

Przemysław Czapliński

Pank's not dead, czyli pisarz XX-wieczny wobec kanonu

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 6 (132), 29-48

2011

Artykuł został 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.

Przemysław CZAPLIŃSKI

Pank's not dead,
czyli pisarz XX-wieczny wobec kanonu

Był cudownie niekonsekwentny, zmienny, niestały. Trafiał w czułe punkty dyskursów nowoczesnych, ale był zbyt mało okrutny, aby je dobić; dotykał spraw ważnych, ale w swych atakach bywał zarazem przenikliwy i naiwny; lubił drażnić rozmaite normy, naruszać tabu, przekraczać granice, lecz nie wiadomo, czy chciał zamieszkać w świecie bez norm; ustawicznie podkładał ładunki wybuchowe pod kanoniczny gmach, ale w ciągu kilkunastu ostatnich lat sam w tym gmachu zamieszkał. Czego zatem od kanonu chciał?

Z powyższych stwierdzeń chciałbym wyprowadzić podstawową tezę artykułu. Mówi ona, że Pankowski swoim pisarstwem równocześnie podważał i podtrzymywał istnienie kanonu. Gra, którą prowadził, nie była kokieterią, lecz próbą wypracowania nowej wersji owego kanonu – zachowującej jego siłę normatywną, a jednocześnie „miękkiej”. Krótko mówiąc: wersji niemożliwej. O tym właśnie postaram się opowiedzieć w swoim artykule: o twórczości Pankowskiego jako zmiennej, dostosowywanej do historycznego i kulturowego kontekstu, taktyce stabilizującego podważania norm.

Za, a nawet przeciw

W 1970 roku Pankowski opublikował w dwóch kolejnych numerach londyńskich „Wiadomości” teksty poświęcone Tadeuszowi Borowskiemu¹. W obu atako-

¹ M. Pankowski *Tadeusz Borowski po dwudziestu latach*, „Wiadomości” 1970 nr 1281; tegoż *Pierwsza śmierć Tadeusza Borowskiego*, „Wiadomości” 1970 nr 1282.

Szkice

wał. *Bitwę pod Grunwaldem* uznał Pankowski za „sztubacki paszkwil”, zbiór „żałosnych uproszczeń”; w drugim tekście stwierdził, że Borowski „poniża – na przykład w *Śmierci powstańca* – legendę czynu zbrojnego”, czyli mit powstania warszawskiego

Jednakże w roku 1974 opublikował tekst pod intrygującym tytułem *Agresywne słowo marginesowców*². W artykule mającym charakter studium socjologicznego opisał twórczość obsceniczną: latrynalia, napisy na korze drzew, muralia. Charakteryzował tę aktywność jako anonimową, a więc nieposiadającą jednostkowego autora, a zarazem indywidualną, to znaczy wymykającą się spod władzy zbiorowych kryteriów stosowności i stanowiącą ekspresję prywatną; w latrynaliach dochodzi też do głosu – wywoływany przez oficjalną kulturę – bunt przeciw konwencjom, a zarazem dzięki nim odsłania się marginesowa seksualność, tłumione poznanie i ekspresja tamowana wstydem.

Do artykułu tego nawiązał Pankowski kilka lat później – w studium opublikowanym na łamach akademickiego pisma krajowego. Artykuł, nieledwie programowy, wyposażony w rozliczne znamiona naukowości, nosił tytuł *Polska poezja nieokrzęsana*³ i dotyczył „utworów powstałych z języka codziennego, przeważnie z dala od świadomej, zawodowej obróbki słowa” (PPN, s. 30). Określał w ten sposób Pankowski „obecność w mowie, a potem w zapisie, licznych wystąpień dynamicznych, których autorami są zwykli użytkownicy polszczyzny uagresywnieni poczuciem swej marginesowości, stałej czy przejściowej, rzeczywistej bądź urojonej” (PPN, s. 31). Twórczość ta – jak czytamy dalej w intrygującej charakterystyce – pozostaje poza kategoriami literatury narodowej ze względu na nadmiar agresji. Ze względu na skatologiczną i obsceniczną tematykę jest „wybrykiem, a często przestępstwem”, zaś jej ludyczność należy uznać za pozorną: „[...] w gruncie rzeczy [autorzy nieokrzęsani] napadają na adresata zarówno rażąca go treścią, jak i dosadnością użytej mowy” (PPN, s. 31).

Wywód Pankowskiego jest oparty na opozycjach klarownych, bo wywodzących się z kilku humanistycznych narracji nostalgicznych: poezja nieokrzęsana jest więc według autora tworzona przez „amatorów” (nie zaś przez zawodowych pisarzy), rodzi się w języku kontroficjalnym (jest mową w opozycji do pisma bądź pismem wulgarnym w opozycji do zapisu kulturalnego), i wreszcie jest agresją – w opozycji do literatury stanowiącej sferę społecznych wzruszeń. Mimo tej przejrzystości kwalifikacja „poezji nieokrzęsanej” pozostaje niejasna. Z jednej strony Pankowski traktuje „nieokrzęsaność” jako przekaz wymierzony w oficjalność, z drugiej zakłada, że „nie wystarczy grubiaństwo, żeby powstała poezja nieokrzęsana” (PPN, s. 37), co znaczy, że poszukuje ścieżki, na której agresja podlega sublimacji w wartość estetyczną. Do takiego pojednania dochodzi wtedy, gdy atak – choć wymierzony w konkretny świat wartości i obierający sobie jakiegoś adresata za ofiarę –

² M. Pankowski *Agresywne słowo marginesowców*, „Oficyna Poetów” 1974 nr 4.

³ M. Pankowski *Polska poezja nieokrzęsana*, „Teksty” 1978 nr 4. Cytaty lokalizuję w tekście po skrócie PPN.

Czapliński Pank's not dead, czyli pisarz XX-wieczny wobec kanonu

wytwarza „inność samą w sobie”, czyli autonomiczny tekst, który staje się „propozycją nowego świata”, wolnego już od uwikłania w społeczny konkret.

W trzech wymienionych tekstach Pankowski – nie omawiając tego dokładanie – przechodzi przez sprzeczności rozwojowe sztuki modernistycznej. Polegałyby one na wzajemnym ścieraniu się dwóch wariantów – modernizmu wysokiego i niskiego. Pierwszy z nich, powiedzmy Eliotowski, broni wartości w obliczu katastrofy. Świadomość zniszczeń, które nastąpiły, i tych, które zagrażają kulturze, degradacji, która ustawicznie w świecie zachodzi, niejako upoważnia twórcę do ujmowania pewnych doświadczeń jako nienaruszalnych i pewnych ujęć formalnych jako zabronionych. To podejście tłumaczy atak Pankowskiego na Borowskiego i na jego poobozowe opowiadania. Z kolei modernizm niski to aktywność wymierzona we wszelką formę oficjalną, uznająca, że większym zagrożeniem dla kultury jest nieautentyczność komunikacji niż bluźnierstwo moralne czy estetyczne. Modernizm wysoki działa jak rozpaczliwy aparat destylacyjny, który powinien wytworzyć czysty tekst kultury – odnaleziony pod warstwami cywilizacyjnego śmiecia. Modernizm niski funkcjonuje jak aparat absorpcyjny: twórca, szukając materiału, zachłannie sięga po wszystko, co jest nie-sztuką – twórczość ludową, folklor miejski i przedmiejski, kulturę popularną i masową – nie tyle po to, by wprowadzić do komunikacji treści jeszcze nie zoficjalizowane, ile po to, by unieruchomić wreszcie sam mechanizm oficjalizacji. Modernizm wysoki minimalizuje swoje dążenia, by dokonać restauracji wzorca, modernizm niski natomiast nie odnawia hierarchii, lecz dąży do jej zniesienia.

Inaczej mówiąc: Pankowski atakujący Borowskiego wpisywałby się w modernizm wysoki, ten więc, który opiera się na przeświadczeniu, że istnieją nienaruszalne doświadczenia i niestosowne formy. Pankowski opisujący „agresywne słowo marginesowców” i „poezję nieokrzesaną” byłby z kolei przedstawicielem modernizmu niskiego, który sferę sztuki uznaje za obszar uprawnionego braku pohamowania. Pierwsza postawa staje po stronie norm, druga – po stronie ich naruszania. Omawiając twórczość Borowskiego i działalność marginesowców pisarz odnalazł krańce modernistycznego podejścia do kanonu. Wszedł w dwie role – najpierw strażnika resztek wartości sprawdzonych w czasie katastrofy, a zaraz potem w rolę promotora anarchii. Gdyby poszedł dalej tym tropem, miotałby się między rozwiązaniami skrajnymi. Ale dla swojej sztuki wybrał trzecie rozwiązanie – oparte na tworzeniu „inności samej w sobie”. Inność ta powinna podważać kanon, a jednocześnie zachowywać samą „zasadę kanonu”, czyli istnienie zasad. Taka koncepcja wymaga nie tylko indywidualnych rozwiązań estetycznych, lecz także własnej antropologii.

Wyciek w kanonie

Wspomniana przeze mnie antropologia – przez co rozumiem intuicje dotyczące człowieka, wypowiedane przez narratorów i postaci pojawiające się w prozie Pankowskiego – wyłania się w tej twórczości od samego początku. Nazwałbym ją

Szkice

koncepcją „człowieka ciekliwego”. To istota ludzka definiowana przez niestałość materii, z której się składa. Jej poruszenia są powodowane przez biologię – przez pożądanie i lęk, głód i pragnienie. Jej świadomość jest cechą przygodną, zmienną, niestwarzającą żadnej mocnej podstawy, co oznacza, że człowiek Pankowskiego nie jest kartezjański. Ale nie da się go również wyprowadzić z Freuda, ponieważ nie toczy się w nim dramatyczna walka między kulturowymi zakazami i libido, między „zasadą rzeczywistości” i „zasadą przyjemności”. Wszystko, co w człowieku się znajduje, podlega upłynnieniu.

Zauważyć to można w bardzo wielu tekstach. W opowiadaniu *Lida* (z tomu *Bukenocie*, 1979⁴) paryżanin stwierdza, że człowiek to „gnój ubijany butami przemocy” (B, 148); w powieści *Gość*⁵ pisarz-bohater mówi, że życie to „psucie się”, a każda próba zapanowania nad tym wejdzie „w stadium harmonijnego rozkładu” (G, s. 12, 13); w powieści *Rudolf*⁶ Profesor zarzuca Niemcowi: „Pan woli świat ociekający wydzielinami... ropiejący”, na co Rudolf odpowiada: „Jak brzoza, jak ciało, jak odwilż, co mułem zapładnia doliny!” (R, s. 150).

Znaczenie antropologii ciekliwości dla przedstawiania przygód człowieka XX wieku odstoniło się w pełni dopiero we wspomnieniowej narracji *Z Auszvicu do Belsen* (2000)⁷. W książeczce tej kilka fragmentów poświęcił autor figurze muzułmana – więźnia doprowadzonego przez głód, choroby i zimno do stanu skrajnego wycieńczenia.

W najpoważniejszej interpretacji filozoficznej – zaproponowanej przez Giorgio Agambena⁸ – muzułman to właściwy cel władzy biopolitycznej. Zmierza ona do wyprodukowania człowieka, którego człowieczeństwo byłoby wątpliwe w kontekście wszystkich funkcjonujących definicji antropologicznych. Muzułman daje się zatem definiować wyłącznie poprzez brak: nie przysługuje mu podmiotowość polityczna; posługuje się dźwiękami, nie zaś językiem/mową, a więc nie dysponuje znakiem człowieczeństwa definiowanego przez zdolność artykulacji; nie ma w nim także woli życia, co wyklucza go spośród wspólnoty nowoczesnej określanej wolicjonalnie; nie ma w nim wreszcie samoświadomości, co oznacza, że nie da się go wpisać w paradygmat kartezjański. Agamben potrzebował tak wymodelowanego muzułmana, aby wyolbrzymić zagrożenie nadchodzące ze strony suwerennej władzy biopolitycznej. Ale dokonawszy owego wyolbrzymienia, włoski filozof wpro-

⁴ M. Pankowski *Bukenocie*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1979. Cytaty lokalizuję w tekście po skrócie B.

⁵ M. Pankowski *Gość* (1987), Wydawnictwo Lubelskie, Lublin 1989. Cytaty lokalizuję w tekście po skrócie G.

⁶ M. Pankowski *Rudolf*, Wydawnictwo Ha!art, Kraków 2005. Cytaty lokalizuję w tekście po skrócie R.

⁷ M. Pankowski *Z Auszvicu do Belsen*, Czytelnik, Warszawa 2000. Cytaty lokalizuję w tekście po skrócie AB.

⁸ G. Agamben *Homo sacer. Suwerenna władza i nagie życie*, przeł. M. Salwa, posł. P. Nowak, Prószyński i S-ka, Warszawa 2008.

Czapliński Pank's not dead, czyli pisarz XX-wieczny wobec kanonu

wadził do świata obozowego ostrą różnicę – podział na „żywych” i „nie-martwych”, na „ludzi” i „jeszcze nie zwierzęta”. W konsekwencji powielił – choć w ujęciu pogłębionym – wizję obozu narzuconego przez hitlerowców; wizję, w której przedział między ostatnim więźniem ludzkim i pierwszym więźniem nie-człowieczym jest różnicą absolutną wytwarzaną przez władzę. Ci, którzy owemu różnicowaniu podlegają, nie są w stanie tworzyć więzi ani też decydować o sobie.

Tymczasem w książeczce *Z Auschwitzu do Belsen* Pankowski stwierdza prosto: „[...] nade wszystko mużulman to człowiek, co przecieka” (AB, s. 20). Zdanie to wchodzi w ciekawą polemikę z koncepcją Agambena i jej filozoficznymi konsekwencjami. Przede wszystkim mużulman nadal pozostaje człowiekiem, a różnica między nim i pozostałymi więźniami tkwi w niezdolności do zapanowania nad wydzieliną cielesną. Mużulman według Agambena budzi u innych lęk, ponieważ jest naocznym dowodem skuteczności obozowego systemu i zapowiedzią stanu, do którego zmierzają wszyscy. U Pankowskiego mużulman budzi obrzydzenie – co potwierdzałoby opis Agambena – ale równocześnie budzi współczucie; stwierdza narrator: „Brzydę się nim, ale jeszcze się zmuszam do myśli, że to «nieszczęśnik skazany na rychłą śmierć»” (AB, s. 20-21). Ważne jest jedno i drugie: obrzydzenie odsyła do chorej cielesności, współczucie – do możliwej więzi. Pisarz opowiada zatem o więzi pomimo obrzydzenia. W tym sensie książka *Z Auschwitzu do Belsen* stanowi świadectwo złożone w imieniu mużulmana.

I tu jednak sprawa nie wydaje się prosta – od początku Zagłady pojawiają się bowiem spory dotyczące prawa do mówienia o Holokauście. W książce *Pogrążeni i ocaleni* Primo Levi, zastanawiając się nad tym, kto może prawdziwie świadczyć o obozie zagłady, sformułował śmiertelny paradoks: „[...] tylko oni, mużulmanie, na zawsze pogrążeni, [są] świadkami całkowitymi”⁹. Zdanie wydaje się logiczne, a zarazem sprzeczne: Zagłada to czas, którego istotę określa unicestwienie człowieczeństwa, więc świadectwo owemu unicestwieniu może dać tylko ten, którego człowieczeństwo zostało unicestwione. Jednakże istota wyzuta z człowieczeństwa (czyli pogrążona) nie może dawać świadectwa, ponieważ w skład człowieczeństwa wchodzi zdolność komunikowania – gdy ona ginie, razem z nią ginie możliwość świadczenia. Wynika z tego, że świadectwo powinien złożyć ten, kto złożyć go już nie może.

Giorgio Agamben zaproponował dwojake rozwiązanie paradoksu Leviego¹⁰. Pierwsze polega na tym, że mużulman nie tyle składa świadectwo, ile jest świadectwem. Jeśli ktoś nie wierzy w obozy zagłady, które pozbawiały człowieczeństwa, w mużulmanie powinien dostrzec dowód/świadka rzeczywistości odczłowieczającej. Drugie rozwiązanie mówi, że mużulman, jako ten, kto nie może świadczyć, autoryzuje wypowiedź kogoś, kto będzie świadczył w jego imieniu. Mużulman

⁹ P. Levi *Pogrążeni i ocaleni*, przeł. S. Kasprzysiak, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2007, s. 100. Cytaty lokalizuję w tekście.

¹⁰ G. Agamben *Co zostaje z Auschwitz. Archiwum i świadek*, przeł. Sławomir Królak, Warszawa 2008. Cytaty lokalizuję w tekście po skrócie CZA.

Szkice

„wzywa do zabrania głosu bezwzględną niemożliwość mówienia” (CZA, s. 162), a więc powołuje do świadczenia nie tych, którzy mają coś do powiedzenia od siebie, lecz tych, którzy pojmują autoryzację muzułmana jako wezwanie do mówienia martwym językiem, by jako taki „mógł on odzyskać głos i mowę” (CZA, s. 162).

Sądzić można, że odpowiedź Pankowskiego jest jeszcze inna. W jego ujęciu prawo do świadczenia o Zagładzie ma ten, kto swoje człowieczeństwo będzie definiował tak samo, jak muzułman. Pisarz opowiedział o Auschwitz i o muzułmanie w oparciu o tę samą koncepcję człowieka, którą wypracował wcześniej – antropologię człowieka ciekliwego. Według Agambena władza biopolityczna, wcielona w obóz koncentracyjny, wytwarza istoty, których człowieczeństwo jest wątpliwe dla wszystkich. U Pankowskiego stwierdzenie nie-człowieczości muzułmana odbierałoby człowieczeństwo wszystkim, ponieważ wszyscy są definiowani przez tę samą „płynność”.

Pankowski zatem przepisał niejako kanoniczną opowieść o obozie. I postawił kanon przed paradoksalnym wyborem: jeśli odrzucimy opowieść *Z Auschwitzu do Belsen* z powodu jej obrazoburczej zawartości, zakwestionujemy świadectwo złożone w indywidualnym języku, które opowiada o obozie z perspektywy erotyki, okrucieństwa i miłosierdzia; jeśli wchłonimy to świadectwo, wówczas nastąpi wyciek w kanonie, to znaczy dostanie się do niego istota ludzka zdolna do walki, agresji, miłości i życia, lecz zarazem składająca się z materii gnilnej, gniotliwej, odpychającej i budzącej obrzydzenie.

Wątpliwości w sprawie anarchii

W połowie lat 80. Pankowski ukończył powieść – powiastkę – *Gość*. Była to antyutopia, wyprzedzająca o lat kilka refleksję o końcu historii, a zarazem narracja ukazująca możliwości wyjścia z impasu, jaki myśl o końcu historii wywołuje.

Akcja toczy się w nieznanym, choć bardzo zbliżonym do warunków europejskich, Królestwie w latach 20. XXI wieku. Narrator-pisarz, dyktujący powieść sekretarce, rekonstruuje historię człowieka, który na przełomie stuleci zbuntował się przeciw projektowi całkowitej asymilacji wielokulturowego społeczeństwa.

Późniejsze o dwadzieścia lat Królestwo zdołało doprowadzić do końca pomysł scalenia narodu. W rezultacie powstała rzeczywistość muzealna, świat symulakrum, w którym tożsamości zbiorowe są wypożyczane, a zamiast egzystencjalnej przygody mamy wycieczki i zwiedzanie. Na przeszkodzie bezproblemowemu życiu nie stoi nawet przyroda, którą udało się opanować za sprawą środków medialnych wytwarzających wizerunek dobrej pogody, a także za sprawą technologii, pozwalającej podkradać dobra naturalne biedniejszym obszarom. W wersji Pankowskiego koniec historii to łajdacki wariant dominacji: państwa bogatsze wydoskonaliły środki wycisku i rozszerzyły go na obszar całego globu – wykorzystując technologie, które zapewniają dostęp do wody i ropy kosztem słabszych, utrzymują innych w gospodarczej zależności. To zaś sprawia, że nie ustaje napływ obcych do Królestwa.

Czapliński Pank's not dead, czyli pisarz XX-wieczny wobec kanonu

Socjologiczną metaforą Królestwa staje się Dom Zasłużonego Rencisty. Choć istnieją rzeczywiste Domy Spokojnej Jesieni, to w gruncie rzeczy całe społeczeństwo zamienia się powoli w pensjonariuszy domu starców. Pobłażliwe prawo rodowe i aborcyjne rozluźniło więzi emocjonalne i złagodziło dramaty. W świecie schłodzonych uczuć możliwe są już tylko zachwyty pięknem natury, ekscytacja doskonałością rozwiązań społecznych i obrzydzenie wobec wszelkich elementów zakłócających idealny pejzaż. Właśnie dlatego Państwo przeprowadziło akcję ostatecznego rozwiązania kwestii psów, które wywołały „fekalną zarazę” („Krótki film, nakręcony w trakcie epidemii, stanowił argument rozstrzygający”; G, s. 6). „Zrozumiała pustkę emocjonalną” (G, s. 7) państwo próbuje zapełnić, namawiając obywateli do adopcji sierot i staruszków. Stabilność władzy została zagwarantowana przez pełną kontrolę elektroniczną, która wymaga noszenia dowodów osobistych.

Ostatecznym zwieńczeniem jedności ma być projekt całkowitej asymilacji, czyli scalenia narodu. Plan ten zakłada, że wszyscy przybysze z obcych krajów przejdą Kursy Świadomego Zapominania Etnicznych Inności (G, s. 116). Pełna asymilacja prowadzi do narodzin świata „bez drugiego brzegu” (G, s. 101), a więc niemożliwego alternatyw, ogarniającego całą rzeczywistość, świata, w którym różnice nie robią różnicy. Państwo panuje zatem niepodzielnie – nie tylko ze względu na pokrycie mapy społecznej administracyjną siatką kontroli, lecz przede wszystkim ze względu na skolonizowanie sfery uczuciowej.

Doskonałym wyrazem przechwycenia aktywności w sterowaniu społecznymi emocjami jest w powieści – przeniesiony z Orwella – „kwadrans gwałtowności” (G, s. 33). To codzienny seans obowiązkowej eksternalizacji złych uczuć. Każdy obywatel powinien wypełnić ów kwadrans „brutalizowaniem gestów i mowy”. Każdy może więc sobie „poanarchizować do siódmego potu” (G, s. 33).

W świecie tym pojawia się dziwny Jan 4/44 – gość, emigrant, przybysz z egzotycznego kraju, żyjący od dawna w Królestwie. Jan na propozycję pełnej asymilacji, a więc uzyskania całkowitego obywatelstwa w zamian za zrzeczenie się pamięci o własnej odmienności, odpowiada „Sam nie wiem” (G, s. 19, 23).

Odpowiedź Jana wydaje mi się ciekawym przeniesieniem w czas końca historii postawy Bartleby'ego. Tytułowy bohater opowiadania Hermana Melville'a *Bartleby, the scrivener* był kopytą zatrudnionym w biurze prawniczym. Przez pierwszy okres pilnie i sumiennie wypełniał swoje zadania, aż do momentu, gdy z niewiadomych powodów wypowiada skromne, ciche, lecz stanowcze: „Wolałbym nie”. Bartleby'ańskie „I would prefer not to” zaczyna działać jak językowy wir: wciąga podstawowe relacje międzyludzkie do tej pory podporządkowane zasadom posłuszeństwa i produktywności, zatapiając je w niejasnym oporze. Postawa Bartleby'ego nie daje się włączyć w żaden pomysł rozwojowy: nie jest to antyteza, która na kapitalistyczną zasadę reprodukcji – bohater jest kopytą – odpowiada prawem oryginalności. Nie jest również pomysłem na zmianę stosunków produkcji, a więc projektem rewolucji: „wolałbym nie” nie wnosi do kapitalizmu żywiołu nieproduktywności, anarchicznego elementu cielesności, utopii nowego społeczeństwa. Wypowiedź Bartleby'ego to sprzeczność stanowiąca analogię człowieczeństwa.

Szkice

„Wolałbym nie”, idiomatyczna i idiotyczna w sensie Gombrowiczowskim, uświadamia, że język służy jako sprawne narzędzie komunikacji, któremu jednostka może przeciwstawić niedoskonałe i niezrozumiałe wyrażenie niepoprawne. Wewnętrzne zapętlenie semantyczne – w języku można „woleć coś” lub „nie chcieć czegoś”, nie można natomiast „woleć nie” – staje się miejscem zapaści komunikacji międzyludzkiej i zarazem szczeliną, przez którą wydobywa się na powierzchnię inny wizerunek człowieka. Ten inny pomysł antropologiczny to człowiek istniejący wyłącznie w relacjach międzyludzkich, a zarazem jawiący się w nich jako bezowocna brzemienność; nie da się takiego człowieka postrzegać jako jednostki użytecznej, produktywnej, posłusznej, reprodukującej normy i struktury, choć jednocześnie nie da się owej jednostki zredukować do społecznego wymiaru. Bartleby’zańskie „wolałbym nie” reprezentuje więc to, co aspołeczne w człowieku, co w nim samym socjopatyczne, lecz także i to, co w każdym z nas mizantropijne i autodestrukcyjne. Zarazem cały ten ładunek negacji nie usuwa Bartleby’ego poza człowieczeństwo. Pozostaje on stałym, uciążliwym, a zarazem ekstatycznym wyzwaniem dla tworzenia więzi międzyludzkich; wiemy niemal z absolutną pewnością, że wszystkie istniejące relacje – rodzinne, towarzyskie, zawodowe, organizacyjne – Bartleby odrzuci swoim cichym „Wolałbym nie”. Wyzwanie, które tkwi w takiej postawie, polega na tym, że staje się ono wezwaniem do wymyślania nowych więzi – innych, dziś jeszcze nieznanymi, nowych, odmiennych, przygotowujących miejsce dla człowieka, który na razie „wolałby nie”. Bartleby i jego strategia biernego oporu to koniec dotychczasowego społeczeństwa i możliwość początku innego.

Tu właśnie wyłania się związek między Janem i Bartlebym. Gość z powieści Pankowskiego nie posługuje się formułą protestu, negacji, agresji, odmowy; jego krótkie zdanie nie jest jednak również formą akceptacji, zgody, przyzwolenia. Można je rozumieć jako proste „Nie jestem przekonany”, „Nie jestem pewny”, lecz także jako „Sam tego nie wiem, więc być może wiedziałbym z kimś”. Jan – jako negatywne wyzwanie dla wysiłków zjednoczeniowych ponowoczesnego społeczeństwa – stanowi właśnie ową nieredukowalną cząstkę, która tkwi w każdym, nie zaś tylko w obcym. Jego formuła biernego oporu i niezrozumiałego uporu symbolizuje to, co w człowieku i w historii nieasymilowalne, nienadające się do wchłonięcia, niepodlegające dialektyce społecznego eliminowania symbolicznego brudu w drodze do higienicznego świata pełni i jedności.

Jan wydaje się nowym, znalezionym przez Pankowskiego zadaniem dla pisarza – zadaniem własnym, szczególnym, wymagającym porzucenia koncepcji sporu między oficjalnością społeczną i agresją nadchodzącą z marginesu. Wymyślając Państwo, w którym agresja słowna jest dozwolona i koncesjonowana, Pankowski wycofywał się z wcześniejszych przekonań na temat kultury nieoficjalnej jako sfery prześladowanej, lecz autentycznej. Dlatego Jan operuje nie słowem brutalnym czy wulgarnym, lecz wypowiedzią sprzeczną: jego „sam nie wiem” prowokuje urzędników, którzy apelują do poczucia jednostkowości („A któż to za pana ma wiedzieć?!”), G, s. 23), podczas gdy Jan zgłasza właśnie niepewność siebie; na nic zda się też argument zbiorowego przykładu („Milion... takich, jak pan, mieszań-

Czapliński Pank's not dead, czyli pisarz XX-wieczny wobec kanonu

ców... e... mieszkańców odrzekło «tak»”, G, s. 23), ponieważ Jan reprezentuje niepewną siebie jednostkowość; bezużyteczne jest również powoływanie się na zysk („Co pan zyska na swojej odmowie?”), jako że bohater „nie robi interesów”, czyli intuicyjnie wyczuwa, że właśnie kryterium korzyści zakrywa kwestie tożsamościowe, które znikną w asymilacyjnej ekonomice.

Sądzę, że łagodny, bierny, lecz niebezwolny Jan, to wcielenie poszukiwań Pankowskiego, który natrafił w nim na „inność nie do zasymilowania” (G, s. 113). Powieść pozwoliła pisarzowi określić przynajmniej dwie rzeczy. Najpierw wyobraził on sobie chytrą dziejową rozum, który wciela się w ponowoczesne państwo. W państwie takim anarchia nie jest tłumiona, lecz koncesjonowana; jej wpisanie w grafik dziennych zajęć obywatela pozwala przejść od nowoczesnego tłumienia inności do ponowoczesnego jej asymilowania. Wykrzykiwane w czasie kwadransa gwałtowności agresywne słowo odmieńców przemienia się w poezję okrzesaną nie ze względu na estetyczne zabiegi samych autorów, lecz z racji umieszczenia owych słów w ramie kulturowego pozwolenia. Przypomina to więc wydzieloną dla graficyzmy strefę wolnej ekspresji albo urządzone w muzeum toaletę publiczną, w której kamery rejestrują każdy obsceniczny napis, by natychmiast przekazać go do kulturowego archiwum, gdzie gromadzi się przejawy spontanicznej aktywności obywateli.

Skoro ponowoczesna kultura potrafi zabezpieczyć się przed anarchicznym działaniem jednostki, wobec tego zmianie ulega u Pankowskiego strefa poszukiwań pisarza. Zamiast charakterystycznego dla modernizmu wyobrażenia kanonu jako warownej twierdzy, zaczyna on opisywać kulturę dominującą jako strukturę coraz bardziej otwartą, permissywną, dopuszczającą zachowania spontaniczne, choć jednocześnie pozbawiającą spontaniczność wywrotowego znaczenia. W takiej sytuacji twórca musi nie tyle przemyśleć na nowo nieokiełznane pragnienia – skoro nikt nie chce ich już pętać – ile zastanowić się raczej nad tym, skąd owe pragnienia się biorą. Marginesowców w *Polskiej poezji nieokrzesej* Pankowski opisywał – niekoniecznie spójnie i precyzyjnie – jako osobników, którzy „nie mogą bądź też nie chcą przyjąć wartości uznanych za takie przez społeczeństwo; przez co narażają się na niechęć” (PPN, s. 36). W odpowiedzi na ową niechęć marginesowcy reagują atakiem, agresywnym słowem, nieobliczalną ekspresją. W *Gościu* punkt ciężkości przenosi się gdzie indziej: marginesowiec to ktoś, kto ani nie atakuje społecznej normy, ani też nie pograża się w resentymencie wywołanym przez nieosiągalną równość. To ktoś o niejasnej dla samego siebie tożsamości – ktoś, kto musi rozpoznać źródła własnych pożądań.

Pielęgnacja nietożsamości

Wątpliwości w sprawie anarchii były w antyutopii *Gość* już zaawansowane. Pankowski mówił przecież swoją powieścią, że współczesne państwo i dzisiejsza kultura potrafią wchłonąć gniewne, agresywne, frustracyjne uczucia jednostek i skanalizować je – już to pod postacią emocjonalnej gimnastyki, już to niechęci wobec

Szkice

ludzi stawiających opór wspólnotowej pedagogice społecznej. Pankowski stworzył więc antyutopię, która nie wierzy w żaden pomysł całościowy, żadną koncepcję porządkowania ogółu, żaden projekt uwalniający wszystkich od agresji. Zostaje indywidualny gest niepewności, sygnalizujący jednak nie tyle zburzenie kanonu, ile – przeciwnie – ambiwalentną wobec niego postawę, niejasny stosunek, sprzeczne pragnienie przynależenia i nieprzynależności, niepewną wiedzę co do zawartości kultury i co do tożsamości własnej.

To wymagało jednak przededefiniowania obiektu pisarskiego zainteresowania. Jeśli ludzkim pragnieniem rządzi zakaz, literatura sprzymierza się z tym, co zakazane. Jeśli jednak pisarz inscenizuje losy ludzi siebie niepewnych, wówczas niemożliwe staje się określenie, czego człowiek chce. Zamiast tego, co zakazane, musiało więc pojawić się w twórczości Pankowskiego pytanie o źródło pragnień. To zaś kieruje uwagę również na tożsamość pisarza – postaci niezwykle często pojawiającej się w tej prozie.

Tytułowy bohater powieści *Matuga idzie* (1959)¹¹ patrzył na świat przez pryzmat własnych planów pisarskich, zastanawiając się, jak zdoła wprowadzić do kanonu niekanoniczne treści. Podczas pobytu w obozie widzi więc, jak więzień oddala się za potrzebą. Odchodzi jednak zbyt daleko, więc strażnik strzela do wypróżniającego się więźnia: „I łup! Leży zwierzyna. I potem nieś takiego prosto z gówna. Tylko jak ja im to opowiem? Opowiem, to gips, trochę pochrząkam i już – ale jak ja to w epopei narodowej umieszczę, przecież tego mi do czytanek szkolnych nie puszcza” (MI, s. 57). Wyobraźnią Matugi rządzi więc jeszcze opozycja oficjalne-nieoficjalne, dozwolone-zakazane. Jego tożsamość wyznacza tradycyjne dla modernizmu rozpoznanie konfliktu między treściami stabuizowanymi i pragnieniami transgresji. Ale w późniejszym o kilka lat opowiadaniu *Kozak* (1962), włączonym do tomu *Bukenocie*, Pankowski inaczej rozgrywa – i poniekąd rozrywa – ów związek.

Opowiadanie ma charakter autotematyczny – umieszcza w środku sceny pisarza i literaturę. Początkowo osadza Pankowski samego siebie w sielankowym otoczeniu rodziny, ale właśnie tożsamość, którą wśród swoich dysponuje, wydaje mu się nieprawdziwa. I dlatego stwierdza: „Bogiem a prawdą, to ja nie jestem Pankowski” (B, s. 8). Ów podmiot autorski, niepewny siebie, lecz prawie pewny, że nie jest tym, za kogo uchodzi, wybiera się na spacer do parku. Niewinna wyprawa zamienia się w fantazmat kozackiej jazdy, rzezi belgijskich mieszczan-Lachów, dokonywanej z konia przez Ukraińca Panko. Ten ruch samonapędzającego się pragnienia zemsty bierze się chyba z doznawania podwójnej obcości: środowisko rodzinne zbyt dobrze zna bohatera, więc nie dostrzega jego inności; społeczeństwo z kolei nie zna bohatera w ogóle i dlatego dostrzega w nim wyłącznie obcość: „A jak koło nich przechodzę, to głowy pod rząd jak za Murzynem albo za kulawym obracają i oczami, ramionami coś tam pomrukują. Tak że we mnie kozacza piana żół-

¹¹ M. Pankowski *Matuga idzie. Przygody* (1959), Wydawnictwo Lubelskie, Lublin 1983. Cytaty lokalizuję w tekście po skrócie MI.

Czapliński Pank's not dead, czyli pisarz XX-wieczny wobec kanonu

cią zachodzi” (B, s. 11). Bohater znajduje się zatem w sprzecznym położeniu: chce własnej inności, której odmawia mu rodzina, i odczuwa własną inność jako obrażę. Inność jest więc tu szansą transgresji i zarazem pułapką. Pułapką bez wyjścia, bo jak czytamy w zakończeniu: „[...] dyszę, dycham i czuję, jak pomału ziemię mi do stóp gwoździami przybijają” (B, s. 15). Bohater byłby zatem ukrzyżowany swoją innością, wobec której sam nie potrafi się jasno określić. Rozwiązanie tkwi właśnie w literaturze, która służy fabularyzowaniu i inscenizowaniu własnych fantazmatów, odgrywaniu pragnień i odkrywaniu ich związku ze sferą społeczną.

Pisarz zamieniałby się w takim ujęciu z promotora emancypacji w fabularyzatora emocji. Zachodzi między nimi znacząca różnica: pierwszy, czyli modernistyczny zwolennik obyczajowego postępu, widzi w kulturze ostry podział na sferę oficjalną i nieoficjalną, siebie zaś postrzega jako harcownika na polu dyskursów, jako marginesowca lub depozytariusza kulturowych marginesów, jako odkrywcę stłumionych pragnień, wyraziiciela treści zepchniętych na ubocze, jako rzecznika *id*. Pisarz drugi, fabularyzator niejasnych pragnień, w kulturze widzi nie tyle walkę dyskursów, ile ich grę, nie sztywny podział, lecz przenikanie. Pisarz taki wybiera dla siebie rolę kogoś, kto ustawicznie przemieszcza się z jednej strony na drugą, kto chce przekraczać owe granice, by sprawdzać, jakie pragnienia każda ze stron ożywia, a jakie tłumi. Pisarz taki, najbliższy nowoczesnemu wcieleniu *łotrzyka*, nie sytuuje się już naprzeciw oficjalności, ponieważ dostrzega historyczną jej zmienność. A przede wszystkim doświadcza nieostateczności pragnień.

Pankowski nie przypadkiem zakończył zbiór opowiadań *Bukenocie* w krajowym wydaniu (1979) krótkim tekstem *Lida* (1976). Przedstawia ono spotkanie dawnych przyjaciół z dzieciństwa, dzisiaj niemłodych już emigrantów: ona, Lida, przybyła z Australii, on żyje w Paryżu, gdzie dochodzi do przypadkowego spotkania. W trakcie rozmowy bohater próbuje na różne sposoby uwieść kobietę: szarmanckością, hojnością, zachowaniem światowca, lecz także dogłębną znajomością ludzkich pokus. Ciągnie więc Lidę w stronę wspomnień z dzieciństwa, kiedy to oboje bawili się w lekarza; ona jednak „ucieka z dzieciństwa, gdzie ślisko od wydzielin i słodko od bezwstydu” (B, s. 145). Bohater wie zatem, że człowiek składa się przede wszystkim z ciała i że ciało składa się z pożądań; jego wiedza jednak nie na wiele się zdaje, jako że Lida woli się ubierać – stroić, przymierzać fatałaszkę, przeglądać w lustrze. Lida, niczym przeciwieństwo Albertynki z *Operetki* Gombrowicza, nie daje się uwieść, ponieważ strój – ubiór, maska, oficjalność, kultura – jest nie tylko blokadą dla tajonych pragnień, lecz samym pragnieniem. Niewielka klęska bohatera staje się w tym opowiadaniu skromnym zwycięstwem pisarza: przedstawił siebie – poprzez swego reprezentanta – jako uwodziciela, zaś literaturę jako narzędzie flirtu.

Od tej pory pisarz, rozgrywając swoje fabuły w społecznym obszarze pragnień, opowiada zarówno o ludzkich emocjach, jak i o literaturze. Jedno i drugie dotyczy więzi budowanych na pragnieniach. Literatura nie jest już w tym momencie dla Pankowskiego w sposób jednoznaczny walką, zbliża się zaś do uwodzenia. Piękno staje się funkcją retoryki, retoryka – siostrą erotyki. Pisarz od tego momentu to

Szkice

oczajdusza, frant, łazik zwiedzający ruchomą planetę pragnień. Sarmacki sowizdrzał, plebejski pikaro, szlachecki parobek, nie należy już do żadnej stabilnej grupy; nie mając własnej ferajny, do której mógłby wrócić po wyrządzeniu psikusa mieszczanom, musi z konieczności odwoływać się do wspólnoty, którą sam stwarza – wspólnoty odbiorców. Dlatego gra Pankowskiego będzie spełniała się w wozieniu czytelnika na pokuszenie.

Rudolf w Brukseli, albo rzecz o analności dobra

Rudolf, jedna z najbardziej znanych powieści Pankowskiego, zaczyna się jak wiele innych u tego pisarza – od przypadkowego spotkania Polaka i Niemca, dwóch obcych sobie ludzi. I jak często bywa w twórczości autora, ludzie ci niemal od pierwszych słów przechodzą do intymnego porozumienia i intymnych wyznań.

Poznajemy dzięki temu historię dynamicznej, niewolnej od oporu stawianego przez Polaka, rosnącej zażyłości, która wyraża się w opowieściach. Niemiec Rudolf opowiada o miłościach swego życia: głosząc ich pochwałę, opowiadając o swoich kochankach, przeciwstawia miłość wszystkiemu, co zbiorowe – dziejom, społeczeństwu, wojnie, państwu, ideologiom:

– Panie... co „ludzie ludziom przekazali”? „Kochaj bliźniego, jak siebie samego”, prawdopodobnie... Społeczeństwo?! Chytrzy, pochlebcy zawsze pierwsi! A nauka – po to, żeby te zjęłcałe encyklopedie kartkować i papirki wypisywać, i na kupkę układać... i do starych nowe spleśniałości dorzucać! [...] Panie, co to ma wspólnego z człowiekiem z krwi i ciała, z Panem, ze mną?! [...] Wie Pan, co się liczy? Radość... rozkosz... że... że się Pan nagle poszerza... jakby w Panu płuc sześcioro zaczęło mroźnym powietrzem oddychać... (R, s. 24-25).

W trakcie spotkań, później zaś w korespondencji, dochodzi do starcia dwóch postaw – zachowawczej, konserwatywnej, socjocentrycznej ze strony Profesora oraz anarchizującej, wyzwolicielskiej, egocentrycznej ze strony Rudolfa. Profesor próbuje na rozmaite sposoby mitygować swego rozmówcę, zawstydzić go, przywołać do porządku, zepchnąć do pozycji gorszego: odwołuje się do ogólnoludzkich wartości, do patriotyzmu, a nawet do wyrzutów narodowego sumienia, pokazując numery obozowe wytatuowane na ramieniu. Jednakże Rudolf głosi własną prawdę – prawdę ciała, które nie ma nic wspólnego z wartościami ogólnymi, prawdę cielesności, która chce zawstydzić wszystkie świętości. Polskość, podobnie jak każda inna tożsamość zbiorowa okazuje się w tej perspektywie reżimem czystości, dyscypliną, która poprzez umiłowanie ciała męczenników prowadzi do zapomnienia o ciele własnym: „[Rudolf] Twierdzi, że to nauczycielki i księża wpoili w nas, Polaków, ten obłąd mycia rąk i zabobonny strach przed tylnymi piersiami naszego ciała, spomiędzy których wyłazi nie kończący się wąż naszej z rajy wygnanej nieczystości” (R, s. 64).

Pojedynek dwóch koncepcji życia – higienicznej, cierpiętniczej, zdyscyplinowanej oraz egoistycznej, wolnej, rozrzutnej – jest nierówny. Argumenty Profesora pochodzą ze szkolnej czytanki, zaś racje Rudolfa biorą się z pasji. Mówiąc najprościej,

Czapliński Pank's not dead, czyli pisarz XX-wieczny wobec kanonu

Rudolf przekonuje, że kultura zbiorowa jest pewnym szantażem: w trakcie socjalizacji jesteśmy ustawicznie wdrażani do wyboru między czystością poświęcenia dla innych i brudem egoizmu. Szantaż ów powoduje, że wyżej cenimy zabijanie w imię wartości ogólnych niż miłość w imię radości własnej. Stąd stawiać opór żądaniom życia zbiorowego potrafi tylko ten, kto rozpoznał cielesność własnego Ja i przełamał wstyd wobec jego brudu. Powieść Pankowskiego byłaby zatem – pozwolę sobie na parafrazę – rzeczą o analności dobra. Kto zaakceptuje swoje pośladki i defekacyjny ogon, ciągnący się za każdym z nas, ten będzie zdolny przeciwstawić się ideologiom zbiorowej czystości, prowadzącym do dyscyplinowania jednostki, do militaryzowania mas czy do zbiorowych mordów. Droga do miłości prowadzi przez brud, a więc przez uznanie własnych pośladków – kto nie wypiera prawdy własnego brudu, zdolny będzie kochać bez oglądania się na narodowość i płeć.

Tak czytana powieść przynosi niewiele, poza modernistycznym przekonaniem o wyższości egzystencji nad wszelkim porządkiem, o przewadze uczucia nad jego deprawującym uspołecznieniem. Można jednak spojrzeć na *Rudolfa* nieco inaczej – jak na powieść o samej czynności opowiadania. Wówczas zamiast sporu racji otrzymamy starcie dwóch praktyk narracyjnych. Pierwszą reprezentuje Profesor, który uważa, że opowieść o namiętności ma charakter gotowy; drugą przynosi Rudolf, który cały czas usiłuje przekonać swego słuchacza nie tyle o prawomocności uczuć homoseksualnych, ile o niegotowości wszelakich uczuć. Próbuje on więc sprawić, by Profesor przeżył „wykolejone zdumienie”, które wyłamie się „ze swej słownikowej definicji” (R, s. 51). Mówiąc inaczej: Rudolf chce obudzić w Profesorze nie tyle zdrożne pragnienia, ile sprawić, by zaczął on tworzyć własną narrację o indywidualnych pragnieniach. Chce więc wciągnąć swojego słuchacza w wyprawę uświadamiającą związek między pożądaniem i językiem. Przeczucie to zaczyna kiełkować w Polaku, który stwierdza: „[...] razem nasza jazda na oklep na słowach, co nas noszą w dzieło zaledwie domyślne, ale już czytelne przez dwie wody nieprzyjazne, skazane na braterstwo” (R, s. 38).

Dzieło „zaledwie domyślne” to właśnie związek narracji z pragnieniem. Pełniej realizuje się on nie między Rudolfem i Profesorem, lecz między Profesorem i Matulą. Oto Profesor wiernie relacjonuje swoją znajomość z Rudolfem Matce, ta zaś przechodzi od słuchania do mówienia. Nieoczekiwanie dla syna, dopuszcza do głosu nieczyste wspomnienia. Pisze więc w liście: „[...] jak tu będziesz za miesiąc, to mam coś dla ciebie, nieboszczka nasza babcia mi opowiadała. Widzisz, byłabym to świństwo do grobu ze sobą zabrała, a tak i ty się nim upaćkasz. Sam chciałeś” (R, s. 130). Matka usiłuje więc zrzucić na syna częściową odpowiedzialność za „świństwa”; upodabnia też swoją opowieść do spowiedzi – która powinna pomóc oczyścić się z brudów – jednakże w samym wspomnieniu stwierdza, że z własnej woli i ciekawości ciągnęła babkę „za język” (R, s. 135). Pod koniec wyznania coś przemilcza, jakby „żałowała swej szczerości”, jednakże syn odbiera owo pomieszczenie jako ambiwalencję: „Że chciała się ze swej zdrady wycofać, ale że równocześnie pragnęła syna obdarować, jak żadna matka-kobieta ni przed nią, ni po niej...” (R, s. 138).

Szkice

Mogłoby się więc wydawać, że syn zaraził Matulę wirusem rozwiązałej mowy. W istocie jednak Matula przełamuje wzorzec narracji wspólnej i dopuszcza do głosu mówienie indywidualne. A ponieważ na straży narracji zbiorowej stoją fantazmaty czystości, więc słowo jednostkowe musi być związane z brudem. W matczynym wyznaniu następuje zmiana sposobu opowiadania o ludzkiej cielesności: wcześniejsza narracja dyscyplinująca – Matula ustawicznie napominała syna, aby przywołał Niemca do porządku – ustępuje na moment narracji, która nieczystość odsłania w każdym. Chłop wobec baby, mężczyzna wobec dzieci, kobieta wobec własnego ciała – u wszystkich, nie zaś tylko u Niemca homoseksualisty, odkrywamy cielesność skalaną. Ale co istotniejsze, dostęp do owej brudnej, cieknącej, wilgotnej cielesności jest zawsze zapośredniczony i stowarzyszony – nie można do niej dotrzeć bez udziału kogoś trzeciego. Potrzebny jest słuchacz, obserwator, rozmówca.

Można to ująć jeszcze mocniej: potrafimy dotrzeć do własnych pragnień tylko dzięki innemu, ponieważ nasze pragnienia mają charakter relacyjny – tworzą się w spotkaniu ze światem. Trzeba zatem niejako oddać swoje imaginarium do dyspozycji drugiego człowieka, trzeba pozwolić Innemu mówić, by zaraził nasze fantazmaty swoją inscenizacją. Inny nie przekazuje nam konkretnego pragnienia, nie nakierowuje nas na pożądanie tego samego rodzaju, lecz po prostu działa jako katalizator samej aktywności fantazjotwórczej. Pozostałaby ona w uśpieniu, gdyby podmiot uprawiał swego rodzaju autarkię imaginatywną, to znaczy wyobrażał sobie ustawicznie to samo, dążąc do wyrażenia swoich pragnień w narracji wspólnej. Słuchacz, drugi człowiek, Inny jest więc potrzebny u Pankowskiego nie jako obiekt pożądania, lecz jako obiekt „wykolejonego zdumienia erotycznego”.

Twierdzenie męskie i glina marzenna, czyli o konieczności Innego

Nie inaczej sprawa przedstawia się w minipowieści *Putto*¹². Powiastka ta czytana z perspektywy modernistycznej opozycji między oficjalnym i nieoficjalnym, zakazanym i dozwolonym, jest po prostu historią niedozwolonego uczucia – jest przedstawieniem spisku mężczyzn, którzy pożądają chłopców. Mężczyźni ci wiodą podwójne życie – jawne i tajemne: w życiu odkrytym wykonują swoje zajęcia, zdobywają uznanie, cieszą się szacunkiem; w życiu zacięzionym organizują różne formy zabaw dla dzieci, aby chroniąc je przed złem świata móc równocześnie z nimi obcować. Są dobroczyńcami dzieci i pedofilami.

Główny bohater i narrator, Polak Barszczyński, natrafiwszy na trop pedofilii, zamienia się w detektywa. Zwolna odkrywa powiązania między różnymi ludźmi; zróżnicowanie zawodów i pozycji społecznych – sprzedawca starzyzny, sędzia, ksiądz – wskazują, że pożądanie dziecięcego ciała nie jest klasowe, rasowe czy

¹² M. Pankowski *Putto*, Wydawnictwo Softpress, Poznań 1994. Cytaty lokalizuję w tekście po skrócie P.

Czapliński Pank's not dead, czyli pisarz XX-wieczny wobec kanonu

generacyjne. Pojawia się w imaginariu męskim, należąc do spektrum pożądania. Skoro tak, tedy śledztwo w sprawie innych przemienia się w śledztwo dotyczące ciała własnego. Bohater broni się przed tym, rojąc o kontaktach z kobietami. W wyobrażeniach tych seks splata się z przemocą: satysfakcja erotyczna łączy się u niego z poczuciem przewagi i oczekiwaniem kobiecej zgody na uległość. Bohater pragnie zatem „babskim przestrachem się nasycić i stwardnieć dołem na kość” (P, s. 44). Jednakże podczas tej inscenizacji – faktycznej czy wyobrażonej – kobieta podejmuje grę erotyczną i zamienia mężczyznę w dziecko:

Ona tymczasem na dół mnie woła, żebym na jej kolanach usiadł chłopczykiem w wakacyjnych szortach. Niech jej tam... siadam. A tu pani nauczycielka mymi własnymi powiekami oczy mi zamyka, w usta mnie całuje i całuje... Teraz gwałcicielowi koszulę rozpiną aż do pasa... i głębiej. I przy tym różne zakazy szeptem wymawia; tak, że moje poddaństwo coraz oczywistsze. Ona tę uległość wykorzystuje, z korzeni zamorskich mnie obrabowuje. Teraz na zmianę moimi gestami kieruje, że freblówka, że w doktora... I pachnie kawą kolombijską (P, s. 45).

Można zatem powiedzieć, że męski fantazmat erotyczny zna tylko dwa wcielenia: spleciony z przemocą bądź z uległością. W pierwszym mężczyzna osiąga satysfakcję, siebie lokując na pozycji zdobywcy, gwałciciela, pana. W drugim rozbrojenie pierwiastka przemocy staje się możliwe poprzez przemieszczenie kobiety z pozycji partnerki na pozycję erotycznej opiekunki – matki, nauczycielki, lekarki. W pierwszym fantazmacie mężczyzna jest groźnym, kapryśnym, brutalnym macho, w drugim – zamienia się w łagodne, pieszczotliwe i uległe dziecko, spragnione delikatnego przewodnictwa.

Właśnie dlatego Barszczyński, odkrywszy za sprawą gry erotycznej gotowość do bycia dzieckiem, wpada w kolejne fantazmaty z dzieckiem związane. Do tej pory prowadził niezaangażowane śledztwo w sprawie pedofilii, teraz sam doświadcza pedofilskich marzeń:

[...] siedzę sobie pod jabłonią [...] a synek sierżanta przybiegnie, tak ni stąd ni znikąd, żebym go do jabłek podsadził. A przecież wiem, że to wierzba! Ale on tak nalega, na kolana me wstąpi, zesunie się na me podbrzusze! Brnie tam i stopami narabia, bosymi stopami mnie sonduje [...]. A mnie od tego dziecięcego ubijania kapusty ciepło ogarnia, powój krwi raptowny obrasta mi czołowo. Me ręce zrzucają rdzawą łupież i różowieją. A on furt i cięgiem na jabłoń się wspina, ale co pod pierwszy konar dotrze, po pniu się zesunie. Więc go podsadam i podsadam, a on ciągle zjeżdża, tak że ręce mam pełne jego ciepłych piskląt. I obaj się śmiejemy. I tylko my ten śmiech widzimy (P, s. 56).

Jest to więc sen o pieszczoniu dziecka, o trzymaniu w rękach dziecięcych genitaliów, o połączeniu niewinnej zabawy z zakazaną rozkoszą. Nie mamy tu jednak do czynienia z jednoznaczną transgresją, ponieważ marzenie pojawiło się we śnie i zostało wyrażone w mowie zmetaforyzowanej. Przekroczenie jest więc tyleż faktyczne, co osadzone w estetyce niewyraźności.

Chwilę później bohater budzi się ze swego snu-marzenia. W swoich postępkach posunie się tylko o krok: jakiś czas później zaproszony przez Garbusa, sko-

Szkice

rzysta z okazji i będzie podglądał małych chłopców pod prysznicem. Istnieje zatem granica, której ani w marzeniach, ani w uczynkach nie przekroczył. Ważniejsze jednak wydaje się, że być może wcale nie potrzebował. To, co kluczowe, rozebrało się bowiem w wyobraźni, wyobraźnia zaś pozwala mu czerpać satysfakcję z samych fantazmatów. Nie to jest więc istotne, jak daleko bohater się posunął, lecz to, że dokonało się poszerzenie fantazmatów – najpierw za sprawą śledztwa, później za sprawą gry erotycznej z kobietą. Inny potrzebny jest zatem u Pankowskiego nie po to, by dzięki niemu zaspokoić własne pragnienia, lecz po to, by ożywić grę erotycznej wyobraźni. Trzeba wysłuchać cudzych marzeń, by im ulec – a ta uległość jest warunkiem odnowienia fantazmatów. Dlatego bohater stwierdza: „Wrażenie, że wszystko to przez niego. Że ja w ślad za tym światem uformowanym z gliny marzennej zabrnąłem w jakąś rajskość niebojną, między mahonie kłamliwe, na których tle pozują do fotografii dzieci ulicy” (P, s. 57).

Dostrzegam w tym ciekawą wariację antropologiczną rozwijaną konsekwentnie przez Pankowskiego, wariację, którą przedstawić można w kontekście koncepcji René Girarda. Francuski filozof sformułował teorię pragnienia trójkątnego. Mówiła ona, że uczymy się miłości od tych, którzy wokół nas darzą się miłością; uczucia powstają z naśladowania cudzych uczuć. Chłopcy pożądamy matki nie dlatego, że jest pierwszą kobietą w ich życiu, lecz dlatego, że pożąda jej ojciec. Pragnienie jest mimetyczne: chcemy zdobyć to, czego pożądamy inni. Wiedziała o tym powieść europejska – od *Don Kichota* do *Pani Bovary* – ukazująca narodziny uczuć jako rezultat mimetycznej triangulacji; zapomniał o tym romantyzm, który sakralizując miłość sprowadził ją do relacji między dwojgiem ludzi. Dlatego, twierdzi Girard, powieść mówi prawdę, a romantyzm kłamie.

Wariacja Pankowskiego polega na tym, że przeciwstawia on kłamstwo pożądania prawdziwej narracji. Kłamstwo pożądania polega na wmawianiu nam, że wypowiadamy to, czego pragniemy, prawda narracji odsłania zaś, że pragniemy tego, co potrafimy opowiedzieć. Jeśli pragnienie poprzedza mowę, wówczas pojawić się musi marginesowiec, który domaga się miejsca dla swojego pożądania ubocznego, nielegalnego, nieokrzesanego. Dopiero pod naporem pragnienia mowa ustępuje, i do kultury wpuszczone zostaje słowo nieprzystojne, obraźliwe, wulgarne, w ślad za którym idzie wysiłek okiełznania, sublimacji, ujęcia formalnego. Jeśli jednak – jak pokazuje *Rudolf* czy *Putto* – mowa poprzedza pragnienie, wówczas uczymy się swoich pragnień pod wpływem cudzej opowieści. Nasze pożądanie podąża za cudzą narracją, wzbudzając w nas pragnienie mówienia, nie zaś przeżywania. Uwodzenie nie jest zatem próbą doprowadzenia do kontaktu cielesnego – albo: jeśli jest, to należy uznać ów kontakt za uboczny skutek samego aktu sedukcji; istota uwodzenia polega na tym, by obudzić w kimś pragnienie innej narracji. To dziecięcy pojedynek zmyślenia, który przeradza się w spektakl rozpoznawania niegotowości własnych pragnień. Żadne z nich nie jest bowiem naturalne, pierwotne, prawdziwe – każde natomiast wnika w narracyjne libido, wślizguje się tam, przybierając postać opowieści o pragnieniach. Kultura chce, abyśmy mówili o tym, czego pragniemy, to bowiem stabilizuje przeświadczenie, że pożądanie jest pierwotne

Czapliński Pank's not dead, czyli pisarz XX-wieczny wobec kanonu

względem narracji i nadaje kulturze rangę koniecznej cenzury. Narracja zaś uruchamia grę fantazmatów, zarażając nas pragnieniem mówienia, wypowiedziania, rekonfiguracji naszych marzeń. Jeśli pragnienia są niegotowe, wówczas kreacja pragnienia rozgrywa się w narracji Innego.

Człowiek u Pankowskiego próbuje więc narzucić bliźniemu własną opowieść erotyczną. Dlaczego znajduje łatwego słuchacza? Dlatego mianowicie – tak tłumaczę sobie zjawisko natychmiastowego przechodzenia dialogów w intymne wyznania – by słuchacz odpowiedział na zasłyszane wyznanie wyznaniem własnym. Wszyscy w tym świecie uprawiają zatem nie tyle rozbudowaną sztukę porozumienia i dialogu, ile komunikacyjny ekshibicjonizm i monologowość: ujawniają treści skryte nie po to, by rozmówca spełnił marzenia erotyczne, i nie po to, by je zrozumiał, lecz po to, by zareagował własną narracją fantazmatyczną. Odpowiedź jest więc raczej podpowiedzią, która ma podtrzymać grę fantazmatów. Inny w prozie Pankowskiego jest zatem i nie jest potrzebny. Nie jest, ponieważ i tak nie może spełnić marzeń erotycznych. Jest jednak zarazem niezbędny, ponieważ tylko dzięki zaraźliwości jego opowieści odświeżyć można własne imaginarium. Dopóki nie zaczniesz mówić, dopóty nie będziesz wiedział, czym było i czym może być twoje pragnienie. Dlatego ludzie spieszą się tu, by zacząć mówić – w komunikacji z Innym pojawia się szansa wejścia w porozumienie z samym sobą. Jak mówi jeden z gości balu wdów i wdowców o monologu Negresy, wspominającej męża, który ją bił: „Kuta baba, na cztery nogi! [...] Ja panu coś powiem... ona pana już skusiła do myślenia o sobie!”¹³.

Warunkiem wytworzenia własnych pragnień jest jednak wejście w strumień słów, wkroczenie w narrację, ustępstwo wobec mowy Innego. Dlatego Profesor w powieści *Rudolf* stwierdza, że świńskie wyznanie Matuli było zarazem zdradą i darem. Zdradą nie tyle treści ukrytych, ile samej otwartości na fantazmaty związane z brudem; darem, ponieważ świńskość narracji Matuli podtrzymuje grę erotycznej wyobraźni syna. Na tym właśnie polega inicjacja w erotykę, którą przeprowadzić może wyłącznie Inny – na wypowiedzeniu związku między ciałem i brudem oraz na uruchomieniu erotycznych fantazmatów.

Suwerenność ni w pięć, ni w dziewięć, czyli powrót kanonu

Ludzie nie dzielą się w późnej twórczości Pankowskiego na tych, którzy akceptują kulturowe zakazy i na tych, którzy je przekraczają, lecz na tych, którzy uważają, że pragnienia czekają na swoje wypowiedzenie, i tych, którzy poprzez narrację wywołują pragnienia u innych. Ci drudzy to właśnie – potrzebni komunikacji międzyludzkiej – stręczyciele fantazmatów.

Skąd jednak w takim razie bierze się opór? Jak to możliwe, że człowiek nie uległ Innemu bez reszty, że zarażony jego fantazmatami, nie dał się wciągnąć w wir

¹³ M. Pankowski *Bal wdów i wdowców*, Hałart, Kraków 2006, s. 125.

Szkice

obrazów? Pankowski zdaje się tego dylematu świadomy. W powieści *Rudolf* przedstawia groteskowo swój przyjazd do Polski i pobyt w Krakowie – pełen galicyjskiej atmosfery czczenia, upamiętniania i obchodzenia. Bohater konstatuje: „A ja stoję tu między emerytami i kompromisu szukam między ich radością bezzębą i moją suwerennością ni w pięć, ni w dziewięć” (R, s. 114).

Buntownik, taki jak marginesowiec, nie szuka kompromisu; podobnie też nie godziłby się na kompromis ktoś, kto atakuje Borowskiego za niszczenie martyrologium polskiego. Ale Profesor próbuje połączyć kompromis z suwerennością. I wy daje się, że dobrym wyjaśnieniem metody może być postępowanie bohatera z *Balu wdów i wdowców*.

Fabula jest dość prosta. Pewien starszy pan każdego roku w grudniu wybiera się do Ostendy, gdzie spędza kilka tygodni. Przypadkowo poznana w pociągu kobieta informuje bohatera o corocznie odbywanym balu wdów i wdowców. Bohater – nazwijmy go Gigolo, zgodnie z maską, którą sobie wybrał – udaje się na bal, pomyślnie przechodzi próbę inicjacyjną, polegającą na wypowiedzeniu krytycznych uwag o zmarłej małżonce, po czym opuszcza bal przed tańcami. To samo powtarza się w kolejnych latach. Wszystko sprawia wrażenie, jakby Gigolo usiłował znaleźć miejsce między ofertą balu i własnym pomysłem na życie. Oferta zabawy jawi mu się bowiem jako przedłużenie dawnej koncepcji Królestwa z powiatki *Gość*; jak tam państwo dążyło do zapanowania nad anarchizującym żywiołem inności – objawiającej się w agresji i w etnicznej odrębności – tak tu współczesna kultura akceptuje erotyzm ludzi starszych. Wdowy i wdowcy zostają zatem dopuszczeni do świata przyjemności: mają prawo zrestartować swoje życie, znaleźć sobie nowych partnerów, wkroczyć od nowa w obszar satysfakcji cielesnych. Niezauważalnie dla większości z nich – co właśnie zaczyna razić Gigolo – jest to przyjemność regulowana. Skoro bowiem obyczajowość rozluźniła restrykcje, samotny wdowiec wyjdzie na nieudacznika, samotnika, odludka, mizantropa, tak czy owak – człowieka, który sam sobie jest winien.

Z drugiej strony bohater odbiera sygnały przeciwne. Widzi oznaki moralnej krucjaty, która dosięga młodzież i która objawia się od czasu do czasu pod postacią krytyki przeprowadzanej przez prasę konserwatywną. W świetle ideologii restrykcyjnej swoboda wdowców okazywałaby się rozwiązłością, ich pragnienie życia – egoizmem, radość – brakiem szacunku dla zmarłych.

Problem Gigolo nie polega na tym, że szczególnie dotkliwie odczuwa nacisk obu sił, lecz na tym, że chciałby skorzystać z energii ich obu. Nie z powodów ideologicznych, lecz raczej przyjemnościowych. Potrzebny mu jest zakaz, bo tylko z niego czerpać będzie rozkosz przekroczenia. Ale potrzebna mu jest także dawka nowych fantazmatów, które ożywią pragnienie. Kiedy poznajemy bohatera, coroczna podróż już mu spowszedniała. Szczegóły migające za oknem pociągu nie wywołują potrzeby nazywania, topnieje liczba scen „malowniczych” i „niesłychanych”. Przywiązanie do stałości i potrzeba odmiany tworzą łagodny konflikt, który nie daje się rozwiązać. Przypadkowe zaproszenie na bal wdów i wdowców uruchamia więc tę samą grę fantazmatów, z którą mieliśmy do czynienia w *Rudolfie*

Czapliński Pank's not dead, czyli pisarz XX-wieczny wobec kanonu

i w *Putto*. Usiłując znaleźć miejsce między permissywidmem i obyczajowym konserwatywidmem, bohater uwewnętrznia obie postawy i przemienia w dwa oblicza własnej tożsamości. Permissywidmowi, ujmowanemu jako dyktat ciała, przeciwstawia wolną wolę; konserwatywidmowi odbiera jej infantylny i zbiorowy charakter i zamienia w postulat szacunku. Połączył więc – po raz pierwszy tak wyraźnie – przyjemność z wolą. Pojednał zatem to, co do tej pory chadzało w jego opowieściach osobno: ciało, które spełniało rolę subwersywną, nagle okazuje się poddane wolnej woli. Dotychczasowa definicja człowieka – jako istoty przenikalnej i ciekliwej – zmienia się; człowiek okazuje się istotą, która ma w sobie pierwiastek trwalszy od cielesności.

Tym samym powraca w twórczości Pankowskiego kanon. Ale powraca w postaci szczególnej. Można go nazwać – z pełną świadomością ułomności określenia – kanonem steatralizowanym. Wyznacza go dobrowolnie przyjęte ograniczenie, które służy inscenizacji gry między nadmiarem wolności i niedoborem racji limitujących wolność. Inscenizacja ta jest odpowiedzią na ponowoczesną kulturę, która nakazuje zrezygnować z ograniczeń bądź skazuje na formułowanie anachronicznych restrykcji wobec ciała. Tak rozpoznawszy dzisiejsze parametry kultury, Pankowski wprowadza bohatera, który z jednej strony nie chce zrezygnować z ograniczeń, z drugiej zaś – odmawia zaakceptowania norm obyczajowych lekceważących ciało. Mówiąc inaczej: bohater neguje obowiązek bycia szczęśliwym, a jednocześnie w odmowie tej nie powiela uzasadnień fundamentalistycznych.

Pankowski nie jest więc już promotorem zaniku kanonu. Jako autor *Balu wdów* opowiada się po stronie norm. W książce *Polak w dwuznacznych sytuacjach* (2000) stwierdził:

Przez długi okres zdawało mi się, że jestem przeciwnikiem tego, że społeczeństwo broni norm i spycha przekroczenia czy też patologię na jakieś peryferia. Ale z czasem doszedłem do wniosku, że ja też stoję po stronie postawy większościowej, ponieważ za każdym razem, kiedy wynurzę się poza granicę tych zakazów, mam poczucie przekroczenia. Chciałbym podkreślić, że ja tych przekroczeń nie organizuję. Są one raczej wynikiem pokuszenia w stronę jakiegoś nieoczekiwanego dziwnego szczęścia, poszukiwania jakiejś suwerenności. Natomiast moim codziennym klimatem życiowym jest klimat ładu, potrzeba harmonii zarówno w relacji rodzinnej, miłosnej, jak w relacji społecznej. Transgresje są transgresjami pisarza, który czuje się kukielkarzem, szopkarzem, jak wszyscy wielcy pisarze. Właściwie w imię tego teatru obciążam moje postacie wszystkimi możliwymi grzechami, żeby przyglądać się ich chaotycznym i dramatycznym losom...¹⁴

Wydaje się zatem, że w twórczości Pankowskiego domknął się pewien spiralny cykl. Pisarz wrócił do miejsca, w którym znajdował się dawno temu, lecz zarazem miejsce jest już gdzieś wyżej. Jeśli zaczynał od ataku na kanon, ataku, w którym mieściło się pragnienie przeprowadzenia subwersywnej zmiany w obrębie kultury oficjalnej, to teraz zatwierdza istnienie kanonu. Ale formułuje przy tym jeden

¹⁴ *Polak w dwuznacznych sytuacjach. Z Marianem Pankowskim rozmawia Krystyna Ruta-Rutkowska*, Wyd. IBL, Warszawa 2000, s. 119.

Szkice

warunek: by można było ów kanon ustanawiać i ustawiać samemu, by można było opatrzyć go sygnaturą indywidualną. Nie chodzi już więc o transgresję, która zniosłaby granicę, lecz o przekroczenie, które spowodowałoby przesuwalność granic. Obawiając się świata, w którym można chcieć wszystkiego i w którym można chcieć tylko tego, co zyska akceptację autorytetu, stworzył bohatera, który chce sam ustanawiać własne chcenia. Jego chcenie będzie miało jednak wartość tylko wtedy, gdy on sam zachowa pożądanie i wstyd. Kanon indywidualnej pokusy i opartego na wolnej woli samoograniczenia – to coś w rodzaju utopijnego prezentu na nowy wiek od najmłodszego z najstarszych pisarzy.

Abstract

Przemysław CZAPLIŃSKI
Adam Mickiewicz University (Poznań)

Pank's not dead, or, a twentieth-century writer faces the canon

The article discusses Marian Pankowski's approach towards the canon (understood not as a collection of works, but rather as a set of rules disciplining an individual). The author argues that Pankowski's works both undermine and sustain the canon. Yet, instead of trying to undermine the power of norms, he elaborated his own vision of the canon, based on an idiosyncratic play of desires and limitations.