

Krystyna Ruta-Rutkowska

Twórczość Mariana Pankowskiego a destrukcja romantyzmu

Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza 39, 7-23

2004

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Krystyna Ruta-Rutkowska

TWÓRCZOŚĆ MARIANA PANKOWSKIEGO A DESTRUKCJA ROMANTYZMU

Ilekcję zaczynam pisać o Marianie Pankowskim, najpierw przychodzi mi na myśl następujące zdanie: to jeden z tych pisarzy żyjących na obczyźnie, których twórczość pozostaje w cieniu dorobku największych emigracyjnych sław współczesnych. I choć moje pisanie o nim trwa już kilka lat, zdanie to – niestety – ciągle pozostaje aktualne. Co prawda ukazały się trzy prace naukowe poświęcone jego pisarstwu¹ oraz wywiad-rzeka², tu i ówdzie pojawiają się poświęcone mu artykuły czy rozdziały książek, a „Twórczość” drukuje „prozę senioralną”³ tego autora, ale nazwisko Pankowski nadal niewiele mówi przeciętnemu czytelnikowi (powiedzmy – studentowi filologii polskiej).

A szkoda, bo twórczość to bardzo różnorodna i bardzo interesująca; zwracająca uwagę rozległością tematyczną i bogactwem artystycznym. Gdybym była zmuszona do jej najkrótszej charakterystyki, to posłużyłabym się dwoma określeniami: zamierzona osobność i nieustające poszukiwanie własnego artystycznego wyrazu.

Poszukiwanie to wynika przede wszystkim z pragnienia uniknięcia wpisywania się w stereotypowy wizerunek pisarza-emigranta, który dla wielu rówieśników Pankowskiego (pisarz urodził się w 1919 roku) był tyleż kuszący, ile – w konsekwencji – ograniczający. Sam autor, będąc przed laty gościem poznańskich „Dni dramatu i teatru emigracyjnego”, ujął swoją postawę jako opowiadanie się „po stronie dysydentów, czyli tych, co gotowi są zrezygnować z sytego Raju, żeby móc nieznużenie sięgać po owoc z wiadomego drzewa”. Wbrew pielęgnowanej powszechnie „tęsknocie oprawionej w zeszlówieczne ramki zawieszłej nad naszym łóżkiem obrazem świętym”⁴.

Na pewno bardzo znaczące dla takiego samookreślenia okazały się doświadczenia młodego polonisty, który od zakończenia wojny swoje losy związał z Belgią⁵. Studia sławistyczne na Université Libre de Bruxelles⁶ (gdzie następnie został wykładowcą literatury polskiej, a z czasem – kierownikiem wydziału sławistyki)

ofiarowały mu nowe spojrzenie na rodzimą kulturę, którą siłą rzeczy zobaczył z perspektywy podwójnej: zanurzonego w polskość pisarza i zarazem zachodnioeuropejskiego intelektualisty. Punkt widzenia zyskany dzięki osadzeniu w intelektualnym życiu brukselskim (dostęp do nowinek filozoficznych i literackich, w jakiejś mierze także charakter Wolnego Uniwersytetu⁷, gdzie powszechnie przyjęta jest zasada „*libre examen pour une incroyance sans illusions*”⁸, czyli podważania i „rozbiegania” każdej myśli i opinii) rodzi postawę wnikliwego obserwatora, który nie cofa się przed poddawaniem w wątpliwość powszechnie uznanych prawd.

Pod koniec lat pięćdziesiątych w powieści *Matuga idzie. Przygody*⁹ Pankowski formułuje swoje artystyczne *credo*, którego istotą jest deklaracja zamierzonej osobności oraz program eksperymentatorski. *Matuga* na dobre otwiera dojrzałą twórczość Pankowskiego (powieść poprzedza autoironiczna dedykacja: „Maniusowi Pankowskiemu, autorowi lirycznych wierszy poświęcam”) i zapowiada jej najważniejsze cechy. Pisarz zdecydowanie przeciwstawia się w niej – i tematycznie, i stylistycznie – usankcjonowanemu przez spuściznę romantycznych wieszczów modelowi polskiej literatury oraz (jak rzecz ujmuje Marta Piwińska¹⁰) metajęzykowi naszej kultury, przez nią ukształtowanemu. Szuka inspiracji w „Nocy i Mowie” – w kanonie kultury niskiej, plebejskiej; w „tajemniczych siłach natury, chaosie, żywiole, płynnej magmie istnienia; [...] biologicznym misterium życia, sferze fizjologii, seksu, zmysłowości”¹¹; w obszarach literatury (naszej i obcej), pozostających na obrzeżach ogólnie uznawanego kanonu: w staropolskich obscenikach i traktatach dotyczących życia codziennego, sowizdrzalskiej kpnic, w pełnych makabry i fantastyki wizjach barokowych, w twórczości Bolesława Leśmiana czy belgijskiego prozaika i dramaturga – Michela de Ghelderde’a.

Ta eksperymentatorska postawa szczególnie interesująco uwidacznia się w dramaturgii Pankowskiego. W jakiejś mierze obecny w niej ton nawiązuje do *Matugi*, ale wydaje się znacznie bardziej radykalny. Dotyczy przecież tego, co w naszej literaturze najbardziej istotne i najbardziej „mitotwórcze”. Jak zauważa Zbigniew Majchrowski, właśnie dramat w największym stopniu ukształtował jej „rdzeń”¹² (zatem i naszą czytelniczą wrażliwość), toteż jego pisanie stało się sposobem na samookreślenie się wobec tradycji, na ugruntowanie własnej pozycji artystycznej; wreszcie na stanie się „sumieniem narodu” i „głosem miliona”, choćby *à rebours*... Po jego formę – jak by nie było – sięgali pisarze tej miary, co (omawiany przez Majchrowskiego) Witold Gombrowicz, i pisarze mniej znani i znaczący, często skazani – niestety – tylko na biblioteczny kurz.

Podobny gest artystyczny staje się udziałem Pankowskiego. Sięgając po dramat czyni on punktem odniesienia dla swojej artystycznej wizji dramat romantyczny, a wraz z nim – romantyzm jako taki.

Nie jest to zresztą niczym zaskakującym. W końcu taka jest od dziesięcioleci rola romantycznej tradycji w naszej literaturze, takie jest jej miejsce w kształtowaniu dorobku naszych twórców (nie tylko zresztą literackich, także teatralnych i filmowych), co od dawna opisują badacze, jak choćby cytowana już Marta Piwińska czy Maria Janion. Warto jednak podkreślić, że dla powojennej emigracji ważność tej tradycji była tym większa, im bardziej jej położenie (i sytuacja polityczna) różniły się od położenia Wielkiej Emigracji. Legenda i twórczość tej ostatniej modelowały sposób pisania, sposób odczuwania, sposób wyrażania powszechnie na obczyźnie przyjmowany i - mówiąc po prostu i po ludzku - dodawały sił w chwilach najtrudniejszych. Skutkiem ubocznym takiej konsolacyjnej funkcji dziewiętnastowiecznej spuścizny staje się jednak skłonność do jej usztywniania, by nie rzec - uśmiercania. O ile więc przyjąć za Piwińską i Janion, że romantyzm funduje paradygmat polskiego światoodczucia, o tyle zastrzec wypada, że w wersji emigracji powojennej paradygmat ów staje się spetryfikowany, skostniały.

Właśnie tak przetransponowane dziedzictwo wieszczów koncentruje podejrzliwość Pankowskiego. Rewizja i demontaż tego dziedzictwa stanowią jeden z najważniejszych wątków jego pisarstwa; jedno z najważniejszych przedsięwzięć artystycznych i intelektualnych. Stanowią elementy strategii, która prowadzić ma ku krystalizacji własnej, ostentacyjnie niezależnej postawy literackiej.

Strategia to zresztą bardzo złożona, wyrafinowana i nie sposób w krótkim szkicu ogarnąć jej w całości, dlatego skoncentruję się na jej składnikach najważniejszych i najbardziej wyrazistych. Jako że najbliższa jest mi dramaturgia Pankowskiego, na tekstach dramatycznych postaram się też pokazać sposób jej funkcjonowania.

Moje rozważania skupią się na *Naszym Julu czerwonym*¹³ oraz *Naszych srebrach*¹⁴, gdyż utwory te związane są z polskim romantyzmem najbardziej bezpośrednio, wręcz spektakularnie.

Zacznę od *Naszego Jula czerwonego*, gdzie obserwujemy - rzecz można - wielopoziomą, totalną destrukcję romantycznego kodu. Na czym ona polega? Po pierwsze - budowa tekstu powtarza matrycę strukturalną wielkiego dramatu romantycznego, ale wypełnia ją bardzo przewrotnie. To opowieść o Słowackim, składająca się z szeregu luźnych scen, powiązanych jedynie osobą bohatera, właśnie jak w dziewiętnastowiecznym prototypie. Widać także tradycyjną dwudzielność dramatu: pierwsza część koncentruje się na duchowości protagonisty, a druga dotyczy okresu jego zaangażowania w sprawy ogółu. Wszystkie znane motywy arcydramatu są tu jednak sparodiowane. „Egotystyczna” sekwencja scen ukazuje nie tyle zagubienie postaci, jej niezgodę na miałość otoczenia i poszukiwanie „celu dla duszy”, ile romantyczne pozerstwo, okrucieństwo wobec bliskich i kompleksy erotyczne. Eksploatuje ona kolejno: motyw dzieciństwa¹⁵ (u Pankowskiego zostaje on zdemitologizowany: dzieciństwo to nie okres idylli, lecz sadyzmu

i kompleksów), motyw zawiedzionej miłości do kobiety (także zdemitologizowany: zamiast sentymentalnej heroiny pojawiają się tu rozwiąże Rozwódki), konfrontacji z wrogim światem zewnętrznym. Sekwencja – powiedzmy to tak – rewolucyjno-patriotyczna również składa się ze zbanalizowanych, skrajnie zestereotypizowanych motywów romantycznego dramatu. Wszystkie działania protagonisty są bowiem skażone grą, mistyfikacją, pozerstwem.

Taki charakter ma jego metamorfoza (kluczowa w strukturze dramatu i jakże znacząca w biografii romantyka!), która dokonuje się w pretensjonalnej scenerii paryskiego salonu hrabiny Ordurani (nb. Ordurani to nazwisko znaczące; francuskie *ordure* – nieczystości, śmiecie), gdzie bohater przeżywa swoją inicjację w „sprawę narodową”. Scena ta dodatkowo nawiązuje do sceny *Salon warszawski z Dziadów części III*, ale zamiast opowieści o męczeństwie patrioty Cichowskiego znajdujemy tu urągającą zdrowemu rozsądkowi przysłuchujących się Francuzów (i czytelników) relację Ksieni Mieczysławskiej o jej „cudownym ocaleniu”: najpierw „wiatr boży pełen aniołów” pomaga dokonać Ksieni skoku z trzeciego piętra, potem „trup z nieba, kubek w kubek [do niej] podobny” powstrzymuje pogoń. Polacy, dający wiarę opowieści „ludzie serca”, są tu skonfrontowani z „niewiernymi” Francuzami i podział ów szyderczo parodiuje tamten Mickiewiczowski – na dobrych patriotów i złych zdrajców. W tym kontekście „całujący rąbek szaty” Ksieni Słowacki staje się nie tyle wieszczem sprawy narodowej, ile duchowym przywódcą nieudolnego i pretensjonalnego teatru patriotyzmu; *meneur de jeu* narodowej szopki...

Podobne wrażenie sprawia prezentacja okresu „zaangażowania” poety. Oto obraz z „grupą nieruchomych EMIGRANTÓW i maszerującym między nimi malutkim Poetą”. Patriotyczny zapal Emigrantów, pozbawiony oparcia w racjonalizmie, stowarzysza się z postawą monologującego Słowackiego: „Sen-mara! Bóg-wiara! I jakoś to będzie!” (s. 220), który w ten sposób wspiera „manię spiskową” uczestników „Posiedzenia Komitetu Rewolucyjnego w Poznaniu”. Rewolucjoniści ukształtowani według stereotypu „spiskowca-straceńca”, „ofiarnika-szaleńca”¹⁶, deklarują gotowość „śmierci bez nadziei zwycięstwa” (s. 225), „albowiem tego wymaga honor oręża polskiego” (s. 226). Zderzenie owej gorączki z relacją zawartą w didaskaliach („Salwa. Krzyki rozbitego oddziału”) oraz z następnym obrazem, „sceną zawaloną trupami Polaków i bronią” (s. 229), wnosi gorzko ironiczny dysonans do wizerunku Poety i romantycznego *emploi* rewolucji. Natchniona improwizacja Słowackiego o „Duchu wyniesionym pod rubieżę Nieba” (s. 228) wzmaga jedynie groteskową, ostentacyjną teatralność: Poeta realizuje romantyczny stereotyp wieszczka narodu, porywającego swą poezją rodaków do walki, a scena dramatu – stereotyp zrywu powstańczego, zainicjowanego poetyckim słowem. Tyle, że wieszczce słowo okazuje się pozbawione prawdziwej mocy; nie w anioły, lecz w aktorów bogoojczyźnianej

tragifarsy zjadaczy chleba przemienia, powstanie – w karykaturę, a protagonistę – w nieudolnego naśladowcę romantycznych gestów.

Wynika stąd kolejny aspekt destrukcji arcywzorca: parodystyczne ukształtowanie protagonisty – romantycznego poety wieszcz. Jak wiadomo, wieszczanie wymagało od artysty sięgania w głąb bytu, zdolności wyjaśniania epoki, natury rzeczywistości, historii i duszy ludzkiej. Wieszcz winien być twórcą nowych światów i ich kapłanem – świadomym, że śpiewa „pieśń-tworzenie”; przekonany, że „gdyby swą wolę/ Ścisnął, natężył i razem wyświecił,/ Może by sto gwiazd zgasił, a drugie sto wzniecił”, właśnie jak Mickiewiczowski Konrad. Wszystko oczywiście po to, by objawić umęczonemu narodowi sens jego cierpienia i wizję przyszłego zwycięstwa, choćby jedynie (?) moralnego.

W *Naszym Julu czerwonym* jednakże wzorzec ów zrealizowany jest bardzo przewrotnie. Słowacki nie tyle przecież wieszczem jest, ile nieustannie usiłuje odgrywać wieszczą rolę. Wszystkie jego wysiłki służą autokreacji, stwarzaniu jak najbardziej „romantycznego” wizerunku. Zamierzenie takie z jednej strony po prostu charakteryzuje epokę, skoro, jak pisze Albert Camus: „W znacznie większym stopniu niż kult jednostki romantyzm inauguruje kult p o s t a c i” (podkr. KRR)¹⁷. Z drugiej jednak kompromituje ideologię wieszczą, który przecież dążenia swoje winien poświęcić sprawom szczytnym, by „kochać i cierpieć za miliony”.

Ale na tym nie koniec. Ów (anty)romantyczny dramat z Julem Słowackim w roli głównej wpisany jest bowiem w scenarię telewizyjną z wykorzystaniem konwencji „teatr w teatrze”, co całemu „dzianiu się” nadaje charakter gry, występu. Opowieść o Słowackim staje się zatem Deleuze’owskim powtórzeniem; wersją losu romantycznego wieszczą opowiedzianą ponownie, tym razem w poetyce massmediów. Nasuwa się też spostrzeżenie, że sztuka ta jako całość zdaje się przywoływać *Wyzwolenie* Wyspiańskiego (jak by nie było – neoromantyczną polemikę z *Dziadami*): Słowacki z *Naszego Jula* to po trosze Konrad (tyle że w scenarii telewizyjnej, a nie teatralnej), konfrontujący się z „Polską współczesną”, dialogujący z maskami własnymi i maskami *emploi* romantyzmu, bezskutecznie usiłujący poprowadzić naród „do czynu”.

Tak zastosowana konwencja „teatr w teatrze” umożliwia polemikę z romantyczną spuścizną w jeszcze innym wymiarze. Oto dzięki jej zastosowaniu wpisany w utwór odbiorca współczesny staje się lustrem dla Słowackiego i jego epoki, a romantyzm i stosunek do niego – lustrem dla „współczesności”. Przyjrzyjmy się bliżej ukształtowaniu scenicznej przestrzeni, która modeluje relacje bohaterów. Jest ona wyraźnie podzielona na dwa obszary; jeden jest podporządkowany rzeczywistości dziewiętnastowiecznej (tu się rozgrywa dramat o Julu), drugi współczesności, reprezentowanej przez postacie dwóch Spikerek. Granica między dziewiętnastowiecznością i współczesnością jest w dramacie jednak niedomknięta i prze-

puszczalna. Przekracza ją matka Słowackiego, by wspólnie ze Spikerkami obserwować i komentować teatr życia swojego syna, przekracza jego przyjaciel, Ludwik Spitznagel, przede wszystkim jednak przekraczają ją Spikerki: po bitwie, wejdą „na scenę zawałoną trupami Polaków i bronią [...]. Rozglądną się, westchną i zabiorą się do usuwania ciał” (s. 229). Spikerki stają się zatem sanitariuszkami na polu bitwy sprzed stu lat; dystans między czasoprzestrzeniami chwilowo zostaje zniesiony. Podobnie wygląda zainscenizowany przez nie finał dramatu:

BIAŁA SPIKIERKA da znak niewidocznej orkiestrze. Wstanie łagodna
 muzyka dzieciństwa, pełna motywów prostych piosenek i kolęd [...]

BIAŁA SPIKIERKA patrzy na Poetę z macierzyńską czułością
 Co mu damy? Po całusku
 W zimne czoło z porcelany...

SZARA SPIKIERKA j. w.
 Tańcuj... tańcuj, nasz garbusku
 Ponad popiół i kurhany...

(s. 233)

Spikerki odgrywają zatem różne role: postaci z „teraźniejszości”, komentującej „dzianie się” widowni wewnętrznej, wreszcie - role aktorskie. Te silnie zestereotypizowane przedstawicielki „naszych czasów”, łączące „nonszalancki styl bycia pracowników telewizji” ze sztafażem kontrkultury i banałem kultury masowej, uczestniczą w swoistej celebracji (choć *à rebours*) „romantyczności” (właśnie w cudzysłowie) prezentowanej na scenie. Być może, ich ironiczne komentarze na temat bohatera, a zarazem – paradoksalnie – poddanie się magii „siły fatalnej” romantyzmu korespondują jakoś z typowym (lub: jednym z typowych) stosunkiem dwudziestowiecznych Polaków do tradycji, choć z drugiej strony trudno uwierzyć w możliwość bezkrytycznej identyfikacji z nimi zewnętrznego odbiorcy. Karykaturalne ukształtowanie postaci Spikerek bez wątpienia sugeruje potrzebę pewnego dystansu. Powstaje zatem sytuacja, w której obserwujemy widowisko w widowisku. Pierwsze dotyczy Słowackiego i „romantyczności”, drugie – stosunku „współczesności” do tejsze. Obydwa funkcjonują jak zwierciadła, w których pojawiają się różne „odbicia”, różnorako zniekształcone – i przeszłości wraz z jej „siłą fatalną”, i ukształtowanej przez nią teraźniejszości. A także zdeformowane odbicia aktorów romantycznego teatru świata, nie potrafiących ukryć szwów swojej gry, oraz aktorów obserwujących ów teatr, ironicznych, a jednak poddanych jego magii.

Chwył „teatru w teatrze” wspomaga więc tutaj ukazanie skomplikowanych i wcale niejednoznacznych relacji między paradygmatami kulturowymi romantyzmu i współczesności. Na poziomie kodu zaś wspomaga destrukcję mitycznej struktury dramatu narodowego. Romantyczna ideologia nie uznaje wszak możliwości

„przekodowań”¹⁸ ani konfrontacji. Zwłaszcza takiej konfrontacji – wydobywającej fałszywe nuty z pieśni wieszczka, obnażającej skłonność do mistyfikacji artysty życia.

Nasz Julo czerwony destrukuje także narzędzie romantycznej ideologii – wieszczego język. Utwór ten to swoiste laboratorium form, pełne trawestacji różnych tekstów, a także ogólnie stylistyki romantycznej. Wypowiedzi protagonisty pełne są klisz, absurdalnie wręcz spiętrzonych albo wtopionych w kompromitujący je kontekst; z jednej strony obfitują więc we frazeologię romantyczną, z drugiej zaś kompromitują ją. Kontekst taki pojawia się albo w obrębie wypowiedzi bohatera, albo dzięki wypowiedziom innych postaci. I tak „rewolucyjne” improwizacje Jula pełne są aluzji do wierszy Słowackiego z okresu *Wiosny Ludów* i właściwej im frazeologii; czasem zawierają pastisze konkretnych liryków. Oto fragment jednej z nich:

Od krzyku naszego niewola rozpęknie,
mur się rozwali od naszego krzyku,
gdy lawą ruszy tysiąc robotników,
gdy twardą pracą pójda w polski grunt! (s. 223)

A oto fragment wiersza Słowackiego *Wyjdzie stu robotników...*:

Wyjdzie stu robotników,
Oborzą miasta grunt,
Wyrzucą lokieć – funt.¹⁹

I jeszcze inna wypowiedź protagonisty:

Powstał naród wykonawca.
praw swych wieczny samodawca
zatrzął twierdzą - mury pękły!
Polak powstał nieulekły![...]
Składek już zbierać nie muszą narody,
bo Polak powstał... już słyhać na rynku
Wolność. jak stąpa...
w białoczerwonym ordynku... (s. 228–229)

Słyhać tu echa wierszy *Powstał naród wykonawca...* oraz *Kiedy prawdziwie Polacy powstaną...*:

Kiedy prawdziwie Polacy powstaną
To składek zbierać nie będą narody [...]²⁰

Można więc w dramacie odnaleźć wiele cytatów, quasi-cytatów, a przede wszystkim aluzji stylistycznych i myślowych do poezji Słowackiego; wypowiedzi

protagonisty są w dużej części pastiszami jego utworów. Jednakże raz po raz – jakby wewnątrz dyskursu - pojawiają się swoiste pęknięcia (powodowane przez „cudze” punkty widzenia) umożliwiające zdystansowanie i podważenie zawartych w nich idei. Oto tuż po cytowanej improwizacji – wariacji na temat wiersza *Wyjdzie stu robotników...* – spotykamy pełen sarkazmu komentarz Białej Spikerki:

BIAŁA SPIKERKA patrzy na poetę, po czym zwraca się do SZAREJ SPIKERKI:
Ziu-taa? Czy kanarek może śpiewać „Międzynarodówkę”? (s. 223).

Ironia może też uobecniać się wewnątrz prezentowanych scen romantycznych. Tak się dzieje na przykład na początku sceny rewolucyjnej, kiedy wieszcz „monologuje”:

Konfederacja!... jasne... Albowiem...
Zresztą... Dzieje są niewyczerpaną skarbnicą...
A jednak nie wątpię...
Bo róża z kamieniem się mądrze połączy...
No i ten len narodowy...
Promienny co w piastowe szaty się przedzie...
(krzyczy) Konfederacja!
Sen-mara! Bóg-wiara! I jakoś to będzie! (s. 220)

Ta niespójna, pełna strywializowanych haseł i oderwanych cytatów („Kiedy róża stanie złączona z kamieniem” z *Proroctwa* Słowackiego) improwizacja spotyka się z ambiwalentną reakcją słuchaczy. EMIGRANT I pyta z przekąsem: „«Jakoś to będzie»?! A – jak nie będzie?!” (s. 220). Ale już trzech inni młodzi emigranci skandują: „Kon-fede-racja!/ Wiwat polska nacja! Hurraaa!” (s. 221). Podczas gdy ich zapał obrazuje „siłę fatalną” (niby) wieszczego słowa, reakcja Emigranta I poddaje próbie zdrowego rozumu jego moc. Tym samym Emigrant I, pozostając w obrębie sytuacji rewolucyjnej, jednocześnie sytuuje się poza wpływem magii romantycznej poezji; sugeruje pustkę i absurdalność zawartej w niej koncepcji rewolucji duchów i stawia w stan podejrzenia romantyczną koncepcję Słowa o sile stwarzającej, podobnego biblijnemu Logosowi.

Sam Julio zresztą już na początku dramatu (i to w rozmowie z przyziemnym „cwany” Rodakiem) dystansuje się wobec mitu całej romantycznej sztuki, kiedy przyrządza z niej taki oto Ferdurkiczny kompot:

Polonezy!... białoczerwone... Majonezy!
Trochę octu, trochę śmierci,
Ułan hoży, Mata malwa...

I już iza się w oku kręci
I szept: „jeszcze nie umarła”... (s. 206)

Ale nie tylko wypowiedzi protagonisty w tym dramacie naśladowują język Słowackiego. Także opowieść narodowej męczennicy, Ksieni Mieczysławskiej, trawestuje fragmenty jego utworu – *Rozmowy z matką Makryną*. Znajdujemy tu motywy z poematu Słowackiego, u Pankowskiego sprowadzone do absurdu. W *Rozmowie z matką Makryną* na przykład czytamy:

Otóż wylazszy po drzewach na mury,
Prędkie... skoczyłyśmy aż na dół z góry.
Wiatry znosiły nas – i z wolna kładły.
Bośmy z trzeciego aż piętra upadły.²¹

U Pankowskiego zabrzmiało tak:

Zeskoczyłyśmy z muru...
Ja i dwie młode mniszki...
Z trzeciego piętra.
I wiatr boży pełen aniołów,
Uniósł nas i po-wo-li na śniegach postawił... (s. 212)

Innym razem w wypowiedzi Ksieni Mieczysławskiej odnajdziemy wzorzec wersyfikacyjny *Rozmowy z Matką Makryną*: jedenastozgłoskowiec ze średniówką po piątej sylabie. Pamiętajmy, że wypowiedzi te wtopione są w dodatku w scenę będącą trawestacją *Salonu warszawskiego*, że towarzyszy im dialog entuzjastycznych Polaków i „niewiernych” Francuzów. Kształt tego polilogu²² spokrewnia tę scenę również z *Balem u Senatora*. W salonie Hrabiny Ordurani zostajemy wprowadzeni *in medias res* w następującą wymianę replik:

GŁOSY POLAKÓW

I Przez śnieg!
II Aż tu
III Tam krew
IV Tam knut.

GŁOSY FRANCUZÓW

I Bon... Bon..
II Mais non...
III Mais non...
IV Mais si! Mais si!” (s. 210)

Obecne tu króciutkie wypowiedzi w języku francuskim nie tylko wzmagają efekt aliteracji, ale przypominają podobne z *Dziadów*; zwłaszcza dzięki bardzo regularnemu rytmowi i (przybliżonemu co prawda) rymowi, nadającemu im charakter niemal śpiewanej sceny (jak w scenie balu u Senatora właśnie). Na tle tak skonstruowanego polilogu opowieść narodowej męczennicy Ksieni Mieczysławskiej zabrzmiała jak aria operowa, chociaż operowość to zdewaluowana i antyromantyczna.

Wszystkie te działania przynoszą, po pierwsze, skonstrastowanie kreacji Ksieni Mieczysławskiej z tą z poematu Słowackiego (a także z heroiczną Matką Makryną z *Legionu* Wyspiańskiego), po drugie – parodię struktury monumentalnej sceny o „sprawie narodowej” (dokładnie – jej wzorca – *Salonu warszawskiego*) i wreszcie po trzecie – destrukcję stworzonego w dziełach wieszczów modelu językowej artykulacji (i odczuwania) owej „sprawy”. Wtopienie w konteksty stylistycznie obce, niosące inne „językowe stanowiska światopoglądowe” (by posłużyć się terminem Michała Bachtina) odbiera im pozycję „absolutną”, gdyż wciąga je w „działanie dialogiczne”. Zmusza do konfrontacji, podobnie jak opisana wcześniej konstrukcja „teatru w teatrze”, tyle że tym razem czyni to w obszarze języka.

Ogólna konstatacja wynikająca z analizy *Naszego Jula czerwonego* mogłaby zabrzmieć tak: to utwór o Słowackim i o romantycznym *emploi* dokonujący totalnej destrukcji naszego narodowego dramatu, a tym samym destrukcji metajęzyka literatury polskiej. W biografii artystycznej Mariana Pankowskiego to natomiast kolejny, odmienny i bardziej ostantacyjny niż w *Matudze*, sposób konstruowania niezależności twórczej.

Zanim jednak sformułujemy ostateczne wnioski, przyjrzyjmy się jeszcze *Naszemu srebrnemu*. Mamy tu do czynienia z destrukcją – powiedziałabym – drugiego stopnia, jako że dramat ten dotyczy romantyzmu spetryfikowanego w legendzie emigracji powojennej.

Przede wszystkim utwór ten zawiera bardzo zjadliwy obraz tejże emigracji. Daleki od patosu, koncentruje się raczej na „odzianiu i żywieniu przez alianckie instytucje filantropijne”²³ oraz na groteskowości obecnego tu teatru patriotyzmu, a nie na szlachetnej działalności w sprawie narodowej (zgodnie z pozytywnym stereotypem emigracji – zakorzenionym w romantyzmie – miała być ona głównym zajęciem uchodźców)²⁴. W *Naszyc srebrach* zebrania patriotyczne poświęcone bywają ustalaniu nic nie znaczących „list kandydatów do miejscowego przedstawicielstwa legalnych władz na obczyźnie” (konkurencyjnych wobec kontr-list kontr-zebrań patriotów „jeszcze prawdziwszych”) i celebracji czyszczenia Srebrnego Guza hrabiego Cyngla. Ów Srebrny Guz, „kaduceus polski” i „Złoty Róg” zarazem (właśnie w cudzysłowie) to semantycznie puste miejsce po magicznych atrybutach patriotyzmu romantycznego i neoromantycznego. Tak jak pusta jest celebracja sprawy narodowej, która ukrywa w istocie troski zupełnie inne, zgoła nie-

romantyczne. Ironicznym komentarzem do takiego stanu rzeczy staje się „Śpiew chóru pieczarek”, oczywiście – na melodię poloneza:

Zejdź, ach zejdź tu, pułkowniku!
Przynieś gówien nam w koszyku!
Chłonąc wciąż przepyszne kały
Będziem tyły i jędrniały!

Raszyn synem dzielnej nacji,
Wiedzą o tym w restauracji;
My jesteśmy jego bliźną
Gdy boleje nad ojczyzną...²⁵

Także sylwetki bohaterów są ukształtowane w opozycji do tradycji romantycznej. Zamiast postaci mitycznego emigranta-wygnança-pielgrzyma, wyeksponowanych tu mamy dwóch bohaterów, zupełnie przeciętnych plebejuszy, z których jeden (Stasiek, „dusza pozytywnie mieszczańska”) „asymiluje się” rozpoczynając pracę w zakładzie pogrzebowym, drugi zaś (Antek, typ „buntownika”) pielęgnuje swoją „emigracyjność” i „polskość”... smażąc tajnie po nocach placki kartoflane i prowokując pijackie bójkę z tubyłcami w „Barze pod Rozgniecioną Wszą”.

Zwłaszcza Antek wydaje się gorzką parodią bohatera romantycznego. Nieustannie odrzucający obcość świata, w którym przebywa, zgłębiający raczej zawartość kolejnych kieliszków niż filozofię wygnania, staje się jednak guślarzem dzieł narodowych „z pogranicza religii i alkoholu”.

To z wielu powodów najważniejsza część dramatu, przyjrzyjmy się jej więc dokładniej. Oto „na środku sceny w Louvain na piętrowych łózkach” (s. 105) dwaj polscy emigranci, Staszek i Antek, ich belgijska przyjaciółka Klara i Rosjanin Książ von Zontik śnią swoje pragnienia i obawy. Do głosu dochodzą tu fantazje seksualne (które parodiują romantyczny motyw miłości), a następnie wszystkie kompleksy polskie i wszystkie kompleksy rosyjskie. Pojawiające się oniryczno-symboliczne „zjawy-nie-zjawy” (s. 88) proweniencji alkoholycznej są jakby projekcjami ukrytych obaw i skostniałych wyobrażeń bohaterów; obrazem śmietnika ich psychiki. Można by je za Zygmuntem Freudem nazwać postaciami kolektywnymi, gdyż skupiają co najmniej po kilka stereotypów wyobrażeniowych Antka i Staszka oraz von Zontika – tak o własnych narodach, jak o narodach uważanych za wrogie – oraz stereotypy religijne. Trzeba jednak podkreślić, że w odniesieniu do twórczości Pankowskiego terminy psychoanalityczne należy stosować z dużą ostrożnością, raczej w cudzysłowie, gdyż w obrazach życia wewnętrznego postaci dominuje żywioł parodii i karykatury.

Przyjrzyjmy się teraz „patriotycznej” części widzeń polskich emigrantów. Rzecz rozpoczyna Matka Boska Częstochowska, jak przystało na sen uchodźczy

– „w granatowym mundurku polskiej gimnazjalistki sprzed 1939 roku” (s. 108). Będąc wytworem fantazji plebejuszy – plebejskim językiem mówi i po plebejsku się zachowuje. Na skutek dołączenia się snu rosyjskiego kniazia – dochodzi do starcia między Matką Boską Częstochowską, wspomaganą przez pomniejsze polskie madonny, i grupą Matek Boskich Prawosławnych. Te ostatnie pojawiają się jako „ruskie babuszki”, wyłaniające się z największej:

[...] ukazuje się ogromna Matka Boska-babuszka, ludowo pasiasta i gruba. Staje przed Częstochowską korona w koronę, i zaczyna podskakiwać. Co podskoczy, to spod spódnicy wybiegnie nowa. tyle że mniejsza Matka Boska kijowska, spod niej Matka Boska suzdalska, następnie Matka Boska nowogrodzka, po niej Matka Boska włodzimirska, na koniec Matka Boska bielozerska. (s. 110)

Groteskowy pojedynek między Matkami Boskimi-babuszkami a częstochowską Madonną, wspomaganą przez jej „rzymskie siostrzyce”, obfituje w „niewybredne kuplety” i podobne zarzuty. Ich słownictwo („Matka Boska Częstochowska: Antek, Stasiak, chłopcy w deche, lejta te kacapki w mache!” – s. 111), a także ruch przywoździ na myśl poetykę ludowych intermedii i estetykę szopki.

Tak powstaje groteskowy, ośmieszający kontekst dla poważnych intertekstualności. Sceny te odsyłają przecież jawnie do romantycznych widzeń i do motywu walki dobra ze złem. Widzenie w *Naszyc srebrach* okazuje się jednak tylko składanką stereotypów romantyczno-narodowo-plebejskich, wyznaczonych przez strywializowaną wersję tradycji Mickiewicza i Wyspiańskiego (trochę jak w *Zabawie Sławomira Mrożka*). Nie niesie w związku z tym żadnego objawienia: niczego nie wyjaśnia, ani nie sytuuje metafizycznie; metafizyka nie może przecież objawić się w stereotypach. Podobnie rzecz wygląda, jeśli chodzi o motyw walki Dobra ze Złem. Nie istnieją one tu jako wartości absolutne, tylko jako „dobro” i „zło” takie, jakie widzi zdegenerowany anty-Konrad, wiecznie nietrzeźwy Antek: „dobra” polskość Kartoflanią podszyta²⁶ kontra „zła” rosyjskość, czy raczej pogardliwie traktowana „ruskość”. Taka reinterpretacja romantycznych motywów staje się możliwa właśnie dzięki wprowadzeniu perspektywy bohatera oraz trywializujących konwencji dramaturgicznych, wskutek czego „powagę sporu unicważnia komizm sytuacyjny, humor słowny (rubaszno-plebejski język), przemieszanie patosu z jarmarczną trywialnością”²⁷.

Owe senne marzenia bohaterów pełnią zresztą wielorakie funkcje w utworze. Ujawniają „życie wewnętrzne” postaci (choć w wersji sparodiowanej, stąd – cudzysłów), a ponadto znajdują swoje fabularne przedłużenie w finale sztuki. Tym razem owe „religijno-narodowe zjawy” zaprezentują Polonez Flach Polskich z Matką Boską Częstochowską jako wodzirejem. Jest on – rzecz jasna – nasycony różnymi znaczeniami, przede wszystkim to aluzja do „Chocholego Tańca” z *We-sela* i Panatadeuszowego poloneza, a także funkcjonalnie – marsz żałobny, skoro

„daleki chór Flach Polskich” towarzyszy pogrzebowi zmarłego z przepicia Antka, by zakończyć go „patriotycznie” i „uroczyście” „rosnącym po beethovenowsku śpiewem narodowym” (s. 144) z następującym refrenem:

Rrrum wódziuchna, rrrum wódzia!
Wypijmy, brachu brudzia!
Nie umrą ukochane
Kartofle posrebrzane (s. 142)

Zastanówmy się chwilę nad znaczeniem tej onirycznej sekwencji scen *en bloc*. Otóż w polskim dramacie romantycznym sny, marzenia, widzenia to przecież bardzo istotne momenty. Dość wspomnieć Strach i Imaginację z *Kordiana* czy Dziewicę z *Nie-Boskiej komedii*, personifikujące marzenia i obawy bohaterów, a przede wszystkim sny i widzenia z Mickiewiczowskich *Dziadów części III*, będące profetycznymi „snami przedstawionymi”²⁸. Zwłaszcza te ostatnie stanowią przecież najważniejszy składnik dramatu narodowego, w nich bowiem objawia się prawda o przyszłości ojczyzny.

Lecz w dramacie Pankowskiego zamiast wieszczego widzenia pojawiają się alkoholiczne majaki i romantyczne akcesoria zredukowane do dewocyjno-jarmarcznych stereotypów. Te oniryczne sceny stanowią groteskowe przetworzenie, dewaluujące mistycyzm i profetyzm dziewiętnastowiecznego arcydramatu. Podobnie rzecz wygląda z Polonezem Flach Polskich: ów zamykający dramat polonez również wpisuje *Nasze srebra* w wielką tradycję naszej literatury. Kończąc dramat ostentacyjnie antynarodowo i antyromantycznie, pisarz neguje jednak znaczenia znane z dzieł Mickiewicza i Wyspiańskiego, by w zamian sprowadzić „sprawę narodową” do „ziemi bosej a wodą zalanej, a przedmurzem obwiedzionej święcie”, by znów przywołać określenie z *Matugi*.

Oto więc uświęcony kod dramatu romantycznego, przełożony na sytuację i – powiedziałałabym – paradygmat mentalny emigracji powojennej, służy zdemaskowaniu jej mitologii. Tak zobaczona emigracja i zaadaptowana przez nią wieszczka spuścizna – jak by nie było – w intencji przydająca jej aurę posłannictwa, przestają być „wielkie”. I oczywiście dwudziestowieczni uchodźcy przestają być kontynuacją Wielkiego Wychodźstwa.

Warto dodać, że *Nasze srebra* to także osobiste *memento*, korespondujące z ostrzeżeniem innego emigranta – Józefa Wittlina, który przypominał: „[...] emigracja polityczna jest przed wszystkim nieszczęściem. Kto z tego nieszczęścia stwarza sobie religię nie będzie zbawiony”²⁹.

Religia „emigrantstwa” – jak większość sekciarskich religii – okazuje się śmiercionośna. I dla doktryny, i dla jej wyznawców. To zresztą bez wątpienia jeden z ważniejszych powodów napisania *Naszych sreber*. Z perspektywy pisarza

emigracyjnego rozrachunek z romantyzmem nie może ominąć kwestii mitologii polskiego wychodźstwa, z romantycznych znaków złożonej. Zbudowanej zresztą w dobrej wierze i ku pokrzepieniu serc, a jednak, wbrew intencji mitotwórców, wyzbytej mocy, bo wypranej ze znaczenia. Materia jej znaków stały się bowiem wyizolowane znaczące (stereotypy i slogany), które posłużyły do konstrukcji kolejnych znaczących (następnych stereotypów i sloganów), odsyłających w końcu już tylko do powielających się serii samych siebie, bowiem znaczone – po drodze zaginęły...

Taki opis wydaje się adekwatny do kształtu, jaki w obydwu analizowanych dramatach Pankowskiego przyjmuje romantyzm. Nie jest to bowiem romantyzm sam w sobie, lecz jego narastające w ciągu wieków przetworzenia, przekodowania i – co tu kryć – zniekształcenia. A w takim razie celem opisanej strategii artystycznej okazuje się nie tyle destrukcja jego samego, ile systematyczna i bezlitosna rozbiórka pozostałości po romantycznej ideologii, pełnej widm-stereotypów „z pogranicza religii i alkoholu” (by raz jeszcze przywołać dosadne określenie z *Naszycz sreber*). Nie można zatem odpowiedzialnie utrzymywać, że autor ten romantyzm uśmierca. Paradoksalnie, to romantyzm właśnie, traktowany jako negatywny punkt odniesienia, w dużej mierze kształtuje charakter jego twórczości. Konkluzja ta koresponduje ze spostrzeżeniem Harolda Blooma, że tradycja żyje tak naprawdę dzięki ponawianym aktom buntu przeciwko niej³⁰. Nie sposób również twierdzić, że twórczość Pankowskiego jest amoralna czy wręcz antynarodowa, choć bardzo często bywała tak odbierana, i to nie tylko przez tak zwanych przeciętnych odbiorców, ale także przez krytyków³¹.

Co prawda trzeba przyznać, że działo się tak (i nadal często dzieje) nie bez przyczyny. Wiele w tej twórczości prowokacyjnych gestów wobec przekonani społecznych, religijnych, obyczajowych. Spośród utworów prowokacyjnych obyczajowo najwięcej kontrowersji wzbudziły powieść *Rudolf*, ukazująca bez osłonek środowisko homoseksualistów i panujące w nim obyczaje, oraz obszernie opowiadanie *Putto*, dotyczące pedofilii. Jeśli chodzi o kontrowersyjność związaną z tematyką polską, to wynika ona zapewne z formy gorącej, często agresywnej polemiki artystycznej z rodzimą tradycją, z jej mitologią i hagiografią. Wymieniłabym w tym miejscu *Śmierć białej pończochy*³², gdzie znany wątek walki Jagiełły z Zakonem Krzyżackim zostaje upodrzędzony wobec wątku Jadwigi, ukazanej jako dziecko zmuszone do małżeństwa z brutalnym i dzikim Litwinem. Wielka Historia ujęta jest tutaj w dyskredytujące formy burleski, skeczu, wodewilowej zabawy, na plan pierwszy zaś wysuwa się sytuacja jednostki, osaczonej, tyranizowanej przez konieczności dziejowe. W ten sposób dewaluacji ulega dramat opiewający tak zwane wielkie karty historii i jej najważniejszych bohaterów; w opozycji do niego powstaje zaś dramat ostentacyjnie nie-patetyczny i – jak niejednokrotnie mówiono

– „antynarodowy”. Równie (albo i jeszcze bardziej) drastyczny przykład stanowi dramat *Teatrowanie nad świętym barszczem*, w którym pisarz podejmując – niezmiennie przecież drażliwy – temat obozów koncentracyjnych, znany mu z osobistego doświadczenia, eksponuje akcenty antykombatanckie i perspektywę antymartyrologiczną.

Na pewno jednak wszystkie te praktyki rewizyjne oraz prowokacyjne gesty można i należy zobaczyć w szerszym kontekście. Oprócz tych, o których była mowa, dotyczą one również mitów konstytutywnych dla europejskiej kultury (jak mit raju, mit romantycznej miłości, czy – na innym poziomie – „mit” literackiej *mimesis*). Dotykają więc całości istnienia człowieka w świecie, przy czym szczególnie nacisk pada na kulturowy wymiar jego egzystencji. Wszechogarniająca podejrzliwość wobec konstytuujących ją fikcji intelektualnych (bo tak wyglądają w ujęciu pisarza), prowokuje przewartościowanie kultury *en bloc*, która produkuje sztuczny i opresywny wobec człowieka świat znaczeń.

Niewątpliwie mitologia romantyczna odgrywa w tym przedsięwzięciu rolę bardzo ważną. Na różne sposoby pojawia się w twórczości Pankowskiego nieustannie – i za każdym razem stanowi niejako punkt wyjścia i punkt odniesienia dla jego artystycznych eksploracji.

A jednak trudno oprzeć się myśli, że eksperymentatorskiej pasji towarzyszy pewna nostalgia, pewne – romantyczne z ducha – przywiązanie do „rozbieranego” obiektu. W *Matudze*, kilkakrotnie już przywoływanej programowej powieści, główny bohater (*alter ego* autora), będąc więźniem obozu koncentracyjnego, miota się między pragnieniem napisania wielkiego, znaczącego dzieła o swoich doświadczeniach a poczuciem niemożności pisania. Wtrącony w obozową rzeczywistość, rozważa:

Jedno mogę zakarbować w pamięci i to mi się przyda do epopei... dramatu? Nie, do epopei. Ludność czerwonego miasta żyje zafascynowana KOMINEM. [...]

Boże, jak to opisać? Że więźniowie ciągną ulicami obozu zwłoki rozstrzelanych towarzyszy niedoli. Zaraz, jak on to powiedział? Zresztą wszyscy tak to nazywają. Co „to”? No, rozstrzelanie. Rozłupali ich, rozwalili. Tak „rozwałka”. A rym? „Załka”. Najlepiej byłoby trzynastozgłoskowcem i pełnymi rymami. Patetycznie. Ale w takim razie, jak użyć takich słów jak „rozwałka”?³³

Wydawałoby się więc, że kod literatury wieszce – głównie *Pana Tadeusza*, którego każde polskie dziecko kojarzy z „trzynastozgłoskowcem z pełnymi rymami”, choć także *Dziadów*, z królującym w nich trzynastozgłoskowcem – wraz z jego kanonem „piękna” i tęskno-sentymentalną frazeologią, zostaje odesłany do „archiwum anachronizmów”³⁴.

Ale oto w powieści *Z Auszvicu do Belsen*³⁵ z 2000 roku główny bohater (również *alter ego* autora) powróci do rozważań nad brzmieniem obozowych słów: „lagier”, „muzułman”, „rozwałka” i „komin”. Powróci także jego „poczucie wybraństwa”

gwarantowane „intensywnością przeżyć i świadomością zagęszczonej historyczności momentów, które kiedyś opisze”³⁶. A zatem powróci... romantyczne marzenie, romantyczna wizja Poety-wieszczka, który „pamięta” i zawsze sprawia, że „spisane będą czyny i rozmowy”, jak oświadcza inny emigrant, Czesław Miłosz, w znanym wierszu *Który skrzywdziłeś*³⁷...

Czyżby więc Forma Wieszczka (i dziedzictwo romantyków), na przekór wszelkim szyderstwom, rozbiórkom, prowokacjom okazała się nieśmiertelna? Bo dlaczego wielokrotnie ją uśmierciwszy (?), o wiele przecież radykalniej i bardziej brutalnie niż Gombrowicz, Pankowski ciągle odprawia nad nią swoje żałobne ceremonie?...

Przypisy

¹ S. Barć, *Marian Pankowski – poeta – prozaik – dramaturg*, Lublin 1991; K. Latawiec, *Na scenie świata i teatru. O dramaturgii Mariana Pankowskiego*, Kraków 1994; K. Ruta-Rutkowska, *Dramaturgia Mariana Pankowskiego. Problemy poetyki dramatu współczesnego*, Warszawa 2001.

² *Polak w dwuznacznych sytuacjach. Z Marianem Pankowskim rozmawia Krystyna Rita-Rutkowska*. Posłowie A. Nasitowskiej, Warszawa 2000.

³ Określenie Henryka Berezy. Zob. H. Bereza, *Senioralność*, [w:] M. Pankowski, *W stronę miłości*, Warszawa 2001.

⁴ M. Pankowski, *Garb*, „Dialog” 1993, nr 1-2, s. 162.

⁵ Przybył tu po opuszczeniu ostatniego obozu koncentracyjnego - w Bergen Belsen; przedtem był więźniem Oświęcimia, Gross-Rosen i Nordhausen.

⁶ Studia na polonistyce już po pierwszym roku przerwał wybuch wojny.

⁷ ULB powstał jako replika środowisk masońskich na ultrakatolicki typ kształcenia na uniwersytecie w Louvain.

⁸ „Bulletin d'information du Cercle du Libre Examen” 1983, nr 30.

⁹ M. Pankowski, *Matuga idzie. Przygody*, Bruksela 1959; wydanie krajowe: Lublin 1983. Nie był to debiut Pankowskiego, gdyż debiutował jako poeta w 1938 roku we lwowskich „Sygnałach” wierszem pt. *Czytanie w zieleni*.

¹⁰ Zob. M. Piwińska, *Legenda romantyczna i szyderycy*, Warszawa 1973.

¹¹ S. Barć, *op. cit.*, s. 106.

¹² Zob. Z. Majchrowski, *Gombrowicz i cień wieszczka*, Gdańsk 1995.

¹³ M. Pankowski, *Nasz Julio czerwony*, [w:] *Nasz Julio czerwony i siedem innych sztuk*. Londyn 1981.

¹⁴ M. Pankowski, *Nasze srebra*, [w:] *Teatrowanie nad świętym barszczem i pięć innych sztuk*. Londyn 1989. Poza tym ukazały się także następujące wydania: *Teatrowanie nad świętym barszczem*, Kraków 1994; *Książdz Helena*, Kraków 1996; *Pięć dramatów*, Lublin 2001. Wszystkie cytaty lokalizuję według londyńskich edycji dramatów, podając numer strony w nawiasie.

¹⁵ Oczywiście w jego romantycznej wersji. Na ten temat zob. M. Piwińska, *Złe wychowanie. Fragmenty romantycznej biografii*, Warszawa 1981.

¹⁶ Zob. W. Śliwowska, *Kilka uwag do portretu polskiego spiskowca XIX wieku w świetle dokumentów*, [w:] *Style zachowań romantycznych*, pod red. M. Janion i M. Zielińskiej, Warszawa 1986. s. 43.

¹⁷ A. Camus, *Człowiek zbuntowany*, przeł. J. Guze, Kraków 1991, s. 54.

¹⁸ Pokazuje to J. Lotman, *Problem znaczenia w tekście artystycznym*, [w:] tegoż, *Struktura tekstu artystycznego*, przeł. A. Tanalska, Warszawa 1984. Diagnoza ta wydaje się trafna w odniesieniu do romantyzmu jako pewnej ideologii, wręcz stereotypu. Dyskusyjna natomiast wydaje się możliwość jej utrzymania w stosunku do twórczości poszczególnych romantyków, w tym Juliusza Słowackiego. Przywołuję ją tutaj dlatego, że Pankowski w swojej twórczości odnosi się do skrajnie stereotypowej i strywalizowanej wersji romantyzmu, funkcjonującej jako podręcznikowy zestaw haseł.

¹⁹ J. Słowacki, *Dziela wszystkie*, pod red. J. Kleinera, t. XII część I, Wrocław 1960, s. 266. Wszystkie cytaty podaję według tego wydania.

²⁰ Tamże, s. 235.

²¹ J. Słowacki *Rozmowa z matką Makryną*, [w:] *Dziela wszystkie*, pod red. J. Kleinera, t. XIII cz. 2, Wrocław 1963, s. 103.

²² Termin A. Ubersfeld. *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*, Paris 1996.

²³ Marian Pankowski, *Garb*, s. 161.

²⁴ Pisze o tym E. Balcerzan, *Ojczyzna wobec obczyzny*, [w:] *Między Polską a światem*, pod red. M. Fik, Warszawa 1992.

²⁵ M. Pankowski, *Nasze srebra*, wyd. cyt., s. 118. Dalej cytaty z tego tekstu będę lokalizować podając numer strony w nawiasie.

²⁶ Motyw Kartoflanii, „ziemi bosej a wodą zalanej”, występuje w *Matudze*, *op. cit.*, s. 8. Zob. też rozdział tej powieści zatytułowany *Kartoflania*.

²⁷ K. Latawiec, *op. cit.*, s. 114.

²⁸ Zob. D. Danek, *Sen* [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, pod red. J. Bachórze i A. Kowalczykowej, Wrocław 1991.

²⁹ J. Wittlin, *Blaski i nędze wygnania*, [w:] tegoż, *Orfeusz w piekle XX wieku*, Paryż 1963, s. 142.

³⁰ H. Bloom, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*. Przeł. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Kraków 2002.

³¹ Piszą o tym: K. Latawiec, *op. cit.*, s. 7 oraz S. Baré, *Twórczość Mariana Pankowskiego w świetle głosów krytyki*, [w:] *Polska literatura emigracyjna. Materiały z sesji naukowej (10 czerwca 1981)*, pod red. W. Białasiewicza, Lublin 1983.

³² M. Pankowski, *Śmierć białej pończochy*, [w:] *Nasz Julio...*

³³ M. Pankowski, *Matuga idzie. Przygody*, Lublin 1983, s. 55.

³⁴ To słynne określenie Stanisława Brzozowskiego.

³⁵ M. Pankowski, *Z Auszwicu do Belsen*, Warszawa 2000.

³⁶ Tamże, s. 24.

³⁷ Cz. Miłosz, *Wiersze*, Kraków 1987, t.1, s. 261.