Chamoiseau's theoretical and poetological ideas on creolization which are developed in the manifesto of the creoleness movement *In Praise of Creoleness*. The footprint thus becomes a symbol for the creolization processes.

Keywords: Robinson Crusoe, rewriting, Patrick Chamoiseau, footprint, Creolization, Caribbean

| Abstract

MARTINA KOPF

Der Fußabdruck als Katalysator für Individuation und Beziehung: Patrick Chamoiseaus Roman nach Robinson Crusoe *L'empreinte à Crusocé*

Ausgehend von Defoes berühmter Fußabdruckszene konzentriert sich dieser Beitrag auf Patrick Chamoiseaus Rewriting *L'empreinte à Crusocé* (2012). In dem polyphonen Roman des martinikanischen Autors wird der Fußabdruck zum Katalysator für Individuation und Beziehung. Nachdem er einen Fußabdruck auf der Insel entdeckt hat, ist Chamoiseaus Robinson, ein an Amnesie leidender

schwarzer Afrikaner, von der möglichen Anwesenheit eines Anderen wie besser: Er stellt seine Identität in Frage und entwickelt eine neue Beziehung zur ganzen Insel, ihrer Flora und Fauna. Im Hinblick auf Chamoiseaus theoretische und poetologische Ideen zur Kreolisierung, die er im Manifest der Kreolisierungsbewegung, *Éloge de la Créolité* (1989), gemeinsam mit dem Linguisten Jean Bernabé und dem Schriftsteller Raphaël Confiand entwickelt, kann der Roman als eine poetische Transformation dieser Ideen betrachtet werden. Der Fußabdruck wird vor diesem Hintergrund zu einem Symbol für Kreolisierungsprozesse.

Keywords: Robinson Crusoe, Rewriting, Patrick Chamoiseau, Fußabdruck, Kreolisierung, Karibik

| Biographie

Martina Kopf is a postdoctoral researcher in the Department of Comparative Literature at the University of Mainz. She studied comparative literature, philosophy and sociology in Mainz and Dijon and was a visiting scholar in Santiago de Chile and at Harvard University. In 2015 she completed her PhD thesis on the comparison of literary alpinism and andinism (*Alpinismus – Andinismus. Gebirgslandschaften in europäischer und lateinamerikanischer Literatur*. Metzler, 2016). Her main fields of interest include European, Latin American and Caribbean literature, literature and cultural studies, intercultural encounters and literature, ecocriticism, food studies.

E-mail: kopfm@uni-mainz.de

NATALIA LEMANN
Uniwersytet Łódzki

Naturalizacja władzy a kolonializm. Uwagi na marginesie *Robinsona Cruzoe* Daniela Defoe i *Piętaszka, czyli Otchłani Pacyfiku* Michela Tourniera, z Szekspirowską *Burzą* w tle

Robinson Cruzoe Daniela Defoe to kanoniczne dzieło literatury europejskiej, które doczekało się wielu naśladownictw, zwanych robinsonadami (Gazda 939). Analiza historii samego Robinsona i kolejnych robinsonad prowadzi do naświetlenia przede wszystkim walorów dydaktycznych i moralizatorskich opowieści o tryumfie człowieka nad samotnością i naturą, umiejętności przekucia dzikiej, przygodnej natury w cywilizację. Ideologia *homo faber*, wyrażona najpełniej właśnie w postaci Robinsona, zastępuje wcześniej obecne w literaturze postawy *vita completativa*. Robinson Cruzoe jest herosem literatury i kultury współczesnej, człowiekiem czynu niepoddającym się marazmowi bezczynności nawet w sytuacji ekstremalnej.

Dowodem jednoznacznie pozytywnej waloryzacji postaci Robinsona w literaturze i kulturze polskiej jest określenie „Robinson warszawski”, określające cywilów ukrywających się w ruinach Warszawy po upadku powstania warszawskiego. Co ciekawe, pierwszy raz użył tego określenia Antoni Słonimski w powieści science-fiction *Dwa końce świata* (Słonimski). Powieść opowiada o apokalipsie sprowadzonej na świat przez radykalnego wyznawcę ideologii Hitlera, Hansa Retlicha. Ocalały z owej katastrofy Henryk Szwalba, subiekt księgarski, określony jest właśnie mianem Robinsona warszawskiego. W optyce narzuconej przez Słonimskiego i kolejnych użyciach określenia „Robinson warszawski” bohater powieści Defoe staje się wcieleniem cnót człowieka cy-

wilizowanego, opierającego się siłą woli barbarzyństwu, umięającego odszukać nadzieję w mrokach i rozpaczy. Z losami Cruzoe utożsamiali się też ocaleni z Holocaustu, w tym Imre Kertesz i Primo Levi (Kraft 39). Dzielnym rozbitek, walczącym o przetrwanie w ekstremalnie niesprzyjających warunkach, niestrudzony promotor nadziei, jako archetypiczna postać kultury euroatlantyckiej wpisuje się w opisywaną przez Oscara Spenglera „faustyczną duszę” człowieka Zachodu, charakteryzującą się nieustannym dążeniem do polepszenia zastanego stanu posiadania i wiecznym, pełnym trudu poszukiwaniem wiedzy i wyzwań, bezustannym przekraczaniem kolejnych, tkwiących jedynie w umyśle granic i barier.

Różnica między mitycznym Faustem a Cruzoe jest jednak bardzo istotna. O ile Faust, jako centralny topos kultury Renesansu, jest człowiekiem wybitnym: człowiekiem wielkiej wiedzy, magiem, zdolnym nagiąć prawa przyrody mocą swego umysłu i zaklęć, o tyle Robinson Cruzoe jest zwykłym człowiekiem, „everymanem”, który reprezentuje ideę „nowego początku” (Erickson 51). Różnica pomiędzy figurami Fausta a Robinsona zasadza się między innymi na zmienionych warunkach gospodarki towarowej i pieniężnej. Robinson to modelowy przykład człowieka wczesnego kapitalizmu. Max Weber uznał Robinsona za ideał *homo oeconomicus*, który wiedziony protestancką etyką pracy realizuje postulatory przekształcania natury i budowania cywilizacji, przydając w ten sposób chwały i dobrobytu królestwu Bożemu na ziemi; człowieka, który traktuje pracę jako wypełnienie powołania danemu człowiekowi przez Najwyższego (Weber). Karol Marks widział w nim dowód zjawiska fetyszycacji towaru (Marks), twierdząc wprost, iż „ekonomia polityczna lubi robinsonady” (Marks 39). Frederic Bastiat, francuski ekonomista, zwolennik idei wolnego rynku z połowy XIX wieku uznaje Cruzoe za przykład „człowieka, który chroni swoje miejsce pracy” (Bastiat 18-25). Pierre Macherey postrzega działania Robinsona jako realizację absolutnego prawa do „re-formowania” przyrody, ekonomicznego podboju, zmierzającego do stworzenia idealnej ekonomicznej autarkii (Macherey 223, 272). Ian Watt wpisuje go z kolei w proces narodzin nowożytnego indywidualizmu połączonego z rodzącym się kapitalizmem i doskonałe wcielenie idei pełnej autonomii jednostki, również w aspekcie ekonomicznym (Watt).

Niniejszy szkic ma na celu prześledzenie procesów naturalizacji władzy, związanych z rodzącym się kapitalizmem. Zamierzam wykazać, że w zmienionych warunkach ekonomicznych – w czasach procesu industrializacji w przededniu rewolucji przemysłowej, epoce awansu mieszczaństwa i kupiectwa oraz emancypacji tych warstw społecznych kosztem starej arystokracji – dochodzi również do istotnych zmian w podejściu do kategorii władzy i jej źródeł. Proces ten ma duże znaczenie dla procesów kolonizacyjnych, dla rodzącego się właśnie oświeceniowego paradygmatu „dorosłości” cywilizacji Białych,

przeciwstawionego stanowi „niedojrzałości” stojących cywilizacyjnie niżej kultur pierwotnych (Gandhi 35-38). W celu wyprowadzenia „dzikusów” ze stanu dzieciństwa, w kierunku „światła” cywilizacji”, człowiek Zachodu, biały kolonizator, podejmuje (jednostronne) zobowiązanie społeczne zmierzające do narzucenia kulturom niższym swych wzorów i matryc kulturowych. Połowa XVIII wieku, czas, kiedy Robinson Crusoe przebywa na wyspie, to w historii świata zachodniego era rodzących się imperiów kolonialnych i niewolnictwa. Ideologia podboju kolonialnego wyrażona była w akronimie CCC: Christianity, Civilization, Commerce. Co bardzo istotne dla moich dalszych rozważań, w źródłosłowie łacińskim słowa *cywilizacja* znajduje się rdzeń *civilis*, ‘obywatelski, odnoszący się do obywatela’. Aby Robinson Crusoe stał się źródłem prawa na przejętej w posiadanie wyspie – uczynił ją sobie poddaną, obwieścił się jej królem, a następnie gubernatorem, mógł narzucić swą władzę przyrodzie, zwierzętom, Piętaszkowi a następnie kolejnym ludzkim mieszkańcom wyspy – musiało nastąpić przesunięcie w obrębie źródeł legitymizacji władzy z Boskiej na ludzką, firmowaną „umową społeczną”. Jedynym powołaniem Crusoe, jak zauważa Watt, była „pogoń za zyskiem, a terenem jego działania cały świat” (Watt 75). Jest to efekt nowego podejścia do źródeł władzy; przejście od zwykłego człowieka z kategorii „wasala” do roli i pozycji obywatela, suwerena, którym staje się każdy obywatel żyjący w warunkach państw demokratycznych. To lud, pojmowany jako wspólnota obywateli, staje się suwerenem i to od niego pochodzi legitymizacja władzy. W tej koncepcji źródłem władzy jest więc obywatel, a nie, jak od czasów antycznych, monarcha. Koncepcję powszechnej suwerenności sformułowali myśliciele przełomu XVII i XVIII wieku, między innymi Thomas Hobbes, John Locke, Jean-Jacques Rousseau i inni.

Kiedy Crusoe przebywa na wyspie, w Europie zachodzą coraz to wyraźniejsze zmiany dotyczące kategorii i źródeł władzy. Pamiętajmy, że w 1649 roku w Anglii zabito Karola I Stuarta po uprzednim zrzuceniu go z tronu, zaś w 1793 roku we Francji zgilotynowano Ludwika XVI, obywatela „Luisa Capeta”. Były to wydarzenia przełomowe dla formowania się nowożytnej koncepcji narodu jako suzerena, oznaczające porzucenie występujących w kulturze zachodniej od czasów antycznych boskich źródeł legitymizacji władzy. Od wczesnego średnio-wiecza władca jest traktowany jako namiestnik Boga na ziemi, włada on swym państwem na mocy prawa poruczonego przez Boga. Rytuał sakry królewskiej „zdejmował” z władcy ludzką „powłokę”, w ten sposób władca rodził się po raz kolejny, już jako namiestnik Boży (Lemann 2011). W Anglii i Francji powszechna była wiara w taumaturgię królewską (Bloch), moc leczenia przez pomazańców Bożych powszechnych schorzeń, takich jak skrofuły. W Anglii sformułowano zaś dogmat dwóch ciał króla (Kantorowicz). *Persona mixta*, a więc niejednorodne

ciało królewskie, mistycznie podzielone na ciało naturalne i ciało kolegialne, to fundament dogmatu politycznego „król nie umiera nigdy”. *Le roi est mort, Vive le roi!* Umiera jedynie ciało naturalne króla, podczas gdy jego ciało mistyczne, kolegialne, połączone z całością królestwa i jego wszystkimi mieszkańcami zostaje w mistyczny sposób podjęte przez kolejnego koronowanego monarchę¹. Państwo nie może być pozbawione swego opiekuna, inaczej bowiem cierpi. Zachodzi tutaj uderzające podobieństwo do wierzeń celtyckich, dotyczących mitu Ziemi Jałowej – król nie może być chory, ułomny czy bezpłodny, ponieważ wtedy jałowuje cała ziemia (Graves; Botheroyd, Botheroyd 104). Literackim wykładem dogmatu dwóch ciał króla jest *Ryszard II* Williama Szekspira, analizowany zresztą przez samego Kantorowicza w przywołanej pracy. Dramat króla Ryszarda II panującego w Anglii w latach 1377-1399, a więc u początku bratobójczej Wojny Dwóch Róż, stał się pod piórem Szekspira dramatem politycznym o słabości monarchy zwiedzionego pozorami nietykalności i świętości. Obalony przez Bolingbroke’a, czyli późniejszego Henryka IV, Ryszard II musiał sam dokonać swego złożenia z tronu. Nie było bowiem nikogo, kto dorównując mu stanem, mógłby dokonać jego detronizacji. Ryszard II czyni to sam: „własną mą rękę oddaje koronę” (Szekspir, źródło elektroniczne; akt IV, sc. 1, w. 2226), powtarzając gest pierwotnego rytuału przejścia – sakry królewskiej, w odwrotnej jednak kolejności. Namaszczenie, jego aspekt liminalny, powodował, że następca tronu, stając się Królem, przechodził śmierć symboliczną. Tragedią Ryszarda II było więc to, że z króla musiał stać się na nowo księciem, czyli postacią uśmierconą w rycie sakry królewskiej. Słaby Ryszard II atakowany przez przeciwników dokonuje rozszczępienia swej osoby złożonej z dwóch ciał króla, w swej istocie performatywnej: „Ja też odgrywam różnych ludzi rolę” (Szekspir, źródło elektroniczne; Akt V, sc. V, w. 2802). Odrzuca fikcję nieśmiertelności ciała kolegialnego na rzecz ciała naturalnego (Akt III, sc. 2, w. 1464-1491), następnie sam siebie w dramatycznej scenie składa z tronu (Akt IV, sc. 1, w. 2219-2241). Płacz, mowa, gest ręki zdzierają z króla nalot boskości – człowiek unieważnia Boga, a jest to możliwe tylko i wyłącznie dzięki wolnej woli Ryszarda II, który jako władca słaby i okrutny zdał sobie sprawę z tego, że krzywdzi lud i kła majestat. Umarł Ryszard II, niech żyje Henryk IV, albowiem król nie umiera nigdy! Symbolicznym dowodem na kres wiary w nadprzyrodzone pochodzenie monarchy, namiestnika Boga na ziemi, który musi być konsekrowany przez papieża bądź biskupa, jest koronacja cesarska Napoleona I Bonaparte. Równie

1 Koncepcja ta została wyeksplikowana w *Raportach* Edmunda Plowdena (1518-1585), prawnika, kanclerza królewskiego, twórcy ideologii królewskiej Tudorów (Kantorowicz 2007: 5-19).

1004 lata po koronacji Karola Wielkiego (2 XII 1804 r.) Napoleon I bierze koronę z rąk papieża i sam nakłada ją sobie na głowę, a dzieje się to niecałe sto lat opublikowaniu historii Robinsona Cruzoa przez Defoe.

Zanim „odwiedzimy” więc, jak sugerował Marks, Robinsona na jego wyspie i zobaczymy go jako nowoczesnego, demokratycznego everymana, który czyni siebie suwerenem i źródłem prawa, „odwiedzmy” na jego wyspie Szekspirowskiego Prospera. *Burza Szekspira* (1611) to doskonała ilustracja tzw. „pierwszego etapu kontaktu kolonialnego” (Loomba 18). Prospero to prawowity król Mediolanu i ostatni wielki „mag” epoki Renesansu. Nie jest więc on everymanem, a człowiekiem podwójnie „namaszczone” do sprawowania władzy, jako władca oraz czarnoksiężnik. Prospero, wyzuty ze swego dziedzictwa, osiedla się na wyspie i sprawuje władzę nad Kalibanem i Arielem, jej rdzennymi mieszkańcami, w oparciu o swą moc czarnoksiężską, pozwalającą mu rządzić przyrodą oraz bytami niematerialnymi, duchami. Ania Loomba w analizie metod wytwarzania władzy kolonialnej zwraca uwagę, iż Kaliban sam pokazał Prosperowi cuda swej / już-nie-swej wyspy, zaś czarnoksiężnik nie tylko zabrał mu ziemię, ale równocześnie uczynił go niewolnikiem (Loomba 82). Prospero włada jednak dzięki pomocy magii, Kaliban boi się mocy jego laski czarodzieja.

Prospero uwięził matkę Kalibana, wiedźmę Sykoraks, i w ten sposób zniewolił jej syna oraz poddał swej władzy Ariela, „uwalniając” go „mocą swej sztuki” – rozłupując sosnę, w której Ariel przybywał zamknięty (Akt I, sc. II) uprzednio uwolniony spod władzy Sykoraks. Prospero włada magią, grozi więc zbuntowanemu niewolnikowi Kalibanowi nocnymi kurczami, kolką i ponownym zamknięciem w skale (Akt I, sc. II). W akcie V, w scenie I Prospero, żegnając się z wyspą, odzyskawszy swą dawną pozycję, łamie czarodziejską różdżkę i w głębinie morza wyrzuca księgę zaklęć, wyrzekając się mocy. Staje się zwykłym człowiekiem: „Teraz zniknęły wszystkie czary moje, Teraz o własnych tylko siłach stoję” (Akt V, epilog), który wraca do Mediolanu i prosi o przebaczenie za dokonane w słusznej jednak sprawie nadużycia. W wyobraźni Szekspira i jemu współczesnych, by Prospero mógł zapanować nad wyspą i jej mieszkańcami, niezbywalny był element nadprzyrodzonej legitymizacji władzy. Prospero nie rządzi dzięki strzelbie i zasadom ekonomicznym opartym na sile kapitału i mocy produkcji, a dzięki pochodzącej ze sfery metafizycznej magii.

Tymczasem o 100 lat późniejszy rozbitek, Robinson Cruzoa, podbija wyspę jedynie mocą swej wytężonej pracy i dzięki protestanckiej etyce pracy. „Czyni ziemię sobie poddaną”, wykorzystując zewnątrzsterowne podejście do natury, wpisane w przekaz biblijny. Czyni to jednak jako everyman, siłą swych rąk oraz dzięki wiedzy zdobytej we wcześniejszym życiu w cywilizacji. Na wyspę trafia przez niepokromioną żądzę majątku. Robinson, osiedlając się w Brazylii, ko-

rzysta z pracy niewolników przywożonych z Afryki. Co więcej, czysty rachunek ekonomiczny, cnotliwa chęć kumulowania, a nie wydawania majątku sprawiają, iż podejmuje wyprawy do Afryki, skąd przywozi niewolników znacznie tańszych niż ci zakupieni w Brazylii (Defoe 17). Kiedy dostaje się do mauretańskiej niewoli, ucieka z niej przy pomocy Ksury'ego, czarnoskórego niewolnika, którego, trafiwszy na statek, sprzedaje za cenę 60 talarów. Wyrzuty sumienia łagodzi obietnicą, iż Ksury zostanie uwolniony po 10 latach (Defoe 31). Watt w swej analizie powieści Defoe wskazuje, iż Robinson ma mentalność doskonałego księgowego i wszystko, co istotne, przelicza na kapitał; chęć bogacenia się jest jego naczelnym principium, wypierającym podszepty tradycyjnej moralności. Ponieważ w czasach Cruzoe niewolnictwo było usankcjonowane prawnie, Robinson nie ma oporów przed podejmowaniem wypraw po niewolników i wszystkich spotykanych na swej drodze „dzikusów” traktuje jako stojących cywilizacyjnie niżej, zatem objętych surowym „patriarchalnym” patronatem. Jest to dla niego zupełnie naturalne, nie potrzeba księgi zaklęć, wystarczy być białym Europejczykiem, który kieruje się purytańskimi cnotami przedsiębiorczości, realizując w ten sposób postulat „opieki” nad niższymi rasami. Kiedy Robinson trafia na wyspę, podejmuje trud przekształcania wyspy zgodnie ze swą wolą i potrzebami. Z lekką ironią definiuje swą pozycję na wyspie jako udzielnego monarchy, króla, cieszącego się świetnym prosperowaniem swej dziedziny:

Schodziłem ze zbocza do tej rozkosznej doliny, a do smutnych mych myśli przyłączyło się tajemne uczucie radości, że wszystko to jest moje, że oto jestem królem i panem tej całej krainy, prawa moje do niej są niezaprzeczone; gdybym mógł ją przenieść w zamieszkaną część świata, stałaby się moim dziedzictwem jako posiadłość angielskiego lorda (Defoe 80).

Robinson nie kwestionuje swych praw do wyspy. Są one oczywiste i wynikają z natury: to on jest pierwszym mieszkańcem tej ziemi i ma moc narzucania jej swych praw. Czyż to nie jest doskonała, protokapitalistyczna realizacja amerykańskiego scenariusza kardynalnego, „od pucybuta do milionera”? Robinson przejmuje więc władzę nad wyspą i Piętaszkiem jako coś naturalnego, bo upoważnia go do tego bycie białym, zaradnym Europejczykiem, kapitalistycznym, samowystarczalnym przedsiębiorcą w pogoni za zyskiem i awansem społecznym.

Ciężko pracuje na swój chleb, budując tarasy, siejąc zboże i zbierając plony, więc włada. Wraz z gromadą zwierząt, z braku innych poddanych, zasiada do stołu: „Oto jego królewska mość, pan i władca całej wyspy. Życie wszystkich poddanych było w zupełności zależne od mej absolutnej władzy. Miałem prawo

wieszać, prowadzić na rusztowanie, nadać i odbierać wolność, a między mymi poddanymi nie było buntowników” (Defoe 112-113). Robinson nie potrzebuje mocy czarodziejskiej różdżki, by zdobyć władzę. Nie potrzebuje księgi zaklęć, by ją utrwalić, wystarczają praca fizyczna oraz wydobyte z wraku narzędzia, w tym proch i strzelba. Badacze kolonializmu podkreślają rolę, jaką broń palna wraz z dominacją tekstualną odegrały w zaprowadzaniu i utrzymywaniu władzy kolonialnej na zdobytych/podbitych terenach. Kiedy pojawia się Piętaszek, uratowany przez Robinsona przed jego krewniakami ludożercami, Robinson zdobywa pierwszego ludzkiego poddanego. Gestem uznania przez Piętaszka władzy Robinsona jest położenie sobie przez chłopca stopy Robinsona – pana – na twarzy (Defoe 150). W tym pierwotnym geście poddaństwa, owocu pierwszego, choć kulturowo już dojrzałego kontaktu kolonialnego, wyraża się Hegłowska dialektyka pana i niewolnika. Robinson rządzi Piętaszkiem nie jako srogi władca, powołujący się na nadprzyrodzone umiejętności, a jako dobrotliwy, opiekuńczy ojciec. Piętaszek jest mu bezgranicznie oddany, co wynika z natury – natury trwającego w dzieciństwie kulturowym „dzikusa” i naturalnie wyższej pozycji cywilizacyjnej białego Europejczyka, „uczącego” dzikusa praw cywilizacji. Watt zauważa, że „Kruzoje postępuje jak wierny wyznawca Locke’a” (Watt 71), narzucając swą władzę nowym przybyszom. Pierwszym przybyszem uznającym władzę Robinsona jest właśnie Piętaszek, w owym poddańczym geście godzący się na niepisaną „umowę społeczną”, określającą, kto jest panem/królem, a kto poddanym. Robinson podkreśla, że gdyby na to pozwolił, „zaczęłyby darzyć cię boską mnie i moją strzelbę” (Defoe 155). Władza Robinsona nad wyspą i Piętaszkiem wynika również z poruczenia Boskiego, choć nie potrzeba dla jej legitymizacji ampułki z olejem przyniesionym z nieba przez gołębicę ani rytuału sakry królewskiej.

Cruzoje zadaje sobie czasem pytanie, dlaczego Bóg popełnił niesprawiedliwość: „oświecając jednych, ukrywa się przed drugimi, a od wszystkich oczekuje jednakowej chwały” (Defoe 154), lecz odpowiada sam sobie:

Bóg jest nieskończenie święty i sprawiedliwy, co wypływa z samej natury Jego istnienia, i inaczej być nie może. A jeżeli ci ludzie zostali go pozbawieni, to chyba za to, że zgrzeszyli przeciwko światłu wiary, które jak powiada Pismo Święte, jest właśnie dla nich prawem, zostali odtrąceni przez takie przepisy, które uznali w swym sumieniu za słuszne, choć ich podstawa nie była nam odkryta (Defoe 154).

Robinson jako stojący cywilizacyjnie wyżej znajduje się bliżej światła i źródła władzy, czyli praw Boskich. Ich wypełnianie zostało mu poruczone jako

chrześcijaninowi, który studiuje Pismo Święte samodzielnie (jako protestant) i wypełnia jego przykazania. Kiedy Robinson pojawia się na wyspie i przejmuje ją we władanie, nie czyni tego jako namiestnik władcy Anglii. Na podbitej ziemi sam staje się suzerenem, równym prawowitym, dziedzicznym władcą w Europie. Władza pochodzi więc z umowy społecznej oraz z prawa władania daną przez Opatrzność w opiekę dziedziną i nie jest potrzebne żadne dodatkowe upoważnienie. Jedyną konieczną legitymizacją jest umiejętność sprawowania kontroli. Robinson z pewnym upodobaniem określa się więc mianem panującego, ma zamek i letnią rezydencję (Defoe 191), pobrzmiwa w nim duma Anglika, spadkobiercy tych, którzy zrzucili z tronu prawowitego monarchę Karola I Stuarta i, jak pisał Jean-Jacques Rousseau i François-Marie Arouet Voltaire, przewyższyli inne narody w wolności.

Kiedy na wyspie pojawiają się kolejni rozbitkowie, Robinson zmusza ich do uznania swej zwierzchności. Muszą zdać się na jego łaskę (tytułowanego teraz gubernatorem, nadal mającego nad przejętym terem władzę absolutną) oraz podpisać akt poddaństwa. W ten oto sposób zostaje zawarta prawdziwa umowa społeczna pomiędzy poddanymi a Robinsonem jako władcą, źródłem prawa. Robinson powraca na swą wyspę po śmierci ukochanej żony. To ona namawiała go do tego kroku słowami: „Wyobrażam sobie, jak będzie ci przyjemnie, kiedy zobaczysz swoją osadę na wyspie, gdzie panowałeś tak szczęśliwie, że większa część twoich braci, władców świata, powinna ci tego zazdrościć” (Defoe 235). Robinson jest określany mianem brata innych panujących, równego koronowanym i namaszczonego władcą świata! Kiedy Robinson wraca na łono cywilizacji europejskiej, a wcześniej do swej plantacji w Brazylii, jego władza monarsza ustaje, choć wciąż wyraża się w autarkicznej mocy sprawowania rządów we własnej plantacji. To na wyspie jednak Robinson jest równy koronowanym i namaszczonego głowom. I rzeczywiście, kiedy Cruzoe powraca na wyspę, osadnicy „zaczęli mnie wszyscy witać po kolei, nie jak majtkowie lub pospolici ludzie, lecz jak gdyby byli ambasadorami wielkich panów, a ja królem lub potężnym zdobywcą” (Defoe 255). W sposób naturalny rodzi się więc hierarchia władzy: Robinson jest królem, zdobywcą, zaś część osadników sprawuje władzę na zasadach demokratycznych jako przedstawiciele wyłonieni przez naród zamieszkujący wyspę. Dzieje wyspy Robinsona można więc odczytać jako metaforę zdobywania władzy i jej przekształcania się w toku funkcjonowania państwa. Mimo pojawienia się na wyspie buntowników władza Robinsona nie jest kwestionowana. Robinson mówi:

Pochlebiało mi, że byłem patronem moich wyspiarzy, zem się o nich troszczył w sposób wyniosły i majestatyczny, jakby jaki dawny patriar-

chalny monarcha, zaopatrując ich we wszystko, jakbym był ojcem całej osady i plantacji. Ani myślałem jednak zakładać osadę na rzecz jakiego rządu lub narodu, uznawać władzę jakiegoś panującego czy nazywać moich wyspiarzy poddanymi jakiego bądź kraju, nie powstało mi nawet w głowie nadanie imienia mojej wyspie; zostawiłem ją tak, jak zastałem, nie należącą do nikogo, a jej mieszkańców nie podlegających nikomu i nie znających innej władzy prócz mojej. Przecież jakkolwiek wielki miałem wpływ na nich jako ich dobroczyńca i opiekun, władza moje nie miała innej rękojmi jak tylko dobrowolną ich zgodę (Defoe 355).

Robinson nie zamierza zrzekać się władzy na korzyść innego europejskiego suzerena ustanowionego mocą sakry królewskiej, bo on, Robinson Cruoe, jako władca wyspy jest równy koronowanym głowom. Źródłem władzy Robinsona nad wyspiarzami nie jest więc taumaturgia, sakra królewska, lecz umowa społeczna, pierwotnie zawarta z samą naturą i Piętaszkiem, następnie zaś z pozostałymi osadnikami. Władza Cruoe nad Piętaszkiem, dzikusiem, wynika z praw „naturalnych”, wspomaganych strzelbą i wiedzą, podczas gdy władza nad osadnikami pochodzenia europejskiego wynika z umowy społecznej. Ta różnica jest bardzo istotna, jeśli chcemy zrozumieć historię imperializmu europejskiego. Stojące niżej kultury, wciąż trwające w okresie „dzieciństwa”, „nie dorosły” do bardziej demokratycznych sposobów sprawowania i legitymizacji władzy...

Michel Tournier, francuski pisarz opublikował *Piętaszka, czyli otchłanie Pacyfiku* w roku 1967 (Tournier), a zatem już w czasach rozpoczynających się procesów postkolonialnych. Powieść tę można więc zaliczyć do nurtu powieści postkolonialnych, pisanych w duchu Saidowskiej lektury kontrapunktowej (Said 53), opisującej przez figury Piętaszka i Robinsona dynamikę stosunków kolonialnych: od zniewolnienia do „uwolnienia” i z powrotem, bo zdaniem Tourniera kolonializm nie kończy się nigdy, gdyż człowiek nie potrafi wyrzec się raz zdobytej władzy.

Francuski pisarz odmiennie widzi historię zdobywania przez Robinsona władzy nad wyspą, zwaną tutaj Speranzą. Robinson początkowo nie podejmuje wysiłków, by „ucywilizować” wyspę. Nie sieje, je jedynie to, co podsuwa mu sama natura. Owo wkomponowanie się rozbitka w cykl naturalnego życia nie oznacza jednak porzucenia przez niego myśli o uczynieniu Speranzę poddaną swej woli. Kiedy Robinson dostrzega odcisk swej stopy (musi być on jego, skoro jest jedynym mieszkańcem), rodzi się w nim дума, iż „Speranza – jak jedna z tych krów na argentyńskiej prerii, na wpół dzikich, ale naznaczonych rozpalonym żelazem – nosiła odtąd pieczęć swego pana i władcy” (Tournier 45).

To właśnie wtedy pojawia się w myśli rozbitka obsesja władzy, wprzęgnięcia natury w rytm swych pragnień. Zadaje więc wyspie „potężną dawkę racjonalności” (Tournier 52) i nazajutrz kładzie podwaliny pod Muzeum Miar i Wąg (Tournier 52), następnie zaś wznosi forty i pałace, funduje Pałac Sprawiedliwości oraz Świątynię, a także pisze konstytucję wyspy. Jest sam, więc staje się równocześnie suwerenem piszącym prawo, wymiarem sprawiedliwości je wymierzającym oraz karany za nieposłuszeństwo poddanym. Jest gubernatorem, który niestety nie może skazywać na karę śmierci za nieposłuszeństwo, gdyż brak mu środków do wykonania kary (Tournier 56). Racjonalny projekt trójpodziału władzy współistnieje w umyśle Robinsona z archaicznymi, kontynuowanymi przez opisywaną powyżej średniowieczną angielską koncepcję dwóch ciał króla, boskimi podstawami władzy królewskiej. Dwa ciała: królewskie i ludzkie, władcy i poddanego, natura królewska i ludzka, współlistnieją w ciele i umyśle Robinsona, człowieka nieumiejącego wyjść mentalnie poza charakterystyczny dla ludzi jego czasu schemat pana i niewolnika. Jest bowiem tak mocno związany z wyspą, że traci świadomość granic; pyta, gdzie kończy się Robinson, zaczyna zaś Speranza (Tournier 67, 73). Rychło wchodzi w kontakty seksualne z wyspą, z których rodzą się „córci mandragory”. Nietrudno dostrzec tutaj ślady badanej przeze mnie celtyckiej koncepcji władzy, wynikającej z symbolicznego, magicznego związku pomiędzy królem a jego królestwem (Lemann 2009). Król, z braku ludzkiej królowej, symbolizującej ziemię i jej płodność, wchodzi w stosunki erotyczne z samą ziemią, nakłaniając ją tym samym do posłuszeństwa jego woli. Robinson kocha Speranzę tak, jak król kocha swą ziemię i królową. Wkrótce okaże się, że jest o ziemię zazdrosny jak mąż o żonę. W miłosnym uniesieniu cytuje wyspie frazy *Pieśni nad Pieśniami*; od miłosnego szału zielenieją łąki, jego broda wrasta głęboko w korzenie wyspy (Tournier 101). Oto metaforyczne opisanie mechanizmu „kolonialnego pożądania” (Young). Cruzoe Tourniera wie, że jedynym ratunkiem przed osunięciem się jego samego i wyspy w chaos jest poddanie się jej absolutnej władzy. Dlatego też czasami zastanawia się nad jej wysadzeniem, bo możliwość uczynienia tego jest najpełniejszym potwierdzeniem jego władzy (Tournier 76).

Co ciekawe, kiedy tylko Robinson ustanowił i spisał prawa wyspy, pojawiają się Araukanie, a zaś z nimi Piętaszek. Najpierw więc pojawia się spisane, ustanowione prawo, następnie zaś pojawia się poddany. Piętaszek w powieści Tourniera jest podwójną aberracją, jest metysem, owocem związku wielorasoowego, ma w sobie krew Araukanina oraz Murzyna. Robinson nadaje mu więc imię niebędące ani nazwą własną, ani rzeczownikiem pospolitym, a czymś pomiędzy, tak jak sam Piętaszek znajduje się pomiędzy stanem ludzkim a zwierzęcym (Tournier 108):

Piętaszek jest chodzącą potulnością. W gruncie rzeczy Piętaszek umarł, w chwili gdy czarownica wycelowała w niego swój sękaty palec. Uciekło ciało bez duszy, ślepe ciało, tak jak kaczkę z obciętą głową zrywają się do lotu, bijąc skrzydłami. Ale to ciało pozbawione duszy uciekło nieprzypadkowo. Pobiegło dlatego, żeby połączyć się ze swoją duszą, a tak dusza znajdowała się w ręku białego człowieka. Od tej chwili Piętaszek należy do białego człowieka duszą i ciałem. Cokolwiek mu rozkaże jego pan, jest dobre, czegokolwiek mu zabroni, jest złe (Tournier 110).

Oto doskonała metafora stosunków kolonialnych.

Robinson czuje jednak, że Piętaszek zagraża jego władzy nad wyspą, dlatego też karze go wyjątkowo surowo nawet za najdrobniejsze przewinienia. Czyniąc to jednak, dostrzega w sobie potwora (Tournier 114). Robinson staje się kolejnym wcieleniem Kurtza z *Jądra ciemności*, któremu absolutna władza nad innym człowiekiem skaziła duszę. Piętaszek jest Robinsonowi konieczny jako poddany, równocześnie jednak jako taki stanowi zagrożenie dla jego absolutnego, niemal wsobnego związku z wyspą. Piętaszek jest ciałem obcym (Tournier 123), zagrażającym władzy absolutnej Robinsona. Oto paradoks władzy: poddany jest konieczny, by władza była realna, jest jednak równocześnie niebezpieczny jako potencjalny rywal. Kiedy więc Robinson, niczym w średniowiecznej opowieści o Tristanie i Izoldzie, przyłapuje chłopca na związku miłosnym z wyspą, musi zareagować, bo oto kruszy się jego władza. Wyspa została zbrukana i zdradziła swego władcę niczym królowa starego króla z młodym uzurpatorem. Ukarawszy srogo Piętaszka, doprowadził jednak do rebelii. Chłopiec „przez przypadek” podpala posiadłości. Cała władza Robinsona, ufundowana na przemoc i racjonalności, na fortach i Muzeum Miar i Wag, płonie. Cruzoe przebacza Piętaszkowi ów akt destrukcji, a stosunki między nimi stają się braterskie. Po raz pierwszy Robinson dostrzega człowieczeństwo i piękno Piętaszka i widzi w nim człowieka i brata. Nie oznacza to pełnej równości, gdyż nadal to Robinson jest władcą. Władza Robinsona jest jednak od teraz potwierdzana również w akcie performatywnego, karnawałowego rytuału świata na opak, owego misterium władzy praktykowanego przez wszelkie kultury i ustroje świata. Piętaszek lubi czasem odgrywać pana, zaś Robinson wciela się wtedy w niewolnika. Pan i niewolnik są więc swymi lustrzanymi odbiciami, swoistym ekonomicznym dopełnieniem, gwarantem trwania świata i porządku zachodnich, binarnych, patriarchalnych, fallocentrycznych opozycji. Inaczej niż w oryginale Defoe Robinson jest tak uzależniony od patriarchalnej absolutnej władzy, że nie opuszcza wyspy, choć ma taką możliwość. Wyspę opuszcza jednak Piętaszek i udaje się do Europy. Zamieszkać na wyspie postanawia jednak jeden z białych

marynarzy. Robinson, niczym Kaliban w *Burzy* Szekspira, bierze chłopca za rękę, by pokazać mu wyspę. Porządek władzy został jednak ustanowiony uprzednio, zatem chłopiec zyskuje imię Czwartka. Suweren może być tylko jeden, biały majtek zostaje wprzęgnięty w relacje władzy na wyspie...

Tournier, pisząc swą powieść w przededniu poststrukturalistycznej dekonstrukcji dyskursu władzy i binarnych, fundujących wszelką hierarchię opozycji, obdarza Robinsona pewną dozą nadświadomości wobec pierwowzoru z powieści Defoe. Tournierowski Cruzoe wielokrotnie odwołuje się do porządku solarnego władzy. Na Speranzy Robinson jest królem, a równocześnie słonecznym bóstwem i zastanawia się, czy „gdyby powrócił do Anglii, może zdołałby nie tylko zachować w sobie słoneczną szczęśliwość, której dostąpił, lecz ustanowić jej panowanie w państwie ludzi?” (Tournier 175). Tournierowski Robinson jest opętany ideą rządów absolutnych, jest Narcyzem zakochanym w swym odbiciu: w swych poddanych (Tournier 68). *Piętaszek, czyli otchłanie Pacyfiku* to powieść o uwiedzeniu przez władzę absolutną. O ile Defoe czyni Robinsona perfekcyjnym *homo oeconomicus*, człowiekiem czynu, który przekształca wyspę zgodnie z nakazami protestanckiej etyki pracy i Biblii i kieruje się ideami umowy społecznej, postrzegając swą zwierzchność jako pewnego rodzaju posłannictwo i nagrodę za trud, o tyle Tournier widzi Robinsona jako władcę, który nie musi w żaden sposób legitymizować swego panowania, gdyż ta nie potrzebuje żadnych dodatkowych uzasadnień, bo taka jest natura władzy; jeśli istnieje król, muszą istnieć poddani. Król zaś jest istotą boską, ponieważ jest królem. W powieści Tourniera błędne koło natury panowania nie potrzebuje wyjaśnień, choć czytelne jest odwołanie do archaicznych mechanizmów legitymizacji władzy polegających na przekazaniu władcy sprawczości boskiej.

Defoe napisał apologię czynu, który uzasadnia i niejako naturalizuje mechanizmy zdobywania zwierzchności nad pozyskanymi przez białych Europejczyków terenami, zaś Tournier widzi w postaci Robinsona nie apologię *vita activa*, nie wcielenie kolonialnej ideologii i misji wyrażonej w postaci przywoływanego akronimu CCC, uzasadniającego i usprawiedliwiającego rządy sprawowane w imię ojcowskiej „opieki” nad znajdującymi się w stanie dzikości, ale jako apologię władzy jako takiej: samostanowiącej się, samouzasadniającej się zwierzchności białego człowieka nad innymi rasami... Postać Robinsona i jego życie na wyspie są doskonałym symbolem ideologii kolonialnego podboju i opieki z XVIII wieku, kiedy to rodziły się nowożytne, europejskie imperia kolonialne. Powieść Tourniera jest zaś kontrapunktową, metaforyczną opowieścią o kolonializmie dojrzałym, ustabilizowanym, świadomym i samozwrotnym, rodem z późnego XIX i początków XX wieku.

W niniejszym szkicu, odwołując się do figur i postaci Prospera i Robinsona (w wersji Daniela Defoe i Michela Tourniera), pokazałam przemiany zachodzące w obrębie kulturowego imaginarium dotyczącego zdobywania i sankcjonowania władzy, w tym kolonialnej. W pierwszym etapie kolonializmu symboliczną figurą władcy jest mag Prospero, odwołujący się do nadnaturalnych źródeł swej potęgi; w czasie tworzenia się imperiów kolonialnych jest to Robinson Cruzoe z powieści Daniela Defoe: *homo oeconomicus*, zdobywający władzę ciężką pracą, przekształcający stan natury dla wspólnego dobra, sprawujący opiekę nad swymi poddanymi, wyłoniony dzięki zasadzie umowy społecznej; w epoce schyłkowego, drapieżnego etapu eksploatacji kolonialnej jest to Robinson w wersji Michela Tourniera: władca niemal boski, przeglądający się w oczach swych poddanych Narcyz zakochany w idei władzy, która nie potrzebuje dodatkowej sankcji poza samą żądzą władania.

| Bibliografia

- Bastiat, Frederic. *Sofizmaty ekonomiczne*. Red. M. Wojteńsko. 2008.
Web. 09.12.2019. <<http://www.bastiat.pl/>>
- Bloch, Marc. *Królowie cudotwórcy. Studium na temat nadprzyrodzonego charakteru władzy królewskiej zwłaszcza we Francji i Anglii*. Wstęp J. Le Goff. Przeł. Jan Maria Kłoczowski. Warszawa: Volumen. Bellona, 1998.
- Botheroyd Sylvia, Botheroyd Paul. *Słownik mitologii celtyckiej*. Przeł. Zygmunt Kubiak. Katowice: Książnica, 1998.
- Ceran, Waldemar. „Cesarz w politycznej teologii Euzebiusza z Cezarei i nauczaniu Jana Chryzostoma”. *Acta Universitatis Lodziensis. Folia Historica* 44 (1992). S. 13-26.
- Defoe, Daniel. *Przypadki Robinsona Cruzoe*. Przeł. t. 1: Józef Birkenmajer; t. 2: przekład anonimowy. Oprac. G. Sinko. Warszawa: PIW, 1983.
- Erickson, Robert. “Starting Over Robisnon Cruzoe”. *Studies in Literary Imagination* 15 (1982). S. 51-73.
- Faber, Gustav. *Merowingowie i Karolingowie*. Przeł. Zbigniew Jaworski. Warszawa: PWN, 1994.
- Gandhi, Leela. *Teoria postkolonialna. Wprowadzenie krytyczne*. Przeł. Jacek Serwański. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2008.
- Gazda Grzegorz, red. *Słownik rodzajów i gatunków literackich*. Warszawa: PWN, 2012.
- Graves, Robert. *Biała boginii*. Przeł. Ireneusz Kania. Warszawa: Wydawnictwo Alfa, 2000.

- Kantorowicz, Ernst. *Dwa ciała króla. Studium ze średniowiecznej teologii politycznej*. Przeł. Maciej Michalski, Adam Krawiec. Warszawa: PWN, 2007.
- Kraft, Elizabeth. "The Reevaluation of Literary Character: The Case of *Cruzoë*". *South Atlantic Review* 4 (2007). S. 37-58.
- Lemann, Natalia. „Motyw miłości po śmierci – czyli co literatura zawdzięcza Celtom. Garść subiektywnych uwag na marginesie literatury światowej”. *Miłość romantyczna jako figura wyobraźni. Seria Antropologia miłości*. Red. B. Płonka-Syroka, E. Rudolf. Wrocław: Arboretum, 2009. S. 63-79.
- Lemann, Natalia. „Tęsknota za Boskością. Królowie cudotwórcy i pomazańcy Boży w literaturze i kulturze. Szkic antropologiczno-historyczno-literacki”. *Władca, władza. Literackie doświadczenia Europejczyków. Wiek xx i xxi*. Red. M. Poradecki. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2011. S. 19-31.
- Loomba, Ania. *Kolonializm/Postkolonializm*. Przeł. Natalia Bloch. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2011.
- Macherey, Pierre. *A Theory of Literary Production*. London&New York: Routledge, 2006.
- Marks, Karol. *Kapitał. Krytyka ekonomii politycznej*. Przeł. Jerzy Heryng, Mieczysław Kwiatkowski, Henryk Gustaw Lauer, Ludwik Selen. Warszawa: PWN, 1951.
- Montaigne de, Michel. *Próby*. Przeł. Tadeusz Boy-Żeleński. Warszawa: Hachette, 2009.
- Ossowska, Maria. „Klasyczny model moralności mieszczańskiej: Benjamin Franklin”. *Antropologia kultury. Antologia tekstów*. Red. A. Mencwel et al. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2005. S. 506-514.
- Rousseau, Jean-Jacques. *Rozprawa o pochodzeniu i podstawach nierówności między ludźmi*. Przeł. Bronisław Minc, Edward Lipiński. Warszawa: PWN, 1954.
- Said, Edward. *Kultura i imperializm*. Przeł. Monika Wyrwas-Wiśniewska. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2009.
- Słonimski, Antoni. *Dwa końce świata*. Książka i Wiedza: Warszawa, 1937.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. „Krytyka postkolonialnego rozumu. W stronę historii zanikającej współczesności”. *Teorie literatury xx wieku. Antologia*. Red. A. Burzyńska, M.P. Markowski. Przeł. Janusz Margański. Kraków: Znak, 2006. S. 650-673.
- Szekspir, William. *Burza*. Przeł. Leon Ulrich. Web. 19.12.2019. <<https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/burza.html>>
- Szekspir, William. *Król Ryszard II*. Przeł. Leon Ulrich. Web. 19.12. 2019. <<https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/krol-ryszard-ii.html>>
- Tournier, Michel. *Piętaszek, czyli otchłanie Pacyfiku*. Przeł. Maria i Cezary Garysiowie. Warszawa: PIW, 1977.
- Watt, Ian. *Narodziny powieści. Studia o Defoe'em, Richardsonie i Fieldingu*. Przeł. Agnieszka Kreczmar. Warszawa: PIW, 1973.

Weber, Max. *Etyka protestancka a duch kapitalizmu*. Przeł. Jan Miziński. Lublin: Test, 1994.

Young, Michael. *Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture and Race*. London: Routledge, 1995.

| Abstrakt

NATALIA LEMANN

Naturalizacja władzy a kolonializm. Uwagi na marginesie *Robinsona Cruzoe* Daniela Defoe i *Piętaszka, czyli Otchłani Pacyfiku* Michela Tourniera, z Szekspirowską *Burzą* w tle

Artykuł poświęcony jest analizie zmieniających się w kulturze europejskiej mechanizmów legitymizacji władzy. *Robinson Cruzoe* Daniela Defoe lokowany jest tradycyjnie w obrębie wczesnokapitalistycznego wzrostu indywidualizmu, przejawiającego się na polu ekonomicznego działania jednostki. Argumentuję, że aby Robinson mógł stać się na swej wyspie *homo oeconomicus*, który wyłącznie swą pracą przekształca dziką naturę w cywilizację, a następnie zostać władcą/królem/gubernatorem wyspy, musiały zajść zmiany w obrębie źródeł legitymizacji władzy. Robinson Cruzoe, *everyman*, może stać się władcą swej wyspy dzięki odejściu od boskiej legitymizacji władzy, która dominowała w kulturze europejskiej, począwszy od antyku, aż do czasów Oświecenia. Przywołuję więc postać Szekspirowskiego Prospera, maga i króla Neapolu, który włada swą wyspą przy pomocy magii jako ostatni literacki potomek „królów cudotwórców” (M. Bloch, E. Kantorowicz). Władza Robinsona opiera się za zasadach umowy społecznej i nie pochodzi z boskiego nadania. Analizuję opisywany przez Defoe mechanizm zdobywania i utrzymywania władzy przez Cruzoe, odwołując się do procesualności powstawania imperiów kolonialnych. *Piętaszek, czyli otchłanie Pacyfiku Michela Tourniera* z 1967 roku to powieść powstała w optyce Saidowskiej „lektury kontrapunktowej”, dlatego też Tournier dekonstruuje mechanizm naturalizacji, demokratyzacji władzy Robinsona, odwołując się do wcześniejszych mechanizmów metafizycznej legitymizacji. Dostrzegam więc procesualność mechanizmu zdobywania i utrzymywania władzy, co wydaje mi się istotne z punktu widzenia zrozumienia istoty i dynamiki imperializmu kolonialnego.

Słowa kluczowe: władza, postkolonializm, wczesny kapitalizm, taumaturgia, umowa społeczna

| Abstract

NATALIA LEMANN

Naturalisation of Power. Some Notes on the Margins of Daniel Defoe's *Robinson Crusoe* and Michel Tournier's *Friday, or, The Other Island* with the Shakespearean *Tempest* in the Background

This article is devoted to the analysis of the changing mechanisms of power legitimization in the European culture. Daniel Defoe's *Robinson Crusoe* is traditionally located within the early capitalist growth of individualism, manifested in the field of the economic activity of the individual. I argue that for Robinson to become a *homo oeconomicus* on his island, a person who transformed wild nature into civilization with his work, and then become the ruler/king/governor of the island, changes within the sources of legitimacy of power had to take place. Robinson Crusoe, an everyman, could become the ruler of his island only by means of resignation from the divine source of power legitimization which dominated European culture from antiquity to the times of Enlightenment. I recall the figure of Shakespearean Prospero, a magician and the king of Naples, who rules his island with the help of magic, as the last literary descendant of "the king's thaumaturge" (M. Bloch, E. Kantorowicz). Robinson's power is based on the principles of a social contract and his authority does not come from divine conferral. I analyse the mechanism of acquiring and maintaining power by Crusoe, described by Defoe, referring to the processuality of forming colonial empires. *Friday, or, the Other Island* by Michel Tournier, published in 1967, is a novel based on Said's optics of "counterpoint reading", which is why Tournier deconstructs the mechanism of naturalisation, democratisation of Robinson's power, referring to earlier mechanisms of metaphysical legitimacy. This is why I notice the processuality of the mechanism of acquiring and maintaining power, which seems important to me from the point of view of understanding the essence and dynamics of colonial imperialism.

Keywords: power, postcolonialism, early capitalism, thaumaturgy, social contract

| Nota o autorze

Natalia Lemann – dr, adiunkt w Katedrze Teorii Literatury, w Instytucie Kultury Współczesnej, Uniwersytet Łódzki. Posiada magisterium z historii i filologii polskiej. Zainteresowania naukowe badaczki koncentrują się głównie wokół związków literatury z naukami historycznymi, motywacji mitycznych litera-

tury współczesnej, literatury fantasy i science-fiction, historii alternatywnych, steampunku oraz antropologii literatury i komparatystyki literackiej, a także metodologii postkolonialnej. Autorka m.in. monografii pt. *Historie alternatywne i steampunku w literaturze. Archipelagi badawczo-interpretacyjne* (2019), *Epicka historiografia we współczesnej prozie polskiej* (2008) oraz ponad 70 artykułów zamieszczonych w wysoko punktowanych periodykach i tomach zbiorowych.

E-mail: natalia.lemann@uni.lodz.pl

ORCID: 0000-0003-2972-9404

Robinsonada a posthumanizm

| THE ROBINSONADE AND POSTHUMANISM

MISIA SOPHIA DOMS
Pädagogische Hochschule Niederösterreich

Didaktische Effekte des Umgangs mit Tieren in ausgewählten Robinsonaden

Robinsonaden beschreiben, so hat es Reinhard Stach auf eine griffige Kurzformel gebracht, einen „insulare[n] Entwicklungsprozess“ ihrer jeweiligen Protagonisten (Stach 2002: 515). In diesem Rahmen nehmen „Lernprozesse zur Daseinsbewältigung“ (Stach 1996: 26) einen besonders wichtigen Raum ein.¹ Aber dies ist nur eine Facette der didaktischen Prozesse, welche die Protagonisten der jeweiligen Texte auf ihrer Insel durchlaufen. Abgesehen davon, dass die Robinson-Figuren lernen müssen, psychophysisch, ökonomisch, intellektuell und spirituell mit ihrer eigenen Existenz zu Rande zu kommen, werden sie in der Regel auch vor die Aufgabe gestellt, ihr jeweiliges Umfeld gestaltend zu verändern: Vielfach ist es ihnen bestimmt, sich sukzessive zum Herrscher über das Territorium zu entwickeln, in das es sie verschlagen hat (vgl. dazu, im Blick auf Defoes Prototyp, etwa Schuster 168–171; Richetti, xxvii–xxviii), und dieses

- 1 In etlichen einflussreichen Deutungsansätzen zur Gattung der Robinsonade wird der ihr inhärenten entwicklungspsychologischen Dynamik wenig oder gar keine Beachtung geschenkt. Der Robinsonaden-Protagonist wird dann in weitgehend statischer Perspektive als ‚fertiges‘ Individuum ohne weiteren Lernbedarf gesehen. Verwiesen sei hier beispielhaft auf die statische Wahrnehmung, welche der Hauptfigur von Defoes Roman *Robinson Crusoe* in soziologischen Schlüsseltexten zuteilwird (vgl. Binder passim).

im Rahmen ihrer Machtübernahme sowohl ökonomisch auszubeuten als auch zu ‚zivilisieren‘ (vgl. etwa Friedrich 294; Richetti xxii–xxiii; Reckwitz 76–82).

Auf den folgenden Seiten soll untersucht werden, inwiefern der Umgang mit lebenden und toten, wilden und zahmen Tieren zu den skizzierten Lernprozessen beiträgt. Dabei sollen zunächst drei Robinsonaden der Aufklärung betrachtet werden, welche ein überwiegend optimistisches Bild der didaktischen Mensch-Tier-Begegnung zeichnen: Daniel Defoes *The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe, Mariner*,² Joachim Heinrich Campe's *Robinson der Jüngere* und *Der Schweizerische Robinson*, ein Roman, der zunächst von Johann David Wyss konzipiert und später von Johann Rudolf Wyss überarbeitet und herausgegeben wurde. Die Texte von Campe und Wyss, die beide nicht zuletzt von Jean-Jacques Rousseaus pädagogischer Lesart des *Robinson Crusoe* beeinflusst wurden, finden auf den folgenden Seiten nicht nur wegen ihrer epochalen Nähe zum englischen Prototyp Beachtung. Sie werden auch deshalb in den Blick genommen, weil sie die in Defoes Werk teilweise noch implizite didaktische Dimension der Mensch-Tier-Beziehung konsequent explizieren und weiter entfalten. Die Robinsonaden-Trias aus der Aufklärung ermöglicht nicht nur die Rekonstruktion einer großen Bandbreite an tiergestützten Lernprozessen auf der einsamen Insel, an ihr können auch bereits einige intrinsische Spannungen, die zwischen diesen Lernprozessen *a priori* bestehen bzw. in den Lernszenarien angelegt sind, ausgemacht werden. Mit Marlen Haushofers *Die Wand* und Yann Martels *The Life of Pi* sollen anschließend zwei Robinsonaden in den Blick genommen werden, in denen die Tiere zwar weiterhin auch Werkzeuge des Lernens auf Seiten der menschlichen Protagonisten sind, in denen das Tierische und die Vertreter der Gattung „Tier“ aber zugleich auch in ihrem Eigenrecht stärker zur Geltung kommen und eine wichtigere Rolle spielen. In beiden Texten wird der Optimismus der aufgeklärten Lernszenarien konterkariert.

1. Auf dem Weg zum Haus- und Landesvater. Daniel Defoes *The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe, Mariner* (1719)

Will man untersuchen, welche Lernprozesse Robinson in Defoes gattungsbegründendem Roman im Umgang mit Tieren durchläuft, so muss man sich

- 2 Aus Raumgründen kann hier nicht auf Defoes rezeptionsgeschichtlich weniger bedeutsame pessimistische Romanfortsetzung, die *Farther Adventures of Robinson Crusoe*, eingegangen werden. Mit der Rolle – oder genauer: mit dem weitgehenden „Verschwinden der Tiere“ in diesem Text hat sich Isabel Karremann (Dies. 113) befasst.

zunächst die Frage stellen, was diese Figur zum Zeitpunkt ihres Schiffsbruchs überhaupt noch zu lernen haben könnte, d.h., wo man ihre Mängel und Unvollkommenheiten, ihre Erfahrungslücken und Entwicklungsmöglichkeiten anzusetzen hat. Eine Antwort auf diese Frage lässt sich bereits aus ersten Seiten des Romans ableiten. Hier lesen wir, dass dem aus einer wohlhabenden Bürgersfamilie stammenden Robinson vom Vater explizit davon abgeraten wird, sich auf ein extrovertiertes, unwägbares Leben in der großen weiten Welt einzulassen (vgl. Defoe, im Folgenden „D“, 5–7). Im Rahmen einer „maßvolle[n] Mittelstands- und Landphilosophie“ (Hamann 235), deren Fragwürdigkeit bereits vor rund 40 Jahren von Elke Liebs skizziert worden ist (vgl. Liebs 6–9), erhält Robinson von seinem Vater den folgenden Rat: Statt sich auf die „miseries and hardships“ derjenigen einzulassen, die von ihrer Hände Arbeit leben müssten, oder das unglückliche Leben der Könige zu führen, die von „pride, luxury, ambition and envy“ getrieben seien, solle er sich mit dem wahrhaft beneidenswerten „middle fortune“ begnügen und in dieser *aurea mediocritas* ein ruhiges und zurückgezogenes Leben genießen, d.h., mit Liebs gesprochen, sich einem „müßige[n] Drohnendasein“ (Liebs 8) hingeben (D 5–7; Zitate: 6). Nur für ein solches Leben ist Robinson in seinem Elternhaus denn auch ausgebildet worden.³ Wie wenig er von anderen, nicht so gemütlichen Lebensformen versteht, zeigt sich anlässlich der ersten halbwegs brenzligen Situation, die er an Bord eines Schiffes miterlebt: Statt den anderen beim Abpumpen des ins Schiff eindringenden Wassers zu helfen, fällt er erst einmal vor Schreck in Ohnmacht – und muss sich dann anhören, dass er auch sonst nur zu wenig nutze ist:

Then all hands were called to the pump. At that very word my heart, as I thought, died within me, and I fell backwards upon the side of my bed where I sat, into the cabin. However, the men roused me, and told me, that I that was able to do nothing before, was as well able to pump as another [...]. (D 12)

Auch mit dieser Strafpredigt richten Robinsons Kameraden letztendlich wenig aus, ereilt ihn doch bei der Arbeit an der Pumpe alsbald ein zweiter Ohn-

- 3 Michael Seidel (Ders. 190) resümiert die Ausgangssituation lakonisch: „[T]he young Crusoe, not particularly fit for any profession or trade in England, yearns to travel by sea“. Es stellt sich die Frage, ob Defoe die väterlichen Bildungsentscheidungen hinsichtlich seines jüngsten Sohnes billigt, ist doch für diesen Autor, wie etwa Stephen H. Gregg (vgl. Ders. 43) vor einigen Jahren gezeigt hat, Bildung kein Selbstzweck. Vielmehr soll dieser Lernprozess letztendlich aus dem Lernenden einen nützlichen Teil der Gesellschaft machen.

machtsanfall (vgl. D 13). Wie an dieser Textpassage deutlich wird, mangelt es Robinson an zahlreichen Eigenschaften, die in der geschützten bürgerlichen Sphäre, welche er zu Romanbeginn verlässt, vielleicht entbehrlich wären, die aber in der großen weiten Welt unverzichtbar sind. Zunächst gebricht es ihm an einer Tugend, die für Herrscher wie arme Leute gleichermaßen entscheidend ist, nämlich an Gottvertrauen (vgl. etwa D 51, 56, 71–73, 90).⁴ Daneben fehlen ihm u.a. körperliche Übung und praktisch-technischer Sachverstand, Erfahrung im Umgang mit Krisensituationen und Verantwortungsbewusstsein, Verlässlichkeit, Mut und Durchhaltewillen. Auf dem Schiff wären diese Eigenschaften für Robinson deshalb unverzichtbar, weil er dort als Arbeiter bzw. ‚Hand-Werker‘ eine niedrigere soziale Position einnimmt als im Elternhaus. Unabdingbar erscheinen sie aber auch dort, wo ihm – als erstem menschlichem Besiedler einer bis dato menschenleeren Insel – eine unerwartete soziale Höherstufung gegenüber seiner bürgerlichen Ausgangsposition zuteilwird: Er avanciert, im Wortsinne, zum Monarchen, ein Rang, den er auch dann nicht mehr verliert, als weitere Inselbewohner hinzutreten. Damit der anfänglich u.a. in beständiger Angst vor Raubtieren schwebende Robinson (vgl. D 39) diese Rolle zumindest gegen Ende seines Inselaufenthalts souverän wahrzunehmen vermag, lässt ihm die göttliche Vorsehung in der Einsamkeit eine ganz besondere Erziehung angedeihen: Erzogen wird er durch die Natur der Insel – und hier ganz besonders durch den Umgang mit den dortigen Tieren.

Auf Robinsons Stundenplan stehen während dieser Ausbildungsphase insbesondere die folgenden vier Fächer: (a) ökonomisch-technologisches Lernen, (b) Erlernen militärischer und juristisch-polizeilicher Kompetenzen, (c) Einübung in die Übernahme sozialer Verantwortung und (d) Vervollkommnung in physischer, moralischer, kognitiver sowie religiöser Hinsicht. Gemeinsam ist ihnen, dass am Beginn des Lernprozesses jeweils durch Robinsons spezifische Situation bedingte Ausgangsprobleme stehen, welche es im Rahmen eines von Versuch und Irrtum bestimmten Problemlösungsverfahrens zu bewältigen gilt. Betrachten wir zunächst in aller Kürze, wie in den vier genannten Lernfeldern⁵ jeweils die Tiere ins Spiel kommen.

(A) ÖKONOMISCH-TECHNOLOGISCHES LERNEN

Gelegenheiten zur Vervollkommnung seiner ökonomisch-technologischen Fähigkeiten hat der Inselherr Robinson zunächst im Bereich der Jagd, der Vieh-

4 Dessen überragende Bedeutung im Roman betont Richard A. Barney (vgl. Ders. 229 u.ö.).

5 Spätere Robinsonaden weiten den Bereich des technischen Lernens ihrer Robinsonfiguren noch erheblich aus (vgl. Stach 1996 99–105).

zucht und der Tierverarbeitung. Er lernt, sich seinen Nahrungsmittelbedarf möglichst ressourcenschonend zu beschaffen⁶ und nachhaltige Konservierungsverfahren für erjagte bzw. geschlachtete Tiere und tierische Lebensmittel zu entwickeln. Weiterhin bilden tote Tiere das Ausgangsmaterial für verschiedene handwerkliche Prozesse, die Robinson im Rahmen seines Inseldaseins erlernt (z.B. Kleidungsherstellung). Das Zähmen und Züchten von Tieren bringt Robinson zur räumlichen Erschließung und Umgestaltung seiner näheren und weiteren Umgebung (Einrichtung von Ställen und Weideflächen) und trägt durch diesen mit der Domestizierung verbundenen Prozess der „Territorialisierung“ (Balke 71) zur sichtbaren Etablierung seiner Inselherrschaft bei. Allgemein verbessern der Umgang mit Tieren in Jagd und Viehzucht, aber auch die nachfolgend zu skizzierende Schädlingsabwehr⁷ im Rahmen des Ackerbaus Robinsons planerische Fähigkeiten: Wenn er etwa im Rahmen der letztgenannten Tätigkeit seinen Hund als Wache gegen potenzielle Ernteräuber einsetzt (vgl. D 93), lernt er, kräftezehrende Arbeiten, die er nicht selbst erledigen kann, strategisch klug zu delegieren.

(B) ERLERNEN MILITÄRISCHER UND JURISTISCH-POLIZEILICHER KOMPETENZEN

Die ersten Tiere, an denen Robinson etwas für seine künftige Inselherrschaft lernt, sind rein fiktiv. Vom Augenblick seiner Ankunft an lebt er, wie erwähnt, in Furcht vor Raubtieren, gegen die er sich, in Ermangelung von Waffen, zunächst in verschiedene Defensivstrategien wie insbesondere den Bau von Befestigungsanlagen einübt: Für einen Inselkönig sind solche Anlagen essentiell. In den – für dieses Amt nicht minder wichtigen – offensiven Militärstrategien schult ihn neben der Jagd⁸ auch die Schädlingsabwehr im Rahmen seiner ackerbaulichen Tätigkeiten. Vor der Ernte seines Getreides hat Robinson, wie

- 6 Hier darf man nicht vorschnell von Mangelwirtschaft sprechen: Auch wenn Robinson gezwungen ist, auf der Insel hauswirtschaftlich vernünftig zu agieren, darf nicht vergessen werden, dass er, wie Friedrich Balke (Ders. 64) zu Recht betont, hinsichtlich der Beschaffung von Fleisch und anderen tierischen Ressourcen gleichzeitig in einem gewissen Überfluss lebt: Die Insel „garantiert“ Robinson „einen Speiseplan [...], der es Robinson sogar erlaubt, wählerisch im Hinblick auf seine Nahrung zu sein, also z.B. keine Hasen und Füchse zu essen“.
- 7 Die Sortierung von Tieren in die antithetischen Kategorien der „Schädlinge“ und „Nützlige“ ist ein bestimmendes Moment der Robinsonade, der Schädling ist dabei „eine politische Figur“ (Borgards 2016: 38).
- 8 Jagd ist dabei immer auch Machterweis. Wie Borgards (Ders. 2016: 29) zu Recht unterstreicht, zeigt sich darin „die überlegene Position des Jägers über die Gejagten“.

angedeutet, gegen verschiedene tierische Schädlinge zu kämpfen, denen er mit Waffengewalt begegnet und die er dabei bezeichnenderweise als „enemies of several sorts“ apostrophiert (D 92). Legt diese Ausdrucksweise nahe, dass er sich in einem Krieg gegen die Ernteräuber befindet, so werden die Eindringlinge, die seinen Ertrag gefährden, an anderer Stelle mit Kriminellen innerhalb eines Staatswesens verglichen, gegen die Robinson sich, nach dem Vorbild des britischen Königs, als „öffentliche[] Strafmacht“ (Balke 70) zu wehren lernt: „I fir'd again and kill'd three of them [i.e. the fowls, M.D.]. This was what I wish'd for; so I took them up, and serv'd them as we serve notorious thieves in *England*, (viz.) hang'd them in chains for a terror to others“ (D 93, Herv. i.O.).

(C) EINÜBUNG IN DIE ÜBERNAHME SOZIALER VERANTWORTUNG

Angehende Landesherren haben nicht nur einen ökonomisch und strategisch-technologisch klugen Führungsstil zu erlernen und sich mit der Gefahrenabwehr nach Innen und nach Außen vertraut zu machen. Sie müssen auch die Übernahme sozialer Verantwortung einüben. Der Landesfürst muss für Frieden, Sicherheit und Wohlergehen der ihm Anvertrauten, für deren Alimentierung, Gesundheit und Bildung sorgen. Ihm obliegen darüber hinaus die Gewährung von Wohn- oder Siedlungsraum und die Bevölkerungspolitik. All diese Maßnahmen zur Bedürfnisbefriedigung unterbreitet auch Robinson seinen tierischen Untertanen, wobei er allerdings veritable Bildungsangebote nur seinen Papageien macht, die er sprechen lehrt (vgl. D 142f.). Dabei wird sein Umgang mit den von ihm beherrschten Tieren „zum Modell, zum Testfall, zur Probephase für“ Robinsons späteres „Verhältnis [...] gegenüber anderen Menschen“ (Borgards 2016: 30).

(D) VERVOLLKOMMUNG IN PHYSISCHER, MORALISCHER, KOGNITIVER SOWIE RELIGIÖSER HINSICHT

Wie bereits an Robinsons Versagen während des Pumpeinsatzes auf dem Schiff deutlich geworden ist, weist der Protagonist zu Beginn des Romans grundlegende psychophysische und spirituelle Defizite auf. Im Umgang mit den Tieren der Insel baut er physische Stärke und Agilität auf, erwirbt Tugenden wie Mut, Fleiß, Beharrlichkeit oder Mitleid, trainiert seine Beobachtungs- und Schlussfähigkeit sowie Problemlösungskompetenz⁹ und gelangt, gerade auch

9 Als RezipientIn kann man in diesen Prozess insofern Einblick nehmen, als Robinsons Bericht, wie Eve Tavor (vgl. Dies. 12) richtig beobachtet, ausführlich über seine

angesichts der Tatsache, dass die Insel wunderbarerweise nur ungefährliche und nützliche Tiere, aber keine bedrohlichen Raubtiere beherbergt,¹⁰ zu einem tiefen Gottvertrauen (vgl. D 54).¹¹ „Während seines Inselaufenthaltes wird sein Glaube gestärkt, sein Wille handlungsmächtig und sein Verstand kritisch geschärft“ (Stach 1996: 121), so fasst Stach die Entwicklung von Robinsons Charakter zusammen, die ihn am Ende geradezu als vorbildlich tugendhafte Führungspersönlichkeit erscheinen lässt.

Wenn Roland Borgards als Herausgeber eines grundlegenden Sammelbandes über *Robinsons Tiere* aus postkolonialer Perspektive und vom Standpunkt der *animal studies* aus kritisch unterstreicht, dass „der Prozess der Zivilisation immer zugleich gegen und mit Tieren [sic!] geführt wird“ (Borgards 2016: 59), so möchte der vorliegende Aufsatz ergänzen, dass Robinson die Praktiken der Zivilisierung an Tieren erlernt. Bevor Robinson die Tiere als Objekte zu nutzen versteht, „an denen das menschliche Subjekt seine Handlungsmacht“ in eindrucksvoller Weise „veranschaulicht“ (Borgards Klesse Kling 19), muss er diese Macht erst sukzessive im Umgang mit ihnen erwerben.

Zu beachten ist in diesem Zusammenhang, dass die *teloï* der vier skizzierten Lernbereiche just jene Tugenden und Verhaltensideale darstellen, die den europäischen Eliten zeitgenössisch in Fürstenbüchern vor Augen geführt werden. Dass wir denselben Verhaltenskodex auch in den Hausvaterschriften finden, macht auf eine – gerade auch für die Gattung der Robinsonade entscheidende – Strukturparallele in der epochentypischen Wahrnehmung des Landes- und des Hausherrn aufmerksam: Der Familienvater ist gleichsam ein Monarch *en miniature*, der Monarch aber ist auch Landesvater. Für Robinsons Umgang mit Tieren bedeutet dies: Wo er herrschen lernt, lernt er zugleich, Vater zu sein – und vice versa.

It would have made a Stoick smile to have seen me and my little family sit down to dinner; there was my majesty the prince and lord of the whole island; I had the lives of all my subjects at my absolute command.

Maßnahmen, seine Berechnungen, Überlegungen und Schlussfolgerungen im Zuge der Inselkultivierung Rechenschaft ablegt.

10 Darüber hinaus weist die Insel weitere für das Überleben eines Schiffbrüchigen förderliche Eigenschaften auf (vgl. Reckwitz 42f.). Auf gefährliche Raubtiere trifft Robinson übrigens später in Europa (vgl. Balke 82).

11 Robinsons sukzessiven Aufbau eines tiefen Gottvertrauens erläutert Erhard Reckwitz (vgl. Ders. 44–49, 68).

I could hang, draw, give liberty, and take it away, and no rebels among all my subjects. (Defoe 118)

Dass sich Robinson, wie zu Beginn des Zitats erwähnt, im kleinen Familienkreis in die Rolle des Patriarchen einübt (vgl. auch Borgards Klesse Kling 17), bietet ihm, wie der Fortgang des angeführten Abschnitts insinuiert, auch die Gelegenheit, sich an die Rolle unumschränkten, despotischen Herrschers (vgl. auch Borgards Klesse Kling 15; Balke 73; Reckwitz 51, Schonhorn 146–152) zu gewöhnen.

Auch wenn im oben angeführten Zitat ganz selbstverständlich eine Einführung zwischen zwei Rollen erfolgt, die nach modernem Verständnis inkompatibel sind, ist die Textstelle nicht frei von innerer Diskrepanz. Die von Robinson usurpierte Rolle des Inselmonarchen oszilliert zwischen existentiellern Ernst und Lächerlichkeit. Zwar kann sich Robinson gegenüber seinen Tieren tatsächlich als unangefochtener absolutistischer Herrscher (vgl. Reckwitz 51) fühlen und gebärden, so dass hier optimale Bedingungen für die Einübung der Monarchenrolle herrschen. Jedoch weist das höfische Übungsszenario, wo man es von außen betrachtet und mit den Hofhaltungen realer Herrscher vergleicht, lächerliche Proportionen und Konditionen auf. Der Hinweis, dass sich selbst auf die Lippen eines unerschütterlichen Stoikers ein (amüsiertes) Lächeln hätte schleichen müssen, wenn er das festliche Diner des Königs Robinson mit seinem „old and crazy dog“, den um Leckerbissen bettelnden Katzen und dem plappernden Papagei beobachtet hätte (D 208, vgl. dazu Richettis Anmerkung D 250), spricht Bände. Diese Spannung zwischen der Innen- und der Außensicht auf die Macht des Landesvaters Robinson hat, wie sich unten zeigen wird, der Spätaufklärer Joachim Heinrich Campe noch deutlicher markiert.

II. Macht, Spiel und Zärtlichkeit. Joachim Heinrich Campes *Robinson der Jüngere* (1779/1780)

Campes 1779 und 1780 in zwei Teilen erschienenenes Werk ist als Dialogzyklus gestaltet: Ein Familienvater¹² erzählt seinen leiblichen Kindern und Pflegekindern über etliche Abende verteilt die weitgehend an die Vorlage angelehnte, in Teilen aber variierte Geschichte eines schiffbrüchigen jungen Deutschen namens Robinson. Im Rahmen fortgesetzter Gespräche zwischen dem Familienoberhaupt und seinen ZuhörerInnen werden die Überlebensstrategien und die neu gewonnenen Einsichten Robinsons erörtert, seine Verhaltensweisen moralisch bewertet und einige der von ihm angewandten handwerklichen Verfahren

12 Eine ausführliche Analyse seiner Rolle nimmt Marc Klesse vor (vgl. Ders. 115–120).

spielerisch erprobt: Lernen findet hier also immer schon auf zwei Ebenen, im Kontext der Binnenerzählung und im Kontext des Rahmendialogs statt.¹³

Obwohl es mit den Erziehungsidealen der „vor den Thoren von Hamburg“ (Campe, im Folgenden: „C“, 19) lebenden, republikanisch gesinnten Familie des Rahmendialogs nicht zusammenpasst, dass der schiffbrüchige Protagonist eine tiergestützte Einführung in die Rolle eines absolutistischen Regenten erfährt, eliminiert der Familienvater dieses Handlungselement aus Defoes Roman keineswegs vollständig aus seiner *Robinson*-Adaption. Wie der Ich-Erzähler aus der Vorlage steigt auch der jüngere Robinson aus der mündlichen Erzählung des norddeutschen Vaters zum „unumschränkte[n] König und *Beherrscher* der ganzen Insel“ auf und kann sich in die Rolle eines „Herr[n] über das Leben und den Tod aller seiner Unterthanen“ einüben (C 208, Herv. i.O.). Allerdings weist der Erzähler auch hier zugleich darauf hin, dass die Macht, die Robinson in diesem Übungsszenario zuteilwird, sehr überschaubare Dimensionen hat. Nicht ohne Spott merkt er etwa an, „daß seine Herrschaft sich nicht weiter, als über einen einzigen Unterthan [Freitag, M.D.] und einige Lamas erstreckte; den Papagai miteinbegriffen“ (C 207). Wenn der Vater schließlich berichtet, wie König Robinson „das Amt einer Stalmagd“ übernimmt und „mit eigener hoher Hand [...] die im Hofraum befindliche Lama's“ melkt, lässt er die Zuhörer hinter die Kulissen des insularen Macht-Spiels blicken und gibt den ‚Herrscher‘ wohlüberlegt der Lächerlichkeit preis: „Hier hielt der Vater ein, um dem allgemeinen Gelächter Raum zu geben, welches dieser possierliche Umstand erregt hatte“ (C 208, Herv. i.O.).

Gerade am Umgang Robinsons mit seinen Lamas unterstreicht Campes Dialog das pädagogische Moment, welches in Robinsons Interaktion mit den Tieren liegt, indem er dem Verhältnis zwischen dem Insel- ‚Herrn‘ und seinen Nutztieren explizit eine ludische Dimension verleiht:

Nach der Mahlzeit ruhete er eine Stunde im Schatten oder in seiner Höhle aus, der Papagei und die Lama's um ihn herum. Da kont er nun zuweilen sitzen und zu den Thieren plaudern ordentlich wie ein kleines Kind, das mit seiner Puppe redet und sich einbildet, daß die Puppe es verstehe. (C 179)

Schon die hier zitierte Textstelle lässt zudem erahnen, dass auch in Campes Robinsonade der tiergestützte Lernprozess des Protagonisten nicht nur auf die

13 In dieser Verdoppelung der Lernprozesse mag man Spuren der „Pädagogisierung des Robinson durch die Philanthropisten“ (Stach 1996: 120) entdecken.

Einübung in die Monarchenrolle, sondern auch auf das Erlernen väterlicher Verhaltensmuster abzielt. Das Puppenspiel soll Kinder zunächst weniger in die Herrscher- als in die Elternrolle einüben. Dass gerade die Lamas eine Art Übungsnachwuchs für den jüngeren Robinson darstellen, zeigt sich auch dort, wo es nach vorübergehender Trennung von diesen Haustieren durch Abwesenheit bzw. Krankheit zu einem Wiedersehen mit ihnen kommt: „Nach [...] kurze[m] [...] Gebete weidete er seine Augen [...] an seinen treuen Lama's, die sich freudig und liebkosend um ihn her drengten. Es war ihm, als wär' er von einer langen Reise wieder zu den Seinigen gekommen“ (C 167) – „*Robinson*“ ergötzte sich dann an ihrer Freude, wie ein Vater an der Freude seiner Kinder“ (C 119, vgl. dazu auch Klesse 133f.).

Anders als Defoes Protagonist übt sich Campes Robinson an seinem Vieh aber nicht nur in die Rolle des verantwortungsvollen „klugen Hausvater[s]“ (C 293), sondern, wie die Zitate zeigen, auch in jene des liebevollen und empathischen Familienvaters ein. Damit droht hier ein Konflikt zwischen dem Hineinwachsen in die Herrscher- und der Erlernung der Vaterrolle.¹⁴ Absolutismus und Zärtlichkeit passen nicht zusammen.

Robinsons zärtlicher Umgang mit seinen Lamas unterstreicht außerdem noch einen weiteren Rollenkonflikt, der in den tiergestützten Lernprozessen der Robinsonade immer schon angelegt ist: Wenn der Schiffbrüchige seine tierischen Hausgenossen als Nahrungsmittel nutzt (vgl. etwa C 138f., 212), ermöglicht ihm dies zwar ein effizientes ökonomisches Lernen, zugleich verletzt er damit aber jeden innerfamiliären Verhaltenskodex, ja selbst noch jene ethischen Mindeststandards, die ein absolutistischer Herrscher gegenüber seinen Untertanen einzuhalten hat, auf das Schwerste. In Campes Text legen die kindlichen Dialogpartner den Finger direkt in die Wunde, geben sie doch mitfühlend-kritische Kommentare ab, als sie hören, dass die „arme[n] Thierchen“ zu Nahrungszwecken getötet (vgl. C 79, dazu Borgards 2015 179–181) und zu Domestizierungszwecken ihrer Freiheit beraubt (vgl. etwa C 115) werden. Zur Beschwichtigung erteilen ihnen die Eltern daraufhin eine Lektion über die speziesübergreifenden ethischen Mindeststandards, die beim Nutztiergebrauch einzuhalten sind (vgl. C 79f., 115; vgl. ähnlich Wyss, Wyss 55, 179, 297 u.ö.), sie widmen die Lamas also kurzerhand von abhängigen Subjekten oder Familienmitgliedern zu Objekten um. Immerhin hat Robinson der Jüngere im Blick auf diese Mindeststandards, anders als auf anderen Feldern, keinen Nachholbedarf:

14 Auch Klesse stellt diese problematische Zweigleisigkeit im Umgang mit den Lamas heraus (vgl. Ders. 127).

Zumindest diese moralischen Grundregeln beherzigt er, bei aller fehlenden Reife, von vornherein.

III. Ritterliche Bewährung am Tier. Johann Rudolf und Johann David

Wyss' *Der schweizerische Robinson* (1793ff./1812–1827)

Da in Campes Dialogzyklus die elterliche Unterweisung fernab von der exotischen Tierwelt einer einsamen Insel stattfindet, lernen die Kinder dabei zwar viel *über* Tiere und auch einiges über die Mensch-Tier-Interaktion – ein Lernen direkt *am* Tier bleibt ihnen jedoch verwehrt. Nur wenige Jahre nach dem Erscheinen von Campes Dialogzyklus konzipiert Johann David Wyss eine Robinsonade, in der er beide Handlungsebenen des Campe'schen Werks in eins fallen lässt. Der Schweizer Bürger schreibt 1793ff. kurzerhand einen Roman nieder, in dem er eine – genauer: *seine* – ganze Familie auf einer einsamen Insel stranden lässt. In der Fiktion dieser Robinsonade, die erst von 1812 bis 1827 vom Sohn des Verfassers in überarbeiteter Form publiziert wurde, haben die Eltern die Möglichkeit, ihre Kinder am lebenden tierischen Objekt zu unterweisen.¹⁵ Für die LeserInnen des voluminösen Werks ändert sich dabei freilich nichts: Sie müssen sich nach wie vor ihrer Phantasie bedienen, um sich die Tiere zu vergegenwärtigen.

Im Werk von Vater und Sohn Wyss wird das Lernen am Tier in mehrfacher Hinsicht auf die Spitze getrieben. Es kommt zu einer Diversifizierung des ökonomisch-technologischen Lernens am Tier, die sich u.a. durch das Vorhandensein eines wesentlich größeren Arsenal an Tieren und Tierarten¹⁶ (und damit auch an Tierprodukten, tierischen Arbeitskräften usw.) ergibt, zu einer Ausweitung der militärischen, polizeilichen, juristischen und soziopolitischen Lernanlässe im Umgang mit Tieren und zu einem Ausbau des tiergestützten motorischen, kognitiven, moralischen und spirituellen Lernens.¹⁷

Die Herausforderungen, denen es durch die tiergestützten Lernprozesse zu begegnen gilt, werden im Handlungsverlauf sukzessive größer, die Kinder der

15 Verschiedene Formen des naturkundlichen Lernens am Tier und über Tiere in *Der Schweizerische Robinson* skizziert Hannelore Kortenbruck-Hoeijmans (vgl. Dies. 129–132).

16 Kortenbruck-Hoeijmans (Dies. 132) weist darauf hin, dass 164 Tierarten „vorgestellt“ werden.

17 In diesem Zusammenhang erscheint es bemerkenswert, dass – wie schon Frederike Middelhoff (vgl. Dies. 178, 184) unterstrichen hat – der Roman auch zahlreiche zu didaktischen Zwecken eingesetzte Vergleiche, Metaphern und Ortsnamen anführt, in denen Tiere eine prominente Rolle spielen.

Familie, aber auch ihre Eltern haben so die Gelegenheit, mit ihren Aufgaben zu wachsen. Anders als auf Robinsons Insel gibt es dabei auf dem Eiland, auf dem die Pfarrersfamilie aus der Schweiz mit ihren vier Knaben landet, durchaus gefährliche Raubtiere, doch treten sie erst nach und nach in Erscheinung. Das wohl bedrohlichste Lebewesen ist eine Riesenschlange, die zunächst den geliebten Esel der Familie mit Haut und Haaren verschlingt, bevor ihr die männlichen Familienmitglieder unter Lebensgefahr selbst den Garaus machen. Die Schilderung dieser in mehrfachem Sinne dramatischen Vorgänge (sie werden, wie weite Strecken des Romans, teilweise in Form eines dramatischen Dialogs entfaltet) bildet die ungefähr in der Werkmitte angesiedelte Klimax der Robinsonade:

[D]as Drama, wenn ich so sagen darf, fieng nun an so gräßlich zu werden, wie ich es selbst kaum ertragen konnte. [...] Daß wir dem Trauerspiele fortwährend zusahen, geschah keineswegs aus Wohlgefallen [...]. Mein Haupt-Augenmerk war einerseits, genau den Moment abzuwarten, wo wir den Lindwurm mit dem größten Vortheil angreifen könnten, und anderseits die Knaben auch gegen einen so fürchterlichen Anblick zu stählen, damit ihre Geistesgegenwart bey ähnlichen Fällen nicht unter einem plötzlichen Grausen oder Schrecken erliege. (Wyss, Wyss – im Folgenden: „W“ – 677–679)

Bezeichnend für den hier dargestellten Lernprozess erscheint, dass die Schlange kurzerhand zum „Lindwurm“ erklärt wird, denn die Tötung eines solchen Ungeheuers ist, wie wir schon aus den Epen des Mittelalters wissen, Aufgabe von Rittern. Tatsächlich werden die vier jungen Sprösslinge der gestrandeten Familie gezielt dazu ausgebildet, eines Tages dieser charakterlich, sozial und militärisch elitären Aristokratenschicht anzugehören (vgl. bes. W 276): Ihre Erziehung auf der Insel gleicht einer langen Kette von Mut- und Gehorsamsproben, die in der Regel tierische Akteure involvieren. Ziel der elterlichen, besonders väterlichen Ausbildung ist es allerdings nicht, die Söhne dauerhaft als unfreie ritterliche Lehensempfänger an sich zu binden, sondern sie in ein selbstständiges Erwachsenenleben zu entlassen: So wird der älteste Sohn der Familie, Fritz, als er aus der Sicht des Vaters seine Ausbildung vollendet hat, in einem feierlichen Akt „förmlich“ von der „väterlichen Gewalt“ freigesprochen (W 988, vgl. dazu Kortenbruck-Hoeijmans 140–142). Von diesem Zeitpunkt an kann er selbst entscheiden, ob er weiterhin als Aristokrat auf der Insel verbleibt oder wie Robinson zum Gouverneur seiner eigenen Insel wird – und er hat nun die väterliche Vollmacht, selbst jederzeit zum Familienvater zu werden. Denn

nicht nur auf den Ritterberuf, sondern auch auf die beiden anderen Rollen werden die Söhne der gestrandeten Familie im zwischenmenschlichen Kontakt wie auch insbesondere in der Mensch-Tier-Interaktion vorbereitet. Letzteres zeigt etwa jener Dialog, der sich zwischen dem Vater und seinem Sohn Fritz entspinnt, als die Familiendogge Türk eine Affenmutter tötet und deren Junges auf die Schultern des Knaben flieht.

Das ist ein rechter Geniestreich von dem Äfflein; es hat seine Mutter verloren, und nun adoptiert es dich zum Pflegevater.

[...]

Ach! Vater, bat Fritz, überlassen Sie das Bürschchen doch mir [...]. Vielleicht hilft sein Affen-Instinkt uns einst noch viel, um nützliche Früchte zu entdecken.

[...]

Dein Schützling sey dir [...] geschenkt. Es wird auf die Art ankommen, wie du ihn erziehst, ob er einst durch seinen Naturtrieb uns nützen oder durch Bosheit uns schaden und zum Abschaffen zwingen soll. (W 61)

Nach der Adoption des Affenkindes wird dieses für seinen Pflegevater Fritz einerseits zur lebenden Puppe, an der er sich in der Kindererziehung üben und die Tugenden eines Familienvaters erlernen kann – seine Brüder durchlaufen jeweils ähnliche Lernprozesse an ihren je eigenen tierischen Zöglingen (vgl. Kortenbruck-Hoeijmans 166). Andererseits bietet das Jungtier dem Knaben die Gelegenheit, sich in die Rolle eines künftigen Inselherrschers oder Inselaristokraten hineinzudenken, der seine Untertanen nach dem Gesichtspunkt des von ihnen zu erwartenden gesamtgesellschaftlichen Mehrwerts beurteilt und fördert, bei Bedarf aber auch hart bestraft.¹⁸

Wie schon bei Defoe kommt es hier zu einer Engführung von Rollen, die aus heutiger Perspektive schwer vereinbar sind. Vor allem die oben zitierte Drohung, das ‚Adoptivkind‘ im Falle schlechten Benehmens ‚abschaffen‘ zu wollen, muss modernen LeserInnen äußerst befremdlich erscheinen. Doch wird man der Textpassage nur dann gerecht, wenn man anerkennt, dass sich die Einübung in die Vaterrolle im *Schweizerischen Robinson* vor dem Hin-

18 Es werden im Laufe des Romans verschiedenste Strafen an Tieren vollzogen (vgl. auch Middelhoff passim), sie reichen von Freiheitsberaubung (vgl. etwa W 206) über als Erziehungsmaßnahmen gerechtfertigte Körperstrafen (vgl. z.B. W 222f.) bis zur Hinrichtung (vgl. beispielsweise W 873).

tergrund altüberlieferter Erziehungskonzepte vollzieht. Zum Rollenvorbild erhebt die schiffbrüchige Pfarrersfamilie, die sich ohnehin zum Rückzug aus der zeitgenössischen europäischen Gesellschaft in Form eines „Kolonisten-Leben[s]“ entschlossen hat (W 52), zuallererst die biblischen Patriarchen¹⁹ (vgl. W 125, 1106). Weitere Inspiration bieten die Erziehungstraditionen der Elite des antiken Rom (vgl. Kortenbruck-Hoeijmans 140–142) und, wie schon angedeutet, die ritterlich-höfische Erziehung der mittelalterlichen Feudalaristokratie. Mit jenem Konzept einer liebevollen innerfamiliären Interaktion, das im Werk des Reformpädagogen Campe die Umgangsformen im Rahmendialog und zumindest phasenweise auch das Verhältnis Robinsons zu seinen Lamas bestimmt, haben solche Rollenvorbilder wenig zu tun.

iv. Herrschaft wider Willen. Marlen Haushofers *Die Wand* (1963)

Während die männlich dominierte Siedlerfamilie des *Schweizerischen Robinson* sich konsequent an den Lebens- und Erziehungsformen patriarchal verfasster Gesellschaften orientiert, sucht die Protagonistin von Haushofers Roman, die durch eine patriarchale Nachkriegsgesellschaft verstört ist (vgl. etwa Haushofer, im Folgenden: „H“, 66), nach dem apokalyptischen Erscheinen²⁰ der Wand nach neuen Modellen des Zusammenlebens. Im Umgang mit ihrer Tierfamilie,²¹ die an die Stelle ihrer toten Mitmenschen tritt, bemüht sie sich, den männlichen Denk- und Handlungsmustern mit aller Macht zu entkommen. So verbindet

- 19 Auf die „Patriarchalität“ des Familienvaters weist auch Kortenbruck-Hoeijmans (vgl. Dies. 157) hin, bezieht sich damit aber wohl eher auf sein Auftreten als autoritärer Hausvater denn auf seine Orientierung am biblischen Vorbild. Eine andere Beobachtung der Forscherin lässt sich aber durchaus als Indiz für die Orientierung des Familienvaters an den Väterfiguren des alten Israel werten: Sie unterstreicht den hohen Stellenwert, den Gott, die göttliche Vorsehung und die göttlichen Gebote im Alltag der „protestantisch-puritanischen“ Familie haben (Kortenbruck-Hoeijmans 145–150, Zitat 150).
- 20 Gina Kaiser (Dies. 217) bezeichnet Haushofers Roman als „postapokalyptische[] Robinsonade“. Irmgard Roebeling (vgl. Dies. passim) führt aus, dass und inwiefern er eine spezifisch weibliche Robinsonade darstellt, und Konstanze Fliedl (Dies. 39) apostrophiert *Die Wand* als „Robinsonade“ und „Anti-Robinsonade“. Einen minutiösen Vergleich von *Robinson Crusoe* und der *Wand* haben Wolfgang Odendahl und Michael Hofmann (beide passim) vorgenommen. Odendahl hat dabei u.a. herausgestellt, dass es erstaunliche Parallelen zwischen den Tierfamilien Robinsons und der Frau gibt (vgl. Ders. 597).
- 21 Vgl. zu dieser Tierfamilie die Ausführungen Bunzels (Ders. 110–113, dort auch weitere Literatur).

sie mit der Katze eine Beziehung weiblicher Solidarität, in der sich die beiden wechselseitig Trost spenden (vgl. etwa H 204). Die Kuh Bella nimmt sie „bald“ nicht mehr „als ein Stück Vieh“ (H, 36), sondern als ihre „Schwester“ (H 192) und überlegene „Nährmutter“ (H 153) wahr. Bei der Geburt ihres Kalbes erscheint die Kuh ihr als Leidensgefährtin, an der sie den Dienst der Hebamme nicht anders versieht, als er früher an ihr selbst versehen wurde (vgl. H 115). Den Hund Luchs versteht sie als „Freund“ (H 39) und es gelingt ihr sogar, die spezifische Differenz, die dieses Tier von ihr trennt, zeitweise zu vergessen: „In jenem Sommer vergaß ich ganz, daß Luchs ein Hund war und ich ein Mensch“ (H 217). Aber auch mit den anderen Tieren scheint „Freundschaft“ möglich, sind sie doch gleichsam „entfernte[] Vettern“ in einer Tiere und Menschen umfassenden „Familie“: „Die Schranken zwischen Tier und Mensch fallen sehr leicht“ (H 192, vgl. auch Bunzel 116). Ihre Tiere sind ihr ein Vorbild in „Sanftmut und Geduld“ (H 109).²² Das Zusammenleben mit ihnen lässt sie erkennen, dass es für Geschöpfe, die „unbefragt in dieses Leben geworfen“ werden,²³ „keine vernünftigeren Regung“ gibt „als die Liebe“ (H 195).

Wo die Frau nicht umhin kann, ihre Tiere aufgrund ihrer intellektuellen Überlegenheit zu bevormunden und Verantwortung für sie zu übernehmen (vgl. auch Kaiser 244), zieht sie die Mutterrolle²⁴ der Rolle des Patriarchen vor:²⁵ Wie sie es aus dem Umgang mit ihren Töchtern gewöhnt ist, bezieht sie – manchmal gar wider Willen – alle in ihrem Haushalt geborenen Tierkinder in ihre mütterliche „Liebe und Sorge“ ein (H 205, vgl. auch 127, 131). Mit der ergänzenden geburtshilflichen und medizinischen Versorgung ihrer Familie (vgl. H 114–117,

22 Auch die Natur als Ganzes, der die Tiere angehören, tritt wiederholt als Lehrmeisterin der Erzählerin auf: Das Leben in der Natur weckt ihre Sehnsucht, ihr eigenes Ich in einem „größeren Wir“ aufgehen zu lassen (H 151), und lehrt sie, ihre eigene Geschäftigkeit in Muße zu verwandeln (vgl. H 171f.).

23 Zum Existenzialismus in den Werken Haushofers vgl. Daniela Strigls Ausführungen (Dies. 132–136).

24 Corina Erk fasst die Doppelrolle der Protagonistin als Freundin und Mutter in die Formel der Frau als „Begleiterin und Beschützerin“ (Dies. 221; zum Matriarchat der Frau vgl. Dies. 226; zur Mütterlichkeit der Protagonistin auch H 165, dazu Odendahl 598). Elke Brüns betont, dass die Mutterrolle für Haushofer auch Schattenseiten habe (vgl. Dies. passim) und gerade *Die Wand* „die Veränderung der Mutterfunktion“ entwerfe (vgl. Dies. 37).

25 Regula Venske (Dies. 51) unterstreicht, dass der Roman „die Basis des Patriarchats“ angreife.

166f., 199, 209) nimmt sie dabei auch Aufgaben wahr, die schon in der Frühen Neuzeit der Hausmutter zugewiesen werden.²⁶

Doch diese „Utopie eines weiblichen Lebenskonzepts“ (Schweikert 18, für eine Differenzierung und Problematisierung vgl. Hofmann passim) wird immer wieder gestört: Es gibt mehr als einen Anlass für die Erzählerin, sich darüber klar zu werden, dass sie, ungeachtet der „Hypostasierung der Mutterrolle“ (Roebing 57) und mehr noch des Konzepts der Gefährtinnenschaft, letztlich an einem patriarchalen Umgang mit ihren Tieren nicht vorbeikommt. Weder ein „Selbstfindung“ ermöglichender „Austritt aus der patriarchalen Gesellschaftsordnung“ (Tabah 189) noch eine „Abstinenz von Machtausübung“ (Fliedl 40) ist der Protagonistin bei näherem Hinsehen möglich. So muss sie erkennen, dass Luchs „auf einen Herrn angewiesen“ ist und wesentlich aufgrund dieser Bezogenheit auf eine menschliche Führungsinstanz eine enge Beziehung mit ihr eingeht: „Luchs hatte keine Wahl [...]. Ein herrenloser Hund ist das ärmste Wesen auf der Welt“ (H 40). Auch wenn sie die männlich-autoritäre Rolle des Hundebesitzers in ihrer Schwäche und Verzagtheit, ja vielleicht auch aufgrund ihres Geschlechts nur schlecht auszufüllen glaubt – „Luchs hätte einen starken, heiteren Herrn verdient“ (H 77) –, „gewöhnt“ sich das Tier mangels besserer Alternativen daran, dass die Protagonistin, „zumindest vorläufig“, die Rolle des „Herrn“ einnimmt (H 27). Wie der Hund so verlangt auch die Kuh in ihrer domestizierten Lebensweise letztlich weniger nach einer Gefährtin denn nach einem patriarchalen Versorger: „So ein Tier will gefüttert und gemolken werden und verlangt einen seßhaften Herrn“ – ein Umstand, den die Hauptfigur als zutiefst ambivalent wahrnimmt: „Ich war der Besitzer und Gefangene einer Kuh“ (H 24). „[I]ch fing an, mich als Oberhaupt unserer merkwürdigen Familie zu fühlen“ (H 36), bilanziert die Protagonistin den psychischen Lernprozess, den sie während der ersten vier Wochen nach dem Auftreten der Wand durchläuft. Wie Robinson lernt sie über Versuch und Irrtum all jene Aufgaben zu übernehmen, die zu den Pflichten eines Hausvaters gehören. Doch das ist noch nicht alles: Wie etwa ihr Umgang mit dem Wild²⁷ des durch die Wand abgeteilten, inselartigen Stücks Bergland zeigt, gebärdet sie sich auch als Landesvater. Wie ein Herrscher von seinem Volk so spricht sie von „meine[n] Rehe[n] und Hirsche[n]“ (H 82) und denkt mehrfach darüber nach, wie kurz- bzw. langfristig die Alimentierung dieser Waldbevölkerung bewerkstelligt werden könnte (H 82, 112f.). In diesem Zusammenhang erwägt sie sogar, dem Wild neue Lebensräume

26 Michael Hofmann (Ders. 203) verurteilt diese Haltung als „Rückfall in die einengende Frauenrolle“.

27 Schon Christof Laumont (Ders. 147, vgl. auch 144–146) hat angemerkt, dass im Werk Haushofers die Jagd auf das „Patriarchat“ verweise.

zu erschließen (vgl. H 179). Auch an der gesundheitspolitischen Fürsorge für diese Untertanengruppe zeigt sie sich interessiert, indem sie sich Gedanken über die Eindämmung einer unter den Gämsen grassierenden, zur Erblindung führenden Tierseuche macht (vgl. H 170).

Gerade im Umgang mit dem Wild wächst Haushofers Protagonistin aber schließlich in eine ungleich bedeutsamere Rolle als die des Hausvorstands oder Landesherrschers hinein: Bereits der Hinweis darauf, dass sie in ihrem Lebensumfeld die einzige ist, die „Gnade üben“ kann (H 103), macht deutlich, dass sie in ihrer Umgebung auch die Rolle eines *alter deus* innehat.²⁸ Noch klarer wird dies in der folgenden Textpassage: „Manchmal kann ich nicht widerstehen und spiele ein bißchen Vorsehung; ich rette ein Tier vor dem sicheren Tod oder schieße ein Stück Wild“ (H 150). Diese Rolle steht der Erzählerin, wie sie weiß, legitimerweise nicht zu: „Ich bin nicht der Gott der Eidechsen und nicht der Gott der Katzen. Ich bin ein Außenseiter, der sich besser gar nicht einmischen sollte“ (H 150). Trotzdem bietet ihr der Umgang mit Tieren Anlass, sich auch in diese Rolle einzufinden. Sie kann nicht aus ihrer menschlichen Haut, aus ihrem menschlichen Bewusstsein heraus²⁹ – „ich bin ein Mensch, und ich kann nur denken und handeln wie ein Mensch“ (H 103) – und da sie ein einzelner Mensch in einer Tiergemeinschaft ist, wird die menschliche zu einer quasi-göttlichen Rolle.

Dass sich die anonyme Ich-Erzählerin im Umgang mit den überlebenden Wild- und Haustieren wider Willen in die Hausvorstands-, Herrscher- und Gottesrolle einfindet und einübt, ist, ebenso wie die bewusste Selbstreflexion ihres Zustandes (vgl. H 165, 171f., 195), die nicht zu verdrängende Erinnerung an grausame vergangene Ereignisse (vgl. etwa H 99, 127) und die Antizipation des eigenen Todes (H 165), unhintergebar Teil ihrer menschlichen Existenz und ihrer spezifischen Situation. Unter der Vereinzelung, in der sich gegenüber ihren tierischen Mitwesen befindet (vgl. dazu etwa Schossböck 133, 151), leidet sie zwar, doch wäre dazu kaum eine erträglichere Alternative denkbar: „Nicht daß ich fürchtete, ein Tier zu werden, das wäre nicht sehr schlimm, aber ein Mensch kann niemals ein Tier werden, er stürzt am Tier vorüber in einen Abgrund“ (H 33, vgl. dazu auch Bunzel 116–118).³⁰ Erlösung aus ihrer Vereinzelung wird sie erst im Erlöschen ihrer Existenz im Tod finden (vgl. H 103).

28 Auf die Nähe zwischen den drei Autoritäten „Gottvater – Landesvater – Familienvater“ weist, im Blick auf *Campes Robinsonade*, Roebing hin (vgl. Dies. 50).

29 Dies wird von Irmela von der Lühe (Dies. 98f.) übersehen, wenn sie behauptet, dass die Protagonistin der *Wand* in einer „Welt archaischer Unmittelbarkeit und quasi animalischer Kreatürlichkeit“ lebe.

30 Diese Denkfigur ist alt, sie findet sich, wie jüngst Borgards (vgl. Ders. 2016: 26f.) gezeigt hat, bereits in Woodes Rogers Bericht über Alexander Selkirk.

4. *Homo rapax*. Yann Martels *Life of Pi* (2001)

Wie Haushofers Ich-ErzählerIn übt sich auch der Ich-Erzähler in Martels *Life of Pi* wider Willen in eine Herrscher-Rolle ein. Beide kämpfen dabei unter widrigen Umständen um ihr Überleben. In der näheren Ausgestaltung dieses Überlebenskampfes gibt es aber zentrale Unterschiede. Während die anonyme Hauptfigur des österreichischen Romans mit ihrem eigenen Überleben primär das Weiterleben ihrer tierischen Schicksalsgenossen sichern möchte, für die sie die Verantwortung übernommen hat, geht es Pi auf seinem Rettungsboot darum, trotz der sein Los teilenden Tiere, namentlich trotz des anwesenden Tigers, zu überleben. Und während bei der Protagonistin aus *Die Wand* Empathie, Liebe und Verantwortungsgefühl für die ihr anvertrauten Tiere ständig zu wachsen scheinen, entwickelt sich der indische Heranwachsende sukzessive in die entgegengesetzte Richtung. Nach einiger Zeit des Zusammenlebens mit dem Tiger Richard Parker scheut der bislang friedliche, fromme, naive und vegetarisch lebende Junge Pi nicht davor zurück, sich seinen menschlich-überlegenen Kopf darüber zu zerbrechen, wie er seinen Schicksalsgenossen loswerden kann: „I hatched several plans to get rid of him“ (Martel, im Folgenden: „M“, 157). Er erwägt, den Tiger vom Boot zu werfen, ihn mit Morphiumspritzen zu beseitigen, ihn mit Waffengewalt zu besiegen, ihn zu erwürgen, zu vergiften, mit elektrischem Strom zu töten oder zu verbrennen (vgl. M 157f.) – und setzt diese grausamen Pläne nur deshalb nicht in die Tat um, weil sie praktisch nicht zu realisieren sind. Schließlich erkennt er, dass er sein Überleben nur durch eine Dressur des Tigers sichern kann, die aggressives Auftreten, „psychological bullying“ (M 211) und eine negative Konditionierung miteinschließt (vgl. M 203–205). Nur durch dieses Verhalten kann er sich zum Alphantier – genauer: zum „top tiger“ (M 168) – aufschwingen und so seine Existenz sichern (vgl. M 164–166). Um dieses strategische Ziel bestmöglich zu erreichen, ist ein genaues Studium des Tigers, v.a. eine sorgfältige Beobachtung seines Verhaltens³¹ (vgl. M 190) erforderlich: Auf diese Weise kann der intellektuell überlegene Pi herausfinden, wo dessen Schwächen liegen.³²

31 Auch die „Verbindung von Wissen und Macht“, welche der Robinsonaden-Protagonist dadurch leistet, dass er die ihn umgebenden Tiere zunächst „sehr genau beobachtet“ und sich „naturkundliche[s] Wissen[]“ über sie aneignet, um dieses Wissen sodann für seine eigene „politische[] Machtposition“ zu nutzen, ist schon in den Gründungstexten der Gattung nachweisbar (Borgards 2016: 40).

32 Wenn Jack Robinson von einer „friendly relationship“ zwischen Pi und Richard Parker spricht (Ders. 129), so überspielt er damit die oben skizzierten, alles andere als freundschaftlichen Bedingungen der Dressur, die überhaupt erst die Voraussetzungen

Bevor Pi sich auf diesen Machtkampf einlässt, macht er an der ursprünglichen tierischen Bootsbesatzung – bestehend aus einer Hyäne, einem Orang-Utan und einem Zebra – zwei ernüchternde Erfahrungen. Zunächst erhält er am Zebra, das bei lebendigen Leib zur Nahrungsquelle der Hyäne wird, einen schrecklichen Einblick in die mechanisch-physiologische Zähigkeit eines über jedes Vorstellungsvermögen hinaus leidenden Lebewesens:

The zebra was still alive. I couldn't believe it. It had a two-foot-wide hole in its body, a fistula like a freshly erupted volcano, spewed half-eaten organs glistening in the light or giving off a dull, dry shine, yet, in its strictly essential parts, it continued to pump with life, if weakly. [...] I had no idea a living being could sustain so much injury and go on living. (M 128)

Sodann muss er an der Interaktion der genannten Tiere beobachten, welche fatalen Folgen es hat, sich in einem Konflikt mitleidig auf die Seite des (leidenden) Opfers zu schlagen. Das Orang-Utan-Weibchen Orange Juice, das sich für das verletzte Zebra einsetzen will, wird schließlich selbst von der Hyäne getötet, ohne dass es für das Zebra irgendetwas hätte tun können (vgl. M 129–131). Das aggressive Raubtier siegt über das tapfere Primatenweibchen, das „maternal skills“ besitzt und als „gentle and unaggressive [...] fruit eater“ auftritt (M 130). Am Verhalten von Orange Juice und seinen fatalen Konsequenzen lernt Pi die Lektion der Verschlagenheit. Er erkennt, dass er nur überleben kann, wenn er Richard Parker seine vermeintliche Überlegenheit suggeriert und unter dieser falschen Voraussetzung die Herrschaft auf dem Rettungsboot übernimmt (vgl. M 164).

Die Übernahme der Herrscherrolle geht hier, wie schon im Roman Defoes, mit der Notwendigkeit der Untertanen-Alimentation einher. Trotz der grausamen Erfahrungen mit den Raubtieren an Bord ist Pi aber zunächst noch nicht abgebrüht genug, einen Fisch für den Tiger zu töten:

Several times I started bringing the hatchet down, but I couldn't complete the action. Such sentimentalism may seem ridiculous considering what I witnessed in the last days, but those were the deeds of others,

dafür schafft, dass beide Lebewesen auf dem Boot koexistieren können. Allerdings hat er recht mit dem Hinweis, dass Pi allmählich durchaus auch einen emotionalen Mehrwert aus der Beziehung zum Tiger schöpft (vgl. Ders. 129): Tatsächlich entsteht zwischen den beiden nach und nach eine gewisse Nähe.

of predatory animals. [...] A lifetime of peaceful vegetarianism stood between me and the willful beheading of a fish. (M 182f.)

Als er das Tier schließlich doch umzubringen vermag, verwandelt sich der zur Fütterung seines Untertanen gezwungene Pi selbst in ein Raubtier, ja in einen „killer [...] guilty as Cain“ (M 183). Das nächste Lernziel ist die Entwicklung effizient-ressourcensparender Fischfang- und Tötungsmethoden (vgl. M 195). Dieser technologische Lernprozess wird von Pi selbst als Abstieg von den (ethischen) Höhen seines früheren Daseins beschrieben: „I descended to a level of savagery I never imagined possible“ (M 197).³³ Er orientiert sich im Stil der Nahrungsaufnahme an seinem Bootsgenossen, indem er wahllos seinen Anteil an der Beute verschlingt (vgl. M 224), und passt sich dem Tiger in der Markierung seines Territoriums an (vgl. M 171f.).

Eine ganz andere, aber nicht minder grausame Art des Lernens am Tier findet während Pis Aufenthalt auf der von Erdmännchen bewohnten einsamen Insel statt: Hier verwendet er ein Erdmännchen als Versuchstier, um seinen Verdacht zu erhärten, dass auf der Insel fleischfressende Pflanzen ihr Unwesen treiben: „That night, in bed in my usual tree, I tested my conclusion. I took hold of a merkat and dropped it from the branch“ (M 281). Indem er das Tier auf diese Weise zum Kontakt mit den vor allem nachts am Boden befindlichen ätzenden Stoffen zwingt, fügt er ihm schmerzhaft Verletzungen zu: „It seemed much discomfoted. It panted heavily“ (M 281). Im Übrigen riskiert er, dass das Erdmännchen durch den Sturz verwundet wird oder gar zu Tode kommt. Erst in einem zweiten Schritt entscheidet sich Pi auch zum Selbstversuch, bei dem er allerdings deutlich vorsichtiger vorgeht (vgl. M 281). Die Episode zeigt, dass Pi am Umgang mit Tieren eine grausame, aber überlebenswichtige ‚Tugend‘ gelernt hat – die Gleichgültigkeit gegenüber der leidenden Kreatur. Der „sentimentalism“, den Pi bei der ersten Tötung eines Fisches verspürt hat, ist ganz verschwunden.

Der Roman endet mit einem zweiten – alternativen – Narrativ vom Schiffbruch Pis: In dieser Version seiner *historia calamitatum* befinden sich auf dem Rettungsschiff zu keiner Zeit Tiere, sondern nur Menschen. An die Stelle des mütterlichen Orang-Utans tritt Pis leibliche Mutter, die Position der Hyäne besetzt ein kannibalisch agierender Koch, die des Zebras ein Matrose und bei Richard Parker handelt es sich um Pi selbst (vgl. M 311, dazu Mensch 140–143).

33 Angesichts dieses Zitats wird deutlich, dass James Mensch irrt, wenn er davon ausgeht, dass erst die zweite Version der Schiffbruchserzählung von „human savagery“ erzähle (Ders. 135).

Es bleibt offen, welche Version des Schiffbruchs – fiktionsintern – ‚wahr‘ ist.³⁴ Tatsächlich aber unterscheiden sich die Lernprozesse, die Pi im einen bzw. im anderen Fall durchläuft, kaum voneinander: In beiden Konstellationen führen sie dazu, dass sich der Protagonist wenigstens vorübergehend zum dominanten Raubtier entwickelt – eine Entwicklung, die vom friedlich-frommen Pi nur als narzisstische Kränkung wahrgenommen werden kann. Auf den ersten Blick mag man diese verstörende Metamorphose dadurch bagatellisieren, dass man sie als eine sich der Extremsituation verdankende Entmenschlichung, ein krisenhaftes Unterschreiten der Schwelle des Humanen interpretiert. Bei einer sorgfältigen Lektüre dieser und der vorangehend untersuchten Robinsonaden wird man aber so billig nicht davonkommen, sondern muss anerkennen, dass auch das Raubtierverhalten der menschlichen Spezies eingeschrieben ist: Der Mensch mag sich in der Experimentalsituation der Robinsonade als *homo sapiens* (vgl. etwa Reckwitz 51) bzw. *homo rationalis* (vgl. etwa Klesse 146) und als *homo faber* (vgl. etwa Borgards Klesse Kling 12; Franz 59; Reckwitz 68; Hofmann 197) erweisen, er tritt als *homo oeconomicus* (vgl. etwa Franz 59; Reckwitz 68; Hofmann 195) und als *homo religiosus* (Reckwitz 68)³⁵ auf – aber er ist immer auch ein *homo rapax*.

5. Resümees

In den drei untersuchten Robinsonaden des 18. und 19. Jahrhunderts haben die Robinson-Figuren im Rahmen ihrer Interaktionen mit Tieren die Gelegenheit, jene psychophysischen und kognitiven Eigenschaften zu vervollkommen, welche sie einerseits deutlich über das Tier erheben und andererseits für die Übernahme des Amtes eines Familienvorstandes und Herrschers qualifizieren:

- 34 Die Verfasserin des vorliegenden Aufsatzes sieht die zweite Version der Schiffbruchsgeschichte eher als eine *moralisatio* der ersten Robinsonadenversion denn als die ‚wahre‘ Geschichte an. Als Narrativ über die ‚tatsächlichen‘ Ereignisse erscheint sie insofern nicht ganz schlüssig, als in ihr die Position des Raubtierdompteurs, die Pi in der ersten Version der Schiffbruchserzählung einnimmt, unbesetzt bleiben muss und es daher für weite Teile der ersten Erzählung in der zweiten keine Entsprechung gibt. Geht man davon aus, dass die Abrichtung des Tigers „actually a training of Pi’s own animal nature“ darstelle (Mensch 139), so bleibt immer noch offen, wie diese Selbstabrichtung praktisch ablaufen soll.
- 35 Bei Elke Liebs (Dies. 4, Herv. i.O.) heißt es: „Homo oeconomicus‘ und ‚homo religiosus‘ – man könnte hinzusetzen: ‚homo ahasversicus‘ – bilden in der Figur des Robinson eine geniale Personalunion“. Eine lange Reihe von *homo*-Attributen, die man Robinson verliehen hat, listet augenzwinkernd Roebing auf (vgl. Dies. 49).

Der Umgang mit lebenden und toten Tieren bietet ihnen etwa die Gelegenheit, sich im analytisch-problemlösenden Denken, im Entwickeln verschiedener Werkzeuge, Waffen, Technologien und politischer Strategien, in verschiedenen Tugenden und zusätzlich auch in ihren physischen Kompetenzen zu perfektionieren. Ein wesentliches Ziel dieses Bildungsprozesses ist die Entwicklung der Hauptfigur(en) zu einem autoritären bzw. zärtlichen Familienoberhaupt und zu einer Regierungsinstanz, deren Handeln von absolutistisch-monokratischen bzw. aristokratischen Prinzipien geleitet ist. Spannungen und Brüche ergeben sich vor allem dort, wo die verschiedenen am Tier zu erlernenden Rollen einander teilweise widersprechen und wo die Einübung der Rollen zwischen Spiel und existenziellem Ernst changiert. Zudem können aus der Sicht der literarischen Figuren ethische Bedenklichkeiten auftreten, die durch die Formulierung speziesübergreifender Mindeststandards entschärft werden müssen.

Auch in den Roman Haushofers und Martels findet ein tiergestützter Bildungsprozess statt, in dem die Figuren Führungsqualitäten entwickeln. Allerdings wird dieser Lernprozess in den beiden Robinsonaden des 20. bzw. 21. Jahrhunderts für die Figuren zur Qual. Haushofers Ich-Erzählerin sehnt sich in ihrer Enttäuschung vom Patriarchat der Nachkriegsgesellschaft nach einer alternativen Lebensform, einer geschwisterlichen Koexistenz mit der (in ihrem Eigenrecht geachteten) Tierwelt. Doch lernt sie im Umgang mit der Letzteren, dass sie die spezifische Differenz, die zwischen ihr und den Tieren besteht, nicht überwinden kann und – wider Willen – dazu gezwungen ist, die Herrschaft zu übernehmen und die dazugehörigen Technologien sukzessive zu verbessern: Die ihr unfreiwillig anvertraute Macht über Leben und Tod, über Wohl und Wehe der wilden und zahmen Tiere ihres ‚Reichs‘ macht sie zutiefst einsam. Dabei leidet sie besonders darunter, dass sie sich, als einziges Wesen, für ihr Handeln moralisch verantworten muss. Ethische Mindeststandards, in denen sie moralische Entlastung finden könnte, wagt sie nicht zu formulieren. Ähnliches gilt auch für Pi in Martels Roman: Auch ihm liegt es charakterlich fern, die Herrschaft an sich zu reißen – und auch er kann dabei keine ethische Rechtfertigung seines Verhaltens anführen. Während allerdings für die Hauptfigur des Romans *Die Wand* ein Schwerpunkt ihrer Interaktion mit der Tierwelt darin besteht, auf liebevoll-fürsorgliche Weise Verantwortung für die sie umgebenden Tiere zu übernehmen – dem blutigen Handwerk der Jagd und der Fleischverarbeitung geht sie nur hin und wieder nach –, wird Pi in einen Macht- und Überlebenskampf gezwungen, in dem er u.a. als Raubtierdompteur und Fließband-Schlächter zu agieren lernt. Dass der Protagonist dabei seine animalische Seite, genauer: seinen Raubtiercharakter kennenlernen muss, ist nicht nur für ihn selbst eine narzisstische Kränkung. *Life of Pi* erteilt, ähnlich

wie eine Tierfabel, auch den LeserInnen eine schonungslose Lektion über ihr wahres Wesen.

| Literaturverzeichnis

Primärtexte

- Campe, Joachim Heinrich. **Robinson der Jüngere, zur angenehmen und nützlichen Unterhaltung für Kinder.** Nach dem Erstdruck hrsg. von Alwin Binder und Heinrich Richartz. Bibliographisch ergänzte Ausgabe. Stuttgart: Reclam 2000. [Sigle „C“]
- Defoe, Daniel. **Robinson Crusoe.** Edited with an Introduction and Notes by John Richetti. London: Penguin 2003. [Sigle „D“]
- Haushofer, Marlen. **Die Wand. Roman mit Materialien.** Ausgewählt und eingeleitet von Gisela Ullrich. Stuttgart, Düsseldorf, Leipzig: Klett 2003. [Sigle „H“]
- Martel, Yann. **Life of Pi. A Novel.** Edinburgh: Canongate 2002. [Sigle „M“]
- Wyss, Johann David. **Der Schweizerische Robinson oder Der schiffbrüchige Schweitzer-Prediger und seine Familie.** Hrsg. von Johann Rudolf Wyss. Berlin: Die andere Bibliothek 2016. [Sigle „W“]

Sekundärliteratur

- Balke, Friedrich. „Domestikation und Bestialisierung. Zur politischen Zoologie in Daniel Defoes *The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe* (1719)“. In: Roland Borgards, Marc Klesse, Alexander Kling (Hgg.). **Robinsons Tiere.** Freiburg, Berlin, Wien: Rombach 2016. S. 61–87.
- Barney, Richard A. **Plots of Enlightenment. Education and the Novel in Eighteenth-Century England.** Stanford (California): Stanford University Press 1999.
- Binder, Werner. „Die Robinsonade“. In: Sina Farzin, Henning Laux (Hgg.). **Gründungsszenen soziologischer Theorie.** Wiesbaden: Springer vs 2014. S. 139–154.
- Borgards, Roland. „Robinson und die Schule des Tötens. Tierschlachtungen bei Daniel Defoe, Joachim Heinrich Campe, Karl Wezel und Michel Tourner“. In: Stephanie Waldow (Hg.). **Von armen Schweinen und bunten Vögeln. Tierethik im kulturgeschichtlichen Kontext.** München: Fink 2015. S. 175–185.
- Borgards, Roland. „Selkirks Tiere. Insel-Theriotopien bei Woodes Rogers (1712), Edward Cooke (1712) und Richard Steele (1713)“. In: Ders., Marc Klesse,

- Alexander Kling (Hgg.). **Robinsons Tiere**. Freiburg, Berlin, Wien: Rombach 2016. S. 25–59.
- Borgards Roland, Klesse Marc, Kling Alexander. „Einleitung“. In: Dies. (Hgg.). **Robinsons Tiere**. Freiburg, Berlin, Wien: Rombach 2016. S. 9–24.
- Brüns, Elke. „Die Funktion Autor und die Funktion Mutter. Zur psychosexuellen Autorposition Marlen Haushofers“. In: Anke Bosse, Clemens Ruthner (Hgg.). **„Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln ...“: Marlen Haushofers Werk im Kontext**. Tübingen: Francke 2000. S. 25–38.
- Bunzel, Wolfgang. „Ich glaube, es hat niemals ein Paradies gegeben. Zivilisationskritik und anthropologischer Diskurs in Marlen Haushofers Romanen *Die Wand* und *Himmel, der nirgendwo endet*“. In: Anke Bosse, Clemens Ruthner (Hgg.). **„Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln ...“: Marlen Haushofers Werk im Kontext**. Tübingen: Francke 2000. S. 103–119.
- Erk, Corina. „Sinnstiftung und Selbstfindung durch Arbeit in und mit der Natur. Momente der Kulturkritik in *Die Wand*“. In: Judith Ellenbürger, Hans Joachim Schott (Hgg.). **Arbeit und Natur. Reflexionen in Literatur und Medien**. Würzburg: Königshausen und Neumann 2017. S. 213–230.
- Fliedl, Konstanze. „Die melancholische Insel. Zum Werk Marlen Haushofers“. **Vierteljahresschrift des Adalbert-Stifter-Institutes** 35 (1986). S. 35–51.
- Franz, Kurt. „*Robinson* und Robinsonaden. Vom Abenteuerroman zum Schulklassiker“. In: Anika Schilcher, Claudia Maria Pecher (Hgg.). **„Klassiker“ der internationalen Jugendliteratur**. Bd. 1: **Kulturelle und epochenspezifische Diskurse aus der Sicht der Fachdisziplinen**. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2012. S. 55–82.
- Friedrich, Hans-Edwin. „Nützliche oder grausame Natur? Naturkonstruktion in der spätaufklärerischen Robinsonade (Campe, Wezel)“. In: Michael Scheffel (Hg.). **Erschriebene Natur. Internationale Perspektiven auf Texte des 18. Jahrhunderts**. Bern u.a.: Peter Lang 2001. S. 289–308.
- Gregg, Stephen H. **Defoe's Writings and Manliness. Contrary Men**. Farnham, Burlington: Ashgate 2009.
- Hamann, Christof. „Die Grenze als interkulturelle Kategorie: *Robinson Crusoe*, mit Jurij M. Lotman gelesen“. In: Dieter Heimböckel u.a. (Hgg.). **Zwischen Provokation und Usurpation. Interkulturalität als (un-)vollendetes Projekt der Literatur- und Sprachwissenschaften**. München: Wilhelm Fink 2010. S. 223–238.
- Hofmann, Michael. „Verweigerte Idylle. Weiblichkeitskonzepte im Widerstreit zwischen Robinsonade und Utopie: Marlen Haushofers Roman *Die Wand*“. In: Anke Bosse, Clemens Ruthner (Hgg.). **„Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln ...“: Marlen Haushofers Werk im Kontext**. Tübingen: Francke 2000. S. 193–205.

- Kaiser, Gina. „Jedes Ende ist auch ein neuer Anfang“. Arno Schmidts „Schwarze Spiegel“, Marlen Haushofers „Die Wand“, Herbert Rosendorfers „Großes Solo für Anton“ und ein Konzept der postapokalyptischen Robinsonade im 20. Jahrhundert. Diss. phil. masch. Ludwig-Maximilians-Universität München 2011.
- Karremann, Isabel. „Moderne mit und ohne Tiere. Die *Farther Adventures of Robinson Crusoe* (1719)“. In: Roland Borgards, Marc Klesse, Alexander Kling (Hgg.). **Robinsons Tiere**. Freiburg, Berlin, Wien: Rombach 2016. S. 89–113.
- Klesse, Marc. „Erziehung zur Anthropozentrik. Mensch und Tier in Joachim Heinrich Campes *Robinson der Jüngere* (1779/80)“. In: Ders., Roland Borgards, Alexander Kling (Hgg.). **Robinsons Tiere**. Freiburg, Berlin, Wien: Rombach 2016. S. 115–148.
- Kortenbruck-Hoeijmans, Hannelore. **Johann David Wyß' „Schweizerischer Robinson“**. Dokument pädagogisch-literarischen Zeitgeistes an der Schwelle zum 19. Jahrhundert. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 1999.
- Laumont, Christof. „Die Wand in der Wirklichkeit. Zu Marlen Haushofers allegorischem Realismus“. In: Anke Bosse, Clemens Ruthner (Hgg.). „**Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln ...**“. **Marlen Haushofers Werk im Kontext**. Tübingen: Francke 2000. S. 137–154.
- Liebs, Elke. **Die pädagogische Insel. Studien zur Rezeption des „Robinson Crusoe“ in deutschen Jugendbearbeitungen**. Stuttgart: Metzler 1977.
- Lühe, Irmela von der: „Erzählte Räume – leere Welt. Zu den Romanen Marlen Haushofers“. In: Anon. (Hg.). „**Oder war da manchmal noch etwas anderes?**“ **Texte zu Marlen Haushofer**. Frankfurt am Main: Neue Kritik 1995. S. 73–107.
- Mensch, James. „The Intertwining of Incommensurables. Yann Martel's *Life of Pi*“. In: Corinne Paintner, Christian Lotz (Hgg.). **Phenomenology and the Non-Human Animal**. Dordrecht: Springer 2007. S. 135–147.
- Middelhoff, Frederike. „[U]nd da ich der Thiersprache nicht kundig bin, so hab' es ihnen wenigstens durch Zeichen ein Bischen andeuten wollen. Tier-Zeichen und Tier-Bezeichnungen in Johann David Wyß' *Der Schweizerische Robinson* (1812–1827)“. In: Roland Borgards, Marc Klesse, Alexander Kling (Hgg.). **Robinsons Tiere**. Freiburg, Berlin, Wien: Rombach 2016. S. 177–214.
- Odendahl, Wolfgang. „Robinson-Motive in Haushofers 'Die Wand'. Kontrastive Analysen einer Postapokalypse“. **Zeitschrift für Deutsche Philologie** 136 (2017). Heft 4. S. 581–614.
- Reckwitz, Erhard. **Die Robinsonade. Themen und Formen einer literarischen Gattung**. Amsterdam: B.R. Grüner 1976.
- Richetti, John. „Introduction“. In: Daniel Defoe. **Robinson Crusoe**. Edited with an Introduction and Notes by John Richetti. London: Penguin 2003. S. ix–xxxiv.

- Robinson, Jack. „Yann Martel’s *Life of Pi*. Back in the World, Or ‘The Story with Animals is the Better Story’“. In: Janice Fiamengo (Hg.). **Other Selves. Animals in the Canadian Literary Imagination**. Ottawa: University of Ottawa Press 2007. S. 125–142.
- Roebing, Irmgard. „Ist ‚Die Wand‘ von Marlen Haushofer eine weibliche Robinsonade?“. **Diskussion Deutsch** 20 (1989). Heft 109. S. 48–58.
- Schönhorn, Manuel. **Defoes Politics. Parliament, Power, Kingship and ‘Robinson Crusoe’**. Cambridge: Cambridge University Press 1991.
- Schossböck, Judith. **Letzte Menschen. Postapokalyptische Narrative und Identitäten in der neueren Literatur nach 1945**. Bochum, Freiburg: projekt verlag 2012.
- Schuster, Susanne. **Narrative Politik. Untersuchungen zur politischen Lektüre von Daniel Defoes Robinson Crusoe Trilogie**. Würzburg: Ergon 2000.
- Schweikert, Uwe. „Im toten Winkel. Notizen bei der Lektüre von Marlen Haushofers Roman ‚Die Wand‘“. In: Anon. (Hg.). „**Oder war da manchmal noch etwas anderes?**“ **Texte zu Marlen Haushofer**. Frankfurt am Main: Neue Kritik ²1995. S. 11–20.
- Seidel, Michael. „*Robinson Crusoe*: varieties of fictional experience“. In: John Richetti (Hg.). **The Cambridge Companion to Daniel Defoe**. Cambridge: Cambridge University Press 2008. S. 182–199.
- Stach, Reinhard. **Robinsonaden. Bestseller der Jugendliteratur**. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 1996.
- Stach, Reinhard. „Die Robinsonade als Paradigma geo- und ethnografischer Informationsübermittlung in der Spätaufklärung“. **Pädagogische Rundschau** 56 (2002). S. 515–534.
- Strigl, Daniela. „Vertreibung aus dem Paradies. Marlen Haushofers Existenzialismus“. In: Anke Bosse, Clemens Ruthner (Hgg.). „**Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln ...**“. **Marlen Haushofers Werk im Kontext**. Tübingen: Francke 2000. S. 121–136.
- Tabah, Mireille. „Nicht gelebte Weiblichkeit. Töchter und (Ehe-)Frauen in Marlen Haushofers Romanen“. In: Anke Bosse, Clemens Ruthner (Hgg.). „**Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln ...**“. **Marlen Haushofers Werk im Kontext**. Tübingen: Francke 2000. S. 177–192.
- Tavor, Eve. **Scepticism, Society and the Eighteenth-Century Novel**. Basingstoke, London: Macmillan 1987.
- Venske, Regula. „Vielleicht, daß ein sehr entferntes Auge eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln könnte ...“. In: Anon. (Hg.). „**Oder war da manchmal noch etwas anderes?**“ **Texte zu Marlen Haushofer**. Frankfurt am Main: Neue Kritik ²1995. S. 43–66.

| Abstract

MISIA SOPHIA DOMS

Didactic Effects in the Treatment of Animals in Chosen Robinsonades

Recently, the groundbreaking conference volume on Robinson's animals (*Robinsons Tiere*, ed. Borgards, Klesse, Kling) has paid thorough attention to human-animal interaction in the Robinsonade genre. However, focussing on the ethical and political dimension of this species-transcending relationship, the contributions of this volume have paid but little attention to its didactical dimension, i.e. to the educational power, which the interaction with living or dead animals exerts on the respective Robinson character(s). The paper at hand offers a detailed study of these pedagogical effects, taking into account Defoe's prototype as well as the Enlightenment-era German children's book *Robinson der Jüngere* by Joachim Heinrich Campe, the monumental Swiss educational novel *Der Schweizerische Robinson* (known in Anglophone cultures as *The Swiss Family Robinson*) by Johann David and Johann Rudolf Wyss, the female Robinsonade *Die Wand* by the Austrian writer Marlen Haushofer and *Life of Pi* by the Canadian Yann Martel. In the texts from the 18th and 19th centuries, interacting with animals prepares the protagonists for a future leading position among their fellow men, while in the more recent Robinsonades by Haushofer and Martel the same process includes painful lessons, causing narcissistic wounds of one kind or another.

Keywords: didactical dimensions of human-animal interaction, *Robinson Crusoe*, *Robinson der Jüngere*, *Der Schweizerische Robinson*, *Die Wand*, *Life of Pi*

| Abstract

MISIA SOPHIA DOMS

Didaktische Effekte des Umgangs mit Tieren in ausgewählten Robinsonaden

Der grundlegende Sammelband *Robinsons Tiere* (hrsg. von Roland Borgards, Marc Klesse und Alexander Kling) hat jüngst die Mensch-Tier-Interaktion in der Literaturgattung der Robinsonade näher beleuchtet. Der Fokus des Bandes liegt dabei auf der ethischen und politischen Dimension des speziesübergreifenden Umgangs miteinander. Welche didaktischen Effekte die Interaktion mit lebenden

oder toten Tieren für die Protagonisten der untersuchten Robinsonaden hat, gerät dagegen kaum in den Blick. Dieser Frage widmet sich der vorliegende Aufsatz, der sich mit Daniel Defoes Prototyp und den Robinsonaden von Joachim Heinrich Campe, von Johann David und Johann Rudolf Wyss, von Marlen Haushofer sowie Yann Martel befasst.

Schlüsselwörter: Didaktische Aspekte von Mensch-Tier-Beziehungen, *Robinson Crusoe*, *Robinson der Jüngere*, *Der Schweizerische Robinson*, *Die Wand*, *Life of Pi*

| Biographie

Misia Sophia Doms ist Hochschulprofessorin an der Pädagogischen Hochschule Niederösterreich in Baden; Studium der Deutschen Philologie, Philosophie und Medizingeschichte an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz; 2007–2012 wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Universität des Saarlandes und der Universität Mannheim; 2012–2018 Juniorprofessorin an der Universität Düsseldorf; Forschungsgebiete: Literatur der Frühen Neuzeit, Literatur und Wissen(-schaft), Interkulturalität und Mehrsprachigkeit, Literaturtheorie (u.a. Gattungstheorie, Autor-Leser-Kommunikation), Publizistik der Aufklärungsepoche, Liedermacherlied.

E-mail: misia.doms@ph-noe.ac.at

MARTA TOMCZOK
Uniwersytet Śląski

Robinson w postantropocenie

*Wierzę, że przyjdą kiedyś czasy, gdy aeroplany nie
będą sunęły po niebie jak stalowe, szare i groźne
ptaki zniszczenia*

(Słonimski 121)

Założenia

Celem artykułu nie jest dyskutowanie przydatności stosowania pojęcia „antropocen” i jego pochodnych (Braidotti 45-61), ale zastanowienie się nad postludzkiem wymiarem robinsonady i realnymi korzyściami, jakie może przynieść lektura jej wybranych przykładów. Przez postantropocen będę rozumieć wyobrażenia dotyczące następstw końca ery człowieka formułowane w fikcjach alternatywnych takich jak *Dwa końce świata* Antoniego Słonimskiego. Analiza genologiczna utworu, zmierzająca do wykazania jego zależności od *Robinsona Kruzoa* Daniela Defoe, może stać się okazją do zbudowania refleksji pozagatunkowej, wykraczającej poza horyzont interpretacji utrwalonych dla słynnej osiemnastowiecznej powieści i macierzysty kontekst jej przedwojennego „naśladowania”. Pominięcie obu tych perspektyw, proponowane w artykule, wynika nie tyle z ich ograniczeń, stanowiących zagrożenie dla przyjętej interpretacji, ile z akceptacji ustaleń charakterystycznych dla tak zwanej historii preposteryjnej, „która zakłada, iż dzieło późniejsze [w tym wypadku zarówno proza Słonimskiego, jak i myśl postantropocentryczna, przedstawiona w postaci zbioru refleksji czy reguł – M.T.] warunkuje (sposób, w jaki odczytujemy) dzieła wcześniejsze” (Maryl 321)¹.

1 Kategoria preposteryjności Mieke Bal, omówiona w artykule *Czytanie sztuki?* (Bal), doczekała się kilku inspirujących eksplikacji, w tym między innymi komentarza Macieja Maryla (Maryl) i Agaty Stanowskiej (Stankowska).

Realnym powodem podjęcia tego typu namysłu jest jednak brak opracowań powieści Słonimskiego w kontekście samej robinsonady. Jak dowodzą historycy literatury, nad *Dwoma końcami świata* zastanawiano się okazjonalnie, a kolejne wydania nie doprowadziły do gruntownego przebadania utworu (Będkowski 119; Haska, Stachowicz). Wątki, jakie podejmowano dotychczas, dotyczyły antyutopii, *social science fiction*, historii alternatywnych, totalitaryzmu i demokracji. W artykule *O dawniejszych oraz współczesnych kontekstach „Dwóch końców świata” Antoniego Słonimskiego* Leszek Będkowski wykazał, że jedyne powojenne wydanie tej powieści w 1991 roku przypadło na okres przemian politycznych, skierowanych w zupełnie inną stronę niż ta, która w 1937 roku interesowała Słonimskiego (Będkowski 122). Paradoksalnie, to właśnie dzisiaj znajdujemy się bliżej tamtego czasu, a realne zagrożenia społeczne, jak zbliżająca się katastrofa klimatyczna, wymieranie gatunków zwierząt, zwiększony ruch migracyjny, chwiejący porządkiem Europy, czy głęboki kryzys humanizmu i demokracji, stawiają prozę Słonimskiego w rzędzie najważniejszych scenariuszy przyszłościowych. Pozwala to z jednej strony na aktualizację samej lektury, a z drugiej na docenienie takich właściwości *Dwu końców świata* jak społeczne zaangażowanie, myślenie ich autora o przyszłości w kontekście teraźniejszości oraz afirmowanie cech „czysto ludzkich” jak skłonność do popełniania błędów i potrzeba ich naprawiania, uczenie się, poszukiwanie wyzwolenia od siebie w zajęciach praktycznych, a przede wszystkim dążenie do utrzymania wspólnoty międzyludzkiej.

Prawdopodobnie powieść Słonimskiego stanowi źródło koncepcji, wedle której możliwe jest połączenie dwu odległych zjawisk, prozy Defoe ze zburzeniem przez Niemców w 1944 roku Warszawy; niewykluczone też, że książka autora *Murzyna warszawskiego* przyczyniła się do powstania metafor „Robinson warszawski” i „Robinsonowie getta” (Leociak 827; Studniarek 65). Uzmysłowanie sobie katastroficznego wymiaru *Dwu końców świata*, a szczególnie prognostycznego, wręcz proroczego sensu powieści, powinno uczynić z niej tekst istotny także dla studiów nad Zagładą. W rozumieniu literatury Holokaustu, wprowadzonym przez Davida Roskiesa, możliwe jest zaliczenie do narracji o Zagładzie literatury wyprzedzającej, zapowiadającej bądź przeczuwającej nadchodzące ludobójstwo, choć – jak zaznacza badacz – wszelkie tego typu działania należy przeprowadzać z dużą ostrożnością (Roskies, Wolski 18-19). Robinsonada Słonimskiego z jednej strony wykazuje cechy przynależne modelowi adaptacyjnemu powieści Defoe (Ruszała), z drugiej wykracza poza sferę rozważań gatunkowych i lokuje się w strefie lęku oraz przeczuć końca. Daje więc badaczowi szerokie pole możliwości interpretacyjnych, pozwalające obserwować rozwój wątku robinsonowskiego, prawdopodobieństwo historyczne

fikcji literackiej, jej potencjał ostrzegawczo-prognostyczny, a także współczesną aktualność, polegającą na zgodności niektórych konceptów Słonimskiego z myślą posthumanistyczną.

„[...] jakżeż samotny jestem na tym świecie...”. Wokół Zagłady²

W jednej z najbardziej przerażających, dokumentarnych robinsonad, *Pianiście* Władysława Szpilmana, przeczytamy:

Byłem sam. Nie na terenie domu czy nawet dzielnicy, lecz sam w całym mieście, które jeszcze niedawno liczyło półtora miliona ludzi i było jednym z bogatszych i piękniejszych miast Europy, dziś zaś legło w gruzach, pełne spalonych i zburzonych domów, pod którymi pogrzebane były zbierane od wieków zabytki kultury całego narodu i rozkładające się w ciepłe ostatnie dni tej jesieni ciała tysięcy pomordowanych ludzi (Szpilman 157).

Tematem tego fragmentu jest przeraźliwie bolesne doświadczenie samotności. Bohater przeżywa je intensywnie z powodu jego nieodwracalności – zmarli nie zmartwychwstaną, miasto nie odbuduje się z gruzów (przynajmniej nieprędko), a ukrywanie się pozostanie najbliższą perspektywą życiową Szpilmana przez kolejne długie miesiące³. Spośród trzech członów mitu Robinsona, na jakie w pracy *Robinson w literaturze polskiej. Teoria – historia – recepcja* wskazała Jadwiga Ruszała, najwięcej wspólnego z samotnością ma motyw bezludnej wyspy (Ruszała 49). Wprawdzie badaczka utożsamia go także z arkadyjskim szczęściem i zaznaniem raju na ziemi, podkreśla jednak głównie stan psychiczny Robinsona (oddany jako rozpacz w adaptacjach powieści Władysława Ludwika Anczyca i Elwiry Korotyńskiej). Samotność w mniemaniu bohatera jest następstwem jego dawnych przewinień, a początkowy entuzjazm dla życia w izolacji ustępuje miejsca pragnieniu spotkania ludzi. Nieoczekiwane dwa przenikliwe komentarze do powieści Defoe, napisane kilka lat po Zagładzie, prawie zupełnie pomijają ten wątek, rozwijają natomiast problematykę ekonomii, kapitalizmu, kupiectwa, księgowości i religii. Warto zastanowić się nad przyczynami tego przemilczenia.

2 Cytat pochodzi z życiorysu Daniela Defoe, umieszczonego w przedmowie do broszury *A Replay to a Pamphlet, Entitled „The Lord Haversham’s Vindication of His Speech...”* (Watt 103).

3 W podobny sposób o swojej samotności myśli inny Robinson warszawski, Jakub Szapiro, bohater *Królestwa* Szczepana Twardocha.

Początek *Szkoły klasyków* Jana Kotta z 1949 roku, zatytułowany *Narodziny powieści albo o Danielu Defoe*, ujawnia silny związek *Robinsona Kruzo*e z czasem, w jakim powstała ta proza. W myśl tej interpretacji osiemnastowieczna powieść „zawiera w sobie ogromny kawał historii kapitalizmu i przemian mieszczaństwa” (Kott 9). I dalej:

Kupiec był rzeczywistym bohaterem Anglii wigów, był tym naturalnym człowiekiem, wolnym od pęt feudalnych, którego abstrakcyjny obraz stworzyli filozofowie Oświecenia. I dlatego literackim bohaterem epoki zostanie kupiec, który na bezludnej wyspie założy kapitalizm (Kott 21).

Formułując tę błyskotliwą tezę (kapitalizm na bezludnej wyspie), Kott wyraża nieoczekiwane u marksisty, przewartościowanie dla apologii kupiectwa, podziwiając w niej jednocześnie umiar i żarliwość, religijność i praktyczność (nie sposób tu nie powtórzyć złośliwej uwagi krytyka o prawdziwym powodzie napisania powieści, jakim była potrzeba zarobienia pieniędzy na posag dla najstarszej córki, „brzydkiej i garbatej” (Kott 25)). Drugi z komentarzy, późniejszy o kilka lat, pochodzi z pracy Watta o uderzająco podobnym tytule do wspomnianego rozdziału książki Kotta: *Narodziny powieści*. Bohatera prozy Defoe nazywa brytyjski historyk literatury *homo economicus*, a wszystkie jego zachowania i wybory, w tym zwłaszcza porzucenie rodziny, tłumaczy podporządkowaniem się zasadom wolnego rynku:

To, co Kruzo e nazywał swoim „grzechem pierworodnym”, było w istocie dynamiczną tendencją samego kapitalizmu, który nigdy nie przedstawiał na zachowaniu *status quo*, lecz starał się ciągle go przekształcać. Porzucenie rodzinnego domu, dążenie do poprawy własnego losu były to kroki charakterystyczne dla modelu życia indywidualisty (Watt 73)⁴.

Odizolowanie jednostki od społeczeństwa, na które zwróci uwagę przede wszystkim Słonimski, Watt ocenia z perspektywy wymogów gatunku. Dydaktyzm powieści, za sprawą którego udało się przerobić samotność w samouctwo, nie ma nic wspólnego z realizmem psychologicznym. Oddanie go w narracji, tłumaczy Watt, byłoby kłopotliwe, dlatego prawdopodobnie pisarz świadomie zrezygnował z opisów samotności Robinsona, nie chcąc wikłać się w historie

4 Podstawę zestawienia obu prac stanowi przede wszystkim życiorys ich autorów: Kott, zasymilowany Żyd, ukrywał się po aryjskiej stronie Warszawy, Watt był więźniem japońskiego obozu pracy. Za zwrócenie mi na to uwagi dziękuję Pawłowi Wołskiemu.

znane z *The Voyages and Travels of J. Albert de Mandelslo*. Ich bohaterowie-rozbitkowie popadali w szaleństwo z osamotnienia (Watt 100). W zakończeniu szkicu o Defoe Watt krytycznie odnosi się do ekonomii osiemnastowiecznego indywidualizmu i neguje samotność z powodów towarzysko-społecznych:

Sceneria milczącego życia Kruzoego jest utopijna również i dlatego, że prawowite milczenie, przerywane jedynie od czasu do czasu okrzykiem papugi „Biedny Robinson Kruzo”, nie narzucało człowiekowi – istocie charakteryzującej się egoizmem ontologicznym, obowiązku przybierania pozorów towarzyskiej konwersacji ani nie kazało mu w błazeński sposób udawać, że porozumiewa się z bliźnimi (Watt 105).

W ujęciu Watta to nie *homo economicus*, ale ludzka samotność stanowi katalizator rozwoju europejskiej powieści. Wprawdzie *Robinson Kruzo* przemilcza temat relacji rodzinnych i erotycznych bohatera, zaś sprawę jego małżeństwa i potomstwa sprowadza do banału. Uwzględniająca wpływ wojny i Zagłady na społeczeństwo europejska krytyka nie mogła jednak pominąć tego tematu, przeciwnie, w koncepcie skrajnego indywidualizmu jako zagrożenia dla nowoczesnego społeczeństwa Watt zobaczył najistotniejszą misję powieści Defoe:

Opowieść Defoe’ego nie jest zapewne powieścią w zwykłym znaczeniu tego słowa, ponieważ zajmuje się stosunkami międzyludzkimi w znikomym stopniu. Jednak tradycja powieści powinna zaczynać się od dzieła, które odrzucając stosunki międzyludzkie zastanęło system społeczny zwróciło uwagę na możliwość i potrzebę wybudowania systemu stosunków opartych na nowych, świadomych zasadach (Watt 106).

Warszawska robinsonada

Podsumowując dociekania na temat powieści Defoe, Kott zauważył, że dziwność jej recepcji wynika z sukcesywnego usuwania z *Robinsona Kruzo* „wszystkiego, co w nim drapieżne i wielkie” (Kott 62) i wprowadzania się w to miejsce fabuły coraz bardziej wtórnej, okrojonej ze złożonych sensów i podobnej do „smutnych, sfałszowanych klasyków” (Kott 63). Miał to być sposób ludzkości na zniszczenie dzieła młodej burżuazji, pokazującego kształtowanie się klasy mieszczańskiej i kapitalizmu.

Dwa końce świata Słonimskiego nie należą do upraszczających oryginał adaptacji czy przeróbek. Nie przypominają też zjawiska nazywanego przez Ruszałę „zabawą w Robinsona” (Ruszała 133). Obecne w powieści toposy robin-

sonowskie pełnią raczej funkcję komentarza kulturowego do takich problemów jak wynikające z wyludnienia osamotnienie człowieka czy groźba globalnej katastrofy skutkująca zagładą ludzkości. Słonimski rozważa także rolę Żydów w tym zniszczeniu, mierzy się z problemem antysemityzmu, próbuje zrozumieć i ocenić groźbę faszyzmu oraz poddać refleksji postaci Hitlera czy Mussoliniego. Ponieważ nie jest w stanie z wyprzedzeniem napisać prozy o Zagładzie, nie podejrzewa zresztą nawet, by jego intuicje miały się w całości spełnić, proponuje znany czytelnikowi schemat fabularny w celu oswojenia i ośmieszenia własnych obaw. Warte podkreślenia wydaje się zatem ironiczne „otoczenie” znanych robinsonotopów (Konarzewska 636) czy potraktowanie z przymrużeniem oka takich elementów mitu Robinsona jak bezludna wyspa i Piętaszek.

Analizując odniesienia *Dwu końców świata* do wzorca, należałoby powiedzieć, że powieść Słonimskiego jest raczej pararobinsonadą niż robinsonadą, ponieważ twórczo nawiązuje do trzech spośród sześciu robinsonotopów: pobytu głównego bohatera na bezludnej wyspie (1), krytycznego położenia i walki o przetrwanie (2) oraz wysiłku tworzenia dogodnych warunków egzystencji (3) (Konarzewska 636). Pozostałe trzy wątki, ucieczka z domu, rozbicie okrętu i obecność niesprzyjającej przyrody, są w niej wyciszone lub nieobecne.

Swobodne korzystanie przez Słonimskiego z wzorca fabularnego polega przede wszystkim na tym, że dwie najważniejsze dla autora części mitu robinsonowskiego, dotyczące Robinsona i Piętaszka, od razu zostają wprzęgnięte w machinę przekształceń i reinterpretacji. Czwarty rozdział powieści nosi tytuł *w którym pan Szwalba zostaje Robinsonem warszawskim*, a siódmy – *w którym Robinson warszawski znajduje swojego Piętaszka*⁵. Czego dotyczą te fragmenty utworu Słonimskiego? Pierwszy z nich zawiera szczegółowy opis położonej w Europie Zachodniej miejscowości Ruben, podobnej do obozu koncentracyjnego. Zarządza nią Hans Retlich, niemiecki antysemita i dziwak, członek partii hitlerowskiej (Słonimski 33) i komendant obozu koncentracyjnego w Osnabrück. Jego plan polega na zagładzie całej ludzkości za pomocą Niebieskich Promieni, które prowadzą do zwęglenia ludzkiego ciała i uczynienia z niego „sypkiej masy niebieskawego koloru” (Słonimski 6). Miejsce dawnych ludzi ma zająć nowa ludzkość, stworzona ze specjalnie „wyhodowanych” Lapończyków, społeczności, która – jak sądzi Retlich – nie ma w sobie domieszki krwi żydowskiej. Jeden

5 Znacznie bardziej rozpowszechnione jest wyrażenie „Robinson warszawski” (właściwie: *Robinson Warszawski*) w odniesieniu do tytułu filmu Jerzego Zarzyckiego z 1946 roku przedstawiającego losy popowstańczej Warszawy i ludzi z ruin. Na temat historii filmu, losów scenariusza przygotowanego przez Jerzego Andrzejewskiego i Czesława Miłozza oraz roli cenzury pisał Jacek Leociak (Leociak 827).

z ataków tyrana zostaje wymierzony w Warszawę, opustosząc ją całkowicie z życia. Cudem ocalały pracownik księgarni, Henryk Szwalba, staje przed nieograniczonym wyborem – może zjeść, co chce, wynieść ze sklepu jakikolwiek alkohol, wyposażyć się w dowolną liczbę sprzętów i książek, zamieszkać gdzie bądź. Jego wybór pada na Hotel Europejski, a początek organizowania sobie nowego bytu przynosi wiele korzyści: „Szwalba z pustą walizką wyszedł na miasto, i przyznać trzeba, że znajdował niemałą satysfakcję w zagarnianiu najrozmaitszych przedmiotów” (Słonimski 43). Nie od razu Robinson warszawski odczuwa samotność. Początkowo porządkuje minioną przeszłość, układa w głowie najróżniejsze hierarchie, a trapi go jedynie fakt, że nie zdoła opublikować swoich zapisków poświęconych między innymi pochwalę socjalizmu. Jedyna metafora robinsonowska, pojawiająca się w tym rozdziale, brzmi następująco: „nowy Robinson postanowił wyruszyć po skarby, jakie zostały na zatopionym w samotności okręcie wymarłej Warszawy” (Słonimski 43).

Z kolei rozdział poświęcony Piętaszkowi, którym okazuje się niejaki Chomiak, pozbawiony manier prostak, sprowadza się do opisu najróżniejszych perypetii związanych z jego utracjuszustwem – od alkoholizmu po marzenia pornograficzne. Dzięki niespodziewanemu towarzystwu Szwalba zdaje sobie sprawę z misji, jaką ma do wypełnienia: „Kto wie, dumał, czy jego obowiązkiem nie jest połączyć się z ludźmi, którzy pozostali przy życiu, i pracować w jakiś sposób dla ich przyszłości” (Słonimski 68). Od tej pory:

Szwalba wpadł w maniacki upór wynalezienia tych, którzy mogli pozostać przy życiu. Cały czas wolny od pisania pamiętnika i wspomnień, które miały być jak butelka rzucona w ocean, powierzone pustce wymarłej Warszawy, spędzał Szwalba na rozmyślaniach nad odnalezieniem ludzi (Słonimski 70).

Zamiast zajęć praktycznych, zdobywania pożywienia czy umoralniających rozmów z Piętaszkiem nowy Robinson rozmyśla o możliwości dołączenia do ludzi, którzy mogli przetrwać promieniowanie. Cały jego wysiłek zostaje włożony w uwolnienie się od balastu samotności i przywrócenie światu stanu sprzed zagłady. W tym miejscu wkracza Słonimski z krytyką humanizmu i uświadamianiem odbiorcy, czym może być totalitaryzm. Niepohamowana tęsknota Szwalby za ludźmi nie wynika z jego przyzwyczajień – dotąd wołał on czytać książki i uchodził za mizantropa. Bierze się natomiast z bezkrytycznego przyjęcia paradygmatu antropocentrycznego (nieważne, jacy są ludzie, ważne, by w ogóle byli) i rezygnacji z możliwości jego zweryfikowania, krytyki, unowocześnienia. Złączywszy się z brytyjskim profesorem Pankhurstem i jego

asystentką, Szwalba podróżuje do Ruben, poznaje obóz koncentracyjny Retli-cha, a następnie jest świadkiem jego upadku i początku nowej dyktatury Yara, Lapończyka. W wyniku tych doświadczeń Robinson warszawski ponownie traci zaufanie do ludzi i zaszywa się z książkami w jaskini.

Przedziwna, nietypowa robinsonada Słonimskiego, pozbawiona narracji dydaktycznej, opiera się prawie wyłącznie na próbach zrozumienia, co może oznaczać kres ludzkości. Nie wdając się w szczegóły, można na razie powiedzieć, że oznacza on koniec najtrwalszych wartości naszej kultury: sztuki, demokracji, nauki i religii.

„Obecnie żyjemy w epoce lodowej serc”: podsumowanie

Wyrazem troski o kondycję humanizmu wydaje się tyrada Pankhursta nazwana przez Słonimskiego „pukaniem palca w ścianę”:

Jesteśmy we władzy dzikich. Lapończycy i rubenicy są nam niechętni. Musimy jednak przetrwać działając, broniąc ustawicznie naszej postawy życiowej. Każdy krok naprzód, każde pozytywne osiągnięcie będzie zbliżało ich do nas. Kiedyś wreszcie zwycięski postęp podźwignie ludzkość do poziomu współdziałania. Skończą się walki rasowe czy klasowe. Siłą rozumu pokonane konflikty pozwolą na wychowanie nowej ludzkości wolnej od uczuć nienawiści (Słonimski 114).

Utopijna wizja przetrwania tradycji europejskiego humanizmu ma wiele wspólnego z *Robinsonem Kruzoem*. Wiara w ujarzmienie dzikości, cechująca głównego bohatera, wynika przede wszystkim z poczucia wyższości, charakterystycznego dla europocentryzmu. Pojawia się ono także u bohaterów *Dwu końców świata*, którzy nie są chętni, by poznawać obce cywilizacje czy wyzbyć się uprzedzeń wobec Żydów. Źródła odbudowy ludzkości upatrują w powtórnym, ale mocniejszym i głębszym „przeoraniu” kultury narzędziami humanizmu. Słonimski traktuje tego typu postawę jak kpinę z walki z totalitaryzmem i zarysowuje jeszcze wyraźniej perspektywę antyhumanistyczną, chcąc dowieść, że przywrócenie społecznego ładu po Hitlerze i Mussolinim nie będzie możliwe. Jego stanowisko wzmacnia kontekst posthumanistycznych prac Rosi Braidotti. Według filozofki posthumanizm oznacza koniec opozycji między humanizmem i antyhumanizmem oraz kres Człowieka/Mężczyzny/Kobiety. Przede wszystkim jednak stanowi odejście od samego humanizmu w kierunku alternatyw, pozwalających ominąć problem „kryzysu człowieka” (Braidotti 101). Jedną z nich tworzą tzw. „strukturalni inni” (Braidotti 101) – nowe formy podmiotowości

umożliwiający przekroczenie tradycyjnego „ja” uwikłanego w kategorię rasy czy klasy. Jak przekonuje filozofka, nie warto cofać się do tradycji, ale trzeba dokonać skoku naprzód, w którym wybrzmi także kreatywność pojęciowa posthumanizmu.

Przykładem wyprzedzającego uwagi Braidotti myślenia może być powieść Słonimskiego, a szczególnie obraz nowych dzikusów, Lapończyków, którymi ma się wypełnić świat w przyszłości. Stają się oni kimś w rodzaju maszyn – nieczuły, niemuzykalny, ale waleczny i silny cyborgami. Ich zadaniem jest zaludnić ziemię swoją „naturalną i przyrodzoną, wspaniałą zwierzęcością” (Słonimski 37). Przeciwnością Lapończyków są natomiast Żydzi. Ich „zła krew” płynie prawie we wszystkich ludzkich żyłach, od polskich po afrykańskie. Oprócz teorii spisku światowego bohaterowie powieści Słonimskiego przypisują Żydom także inne absurdalne czyny jak zwabienie ludzkości na ląd (według jednego z profesorów z Wrocławia ludzie byli najszczęśliwsi, przebywając pod wodą) i zachowanie skrzeli („Łatwowieczne narody aryjskie uległy podszeptom międzynarodowego żydostwa i zaczęły oddychać płucami”) (Słonimski 15)⁶. Żydem jest także sam Szwalba, czego od nikogo bezpośrednio się nie dowiemy. Jego tożsamość zostaje wyjawiona przy okazji, podczas powitania z Chomiankiem, i staje się przez chwilę przeszkodą w przyjaźni Piętaszka z Robinsonem.

Najbardziej zastanawiająca scena *Dwu końców świata* wiąże się z ponownym wyborem samotności przez głównego bohatera. Oto przejechał tysiące kilometrów w poszukiwaniu ludzi, i to także tych stanowiących bezpośredni instrument władzy tyrana Retlicha, Szwalba rezygnuje ze swojej misji i postanawia zaszyć się z powrotem z książkami, by wieść żywot odludka (jaskiniowca). Akt ostatecznej kapitulacji łączy się także z pustką Warszawy: jej ruiny są dalej czarne, a krajobraz – księżycowy. Robinson warszawski to zatem wieczny jaskiniowiec, skazany na ukrywanie się w gruzach i ruinach, samotnik pozbawiony złudzeń i zaufania do świata. Nieoczekiwany los tego rozbitka skupia w sobie – podobnie jak miało to miejsce w XVIII wieku – najistotniejsze problemy epoki: próbę zmierzenia się z katastrofą i zawalczenia o ludzkość, zakończoną totalną klęską humanizmu. Polega ona między innymi na zaniechaniu komunikacji między cyborgami z Laponii a Europejczykami, co przyczynia się do stworzenia systemu politycznego przywódcy rubenitów i wykształcenia się struktur władzy autorytarnej. Paradoksalnie, to wersja Słonimskiego, przedstawiająca życie człowieka na pustkowiu, wydaje się bardziej prawdopodobna niż wersja

6 Przez „przypisywanie” nie należy rozumieć tożsamości poglądów narratora i autora, ale raczej efekt identyczności ich stanowisk wynikający z przyjętej przez Słonimskiego strategii sztydzenia z prymitywizmu myślowego antysemitów.

Defoe, mimo iż to polski pisarz nazywa swojego bohatera „podobnym do Robinsona z dziecięcych ilustracji” (Słonimski 44), ujawnia więc infantylność własnych inspiracji.

Figura Robinsona w postantropocenie diagnozuje kryzys europejskiego humanizmu w sposób modelowy. Z jednej strony przywołuje tradycję, opartą na wierze w naukę i postęp, z drugiej ostrzega przed Zagładą. Należy w przywołanej figurze widzieć także krytykę możliwości ludzkiego rozumu w sferze zarówno spekulacji, jak i formułowania wniosków na podstawie popełnionych błędów; sygnalizuje ona przegraną, zapowiada klęskę wiary w demokrację, dowodzi, że błąd poznawczy Europy wynika ze zlekceważenia jej wewnętrznych konfliktów (antysemityzm) i niedoceny terytoriów położonych daleko od centrum (Północ). Bezludnej wyspy nie udaje się przywrócić do życia, a świata odbudować – postludzki wymiar robinsonady polega więc na zrozumieniu, że kres człowieka nie musi oznaczać raju, w którym rozkwitnie życie przechowane w Arce. W rozmowie Pankhursta ze Szwalbą mówi się o oczekiwaniu na pokój – jego symbolem mają być kolorowe samoloty latające beztrudnie po niebie jak ptaki. Uwolniona z więzów techniki i służby człowiekowi maszyna może prowadzić beztrudnie, próżniaczy żywot. Słonimski zaznacza, że nie powinno się jednak traktować utraty hegemonii przez Europę jako jej końca, ale zobaczyć w niej szansę na zaistnienie innych form życia, wyłączonych z rządów zarówno demokratycznych, jak i totalitarnych.

| Bibliografia

- Bał, Mieke. „Czytanie sztuki?”. Przeł. Maciej Maryl. *Teksty Drugie* 1-2 (2012). S. 39-58.
- Będkowski, Leszek. „O dawniejszych oraz współczesnych kontekstach «Dwóch końców świata» Antoniego Słonimskiego”. *Literatura popularna*. T. 1. Red. E. Bartos, M. Tomczok. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2013. S. 119-135.
- Braidotti, Rosi. *Po człowieku*. Przeł. Joanna Bednarek, Agnieszka Kowalczyk. Warszawa: PWN, 2014.
- Haska, Agnieszka, Stachowicz, Jerzy. *Śnić o potęgę*. Warszawa: Narodowe Centrum Kultury, 2012.
- Konarzewska, Marta. „Robinsonada”. *Słownik rodzajów i gatunków literackich*. Red. Grzegorz Gazda, Słowinia Tynecka-Makowska. Kraków: UNIVERSITAS, 2006. S. 635-639.

- Kott, Jan. *Szkoła klasyków*. Warszawa: Czytelnik, 1955.
- Leociak, Jacek. „Epilog: Miejsce-Po-Getcie”. Engelking Barbara, Leociak Jacek. *Getto warszawskie. Przewodnik po nieistniejącym mieście*. Warszawa: Stowarzyszenie Centrum Badań nad Zagładą Żydów, 2013. S. 820-837.
- Maryl, Maciej. „Sztuka czytania? Mieke Bal w teorii i w praktyce”. *Teksty Drugie*, 4 (2013). S. 312-326.
- Roskies David G., Wolski Paweł. „Nie spieszy mi się domykać kanon” [rozmowa]. *Narracje o Zagładzie 1* (2015). S. 15-30.
- Ruszała, Jadwiga. *Robinson w literaturze polskiej. Teoria – historia – recepcja*. Słupsk: Wyższa Szkoła Pedagogiczna. Wydawnictwa Uczelniane, 1998.
- Słonimski, Antoni. *Dwa końce świata*. Warszawa: Książka i Wiedza, 1991.
- Stankowska, Agata. *Ikona i trauma. Pytania o „obraz prawdziwy” w liryce i sztuce polskiej drugiej połowy XX wieku*. Kraków: Universitas, 2019.
- Studniarek, Michał. „Dzieje warszawskich Robinsonów jako problem badawczy”. *Dzieje najnowsze 2* (2015). S. 63-78.
- Szpilman, Władysław. *Pianista. Warszawskie wspomnienia 1939-1945*. Wstęp i oprac. A. Szpilman. Fragmenty pamiętnika W. Hosenfeld. Posłowie W. Biermann. Kraków: Wydawnictwo Znak, 2001.
- Watt, Ian. *Narodziny powieści. Studia o Defoe’em, Richardsonie i Fieldingu*. Przeł. Agnieszka Kreczmar. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1973.

| Abstrakt

MARTA TOMCZOK

Robinson w postantropocenie

W artykule podjęto próbę wyjaśnienia związków wyrażenia „Robinson warszawski” z powieścią *Robinson Kruzo* Daniela Defoe i współczesnym nawiązaniem do niej w futuresce *Dwa końce świata* Antoniego Słonimskiego. W części analitycznej wykazano zależność prozy Słonimskiego od wzorca fabularnego oraz eseistyki Jana Kotta i Iana Watta poświęconej przekroczeniu perspektywy indywidualistycznej w powieści europejskiej. W zakończeniu postawiono pytanie o preposteryjną lekturę *Dwu końców świata* w kontekście koncepcji posthumanizmu Rosi Braidotti.

Słowa kluczowe: Zagłada, Robinson warszawski, postantropocenie

| Abstract

MARTA TOMCZOK

Robinson in Post-Anthropocene

This article attempts to explain the relationship between the expression „Robinson of Warsaw” and the novel *Robinson Crusoe* by Daniel Defoe and a contemporary reference to it in the futureska *Two Ends of the World* by Antoni Słonimski. The analytical part demonstrates the dependence of Słonimski’s prose on the role model and essay writing by Jan Kott and Ian Watt devoted to exceeding the individualistic perspective in the European novel. Towards the end, a question is asked about the preposterous reading of *Two Ends of the World* in the context of Rossi Braidotti’s concept of posthumanism.

Keywords: Holocaust, Robinson of Warsaw, post-anthropocene

| Nota o autorze

Marta Tomczok – badaczka Zagłady i jej najnowszych reprezentacji kulturowych, pracuje na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Śląskiego. Autorka m.in. książek *Czyja dzisiaj jest Zagłada? Retoryka – ideologia – popkultura* (Warszawa 2017) oraz *Czy Polacy i Żydzi nienawidzą się nawzajem? Literatura jako mediacja* (Łódź 2019). Redaktor naczelna „Narracji o Zagładzie”. Publikowała m.in. w „Tekstach Drugich”, „Pamiętniku Literackim”, „Ruchu Literackim”, „Zagładzie Żydów. Studia i Materiały”, „Pracach Filologicznych. Seria Literaturoznawstwo”, „Poznańskich Studiach Polonistycznych”, „Poznańskich Studiach Sławistycznych”. Współpracuje z „Nowymi Książkami”.

E-mail: marta.tomczok@us.edu.pl

Eseje komparatystyczne

| COMPARATIVE ESSAYS

KRYSZYNA TUSZYŃSKA, NINA ANNA TRZASKA
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Teoria Poezji Nieosobistej Thomasa Eliota a Kanon Konstandinosa Kawafisa. Porównanie poglądów i założeń dwóch klasycystów

1. Modernizm – ramy czasowe i ogólna charakterystyka

Modernizm, będąc okresem literackim, szerzej ujmując – trendem artystycznym, zamyka się zazwyczaj w latach 1855-1935¹, choć jego ramy chronologiczne nie są jednoznacznie wytyczone, co uświadamiają znane słowa Williama Butlera Yeatsa: „Things fall apart, the centre cannot hold”². Sam zaś termin „modernizm” odniesiony do poszczególnych literatur narodowych odnosi się do czasowo dość różnych okresów i często determinuje jakościowo odmienne, przynajmniej pozornie nieporównywalne, zjawiska literackie, niekiedy obejmując rozległe nurty artystyczne, czasami zaś małe grupy literackie (Możejko 30).

Analizując osiągnięcia modernizmu jako trendu artystycznego, nie można zapominać o uczonych, jak Zygmunt Freud czy Ernst Mach, oraz o filozofach – Arturze Schopenhauerze, Henryku Bergsonie i Fryderyku Nietzschem,

1 Na temat ram czasowych modernizmu zob. Sheppard 72. Badacz pisze: „Niektórzy [...] krytycy sytuują jego [modernizmu – K. T., N.A.T.] początek nawet w roku 1870, by objąć Nietzschego i Rimbauda, podczas gdy inni, głównie północnoamerykańscy sytuują jego koniec w latach 50-tych, co pozwala objąć wczesne powieści V. Nabokova, późną poezję Carlosa W. Williamsa, abstrakcyjny ekspresjonizm oraz dzieła stworzone pod wpływem modernistów europejskich, którzy wyemigrowali do USA” (Sheppard 72).

2 „Rzeczy się rozpadają, środek nie wytrzymuje”. Słowa Yeatsa za: Możejko 28.

prądy literackie bowiem nie rodzą się i nie rozwijają w hermetycznym naczyniu, lecz korzystają one ze zdobyczy nauki i kierunków filozoficznych epoki i współzależą od nich. Pierwsza obszerna praca Freuda, otwierająca badania metodą psychoanalizy, *Studia nad histerią* (*Studien über Hysterie*), powstała w 1885 roku jeszcze we współpracy z Josephem Breuerem. Z kolei Mach w *The Science of Mechanics* (1883) postawił podstawowe tezy empiriokrytycyzmu, uznającego psychologiczną naturę wrażeń, co przeszło do nauki jako „teoria czystego doświadczenia”. Za sprawą filozofii Nietzschego zakwestionowane zostały wsporniki metafizyczne i wiara w boski porządek rządzący światem, jak też zasadność istnienia Boga³, a filozofia Bergsona odebrała niezachwianą władzę rozumowi, stawiając w jego miejsce, w procesie poznania, intuicję jako uświadomiony pęd naturalny. Jak się zdaje, wpływ Bergsona na literaturę był nawet silniejszy, ponieważ bez wypracowanego przez niego pojęcia jaźni głębokiej nie mógłby pojawić się strumień świadomości (*stream of consciousness*) jako jedna z typowych technik literackich modernizmu⁴. Bergson uświadomił swoim czytelnikom i słuchaczom wykładów w Collège de France różnicę między naukowym podejściem do czasu a jego subiektywnym doświadczaniem przez człowieka. Stąd jego niepomiaralny wpływ na pisarzy posługujących się strumieniem świadomości, Marcela Prousta, Wirginię Wolf, poetów, jak Thomas Eliot w poemacie *The Love Songs of J. Alfred Prufrock*. Ponadto poczucie bezsensu i pustki jako wyniku traumatycznych doświadczeń I wojny światowej, nazwanej Wielką Wojną, potem epidemie nawiedzające Europę: epidemia dżumy i grypy „hiszpanki”, wzmacniały pesymizm tego okresu, brak akceptacji dla dotychczas

- 3 Nietzsche odpowiedzialny jest za pesymizm, który przejął po Arturze Schopenhauerze, z tą różnicą, że Schopenhauer dostrzegł ratunek w sztuce, podczas gdy dla Nietzschego jedyną wartością stało się samo życie jako biologiczne istnienie jednostek silnych, stawiających sobie wysokie cele i dążących do nich „poza dobrem i złem”. Stąd nastąpiło w filozofii Nietzschego „przewartościowanie wszystkich wartości”, to znaczy wartości moralnych wyznawanych w Europie od czasów filozofii Sokratesa i Platona, wzmocnionych przez chrześcijaństwo oraz demokrację, jak: dobro, altruizm, współczucie dla jednostek słabych i potrzeba moralna niesienia im pomocy, wspólny wszystkim podział dóbr itp. Zostały one potępione przez Nietzschego jako znamię słabości ducha.
- 4 Pojęcie strumienia świadomości, *stream of consciousness* pojawia się w pracy Jamesa. *The Principles of Psychology* uważane są za przełomowy tekst na polu psychologii. James dostrzegł „luki” i płynność doznań psychicznych człowieka i stąd zaproponował pojęcie strumienia świadomości, uznając, że metaforami na określenie ludzkiej świadomości mogą być terminy „rzeka”, „strumień”, które wskazują na typową dla niej właściwość przepływu. W 1918 roku termin ten został zastosowany w kontekście dzieła literackiego (powieści Doroty Richardson) przez Maya Sinclaira.

wyznawanych wartości tak moralnych, jak – szerzej – duchowych, kwestionowanie istnienia Boga jako odniesienia metafizycznego w podejmowanych przez jednostkę ludzką działaniach, utratę wiary w wyższość kultury Zachodu, co pociągnęło za sobą zwracanie się ku innym kulturom, zwłaszcza ku orientalnemu mistycyzmowi, przykrojonemu jednak na miarę człowieka Zachodu.

Celem artykułu jest przede wszystkim wskazanie na spójność poglądów jednego z prawodawców poetyki modernistycznej, Thomasa Eliota, i najbardziej rozpoznawalnego poety Grecji nowożytnej, Konstandinosa Kawafisa, urodzonego i mieszkającego w greckiej diasporze w Aleksandrii⁵, ale także próba dowiedzenia, iż Aleksandryjczyk mógł wyprzedzić o kilkanaście lat postulatory literackie wyartykułowane przez Eliota. Pozwala na to analiza wybranych utworów z *Kanonu*⁶ Kawafisa i lektura jego *Ars Poetica*, czyli zbioru szkiców literackich w języku angielskim, niepublikowanych za życia poety. Dostrzeżone analogie między przesłaniem literackim esejów Eliota a praktyką poetycką Kawafisa oraz luźnymi myślami zanotowanymi w *Ars Poetica* dowodzą wspólnego obu artystom sposobu postrzegania rzeczywistości literackiej, niezwyklego daru oglądu „natury poezji”.

Przy stosunkowo łatwym wyjaśnieniu nazwy prądu „modernizm”, trudności przysparza wydestylowanie cech unifikacyjnych z różnorodności trendów literackich, jakie rozwinęły się w łonie modernizmu, a tym samym stworzenie satysfakcjonującej definicji tegoż prądu⁸. Sam termin „modernizm”, zaczerpnięty

- 5 Poezje Konstandinosa Kawafisa doczekały się w Polsce kilku przekładów: Zygmunta Kubiaka, Jacka Hajduka, Antoniego Libery i (część wierszy) Nikosa Chadzinikolau, Michała Bzinkowskiego, Janusza Strasburgera. Można uznać to za niezaprzeczalny dowód wartości i ponadczasowości poezji Kawafisa.
- 6 O *Kanonie* Kawafisa więcej przy charakterystyce jego poezji. Jorgos Seferis, grecki laureat Literackiej Nagrody Nobla (1963), uznał, że Kawafis uporczywie pracował nad swoją drogą jako poeta, odrzucając utarte zwroty, banały, wielosłowność, dzięki czemu znalazł własną formę ekspresji (zob. Kubiak 76-77).
- 7 Możejko uważa za najlepszą książkę wyjaśniającą ten termin pracę Astradura Eysteinsona *The Concept of Modernism*, opartą na solidnym materiale dowodowym i uwzględniającą różne możliwe interpretacje terminu „modernizm”. Pluralistyczny charakter sztuki końca XIX i pierwszej połowy XX wieku generuje niespotykaną wielokierunkowość.
- 8 Wysiłki w tym kierunku były powszechnie podejmowane przez badaczy literatury w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku, jednak nie zostały ukoronowane jednolitą i syntetyczną definicją. Uczeni mawiają: „Modernizm jest tematem niemożliwym” w sensie wyartykułowania jego definicji oraz znalezienia wspólnego mianownika dla sposobów reagowania przez artystów na *fin de siècle*, upadek lub przynajmniej znalezienie się na rozdrożu kultury Zachodu. O typach odpowiedzi na

z języka łacińskiego, od przymiotnika *modernus* – ‘nowy, nowoczesny’ – prowokuje pytanie o istotę nowoczesności. Implikuje bowiem nieustanną kreatywność artysty z jednej strony, a z drugiej – konieczność wyrażania tradycyjnych/znanych tematów w nowy/nowoczesny sposób, ponieważ nowoczesność jest usytuowana zawsze wobec czegoś, co nie jest już nowe. W „modernizacji” twórczości literackiej widzieć należy zakłócanie tematów należących do tradycji przez nowy, „modernistyczny” sposób wyrazu, ale też rozszerzenie tematyki literackiej o tematy, które stanowiły dotąd tabu lub przynajmniej traktowane były marginalnie. Do „technicznych” z kolei nowości należą: odrzucenie wszechwiedzącego narratora, zaadaptowanie „porządku mitologicznego”, posłużenie się strumieniem świadomości, zakwestionowanie zasady *decorum*⁹, proponowanie stylu wypowiedzi, który faworyzuje bogactwo wyobraźni, skróctowość w wyrażaniu myśli oraz wiersz wolny. Nowa tematyka wiązała się zaś z traumatycznymi doświadczeniami Wielkiej Wojny, powstaniem miasta-giganta, w tym reakcją na industrializację i gwałtowną urbanizację, ze sprzeciwem wobec „ponumerowania” społeczeństwa i rodzącej się niechęci wobec indywidualistów niepoddających się zaszufładowaniu, wręcz niechęci ogółu wobec jednostek odmiennych. Modernizm jest nie tylko nowym sposobem zmanifestowania rozdźwięku między konserwatywną, humanistyczną wrażliwością a coraz bardziej niehumanistycznym światem, lecz implikuje konieczność rozwinięcia nowej konceptualizacji świata, w której pojawia się nieprzejrzystość podmiotu literackiego dla niego samego, co prowadzi – w skrócie myślowym – do problematyzacji tego, co realne (Wawrzyszko 142-143). W centrum rozważań nad nową wrażliwością, „modernistyczną”, stoi kryzys pojmowania podmiotowości, uznawanie dotychczasowego modelu podmiotowości tylko za jedną z możliwych realizacji, co streszczało się w powiedzeniu Artura Rimbauda „JE est un autre”¹⁰. Kolejnym wyzwaniem stojącym przed nową wrażliwością jest alienacja człowieka, której sprzyja zakwestionowanie wiodącej roli intelektu, adekwatności języka w odsłanianiu rzeczywistości, zafalszowanie obrazu czasu, który do tej pory cieszył się przywilejem teleologicznego punktu dojścia. W wielu obszarach ludzkiej aktywności: w naukach ścisłych, psychologii,

pesymizm „czasów nowoczesnych” / modernizującej się rzeczywistości zob. Sheppard 123-140.

9 Zasada *decorum* sformułowana została przez Arystotelesa w postaci *prepon*, „tego, co stosowne” w *Retoryce*, powtórzona przez Horacego w *Liście do Pizonów* w odniesieniu do literatury. W retoryce rzymskiej odpowiednikiem *prepon* było *aptum*.

10 Słowa z wiersza Arthura Rimbauda *List do widzącego*, dedykowanego Paulowi Demeny’emu, napisanego 15 maja 1871 roku.

filozofii, religii (ta najsilniej zmierzała ku kryzysowi) rzeczywistość staje się bardziej skomplikowana niż rzeczywistość wyjaśniona przez fizykę Newtona i geometrię Euklidesa. Naukowcy muszą przystać na coś, co nieznanne, a artyści – równolegle – tworzyć teksty, które przez swoją formę i treść będą szokowały odbiorcę. Artyści specjalnie manifestowali swoją odmienność i rezygnowali z odbiorcy masowego, co zdaniem współczesnego myśliciela, José Ortegi y Gasset¹¹, prowadziło do dehumanizacji nowoczesnej sztuki i literatury, gdyż ta nie była rozumiana i aprobowana przez szerokiego odbiorcę. W ślad za tym szły inne cechy nowoczesnej sztuki: ironia i skrajny subiektywizm. Kawafis należy do tych poetów, którzy na warsztat literacki wzięli tematy tabu, w jego przypadku była to miłość homoseksualna, i równocześnie wyposażali utwory poetyckie w subtelnie dawkowaną ironię oraz subiektywny ogląd rzeczy, mimo iż przesłanie tej poezji można uznać za uniwersalne.

Trudności, jak wspomnieliśmy, przysparza stworzenie jednej wspólnej definicji tego okresu artystycznego, która obejmowałaby wszystkie jego trendy, to znaczy „-izmy”, jak estetyzm, symbolizm, akmeizm, ekspresjonizm, imaginizm, dadaizm, futuryzm, surrealizm, kubizm i inne. Niemniej jednak próbowano znaleźć słowa klucze przydatne w kompleksowej definicji. Należą do nich: bezkompromisowy intelektualizm, element dionizyjski, uczucie alienacji i izolacji, zagrożenie chaosem powiązane ze skłonnością do badań naukowych, specyficzna ironia wynikająca z konfliktu między ego a światem (Sheppard 73). Pomimo iż żadna strategia w definiowaniu modernizmu nie okazała się skuteczna, sformułowano definicje, gdyż bez nich niemożliwe staje się badanie okresu artystycznego, w tym literackiego. Należy mocno zaakcentować, że pytanie o naturę modernizmu jest jednym z najtrudniejszych pytań w historii literatury. Zasadniczo modernizm jako prąd kulturowy rozwija się w dwóch kierunkach, które oscylują wokół różnych założeń artystycznych: klasycyzmu i awangardy¹². Prezentowany artykuł skupia się na klasycyzmie, gdyż ten jest wyborem greckiego poety Kawafisa.

11 José Ortega y Gasset był mistrzem i animatorem ruchu umysłowego w Hiszpanii, począwszy od trzeciej dekady XX wieku, występując w przełomowym momencie historii – powolnego konania jednej epoki, której był spadkobiercą, by patronować ruchom awangardowym w literaturze. *Dehumanizacja sztuki* (*La deshumanización del arte*) ukazała się w 1925 roku. Kierując się niechęcią do dziewiętnastowiecznego realizmu, Ortega zacieśnia problematykę literatury do zagadnień techniki, stylu i ruchliwej gry ironii, jednak nie pomija wartości kultury, która zapewnia trwałość i vitalność ludzkim wysiłkom.

12 W zasadzie mianem „awangardy” zwykle określać się w różnych okresach literackich te trendy, które mają charakter eksperymentalny i stanowią niejako forpocztę trendu

2. Pojęcie klasycyzmu i klasycyzująca twórczość Kawafisa

Początkowo na Zachodzie posługiwano się w praktyce terminem „modernizm” dla określenia literatury eksperymentalnej, raczej umiarkowanie liczącej się z tradycją, zaś termin „awangarda” odnosił się do skrajnych eksperymentów artystycznych, które zrywały z dziedzictwem przeszłości (Możejko 36). Z biegiem lat pojawił się trzeci termin – „klasycyzm” – dla nazwania nurtu artystycznego o charakterze bardziej „zachowawczym”, opartym na dialogu z przeszłością, i zaczęto zastępować nim modernizm w mniej nowoczesnym wydaniu. Thomas Eliot i inni anglosascy krytycy literaccy proponowali już wcześniej nazwę „klasycyzm”, jednak ostatecznie, w wyniku analizy transformacji założeń artystycznych i praktyki literackiej przełomu sztuki, uznano za bardziej odpowiedni termin „modernizm” (Możejko 37). Dzięki temu modernizm zaczął funkcjonować jako nazwa długotrwałej, choć wewnętrznie zróżnicowanej epoki artystycznej opartej na swoistej dychotomii między nowoczesnym klasycyzmem, zapatrzonym w tradycję, a awangardą, gardzącą tradycją. Wobec wielu wymienionych nurtów w łonie modernizmu Eliot opowiedział się po stronie artystów, którym towarzyszy w „zmodernizowanej” twórczości szacunek wobec tradycji śródziemnomorskiej, wobec poetów i pisarzy greckich i rzymskich, nie tylko tych wielkich, ale też pomniejszych. Był jednak świadom praw artystycznych drugiego obozu – awangardy, zrywającej z tradycją i zachłyśniętej nowoczesnością.

Skoro zarówno Eliot, jak i Kawafis opowiedzieli się po stronie „unowocześnionej tradycji”, zwróćmy uwagę na cechy klasycyzującego modernizmu w kontekście twórczości Kawafisa. Modernizm klasycyzujący, mając charakter bardziej zachowawczy, stoi poniekąd w opozycji do dehumanizacji kultury europejskiej. Dla Eliota klasycyzm był środkiem zapobiegawczym i ostrzeżeniem przed postępującą dezintegracją współczesnej cywilizacji Zachodu. Edward Możejko, zestawiając różne sposoby postrzegania klasycyzmu, przywołuje opinię rosyjskiego poety, Osipa Mandelsztama, który nazwał klasycyzm „nostalgia za kulturą świata”, zaś polski poeta, Czesław Miłosz, określił dojrzały modernizm „literaturą karmioną przez literaturę” (Możejko 38). Jak w bardzo celnym, aforystycznym sformułowaniu Miłosza brzmią nuty bliskie koncepcji Eliota, tak u Mandelsztama klasycyzm jawi się raczej jako zaranie nowych czasów¹³.

artystycznego. O charakterystyce awangardy modernistycznej i pytaniu, czy objąć ją terminem „modernizm”, zob. Eyteisson 155-199.

- 13 Możejko przytacza jedną z wypowiedzi Mandelsztama w swoim przekładzie: „Dzisiejsi poeci mówią językiem wszystkich czasów i wszystkich kultur. Wszystko jest możliwe. Tak jak pokój umierającego jest otwarty dla wszystkich, tak otwarte są drzwi starego świata [...]. Wszystko jest osiągalne: wszystkie labirynty, tajemnice, zakazane przejścia” (Możejko 38, cytat z eseju Mandelsztama *Słowo i kultura*, 1971).

Kawafisa należy uznać za poetę podążającego drogą wskazaną później chronologicznie w esejach Eliota, to znaczy drogą klasycyzmu. Poeta grecki sam daleki był od przypisywania się do jakiegokolwiek współczesnego trendu artystycznego, ale jego odmienność i nowoczesność w uprawianiu poezji doprowadziła do tego, że założyciel i animator ruchu futurystycznego, a więc awangardy, Filippo Tomasso Marinetti podczas spotkania z nim w Aleksandrii uznał go za poetę futurystycznego¹⁴. Nowoczesność Kawafisa, zwłaszcza na tle innych poetów greckich, polegała zarówno na zabiegach technicznych, jak i na wejściu swoją twórczością do zakazanego świata miłości homoseksualnej. Kawafis uczynił to jednak ostrożnie, stosując maski w poezji – jawne JA, połączone z formami gramatycznymi, które określają płeć i osobę będącą przedmiotem uczuć, pojawia się u Kawafisa rzadko i późno, bo po 1917 roku (Youncenar 80) – i umieszczając swoich bohaterów zazwyczaj w odległej przeszłości. Przeszłość tę budował świat śródziemnomorski, przede wszystkim zaś ulubiona przez poetę epoka hellenistyczna z jej upodobaniem do miłości homoseksualnej i do krótkiej, wyrafinowanej formy literackiego epigramatu. Znajdując swoje własne miejsce „poza czasem terażniejszym”, Kawafis uniknął pułapki *fin de siècle* z jej destrukcyjną siłą¹⁵. Marguerite Youncenar (Youncenar 89) trafnie porównała czas w poezji Kawafisa do czasu z paradoksów szkoły eleackiej, na przykład paradoksu strzały, która równocześnie wypuszczona z łuku przemierza swój tor, ale zarazem stoi w miejscu¹⁶. Poeta mieszka (w czasie terażniejszym)

- 14 „We wrześniu 1929 roku Kawafisa odwiedził w Aleksandrii Marinetti, już wówczas sławny inicjator futuryzmu, sam też urodzony w Aleksandrii. O rozmowie obu poetów pisały lokalne gazety. Marinetti uznał, iż mimo że Kawafis nadal używa przecinków, kropek i czasowników, a przy tym brzydzi się zdobyczami techniki [Kawafis nigdy nie założył w swoim mieszkaniu w Aleksandrii oświetlenia elektrycznego, wybrał świeczniki i lampy naftowe – K.T., N.A.T.], to jednak jego myśli są uniwersalne, zerwał z łzawym romantyzmem XIX w. i wyprzedza swój czas w sztuce, a to wystarczy, aby nazwać go futurystą. Kawafis podziękował Marinettiemu za wspaniałą koncepcję, jaka streszcza się w słowach: ‘Každy, kto wyprzedza swój czas w sztuce albo w życiu, jest futurystą; jednak grzecznie zaprzeczył jej’ (Kubiak 72-73).
- 15 O destrukcyjnej sile „zmierzchu człowieka Zachodu” oraz dziewięciu drogach ucieczki znad przepaści zob. Sheppard 123-134. Sheppard wyróżnia dziewięć odpowiedzi; najbardziej nihilistyczne, polegające na przekonaniu, że zbliża się apokaliptyczny koniec, po którym nastąpi „bezkresna ciemność”, prowadziły artystów przełomu kultury do samobójstwa lub szaleństwa. Autor dostrzega trzy odpowiedzi proklamujące bezkrytyczne zaangażowanie w „nowy świat” (włoski futuryzm, wczesny worytyzm, modernistów reakcyjnych).
- 16 Szkoła eleacka zasłynęła z paradoksów, między innymi paradoksu strzały czy Achilleusa, który nigdy nie dogoni żółwia. Paradoksy te tłumaczy „dyskretna koncepcja czasu”;

w przeszłości i dzięki temu znajduje miejsca w czasie i przestrzeni (świata śródziemnomorskiego) wolne od wątpliwości, jakie niesie nowoczesność.

Kawafis, należąc do grona klasycyzujących modernistów ceniących tradycję kulturową, jest przywiązany do znaczenia słowa. Wprawdzie dostrzega jego wieloznaczność i pewien rodzaj destabilizacji, jednak – jako klasycyzujący modernista – wykorzystuje greckie mity, motywy filozoficzne i religijne, a tym samym pielęgnuje obraz poety-erudyty. Równocześnie wszystkie wspomniane elementy konfrontuje ze współczesnością, pyta o sens ludzkiej egzystencji, poddaje je zarówno własnemu intelektualnemu przewartościowaniu, jak i formalnemu przetworzeniu¹⁷. Dzięki temu poezja reprezentowana przez Kawafisa z jednej strony zyskuje głębię filozoficzną, z drugiej – pozwala artyście na dystans wobec słowa.

Kawafis sam podzielił swoje dzieło, określane dalej jako *Kanon*, na trzy grupy: wiersze historyczne, filozoficzne i hedonistyczne, zwane obecnie erotykami¹⁸. Utwory historyczne, czerpiące z tradycji śródziemnomorskiej, zazwyczaj ewokują złożoną refleksję filozoficzną. Pokazują nieuniknione przeznaczenie, na ogół tragiczne, albo nieznośną samotność człowieka, nieobcą mentalności *fin de siècle*. Kawafis, czerpiąc tematy z historii greckiej i darząc szczególną estymą epokę hellenistyczną¹⁹, opowiada się niejako za współczesnym także jemu kosmopolitycznym charakterem Aleksandrii. Kosmopolityzm był cechą dystynktywną Aleksandrii od czasów założenia jej przez Aleksandra Wielkiego w 332 roku p.n.e.²⁰ Kawafis, zapatrzony w miniony splendor miasta, dumny jest

zakładająca, że czas składa się z liniowo ułożonych, odrębnych punktów. Stąd strzała wypuszczona z łuku w każdym momencie stoi w bezruchu, a zółw zawsze wyprzedza szybkonogiego Achilleusa.

- 17 Te cechy klasycyzującego modernizmu wymienia Możejko (Możejko 39). Nietrudno odnieść je do twórczości Kawafisa.
- 18 Są to wiersze o silnym piętnie doświadczenia zmysłowego, a jednocześnie odległe od jakiegokolwiek przesady miłosnego liryzmu, a także dalekie od typowego wydzwięku słowa „erotyzm”.
- 19 O upodobaniach historycznych Kawafisa: Kubiak 22, 80-84, zob. też Youncenar 66. Czasy homeryckie posłużyły jako inspiracja dla kilku zaledwie wierszy, Grecja klasyczna również jest słabo reprezentowana, a Rzym – widziany oczami greckimi.
- 20 Według artykułu Alaina Vérona *Pollutant lead reveals the pre-Hellenistic occupation and ancien growth of Alexandria, Egypt* (2006) i jego współpracowników z Uniwersytetu Paula Cézanne’a miasto o nazwie Rhakotis istniało w tym miejscu już w 2686 r. p.n.e. Nie odbiera to jednak Aleksandrowi Wielkiemu tytułu do sławy budowniczego Aleksandrii, który zaszczepił w mieście hellenckiego ducha.

ze swego aleksandryjskiego pochodzenia, co pięknie ilustrują wersy z wiersza *Dla Ammonisa, zmarłego w wieku 29 lat, w roku 610*:

Rafaelu, [...]
 Ma to być bardzo kunsztowne. Napiszesz tak, jak trzeba.
 Twoja greka jest zawsze piękna i melodyjna.
 Dziś nam jednak potrzeba pełni twojego mistrzostwa, [...]
 Chodzi o to, żeby twoje wersy – rozumiesz Rafaelu –
 Miały w sobie coś z naszego życia. I rytm, i każda fraza
 Niech będą takie, by wszyscy czytając, wiedzieli,
 Że to Aleksandryczyk o Aleksandryczyku pisze (Kawafis 77).

Także forma literacka uprawiana w epoce aleksandryjskiej (hellenistycznej), a mianowicie krótka forma epigramatyczna, stała się ulubionym wzorem Kawafisa. Skoro w czasach poety Aleksandria straciła dawną renomę ośrodka hellenizmu, sięga on do epoki hellenistycznej lub bizantyńskiej, kiedy miasto cieszyło się uprzywilejowaną pozycją w świecie kultury²¹. Humanizm, a co za tym idzie, obcowanie z tradycją u Kawafisa jest różne od tego europejskiego. Dla niego humanizm ma źródło w pełnej blasku Aleksandrii kosmopolitycznego świata, zaś my, Europejczycy, wychowani na kulturze grecko-rzymskiej, upatrujemy humanizmu w białych murach Akropolu i rzymskim Panteonie (Youncenar 66). Kawafis, portretując „starą Aleksandrię”, zabiera czytelnika do określonej przestrzeni: na ulice, do sklepów, kawiarni, tawern, ale w wąskiej przestrzeni fizycznej jednocześnie czytelnik gości w rozległej, dzięki wspomnieniom i pamięci, przestrzeni czasowej.

Współczesność, jeśli pojawia się w twórczości Kawafisa, to jedynie za sprawą stosowania metafor o charakterze historiozoficznym. Świat poetycki Kawafisa pozostaje na wskroś grecki, ukazany przez obrazy historyczne i historyczne portrety. Często problematyka zaczerpnięta z przeszłości odgrywa rolę poetyckiej maski dla wyrażenia uniwersalnej, ogólnoludzkiej prawdy, a niekiedy – gorącego uczucia. Poeta posługuje się materiałem zaczerpniętym z tradycji śródziemnomorskiej w celu uchwycenia stanów emocjonalnych człowieka w ogóle, człowieka jako takiego, człowieka współczesnego. Ta korespondencja między przeszłością a dniem dzisiejszym prowadzi często autora wierszy ku tragicznym konkluzjom, ale trzeba podkreślić, że w poezji tej po-

21 Sentyment do Aleksandrii widać też w tytułach wierszy poety, dość wspomnieć kilka: *Kupiec aleksandryjski*; *Miris. Aleksandria 340 po Chr.*; *W Aleksandrii, 31 p.n.e.*; *Królowie aleksandryjscy* i in.

rażka jednostki przekuwa się w zwycięstwo obiektywnych wartości, takich jak godność, świadomość wypełnienia obowiązku zgodnie z poczuciem honoru, dostojeństwo, dobrze pojęta duma. Principia te, dzięki głębokiej refleksyjności Aleksandryjczyka, współgzystują z klimatem *fin de siècle*, podszytym ironią i pesymizmem.

Zilustrujmy powyższe stwierdzenie kilkoma przykładami: jednym z nich jest utwór *Chodź, królu Lacedemończyków*, który opowiada o tym, jak matka króla Sparty Kleomenesa III, Krateziklea, kobieta o silnym charakterze, kroczy ze swoim synem, jeszcze królem, z godnością i w milczeniu ku nieuchronnemu przeznaczeniu, świadoma, iż zmierzają ku spotkaniu ze śmiercią. Idzie nie okazując emocji, ale gdy w świątyni Posejdony znajdują się na chwilę sami, mówi do syna:

„Chodź, królu Lacedemończyków!
Kiedy wyjdziemy ze świątyni,
Niechże nikt nas nie zobaczy płaczących
Albo czyniących cokolwiek, co byłoby niegodne Sparty,
Tylko to jedno od nas zależy;
A dola będzie taka, jak bogowie dadzą”
I weszła na okręt, ku owemu „dadzą” (Kawafis 169).

Z relacji znajdującej się u Plutarcha²², która mogła stanowić inspirację dla poety, wiemy, że król Sparty popełnił w Egipcie samobójstwo, Krateziklea została zaś stracona wraz ze swoimi wnukami, następcami tronu, patrząc najpierw na ich śmierć. Historyk, moralista i filozof, jakim był Plutarch, powiada, że król Sparty był głęboko poruszony i bardzo przygnębiony w drodze na statek, ale jego dostojna matka stanowiła dlań oparcie. Postawa Krateziklei została uwieczniona w wierszu Kawafisa. Narracja ma źródła historyczne, ale sposób interpretacji faktów w wykreowanym przez poetę świecie daje nadzieję na istnienie niezbywalnych wartości mimo pesymizmu nieuchronnego finału.

22 Plutarch, *Żywot Kleomenesa*. Kleomenes był synem Leonidasa II, kontynuatorem wielkich reform społeczeństwa spartańskiego. Po odniesieniu dwóch wielkich zwycięstw nad Związkiem Achajskim dokonał zamachu stanu, znosząc urząd efora i geruzję (radę starców), przepędził 80 oligarchów, umorzył długi, przeprowadził podział gruntów, przywrócił staro-spartańskie wychowanie. Dążył do hegemonii Sparty i pozyskał wiele miast-państw, jednak w 221 roku p.n.e. został pokonany przez stratega Związku Achajskiego, Aratosa, sprzymierzonego z królem macedońskim Antygonosem Doso-nem. Wówczas uszedł do Egiptu, a w 219 roku p.n.e. odebrał sobie życie. Wówczas władca Egiptu, Ptolemeusz, rozkazał wykonać egzekucję na jego dzieciach i matce.

Wybór honorowej śmierci pojawia się w wierszu *Termopile*, związanym tematycznie ze sławną obroną wąwozu Termopile przez trzystu Spartan. Wydarzenie miało miejsce w 480 roku p.n.e. i zostało przekazane przez dziejopisa Herodota (*Dzieje*, ks. VII, 213). W wyniku zdrady Efiatesa Termopile ostatecznie zdobyli Persowie i droga do Grecji stała przed zwycięzcami otworem. Ludzie dla Herodota, podobnie jak dla Kawafisa, są odpowiedzialni za swoje czyny, dające o nich świadectwo moralne. Ostateczny osąd wydaje przyszłość. Dla Kawafisa pochwała Leonidasa jest rezultatem dokonanego przez niego moralnego wyboru. Wybór ten ma tym większą wagę, że Leonidas mógł przewidzieć przyszłość, jaka czeka jego i trzystu jego towarzyszy, ale trwał na posterunku i walczył do końca.

Cała waga poematu zawarta została w czterech ostatnich wersach:

I jeszcze większej pochwały są godni,
Jeżeli przewidują (a wielu to przewiduje),
Że ostatecznie pojawi się Efiates
I że Medowie, w końcu przejdą (Kawafis 13)²³.

Kawafis dodatkowo wzbogaca tematykę historyczną przez interesującą grę interpunkcji, powtórzeń i zdań nawiasowych. W cytowanym wyżej wierszu postawił najistotniejszą dla jego wymowy myśl w nawiasie (a wielu przewiduje).

W utworze *Ci, co walczyli za Związek Achajski* pojawia się ten sam motyw – gloryfikacja mężczyzn, którzy walczą na przyjętej pozycji, mimo iż może okazać się ona stracona, ludzi, którzy nie zmieniają frontu w obliczu zagrożenia czy niepewnego scenariusza zakończenia. Ostatnie słowa utworu brzmią: „Takich mężów wydaje nasz naród» – powiedzą / O was. Tak cudowna będzie wasza chwała” (Kawafis 122). Opowiedziane wydarzenie miało miejsce w 146 r. p.n.e., kiedy Grecy ostatecznie utracili niepodległość, a ich ojczyzna stała się prowincją rzymską.

Trzy krótko zaprezentowane wiersze egzemplifikują Kawafisowy świat tradycji z jego własnym systemem wartości, które nie ulegają destabilizacji czy zniweczeniu za sprawą pesymizmu nowoczesności. Przeszłość staje się dla poety enklawą.

Zgodnie z obowiązującą w modernizmie perspektywą miasta jako tła poezji Kawafis spaceruje po Aleksandrii w wielu jej odsłonach, w „czasie odnalezionym” dzięki wspomnieniu czy trawestacji historii. Figura miasta odgrywała w modernizmie, niezależnie od jego zasadniczego trendu, klasycyzującego bądź awangardowego, bardzo istotną rolę w twórczości artystów²⁴.

23 „Medowie” to greckie określenie na Persów.

24 Twórczość Charlesa Baudelaire’a związana była z Paryżem, Thomasa Eliota z Londynem, Jamesa Joyce’a z Dublinem, Bolesława Prusa z Warszawą.

Modernistyczne miasto jako efekt rozwoju przemysłu i postępującej urbanizacji stało się niejako „nowym bytem” (Hajduk 22), naturalnym środowiskiem, w którym egzystowały wielkie masy ludzkie na niespotykaną do tej pory skalę. Wprawdzie Aleksandria, w której mieszkał Kawafis, była o wiele uboższa od wielkich miast europejskich, a nawet wyludniona w wyniku burz historycznych, jakie przetoczyły się przez Bliski Wschód (okupacja Aleksandrii, potem protektorat brytyjski, klęska Wielkiej Idei i masowe przesiedlenie ludności greckiej z obszarów Bliskiego Wschodu, gdzie Grecy żyli od tysiącleci), jednak dla niego, dzięki jej ponadczasowości, stawała się na kartach poezji miastem tętniącym życiem.

W badaniach nad figurą miasta zwraca się uwagę, że miasto nabiera charakteru labiryntu, którego przemierzanie staje się celem samym w sobie (Hajduk 23). Tak też jest z poezją Konstandinosa Kawafisa, z tym że Kawafis każdorazowo „stwarza swoją Aleksandrię”, jak pisze w wierszu z 1929 roku *W tej samej przestrzeni*: „Ja ciebie utworzyłem (gr. se demiourgisa) w radości i smutku, / Z tyloma zdarzeniami, z tyloma sprawami” (Kawafis 167)²⁵.

Jest przywiązany do swojego miasta, kocha je, a jednak miłość ta miewa gorzkawy posmak. Kocha „ruch na ulicach i w sklepach”²⁶, w kawiarniach i restauracjach łowi słowa potrzebne jego poezji, czasami nawet niepoprawne gramatycznie, wypływające, jak mówi, „z ust małych dzieci i pijaków” (Kubiak 68), a przez to autentyczne. Sam posługiwał się językiem wytwornym w prostocie, z umiejętnością meandrycznego rozwijania tematu, igrania słowami i dystansowania się od nich. Jeden z jego rozmówców, przyjaciel i krytyk, Timos Malanos, zanotował o nim takie słowa: „[...] może po raz pierwszy posługiwał się naszym językiem współczesny Grek ze sztuką i wdziękiem rozmówców starożytnych” (Ouranis 22, przeł. K.T.). Aleksandria Kawafisa, stworzona przez niego, podśluchana i podpatrzona, ale też wyczytana z historii miasta, jest Aleksandrią tyleż geograficzną, co historyczną, ale w sensie – rozciągniętą na tysiąclecia. Jest ponadczasowa, a zarazem żywa. Nie jest symbolem, poeta nie nadaje jej żadnego uproszczonego sensu. Jest chrześcijańska i pogańska, jest wielobarwna i przemawia licznymi głosami, w których znajdujemy odcienie uczuć: osamotnienia, smutku, radości, dumy, matni (Tuszyńska 43-45). Poeta przemierza co dzień tę Aleksandrię w słomkowym kapeluszu, z rękami w kieszeniach (Kubiak 62), przystając przed witrynami sklepów, trwoniąc w ten sposób czas i uosabiając *flâneura* (Hajduk 24), który, z początkowo pejoratywnego odcienia „jednostki wyjętej poza nawias społeczny” w II połowie XIX wieku przyjął znaczenie

25 O poezji-Mieście u Kawafisa zob. Tuszyńska 21-47.

26 Wiersz *Wieczorem* z 1917 roku (Kawafis 76).

„człowieka trwoniącego czas przed witryną sklepową”²⁷. Status tego wielkomiejskiego włóczęgi wyznacza samotność w tłumie (Hajduk 26), jednak miasto nie przytłacza go, nie męczy, a nawet jeśli jest chwilowo zmęczony czy zniechęcony, powraca na ulice, przed witryny sklepów, do tawern i kawiarni. Z miasta czerpie siłę witalną i staje się jego obserwatorem. Urbanizm Kawafisa z rolą miasta – Aleksandrii – w kluczowym punkcie perspektywy jego poezji realizuje postulat sformułowany później przez Samuela Becketta, iż „poezja powinna być czymś, a nie o czymś” (Kubiak 174). Można podsumować te rozważania stwierdzeniem, iż Kawafis jako klasycyzujący poeta był prorokiem nowych czasów. Sam uważał się za poetę hiper-modernistycznego, poetę przyszłych pokoleń, ale „zakochanego w poprawnej frazie, świadczącej o naturalnym arystokratyzmie”, operującego „stylem lakonicznym, ale zrównoważonym”, poetę, który swoją twórczością „przypadnie do smaku przyszłym pokoleniom, rozbudzonym coraz to nowymi osiągnięciami naukowymi i ożywionym subtelnością mechanizmu intelektualnego” (Kubiak 74).

Powyższe rozważania prowadzą do konkluzji, że Kawafis już w najbardziej powierzchniowej warstwie swojej twórczości wpisuje się w idee Eliota odnośnie do reinterpretacji i „zakłócania” europejskiej kultury, której korzeni amerykańsko-brytyjski poeta upatruje w Grecji, Rzymie i Izraelu²⁸. Jego rozumienie tradycji, przytoczone w eseju *Tradycja i talent indywidualny* (1919)²⁹, opiera się głównie na percepcji historycznej, która niejako konstytuuje twórcę i pozwala mu na świadome uplasowanie się przestrzeni czasowej:

Odziedziczyć jej [tradycji – K.T., N.A.T.] po prostu nie można, jeśli zaś chce się ją posiadać, można to zrobić tylko z dużym wysiłkiem. Warunkiem jej jest zmysł historyczny, który wypada uznać wprost za niezbędny dla każdego, kto by chciał pozostać nadal poetą po ukoń-

27 Hajduk przytacza definicję *flâneura* autorstwa Charlesa Baudelaire’a: „Obserwator, dyktant, *flâneur* – nazwijcie go, jak chcecie, żeby jednak scharakteryzować tego artystę, trzeba go obdarzyć epitetem, którego niepodobna zastosować do malarza tematów wiecznych lub przynajmniej bardziej trwałych, bohaterskich czy religijnych. Niekiedy jest poetą, częściej zbliża się do powieściopisarza czy moralisty; jest malarzem okoliczności i tego, co w niej wieczne” (cyt. za Hajduk 25). Hajduk zaznacza, że Baudelaire był jednym z duchowych przewodników Kawafisa.

28 Trzykrotnie jest to wspomniane w eseju *Jedność kultury europejskiej* (1946) (Eliot 249-264).

29 Esej Eliota *Tradition and Individual Talent* został po raz pierwszy opublikowany w „The Egoist” w 1919 roku, a następnie, w 1920 przedrukowany w pierwszej książce Thomasa Eliota na temat krytyki literackiej, *The Sacred Wood*.

czeniu lat dwudziestu pięciu; a zmysł historyczny wymaga rozumienia przeszłości istniejącej nie tylko w przeszłości, lecz i w teraźniejszości; zmysł historyczny wymaga od autora nie tylko tego, żeby w kościach czuł swoją współczesność, ale odczucia, że całość literatury europejskiej, od Homera począwszy, i wraz z nią również literatura ojczysta istnieją jednocześnie i składają się na ład współistniejący. Taki zmysł historyczny, który jest odczuciem tego, co ponadczasowe, i tego, co przemijające oraz ponadczasowe i przemijające zarazem, rozstrzyga o tradycjonalizmie pisarza. I jednocześnie czyni on pisarza najbardziej świadomym swego miejsca w czasie i własnej swojej współczesności (Eliot 1998: 25).

Nie oznacza to jednakże negacji nowoczesności czy odrzucenia eksperymentów artystycznych w imię korzystania jedynie z uznanych historycznie technik i gatunków literackich. Twórca powinien być świadomy zarówno swojej kultury, jak i aktualnego położenia, powinien balansować na cienkiej linii teraźniejszości rozciągniętej między znaną przeszłością a nieznaną przyszłością. Współczesną sobie historię Eliot określił w eseju „*Ulisses*”, *porządek i mit* (1923) jako „bezgraniczną panoramę ulotności i bezładu” (Eliot 1970: 45), którą należy kontrolować, porządkować, kształtować i nasycać znaczeniem, co umożliwiła właśnie nabyta perspektywa historyczna. Podsumowując: przeszłość, owszem, powinna być zastąpiona przez współczesność, ale w takich granicach, w jakich współczesność jest wytyczana przez przeszłość.

3. Koncepcja poetycka. *Ars Poetica* a *Theory of Impersonal Poetry*

Po zestawieniu problematyki wierszy Kawafisa z pojmowaniem klasycyzmu przez Eliota należy przeniknąć do głębszej warstwy koncepcyjnej w twórczości obu pisarzy. Jest to wyjątkowo trudne zadanie ze względu na rażącą dysproporcję pomiędzy ich pracami czysto teoretycznymi – Eliot napisał bardzo wiele esejów krytyczno-ideowych, natomiast Kawafis, poza kilkoma notatkami, zostawił po sobie bardzo skromne – w polskim przekładzie liczące jedynie siedem stron (Kubiak 238-244) – *vademecum* znane jako *Ars Poetica*.

Zważywszy na znaczną objętość dzieła teoretycznego Eliota, odnotujemy, że jego poglądy były przełomowe dla co najmniej kilku wielkich prądów – dla wspomnianych klasycystów oraz dla teorii literatury dziś charakteryzowanej jako formalizm amerykański, a niegdyś jako Nowa Krytyka (New Criticism)³⁰.

30 Więcej na temat formalizmu amerykańskiego w: Burzyńska, Markowski 133-151.

Jednocześnie, nie możemy uznać, że uwagi Eliota były tożsame z postulatami tych grup, ale powinniśmy zwrócić uwagę na płynność i stopniową ewolucję myśli amerykańsko-brytyjskiego poety³¹, co zresztą podkreślał on sam w eseju *O krytyku krytycznie* z 1961 roku³². Na samym początku *Conclusion* (po polsku: *Zadania poezji*), ostatniego rozdziału książki *The Use of Poetry And The Use of Criticism* (1933), twierdzi (niejako przekornie), że nie posiada własnej teorii poetyckiej (Eliot 1998: 52). Na polu krytyki literackiej Eliot sam siebie postrzegał jako krytyka, którego działalność krytyczna jest jedynie produktem ubocznym działalności twórczej (Eliot 1998: 7-8).

Z powodu znacznego rozproszenia myśli Eliota bardziej logicznym posunięciem zdaje się przyjęcie za podstawę niniejszej części artykułu syntetycznej koncepcji Kawafisa i skonfrontowanie jej poszczególnych postulatów i konkretnych założeń z teorią amerykańsko-brytyjskiego poety.

W 1903 roku Kawafis sporządził zbiór notatek w języku angielskim, stosując sobie tylko znane skróty dwóch, rzadko trzech sylab, nieprzeznaczony do druku, a jedynie dla osobistego użytku, jako podręcznik sztuki pisarskiej. Zbiór tych notatek, wytyczających drogi poetyckie Kawafisa, został odnaleziony w papierach, jakie poeta pozostawił swemu przyjacielowi, Aleksandrowi Sengonopoulosowi, a opublikowany dopiero w 1963 roku przez Michalisa Petridisa, który nadał mu tytuł nawiązujący do Arystotelesa – *Ars Poetica*. Jako całość tekst ten stanowi jasny testament poety, ma charakter dyrektywny. Jest to pierwszy utwór Kawafisa pisany prozą, w którym autor w sposób systematyzujący traktuje wytyczne dla uprawiania sztuki poetyckiej i odnosi je do swojej twórczości i swojej roli jako poety (Anton 85-109). *Ars Poetica* składa się z dwóch części, teoretycznej i przykładowo-praktycznej.

Część pierwsza opisuje *kontrolę filozoficzną*, jakiej poddane zostać powinno dzieło *po pracy korekcyjnej*. Celem tego zabiegu jest eliminacja niedoskonałości utworu. Kawafis wprowadza w tekście kategorię *doświadczenia osobistego*³³, które nie powinno mieć jednakże charakteru absolutnego, jako że *domysł* również

31 Jest to zresztą niezwykle podobne do treści notatki nr XIV Kawafisa z 1906 roku, w której ukazuje ulotność zasady szczerości w sztuce – dezaktualizacja poglądów sprawia, że wraz z upływem czasu zmienia się stosunek poety do swojego dzieła (notatka w: Kubiak 252).

32 Zgodnie z życzeniem twórcy sformułowanym we wspomnianym eseju przy każdym wspomnianym w artykule tekście Eliota będzie podawany rok jego powstania.

33 Dokładny cytat: „Doświadczenie osobiste jest niewątpliwie pożyteczne. Ale gdyby się ściśle przestrzegało granic takiego doświadczenia, okropnie zacieśniłoby się twórczość poetycką, a nawet twórczość filozoficzną. Gdyby trzeba było czekać starości, aby się ośmielić o niej mówić, albo ciężkiej choroby, aby móc o niej wspomnieć, gdyby trzeba

stanowi ważne narzędzie artystyczne, kreując *doświadczenie przypuszczalne*. Z obu kategorii należy korzystać rozważnie i wprawnie, jako że stany emocjonalne cechuje ambiwalencja. Często utwór poety ma niedostatecznie określony sens i myśli mogą zostać dopiero *powiększone* przez czytelników. Poety jako artyści nie powinno kusić przeświadczenie o „absolutnej bezwartościowości wszelkiego dążenia i wewnętrznej sprzeczności każdego przejawu człowieczeństwa”. Powinnością, bez względu na wyznawaną filozofię, jest zaś praca, której produktem są *rzeczy piękne*. Dzieło artysty nie jest daremne, jeśli wyklucza się jednostkę, a bierze się pod uwagę jego ogólnoludzki wymiar. Powracając do tematu doświadczenia osobistego, to może mieć ono charakter wtórny, jeśli poeta wnika w doznania innych ludzi. Wiersze, będąc zapisem *prawdy krótkotrwałej*, mają, za pomocą ewokowania stanów emocjonalnych, trafiać do doświadczeń osobistych czytelnika. Druga część *Ars Poetica* opiera się na praktycznej aplikacji kontroli filozoficznej na przestrzeni dwóch konkretnych wersów.

Już pobieżna analiza ujawnia podobieństwo pomiędzy notatkami Kawafisa a tak zwaną *Teorią Poezji Nieosobistej* (*Theory of Impersonal Poetry*) Eliota przedstawioną w opublikowanym szesnastu lat później eseju *Tradycja i talent indywidualny* (1919). Dla Eliota akt tworzenia jest procesem depersonalizacji artysty³⁴. Dojrzałego poetę postrzega jako medium, przez które tradycja przepływa i staje się na nowo „wypracowana”. Porównuje poetę do katalizatora w reakcji chemicznej, w której pierwiastkami wchodzącymi w reakcję są uczucia i emocje, podlegające syntezie, w wyniku której powstaje dzieło literackie. Dzieło to niejako „chwytą” i przekazuje te same uczucia i emocje. Umysł poety jest czynnikiem koniecznym dla twórczości literackiej, ale pozostaje on nietknięty w trakcie wyniku procesu twórczego, bowiem artysta, przetwarzając własny stan emocjonalny, w zasadzie tworzy nowe, całkiem niespodziewane kombinacje i to one stanowią ostateczny produkt kreacji twórczej. To, co nadaje wielkość dziełu, to nie osobiste przeżycia emocjonalne poety, ale raczej charakter procesu tworzenia, w trakcie którego dochodzi do syntezy uczuć i emocji. Poeta jest odpowiedzialny tylko za „ciśnienie”, by tak rzec, którego wynikiem jest wspomniana fuzja. I to właśnie intensywność tej fuzji decyduje o wielkości sztuki. Poeta jest zdepersonalizowanym „pojemnikiem”, odpowiedzialnym za przyjęcie i przechowanie niezliczonych uczuć, fraz, obrazów, aż wszystkie owe części razem zdolne będą stworzyć nowe związki. To Eliot ma na myśli, nazywając

było samemu doznać udręki albo zamętu umysłu, aby je ująć w słowa, przekonalibyśmy się, że do napisania pozostaje zaiste niewiele” (Kubiak 238).

34 Jeszcze dobitniejszy termin *śmierci autora* pada przy akademickim opracowaniu formalizmu amerykańskiego w: Burzyńska, Markowski 137.

poetę „medium”³⁵. Uczciwa krytyka i wrażliwe uznanie skierowane są nie na poetę, ale na poezję, jak komentuje tę teorię Allen Tate (Tate 284).

W ramach podsumowania należy stwierdzić, że w oba teksty teoretyczne, *Ars Poetica* Kawafisa i *Tradycję i talent indywidualny* Eliota, wpisane jest założenie o zdolności twórczości artystycznej do wykraczania poza jednostkowe doświadczenie twórcy, które to powinno być jedynie punktem wyjściowym w konstrukcji bardziej złożonych i potencjalnie prawdopodobnych stanów emocjonalnych. Oznacza to, że jako odbiorcy nie powinniśmy podmiotu lirycznego utożsamiać z autorem i spodziewać się ścisłego biografizmu w twórczości poetyckiej. Przytoczmy dla porównania w tym miejscu cytaty z wiersza *Tajniki* Kawafisa: „Niech z czegokolwiek, com mówił i czynił, / Nikt nie próbuje odczytać, kim byłem” (Kawafis 252) oraz anegdotyczny fragment eseju Eliota *Szekspir i stoicyzm Seneki* (1927):

Przyznaję, że moje własne doświadczenie jako poety niższej rangi zrobiło mnie może zgorzkniałym sceptykiem: otóż nieznanymi mi entuzjastyczni wielbiciele nadają moim skromnym utworom znaczenie o kosmicznej rozległości, o którym nigdy mi się nie śniło; i wmawiają mi również, że to, co sam brałem poważnie, ma zakrój wierszy salonowych, i kłęką moje osobiste dzieje na podstawie urywków, które albo zaczerpnąłem z książek, albo wymyśliłem z głowy dlatego, że dobrze brzmiały; i nie dostrzegają nigdy autobiografizmu w tym, co rzeczywiście swoją podstawę miało w moich osobistych przeżyciach (Eliot 1998: 100).

Poeta zatem kreuje jeden z możliwych stanów umysłu, ale czytelnik może „rozciągnąć” przekazane treści na osobiste doświadczenia, a tym samym wzbogacić twórczość samego poety. Kawafis niejako dedykuje swe dzieło potomności. Mawiał o sobie, że jest „poetą hipernowoczesnym, poetą przyszłych pokoleń” (Kubiak 73).

4. Styl Kawafisa a poglądy estetyczne Eliota

Problematyczną kwestią jest zbadanie podobieństwa w zakresie stylu obu pisarzy. Porównanie poezji Eliota i Kawafisa zostało już dokonane w eseju

35 Znaczące są tu słowa: „[...] im doskonalszy artysta, tym ścisłej oddziela się w nim człowiek cierpiący od umysłu twórczego i tym doskonalej myśl przetrwawia i przerabia wzruszenia, które służą jej za tworzywo” (Eliot 1998: 29).

Cavafy and Eliot – A Comparison (Seferis 119-162). Żeby nie powtarzać tego, co zostało już napisane, skupmy się na skonfrontowaniu charakterystycznych cech poezji Aleksandryjczyka z poglądami estetycznymi Eliota, publikowanymi w jego esejach.

Poezja Kawafisa wyróżnia się na tle swoich czasów za sprawą wyeliminowania zewnętrznych atrybutów poetyckości, jakimi są tradycyjne formy metryczne, regularny rytm, rym, metafora, epitet czy klasyczne chwytły retoryczne. Antypoetyckość formy w brawurowy sposób zbliżyła jego poezję do prozy, a najważniejszymi poetyckimi zabiegami stały się oszczędne i precyzyjne operowanie słowem, kreowanie patosu skrajnej lakoniczności, intensyfikacja, dramatyzacja i humanizacja treści, wykorzystywanie wieloznaczności, symboli, sugestii psychologicznych i etycznych³⁶. Twórczość Aleksandryjczyka zdecydowanie opiera się na czasowniku, przymiotniki występują sporadycznie i bardzo często mają ogólny, niezdefiniowany charakter. Wiele wierszy Kawafisa jest krótkich (co wydaje się być spadkiem po epigramatach *Antologii Palatyńskiej*), poeta nie stroni również od białego wiersza.

Styl poezji Kawafisa był zjawiskiem zupełnie nowym w literaturze greckiej. Jego poezja wywoływała mieszane uczucia, miała fanatycznych zwolenników i zajadłych przeciwników (Strasburger 57). Kostas Palamas, niejako rywal Kawafisa, określił jego wiersze jako „zapiski, które nie mogą lub nie raczą być wierszami... reportaże z głębi wieków” (Chadzinikolau 1985: 90), co miało podkreślać antypoetyckość pisarza³⁷.

Oczywiście, nie wszystkie cechy typowe dla twórczości Kawafisa zostały wspomniane w esejach Eliota, ponieważ jego pisma krytyczne dotyczą kwestii czysto teoretycznych i ogólnych lub odnoszą się do innych pisarzy niż Aleksandryjczyk. Przede wszystkim przykuwa uwagę fakt, że zarzucane Kawafisowi przez greckich krytyków nieaprobujących jego poetyki mało wyszukane słownictwo i brak obecności epitetów znajduje zrozumienie u Eliota przekonanego, iż poezja powinna mieć związek z językiem potocznym. W eseju *Muzyka poezji* (1942) czytamy:

36 Opinia za Januszem Strasburgerem (56-57). Zwracamy uwagę, że jest to adnotacja zbiorcza – w *Kanonie* pojawiają się pojedyncze wiersze operujące poszczególnymi środkami (np. wiersze rymowane – np. *Mury*, wiersze rytmiczne – metrum Kawafisa był jamb, wiersze w tradycyjnej formie metrycznej – np. wiersz *Tajniki* reprezentuje sonet).

37 Kawafis nie pozostał mu dłużny i, czyniąc aluzję do poetów ze szkoły Palamasa (Palamas „panował” nad literaturą grecką około 50 lat), wykrzykiwał histerycznie: „To romantycy! Romantycy! Romantycy!” (Vitti 292).

Niezależnie od tego, czy [poezja – K.T., N.A.T.] jest przyciskowa czy sylabiczna, rymowana czy nie rymowana, konwencjonalna czy wolna – nigdy nie może sobie pozwolić na utratę związków ze stale zmieniającym się językiem codziennego obcowania (Eliot 1998: 38).

Kawafisowa gra słowem (polegająca na wykorzystaniu subtelnych odcieni semantycznego pozornie banalnego, pospolitego wyrazu oraz operowanie syntaksą) przystaje natomiast do Eliotowskiej koncepcji „aluzyjności” zaprezentowanej w eseju *Muzyka poezji* (1942). Polega ona na tym, że poeta powinien świadomie dobrać słowa i zdawać sobie sprawę z całego spektrum ich konotacji, a następnie, za pomocą właściwego, wyważonego układu wyrazów sprawić, że słowa mniej i bardziej bogate treściowo będą wzajemnie się uzupełniać. Dalej, zarzut niepoetyckości Kawafisa upada w obliczu poglądu Eliota sformułowanego w eseju *Kim jest dla mnie Dante* (1950): „Nauczyłem się, że zawód poety polega w istocie na zamienianiu tego, co niepoetyckie, w poezję” (Eliot 1998: 89). Wreszcie, w cytowanym eseju możemy również odnaleźć zaobserwowaną u Kawafisa relację pomiędzy tradycyjnymi formami (na przykład epigramami) a wierszem białym. Eliot jest zdania, że należy znaleźć równowagę pomiędzy innowacją a tradycją tak w słownictwie, jak i w stylistyce oraz formie. Użycie form regularnych w opinii Eliota wiąże się ze stałą potrzebą twórcy, którą można porównać do naturalnej potrzeby powtarzalności refrenu czy partii chóralnej w popularnej piosence. Jednocześnie w korzystaniu z dawno ustanowionych form istnieje wielka pokusa ucieczki w zdezaktualizowany styl, co stanowi udział niekompetentnych twórców. Eliot podkreśla, że nie chodzi o nagięcie się poety do wybranej formy, ale przeciwnie – o zmuszenie formy do wyrażenia przekazu (Eliot 1998: 49). Jeśli zaś chodzi o wiersz wolny, to dla dobrego poety żaden wiersz nie jest „wolny” – tylko zły poeta może uznać go za wyzwolenie od formy. Eliot postrzega go jako bunt przeciwko formom martwym i przygotowanie, formę pośrednią w stosunku do form nowych lub restauracji form dawnych (Eliot 1998: 49). Kawafis, jak już zaznaczono, czyni zaś z obu form solidny użytek artystyczny, co wskazuje na jego ogromną świadomość twórczą.

5. Cechy poety i elementy procesu twórczego

W wypracowaniu stylu poetyckiego niewątpliwie istotną rolę pełni sam przebieg procesu twórczego oraz samoświadomość twórcy. Tutaj należy zwrócić uwagę na dwie kwestie, które, co prawda, nie wpasowują się ani w świat wykreowany, ani w koncepcję, ani w styl dzieła, jednakże dotyczą twórcy i pośrednio wpływają na jego pracę. Wyróżniamy je, ponieważ są w jaskrawy sposób widoczne

już przy pierwszej styczności z każdym z omawianych pisarzy. Chodzi tutaj o dojrzałość twórczą oraz o miejsce poety w spektrum *wieszcz – rzemieślnik*.

Konstandinos Kawafis bez wątpienia zasługuje na miano „poety wieku dojrzałego” bądź wręcz „poety starości”. Wiemy, że selekcja jego wierszy była wyjątkowo surowa – jego „idealna książka”, *Kanon*, obejmuje jedynie sto pięćdziesiąt cztery wiersze (jeden z nich znalazł się w nim niejako bezprawnie – dołączył go do zbioru nie autor, a wydawca). Twórca uznał się za odpowiedzialnego poetę dopiero w 1911 roku, w wieku czterdziestu siedmiu lat. Pośród kanonu tylko dwadzieścia cztery wiersze są określane jako *pro tou 1911* („przed 1911”), wszystkie pozostałe są napisane później. Szacuje się, że przed ową przełomową datą napisał około dwustu pięćdziesięciu wierszy, z których dużą część zniszczył, a część zachował w swoich szufladach (Kubiak 57-58). Sam poeta tak pisze o swojej wczesnej twórczości w notatce z 1906 roku:

Odkładając, ciągle odkładając publikowanie, jakże wiele zyskałem!

Pomyśleć o tych... śmieciach (w wieku lat 25, 26, 27 i 28), o wierszach bizantyńskich i wielu innych, które by mnie teraz hańbiły.

Ileż zyskałem!

A wszystkie te wiersze napisane między 19 a 22. Cóż za okropne śmiecie! (Kubiak 13-14)

Wyjaśnienie takiego ogromu samokrytycyzmu zachowało się w wypowiedzi poety zanotowanej przez Georgiosa Lechonitisa, w której Kawafis ujawnia, że potrzebuje czasu na twórcze przetworzenie własnych doświadczeń³⁸.

Na koniec zwróćmy uwagę na przesłanie jednego z najpopularniejszych wierszy Kawafisa, *Itaki* – wędrowka do tytułowej Itaki winna być „długa”, „pełna przygód i doświadczeń”, wypełniona doznaniem zmysłowymi i nauką. Ważne, by „podróż trwała wiele lat”, aby w momencie dotarcia „stary” podróżnik, „bogaty” w doświadczenia i „mądry” nie oczekiwał nic od Itaki i zrozumiał jej prawdziwą naturę (Kawafis 40-41).

Eliot podchodzi do dojrzałości twórczej w sposób podobny do aleksandryjskiego poety – w swojej twórczości krytycznej wielokrotnie podejmuje ten temat. Miał świadomość własnego twórczego dojrzewania i płynności poglądów, co ujawnił w eseju *O krytyku krytycznie* (1961), w którym niejako żali

38 Dokładny cytat: „Na ogół było tak, że wielcy pisarze i poeci pisali najlepsze swoje utwory w młodości, pisali je, zanim nadeszła starość. Ja zaś jestem poetą starości. Fakty, choćby najżywsze, nie dają mi natchnienia od razu. Musi przedtem upłynąć pewien czas. Dopiero później, wtedy gdy je wspominam, inspirują mnie” (Kubiak 57-58).

się, że jego młodzieńcze poglądy cytuje się na równi z obecnymi, bez brania pod uwagę stopniowych zmian zachodzących w jego procesie myślowym. Przy całej zmienności poglądów Eliota temat dojrzałości twórczej jest podejmowany w bardzo synkretyczny sposób. W *Zadaniach poezji* (1933) Eliot przyznaje, że niejako kusi go zakończenie książki chwytem retorycznym: „Hiperbolicznie powiedzieć by można, że poeta jest starszy od wszystkich ludzi” (Eliot 1998: 62). Kwestia dojrzałości jest istotna również w eseju *Kto to jest klasyk?* (1944), gdzie Eliot stosuje termin „dojrzałość” jako najbardziej pokrywający się semantycznie w jego opinii z określeniem „klasyk”³⁹. W dalszej części wykazuje, że chodzi nie tylko o dojrzałość indywidualną twórcy, ale również o dojrzałość jego otoczenia (stopień zaawansowania jego cywilizacji, języka etc.). Samego słowa „dojrzałość” nie da się natomiast według niego zdefiniować, jest to coś po prostu wyczuwalnego dla dojrzałego odbiorcy dopiero w momencie kontaktu z danym człowiekiem, literaturą, cywilizacją. Proces dojrzewania twórczego jest odmienny dla każdego umysłu. Twórca dojrzały powinien mieć świadomość zarówno swoich poprzedników, jak i oryginalności własnego pokolenia. O ile nie możemy dziś wypowiedzieć się definitywnie na temat dojrzałości języka i cywilizacji Aleksandrii w czasach Kawafisa (zwłaszcza że pisał w języku niejako dla siebie obcym⁴⁰), to bez wątplenia wyważone balansowanie pomiędzy tradycją a innowacją pasuje jak ulał do jego literackiej sylwetki.

Wieloletni proces twórczy Kawafisa wiąże się z jeszcze jednym aspektem. Autor zapisał się w historii poezji raczej jako *homo faber* niż *homo vates* (Chadzinikolau 1985: 94). Kawafis jest „rzemieślnikiem słowa”. Przyjrzyjmy się bliżej jego metodologii – Jorgos Seferis w wywiadzie do „Paris Review” z 1970 roku stwierdził, że najbardziej ceni u Kawafisa wieloletnią pracę nad utworami – w jego opinii Aleksandryjczyk do trzydziestego czwartego roku życia pisał bardzo złą poezję, którą „poprzez odrzucanie” (czyli usuwanie z tekstu wszystkich niepotrzebnych elementów) stopniowo doskonalił, dzięki czemu osiągnął swój styl i kunszt (Chadzinikolau 1985: 77). Sam Aleksandryjczyk twierdził, że nie czuje natychmiastowej weny i musi minąć czas, zanim wydarzenia z przeszłości go zainspirują⁴¹.

39 Dokładny cytat: „Jeśli istnieje słowo fundamentalne, wyrażające maksimum tego, co rozumiem przez termin «klasyk», to będzie nim słowo «dojrzałość»” (Eliot 1998: 66).

40 Kawafis posługiwał się niestandardowym językiem greckim (czyli nie należącym ani do języka mówionego, tzw. *dimotiki*, ani do języka archaizującego, tj. *katharevusy*), który możemy określić jako fuzję panujących tendencji językowych w Grecji właściwej. Kawafis niejako stworzył swój własny język poetycki. Więcej o połączeniu *dimotiki* i *katharevusy* zob. Vitti 291.

41 Zob: przypis 38.

Eliot wypowiedział się na ten temat w tekście *Zadania poezji* (1933) (Eliot 1998: 53). Oddziela w nim poezję jako produkt długotrwałej pracy intelektualnej od metafizycznego doświadczenia, jakim jest „wieszczanie”. Nie szuka natchnienia w transie, inspiracją jest raczej obraz wynurzający się we wnętrzu pamięci poety – niczym Wenus Anadyomene (Eliot 1998: 55) – opracowany za pomocą odpowiednich słów. W eseju *Kim jest dla mnie Dante* (1950) Eliot opisuje niedoścignętego Dantego (którego poezja, jak deklaruje, wywarła największy wpływ na jego własną twórczość) jako właśnie rzemieślnika. W *Szekspir i stoicyzm Seneki* (1927) podkreśla, że „poeta uprawia poezję, metafizycy uprawiają metafizykę” (Eliot 1998: 111), co sugeruje rozdzielność elementu transcendentalnego od poezji. W końcu, w eseju *Czterech dramaturgów elżbietańskich* (1924) porównuje akt tworzenia sztuki do prozaicznych zadań typu wytoczenie dzbanka.

Zakończenie

Celem artykułu było wskazanie na zbieżność Eliotowskiej koncepcji poezji w postaci klasycyzującego modernizmu z poglądami na sztukę poetycką, wdrożonymi we własną twórczość aleksandryjskiego, a zatem należącego do greckiej diaspory, poety Konstandinosa Kawafisa. Za warte podkreślenia uważamy dwa fakty: 1. Kawafis w teorii i w praktyce wyprzedził chronologicznie postulaty Eliota; 2. Kawafis jest najchętniej czytany i tłumaczony poetą współczesnej Grecji ze względu na zdolność przekazania treści ważnych dla „nowoczesnego” człowieka za pomocą historycznych metafor i portretów. Co więcej, należy dodać, że obaj greccy laureaci Literackiej Nagrody Nobla, Jorgos Seferis (1963) i Odisseas Elitis (1979) zdobyli uznanie i głębokie zrozumienie w oczach współczesnych krytyków oraz czytelników, ponieważ odwoływali się w swojej twórczości do tradycyjnych wartości ludzkich, których korzeni trzeba szukać w greckiej historii. Elitis, udzielając wywiadu prasowego po odebraniu Nagrody Nobla, wyznał: „Gdybym nie był Grekiem, zapewne nie byłbym poetą” (Chadzinikolau 2004: 126). Pisarz angielski, Edward Morgan Forster, który poznał osobiście Kawafisa w Aleksandrii podczas I wojny światowej i prowadził z poetą długie rozmowy na temat sztuki, wróciwszy w 1919 roku do Anglii, urzeczony jego poezją, zainteresował nią Eliota. Ten zaś jako redaktor od 1922 roku czasopisma literackiego „Criterion” zapragnął wydać wiersze Kawafisa w przekładzie Jorgosa Wasalopouloasa. Nie doszło jednak do tego, Kawafis nie był entuzjastą tych tłumaczeń, poza tym nie uważał jeszcze swojej „idealnej księgi” za gotową. Skończyło się na publikacji zaledwie kilku wierszy w różnych periodykach angielskich.

Kawafis i Eliot nigdy nie zetknęli się bezpośrednio za życia.

| Bibliografia

- Anton, John P. „C.P. Cavafy's Ars Poetica”. *Philosophy and Literature* 1 (1978). S. 85-109.
- Burzyńska Anna, Markowski Michał Paweł. *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*. Kraków: Znak, 2007.
- Chadzinikolau, Nikos. *Historia literatury nowogreckiej 1453-1983*. Warszawa–Poznań: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1985.
- Chadzinikolau, Nikos. *Odisseas Elitis, poeta światła i morza*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2004.
- Eliot, Thomas. „Ulisses. Porządek i mit”. Przeł. Stanisław Barańczak. *Nurt* 5 (1970). S. 44-46.
- Eliot, Thomas. *Kto to jest klasyk i inne eseje*. Przeł. Maciej Żurowski, Helena Pręczkowska, Magdalena Heydel, Maria Niemojowska. Kraków: Znak, 1998.
- Eyteisson, Astradur. „Awangarda jako/czy modernizm?”. Przeł. Dorota Wojda. *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*. Red. R. Nycz. Kraków: Universitas, 2004. S. 155-199.
- Hajduk, Jacek. *Kawafis. Świat poetycki*. Kraków: Homini, 2013.
- Kawafis, Konstandinos. *Wiersze zebrane*. Przeł. Zygmunt Kubiak. Warszawa: Tenten, 1995.
- Kubiak, Zygmunt. *Kawafis Aleksandryjczyk*. Warszawa: Tenten, 1995.
- Możejko, Edward. „Modernizm literacki: niejasność terminu i dychotomia kierunku”. *Teksty Drugie* 5/6 (1994). S. 26-45.
- Ouranis, Kostas. „Ο σεξουαλισμός του Καβάφη”. *Κ.Π. Καβάφης κριτικές μελέτες*. Red. G. Pikrou. Ateny: Πιάνης Οικονόμου, 1999. S. 21-22.
- Seferis, George. „Cavafy and Eliot – A Comparison”. Przeł. Rex Warner, Th. Frangopoulos. *On the Greek Style: Selected Essays in Poetry and Hellenism*. Boston: Little, Brown, and Company, 1966. S. 119-162.
- Sheppard, Richard. „Problematyka modernizmu europejskiego”. Przeł. Paweł Wawrzyszko. *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*. Red. R. Nycz. Kraków: Universitas, 2004. S. 71-155.
- Strasburger, Janusz. *Słownik pisarzy nowogreckich*. Warszawa: Wiedza Powszechna, 1995.
- Tate, Allen. *Thomas S. Eliot. The Man and His Works*. Londyn: Penguin Books Ltd, 1966.
- Tuszyńska, Krystyna. „Konstandinos Kawafis jako poeta modernistyczny”. *Miscellanea Novograeca Posnaniensia*. Red. K. Tuszyńska. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2015. S. 21-47.
- Vitti, Mario. *Historia literatury nowogreckiej*. Przeł. Joanna Wegner, Marta Czarocińska, Katarzyna Rowińska. Warszawa: DiG, 2015.

- Véron, Alain. "Pollutant lead reveals the pre-Hellenistic occupation and ancient growth of Alexandria, Egypt". *Geophysical Research Letters* 33 (2006). S. 1-4.
- Wawrzyszko, Paweł. „Glossa o architekturze *Problematyki modernizmu* Richarda Shepparda”. *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*. Red. R. Nycz. Kraków: Universitas, 2004. S. 141-154.
- Youncenar, Marguerite. *Czarny mózg Piranesiego. Wprowadzenie w dzieło Konstandinosa Kawafisa*. Przeł. Jan Maria Kłoczowski, Krystyna Dolatowska. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2004.

| Abstrakt

KRYSZYNA TUSZYŃSKA, NINA ANNA TRZASKA

Teoria Poezji Nieosobistej Thomasa Eliota a Kanon Konstandinosa Kawafisa. Porównanie poglądów i założeń dwóch klasycystów

Artykuł ma na celu ukazanie zbieżności poglądów dwóch przedstawicieli modernizmu, Thomasa S. Eliota i Konstandinosa P. Kawafisa. Studium porównawcze poprzedza krótka charakterystyka epoki, pozwalająca wysunąć tezę badawczą: Kawafis mógł wyprzedzić o kilkanaście lat postulaty literackie Eliota. Tekst skupia się na podobieństwie postaw literackich obu autorów, dlatego podstawę analiz stanowi wybrana twórczość eseistyczno-krytyczna Eliota oraz *Kanon* i pisma teoretyczne Kawafisa. Tekst koncentruje się na następujących aspektach: zestawienie świata przedstawionego Kawafisa z klasycystycznymi poglądami Eliota, omówienie głębszej warstwy założeń literackich obu autorów (porównanie *Ars Poetica* Kawafisa z *Theory of Impersonal Poetry* Eliota), spojrzenie na styl Aleksandryjczyka przez pryzmat sądów estetycznych Eliota oraz kwestie związane z procesem twórczym i cechami artysty (dojrzałość i miejsce poety w spektrum *homo vates – homo faber*).

Słowa kluczowe: modernizm, klasycyzm, eseje Eliota, poezja Kawafisa, *Ars poetica*, Teoria Poezji Nieosobistej

| Abstract

KRYSZYNA TUSZYŃSKA, NINA ANNA TRZASKA

Thomas Eliot's Impersonal Theory of Poetry and the Canon of Constantine Cavafy. A Comparative Study of Ideas by the Two Classicists

The purpose of this article is to present concurrences in the poetic conceptions of two modernist poets, Thomas Stearns Eliot and Constantine Petru Cavafy. The comparative study is preceded by the brief characteristic of modernism which results in formulation of the following research thesis: Cavafy's work seems to predate Eliot's literary postulates by several years. As the article focuses on similarities in stances of the two authors, the base of the research material consists of selected critical essays by Eliot as well as *Canon* and theoretical work of Cavafy, known as *Ars Poetica*. The following issues are featured: analogies between Cavafy's poetry and classicist ideas of Eliot; elaboration on literary premises of the two authors (comparison of Cavafy's *Ars Poetica* and Eliot's *Theory of Impersonal Poetry*); reading Cavafy's poems through the perspective of Eliot's aesthetics, work process and characteristic traits of the writer.

Keywords: modernism, classicism, Eliot's essays, poetry of Cavafy, *Ars Poetica*, impersonal theory of poetry

| Noty o autorach

Krzyszyna Tuszyńska – prof. zw. w Katedrze Metodologii Lingwistyki na Wydziale Neofilologii UAM w Poznaniu. Stopień doktora nauk humanistycznych w zakresie filologii klasycznej uzyskała na podstawie rozprawy *Filozofia w retoryce Gorgiasza z Leontinoi*; tytuł profesora nauk humanistycznych podstawie książki *Dyskurs Dionia z Prusy w „Mowach o królestwie”*. *Mariaż retoryki z filozofią*, Wydawnictwo Naukowe UAM Poznań 2013. W 2003/2004 uruchomiła na UAM studia neohellenistyczne, jest autorką podręcznika do języka nowogreckiego *Pes to sta ellinika. Powiedz to po grecku*, Poznań 2006. Przedmiotem jej zainteresowań jest modernizm grecki na tle modernizmu europejskiego. Stypendystka kilku fundacji polskich i zagranicznych: Von Hardt Foundation (Genève- Vandoevres); Institut zur Förderung von Wissenschaftlern und Künstlern aus Ost und Mitteleuropa (Wiedeń); Polskiej Akademii Umiejętności w Krakowie (Londyn, Saloniki), British Council (Cambridge University), wielokrotna stypendystka Summer School of Modern Greek Language and Greek Culture na Uniwersyte-

cie Arystotelesa w Salonikach oraz na Uniwersytecie w Atenach. Autorka 9 książek, 14 przekładów z języka starogreckiego tekstów z zakresu retoryki i filozofii greckiej z obszernymi wstępnymi genealogicznymi, ponad 60 artykułów w języku polskim i angielskim. Członek Athens Institute for Education and Research (ATINER) w Literature Unit i Philosophy Unit; członek Polskiego Towarzystwa Filologicznego oraz wice-prezes Polskiego Towarzystwa Studiów Nowogreckich.
E-mail: krystusz@interia.pl; krzymac@amu.edu.pl

Nina Trzaska – mgr, licencjat na Wydziale Artes Liberales w Warszawie, stopień magistra filologii nowogreckiej na Wydziale Neofilologii UAM, w przygotowaniu dysertacja doktorska w zakresie literaturoznawstwa greckiego. Autorka przekładu na język polski powieści *Morderczyni Aleksandrosa Papadiamantisa* (w „Arcydziałach Literatury Nowogreckiej”). Autorka 7 publikacji w czasopiśmie i monografiach polskich. Uczestniczka międzynarodowych konferencji naukowych w Atenach, Lund, Braszowie, Poznaniu i Wrocławiu. Wykładowca na Wydziale Neofilologii UAM w Poznaniu. Do jej zainteresowań badawczych należą: literatura grecka, przekład literacki, folklor grecki (w szczególności problematyka wampiryzmu).

E-mail: nintr@amu.edu.pl

KATARZYNA KUCZYŃSKA-KOSCHANY
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Rimbaudysta Julian T., Tuwim od łobuzów, Tuwim dla dzieci

*Tuwim „ma” polszczyznę jak dziecko zabawki
i bawi się polszczyzną wedle pragmatyki
dziecięcych zabaw – zabawy te, jak to u dzieci, są
bardzo poważne*

(Matywiecki 272)

Miałem ja w życiu rozrimbaudzenia

(Tuwim 1990: 226).

*Czym Kolumb był dla geografii, tym Rimbaud był
dla poezji!*

(Jedlicka, Toporowski 138)¹

- 1 Rzecz dzieje się w „Closierie de Lilas” w 1928 lub 1929 roku – przyp. K.K.-K.:
„W pewnym momencie zaproponowałem wypicie aperitif *oxygéné*, którego Tuwim nie znał. Zacząłem sam przyrządzać ten napój. Do oleistego, przezroczystego płynu wrzuciłem kawałek lodu i dolałem nieco wody. Zmieszana ciecz jęła przybierać barwę mleczno-opalizującą. Tuwim przyglądał się uważnie, po czym uniósł szklankę do góry, spojrzął na nią pod światło, uśmiechnął się tajemniczo i powiedział jak gdyby do siebie:
– A więc... płyniemy do Barwistanu...
– Ach, do Barwistanu? – podjąłem myśl Tuwima i zacząłem recytować z pamięci fragment jego słynnego wiersza [...]
– To jeden z najpiękniejszych wierszy w poezji europejskiej! – zawołał Zborowski.
– A cóż ten wiersz znaczy w porównaniu z poezją Rimbauda! – zaprotestował namiętnie Tuwim.
Nie zapomnę pewnego porównania, jakiego wtedy użył:
– Czym Kolumb był dla geografii, tym Rimbaud był dla poezji!”

Dwa wiatry²

Dotychczas tych dwóch Tuwimów nie łączono³. Jeden był ważnym poetą polskim (już może nie najważniejszym, ale wciąż bardzo ważnym)⁴, tłumaczem poezji rosyjskiej i francuskiej i tego szczególnego francuskiego poety, jedyne go na świecie, czytelnikiem i entuzjastą Rimbauda. Drugi był kimś zupełnie innym – pionierem twórczości dla dzieci traktowanej serio, umieszczanej wspólnie z poważnymi artykułami i wierszami dla dorosłych na przykład w „Wiadomościach Literackich”, pierwszym poetą – wszystkich nas – czytany w dzieciństwie, więc nienatętnym panem od ojczyzny-polszczyzny. W tym drugim przypadku przyjemnie było go – Tuwima – pomylić z Brzechwą. Bo Brzechwa dzieciom, Tuwim dzieciom, razem się ich czytało. I jeśli „poeta dla dzieci”, poeta „dziecięcy” zdawało się być po trosze etykietą⁵, gdyż nie trzeba się (było) z tej kwalifikacji tłumaczyć i można ją (było) do woli upraszczać, to kwestia, którą nazywam tu

- 2 Wszystkie śródtytuły w tym szkicu pochodzą z wierszy Tuwima dla dzieci lub są tytułami wierszy Rimbauda, które Tuwim tłumaczył. Śródtytuł dotyczący *Wiosny* Tuwima i *Paris se repeuple* Rimbauda jest parafrazą autorską.
- 3 Chociaż bardzo wyraźnie wskazywał na maetrię Tuwima piszącego dla dzieci Michał Głowiński (Tuwim 1986: 260): „Twórczość Tuwima dla dzieci, przypadająca niemal w całości na lata trzydzieste, nie stanowi bynajmniej zjawiska marginesowego w jego dorobku. Przeciwnie, w tym zakresie stworzył poeta takie arcydzieła, jak *Lokomotywa* czy *Spóźniony słowik*. W wierszach dla dzieci wyzyskuje Tuwim swoje najistotniejsze doświadczenia poetyckie, stąd m.in. taka w nich rola igraszek słownych, współbrzmień itp. Tuwim podejmuje wątki, które mogą przemówić do dziecięcej wyobraźni, ale opracowuje je w taki sposób, by zadowolić najwybredniejszych koneserów poezji (w tym sensie te dziecięce wierszyki są utworami dla dorosłych). Poeta konsekwentnie unika tak łatwego sentymentalizmu, jak natętniej dydaktyki, choć w niektórych wierszach wprowadza elementy dydaktyczne. Jak się zdaje, w dziejach polskiej literatury dla dzieci wiersze Tuwima odegrały rolę przełomową”. Pisał także Matywiecki – jednak nie tyle w odniesieniu do wierszy dla dzieci, co w odniesieniu do Tuwimowych wierszy o dzieciach – iż: „W niektórych tuwimowskich wierszach o dzieciach aura rimbaudyzmu (dziecięcy sadomasochistyczny erotyzm) jest głównym nastrojem. Tak dzieje się w *Zemście*, a szczególnie w *Motylach* – okrucieństwo wobec uśmiercanych owadów obraca się przeciwko samemu uśmiercającemu dziecku”. Dalej monografista Tuwima dodaje, że „wiąże się z tym mit dzieciństwa jako szaleństwa. Poeta-dziecko jest tego mitu szczególnym przypadkiem”. Tu jako przykład pojawiają się „narkotyczne frazy” z *Wiersza wyszydającego dzieci*. Zob. Matywiecki 2013: 65.
- 4 Na ten temat pisał bardzo ciekawie Michał Głowiński (Głowiński 2007: 276-284).
- 5 Sam Matywiecki we wstępie do swej monumentalnej a lekkiej, eseistycznej monografii *Twarz Tuwima* (2007) pisał, że wszyscy go pytają, czy napisze o wierszach dla dzieci i czy napisze o kabarecie, obruszał się – bo Tuwim bardziej skomplikowany (Matywiecki 2007: 5).

„rimbaudyzmem” (za Jerzym Kwiatkowskim piszącym o „rimbaudyzmie Iwaszkiewicza”, zob. Kwiatkowski 1966: 35-80), jest bardziej skomplikowana i raczej historycznoliteracka (w domenie recepcji translatorskiej i twórczej). Po co – zapyta trzeźwo ktoś – te dwa Tuwimy łączyć, skoro się tak pięknie rozdziwiły? Po co komplikować? Bywają poeci, ba, bywają pisarze, którzy tworzą w kilku różnych, odrębnych porządkach, na przykład rodzajowych czy wyłanianych ze względu na specyficznego adresata. Tak, oczywiście. Ale to nie ten przypadek. Po pierwsze: nie można trzeźwo odpowiadać na to trzeźwe pytanie o Tuwima, bo sam Tuwim jako czytelnik Rimbauda był zawsze jak statek pijany – jego upojenie sięgało zenitu⁶, nigdy nie mówił o autorze *Illuminacji* inaczej niż (z) wykrzyknieniami. Przypominały one owo słynne wykrzyknienie Aleksandra Błoka, który po katastrofie Titanica pisał w dzienniku (15 kwietnia 1912): „Katastrofa Titanica uradowała mnie wczoraj niewymownie: a więc Ocean jeszcze jest” (cyt. za: Cioran 199). A upojony Rimbaudem młody Tuwim pisze w wierszu *Manifest* (1914) tak: „Mówił do mnie ocean szalony – Rimbaud” (Ratajczak 43). W wywiadzie udzielonym „Wiadomościom Literackim”, na początku 1926 roku, nieco ponad trzydziestoletni Tuwim powie:

Rimbaud – zgroza, potworność, huragan w dziejach poezji. Miałdzy. Rimbaud obudził we mnie poczucie odpowiedzialności za każde napisane słowo (Zrębowicz 1994: 19-20).

(I to jest wypowiedź dojrzałego poety, bardzo symptomatyczna, wciąż gorąca, ale jakby zmieszana w dykcjach: zaczyna tak, jak(by) Conradowski Marlow z *Jądra ciemności* mówił o Kurtzu, a kończy tak, jakby cytował Norwida z *Promethidiona*. Być może te dwie jakości tworzą Tuwima).

Pod koniec życia – w rozmowie z Janem Błońskim – Tuwim dodawał: „jego [Rimbauda – K.K.-K.] *Statek pijany* to moje największe w życiu przeżycie poetyckie” (Błoński 2011: 145). *Statek pijany*, który – przypomnę to w tym

6 Wizytę Tuwima we Francji wspominał Roman Zrębowicz, którego cytuję wraz z komentarzem Matywieckiego: „Roman Zrębowicz daje wspaniały dowód, że kawiarniany sposób bycia był dla Tuwima czymś więcej niż konwenansem, że był też przeżyciem pewnego ważnego poetyckiego mitu. Oto 1928 albo 1929 roku w Paryżu Zrębowicz zabiera Tuwima do kawiarni «Closierie de Lilas»: «Mimo iż Tuwim nie był nigdy w tym lokalu, orientował się dobrze w jego historii, związanej z życiem literackim dziewiętnastowiecznego Paryża». Rozmawiali o Rimbaudzie. «To, że rozmowa ze szła na temat twórczości Rimbauda, nie było kwestią przypadku, wszak znajdowaliśmy się w <Closierie de Lilas>, a być może nawet siedzieliśmy przy tym samym stoliku, przy którym spotykali się Artur z Verlaine’em” (Jedlicka, Toporowski 137-138).

miejscu, gdyż za chwilę okaże się to szczególnie istotne – Tuwim znał w oryginale (bagatela: 25 strof!) na pamięć. Właśnie bezpośrednim przywołaniem wersu oryginalnego oraz parafrazą (czy też przytoczeniem z pamięci) słów z Miriamowego przekładu *Le Bateau ivre* opisał Tuwim w *Kwiatach polskich* dzieciństwo w Łodzi⁷, niekoniecznie swe własne; opisał to, co można by nazwać doświadczonym dzieciństwem innych dzieci (skądinąd bardzo, bardzo przypominającym dzieciństwo Rimbauda w ardeńskim Charleville):

Bałuckie limfatyczne dzieci
 Z wyostrzonymi twarzyczkami
 (Jakbyś z bibułki sinoszarej
 Wyciął ich rysy nożyczkami),
 Upiorki znad cuchnącej Łódki,
 Z zapadłą piersią, starym wzrokiem,
 Siadając w kucki nad rynsztokiem,
 Puszczają papierowe łódki
 Na ścieki, tęczujące tłusto
 Mętami farbek z apretury⁸ –
 I płyną w ślad nędzarskich jachtów
 Marzenia, a za nimi – szczury.
 Wiatr zawiał. A z szumnego wiewu
 Napływa śpiew rozkołysany
 Szaleńca: «J'ai heurté, savez-vous?
 D'incroyables Florides?»⁹ - - Pijany
 Rozbijał statek oceanu

- 7 Matywiecki, niezawodny, odnotował w swej monografii dotychczasowe zainteresowanie tym tematem „Kowalczykowa [Tuwim – poetyckie wizje Łodzi. „Prace Polonistyczne” 1996, s. 9 – przyp. K.K.-K.] cytuje z *Kwiatów polskich* następującą Tuwimowską parafrazę *Statku pijanego* Rimbauda: «Jeżeli jakiej wody pragnę, / Tam w Europie, to kałużę, / Gdzie dziecko schyla się nad bagnem / I puszcza o zmrokliej chwili / Statki wątlejsze od motyli...». I konkluduje, przypominając, że poemat był pisany na emigracji: «Wszystko z oddalenia wygładza się, pięknieje, a Łódź snuje się we wspomnieniach jako kraina szczęśliwego dzieciństwa. I młodości, oczywiście» (Matywiecki 2007: 145).
- 8 Słowo pochodzenia łacińskiego; międzywojenny *Słownik ilustrowany języka polskiego* Michała Arcta podaje znaczenie: „ostateczne wykończenie i zabarwienie tkanin do handlu” (T. 1., s. 11, s. v. „apretura”).
- 9 Fraza jest nagłosowym wersem dwunastej strofy *Statku pijanego*, przez Tuwima przełamanego w miejscu średniówki, środkowy pytajnik został dodany przez polskiego poetę.

Śród tłoku cudów, barw zalewu,
 Tańcząc na pieśni fal – i nagle:
 „Jeżeli jakiej wody pragnę
 Tam w Europie, to kałuży,
 Gdzie dziecko schyla się nad bagnem
 I puszcza o zmrokowej chwili
 Statki węższe od motyli”... (Tuwim 1993: 44-45)¹⁰

Gdy pomyśleć przez chwilę, że Rimbaud projektował w *Statku pijanym* spojrzenie na Europę spoza Europy, a więc swój własny los, Tuwim zaś pisał rimbaudowsko-miriamowe słowa na początku lat czterdziestych XX wieku: „Jeżeli jakiej wody pragnę / Tam w Europie, to kałuży” na przymusowej emigracji w którejś z Ameryk, to okazuje się, iż odległość rzeczywista i imaginacyjna spotkały się tu w sposób zaiste niezwykły. Umorusany łobuziak z Charleville uruchomił sprawczą wyobraźnię poetycką, a rimbaudysta Julian T., też poeta – powtarzając frazę – zawrócił to, co imaginatywnie wszechwładne (przypomnę, że następny obraz, który zafascynował podwórzowe dzieci bałuckie to „kloaczna beczka z pompą ssącą”, KP, 40).

Po drugie – i to już przypomina hipotezę, którą ośmielam się tu stawiać – wczesny czytelnik autora *Siedmioletnich poetów*, młody Tuwim, Tuwim w wieku Rimbauda piszącego ten wiersz, tam właśnie – u buntownika z Ardenów – terminował, tam się uczył i (na)uczył dziecięcej wyobraźni z całą jej cudowną niesubordynacją. Bo przecież miał rację Victor Hugo, gdy nazwał Rimbauda „Shakespeare-enfant”¹¹; czyli duży jak Szekspir, cezuralny jak Szekspir, a dziecko... (więc niecenzuralny).

10 Tuwim sygnalizuje cudzysłowem, że to cytat, ale cytuje przekład Miriama raczej z pamięci lub celowo go zmienia, dostosowując do rytmu swego poematu. Dwudziesta czwarta, przedostatnia, strofa *Le Bateau ivre* brzmi tak w przekładzie Zenona Przesmyckiego z 1892 roku: „Jeżeli jakiej wody tam w Europie pragnę, / To błotnistej kałuży, gdzie w zmrokowej chwili / Dziecina pełna smutków, kucnąwszy nad bagnem, / Puszcza statki węższe od pierwszych motyli” (Rimbaud 1993: 127). Chciałabym zauważyć, że Tuwim, parafrazujący albo cytujący z pamięci, posługuje się jednak przydawką Miriama – „zmrokowej chwili”, a nie „zmrokliwej chwili”, jak cytuje Matywiecki za Kowalczykową. To zresztą nie jedyne odwołanie do Rimbauda w *Kwiatach polskich*; pojawiają się w tym poemacie dygresyjnym także aluzje do wiersza Rimbauda *Paris se repeuple* oraz do *Samogłosek*.

11 Słowa Victora Hugo, który przedstawił Rimbauda: „C'est Shakespeare-enfant” (znalazłam taki zapis w „Le Petit Ardenais”, 8 lutego 1890, ale wiadomo, że Hugo już wtedy nie żył) są we Francji słowami skrzydlatymi. Zob. na przykład: Boutang 237.

Tę osobę – polskiego poetę, autora najlepszych w polskiej poezji wierszy dla dzieci, najlepszych także dlatego, że stronią od dydaktyzmu, cenią rzeczy po dorosłemu niemożliwe i oddają sprawiedliwość dziecięcej wyobraźni – tę osobę nazywam „rimbaudystą Julianem T.”, nawiązując, oczywiście, do tytułu znanej monografii Romana Zimanda *Diarysta Stefan Ż.* (Zimand). Roman Zimand w finezyjnej analizie tego, co określa jako „literaturę dokumentu osobistego”, czyli w dziennikach Stefana Żeromskiego, pokazuje najbardziej prawdopodobną, najbardziej wiarygodną twarz człowieka – od osiemnastoletniego gimnazjalisty począwszy, nieskrytą, odsłoniętą, pokazuje całego, niewykreowanego Żeromskiego, po prostu¹². Tytuł Zimanda sugeruje jednak jeszcze coś¹³ – takiego skrótu używa się, gdy mowa o podejrzanym o popełnienie przestępstwa. Z ich nazwiska podaje się tylko pierwszą literę, by je – to nazwisko – ukryć, by nie narazić go na zniesławianie. W przypadku diarysty Stefana Ż. i rimbaudysty Juliana T. jest to jednak bezzasadne: wszyscy znamy ich nazwiska i ich przewinienia, to znaczy powieści, opowiadania, poematy i wiersze. Ale zabieg taki, na poły żartobliwy, natychmiast daje do myślenia. Bo Tuwim czytający i spolszczający Rimbauda, a po tym niezawodnym terminowaniu – piszący dla dzieci – jest kimś oskarżonym, kimś innym. (Jego ja – po Rimbaudzie – może o sobie już powiedzieć: *Je est un autre*. Czego, jak sadzę, nie mogło jeszcze owo „ja” powiedzieć po Staffie ani po Verlainie; mogło częściowo po Whitmanie, ale Rimbaud był tu pierwszy w porządku czasu i w temperaturze fascynacji).

Dowód w sprawie? Proszę bardzo. Gdy 2 marca 1918 Julian Tuwim drukuje w czasopiśmie „Pro Arte et Studio” swój wiersz *Wiosna. Dytyramb* (napisany już w roku 1915), wybucha skandal¹⁴. I od tego momentu nazwisko Tuwima,

12 „Literatura dokumentu osobistego kreuje mianowicie coś, co nazwać można światem pisania o sobie wprost” (Zimand 17).

13 „A więc nie pisarz Stefan Żeromski, który prowadzi dziennik, lecz młody diarysta nazwiskiem Stefan Żeromski (będziemy go czasami nazywać Stefanem Ż.), o którego późniejszej drodze życiowej nic nie wiemy” (Zimand 57).

14 W kalendarium życia i twórczości Tuwima, sporządzonym przez Janusza Stradeckiego, znajdujemy taką informację: „2 III [1918] ogłasza wiersz *Wiosna (Dytyramb)* w numerze 10 «Pro Arte et Studio». Utwór – opozycyjny w stosunku do idyllicznych opisów wiosny, obowiązujących w liryce ówczesnej – wywołuje burzliwą polemikę w całej niemal prasie warszawskiej. Jego publikacja staje się wydarzeniem-skandalem artystyczno-obyczajowym, a nazwisko Tuwima głośne i znane publiczności literackiej” (cyt. za: Tuwim 1986, 1: 128). Warto przypomnieć też, że w roku 1921 Tuwim „19 III bierze udział w zbiorowym wieczorze poezji J.A. Rimbauda, zorganizowanym z udziałem tłumaczy wierszy francuskiego poety w Sali Towarzystwa Higienicznego. W wieczorze biorą również udział: J. Iwaszkiewicz i J.M. Rytard oraz aktorzy, M. Strońska i S. Jaracz.” (Tuwim 1986, 1: 134-135) oraz że „Pod koniec [tego] roku ukazuje się zbiorowy

przepraszam, Juliana T., jest powszechnie znane. Utwór ten, przypomnijmy, bardzo dużo zawdzięcza wierszowi innego skandalisty, Artura R., zatytułowanego (w tłumaczeniu Juliana T.) *Paryż się budzi*¹⁵. Gołym okiem widać, i nie potrzeba tu żadnego wybitnie zdolnego prokuratora, by dowieść, że jest to poetycka szajka spod znaku niejakiego rzezimieszka Villona, przepraszam François V.

Jasne, że Tuwim występuje tu w roli pana Maluśkiewicza, a Rimbaud jest wielorybem. (Albo – jak chce autor najnowszej biografii polskiego poety (Urbanek) – jest on wylęknionym bluźniercą, a nie bluźniercą *tout court*¹⁶, jak by można mówić o Rimbaudzie). Ale to znaczy tylko tyle, że ta przygoda życia była niebezpieczna, że (mówiąc jeszcze raz Błokiem) „ocean istnieje”, a innych przygód niż te śmiertelnie niebezpieczne i śmiertelnie poważne przeżywać nie warto.

Pan Maluśkiewicz i wieloryb

Jak wygląda Tuwimowskie *dossier* w odniesieniu do Rimbauda? Najpierw Tuwim był pełnym pasji czytelnikiem francuskiego poety i, zaraz potem, jego

tom przekładów *Poezji J. A. Rimbauda*, zredagowany i wydany przez Tuwima wspólnie z J. Iwaszkiewiczem w ramach zamierzonej edycji *Dzieł wszystkich* francuskiego poety (dalsze tomy nie ukazały się). (Tuwim 1986, 1: 136) W najnowszej biografii Tuwima zaznacza się, iż po publikacji *Wiosny* poeta „zostaje oskarżony o szerzenie pornografii i deprawowanie młodzieży” (Urbanek 303).

- 15 Nie jest to wierne tłumaczenie tytułu wiersza Rimbauda *Paris se repeuple*. O tym, jak bardzo się w polskiej poezji przyjęło owo *Paryż się budzi*, świadczy zapiska Anatola Sterna, który nieświadomy (chyba) brzmienia francuskiego oryginału, wspomina: „Dobrze pamiętam ów dzień, kiedy ukazał się skromny zeszyt pisma uniwersyteckiego «Pro Arte et Studio» z Tuwimowską *Wiosną*. Cóż dziwnego, utwór ten miał przecież odegrać w naszej ówczesnej poezji nie mniejszą rolę niż we francuskiej wiersz, który był jego bezpośrednim natchnieniem: *Paris se réveille* Rimbauda [pomyłka w tytule u As – K.K.-K.]. Jakąż furię nienawiści zawarł w swoim «dytyrambie» Tuwim! To był istny wulkan, który zagroził swą lawą «lumpom» i drobnomieszczanstwu. Ale równocześnie jest w *Wiośnie* coś z Balmontowskiego upojenia żywiołem, anarchią żywiołu, bez względu na to, w jakiej występuje postaci. I zarówno ta antymieszczkańska nienawiść, jak owo upojenie jest czysto «dekadenckie». To pacierz klepany za matką Europą” (Stern 1970: 393).
- 16 Chociaż zdarzały mu się gesty na miarę Rimbauda i futurystów. Jak można przeczytać w kalendarium Janusza Stradeckiego, odnośnie do roku 1937: „5 X w Poznaniu ukazuje się tajne (poza cenzurą) wydanie *Wiersza, w którym autor grzecznie, ale stanowczo uprasza liczne zastępy bliźnich, aby go w dupę pocałowali*, odbite w 30 bibliofilskich «niesprzedajnych» egzemplarzach przez Andrzeja Piwowarczyka” (Tuwim, 1986, 1: 158).

tłumaczem¹⁷. Już w roku 1911 pojawia się nazwisko Rimbauda wśród pierwszych ważnych lektur poetyckich młodego, szesnastoletniego, Tuwima¹⁸. Sam Tuwim mówił o tym doświadczeniu tak:

Otworzył mi się świat jakichś całkiem nowych doznań, rozkoszy i zachwyków. Nie wstydzę się przyznać, że mi się na łyzy zbiera, gdy sobie przypominam daleką i z trudem dziś uchwytną aurę tego szczęścia i olśnienia, jakim, dzięki wierszom Staffa, stało się wtargnięcie liryki do mego życia. Po uszy zanurzyłem się w czytaniu wierszy – już nie tylko *Snów o potędze*, *Ptakom niebieskim* i *Uśmiechów godzin*, ale i Słowackiego, Verlaine’a, Rimbauda, Baudelaire’a, Feta, Balmonta, Błoka, Tetmajera, Whitmana, Heinego i mnóstwa innych, wielkich i mniejszych (Tuwim 2003: 106).

Jeszcze przed rokiem 1914 pojawiają się pierwsze Tuwimowskie przekłady Rimbauda na esperanto (Tuwim 1986, 1: 125), a także przekłady na polski: fragmentu pt. *Kwiaty z Iluminacji*¹⁹, potem *Zasiedziały*²⁰, *Siedmioletnich poetów* i *Sióstr miłosierdzia*²¹, wreszcie *Sonetu*, *Kredensu*, *Mojej bohemy*, *Głowy fauna*, *Czterowiersza* (zob. Tuwim 2006: 569-585). I jeszcze jednego wiersza z 20 września 1870, którego francuski tytuł Tuwim oddaje jako *Oślupiali* (*Przed piekarnią*), inny zaś tłumacz, Adam Ważyk, jako *Zbłąkane*. Przekład Tuwima nie jest ukończony, w rękopisie brakuje czterech końcowych strof, zamiast których tłumacz dopisał: „Biedne zziębnięte Jezusiki” (Tuwim 1999: 292):

Kłęcząc wśród śniegu na ulicy,
Utkwiły w jasny blask piwnicy
Wzrok osłupiały.

Patrzy gromadka dzieci chciwa,
Jak piekarz z pieca wydobywa
Pulchny chleb biały.

17 Na temat Tuwimowych przekładów Rimbauda zob. między innymi Woźniak 182-191.

18 „Pierwsze przeżycie poetyckie przy lekturze *Wyboru poezji* Leopolda Staffa (Lwów 1911) i pierwsze poetyckie lektury: Słowackiego, Verlaine’a, Rimbauda, Baudelaire’a, Feta, Balmonta, Błoka, Tetmajera, Whitmana, Heinego i wielu innych poetów, wielkich i mniejszych. Zafascynowany twórczością autora *Snów o potędze* próbuje także sam pisać” (Tuwim 1986, 1: 124).

19 Rimbaud, *Kwiaty* [z *Iluminacji*; przeł. przed 2 IV 1913]. Tuwim 1990: 379.

20 Rimbaud, *Pro arte* (1) 1919. S. 21-22.

21 Obydwa wiersze w: „Pro arte” 1919, nr 6, s. 29-31.

Śledzą, jak silne ramię w kadzi
 Urabia ciasto, jak je wsadzi
 W ognistą wnękę.

Słyszą, jak piecze się, rozgrzewa,
 A uśmiechnięty piekarz śpiewa
 Starą piosenkę.

Klęczą schyleni, nieruchomie,
 Przez szyby dyszy z pieca płomień,
 Jak pierś gorące.

Jakby mszy nocnej poświęcone,
 Wyjmuje piekarz uplecione
 Bułki pachnące.

I gdy spod belki okopconej
 Słyszać, jak chleby wypieczone
 I świerszcze trzeszczą,

Zda im się, że to dyszy życie
 I pod strzępami im w zachwycie
 Sny dusze pieszczą (Tuwim 1999: 64).

To jakby – po polsku także – wariacje na temat z samego początku *Nędzników* Victora Hugo (który, co skądinąd wiadomo, należał do ulubionych lektur bardzo młodego Rimbauda; *Pracowników morza* wymienia się często jako źródło inspiracji *Statku pijanego*, *Les Effarés* to słowo autora *Legendy wieków*). Myślę, że zarówno dla młodego Rimbauda, jak dla młodego Tuwima, tłumaczącego ten wiersz, dzieci przed piekarnią są „małymi braciszkami Gavroche’a” (Gasiglia-Laster, Laster, 2004 : 13-15). Swoją drogą, bardzo ciekawe byłoby zastanowić się, czy z punktu widzenia własnej poezji Tuwim nie bardziej (współ)odczuwa Rimbaudowską tonację sprzed tak zwanego listu jasnowidza (sprzed maja 1871).

Tak czy inaczej, pojawia się w życiu autora *Czyhania na Boga* mit Rimbauda. Jan Lechoń odnajduje w studenckim, wynajmowanym lokum Tuwima przy ulicy Foksal w Warszawie: „w bardzo nieumeblowanym pokoju przyczepione pluskiewkami do ściany wisiały dwa portrety, wyrwane z jakichś książek, Whitmana i Rimbauda” (Lechoń 75-77), zaś monografista, Matywiecki, komentuje owo wspomnienie diarysty następująco:

To jest młodzięcza, biedna, ascetyczna przestrzeń melancholika Tuwima po latach widziana oczami starego melancholika Lechonia. Tak uchwycony obraz młodości obu twórców zatrzymany jest w przejmującym niedokonaniu: jeszcze nie było wiadomo, że będą wielkimi poetami. A może wyrosną z nich nieudacznicy, jakich wielu w studenckim artystycznym świątku? Melancholia patrzy na młodość żywą. Na ścianach tej pustki wiszą masowo powielane portrety idoli; w biednej, nagiej przestrzeni papierowe widma poetów, jakieś «niedoistnienia» Rimbauda, Whitmana. Melancholijne środowisko namiastek masowej kultury, która już wówczas poetów wchłaniała (Matywiecki 2007: 444).

Cuda i dziwy

Jak myśleli o relacji Tuwima względem Rimbauda inni poeci tamtego czasu? Niejednoznacznie. Włodzimierz Słobodnik powiada bez wahania: „Tuwim był bożyszczem mojej młodości. Widziałem w nim wtedy nowego Rimbauda, [...] nadal widzę w nim nowe świetne światło współczesnej poezji polskiej” (Tuwim 1979: 175). Skamandryta, Jan Lechoń, jest o wiele bardziej krytyczny:

Poezja Rimbauda, jak doświadczył na sobie Claudel, nie tylko naczynie, ale i narzędzie łaski, nie była głosem ani prawowierne go katolicyzmu, ani żadnej wyznawanej wiary; urodzona wśród pijackich oszołomień, kiedy to na pomoc szaleńczym pragnieniom wzywane były bynajmniej nie boskie moce, powstawała bluźnierczo przeciw wszystkim uznanym porządkom i szukała Boga poza Bogiem. I otóż owa właśnie poezja na pozór bez prawdziwego Boga, pieśń zwierzęco złośliwego włóczęgi, pijaka i przestępcy, dokonała cudu nawrócenia, ukazała wieczność i sens istnienia zrozpaczonemu poecie, któremu niezdolni byli niczego objawić Ojcowie Kościoła, niczym porwać go wielcy wciąż z Bogiem na ustach kaznodzieje i naprawiacze, niczym przekonać – beznadziejnie osmucający swym tęym idealizmem – deści.

Porównanie Tuwima z Rimbaudem sam Tuwim nam narzucił zarówno początkami swej poezji, jak wyznaniem swego zachwytu dla Rimbauda; swój rodowód poetycki, którego studenckim symbolem były przyszpilone do ściany kawalerskiego pokoju w Warszawie fotografie jego przodków, właśnie Rimbauda i Whitmana, jeszcze w ostatnim przed śmiercią wywiadzie Tuwim potwierdził [przypis 4, s. 264: *Rozmowy z Tuwimem*. Wybrał i oprac. T. Januszewski. W-wa, 1994, s. 105-109, rozmowa J. Błońskiego]. Gdybyśmy go przecież nazwali polskim Rimbaudem – zarówno pokrzywdzilibyśmy go na bogactwie jego poezji,

w której tony i światła rimbaudyczne są tylko jednymi z wielu, jak też wywołałybyśmy obraz zupełnie fałszywy przemian poezji polskiej, od francuskiej odmiennych, a przez to i roli Tuwima w tych przemianach. Przewrotu takiego jak Rimbaud we francuskiej, Tuwim w naszej poezji nie dokonał, dokonywać zresztą nie musiał – dlatego po prostu, że romantyzm polski w *Dziadach*, *Samuelu* i wierszach mistycznych Słowackiego wyszedł poza owe dydaktyczne i oratorskie szranki, w których częścią wielką swej twórczości trzymał się nawet Victor Hugo i które we Francji właściwie dopiero Rimbaud miał przekraczać. Poezja mistyczna Słowackiego w swych zuchwałych metaforach, w zatarciu granic snu i jawy, *Dziady*, mimo właśnie nierimbaudycznej ziemskości swych widzeń, w zupełnie współczesnym rozpętaniu metrycznym *Improwizacji* – zrywały z niewolą prozaicznej logiki obrazów i klasycznej strofy, i w tym sensie – w rozmiarach o ileż potężniejszych – były już poezją rimbaudyczną. Alchemię Tuwima, blask jego poetyckich klejnotów, jakże bliski *Iluminacjom* Rimbauda, nie tylko poprzedza, ale zaćmiewa przepych mistycznych światła Słowackiego i jeśli chodzi o historyczne znaczenie Tuwima dla przemian naszej liryki, nie był on takim wynalazcą bez poprzedników jak Rimbaud, nie był polskim Rimbaudem.

Był nim natomiast w nieprześcignionym przez nikogo ani przed nim, ani po nim natężeniu czucia poetyckiego, w skupieniu wszystkich poetyckich darów i umiejętności do wypełnienia aż po brzegi każdego wiersza najczystsą esencją poezji, był Rimbaudem, jako władca skarbu, odmówionego iluż – za poetów, nawet za świętych poetów, mianem – rymującym prozatorom, kruszcu poezji czystej. Ten kruszec właśnie X. Bremond uważał za kamień probierczy objawienia i łaski, i na owym nadziemskim – jak właśnie *Samuelu Zborowskim* sądzie, na którym toczy się jego sprawa – powołać by mógł się Tuwim na sam już ów materiał swej poezji jako na niezbity dowód, że nie jest winny.

Choćby to miało bowiem zgorszyć szlachetnych Poloniuszów, zadufanych w prawach tego świata, pozwalamy sobie wątpić, czy na owym sądzie obowiązują zasady naszej demokracji, ryzykujemy przypuszczenie, że nadziemski wyrok na Tuwima zależy przede wszystkim od tego, czy był on naprawdę człowiekiem wybranym, to znaczy czy jego poezja była nie w guście owych Poloniuszów górnołotna i nabożna, ale jak właśnie wiersze Rimbauda – czysta (Lechoń 1999: 240-242)²².

22 Ze szkicu *Tuwim*; przypisy s. 263, pierwodruk: „Wiadomości” 1956, nr 44, szkic niedokończony, ogłoszony z papierów pośmiertnych; 1942 „doszło do dramatycznego zerwania przyjaźni Lechonia z Tuwimem” na tle polityczno-ideowym.

Pisał Adam Ważyk, awangardzista:

Temperament poetycki Tuwima wytwarzał dokoła niego szczególną atmosferę podziwu, niepokoju, oczekiwania. Tuwim napuścił świeżego powietrza do poezji. Imponował mi werbalnym odczuciem przyrody, lekkością wietrzyka, puszystością wiosennych bazi, rozczulał mnie jak dawniej Konopnicka, obrazami niedoli ludzkiej albo tym, że ktoś umarł. **Uderzała mnie radość rozbudzonych zmysłów, jak u młodego Rimbauda, bezpośredniość liryczna, świeżość słowa.** Wydawał mi się tak bardzo różny od Młodej Polski. Tymczasem z perspektywy lat rzuca się w oczy, ile we wczesnym Tuwimie było Tetmajera i Kasprowicza, ile zawdzięczał Staffowi. Wiersz programowy, który wysunął na czoło pierwszego zbioru, *Teofania*, zapowiadający nadejście Poezji Nowej nie zawierał poza tymi dwoma słowami ani jednego pojęcia, obrazu czy zdania, które by nie pochodziło z zasobów Młodej Polski (Ważyk 1982: 54, podkr. K.K.-K).

I może ważniejsza – z punktu widzenia czytania Tuwima jako rimbaudysty dla dzieci (przenosiiciela²³, przetworzyciela²⁴) – uwaga:

Tuwim nieraz korzystał z gotowych, tradycyjnych motywów literackich, ożywiał je lirycznym humorem. Chociaż nie lubię stylizacji, przemawiają do mnie jego «wiersze naiwne», jak *Zbrodnia*, jak *Piosenka umarłego*, rzeczy wyrastające z upodobania do nizinnej, jarmarcznej kultury. To upodobanie Rimbauda, Apollinaire’a, surrealistów, upodobanie całego ruchu awangardowego, zarówno gdzie indziej, jak u nas, które sygnalizowało ogólną zmianę wrażliwości artystycznej, było bliskie i Tuwimowi, ale jak to zwykle w jego praktyce, skupiało się w określonych tematach, w zamierzonym prymitywizmie, w uroczych malowankach (Ważyk 1982: 134).

23 Ten inspirujący neologizm zawdzięczamy, oczywiście, Piotrowi Sommerowi (zob. Sommer 68). Wiersz pochodzi z tomu *Pamiętki po nas* (1980).

24 Tu, oczywiście, pojawia się, podniesiona przez Matywieckiego (2008: 111), kwestia „losu poety” i fundamentalnego wiersza pt. *Moja rzecz*, którego dwie kolejne strofy rozpoczynają się od słów układających się w kreatywny oksymoron: „Moja rzecz- przetwarzanie, / Fermentować w przemianie / [...]” i „Moja rzecz – rzecz w zenicie, / Ani śmierć, ani życie / [...]”.

Siedmioletni poeci?

Rolf Kloepper z Fryburga Bryzgowijskiego jest autorem małego studium pod tytułem „*Statek pijany*”. *Rimbaud – czarodziej ‘śmiałej’ metafory?* (Kloepper 1968, Sonderdruck). Przypomnę: *Alchemia słowa* (potem tytuł książki Jana Parandowskiego) to jeden z manifestów poety z Charleville. Także bliscy Tuwima (jego siostra Irena, bardzo dobra poetka, wybitna tłumaczka, autorka bardzo ciekawych tekstów wierszem i prozą dla dzieci), badacze jego twórczości (Michał Głowiński), a przede wszystkim czytające go od kilku pokoleń dzieci (łobuzy i nie) – zgodnie uważają, że autor *Cudów i dziwów* reprezentuje magiczny, czarodziejski, hokusowo-pokusowy, prestidigitatorski wymiar poezji (Kuczyńska 1966). Głowiński pisze wstrzemięźliwiej o Tuwimie (jakby o Rimbaudzie i Verlainie skontaminowanych) jako o „mistrzu, który w pełni zawładnął wszystkimi subtelnosciami sztuki poetyckiej i tak nad nią zapanował, że może igrać swobodnie jej elementami, demonstrować publiczności – tak właśnie jak wirtuoz czy nawet prestidigitator – swój kunszt (por. np. *Hokus-pokus*)” (Głowiński 1986: LIV). Irena Tuwim w *Łódzkich porach roku* wyznaje:

Julka całe życie uważałam za czarodzieja. Nie pamiętam już, od czego i kiedy się to zaczęło. Czy wtedy, gdy na kuchennym taborecie warzył nad świecą w retortach (szklanych rurkach od lekarstw) jakieś tajemnicze, kolorowe płyny? Czy wówczas, gdy przestudiowawszy ruchomą mapkę nieba pokazywał mi Wielką Niedźwiedzicę, Drogę Mleczną i Warkocz Bereniki? Lub gdy demonstrował przede mną magiczne sztuczki przywiezione ze swojej pierwszej niezapomnianej podróży do Warszawy, a za oszczędzane kopiejki nabyte w ciemnym sklepiku na Chmielnej? A może po prostu wtedy, gdy jako wstępniak czy pierwszoklasista zażegnywał samym swoim powrotem do domu infernalny gniew Mamy rozpiętany nad moją głową? Wiem tylko, że zawsze był czarodziejem.

W Inowłodzu Julek okazał się poskromicielem węzów. [...] Zjawił się z wężem długim i obrzydliwym. Ku mojemu przerażeniu owijał go sobie dookoła szyi i ramienia i wąż zamieszkał w innym [niż jaszczurki – K.K.-K.], również merłą obitym ogromnym pudle, w którym Julek urządził mu wspaniałe terrarium wyłożone kamieniami i wysłane mchem i trawą. Wąż i jego mieszkanie budziły ogólny podziw i sensację (Tuwim 1958: 99-100).

Do czego Rimbaud potrzebował Afryki, do tego Tuwimowi wystarczył Inowłódz. Wszystko się zgadza: skala („pan Maluśkiewicz i wieloryb”), groza

czarów (magiczne sztuczki Rimbauda, gdy przestały dotyczyć poezji, dotyczyły żywych ludzi, złota, broni). Podobnie szybko chwyтали obce języki (legenda głosi, że Rimbaud nauczył się amharskiego w dwa tygodnie), jeździli konno. Gdy siostra wspomina bardzo młodego Julka, pisze:

Julek, szalony, cudowny Julek, nagle zaczął uczyć się świetnie i do którejś tam klasy przeszedł nawet z nagrodą. Nosił się z fantazją, chodził w rozpiętym szynelu, w czapce podziurawionej jak sito papierosami, co należało do elegancji, rozbijał się i skrapiał sobie włosy wodą brzozową Drallego.

Trochę już mniej deklamował Staffa, a za to *Statek pijany* [...] (Tuwim 1958: 106).

Tuwima recepcja Rimbauda wyznacza wiele z kierunków własnych poszukiwań poetyckich polskiego poety. Od wczesnego wiersza *Wieś, przyroda* poczynszy (datowanego przed końcem 1912), gdzie pojawiają się tak charakterystyczne dla poezji autora *Rzeki porzeczkowej* słowa jak „pijany” i tak konstytutywny dla niego mit solarny:

3
Upiłem się tobą, słońce,
W dzień gorący, w dzień lipcowy!
Teraz pijany jestem, słońce!
Teraz w szale wielkim, słońce,
Idę w dal, idę na łowy!
Chłonę woń z pól złotych, słońce!
Piję słodycz z wszystkich kwiatów,
Słucham ptaków i drzew, słońce!
Śmieje mi się rzeka, słońce,
Mnie, odkrywcy pięknych światów!

Jestem pijany twą rozkoszą,
Jestem pijany twym gorącem,
Jestem pijany całym słońcem,
Każdym błyskiem i promieniem!
Jestem pijany każdym kwiatem,
Każdym makiem i bławatem,
Każdym drzewem, każdym ptakiem,
Każdą trawką, każdym krzakiem!

Jestem pijany! Słońce! Słońce!
Ha! ha! Wielkie, złote słońce! (Tuwim 2003: 90-91)²⁵

Przez znany, dedykowany Aleksandrowi Watowi, wiersz *W Barwistanie*²⁶, będący wyraźnym nawiązaniem do *Samogłosek* Rimbauda, i wiersz *Swietozar*, „płynący” za – jak to pokazał Matywiecki – *Le Bateau ivre* (jak ten z kolei był kontynuacją *Podróży* Baudelaire’a):

„Hamowane napięcie” – to określenie da się zastosować do wielu utworów Tuwima, nie tylko do ich treści, również do kompozycji. W długo falującej dynamice wiersza *Swietozar*, naśladującego *Statek pijany* Rimbauda, zastanawia jedyna monotonna strofka zastygła w zneruchomieniu. Oto ona, poprzedzona strofą wykrzyknikową:

– Rozżagwię noc pożarem, włościę swe zapalę!
Pójdę z słońcem w zawody! Dzień urządzę złoty!
I w trzaskawicy ognia zasyczy wspaniale
Dumna stolica moja, Złotogród Stuwroty!

I na zgliszczach ostanę, oczu tępe szkliwo
Utkwiwszy w ziemię macierz... A niewiada po co!...
Na sercu mi markotno, w oczach migotliwo
Od łez... I tak dzień za dniem... i tak noc za nocą...

Jeśli zastanawia nagłość tego bezwładu w ruchliwym pochodzie strof, to wy tłumaczeniem może być iluzyjność dynamiki *Swietozara*, mająca ukryć **zneruchomienie** (Matywiecki 2008: 565, podkr. P.M.).

Aż do, wyposażonego w Rimbaudowskie motto – linijkę ze *Le bateau ivre* „Mais, vrai, j'ai trop pleuré!” – wiersza o incipicie „Zmęczony burz szaleństwem, jak statek pijany” (Tuwim 1930: 39). A zwłaszcza aż do *Wiosny*, która zasługuje na osobne potraktowanie.

Warszawa się budzi? Paryż się zaludnia?

Tu powinnam napisać o *Wiośnie* Tuwima – jego najbardziej rimbaudowskim wierszu – i robię to w innym tekście. Artykuł – *in statu nascendi* – jest zatytu-

25 Potem także pojawia się ten temat w tomie *Czyhanie na Boga* (1918).

26 Pierwodruk: „Skamander” 1922, nr 17, s. 112.

łowany *Wiosna i orgia*, czyli jak Tuwim „przepisał” Rimbauda. Pozwolę sobie tylko przypomnieć ten fenomenalny wiersz i poczynić krótkie (tylko najważniejszych) głosów zbieranie:

Wiosna

Dytyramb

Gromadę dziś się pochwali,
 Pochwali się zbiegowisko
 I miasto.
 Na rynkach się stosy zapali
 I buchnie wielkie ognisko,
 I tłum na ulicę wylegnie,
 Z kątów wypełźnie, z nor wybiegnie
 Świątować wiosnę w mieście,
 Świątować jurne święto.
 I Ciebie się pochwali,
 Brzuchu w biodrach szerokich
 Niewiasto!

Zachybotowało! - - Buchnęło - - i płynie - -
 Szurgają nóżki, kołyszą się biodra,
 Gwar, gwar, gwar, chichoty,
 Gwar, gwar, gwar, piski,
 Wyglancowane dowcipkują pyski,
 Wyległo miliard pstrokatej hołoty,
 Szurgają nóżki, kołyszą się biodra,
 Szur, szur, szur, gwar, gwar, gwar,
 Suną tysiące rozwydrzonych par,
 - A dalej! A dalej! A dalej!
 W ciemne zieleńce, do alej
 Na ławce, psiekrwie, na trawce,
 Naróbcie Polsce bachorów,
 Wijcie się, psiekrwie, wijcie,
 W szynkach narożnych pijcie,
 Rozrzucicie więcej ”kawalerskich chorób”!
 A!! będą później ze wstydu się wiły
 Dziewki fabryczne, brzuchate kobyły,
 Krzywych pędraków sromne nosicielki!

Gwałćcie! Poleci każda na kolację!
 Na kolorowe wasze kamizelki,
 Na papierowe wasze kołnierzyki!
 Tłumie, bądź dziki!
 Tłumie! Ty masz RACJĘ!!!

O, ty zbrodniarzu cudowny i prosty,
 Elementarny, pierwotnie wspaniały!
 Ty gnoju miasta, tytanicznej krosty,
 Tłumie, o Tłumie, tłumie rozszalały!
 Faluj, straszliwa maso, po ulicach,
 Wracaj od rogu, śmieję się, wariuj, szaleję!
 Ciasno ci w zwartych, twardych kamienicach,
 Przyj! Może pękną – i pójdziecie dalej!

Powietrza! Z swych zatęchłych i nudnych facjatek
 Wyległ potwór porubczy! Hej, czternastolatki,
 Będzie dziś z was korowód zasromanych matek,
 Kwiatki moje niewinne! Jasne moje dziatki!

Będzie dziś święto wasze i zabrzęczą szklanki,
 Ze wstydem powrócicie, rodzice was skarżą!
 Wyjdziecie dziś na rogi ulic, o kochanki,
 Sprzedawać się obleśnym, trzęsącym się starcom!

Hej, w dryndy! do hotelów! na wiedeński sznycel!
 Na piwko, na koniaczek, na kanapkę miękką!
 Uśmiechnie się, dziewczątka, kelner wasz, jak szpicel,
 Niejedną taką widział, niejedną serdenko...

A kiedy cię obejmą śliskie, drżące łapy
 I młodej piersi chciwie, szybko szukać zaczną,
 Gdy rozedmą się w żądry nozdrza, tłuste chrapy,
 Gdy ci kto pocznie szeptać pokusę łajdaczną –

– Pozwól!!! Przeraż go sobą, ty grzechu, kobieto!
 Rodzicielko wspaniała! Samico nabrzękała!
 Olśnij go wyuzdaniem jak złotą rakietą!
 „Nie w stylu” będziesz – trwożna, wstydliva, wylękała...

Wiosna!!! Patrz, co się dzieje! Toć jeszcze za chwilę
I rzuci się tłum cały w rui na ulicę!
Zośki z szwalni i pralni, „Ignacze”, Kamile!
I poczną sobą samców częstować samice!

Wiosna!!! Hajda –pęcznijcie! Trujcie się ze sromu!
Do szpitalów gromadnie, tłuszczo rozwydrzona!
Do kloak swe bastrzęta ciskaj po kryjomu,
I znowu na ulicę, w jej chwytny ramiona!!!

Jeszcze! Jeszcze! I jeszcze! Zachłannie! Bezkreśnie!
Rodźcie, a jak najwięcej! Trzeba miasto silić!
Wyrywajcie bachorom języki boleśnie,
By, gdy je w dół rzucicie, nie mogły już kwilić!

Wszystko –wasze! Biodrami śmigajcie, udami!
Niech idzie tan lubieżnych podnieceń! Nie szkodzi!
– Och, sławię ja cię, tłumie, wzniosłymi słowami
I ciebie, Wiosno, za to, że się zbrodniarz płodzi! (Tuwim 1986: 15-18)²⁷

Pisał o tym wierszu Głowiński, iż *Wiosna* jest raczej „antydytyrambem” oraz że „jest najwyrazistszym przykładem rimbaudyzmu Tuwima” (Tuwim 1986: 15), i dodawał:

Może najwyrazistszym objawem ekspresjonistycznych dążeń młodego Tuwima jest zamierzona brutalizacja materiału poetyckiego, tak języka, jak świata przedstawionego. Wyraziła się ona w sposób programowy w głośnym w swoim czasie wierszu *Wiosna*, opatrzonym podtytułem: dytyramb. Łączy się w nim poetyka obrazka rodzajowego z poetyką eksklamacji, z tego więc powodu jest to utwór reprezentatywny. **Brutalizacja – jednym z jej wzorów mógł być Rimbaud przede wszystkim jako autor liryku *Paris se repeuple*, tłumaczonego przez Tuwima [...] – wyraża się w swoistych inwokacjach do miejskiego**

27 Warto także zacytować przypis ze wstępu do tego wydania: „Rimbaud był dla skandynawów jednym z zasadniczych autorytetów literackich, tłumaczyli jego wiersze, doprowadzili do wydania tomu jego poezji. Oddziaływanie tego poety było złożone i wielostronne, każdy prawie z członków grupy szukał u autora *Sezonu w piekle* innych rzeczy” (Tuwim 1986: xxxviii-xxxix, przyp. 38).

tłumu, który w wiosenny dzień wyległ na ulice, w ujęciu tego tłumy w kategoriach prymitywnego biologizmu [...] (Tuwim 1986: xxxviii, podkr. K.K.-K.)

Pisał Matywiecki bardzo celnie, że wiosna jest nie tylko anarchiczna (Matywiecki 2008: 40-41), ale i roślinnie archaiczna (Matywiecki 2008: 523-524), związana z tym, co orgiastyczne, starsze niż boskie (także: przed-Dionizyjskie i przed-Erosowe), związana z analogią krążenia soków roślinnych i ludzkiej krwi (Matywiecki 2007: 525).

W książce Mariusza Urbanka pojawia się oddzielny rozdział poświęcony *Wiosnie*. A zwłaszcza *expressis verbis*, w nawiązaniu do *Paris se repeuple* Rimbauda, pisał o tym wierszu Tadeusz Januszewski:

W latach 1918-1919 ukazało się parę przekładów z Rimbauda. Tuwim próbował tłumaczyć tego poetę bardzo wcześnie, olśniony jego poezją, zanim na pewien czas nie znalazł się w orbicie symbolistów rosyjskich. Może zresztą początkowo była to kontynuacja młodopolskich zainteresowań Rimbaudem i działał urok legendy, dopiero później nastąpiło właściwe docenienie nowatorstwa jego poezji. Słynny dytyramb Tuwima *Wiosna*, którego ogłoszenie wywołało tak wielki skandal, został napisany w 1915 r. w oczywistej zależności od wiersza Rimbauda *Paryż się budzi*. Trudno dziś jednoznacznie orzec, czy ogłoszone przekłady przeleżały parę lat w szufladzie, czy rzeczywiście zostały dokonane dopiero w latach publikacji. Jedno jest pewne: w kolejności fascynacji Heine i Rimbaud wyprzedzili Whitmana o dwa-trzy lata (Tuwim 2006: 10-11).

A najdobitniej może, chociaż z pretensją o jednoznaczność, awangardzista i jeden z najlepszych polskich tłumaczy Rimbauda, Adam Ważyk, konstatował antywitalistycznie:

Któregoś dnia byłem świadkiem, jak kilkoro młodych ludzi w wieku studenckim oburzało się na jakiś utwór poetycki, przyznając autorowi wielkie zdolności. Niechętnie dopuszczono mnie do lektury inkryminowanego wiersza. Była to *Wiosna Tuwima*, ogłoszona w studenckim czasopiśmie «Pro arte et studio». Nie rozumiałem, dlaczego wiersz był pisany tonem gniewnym i zjadliwym, przetykany wyzwiskami, dlaczego w końcu była mowa o rodzącym się zbrodniarzu. Nie znałem jeszcze *Paris se repeuple* Rimbauda, którym Tuwim się inspirował. Obrazy rozpustnego szału, szyderstwa i wyzwiska miały tam określony kon-

tekst historyczny i określony adres, wiersz dotyczył wersalczyków bawiących się na bulwarach paryskich po wojnie domowej 1871 roku. W młodzieńczej *Wiosnie* Tuwima, która wywołała skandal typu obyczajowego ze względu na brutalne obrazy i słownictwo, to wszystko straciło sens historyczny, sprowadziło się do wiosennej rui, nawiedzającej tłumy miejskie (Ważyk 1982: 48, podkr. K.K.-K.).

Skakanka

Vladimir Nabokov uważał, że bez *homo poeticus* nie byłoby *homo sapiens* (Nabokov 277-268). Myślę, że Tuwim też tak uważał, na przykład gdy pisał takie wiersze jak *Kapuśniaczek* albo *Scherzo*, albo *Zieleń. Fantazję słowotwórczą*. (Widać, jak maestia i wyobraźnia poetycka nie znają granic związanych z domniemanym odbiorcą i jak trudno owego domniemanego odbiorcę wskazać, innymi słowy, jak płynne są granice tak zwanej poezji Tuwima dla dzieci). Albo wiersz *Skakanka* (którego prowerbialny początek, nie wiadomo dlaczego, dorośli zwykli cytować jako groźbę skierowaną ku dzieciom, kalecząc cały jego sens i czyniąc z Tuwima – *excusez le mot* – Jachowicza):

„Żeby kózka nie skakała,
Toby nóżki nie złamała”.
Prawda!
Ale gdyby nie skakała,
Toby smutne życie miała.
Prawda?
Bo figlować – bardzo miło.
A bez tego – toby było
Nudno...
Chociaż teraz musi płakać,
Potem będzie znowu skakać!
Trudno!
Więc gdy cię dorośli straszą,
Że tak będzie, jak z tą naszą
Kozą,
Najpierw grzecznie ich wysłuchaj,
Potem powiedz im do ucha
Prozą:

„A ja znam może dwadzieścia innych kózek, co od rana do wieczora skakały i zdrowe są, i wesołe, i nic im się nie stało, i dalej skaczą! Grunt, żeby się nie bać! Tak skakać, żeby się nic nie stało! Bo inaczej, co by za życie było? Prawda?” I skacz, ile ci się podoba. Niech dorośli zobaczą, jak to się robi! (*Julian i Irena Tuwim dzieciom* 22-23).

I podobnie Rimbaud, gdy swoje *Voyelles* nazywa *invention* (Rimbaud 2009: 874) (to francuskie słowo może oznaczać „wynalazek”, jak również „zmyślenie”, wtedy zbliża się – niebezpiecznie i ciekawie – do niemieckiej *Dichtung*). Ten chłopiec z Charleville bawi się francuszczyzną ze śmiertelną powagą, tak jak to robią dzieci: najpierw układa kolorowe klocki alfabetyczne, potem układa (a jakże) sonet o samogłoskach, wreszcie układa *Alchemię słowa* i najzupełniej dowolne *Iluminacje* i zupełnie nagle przestaje się bawić. A wszystko zgodnie z regułami najzupełniej dowolnej, instynktownej, inwencji.

Zabawa, poezja – może prościej: układanie klocków, układanie wierszy – to anarchie pełne osobliwego i osobistego ładu. A zdanie „Ja to ktoś inny(a)” warto wreszcie przełożyć na: ktoś inny, czyli pirat, ktoś inny, czyli Rimbaud, ktoś inny, czyli Tuwim.

| Bibliografia

- Arct, Michał. *Słownik ilustrowany języka polskiego*. T. 1. Warszawa: Wydawnictwo Michała Arcta, 1929.
- Błoński, Jan. „Rozmowy z pisarzami: z Julianem Tuwimem”. *Błoński przekorny. Dziennik. Wywiady*. Red. M. Zaczyński. Kraków: Znak, 2011.
- Boutang, Pierre. *L'aventure spirituelle D'Arthur Rimbaud*. Lausanne: Editions L'âge d'Homme, 2002.
- Cioran, Emil M. *Zeszyty 1957-1972*. Przeł. Ireneusz Kania. Warszawa: KR, 2004.
- Gasiglia-Laster, Danièle, Laster, Arnold. „«Les Effaré», de nouveaux petits frères de Gavroche”. *Parade sauvage* 20 (2004). S. 13-15.
- Głowiński, Michał. „Tuwim po latach”. Monolog wewnętrzny Telimeny i inne szkice. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2007. S. 276-284.
- Jedlicka Wanda, Toporowski Marian, red. *Wspomnienia o Julianie Tuwimie*. Warszawa: Czytelnik, 1963.
- Julian i Irena Tuwim dzieciom*. Warszawa: Nasza Księgarnia, 2012.

- Kloepfer, Rolf. „Das trunkene Schiff. Rimbaud – Magier der ‘kühnen’ Metapher?“. *Romanische Forschungen. Vierteljahrsschrift für romanische Sprachen und Literaturen* 80 (1968) [Sonderdruck].
- Kwiatkowski, Jerzy. „Rimbaud, kolory, metafizyka“. Eleuter. Szkice o wczesnej poezji Jarosława Iwaszkiewicza. Warszawa: Czytelnik, 1966. S. 35-80.
- Lechoń, Jan. *Portrety ludzi i zdarzeń*. Red. P. Kądziała. Warszawa: Biblioteka „Więzi”, 1999.
- Matywiecki, Piotr. „Poeta-dziecko”. *Myśli do słów. Szkice o poezji*. Wrocław: Biuro Literackie, 2013. S. 56-68.
- Matywiecki, Piotr. *Twarz Tuwima*. Warszawa: W.A.B., 2008.
- Nabokov, Vladimir. *Pamięci, przemów. Autobiografia raz jeszcze*. Przeł. Anna Kołyszko. Posłowie L. Engelking. Warszawa: Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA SA, 2004.
- Ratajczak, Józef. *Julian Tuwim*. Poznań: Dom Wyd. „Rebis”, 1995.
- Rimbaud, Arthur. *Œuvres complètes*. Red. A. Guyaux, A. Cervoni. Paris: Éditions Gallimard, 2009.
- Rimbaud, Artur. „Siedmioletni poeci. Siostry miłosierdzia”. Przeł. Julian Tuwim. *Pro arte* 6 (1919). S. 29-31.
- Rimbaud, Arthur. *Wiersze. Sezon w piekle. Iluminacje. Listy*. Red. A. Międzyrzecki. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1993.
- Rimbaud, Artur. „Zasiedziali”. Przeł. Julian Tuwim. *Pro arte* 1 (1919). S. 21-22.
- Sommer, Piotr. „Przenosiciel”. *Po ciemku też (wiersze z książek)*. Poznań: Wojewódzka Biblioteka Publiczna i Centrum Animacji Kultury, 2013. S. 68.
- Stern, Anatol. *Poezja zbuntowana. Szkice i wspomnienia*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1970.
- Tuwim, Irena. *Łódzkie pory roku*. Warszawa: Czytelnik, 1958.
- Tuwim, Julian. *Juwenilia 2*. Red. T. Januszewski, A. Bałakier. Warszawa: Czytelnik, 1990.
- Tuwim, Julian. *Kwiaty polskie*. Red. T. Januszewski. Warszawa: Czytelnik, 1993.
- Tuwim, Julian. *Listy do przyjaciół-pisarzy*. Red. T. Januszewski. Warszawa: Czytelnik, 1979.
- Tuwim, Julian. *Tam zostałem. Wspomnienia młodości*. Red. T. Januszewski. Warszawa: Czytelnik 2003.
- Tuwim, Julian. *Tłumaczenia poetyckie*. Red. T. Januszewski. Wrocław: Ossolineum, 2006.
- Tuwim, Julian. *Utwory nieznanne. Ze zbiorów Tomasza Niewodniczańskiego z Bitburgu. Wiersze. Kabaret. Artykuły. Listy*. Red. T. Januszewski. Łódź: Wydawnictwo Wojciech Grochowalski, 1999.
- Tuwim, Julian. „W Barwistanie”. *Skamander* 17 (1922). S. 112.
- Tuwim, Julian. *Wiersze 1*. Red. A. Kowalczykowa. Warszawa: Czytelnik, 1986.

- Tuwim, Julian. *Wiersze wybrane*. Red. M. Głowiński. Wrocław: Ossolineum, 1986.
- Tuwim, Julian. „Zmęczony burz szaleństwem...”. Sokrates tańczący. Warszawa: Wydawnictwo Jakuba Mortkowicza, 1930. S. 39.
- Urbanek, Mariusz. *Tuwim. Wylękniony bluźnierca*. Warszawa: Iskry, 2013.
- Ważyk, Adam, *Eseje literackie*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1982.
- Woźniak, Maria Judyta. „Juliana Tuwima przekłady z Rimbauda. Kilka uwag o przekładach wierszy *Czterowiersz, Kredens, Moja bohema* oraz *Głowa Fauna*”. *Julian Tuwim. Biografia. Twórczość. Recepcja*. Red. K. Ratajska, T. Cieślak. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2007. S. 182-191.
- Zimand, Roman. *Diarysta Stefan Ż.* Wrocław: Ossolineum – Wydawnictwo PAN, 1990.
- Zrębowicz, Roman. „U Juliana Tuwima. Wywiad specjalny”. *Rozmowy z Tuwimem*. Red. T. Januszewski. Warszawa: Wyd. Naukowe Semper, 1994, S. 16-21. [pierwodruk: 1926]

| Abstrakt

KATARZYNA KUCZYŃSKA-KOSCHANY

Rimbaudysta Julian T., Tuwim od łobuzów, Tuwim dla dzieci

Julian Tuwim (1894-1953) był rimbaudystą na różne sposoby: czytał Jeana Arthura Rimbauda (1854-1891) i tłumaczył jego wiersze; znał je na pamięć i recytował; wielbił francuskiego poetę – odwiedził jego grób w Charleville z pękiem czerwonych róż, uważał go za największego poetę świata. Najciekawiej, być może, przyswajał i przemyślał Rimbauda we własnej twórczości, na wszystkich jej poziomach. Tuwima i Rimbauda łączy to, co można by nazwać dziecięcnością wyobraźni (poetyckiej), obydwaj są łobuzami literatury, twórcza dezynwoltura spokrewnia ich w wielu miejscach. Obydwaj anarchizują na wysokim poziomie artystycznym.

Słowa kluczowe: Jean Arthur Rimbaud; Julian Tuwim; dzieciństwo; dziecko; wyobraźnia poetycka; recepcja

| Abstract

KATARZYNA KUCZYŃSKA-KOSCHANY

Julian T. - A Studier of Rimbaud, Tuwim of Tykes, Tuwim for Children

Julian Tuwim (1894-1953) was a studier of Rimbaud in numerous ways: he read Jean Arthur Rimbaud (1854-1891) and translated his poems. He knew his poetry by heart and recited it. He worshiped the French poet and he visited his grave in Charleville and left him a bunch of red roses. He considered Rimbaud the greatest poet of all. Tuwim, probably, in the most interesting fashion assimilated and smuggled Rimbaud into his own poetry, at all its levels. Tuwim and Rimbaud are connected by what might be called the childishness of the poetic imagination. Both of them are literary rogues who are characterised by their creative disinvolture. Both of them advocate anarchy at a high artistic level.

Keywords: Jean Arthur Rimbaud; Julian Tuwim; childhood: child: poetic imagination; reception studies

| Nota o autorce

Katarzyna Kuczyńska-Koschany (ur. 20 grudnia 1970 w Poznaniu) – prof., polonistka, komparatystka, eseistka, autorka wierszy i próz poetyckich. Zajmuje się poezją i jej interpretacją, recepcją poetów niemieckiego i francuskiego kręgu językowego w Polsce, Zagładą Żydów, synapsami poezji i plastyki, europejskim i polskim esejem literackim. Autorka książek: *Rilke poetów polskich* (2004; wyd. II, 2017), *Rycerz i Śmierć. O „Elegiach duinejskich” Rainera Marii Rilkego* (2010; wyd. II, 2015), *Interlinie w ciemności. Jednak interpretacja* (2012), „*Все поэты жиды*“. *Antytotalitarne gesty poetyckie i kreacyjne wobec Zagłady oraz innych doświadczeń granicznych* (2013), *Skąd się bierze lekcja polskiego? Scenariusze, pomysły, konteksty* (2016), *Nikt nie widzi dobrze. Eseje* (2018), tomu prozy *Zielony promień* (2006) oraz około trzystu artykułów drukowanych w polskich i zagranicznych pismach naukowych. Wydała też wybór *Wiersze (nie)zapomniane* Anny Pogonowskiej (2018). Współautorka podręcznika *Staropolskie korzenie współczesności* (2004). Członkini Komitetu Nauk o Literaturze PAN w obecnej kadencji. Członkini komisji ds. przeciwdziałania dyskryminacji przy Rektorze UAM. Opiekunka naukowa Koła Miłośników Kultury i Literatury Żydowskiej „Dabru emet“ (UAM). Obecnie kieruje Zakładem Badań nad Tradycją Europejską IFP UAM. Mama Tobiasza i Leny Miriam.

E-mail: eadem@amu.edu.pl

Recenzje

| REVIEWS

AGATA STANKOWSKA

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

„Polonistyka w kontakcie”, czyli o przekraczaniu dyskursywnych granic

Zduniak-Wiktorowicz, Małgorzata. *Filologia w kontakcie. Polonistyka, germanistyka, postkolonializm*. Poznań: Wydawnictwo naukowe UAM, 2018. 599 s.

Komparatystyka należy do najważniejszych, metodologicznie płodnych i inspirowanych obszarów współczesnej humanistyki. Kierunki jej rozwoju poświadczają – także w obrębie badań literaturoznawczych – tendencję do stopniowego przechodzenia od studiów literackich do studiów kulturowych. Przy tym ewolucję tę widzieć należy (a w każdym razie ja skłonna byłabym tak czynić) raczej jako znak poszerzania perspektywy niż wyparcia i zastąpienia pierwszego typu badań przez drugie. Sensowność uprawiania tradycyjnych rozważań nad recepcją literacką, stanowiących nadal ważki element suplementarnych historii określonych literatur narodowych, nie zostaje tu wszak w żadnej mierze podważona, a jedynie dopełniona i ujęta w horyzoncie nowych pytań. Bodajże najważniejsze z nich dotyczy krytycznej refleksji nad dyskursami używanymi przez tak zwaną tradycyjną komparatystykę. Interesujący jest zwłaszcza problem, w jaki sposób dyskursy te wzmacniają i powielają pojęcia kluczowe dla budowania wspólnot wyobrażonych. W jaki sposób utrwalają bądź współkreują mity i języki fundamentalne dla tych wspólnot. Nieprzypadkowo przedstawiając wspomniany tu kierunek ewoluowania badań porównawczych, Andrzej Hejmej, powołując się na Gayatri Chakravorty Spivak (zob. Spivak), trafnie wskazywał, że nowo-

czesną komparatystykę rozumieć należy jako efekt myślenia, które umożliwia dekolonizację nas samych. „Nowa komparatystyka – pisał – polega na etycznej odpowiedzialności i odkrywaniu [...] «performatywności kultur»” (Hejmej 9). W efekcie „nie może być traktowana jako dyscyplina naukowa” w tym sensie, iż „zasadza się na indywidualnym działaniu komparatysty, wrażliwości i świadomości postkolonialnej, [...] jest niekończącym się procesem translacji czy też **praktyką interpretacyjną** głęboko osadzoną w codziennej egzystencji” (Hejmej 9, podkr. A.H.). Także – dodajmy – w egzystencjalnie rozumianej aktywności badawczej, która, czy sobie to uświadamiamy czy nie, staje się nieuchronnie ważnym włóknem tożsamości osoby prowadzącej takie czy inne badania. Dla współczesnego komparatysty kulturowego działalność akademicka i poszukiwania naukowe stają się tym samym w pewnej przynajmniej mierze (raczej większej niż mniejszej) elementem indywidualnie tworzonego, egzystencjalnego projektu. Postulowany wzorzec badań komparatystycznych jawi się zaś jako element dużo bardziej ogólnego wzorca – modelu odnajdywania się w interkulturowości, interesującej komparatystę jako przedmiot badań, ale przede wszystkim wybieranej przez niego jako przez człowieka za naturalny, a jednocześnie najważniejszy wymiar otaczającej go rzeczywistości. Obierany kierunek badań styka się tu tym samym – powtórzmy – z życiowym projektem takiego a nie innego sposobu bycia w kulturze. Studia z dziedziny historii i teorii nauki (tu badań komparatystycznych) okazują się częścią odpowiedzi na pytanie, kim jestem i kim chciałbym być jako członek kultury rodzimej a jednocześnie jako uczestnik wielokulturowej wspólnoty.

Doskonałym przykładem takiego rozumienia nie tylko zadań, ale nade wszystko sposobu bycia nowoczesnym komparatystą stanowić może opublikowana niedawno, niezwykle interesująca książka Małgorzaty Zduniak-Wiktorowicz, zatytułowana *Filologia w kontakcie. Polonistyka, germanistyka, postkolonializm* (Zduniak-Wiktorowicz). Książka – dodajmy – której jedna z licznych zalet polega na tym, iż zmusza swego czytelnika, przede wszystkim akademickiego (choć nie tylko), do autokrytycznej refleksji.

Już w samym tytule monografii nakreślony zostaje wspomniany wyżej tyłek naukowy, co egzystencjalny projekt młodej poznańskiej badaczki. Zamyśl, który narodził się rzecz jasna w odpowiedzi na jej własną akademicką ścieżkę, świadomie rozwijaną i osadzoną w określonej kulturowo przestrzeni, czyli w tym wypadku geograficzno-historyczno-mentalnej sferze pogranicza polsko-niemieckiego, które samo w sobie stanowi wyzwanie ze względu na różne „bolesne złogi” dzielące, ale i łączące narody żyjące po obu stronach Łaby. Badawczo-egzystencjalny projekt, jaki wyłania się z lektury opisywanej monografii, jest – czego czytelnik domyśla się nawet bez znajomości biograficznej

faktografii – efektem pracy Zduniak-Wiktorowicz „na granicy”. Badaczka otwarcie (choć nienachalnie) tematyzuje zresztą tu i ówdzie tę właśnie formę swojej naukowej biografii. Czyni ją przedmiotem przede wszystkim metodologiczno-deskryptywnej refleksji, ale – co ważniejsze – traktuje ją jako punkt wyjścia do stworzenia postulatywnej formuły badań wielopoziomowych interferencji między filologiami narodowymi, uprawianymi w ojczyznach poszczególnych badaczy i poza ich granicami. Formuły, dodajmy, wskazywanej przez Zduniak-Wiktorowicz jako jeden z możliwych, a ze wszech miar pożądaných sposobów bycia w kulturze pogranicza, tu polsko-niemieckiego i niemiecko-polskiego, sławistyczno-germanistycznego i germanistyczno-sławistycznego. Na czym kreślony w książce projekt miałby polegać i do czego prowadzić?

Odpowiadając na te dwa zasadnicze pytania, zacząć wypada od uwag najbardziej ogólnych, dotyczących przedstawianej monografii jako świadectwa performatywnego działania autorki książki w kulturze. *Filologia w kontakcie*, licząca bez mała sześćset stron dużego formatu, składa się z dwu zasadniczych części, zatytułowanych „Polonistyka i germanistyka” oraz „Polsko-niemieckie postzależności”. Głównym przedmiotem obu fragmentów monografii jest refleksja nad obrazem kulturowych relacji między Polską a Niemcami. Wzajemnych odniesień utrwalonych w dyskursach, które wykorzystują i współtworzą dwie sąsiedzkie (w sensie usytuowania przestrzennego i historycznego) filologie: polska i germańska. Filologie – co nie bez znaczenia – mające różne, często zaskakująco silnie odseparowane od siebie obiegi: krajowy i zagraniczny i wchodzące (lub – nad czym autorka słusznie ubolewa – niedostatecznie silnie wchodzące) w rozmaite interferencje także na styku szeroko ujętych badań sławistycznych i germańskich. W punkcie wyjścia swoich rozważań autorka stawia pytanie: na ile i czy w ogóle dyskursy współtworzone w ramach tych odmiennych obiegów filologii narodowych, figur i języków, jakimi posługują się uprawiający je badacze, odzwierciedlają postkolonialne i postzależnościowe relacje między Polską i Niemcami? I – uprzedźmy – w toku szczegółowych interpretacji odpowiada na nie twierdząco, zbierając argumenty na rzecz tezy, iż języki używane przez sławistów niemieckich i polskich nie tylko je odbijają, ale też nierzadko mniej lub bardziej świadomie podtrzymują. Zduniak-Wiktorowicz stawia przy tym generalną tezę, że gdyby przeczytać interesujące ją teksty tak, jak to sama proponuje, jako świadectwa mentalności i wyobraźni symbolicznej ich akademickich autorów, z ujęciem metodologii wypracowanych na gruncie badań postkolonialnych i postzależnościowych, to polscy i niemieccy literaturoznawcy mogliby się o sobie dużo dowiedzieć, oczyścić sferę postzależnościowych i postkolonialnych przedzałożeń, a w efekcie stworzyć pole do uprawiania wolnej od nich „filologii w kontakcie”. Tak przynajmniej rozumiem generalne założenie, jakie autorka

przyjmuje w toku swoich poszukiwań. Idea to niewątpliwie kusząca i piękna w swym idealistycznym założeniu. Czy całkowicie wolna od zagrożeń, którym badaczka pragnie dać opór, nie jestem już pewna, ale o tym za chwilę.

Podkreślić trzeba, że Zduniak-Wiktorowicz podchodzi do postawionego sobie zadania profesjonalnie wyposażona, gromadząc imponującą swym rozmiarem literaturę (polsko- i niemieckojęzyczna bibliografia przedmiotowa i podmiotowa, wykorzystana w jej monografii, liczy kilkaset pozycji), a także przygotowując funkcjonalny i metodologicznie spójny warsztat. Tak wyekwi-powana postanawia poddać wnikliwej, a znaczy to krytycznej lekturze symboliczne imaginaria polonistów i germanistów, uprawiających swe filologiczne poletka. Bierze przy tym pod swą badawczą, postzależnościową lupę zarówno dokonania germanistów i polonistów w Polsce, jak też germanistów/slawistów i polonistów w Niemczech oraz, na zasadzie krótkich ekskursji, także wybrane prace germanistów i polonistów/slawistów powstałe w krajach anglojęzycznych, szczególnie w Stanach Zjednoczonych Ameryki. Autorka nie czyta w zasadzie tekstów literackich (wyjąwszy te o charakterze autobiografii naukowych, reportaży autoetnograficznych i nielicznych przykładów literatury migracyjnej), lecz w przeważającej mierze teksty powstałe w ramach uprawiania humanistyki akademickiej. Nadmienię tu, że przyjęte przez badaczkę w tym względzie proporcje wydają mi się niekorzystne dla oceny obrazu polsko-niemieckich i niemiecko-polskich relacji, który wylania się z jej ciekawej rozprawy. Może jest tak, jak skłonna byłabym sądzić, że literatura piękna jest bardziej zaawansowana w budowaniu sfery pożądanego kontaktu między sąsiedzkimi imaginariami symbolicznymi – polskim i niemieckim – niż działania akademickie? A może się mylę i jest właśnie na odwrót? Nie sposób powziąć na ten temat jakiś podejrzeń, a tym bardziej rozstrzygnąć postawionej kwestii, decydując się na tak dalece niesymetryczne zestawienie „tekstów akademickich” i literatury pięknej. Ale to uwaga marginalna. Gdyby autorka miała zadość uczynić mojemu niedosytowi, napisać by musiała kolejnych kilkaset stron.

Nie dziwi zresztą, że Zduniak-Wiktorowicz interesują przede wszystkim wypowiedzi akademików. Pisze bowiem w istocie rozprawę z historii i teorii nauki. Czyta zarówno autotematyczne prace, podejmujące zagadnienia transdyscyplinarności i refleksje na temat inspiracji metodologicznych przejmowanych z zagranicy, a także świadectwa współpracy z filologami sąsiednich państw, jak i kulturoznawcze i literaturoznawcze teksty tych polskich, niemieckich i amerykańskich germanistów, polonistów, slawistów, którzy działają w obszarze *postcolonial studies* i studiów postzależnościowych. Badaczka przenosi też często uwagę (co *nota bene* potwierdza po raz kolejny wagę homologii między projektami badawczymi a egzystencjalnymi) z samych tekstów na ich autorki

i autorów, analizując sposoby, w jakich odnajdują się oni w sytuacji niełatwego, jeśli wspomnieć historyczne wydarzenia łączące dzieje Polski i Niemiec, sąsiedztwa. Sąsiedztwa, które właśnie jako takie – trudne i pełne „historycznych złogów” – stawia przede wszystkim ludziom kultury, akademikom, literaturoznawcom wyzwanie do pracy na rzecz nie tylko powierzchownego pojednania. Wyzwanie do cierpliwego uczestniczenia w ruchu, który nie jest w pełni możliwy bez wielokrotnie ponawianej (auto)krytycznej refleksji nad własnymi uprzedzeniami i stereotypowymi obrazami sąsiada, a równocześnie bez spokojnego wskazania drugiej stronie, że i ona takim uprzedzonym ulega, ugruntowując niechcący krzywdzące, kulturowe stereotypy.

Autorka *Filologii w kontakcie* trafnie spostrzega, że w obrębie działań akademickich nie jest to możliwe bez wysiłku przekraczania granic swych filologicznych środowisk, bez nabrania zwyczaju czytania siebie nawzajem – germanistów przez polonistów, sławistów przez adeptów *German studies* i *vice versa*. Nie jest możliwe także bez przekroczenia zwyczaju nadmiernego separowania obiegów literaturoznawstwa krajowego i zagranicznego, a także próby wypowiedzenia – odwołam się tu do rodzimego obszaru – poczucia wyższości polonistyki uprawianej w kraju wobec tej rozwijanej poza jej granicami.

Śladem Jürgena Joachimsthalera (Joachimsthaler) Zduniak-Wiktorowicz przekonuje o konieczności uprawiania „filologii sąsiedztwa”, „filologii – jak sama ją nazywa – w kontakcie”, co w przypadku polonisty oznaczać musi „strategiczną rezygnację z formalnego i rzeczowego polonocentryzmu” i „wyjście poza własny dyskurs wiedzy i władzy naukowej”, by stworzyć okazję do „wysłuchania się w głos Innego” (Zduniak-Wiktorowicz 66). Oznaczać musi także oczywiście analogiczne podejście po stronie niemieckich sławistów i polonistów. Autorka w toku szczegółowych zbliżeń na interesujące ją zagadnienia wskazuje – co pewnie niejednego z historyków literatury może zaniepokoić – na konieczność „odfilologicznienia” badań na rzecz pogłębiania optyki kulturowej i międzykulturowej, interdyscyplinarnej i transdyscyplinarnej. Jak wiadomo, wiązać się to może z trudnymi do przeoczenia stratami, ale w duchu uprawianej przez Zduniak-Wiktorowicz humanistyki zaangażowanej, czy – jak parafrazuje autorka termin Ewy Domańskiej – „humanistyki ratowniczej” (Domańska 12) wydaje się jak najbardziej pożądane i warte swojej ceny. Jako „polonistka krajowa” muszę napisać, że szereg myśli i wezwań formułowanych przez Zduniak-Wiktorowicz z perspektywy praktyczki polonistyki zagranicznej głęboko zapadnie mi w pamięć, stwarzając pole do przemyśleń, które z pewnością podejmę.

Postępując dalej, autorka *Filologii w kontakcie* przyjmuje, że wspólne pole rewizyjno-terapeutycznej, akademickiej refleksji nad relacjami Polaków i Niemców powinno, a w każdym razie mogłoby w naturalny niejako sposób powstać

w obrębie obu filologii narodowych za przyczyną prowadzonych w nich badań postkolonialnych i postzależnościowych. Tymczasem w obrębie prac zarówno polskich polonistów, jak i niemieckich slawistów – co badaczka weryfikuje na podstawie bardzo bogatej literatury przedmiotu – dostrzegamy w tym względzie znaczące deficyty. Polskie badania postkolonialne koncentrują się przede wszystkim na kwestiach związanych z relacjami polsko-litewskimi, polsko-ukraińskimi, polsko-białoruskimi i polsko-rosyjskimi, czyli na wschodnich terenach II Rzeczypospolitej, a także na problematyce uwikłań posttotalitarnych. „Temat niemiecki – pisze Zduniak-Wiktorowicz – jest w polskich studiach postkolonialnych bardzo niedoreprezentowany” (Zduniak-Wiktorowicz 191). Jeszcze wyraźniej ową zastanawiającą lukę poświadczają prace literaturoznawców i kulturoznawców niemieckich, czego przyczyny w odniesieniu do kwestii opóźnienia w przyjęciu nowych optyk metodologicznych (tu *postcolonial studies*) wyjaśnia w świetnym, dołączonym do monografii studium Bożena Chołuj. Doskonale się stało, że rozważania te zostały do *Filologii w kontakcie* włączone. Stanowią niewątpliwie cenne dopowiedzenie do krytycznych spostrzeżeń autorki, wyjaśniając przy okazji źródła dostrzeganych przez nią zaniechań. Nade wszystko stanowią praktyczny przykład wymiany tak pożądanej, ba, kluczowej dla przedstawianego projektu interkulturowych badań i przekraczania granic własnych, lokalnie ugruntowanych dyskursów.

Mogłabym w tym miejscu nieco retorycznie zapytać, czy przyczyna niedoreprezentowania tematu niemieckiego w polskich badaniach postkolonialnych jest w istocie tak silnie – jak sugeruje to Zduniak-Wiktorowicz – nieuprawniona i zaskakująca. Sądzę, że nie. Krytyczny wymiar *postcolonial studies* najgłębszy i pożądany sens zyskuje wszak wówczas, gdy w toku prowadzonych badań dokonuje się rewizja własnych, a nie cudzych narodowych dążeń ku niewoleniu innych wspólnot – dążeń, których kolonizacyjny wymiar był dotychczas nieuświadamiany, skrywany lub wypierany. Autorefleksyjny wektor tych poszukiwań jest nie tylko oczekiwany, ale wręcz konieczny. A przecież najważniejsze polskie tematy, konieczne do przepracowania w tym względzie, łączą się niewątpliwie z Kresami/pograniczem wschodnim a nie zachodnim. Zresztą także w odniesieniu do tak zwanych terenów odzyskanych polska literatura powojenna wielokrotnie kierowała spojrzenie niepozobawione autokrytycyzmu i współodczuwającego wychylenia ku Innemu-Obcemu, odnajdując na tych terenach ślady wypędzonych. Warto wskazać tu na różnicę dzielącą utwory pisane tuż po wojnie i w czasach PRL-u oraz te powstające w ostatnich dwu dekadach wieku XX i później.

Autorka *Filologii w kontakcie* ma oczywiście rację, domagając się poszerzenia pól tej autokrytycznej refleksji zarówno po stronie polskiej, jak i niemieckiej.

Remedium na „niedoreprezentowanie” tematu niemieckiego po stronie polskiej i polskiego po stronie niemieckiej widzi w podjęciu badań nad tak zwanymi „trudnymi tematami” z użyciem postzależnościowego i postkolonialnego instrumentarium. Takie bolesne „złogi historii” jak zabór pruski, wojna i okupacja, wypędzenia: „ziemie odzyskane” i „ziemie utracone”, a także powiązane z tymi doświadczeniami kwestie bycia w centrum i na peryferiach kultury, wyobrażenia Wschodu i Zachodu wpisane w symboliczne imaginaria kultury polskiej i niemieckiej, organizujące mentalność społeczeństw obu narodów, multiplikowane w literaturze i refleksji akademickiej, winny stać się – przekonuje badaczka – przedmiotem namysłu, który pozwoli uwolnić i wyprowadzić wyobrażone tożsamości ze stereotypowo powielanych ujęć ofiary i opresora. Jako przykład takiego postępowania służyć mają zamieszczone w ostatniej części książki analizy i interpretacje dzieł polskich i niemieckich twórców prozy najnowszej. Zduniak-Wiktorowicz koncentruje się na wybranych utworach opublikowanych po roku 1989 – powieściach, reportażach i wypowiedziach publicystycznych Ziemowita Szczerka, Ingi Iwasiów, Olafa Müllera, Tanji Dücker, Matthiasa Nawrata i Jolanty Tabor. Na ich przykładzie opisuje ponemiecki krajobraz kulturowy, status „niewidzialnych” w Niemczech Polaków, doświadczenia twórców migrujących z Polski do Niemiec. Bardzo to wszystko ciekawe, poruszające, wartko zinterpretowane.

Zduniak-Wiktorowicz zdaje sobie oczywiście sprawę, że podejmowane przez nią w drugiej części książki tematy nie są nowe, a przywoływane przykłady tekstów literackich mają już bogatą historię interpretacji. Uczciwie referuje także wątpliwości co do wpisywania ich w obszar studiów postkolonialnych, przedstawiając stanowiska innych badaczy, choćby szczególnie niechętnych takiemu postępowaniu – Włodzimierza Boleckiego i Grażyny Borkowskiej. Badacze ci przestrzegają, nie bez powodów przecież, że „rozszerzanie pojęcia postkolonializmu na każdy kulturowy dyskurs władzy wydaje się [...] nielogicznym nadużyciem, burzącym doniosłość ustaleń Saida” (Borkowska 16). Osobiście podzielam te zastrzeżenia. Nie to jednak niepokoi mnie najbardziej.

Otóż przedstawione przez Zduniak-Wiktorowicz analizy zarówno tekstów akademickich, jak i utworów literatury pięknej (tu być może właśnie za przyczyną ich stosunkowo skromnej reprezentacji) dowodzą w moim odczuciu czegoś wręcz przeciwnego wobec celu, jaki chciałaby osiągnąć badaczka, uprawiając „filologię ratowniczą”, „filologię w kontakcie” – obie służące otwieraniu i animacji ruchu prowadzącego do wyzwolenia się z kulturowych stereotypów i wpisanych w narodową i społeczną wyobraźnię (nieraz utrwalanych przez działania polityczne) symbolicznych przedznaczeń. Czytając jej frapującą książkę, wielokrotnie miałam wrażenie, że w trakcie prowadzonych rozważań

wzmocnione zostaje to, co ma ulec obnażeniu i rewizji. Porządek analitycznych rozważań autorki *Filologii w kontakcie* przebiega bowiem w istocie niezmiennie od postzależnościowego założenia do postzależnościowego rozpoznania. Inaczej mówiąc, używany język współkreuje deszyfrowane zależności. Nie chcę przez to powiedzieć, że one nie istnieją, a jedynie zwrócić uwagę, że postkolonialna optyka, pozwalająca śledzić różnorodnego rodzaju resentymenty i kłopoty z tożsamością, wynikłe z kolonialnej bądź *quasi*-kolonialnej przeszłości i służąca intencjonalnie ich uświadomieniu i przewyciężeniu, często sprawia, że resentymenty te ulegają paradoksalnie wzmocnieniu. Ten zaskakujący efekt emancypacyjnych i jednocześnie krytycznych działań mógłby stać się zresztą przedmiotem osobnego studium. Czy autorka skłonna byłaby dostrzec w tym względzie jakąś „winę” dyskursu postzależnościowego, który przecież w pewnej mierze (chyba często niedocenianej) utrwała antynomie, które zwalcza?! Ale tak jest w istocie w każdym dyskursie, który operując określonymi pojęciami, wydobywa i współkreuje ich obrazy w tekstach, jakie czytamy.

Jedynym wyjściem z tego ambarasu byłoby chyba uznanie, że autokrytyczny ruch, którego dokonywać miałby twórca i uczestnik „filologii w kontakcie”, musi być skierowany nie tylko wobec badanych stereotypów, ale także wobec języka ich opisu. Inaczej mówiąc, wyjście poza granice dyskursu możliwe jest tylko wówczas, gdy uświadomimy sobie wagę nieuchronnie niepełnego wymiaru tego krytycznego aktu. Pozwoli to otworzyć się na zbawienną lukę w naszych naukowych i egzystencjalnych projektach – lukę dezaktywującą tkwiące w nich dążenie do pełni i wsobności. Chodziłoby o – mówiąc jeszcze inaczej – nieustanne podtrzymywanie wyrwy we własnym języku, którą pielęgnować trzeba jako furtkę do uznania racji niewłasnych. Jest to także wyzwanie – jak pisała niegdyś Maria Janion – byśmy pozostawali „sami sobie cudzy” (zob. Janion) i starali się pisać wciąż nowe, alternatywne wersje historii w nadziei, że choć nie zmienią świata, to uchronią nas przed zniewoleniem własnym dyskursem, pozwalając trwać w drodze ku jego przekraczaniu. Lektura monografii *Filologia w kontakcie. Polonistyka, germanistyka, postkolonializm* podpowiada nam (choć nie zawsze wprost) tę konieczność, a jej autorka prowokuje do rozważenia wielu kwestii fundamentalnych dla uprawiania humanistyki i filologii narodowej nie tylko „na granicy”. Bez wątpienia warto mieć tę książkę na półce, a przede wszystkim w pamięci.

| Bibliografia

- Borkowska, Grażyna. „Polskie doświadczenie kolonialne”. *Teksty Drugie* 4 (2007). S. 40-52.
- Domańska, Ewa. „Historia ratownicza”. *Teksty Drugie* 5 (2014). S. 12-26.
- Hejmej, Andrzej. *Komparatystyka. Studia literackie – Studia kulturowe*. Kraków: Universitas, 2013.
- Janion, Maria. *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2006.
- Joachimsthaler, Jürgen. *Philologie der Nachbarschaft. Erinnerungskultur, Literatur und Wissenschaft zwischen Deutschland und Polen*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2002.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. *Death of a Discipline*. Nowy Jork: Columbia University Press, 2003.
- Zduńiak-Wiktorowicz, Małgorzata. *Filologia w kontakcie. Polonistyka, germanistyka, postkolonializm*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2018.

| Nota o autorze

Agata Stankowska – prof. dr hab., zatrudniona w Instytucie Filologii Polskiej UAM, kieruje Zakładem Literatury i Kultury Nowoczesnej. Wykłada historię literatury XX wieku, teorię literatury i historię reprezentacji. Jest członkiem redakcji „Pamiętnika Literackiego” i redaktorem naukowym serii wydawniczej Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk zatytułowanej „Literatura i sztuka”. Autorka książek *Kształt wyobraźni. Z dziejów sporu o wizję* i „*równanie*” (TAIWPN Universitas, Kraków 1998), *Poezji nie pisze się bezkarnie. Z teorii i historii tropu poetyckiego* (Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2007), „*żeby nie widzieć oczu zapatrzonych w nic*”. *O twórczości Czesława Miłosza* (Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2013), „*Wizja przeciw równaniu*”. *Wokół popaździernikowego sporu o wyobraźnię twórczą* (Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań, 2013), *Ikona i trauma. Pytania o „obraz prawdziwy” w liryce i sztuce polskiej drugiej połowy XX wieku* (TAIWPN Universitas, Kraków 2019).
E-mail: stankowska.a@gmail.com

KATARZYNA SZEWCZYK-HAAKE

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Trauma zobrazowana

Stankowska, Agata. *Ikona i trauma. Pytania o „obraz prawdziwy” w liryce i sztuce polskiej drugiej połowy XX wieku*. Kraków: Universitas, 2019. 294 s.

Po ukazaniu się książki *IkonoKLazm i ikonofilia. Między historią a współczesnością* (red. A. Stankowska, M. Telicki, Poznań, Wydawnictwo PTPN 2016), w której tytułowe pojęcia objawiły swą operatywność w kontekście kultury nowoczesnej, można było mieć nadzieję na rozwinięcie badawczej refleksji nad prezentowaną w niej problematyką. Najnowsza książka Agaty Stankowskiej *Ikona i trauma. Pytania o „obraz prawdziwy” w liryce i sztuce polskiej drugiej połowy XX wieku* (Universitas, Kraków 2019) kontynuuje zamiar powzięty we wcześniejszym tomie zbiorowym. Doprecyzowuje zarazem metodologiczne ramy interdyscyplinarnych poszukiwań, w polu których poruszać się powinien tropiciel ikonofilii i ikonoKLazmu w dziełach nowoczesnych, a także – za sprawą przemyślanego doboru artystów stanowiących przedmiot uwagi – potwierdza istotny pożytek, jaki z wykorzystania tych pojęć płynąć może dla kulturowo i antropologicznie zorientowanego literaturoznawstwa.

Wśród głównych bohaterów książki Stankowskiej pojawiają się Tadeusz Różewicz, Ewa Kuryluk, Tadeusz Kantor, Jerzy Nowosielski, Stanisław Czycz. Analizując dokonania artystów, tworzących w ramach (z wyjątkiem Kuryluk) pewnej wspólnoty doświadczeń pokoleniowych oraz połączonych ze sobą nicią osobistych znajomości, autorka rozważa różnorodne związki twórczości

plastycznej i literackiej: mniej tutaj o ekfrastyczności i zjawiskach z zakresu korespondencji sztuk (wyjąwszy rozdział w całości poświęcony „dwujęzycznej”, literacko-plastycznej twórczości Kuryluk), więcej fragmentów o charakterze interpretacyjnym, wiele o proponowanych przez twórców literatury ujęciach (niekiedy polemicznych wobec siebie) obrazowości oraz problemów reprezentacji, zwłaszcza w aspekcie etycznym. Stankowska analizuje metateksty (rozmowy, eseistykę, wywiady), w których artyści podejmują namysł nad zagadnieniem, jak píše autorka książki, „niemożliwego i koniecznego” wysłowienia w dziele literackim doświadczeń traumy wojennej i jej powojennych już konsekwencji dla funkcjonowania człowieka w świecie naznaczonym radykalnym złem. W tym kontekście sięga ona do dzieł literackich i wskazuje, w jaki sposób przemyslenia na temat z jednej strony technicznych ograniczeń medium, z drugiej strony etycznych zobowiązań literatury odcisnęły swe piętno na konkretnych poetyckich ujęciach traumy. W obliczu tej tematyki działanie artystyczne jawi się jako zarazem *niemożliwe* – z punktu widzenia adekwatności przekazu językowego i złożoności traumatycznych doznań – i *konieczne* – z uwagi na odczuwane przez twórców równie silnie jak nieadekwatność językowa poczucie moralnego zobowiązania wobec ofiar totalitaryzmów. W analizowanych głosach artystów ścierają się zatem *ratio* i *ethos*, zaś zaproponowana przez Stankowską lektura ich dzieł, dokonywana nie bez retorycznej żarliwości i etycznego zaangażowania, przenika zdecydowanie poza domenę teorii i historii literatury i kultury, przemieszczając się w kierunku rozważań antropologicznych.

Prócz wnikliwych interpretacji poszczególnych twórców (o czym dalej), najistotniejszą propozycją jest – wyłożona w obszernym rozdziale drugim – koncepcja „obrazu prawdziwego”, zakorzeniona w chrześcijańskiej koncepcji ikony, lecz przekraczająca ją i służąca do opisu zjawisk współczesnych. „Obraz prawdziwy” staje się w książce Stankowskiej „wędrującym pojęciem”, które, zgodnie ze swoim „wędrownym” statusem, zyskuje na metaforyczności, tracąc ostrość, ale jednocześnie – na co kładła nacisk charakteryzująca „wędrowkę pojęć” w humanistyce Mieke Bal (Bal 70 i nast.) – pozwala skoncentrować badawczą uwagę na procesach kulturowych. Uzasadniając wybór tego pojęcia dla analizy powojennej poezji i sztuki polskiej, Stankowska wyraża przekonanie, że „żadne inne określenie nie nazywa lepiej istoty powracających w niej (z trudnym do przeoczenia uporem) projektów bezpośredniego zapisania Cierpienia” (Stankowska 38). Dla artystów i pisarzy, o których píše, „obraz prawdziwy” to bowiem fakt, a nie przedstawienie. Raczej symptom (rozumiany wszakże wbrew tradycji ikonologicznej – Panofsky 12 – w zgodzie zaś z koncepcją Georgesa Didi-Hubermana – Stankowska 55), a nie znak. Ta ciągłość między traumatycznym zdarzeniem a jego artystycznym ujęciem jest więc ujmowana

z perspektywy etycznej. Istotnie, z tego punktu widzenia dzieła twórców, o których mowa w książce, jawią się jako dość jednorodny zbiór (jednorodny na tyle, by czytelnik odczuwał rosnące w trakcie lektury zdziwienie, że dotąd formacja tego rodzaju umykała naszemu postrzeganiu, i satysfakcję, że oto jej opis został wreszcie sporządzony). Zarazem przecież (i także na tym polega siła proponowanego przez autorkę pojęcia „obrazu prawdziwego”, że pozwala spaść w całość diametralnie odmienne bieguny refleksji i sposoby wartościowania obrazów, ikonoklazm i ikonofilii, a także dostrzec u ich początku tożsame kategorie myślowe), podobnie jak w dawnym sporze dotyczącym przedstawień religijnych, także w szeregach artystów współczesnych istnieją zwolennicy i przeciwnicy przedstawień. Rekonstrukcja ich – mniej czy bardziej jawnych – polemik przekonuje o randze widzenia i wizualności jako kategorii organizujących ich poglądy zarówno antropologiczne, jak i metaartystyczne, a zarazem jako pojęć służących opisowi kultury współczesnej.

Tęsknota za obrazem prawdziwym, oddającym sprawiedliwość cierpieniu, związana jest w dwudziestowiecznej poezji powojennej, jak przekonuje Stankowska, z wątkiem milczenia, zamknięcia i gestem wskazywania na wyższość malarstwa, którego sens spełnia się w komunikacji bezsłownej (a tutaj silnie dowartościowanej). Pojawia się więc w liryce pragnienie zastąpienia słów – wizualnością, milczącym odwzorowaniem, najdobitniej wysłowione przez przywoływanego w książce po wielokroć Różewicza. Jak pisze Stankowska, wśród pisarzy podejmujących próby dotarcia do „obrazu prawdziwego” panuje tendencja do poszukiwania obrazowej przyległości i potrzeba wywikłania się z językowego zapośredniczenia (Stankowska 8).

Czy można postawę tę zasadnie zestawiać z istotnymi dla literatury modernistycznej tendencjami, stanowiącymi próbę odpowiedzi na poczucie ograniczenia językowej komunikacji i wyobcowania – pozostaje pytaniem otwartym. Autorka nie rozważa problematyki „obrazu prawdziwego” na tle modernistycznego kryzysu języka, podkreślając radykalnie odmienne (bo wynikające w pierwszym rzędzie z pobudek etycznych) źródła postawy dystansu wobec właściwego literaturze medium, jaką przyjmowali interesujący ją pisarze. Tym wyraźniejsza staje się jej inicjalna, a uzasadniana w całej książce teza o podstawowej różnicy, jaka rysuje się między dominującym w modernizmie przeświadczeniem o wyższości pierwiastka estetycznego nad egzystencjalnym a fundamentami postawy artystycznej, jakie charakteryzowały drogę artystów, o których mowa w monografii.

Pojęcie ikony jest zatem w książce Stankowskiej metaforą przywoływaną po to, by skrótkowo zasygnalizować dwa kluczowe dla interpretacji, a rozumiane w niej również metaforycznie, pojęcia: ikonoklazmu i ikonofilii. Ikonoklazm

jest w książce opisywany jako postawa „dopuszczająca wizerunek tylko wówczas, gdy jest on identyczny z pierwowzorem” (Stankowska 243), niezależnie od tego, czy obiektem (zjawiskiem) przedstawianym ma być Bóg, umierający w cierpieniach człowiek, ludzka świadomość, anioł czy Zagłada. Ikonoklazm minionych wieków pragnął obrazu zdolnego wyrazić „całą prawdę o tym, co przedstawione” (Stankowska 62), a zawód niemożliwością takiego przedstawienia obracał w odrzucenie obrazu w ogóle. Pogląd ten – jako ułomny i prowadzący do wypaczeń – akcentowali dawni adwersarze ikonoklastów, formułujący oskarżenie: „ci nierozumni ludzie [ikonoklaści – K.S.-H.] mówią, że nie ma różnicy między obrazem i jego pierwowzorem i przypisują tożsamość natury rzeczom, które posiadają natury odmienne” (Białostocki 161).

„Nierozumność” takiej postawy (czyli szaleństwo, jakie tkwi w postulatcie tożsamości przedstawianego i przedstawiającego) była, jak się wydaje, w dwudziestowiecznej (powojennej) odsłonie dokładnie tym momentem, który zdecydował o narodzeniu się myśli (marzenia, tęsknoty, wyobrażenia) o „obrazie prawdziwym”, mającym walor już nie doskonałej symetrii między obiektem a jego przedstawieniem, lecz zaledwie zasygnalizowania istotnej treści doświadczenia, które co do zasady jest nieprzekazywalne. Przeświadczenie wyrażane przez dwudziestowiecznych ikonoklastów, negujących możliwość adekwatnego wysłowienia wojennych wydarzeń (i głoszących, że po doświadczeniach totalitaryzmu o traumie należy „raczej milczeć, niż mówić” (Stankowska 63)), spotkało się z oporem zwolenników „obrazów mimo wszystko”, którzy, jak Didi-Huberman, przekonywali, że zadanie obrazu nie polega na osiągnięciu całkowitej odpowiedniości, lecz sednem działania twórcy jest gest etycznego wysiłku niemożliwego uobecnienia; innymi słowy, polemizowali z ikonoklazmem za pomocą argumentów odmiennych od tych używanych w dawnych sporach o obrazy.

Sytuacja oraz motywacje powojennych twórców poszukujących „obrazu prawdziwego” są zatem złożone, a zestawienie ich z historycznymi postawami ikonoklastów i ikonodulów nie może być proste. Z jednej strony niosą oni pamięć pragnienia takiego obrazu, który w jakiś sposób przylegać będzie do „rzeczy”, i to pragnienie łączy ich z „nierozumnymi” ikonoklastami dawnych wieków. Koniec końców wszakże, porzucając pozycje przeciwników przedstawień, przekraczają impuls płynący z takiego sposobu myślenia i zbliżają się do postawy ikonofilskiej, podejmując – afirmatywnie – rozważania o obrazie prawdziwym. Kwestia ta jednak – znów – komentowana jest przez artystów powojennych w sposób odróżniający ich od historycznych ikonodulów. W argumentacji tych pierwszych nieobecne są odwołania do faktycznie istniejących obrazów, czczonych jako święte i prawdziwe obrazy Boga-Chrystusa – co pozo-

stawało cechą charakterystyczną niegdysiejszej ikonodulii. Dawne ikonofilstwo termin „obraz prawdziwy” odnosiło do prawdziwego obrazu wcielonego Boga (tym był mandylion, czyli odcisk twarzy Chrystusa na płótnie); w ramach tej postawy przyjmowano zatem, że „obraz prawdziwy” rzeczywiście istnieje. Dla współczesnych zwolenników obrazu „mimo wszystko” prawdziwe obrazy nie istnieją, nie ma realnych przedstawień tego, co nieprzedstawiane. Dlatego nie są oni ikonofilami w dawnym rozumieniu – nie będąc nimi, obstają jednak przy obrazie. Czynią to wszakże, kierując się zupełnie innymi przesłankami niż ikonofile wieków dawnych. Ich postępowanie nie przyjmuje za pewnik ani nie odsyła do żadnego realnie istniejącego świętego (prawdziwego) obrazu, a powoduje nimi wyłącznie jego pragnienie, które wynika z poczucia moralnej odpowiedzialności wobec pomordowanych.

Względem sensów wpisanych w opozycję tych dwóch pojęć (zjawisk) – ikonoklazmu i ikonodulii – w czasach dawnych sporów o obrazy, w sposobie używania ich w omawianej książce zachodzi zatem przesunięcie i ich znaczenie ulega daleko idącej modyfikacji, dokonywanej przez autorkę po to, by lepiej opisywały one postawy dwudziestowieczne (powojenne). Zasadnicza zmiana polega na odnoszeniu przedstawień nie do Boga, lecz do traumatycznych doświadczeń wojennych, w efekcie także i cześć, jaką ikonofile darzyli obrazy (a która, jak pisał Jan z Damaszku (cytując Bazylego), „przechodzi na pierwowzór” – Jan z Damaszku 156), jest zupełnie innej natury. Konsekwentnie, inne są także przewidywane skutki obcowania z obrazem dla oglądającego. Jan z Damaszku wskazywał jednoznacznie na moralny – religijny – „pożytek tych, co później obrazy te będą oglądać” (Jan z Damaszku 157); kwestia ewentualnych etycznych korzyści, jakie płyną dla odbiorcy dzieł komentowanych w książce, jest – o czym piszę dalej – dużo bardziej złożona. Decyzja, by pomimo tej różnicy stosować nadal te same pojęcia, przynosi jednak pożytek. Snując analogię między dawną a nowoczesną postawą obrońców i przeciwników przedstawień Stankowska wskazuje, że spór zwolenników i przeciwników obrazów to spór etyczny, w którym obie strony dysponują ugruntowaną aksjologią, inaczej postrzegając artystyczne zobowiązania.

Takie stosowanie pojęcia ikony zakłada oczywiście jego „zeświecczenie”; czy jednak proces ten ma (może mieć) charakter skończony i pełny? Autorka pisze wprawdzie o dwudziestowiecznych zwolennikach i poszukiwaczach „obrazu prawdziwego”, że działają oni

nie z tęsknoty za Bożą obecnością, lecz w poczuciu zobowiązania i chęci zabezpieczenia przed niepamięcią Traumaty, a – więcej nawet – śladem *acheiropoietoi*, wyrażenia prawdy jej doświadczenia, mimo i wbrew

wiedzy o sile reifikujących kategoryzacji, wpisanych w narrację, w archiwalne medium i inne przedstawieniowe i archiwistyczne konwencje (Stankowska 49).

Zarazem przecież nie sposób przeoczyć, że termin „ikona” konotuje sakralność i dzieje się tak nawet pomimo zastrzeżeń autorki, akcentującej referencjalny, a nie teologiczny sens przymiotnika „prawdziwy” w jej sposobie pojmowania, czym jest dwudziesto- i dwudziestopierwszowieczny *veraikon*. (Samo pojęcie referencjalności stanowi w książce przedmiot namysłu i przyjmowane jest nie bez zastrzeżeń; oznacza ono tutaj sposób tworzenia dzieł polegający na *dążeniu* do uchwycenia istoty pierwowzoru przy jednoczesnej świadomości, że wyzwaniu takiemu nie sposób sprostać). Wydaje się jednak, że właśnie dlatego termin „ikona” został dobrany zupełnie słusznie. Wysiłki artystów poszukujących „obrazu prawdziwego” nabierają bowiem w warunkach nowoczesności charakteru czegoś w rodzaju ćwiczeń duchowych: ćwicząc w cnotcie cierpliwego dążenia ku temu, co niespełnialne, nadają zarazem głębszy sens jednostkowej egzystencji. Jednocześnie pojęcie ikony, jako źródłowo związane z przedstawieniami typu religijnego, nakazuje dostrzegać sakralny, a więc podlegający ochronie wymiar ludzkiego cierpienia jako niewysławialnej tajemnicy.

Spośród artystów, których dzieła i poglądy stały się w książce przedmiotem uwagi, najwięcej bodaj miejsca poświęcono Różewiczowi. Proporcje te nie zaskakują, zważywszy na podnoszone często przez badaczy wielopłaszczyznowe związki twórczości Różewicza ze sztukami plastycznymi. Stankowską interesuje Różewicz – poeta, ale i „teoretyk” poezji i obrazu, znawca sztuk plastycznych i ich uważny krytyk, autor między innymi szkicu *Dźwięk i obraz w poezji współczesnej*. To właśnie we fragmentach poświęconych Różewiczowi pojęcie „obrazu prawdziwego” najwyraźniej potwierdza swoją operatywność i pozwala pogłębić – niemałą już przecież – naukową refleksję nad Różewiczowskim stosunkiem do obrazu. Jak wskazuje autorka książki, jego wiersze o charakterze ekfrastycznym prowadzą często do formułowania tez bliskich ikonoklazmowi, odrzucających obraz i poetycką obrazowość (polemicznych przede wszystkim wobec koncepcji wiersza Juliana Przybosia i „obrazów” wierszowych pełniących rolę wyłącznie estetyczną), z czasem zaś wiodą w stronę „ikonoklazmu odwróconego”, negację zastępując postulatem tworzenia dzieła, które musi „być bliskie samej rzeczy lub zdarzeniu czy osobie”, w tym sensie – być „czymś więcej, niż tylko [...] tekstem” (Stankowska 80). W kontekście komentowanych przed chwilą komplikacji terminologicznych i przesunięć znaczeniowych termin „ikonoklazm odwrócony” wydaje się bardzo ważny. W pierwszej chwili budzi on opór, bo w gruncie rzeczy opisywana przez niego postawa jest (na co wskazywałam i czego nie kryje też

Stankowska) bliska ikonofilii – po prostu dlatego, że broni obrazu i możliwości tworzenia przedstawień. Jest to wszelako ikonoklazm odwrócony (czy „przekroczony”), gdyż dotyczy postawy jednocześnie liczącej się z zastrzeżeniami wobec przedstawień i zarazem głoszącej potrzebę obrazów – „mimo wszystko”. Lektura Różewiczowskich wypowiedzi – wierszy, fragmentów wywiadów, rozmów, artykułów krytycznych – dokonana z wykorzystaniem pojęcia „ikonoklazmu” prowadzi do niuansowania właściwej poecie postawy, przeciwnikom obrazu pozornie bardzo bliskiej, ale przekraczającej ich horyzont i w „odzyskanej” obrazowości dostrzegającej możliwość zbliżenia się do prawdy o ludzkim cierpieniu.

Można zastanawiać się, na ile – w zgodzie z koncepcją autorki – pojęcie „ikonoklazm odwrócony” mogłoby stanowić próbę opisu postawy wszystkich dwudziesto- i dwudziestopierwszowiecznych poszukiwaczy „obrazu prawdziwego”: rozumiejący doskonale ikonoklastyczną krytykę przedstawień i od niej wychodzący, przechodzą oni na pozycję „obrazów mimo wszystko” i zajmują miejsce szczególne, niejako pośrednie, o którym w dawnych sporach zwolenników i przeciwników obrazów mowy być nie mogło. Decyduje o tym splot okoliczności, jak stał się udziałem artystów, o których mowa w książce. Z jednej strony mają oni świadomość „nieusuwalnej asymetrii między wzorem a przedstawieniem” (Stankowska 45), z drugiej czują się etycznie zobowiązani do takich przedstawień tworzenia; w rezultacie – co staje się ich znakiem rozpoznawczym – wypróbowują różne style „z pytaniem o wpisane w nie swoiście autodestrukcyjne siły, dzięki którym twórca zaznaczyć mógłby narastające poczucie niestosowności i niechęć wobec estetycznych reguł przedstawienia jako takiego” (Stankowska 49). Autorka nie dokonuje takiego uogólnienia, przekonująco wyjaśniając przyczyny zastosowania proponowanego przez siebie terminu w odniesieniu do autora *Kartoteki* i na tym poprzestając.

O Różewiczu mowa jest także w obszernym rozdziale książki, poświęconym dialogowi między autorem *Matka odchodzi* a zaprzyjaźnionym z nim Jerzym Nowosielskim. Przypomniana przez autorkę polemika dwóch artystów na temat obrazów Francisa Bacona (których somatyzm Różewicz doceniał jako trafną antropologicznie diagnozę, a które Nowosielski odrzucał jako przedstawiające substancjalne zło) zinterpretowana zostaje w kontekście sporu o możliwość „obrazu prawdziwego”. Okazuje się, że twórcy różniący się w ocenie konkretnego malarskiego przykładu zbliżają się do siebie w zakresie dostrzegania możliwości obrazu jako wysiłku na rzecz przedstawienia (co, jak wolno sądzić, umożliwiło w ogóle zaistnienie dialogu między nimi). Dalsza różnica polegałaby z kolei na tym, że Nowosielski uważał malarstwo za miejsce objawiania się tego, co duchowe, Różewicza natomiast zajmowało najbardziej zagadnienie oddania w sztuce malarskiej prawdy o ludzkim cierpieniu.

Pytanie o sens przedstawiania w dziełach cierpienia i bólu ma bardzo ważny wymiar etyczny, zaś rozważania o etycznej stronie dzieł tak skonstruowanych dotyczą nie tylko problemu przedstawiania (stosowności, ale i adekwatności/sprawiedliwości, co wprost już wiąże się z kwestią „obrazu prawdziwego”), ale także, o czym warto pamiętać, osób (a nie instancji tekstowych!) autora i odbiorcy. Z jednej bowiem strony „jest coś niedorzecznego, czy nawet gorszącego w inspiracji płynącej ze strasznego zła” (Rosenfeld 46) i „zgorszony złem” artysta podejmujący wysiłek upamiętnienia staje wobec pytania (i tragicznego w istocie dylematu), czy swoim dziełem zgorszenia wyłącznie nie przymnoży (a jeśli tak, jakie ma po temu prawa). Widzowie, ludzie z krwi i kości, stając w obliczu somatycznych przedstawień eksponujących cierpienie fizyczne, doznają być może emocji, które zbudują pamięć – kosztem ich własnej duchowej krzywdy. Na taki wymiar „prawdziwości obrazu” Nowosielski nie mógł się zgodzić i dlatego, malując Drogę Krzyżową, zrezygnował ze zbyt dosłownego przedstawienia bólu Chrystusa, epatowanie cierpieniem w sztuce uważając za prowadzenie odbiorcy w kierunku duchowych zagrożeń.

Rozbieżność opinii zaprzyjaźnionych ze sobą Różewicza i Nowosielskiego o problemie etycznej oceny przedstawiania w sztuce bólu i zła fizycznego prowadzi autorkę do zniuansowanych obserwacji na temat perspektywy wiary religijnej, jaka wprost pojawia się w dziełach malarza, a która u poety pozostaje ukryta za horyzontem obserwacji apokalipsy współczesnego świata. Zarazem jednak Różewiczowski nihilizm (co staje się tym jaśniejsze, im głębiej analizuje autorka problem wyznawanego przez poetę „ikonoklazmu odwróconego”) jest też rodzajem „nihilizmu odwróconego”, niepolegającego na zaprzeczeniu i odrzuceniu tej postawy, ale na przekroczeniu jej w autentycznym, duchowym wysiłku.

Zarówno dzieła, jak i wypowiedzi metaliterackie omawiane w książce stanowią bardzo ciekawy materiał z punktu widzenia krytyki etycznej (która zyskałaby chyba, przyswajając w większym stopniu niż ma to miejsce do tej pory, wnioski płynące ze studiów nad przedstawieniami Zagłady, także tymi, do których odnosi się Stankowska, obszerny rozdział poświęcając problemowi „zakazanych fotografii” i komentując polemiki Didi-Hubermana ze zwolennikami idei „niewypowiedzianego Auschwitz”). Postawa przedstawiania „mimo wszystko” (jak brzmi stosowana w tym kontekście formuła Didi-Hubermana) – mimo świadomości, że działanie to nie ma szans powodzenia – świadczy sama sobą, a nie tylko za pośrednictwem dzieła. Autor nie chowa się za nim, lecz swoją egzystencjalną decyzją o podjęciu twórczego wysiłku upamiętniania wzmacnia czy usprawiedliwia niedokonany, niespełniony artystyczny gest. Taki sposób widzenia roli autorajako osoby, wiązania dzieła z biografią twórcy, jaki przy-

mują poszukiwacze „obrazu prawdziwego”, stanowi dla krytyki etycznej bardzo znamienny przykład spojrzenia na pisarza/artystę jakona egzystującą jednostkę.

Analogicznie kształtowany jest tu także sposób rozumienia (widzenia) osoby odbiorcy – jako *osoby* właśnie. Artyści, o których mowa w książce, stanęli wobec zasadniczego problemu (najwyraźniej wyartykułowanego przez Jerzego Nowosielskiego), będącego zarazem przedmiotem namysłu *ethical criticism*, mianowicie – jak mówić o złu, by sposobem mówienia go nie przymnażać? I, konsekwentnie: jak traktować czytelnika (widza), by swoim działaniem nie przyczyniać się do utraty podmiotowości, czyli przedłużenia uprzedmiotowiających praktyk, będących obiektem najbardziej bezwzględnej krytyki? Wysiłki wszystkich artystów, o których mowa jest w książce Stankowskiej, nakierowane są – jak wynika z jej analiz – na bardzo szczególne oddziaływanie na widza/czytelnika, którego udziałem w kontakcie z dziełem ma stać się doznanie własnej „chwili prawdy”, momentu jedynie (tak, jak momentalny jest „obraz prawdziwy”). Autorka w jednym bodaj tylko miejscu w książce podejmuje ten problem wprost, ale dobitnie:

Dwudziestowieczne, milczące, bezsłowne „acheiropoietai”, posługujące się – wzorem teologii apofatycznej – przeczeniem, negacją, paradoksem, antynomią, stawiają odbiorcę w obliczu pustki i wymagają, **by zajął on wobec niej określona pozycję**. Chcą, by wzięł na siebie **odpowiedzialność** za jej powstanie, a współczucie dopełnił gestem przyjęcia i potwierdzenia Cierpienia, ku któremu prowadzą jego wzrok. Nie obiecując paruzji, nie niosąc uzdrowienia, swój niejasny, terapeutyczny status ograniczyć muszą do próby świadczenia przez protagonistów o traumatycznych doświadczeniach, a także – co być może ważniejsze – „wymuszenia” **na odbiorcach tych świadectw odpowiedzi, która ukształtuje już na zawsze także ich własne życie** (Stankowska 59, podkr. K.S.-H.).

Jak możliwe jest takie oddziaływanie na czytelnika; czy odbiorcę kształtuje sam kontakt z proponowaną przez dzieło problematyką, czy też oddziaływanie jest efektem pospołu tematyki i zabiegów formalnych? Próba zbliżenia się do odpowiedzi na te pytania – co oczywiste, dla każdego tekstu nieco innej – byłaby zapewne porywającą historią z zakresu retoryki (bo nie poetyki, o ile rozróżniać te dziedziny właśnie ze względu na ich sposób oddziaływania na odbiorcę komunikatu). Zmieścić się w tej historii musiałyby kategorie dotyczące *etosu* mówcy (również te w rodzaju „odwagi” i „pokory”) i rozważania o tym, jak – przez ściśnięte gardło – opowiada się także i o własnym ściśniętym gardle.

Ważniejsze od tego, jak artyści dokonują tej sztuki, pozostaje dla Stankowskiej pytanie – dlaczego i to na nie odpowiada książka, której celem jest nie analiza przypadków tekstowych, ale nakreślenie panoramy szerokiego zjawiska. Podobnie jak jej bohaterów (przede wszystkim Różewicza, ale także pozostałych), interesują ją bardziej potrzeby człowieka, na które sztuka próbuje odpowiadać, oraz wzajemna korelacja tych sfer, a nie historia pojęć i doktryn estetycznych.

Książka o takim zamyśle i zakroju nie mogła unikać terminologii zaczerpniętej z *visual studies*. Stankowska korzysta z niej z rozwagą, rzetelnie i bardzo kompetentnie przybliżając kluczowe elementy najbardziej poręcznych dla niej koncepcji (przede wszystkim znaczonych nazwiskami Mieke Bal, Williama J. Thomasa Mitchella, Hansa Beltinga). Przywoływanie ważnych dla współczesnej humanistyki głosów teoretyków studiów nad wizualnością nie ma oczywiście na celu rozstrzygnięcia, czy *visual studies* zastąpią wkrótce jako dyscyplina naukowa historię sztuki; jego sens nie wyczerpuje się także w tropieniu podobnych stylów myślenia o obrazach i obrazowości u poetów i pisarzy (choć analogii tego rodzaju Stankowska wskazuje bardzo wiele: wśród „skojarzonych” ze sobą literatów i teoretyków sztuki pojawiają się Nowosielski i Jean Baudrillard (Stankowska 196), Różewicz i Didi-Huberman (Stankowska 75), Kantor i Belting oraz Theodor W. Adorno i Arthur C. Danto (Stankowska 111)). Zapytać można, o czym miałyby świadczyć takie analogie. Zapewne o tym, że jakaś część zapatrywań artystów na to, jak oddziałuje i czym jest obraz, wynika z tak zwanego doświadczenia dziejowego, wspólnego przecież dla praktyków sztuki (literatury) i dla teoretyków. I tak chyba traktuje je sama autorka książki: nie o „pierwszeństwa” tu bowiem chodzi, ale o antropologiczne doświadczenie drugiej połowy XX i początków XXI wieku. Trzeba natomiast podkreślić, że sięgnięcie do głosów badaczy wizualności i teoretyków zwrotu piktorialnego ma pewien walor zupełnie podstawowy, uzasadniający zastosowanie terminologii i koncepcji z tego obszaru w badaniach (koniec końców, mimo przywołania dzieł plastycznych Nowosielskiego i Kuryluk) literaturoznawczych. Dokonało się w ten sposób swoiste „ramowanie” i za jego sprawą widoczna stała się pewna całość na gruncie literatury (kultury) polskiej, która bez tego nie byłaby z pewnością (tak dobrze) widoczna.

Stankowska referuje ustalenia badaczy wizualności i operacjonalizuje je na potrzeby podjętych dociekań, wykorzystuje też konkretne propozycje terminologiczne wraz z konotowanymi przez nie koncepcjami teoretycznymi. Jednym z najczęściej przywoływanych w książce pojęć zapożyczonych z *visual studies* jest pojęcie „epoki sztuki” zaczerpnięte z głośnej książki Beltinga *Obraz i kult*. W ujęciu Beltinga epoka obrazu kultowego trwała do końca średniowiecza, zaś wraz z nadejściem renesansu rozpoczęła się epoka sztuki, kiedy obraz zaczyna

pełnić inne funkcje i jest traktowany jako obiekt estetyczny. Autor *Antropologii obrazu* zakłada (i założenie to przyjmuje także Stankowska), że w „epoce sztuki” pewne zjawiska (dokładniej: postrzeganie obrazu/dzieła jako źródłowo związanego z sacrum i w związku z tym pełniącego funkcje kultowe) po prostu już nie mają miejsca, gdyż obraz uległ sekularyzacji i odtąd może być najwyżej obrazem o tematyce religijnej, ale nie może mieć charakteru sakralnego. Rzecz w tym, że taka właśnie generalizacja sprawia, iż nurt, który omawia Stankowska, czyli „nieczysty” nurt modernizmu szukający języka (obrazu) prawdziwego doświadczenia, nurt, któremu bliskie są rozterki etyczne, rozważania o pozaartystycznych powinnościach sztuki – nie ma szans zostać dostrzeżony i opisany jako część *nowoczesności*. Tezy Beltinga – na co zwracano już uwagę (Draguła 132-133) – zmuszają do wzięcia w nawias czy wręcz pominięcia w refleksji badawczej znacznej części tego, co współtworzy rzeczywistość kulturową także po przełomie renesansowym, i z tego powodu warto je chyba jednak przyjmować *cum grano salis*.

Proces poszukiwania formalnego języka, który mógłby udźwignąć traumę (udźwignąć znaczy tutaj: na ile to możliwe zobrazować, ale i umożliwić odbiorcy jej etyczne przepracowanie), wiódł artystów w dwóch różnych kierunkach, zaś oba z nich zostały w książce omówione w sposób pogłębiony i uzupełniający dotychczasowe ujęcia. Jako pierwszą z tych możliwych dróg wskazuje Stankowska zainteresowanie abstrakcją geometryczną jako językiem, który w ujęciu Jerzego Nowosielskiego związany jest z „wysublimowanym spirytualizmem” (Stankowska 158). Daleko więcej uwagi poświęcono w książce rozważaniom nad drugim ze sposobów ekspresji „odnalezionych” przez poszukiwaczy odpowiedniego dla mierzenia się z traumą języka artystycznego. Wiele miejsca zajmują w książce rozważania nad surrealizmem, nazwanym kiedyś przez Piotra Piotrowskiego, jak przypomina Stankowska, „traumatycznym realizmem”. Autorka eksponuje fakt, że właśnie nadrealizm został doceniony i wyróżniony na tle innych ruchów awangardowych przez Nowosielskiego jako ten, który (mimo deklarowanego ateizmu wielu spośród koryfeuszy tego nurtu) torował drogę ponownemu związaniu dzieła sztuki z doświadczeniem duchowym (Stankowska 159). Dla Nowosielskiego surrealizm stanowił taką odmianę języka sztuki współczesnej, która – dzięki dowartościowaniu tego, co duchowe – umożliwiała wypowiedanie komunikatów sprzeciwiających się złu. Surrealizm będący językiem wypowiedzi artystycznej Tadeusza Kantora i Stanisława Czyzcha zinterpretowany został natomiast jako umożliwiający uruchomienie gry „między iluzją a egzystencją”. Surrealizm był bowiem tym spośród ruchów awangardowych, który dawał (w zamierzeniu przynajmniej) pole doświadczeniu psychicznemu i – chociaż jedynie do pewnego momentu – stawiał opór skostnieniu i konwencjonalni-

zacji formy. Odpowiadał tym samym na naczelne zapotrzebowanie artystów poszukujących sposobu wyrażenia traumatycznych doświadczeń i intuicyjnie wybierających te spośród „izmów”, które „dawałyby cię szansy na wymknięcie się uroszczeniom stylu, rozpoznawanego jako znak wsobnego piękna i czystości sztuki” (Stankowska 50).

Na marginesie rozważań o surrealizmie jako języku zdolnym zbliżyć się do poszukiwanych przez tropicieli „obrazów prawdziwych” środków wyrazu rodzi się pytanie o ekspresjonizm, czyli nurt – w teorii przynajmniej – mogący sprostać ich nadziejom, oczekiwaniom i potrzebom. Od początku swego istnienia ekspresjonizm bowiem stawał wobec kluczowego dla artystów, o których mowa w książce, dylematu formalnego kształtowania wypowiedzi i potrzeby niezapośredniczonej przez konwencję ekspresji (stąd z jednej strony wielość odmian ekspresjonizmu, od abstrakcjonizującego po sięgający do prymitywizmu, z drugiej zaś – jego stosunkowo szybkie wypalenie i przejście w stan „form przetrwałnikowych” ujawniających się tu i ówdzie w kolejnych dziesięcioleciach). To, że nie został wzięty pod uwagę jako „izm” mogący inspirować poszukiwaczy „obrazów prawdziwych”, świadczy na pewno o dziwnej atrofii tego nurtu na gruncie polskim, wynikającej być może z religijnego (przynajmniej na pierwszy rzut oka) nacechowania ekspresjonizmu w literaturze polskiej, a może po prostu ze zdystansowania się późniejszych twórców od nie najlepszych (wyjąwszy Wittlina) literackich wcielenń tego nurtu w dwudziestolecie międzywojennym. Jednocześnie prześledzenie ekspresjonistycznych dylematów artystycznych mogłoby umożliwić dostrzeżenie inspiracji płynącej ze strony na przykład ekspresjonistycznej groteski dla prób wyrażenia traumy (i jednoczesnego zasygnalizowania kłopotów z jej ujmowaniem w słowach) – i słusznie (choć niestety tylko mimochodem) Stankowska przypomina o ekspresjonizmie w kontekście (znakomicie przez nią analizowanej) poezji Kuryluk (Stankowska 218) i Kantorskiego informelu (Stankowska 111). Ten – z powodów historycznoliterackich i historycznoartystycznych – bardziej „wstydlivy” od surrealistycznego rodowód późniejszych poszukiwań i dokonań wart jest odnotowania, gdyż, zwłaszcza w przypadku autorki *Pani Animy*, analogie są istotne (mam na myśli upodobanie do groteski, somatyczną metaforykę, sposób używania określeń kolorów jako epitetów i jako materii poezji, wyraziste eksponowanie perspektywy podmiotu mówiącego i jego emocjonalności, sposób charakteryzowania pejzażu miejskiego, swoistą, bo samoświadomą utopijność w rozumieniu komunikacyjnej i upamiętniającej roli języka, wreszcie stanowiącą rewers myślenia o świecie myśl o wojnie i towarzyszącej jej dehumanizacji).

Dylemat, wobec którego stanęli artyści poszukujący „obrazu prawdziwego”, polegał na konieczności wyboru pomiędzy, z jednej strony, potrzebą znalezie-

nia języka nowoczesnego, takiego sposobu tworzenia „obrazu”, bez którego ekspresja artystyczna byłaby już anachroniczna, z drugiej zaś – niezgodą na przydanie estetycznym walorom tego obrazu rangi samowystarczalnej, naczelnej wartości. Świadomość taka, niewątpliwie z modernizmu wyrastająca, a zarazem przełamująca modernistyczny koncept sztuki czystej, była, jak wskazuje Stankowska, udziałem artystów w sposób mniej czy bardziej uświadamiany przez nich samych. Kluczowy spłot tych okoliczności opisany został w odniesieniu do Nowosielskiego, który:

nie postawi znaku równości między odmiennymi „izmami” znanymi klasycznej awangardzie i nie przekreśli roli formy. Przeciwnie, akcentując kluczową wagę warstwy malarskiej swoich dzieł, wskaże konwencje najbliższe – jego zdaniem – bycia nie tylko stylem, lecz nade wszystko rodzajem duchowej postawy (Stankowska 157).

Nowosielski jest tu szczególnie, bowiem inni artyści, o których mowa w książce, nie podzielają jego przekonania o możliwości przebycia przez sztukę nowoczesną drogi do tego, co sakralne, dla Nowosielskiego zaś ten wymiar pozostawał najistotniejszy. Jednak także pozostali sądzą – i dlatego to ich twórczość jest tu połączona nicią rozważań autorki książki – że problemy „formy”, „konwencji”, języka sztuki pozostają istotne również wówczas, gdy powstaniu dzieła od początku towarzyszy świadomość, iż jego właściwy temat (dla Nowosielskiego – teologiczny, dla innych antropologiczny) nie jest w stanie zmieścić się w granicach jakiegokolwiek formy i wysłowienia.

W książce Stankowskiej zarysowana została wyraźnie jeszcze jedna płaszczyzna istotnej myślowej wspólnoty między artystami pytającymi w swej sztuce o „obraz prawdziwy”. Jej wyrazem są zastrzeżenia Czycza, który odrzucał jakiegokolwiek próby wiązania jego własnych formalnych poszukiwań z awangardowym pragnieniem nowatorstwa (Stankowska 124), Różewiczowskie przytyki i krytyka modernistycznych poszukiwań formalnych, czyli wszelkiego rodzaju kamyki wrzucane przez nich do ogródka modernizmu i awangard (nieco trudniej przychodzi przyjąć za dobrą monetę Kantorowskie zdystansowanie wobec „zawsze martwych i nieludzkich, bo sztucznych konwencji” (Stankowska 111), gdyż ten akurat artysta dość ochoczo skądinąd absorbował kolejne „izmy” pojawiające się na scenie paryskiej, nie zawsze chyba z przyjętym z góry zamiarem ich dezawuowania). Wszystkie te komentarze artystów budują obraz „innej nowoczesności”: tej sprzeciwiającej się modernistycznej koncepcji sztuki czystej jako w jakiś sposób (o czym pisał Danto) paralelnej wobec dwudziestowiecznego ludobójstwa. Sprawia to, że refleksja nad dziełem pisarzy i artystów, o których

tu mowa – książka Stankowskiej uzmysławia tę okoliczność bardzo wyraźnie – wpisuje się z konieczności w pytania o „drugą stronę” modernistycznej sztuki i literatury: o ten jej nurt, którego udziałem jest pragnienie sztuki „nieczystej”, a więc tej, która pozwoli przedkładać (wbrew dominującemu w modernizmie przekonaniu!) to, co egzystencjalne, nad to, co estetyczne (Stankowska 8), wybierze raczej „prawdę istnienia”, a nie „prawdę widzenia” (Stankowska 150), pozwoli uznać „potrzeby człowieka” za ważniejsze od rozwoju estetyk (Stankowska 88).

Autorka zaznacza po wielokroć, że są to tendencje w najoczywistszy sposób opozycyjne wobec głównego nurtu modernistycznej refleksji. Poświęcając im książkę, słusznie zwraca uwagę na ich rangę w obrębie nowoczesnej literatury (kultury) polskiej. Książka Stankowskiej każe przemyśleć także i taką możliwość, że obraz modernizmu okrzepły w badaniach z dziedziny historii literatury (i, jak się zdaje, także historii sztuki) jest wciąż niekompletny, a „innych” („opozycyjnych”) nurtów w jego obrębie dogodnie jest wypatrywać, stosując instrumentarium nastawione – jak w przypadku *Ikony i traumy* – na procesy kulturowe i poszukiwania natury raczej antropologicznej niż historycznej.

| Bibliografia

- Bal, Mieke. *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych. Krótki przewodnik*. Przeł. Marta Bucholc. Warszawa: Narodowe Centrum Kultury, 2012.
- Belting, Hans. *Obraz i kult. Historia obrazu przed epoką sztuki*. Przeł. Tadeusz Zatorski. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2010.
- Białostocki Jan, red. „Postanowienia siódmego (nicejskiego) soboru ekumenicznego z 787 roku”. *Mysłiciele, kronikarze i artyści o sztuce. Od starożytności do 1500 roku*. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2001. S. 160-161.
- Draguła, Andrzej. *Bluźnierstwo. Między grzechem a przestępstwem*. Warszawa: Więź, 2013.
- Jan z Damaszku. „O prawowitej wierze”; „Mowa o obrazach”. *Mysłiciele, kronikarze i artyści o sztuce. Od starożytności do 1500 roku*. Red., wybór i oprac. J. Białostocki. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2001. S. 155-158.
- Panofsky, Erwin. *Studia z historii sztuki*. Przeł. Jan Białostocki. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1971.
- Piotrowski, Piotr. *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*. Poznań: Dom Wydawniczy Rebis, 1999.
- Rosenfeld, Alvin Hirsch, *Podwójna śmierć: rozważania o literaturze Holocaustu*. Przeł. Barbara Krawcovicz. Warszawa: Cyklady, 2003.

Stankowska Agata, Telicki Marcin, red. *Ikonoklazm i ikonofilia. Między historią a współczesnością*. Poznań: Wydawnictwo PTPN, 2016.

Stankowska, Agata. *Ikona i trauma. Pytania o „obraz prawdziwy” w liryce i sztuce polskiej drugiej połowy XX wieku*. Kraków: Universitas, 2019.

| Nota o autorze

Katarzyna Szewczyk-Haake – prof. UAM, literaturoznawczyni, komparatystka. Autorka książek: *Poezja Emila Zegadłowicza wobec światopoglądowego i estetycznego projektu ekspresjonizmu* (2008), *Nowoczesna literatura etyczna. Wokół twórczości Józefa Wittlina i Pära Lagerkvista* (2017), *Kolce Grünewalda. Nie tylko o ekfrazach* (2018), *Moralna strona ludzkiego bytu. O twórczości Józefa Wittlina* (2019).

E-mail: haaczyk@amu.edu.pl

Wybrane informacje dla Auterek i Autorów

Redakcja półrocznika „Porównania” uprzejmie prosi Autorki i Autorów o przygotowanie tekstów zgodnie z poniższymi regułami:

1. Tekst – ok. 12 stron (12 × 1800 znaków ze spacjami), krój Times New Roman w stopniu 12 punktów, interlinia w wysokości 1,5 wiersza (18 pkt.), w formacie .doc.
2. Słowa kluczowe – w języku polskim i angielskim (nie więcej niż 6).
3. Streszczenia – w języku polskim i angielskim (maks. 100 słów).
4. Nota o Autorce/Autorze (maks. 80 słów).
5. Zapis bibliograficzny – zgodnie z wzorem Modern Language Association (MLA Style). Zapisy źródeł podanych w cyrylicy w odniesieniach w tekście oraz w załącznikowej powinny być zamieszczone w transliteracji; przypisy dolne stosowane są wyłącznie do merytorycznych uzupełnień tekstu głównego.

Redakcja informuje, że każdy tekst przyjęty do publikacji kierowany jest do dwóch niezależnych i anonimowych recenzji: redaktor naczelny powołuje polskich lub zagranicznych recenzentów-specjalistów, którym nie zostaje ujawniona tożsamość Autorki/Autora tekstu, a Autorkom/Autorom – tożsamość recenzentów (tzw. double-blind review process).

Wszystkie informacje dotyczące procesu recenzowania i publikowania w czasopiśmie „Porównania” zawarte są na stronie internetowej <http://porownania.amu.edu.pl>.

Redakcja zastrzega sobie prawo do odmowy publikacji tekstów, które nie uwzględniają reguł edycji, zasad współpracy oraz etyki publikowania szczegółowo przedstawionych na stronie internetowej czasopisma.

Redakcja „Porównań” zastrzega, że odpowiedzialność za poglądy i opinie o charakterze światopoglądowym, wyrażone w opublikowanych pracach, biorą na siebie wyłącznie ich Autorki i Autorzy.