

# Zbigniew Fiszbak

---

## Od ewokacji dzieciństwa do buntu przeciw emigracyjności : (wczesna proza Mariana Pankowskiego)

---

Prace Polonistyczne Studies in Polish Literature 50, 283-311

---

1995

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

OD EWOKACJI DZIECIŃSTWA DO BUNTU  
PRZECIW EMIGRACYJNOŚCI  
(WCZESNA PROZA MARIANA PANKOWSKIEGO)

I

Lata pięćdziesiąte za sprawą autorów piszących na obczyźnie jawią się jako jedne z najciekawszych w prozie polskiej doby współczesnej. Literatura tworzona wtedy poza granicami kraju przeżywała prawdziwy rozkwit. Warunki do uprawiania pracy pisarskiej wyraźnie się wtedy poprawiły. Lata pięćdziesiąte to czas, gdy emigracja z dość przypadkowej masy wychodźców przekształciła się w świadomą swych celów grupę społeczną. Okrzepta ideowo i wzmocniła się materialnie, zakorzeniła instytucjonalnie<sup>1</sup>. Powstało szereg firm wydawniczych i regularnie wydawanych periodyków z londyńskimi „Wiadomościami” i paryską „Kulturą” na czele. W warunkach postępującej stabilizacji kształt literatury wyznaczać zaczęły wymogi artystyczne, które odzyskały utracone w latach poprzednich znaczenie<sup>2</sup>. Dominująca pozycja, jaką zdobyła so-

---

Zbigniew Fiszbak (1958), dr, zajmuje się prozą polską XX wieku, pisat m. in. o W. Gombrowiczu i S. Themersonie. Pracownik Katedry Literatury Romantyzmu i Literatury Współczesnej UŁ.

bie wtedy proza, była rezultatem po części ponownego włączenia się do literatury wybitnych talentów przedwojennych (Witold Gombrowicz w tej dekadzie głównie jako prozaik i Czesław Miłosz - eseista), po części osiągnięcia wtedy dojrzałości pisarskiej przez autorów, którzy debiutowali przed rokiem 1939, ale prawdziwie wartościowe książki stworzyli właśnie w omawianym okresie (Józef Mackiewicz i Czesław Straszewicz), czy wreszcie za sprawą młodych pisarzy z pokolenia Kolumbów, którzy teraz dopiero, po nabraniu dystansu do przeżyć wojenno-obozowych, przedstawili ich literacką sumę (Gustaw Herling-Grudziński i Tadeusz Nowakowski).

Do grona autorów wybijających się wtedy spośród innych piszących na obczyźnie należy też Marian Pankowski, którego prozatorski debiut wypadł w połowie przywoływanej dekady. Do roku 1955 Pankowski uprawiał poezję - umiejętnie nawiązując w pierw do typu wiersza skamandryckiego, później awangardowego. Za datę przełomową uznać trzeba rok 1954:

[...] *wtedy porzuciłem modłę liryki stroficznej, uprawianej tradycyjnie na obczyźnie i napisałem „Smagłą swobodę”. Wydaje mi się, że właśnie wtedy usłyszałem siebie nowego*<sup>3</sup>.

Tak narodził się Marian Pankowski - prozaik. W przedmowie do holenderskiego wydania książki pisarz informował obcego czytelnika o swoich motywacjach twórczych z tych czasów:

*Dzięki środowisku Le Journal des Poètes obudziła się we mnie ambicja wyjścia poza lirykę tradycyjną, narodziło się pragnienie napisania utworu, który by wyraził nowe treści, które wtedy w sobie nosiłem inaczej niż czyniono to dotychczas nad Wisłą*<sup>4</sup>.

Ambicje autora spełniły się. *Smagła swoboda* ukazała Pankowskiego jako relewatora języka prozatorskiego, twórcę oryginalnej, wyrafinowanej stylistycznie prozy poetyckiej, w swojej treści nawiązującej w sposób wręcz finezyjny do doświadczeń wieku dziecięcego. Krytycy piszący o niej nie szczędzili pochwał. Bardzo pochlebnie ocenili książkę: Konstanty Jeleński<sup>5</sup>, Jan Prokop<sup>6</sup>, Julian Przyboś<sup>7</sup>, Maria Danilewicz-Zielińska<sup>8</sup>.

Jako rodzaj literacki *Smagła swoboda* jest dziełem trudnym do zaklasyfikowania. Sytuuje się na granicy wspomnienia i eseju, pi-

sana jest prozą, lecz wewnętrznie nabrzmiała poezją<sup>8</sup>. Składa się z pięciu części nazwanych traktatami, które za przedmiot mają: wykradanie owoców z sadu, dziecinne wyprawy do lasu, rozpalenie ogniska w polu, zrywanie słonecznika, spotkanie z cyganami itp. Wszystkie je łączy specyficzna aura wywiedziona z przypomnienia wzruszających przeżyć dzieciństwa spędzonego na prowincji. Uderzający jest kontrast między „uczonym” językiem tych „rozpraw” a błahością ich przedmiotu. Język ów, potraktowany nieco parodystycznie, jest syntezą języka rozprawy naukowej, operującego bezstronną analizą i opisem danego zjawiska (*Sad, u nas niedbale ogrodem przeżywany, jest to miejsce ogrodzone płotem lub co gorzej murem. Płoty wyglądają różnie, ale do najczęściej spotykanych należą: drewniany i z drutu kolczastego...*<sup>9</sup> itp. oraz języka staroświeckich porad praktycznych, konkretnego, rzeczowego, lakonicznego (Ten ostatni ogień zwie się domowy. Aby był dobry, radzęc palić polanami bukowymi. Najtaniej kupisz biorąc całą sagę. Tylko tego drzewa jak je porzniesz i połupiesz nie kładź zaraz w piec. Niech się przesuszy kędy w miejscu przestronnym, gdzie wiatr a słońce, najlepiej pod ścianą...)<sup>10</sup>.

W rezultacie owych zabiegów stylizacyjnych otrzymujemy język przypominający ten ze staropolskich pism obyczajowo-dydaktycznych, bliski Rejowskiemu zaleceniom z *Żywota człowieka poczciwego*. Opisywanym takim językiem zajęciom przydana zostaje niezwykła ważność, istotność. Narrator tej prozy opowiada tak, jakby chciał nas wtajemniczyć w pewien rodzaj inicjalnych doświadczeń, opierających się na wywiedzionych z doznań zmysłowych, ale przeżywanych na sposób mistyczny związkach z materialnością świata, z naturą. Celem kolejnych rozdziałów jest właśnie próba dotarcia do istoty rzeczy, w tym przypadku do tego: co jest najbardziej ekscytujące w wykradaniu jabłek, do tego, jak „kontaktujemy” się z ogniem, jak to jest czuć się latającym itp. Całość poprzeraстана jest na przemian poetyckością i kpiną, groteską. Taka konstrukcja tekstu chroni autora, którego emocjonalne zaangażowanie w przedmiot opisu jest widoczne, przed popadnięciem w przesadny liryzm i nutę sentymentalną, nieobce przeżywaniu inicjalnych momentów

własnego życia. Poprzez narzucenie tekstowi artystycznej dyscypliny wzruszenia, jakie takim doświadczeniom towarzyszą, zyskują walor ponadindywidualny.

Ciekawą funkcję w stosowanych przez autora zabiegach stylizacyjnych pełni archaizacja. W płaszczyźnie leksykalnej dawne słownictwo służy zaznaczeniu różnicy między przeżytymi w porządku filogenetycznym: czasem dzieciństwa i wiekiem dojrzałości. Pankowski odkrył, że w starym języku polskim są słowa bliższe doznaniom dziecięcym<sup>11</sup>. Pierwszyżnie doznań najlepiej odpowiada pierwszyzna słów. Archaizowana składnia nadaje z kolei tym tekstom pewną dostojność i odświętność, przez co osiągnięte zostaje uwznioślenie i uniwersalizacja przedstawionych treści. Proste i mało na pozór znaczące czynności, owe wykradanie jabłek z sadu czy rozpalanie ogniska podniesione zostają do funkcji rytuałów, a ujęcie ich w kategoriach psychologiczno-filozoficznych eksponuje symboliczny sens świata przedstawionego. Chłopięce zabawy ukazane zostają jako *wielka przygoda codzienności*. Właśnie przygoda – ekscytujące przeżywanie egzystencji – jest w utworze Pankowskiego główną figurą symbolizującą rodzaj istotnego doświadczenia świata. W perspektywie preferencji autora utworu i jego czytelników owa wielka przygoda bierze się z docierania do pamięci doznań przedintelektualnych, do czasów bezgrzesznych (stąd gloryfikowanie praktyk wykradania nie podlegających tu wartościowaniu etycznemu), kiedy to zachowywaliśmy jeszcze naturalne więzi ze światem.

Drugim zasadniczym ujęciem symbolicznym jest tytułowa smagła swoboda. Poświęcona jej została przedostatnia część książki, w której przedstawiono naród cygański, z *jego rozlicznymi przymiotami*. Zaznacza się tu fascynacja autora cygańskimi taborami przemierzającymi w czasach jego dzieciństwa drogi prowincjonalnej Polski. Malowniczość tej społeczności, jej wędrowny tryb życia, będący wyrazem niezależnej natury i wolności wyboru, nabierają znaczenia uniwersalnego. Wędrujący tabor Cyganów stanowi obrazowy odpowiednik niczym nie skrzepowanej swobody. W ich losie zawierają się wyznaczniki sytuacji egzystencjalnych

człowieka, owa ostentacyjna swoboda zaś, przetrasponowana w dziedzinę poezji, staje się dodatkowo znakiem wyzwolonej wyobraźni. Jej poświęcona jest ostatnia część książki, zatytułowana *De Arte Poetica*, zarysowująca wspólną płaszczyznę dla życia i poezji, które nawzajem mają z siebie wynikać i potwierdzać. Język człowieka, o ile wynika z prawdziwego, pogłębionego przeżywania świata, nabiera waloru mowy poetyckiej mającej moc stanowienia rzeczy (w obrębie wyobraźni). Słowa-rzeczy autonomizują się wtedy, obrastają w coś w rodzaju alchemicznej pneумы. Tak jest właśnie w *Smagłej swobodzie*. Słowa nabierają tu *kształtu, koloru, smaku, wieją chłodem poranka, grzeją ogniskiem zapalonym na polu*<sup>12</sup>. Ów sekret przemiany słów w „rzeczy” przekazany zostaje w ostatnich słowach utworu:

*Lagodnym zamysłem pochylaj się nad rzeczą. Śledź jej żywot, od ziaren żwiru czyniąc, a na jodłach puszczańskich - co Karpatami z południa na północ kołyszając - kończąc.*

*Ufaj mi, tak czyniąc doczekasz dnia w którym zapragniesz mowy. Jedynej bo twojej.*

*Weźmiesz tedy arkusz, a rozwiniesz go na stole trześciowym, napiszesz u góry: narciarz. Potem powoli ona kartę ku sobie pochyl. Jarkim śniegiem: w dół zaszumi, szronistym prądem cię obryzga, telemarkiem skibę wysoką wzniesie i pióro twe zadziwione zimą przywali, ODDECHEM GÓRSKIM PULSUJĄCE SŁOWO*<sup>13</sup>.

Pamięć pierwszych doznań i umiejętność budowania z nich „wewnętrznej ojczyzny” ma też służyć ochronie przed wyobcowaniem i presją bezosobowej cywilizacji:

[...] *kiedyś, gdy w mieście dalekim przyjdzie ci w pamięć na larum uderzyć, wierzaj mi, stawi się wiernie wszystek bór. Oprzesz się oń, i tysiąc miast betonowych pędzących na siebie powstrzymasz*<sup>14</sup>.

Jeszcze inna funkcja owego odwoływania się w sobie do przeżyć pierwszych uwidacznia się przy spojrzeniu na *Smagłą swobodę* z perspektywy biografii artystycznej jej autora. Czas, w którym nastąpiło tak pogłębione nawiązanie do przestrzeni dzieciństwa, był dla pisarza okresem szczególnego napięcia wewnętrznego. Wypo-

wiedzi Pankowskiego zaświadcza, iż dokonywało się w nim wtedy przewartościowanie spojrzenia na życie. W dziedzinie twórczości musiał to być czas uświadomienia sobie niewydolności dotychczasowej formuły artystycznej, swego rodzaju „zmęczenie” pozajowaniem. Podjęte wtedy próby włączenia się w nurt literatury francuskojęzycznej<sup>15</sup> nie doczekały się później kontynuacji.

W tej sytuacji odwołanie się do wewnętrznego krajobrazu lat dzieciennych było sięgnięciem do źródła swojej wrażliwości, zaczerpnięciem siły z przynależnemu temu wiekowi bogactwa wrażeń, doznań, nierzadko o charakterze epifanicznym. To zagłębianie się pamięcią w prehistorię własnego indywidualnego losu było też sposobem na przewycięzenie dających jeszcze znać o sobie tragicznych przeżyć wojenno-obozowych, było szukaniem w sobie pamięci takich doświadczeń, które by pozwoliły budować swoje życie i swoją twórczość w tonacji jaśniejszej i z wiarą w świat, ludzi i sztukę<sup>16</sup>. Powrót pamięcią do spokojnego, domowego dzieciństwa miał się okazać najlepszym sposobem nawiązania do sfery uczuć i pragnień czystych i tylko własnych<sup>17</sup>.



*Smagła swoboda* oglądana w perspektywie tradycji literackiej sytuuje się w tym nurcie piśmiennictwa emigracyjnego, który nawiązuje do Mickiewiczowskiego Epilogu do *Pana Tadeusza*<sup>18</sup>:

*Dziś dla nas, w świecie nieproszonych gości,  
W całej przeszłości i w całej przyszłości  
Jedna już tylko jest kraina taka,  
W której jest trochę szczęścia dla Polaka,  
Kraj lat dzieciennych! On zawsze zostanie  
Święty i czysty, jak pierwsze kochanie...*

*Smagła swoboda* przenosi nas w owe czasy, *gdy człowiek po świecie biegnął jak po łące*. Pankowski odmiennie jednak niż Mickiewicz nie obraz kraju chłopięcych lat przedstawia, ale sięga w swo-

im arcydziele do samej tkanki dzieciństwa, co sprawia, że książeczka jego staje się bliższa w konsekwencji nurtowi literatury o ambicjach uniwersalnych, który realizuje w materii artystycznej mit powrotu do dzieciństwa - dziecięcej percepcji z jej nie zracjonalizowanym, dociekliwszym, magiotwórczym podejściem - gwarantującym pełniejsze poznanie urody świata. W literaturze polskiej najwybitniejszym przedstawicielem tego typu literatury jest Bruno Schulz, któremu Pankowski jest miejscami w swoich „traktatach” bliski, głównie wtedy, gdy z codzienności wydobywa aurę magiczności i poetyckości:

*Pamiętamy za to dobrze inny wypadek. Było już po pierwszych przymrozkach. W ulicę pełną kramów z dyndającymi parami juchtowych butów wbiegł chłopiec z jarzącym się pod wiatr, coraz czerwiejszym liściem dzikiego wina. Mia sto było drewniane. Ale dorośli nie lękali się jakoś pożaru. Za to my rzuciliśmy się na szaleńca i utopiwszy w potoku ów liść, zapobiegliśmy nieszczęściu<sup>19</sup>.*



*Smagła swoboda* dająca świadectwo zauroczenia początkiem siebie, introdukcją swego istnienia jednocześnie miała stać się dla jej autora pożegnaniem z dzieciństwem:

*[...] kiedy posyłałem matce świeżo napisaną „Smagłą swobodę”, nie wiedziałem jeszcze, że równocześnie odrzucam dziecięcą skórę swej twarzy. Nie przeczuwałem, że lada miesiąc, lada rok, wyrwę się brutalnie z tego zielonego łoża, że wywalę drzwi mej sutereny, żeby wyszedł na świat Polak Matuga, z gorączką w ustach i przemówił...<sup>20</sup>.*

Historią Matugi i ideowym jej konsekwencjom zajmiemy się w następnej części niniejszego artykułu.





## II

*Smagła swoboda* przyniosła autorowi nagrodę „Kultury” za rok 1955 i sprawiła, że stał się on postacią bardziej znaną i cenioną w diasporze. Ukończoną w roku 1957 powieść pt. *Matuga idzie* zmuszony był jednak wydać własnym nakładem w liczbie zaledwie 519 egzemplarzy. Książka okazała się zbyt bulwersująca w swoich licznych prowokacjach, wymierzonych również w stronę emigracji. Sam pisarz jej powstanie wiąże z przypadającym na lata 1956–1957 przyływem nowej świadomości, która zachwiać miała jego dotychczasową tożsamość emigranta. Ważną rolę w przemodelowaniu owej postawy odegrało, według świadectwa autora, dramatopisarstwo Michela de Ghelderoda:

*Na życzenie redaktora paryskiej „Kultury” przetłumaczyłem „Hop Signore’a, jeden z dramatów brukselskiego pisarza. Długie współzycie z przyswajaniem polszczyźnianego tekstu obudziło we mnie myśl o człowieku zmysłowym i metafizycznym wpisanym między jałową ziemię i puste niebo [...]. Nastąpił we mnie istny przewrót semantyczny. Jakbym naraz odkrył, że prawdziwym emigrantem nie jest powtarzacz historii [...], ale odstępcą od narzuconych dogmatów [...]. Z tego przyływu nowej świadomości narodził się tekst „Matuga idzie”, tekst buntu [...] moja proza-nie proza, opowieść o losach Polaka, która stała się równocześnie rozrachunkiem z dwiema manichejskimi postawami „emigracyjną” i „krajową”<sup>21</sup>.*

Przewartościowaniu postawy ideowej towarzyszyć miała zmiana wyrazu artystycznego. *Matuga idzie* to miało być odejście, *wyrwanie się ze szponów* poezji lirycznej i z imitacyjnego romantyzmu<sup>22</sup>. Książka opatrzona jest autoironiczną dedykacją: *Maniusiowski Pankowskiemu, autorowi lirycznych wierszy*<sup>23</sup> [...], choć domyślać się należy, iż w gruncie rzeczy owa kpina nie odnosi się do całego dorobku poetyckiego pisarza (a w żadnym przypadku nie zapowiadała odejścia od poetyckości), a tylko do tej jego niewielkiej części, która niejako wypełnia normy tradycyjnie rozumianego liryzmu – pojmowanego jako wierszowany zapis przeżyć, doznań, przeświadczeń podmiotu mówiącego<sup>24</sup>.

Książka rozpoczyna się osobliwą przedmową, zatytułowaną *Do czytelnika*. Owa osobliwość polega na tym, iż jest ona jednocześnie rozbudowanym obrazem literackim, wyobrażającym ekspresję osobowości twórczej autora oraz zmetaforyzowanym quasi-dyskursywnym „wykładem” ogólnych reguł proponowanej poetyki. Głównym jej wyznacznikiem jest demiotologizacja tradycyjnego modelu literatury narodowej.

Słusznie pisze Stanisław Barc: *Aluzje literackie, parodie stylu i treści czy też fragmenty niektórych utworów przywoływane z wyraźną intencją polemiczną mają na celu zdyskredytowanie tych dzieł, postaw twórczych i nurtów literackich, których istota i funkcja sprowadza się głównie do hołdowania oczekiwaniom społecznym, ugruntowywania przeświadczeń już istniejących*<sup>25</sup>.

W polemicznym kręgu umieszcza Pankowski m.in. *Pana Tadeusza* Adama Mickiewicza, *Lalkę* Bolesława Prusa, *Potop* Henryka Sienkiewicza. Ten rodzaj literatury, którego znakami są wymienione utwory, oceniany jest jako swoista forma narodowego somnambulizmu: *Niech żyje mak. Po nim czka się, po nim śpi się, nasz ci mak. A mów mi wuju. A dyć to nasz mak narodowy*<sup>26</sup>.

Tym zanegowaniem jakościom przeciwstawia pisarz hasła: *Jestem z Nocy i Mowy; Jestem uciekinierem od Panprawidłowości*. Towarzyszy mu buńczuczna retoryka, zapowiedzi własnej oryginalności, samowywyższanie, pasowanie się na nowego wieszczą antywieszczą. Miarą nowej postawy twórczej ma być bowiem poza odrzuceniem zdezaktualizowanych kodów literackiego mówienia, sięganie do tego, co przedustawne (w sensie literackim), do źródeł mowy indywidualnej, czynienie *wiecznej w polszczyźnie rozróby*<sup>27</sup>.

Groza *Mabiga idzie* miejscami urzeka pięknem obrazów, miejscami jest opowieścią okrutną i bezlitosną opowieścią o istniejącej niegdyś harmonii świata i o jej rozpadzie, jest opowieścią o ojczyźnie-Kartoflanii oraz Władziu Matudze prowincjuszu, nieprzejednanym indywidualiście, który poniewierany przez koleje losu i historię, poszukuje niecierpliwie *cudu najcudowniejszego* - sensu życia w świecie, który od pewnego momentu co rusz to odwraca się od niego plecami.

Kartoflania jest krainą wywiedzioną na poły z rzeczywistości, na poły z wyobraźni. Wstępne podanie o niej, przybrane w formę pastiszu uczonego traktatu, nadaje jej rysy nieomal mityczne, operuje swoistą mitologią, sankcjonującą jej byt intencją sił nadprzyrodzonych. Domyślamy się, że ta opowiedziana *sklerotycznym* językiem, wyjętym jakby żywcem z *Nowych Aten* księdza Chmielowskiego, pseudolegenda o Kartoflanii jest alegoryczną przypowieścią o Polsce, przebranej w groteskowy kostium, który wyraża jednakoż, jak sugeruje autor, jej niezgłębioną i wieczną istotę<sup>28</sup>.

W pierwszych rozdziałach powieści, budujących na sposób fantazmatyczny portret duchowy młodego Matugi, Kartoflania jest przestrzenią, w której dokonuje się jego pojednania z naturą, miejscem doznań jego pierwszych epifanii oraz oczarowań światem i życiem. Wypełnione rozbudowanymi poetyckimi obrazami są też jakby obrazowymi egzemplifikacjami deklaracji autorskich, zawartymi we wstępie do głównego tekstu, np. rozdział *Pikling*.

Matuga odprawia tu prawdziwe misterium Nocy i Mowy, mowy odświętnej, która w obliczu mroku nocy traci jednak swą sakralność, odsłaniając swą pierwotną surowość. Cały rozdział jest hymnem na cześć wyobraźni budującej z kilku sytuacji poemat, w którym mityzacja codzienności sąsiaduje z operacjami bądź to sakralizującymi, bądź desakralizującymi różne rodzaje wewnętrznych doświadczeń. Wykrzywane we wstępie: *Jestem z Nocy i Mowy* otrzymuje tu swój obrazowy ekwiwalent poetycki. Pankowski każe nam przeżywać Matugowe *mistyczne zaślubiny* z Nocą i wchłaniać w siebie owoc tych zaślubin - narodziny Matugowego języka, w którym słowa wrywają się *po wilczemu z malowanej uprząży*.

W następnych rozdziałach, przedstawiających kolejne etapy Matugowej „przygody”, wyobraźnia narratora balansuje również na granicy realności i fantasmagorii, czy będzie to nieudana próba inicjacji religijnej, jak w rozdziale *Czarna Ulica*, czy też „bratanie” się z wodą, przedkładane ponad uczestnictwo w zbiorowych rytuałach, jak w rozdziale *Święty Jan*, czy wreszcie, jak w rozdziale *Tatarak*, gdzie dokonuje się inicjacja seksualna bohatera, symbolizująca niewątpliwie jakieś totalne jednoczenie się z naturą, aż do stopienia się z nią w jedną całość materialno-zmysłową. Dziewczyzna oddająca się Matudze symbolizuje tu ponad wszelką wątpliwość naturę „włamującą” w siebie Władzia.

Wspomniane rozdziały opisują jakiś stan zażyłości Matugi z siłami natury, szczególnie jego przeglądanie się w nocy, będące też próbą otwierania się na swoje mroki wewnętrzne, w których, jak przeczuwa, biją nasze źródła. *Jestem Matugowej* jaźni byłoby analogiczne z autorskim *Jestem z Nocy i Mowy* oraz dałoby się objaśnić następująco: jestem dla was językiem wydartym na światło dzienne jak ów jelec wydarty wodzie na światło w rozdziale *Święty Jan* z mroków jaźni.



Antypodami Kartoflanii w dalszej części książki są: rzeczywistość wojenna (głównie obóz koncentracyjny) i emigracyjna obczyzna. Antynomiczne wobec niej obrazy rzeczywistości kreowane są jednak podobną metodą, polegającą na podporządkowaniu realnej rzeczywistości wizji poetyckiej. Stałą cechą języka narracji tej quasi - powieści jest poetyzacja, funkcjonalizowana różnie w różnych jej częściach. O ile we wstępnych rozdziałach wykorzystywana jest do kreowania na poły mitycznej, fantazmatycznej przestrzeni w celu uwznioślenia jej wyrazu, o tyle np. w rozdziale wojenno-obozowym pt. *Podróż Władzia Matugi* jest instrumentem przeciwstawiania się rzeczywistości nie do zniesienia, stając się narzędziem obłaskawiania obozowego koszmaru, by w konsekwencji

stać się literackim sposobem na wyrwanie bohatera z jego koszmaru (w tej funkcji marzenie sennie wyzwalające Władzia od śmierci i przenosi go z obozu do życia na wolności).

W niezwykle zróżnicowanym stylistycznie i obrazowo rozdziale, o którym mowa, autor stawia bohatera w obliczu rzeczywistości trudnej do objęcia słowem. Wojenne i obozowe okropności, których wraz z innymi doświadcza Matuga, stawiają go wobec podstawowego zadania: przeżyć (przede wszystkim) i dać świadectwo zbrodni. Ironiczny język narracji w tym rozdziale wyłamuje się miejscami z tej tonacji. Pankowski eksperymentuje, każąc zastanawiać się Matudze, jak to opisać, jakim językiem utrwalić *to wszystko*.

Rozdział obozowy to stopniowe pogrążanie się w rzeczywistości nie do opisanie. Zaczyna się buńczucznie dwukrotnie powtórzonym: *Ja to muszę kiedyś opisać*<sup>29</sup>. Potem narrators-Matugę natchodzą wątpliwości: *Boże, jak to opisać* albo: *Żeby tak utrwalić to wszystko. O, i tak nie uwierzą*<sup>30</sup> itp.; w końcu manifestacyjny brak zgody na sposób opisywania staje się metaforą braku zgody na opisywany świat<sup>31</sup>.

Język tego rozdziału jest niezwykle drastyczny, dominuje skrótość, fragmentaryzacja obrazów, ich kontrastowość. Dowodzi on tym samym oryginalności ujęcia tematu obozowego w stosunku do innych literackich jego opracowań.

Następne rozdziały (9-23) przedstawiają emigracyjne losy bohatera. Główne dominanty sytuacji Matugi w tej części powieści – to świadomość, że jest się kimś obcym oraz pragnienie kontaktu z innymi w obliczu samotności i poszukiwanie namiastki straconego domu, gdzie mógłby się poczuć tak jak Tam. Przestrzenna kategoria Tam pojawia się tu często. Choć autor *Rudolfa* zastrzeża, że nie uważa się za pisarza emigracyjnego, to większość jego utworów rządzi się specyficzną dla literatury obczyźnianej poetyką. W ramach tej poetyki Tam funkcjonuje jako jeden z istotnych elementów organizacji świata przedstawionego. Tak pisze o tym Eugeniusz Czaplejewicz:

*Tym co najbardziej wyróżnia poetykę literatury emigracyjnej jest specyficzne ukształtowanie przestrzennej wizji świata. Świat*

jawi się zawsze jako podzielony. Dzieli się na Tu i Tam, między którymi przebiega wyraźna granica. Tu z zasady bywa przypadkowe, ruchome i zmienne [...]. Tu jest synekdochą świata leżącego poza granicami Tam i radykalnie odeń różnego [...]. Przeciwnieństwo Tu i Tam będzie zawsze stałe i nieuchronne [...] stanowi fundament i zarazem charakterystyczny wierzchołek przestrzennego świata literatury emigracyjnej [...]<sup>32</sup>.

Pierwszym upostaciowieniem owego Tam będzie dla Matugi przywołany z pamięci obraz rodzinnego domu<sup>33</sup>. Poetycko przetworzony jest niewątpliwie tym prawdziwym domem, który odnajduje Matuga, domem uwewnętrznionym, centrum przestrzeni, będącej odwzorowaniem utraconej ojczyzny, którą bohater próbuje przechowywać i w sobie odbudować. Dom ten posiada zarazem wszelkie cechy po Bachelardowsku rozumianego *domu rodzinnego i domu onirycznego*.

*Dom ten jest gdzieś daleko, utraciliśmy go i nie mieszkamy już tam [...]. Dom staje się wówczas czymś więcej niż tylko wspomnieniem, jest domem naszych marzeń, domem snów*<sup>34</sup>.

To Bachelard. A oto Pankowski:

*Na górze stoi klasztor franciszkański, a pod górą dom. W domu tym okna i drzwi stoją otworem. Sikor ciżba jednym oknem wlatuje i narzucawszy modrych puchów, ulatuje drugim. Na progu cyganki przysiadają. A wiosną powódź twarda aż po sam próg, przenosi mosty jodłowe, zerwane znad górskich parowów. Dobrze się z okna wychylisz, jodła cię w czoło uktuje, tak blisko góry tam wiszą*<sup>35</sup>.

Swoistym potwierdzeniem cytowanej tezy Czapplewicza o dialektyce Tu i Tam jest następujące zdanie wypowiedziane przez Matugę w rozmowie z napotkanymi emigrantami z kraju jeszcze dalszego niż jego własny:

*My nie schronienia szukamy, ale oddechu tutaj chwilowego. Nie schronienia, ale sił nowych, bo dom nasz tam, bo ptaki nasze tam i tamtych rzek i borów nijak tu nie sprowadzisz*<sup>36</sup>.

Obczyźniana egzystencja Matugi ogranicza się głównie do zaspokojenia głodu, potrzeb seksualnych i zdobycia przyodziewku. Kontakty z innymi mają na celu przede wszystkim zaspokojenie

tych potrzeb (rozd.: *Pan z matą główką; Paraśka co ją Tiutiun uwiódł; Wyliczanki; Pierwsza wizyta u mieszczeni i inne*). Egzystencja Matugi to również nędzne skomlenie o życie kogoś, kto nie ma niczego poza sobą samym, kogoś, kto odczuwa brak wszystkiego na tyle, że *byłby zrobił wszystko dla kolacji, dla nowej koszuli, dla stu franków, dla czegośkolwiek, tak dalece odczuwał BRAK. Był w stanie odbudowywania swego mienia [...]*<sup>37</sup>. By zaspokoić podstawowe potrzeby Matuga zdolny jest rzeczywiście do wszystkiego, włącznie z prostytuowaniem się, czego nieomal nie czyni. Rację ma Ryszard Chodźko, gdy pisze, że bohaterowi Pankowskiego [...] *świat jawi się jako epoka apetytów, a nie wartości. W efekcie jego zdolność do uczuć wyższych ulega doszczętnemu stopniowi, samounicestwieniu*<sup>38</sup>.

Płaskość emigracyjnego żywota Matugi jest jedną z najbardziej drastycznych kreacji obczyźnianej egzystencji w polskiej literaturze.

Szczególnym rysem tej części książki są też niezwykle ostre w tonie napaści na mieszczańską rzeczywistość kraju osiedlenia, która jawi się Matudze, odgrywającemu rolę cynicznego brutala i hedonisty, jako świat ludzi małych, obłudnych i na swój sposób zgłajszachtowanych przez materialny pseudodobrobyt. Dla zobrazowania animozji bohatera do cudzoziemców Pankowski nie cofa się przed przedstawieniami typu groteskowego, deformowaniem i spłaszczaniem wizerunku tubylców<sup>39</sup>. W jednym z wywiadów pisarz tak mówił o emigracji:

*Każda emigracja jest formą nieszczęścia dla człowieka [...]. Jest opuszczeniem wszystkiego co swojskie, co bliskie i jest koniecznością wżycia się w to co obce, obczyźniane. Potem następuje kompletna zmiana sytuacji. Trzeba tak żyć, aby ojczyzna stała się czymś swoim, trzeba się w nią wżyć, wtedy automatycznie ojczyzna - to co swoje - oddala się. I to jest właśnie rozdarcie egzystencjalne - w takiej sytuacji emigrant infantylizuje się, staje się dzieckiem opuszczonym*<sup>40</sup>.

Podobnie jest z Matugą. Władzio programowo niejako jest nie-dojrzały, przez swój los zepchnięty we wtórne dzieciństwo. Stąd jego ataki na mieszkańców kraju, w którym przyszło mu żyć, mają mowę emocjonalnie nacechowanego gestu dziecka, które ze szcze-

rością niekiedy wręcz rozbijającą wykrzykuje Bogu ducha winnej osobie: nie lubię ciebie, jesteś brzydki itp. Rozgoryczenie Matugi bierze się również stąd, że jego pochodzenie nie jest odbierane jako znak określający jego tożsamość (w wymiarze narodowym), po prostu postrzegany bywa jako ktoś stamtąd. Miejscowi o przyby- szach stamtąd mają swoje stereotypowe wyobrażenie zamykające się w przeświadczeniu o ich (imigrantów) przesadnym mniemaniu o sobie oraz o ich niechlujności.

Matuga takiemu zamknięciu w poniżający stereotyp wydaje walkę. Gwoli sprawiedliwości przyznać trzeba, iż nasz bohater nie zawsze bywa do końca konsekwentny w tym oporze wobec miejscowych<sup>41</sup>. Wynika to również z cechującej jego osobę dwoistości. Różne sprzeczne racje, jakim podlega Władziu, sprawiają, że osobowość, mentalność, jego status intelektualny są niejednorodne. Pankowski kreuje go trochę na prostaczka, trochę na nadwrażliwca. Jego trywialność zdaje się być pozą, sąsiaduje bowiem często z poetyckością w odczuwaniu i ukazywaniu wrażeń. Autor Gościa, jako cięty ironista, i tę cechę swojego bohatera kontrpunktuje<sup>42</sup>. Matuga jak każdy emigrant posiada odpowiednią dozę szaleństwa, które bierze się z jasno zarysowanego na przestrzeni całego utworu poczucia wyobcowania bohatera.

*Myślę, iż termin „wyobcowany” – pisze Cezary Maleszyński – obejmuje każdą jednostkę, która ze względu na wrodzone predyspozycje lub wpływ wychowania czy sprzeczne wpływy jakiejś heterogenicznej sytuacji kulturowej, została kulturowo i psychicznie wywłaszczona, jednostkę, dla której naczelne zasady jej aktualnie narzucane, brzmia nierealnie, nie do przyjęcia albo wręcz błędnie. Człowiek wyobcowany to taka istota, która jako uczestnik danej zbiorowości spogląda we własne serce i nie znajduje tam odbicia otaczającego go świata, a w otaczającym świecie nie widzi potwierdzenia swego bycia<sup>43</sup>.*

Pierwszy rodzaj wyobcowania bohatera ma swoje źródło w odczuwaniu obczyzny jako wrogiego Tu. Ma ono wszelkie znamiona Buberowego *destrukcyjnego dystansowania*, kiedy człowiek nie może wejść z bytem w dwustronną relację potwierdzenia, bo świat



jest wrogim, samodzielny *Naprzeciw*<sup>42</sup>. Takim obcym bytem jest dla Matugi właśnie świat obczyzny. Najlepszym określeniem jego istoty jest – nieswój. Świat bowiem nie może być odczuwany jako swój w sytuacji, gdy to, co swoje, swojskie, lokalizowane jest w całości poza jego granicami, w obrębie przywoływanej pamięcią Kartoflanii.

Świat i Kartoflanię różni wszystko. Ona zresztą też ma podwójne rysy. Z jednej strony – wyznacza ją przechowywany w pamięci rodzaj więzi ze światem, pewnego rodzaju jakość bycia i życia – w płaszczyźnie narracji owe kartoflańskie bycie w harmonii ze światem oddane jest, o czym już pisałem – poprzez kreowanie aury poetyckości, fabulowanie na wzór balladowy. Z drugiej – dałaby się Kartoflania definiować jako funkcjonujący w świadomości członków wspólnoty narodowej zespół zbiorowych wyobrażeń, pewnych obiegowych i działających już na prawach stereotypów sądów, opinii oraz oczekiwań związanych z ojczyzną. Byłaby to – mówiąc po gombrowiczowsku – owa narodowa forma, która wszystkich nas urabia. Przykładem odreagowania tego aspektu Kartoflanii jest w powieści rozdział pt. *Wjazd Tego*, będący świadectwem rozbratu z tak rozumianą polskością. Patriotyczny wiec przedstawiony zostaje na sposób groteskowy. Patetycznym elementem konwencjonalnego obrzędu towarzyszą, na zasadzie kontrastu, trywialne zachowania niektórych jego uczestników, ironiczne parodie okolicznościowych przemówień ujawniają ich banalność, pretensjonalność i pustostwie deklaracji składanych przez oratorów. Emigracyjna społeczność przedstawiona zostaje jako tłum marzący tylko o powrocie na *tono co jest jak zdrowie*<sup>45</sup>. W takim – na sposób groteskowy kłębiącym się, lamentującym i wyglądającym rażąco – tłumie tułaczego narodu rozpycha się Matuga. Trywialność jego zachowania jest oczywistym szyderstwem z narodowej mitologii. Ale jego sytuacja też jest niebezpiecznie dramatyczna. Przeżywa rozdarcie emigranta, który nie umie i nie chce identyfikować się z obczyźnianą społecznością tak miejscowych, jak i swoich. To jeden wymiar Matugowego dramatu.

W wymiarze drugim toczy się dramatyczna walka o ustalenie własnej tożsamości. Władziu całym sercem czuje, że jest Kartoflańczykiem. Z Kartoflanii pochodzi jego życiowy kapitał – egzystencjalne doświadczenie dzieciństwa i młodości, które są niewyczerpanym źródłem zakodowanych w pamięci odczuć, emocji oraz myśli. Przekleństwem bowiem kartoflańskiego rodowodu jest osiągnięty już miarę stereotypowego doświadczenia przedstawicieli kolejnych pokoleń Polaków los wygnańca, czyli kogoś, kto siłą rzeczy poddany zostaje pewnej nie zawinionej mechanice wydarzeń i pewnemu narzucającemu się modelowi bycia, odczuwania i wartościowania zakreślonego tym losem. Słowem – Matuga, jak wcześniej bohater *Trans-Atlantyku*, czuje się ograniczony przez ojczyznę. To ograniczenie postrzegane jest jako swego rodzaju kalectwo duchowe, nie pozwalające zaistnieć w świecie. Skłania go do naturalnego w takiej sytuacji gestu odrzucenia tego ciężącego garbu. *Ale tu zaczyna się i kończy błędne koło – odejść, wyzwolić się, pozbyć się tej jak zmora wiszącej nad pamięcią, psychiką, całym życiem Kartoflanii. Zgubić się w tym morzu tutejszych [...] Nie mieć narzecz z nią nic wspólnego – marzenie, pragnienie i dążenie Władzia Matugi. Ale wszystko daremnie. Daleka, zamglona, nie-realna ojczyzna jest bardziej rzeczywista od tego świata. To ona, Kartoflania, wznosi mur między nim a „tutejszymi”, ona go trzyma przy sobie<sup>46</sup>.*

Powyższa konkluzja krytyka nie jest ostateczna. Zakończenie powieści pokazuje bowiem, jak iluzoryczne było owe pragnienie zgubienia się w morzu tutejszych. Wielkie skrót, jakimi posługuje się na przestrzeni fabuły autor, pozwoliły mu i na taki obraz, będący zakończeniem Matugowych przygód, który pokazuje go w sytuacji, gdy w dramatycznym geście (bohater pluje w lustrzane odbicie własnej twarzy) odrzuca rezultat owego zamieszkania i życia z miejscowymi. Sam autor tak tłumaczył znaczenie tej sceny:

*Kiedy Matuga goli się, widzi w lustrze twarz zachodnioeuropejskiego mieszczaucha, widzi twarz Polaka Kartoflańczyka, który obrósł tłuszczem zachodnioeuropejskim i uważa to za formę szczęścia. Matuga, ten chudy gruźlik przywiązany do polskiego kartofla, nagle ujrzał to swoje odpolszczenie, to schamienie mie-*

*szczańskie. I ślina zaadresowana była nie do Polaka, tylko do tej grubej gęby, którą właśnie Władziu Matuga się stał. Utracił swoją tożsamość, choćby tylko kartoflaną, nie zyskując w zamian nic*<sup>47</sup>.

Głównym przesłaniem omawianej powieści zdaje się być ostatecznie teza o emigracyjności jako o niebezpiecznej pułapce. Książka Pankowskiego jest opisem uwięzienia w tej pułapce, ale również wyrazem buntu przeciwko takiej sytuacji. Bunt ten w późniejszej twórczości pisarza doprowadzić miał do zanegowania emigracyjności, odrzucenia jej jako formy uprawiania egzystencji.

Bunt jako wyraz postawy Matugi jest stałym składnikiem jego sposobu reagowania na świat. Matugowe życie jest ciągłym wychodzeniem poza to, co realnie wyznacza naszą egzystencję.

W całej książce rzeczywistość wywiedziona ze świata realnego podlega wielokrotnie transformacji w dziedzinę nadrealności, snu, poezji. Światu przedstawionemu, choć domyślamy się jego ram przestrzennych i czasowych, nie została przypisana konkretna lokalizacja. Pojawiające się w tekście różne fakty, pozwalające odnieść wykreowaną rzeczywistość do czasu historycznego i realnych miejsc, mają status niedookreślony. Często są to uestetyzowane figury literackie, współtworzące odpowiednią tonację i budującą pożądaną atmosferę kreowanego świata. Tak jest np. z pojawiającą się w rozdziale *Podróż Władzia Matugi* figurą Strażnika(ów) przedstawionego jako *najpiękniejszego spośród dzisiejszych ludzi*. Domyślamy się oczywiście, że chodzi tu o żołnierzy niemieckich z czasów okupacji hitlerowskiej, ale w tym miejscu tekstu występują oni jako jacyś baśniowi herosi. Taki zabieg, bardzo odważny pisarsko, uwarunkowany jest konwencją, w jakiej rozwijana jest fabuła wyznaczająca światu przedstawionemu status rzeczywistości odrealnionej, fantazmatycznej. Tylko ona pozwala pisać o oprawcach jako strażnikach (oczywiście strażnikach nowego „ładu”, czyt. bezprawia).

Tego typu zabiegi pojawiają się w *Matudze...* często. Odnajdujemy je również w sposobie kreowania postaci bohatera i jego losów. Kluczowe momenty jego życia zbieżne są z biografią autora – dzieciństwo i młodość nad Sanem, studia polonistyczne w Krako-

wie, obóz koncentracyjny, emigracja. Nie jest jednak *Matuga...* utworem autobiograficznym w ujęciu tradycyjnym. Tę powieść o charakterze w wysokim stopniu usymbolizowanym, napisaną stylem skojarzeniowo-fantastycznym, nadrealistyczno-absurdalnym, nazwać można - jeśli już to - fantazmatyczną autobiografią duchową.

Fantazmatyczność jest immanentnym składnikiem poetyki *Matugi...* Typowe dla twórczości posługującej się nią przeciwstawienie rzeczywistości i wyobraźni (marzenia), bycie na zewnątrz (Tu) i wewnątrz (Tam), organizuje całość świata przedstawionego. Układ tego świata sprawia, że strukturalnie powieść ta, której tekst jest po trosze wszystkim: satyrą, krytyką, pamiętnikiem, traktatem, dramatem, najbliższa jest tradycji tzw. powieści pikarejskiej, co sygnalizuje już podtytuł - przygody (les aventures). Władzio Matuga, podobnie jak bohaterowie tego typu powieści, egzystuje raczej na obrzeżach życia społecznego, jest outsiderem, często pozostającym na bakier z obowiązującymi konwencjami obyczajowymi, a zdarza się że i normami moralnymi. Marginesowość przestrzeni społecznej, w której się porusza, wprowadza do powieści plebejskość.

Pankowski świadomie i celowo trywializuje *Matugę*, aby z tego poziomu, nie zagrożonego zbyt dużym intelektualizowaniem, patrzeć na rzeczywistość bez przesłon. Plebejskość Władzia objawia się na poziomie jego zachowania, myślenia oraz języka (częste stylizacje na język mówiony, plebejskie wtręty itp.). Krytycy takie obniżenie progu mentalnego bohatera interpretowali jako odpowiedź na przeżycia wojenne autora<sup>18</sup>. Myślę, że mogła to być jedna z motywacji. Inna - moim zdaniem istotniejsza, bo ślady jej widoczne są w całej twórczości pisarza - wynika z wyraźnego odwoływania się do kulturowych refleksji Michaiła Bachtina dowartościowujących plebejski wymiar świata z jego aspektami: materialno-cielesnym, zabawowym, prześmiewczo-szyderczym, groteskowym. Wszystkie te aspekty obecne są w tym tekście. wizerunek bohatera jest też niewątpliwie pochodną ironicznie nastawionego autora. Z autor-skiej ironii wywodzi się pomysł konstrukcyjny książki. Podejście

ironiczne modeluje płaszczyznę narracji oraz stronę stylistyczną powieści. Ironia jako postawa narratora przejawia się w wydobywaniu kontrastowości między zjawiskami świata zewnętrznego i wewnętrznego, na przykład:

*Władziu Matuga patrzy z podziwem na Strażnika. To najpiękniejszy spośród dzisiejszych ludzi. Nie waha się, czuwa zawsze. Gdy staje we drzwiach i patrzy po zbitej w dwuszereg gromadzie, jest sokołem nad stadem zajęcy wąsatych. Aż dziw, że mu się chce sięgać, jemu, uperfumowanemu majowym dniem, po łajno ludzkie, przepocone i wyschnięte. Siega, unosi je i po godzinie przylatuje z powrotem, i zwala w kąt ciemny i lepki wór ludzkiego milczenia<sup>49</sup>.*

### III

Problemowa i artystyczna perspektywa, jaką wyznaczyła powieść *Matuga idzie*, zdominowała literacką wyobraźnię Pankowskiego na kilka następnych lat. W opowiadaniach z przełomu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych odnajdujemy podobną tonację emocjonalnego i intelektualnego dystansowania się wobec tradycji oraz emigracyjnej współczesności. Bohaterowie tych opowiadań zrywają w większości z ustalonymi normami moralnymi, są szyderycy i cynicy. Literackie przedstawienia życia na obczyźnie nie służą tu budowaniu etosu emigracyjności, przeciwnie, mamy do czynienia ze świadomą deprecjacją i demitologizacją wzorców emigracyjnego bytowania.

Typowe pod tym względem jest opowiadanie pt. *Bukenocie*<sup>50</sup>. Jego akcja rozgrywa się latach czterdziestych, po wojnie. Zostały w nim zderzone dwie perspektywy: nabrzmiałej doświadczeniami wojenno-obozowymi wrażliwości głównego bohatera - Polaka, którego myślenie i działania są żywym świadectwem upadku wiary w tzw. świat wyższych wartości, z oplecioną trwałymi związkami z rodzinną tradycyjną mentalnością Flamandów, którzy stają się obiektem szyderczych, ironicznych i cynicznych poczynań Cu-

cułowskiego – tak nazywa się bohater. Jego zachowanie jest niewątpliwie rezultatem przejść obozowych, ale odczytać je można też jako wyraz nerwowego odreagowania na obcość świata, w którym przyszło mu żyć po wojnie. Człowiek ten bowiem, podobnie jak postaci z innych opowiadań pisarza z tego okresu twórczości, nosi w sobie wyobcowanie, którego jednak nie chce przyjąć do wiadomości. Nie chce też uznać, że wolność, której – jak mu się wydaje – doświadcza, jest w istocie pozorna, a manifestacje radosnego hedonizmu, któremu się poddaje, są – w gruncie rzeczy – formą samoobrony przed narastającym poczuciem samotności<sup>52</sup>.

Opowiadanie przesycone jest autorską ironią, dotykającą również spraw polskości, a dokładniej mówiąc pewnych wyobrażeń funkcjonujących na prawach stereotypów. Bohater rozmyślnie gra polskimi „kliszami”, raz przedstawia się jako bojownik za wolność waszą i ..., innym razem jako nieszczęśliwy polski emigrant. Prowokuje niemoralne sytuacje, nie dbając o prezentowany przez siebie wizerunek Polaka. W jego świecie, który on reprezentuje, nie ma miejsca na przywiązywanie wagi do obowiązujących wzorców, hierarchii zachowań itp. Kieruje nim głównie chęć użycia i machiaweliczna zasada: cel uświęca środki.

Bunt przeciwko podporządkowaniu się sztamowym wzorcom jest też tematem opowiadania *Krawczyń*<sup>53</sup>. Jego bohater wyłamuje się z szeregów emigracyjnego środowiska, sportretowanego jako społeczność zawężona, skłócona i na swój sposób sklerotyczna. Karol nie chce się poddać środowiskowej presji bycia „porządnym emigrantem”, wybiera raczej życie na marginesie, niż uczestniczenie w znieawidzonej przez siebie polsko-wygnańczej codzienności.

Inne opowiadania z tego okresu pokazują prozę życia na obczyźnie (*Przyjaciele dzieci*<sup>54</sup>, *Pralinki*<sup>55</sup>). Bohaterem pierwszego jest młody Polak zamieszkały w jednym z miasteczek belgijskiej prowincji. Często zachodzi do gospody. Pewnego razu zaproponowana mu zostaje rola arbitra w konkursie piwoszy. Od tego czasu zaprzyjaźnia się ze zwycięzcą. Samotnemu Polakowi taka przyjaźń jest bardzo potrzebna. Zbliżają się święta bożonarodzeniowe

i Szarleke – wraz z Flamandem – w parze święty Mikołaj-diabeł roznoszą dzieciom prezenty. Dla Polaka kontakt z rodzinnym ciepłem odwiedzanych domów jest namiastką prawdziwego domu i rodziny, które zostawił w kraju. Puente opowiadania podkreśla ten wymiar: potrzebę przyjaźni, miłości oraz zaufania. Jak widać – opowiadanie to wyłamuje się z charakterystycznej dla twórczości tego okresu z tonacji przedrzeźniania i szyderstwa. Pokazuje drugą stronę medalu. *Przyjaciele dzieci* wyróżniają się też obiektywizmem w przedstawieniu Flamandów, którym przypisane są tu takie cechy, jak: serdeczność, szczerłość i otwartość. O tych cechach ich charakteru narodowego pisał Pankowski wielokrotnie przy różnych okazjach, i to jednoznacznie, z czego wypada wyciągnąć wniosek, że liczne w jego utworach „napaści” na mieszkańców Belgii funkcjonują głównie jako element gry literackiej.

Inny wariant emigracyjnej codzienności odnajdujemy w opowiadaniu *Pralinki*. Główna postać, Polak-imigrant, poszukuje doznań erotycznych. Przypadek sprawia, że obiektem ich zaspokojenia staje się krajanka, prostytutka. Tekst jest niezmiernie rozerotyżowany. Drastyczność obyczajowa występuje tutaj jednak w funkcji konstruowania efektu artystycznego. Język opowiadania w płaszczyznach: leksykalnej, frazeologicznej i stylistycznej zniża się do poziomu świata przedstawionego (melina prostytutek), którego obraz staje się poprzez to wyrazistszy i prawdziwy. Spotkanie wspomnianej pary ma charakter fizyczny, dokładniej fizjologiczno-erotyczno-skatologiczny. Opowiadanie przypomina zdzieranie zasłony. Oto oglądamy świat obdarty z uczuć i wartości. Nie ma tu miejsca na miłość, czułość. Jest tragedia samotności, poczucie dojmującej obcości międzyludzkiej.

*Wypruć wszystko co jest wyjaśnieniem i pomaganiem czytelnikowi, co jest bawieniem go. Wypruć mowę oczywistą, doznania sprawdzone, bez trudu i powszechne. Wyrzucić emigrancki złom (czy cały?). Nic w tym tekście do lektury, wszystko do drżenia. Pisać jakby człowiek odwałał kamienie, żeby spod nich wyrwać na jawę ciemne światła nocy<sup>56</sup>.*

Taki jest tekst *Pralinek*. Poprzez drastyczny sposób obrazowania i niecenzuralny język podjęta zostaje próba dotarcia do istoty zmysłowego erotyzmu i mentalności przedstawicieli półświatka. Najbardziej prowokujące zachowania skatologiczne postaci trafnie eksponują funkcjonujący w świecie marginesu odruch drastycznego profanowania symboli wyższego świata.



Jednym z najciekawszych utworów prozatorskich omawianego okresu jest pochodzące z roku 1962 opowiadanie pt. *Kozak*. Bohater nazywa się Pankowski, jest wykładowcą uniwersyteckim, który tęskni do... gonitw po parku i wydaje mu się, iż jest kozakiem Panko, który [...] *po trawach, po jaskrach przebiega. Jeździec. To Panko stepem szumiącym panuje. Tratuje, tra-tu...*<sup>57</sup>.

Panko-Pankowski *galopuje* siekąc na lewo i prawo wyobrażoną szablą miejscowych parkowiczów. Tekst ma dwa zakończenia, realistyczne i poetyckie. W planie pierwszym bohatera zakłócającego porządek publiczny zatrzymuje policja. W planie drugim czytamy: [...] *i dyszę, dycham i czuję jak pomatu ziemię mi do stóp gwoździami przybijają*<sup>58</sup>.

Jest *Kozak* opowiedzeniem się za wolnością wewnętrzną, wolnością wyobraźni, czerpiącą moc z nawiązania do indywidualnych i kulturowych korzeni. Opowiadanie jest też swego rodzaju manifestem nieskrępowanej postawy wobec świata i manifestem wolności twórczej. Jak osiąga się tę ostatnią, najwyraźniej widać w płaszczyźnie stylistycznej utworu nasyconego różnymi odmianami polszczyzny, tej literackiej i tej nieliterackiej. Tekst nasycony jest regionalizmami, archaizmami przy równoczesnym zachowaniu precyzji semantycznej i składniowej.

*Kozak* to opowiadanie kluczowe dla zrozumienia postawy ideowej i światopoglądu artystycznego pisarza. Bohater wypełnia sobie przestrzeń egzystencji erupcją – wolnej od zewnętrznych serwitutów – wyobraźni. Wolność twórcza, artystyczny eksperyment



stają się tutaj ważnym postulatem. Jawią się one w końcu jako alternatywa emigracyjności.

Z perspektywy przyszłości okazało się to najlepszym sposobem przewycięzenia statusu emigranta i powrotu do literatury krajowej. Nie ulega wątpliwości, że taki powrót przynależy dziełom o wysokiej randze artystycznej. Nie ulega także wątpliwości, że niejako wstępny warunkiem powstawania na obczyźnie artystycznie i poznawczo cennych utworów jest myślowe i psychiczne przełamanie statusu emigranta<sup>59</sup>, skuteczna obrona przed zasmakowaniem w wygnaniu. Pisał Józef Witlin:

*Emigracja polityczna jest przede wszystkim nieszczęściem. Kto z tego nieszczęścia stwarza sobie religię, nie będzie zbawiony. I daleki od chwały jest ten, kto nie potrafi tego nieszczęścia przewyciężyć, lecz uważa je za normalną formę bytu, poza którą jest tylko niebyt [...]. Pisarz wygnaniec żyje w społeczności zawężonej, w której nietatwo jest tworzyć, a tym bardziej ogłaszać dzieła rewolucyjne. Taka zawężona społeczność najchętniej daje postuch temu, co już od dawna zna. Od artysty wymaga przeważnie potwierdzenia własnych smaków i przyzwyczajzeń. Toteż ciężko jest pisarzowi na wygnaniu narzucić emigracji swój smak i swoją nowość. Biada mu jeśli ulegnie. Bo jeśli w normalnym społeczeństwie każdemu artyście grozi największy wróg, którym jest chęć podobania się, niebezpieczeństwo od strony tego wroga jest większe w społeczności zawężonej, gettowej, skazanej na własne siły i zasoby. Na emigracji prawie z reguły następuje pomieszanie pojęć i kryteriów, powstają nieprawdopodobne hierarchie, nie ma bowiem istotnych mierników wartości pracy pisarza. O tej wartości rozstrzygają przeważnie względy uczuciowe, przebrzmiałe prawidła estetyki narodowej, jakimi kierowały się dawne emigracje w ocenie swoich wieszczów. Ta konfrontacja szczególnie dotkliwie dała się we znaki polskiej emigracji czasu ostatniej wojny<sup>60</sup>.*

O ile Marianowi Pankowskiemu – jak już pisaliśmy – udało się obok pisarzy takich jak: Witold Gombrowicz, Jan Brzękowski czy Czesław Miłosz przewyciężyć trafnie zdiagnozowany przez Witlina *status emigracyjności*, o tyle z powodów, które podaje autor *Blasków i nędz wygnania* (nowatorstwo artystyczne), twórczość

jego przez środowiska emigracyjne nie została do końca zaaprobowana. Pisze Pankowski:

[...] ja stałem się Polakiem piszącym na obczyźnie, nie uprawiałem literatury emigracyjnej, która jest gestem sprzeciwu politycznego i koleiną mickiewiczowską, w którą wpadają, wślizgują się następne pokolenia piszących. Jest właściwie bolesną łatwizną estetyczną, więc kiedy to pojąłem, rozminąłem się z tym<sup>61</sup>.

Pod koniec lat pięćdziesiątych, kiedy nastąpił zasadniczy przełom w omawianej twórczości, powyższa postawa musiała u pisarza dotychczas na stałe współpracującego z czołowymi emigracyjnymi pismami<sup>62</sup> doprowadzić do otwartego konfliktu z liczącymi się instytucjami obczyźnianego życia literackiego. Najpierw nastąpiło zerwanie z paryską „Kulturą”, później – jak stwierdza Maria Danilewicz-Zielińska – Pankowski objęty został *en bloc* emigracyjnym tabu. W praktyce wiązało się to głównie z trudnościami wydawniczymi. Na szczęście pisarz znalazł sobie wtedy przystań w mało jeszcze znanym wydawnictwie Krystyny i Czesława Bednarczyków – Oficynie Poetów i Malarzy, o którym po latach pisał z wdzięcznością:

*Niezależnej Oficynie Poetów zawdzięczam druk moich książek wywrotowych, gdyż nie przystających do tradycyjnego kanonu, tekstów odrzuconych poprzednio przez wydawnictwa emigracyjne i krajowe. Oficyna Poetów była wówczas jedynym domem wydawniczym wolnym od cenzury<sup>63</sup>.*

Współpraca z tym wydawnictwem trwa do tej pory. Pankowski chciał widzieć siebie jako pisarza w pełni niezależnego. Takie było pismo i oficyna Bednarczyków. Ceną – odrzucenie przez polski Londyn i polski Paryż. Pisarz był świadom, że opowiedzenie się za króymkolwiek ugrupowaniem politycznym musi pociągnąć za sobą rodzaj cenzury światopoglądowej i – wtórnie – estetycznej. Oficyna, z którą związał się konsekwentnie, dystansowała się od polityki. Pozostawała wydawnictwem niezależnym, prezentującym otwartość i pluralizm estetyczny i światopoglądowy. Bednarczykowie bowiem etos emigranta pojmowali nie dogmatycznie, wiedzieli w nim miejsce dla obiektywnego spojrzenia na obczyznę i kraj. Po-

dobnie myślał Pankowski. Jego „przeciw emigracyjności” nie wynikało z pobudek politycznych, nie było alternatywą powrotu na stałe do kraju.

## PRZYPISY

<sup>1</sup> Por. Z. Markiewicz, *Proza beletrystyczna*, w: *Literatura polska na obczyźnie 1940-1960*, t. I, red. T. Terlecki, Londyn 1964, s. 147.

<sup>2</sup> Tamże

<sup>3</sup> *Może ludziom potrzeba złotorogich jeleni*. Rozmawia Jerzy Biernacki, „Literatura” 1978, nr 26.

<sup>4</sup> *Do holenderskiego czytelnika*, w: *Marian Pankowski - profesor z Brukseli*. Rozm. Franciszek Piątkowski, „Sztandar Ludu” 1984, nr 48.

<sup>5</sup> K. Jeleński, *Karpacka alchemia*, „Kultura” 1956, nr 3, s. 128-132.

<sup>6</sup> J. Prokop, *Wielka przygoda codzienności*, „Twórczość” 1957, nr 10/11, s. 161-164.

<sup>7</sup> M. Danielewicz-Zielińska, *Szkice o literaturze emigracyjnej*, Wrocław 1992, s. 352-353.

<sup>8</sup> Z. Markiewicz, *dz. cyt.*, s. 160.

<sup>9</sup> M. Pankowski, *Smagła swoboda*, Warszawa 1980, s. 10.

<sup>10</sup> Tamże s. 24.

<sup>11</sup> Por. J. Przyboś, *Obezpośredniości i wstydlivości uczuć*, „Przegląd Kulturalny” 1957, nr 30.

<sup>12</sup> K. Jeleński, *dz. cyt.*

<sup>13</sup> Zob. M. Pankowski, *dz. cyt.* s. 55.

<sup>14</sup> Tamże, s. 54-55.

<sup>15</sup> Zob. M. Pankowski, *Couleur de jeune mèleze*, Bruxelles 1951; M. Pankowski, *Poignée du présent*. Paris 1954.

<sup>16</sup> Por. *Do holenderskiego czytelnika*, *dz. cyt.*

<sup>17</sup> A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz, czyli ostatni zajazd na litwie. Historia szlachecka z roku 1811 i 1812 we dwunastu księgach wierszem*, Warszawa 1984, s. 380.

<sup>18</sup> M. Pankowski, *Smagła swoboda*, s. 24.

- <sup>19</sup> *Do holenderskiego czytelnika, dz. cyt.*
- <sup>20</sup> M. Pankowski, *Garb*, „Dialog” 1993, nr 1-2, s. 162.
- <sup>21</sup> Por. *Nietoperz o ptasim skrzydle*. Rozm. Michał Urbanek, „ITD” 1987, nr 43.
- <sup>22</sup> M. Pankowski, *Matuga idzie*, Lublin 1983, s. 2.
- <sup>23</sup> Por. St. Barć, *Marian Pankowski. Poeta - prozaik - dramaturg*, Lublin 1991, s. 97.
- <sup>24</sup> Tamże, s. 102.
- <sup>25</sup> Tamże.
- <sup>26</sup> M. Pankowski, *dz. cyt.*, s. 6.
- <sup>27</sup> Por. tamże, s. 8.
- <sup>28</sup> Por. tamże, s. 9.
- <sup>29</sup> J. Zieliński, *Pierzaste korzenie kroplówki*, „Twórczość” 1984, nr 2, s. 134.
- <sup>30</sup> E. Czaplejewicz, *Poetyka literatury emigracyjnej*, „Poezja” 1987, nr 4-5, s. 74.
- <sup>31</sup> Por. M. Pankowski, *dz. cyt.*, s. 81.
- <sup>32</sup> G. Bachelard, *Wyobrażenia poetycka*, przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, Warszawa 1975, s. 301.
- <sup>33</sup> M. Pankowski, *dz. cyt.*
- <sup>34</sup> Tamże, s. 79.
- <sup>35</sup> Tamże, s. 157.
- <sup>36</sup> R. Choźko, *Ugorowanie a Kartoślania*, „Miesięcznik Literacki” 1984, nr 11-12. Por. też: *Nietoperz o ptasim skrzydle...*, *dz. cyt.*
- <sup>37</sup> Zob. M. Pankowski, *dz. cyt.*, s. 166.
- <sup>38</sup> *Rozmowa z autorem*, w: *Ośrodek Teatru Otwartego Kalambur. Program 12*.
- <sup>39</sup> Np. ambiwalentne zachowanie wobec *Mieszczki*.
- <sup>40</sup> Por. rozdział pt. *Lolo Szczuplik* i próbki Matugowego poezjowania.
- <sup>41</sup> Na temat „szaleństwa” emigranta pisze E. Cioran w eseju: *Dogodności i niedogodności wygnania*, *Kultura* 1952, nr 6.
- <sup>42</sup> D. Maleszyński, *Ty, coś się od furtki wrócił. Antropologia sytuacji granicznych w literaturze staropolskiej*, w: *Literatura a wyobcowanie*, red.

J. Święcha, Lublin 1992, s. 43.

<sup>43</sup> Zob. M. Buber, *Predystans i relacja (Przyczynek do antropologii filozoficznej)*, przeł. J. Doktor, w: *Twarz Innego*, Kraków 1988.

<sup>44</sup> M. Pankowski, *dz. cyt.*, s. 105 i n.

<sup>45</sup> Z. Bieńkowski, *Pamiętnik wyobcowania*, „*Twórczość*” 1960, nr 9, s. 142.

<sup>46</sup> *Nietoperz o ptasim skrzydle*, *dz. cyt.*

<sup>47</sup> M. Pankowski, *dz. cyt.*, s. 57.

<sup>48</sup> M. Pankowski, *Bukenocie*, Londyn 1962.

<sup>49</sup> Por. W. Maciąg, *Opowiadania o emigrantach*, „*Życie Literackie*” 1979, nr 44.

<sup>50</sup> M. Pankowski, *Krawczyni*, w: *Kozak i inne opowieści*, Bruksela 1965.

<sup>51</sup> M. Pankowski, *Przyjaciele dzieci* „*Kontynenty - Nowy Merkuriusz*” 1962, nr 3, s. 3-6.

<sup>52</sup> M. Pankowski, *Pralinki*, Oficyna Poetów 1974, nr 1, s. 5-8.

<sup>53</sup> Nota *Od autora* poprzedzająca opowiadanie w: M. Pankowski, *dz. cyt.*, s. 5.

<sup>54</sup> M. Pankowski, *Kozak* w: *Bukenocie*, Kraków 1979, s. 9.

<sup>55</sup> Tamże, s. 15.

<sup>56</sup> Por. St. Barć, *Marian Pankowski...*, s. 93.

<sup>57</sup> J. Wittlin, *Blaski i nędze wygnania*, w: tenże, *Pisma pośmiertne*, Warszawa 1991, s. 326-327.

<sup>58</sup> *Nie jestem pisarzem emigracyjnym*. Rozm. Zofia Gebhard, „*Kultura*” 1987, nr 2.

<sup>59</sup> T.j. „*Kultura*” i „*Wiadomościami*”.

<sup>60</sup> Por. M. Danielewicz-Zielińska, *Literatura wolnego słowa 1939-1986*, b.m., 1987.

<sup>61</sup> M. Pankowski, *Słowo wstępne*, w: *40 lat Oficyny Poetów i Malarzy z Londynu. Wystawa wydawnictw i druków. Katalog*, Londyn 1990, s. 2.

<sup>62</sup> Por. *Wokół dramaturgii Mariana Pankowskiego*, Wrocław 1990, s. 33.

<sup>63</sup> Por. E. Pytasz, *Bednarczykowie jako wydawcy (rekonesans)*, w: *Pisarz na obczyźnie*. Praca zbiorowa pod red. T. Bujnickiego i W. Wyskiela, Wrocław 1985, s.186, 195.

---

Zbigniew Fiszbak

OD EWOKACJI DZIECIŃSTWA  
DO BUNTU PRZECIW EMIGRACYJNOŚCI  
(WCZESNA PROZA MARIANA PANKOWSKIEGO)  
FROM THE EVOCATION OF CHILDHOOD  
TO THE REBELLION AGAINST "EMIGRATIVENESS"  
(MARIAN PANKOWSKI'S EARLY PROSE)

Summary

The article has been devoted to Marian Pankowski's prose published in the years 1955-1965. The author discusses a volume of poetic prose, *Smagła swoboda* (*Swarthy Freedom*), a novel, *Matuga idzie* (*Matuga's Coming*), and a short story. *Smagła swoboda* is characterized as a poetic evocation of Childhood. The writer is looking for a literary equivalent of his early epiphanic experiences. Thanks to artistic discipline imposed on the texts the most personal emotions acquire a supraindividual character.

*Matuga idzie* is characterized as a fantasmatic spiritual autobiography which combines the experiences of the protagonist's early youth, his war experiences with the memories of his post war emigration. The protagonist is considered the author's alter-ego. The experimental character of these works and the idea of opposition to emigration are stressed. The analysis of the selected works shows the way in which Pankowski describes everyday life in a foreign country and tries to keep his artistic distance.