

Krystyna Latawiec

MIĘDZY KARPATAMI A EUROPEJSKĄ CIVITAS

Między swojskością a wyobcowaniem

Od prozy eksperymentalnej *Matuga idzie. Przygody*¹ twórczość Mariana Pankowskiego spotyka się z odmiennymi reakcjami krytyków. Jedni widzą w niej bunt, ożywczy dla skostniałych form polskiego myślenia, inni twierdzą, że demaskatorska pasja pisarza idzie za daleko, gdy sięga on po tematy ze sfery mitu narodowego czy religijnego. W Polsce recepcja jego twórczości skupia się na odślanianiu tychże mitów, przeważa więc ujęcie w kategoriach ideowych, co sprawia, że może ona wydać się wtórna wobec myśli Gombrowicza. Tymczasem Pankowski nie ma takich ambicji jak autor *Trans-Atlantyku*², choć powinowactwa między tym dziełem a *Matugą* niewątpliwie istnieją. Obaj pisarze wybrali formę powieści pikarejskiej, aby ukazać drogę bohatera od rodzimej swojskości do poczucia wyobcowania w wielkomiejskiej scenerii. Obcość oznacza tu szansę na zbudowanie jednostkowej autonomii i uwolnienie od ojczyzny w jej wymiarze heroicznym czy sentymentalnym. Według Ryszarda Nycza Gombrowiczowskie „bycie obcym” to jeden z kluczowych wzorów tożsamości w literaturze polskiej XX wieku. „Tym, co uniwersalne i powszechnie doświadczane, nie jest sytuacja zadomowienia, lecz wykorzenienia, która otwiera przestrzeń dla tworzenia sztucznego, „międzyludzkiego” świata, jednostkę zaś zmusza do wysiłku autokreacji”³ - pisze badacz w odniesieniu do Gombrowiczowskiej akceptacji sytuacji wyobcowania. Autor *Trans-Atlantyku* tworzy spójny projekt antropologiczny, w którym strategia obcości łączy się z filozoficznym rozumieniem formy, w tym również formy polskiej. Natomiast Pankowski preferuje pracę w polszczyźnie, szukając słownych odpowiedników dla oddania doświadczenia egzystencjalnego. Prowadzi bohatera przez różnorodność smaków świata, zanurza go

w wybujałym słownictwie niczym w żywiole natury. Eksponuje jego witalizm i sensualność doznań, aby podkreślić wagę bezpośredniego doświadczenia, które ma zneutralizować intelektualną abstrakcję. Okazuje się zatem bardziej panteistą niż racjonalistą, choć tak druga postawa nie jest mu obca, zwłaszcza tam, gdzie krytyce poddaje romantyczną w rodowodzie polską uczuciowość.

Racjonalizm Pankowskiego można uznać za podstawę kompromitowania słabości intelektualnej swojskiego tradycjonalizmu. W dobrze znanej przestrzeni świat jawi się bezpieczny, mocno zakorzeniony w wartościach wspólnotowych, ustanowionych na religijnej i patriotycznej wykładni historii. Krytyczna reakcja pisarza na takie zdominowanie myśli przez emocje polega na odsłanianiu pozorów owego zadomowienia, na wyłączeniu bohatera z uczuciowego kolektywizmu. Taka strategia artystyczna nacechowana jest ironicznym dystansem, nierzadko przechodzącym w ton szyderczy. Kryje się za nią jednak zamysł racjonalistyczny, jako że kultura naznaczona mitologią wspólnoty domaga się oczyszczającej interwencji rozumu. Dlatego pisarz z Brukseli w oczach polskiego czytelnika jest przede wszystkim demistyfikatorem, który nieustannie przekracza granice zakreślone przez narodowy model kultury. Natomiast cudzoziemcy (Belgowie, Francuzi) widzą w Pankowskim raczej anarchistę wymykającego się karczańskim porządkom intelektualnym. Do stabilnej europejskiej Civitas wnosi on element egzotyczny, wywiedziony z malowniczych, choć na peryferiach cywilizacji położonych Karpat Wschodnich. W świat racjonalnie urządzonej, ale i wyjałowionej z uczuć, wdziera się wówczas strumień nieokiełznanych emocji, zwłaszcza za sprawą inwencji językowej w ukazywaniu zachowań erotycznych. Jednak nie idzie tu o erotykę skomercjalizowaną przez kulturę masową i dobrze przyswojoną przez mieszczańskiego odbiorcę, lecz o jej obsesyjną, ocierającą się o granice perwersji odmianę. W takim ujęciu jest ona bardziej niepokojąca, gdyż wytrąca z przyjemnego aktu konsumpcji.

Polska wrażliwość została w dużej mierze uformowana przez literaturę skłoną do tworzenia idealistycznych i sentymentalnych obrazów (np. *Pan Tadeusz* Adama Mickiewicza). Pankowski konfrontuje ją z obiektywizmem europejskiej tradycji intelektualnej, z jej pragmatycznie zorientowaną cywilizacją. Jednak i na tę drugą spogląda z dystansu przybysza z Karpat - „gościa”, że posłużę się tu metaforycznym tytułem jednej z jego opowieści.⁴ Zatem ukazuje zarówno anachronizm polskiej formy, jak i mity nowoczesnego społeczeństwa, które zmienia wprawdzie przedmioty celebracji i rytuały, ale nie pozbywa się lęków. Ta dwubiegowość postawy pisarza nie tyle jest rezultatem przyjęcia prostego schematu: Zachód – Wschód, co rodzajem artystycznej autokreacji. Wyzwała ona swobodny gest szukania podmiotowej autonomii, trudnej do

zdefiniowania, gdyż wciela się ona w różne role egzystencjalne zamiast budować stabilną podstawę jednowartościowej tożsamości.⁵ Umożliwia też krytyczną analizę zjawisk mentalnych, obyczajowych i politycznych, obecnych na obu płaszczyznach autorskiego doświadczenia – w jego polskiej młodości i w belgijskim okresie biografii

Od romantycznego idealizmu do ironii

Już w *Matudze* Pankowski na sposób groteskowy deformował wzór rycerski i jego postromantyczne realizacje – patriotyzm wygnańców i rozpamiętywanie emigranckiego losu. Tytułowy bohater poznaje zachodnie miasto, którego ulicami jadą limuzyny z elegancko ubranymi kobietami, a po rynku przechadzają się żołnierze w galowych mundurach. Dla nich jest to czas świętowania wojennego zwycięstwa, a dla polskich emigrantów opłakiwania utraconej ojczyzny. Matuga kieruje swe kroki do żebraków i kalek, z którymi układa się do snu w obskurnym podwórku: „Gęstwa żebraczych samotności robiła wrażenie pobożnej gminy sposobiącej się do noclegu w drodze na Kalwarię”.⁶ Religijny symbol odnosi zatem pisarz do cierpienia przypisanego kondycji ludzkiej, a nie do polskiej historii, jak przyjęło się to czynić za romantykami. Skondensowana niedola człowiecza budzi odrazę i współczucie, ale pozostaje samotna, a blisko nędzarzy jest jedynie tłusty owad. Dzieli samotność biedaków i zbiera ich gorycz, skoro nie ma anioła stróża ani dobrej wróżki, którzy mogliby dać pocieszenie. Ukłuty przez tłustego owada Matuga wyjdzie na ulicę samotny jak ci nędzarze z noclegowni, obcy wśród mężczyzn o gładko ogolonych twarzach.

Opisane w *Matudze* doświadczenie egzystencjalnej nocy jest czymś radykalnie innym od zapamiętanej w bukolicznej konwencji „rodzinnej ziemi” z jej zapachem tataraku i złowionych ryb. Jednak właśnie tam bohater przeszedł przez inicjację w żywioły ziemi i powietrza. Panteistyczne wnikanie w naturę dokonywało się w rytuale zanurzenia ciała w nurcie wody, w nasłuchiwaniu uderzeń tętna ryb osaczonych przez połów, w odczuciu grozy spowodowanej przez rozrywaną deszczem fioletową chmurę. Tam poznał smak piołunu, woń grzybów i kleistą konsystencję żywicy. Tam podczas wędrówki leśnym parowem doświadczył erotycznego drżenia na widok żeńskiej plamy moczu odcisniętej w piasku. Zgromadzony w czasie karpackiej młodości zasób zmysłowych doznań uwrażliwił go na materialność zjawisk, na ich odczuwaną całym ciałem fizyczną intensywność, graniczącą nierzadko z gwałtownością, czego przykładem scena miłosnego zbliżenia

Matugi z przypadkową dziewczyną. Nawet wejście do kościoła miało dlań walor zmysłowy, gdyż wewnątrz świątyni pachnie kadzidłem, a letnią porą daje odczucie chłodu.

Witalizm Matugi, raz boleśnie, to znów ekstatycznie odczuwana cielesność, sytuuje go po stronie naturalizmu, gdyż bohatera konstytuują wrażenia, impulsy, pożądania. Tworzą one niespójny splot doznań momentalnych, przypadkowych, przygodnych, co uzasadnia podtytuł *Przygody*. Z antropologicznego dualizmu ducha i ciała zostaje wyodrębniony drugi składnik, spotęgowany w jego biologizmie do tego stopnia, że opozycja traci wartość poznawczą. Zamiast kartezjańskiego rozgraniczenia dostajemy wizję jedności Matugi z materią przyrody i ciała. Taki zabieg pozwala Pankowskiemu uniknąć sentymentalnej tonacji w odniesieniu do sanockiej młodości swego bohatera, choć ten wraca do niej jak do źródła zmysłowych uniesień i do miejsca pierwszych wtajemniczeń w naturę. Pisarz neutralizuje bukoliczny obraz sarkazmem, ostrą erotyką i dynamicznym ruchem podążania przed siebie, wszak Matuga nieustannie „idzie”, porzucając to, co znane, dla ukrytych pod „gładką dłonią nocy” impulsów. Tym samym odwraca wzór egzystencji statycznej, sąsiedzkiej i towarzyskiej, wpisany w dzieło Mickiewicza. Poczciwego Polaka zastępuje bohater zdecydowany na przygodę ze światem, którego trzeba się jednak długo uczyć. Dlatego Matuga przemierza ulice nowego dlań miasta Europy zachodniej, przyglądając się promieniejącym światłem wystawom zasobnym w dobra konsumpcyjne. Do rangi symbolu urastają lakierki, również eksponowane w sklepowych witrynach. W stabilnej społeczności mieszczańskiej przekazywanie lakierki to rodzaj rodzinnego obrzędu, gdyż obdarowuje się nimi ledwo narodzone dzieci. I znów obraz ulega przerysowaniu, tyle że ironia odnosi się tym razem do świeckich rytuałów zachodnich mieszczan. Matuga, obdarowany lakierkami, długo nie może zaprzyjaźnić się z ich ciemnym blaskiem, choć z czasem stały mu się bliższe, „aby na koniec opanować jego myśli i nastawić je raz na zawsze na godzinę ziemi”.⁷

Przesunięcie uwagi z idealistycznej na fizyczną stronę egzystencji prowadzi Pankowskiego ku strategii artystycznej, której istotnym komponentem jest *voyeuryzm*, czyli uważne przyglądanie się ekspresji ciała. Towarzyszy temu nieufność wobec projektów ideowych, niezależnie od ich politycznego czy religijnego pochodzenia. W praktyce twórczej wygląda to najczęściej tak, że pisarz bierze na warsztat temat ważny ze społecznego punktu widzenia, ale nie roztrząsa racji przeciwnych stron. Raczej próbuje wniknąć w podskórne motywacje, będące często splotem fobii, obsesji czy uprzedzeń, charakterystycznych dla poszczególnych ludzi. Podgląda ich w sytuacjach, gdy trudno im zachować emocjonalną neutralność, nawet jeśli starają się wypaść w oczach rozmówcy jako

osoby kulturalne, wolne od narodowych, społecznych czy seksualnych uprzedzeń. Przyjmuje zatem postawę chłodnego analityka, ale również ironisty, który nie ufa gładkiej powierzchni rzeczy, bo wie, jakie kryje się pod nią kłujące ludzkich uczuć.

Polsko – ukraińska pamięć przeszłości

W późnych latach osiemdziesiątych wraca do rodzinnych bieszczadzkich stron w czasie karpackiego lata pachnącego macierzanką. Bez trudu mógłby rekonstruować bukoliczny obraz modrzewiowych cerkwi i dworców, odtwarzać atmosferę polsko-ukraińsko-żydowskiej wspólnoty narodów. Jednak w *Powrocie białych nietoperzy*⁸ pisarz pozbawia motywy rustykalne ich słowiańskiej aury, charakterystycznej dla utworów Czechowa czy Turgieniewa. Spoza tandety realnego socjalizmu, uosabianej przez dwu cyników - kierownika gospody i bieszczadzkiego przewodnika, wyłania się obraz ziemi naznaczonej historią, jak też ludzi zranionych, więc nieufnych we wzajemnych relacjach. Protagonista Barszczyński rejestruje przejawy obcości Polaków i Ukraińców względem siebie. Ci pierwsi „ignorowali pieśni ludzi bosych i czapkujących dziedzicowi”⁹, ci drudzy znaczyli trójzębem blizny na drzewach. Każda za stron broni swoich racji, zacierzowanie narodowe nie słabnie mimo upływu czasu i zadeklarowanej po wojnie politycznej przyjaźni w obrębie nowej, socjalistycznej wspólnoty. Powrót do rodzinnych tajemnic Lidii Krywak, córki Polaka i Ukrainki, odsłania moment poniżenia matki, który urasta do rangi zbiorowego portretu kobiety w czasach przemocy: „To czarne szable polskich żołnierzy tną do krwi welony ślubne Ukrainek, i obcinają wirujące i odrastające aż po brzegi tańca warkocze”.¹⁰ W tle jest sugestia, że kobieta sympatyzowała z żołnierzem UPA, obsadzonym przez historię w roli straceńca. Podtekst erotyczny ma też krwawa rzeź na mieszkańcach polskiego dworku w 1947 roku, dokonana przez ukraińskich partyzantów. Jedna z ofiar, panicz w jedwabnej piżamie, ukazany wcześniej w scenie erotycznej z chłopką Marusią, miał, jak się okazało, rywala w osobie jednego z napastników. Resentyment Ukraińca przechodzi zatem w odwet motywowany czynnikiem

socjalnym i osobistym. Urazy na tle narodowym i społecznym zostają wzmocnione przez napięcia miłosne, co czyni ten splot zależności i kompleksów tyleż historycznym co psychologicznym.

Pamięć nie poddaje się oczyszczeniu, przeciwnie, w powtarzaniu małych, lokalnych historii ludzie utrwalają własne traumy, z nich budują podstawę tożsamości. W opowiadaniu ukraińskiej staruszki powraca wydarzenie sprzed sześćdziesięciu lat, gdy przybyli do wioski polscy ułani, nie zastawszy w niej mężczyzn, ukrytych w lesie, każą kobietom zrobić tysiąc pierogów. Mimo biedy, braku mąki, przysmak wschodniej kuchni zostaje przygotowany na czas, a wtedy żołnierze karmą nim swoje konie. Kawaleryjska fantazja naprzeciw upokorzenia ukraińskich chłopek, ponizonych pańskim rozkazem oficera. Drwiną z bezsilnych kobiet odreagowuje on strach przed obcymi, demonstrując przewagę zorganizowanej siły nad małą wioską w Karpatach. Ułańska szabla, symbol polskiej tradycji militarnej, okazuje się instrumentem przemocy, bezsensownej, bo pozbawionej celu wojskowego. Na drugim biegunie wzajemnych relacji narodowych jest krzyk podejrzietych polskich gardeł, ale te dwa cierpienia, ukraińskie i polskie, nie przenikają się, pozostają osobne, zamknięte w kręgu rozpamiętywania własnego losu. Jak tytułowe nietoperze, jedni i drudzy uciekają od światła rozumnego rozpoznania problemu w stronę nocy, czyli lęków, obsesji, wzajemnych żalów.

Spośród atrybutów malowniczego Wschodu Pankowski wybiera motywy tak sugestywne jak warkocze ukraińskiej kobiety (z atlasu etnograficznego), pierogi (z albumu kulinarnego), dumki i klechdy ludowe (z antologii poezji narodowej). Sięga po emblematyczny obrazek polsko - ukraińskich relacji, przywołując częsty w polskiej literaturze temat chłopskiej córki w miłosnym uścisku z jaśnie paniczem. Nie tworzą one jednak malowniczej aury ziem pogranicza w rodzaju Chagallowskiej Arkadii. Są zaledwie sentymentalnymi reminiscencjami pewnego wyobrażenia, które nie mogło się zrealizować w rzeczywistości, choć zaistniało w legendzie Polski na rubieżach. Niespełniona utopia „słowiańskiej marchii” dobrze wpisuje się w zakres pojęciowy „brzemiennego południa”, jak dowodzi rzekomy mediewista, profesor Kumaffa. Brzemienne, czyli wypełnione treścią historyczną są południowe krańce Europy. Z nich przenika na spokojniejszą północ „zakażenie egzaltacją”, „jakaś gorącość”, zbyt mocny akcent, nazbyt bujny gest, skłonność do odsłaniania uczuć i wstydów. Ta quasi- teoria podana została w oprawie łagodnego humoru, ale nie wykpiona zupełnie. Brzemienność pokrewna jest przecież brzemieniu, a to oznacza ciężenie pamięci, nieskuteczność prób racjonalizowania przeszłości, gdy górę biorą zranione emocje i urażona duma. Ponadto karpackie lato wzmacnia „gorące” przeżywanie dyskursu historycznego,

podszycie „walką płci”, co znacznie utrudnia jego obiektywizację.¹¹ Konflikt racji politycznych nabiera erotycznego zabarwienia we wschodnim upale splątanych uczuć i myśli. Dlatego w zakończeniu *Powrotu białych nietoperzy* narrator z ulgą odnotuje nastanie jesiennej, melancholijnej pory, która ostudzi romantyczne egzaltacje. Złote renety skojarzy z rencistami, co „toczą się środkiem nocy karpackiej”, obrzmiali od nadmiaru przeżyć, wychyleni w nieograniczony kosmos.

Dystans wobec racjonalistycznej Europy

Z dystansem spogląda Pankowski również na swoją północną ojczyznę, dobrze urządzone Królestwo, gdzie mieszkańcy są szczęśliwi, gdyż dba się tu nawet o ich przyjemne samopoczucie. Żyją w świecie spełnionej utopii politycznej, choć zrealizowanej nie według odgórnie przyjętego projektu, ale będącej punktem docelowym racjonalistycznej linii w rozwoju myśli europejskiej. Podążanie drogą kartezjańską pozwoliło w końcu rozwiązać większość problemów natury socjalnej w duchu pogodnej zgody na świat symetrycznie uporządkowany niczym francuski ogród. W jego sztucznych granicach: „jedno podrygiwanie w rytm tych samych muzyk, tych samych afiszów i książek. I jedno dyszenie na widok tej samej katastrofy krwawiącej błonę filmową, którą połykamy razem z sałatą”.¹² Powszechny dobrobyt prowadzi do unifikacji zachowań, nawet tak drobnych jak codzienna uprzejmość, czego wyrazem statystyka sprowadzająca wszystkich do „jednośmiechności”. Wymyślono też świecki obrzęd zwany „weekendem”, aby w zlaicyzowanym społeczeństwie podtrzymać opozycję pracy i święta. Tylko jeden obywatel, pensjonariusz Domu Zasłużonego Rencisty, opiera się naturalizacji, więc za jego sprawą integracja imigrantów nie przedstawia się już tak optymistycznie jak w oficjalnej wersji. Tytułowy gość zakłóca atmosferę społecznej idylli, wymykając się statystyce jako odmieniec, dziwak, ekscentryk. Manifestowana przez niego różnica jest formą obrony przed ujednoliceniem, jest ucieczką od racjonalnej symetrii w stronę emocji, niejasnych, splątanych, naznaczonych emigrancką przeszłością.

Spojrzenie z dystansu humoru na „tutejszych” okazuje się możliwe dzięki wrażliwości na to, co niedoskonałe, niepełne, ułomne, a co tak sugestywnie ukazywał w swej poezji Bolesław Leśmian. Karnawałowy korowód kalek w *Gościu* materializuje wyobraźnię typu Leśmianowskiego jako kontrpunkt dla estetyki symetrycznego ogrodu. Wyrzucone poza jego obręb problemy wracają w momentach egzystencjalnego niepokoju. Pozwalają zachować zdolność przeżycia tajemnicy w

świecie odczarowanym przez nowoczesną naukę, podczas gdy powierzchniowy ład technologiczny, zapewniając co prawda pozór powszechnego szczęścia, od doświadczenia ciemności skutecznie oddziela. Pisarz przygląda się zatem aktualnie obowiązującym modom obyczajowym – w prozie *Putto* jest to porzucanie kolejnych tabu erotycznych. Zauważa lęki współczesnego Europejczyka, jego obawę przed migracyjnym naporem biednego południa na zamożną północ (*W stronę miłości*). Wybiera tematy wykluczone z dyskursu publicznego czy to wskutek działania reguł politycznej poprawności, czy też tak ukryte pod powierzchnią hipokryzji, że aż na pierwszy rzut oka niedostrzegalne, czego przykładem wysublimowana forma pedofilii w tomie *Putto*.¹³ Aby jednak nie popaść w dywagacje natury socjologicznej, komponuje swoje małe narracje ze słów odświętnych i ostrych, uchylając się w ten sposób potocznej oczywistości. W języku szuka takich sposobów wyrażania, by nie osunąć się w wyjaśnianie zjawisk, ale by sprowokować reakcję czytelnika, czy to będzie oburzenie, zdziwienie czy współczucie. Istotne jest samo wytrącenie z emocjonalnej rutyny i skierowanie uwagi na uczucia skrywane pod uładzoną tkaniną nowoczesnej cywilizacji. Słumione w publicznym dyskursie wracają w sugestywnie zobrazowanym lęku przed niekontrolowaną migracją czy w postaci estetycznie wyrafinowanej pedofilii.

Wobec „tutejszych”, zdomowionych w racjonalnej Civitas, protagonista Pankowskiego odgrywa rolę podsuwaną przez stereotyp: „Niech mnie poklepują po plecach, biorąc ugrzecznionego barbarzyńcę za hołdownika ich wielkości” - wyznaje narrator jednego z opowiadań *Złota żalobnego*.¹⁴ Nie stroni też jego bohater od pozy „dżentelmena ze Wschodu” czy „lorda z Karpat”. Są to maski pozwalające oswoić odrębność, związać autokreowany styl z egzotyką. Spoza konwencjonalnej gestyki i mimiki przebijają jednak momenty uniesienia, gdy do opisu zwykłych zdarzeń używa języka zapożyczonego z liturgii, gdy słowom „nieszpory każe śpiewać”, tyle że na chwałę materii, a nie metafizycznej abstrakcji. Celebryje prywatne tajemnice, jak spotkanie ze sroką na brzegu Morza Północnego w Ostendzie (*Pismo w stronę miłości*). W dialogu uczestniczą „siwy lord z Dolnych Karpat”¹⁵ i ptak, a widzami są spacerowicze na promenadzie w Ostendzie, ze zdziwieniem obserwujący powinowactwo człowieka z naturą. Narrator przydaje zdarzeniu, skądinąd banalnemu, cech obrzędu: „Ja z Tobą na Boże Ciało wyjdę. Księżych kadzideł spod sutanny się nawąchasz, dziatwa szkolna płatkami piwonii cię przysypie”.¹⁶ Zaczerpnięty z katolickiej obrzędowości uroczysty język współtworzy aurę przeistoczenia tego, co powszednie w intensywne doznanie odrębności. Intymna więź łączy aktorów tego teatru na brzegu morza, spokrewnionych niedostępną dla widzów tajemnicą, jako że sroka to ulubiony ptak pisarza. To

także motyw literacki, za którego pośrednictwem można połączyć wspomnienie Karpat „porośłych rydzami”¹⁷ z aktualnym doświadczeniem spaceru w Ostendzie. W oczach eleganckiej publikacji bohater jest „siwym lordem”, ale w relacji z ptakiem posługuje się słowami z tak różnych rejestrów semantycznych, jak język miłosny, religijny, dosadny, nawet wulgarny. Przeżycie nabiera wówczas cech sugestywnego przedstawienia, tym bardziej niezwykłego, że zostało zainscenizowane w świecie mieszczańskiej symetrii.

Pomiędzy stabilnym łańcem a wywrotowym impulsem sytuuje się najczęściej protagonista Pankowskiego. W przytaczanym wyżej opowiadaniu *Pismo w stronę miłości* znajdujemy diariusz Goethego z podróży do Krakowa i Wieliczki, pisany przez współczesnego autora na zamówienie redakcji niemieckiego czasopisma. Pastyż wprowadza w klimat osiemnastowiecznej prozy za sprawą znakomitej stylizacji leksykalnej i składniowej. Z tego quasi-dziennika wyłania się portret Goethego - posągowego klasyka, uważnego obserwatora i badacza przemierzanej okolicy. Porównuje ją z Italią, czyli w jego rozumieniu arkadią artystów. To uczony obiektywizujący rezultaty poznania, badacz ufny w siłę rozumu i polegający na empirii, przekonany o możliwości pełnego opisu rzeczy i zjawisk. Jego przeciwieństwem jest polski poeta Trembecki, lubieżnik o plebejskich gustach, mimo że pełni dworską funkcję szambelana. Uosabia typ artysty zmysłowego, zanurzonego w żywiole życia, skłaniającego się ku hedonistycznemu smakowaniu przyjemności erotycznych i kulinarnych. Pomiędzy nobliwym klasykiem a wywrotowym Szambelanem znajduje się protagonista Pankowskiego - ironicznie zdystansowany wobec weimarskiej „écriture”, ulegający wpływowi polskiego libertyna, choć momentami złości go ten nieokrzesany hulaka. Jednak to źródła libertyńskie i plebejskie zarazem, jako że polski szlachcic łączy w sobie sprzeczności, wydają się bardziej sprzyjać energii twórczej. Natomiast „proza Goethego” technicznie muzealnym oddechem mimo niewątpliwie mistrzowskiego stylu obfitującego w pełne i okrągłe zdania, w których odbija się postawa mędrca. Plebejskie słowo Trembeckiego rozbija spójność stylistyczną narracji, sprowadza ją z toru epistemologicznego „na manowce” zmysłowego smakowania życia. Wytrąca opowieść z rygoru reprezentacji, aby skierować jej ośrodek na erotyczną naturę świata materialnego. Witalność szlachcica - literata udziela się współczesnemu narratorowi, gdy ten ulega nagłemu wybuchowi werbalnej plebejskości wobec kobiety, gdy snuje analogie w rodzaju: powódź - bagno-erotyka, aby za ich sprawą wskazać na sensualne powinowactwa w dziedzinie doznań bezpośrednich.

Wrażliwość sensualisty

Warto zadać pytanie, czy wrażliwość Pankowskiego na Erosa, wpisanego w materię, uformowała się jeszcze w czasach karpackiej młodości, czy też swoboda artystyczna została uwolniona dopiero w zetknięciu z flamandzką obyczajowością, o której z uznaniem wielokrotnie pisarz sam mówił. Przy czym nie chodzi tu jedynie o doświadczenia seksualne jego postaci, ale o sam fenomen instynktownego niemal reagowania na wonie i smaki, którymi emanuje natura. Przypadkowe koincydencje mogą wywołać serię skojarzeń słownych bądź sytuacyjnych, tyle że już uporządkowanych pod piórem pisarza w ciąg semantycznych analogii. Przykładowo, czarny bez z jego odurzającym zapachem wywołuje obrazy spod znaku Erosa i Tanatosa, a mięczaki sugerują powinowactwo z żeńskością. Wyostrzenie zmysłów, zwłaszcza smaku i zapachu, skutkuje czymś, co można by metaforycznie nazwać pomnożeniem widzianego i odczuwanego świata. Nie jest on już martwą materią, którą zinstrumentalizował kartezjański rozum, ale sceną egzystencji, na której dokonuje się „liturgia przemiany” doznań zmysłowych w literaturę. Im więcej takich przeistoczeń, tym intensywniej odczuwana fizyczność zjawisk ze świata przyrody i psychiki.

Zatem skąd ta wrażliwość? Sensualna i zarazem intelektualnie wyrafinowana. Bohater Pankowskiego przebył długą drogę - od żywiołowego Matugi do konesera smaków życia. Rezygnował z młodzieńczego idealizmu na rzecz podglądania ludzi w ich grzesznych ciałach, będących źródłem udręczenia, ale i spontanicznej radości. Uwolnienie ekspresji wymagało porzucenia sztywnych ram polskiej formy, na którą składały się zarówno wzniosłe wzory patriotyzmu i religijności, jak i bukoliczne obrazki w rodzaju „pierwsza miłość” czy „utracona ojczyzna”. Matuga wchodził w miejską scenerię nowej dlań mieszczańskiej cywilizacji, pozostając wciąż jeszcze chłopcem z polskiej prowincji. Z czasem sytuacja „pomiędzy” - Karpatami a europejską Civitas - staje się mniej dotkliwa. Bohaterowie Pankowskiego swobodnie przenoszą się w czasie i przestrzeni, grając rolę gimnazjalisty, kochanka, dżentelmena ze Wschodu, kolekcjonera osobliwości. Pisarz wypracowuje sobie dystans zarówno wobec polskiej przeszłości, jak i wobec cudzoziemców, coraz bardziej oswajanych, cenionych za ich stabilny i harmonijny ład społeczny. Wprawdzie czasem traktuje ów porządek z pewną dozą humoru, jak w *Gościu*, ale nie kwestionuje jego podstaw, jedynie przerost biurokratycznego formalizmu. Dla zachowania równowagi przypomina o potrzebie odrębności. Wydaje się, że taką postawę osiągnął dzięki połączeniu

elementów rodzimych i zachodnioeuropejskich. Jeśli Goethe uosabia indywidualizm intelektualny, to Trembecki uzupełnia to zobiektywizowane pojęcie o ten jego aspekt, który w polskiej tradycji nosi znamiona indywidualizmu emocjonalno-witalnego. Wyraża się on w ruchu zorientowanym na poszerzanie granic osobistego doświadczenia, w impulsywnej emocjonalności. Z drugiej strony rzecz ujmując, rubaszna flamandzka obyczajowość, przytoczona już w *Matudze*, skłoniła pisarza do swobodnego traktowania ciała, wcześniej skrępowanego w swych naturalnych odruchach przez ducha idealizmu. Wówczas i we wspomnieniach z polskiej prowincji pojawią się sceny zarysowane drastycznym słowem, jakby żywioł instynktów został uwolniony spod panowania normy społecznej i religijnej.

Nauka wzięta u cudzoziemców zapoczątkowała wyjście Matugi poza granice polskiego wzoru romantycznego, zarówno w jego wzniosłej, jak i sielankowej wersji. Zaangażowanie po stronie idei porzucił on dla zaangażowania po stronie egzystencji, czym, jak się wydaje, wyprzedził znacznie moment ogłoszenia zmierzchu paradygmatu romantycznego w literaturze polskiej lat 90. XX wieku. Za sprawą artystycznego voyeuizmu pisarz skierował uwagę na osobliwości ukryte pod uładzoną formą dyskursów politycznych czy historycznych. Od ich oficjalnej wykładni ciekawsze są bowiem poszczególne mikro-historie, a jeśli już szukać wyjaśnienia złożonych struktur, to w tym, co prywatne, osobne, wymykające się systematycznym czy też statystycznym analizom. Narrator Pankowskiego chce uwodzić zmysłowym językiem, dzięki któremu zbliża się do materii świata, aby odsłonić momenty zdziwienia jego naturą, fenomenem istnienia w jego najbardziej zwyczajnych przejawach. Skupia się na szczegółach, na tematach peryferyjnych, jednak pod piórem sztukmistrza słowa nabierających cech czegoś wyjątkowego. Zaczynamy wówczas wątpić w pozorną oczywistość otaczających nas rzeczy, skoro z każdej da się wydobyć w poetyckim opisie jej niepowtarzalny walor. Dajemy się zatem wciągnąć w grę uwodzenia, tym bardziej że wabi nas wytrawny kolekcjoner zmysłowych smaków życia. Podążając jego tropem odkrywamy, że „literatura jest kunsztem nowego nazywania”, odsłaniania w codzienności jej małych tajemnic, sięgania po nie do czasów minionych, kiedy jak narrator *Putta* znajdziemy na placu ze starzyzną lichtarze i kadzielnice pokryte patyną. Przedmioty mają bowiem swoje historie, można z nich wydobyć ludzkie wzruszenia, obsesje, nawet perwersje, jeśli tylko uruchomić wyobraźnię i pozwolić słowom zbudować wokół nich małe narracje. To minimalistyczne założenie wypływa ze świadomego ograniczenia literatury do sfery dostępnej pojedynczej jaźni. Nie jest ona kartezyjskim cogito, autonomicznym podmiotem „w postaci imperialnego autora jako właściciela i

rozdawcy znaczeń, których trafne rozpoznanie jest celem aktu komunikacyjnego”.¹⁸ Pankowski proponuje widzenie, smakowanie i wachanie. Zmysły pozwalają chwycić jedynie zauroczenia chwilowe, ale za to bardzo intensywne, skondensowane na tym, co „tu i teraz”, zamiast rozpamiętywania bolesnej historii. W miejsce spójnej reprezentacji pojawia się wówczas obraz niestabilny, podatny na rozproszenie. W ten sposób europejska szkoła obiektywnego myślenia przywiodła go do zakwestionowania prerogatyw tegoż obiektywizmu.

Z dzieciństwa i młodości zachowuje pisarz spontaniczność emocjonalną, skłonność do ekspresywizmu, uzewnętrzniania uczuć w języku wybujałym, z trudem poddającym się panowaniu reguł gramatycznych. Autorskie „ja” konfrontuje z otoczeniem ludzkim i przyrodniczym, nie znajdując w żadnym z nich oparcia. Natura podszyta jest energią instynktów, które na planie społecznym przybierają wysublimowane formy religijnych obrzędów bądź miłosnych celebracji. Natomiast kultura to tylko krucha powierzchnia utkanego ze znaków i symboli gobelinu. W spotkaniu z cywilizacją Zachodu Pankowski poznawał złożoną strukturę tej tkaniny, ale zachował dystans wobec jej racjonalistycznego podłoża. Być może dlatego dla Belgów i Francuzów jest magiem z egzotycznych Karpat, tym bardziej że temat pogranicza polsko-żydowsko-ukraińskiego wpisany jest w *Powrót białych nietoperzy*, choć nie w jego odmianie nostalgicznej ani też w oprawie egzotyizmu. Charakterystyczne dla polskiej ludowej pobożności pielgrzymowanie, intelektualnie i emocjonalnie obce zachodniemu Europejczykowi, czyni kanwą *Pątników z Macierzyzny*. Z perspektywy nowoczesnej można to pątnikowanie odesłać do lamusa anachronicznie pojmowanej i praktykowanej religijności. I taka lektura tej prozy jest w pełni uzasadniona. Jeśli jednak przyjąć, że zbiorowo odprawiany obrzęd daje upust instynktownym energiom, to rzecz wyda się mniej oczywista. Wówczas pochod ku sacrum to nie tyle etnograficzna ciekawostka, co dowód na moc pierwiastka żeńskiego w polskim kulcie maryjnym. Urzeczywistnia się on w pielgrzymowaniu, skoro nie w oficjalnej doktrynie katolickiej. W końcowej partii *Pątników z Macierzyzny* wyobrażona Bogini wlatuje ku niebu, biorąc we władanie zmęczony już długim marszem lud, syty modłów i śpiewów.¹⁹ Niczym Wielka Matka uzupełnia męską trójcę, zmieniając ją w boską czwórcę z udziałem pierwiastka macierzyńskiego - opiekuńczego i zarazem obezwładniającego.

Pankowskiego interesuje ambiwalencja ludzkich działań, więc konfrontuje różne postawy i odmiany wrażliwości. Dla Polaków jest „racjonalistą” ukazującym pustkę rytuałów ich życia religijnego i społecznego, a dla czytelnika zachodniego „anarchistą” porzucającym symetryczne

kartezjańskie ogrody. Agon określa nie tylko jego bohaterów, ale też świadomość narratora. Spór z polską tradycją i spotkanie z europejską Civitas okazały się inspirujące w procesie kształtowania osobowości artystycznej. Pozwoliły wejść na drogę poznania siebie jako Polaka i człowieka. Na tej drodze Pankowski przebył wiele etapów - od sanockich wzgórz po stolicę Belgii, włączając zdobyte doświadczenia we własną tożsamość egzystencjalną i artystyczną, aby mieć z czego czerpać w pisarskim akcie „narzucania własnych rysów zastanej Naturze”.²⁰

¹ M. Pankowski, *Matuga idzie. Przygody*, Bruksela 1959.

² W. Gombrowicz, *Trans-Atlantyk*, Paryż 1953.

³ R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001, s. 78.

⁴ M. Pankowski, *Gość*, Londyn 1987.

⁵ Na temat dwoistej sytuacji i postawy artystycznej M. Pankowskiego pisał A. van Crugten, 'Marian Pankowski – kozak i moralista', *Oficyna Poetów*, Londyn 1975, nr 3, s. 15-17.

⁶ M. Pankowski, *Matuga idzie. Przygody*, Bruksela 1959, s. 82.

⁷ *Ibidem*, s. 180.

⁸ M. Pankowski, *Powrót białych nietoperzy*, Londyn 1991.

⁹ *Ibidem*, s. 34.

¹⁰ *Ibidem*, s. 39.

¹¹ Pankowski podejmuje próbę zracjonalizowania mitów, a zarazem ukazuje emocjonalne przywiązanie do nich swoich bohaterów. Na ten temat zob. S. Barć, 'Mity i stereotypy w prozie Mariana Pankowskiego', *Akcent*, R. XII, nr 4, 1991, s. 124-135; A. Fiut, 'Marian Pankowski: mity i seks', *Teksty Drugie* 1994, nr 2, s. 131-141; A. Burghardt, 'Kresowa ojczyzna Mariana Pankowskiego', *Acta Pancoviana*, t. II, Sanok-Rzeszów 1999, 15-22.

¹² M. Pankowski, *Gość*, Londyn 1987, s. 67.

¹³ M. Pankowski, *Putto*, Poznań 1994.

¹⁴ M. Pankowski, *Złoto żałobne*, Koszalin 2002, s. 151.

¹⁵ M. Pankowski, *Pismo w stronę miłości*, w: M. Pankowski, *W stronę miłości*, posłowie H. Bereza, Warszawa 2001, s. 12.

¹⁶ *Ibidem*, s. 13.

¹⁷ *Ibidem*, s.12.

¹⁸ W. Kalaga, *Mgławice dyskursu. Podmiot, tekst, interpretacja*, Kraków 2001, s. 245.

¹⁹ M. Pankowski, *Pątnicy z Macierzyzny*, Londyn 1985, s. 108-109.

²⁰ M. Pankowski, *Złoto żałobne*, Koszalin 2002, s. 86.

Referat wygłoszony na konferencji międzynarodowej „Pan(K)opticum” – ULB Bruxelles – listopad 2009