

KRYSTYNA LATAWIEC

Wewnętrzne i zewnętrzne zdialogizowanie
twórczości Mariana Pankowskiego

"Nie wystarczy zapelniać biblioteki półkami moralizujących czytanek, w nadziei, że Polak nigdy nie dowie się o okrucieństwie człowieka i że zapomni o konieczności dialogu z Erosem"¹. Autor tych słów - Marian Pankowski - wydał w kraju znaczną część swoich tekstów, a wrocławski "Kalambur" wystawił dwie jego sztuki². Zacytowana na wstępie wypowiedź sugeruje, w najogólniejszym zarysie, tematykę tego pisarstwa, które często wzbudza kontrowersje, a nawet gwałtowne sprzeciwy. Jeśli jednak rozpatrywać tę twórczość na tle przemian obyczajowych oraz przekształceń w zakresie artystycznych form wyrazu, to nie okaże się ona zjawiskiem wyizolowanym czy też pozbawionym kulturowego rodowodu.

W szkicu niniejszym podejmę próbę włączenia utworów M. Pankowskiego w różnego typu konteksty, jak również opisanie całości ze względu na formy i sposoby literackiego ujmowania świata. Nie będzie to jednak wyczerpujące i dokładne omówienie całej twórczości, a jedynie wskazanie na charakterystyczne dla niej elementy oraz wewnętrzną logikę jej artystycznego rozwoju. Analizy szczegółowe zostaną celowo ograniczone na

¹ Czy jest większa radość? Wywiad A. Kowalskiego z M. Pankowskim, "Kierunki" 1981, nr 2, s. 9.

² "Nasz Julio Czerwony", reżyseria i wyobrażenie sceniczne - B. Litwiniec, prapremiera polska - czerwiec 1987; "Chrabąszcze", reżyseria - B. Litwiniec, prapremiera światowa - styczeń 1990.

rzecz spojrzenia syntetyzującego. Takie postępowanie rodzi niebezpieczeństwo zbyt łatwych i nie popartych przykładami uogólnień. Uzasadnia je fakt, że pozwala na wypunktowanie problematyki najistotniejszej, a ta że stanowi próbę znalezienia klucza interpretacyjnego do tej niełatwej, nazywanej często eksperymentalną, twórczości.

Zasygnalizowany w tytule dialog³ daje możliwość uporządkowania różnorodnego materiału: poetyckiego prozatorskiego i dramaturgicznego⁴. Upoważnia do takiego postępowania metodologicznego stwierdzenie samego twórcy: "W młodości uważałem się przede wszystkim za poetę, z czasem - pisząc coraz więcej utworów prozą i dramatów - ewoluowałem w kierunku dialogu. To chyba najpełniej charakteryzuje moją twórczość: wyrażanie mego świata wewnętrznego, interesujących mnie spraw czy ludzi poprzez dialog. Ale nie porzucam poezji. Jestem przekonany, że towarzyszy ona moim dialogom"⁵. Dookreślając tę wypowiedź należy przypomnieć, że dialog rozumiany jest przez literaturoznawców nie tylko w sensie formalnym - jako struktura wypowiedzi - ale otrzymuje także znaczenie ideologiczne (jak w pracach M. Bachtina) lub funkcjonalne⁶. Konsekwencją rozszerzenia definicji dialogu okazuje się metoda badawcza sytuująca tekst wobec znaków kultury i znaków rzeczywistości pozaliterackiej: "Dialogowa interpretacja ujmuje tedy programowo dzieło literackie jako skierowane poza

³ Termin ten pojawia się obecnie w różnych kontekstach znaczeniowych. W nauce o literaturze stał się punktem wyjścia dla nowej orientacji metodologicznej. Przejęty od M. Bachtina termin otrzymuje w badaniach literaturoznawców rozszerzone znaczenie w porównaniu z jego zastosowaniem w pracach autora "Problemów poetyki Dostojewskiego". Dowodem tego jest zbiór rozpraw pt. "Dialog w literaturze", pod red. E. Czuplejwicza i E. Kasperskiego, Warszawa 1978.

⁴ Por. T. Korzeniowski, Marian Pankowski. Twórczość. Bibliografia podmiotowo-przedmiotowa, w: Pisarska rozróżba. W 70-lecie urodzin Mar'ana Pankowskiego, red. wyd. S. Barć, T. Korzeniowski, B. Przystasz, Sanok 1990.

⁵ Z mojej krwi i z moich kości. Rozmowa z M. Pankowskim, "Życie Literackie" 1980, nr 43, s. 6.

⁶ Pełny przegląd teorii dialogu daje praca "Dialog w literaturze", pod red. E. Czuplejwicza i E. Kasperskiego, Warszawa 1978.

siebie, jako określające się i rozpoznające swoją tożsamość, tj. swoje miejsce w języku, sztuce, kulturze i w rzeczywistości społeczno-historycznej, za pośrednictwem odniesienia się do czegoś innego, niż tylko ono samo i jego kontekst »swoiście literacki«⁷. Proces dialogowy, w którym sclerają się przeciwne racje, to zarazem jedna z prób dotarcia do prawdy o człowieku. Pankowski usiłuje się doń zbliżyć poprzez spór z tradycją i ze współczesnością przez tę tradycję zmitologizowaną. Jednocześnie owa przeszłość to układ znaków i wartości, które stanowią punkty orientacyjne dla pisarza pragnącego zabrać głos w dialogu wewnątrz kulturowym.

Kształt ideowy pierwszego tomiku poezji Pankowskiego⁸. Wyznacza opozycyjnie zarysowana przestrzeń, której jeden kraniec zamyka się w z metaforyzowanym obrazie obozu koncentracyjnego wraz z całą sferą znaczeń wpływających z doświadczenia zagłady powszechnej. Natomiast po stronie przeciwnej otwiera się przestrzeń łąki karpackiej i Sanu wzburzonego krą przedwiosenną. Tę arkadyjską krainę dzieciństwa buduje poeta z okrucich dawno minionych zdarzeń, z obrzędów słowiańskich (kolędnik z gwiazdą), ze wspomnień krótkiego sanockiego wieczoru oraz elementów pejzażu wywołanego z pamięci. Wyraźnie wpisuje w swoje utwory odbiorcę, z którym wiedzie tę rozmowę o czasie przeszłym. Adresata konstytuują formy gramatyczne zaimek osobowych i czasowników, a także bezpośrednie zwroty do Matki i Ojca w "Dedykacji". W niektórych wierszach rozmowa z którąś z tych postaci organizuje cały utwór. Jest to więc poezja bardzo osobista, a jej spokojny ton potwierdza przywołanie nazwisk Horacego i Wergiliusza.

Przeciwieństwem tego ostatniego nawiązania jest krąg skojarzeń nasuwających się w związku z tytułem całego zbioru. Pompeje to symbol kataklizmu, dla którego odpowiednik znajduje poeta w doświadczeniu minionej niedawno wojny. To skonstrastowanie czasu dzieciństwa i związanej z nim dobrze znanej przestrzeni z narzuconym i obcym czasem obozu koncentra-

⁷ Tamże, s. 257.

⁸ M. P a n k o w s k i, *Pieśni pompejańskie*, Bruksela 1946.

cyjnego potęguje ekspresję i stanowi punkt wyjścia dla refleksji historyzoficznej. Znamiennym dlań utworem jest poemat "Auschwitz" dedykowany zmarłym przyjaciółom. Ten pisany oktawą tekst ma charakter monodramu, którego bohater wiezie samotną walkę z Bogiem. Nawiązanie do romantyzmu ujawnia się tu nie tylko w samym temacie, ale i w formie - w regularnym, nasyconym słownictwem emocjonalnym wierszu. Skonstatowaniu obojętności, a nawet nieludzkości Boga służy poetyka pytań i negacji:

*"Czy ktoś od Ciebie rząd nad nami przejął
i we krwi topi milion po milionie?
- powiedz, chcę wiedzieć, żeś Ty - nie Nadzieja
i nie Ratunek - gdy wiek w zbrodni tonie"*.

Uniezależnienie Zła od Boga odsyła do myśli gnostyckiej, a zarazem jest diagnozą moralną człowieka, który utracił wartości i punkt ich odniesienia. Nie rozpacz jest jednak konsekwencją ostateczną, lecz nadzieja zawarta w wezwaniu: "Bronmy człowieka" i formułowana przez przywołanie postaci rozpiętego na krzyżu brata, pokory Asyżu i słów przebaczenia. Takie ujęcie człowieka podkreśla wewnętrzną sprzeczność jego pragnień oscylujących między nienawiścią a miłością, zemstą a przebaczeniem, buntem a pokorą.

Poetyka następnych utworów lirycznych¹⁰ znacznie odbiega od tej, która cechuje tom pierwszy. Zbliża się w sposobie kondensowania treści i konstruowania metafory do form wypracowanych przez awangardę. Oszczędna w ekspresji, a w obrazowaniu bliższa konkretowi alpejskiej przyrody lub domowej codzienności, ujawnia dążenie do słowa ostrego i celnego, zdolnego oddać jednocześnie ruch, kształt i barwę. Tę zmysłowość języka podkreśla "Projekt na imię dla naszego dziecka":

⁹ Tamże, s. 11.

¹⁰ M. P a n k o w s k i, Wiersze alpejskie, Bruksela 1947; M. P a n k o w s k i, Podpłomyki, Bruksela 1951.

*"Imię ubite z młodego śniegu,
zdrowe jak pszenna kromka,
szumiące w miarę,
ale nie większe od skowronka"¹¹*

Powyższy fragment pochodzi z wydanego w Polsce wyboru poezji M. Pankowskiego. Tomik ten zyskał sobie uznanie A. Kamińskiej, która podkreśliła świeżość języka tryskającego z polszczyzny "złotego wieku" oraz rodzimosc wykreowanych pejzaży¹². Teksty zamykające zbiorek wymykają się jednoznacznym definicjom rodzajowym, rozrastają się w pełne dramatycznego napięcia obrazy - jak tekst o hiszpańskiej corridzie: "Usta dziewcząt, jeszcze złote od porannej łaciny, belkocą wściekłość w obliczu zbyt wolno jawiącej się śmierci"¹³. Rozbija jednolitość rodzajową utwór rozpisany na głosy - ten zabieg formalny akcentuje niepewność współczesnego artysty (jeden z głosów jest Poeta), kwestionuje istnienie prawd danych i oczywistych, wskazuje na konieczność ciągłego poszukiwania wartości etycznych i estetycznych.

Wyrazem takich dążeń była nagrodzona w 1955 roku przez paryską "Kulturę" "Smągła swoboda"¹⁴. Opisanie pełnej ładu i uporządkowania przyrody odsyła do czarnoleskiej atmosfery pogody i harmonii. W płaszczyźnie językowej utwór ten wyraźnie nawiązuje - poprzez stylizację - do staropolskiej dostojnej mowy traktatów¹⁵. Przypomina zwłaszcza mentorski ton Reja z jego dydaktycznymi ambicjami. Korzysta Pankowski z terminów: traktat i rozprawa, używa czasu zaprzeszłego, a także słownictwa brzmiącego dziś już zbyt archaicznie: "jednakowoż", "jeno", "tedy".

¹¹ M. P a n k o w s k i, Sto mil przed brzegiem, Warszawa 1958, s. 44.

¹² A. K a m i e ń s k a, Z młodej poezji emigracyjnej, "Twórczość" 1959, nr 1, s. 133.

¹³ M. P a n k o w s k i, op. cit., s. 55.

¹⁴ M. P a n k o w s k i, Smągła swoboda, Warszawa 1980. Cytaty pochodzące z tego utworu zaznaczam bezpośrednio w tekście.

¹⁵ Na temat "Smągłej swobody" piszą: M. D a n i l e w i c z - Z i e l i ń s k a, Szkice o literaturze emigracyjnej, Paryż 1978; K.A. J e l e ń s k i, Karpacka alchemia, "Kultura" 1956, nr 1.

Dzieli się swoją znajomością świata w poufnej rozmowie z czytelnikiem, którego nieustannie przywołuje i ma nadzieję pozyskać. Materia, która stanowi punkt wyjścia dla konstruowania uczonego wykładu, jest znów "przestrzeń karpacka". Składają się jednak nań nie tyle elementy krajobrazu, ile w wysokim stopniu zuniwersalizowane tematy wywiedzione z tradycji niemal magicznych wierzeń ludowych. Sad z jego owocami, ogień wszystko przenikający czy wędrujący Cyganie to znaki tajemnic, których do końca nie wyświetlił nawet erudyta powołujący się na takie autorytety, jak: Bachelard, markiza De Chastelet czy Ficowski - "słynny cyganolog i wielokrotny doktor honoris causa klanów Kelderari i Lowari" (S.s., s. 44). W poetyckich obrazach urzeczywistnia Pankowski to, co w języku dyskursywnym sformułował G. Bachelard, który mówił o estetyce, psychologii, a nawet moralności ognia¹⁶. Roztrząsa istotę tego fenomenu w różnych jego materialnych przejawach, przytacza badaczy i znawców nauki o ogniu - ignistyki. W dialogicznym związku z "wysokim" stylem paranaukowej dysertacji pozostają wielce "niepocziwe" tematy - wykradanie jabłek z sadu, czy też zwyczajne w swej codzienności - rozpalanie ognia lub kocujący Cyganie. Tym pospolitym faktem nadaje formę obrzędów, sięgając do pierwotnej magiczności myślenia i wskazując na mistyczne obcowanie człowieka z naturą. Elementy kultury "niskiej" pojawiają się - na zasadzie kontrpunktu do "wysokiego" stylu erudyty - w przysłowiach ludowych, zaklęciach cygańskich i stylizowanej wypowiedzi Jaska-pastucha. Są one również znakami magicznego myślenia i widzenia świata, którego oswojeniu i zaklinalaniu w kształty sprzyjające człowiekowi służą. To zderzenie różnych stylów mówienia wynika z połączenia wyobraźni dziecka - uformowanej przez rodzime otoczenie odległej przeszłości - ze świadomością dorosłego, bogatszego w doświadczenie życiowe i wiedzę odkrytą u innych i przyswojoną na własność.

Podniesienie prostych czynności do funkcji obrzędów, ujęcie ich w kategoriach psychiczno-filozoficznych eksponuje symboliczny sens

¹⁶ G. B a c h e l a r d, Wyobraźnia i materia, przeł. W. Błńska, w: Teoria badań literackich za granicą. Antologia. Oprac. S. Skwarczyńska, t. II, cz. 1, Kraków 1974.

świata przedstawionego. Symbolika ta oznacza próbę dotarcia do istoty zjawisk i nazwania stanów niewyrażalnych. Zamiar ten ujawnia wprost ostatni traktat "De arte poetica". Łączy w sobie dwa przeplatające się stale motywy - życia i śmierci: "bo ars poetica jest ars vitae" (S.s., s. 49). Precyzuje definicję aktu twórczego w końcowym dialogu z czytelnikiem: "Wezmiesz tedy arkusz, a rozwinąwszy go na stole trzesniowym, napiszesz u góry: >>Narciarz<<. Potem powoli ona kartkę ku sobie pochyl. Jarkim śniegiem w dół zaszumi, szronistym prądem cię obryzga, telemarkiem skibę wysoką, wzniesie i pióro tve zadziwione zimą przywali, oddechem górskim pulsujące słowo" (S.s., s. 55). Jest "Smągła swoboda" praktycznym potwierdzeniem tak sformułowanej zasady twórczej, manifestem niczym nieskrępowanej swobody, której obrazowy odpowiednik stanowi tabor wędrujących Cyganów. W ich losie zawierają się wyznaczniki sytuacji egzystencjalnych człowieka, a zarazem uniwersalizacji i przetransponowaniu w krainę poezji ulega ich ostentacyjna swoboda - znak wyzwolonej wyobraźni. Podkreśla Pankowski poetyckie walory cygańskiego języka, którego brzmienie przyprawia słuchacza o lęk: "Strach bierze i ciarki idą po plecach - tyle w tych słowach szatanów chlustających smoła" (S.s., s. 44).

W imię takiego języka - gorącego i nieskrępowanego konwencjami, antykartezjańskiego i plebejskiego - przemówił pisarz w tomie prozy "Matuga idzie"¹⁷. Podtytuł "przygody" odsyła do tradycji powieści pikareskiej (fr. "les aventures"), a forma czasownika "idzie" potwierdza niegotowość bohatera, jego stawanie się - zarówno w sensie człowieczeństwa, jak i w aspekcie literackich wyznaczników konstrukcji postaci powieściowej. Językowe kształtowanie świata przedstawionego, a w nim bohatera, odbywa się na zasadzie sprzeciwu wobec zastanych konwencji. Współuczestnikiem tego protestu ustanowiony zostaje czytelnik, do którego zwraca się Pankowski w obrazoburczej przedmowie. Przedmiotem ataku są arcydzieła literatury realistycznej: "Pan Tadeusz" i "Lalka" przywołane

¹⁷ M. P a n k o w s k i, Matuga idzie, Bruksela 1959. W tym szkicu odwołują się do wydania krajowego: Lublin 1983. Cytaty zaznaczam bezpośrednio w tekście.

poprzez cytat lub aluzyjną trawestację. Nawiązanie to ma charakter polemiczny¹⁸ a zarazem parodystyczny i dotyczy tyleż samego języka jako narzędzia kształtowania fotograficznych wobec rzeczywistości pozaliterackiej obrazów, ile samej metody twórczej - opisowego realizmu: "Był sad. Nie szkodzi. Nie będzie sadu. A wszystko przepasane jakby wstęgą... Nie przepasane. Przerżnięte brzytwą, równo i aż do kości" (M., s. 5). Tym zakwestionowaniem możliwości rozwoju tradycyjnej literatury wpisuje się Pankowski w nurt pisarstwa nowoczesnego, znaczonego nazwiskami Mrożka czy Gombrowicza. Deklaruje ucieczkę od Ducha Racjonalizmu, od "Nieba Praw rządzonych Prawami", gdyż absolutyzacja tychże grozi utratą indywidualizmu na rzecz uniformizacji, a w dziedzinie kultury prowadzi do sztywnej jednorodności poetyki socrealizmu. W opozycji do zanegowanych wzorów formułuje autor własny program w imię Mowy i Nocy, a więc dotyczący zarówno języka sięgającego do pokładów rubasžno-plebejskich, jak i nowej tematyki korespondującej z ustaleniami psychologii głębi. Negację konwencji literatury opisowo-wyjaśniającej przenikają próby odmiennego kształtowania rzeczywistości literackiej - według zasady, którą bezpośrednio sformułował pisarz na marginesie napisanej w roku brukselskiego wydania "Matugi", a opublikowanej w kilkanaście lat później noweli "Pralinki": "Wypruć wszystko, co jest wyjaśnieniem i pomaganiem czytelnikowi, co jest bawieniem go. Wypruć mowę oczywistą, doznania sprawdzalne i powszechne. Wyrzucić emigrancki złom (czy cały?). Nic w tym tekście do lektury, wszystko do drżenia"¹⁹. Tak sprecyzowana "ars poetica" podkreśla walor estetyczno-ekspresyjny literatury, natomiast odrzuca jej model utylitarno-poznawczy.

Już pierwsze zdanie "Matugi" wprowadza w jej parodystyczny styl poprzez dysonans formalny i semantyczny powstający na styku dwu jego części, z których pierwsza "rozpędza" się w epitetach, a druga ucina tę naturalną chęć opisu przez stwierdzenie faktu sugerującego w swej nieuchronności pewien determinizm: "Jak cudowne nie byłoby niebo, pełne

¹⁸ Por. K. G ó r s k i, Aluzja literacka (Istota zjawiska i jego typologia), w: Problemy teorii literatury. Seria I, Wrocław 1987.

¹⁹ M. P a n k o w s k i, Pralinki, "Oficyna Poetów" 1974, nr 1. s. 7.

gwiazd wyrzeżanych w kruchym świetle - zawsze jednak wisiało ono nad Kartoflanią" (M., s. 9.). Parodystyczną funkcję wobec opisowego wzorca literatury pełnią przymiotniki rozpoczynające się od przedrostków: "naj", "arcy" lub "prze" (przeszumne), które potęgują cechy Kartoflanii doprowadzając je do absurdu poprzez groteskowe wyolbrzymienie lub karykaturalne zachwianie proporcji. Dobór słownictwa - waloryzującego krainę młodości bohatera - jak również sposób wypowiedzania się na jej temat to celowe zabiegi stylizacyjne kwestionujące stereotyp ojczyzny. W starych foliach w pergamin oprawnych zawiera się nie tyle historia, co mitologia Kartoflanii - niczym w księdze świętej wiernych. Stylizacja biblijna - widoczna w nawiązaniu tematycznym do "Genezis", w paralelnej konstrukcji rodowodu ludu Kartoflanii oraz w samej formie podniosłego języka - daje efekt humorystyczny na skutek nieprzylegania stylu do treści. Traktat o pochodzeniu i metafizyce kartofla, włączony do "Matugi" na prawach cytatu i będący zarazem pastiszem erudycyjnej rozprawy, reprezentuje jeden z aspektów "literackości", z którą polemizuje Pankowski. Jednak nie tylko forma okazuje się przedmiotem dyskusji, ale także wypełniająca ją treść. W symbolicznym kartoflu zamyka się obraz kraju zastygłego w hieratycznym bezruchu, którego konsekwencją są: samoograniczenie i prowincjonalizm.

Formowanie postaci Władzia Matugi okazuje się jednym ze sposobów prowadzenia dialogu, gdyż jest to bardziej antybohater niż bohater. Przez sam fakt urodzenia w Kartoflanii skazany został na stereotyp. Proces uwalniania się odeń przebiega na płaszczyźnie zachowań zewnętrznych, doznań zmysłowych oraz samopoznawania. Droga rozwoju wiedzie od senno-prowincjonalnego miasteczka, przez Królewski Gród, nasyconą koszmarem nocnym przestrzeń obozu zagłady do świata mieszczańskiej Europy. W tym sensie jest to opowieść o dojrzewaniu, którego kolejne etapy wyznaczają wtajemniczenia w Zło. Najistotniejszym jest doświadczenie sytuacji granicznej - odczucie bliskości śmierci. Doznanie to demaskuje fałsz dotychczasowych systemów wartości i metod ich literackiego urzeczywistniania: "Boże, jak to opisać? Że więźniowie ciągną ulicami obozu zwłoki rozstrzelanych towarzyszy niedoli. [...] Rozłupali ich, rozwalili. Tak, >>rozwałka<<. A rym? >>Załka<<. Najlepiej byłoby trzynastozgłoskowcem i

pełnymi rymami. Patetycznie. Ale w takim razie, jak użyć takich słów jak >>rozwałka<<?" (M., s. 55). Matuga wie, że dla oddania grozy swoich cierpień będzie potrzebował nowego języka, który odda upokorzenie ciała, zreifikowanie go i degradację do fizjologii.

Wizja depersonalizacji człowieka powraca w wyodrębnionym w dramaturgiczną całość tekście "Czerwona sól". Jednostka wpisana zostaje w konflikt dwóch ideologii - aktywnej przemocy i pasywnej nadziei. Świat Wielkiego Sędziego Śledczego oraz Strażników: Wód i Powietrza nie jest ekspozycją żadnego konkretnego momentu dziejów, lecz stanowi uogólnioną transpozycję procesów historycznych XX wieku. Dramaturgiczna forma potęguje konflikt, doprowadzając go do absurdu. W tym magicznym teatrze - niczym w koszmarze sennym - dokonuje się oczyszczenie sytego mieszczaństwa kupieckiego kraju. W opozycji doń określa swą tożsamość Matuga - cbarczony garbem Kartoflanii i okaleczony psychicznie po doświadczeniu progę życia i śmierci, kiedy to odczuł rozkład własnego ciała. Konsekwencją tego jest relatywizacja w świecie wartości i destrukcja psychiki bohatera. Dlatego jako postać literacka wykazuje niespójność charakteru i zachowań, natomiast jako człowiek jest wyobcowany i samotny. Realizuje siebie w kontaktach z innymi ludźmi, których traktuje jednak instrumentalnie. Takie ujęcie wzajemnych interakcji postaci sugeruje rozkład autentycznych więzi międzyludzkich. Natomiast kreacja Matugi swą zamierzoną fragmentarycznością dowodzi niemożności budowania spójnych wewnętrznie bohaterów, gdyż modele takie kompromitują się w konfrontacji z płynną materią współczesności. Sprowadzenie osobowości ludzkiej do impulsywnych odruchów i doznań zmysłowych służy przeciwstawieniu Matugi bohaterom tradycyjnej prozy powieściowej. Pankowski rezygnuje z motywacji socjologicznych, redukuje w znacznej mierze psychikę swych postaci. Nie mówi bezpośrednio o wydarzeniach historycznych, lecz transponuje je w ciąg luźno ze sobą powiązanych, zmetaforyzowanych, rządzonych poetyką snu obrazów. Uniwersalizuje jednostkowy los Matugi - pozbawionego stałych wartości w niepewnej rzeczywistości naszego wieku. Te "przygody", jak sugeruje ironicznie podtytuł, to bolesne doświadczenia, na które Matuga został skazany, a nie barwna opowieść pikarejska. Podobnego odwrócenia znaczeń trzeba dokonać, jeśli wziąć pod uwagę tradycję

powieści edukacyjnej. "Matuga" jest wprawdzie biografią, lecz linia rozwoju bohatera nie rysuje się przejrzysto, częściej opada w dół niż się wznosi. Osiąganie kolejnych poziomów świadomej egzystencji nie równa się zdobywaniu dojrzałości, ale wprawia Matugę w stan jeszcze większego niepokoju i zagrożenia. Sensem istnienia okazuje się nie pełnia osobowości, lecz jej niedostatek, brak i skaza psychiczna.

Krytycy określają "Matugę" sformułowaniem "proza eksperymentalna". Nieadekwatność terminów powieść lub opowieść wynika z destrukcji fabuły. Czas powstania tekstu koresponduje z okresem eksperymentowania w prozie we francuskim kręgu językowym. Pankowski rozbija również logiczny tok fabularny, lecz nie dąży do zupełnego wyeliminowania anegdoty, jak czynili to twórcy "nouveau roman". Żywiół opowiadania dochodzi do głosu we fragmentach, które wykazują dużą samodzielność kompozycyjno-tematyczną. Szczałkowym opisom towarzyszą autokontrolujące komentarze zmierzające do powściągnięcia tendencji epickich. Matuga kontynuuje, zapoczątkowany w "Smagłej swobodzie", dialog stylów, lecz uzupełnia go o parodię obowiązujących w literaturze konwencji. Zderza ze sobą poetykę realistyczną z ekspresjonistyczną, język - sygnalizujący wyraźnie swą "literackość" - z urywaną mową wypowiedzi potocznej lub potoczystą swadą gawędy. Konfrontuje style poezji lirycznej i "zaangażowanej", literatury utylitarnej i sztucznie estetyzującej. Na prawach pastiszu lub parodii włącza stylizowane fragmenty zrytmizowanej prozy i strofy poetyckie odsyłające do znanych konwencji: skamandryckiej, romantycznej, programowej poezji "gleby" autentystów. Demaskuje nienaturalność i pustkę myślową języka krytyki: "Simplifikacja nie zawsze jest synonimem lapidarności. Lapidarności nie zawsze jest sumą, w której ściśle preegzystują składniki.[...]" (M., s. 45). Tę wielość stylów dopełnia żywa mowa potoczna z jej anakolutami, skrótami i rubaszno-wulgarnym słownictwem. Stanowi ona przeciwagę dla skonwencjonalizowanej literatury - niezdolnej do wyrażenia człowieka autentycznego. Wielość klisz słownych, osaczająca zewsząd bohatera, uniemożliwia wykrystalizowanie się jego osobowości. Niespójna świadomość współczesnego człowieka wchłania taką ilość impulsów, że nie potrafi ich uporządkować i przetworzyć, a jedynie biernie się im poddać.

W swym stylizacyjno-parodystycznym aspekcie zbliża się "Matuga" do wydanego kilka lat wcześniej "Trans-Atlantyku" (1953). Łączy te pozycje demaskatorski stosunek do "polskości" oraz osmieszenie celebracji narodowych mitów, w których uwieczniona jest wyobraźnia Polaka. Obydwie książki są znakiem czasu i sygnałem przewartosciowań w naszym myśleniu o kulturze i Polsce. O ile jednak tekst Gombrowicza cechuje jednolitość myślowa i stylistyczna, to proza Pankowskiego wykracza poza wszystkie jasno sprecyzowane konwencje i programy. Świadomie je cytuje lub trawestuje, aby wyzwolić się od nich w śmiechu karnawałowym przebijającym przez sztuczna powagę lub naiwną prostotę literatury. W przeciwstawieniu do tradycji komponuje autor utwór złożony z fragmentów opowieści, sztuki dramatycznej, frywolnych piosenek karnawałowego święta rzeźników, listów i stylizowanych strof poetyckich:

*"Wierzmy, że pomimo zawodów bez liku,
Pomimo ruin i krwi, i łajdactwa,
Powstanie z grobu naród męczenników,
Skoro nań tylko spłynie Twoja łaska"* (M., s. 101).

Daje to w efekcie dzieło podkreślające wielorodność opisywanego świata, a zarazem niemożność wyrażenia go spójnym artystycznie tekstem.

Formę dramatu - jako najbardziej dialektyczną w założeniu i wymowie ideowej - podjął pisarz sztuką "Biwak pod gołym niebem"²⁰. Realizuje ona dialog w sensie formalnym, a także ideologicznym i funkcjonalnym. Zawarty w podtytule termin "jasełka" odsyła do tradycji ludowej, lecz w kontekście niesionych przez utwór treści nabiera charakteru ironicznego. Są to raczej antyjasełka ze względu na fakt nieobecności w świecie przedstawionym w "Biwaku..." elementów swojsko-narodowych, ludycznych i wymowy ewangelicznej²¹, mimo tematu zaczerpniętego z kultury chrześcijańskiej. Tradycyjne jasełka kończą się złożeniem hołdu Narodzonemu. Tym-

²⁰ M. P a n k o w s k i, Biwak pod gołym niebem, w: M. P a n k o w s k i, Nasz Julo Czerwony i siedem innych sztuk, Londyn 1981.

²¹ Por. M. J a s i ń s k a - W o j t k o w s k a, "Po górach, po chmurach" E. Brylla, czyli współczesna sytuacja jasełek, "Roczniki Humanistyczne", T. XXIV. Prace ofiarowane I. Sławińskiej, Lublin 1976, s. 167 - 175.

czasem Pankowski pominał to zdarzenie, natomiast przedstawił nocny biwak Mędrców pod Jeruzolimą, kiedy udają się w drogę powrotną. Wszyscy trzej wyrażają rozczarowanie co do osoby samego Króla, jak i plebejskości rodziny, w której przyszedł on na świat, lecz tylko jeden - Kasper - decyduje się odrzucić uludę marzenia w imię myśli "wolnej i wątpliwej". Każe mu ona dumnie podnieść głowę i rzucić wyzwanie niebu - odtąd "gólemu". Pozostali dwaj - jeden bardziej przekonany, drugi mniej - wyruszają na dalsze poszukiwanie metafizycznej racji bytu. Tak zarysowane racje ideowe bohaterów korespondują z przedstawieniem tychże na obrazie Piotra Bruegla Starszego pt. "Pokłon Trzech Króli"²². Dojrzała wersja tego dzieła mocno akcentuje kontrast między ubogą prostotą rodziny Józefa a wyrafinowaniem stroju i zachowania Królów. Niezależnie od tego, że malarz podkreślił inne elementy płynące z takiego zderzenia, łączy wymienione wytwory sztuki temat deziluzji ideału i sprowadzenie go do wymiarów czysto ziemskich. Pankowski kazał Mędrcom przemówić głosem indywidualizmu, rozpiisał swój sceptycyzm poznawczy na ścierające się racje bohaterów filozoficznego moralitetu. Postać najbardziej konsekwentną w zwątpieniu usytuował w kręgu myśli egzystencjalnej, obarczając ją odpowiedzialnością samodzielnego wybierania wartości. Wybór ten zawiera się w słowach: "Myśl wolna i wątpliwa - ją szanuję".

Obrazowym urzeczywistnieniem tego stwierdzenia jest opowiadanie "Kozak"²³. Wskazuje ono na dychotomiczność człowieka, który w cieniu życia oficjalnego realizuje pragnienia wyzwolonej wyobraźni. Panko - Kozak, zrzucający na krótkie chwile sztywny kostium oficjalności, aby zamianować swobodę, to znak twórczej wolności i poszukiwań nie znających granic. W takim kierunku idą dokonania Pankowskiego w dziedzinie dramatu²⁴. Narzędziem kształtowania osobliwego świata utworów dramaturgicznych

²² G. W. M e n z e l, Piotr Bruegel Starszy, przeł. A. M. Linke, Warszawa 1969.

²³ M. P a n k o w s k i, Kozak, w: M. P a n k o w s k i, Bukencocie, Kraków 1979.

²⁴ M. P a n k o w s k i, Nasz Julo Czerwony i siedem innych sztuk, Londyn 1981; Teatrowanie nad świętym barszczem, Londyn 1989.

okazuje się swoisty język - plebejski, a zarazem poetycki, operujący dialektyzmami i kunsztownymi pseudonimami, ale nade wszystko obfitujący w wulgaryzmy i skojarzenia z fizjologią. Nieufność wobec wygładzonego języka środków masowego przekazu łączy się z kwestionowaniem prawd powszechnie akceptowanych. Podejmuje więc autor tematy z dziedziny historii (Jadwiga i Jagiełło, Zygmunt August, Ludwik II Bawarski), aby poprzez nie wyeksponować nie prawidłowości dziejowe, lecz indywidualne tragedie jednostek różniących się od otoczenia, a często naznaczonych piętnem dwuznaczności moralnej. Tworzy świat ludzi uwikłanych bądź w mechanizmy historii, bądź we własne obsesje, lęki i sado-masochistyczne skłonności. Bohaterowie ci to różne kreacje postaci "marginesowca", przy czym "marginesowość" należy tu odczytywać jako znak odmienności psychicznej. Długi korowód tego typu osób rozpoczął Matuga - świadomy swego okrucieństwa odkrytego w obozie zagłady. Temat ten powraca w sztuce "Teatrowanie nad świętym barszczem"²⁵, której dwupłaszczyznowość prezentuje Polskę współczesną - hołdującą w uroczystych obchodach krwawej przeszłości wojennej - oraz, poprzez akcję retrospektywną, demitologizuje nasze fałszywe wyobrażenie doświadczeń obozowych dzisiejszych kombatanów. Stwarza tę okrutną rzeczywistość z naturalistyczną wiernością w szczegółach i przez podkreślenie drastyczności realiów. Deklarujący swobodę dramaturg nie waha się kwestionować dotychczasowe kryteria estetyczne, co zauważa Alain van Crugten: "Pragnieniem Pankowskiego jest ukazanie człowieczeństwa w całej pełni nie zatrzymując się na uświęconych kryteriach estetycznych. Pankowski wychodzi poza pojęcie piękna służące jeszcze nierzadko za alibi erotyzmu, po to, żeby z głębin duszy człowieka wydobyć w jej stosunkach z ciałem strony jak najmniej zaszczytne"²⁶.

Somantyzm postaci Pankowskiego objawia się nie tylko w zaakcentowaniu erotyzmu, ale także w zaznaczeniu ich ułomności fizycznych lub psy-

²⁵ Tekst, który użyczył tytułu drugiemu, wymienionemu powyżej, zbiorowi dramatów Pankowskiego.

²⁶ A. van C r u g t e n, Marian Pankowski, kozak i moralista, "Oficyna Poetów" 1975, nr 3, s. 17.

chicznych. Determinują one zachowania ludzkie, nadają egzystencji wymiar tragiczny, a potęgowane w artystycznej kreacji urastają do roli samoistnych kompleksów. Świat okaleczonych i samokaleczących się bohaterów odsyła znów do obrazów P. Bruegla. Podobienstwo to wyraża się w kształtowaniu odczłowieczonych w swym gniewie sylwetek ludzkich, podkreślanii ich biologicznych funkcji i wzajemnego poniżania się w trakcie zachłannej gry w życie. Postacie Bruegla znajdują się w nieustannym ruchu - w zamkniętym kręgu gwałtownych napiętności. Podobnie bohaterowie Pankowskiego - poruszają się w rytmie pożądań, lecz ruch ten tylko pozornie przebiega linearnie (w czasie historycznym), a naprawdę sprowadza się do ograniczonego koła czasu psychicznego. Obecność kultury flamandzkiej w dziele polskiego pisarza przejawia się również w scenach karnawałowych korowodów, ostrym kontrastowaniu scenerii i dychotomicznym ujmowaniu człowieka. Wyrazem tego są wprowadzane do dramatów kukły, marionetki, znieruchomiłe osoby ożywiane na znak reżysera lub groteskowe imitacje - karykatury bohaterów. Tym samym realizuje się w tekście wielogłosowość potwierdzona nie tylko konstrukcją postaci, ale także obecnością chórów, zróżnicowanych głosów, podwójnych bohaterów. Człowiek tak przedstawiony jawi się rozdarty wewnątrz, oscylujący między skrajnościami, żarliwy w dążeniu do zrealizowania siebie w całej pełni.

Flandria - ojczyzna Dyla Sowizdrzała, specyficznej obyczajowości manifestującej nieskrępowanie sztywnymi normami oraz kwestionująca niewzruszonosc autorytetów - przyswojona została przez Pankowskiego. Artystycznym urzeczywistnieniem świadomości flamandzkiej w literaturze naszego wieku są teksty Michela de Ghelderode. Dramaturg ten istotę swego teatru określił w lapidarnej autointerpretacji: "Mój Teatr zaludniają monstra, ponieważ są wszędzie w życiu, na ulicach, w mieszkaniach, wokół nas, są nami! Tylko konwenanse, z którymi nie muszę się liczyć, wymagają udawania, że się o nich nie wie"²⁷. Słowa te równie dobrze można odnieść do tłumacza Ghelderodowego dramatu "Hop Signor!" - M. Pankowskiego, który pisząc na temat przekładanego autora wskazał na związek świata

²⁷ Cyt. za: M. de G h e l d e r o d e, Teatr. Wybrał, wstępem opatrzył, przełożył Z. Stolarek, Warszawa 1971, s. 19.

belgijskiego pisarza z polskim wiekiem XVII - obfitującym w krwawe zajazdy, postacie zabijaków, ludzi słabych i okrutnych zarazem²⁸. Surrealistyczne wizje teatralne Pankowskiego wykazują wiele cech wspólnych z poetyckim dramatem słynnego Flamanda. Obaj sięgają do pierwiastków ewangelicznych - traktowanych często à rebours lub bardzo swobodnie. U Polaka są to motywy Raju, pokłon Mędrców Wschodu, symbolika chrześcijańska w postaci znaków krzyża i ryby lub groteskowo skarykaturowane zewnętrzne przejawy kultu. Obecność tych tematów nie oddaje światopoglądu autora, lecz zaznacza przywiązanie do kultury dzieciństwa lub służy wypowiedzeniu obrazoburczej prawdy - jak w dramacie "Nasze srebra"²⁹. Tekst ten to polemika z ciągle żywymi w świadomości Polaków ideałami Sienkiewiczowskimi zredukowanymi przez Pankowskiego do okrutnej groteski³⁰. Wznoszenie wiwatów, wzajemne przekrzykiwanie się na zebraniach kółek emigranckich i czyszczenie srebrnego guza o mocy magicznej - to znaki polskiego "patriotyzmu", do którego dołącza się powierzchowne traktowanie religii. Rzecz kończy się wspólną zabawą przy wtórze Chóru Flach, co potwierdza w szyderczej ironii fakt ciągłego trwania chocholego tańca z "Wesela". Świat współczesny - zautomatyzowany przez wytwory techniki, zunifikowany przez znoszące różnorodność działanie telewizji, wstrząsany skrajnościami politycznymi - przenika się w dramaturgii Pankowskiego z tradycją. Jej ambiwalentne działanie ujawnia się w ograniczaniu swobody, gdyż podsuwa gotowe stereotypy, ale i w tym, że ocala tożsamość kulturową jednostki lub narodu.

Temat niespójności wewnętrznej człowieka przewija się w wielu tekstach prozatorskich Pankowskiego. Artystyczną techniką zaznaczającą tę niezgodność jest wpisanie postaci w sytuację rozmowy toczonej na płaszczyźnie słów, myśli i światopoglądów. Świadomość wyczerpania konwencji powieściowych przywodzi pisarza do zarzucenia narracji jednogłosowej

²⁸ Tamże, s. 37.

²⁹ M. P a n k o w s k i, Nasze srebra, w: M. P a n k o w s k i, Teatrowanie nad świętym barszczem, Londyn 1989.

³⁰ S. F r e n k i e l, Sprawa Pankowskiego, "Oficyna Poetów" 1975, nr 1, s. 14 - 15.

i oddania inicjatywy bohaterom. Tak dzieje się w opowieści "Granatowy Goździk"³¹, w której zderzają się ze sobą odmienne światy dwóch emigrantów: inteligenta i emeryta wspominającego przedwojenne sensacje. Para ta - w toku prowadzonego dialogu - ujawnia zdarzenia przeszłe i teraźniejszość zabarwioną nutą nostalgii. Z czasu minionego wywołana zostaje, opowiedziana z gawędziarską swadą sanockiej polszczyzny, historia barwnej postaci Smorodiny. Różnica między rozmówcami rysuje się zwłaszcza w sferze języka. Intelktualista przemawia okrągłymi zdaniami o poprawnych strukturach składniowych, co w języku mówionym brzmi nieautentycznie. Jego partner posługuje się słowem potocznym, zabarwionym dialektyzmami. Niezgodność przenosi się na płaszczyznę myślenia i odczytywania rzeczywistości. Dla inteligenta ważne są mechanizmy historii, dla emeryta sprawy marginalne, lecz bliższe konkretowi życia. Pojawiający się w zakończeniu motyw ryby pozornie ich łączy, ale faktycznie oznacza niemożność porozumienia. Owe ryby - złączone, lecz poruszające się w przeciwnym kierunku - to tradycyjny znak podwójności, rozmiłowania się dążeń. Dialog rozpada się na dwa równoległe biegnące monologi, które dowodzą wzajemnej obcości bohaterów zamkniętych w swej egzystencjalnej samotności.

Wyzwolony spod kontroli narratora dialog uzyskuje samodzielność w kolejnych tomach prozy³². Świat przedstawiony w tych tekstach kształtuje się we wzajemnych interakcjach postaci. Interakcje nie są podporządkowane fabule lecz stają się celem samym w sobie, co daje w efekcie nowy typ prozy. "Przedmiotem zainteresowania staje się dynamika pojedynczego zdarzenia, a tym samym dynamika interakcji. W konsekwencji prowadzi to do powstania nowego typu kompozycji powieściowej, która jest zasadniczo odmienna od kompozycji powieści fabularnej"³³. Uwaga odbiorcy

³¹ M. P a n k o w s k i, Granatowy Goździk, Warszawa 1975.

³² M. P a n k o w s k i, Rudolf, Londyn 1980, wydanie krajowe: Warszawa 1984; M. P a n k o w s k i, Patnicy z Macierzyzny, Londyn 1985, wydanie krajowe: Lublin 1987.

³³ A. C h o j n a c k i, Sytuacja międzyosobowa w powieści - struktura, funkcje, znaczenie, w: Dialog w literaturze, pod red. E. Czaplejewicza i E. Kasperskiego, Warszawa 1978, s. 112.

skupia się na grze prowadzonej przez bohaterów i na śledzeniu zmian, które w toku ich wzajemnego oddziaływania zaistnieją. Współpartner dialogu aktywnie uczestniczy w formowaniu rozbitego na fragmenty świata "Pątników z Macierzyzny". Stanowi swego rodzaju projekcję czytelnika rekonstruującego barwną mozaikę rzeczywistości z drobnych jej elementów. To, że jest on Europejczykiem wprowadzanym w sprawy polskie przez narratora, pozwala na skonfrontowanie odmiennych punktów widzenia, a nawet usprawiedliwienie ironicznego śmiechu, którym dystansuje się do naszej obrzędowo-magicznej współczesności. Sytuacja międzypersonalna rysująca się w tekście "Rudolfa" ma charakter wyraźnie dynamiczny. Relacje wzajemne bohaterów rozwijają się od przypadkowego spotkania do trwałej przyjaźni potwierdzonej korespondencją. Ta wymiana międzypersonalna nabiera - ze względu na jej przedmiot - cech dyskusji światopoglądowej. Tytułowy Rudolf prezentuje postawę skrajnego egoizmu potwierdzonego homoseksualnymi związkami erotycznymi. Natomiast jego partner usiłuje bronić tradycyjnej moralności. Ich wzajemne oddziaływania nie prowadzą do rozstrzygnięcia sporu, choć "mowa" ciała brzmi bardziej przekonująco niż głos rozsądku. Spotęgowany dialog to znak wielorodności świata, obrona przed sprowadzeniem jego barwności do jednoznacznych wymiarów. Z faktu czynienia z metody dialogicznej istotnego narzędzia kształtowania rzeczywistości utworu artystycznego wynikają konsekwencje natury ideowej i formalnej. Powstaje dzieło w swej strukturze myślowej otwarte na różnorodność i opowiadające się po stronie wielości światopoglądów, a także domagające się uznania jego prawa do poddawania w wątpliwość ustalonych prawd. Rodzi się w procesie dialektycznym i dialektycznego odbioru wymaga. Proponuje odbiorcy współuczestnictwo w nadaniu mu pełnego kształtu, choćby dlatego, że swoje walory brzmieniowe (aliteracje, rymy, rytm) ujawnia dopiero w głośnym odczytaniu.

Rudolf jest jednym z wielu bohaterów Pankowskiego okazujących ostentacyjnie swą seksualność. Gestem jednoznacznym odrzuca wszystko, co przeciw ciału jest skierowane. Takie przedstawienie postaci pozostaje w wyraźnym związku z poglądami Georgesa Bataille'a na sprawę erotyzmu oraz sformułowaniami Michela Foucaulta na temat doświadczenia transgresji. Bataille hierarchizuje erotyzm wyróżniając erotyzm ciała, serca

i sacrum, a zarazem wskazuje na degradujący sens tego pierwszego³⁴. W świetle ustaleń francuskiego pisarza i filozofa cielesna sfera życia człowieka ma wymiar tragiczny, gdyż ociera się o doświadczenie śmierci i pogrąża w samotności, tym bardziej, że podlega zawsze nakazom lub zakazom. Przekraczanie tychże nie znosi jednak granicy, lecz ją utwierdza, jak podkreśla Foucault: "[...] transgresja przekracza i nie przestaje ustawicznie przekraczać linii, która natychmiast zamyka się za nią [...], wycofuje się aż po horyzont nieprzekraczalności"³⁵. Pankowski stawia swoich bohaterów wobec najróżniejszych granic: świadomości, obyczajów, języka, normy moralnej, lecz fakt, że każe im je kwestionować nie oznacza, że sam przeciw nim występuje. W świetle jego wizji artystycznych negacja dokonuje się często, lecz jest także miejsce na afirmację życia - pełnego, we wszystkich jego odcieniach, łącznie ze skrajnymi przejawami.

Płaszczyzną odkrywczą poszukiwań jest u Pankowskiego język, co sytuuje jego pisarstwo w kręgu eksperymentatorów i poetów "słowiarzy". Sam autor deklaruje się po stronie języka nieugładzonego i tak ripostuje w "Matudze" ewentualnym przeciwnikom: "A ci, którym ta mowa za ostra, za graniasta i nazbyt plebejska: niechaj wachają wianeczki ruciane, a tę dzięcielinę, co panienskim rumieńcem pała i napalać się nie może [...]. A nam, Przygoda! Nam ucztą na słońcu osadzonym na płask na Synaju. Nam pańskoplebejski chód w stronę brzucha macierzystej Nocy. Nam wieczna w polszczyźnie rozróbka!" (M., s. 8). Istota metody językowej Pankowskiego polega na rewaloryzowaniu słów i docieraniu do ich pierwotnych znaczeń przez odrzucenie spiętrzonych wokół nich pól semantycznych. Słowa odzyskują swoją właściwą treść dzięki wykreśleniu sensów przydanych im przez konwencje literackie. Powracają do swoich źródeł, jak zauważa Z. Bieńkowski: "Wytarte z aluzyjności, niuansu, przepychu, wieloznaczenia,

³⁴ G. B a t a i l l e, Wprowadzenie do antropologii erotyzmu, przeł. M. Ochab, w: Odmienicy. Wybór, opracowanie i redakcja M. Janion i Z. Majchrowski, Gdańsk 1982, s. 341.

³⁵ M. F o u c a u l t, Przedmowa do transgresji, przeł. T. Komendant, w: Osoby. Wybór, opracowanie i redakcja M. Janion i S. Rosiek, Gdańsk 1984, s. 305.

blyszczą nowonarodzeniem"³⁶. Odczytując "Matugę" jako wyraz nieufności do słowa, włącza ją Bienkowski w nurt europejskiej prozy lat sześćdziesiątych cenzurującej słowo³⁷. Sprzeciwia się temu T. Nyczek, który dowodzi, że bogactwo językowe potwierdza raczej zaufanie do słowa i wiarę w moc jego oddziaływania³⁸. Te dwa odmienne stanowiska nie wykluczają się jednak, lecz dopełniają. Przepych języka Pankowskiego, niekiedy wręcz barokowy, to popis odkrywczosci i inwencji słowotwórczej. Twórca dociera do nowych jego warstw - zwłaszcza plebejskich, odkrywa bujną, kipiącą bogactwem synonimów sanocką mowę. Jest ona dla niego prawdziwą ojczyzną, gdyż w niej brzmi słowo polskie nie ugiadzone, ale ostre, kolokwialne i wulgarne. Jednocześnie eksperymenty językowe Pankowskiego są wyrazem sprzeciwu wobec skonwencjonalizowanej literatury: "Ta potrzeba porównywania. Rzeczywistość jak dzieci, parami. Coś jak coś - i już literatura"³⁹. Zbanalizowane słowa należy odrzec z ich "literackości", przywrócić im istotne znaczenia i szukać dlań nowych kontekstów. Praktyka ta doprowadza do poetyki ekspresjonistycznej⁴⁰ - obliczonej na poruszenie wyobraźni czytelnika, a nie relacje o świecie. W tak rozumianej kreacji językowi przypada rola odkrywania nowych pokładów wzruszeń i łamania granic doznań powszechnych. Konsekwencją przekraczania barier jest "nieokrzesaność" tej literatury. A tym, którzy nie chcą się z tym pogodzić, stawia autor ciąg pytań: "Człowiek człowiekowi...człowiekiem? Gnoj ubijany butami przemocy, to co? Mam tych ludzi ługiem i wrzątkiem, i słoń-

³⁶ Z. B i e n k o w s k i, Pamiętnik wyobcowania, w: Z. Bienkowski, Modelunki, Warszawa 1966, s. 368.

³⁷ Tamże.

³⁸ T. N y c z e k, Gęba, pupa i Kiepura, "Miesięcznik Literacki" 1976, nr 9, s. 132 - 134.

³⁹ M. P a n k o w s k i, Lida, w: M. P a n k o w s k i, Bukenocie, Kraków 1979, s. 140.

⁴⁰ Por.: Cz. M i ł o s z, Matuga z kacetów, "Kultura" 1960, nr 3.

cem wybielić i na błękitnym powietrzu rozwiesić? I skowronkami przysypać?"⁴¹.

Plebejski język staje się wyrazem światopoglądu autora i narzędziem kształtowania rzeczywistości literackiej w wymiarze realistycznym i surrealistycznym jednocześnie. Poszczególne elementy "świata" Pankowskiego są żywymi konkretami, ale całość dzieła wymyka się takim odniesieniom. Tworzy obraz magiczny, korespondujący z poetyką snu, odsyłający do groteskowych wizji malarskich. Ta surrealistyczna kreacja mieni się wieloma barwami i łączy w sobie wielość przenikających się dialektycznie głosów. Na ich skrzyżowaniu należy szukać autorskiej prawdy o człowieku broniącym swej suwerenności, mimo uwikłań w wewnętrzne i zewnętrzne ograniczenia. Dialog, z którego pisarz tak chętnie korzysta, wzbogaca tę twórczość o pierwiastki innej kultury, przywołuje tradycję rodzimą, umożliwia stawianie trudnych i bolesnych pytań. Odpowiedz na nie jest już przywilejem odbiorcy.

⁴¹ M. P a n k o w s k i, op. cit., s. 148.