

GRAŻYNA B. TOMASZEWSKA ORCID: 0000-0001-9467-8426
Uniwersytet Gdański

Robinson Cruzoe i problem bohatera: opowieść obrazkowa Ajubela

Abstrakt: W artykule podejmuje się problem niejednoznaczności samego bohatera powieści Daniela Defoe, jak również problem niejednoznaczności adresata powieści. Obrazkowa wersja opowieści Defoe, którą stworzył Alberto Morales Ajubel (2008) tym wyraziściej tę problematyczność ujawnia. Jest ponadto wyzwaniem interpretacyjnym, które w środowisku szkolnym można wykorzystać na wiele różnych sposobów, z których niektóre zostaną przedstawione. Ważnym zagadnieniem dydaktycznym, które znajdzie miejsce w referacie są również skomplikowane relacje między słowem a obrazem, jakie książki obrazkowe tego typu wnoszą do edukacji polonistycznej.

Słowa kluczowe: Robinson Cruzoe, opowieść obrazkowa Ajubela, bohater

Robinson Cruzoe and the Problem of the Protagonist: Ajubel's Graphic Novel

Abstract: This paper analyses the problem of ambiguity of the main character in Daniel Defoe's novel and the problem of the target reader's ambiguity. The graphic version of Defoe's novel, created by Alberto Morales Ajubel (2008) unveils this problem. It is also an interpretative challenge, which may be used in various ways in the school environment. The paper introduces some of these methods. Complicated relations between word and picture, which are introduced by graphic novels of such kind, are an important didactic aspect of Polish Language Education.

Keywords: Robinson Cruzoe, Ajubel's graphic novel, the protagonist

TEKST PLASTYCZNY JAKO ROZMÓWCA

W przekonaniu Hansa Georga Gadamera to język jest uniwersalnym medium, w którym dokonuje się rozumienie, a więc interpretacja. Każdy więc pozajęzykowy tekst i tak na język interpretacji powinien być przełożony, by odzyskać „głos”, nawet jeśli jest on w części tylko głosem dzieła, a w części interpretatora (Gadamer 1993: 357). Przenikliwy czytelnik Gadamera, Gottfried Boehm,

podkreśla, że i w przypadku tekstu plastycznego mamy do czynienia ze zdarzeniowością (procesualnością) doświadczenia estetycznego związanego z percepcją obrazu, jako aktualizowaną zawsze w teraźniejszości „rozmową”. Rozmową, która nie istnieje obok rzeczywistości, ale zmienia jej jakość, bo takie następstwa przynosi interpretacja (Boehm 2014: 106). Zdecydowanie przeciwstawia się refleksji estetycznej skoncentrowanej na pewności i ambicjach naukowej racjonalności. Sądzi, że powinno się w niej raczej akcentować granice wyrażalności doświadczanego, łącząc to, co w dziele jest z formami jego oddziaływania. Dlatego interpretację uznaje Boehm za wypowiedź najbliższą tak rozumianej refleksji. Jest ona próbą rozumienia osadzoną w materiale, będącym przedmiotem uwagi, ale równocześnie odsłania nieprzekraczalne granice tego rozumienia, jako że dzieło zawsze mówi coś więcej (Boehm 2014: 42).

Według Ewy Szczęsnej tak mocno niekiedy podkreślane różnice między odbiorem tekstu literackiego a innymi tekstami kultury są demonizowane. Interpretacja, jako poszukiwanie sensu, określa w ogóle nasz stosunek do każdego tekstu, który staje się przedmiotem percepcji, bez względu na jego „semiotyczny charakter” (Szczęsna 2007: 71). Taka perspektywa spojrzenia tworzy zdaniem Witolda Bobińskiego wielką szansę dla polonistycznej edukacji szkolnej, w której wciąż słabo wykorzystuje się możliwości związane z relacją między tekstem literackim i formami jego wizualnych wyobrażeń (Bobiński 2011: 220). Tym bardziej, że Mieke Bal dowodzi:

każdy akt patrzenia jest – nie „tylko”, nie „wyłącznie”, lecz zawsze „także” – czytaniem, ponieważ bez przetwarzania znaków w łańcuchy syntaktyczne, które wyznaczają zakres ram odniesienia, obraz po prostu nie może wytwarzać znaczenia (Bal 2012: 49).

Ale zależność słowa i obrazu jest obustronna, bo jak wskazuje W. J. T. Mitchell, nie zawsze zdajemy sobie sprawę, że to obraz jest podstawą wszelkiej aktywności piśmienniczej. Dlatego sugeruje, że piśmienność werbalna zależy od „wizualnej kompetencji czy nawet wizualnej piśmienności” (Mitchel 2012: 155). W powyższą problematykę wpisuje się książka obrazkowa.

KSIĄŻKA OBRAZKOWA I NARRACJA

Od typowej książki ilustrowanej – jak wskazuje Małgorzata Cackowska – różni ją zakres i rola warstwy plastycznej. W ilustrowanej – obrazy są raczej dodatkiem podporządkowanym tekstowi, bo tekst ma podstawowe znaczenie. Ilustracje mogą mu towarzyszyć lub nie, bo i bez nich utwór zostanie zrozumiany (Cackowska 2017: 13). W książce obrazkowej zależność tekstu i obrazu jest konieczna, gdyż istotą tego gatunku stają się różne formy i rodzaje „współbrzmienia obrazu i tekstu” (ikonotekstu), których „relacja [...] jest swoistym tandemem” tworzącym całość o nowej jakości, dynamizującej odbiór utworu

(Cackowska 2017: 11–12). Cackowska zwraca też uwagę na artyzm tak powstałych książek. Często stają się one samoistnymi dziełami sztuki, niekoniecznie adresowanymi tylko do dzieci i niekoniecznie o jednoznacznej wykładni edukacyjnej (Cackowska 2017: 12, 20). Wyróżnia trzy zasadnicze typy książek obrazkowych:

- a) narracyjne, w których tekst i obraz tworzą niezbędną dla siebie wzajemnie całość,
- b) narracyjne, w których mamy do czynienia wyłącznie z narracją ikonyczną oraz
- c) nienarracyjne, przeznaczone głównie dla najmłodszych dzieci, w których połączenia słowa i obrazu służą celom edukacyjnym (np. nauce alfabetu) (Cackowska 2017: 21–22).

Integralność związku tekstu i obrazu w tworzeniu nowej jakości w książce obrazkowej podkreśla szczególnie Jerzy Szyłak. Ma świadomość osobności każdego z nośników przekazu opowiadanej historii, ale właśnie ta osobność staje się jego zdaniem dodatkową wartością, wzbogacającą narracyjną percepcję:

Czytelnik widzi obrazy, czyta towarzyszące im słowa i zauważa, że jedno mają wpływ na drugie, uzupełniają się i modyfikują swoje znaczenie. W ten sposób odkrywa, że to, co doskonale rozpoznawalne jako odmienne (a zatem i osobne), współtworzy przekaz bogatszy niż prosta suma znaczeń komunikowanych przez jego składniki (Szyłak 2017: 149).

Zasadniczym wyróżnikiem książki obrazkowej, różniącym ją od innych książek z obrazkami, a łączącej z komiksem, jest w przekonaniu Szyłaka właśnie narracja, opowiadanie historii (Szyłak 2017: 148). A one przecież (historie, narracje) są naszym głównym sposobem komunikacji ze światem (Żychliński 2012: 104).

ROBINSON CRUZOE – BOHATER NARRACJI I NARRACYJNYCH ADAPTACJI

A) BOHATER MAŁO SYMPATYCZNY

Problem z bohaterem powieści Daniela Defoe polega na tym, że po pierwsze, oryginał stał się źródłem niezwyklej adaptacyjnej twórczości, po drugie, bohater adaptacji w znacznym stopniu od oryginału się różni, a po trzecie, to ten adaptacyjny (nie oryginalny) bohater stał się bohaterem lekturowym, przyswojonym na użytek dzieci i młodzieży.

Według Iana Watt'a Robinson z powieści Defoe jest już typowym bohaterem nowoczesnego społeczeństwa, w którym tradycyjne związki między członkami społeczności ulegają rozluźnieniu. Podstawą takiego społeczeństwa są warstwy kupieckie i przemysłowe. One tworzą podwaliny przemysłowego kapitalizmu i podporządkowanych mu całkowicie takich form indywiduali-

zmu, które sprzyjają ich rozwojowi (Watt 1973: 65–69). A jego cechą główną staje się dążenie do maksymalizacji zysku. Dlatego zdobycie pieniędzy, sukces finansowy, rachunek zysków i strat wyznaczają główny horyzont zainteresowań wszystkich bohaterów Defoe. Z tych powodów – pisze Watt: „Mentalność księgowego góruje nad wszystkimi myślami i uczuciami Robinsona Kruzoe” (Watt 1973: 70). Podkreśla, że przemysłowy kapitalizm oraz ideały religii protestanckiej zmieniły stosunek do pracy. Już nie była przekleństwem, ale najwyższą formą ludzkiej godności i niemalże religijnym obowiązkiem. Jednak ta wzniosła koncepcja pracy przyczyniła się zarazem do deprecjacji wszystkich innych ludzkich zainteresowań, pasji, potrzeb, które nie przekładały się wprost na wymierne, ekonomicznie przeliczalne, ukonkretnione w rachunku zysków i strat rezultaty. W tym kontekście potrzeby związane ze sztuką, zabawą, rozrywką, refleksją estetyczną, kontemplacją jawią się jako zbędne, a nawet grzeszne. Dlatego bohater Defoe jest od nich wolny. Całą przestrzeń wyspy traktuje wyłącznie merkantylnie, jako teren do „uprawy”, do gromadzenia zapasów, nie widząc w niej źródła do jakichkolwiek silniejszych więzów emocjonalnych czy przeżyć estetycznych (Watt 1973: 78–90).

Zdaniem Marii Ossowskiej Robinson realizuje wszystkie zasadnicze cechy moralności mieszczańskiej, stając się niejako wzorem kupca, ale tego „wymaga” sama wyspa:

Tu trzeba było być przezornym, oszczędnym, pracowitym, cierpliwym i upartym. Tu trzeba było myśleć w kategoriach strat i zysków i walczyć metodycznie z trudnościami (Ossowska 1985: 155).

Tylko że do tych „konieczności” dołącza się pragnienie ekspansji kolonialnej, marzenie o powiększaniu stanu posiadania, jako głównym celu życia, sprowadzanie wszystkich stosunków międzyludzkich do umów i transakcji. Jeśli dodamy jeszcze ubóstwo emocjonalne i brak wrażliwości estetycznej bohatera to otrzymujemy dosyć nieprzyjemny obraz (Ossowska 1985: 155–160). Wprawdzie Bolesław Prus pragnął z Robinsona uczynić wzorzec pozytywisty, ale i on dokonywał przy tym – jak wskazuje Jan Tomkowski – adaptacyjnej selekcji jego cech (Tomkowski 1987: 58–60).

Dwuznaczności bohatera Defoe przygląda się także Czesław Miłosz. Pisze o roli wyspy jako miejscu pokuty i moralnego odrodzenia (Miłosz 1990: 185). Ale ta „misja umoralniająca”, zgodnie z którą w pierwotnym środowisku odzyskujemy czystość, niewinność – uprawomocniała i usprawiedliwiała jego zdaniem działania wszystkich kolonizatorów podporządkowujących sobie cudze tereny bez najmniejszych wyrzutów sumienia, gdyż „ci, którzy zagarniali ziemię, mordując rodzimych mieszkańców, wydawali się sobie czysti i szlachetni” (Miłosz 1990: 186). Zaznacza ponadto, że Robinson budzi aż „zdziwienie swoją nieczułością” (Miłosz 1990: 186). Wskazuje na to jego zdaniem oschła reakcja na śmierć Piętaszka: „I nie uрониł ani jednej łzy jego pan nad tym biednym ciałem, noszącym niegdyś tak posłusznego i poświęcającego się ducha”

(Miłosz 1990: 187). Bo też Robinson, sugeruje, nie widzi między sobą a Karaibem, podobnie jak istniejącym na wyspie światem, żadnych źródeł pokrewieństwa. Bogactwa wyspy budzą jego zachwyt jedynie jako właściciela dóbr, które zostały mu oddane we władanie i może nimi dowolnie dysponować (Miłosz 1990: 186–188).

Jeśli więc historia o Robinsonie stała się tak popularna na całym świecie, to niejako pomimo, a nie ze względu na bohatera. Być może dlatego w adaptacjach na użytek lektury dla dzieci i młodzieży jego wizerunek ulegał zdecydowanej modyfikacji.

B) ETYKA I DYDAKTYKA

Anna Burzyńska, odwołując się do założeń dekonstrukcji Jacques'a Derridy, zwraca uwagę, że podstawową zasadą prawomocności wszystkich ponowoczesnych strategii interpretacyjnych jest rodzaj doświadczenia etycznego, „które nie jest, a powstaje w konkretnej sytuacji lektury” (Burzyńska 2002: 73). W imię różnicy między tego typu doświadczeniem a sądem, Noël Carroll wskazuje, że wartość poznawcza sztuki ma zdecydowanie inny charakter niż „wiedza, że”. Do innych też rodzajów ludzkiego poznania odwołuje się:

[...] tym, czego zazwyczaj uczy nas sztuka nie są nowe maksymy czy pojęcia, ale raczej stosowanie ich w konkretnych przypadkach, przy użyciu naszych uczuć i wyobraźni, władzy wnikliwego rozeznania, moralnego rozumienia i refleksji, w sposób, który podtrzymuje i potencjalnie zwiększa nasze możliwości osądu moralnego (Carroll 2002: 100).

Kategoria doświadczenia etycznego przeciwstawiona jednoznaczному wyrokowaniu ma szczególne znaczenie w edukacji, w której nazbyt łatwo sąd moralny, czy raczej jego zbanalizowany do truizmu wariant, zastępuje autentyczne doświadczenie etyczne poszerzające moralną wrażliwość szkolnego odbiorcy. W ten porządek wpisują się również po części adaptacje powieści Defoe przeznaczone dla dzieci i młodzieży, chociaż to one – w przekonaniu Gertrudy Skotnickiej – uczyniły tę powieść dziełem ciągle obecnym. Gdyby powieść Defoe pozostała „nienaruszona” i zgodnie ze swym pierwotnym adresem, przeznaczona tylko dla dorosłych, podzieliłaby w jej przekonaniu los podobnie słynnych utworów literackich, które z upływem czasu stawały się jedynie „dokumentami epok” (Skotnicka 1991: 126).

W polskiej najpopularniejszej adaptacji utworu Defoe dokonanej przez Stanisława Stampfl'a reinterpretacji ulega przede wszystkim oschłość, nieczułość Robinsona. Emocjonalna zmiana obejmuje nie tylko relacje z Karaibem, ale i wszystkimi „bohaterami” jego samotni: oswojonymi zwierzętami, wyspiarskim domem, światem otaczającej go fauny i flory (Stampfl 1990: 170, 222–223, 241, 258, 317). Nic dziwnego, że i śmierci Piętaszka towarzyszy nie oschłość, ale nieutulona rozpacz, żal, a spływające po twarzy Robinsona

„grube łyzy” (Stampfl 1990: 337) padają na karty Biblii, w której nie potrafi on już znaleźć pociechy. Chociaż Piętaszek pozostaje tu „przyjacielem” (Stampfl 1990: 336) o statusie całkowicie oddanego i koniecznie „szczęśliwego” z tego powodu, sługi. Tę niewspółmierność relacji uczniowie zresztą zauważają, o ile damy im tylko – jak uczyniła to Hanna Diduszko – szansę na uruchomienie własnej refleksji¹.

Skotnicka zwraca uwagę, że w adaptacjach podkreślało się głównie wychowawcze walory utworu. Pobyt na samotnej wyspie stawiał się „szkołą życia i osobowości” (Skotnicka 1991: 129). Większości z nich patronowała również optymistyczna nadzieja, że bezpośredni kontakt z naturą – mimo samotności – oczyszcza i uszlachetnia. Sprawia, że wracamy do naturalnego porządku, przeciwstawianemu chaosowi cywilizacji. Robinson w przeróbkach i adaptacjach traci cechy „księgowego” wyspiarskich zasobów, a staje się człowiekiem o wielkiej wrażliwości nie tylko emocjonalnej, ale i estetycznej (Skotnicka 1991: 142–143). Równocześnie edukacyjny adres powstających na bazie powieści Defoe robinsonad wpływa często – jak wskazuje Jadwiga Ruszała – na ich uproszczony dydaktyzm, propagujący wprost jednoznaczny typ bohatera i stałe wzorce zachowania. Elementy przygodowe łączy się z pracowitością, pomysłowością rozbitka, a jego trzeźwość z podziwem dla natury, harmonijnie łącząc ją z szacunkiem dla osiągnięć cywilizacji (Ruszała 1998: 134). Ta standaryzacja prowadzi do ujednoznacznienia przesłania etycznego historii i uniemożliwia z gruntu autentyczne doświadczenie etyczne, a tylko ono przecież może poszerzyć wrażliwość moralną szkolnego odbiorcy. Tak rozumiana dydaktyka staje się nie tyle sprzymierzeńcem, ile wrogiem etyki. Znikają przecież wszystkie problemy, które mogą być przedmiotem pogłębionego namysłu.

ROBINSON AJUBELA: UKRYTY IKONOTEKST

Marię Poprzęką niepokoi „inflacyjny nadmiar współczesnej wizualności” (Poprzęcka 2008: 14). Obrazy nas przytłaczają, co sprawia, że ich pojedynczym reprezentacjom poświęcamy coraz mniej uwagi. W efekcie tracimy zdolność uważnego, połączonego z własną wyobraźnią, patrzenia na sztukę. A tylko takie spojrzenie poszerza jej zdaniem naszą perspektywę percepcji świata (Poprzęcka 2008: 14). Książka Ajubela, podobnie jak książka obrazkowa w ogóle, wydaje się przeciwstawiać tej naskórkowej, powierzchownej tendencji spojrzenia nieuważnego. Nie zrozumiemy jej bez zatrzymania się i uwagi poświęconej kolejnym rozkładówkom. Wymagającym z jednej strony znajomości dzieła

¹ Diduszko źródłem lekcyjnego pomysłu czyni program „Filozofia dla dzieci” Matthew Lipmana z Montclair State College (USA), który to program w latach 90. został zaadoptowany dla polskiej edukacji i wspierany przez Fundację „Edukacja dla Demokracji”. Por. Diduszko, H. 1997: 33. Ale jest to zarazem klasyczne zastosowanie do powieści hipotezy interpretacyjnej Bortnowskiego. Por. Bortnowski, S. 1991: 82–100.

Defoe (nawet w adaptacyjnej wersji), z drugiej – wnikliwego, interpretacyjnego spojrzenia na to, co się przedstawia na obrazach. Dlatego kontakt z narracją plastyczną może stać się również – używając terminu Poprzedzkiej – „szkołą patrzenia” (Poprzedzka 2008: 16).

Adaptacja kubańskiego artysty jest podwójną adaptacją. Po pierwsze, samej powieści Defoe (I tomu), której nadaje się uniwersalizujący charakter, wybierając z niej motywy i sensory uznane za najważniejsze. Po drugie, jest przekładem zaadoptowanej treści na graficzny, o wielkiej urodzie plastycznej, obraz na kolejnych 77 rozkładówkach. Oryginalne wydanie hiszpańskie miało miejsce w 2008 r. (Media Waca 2008), z posłowiem Leonarda Padury Fuentesesa, w opracowaniu graficznym Alejandra Hidalgo. Przekładu w wydaniu polskim z roku 2016 dokonał Tomasz Pindel (Wydawnictwo Tako, Toruń 2016). Pożornie nie mamy tu do czynienia z jakąkolwiek formą ikonotekstu, gdyż całość narracji przedstawia się wyłącznie poprzez plastyczne cykle obrazów. A jednak i słowna narracja dołącza się do narracji obrazkowej, mimo że nie jest ujawniona bezpośrednio. Skoro bez znajomości powieści (czy jej adaptacji) cykl obrazkowy nie będzie – jak wskazuje Leonardo Padura, autor komentarza do dzieła Ajubela – zrozumiały, to słowo Defoe towarzyszy obrazom. Staje się „rodzajem głosu z pamięci, uzupełniając obrazy i tworzoną przez nie narrację” (Padura 2016: 9)². Dopiero to nieujawnione wprost powieściowe słowo umożliwia zrozumienie narracji obrazkowej.

Drugą funkcję uzupełniającą narrację ikonyczną spełnia zamykający ją dziesięciostronicowy komentarz Leonarda Padury. Wskazuje się w nim te elementy plastyczne książki, dzięki którym odbiorca może docenić maestrię dokonania artystycznego i koncepcyjnego Ajubela. Podkreśla, że rysownik korzysta raczej z technik literackich i filmowych niż komiksowych. Wyjaśnia, w jaki sposób uzyskuje efekt narracyjnej potoczności:

od samego początku książki tworzy specyficzny kod: ruch ma miejsce w przestrzeni dającej poczucie ciągłości, ale także niosącej konkretny przekaz. Każdy obraz staje się zatem nośnikiem treści, a rysownik, korzystając z jakiejś mocniej zaakcentowanej barwy albo ze światła i cienia bieli i czerni, czy też z połączenia obu tych chwytów, pokazuje emocje, dramatyzm sytuacji, klimat i wspomnienia. Postaci nie zawsze są bohaterami rysunków, czasem stanowią część kontekstu czy sytuacji, a ich bliskość lub odległość od głównego punktu niosą ze sobą treść i napięcie (s. 9).

Powyższe elementy techniki „przekładu” narracji słownej na plastyczną pełnią funkcję pomocniczą, mającą na celu uruchomienie właściwych narzę-

² Padura, L. 2016. *Człowiek na wyspie. Komentarz*. – Ajubel, A. M. *Robinson Crusoe. Opowieść obrazkowa na podstawie dzieła Daniela Defoe*. Tłum. T. Pindel. Toruń: Wydawnictwo Tako. Jak większość książek obrazkowych i ta nie posiada paginacji. Jednak w przypadku cytatów z komentarza Padury – podaję w nawiasie numery stron, licząc je od pierwszej strony tekstu komentarza.

dzi przemiany powieści Defoe w historię obrazkową poprzez „syntezę, sugestię i skojarzenia” (s. 10). To one w przekonaniu Padury pozwalają „oczyścić” oryginalną powieść z elementów zbędnych i wydobyć z niej – jak pisze – „esencjonalny sens”, skupiony wokół trzech elementów: ceny, jaką się płaci za marzenia, ciężaru doświadczenia samotności oraz intensywnego pragnienia powrotu (s. 9). Bo też taki jest – zdaniem Padury – główny sens *Przypadków Robinsona Crusoe* (1719), który zostaje wydobyty w opowieści Ajubela. Doświadczenie samotności uświadamia rozbitkowi, że może istnieć tylko z innymi ludźmi, dlatego jego największym marzeniem jest powrót do domu i społeczeństwa.

Głównym kluczem do wyjaśnienia obrazkowej adaptacji Ajubela, czyni Padura biografię artysty. Kubańczyk Alberto Morales Ajubel, początkowo związany z grupą rysowników humorystów i budujący razem z nimi znaczącą pozycję artystyczną, zapragnął czegoś więcej, bo to co zdobył, przestało mu wystarczać. Dlatego w latach 90. XX wieku opuszcza Kubę, by w samotnej, indywidualnej pracy, pozbawiony dotychczasowego wsparcia, zdobywać swoją artystyczną pozycję w zupełnie nowym świecie i środowisku:

Tak jak bohater Daniela Defoe, rysownik sięgnął po arsenał swoich możliwości (wszystkich związanych z jego wyjątkowym talentem) i przemienił bezludną wyspę w żyzne ziemie, z których zdążył już zebrać nieco soczystych owoców z zawsze niepewnego drzewa uznania i sukcesu (s. 8).

Dlatego historia Robinsona (jego samotność i walka z przeciwnościami losu) niosą uniwersalne przesłanie o kondycji ludzkiej, w którą Padura wpisuje i doświadczenie biograficzne Ajubela:

Jego osobiste wyspiarskie doświadczenie, tyle że na innych szerokościach geograficznych, kryje się w tej opowieści może nawet nieświadomie bądź nieplanowane. Ajubel jednak wie, że żaden człowiek nie jest wyspą: jego Robinson Crusoe też o tym wie i odzyskuje swoje życie w ten sam sposób, w jaki przez dwadzieścia osiem lat samotności je tracił (s. 10).

W efekcie komentarz Padury stanowi interpretacyjną wykładnię plastycznej opowieści o Robinsonie, jakiej dokonał Ajubel. Współtworzy więc warstwę pośredniego ikonotekstu, który nie tylko dopełnia, ale tworzy zasadniczy „szkielet” narracyjny ikonicznej opowieści Ajubela. Ale zarówno tekst powieści, jak i jego plastyczna interpretacja nie pozwalają się domknąć, otwierając się wciąż na nowe znaczenia.

INNE SPOJRZENIE

A) METAFORA FALI

Perspektywa Padury ma charakter na tyle szeroki i pojemny (marzenie – samotność, jako cena za marzenie – powrót, jako zwieńczenie cyklu doświad-

czenia i „odzyskanie życia”), że może stać się punktem wyjścia do bliższego przyjrzenia się historii ikonicznej. Pozwala przy tym na zdystansowanie się wobec tej propozycji rozumienia i tworzenie wariantów alternatywnych. Jeden z nich przedstawiam poniżej. Otóż przy wykładni jednorazowego cyklu ludzkiej egzystencji zamkniętej w kole wyjazdu i powrotu, w którym powrót nabiera najważniejszego znaczenia, stawia znaki zapytania już autorska dedykacja. Ma ona podwójnego adresata: osobistego i zbiorowego, obejmującego całą ludzkość:

Lian, Talii, Adrianie i Kirstie,
które uratowały mnie przed niejedną falą.
Dedykuję również
7.344.804.673 rozbitkom
czekającym na brzegu na cud
następnej podróży.

Wpisany jest w nie los indywidualny (Ajubela) i los zbiorowy wszystkich mieszkańców ziemi, bo wszystkich zdaje się obejmować opowiedziana przez niego historia o Robinsonie. Metafora fali z pierwszej części motta staje się także zasadniczym motywem graficznym obrazkowej narracji, który będzie ulegał jedynie różnorodnym przeistoczeniom, metamorfozom, nawarstwieniom, zagęszczeniom i rozrzedzeniom, poczynawszy od pojedynczej falistej linii, a skończywszy na przekształceniu jej w kłębiące się żywioły wody, nieba i ziemi.

Druga część motta w jeszcze większym stopniu podnosi poziom metaforyzacji historii bohatera powieści, wyłamując ją z określonego czasu powstania, miejsca i konkretnych powieściowych zdarzeń, uniwersalizując tę historię do rangi odwiecznej przypowieści o ludzkich tęsknotach. Czy skupiają się one wokół powrotu do społeczności, do domu, jak sugeruje Padura? Niekoniecznie, bo z dedykacji wynika, że „rozbitkami” są wszyscy żyjący na planecie i wszyscy oni czekają nie tyle na „cud powrotu” do domu, do „kontynentu”, ile na „cud następnej”, niekoniecznie wiadomo gdzie prowadzącej, „podróży”. Tak jakby bycie „rozbitkiem”, podobnie jak i oczekiwanie na „cud następnej podróży” były wpisane na stałe w kondycję ludzką. Jakby jakkolwiek i gdziekolwiek pobyt stały był tylko „czasem oczekiwania”, by oddać się ponownie temu, co nieznane, nieoczekiwane i nas przekraczające. Przekraczające mocą żywiołów, nad którymi nie panujemy. Bo przed niejedną, zagrażającą nam „falą” osoby bliskie mogą nas uratować, ale i tak nasze istnienie wyznacza „fala” – jako metafora ruchu płynnego, podporządkowanego w swych formach ekstremalnych albo łagodnemu, wygaszonemu rytmowi, albo rytmowi dzikiego żywiołu, od którego i tak nie jesteśmy w stanie i chyba nie chcemy się uwolnić. Ona wyznacza zarówno początek (pojedyncza falista linia biegnąca przez trzy rozkładówki), jak i koniec obrazkowej historii („gaszenie” fali i sprowadzanie jej do pojedynczej falistej

linii) Robinsona Ajubela. Co najwyżej może okresowo tracić swą żywiołową potencję, stawać się prawie niewidoczna, ale i tak jesteśmy do niej niejako ontologicznie przywiązani.

Opowieść ikoniczna Ajubela nie wydaje się także tak jednoznaczna w ocenie samego pobytu na wyspie, jako miejscu samotności, rozpacz i trudów związanych z przetrwaniem. Bez względu na to, co się przedstawia na ukazujących ten pobyt rozkładówkach, odbiorcę niejako uwodzi niezwykła plastyczna uroda tego świata i całej wyzwolonej przez „grzeszne” marzenie rzeczywistości, obejmującej wyzwolone z granic morze, ziemię i niebo. W wypowiedziach na temat bohatera powieści Defoe wielokrotnie podkreślano nie tylko jego oschłość i emocjonalne ubóstwo, ale i ubóstwo jego kultury estetycznej, brak wrażliwości estetycznej, która by pozwoliła mu w tym nowym świecie zobaczyć coś więcej niż tylko teren walki o przetrwanie i myśli o jego eksploatacji (Ossowska 1985: 157–158). W przypadku opowieści Ajubela ta perspektywa ulega diametralnej zmianie. Wszystko, co wiąże się z marzeniem o podróży, katastrofą, pobytem na wyspie po prostu uderza swym plastycznym bogactwem wyrażonym poprzez kolor, barwę, linię, wielość perspektyw, które ulegają stłumieniu wraz z powrotem i procesem oddalania się od wyspy. Wyspa jest tu miejscem nie tylko samotności i trudu, ale i miejscem estetycznego czaru, fascynacji, olśniewającego plastycznego bogactwa. To marzenie o doświadczeniu m.in. tego czaru, doświadczeniu piękna, a nie o zdobyciu majątku (jak w oryginale) zdaje się być w opowieści Ajubela siłą napędową marzenia jego Robinsona.

B) EPIFANIA MARZENIA

Początek narracji ikonicznej wyznaczają trzy kolejne rozkładówki, w których motyw fali (i początku narracji) zaznaczony jest jedynie pojedynczą, czarną falistą linią na białym tle, po której porusza się chłopiec ciągnący po piasku zabawkę żagłówki w kierunku domu z czekającą na niego w otwartych drzwiach matką. Specyfika czarno białej grafiki tworzy zarazem ostry kontrast pomiędzy pustą, ale otwartą przestrzenią zobrażowaną na trzech wstępnych rozkładówkach a stłoczeniem, niejako zduszeniem tego domu wśród innych, podobnie – wydaje się – walczących o miejsce w ograniczonej przestrzeni. W sposób analogicznie zagęszczony przedstawia się wnętrze mieszkania Robinsonów. Wypełnia się je całkowicie wizerunkami ojca, matki oraz umieszczonymi w centrum rozkładówki kotami. Obcość Robinsona w tym świecie spokoju, ciepła, ale klaustrofobicznego zamknięcia zaznacza się przez wyodrębnienie go w umieszczonym poza tym światem „oknie” oraz przez pojawiające się przy nim kolory, które po raz pierwszy dołączają się do narracji ikonicznej. Kolejne trzy rozkładówki ukazują siłę marzenia, które wraz z upływającym czasem (bohater na kolejnych obrazach jest coraz starszy) nabiera tylko intensywności.



Il. 1. 5. rozkładówka w: Ajubel, Robinson Cruzoe na podstawie dzieła Daniela Defoe, przeł. T. Pindel, Toruń 2016

Na pierwszej z tego cyklu ukazuje się sen Robinsona (zamknięte oczy, księżyc, noc, gwiazdy). Pojedyncza czarna linia pierwotnej fali (zobrazowana na wcześniejszych rozkładówkach) przeobraża się w falę błękitno-zielonych włosów, przypominających rzekę o poszerzającym się nurcie. Czarno-biała pojedyncza żaglowka, która wcześniej towarzyszyła bohaterowi ulega pomnożeniu, nabierając przy tym kolorystycznej intensywności, przemieniając się w mnogość pomarańczowo-białych statków. To jeszcze sen mieszkańca rodzinnego domu, bo widzimy analogiczny, jak w poprzedniej rozkładówce, zarys okna. Ale fala snu-włosów-rzeki zdecydowanie wykracza poza mieszkanie, które staje się jedynie drobnym punktem wyjścia w tej wykreowanej przez sen-marzenie przestrzeni. Specyfika połączenia tego co wewnętrzne (marzenie o morskich podróżach) z tym, co zewnętrzne (włosy) podkreśla zmysłową organiczność tego marzenia, wpisaną w bohatera na sposób bezwarunkowy, bezapelacyjny. Przecistawienie się mu to jakby przeciwstawienie się nie tylko duchowej, ale i fizycznej konstytucji śniącego. Tym bardziej, że grafik dzięki białemu tłu sprawia, że to, co fizyczno-duchowe emituje światło koloru o wyjątkowej czystości, lśnieniu, intensywności. Z kolei przemieszane faliste linie granatowo-błękitne, czarne i zielone podporządkowane rozwijającemu się płynnemu ruchowi stanowią tło, dzięki któremu pływające wśród tych fal żaglowce zyskują własną autonomiczną, wyeksponowaną spośród nich graficzną i kolorystyczną intensywność. W efekcie już sama zmysłowa potęga kolorystycznej urody wytwarza czar, któremu nie sposób się oprzeć.

W następnych grafikach Robinson już nie śni: otwarte oczy łączą go z tym, ku czemu podąża. Granatowo-zielona fala zagarnia go z przestrzeni mieszkania, ale jeszcze ma on z nim łączność. Traci ją w następnej odsłonie: uniesiony przez zew wodnej fali, leci ponad nią i sam wodną falę przypomina. Ubrany już w strój marynarski, już nie chłopiec, leci porwany jej rytmem w kierunku jeszcze większego jej zagęszczenia, zwielokrotnienia i dynamizmu. Nie można się takiej sile przeciwstawić i to bez względu na wszelkiego typu koszty z nią związane. Bo Robinson Ajubela wydaje się przede wszystkim bohaterem nieujarzmionego marzenia. Czy jest to marzenie budowane przez pragnienie zdobycia majątku? Z historii obrazkowej Ajubela to nie wynika. Zresztą chyba nie do końca wynika i z historii oryginalnego Robinsona, nawet jeśli przypomina on współczesnego człowieka skupionego wyłącznie na finansowym sukcesie. Charles Handy podkreśla, że szczególnie w świecie konkurencji i wolnego rynku, w świecie ekonomicznej zapobiegliwości (a takim ideom zdaje się być podporządkowany oryginalny bohater Defoe) szczególnie niezbędny jest „dotyk wzniosłości”. Chociażby po to, by „przypomnieć sobie, że świat to miejsce niezwykłe i że ludzie są zdolni do niezwykłych czynów” (Handy 1999: 102), „że w życiu istnieje coś więcej niż sukces komercyjny” (Handy 1999: 103).

Czy rzeczywiście „grzech pierworodny” Robinsona Cruzoe nie pozwalający mu poprzestać na tym, co ma, jest efektem – jak sugeruje Ian Watt – handlowej i kupieckiej ruchliwości, typowej dla przemysłowego kapitalizmu? Czy wyjaśnia do końca ten niepokój, dręczący bohatera nawet w podeszłym wieku (Watt 1973: 73)? Robinson Defoe sam go nie rozumie. Próbuje na wiele sposobów jakoś tę potrzebę zracjonalizować, ale wszelkie tego typu próby mają charakter częściowy, połowiczny. Tak jest i w przypadku uzasadnień poprzez system wartości, który jest mu najbliższy, bo w takim został wychowany, tj. ekonomiczny rachunek strat i zysków. Ale i jemu on nie wystarcza, skoro swoje niebezpieczne pragnienie łączy z „grzechem pierworodnym”, a więc takim, z którego nie można się – bez względu na rachunek strat i zysków – wyzwolić. Być może popularność powieści i jego ciągle bogate adaptacyjne życie wynika z faktu, że ten „grzech” jest wpisany w kondycję ludzką w ogóle, chociaż trudno znaleźć dla niego jednoznaczną wykładnię. Trudno określić jego „wartość”. Możemy jedynie wokół niej krążyć. Tak, jak czyni to Robinson. Jeśli to marzenie, któremu człowiek w sposób nieusuwalny poddaje się, to ma ono charakter niewyraźny. Jest pragnieniem – używając języka Handy’ego – „dotyku wzniosłości”. I o tym niewyraźnym marzeniu, którego nośnikiem staje się bohater, zdaje się opowiadać poprzez obrazy kubański artysta Alberto Morales Ajubel w książce obrazkowej *Robinson Cruzoe. Opowieść obrazkowa na podstawie dzieła Daniela Defoe*. Bo jeśli dzieło sztuki jest rodzajem epifanii, doświadczeniem szczególnego wglądu w rzeczywistość (Nycz 2001: 43–47), to można też na nie spojrzeć jako na epifanię ludzkiego marzenia.

Przy tym zamysł, rozwój, potęgowanie się tego marzenia ukazane poprzez kolorystyczną bujność, a następnie jego wygaszanie (zanikanie kolorów w koń-

cowej partii narracji) sprawia, że właśnie jego wartościowość można poddać lekcyjnemu namysłowi. Bo trudno orzec jednoznacznie, jakie ono jest: zbawienne czy grzeszne? Boskie czy demoniczne? Nie do końca wiadomo również, jaką wartość przypisać cenie, jaką za nie się płaci. I te nierozstrzygalne problemy skupia w sobie – jak w soczewce – bohater plastycznej adaptacji Ajubela.

BIBLIOGRAFIA

- Ajubel, A. M. 2016. *Robinson Cruzoe. Opowieść obrazkowa na podstawie dzieła Daniela Defoe*. Tłum. T. Pindel. Toruń: Wydawnictwo Tako.
- Bal, M. 2012. Czytanie sztuki?. Tłum. M. Maryl. – *Teksty Drugie*, 1/2.
- Bobiński, W. 2011. *Teksty w lustrze ekranu. Okołoilmowa strategia kształcenia literacko-kulturowego*. Kraków: Universitas.
- Boehm, G. 2014. *O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów*. Kołacka, D. (red.). Tłum. M. Łukasiewicz, A. Pieczyńska-Sulik. Kraków: Universitas.
- Bortnowski, S. 1991. *Jak uczyć poezji?*. Warszawa: Wydawnictwo Briccius.
- Carroll, N. 2002. Sztuka a krytyka etyczna. Przegląd najnowszych kierunków badań. Tłum. J. Zięba. – *Teksty Drugie*, 1/2.
- Diduszko, H. 1997. Jak sobie radzić z „Robinsonem Cruzoe”? – *Nowa Polszczyzna*, 5.
- Gadamer, H.-G. 1993. *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*. Tłum. B. Baran. Kraków: inter esse.
- Handy, Ch. 1999. *Głód ducha. Poza kapitalizm. Poszukiwanie sensu w nowoczesnym świecie*. Tłum. J. Pieńkiewicz. Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie.
- Miłosz, Cz. 1990. *Prywatne obowiązki*. Olsztyn: Wyd. „Pojezierze”.
- Mitchell, W. J. T. 2012. Piśmienność wizualna czy wizualność piśmienna?. Tłum. K. Charewicz. – *Teksty Drugie*, 1/2.
- Nycz, R. 2001. *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*. Kraków: Universitas.
- Ossowska, M. 1985. *Moralność mieszczańska*. Wrocław – Łódź: Ossolineum, Wyd. PAN.
- Padura, L. 2016. *Człowiek na wyspie. Komentarz*. – Ajubel, A. M. *Robinson Cruzoe. Opowieść obrazkowa na podstawie dzieła Daniela Defoe*. Tłum. T. Pindel. Toruń: Wydawnictwo Tako.
- Poprzęcka, M. 2008. *Inne obrazy. Oko, widzenie, sztuka. Od Albertiego do Duchampa*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Ruszała, J. 1998. *Robinson w literaturze polskiej. Teoria – historia – recepcja*. Słupsk: Wyd. Uczelniane. Wyższa Szkoła Pedagogiczna w Słupsku.
- Skotnicka, G. 1991. Wyspa Robinsona – przemiany znaczeń. – *Zeszyty Naukowe Wydziału Humanistycznego UG. Prace Historycznoliterackie*, 17.
- Szczęsna, E. 2007. Semiotyczne uwarunkowania interpretacji. – Kola, A. F. (red.), Szahaj, A. (red.). *Filozofia i etyka interpretacji*. Kraków: Universitas.
- Szyłak, J. 2017. Komiksy i książki obrazkowe. Miejsca wspólne. – Cackowska, M. (red.), Dymel-Trzebiatowska, H. (red.), Szyłak, J. (red.). *Książka obrazkowa. Wprowadzenie*. Poznań: Instytut Kultury Popularnej.
- Tomkowski, J. 1987. *Robinson Kruzoe, Don Kichot i tłum*. – *Pamiętnik Literacki*, 3.
- Watt, I. 1973. *Narodziny powieści. Studia o Defoeem, Richardsonie i Fieldingu*. Tłum. A. Kreczmar. Warszawa: PIW.
- Żychliński, A. 2012. Instynkt narracyjny. Różnica antropologiczna w ujęciu filologicznym. – *Teksty Drugie*, 1/2.