

# Zbigniew Fiszbak

---

## Dialogiczność, autotematyczność, autobiograficzność w prozie Mariana Pankowskiego

---

Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica 5, 137-153

---

2002

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Zbigniew Fiszbak

**DIALOGICZNOŚĆ, AUTOTEMATYCZNOŚĆ,  
AUTOBIOGRAFICZNOŚĆ W PROZIE MARIANA PANKOWSKIEGO**

I

Poczynając od *Granatowego Goździka*, cztery kolejne powieści Mariana Pankowskiego zbudowane są na planie rozmowy, jaką toczą ze sobą każdorazowo narrator-bohater z „tym drugim”. Są to: w *Granatowym Goździku* – przypadkowo spotkany Polak-emigrant, w *Rudolfie* – tytułowa postać, Niemiec, w *Pątnikach z Macierzyzny* – zaprzyjaźniony Belg, w *Gościu* – sekretarka powieściowego pisarza. W początkowych partiach każdej z wymienionych powieści następuje nawiązanie bądź zasygnalizowanie kontaktu interpersonalnego między przyszłymi rozmówcami. Ośrodkiem owych dialogowych ekspozycji jest we wszystkich powieściach sytuacja ustalania wspólnego języka, określającego zasady porozumiewania się partnerów. W pierwszej z wymienionych powieści przyjmuje to wymiar językowego egzaminu z polskości, będącego potwierdzeniem narodowej tożsamości bohaterów. W *Granatowym Goździku* dwaj polscy emigranci, inżynier Jodełko i emeryt Tamoń, spotykają się w czasie wakacji, które spędzają we francuskich Pirenejach. Ci dwaj wygnańcy, całkowicie wyizolowani z otaczającej ich masy zachodnioeuropejczyków, intuicyjnie wyczuwają swoją polskość:

– Polak?

Zerwę się, okruszkę wypłuję. I odkrzyknę:

– Polak! – I żeby go sprawdzić, bo po tej wojnie nic nie wiadomo: – A pan? Prawdziwy? Prawdziwi? Prawdziwi? Prawiki? Prawiki? Hę?

– A ino! – on mi na to po kawalersku. – Rydze, co leją po nodze Jadwidze, ryże, ryżoki, ryżaki!

Tak ja mu:

– Kazał pan...

Tak on mi:

Musiał sam... bo jaki pan...<sup>1</sup>

<sup>1</sup> M. Pankowski, *Granatowy Goździk*, Warszawa 1984, s. 15.

W *Rudolfie* narrator, noszący liczne cechy autora (Polak, więzień obozów koncentracyjnych, profesor uniwersytetu w Belgii), poznaje przypadkiem starszego mężczyznę, Niemca:

– Pan Polak? – i patrzy na mnie, jakby z obawą, że zaprzeczę.

Nie widzę, co ma wspólnego... tak, Polak... [...]

– Nic-nic... – mówi ten strupieszczalec półgłosem... – ale jak pana zobaczyłem, jak pan tam stał na rogu i tak niby patrzył na kamienie, pomyślałem sobie: „To też taki jak ja... co to niby wie kim jest – a w gruncie rzeczy... pozahaczany swą dziecinną koszuliną o tamte głogi, rozłogi żywoptyły i druty... kolczaste... Ja-ja...” – i zaczerwienił się, bo to jego „ja-ja” koszulę germańską zdradziło. Korzystajmy więc, bo się nasz bokser odsłonił:

– Pan... Niemiec?

[...]

– Tak... ale od tej chwili... będziemy mówić po polsku!... [...] Bo ja tam urodzony... w mieście Łodzi... Panie – co to było za miasto!<sup>2</sup>

W *Pątnikach z Macierzyzny*, podobnie jak w poprzednich powieściach Pankowskiego, punktem wyjścia dla toczzonego dyskursu jest rozmowa-dialog dwóch postaci: narratora – Polaka, pisarza, profesora uniwersytetu zamieszkałego na stałe na obczyźnie z przyjacielem – Belgiem, Guillaume, reprezentantem sceptycznej mentalności zachodniej. Pełni on funkcję rozmówcy patrzącego z dystansu; ma to sprzyjać swoistemu uwierzytelnieniu prawdziwości (w sensie literackim) wypowiedzi narratora.

Wreszcie w *Gościu* „wspólny język” wyznacza sytuacja profesjonalna, w jakiej znajdują się rozmówcy, powieściowy pisarz i jego sekretarka.

Rozważmy ów model fabuły wykorzystującej zasadę konwersacji, czym jest to bezpośrednio uwarunkowane? Każda z wymienionych powieści rozpoczyna się od swego rodzaju wstępu (mającego strukturę wewnętrzną zdialogizowanego monologu), w którym narrator snuje rozważania na pewien konkretny temat. Na początku każdej powieści „w te kręgle gra się na razie do lustra”<sup>3</sup>, jak czytamy w poprzedzającym *Granatowy Goździk* dialogu. Jest to dialog jakby jeszcze uwewnętrzniony. Dalej jest tak, jakby narrator każdorazowo poszukiwał kogoś, kogo mógłby wciągnąć do owej gry-dialogu, którą toczy sam ze sobą.

Postacie narratorów-bohaterów Pankowskiego mają „świadomość całkowicie zdialogizowaną, nieustannie skierowaną na zewnątrz”, badają „w napięciu siebie, kogoś drugiego [...]. Poza tym żywym obcowaniem ze sobą i innym jakby nie istnieją”<sup>4</sup>.

U Pankowskiego bezpośredni kontakt słowny postaci generuje aktywność zdarzeniową i strukturotwórczą o charakterze dialogicznym. Fabuły

<sup>2</sup> Idem, *Rudolf*, Warszawa 1984, s. 12–13.

<sup>3</sup> Por. idem, *Granatowy Goździk*, s. 7.

<sup>4</sup> M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, przeł. N. Modzelewska, Warszawa 1970, s. 380.

przywołanych powieści są w istocie procesami dialogowymi, realizującymi się przeważnie w podwójnych płaszczyznach czasowych i przestrzennych. Jedną płaszczyznę wyznacza, wiążąca powieściowych bohaterów i określoną dynamikę ich wspólnego kontaktu, przestrzeń spotkania, dyskursu. Ona to każdorazowo, jak już wspomnieliśmy, wyznacza ramy akcji. Z bezpośredniego kontaktu protagonistów i prowadzonej przez nich rozmowy wyłaniają się opowieści konstituujące drugą płaszczyznę – zdarzeń i faktów przywoływanych czy powoływanych do życia przez rozmówców. Takie dialogowe generowanie fabuły dokonuje się przeważnie poprzez wykorzystanie opowiadania uobecniającego przeszłość, bowiem bohaterowie w swoich rozmowach najczęściej wspominają czasy i zdarzenia minione.

W *Granatowym Goździku* pamięć języka stanowi dla protagonistów swego rodzaju bazę wyjściową dla penetracji tego, co wspólne. Tu zaczynają się jednak kłopoty. Pankowski kreuje bowiem swoich bohaterów na postacie o zróżnicowanym poziomie intelektualnym, co powoduje, że trudno jest im się porozumiewać w płaszczyźnie emigracyjnej współczesności. Różne wrażliwości rozmijają się. W konsekwencji bohaterowie rejterują w obszary intelektualnie neutralne, a zbliżające ich emocjonalnie: kraj, przeszłość, wojna. Tutaj wzajemne komunikowanie się też natrafia na przeszkody. Powód jest następujący: obaj żyją przeszłością, ale czas każdego z nich zatrzymał się gdzie indziej. Dla inżyniera Jodełki jest to powstanie warszawskie, Tamoń wciąż powraca pamięcią do przedwojennych procesów kryminalnych. Tak naprawdę obaj zwracają się w stronę młodości i ojczyzny, które utracili. Ostatecznie wspólną płaszczyzną przywoływania polskiej swojskości stają się wypełniające pamięć obu bohaterów rudymenty przedwojennej prowincjonalnej codzienności w postaci przywołanej z tamtych czasów historii lwowskiego batiara Maniusia Smorodiny.

Bardziej zajmujący niż meandry owej historii, jest ów sytuacyjny kontekst, z którego się ona wyłania. Tworzą go zarysowane już ramy zewnętrzne (spotkanie protagonistów i wspólne wspomnianie przeszłości) i wewnętrzne predyspozycje bohaterów. Obaj wyraźnie dystansują się wobec swoich zastępczych ojczyzn i ich mieszkańców, co znajduje wyraz w sarkastycznych uwagach na ich temat. Jodełko i Tamoń wyraźnie nie akceptują świata swojej emigracyjności, choć jakoś się w nim urządzili. Na co dzień żyją jednak resztkami polskości, która w nich została. Mizeria ich emigracyjnego życia jest przejmująca. Wykorzeni z naturalnej przestrzeni, wyrzuceni przez historię na obcy brzeg, żyją jakby poza czasem, w zawieszaniu, rozbitci wewnętrznie i skazani na kombatanckie gesty. Autor, kreujący sytuację powieściową na sposób ironiczny, w sposób zjadliwy sugeruje nawet, że tak naprawdę, po tylu latach życia na obczyźnie, Polska, polskość degradują się do swego rodzaju hobby, które jego protagoniści uprawiają w wolnych chwilach.

W *Rudolfie* znaczącą rolę odgrywa metoda dialogowego konfrontowania przeciwstawnych racji narratora i postaci tytułowej. Wypowiedzi tego pierwszego spotykają się z ciągłymi, podważającymi ich ideową wartość, replikami Niemca. Mówi narrator:

– Wie Pan... po prostu czuję się pełnoprawnym członkiem społeczeństwa... w szkolnictwie... staram się dochować wierność pewnym zasadom, które od wieków... ludzie ludziom przekazują...

A Niemiec aż podskoczy. [...]

– Panie... co „Judzie ludziom przekazali”? Kochaj bliźniego jak siebie samego, prawdopodobnie... Społeczeństwo? Chytrzy, pochlebcy zawsze pierwsi! A nauka – po to, żeby te zjęczałe encyklopedie kartkować i papirki wypisywać, i na kupke układać... i do starych nowe spleśniałości dorzucać! Co komu z tego przyjdzie [...] Panie co to ma wspólnego z człowiekiem z krwi i ciała, z Panem, ze mną?! [...] Wie Pan co się liczy? Radość... rozkosz... że... że sie Pan nagle poszerza, jakby w Panu płuc sześcioro zaczęło mroźnym powietrzem oddychać... jakby...<sup>5</sup>

Narrator stopniowo, poddaje się „zdeprawowaniu” Thomasa. W jego wnętrzu zaczynają uwalniać się spychane dotychczas w podświadomości tęsknoty natury erotycznej i emocjonalnej, niezgodne z kodeksem społecznym i obyczajowym, aż dochodzi do znamienego wyznania: „Przyszła mi naraz dziwna myśl... czy, gdyby warunki były ułożone się inaczej, czy nie skończyłbym jak Pan? [...]”<sup>6</sup>.

W *Rudolfie* następuje zetknięcie „mrocznej, «nielegalnej», nieakceptowalnej natury przeżyć z tym co jawne, uładowane, powszechne i oficjalne”<sup>7</sup>. To ostatnie okazuje się rupieciarnią zmurszałych mitów. Biologia i zmysły zdają się wygrywać. Stopniowe przechodzenie narratora na pozycję interlokutora zyskuje ciekawą puentę w zakończeniu powieści. Pada tam sugestia, iż homoseksualne „przygody” Rudolfa były tylko jego wymysłem, mistyfikacją wzorowego ojca rodziny, na którą bohater-narrator dał się nabrać. Wnikliwsze nachylenie się nad ową historią wykazuje, że cała psychomachia, ma charakter bardziej subtelny. Odwołajmy się w tym miejscu do głoszonej przez Grice’a<sup>8</sup> teorii języka, w której mówienie umieszcza się w wymiarze zachowaniowym, działaniowym, aktualnym, a nie tylko czysto komunikacyjnym. Grice twierdzi, że nieważne, jaki jest w rzeczywistości stosunek mówiącego do własnej wypowiedzi ani też, w jakim stosunku pozostaje ona względem prawdy. Istotne jest nawiązanie gry ze słuchaczem, narzucenie mu pewnych sądów, twierdzeń, przeświadczeń, inicjujących określone działanie. Idzie

<sup>5</sup> M. Pankowski, *Rudolf*, s. 16–17.

<sup>6</sup> *Ibidem*, s. 54.

<sup>7</sup> M. E. Cybulska, „Odwróćmy stronę ciemności”. O „*Rudolfie*” Mariana Pankowskiego, [w:] eadem, *Tematy i pisarze*, Londyn 1982, s. 31.

<sup>8</sup> Poglądy Grice’a podaje za Grażyną Borkowską: *Dialog powieściowy i jego konteksty (Na podstawie Elizy Orzeszkowej)*, Wrocław 1988, s. 28.

o iluzję prawdziwości, którą podmiot stwarza po to, aby została zaakceptowana przez słuchacza. Jeśli Rudolf tylko mistyfikuje, to cała operacja, jak można się domyślać, polegała na tym, że podejmując dialog z głównym bohaterem, bezbłędnie odczytuje jego wewnętrzny, utajony głos, a cała gra służyć ma wydobyciu owego utajonego głosu na powierzchnię, co się ostatecznie właściwie udaje. Z punktu widzenia podmiotu utworu, którego zamiarem, domyślamy się, jest odsłonięcie przed czytelnikiem prawdy o narratorze, będącym *porte parole* autora, Rudolf byłby tylko instrumentem, który w perspektywie dialogowej teorii rzeczywistości, tak eksploatowanej w całym tym pisarstwie, wykorzystany jest w roli „innego”, potrzebnego do tego, aby prawda mogła zostać ukazana.

Bohater-narrator *Pątników z Macierzyny* pisze powieść, która jest poetycką opowieścią o wizytach w rodzinnym kraju – Kartoflanii. Motyw Kartoflanii po raz pierwszy pojawił się w prozie Pankowskiego w tomie *Matuga idzie*. To fantazmatyczny kraj dzieciństwa i wczesnej młodości bohatera tego tomu, Władzia Matugi. Kartoflania z *Pątników*... to ta sama kraina... czterdzieści lat później, odmieniona przez czas i historię. Obraz Kartoflanii wyłania się, jak zostało to już zaznaczone, z rozmów narratora z przyjacielem. Czas pobytu poza macierzą zrobił swoje. Odwiedziny bohatera znamionuje specyficzna perspektywa obserwacyjna. Obok rozpamiętywania jest konfrontacja, obok stapienia się ze swoimi jest miejsce i czas na dokonywanie analitycznych obserwacji, owocujących chłodnym, choć wyrozumiałym, dystansem<sup>9</sup>.

Narrator odwiedza Kartoflanię w czasie dorocznych pielgrzymek do świętych miejsc:

Z wiosek, miasteczek, z gór niedostępnych i dolin głębokich ruszyły miliony pielgrzymów [...] Ruszył naród pielgrzymów  
Zwycięski pochód małuczkich  
Ten sierpień w marszu  
Wiktorii pokornych i cichych  
Wali ława ludu bożego<sup>10</sup>.

Kartoflania wywołuje w nim, Europejczyku, wewnętrzny, duchowy opór, rzązą go zachowania, myślenie, nadmierna, wyprana z prawdziwej wiary obrzędowość religijna, ale jednocześnie jego indywidualną ludzką monadę pociągają wspólnota, jej zbiorowa siła, tym bardziej, że bohater czuje, iż to tu tkwią jego naturalne korzenie. W świadomości bohatera-narratora pojawiają się wspomnienia, obrazy z wczesnego dzieciństwa, np.:

<sup>9</sup> Por. T. Wach, *Rozważania o pątnictwie*, „Nowe Książki” 1988, nr 11.

<sup>10</sup> M. Pankowski, *Pątnicy z Macierzyny*, Lublin 1987, s. 17.

Ledwim na Mały Rynek skręcił – patrzcie go! Gruby prałat sunie w moją stronę, czarnokarnawalowy w stroju, ale policzki, że różę nimi nacierać anemiczne! Ucałowaliśmy się bo pięćdziesiąt lat temu, myśmy razem leszczynowymi strzały z leszczynowych łuków synów chorążego poszyli i do sromotnej ucieczki zmusili<sup>11</sup>.

Wprowadzają one bohatera w stan lekkiego rozrzwennienia, narrator subtelnie „oprawia” je wyrafinowanym komentarzem, mającym zaznaczyć jego intelektualny dystans do tego typu uczuciowych nawrotów. Te jednak są i nie dają się wyrugować z pamięci. Teraźniejszość „bez bólu” łączy się w niej z przeszłością, reminiscencja ma tę samą wartość, co zdarzenie. Miejsce dziania się lub wylaniania introspekcji, nie ma znaczenia dla podejmowanego wątku. Refleksje i obrazy pojawiają się. Właśnie – pojawiają się, bo struktura relacji nie zawiera oczywistego porządku wylaniania się jednych rzeczy z drugich. Jest to wynikiem następującej sytuacji: spotkania bohatera z rodzinnymi stronami pobudzają jego pamięć i wyobraźnię, które kreują asocjacyjne ciągi obrazów. Współczesne wydarzenia i sytuacje, spotykani ludzie i odwiedzane miejsca wywołują skojarzenia i refleksje, inspirują powroty do świata odległej przeszłości. Tak dochodzi do konfrontacji bohatera z Kartoflanią. Bohater-narrator od pierwszych kroków w rodzinnym mieście zachowuje się z wielką wstrzemięźliwością. Tym, co najbardziej określa jego postawę, jest permanentne dystansowanie się od wszelkich przejawów zachowań rodzimej zbiorowości, od gestów kombatanckich i od odruchów sentymentalnych. Trafwszy na mszę na Ryнку: „Razem z kawkami, nie czekając ni dzwonów, ni cizby odpływam byle gdzie, w cień, w byle jaką nietłumność. Jak najdalej od chóralnego powtarzania i amenowania”<sup>12</sup>. Podczas jubileuszowego spotkania wychowanków miejscowego gimnazjum:

A ja – krok w bok. [...] żeby stanąć choćby pod jarzębiną, o tam, i pocić się własnym potem, kadzidłom wbrew. Pocić się poza historią, stojąc pod słupem powietrza lepionego w nicosć, gdzie hen-hen jastrząb się waży czy gołębica, między słońcem i księżycem. Sam już nie wiem.

Wilży ponownie proboszcz swym deszczem-nie-deszczem wychowanków. A oni się ślinią ze wzruszenia... A ja bronię się przed tym lekarstwem co kości rozpuszcza. I znowu o krok się cofnę. I omalżem parkanu nie wywalił<sup>13</sup>.

Rodzinne strony przedstawione są karykaturalnie. Narrator zaznacza swój całkowity rozbrat z prowincjonalną rzeczywistością, w jego ujęciu przybiera ona kształty groteskowe, szyderczo wręcz powykrywane. Rodzime miasto jawi mu się na kształt „skansenu”.

Spółeczność Kartoflaniai hołduje postawom dla obserwatora z zewnątrz wręcz absurdalnym. Porządek, w jakim funkcjonuje w *Pątnikach*... opisywana

<sup>11</sup> *Ibidem*, s. 111.

<sup>12</sup> *Ibidem*, s. 20.

<sup>13</sup> *Ibidem*, s. 24–25.

zbiorowość, przybiera maskę zniewalającego wszystkich karnawału. W powieści następuje konfrontacja takiej ojczyzny z peregrynującym do niej przybyszem<sup>14</sup>. Mimo dystansu i europejskiej ogłady, nie jest on w stanie przeciwstawić się tej rzeczywistości, z której kiedyś historia wyrzuciła go w szeroki świat. Profesor zostaje już zawłaszczony na początku przyjazdu. Na dworcu, w autobusie widok rodzinnego miasta, ludzi, przyrody wprowadza go w nastrój ludowego rozrzewnienia. W jego europejskim, racjonalnym umyśle torują sobie drogę miejscowe porzekadła, przyspiewki, skojarzenia:

Tak mi w tym autobusie dobrze i dziecinnie. [...] Ten szklany powóz macierzyńskich wód pelen, że ja rybka bezpieczna.

Matusiu, Matusiu, żeś rybki ważyła,  
bo jedna rybecka w żywocie ożyła<sup>15</sup>.

W dalszej części powieści owo bezpośrednie obcowanie z krainą młodości i jej zmysłową aurą wytrąca bohatera z „objęć” jego kulturalnej formy.

Narrator, dialogując ze swoją pierwszą ojczyzną, pragnie zachować, a także zmanifestować własną niezależność, dlatego też nie przyłączy się do pielgrzymującego pochodu rodaków. Uczestnictwo w ceremonii pątniczej ma być znakiem rozpoznawczym swojskości kulturowej. Profesor zaprzecza mu w imię indywidualizmu i konsekwentnej obcości, ale bliższe przyjrzenie się jego kondycji przekonuje, że w gruncie rzeczy określa ją owa pątnicza mentalność. Tą świętością, do której na swój sposób pielgrzymuje nasz Europejczyk, jest smętny kawałek „macierzyzny”: „Cofam się przed tą macierzyzną następującą na mnie swym karmieniem, swym hołubieniem i pocieszaniem...”<sup>16</sup>.

Biologiczna, archetypowa Macierzyzna jest przedłużoną wersją Kartoflanii, kolejnym zmitologizowanym, acz zmitologizowanym na sposób groteskowy, ujęciem ojczyzny. Te dwa aspekty wyznaczają ramy, w jakich narrator *Pątników*... mówi o kraju rodzinnym. Z mitologizacją i groteskową deformacją spotykamy się już w dwóch pierwszych akapitach powieści:

Ziemia ta, bracie Europejczyku, była barcią, co jasne woski wiązała wokół tańca świętojańskiego, wokół piersi dziewczyn prowokujących ogień. Lipiec wzburzał roje pszczoł szumiących białych rzemiosłem.

A dziś tu – o – teraz – w tej chwili, stada gęgających gronnic w ręku ludu na kłęczkach, co bije poklony w strachu pochlebczym<sup>17</sup>.

<sup>14</sup> Podobnie S. Barć, *Pielgrzymi z Kartoflanii*, „Twórczość” 1988, nr 7.

<sup>15</sup> M. Pankowski, *Pątnicy*..., s. 57.

<sup>16</sup> *Ibidem*, s. 133.

<sup>17</sup> *Ibidem*, s. 15.



Świat przedstawiony tej prozy, między *Granatowym Goździkiem a Pątnikami z Macierzyzny*, kształtuje się we wzajemnych interakcjach postaci. Słusznie zauważa Krystyna Latawiec pisząc:

[...] świadomość wyczerpania konwencji powieściowych przywodzi pisarza do zarzucenia narracji jednogłosowej i oddania inicjatywy bohaterom. Wyzwolony spod kontroli narratora dialog uzyskuje samodzielność. Interakcje nie są podporządkowane fabule, lecz stają się celem samym w sobie, co daje w efekcie nowy typ prozy. Przedmiotem zainteresowania staje się dynamika pojedynczego zdarzenia, a tym samym dynamika interakcji. W konsekwencji prowadzi to do powstania nowego typu kompozycji powieściowej, która jest zasadniczo odmienna od kompozycji powieści fabularnej. Uwaga odbiorcy skupia się na grze prowadzonej przez bohaterów i na śledzeniu zmian, które w toku ich wzajemnego oddziaływania zaistnieją. Współpartnerzy dialogu aktywnie uczestniczą w formowaniu rozbitego na fragmenty świata tej prozy<sup>18</sup>.

## II

Powieści Pankowskiego to utwory nie zamykające się tautologicznie w sobie. Wymijają jeden ciąg zdarzeń fabularnych po to, aby otworzyć się dla innego ich przedmiotu i innego sposobu ich pisarskiego potraktowania. Skupiają one uwagę czytelnika wokół konwencji, metod i sposobów autorskiego „opanowywania” zdarzeń fabularnych, wprowadzania w nie porządku interpretacyjnego i kompozycyjnego, przekształcania – na oczach czytelnika – w „całości” zdarzeniowo-tematyczne: „fabuły”, „opowiadania o zdarzeniach” i właśnie w „powieści”<sup>19</sup>.

W kolejnych utworach pisarza liczba uwag metatekstowych narasta, ich ciągi układają się w równoległe do powieściowych zdarzeń linie przedstawień tekstowych. Wypowiedzi o charakterze metatekstowym pochodzą od:

- narratorów (w *Pątnikach z Macierzyzny* i *Gościu* są oni pisarzami),
- instancji, którą nazywać będziemy podmiotem utworu (autor); są to klasyczne wypowiedzi autotematyczne;

<sup>18</sup> K. Latawiec, *Wewnętrzne i zewnętrzne zdialogizowanie twórczości Mariana Pankowskiego*, „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny WSP Kraków. Prace Historycznoliterackie” XI, red. J. Z. Białek, Kraków 1992. W tym samym artykule czytamy dalej: „Z faktu uczynienia z metody dialogicznej istotnego narzędzia kształtowania rzeczywistości utworu artystycznego, wynikają konsekwencje natury ideowej i formalnej. Powstaje dzieło w swej strukturze myślowej otwarte na różnorodność i opowiadające się po stronie wielości światopoglądów, a także domagające się uznania jego prawa do poddawania w wątpliwość ustalonych prawd. Pankowski stawia swoich bohaterów wobec najróżniejszych granic: świadomości, obyczajów, języka, normy moralnej, lecz fakt, że każe im je kwestionować nie oznacza, że sam przeciw nim występuje. W świecie jego wizji artystycznych, negacja dokonuje się często, lecz jest także miejscem na afirmację życia – pełnego, we wszystkich jego odcieniach, łącznie ze skrajnymi przejawami”.

<sup>19</sup> Por. S. Barć, *Marian Pankowski. Poeta – prozaik – dramaturg*, Lublin 1991, s. 89.

– wypowiedane są przez głos, który zaznacza swój dystans wobec autora danej powieści, identyfikowany przez nas z głosem pisarza jako dysponenta gestów artystycznych.

Przyjrzyjmy się kolejno tym wypowiedziom i spróbujemy odpowiedzieć, jaką funkcję pełnią w rozważanym przez nas planie „samoświadomości” omawianej prozy.

### Metatekstowe wypowiedzi narratorów

W *Gościu* i w *Pątnikach z Macierzyzny*, gdzie tych wypowiedzi jest najwięcej, wynika to z centralnej dla obu powieści sytuacji spotkania (serii spotkań) ich narratorów z „tym drugim”.

W *Gościu* narrator-pisarz, snując swoją opowieść o Janie-emigrancie zagubionym w Autochtonii, wespół ze wspomnianą sekretarką (w trakcie spisywania rzeczony opowieści dochodzi między nimi do dialogowego zbliżenia) na bieżąco rozważają różne aspekty tworzonej historii, np.:

– Śnił mi się ten... wczorajszy twardziel.

– Jak pani powiedziała?

– Twardziel... no, taki zawzięty... I ten harpun... To tak jakby siekiere kto miał na stole, no nie? Ale oni chyba, w tej pańskiej księżce, dadzą mu radę...

Była pewna swych słów. Spojrzała na maszynę. Podniosła rytmicznie ręce na znak, że gotowa. Jej sen i ta jej pewność chodzą po mnie. Tak, że jeszcze nie ma miejsca na opowieść.

Uważa pani, że już mają nad nim przewagę? Że górują nad nim licznie? No i administracyjnie?<sup>20</sup>

Czytelnik ma wrażenie, iż powieściowa opowieść stworzona jest na jego oczach. Kontakt z sekretarką jest dla narratora-pisarza nie tylko sytuacją profesjonalną, lecz także spotkaniem w akcie twórczym z „drugim”, któremu powierza się w trakcie kreowania utworu tajemnice artystycznego warsztatu<sup>21</sup> i którego dopuszcza się i zaprasza do współpracy w tworzeniu dzieła. Sekretarka jest tu niewątpliwie reprezentantką w świecie powieści zakładanego jej czytelnika, którego autor chciałby widzieć też jako żywo reagującego na przedstawioną przez siebie literacką rzeczywistość.

Poza owym kontekstem rozmów z sekretarką narrator fabulacji o Janie wygłasza metatekstowe uwagi odnoszące się do jego własnej opowieści, np.:

<sup>20</sup> M. Pankowski, *Gość*, Lublin 1989, s. 24–25. Podobnie s. 32; 35; 63–64; 66–67; 70–71; 84; 93; 101.

<sup>21</sup> *Ibidem*, s. 59–60 („Jeszcze nie wiem, jak postąpi Teresa... Podobnie, jak nie wiem, ile zechce jej opowiedzieć Jan...”). Narrator-pisarz odsłania tu przed swoją interlokutorką, ale i przed czytelnikiem reguły (czy raczej brak reguły) aktu twórczego.

Gadanie. Austriackie gadanie. Tak, jak gdyby rzeczywistość powieściowa mogła bez trudu nadążać za swą siostrą pierworodną, ulepioną z jędrnych faktów przez codziennego Archimbolda.

Jak gdyby przypadek i wyjątkowość mogły pójść w odstawkę po to, żeby czytelnik mógł stwierdzić, że panujemy nad chaosem, i wierzyć, że naprawdę kierujemy losami zebranych w tej opowieści osób<sup>22</sup>.

Przedstawioną wypowiedź o charakterze metatekstowym zakwalifikowaliśmy jako wypowiedź narratora-pisarza, lecz równie dobrze (w związku z tym, że obie role w tym przypadku mogą na siebie zachodzić) można ją przypisać podmiotowi powieści – wtedy wyrażona opcja nabiera waloru wypowiedzi odautorskiej, która może służyć do zarysowania artystycznego światopoglądu twórcy.

W *Pątnikach z Macierzyzny* narrator, który sam siebie zresztą tak nazywa<sup>23</sup>, swoją opowieść o podróżach do Kartofflanii rozwija, jak już stwierdziliśmy, podczas spotkań i rozmów z przyjacielem. Inwencja twórcza ujawnia się znów w akcie spotkania i nastawiona jest na „drugiego”, który tym razem, ze względu na swoją pozycję wobec narratora i ze względu na swój status intelektualny, odgrywa rolę bardziej znaczącą niż powieściowa sekretarka z *Gościa*. Rozmowy narratora z Guillaume'em mają bez wyjątku charakter wypowiedzi metaliterackich, odnoszących się do wspomnianej opowieści. Guillaume pełni rolę korektora stylistycznej strony fabulacji narratora<sup>24</sup> – dyskutuje z narratorem wybrane kwestie, np. kwestię kartoflańskiej mentalności<sup>25</sup>; bywa, że włącza się do opowieści narratora jako drugi głos<sup>26</sup>, uprzedza jej bieg, przewiduje rozwój wydarzeń<sup>27</sup>; omawia z narratorem meandry jego opowieści<sup>28</sup>; analizuje osobowość narratora i charakter jego wyobraźni twórczej<sup>29</sup>, wskazuje np. na antynomiczną metodę kreowania obrazów w opowieści o Kartofflanii<sup>30</sup>.

Guillaume jest w istocie wolnym od zewnętrznych obciążeń *alter ego* głównego bohatera-narratora, pozwalającym temu ostatniemu racjonalizować swoje zapędy twórcze i poddawać je krytycznym retuszom. Potwierdzeniem powyższej tezy są metatekstowe wypowiedzi samego narratora, który pod wpływem uwag Guillaume'a autokrytycznie odnosi się do swojej opowieści, dostrzega jej mankamenty, przedstawia alternatywne rozwiązania poszczególnych scen:

<sup>22</sup> *Ibidem*, s. 78–79.

<sup>23</sup> M. Pankowski, *Pątnicy...*, s. 18.

<sup>24</sup> *Ibidem*, s. 20, 62.

<sup>25</sup> *Ibidem*, s. 37, 97.

<sup>26</sup> *Ibidem*, s. 49.

<sup>27</sup> *Ibidem*, s. 49, 51, 52.

<sup>28</sup> *Ibidem*, s. 51, 66, 96.

<sup>29</sup> *Ibidem*, s. 70.

<sup>30</sup> *Ibidem*, s. 70, 98.

Znowu udaję, że mnie nie poirytował tym skokiem-domysłem. Uśmiecham się, jak dorosły do wyrostka, któremu daruję wspaniałomyślnie to gorączkowe strzelił-a-nie-nabił. Niemniej sam widzę, że moja opowieść za rozsądna, obliczona na wiedzę niemal historyczną, zbyt informująca, zbyt rozlizała, a przede wszystkim za dość dynamiczna, skoro jemu, Guillaume'owi tak łatwo swoje słówko wtrzyć. A przecież wystarczyłoby Antka z pepeszą postawić, na rozkraczonych nogach, bez bieszczadzkich modrości za tło i pokazać go, jak lufą ludzi swoich odlicza, w czasie zbiórki przed akcją<sup>31</sup>.

W formie demaskowania fikcji, wysuwania alternatywnych propozycji i ich realizowania, odnarracyjne wypowiedzi metatekstowe występują też w innych powieściach<sup>32</sup>.

Bywa też tak, że narrator przedstawia siebie, jako swego rodzaju „reżysera” zawiadującego „literackim teatrem” (jego uwagi dotyczą: modulowania tonacji opowieści, ustalania tempa akcji, ustawienia postaci itp.<sup>33</sup>).

### Metatekstowe wypowiedzi podmiotu utworu

Zarówno narrator omawianej prozy, jak i ten który nim steruje (podmiot utworu), lubują się w sztuce opowiadania, więc uczynienie między nimi rozróżnienia nie zawsze bywa łatwe. Jako kryterium występowania wypowiedzi odautorskich przyjmujemy bądź wyraźnie zaznaczony dystans wobec narratora, bądź jawne odnoszenie się do kwestii warsztatowych, związanych z p i s a n i e m danego utworu.

Repertuar owych uwag autotematycznych jest szeroki. Wybieramy wypowiedzi najbardziej znaczące. W *Granatowym Goździku*, pozbawionym w zasadzie tego typu elementów autotematycznych, napotykamy jednak na fragment, w którym rozpoznajemy głos podmiotu utworu:

Wieczór ma w sobie przedsmak spraw, które się już nie odstaną. Wystarczy garstka słodkawego powietrza, ptak zdyszany, bez kolorów i bez oczu, machinalnie kierujący swój lot ku wysokiemu drzewu bez imienia...

Kto mówi, że wieczór ma w sobie przedsmak spraw, które się już nie odstaną? I po co ten ptak wystraszony nocą nieuchronną, zapisany w linijce słów, zakarbowany w składni, co jak wszystko zbutwieje w gnój i na glinę...

Sekretarowanie mowie czerwonej, przekrojonej na krzyż. Kto kogo spisuje? Kto komu przywiał ptaka z cudzej pieśni, w nadziei, że z siwego, sękiego jaja wykielkuje kiedyś gwiazda rogata... Nie wiadomo kto kogo spisuje. Nie wiadomo kto mówi<sup>34</sup>.

Stajemy wobec epistemologicznego pytania o podmiotowość utworu. Sygnalizowane jest odczuwanie przez piszącego tajemnicy aktu tworzenia.

<sup>31</sup> *Ibidem*, s. 48. Zob. też dalszy ciąg cytowanego akapitu i akapity poprzedzające.

<sup>32</sup> M. Pankowski, *Powrót białych nietoperzy*, Lublin 1991, s. 104–105.

<sup>33</sup> Por. M. Pankowski, *Pątnicy...*, s. 90, 94.

<sup>34</sup> *I d e m*, *Granatowy Goździk*, s. 24.

Obrazy, myśli, refleksje nie tyle są świadomie konstruowane, ile pojawiają się w obrębie świadomości podmiotu utworu. Kto jest prawdziwym autorem zapisywanych słów? Gdzie tkwi źródło twórczości? Na pytania te nie otrzymujemy bezpośredniej odpowiedzi. Podkreślenie służebnej roli wobec języka („sekretarzowanie mowie”) może być jednak wskazaniem na ten obszar, z którego wydobywają się na światło dzienne owe obrazy, posiadające walor przedstawień artystycznych. W przedmowie do *Matugi* autor pisał: „A ja jestem Mowa”. *Granatowy Goździk* poprzedzony jest dedykacją: „Memu bratu Zygmuntovi, wirtuozowi sanockiej polszczyzny”. Język powieści, na co wskazywaliśmy wcześniej, należy uważać za jednego z jej „bohaterów”. To język, żywa mowa, stanowi obszar literackich wartości.

W *Rudolfie* podmiot utworu też podkreśla rolę języka jako pośrednika w materializowaniu się inwencji twórczej oraz jego rolę jako wehikułu pozwalającego włączać wytworzone treści w komunikacyjny obieg.

Dopiero co podniosłeś oczy w miejscu, gdzie ja opuściłem swoje, i znowu zagłębiasz się w zdanie. Bo razem nasza jazda na oklep na słowach, co nas niosą w dzieło zaledwie domyślane, ale już czytelne przez dwie wody nieprzyjazne, skazane na braterstwo. [...] A słowa, jeszcze w bróg zesypane, czekają na rękę, co się w nie wbije, szukająca swego. Tuż-tuż postacie wczoraj ulepione. O – tu. Tu niech się zbiorą. Tu niech usiądzie sójka epizodyczna, obok niech stanie Tomasz pomarszczony. [...] A może tylko szelmę sójkę obudzić i jej skrzydłem świat przemazać, żeby tylko niebo zostało... A teraz, jak już mamy niebo z wywieszką nieomylną postawmy pod nim D w o r z e c. Reszta wyniknie z tego założenia<sup>35</sup>.

Podmiot utworu zwraca się do czytelnika, zaznaczając swoje z nim zbratanie w literackiej „przygodzie” z językiem. Zarazem pada sugestia, że utwór jest pisany spontanicznie, otwarty na to, co niesie z sobą autorska i czytelnicza wyobraźnia. Podmiot utworu pokazuje, jak pracą owej wyobraźni ze słów tworzy obrazy, jak mogą one być różne, w zależności od nasuwających się skojarzeń i wstępnego zamysłu twórcy.

A oto inna tego typu uwaga odautorska również akceptująca rolę wyobraźni w kreowaniu rzeczywistości przedstawionej utworu:

[...] Dzieciotyły rąbały dziobami. Rąbią i dźgają. Ile ich? Kora się sypie na śnieg. Śniegiem kurzy po przesiekach, że aż się prosi ten las o polowanie wigilijne. Zaczekamy chwilę z pisaniem. Odłóżmy zgrzany długopis, bo coś się musi stać pod takim niebem, na wprost naszego oczekiwania. O – tam. O – stamtąd! Już sanie nadjeżdżają! [dalej rozwijany jest obraz polowania]<sup>36</sup>.

W innych, rozsianych w tej prozie odautorskich wypowiedziach metatekstowych, podejmowane są próby nawiązywania bliższych związków z czytelnikiem. Wyraźne jest, o czym już pisaliśmy, dialogowe nastawienie na

<sup>35</sup> *I dem*, *Rudolf*, s. 26.

<sup>36</sup> *Ibidem*, s. 17.

współpracę z nim. Podmiot utworu zawiązuje swego rodzaju pakt komunikacyjny z odbiorcą, zapraszając go do współtworzenia utworu.

Dzisiejszemu czytelnikowi wystarczy podać miejsce, czyli tę oto restaurację, posadzić tam dwóch kolekcjonerów, a sam sobie domruchy brzmienie uwertury. Autor zaś, bo to jego kompozycja, zajmie się samą operą<sup>37</sup>.

W owych „rozmowach” z czytelnikiem podmiot utworu wskazuje również na zakres swoich autorskich kompetencji i powinności, jakie narzuca mu wyznaczona rola kierującego światem przedstawionym utworu<sup>38</sup>.

Na koniec prezentacji metatekstowych wypowiedzi odautorskich przytaczam te, w których podmiot utworu z dystansem informuje o wyobraźniowej grze ze stworzonymi przez siebie literackimi postaciami i o samej sytuacji pisania (zdarza się, że postaci autonomizują się i powieść „sama się pisze”, albo tekst wyrażać zaczyna nie to, co zamierzał autor):

I chcę dalej notować tę baśń o Tomciu Paluchu, jak se idzie ścieżką z owsianych placzków naszych, co się w talary przemieniają – a tu mi maszyna sama ruszy i, pisze. Bo Michał Pandura klawiszami konno na przelaj se wali i śmiechem od niego rumiano. I znowu w tekst powraca. Razem z arkuszem wkręcą go, aż mi popiół z jego fajki na litery się sypie [...]<sup>39</sup>.

Odczytuję ustęp, począwszy od słów „A gdyby tak tekst...”<sup>40</sup> i widzę, że obraz jelenia, miał zagrać po prostu kolorem, przepychem, jednym słowem aurą gobelinową, a stanął kością oskarżenia<sup>41</sup>.

Fragmenty te mówią w istocie o tym, iż wyzwolona wyobraźnia nie zawsze daje się okiełznać i że twórca, chcąc nie chcąc, musi poddawać się jej dynamice.

### Metatekstowe wypowiedzi dysponenta gestów artystycznych (pisarza)

Są to takie wypowiedzi, w których został zaznaczony dystans w stosunku do podmiotu utworu, np.:

Czy tak było naprawdę? Czy też autor chciał, to znaczy musiał tak ujrzeć sam środek własnego lata? I rozpisac swe urzeczenie w taki gorący landszafcik? Tak jakby mu trzeba było materii, co mija, żeby uniosła sprawy Thomasa – żeby zatrzymał je daleko, na nieznanym mieliźnie. Wtedy on, autor, stąd odczuje tę przestrzeń<sup>42</sup>.

<sup>37</sup> M. Pankowski, *Putto*, Poznań 1994, s. 32. Por. też następujący fragment: „Czytelnik zgodzi się z narratorem, że należy pominąć scenę targu. Zresztą z grubsza było tak...”. *Ibidem*, s. 26.

<sup>38</sup> Por. M. Pankowski, *Gość*, s. 13, 28; *idem*, *Powrót...*, s. 15.

<sup>39</sup> *Idem*, *Płtnicy...*, s. 84.

<sup>40</sup> *Idem*, *Putto*, s. 6.

<sup>41</sup> *Ibidem*.

<sup>42</sup> M. Pankowski, *Rudolf*, s. 46.

Autor tych uwag zaznacza, że dysponuje świadomością wyższą niż podmiot utworu. Jest to więc głos „ja” ponadautorskiego jako korelatu dzieła, jako określonego komunikatu literackiego. Na czas pisania utworu przyjmuje ono rolę autora konkretnego dzieła. Ów autor, w trakcie procesu tworzenia dzieła, jest zdeterminowany jego materią („Czy też autor chciał, to znaczy musiał tak ujrzeć sam środek własnego lata?”). Pisarz jest świadomy teatralności takiej sytuacji<sup>43</sup>, stąd owe metatekstowe uwagi, które pozwalają mu na zachowanie dystansu do własnej profesji i twórczości.

### III

Obecność żywiołu autobiograficznego we współczesnej prozie polskiej jest zjawiskiem znaczącym. Nowoczesna jego odmiana rozwija się niewątpliwie pod patronatem twórczości Witolda Gombrowicza, który siebie samego uczynił najważniejszym tematem swojego pisarstwa, przy czym autorowi *Kosmosu* chodziło, jak wiadomo, nie o wierny zapis w literaturze własnych losów, ale o zbudowanie rozpisanej na wiele utworów biografii duchowej. Stąd jego dzieła, eksponując osobę autora, nie rezygnują z przynależnej literaturze pięknej fikcyjności.

W prozie Pankowskiego autobiograficzność wyrasta z podobnego nastawienia. Jedną z bardzo znamienitych cech struktury utworów prozatorskich autora *Rudolfa* jest mniej lub bardziej widoczna obecność „postawy autobiograficznej”, która – bez względu na kształt literackiej formy, w jaką zostanie wpisana – zawsze pozostaje swoistą oznaką zamierzonego zabiegu zbliżania rzeczywistości przedstawionej utworu do pozatekstowej „rzeczywistości pisarza”. „Z postawą autobiograficzną mamy do czynienia wówczas – pisze Małgorzata Czermińska – kiedy stworzone zostają wyraźne punkty stykowe, zarysowują się wyraźne relacje pomiędzy podmiotem wypowiedzi a podmiotem społecznego tekstu biografii, funkcjonującego jako schematyczne minimum wiedzy o rzeczywistym autorze. [...] istotne jest samo rozpoznanie podobieństwa, a nie jego szczegółowa weryfikacja”<sup>44</sup>. W omawianej prozie elementy autorskiej biografii stanowią swego rodzaju „materiał wyjściowy”, który w poszczególnych utworach ulega głębokim, różnorodnym przekształ-

<sup>43</sup> *Ibidem*, s. 47.

<sup>44</sup> M. Czermińska, *Autobiografia i powieść czyli pisarz i jego postacie*, Gdańsk 1987, s. 16. Na temat autobiografizmu pisali: M. Benjour, *Autobiografia i autoportret*, przeł. K. Filicka, „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 1; J. Jarzębski, *Kariera „autentyku”*, [w:] *idem*, *Powieść jako autokreacja*, Kraków 1984; J. Smulski, *Autobiografizm jako postawa i jako strategia artystyczna. Na materiale współczesnej prozy polskiej*, „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 4; J. Skwarek, *Dlaczego autobiografizm? Powieść autobiograficzna XX-lecia*, Katowice 1986.

ceniom i deformacjom, literackiemu zaszyfrowaniu<sup>45</sup>. Ujawnienie autobiograficznego charakteru tej twórczości sprowadza się do kształtowania przez pisarza – użyjmy terminu Philippe'a Lejeune'a – przestrzeni autobiograficznej<sup>46</sup>. Mamy do czynienia z kreowaniem przestrzeni autobiograficznej na poziomie konstrukcji utworów (np. przez powtarzalność scen<sup>47</sup>, motywów<sup>48</sup>, wątków<sup>49</sup> w kolejnych powieściach pisarza, powtarzalność sugerującą zakorzenienie tych motywów w biografii twórcy). Przestrzeń ta bywa też kształtowana w sposób bezpośredni – poprzez wypowiedzi pisarza ujawniające fakty jego biografii i wskazujące na ich związki z przebiegami fabularnymi jego dzieł<sup>50</sup>. Zaznaczymy przy tym, iż nie interesuje nas stosunek faktów relacjonowanych przez autora *Rudolfa* do faktów empirycznych – istotne, naszym zdaniem, jest jedynie to, iż owe autorskie wypowiedzi kształtują obraz jego biografii w świadomości społecznej. Tego rodzaju działania pisarza, zmierzające do ujawnienia – na poziomie relacji międzytekstowych – autobiograficznego charakteru twórczości, określamy mianem strategii autobiograficznej. Najwyraźniej elementy strategii autobiograficznej występują w opowiadaniach: *Kozak*, *Lida*, *Lekcja Simony* oraz w powieściach: *Rudolf* i *Pątnikach* z *Macierzyzny*. Jej znakami rozpoznawczym są:

1) persony narratorów-bohaterów tych utworów, powtarzające te rzeczywistości, ze społecznego tekstu biografii pisarza (bycie pracownikiem uniwersyteckim w *Kozaku*, w tym opowiadaniu dodatkowo tożsamość nazwisk narratora i pisarza; bycie profesorem uniwersyteckim w *Rudolfie* i *Lekcji Simony*; bycie profesorem i pisarzem w *Lidzie* i *Pątnikach* z *Macierzyzny*;

2) elementy zarysowanych w utworach biografii tychże narratorów-bohaterów, odpowiadające faktom z życia pisarza (np. pobyt w obozie koncentracyjnym w czasie II wojny światowej, zamieszkiwanie w Brukseli, podróże do rodzinnego kraju, uczestnictwo w czasie jednego z takich pobytów w zjeździe absolwentów gimnazjum w rodzinnym mieście<sup>51</sup> itp.);

<sup>45</sup> Por. S. Barć, *Marian Pankowski...*, s. 95.

<sup>46</sup> P. Lejeune, *Pakt autobiograficzny*, „Teksty” 1975, nr 5, s. 45 i nast.

<sup>47</sup> Przykładem niech będzie przywołanie przez narratora *Rudolfa* w zakończeniu powieści sceny z rybą pojawiającej się wcześniej w powieści *Matuga idzie* (rozdział pt. *Pikling*).

<sup>48</sup> Motywem powracającym wielokrotnie w tej prozie, o czym pisaliśmy, jest motyw powrotu z obczyzny do kraju rodzinnego.

<sup>49</sup> Za przykład niech posłuży wątek Poptiu. Po raz pierwszy pojawia się on w *Rudolfie* (s. 84–85) jako opowieść matki narratora. Przywołany zostaje ponownie w powieści *Putto* już jako samodzielne wspomnienie narratora z własnego dzieciństwa.

<sup>50</sup> Por. wywiady: *Czy jest większa radość*, Rozm. W. Maciąg, „Życie Literackie” 1975, nr 40 („W *Rudolfie* wyraziłem moje wahanie, moje poszukiwanie miejsca autentycznego między obcością – ojczyzną, gdzie mieszkam i ojczyzną. [...] Ja podróżuję do Polski od lat. W roku 1987 to była już szesnasta podróż.”); *Nietoperz o ptasim skrzydle*, Rozm. M. Urbanek, „ITD” 1987, nr 43; („Opowiadam o tej Kartoflani w każdej mojej książce i zawsze jest tam przywiązanie, bo ja z niej pochodzę...”).

<sup>51</sup> Patrz: *Księga pamiątkowa (1880–1980). Komitet Organizacyjny Obchodów 100-lecia Gimnazjum i I Liceum Ogólnokształcącego w Sanoku*, Sanok 1980.



3) duchowy format narratora oraz jego preferencje światopoglądowe i artystyczne, porównywalne z wypowiedziami pisarza w tekstach o charakterze dyskursywnym i w wywiadach.

W ramach przestrzeni autobiograficznej kształtowanej w tej prozie funkcjonują również i takie utwory pisarza, w których elementy autobiograficzne nie zaznaczają się w sposób tak ewidentny, jak we wskazanych przypadkach. Dzieje się tak dzięki spajającemu całą tę twórczość, wyraźnie dającym się rozpoznać w kolejnych dziełach pisarskiemu „ja”, będącemu korelatem literackich światów tego pisarstwa. Owo tekstowe pisarskie „ja” posiada cechy „ja sylleptycznego”<sup>52</sup>, tj. funkcjonuje na poziomie tekstu jako prawdziwe i jako zmyślane. W tym drugim przypadku analogie z biografią autora są trudne do uchwycenia. W odniesieniu do całej twórczości prozatorskiej Mariana Pankowskiego właściwiej jest, w związku z tym, używać proponowanej przez Lejeune’a nazwy: pakt fantazmatyczny (pośrednia forma paktu autobiograficznego)<sup>53</sup>. Oznacza to, iż utwory prozatorskie autora *Gościa* odczytywać należy jako literackie fantazmaty niosące prawdę o autorskim indywiduum. Kłopoty kolejnych bohaterów tej prozy z tożsamością, ich „niedefiniowalność”, powodują, iż tak rozumiany autobiografizm trzeba nazwać autobiografizmem bez wiary. Bez wiary w możliwość uchwycenia owej prawdy o własnej egzystencji. Jest to zarazem niewiara w, po Gombrowiczowsku rozumianą, autentyczność owej egzystencji zagubionej w chaosie życia. Ich materią nie są bowiem fakty egzystencji, ale elementy życia duchowego.

Równocześnie twórczość ta, rozważana na tle współczesnych literackich tendencji, literatury uprawianej jako wielka układanka z elementów *ready made*, jawi się jako obrona osobowego świadectwa, podkreśla związek z realnym życiem autora i jego realną jednostkową świadomością, podlegającą ewolucji, wrażliwą na różne oddziaływania zewnętrzne i impulsy wewnętrzne<sup>54</sup>.

Kolejne utwory pisarza widzieć można jako gradualne akty, sytuujące go w świecie, kolejne próby odślaniania siebie dla świata, świata dla siebie, siebie dla siebie. Literatura tak pojmowana jest częścią życia, „taką częścią, która idzie przez całość”<sup>55</sup>.

<sup>52</sup> Termin ten przejmuję od R. Nycza, patrz: tenże, *Tropy „ja”*. *Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia*, „Teksty Drugie” 1994, nr 2, s. 22.

<sup>53</sup> Por. P. Lejeune, *op. cit.*, s. 46.

<sup>54</sup> Por. J. Abramowska, *Jednak autor! Skromna propozycja na okres przejściowy*, „Teksty Drugie” 1994, nr 2, s. 53.

<sup>55</sup> Używam określenia M. Białoszewskiego; patrz: *Szacunek dla każdego drobiazgu – rozmowa z Mironem Białoszewskim*, [w:] Z. Taranienko, *Rozmowy z pisarzami*, Warszawa 1986, s. 422–423.

Zbigniew Fiszbak

DLIALOG, AUTO THEMATISIERUNG UND AUTOBIOGRAPHIE IM PROSA  
VON MARIAN PANKOWSKI

(Zusammenfassung)

Der Artikel handelt von den ausgewählten Problemen, die sich mit der Einrichtung des Textraumes in folgenden Romanen: *Granatowy Goździk*, *Rudolf*, *Pątnicy z Macierzyzny*, *Gość* beschäftigt. Jeder von den genannten Romanen ist auf Grund eines Gesprächs-Dialogs aufgebaut, den ständig die Hauptdarsteller miteinander führen. Das Gespräch der Protagonisten weist auf verschiedene Arten der Weltanschauung hin, zielt auch auf die Konfrontierung der verschiedenen Kulturtraditionen.

Prosa von Marian Pankowski erscheint als moderne Werkstattlösung. Es folgt unter anderen als Aussagegröße, die einen übertextlichen Charakter hat. Diese Aussagen decken dem Leser die Geheimnisse des Schaffensprozesses auf und erlauben damit seinen Verlauf zu verfolgen.

Eine wichtige Eigenschaft des Autors des Romans *Rudolf* ist seine Autobiographie. In seinen phantasmatischen Erzählungen, der Dichter, in einer Gombrowiczartigen Weise, die authentischen Erlebnisse mit der literarischen Fiktion. Schließlich erreicht sein Schrifttum die Form der Seelenautobiographie.