

Jan Burnatowski

Kategoria protagonizmu w twórczości senioralnej Mariana Pankowskiego

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria 9,
246-257

2009

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.

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historicolitteraria IX (2009)

Jan Burnatowski

Kategoria protagonizmu w twórczości senioralnej Mariana Pankowskiego

Proza Mariana Pankowskiego podlega w ostatniej dekadzie coraz to nowym eksplo- racjom, odczytaniom czy wręcz odkryciom. Potwierdzeniem owej tendencji są re- edycje *Rudolfa* i *Pątników z macierzyzny*, dokonywane przez krakowskie wydawnic- two Ha!art. Działania takie wydają się być jednak wypadkową „modnych” tendencji na gruncie rodzimej literatury. Powieść *Rudolf* (opublikowana w 1980 roku, wzno- wioną w 2007) została obecnie „zaanektowana” przez środowiska homoseksualne i uznana za pierwszą w Polsce powieść o tematyce homoerotycznej. Potwierdze- niem szczególnego zainteresowania sędziwym autorem *Powrotu białych nietoperzy* jest przyznanie mu w czerwcu 2008 roku Nagrody Literackiej Gdynia za tom prozy *Ostatni zlot aniołów*.

Przyglądając się tekstom prozatorskim Mariana Pankowskiego łatwo zauwa- żyć, że figurą, która spina znakomitą większość dzieł, jest kategoria protagonizmu, ześrodkowana w instancji głównego bohatera=narratora¹. W tym miejscu szczegól- nie interesować mnie będą teksty zaliczane do tzw. okresu twórczości senioralnej², a w ich obrębie takie teksty jak: *Z Auszwicu do Belsen* (2002) *Pismo w stronę miło- ści* (2001), *Złoto żałobne* (2002), *Bal wdów i wdowców* (2006), *Ostatni zlot aniołów* (2007).

Podjmując próbę zmierzenia się z definicją protagonisty na gruncie prozy, na- potykaamy na „nie lada ambaras” w postaci braku rozważań teoretycznych dotyczących się wzmiankowanej instancji nadawczej.

Penetrując etymologię terminu dowiadujemy się, iż pochodzi on z języka gre-ckiego, *protagonistes*, gdzie pierwotnie używany był do opisu sytuacji scenicznej w antycznym teatrze, oznaczając wykonawcę głównej roli w tragedii (inaczej okre- ślanej mianem pierwszego aktora). Przyglądając się z większą uwagą strukturze wy-razu, obserwujemy jego dwuczłonową „kontrakcję”: *prot – agonistes*, gdzie prefiks

¹ Pewnym odstępstwem od tej reguły jest *Rudolf*, gdzie kategorii protagonizmu należa- łooby upatrywać w postaci tytułowego Tomasza=Rudolfa.

² Posługuję się terminem za ustaleniami Henryka Berezy, zawartymi w posłowniu do wy- dania *Pisma w stronę miłości*, Warszawa 2009. Przytoczone w tekście cytaty pochodzą z tego wydania.

prot wyrażałyby pozytywny stosunek do „jątrzącego” zjawiska/sytuacji, natomiast człon *agonistes* sygnalizuje „rywalizujący” profil relacji. Całościowo zatem znaczenie pojęcia uległoby przesunięciu w kierunku współzawodniczego charakteru działań podejmowanych przez podmiot, określany mianem protagonisty, a dodatkowo wskazuje nowy trop w oglądzie problemu, ponieważ odtąd wszelkie interakcje – spotkania głównego bohatera pozbawione zostają neutralnego zabarwienia, kosztem ciągłej gry agonu z Innym, którym może być zarówno odbiorca mowy bohatera, jak i czytelnik. Proces ten warunkowany jest przyjętą optyką: bądź wewnątrztekstową, bądź zewnątrztekstową.

Kategoria protagonizmu wraz z dokonującymi się w obrębie epiki przekształceniami formalnymi, dotyczącymi przede wszystkim sposobu prowadzenia narracji, przeszczepiona została na grunt powieściowy. Dla potwierdzenia warto wymienić choćby powieści Witolda Gombrowicza (m.in. *Kosmos*, *Pornografia*, choć w tym przypadku mamy do czynienia również z problemem sobowtóra), Stanisława Czyzcha (*Ajol*), czy Ireneusza Iredyńskiego (*Człowiek epoki*), by móc stwierdzić, że analizowane zagadnienie nie jest jednostkowym przypadkiem, nie mającym powinowactw z twórczością innych pisarzy.

Na badanym terenie protagonizm ów przybiera specyficzny profil, na kształt którego rzutuje obserwowana homonimizacja instancji nadawczych. Za motywację takiej refleksji posłuży wyimek z *W stronę miłości*:

Zgubiłem się w dygresjach. Wracam do tematu: ja nadal boję się wdów [...]. To prawda. Mogę to prozą potwierdzić [...]. Czytelnik wkrótce zauważy mój styl niefrasobliwy, choćby w tej chwili... (s. 9).

Przedmiotem wypowiedzi staje się jednocześnie jej podmiot. Autor wewnętrzny tworzy bohaterem swego komunikatu (jakim jest dzieło literackie) jego narratora, który z kolei staje się głównym bohaterem. Kiedy narrator Pankowskiego stawia w domyśle zaimek osobowy „ja”, określający tak narratora, jak i protagonistę, staje się on narratorem ukształtowanym dramatycznie³. Wobec tego dopuszczalnym jest stwierdzenie, że jest on także autorem wpisanym w dzieło (termin W.C. Bootha: *implied author*), będąc przy tym „siłą sprawczą”, motorem napędowym dla opowiadanych wydarzeń (rozwoju świata przedstawionego).

Badaną kategorię (której cechą immanentną w tym przypadku jest pierwszoosobowa narracja) należy z pełnym przekonaniem zaklasyfikować jako kategorię *narrator-agents* (taki aktywny narrator wywiera jakiś widoczny wpływ na bieg wydarzeń, będąc oczywiście postacią centralną omawianych tekstów⁴; jednocześnie ukazuje pełnię świadomości zadań stojących przed nim, jak i *volens nolens* odpowiedzialności przypisanej z tytułu roli, którą na siebie przyjął).

Stanisław Eile w szkicu *Perspektywa narracyjna a zagadnienie autorstwa* zauważa, że typ narracji, której centrum perspektywy stanowi bohater, będący jednocześnie przedmiotem i podmiotem opowiadania, nosi znamiona wyraźnego sfunkcjonalizowania w kierunku przekaźnika, mogącego pozyskać sympatię czytelnika

³ W.C. Booth, *Rodzaje narracji*, [w:] *Narratologia*, pod red. M. Głowińskiego, Gdańsk 2004, s. 215.

⁴ *Ibidem*, s. 218.

bądź w przypadku krańcowym chociaż jego aprobatę⁵. Taki typ quasi-bohatera oraz quasi-narratora został określony w tej pracy mianem protagonisty, ze względu na stopień uzależnienia powieściowej akcji od aktywności kreacyjnej głównego bohatera.

Elementem pełniącym rolę inwariantu w prozie *senile* Pankowskiego jest naoczność, z jaką protagonista-narrator konstruuje opowieść, świat przedstawiony:

Ale przyspieszmy opowieść, bo do następnego spotkania daleko. Miasto rozległe i trzeba trafu, żeby w domu towarowym czy w teatrze wleźć na takiego znajomego jak Tarnopolski. [...] Wlażłem na niego nie w teatrze i nie w sklepie. Pan Bóg mnie skarał, bo coś mi strzeliło do głowy, żeby wejść do „La Chaloupe d' or”, gdzie turysta obok turysty⁶.

Funkcjonalność jego roli nosi rysy wyraźnego pokrewieństwa z postaciami protagonistów, które analizował Władimir Propp w *Morfologii bajki*, mówiąc, iż „przez funkcję (ich) rozumiemy postępowanie osoby działającej, określane z punktu widzenia jego znaczenia dla toku akcji”⁷. Jak zostało już wyżej stwierdzone, działalność fabulatora, będącego jednocześnie przedmiotem opowieści, sankcjonuje powieściowe wydarzenia ze względu na zależność „dziania się” od zabiegów głównego bohatera.

Rozpięty pomiędzy dwoma różnymi porządkami: postacią literacką – wewnętrzną w stosunku do tekstu, i odbiorcą tekstu – zewnętrznym wobec dzieła literackiego, protagonista utworów senioralnych wydaje się zapraszać owe instancje odbiorcze, wciągając je do prowadzonej gry, rywalizacji. Symptomami tak obranej strategii działania są dwie zasadnicze grupy bodźców, odpowiadające powyżej wyszczególnionym interiorom. I tak, adekwatnie dla poziomu słuchacza mowy bohatera dopasować można przynależne do fabuły utworów zdarzenia, które projektują agoniczną atmosferę spotkań interesującego podmiotu z Innym – kobietą:

– Przypomniał mi się Zwin... Zastanawiałam się... jak Pan... ktoś, kto poszukuje wyrazu teatralnego... jak pan odczuł to miejsce?

A mnie raczej do monologu trawienia niż do filozoficznych impresji. Ostrożnie, szczygiełku, alarmuję sam siebie, bo to pachnie potrzaskiem. Wykręć się, żeby polującej tylko puch spod ptasiego kupra w ręce został! (*Złoto żałobne*, s. 60).

Sfera napięć jest łatwa do zauważenia – otóż poobiednia, kurtuazyjna pogawędka z Lucie niespodziewanie przybiera dla protagonisty formę potyczki, z której należy wyjść zwycięskim: „ostrożnie... bo to pachnie potrzaskiem. Wykręć się, żeby polującej tylko puch spod ptasiego kupra w ręce został!” Specyfiką sytuacji, nie tylko tej, lecz także innych o charakterze agonicznym, jest wyrażana przez protagonistę zgoda na rozpoczęcie interakcji, która staje się przy tym właściwym rozpoczęciem rywalizacji, podjęciem przez zainteresowane postacie przysłowiowej rękawicy. W tym konkretnym zdarzeniu owa aprobata ma miejsce w momencie przyjęcia

⁵ Por. S. Eile, *Perspektywa narracyjna a zagadnienie autorstwa*, [w:] *Problemy teorii literatury*, wyb. H. Markiewicz, Wrocław 1988, s. 196–210.

⁶ M. Pankowski, *Złoto żałobne*, Koszalin 2002, s. 18. Następane cytaty będą pochodziły z tego wydania.

⁷ W. Propp, *Morfologia bajki*, wstęp B. Gołębiowski, Warszawa 1968, s. 15.

przez głównego bohatera, wysuniętego uprzednio przez panią profesor, zaproszenia dotyczącego wspólnego spędzenia „kilku miłych chwil” w jej wiejskiej posiadłości.

Podobny profil posiada spotkanie protagonisty i Feli w noweli *Wakacje... wakacje*:

Patrzmy na siebie w obecności doktora. Ma baba nade mną przewagę, bo ma prawo wszystkiemu się dziwić, czyli pozbawiać mnie wspólnej rzeczywistości, wspólnych przesłanek (*Złoto żałobne*, s. 15).

Podług przyjętego pryzmatu oglądu fragment ów nosi wyraźne „ślady” informacji stematyzowanej: „ma baba nade mną przewagę”, eksponując tym samym wymuszaną labilność zachowań dla odniesienia tymczasowego zwycięstwa. Wobec tego główną cechą przystającą do protagonisty w wewnątrztekstowym wymiarze dzieła będzie jego cykliczne uchodzenie zdolnościom percepcyjnym „sytuacyjnego kompana”, które podporządkowane jest celowi wiodącemu – „victorii momentalnej”, nie zezwalającej na pochwylenie głównego bohatera w sidła stereotypowego postrzegania, rozbijając przy tym ogólnoludzką tendencję zmierzającą do kategoryzowania rejestrowanych zdarzeń czy ludzi.

Zmieniając optykę, prezentacji wymaga metoda konstruowania zewnątrzrodziorczego uczestnictwa w proponowanej przez narratora-protagonistę rywalizacji. Bazuje ona na sformułowaniach, które bezpośrednio apelują do czytelniczey uwagi. W polu tych bodźców sytuują się pierwszoosobowe użycia czasowników liczby mnogiej, które budują wspólną czytelnikowi i opowiadaczowi przestrzeń agonu, a także zwroty adresowane do współpartnera dialogu w procesie literackim, sygnalizujące pewien stopień „spoufalenia”.

Do egzemplifikacji pierwszej metody posłuży wyimek pochodzący ze *Złota żałobnego*, *nota bene* stemplowany autotematyzmem:

Z trudnych do nazwania zakamarków mej głowy wytoczyła się kula, powiedzmy [podkr. J.B.] koloru złożonych orzechów, roztrąciła i poprzewracała domy i akacje strzyżone jak zielony pudel... Tak, że wypada usprawiedliwić ten trochę obcesowy zryw psychiki autorskiej (s. 87).

Fabulator-protagonista „układa się” z adresatem komunikatu (jakim jest dzieło literackie), włączając go tym samym w obręb wspólnej otdąd płaszczyzny interakcji. Dodatkowo konstrukcja taka przybiera charakter fatamorgany, ze względu na subtelnie wtrącone w rytm opowieści zaproszenie do uczestnictwa w procesie konstruowania historii.

W *Balu wdów i wdowców* obserwujemy w tkance narracji „zajście” kwalifikujące się raczej do drugiej klasy bodźców: „Bogiem a prawdą [podkr. J.B.], nie wiedziałem, czego mam oczekiwać od ostatnich dni grudnia”⁸. Zastosowane wyrażenie wskazuje na konfesyjny status wypowiedzenia, przy jednoczesnym dopuszczeniu czytelnika do tajemnicy, jaką jest świadomość protagonisty-narratora. Naturalnym wymogiem w stosunku do prowadzonych eksplikacji jest ukazanie celowości omawianej zewnątrztekstowej gry, której partnerami są narrator-protagonista i odbiorca dzieła literackiego.

⁸ M. Pankowski, *Bal wdów i wdowców*, Kraków 2006, s. 139. Następne cytaty będą pochodziły z tego wydania.

Do powyższych refleksji imputować trzeba migotliwość – uchodzenie, lecz tym razem nie wewnątrztekstowym „towarzyszom”, a już czytelniczym przyzwyczajeniom, i ponownie podkreślając, ogólnoludzkim dążnościom ku „ordynarnemu” kategoryzowaniu. Protagonista utworów senioralnych najwyraźniej nie życzy sobie zostać pochwyconym w sidła czytelniczej (zarówno tej polskiej, jak i frankofońskiej) stereotypizacji, podług której przy każdym następnym kontakcie z tym samym podmiotem przykładamy kalki poznawcze, gotowe formuły, wypaczające dokonywany ogląd sytuacji, doświadczane spotkanie. W repertuarze protagonisty-narratora mieści się szereg ról, które są odpowiednio dozowane w trakcie spotkania z tekstem. Raz przedstawia się czytelnikowi jako autochton uczestniczący w tytułowym *Balu wdów i wdowców*, by innym razem odgrywać rolę *Lorda z Dolnych Karpat* silnie odczuwającego swoją odrębność względem obywateli Królestwa Belgii. W innych przypadkach odgrywa rolę „siwego” don Juana (jak w przypadku spotkań z Henriettą w *Piśmie w stronę miłości*), by następnie zdecydowanie ją porzucić i wydrwić (przykład doktora Tarnopolskiego z kart *Złota żałobnego*)⁹. Taka konstelacja zachowań wyraźnie celuje w odbiorczą percepcję, całościowo projektując model spotkania, w którym oba człony ulegają permanentnym zmianom miejsc: Ja – Inny. Z regularną częstotliwością badany podmiot oscyluje pomiędzy „swojskością”, byciem u siebie, egzystowaniem we własnej, dobrze znanej przestrzeni terytorialnej (bohater Pankowskiego żyje w Brukseli) a poczuciem odrębności, obcości, zapewne i nostalgii, której korzenie sięgają miejsc lat młodzieńczych (Sanoka). Zadanie czytelnika sprowadza się do podjęcia aranżowanej przez protagonistę-narratora gry, zmierzającej z jednej strony do ucieczki przed czytelniczą próbą określenia „tubylczości” podmiotu, z drugiej zaś na pochwytywaniu przez odbiorcę tekstowych sygnałów wskazujących potrzebę kategoryzacji.

Istotnym wariantem tej rywalizacji, przenikającej oba poziomy dzieła literackiego (*interior* tekstu i *zewnątrztekstowy*), jest krańcowo odmienne zastosowanie języka, rozbijające odbiorcze wyobrażenie na temat sędziwego protagonisty-fabulatora. Mocą taką obdarzone są partie tekstów „adkrustowane” dosadnymi (często wulgarnymi) określeniami, z reguły dotyczące kobiet, brutalnie rozcinające przy tym dystygowaną tkanekę językową podmiotu wypowiadającego, co z innej perspektywy burzy skonstruowane finalnie przez te właśnie teksty poczucie harmonii i piękna. W *Piśmie w stronę miłości* podczas imaginacyjnych „poruszeń” świadomości protagonisty orbitujących wokół Anny czytamy:

Nikogo naprzeciwno. A gdyby ona tu usiadła, Anna? Tak sobie, żeby po prostu porozmawiać. Niczego, broń Boże nie „wskrzeszać”. [...] A skoro już zaczęliśmy – to dalej! Wywlekać niebyłości z niebytu. Wyciągać za czub krzaki bzu posypane popiołem. I przy tym patrzeć sobie w oczy emerytalnie, bo przecież wiemy, że wszystko już było. Patrzę w końcu ciepło na Ciebie, babuniu otoczona gromadą wnucząt z komiksami na podłodze [...]. A ja podziwiam Twoje oczy, ilustrujące obecną i ówczesną wyrozumiałość, dziś wobec wnuczki bluźniącej niewinnie, ongiś wobec gimnazjalisty. Dość tego dobrego! I znad turbota syknę Ci szeptem: – Sami jesteście, ściągaj, kurwa, majtki i dawaj je nad stołem! Kopę lat wymażesz tym gestem, przeszłość naprawisz. Znowu zadrżysz wstydem piętnastoletniej prawiczki. Zlejesz się, aż miło! Ściągaj, słyszysz?! (s. 37)

⁹ Por. K. Latawiec, *Zasada estetycznego dystansu w prozie senioralnej Mariana Pankowskiego*, „Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis”. *Studia Historicolitteraria* V, 2005.

Harmonijne tempo narracji załamane zostaje w momencie wyobrażenia potencjalnie erotycznej sytuacji, w rezultacie czego nobliwy senior traci status „arystokratyzmu”, co z kolei nie pozostaje bez znaczenia dla omawianego procesu agonu. Protagonista-narrator znów umyka próbom pochwylenia własnej osoby w karby czytelniczego odbioru. Z eleganckiego użytkownika języka w mgnieniu oka przestacza się w dosadnego, niestroniącego od „soczystości” wyrazu opowiadacza, który każdorazowo wywiera swoją językową działalnością wpływ na adresata tekstu. Takie zorientowanie komunikatu jawnie podpada pod kategorię impresywnej funkcji wypowiedzi, odznaczającej się „nastawieniem aktu mowy na odbiorcę, który w pewnych wypadkach stać się może dominującym elementem sytuacji komunikacyjnej”¹⁰. Działania takie ewokują poniekąd reguły popularnej i powszechnie znanej gry w berka: zrób wszystko, by mnie pochwylić, a ja uczynię jeszcze więcej, byś mnie nie złapał, nie dosięgnął.

Poruszając się nadal w obrębie podjętej problematyki współzawodniczenia, eksplikacji wymaga zastosowany w *Piśmie w stronę miłości* schemat powieści w powieści. Otóż obserwujemy w interesującej materii proces naoczego tworzenia fikcyjnego raptularza z pobytu Johanna Wolfganga Goethego w Polsce, którego „współbiesiadnikiem” jest polski szlachcic Stanisław Trembecki. Wskazanie bohaterów diariusza nie jest jedynie gestem – dzieło to może posłużyć za niezwykle subtelną egzegezę koncepcji języka całej prozy Mariana Pankowskiego. Szambelan Trembecki i Johann Wolfgang Goethe to opozycyjny względem siebie „duet”, którego immanentną cechą jest kompleksowa interferencja na płaszczyźnie języka, skorelowana z percepcją, a później deskrypcją rzeczywistości. Generalizując rzecz można, iż Mistrz Goethe uosabia arystokratyczną stronę mowy, podczas gdy Stanisław Trembecki kojarzy się z szeroko pojętą plebejskością.

Miasto Krakau żegnam bez żalu [...]. Owszem, jest tu trochę kamienic z włoska budowanych, no i choćby sam zamek... Ale ta cegła nadwiślańska jakby ciemniejsza i kamień tutejszy jakby cięższy od tamtych sienieńskich i florenckich [...]. Zresztą owa rzeka wydała mi się wieśniacza i prostacza, żadnych ruin, które by starożytne marzenia wzbudzić mogły w podróznym (s. 49).

Taki kształt językowy przybierają impresje niemieckiego klasyka z pobytu w Krakowie. By wyeksponować różnicę realizowaną w ramach przyjętego kursu, warto zestawić powyższy fragment z opisem zachowania szambelana Trembeckiego (autorem którego jest Mistrz z Weimaru):

Von Trembecki patrzył za nią [...]. Niechby szła powoli między szklenicami... a biesiadnicy by się nią zaciągali jak sam sułtan tytoniem woniejącym... jak proboszcz kadzidłem z trybularza huśtanego przez pyzate chłopię...

I rzecz nie do wiary! Pan Szambelan po rozporku czubatym się ostro poskrobie (s. 33).

Taka koncepcja języka jest niezwykle wykwinną grą, jej celem jest pozyskanie odbiorczej uwagi, konsekwentnie podsycanej wobec cyklicznego stosowania elementów „dywersyjnych”, niszczących odbiorczy automatyzm percepcji. Niemniej

¹⁰ M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, wyd. III, Wrocław 1998, s. 169.

jednak aktywność protagonisty-narratora realizuje etymologicznie przypisaną jego osobie aurę współzawodniczenia, rywalizacji w dwutorowości całego aktu. Z jednej strony, „siłowanie się” przynależy do *interioru* tekstu (gra głównego bohatera z kobietami), z drugiej dotyczy przestrzeni zewnętrznej względem tekstu (umykające czytelniczym kategoryzacjaom).

Tropy „ja” w twórczości senioralnej Mariana Pankowskiego. Rodzaj podmiotowości

Powracając do zagadnienia protagonisty można aspekt ten wkomponować w szerszą perspektywę badawczą. Kwestią łączną z powyższym problemem jest zagadnienie podmiotu literackiego.

Przeprowadzenie skutecznej demarkacji pomiędzy tymi terminami wydaje się konsekwentnie niemożliwe ze względu na przypisanie obu tym „personom sprawczym” atrybutu aktywności. W omawianym przypadku jest to czynnik koordynujący organizm tekstu. Koordynacja zapośredniczona jest przede wszystkim przez mowę postaci (tylko wypowiedzi bohatera aspirują do miana szeroko pojętej autentyczności, mowa postaci jest zawsze przytoczeniem), tu przez szczególnie mocną idiomatyczność o rzadko spotykanym charakterze na gruncie współczesnej literatury polskiej. Źródeł owej „swojskości” języka prozy Mariana Pankowskiego objaśniać nie należy – czyni to sam autor w wielu opublikowanych wywiadach.

Dokonując swoistej autopsji protagonisty, można spróbować przeprowadzić diagnozę jego podmiotowości. Takie działania analityczne bazują na śledzeniu sposobów ujawniania się subiektywności w dziele literackim, na odkrywaniu statusu podmiotu na przestrzeni tekstu bądź grupy tekstów¹¹. W przypadku twórczości senioralnej owa podmiotowość (a stosując synonim: subiektywność) skorelowana jest bezpośrednio z koncepcją protagonisty, a wobec tego także z koncepcjami innych wyższych pięt nadawczych: narratora oraz autora wewnętrznego.

Wobec oznakowania dzieł sygnaturami autorskimi poruszamy się po terenie piśmiennictwa określanego mianem „pisania sobą”. W polskiej literaturze XX wieku wystarczy wskazać nazwiska Woroszyńskiego, Konwickiego, Wojaczka czy Gombrowicza, by wyeksponować rodzimą współczesną tradycję tejże konwencji. Wiąże się ona ściśle z procesem silnej indywidualizacji podmiotu, indywidualizacji reprezentatywnej dla okresu polskiego modernizmu¹². Konsekwencją przyjęcia takiego „steru”, jak pisze Woroszyński, staje się pisanie sobą, pisanie „własnymi trzewiami”, antagonistyczne w stosunku do twórczości znajdującej swój początek w koncepcie (pomyśle). Jak zauważa Ryszard Nycz, już takie przesłanki pozwalają stwierdzić, iż obcujemy z sylleptyczną koncepcją podmiotowości.

Sylleptyczna podmiotowość musi być konsekwentnie realizowana poprzez definicyjną ambiwalencję semantyczną, prościej rzecz ujmując: i substancjalność, i tekstowość podmiotu są tu warunkiem koniecznym. Wzmiankowany pakt fantazmatyczny (jako aspekt paktu autobiograficznego) zakłada właśnie taką znaczeniową, wewnętrznie koherentną dwoistość. Z jednej strony wyraźne sygnały

¹¹ Por. R. Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997. W pracy *Literatura jako trop rzeczywistości*, Kraków 2001, Ryszard Nycz dodaje, że terminowość podmiotowości odpowiadają także: „literackie ślady osobowej obecności”.

¹² Ibidem.

o ukierunkowaniu biografizującym, z drugiej nieweryfikowalne empirycznie „przygody” protagonisty. Czas najwyższy wskazać wewnętrzną, „biegunową” strukturę omawianego typu podmiotowości (rozpięcie pomiędzy realnością i tekstowością).

Podmiotowość o tak ukształtowanej strukturze dotyczy takich utworów, jak *Z Auszvicu do Belsen, Pismo w stronę miłości* czy *Ostatni zlot aniołów*. W pierwszym z wymienionych tekstów sieć zarzucona jest już w podtytule, który brzmi *Przygody*. Imputowanie takiego znaku ma zasadnicze znaczenie dla późniejszego odbioru tekstu (abstrahując od planu treści), implikuje on krańcowo odmienne od powszechnie przyjętego podejście do tematyki lagrowej. Podejście ludyczne, pełne „uśmiechniętego poznania”, podobnie jak w przypadku tekstów o znamienych tytułach, np. *Przygody Tomka Sawyera*. Wobec takiego zabiegu dochodzi do rozszczepienia postaci literackiej, na „ja” tekstowe i na „ja” rzeczywiste. „Ja” tekstowe kryje się pod postacią zarówno protagonisty, jak i narratora, a także poprzez imienne „oznakowanie” w instancji autora wewnętrznego. Z drugiej strony, znając autora tekstu, którego nazwisko widnieje na grzbiecie książki, obcujemy z realnym konstruktorem komunikatu. Wniosek: porządki (ontologiczny i tekstowy) zostają zaburzone.

W *Písmie w stronę miłości* punktem wyjścia staje się przyjęta koncepcja powieści w powieści (w postaci raptularza Goethego), czego konsekwencją jest momentalne egzystowanie protagonisty w obrębie dwóch różnych światów: realnego dla protagonisty oraz fikcyjnego świata przedstawionego w diariuszu Goethego.

Postępując się nadal miarą egzystencji biegunowej podmiotu analizowanych utworów, z całą mocą obowiązywać musimy do konstatacji, iż *Ostatni zlot aniołów* również akcentuje swoją obecność w omawianym paśmie problemowym. Tu obcujemy z różnymi sferami aktywności i kontaktów głównego bohatera. Naprzemiennie funkcjonuje on w porządku ziemskim i porządku sakralnym – pośród tytułowych aniołów, gdzieś w okolicach wioski Liszna. I znów poprzez opatrzenie protagonisty personaliami Mariana Pankowskiego, zmuszeni jesteśmy (jako odbiorcy) „żyć w niepewności”, czy mamy do czynienia z realną postacią, czy też z jej tekstową transformacją.

Stosując określenie Ryszarda Nycza, zauważyć warto, że jest to typ zbeletryzowanej świadomości, czyli jeden ze sposobów percepcji, a następnie opisywania świata poprzez wytwarzanie kolejnego tekstu, będącego świadectwem takiego właśnie odbioru, interpretacji. Obiektem, który niejako mediatyzuje pomiędzy światem a podmiotem, jest właśnie tekst, będący jednocześnie sposobem percepcji i jej wynikiem. Ale podmiotem w znaczeniu autora zewnętrznego, wobec czego podmiot tekstowy, badana podmiotowość jest „produktem” wtórnym i wobec świata, i wobec tekstu. „Podmiot nie istnieje tu najpierw «w sobie», by następnie eksterioryzować [...] siebie w mowie”¹³. Pierwotne jest „ja” (subiektywne, głębokie), które dopiero w procesie lektury zostaje przekształcone w immanentny, wręcz niezauważalny komponent postaci literackiej. Jaka aura wyziera z tak budowanego konstruktury? By uwypuklić i dokonać jednocześnie rekapitulacji: koherentny, sylleptyczny związek tego co substancjalne z tym co tekstowe; starając się mocniej spuentować, warto przypomnieć słowa Wiktora Woroszyłskiego zamieszczone w cytowanej już pracy Ryszarda Nycza: „Aura dwuznaczności, ja rzeczywisty, ja literacki, ekshibicjonizm, kamuflaż”.

¹³ Ibidem, s. 109.

A jak taka polityka odbija się na koncepcji języka? Nabiera on zdolności kreatywnych, słowo potraktowane zostaje jako narzędzie naszego stawania się w świecie, co ma z kolei swoje antecedencje, chociażby w *Ślubie* Witolda Gombrowicza. Język protagonisty jest symptomatyczny – tak jak on nie mówi nikt w przestrzeni świata przedstawionego, żadna z „asystujących” podmiotowi literackiemu postaci. Barwność, soczystość, witalność słów; lingwistyczna komplikacja – szerokie zastosowanie chwytu „udziwnienia” celem utrudnienia percepcji – zaświadcza ewidentnie o silnej podmiotowości osoby mówiącej, o jej gruntownej indywidualizacji.

Określane przez badaczy jako „tropy ja” bodźce wypuszczane przez interesujące teksty, skłaniają do przyjęcia tezy, iż podmiotowość ta jest *stricte* romantyczna, pomimo jej sylleptycznego odcienia. Jak wskazuje Ryszard Nycz, romantyczne „ja” odznacza się tym, że „niejako wprost wyraża swe przeżycia, a świadomość swą uznaje za centrum i źródło wszelkiego znaczenia”¹⁴. Przyglądając się twórczości *senile* Pankowskiego skłonni jesteśmy uważać, że „literackie ślady osobowej obecności” noszą wyraźne rysy takiego konceptu, ośrodkiem prozy senioralnej jest bowiem właśnie jaźń, „projekcja głowy” protagonisty-narratora. Doświadczane wydarzenia zostają wprawdzie przepuszczone przez filtr świadomości, by następnie zostać zwerbalizowane w postaci konstruowanego tekstu.

Egzemplifikacji omawianego aspektu posłuży, jeden z wielu możliwych, fragment pochodzący z kart *Złota żałobnego*:

Układałam twarz do uśmiechu i mówię: „Dobry... nie znałem... dobry”. Bo przecież nie mogę, tu nad tą wspaniałą potrawką z morskich ślimaków zareagować tak, jakby należało... na ten dowcipas, godny dyżurki sfrustrowanych medyków (s. 13):

– który jest reakcją na dowcip doktora Tarnopolskiego. Eksplicytnie ukazane zostaje terytorium procesów psychicznych protagonisty-fabulatora, które dodatkowo przy wykorzystaniu techniki *soliloquium* epickiego wzmacniane jest eksponowanym przez opowiadacza dystansem dzielącym „ja” myślące (wypowiedzeniowe) od „ja” myślanego (wypowiedzianego). W narracji *Binche na szaro*, wchodzącej również w skład *Złota żałobnego*, obcujemy z intymnym wyznaniem dotyczącym procesu tworzenia tekstu literackiego:

Przypadkowość pierwszego słowa, powoju, powodu, co zacznie wywlekać dalsze z głowy zaczarowanej niegdyś pieśnią matczyngo brzucha. Pruć, pruć pąsową kolczugę, co wokół krwi nieustającej stoi; a ona od przeszło lat pięćdziesięciu na życie haruje. [...] Byle mowie nie skłamać, byle mowę spełniać, bo bez niej – tylko karmazyni i żandarmeria. [...] Byle się do własnej skóry przystrupionej dobrać. I wtenczas – ach! – oddzieranie, marszczone bólem przyjemnym... (s. 65)

Podmiot wypowiadający powyższe treści w sposób wyraźnie zmetaforyzowany określa naturę własnego procesu tworzenia, podkreślając („pruć, pruć kolczugę, co wokół krwi nieustającej stoi”) jednocześnie autotematyczne nachylenie komunikowanej informacji. Wyodrębnione przykłady charakterystyczne są dla twór-

¹⁴ R. Nycz, *Literatura jako trop...*, op. cit., s. 55.

czości senioralnej Mariana Pankowskiego, ilustrują wyraźnie jej introwertyczny, zsubiektywizowany profil.

Posiłkując się ustaleniami Anny Nasiłowskiej, cytowane uprzednio reprezentatywne wyimki *Złota żałobnego* sprzęgnąć można z szerszą perspektywą badawczą, mówiącą o lirycznym statusie badanego podmiotu:

liryzm jest właśnie aktem wyznania, formą intymności, która z góry wymaga od czytelnika emocjonalnego otwarcia, nastawienia na porozumienie. Jest konstrukcją [...] nadającą jej określone rysy, także psychiczne (jak introwersja, zdolność do wchodzenia w intymne związki, duchowość, silne oddzielenie siebie od innych)¹⁵.

Tak więc przyznać trzeba, że świat utworów senioralnych, to świat w granicach „ja”. To swoiste odnalezienie poszukiwanego dotąd na zewnątrz przedmiotu w sobie samym. Produktem finalnym takiego procesu jest powstanie „ja” „zdolnego do kontemplacji, introspekcji i melancholii w poczuciu nieodwracalnej utraty własnej przeszłości” – konstatuje Nasiłowska. Takie sformułowania są wysoce energetyczną pożywką dla dokonywanego dyskursu, a uwzględniając akcentowany przez Stanisława Brzozowskiego aspekt samotności, który jest dopełnieniem modernistycznego typu podmiotowości, stają się zwornikiem dla prowadzonych ustaleń.

Należy poczynić jednak pewną adnotację: badana podmiotowość nie jest ani *stricte* modernistyczna, ani ściśle romantyczna, podług casusu warunkującego typ subiektywności modernistycznej, naczelną bowiem zasadą jest dlań rozszczepienie na „ja” tekstowe i na „ja” empiryczne, którego implikacje periodycznie odszyfrowujemy w badanej materii (dystans rozpościerający się pomiędzy „ja” teraźniejszym a „ja” przeżytym, które staje się przedmiotem opowiadanej historii). Stosowana wcześniej formuła *syllipsis* byłaby świadectwem modernistycznego trybu podmiotowości, lecz predylekcja analizowanego podmiotu do uwewnętrznienia, introwersji, czyli liryzacji, odsyła znowuż do romantycznej w duchu konstrukcji osoby mówiącej. I wydaje się, że na tej aporii musimy poprzestać.

Atrakcyjną perspektywę spojrzenia proponują refleksje Ryszarda Nycza zawarte w *Literaturze jako tropie rzeczywistości*. Proponuje on uznać, że faktycznie „literaturę XX wieku charakteryzują dwie, po części komplementarne tendencje: jedna zmierza do fikcjonalizacji, a druga do empiryzacji głosu autorskiego”¹⁶, jako sposoby ujawniania tzw. piętna autorskiego. Przenosząc koncepcje krakowskiego badacza na grunt tekstów senioralnych Mariana Pankowskiego doświadczamy ześrodkowania obu wskazanych tendencji. Po pierwsze, bazują one zawsze na autorskiej empirii (np. pobyt w łagrze Mariana Auszwickiego w *Z Auszvicu do Belsen*)¹⁷, by na awersie błyskać fikcyjnymi partiami (bo nieweryfikowalnymi w świetle asercji). Obrana strategia pisania, dla fikcjonalności której gruntem jest autobiograficzne pole, okazuje się w konsekwencji formą tekstualizacji doświadczenia, gdzie ośrodek generowanej opowieści stanowi świadomość percypującego rzeczywistość bohatera-narratora. Stąd też pojawiają się głosy mówiące o powrocie autorskiej podmiotowości.

¹⁵ A. Nasiłowska, *Persona liryczna*, Warszawa 2000, s. 71.

¹⁶ *Literatura jako trop...*, op. cit., s. 63.

¹⁷ Na taki proces wskazują m.in. Krystyna Latawiec w cytowanym już szkicu oraz Stanisław Barc w pracy *Marian Pankowski, poeta – prozaik – dramaturg*, Lublin 1991.

Jak wiemy, protagonista utworów senioralnych etnicznie jest Polakiem, lecz od zakończenia II wojny światowej mieszka w Brukseli. Fakt ten niezwykle istotny, jest wszakże asumptem do przytoczenia dwóch proponowanych przez wspomnianego badacza koncepcji tożsamości we współczesnej literaturze polskiej. Modelowymi przedstawicielami tych „konstruktów” myślowych (od których zresztą wyprowadza medytacje) są Witold Gombrowicz i Czesław Miłosz. Profil pierwszej z wymienionych ogniskuje się wokół odkrywania własnej odrębności względem środowiska, w którym się egzystuje, polega także na „opieraniu się utożsamianiu ze społecznymi rolami, narzucanemu przez innych obrazami «sobości» jednostki”¹⁸. Drugi ze wskazanych wariantów referuje naszą odmienną przy jednoczesnym poczuciu ogólnoludzkiej, ogólnokulturowej wspólnoty. Spoglądając wstecz i przywołując na pamięć ustalenia dotyczące „labilności” ról protagonisty, stwierdzić można, iż interesujący podmiot realizuje po trosze jedną i drugą propozycję wzorców tożsamościowych w literaturze polskiej XX wieku. Uchodząc cyklicznie chęci czytelnicy kategorii, protagonista Pankowskiego jest przybyszem z innej rzeczywistości (z Polski), który egzystuje w innej – obcej, bo nie do końca aprobowanej przestrzeni terytorialnej. Pierwszy człon przynależy, według Nycza, do wariantu miłoszowego, drugi z kolei do typu gombrowiczowskiego. I znów nie możemy orzekać o występowaniu w czystej postaci jednego z nich, wszakże protagonista-narrator jest odmianą „modelu XX-wiecznego podmiotu: modernistycznego podróżnika, wyruszającego na poszukiwanie Obcego – aby odkryć w nim obszar wspólnoty”¹⁹, dokonując bowiem ustawienia własnych narracji w transtekstualnym szeregu (liczne gry intertekstualne z dziełami Mickiewicza czy też pojawiające się na prawie synekdochy różne teksty kultury), wpisuje siebie i prowadzoną opowieść w szerszy horyzont kulturowy, dzięki czemu realnie wypatruje swoistych *loci communes* łączących jego osobę z Innym (np. europejskim kręgiem kulturowym) w uniwersalnej przestrzeni znaków.

Stosując tzw. strategię obcości (gombrowiczowską) analizowany podmiot wyróżnia na tym tle rozpoznawanie obcości w sobie, co w przypadku analizowanych tekstów łączy się ze świadomością Inności, odrębności wobec autochtonów Królestwa Belgii, czemu najpełniejszy wyraz daje narracja *Binche na szaro*, która jest relacją zewnętrznego obserwatora podglądającego karnawał bogatego mieszkańca w tytułowym mieście południowej Belgii²⁰.

Przyjęcie takiej optyki pociąga za sobą oczywiste konsekwencje, z których najpoważniejszą jest uznanie interesującej instancji za „figurę” dialogiczną, gdyż stale gotowa jest ona do podjęcia polemiki z nakładanymi nań stereotypami percepcyjnymi. W moim przekonaniu także i w tym miejscu możemy mówić o formule tekstualizacji doświadczenia, za którą bezpośrednio przemawia fakt obecności obu sygnalizowanych pierwiastków w badanym korpusie tekstów.

¹⁸ R. Nycz, *Literatura jako trop...*, op. cit., s. 77.

¹⁹ Ibidem, s. 75.

²⁰ Z bardzo ciekawą realizacją modelu obcości mamy też do czynienia w przypadku pochodzącego z 1988 roku *Gościa*.

Protagonism categories in the senior works of Marian Pankowski

Abstract

This paper is an attempt at a new viewing of Marian Pankowski's prose, and in particular, of the senior works. The starting point is the category of protagonism, which functions as an invariable in the great majority of Pankowski's epic texts. The superior status of protagonism also allows for the issue of subjectivity, which serves the attempt to diagnose the character, revealing itself throughout the texts of subjectivity (literary traces of personality).