

Sanok i Brugia – peryferyjne miasta Mariana Pankowskiego

Twórczość Mariana Pankowskiego najczęściej bywa kwalifikowana przez krytyków jako demaskatorska wobec polskiej tradycji romantycznej. Za takim podejściem przemawia wiele argumentów, choćby ten, że pisarz sam na taki tok myślenia naprowadzał, komentując swój stosunek do romantyzmu, weryfikując narodowe widzenie historii, wyniesione z sanockiego gimnazjum i z jednego roku na krakowskiej polonistyce¹. Patriotyczna przedwojenna edukacja zaprowadziła go w szeregi ZWZ, co skutkowało aresztowaniem przez gestapo w 1942 roku i osadzeniem w Auschwitz. Jednak tego wątku biograficznego Pankowski nie eksponował poza tuż powojenną poezją, w której na wzór romantyków stawiał Bogu pytania zasadnicze i zmagął się z Jego milczeniem. Wkrótce porzucił podniosłą retorykę na rzecz prozy utrzymanej w tonie parodystycznym. Po latach wrócił do auszwickiej (oryginalna pisownia autora) tematyki, choć już na innym poziomie, nie martyrologicznym, ale egzystencjalnym z akcentem na aspekty tabuizowane w dyskursie po-kacetowym. Pokazał zatem trudne relacje erotyczne w warunkach obozowych, pożądanie homo- i heteroseksualne, które nie respektuje praw etycznych ani rozróżnień narodowościowych². A bohatera prozy *Z Auszwicu do Belsen. Przygody* wyposażył w cechy autobiograficzne, zaznaczając w tytule drogę przebytą pod hitlerowską komendą wojenną³. Wywiczony w mimikrze protagonista Pankowskiego wtapia się w naznaczone podrzędnością zbiorowisko galerników, błaznów i trędowatych. Może przeżyć jedynie za cenę życiodajnego aktorstwa, włączając się w junacko maszerujący tłum jako jeden z tysięcy. W repertuarze jego ról jest też dworak i panegirysta, kiedy pisze, a właściwie przepisuje balladę Goethego dla kapo Egona. Planeta Auszwic stanowi samowystarczalną i odrutowaną rzeczywistość, w której trzeba znaleźć miejsce dla siebie. W tym punkcie interpretacja autora wymienionych wyżej „przygód” spotyka się z diagnozą Tadeusza Borowskiego. O ile jednak młody Borowski klęskę europejskiego humanizmu traktował poważnie mimo cynizmu przypisanego bohaterowi, o tyle Pankowski spogląda na rzecz z dystansu kilkudziesięciu lat, jakie minęły od „przygód” Europejczyka na kacetowym szlaku. Widzi zatem mechanikę przemocy i strachu, upodrzednienie ofiary przez oprawcę, ale też przejawy przychylności tego drugiego wobec pierwszego. Życie w obozie nie było tylko pasmem nieszczęść,

1 Zob. *Polak w dwuznacznych sytuacjach. Z Marianem Pankowskim rozmawia K. Ruta-Rutkowska*, Warszawa 2000. Sporo miejsca rewizji romantycznych mitów w dziele Pankowskiego poświęciła K. Ruta-Rutkowska w książce *Dramaturgia Mariana Pankowskiego: problemy poetyki dramatu współczesnego*, Warszawa 2001.

2 Np. w sztuce *Teatrowanie nad świętym barszczem*, datowanej na rok 1967, polskie wydanie: M. Pankowski, *Teatrowanie nad świętym barszczem. Wybór utworów dramatycznych*, posłowie K. Latawiec, Kraków 1995; w opowiadaniu *Moja SS Rottenführer Johanna* opublikowanym w zbiorze: Tenże, *Złoto żalobne*, Koszalin 2002.

3 M. Pankowski, *Z Auszwicu do Belsen (przygody)*, „Twórczość” 1998, nr 5, s. 8-38; także wydanie osobne, Warszawa 2000.

ale miało też momenty „rozluźnienia”, a wówczas napięcie ustępowało bardziej swobodnej ekspresji emocjonalnej. Po przeszło pięćdziesięciu latach wojenna przeszłość przedstawia się jak scena z figurkami odgrywającymi rolę strażnika, kapo czy więźnia, których egzystencja umieszczona została na pewien czas w ramie absurdałnej historii w jej męskim, militarnym wydaniu.

Wspominam o auszwickim wątku dlatego, że w tytule późnej prozy *Z Auszvicu do Belsen. Przygody* powrócił autor do określenia „przygody”, którym opatrzył też swój pierwszy zdecydowanie indywidualistyczny tom, mianowicie *Matuga idzie* (datowany na lata 1956-57). Podtytuł *Przygody* w jednym i drugim przypadku wskazuje na trop gatunkowy powieści pikarejskiej, a także rozwojowej, tyle że *à rebours*⁴. Doświadczenia współczesnego *picaro*, przemierzającego nieprzyjazną ziemię, czynią go obojętnym na idee, zwłaszcza te szlachetnymi intencjami podszyte. Trzeba jednak pamiętać, że taki bohater to koncept intelektualny pisarza już dojrzałego. Wydanie brukselskie *Matugi...* przypada na rok 1959, czyli czterdzieste urodziny autora. Zatem chodzi tu o spójny myślowo projekt, a nie tylko o „pożegnanie dzieciństwa i młodości”, przeprowadzone językiem ostrym, bo związanym z fizjologią miłości i ze skatologią. Zamysł demistyfikatorski narzuca się odbiorcy z całą mocą już we wstępnej mowie *Do czytelnika*, buńczucznej i zaczepnej wobec sentymentalnej antropologii *Pana Tadeusza* i łagodnego humoru *Lalki*⁵. Pankowski potraktował wymienione dzieła jak emblematy tradycji literackiej, więc wypreparował z pierwszego sielskość polskiej egzystencji, z drugiego jej drobnomieszczańską trywialność. Nie omieszkał nawiązać do ludowości i jej zniekształconej formy w wariacie socjalistycznej nowomowy. W ten sposób stworzył sobie przeciwnika, z którym będzie toczył walkę w imię Nocy i Mowy.

Rozpoczęta *Matugą* rewizja tradycji ma wymiar osobisty i anty-systemowy. Z jednej strony przebija z niej resentyment, gdyż idealistycznie zorientowane symbole utraciły walor wzniosłości w zderzeniu z historią, a dobitnie wyrażona ich negacja jest tego rozczarowania dowodem. Z drugiej natomiast ostrze krytyki kieruje pisarz w stronę narodowej wersji romantyzmu jako systemu znaków konsolacyjnych, tak przydatnych w godzinie próby, gdyż stanowią one w taki czas podstawę poczucia wspólnoty. Zarazem jednak ograniczają jednostkę w prawie do suwerennego decydowania o własnych wyborach, gdyż te nazbyt podlegają presji wymagań natury patriotycznej. Protagonista Pankowskiego podejmuje zatem wysiłek podmiotowej emancypacji, zmierzając do ponownego nawiązania utraconej więzi ze światem przy zachowaniu pełnej świadomości wytrącenia z bezpiecznej niszy uspołecznionej tradycji. Zamiast powtarzać jej topoty, które

4 Zob. na ten temat K. Mojsak, „*Przygody ciała*” – podmiotowość i groteska w powieści „*Matuga idzie*” Mariana Pankowskiego, „Pamiętnik Literacki” 2008, z. 4, s. 126-130.

5 Manifestem anarchizmu artystycznego była przedmowa *Do czytelnika*, w: *Matuga idzie. Przygody*, Bruksela 1959. Wszystkie cytaty tego utworu zaznaczać będę w tekście głównym za tym wydaniem, podając w nawiasie skrót M i numer strony. Wydanie krajowe *Matugi...*, Lublin 1983.

miałyby przywrócić utracony ład, proponuje bezpośrednie doświadczanie miejsc, zarówno tych zostawionych za sobą (rodzinny Sanok), jak i nowych, poznawanych już w Belgii. Zamiast „przepisywać” stary porządek, usiłuje sprostać *Entzauberung* (odczarowaniu), tyle że odczarowaniu nie tyle metafizycznemu co, umownie mówiąc, antropologicznemu. Dlatego nieustannie sprawdza ludzkie możliwości w zakresie Nocy, który to znak należy do kluczowych w słowniku pisarza. Niechęć do heroizmu jest pochodną rozczarowania, które stało się udziałem wielu młodych ludzi wrzuconych w wir dehumanizującego mechanizmu wojny. Gdy uznać nowoczesną *Entzauberung* za konieczny element krytyki skostniałych form przeszłości⁶, to wówczas Pankowski ze swoją deprecjacją pojęć ogólnych w rodzaju „naród”, „miłość”, „poezja” wpisuje się w nurt powojennego „naturalizmu”, behawiorystycznego w przypadku Tadeusza Borowskiego, po-auschwitzkiego ascetyzmu w odniesieniu do Tadeusza Różewicza. Nie bez powodu drugi z wymienionych tak często opowiada się po stronie realizmu rozumianego jako postawa artystyczna i moralna.

Realizm w wydaniu Pankowskiego polegałby na tym, że z poziomu idei schodzi na grunt trywialnej strony egzystencji, weryfikując tym samym przydatność moralnych przed-sądów do opisu sytuacji ekstremalnych. Wydobywa jednostkę z romantyzmu jako projektu narodowo – społecznego, aby przywrócić jej możliwość komunikacji z własnym ciałem⁷ w warunkach etycznego odczarowania – rozczarowania. Od radykalnej antyromantycznej deklaracji w *Matudze* rozpocznie proces zastępowania uspołecznionego rozumienia Ja przez podmiot suwerenny, autonomiczny, zmagający się ze światem zewnętrznym, ale i negocjujący swoje w nim miejsce. Jeśli zatem potraktować twórczość Pankowskiego jako próbę konceptualizacji podmiotowej tożsamości w starciu ze zdegradowanym światem, to jego pisarstwo mieści się w tym nurcie nowoczesności, który Agata Bielik – Robson uznała za inną⁸. Romantyzm jest w takim ujęciu jednym z istotnych czynników nowoczesnej świadomości, nie dającej się sprowadzić do dziedzictwa oświeceniowego racjonalizmu. W poszukiwaniu alternatywnego *ratio* mają swój udział emocje, gdyż wyrażają prawdę tego, co pojedyncze, co wymyka się presji ogólnego, a nawet pozostaje ekscentryczne, jak to się często dzieje w omawianej prozie. Sytuując Pankowskiego w nurcie romantycznych rewizji, chcę zwrócić uwagę na to, jak jego podmiot wymyka się konieczności, jak jego życie duchowe przechodzi w sferę możliwego, czyli kreowania siebie jako jednostki unikatowej⁹. Nie ma ona już wsparcia w wartościach wspólnotowych, gdyż je ostentacyjnie porzuca, szukając w zamian ekspresji radykalnie indywidualistycznej. Na ile ta strategia okaże się fortunna, można będzie wywnioskować po analizie fragmentów utworów. W praktyce artystycznej manifestuje pisarz zwrot ku wątkom peryferyjnym, gdyż w nich może jeszcze

6 Zob. A. Bielik – Robson, *Duch powierzchni. Rewizja romantyczna i filozofia*, Kraków 2004, s. 52-53.

7 O dowartościowaniu ciała jako podstawy podmiotowości i zniesieniu alienacji między podmiotem a ciałem pisze K. Mojsak, „*Przygody ciała...*”, s. 130-140.

8 A. Bielik – Robson, *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*, Kraków 2000.

9 O „ucieczce od konieczności” pisze A. Bielik -Robson, tamże, s. 25.

odnaleźć miejsca i zdarzenia osobliwe, a zniwelowane przez główne nurty kultury, zarówno w jej wydaniu dawnym (paradygmat romantyczny), jak i współczesnym (paradygmat nowoczesny).

Rodzinny Sanok, widziany w latach 50. XX wieku z emigracyjnego oddalenia, był dla bohatera naturalnym środowiskiem jego młodzieńczych wtajemniczeń w dziedzinę Nocy, jak często określa Pankowski sferę ukrytą pod wierzchnią warstwą kultury. Nie interesuje go aktualna problematyka¹⁰, gdyż miasto i jego okolice są częścią zamysłu artystycznego związanego z bohaterem. Chodzi mianowicie o pokazanie go w otoczeniu usymbolizowanym na wzór niezwyklej krainy pierwszych wzruszeń, jak też wobec miasta z historycznej baśni. W tle są więc ślady minionej świetności Sanoka – tatarska podkowa czy kula naznaczona szlachecką koroną, ale dziś to już tylko marginalia, a warowny niegdyś gród to tylko „gródek na szkarpie”. Również topografia została sprowadzona do kilku zaledwie rysów charakterystycznych dla tego miejsca jak wzgórze, na którym osadzono grodzisko, w dole rzeka wzbierająca na wiosnę. Natomiast z miejskiej zabudowy pochodzą: Rynek, wieża parafialnego kościoła, przyklasztorne schody, bożnica, wystawa sklepu muzycznego Salima Salika, hala Sokoła, winiarnia Gleichera, apteka, sklep kolonialny Szymona Epszajna. Z mimochodem rzucanych wzmianek wyłania się obraz międzywojennego jeszcze miasta, statycznego i statecznego, gdzie życie toczy się wolno, znaczone rytmem kupieckich zajęć mieszczan, przerywanych co sześć dni przez odświętne paradowanie: „panie osłonięte kwiatem parasolek, panowie z gołą głową (...) Szli do lasu, szli w cień pachnący niewidzialnymi prawdziwkami, zostawiwszy na brzegu kałamarza aplikanckie pióro i zapuściwszy żaluzje sklepu z galanterią” (M, s. 39). Zwolniony rytm tej frazy koresponduje ze spokojem niedzielnej przechadzki. Kulturalny spacer mieszczan w stronę natury to swoista scenka rodzajowa rodem z ilustrowanego podręcznika miejskich obyczajów, tutaj unaocznia dawny *modus vivendi*, dziś już zdecydowanie archaiczny. Ale i dla bohatera jest to już tylko ładnie obramowany obrazek, konwenans towarzyski, któremu stara się wymknąć, wybierając miejskie obrzeża. Niemniej jednak elementy sanockiej topografii będzie pisarz przywoływał w późnej prozie, wymieniając często wieżę franciszkanów czy gmach „Sokoła”, do którego prowadzono dzieci na spotkanie ze św. Mikołajem.

Nienazwany przez Pankowskiego wprost Sanok wykazuje dość typowe cechy miasta na peryferiach, nie tylko zresztą historii jagiellońskiej¹¹. Położony na etnicznym pograniczu był obok Jaślisk i Bukowska tzw. polską wyspą językową, otoczoną przez ludność ukraińską. Splątanie

¹⁰ Pankowski nie podejmuje w *Matudze...* tematu socrealistycznego poza ironicznym zdaniem w przedmowie: „Co mnie obchodzi klasowy smutek późno pańszczyźnianego żurawia?” Natomiast oglądana przez bohatera w sylwestrowo-noworoczny wieczór sztuka *Czerwona sól* (już na obczyźnie) jest raczej alegorią przemocy państwowej w ogóle, więc trudno ją odnieść wyłącznie do komunizmu. Tymczasem stalinizm zaznaczył się dość mocno w Sanoku. Zob. A. Brygidyn, *Sanok między wojną a stanem wojennym*, Sanok 1999, s. 29-41.

¹¹ Sanok włączył do królestwa Kazimierz Wielki, pozostawał też pod opieką korony węgierskiej. Tutaj w 1417 odbył się ślub Władysława Jagiełły z Elżbietą Granowską (trzecią żoną), tutaj na zamku mieszkała przez jakiś czas Zofia Holszańska (Sońka), później czwarta żona Jagiełły. Bywała w Sanoku Bona Sforza. Mieszkała tu królowa węgierska Izabela (XVI wiek).

historii i losów prywatnych pokazał Pankowski w *Powrocie białych nietoperzy*¹², quasi-kresowym romansie, w którym tylko letnia aura zachowuje związek z romansową konwencją. Z wyobrażenia o wspólnocie narodów nie pozostało nic wartościowego, jedynie wzajemne urazy i tropienie win. Zatem i wobec kresowej Arkadii zajął pisarz stanowisko zgoła odmienne od dość charakterystycznego dla emigrantów idealizowania tamtej przestrzeni. Po dygresji odnośnie okolic Sanoka wracam do obrazu tego miasta w *Matudze*... Zamieszkiwała je także społeczność żydowska, co pisarz odnotował, kładąc nacisk na spotkanie bohatera z obcością, która z trudem jest przezeń oswajana. Matugą powoduje lęk przed innym, uprzedzenie dyktowane przez stereotyp, ale zarazem pociąga go egzotyka mowy i rytuał żydowskiego święta. W mizernej scenerii pozbijanych z desek ganków, wśród domków posklepanych z blach i paczek celebrowany jest moment przejścia, oswobodzenia z domu niewoli. Co prawda nad tym obyczajem zawisła już gęsta burza, ale rytualni biesiadnicy są jeszcze nieświadomi nadchodzącej nocy eksterminacji. Gardłowa mowa uroczystego języka modlitw wzmacnia wrażenie niesamowitego (*unheimlich*), jakże różnego od dobrze znanej liturgii katolickiej. Pachnące kadzidłem wnętrze kościoła daje wytchnienie od naporu ciemnych emocji, ale nie uwalnia od napięcia związanego ze śmiercią i płcią. Bezpośrednie zetknięcie z nimi obiema odcisnę ślad na tryskającym młodzieńczą energią chłopcu, który ponad refleksję przekładał buszowanie w nadrzecznych zaroślach czy schodzenie na dno pobliskiego jaru. Wszak Sanok Pankowskiego to miejska wyspa otoczona zielenią wzgórz, leśnym zboczem, rzeką połyskującą srebrem ryb. Nierzadko pojawia się w polu widzenia chłopska furmanka czy poganiacz krów. Jednak nie chodzi tu o sentymentalne wspomnienie „kraju lat dziecinnych” w jego rustykalnym wydaniu. Z takim na modłę Mickiewicza widzeniem swojskiej Arkadii polemizuje Pankowski od pierwszych stron swej prozy eksperymentalnej. Również cytowany wyżej niedzielny spacer mieszczan odsyła do sceny grzybobrania w dziele wieszczka. Towarzyskie rytuały sprawiają, że istnienie jest stabilne, ale zarazem wyzute z niepokoju, jaki staje się udziałem jednostki wyłączonej z grupy. Natura uładzona ludzką ręką koresponduje ze spowolnioną małomiasteczkową egzystencją, co daje wrażenie porządku, tyle że za cenę oddalenia od żywiołu życia, mówiąc za Bergsonem, od *élan vital*.

Sielankowa konceptualizacja natury, tak charakterystyczna najpierw dla obyczajowości szlacheckiej, później przejęta przez mieszczan, obca jest plebejskiemu w emocjonalnych odruchach *Matudze*. Dusza czująca (*die fühlende Seele*) ucieka przed tego typu uogólnieniem w bezpośrednie doświadczenie grozy i piękna przyrody. W jej obrębie mieszczą się zarówno śmierć jak i seks, poddane porządkującej i zarazem niwelującej pracy kulturowych paradygmatów. Jednak nie o proste przeciwstawienie dwu pojęć (natura – kultura) tutaj chodzi, ale o przejście od idealizujących konceptów w rodzaju „rodzima Arkadia” do ekspresji angażującej bohatera cieleśnie. Przykładowo,

12 M. Pankowski, *Powrót białych nietoperzy*, Londyn 1991.

nie wystarczy chrześcijańskie współczucie czy psychologicznie motywowana empatia, żeby wyrazić zagładę sanockich Żydów. Potrzebne jest odczucie strachu na własnej skórze, jak to przytrafia się Matudze na czarnej ulicy, gdy napiera nań szereg imion (Mojsze, Szyje, Rifka, Chaim itd.), ludzkich głów, sylwetek, co tworzą pochód ku śmierci¹³. A gdy uciekał przed tym naporem ucieleśnionej pamięci, ujrzał przez ramię, jak z ciemnych orbit głów „zaczął sypać się popiół” (M, s. 29). Ta fraza to metonimia zagłady, a bruk sanockiej ulicy na prawach *pars pro toto* unaocznia drogę do śmierci prowadzącą. Nie bez znaczenia jest, że to właśnie odrębność, czyli mowa twarda „wywlekała ich z klitek”, „wydzierała przemocą z sionek i piwnicznych izb” (M, s. 26). Zatem wierność tradycji obróciła się przeciw jej wyznawcom, gdyż wyodrębniła ich w wyglądzie i języku, co ułatwiło prześladowcom zadanie. Podobną refleksją podszyta jest *Austeria* Juliana Strykowskiego, której akcja osadzona jest wprawdzie na początku pierwszej wojny, ale jako uniwersalizująca metafora odnosi się również do zagłady Żydów galicyjskich.

Pomiędzy trzema religijnymi wzorcami sytuuje Pankowski bohatera – żydowskim świętem Paschy, katolickimi Kościołem i swoistym panteizmem, czyli osobistym kultem natury. W ograniczonej scenerii niedużego miasta toczą się rytuały pierwszej i drugiej religii, patriarchalnego judaizmu z ojcem rodu w centrum celebracji, jak też kościelnej łaciny i maryjnych modlitw (*Zdrowaś Mario, Litania loretańska*). Na marginesie dodam, że w utworach tego pisarza postać Maryi i związany z nią kult odgrywają istotną rolę nie tylko jako cytaty polskiego typu obrzędowości, ale również jako dowód na obecność w nim pierwiastka żeńskiego, który niejako równoważy patriarchalny model obowiązującej doktryny. Jeśli idzie o judaizm i katolicyzm, to nie ma tu prostego przeciwstawienia. Matugę pociąga wypełnione uroczystymi formułami święto żydowskie, jednak schronienia przed niepokojami młodości szuka w kościele, tyle że tu brakuje mu doznania tajemnicy. Msza toczy się wartko, łacina jest mruczana, wyłacana jedynie w zakończeniach zdań, co czyni obrzęd mocno zrutynizowanym, niejako letnim w odczuciu. Dlatego bohater będzie wykraczał poza regularne linie Rynku, poza ład liturgicznej łaciny i litanijny porządek wyliczeń w stronę tego, co nieoswojone, zaledwie przeczuwane, niemalże instynktowne.

Powodowany chęcią uzyskania jednostkowej autonomii Matuga w przygodach ciała konstrytuje swą podmiotową świadomość, wyostrzoną przez zintensyfikowanie zmysłowej percepcji. Używa w tym celu rekwizytu z kręgu natury i religii zarazem, mianowicie ryby, który to motyw przewija się kilkakrotnie we fragmentach związanych tematycznie z rodzinną okolicą, co skądinąd uzasadnione jest przez realia topograficzne Sanoka, miasta nad rzeką, otoczonego bujną zielenią. Jednak realia te służą czemuś więcej niż tylko kreśleniu tzw. tła zdarzeń, stają się bowiem

13 Nadmienię, że podobne wyliczenie zastosował pisarz ponownie, wymieniając imiona żydowskich koleżanek i kolegów ze szkolnych czasów sanockich. Nazwał to „czarną wyliczanką”, spisana na „brzozowej korze”. Dodał komentarz, który pobrzmiwa jednak dość częstym współcześnie oskarżaniem papieżstwa o obojętność: „Tylko ja wiem, że w tamtych uwiezionych latach Stwórca bawił na wczasach w kraju, *wo die Zitronen blühen* i pasjanse układał w ogrodach Castel Gandolfo”. M. Pankowski, *Była Żydówka, nie ma Żydówki*, Warszawa 2008, s. 6-8.

aktywnym czynnikiem procesu wtajemniczenia bohatera w okrucieństwo. Zwłaszcza w rozdziale *Święty Jan* wariacje na temat ryb przybierają formę fizycznego kontaktu z ławicą, na którą napotyka brodzące w rzece ciało, wsłuchujące się w tętno istot schowanych pod kamieniami. Ograniczane przez skalny krąg ryby – więźniowie pędzą na oślep i wpadają w ludzką rękę, która pochwyci głowę jednej z nich. Precyzyjny opis miażdżenia koronkowych oskrzeli, zabijania pulsującego życia to symboliczna scena walki, jaka nieustannie toczy się na tym „najlepszym ze światów”. Nie stanowi on przyjaznej i swojskiej krainy łagodności, ale naznaczony jest piętnem nieusuwalnego napięcia między ja świadomym a pierwotnymi impulsami natury. Zatem poznanie nie przebiega tutaj powoli i systematycznie, lecz jest rodzajem freudowskiego zanurzenia w ciemną sferę w akcie użycia siły wobec istoty podrzędniejszej. Z tego mrocznego doświadczenia Matuga wyjdzie na światło dnia, jak wyszedł z rzecznych zarośli na domy i ogródki miasteczka, na gościniec, na którym czasem „jakiś kamień wybijał się na powierzchnię, nie tyle żeby zawadzić, ile żeby powiedzieć, że jest” (M, s. 33). I nie chodzi tu tylko o udział empirii w procesie edukacji, lecz o rozpoznanie zasady egzystencji naznaczonej niewygodą, skoro to, co jest, może ranić.

W czas uporządkowany kalendarzem liturgicznym (Pascha, Święty Jan, Zielone Świątki) wpisuje Pankowski próby inicjacyjne Matugi – w obcość, okrucieństwo i seks. Sprawuje nad nimi swoistą liturgię złożoną z gestów, jak ten wyżej opisany, z ruchu ku obrzeżom, z nazywania rzeczy i zjawisk wprost, na granicy naturalistycznej ekspresji. Tak jednak deformuje obraz czy też odwraca poznawczy schemat, żeby uzyskać efekt dziwności, żeby wywieść swojego bohatera poza granice obwarowane społeczną normą, a tym samym skłonić go do podjęcia ryzyka ujawnienia drzemiących w nim impulsów. Zdarza się, że pisarz włącza siebie w proces odzierania człowieka z szat kultury, jak w napisanym w 1989 roku *Scenariuszu martwego dzieciństwa*¹⁴. Zamieszczony na początku tomu, przygotowanego na siedemdziesiąte urodziny autora przez środowisko sanockie, „scenariusz” ten zaskakuje niekonwencjonalnym potraktowaniem osobistego wspomnienia. Kreśli mianowicie Pankowski znany mu z młodości obyczaj zrzucania z wieży kościoła kukły Judasza w tygodniu pasyjnym. Wraca zatem do bolesnego wątku swej sanockiej przeszłości, porzucając po raz kolejny sentymentalny wzór młodzieńczych lat. Folklorystyczny niegdyś zwyczaj „judaszy” nabiera złowrogiej wymowy, gdy wziąć pod uwagę wojenny los Żydów. Tym bardziej trzeba docenić zamysł autora, aby upublicznić nieprzyjemny epizod i to w tomie poświęconym jego jubileuszowi. Pozostawia za sobą „martwe dzieciństwo”, niechętny mitologizowaniu rodzinnego miasta w duchu wspominkowo-rocznicowym. Jest konsekwentny w podtrzymywaniu dystansu wobec wszelkich przejawów idealizacji, co zadeklarował we wcześniejszej o trzydzieści lat *Matudze...* Jej bohater też wychodził z miasta, gdy węszył za śladami Erosa i ulegał jego sile na dnie jamy wymoszczonej tatarakiem. Z tym, że u Pankowskiego to mężczyzna jest przedmiotem pożądania i seksualnej

14 M. Pankowski, *Scenariusz martwego dzieciństwa*, w: *Pisarska rozróżba. W 70-lecie urodzin Mariana Pankowskiego*, red. S. Barć, T. Korzeniowski, B. Przystasz, Sanok 1990.

ekspansji ze strony dziewczyny nazwanej z wiejska dziewczuchą. Akt miłosny przebiega gwałtownie, kondensując siłę instynktu i piękno otaczającej natury. Nie wyzwala ani nie zniewala, gdyż jest częścią doświadczenia spoza porządku kultury, uprzedniego wobec niej i do pewnego tylko stopnia kontrolowanego społecznie.

Z powodu destabilizującego anarchizmu można uczynić Pankowskiemu zarzut, że nieustannie wywołuje on „burzę w szklance wody”. Ale i docenić tę strategię artystyczną z uwagi na jej wartość demaskatorską wobec romantycznych i narodowych mitów. Warto jednak podkreślić, że dla narratora Matuga to swego rodzaju obiekt badawczy, eksponat z czasów minionych, gdy dominował małomiasteczkowy tryb życia, a eksces rozgrywał się na obrzeżach lub poza przestrzenią wyznaczoną przez wieże kościołów i domy z ogródkami. Uzgadnianie relacji ze światem przebiegało według wzorów konwencjonalnych jak miłość idealna czy pierwsza miłość, podczas gdy rzeczywiste poznanie było trudne, bolesne, angażujące przede wszystkim ciało, jak dowodzi tego przykład Matugi. Nie zrywa on więzi społecznych, ale i nie chce im bezrefleksyjnie podlegać, stąd ta jego podróż w głąb ku temu, co ciemne, niesamowite w nim samym. Wytracony z bezpiecznej ramy wspólnotowego rytuału pozostaje samotny na ścieżkach inicjacyjnych. I w tym sensie Pankowski kwestionuje przydatność matryc kulturowych dla potrzeb jednostkowej emancypacji. W procesie dochodzenia do samoświadomości, nie tyle duchowej, bo tu kultura dostarcza poręcznych wzorów, co tej fizycznej, bohater musi radzić sobie sam, stąpając po niepewnym gruncie. Skoro pisarz przesuwając akcent w stronę erotyki, to zaznacza, że właśnie w tej dziedzinie zawodzi uładzona ekspresja. Zniekształca bowiem obraz ciała, wpisując je w wysublimowane, choć mało przekonujące reprezentacje. Dla odreagowania tego estetycznego zafałszowania rzuca się zatem Pankowski w żywioł narracji eksponującej gwałtowne emocje i nieopanowane pożądanie. Można dyskutować, czy osiąga zamierzony efekt wytrącenia czytelnika z bezpiecznej niszy letnich uczuć. Niewykluczone, że po jakimś czasie męczy nadwyżką dwuznaczności tam, gdzie rzeczy nie wydają się aż tak skomplikowane, a raczej komplementarne.

Nie traci pisarz z pola widzenia ekscesu obyczajowego nawet w późnej prozie, gdy krąży wokół starości i śmierci. Tak jest w tomie *Putto*¹⁵, osnutym na schemacie detektywistycznego śledztwa, które prowadzi dystyngowany profesor z Brukseli. Zainteresowanie dla kunsztownych przedmiotów zawiedzie go do Brugii opisanej tak, jakby była miniaturowym starym sztychem, więc domy w niej piętrowe, a w oknach witrażyki (P, s. 27). Tytułem dygresji dodam, że dość podobny pomysł estetyzacji flamandzkiego miasta, niegdyś znaczącego na mapie handlowej Europy, dziś peryferyjnego, mieli twórcy filmu sprzed kilku lat *Najpierw strzelaj, potem zwiedzaj*¹⁶. Pokazali je mianowicie jak nobliwe, ale martwe dzieło sztuki, swego rodzaju makietę ilustrującą

15 M. Pankowski, *Putto*, Poznań 1994. Cytaty tego utworu za tym wydaniem będę zaznaczać w tekście głównym, podając skrót P i numer strony.

16 *Najpierw strzelaj, potem zwiedzaj*, scenariusz i reżyseria Martin McDonagh, USA, Wielka Brytania 2008.

średniowieczną architekturę, w obrębie której toczy się współczesna akcja kryminalna. Być może ta analogia, przypadkowa zresztą, między literaturą a filmem, wynika z tego, że postmodernistyczna kultura często operuje zestawieniem omszałej dawności z aktualiami. Zatem w wersji Pankowskiego antykwariat ze starociami mieści się we wnętrzu starej kamienicy. To miejsce jednoczy kolekcjonerów, wyrafinowanych estetów i zarazem pedofilów. Tropiąc ślady narrator odkrywa, że grupę „przyjaciół dzieci” tworzą szanowani obywatele, jest wśród nich prokurator i ksiądz profesor¹⁷. Określenie ich mianem „przyjaciół dzieci” nie sugeruje ironii, jak by się na pierwszy rzut oka wydawało. Oni istotnie na rzecz dzieci działają, pierwszy w organizacji charytatywnej, drugi pisząc dzieło o miłości do dzieci w nauce Jezusa. W miarę rozwoju opowieści i po kilku wizytach w Brugii narrator rekonstruuje sieć dyskretnych powiązań łączących kulturalnych panów, których wizerunek mocno odbiega od potocznego wyobrażenia pedofila. Ciekawsze od quasi-sensacyjnej fabuły wydaje się snuć podejrzeń odnośnie ukrytych przyczyn zmysłowej fascynacji dzieckiem, jak też opatrzenie znakiem zapytania przysłowiowej niemal niewinności dzieci. Nie bez znaczenia jest też to, iż wykorzystanie seksualne dzieci może odbywać się za cichą zgodą ich rodziców, którzy czerpią z tego korzyści materialne. Jednak każde wnikliwsze dociekanie zjawiska napotyka na mechanizm obronny naszej świadomości, która preferuje wysublimowane formy naturalnych odruchów, jak choćby podziw dla kształtnego w barokowych krągłościach aniołka z kościelnych wnętrz. *Putto* to wariant antycznego amorka, więc uosobienie nieco może frywolnej, ale jednak niewinności. Na ile jednak zachwyt dlań jest wolny od niezdrowej fascynacji dziecięcym ciałem? Pankowski zdaje się nie ufać czysto estetycznej emocji. Zauważa w niej coś dwuznacznego, zwłaszcza gdy podziw jest udziałem wyrafinowanych kolekcjonerów sztuki. Naturalny odruch rodzicielski w ich praktykach nabiera cech lubieżnych, tak że nie sposób oddzielić badania wartości przedmiotu dotykiem rąk od zmysłowej intencji ukrytej pod pozorem zaangażowania estetycznego, gdy idzie o ciało żywej istoty.

Brugia stanowi teatralną scenerię dla kamuflowanych gestów pożądania, gdyż sama jest niczym skład antykwarycznych przedmiotów. Flamandzka Wenecja nie przypomina tutaj obrazka z turystycznej reklamy, ale wydaje się cmentarzyskiem mebli, spletem poszarzałych ulic, bramą ciemności przetykaną promieniami „jak chmurne niebiosa siedemnastowiecznego sztychu z archaniołem Gabrielem” (P, s. 46). Zapuszczając się w jej ulice i wnętrza można poczuć woń staroci, dotknąć dębowych schodów, ale i natknąć się na odór rozkładu. Narrator obramowuje scenki niczym rysunki ze zbiorów o podejrzanej proveniencji. I tak fascynację pedofilską ujmuje w obrazek rodzajowy: mężczyzna po monarszem rozwalony, przed nim klęczy chłopczyk, na stoliku

¹⁷ Autor w rozmowie ze mną twierdził, że podstawę jego opowieści stanowiły doniesienia prasowe, które uważnie śledził w belgijskiej prasie na początku lat 90. XX wieku, skoro wtedy *Putto* było pisane. Ujawnione później przypadki pedofilii potwierdziły przypuszczenia pisarza. Wśród nich była i ta, która dotyczyła biskupa Brugii Rogera Vangheluwe. Przez wiele lat wykorzystywał on seksualnie młodego krewnego. Podał się do dymisji i zamieszkał we flamandzkim klasztorze.

pierniki i czekolada. Twarz męska „promieniująca i wpiekłowzięta” (P, s. 47). Nawet jeśli to tylko fantazmat wysnuty przez narratora z klimatu starych, zmurszałych wnętrz, to niepokoi tym mocniej, że odnosi się do ludzi w innych życiowych sytuacjach całkiem zwyczajnych, w naturalny sposób uprzejmych i towarzyskich. Dociekanie motywacji ich postępów na nic się zda, skoro ciało i jego skłonności wyłączają oni spod osądu moralnego, preferując w zamian przyjemność, własną i dziecka, jak mają w zwyczaju objaśniać tę relację wzajemności.

Martwa natura, z której słynie szkoła flamandzka, w Brugii ostatniej dekady XX wieku to już tylko cmentarzysko rzeczy. Obraz ten sugeruje, jak się wydaje, kryzys stabilnej mieszczańskiej formy egzystencji. Porzucone sprzęty mogą jeszcze wywołać skojarzenia z minioną świetnością, ale to tylko „szkielety tamtego życia” (P, s.47). Melancholia przenika do literackiego wyobrażenia miasta, które jest zaledwie reminiscencją własnej przeszłości¹⁸, powracającej momentalnie, gdy oko zarejestruje szczegół architektoniczny przywodzący na myśl dawny splendor miejsca, zarówno ten świecko – kupiecki jak i sakralny. Jeden i drugi mocno wyblakły, pozbawiony żywej treści, choć jeszcze od czasu do czasu prześwituje spoza starzyzny promień minionego blasku. Jednak przedmioty niegdyś intensywnie obecne w domu czy kościele, teraz nieuchronnie przechodzą do kategorii czysto estetycznych rekwizytów, jak tytułowe putto sprowadzone z barokowej niebiańskości do roli dwuznacznego chłopczyka o kształtach prowokujących do czułego gestu.

Bruges – la – Morte (Brugia Martwa), tak określano już w XVIII wieku mocno zubożałą Brugię. Peryferyjna, położona z dala od centrum polityki i mód wszelakich, nie przestaje pociągać właśnie swoim oddaleniem. Nie bez znaczenia dla pisarza poszukującego osobliwości jest też to, że w Brugii znajdował się konwent beginek, po którym zachowały się w mieście zabudowania inspirujące do snucia opowieści o niepokornych kobietach. W prozie Pankowskiego ich ruch został przypomniany pośrednio przez motyw odnalezionej starej stuły, podarowanej niegdyś przez parafian diakonisse Annie Matyldzie. Wokół tego liturgicznego przedmiotu osnuł pisarz narrację na temat nieortodoksyjnej religijności, praktykowanej w Niderlandach sześć wieków temu. Warto przypomnieć, że ruch beginek (i begardów, choć ci nie dorównali znaczeniem żeńskim zgromadzeniom) zrodził się na terenach dzisiejszej Belgii i Holandii w XII wieku, rozprzestrzenił na Niemcy i dzisiaj polskie: Dolny Śląsk i Pomorze. Grupy pobożnych kobiet tworzyły wspólnoty przypominające zgromadzenia, ale bez klasztornej klauzury i ślubów zakonnych. Obowiązywało jedynie przyrzeczenie na czas przynależności do grupy. Kobiety pracowały „w świecie”, a na noc wracały do beginażu. Beginki były oddolną reakcją o podłożu ewangelicznym na ówczesne deformacje moralne wśród kleru. Nie miały jednolitej struktury ani doktryny, jednak oddziaływały na życie duchowe, zwłaszcza kobiet nisko urodzonych, co nieraz służy za argument na rzecz tezy,

18 Brugia (nider. Brugge, fr. Bruges) – to kolebka europejskiego kapitalizmu, tu w 1309 powstała giełda; to miejsce krzyżowania się kultur (w XV wieku siedziba dworu księcia Burgundii), jak też powstania oryginalnej szkoły malarzkiej (flamandzkiej); z czasem traci znaczenie na rzecz Antwerpii.

że utorowały drogę sufrażystkom. Niemniej jednak wiele z nich pozostawało na obrzeżach głównego nurtu Kościoła, a tymi, które popadły w herezję, zajęła się inkwizycja. Z akt procesowych tejeż wywnioskowano, jaki charakter miała wiara beginek, jak też o bliskiej im panteistycznej mistyce. W przekonaniach wyznawanych przez kobiety z beginiaży zniknęła różnica między przebóstwioną duszą beginki i boską naturą Chrystusa, co niewątpliwie oddalało je od ortodoksji¹⁹.

U Pankowskiego wątek beginek łączy się z ich heretyckim tropem w historii, stąd przypuszczenie, że odnaleziona w brugijskiej kamienicy stuła należała do diakonisy i była elementem liturgicznym podczas „dzikich” mszy. Z tej wariacji tematycznej wynika następna, mianowicie swoista wizja mistycznego ciała kobiety, która przez dziewięć miesięcy „czuwa nad transmutacją słowa miłości w człowieka wolnej woli” (P, s. 81). Tajemnicę sytuuje zatem pisarz po stronie natury z jej możliwościami pomnażania życia. Dlatego kwestionuje manichejską deprecjację materii, zwłaszcza ludzkiej cielesności, skłaniając się do uznania pierwiastka boskiego w procesach witalnych, choć zarazem ma świadomość ich moralnej ambiwalencji. Z jednej strony tworzą one kontinuum życia, z drugiej natomiast stanowią siłę wywrotową względem ładu naszczepionego na biologii przez kulturę. Nie bez przyczyny postać sanockiego Poptia przychodzi narratorowi na myśl w momentach, gdy rejestruje gwałtowne załamanie tegoż ładu. W *Matudze* tęgi Poptiu, zarysowany groteskową kreską (ogromny łeb, siwa szczerć, capia gęba), udziela młodemu bohaterowi lekcji wyprowadzania z ciała robaków. Jest tutejszym, czyli małomiasteczkowym „znachorem”, gawędziarzem obłaskawiającym sardonicznym śmiechem ciemną stronę życia. W *Rudolfie* z 1978 roku Poptiu pojawia się w opowieści Matuli o erotycznej przygodzie sąsiadki. W tej mikro-narracji „stary wariat z capim łbem” okazał się uosobieniem seksualnej jurności²⁰. Natomiast narrator *Putta* przypomina sobie sanockiego oryginała w brugijskim labiryncie szacownych budowli zalatujących odorem rozkładającego się próchna. „Wznieść tę zmurszelinę – komentuje pisarz – to od gwiazd się rozjarzy” (P, s. 47).

Skłonność Mariana Pankowskiego do eksplorowania tematów peryferyjnych jest pochodną jego anarchizującej strategii twórczej. Wypracował ją w agonicznym starciu z zamkniętym systemem znaków, zwłaszcza tych, którymi opatrzone są w polskiej tradycji: bukoliczna ojczyzna, heroiczna młodość, płeć podporządkowana duchowi. Wiedziony potrzebą oryginalności nieustannie destabilizuje przypisany tym metaforom sens, jakby chciał udowodnić, że możliwa jest też egzystencja eks-centryczna, przeżywana poza głównym nurtem zbiorowych uniesień i przekonań. Dlatego z takim upodobaniem sięga po motywy marginalne, manifestując indywidualizm, a

19 Beginki potępiono na soborze w Vienne (1311-1312), jednak nie egzekwowano dekretu stanowczo, gdyż ruch nie był jednolity w kwestii ortodoksji. Prawowierne beginiaże, aby uniknąć oskarżeń, przyłączyły się do regularnych zakonów, zachowując początkowo autonomię. Więcej na ten temat: J. Pieniek, *Beginki*, katolik.pl

20 M. Pankowski, *Rudolf*, Warszawa 1984, s. 84-85.

właściwie subiektywizując podmiot do tego stopnia, że trudno go związać na stałe z jakimkolwiek stanowiskiem etycznym czy epistemologicznym. We wcześniejszej prozie był pisarz bardziej wyrazisty, bo za przeciwnika brał uspołeczniony romantyzm, z którego zamierzył wywieść swojego bohatera, jak się zdaje z dobrym skutkiem. W późniejszej, choćby w omawianym tu tomie *Putto* nie rzuca wyzwania mieszczańskiej stabilności, bo ta na jego oczach uległa osłabieniu, przeradzając się w hedonistyczny styl życia. Zresztą podmycie mocnego systemu zwykle skutkuje powstaniem enklaw kultywujących ustalone w ich obrębie prawa, jak to się zdarzyło niegdyś w środowisku beginek, a współcześnie w kaście pedofilskiej. Z tą oczywiście różnicą, że te pierwsze wniosły ożywczy ton w przeżywanie religijności, podczas gdy drugi przykład dowodzi wyjąłowania z uczuć tego rodzaju. Niezależnie od tego, czy poddaje oglądowi temat rodzimy (sanocki) czy brugijski za każdym razem wyprowadza pisarz czytelnika z przestrzeni przytulnej i swojskiej (*heimlich*) w stronę tego, co budzi niepokój, co niesamowite (*unheimlich*). Konfrontuje podmiotowe „ja” z brakiem uprzedniego względem natury porządku, a więc nakłada na jednostkę obowiązek rozeznania w mechanice emocjonalnych i seksualnych odruchów, które jednak samą naturą nie można usprawiedliwić. Za sprawą tej nieprzyjemnej wiedzy o nas samych pozostajemy w dyskomforcie moralnym, gdyż nie potrafimy uznać żadnej oferty za trwałą, a jedynie za możliwą do wynegocjowania w odczarowanym z iluzorycznej pewności świecie. I właśnie ta sytuacja jest stałym elementem nowoczesnej kondycji, wcale nie negatywnym, gdyż pełni funkcję formacyjną w romantycznym z ducha procesie kształtowania pełnej świadomości. Ta bowiem zyskuje poszczególnie, gdy zmierzy się z dziwnością i obcością w niej samej, a nie gdy machinalnie im zaprzeczy, aby podtrzymać spójność zbiorowych przekonań, które co prawda dają poczucie sensu, ale niwelują potrzebę indywidualnej ekspresji. Tymczasem dla romantyków, zwłaszcza brytyjskich, świadomość była „zasadą ekspresyjną i twórczą, dodającą do danych zmysłowych element im obcy: sens, życie, afekt, magiczny czar, *colouring*, który rysuje tęczę na nocnym niebie powszechnego odczarowania albo tchnie wigor w uniwersum śmierci”²¹.

Referat wygłoszony na konferencji naukowej „Małe miasta”, Akademia Techniczno-Humanistyczna i Instytut Teologiczny w Bielsku-Białej, 14 – 15 listopada 2011

21 A. Bielik – Robson, *Duch powierzchni...*, s. 147.

Abstract

Krystyna Latawiec

Sanok and Brugge – the peripheral towns of Marian Pankowski

The article presents an analysis of two urban images pictured in Marian Pankowski's prose. His home town, Sanok, being the town of his youth, is shown in his experimental novel *Matuga idzie* (*Here comes Matuga*) dating to 1956-57, while the medieval Brugge is presented in *Putto*, written in 1994. The former is the place of the writer's initiation in the nature and sexuality, while the latter, with its architecture, brings to mind the old painters' engravings and thus shows as a product of high culture. The writer does not aim at a realistic reconstruction of space, but treats it as a pretext to argue with the fossilized forms which limit the subjective expression of an individual. In the first novel mentioned, he revises the Romantic sense of national community, while in the Belgian novel he discloses the appearances of the bourgeois world order. In both cases, the writer surfaces the hidden complexes by reaching to the sphere of the Night, as he calls this subcutaneous world. He explores peripheral topics, and moves beyond the ordered urban landscape towards the phenomena difficult to rationalize. He confronts the subjective "self" with the disenchanting post-War world. He triggers a clash between the youth idealism and the difficult knowledge elicited from the political history lesson and from the observation of contemporary social behaviours. He is inclined to adopt the subjectivist perspective, and manifests individualism and eccentricity. He questions the fossilized beliefs in the name of the truth of body and senses. Owing to this, he gains distance towards the mainstream of Polish Romanticism. However, he remains a follower of the Romantic project of consciousness regarded as the expressive and creative principle. He demonstrates it when he deprives the well-known topoi of the "family Arcadia" or the "idyllic childhood" of their aura of familiarity. He leads his hero out of cosy places to throw him against what is alien, unbelievable, or perverse. The accompanying feeling is that of ethic and cognitive uncertainty: an integral element of the human condition. This pessimistic interpretation is not a negative conclusion with respect to this writer. If critical thinking is believed to shape individual separateness, then Pankowski's prose is evidence of individualistic inventiveness, rooted in the Romantic spirit. In an artistic strategy designed so, the urban images are a projection of the subjective "self", which respects their material reality, but at the same time inscribes in them its own emotions.