

Jan Burnatowski

## *Bal wdów i wdowców* Mariana Pankowskiego w perspektywie antropologii śmierci

*Ten, który ma umrzeć w samotności, sam stawia  
czoło owej osobistej śmierci, którą musi umrzeć  
każdy z nas na własny rachunek...<sup>1</sup>.*

Nakreślenie kręgu problemów podejmowanych przez prozę Mariana Pankowskiego wydaje się być szczególnie istotne, ze względu na ewolucję, do jakich doszło w teje twórczości na przestrzeni ostatniej dekady<sup>2</sup>.

Problematyka omawianej twórczości wykazuje wiele miejsc wspólnych (podobieństw) z dokonaniem takich twórców emigracyjnych, jak Czesław Miłosz czy Witold Gombrowicz<sup>3</sup>. Dokonuje m.in. penetracji zagadnienia tradycji narodowej<sup>4</sup> (szeroko pojętej), przede wszystkim zogniskowanej wokół spuścizny literackiej romantyzmu, a w szczególności skupia się na sposobie ujęcia tematyki miłości oraz wiary; często prowadzi dyskurs z aprobowanymi przez ten model kultury wartościami. W momencie, w którym Pankowski porusza aspekty tradycji literackiej, zdaje się on „walczyć”, podobnie jak dzieło Gombrowicza, z „relikami” romantycznymi mocno tkwiącymi w świadomości narodowej i na stałe zakorzenionymi w rodzimej literaturze. Ogólnie rzecz ujmując, krąg tych tematów skupiony jest wokół formy

<sup>1</sup> V. Jankelevitch, *Tajemnica śmierci i zjawisko śmierci*, [w:] *Antropologia śmierci, myśl francuska*, wstęp S. Cichowicz, Warszawa 1993, s. 68.

<sup>2</sup> Myślę w tym miejscu o czterech ostatnich próbach prozatorskich autora *Matugi*, mianowicie (kolejność chronologiczna): *Z Auszvicu do Belsen*, *Pismo w stronę miłości*, *Złoto żałobne*, *Bal wdów i wdowców*.

<sup>3</sup> Na fakt ów wskazuje S. Barć w swojej książce zatytułowanej *Marian Pankowski, Poeta-prozaik-dramaturg*, Lublin 1991, będącej próbą całościowego przedstawienia najważniejszych aspektów twórczości pisarza (rozdział *W kręgu mitów i stereotypów*) do roku 1987 (albowiem ostatnią pozycją pod względem chronologii czasowej, jaką interpretuje, jest *Gość*, wydany w roku 1987).

<sup>4</sup> Chciałbym zaznaczyć, iż tradycja, *ex definitione* Pankowskiego jest problematem o podobnym charakterze, jaki nadawał jej W. Gombrowicz (m.in. w *Dziennikach*), tak mówi o niej autor *Balu wdów i wdowców* w rozmowie z Z. Gebhardt: „To, z czym ja się mocuję w tekstach, to nie z tradycją, tylko właśnie z pewnymi, jakby to powiedzieć, nadużyciami osób, instytucji, które w dogmaty zamieniły to, co ma być życiem, płynnym, normalnym. I ja natrafiając na takie właśnie dogmaty, na takie właśnie nadużycie moralne, po prostu oburzam się. I moje teksty są często właśnie wyrazem mego oburzenia”. Zob. S. Barć, *Marian Pankowski...*, op. cit., s. 97.

polskiej kultury. Aspekt dotyczący religii katolickiej ma swoje paralele w twórczości wcześniej wspomnianych Gombrowicza i Miłosza<sup>5</sup>.

Oprócz polemicznego charakteru twórczości autora *Gościa*, jednym z jej wyróżników formalnych jest postać głównego bohatera, która jest swego rodzaju pierwiastkiem konstytuującym, spajającym fabułę. Przypominając ustalenia dokonane przez Władimira Proppa, dotyczące funkcji sprawczej, jaką pełni w tekście taki rodzaj postaci literackiej, określenie *protagonista* jest w pełni adekwatne w kontekście omawianej prozy.

W kręgu takiej właśnie tematyki poruszała się proza Mariana Pankowskiego. Poruszała, albowiem, jak nadmieniono wcześniej, doszło w jej strukturze tematycznej do przekształceń, reorientujących jednocześnie obszar podejmowanych zagadnień. Trafnie „zdiagnozował” owe procesy Ryszard Chodźko: „Kolejne utwory nie są kopią poprzednich ani też kopią ustalonej wizji świata czy poetyki – nie żłobią myślowej kolejiny”<sup>6</sup>.

Elementem wspólnym dla utworów pochodzących z ostatniej dekady jest narracja z perspektywy starości. Perspektywa ta staje się siłą sprawczą i jednocześnie immanentną częścią toku narracyjnego, w którym „opowiadacz” ukazuje reminiscencje odnoszące się do okresu młodości. Ważkim i jednocześnie charakterystycznym aspektem tego etapu pisarstwa sanockiego artysty jest także powracający cyklicznie, aspekt erotyki starości, zamykający, według określenia Henryka Berezny, takie utwory jak: *Z Auszwicu do Belsen*, *Pismo w stronę miłości*, *Złoto żałobne* oraz *Bal wdów i wdowców*, w okresie prozy senioralnej.

Taki sposób czytania kieruje uwagę ku problemie śmierci – retrospektywy w kierunku młodości, dokonywane przez sędziwego protagonistę, noszą znamiona rozruchowości, sumy przeżytego czasu.

Różnie dotąd określaną przez badaczy problematyka śmierci, by wspomnieć chociażby średniowieczne *danse macabre* czy *ars moriendi*, w XX wieku znalazła się w centrum zainteresowania antropologów francuskich, by następnie funkcjonować samodzielnie jako tanatologia. Rozwój owej gałęzi antropologii przypada na lata 70. oraz początek lat 80. XX wieku, przede wszystkim na terenie Francji.

wszedłem do przedziału. Na tle czerwonego, zrudziałego pluszu – pani przy oknie już po... po... sześćdziesiątce. I, jakby przewidziała obicie fotela, w gołębio – modrym kostiumie. Skinie głową na moje dystygowane: – Dzień dobry<sup>7</sup>.

Fragment ów znakomicie wprowadza, będąc jednocześnie wprowadzeniem właściwym (po monologu protagonisty) do tekstu, w atmosferę konstruowaną przez Pankowskiego na kartach *Balu wdów i wdowców*; atmosferę spotkań głównego bohatera. Protagonista Pankowskiego konstruuje powieściową rzeczywistość na zasadzie dia-

<sup>5</sup> Warto porównać „ujęcie” problemu katolicyzmu dokonane przez Gombrowicza, m.in. na kartach *Pornografii*, oraz „popelnione” przez Miłosza w zbiorze esejów, pt. *Rodzinną Europą*.

<sup>6</sup> Zob. R. Chodźko, *Ugorowanie a Kartoflania*, (rec. książki M. Pankowskiego, *Matuga idzie. Przygody*), „Miesięcznik Literacki” 1984, nr 11/12, s. 213.

<sup>7</sup> M. Pankowski, *Bal wdów i wdowców*, Kraków, 2006, s. 6 (następne cytaty pochodzą z tego wydania).

logiczności, albowiem sytuacje, w jakich się znajduje, zawsze zmuszają go do konfrontacji z drugą osobą. Tę drugą osobę w *Balu wdów i wdowców* stanowi Kobieta. W momencie jej pojawienia się bohater Pankowskiego, przecież już „nie pierwszej młodości”, zaczyna prowadzić zręczną grę, której celem jest możliwość zbliżenia. Środkiem prowadzącym do tak wyznaczonego celu jest uwodzenie, które w powieści przybiera w znakomitej większości formę uwodzenia za pomocą języka. Jest ono za pośredniczone właśnie przez mowę. Na jakiej podstawie możemy stwierdzić, iż jest to w ogóle uwodzenie? Chcąc zająć miejsce w pociągu, bohater wchodzi do przedziału i tam zauważa, z wyrazem dużego zainteresowania, Kobietę po sześćdziesiątce. Owo zainteresowanie wyrażone jest w tekście za pomocą wielokropka, który podsuwa nam właśnie taką interpretację<sup>8</sup>. Skoro pojawia się zainteresowanie płcią przeciwną, to pojawia się również i forma, jaką przybiera, czy też maska, jaką nakłada na siebie, zainteresowana interakcją osoba (płci męskiej w tym przypadku).

Bohater określa swoje słowo mianem dystyngowanego, co wskazuje na fakt pewnej sztuczności w zaistniałym kontakcie werbalnym. Nie jest to słowo lekkie, wolne, lecz w pewnym sensie obciążone sytuacyjnie. Skoro obciążone, to posiadające konkretny cel, który jest punktem wyjścia i jednocześnie punktem dojścia. W miarę lektury tekstu odszukujemy jeszcze wyraźniejszą egzemplifikację:

Proszę darować... ale coraz trudniej mi znosić absurdalny dialog milczący „przygodnych podróżnych” skazanych na wspólną samotność... Czy nie moglibyśmy... po prostu... zacząć mówić? (s. 7).

Tak nie rozpoczyna się zwyczajnej (nienaznaczonej konkretną celowością) rozmowy. Język ten odznacza się przecież wysokim stopniem kultury językowej, elokwencją, a także pewną dozą sztuczności (patos, to być może zbyt mocne określenie).

Kolejnym przykładem takiego użycia języka, jest moment, w którym protagonista utworu spędza czas w kawiarni, w towarzystwie przyjaciółki z okresu młodości, Gabrysi. Ton wypowiedzi bohatera zasadniczo się nie zmienia, wręcz jest „stymulowany” przez „zamówienie” towarzyszkii, tyżące się... rymowanki, którą ułożyć powinien dla Gabrieli autor wewnętrzny. Podobna sytuacja ma miejsce na jednej z ostatnich kart powieści, kiedy autor opisuje spotkanie oraz dialog bohatera i jego przyjaciółki Elżbiety. Znają się oboje od dawna, lecz w ich dialogu padają sformułowania Pan/Pani. Nie są one w tym miejscu formułą grzecznościową, nie są też wyrazem dystansu „prywatnego”, jaki dzieli oboje zaangażowanych w interakcję. To nic innego, jak przejaw czystej kokieterii, przebiegającej na linii stosunków kobiety i mężczyzny. Patrząc szerzej – taki dialog płci nosi wyraźne znamiona uwodzenia, procesu realizowanego na kartach powieści za pośrednictwem języka. Uwodzenia, które posiada swoją drugą, symboliczną wymowę, sięgającą swym charakterem ku kwestiom eschatologicznym.

<sup>8</sup> Jeżeli przyjmiemy, a tak wskazują ślady w tekście, iż autor wewnętrzny powieści jest tożsamy z podmiotem czynności twórczych, to uznać należy, iż Kobieta w wieku sześćdziesięciu lat jest podmiotem atrakcyjnym dla osiemdziesięcioletniego mężczyzny.

*Moribundus*<sup>9</sup> (czyli ten, który musi umrzeć) – takim mianem określe głównego bohatera *Balu wdów i wdowców*, jest człowiekiem zdążającym ku śmierci. Motywacją dla takiej konstatacji są uczucia towarzyszące protagoniście powieści: mocna i dogłębna świadomość swojego wieku; fakt odczuwania permanentnej samotności, której status stara się zmienić poprzez, wspomnianą powyżej, formę kontaktów z Kobietami.

„pojawia się myśl o wdowieństwie. O ile dawniej określała stan wywołany odejściem «towarzysza miłego», czyli była stwierdzeniem nieobecności... obecnie podkreśla raczej nadmiar mojej samotności” (s. 116) – to stwierdzenie jest nader precyzyjnym i jasnym dookreśleniem kondycji psychicznej protagonisty.

Status samotności podkreśla ponadto wymiana epistolariorów, kierowana do dawnych przyjaciółek z okresu młodości, mieszkających w Polsce (bohater Pankowskiego mieszka w Belgii). Jest to do pewnego momentu książki jedyna forma kontaktów, jakich doświadcza protagonista. Jak wspomniałem powyżej, podkreślają one fakt jego samotności, lecz także wpływają z całą pewnością na stan kondycji psychicznej, ponieważ ze znakomitej większości z nich dowiaduje się, iż współmałżonek nadawczynie dokonał niedawno żywota.

Ów stan permanentnej samotności powoduje w naszym podmiocie reakcje dwójakiego charakteru, realizujące się, w moim przekonaniu, w dwóch różnych planach. Polem pierwszej realizacji jest płaszczyzna rzeczywistości, na której bohater spotyka konkretne Kobiety. Drugą płaszczyzną jest plan symboliczny. Oba mają wspólny mianownik – Kobiety, a w szczególności ich twarze. Obie części składowe są elementami o znaczeniu immanentnym, co oznacza, iż nie mogą zostać odseparowane.

W pierwszym przypadku mamy do czynienia z reminiscencjami o charakterze mocno sentymentalnym, albowiem w twarzach, które widzi protagonista, zostają dostrzeżone Kobiety, które w jego życiu pełniły znaczącą rolę, przede wszystkim jako obiekt fascynacji czy też wręcz „zabiegów” erotycznych. I tak pojawia się korowód imion żeńskich: Krystyna, Gabriela, Zofia; imion, które ewokują konkretne sytuacje, związane przede wszystkim z rodzinnym Sanokiem. Jak w momencie jazdy pociągiem, kiedy to towarzysząca podróży „pozwała” mu sięgnąć pamięcią do okresu gimnazjalnego, i wspólnie spędzonych chwil z Kobiętą na cmentarnej skarpie.

Warto w tym momencie trochę zwolnić, skupiając uwagę na wielokrotnie powtarzającym się motywie „sentymentalnych reminiscencji”<sup>10</sup>, w kontekście antropologicznych przesłanek sięgających swoją proveniencją wieku XVII: „zjawy owe są jakby zwiastunami śmierci tych, którym się ukazują”<sup>11</sup>. Mówiąc o zjawach, mam na myśli owe przywołane na pamięć Kobiety. I jeżeli dokonać takiego właśnie ujęcia, traktującego Kobiety-zjawy jako pewnego rodzaju zapowiedzi zbliżającej się śmierci, dojść musimy do wniosku, że *Moribundus* rozpoczyna swego rodzaju taniec ze

<sup>9</sup> Por. V. Jankelevitch, *Tajemnica śmierci i zjawisko śmierci*, [w:] *Antropologia śmierci...*, op. cit., s. 60.

<sup>10</sup> Pod tym określeniem rozumiem „umysłowe wycieczki” bohatera *Balu wdów i wdowców*, sięgające okresu edukacji, i jednoczesnego pobytu bądź w Sanoku, bądź w Krakowie.

<sup>11</sup> P. Aries, *Człowiek i śmierć*, przeł. E. Bąkowska, Warszawa 1992, s. 21.

śmiercią, poczyna ją na swój sposób uwodzić, a co się z tym wiąże – oswajać. Ów język, który służył prokurowaniu celowych kontaktów z Kobietami, staje się teraz narzędziem, które pozwala protagoniście na oswojenie śmierci dla siebie, na *sui generis* jej przyjęcie. Fakt uprzedniej znajomości pojawiających się twarzy (przyjaciółek protagonisty) świadczy o tym, iż w pewnym stopniu bohater nadaje bądź nadać im chce „swojski” charakter. Gdyby dokonać ujęcia owego zagadnienia w szerszym, symbolicznym kręgu, można wówczas postawić tezę, że „chodzi o to, by śmierć obłaskawić, pogodzić z życiem, uczynić z niej coś swojskiego”<sup>12</sup>. W tym miejscu dochodzimy do sedna kwestii pojawiających się zjaw-Kobiet. Są one symbolicznymi „komponentami śmierci”, pojawiającymi się zawsze osobno, nigdy razem.

Ilustracją owej wielowymiarowości („wielotwarzowości”) śmierci mogą być słowa Bossueta pochodzące z jednego z kazań (1666 r.): „Dziwną słabością ludzkiego umysłu jest, że śmierć nigdy nie jest dlań czymś przedstawionym, jakkolwiek pokazuje się z różnych stron i w najróżniejszych postaciach”<sup>13</sup>.

Warto na marginesie wspomnieć, iż kolejnym interesującym aspektem tego elementu jest jego migotliwość. Protagonista sam „podnieca”, stymuluje swoją pamięć, by wywołać konkretne odwołanie, konkretne w tym sensie, iż patrzące w przeszłość. I tak oto Kobiety-reminiscencje pojawiają się, aby za moment zniknąć, rozbłyskują, by po chwili zgasnąć. Takie „ujęcie” przypomina swoją strukturą postmodernistyczne narracje, skupione na momentalności, „chwilowości” sytuacji.

Bohater *Balu wdów i wdowców* z całą pewnością nie chce realizować maksymy Pascala mówiącej, iż umiera się samemu. Dlatego podejmuje działania zmierzające do „poznania” drugiej osoby, która pomogłaby mu wypełnić pozostałe do śmierci dni (poznanie Elżbiety i wspólnie spędzony czas ostatnich „stron” powieści).

Zmieniając jednak nieco optykę patrzenia, możemy gry językowe, a przede wszystkim sam sposób oraz formę mówienia protagonisty, potraktować właśnie w kategoriach uwodzenia czy oswajania śmierci. Przypomina to sytuację rodem z *Siódmej pieczęci* Ingmara Bergmana, tyle że w powieści Pankowskiego główny bohater nie stara się wygrać nieśmiertelności, jedynie przygotować się na spokojny koniec.

W filmie szwedzkiego reżysera Rycerz (Gunnar Björnstrand), by zrealizować swój cel, podejmuje się rozegrania ze śmiercią partii szachów. U Pankowskiego mamy do czynienia z nieco innym, choć mającym wspólny mianownik problemem. Bohater ów „rozpięty” jest pomiędzy Erosem a Thanatosem, co oznacza tyle, iż jego egzystencja ogniskuje się wokół dwóch immanentnych pierwiastków życia ludzkiego. Kładąc nacisk na obcowanie z Erosem, jednocześnie zdaje się „obłaskawiać” Thanatosa. U Bergmana poprzez manualno-umysłową grę za pośrednictwem figur, u Pankowskiego za pośrednictwem strony werbalnej, językowego uwodzenia, oswajania „tego, co nieuchronne”.

<sup>12</sup> V. Jankelevitch, *To, co nieuchronne*, przeł. M. Kwaterko, Warszawa 2005, s. 90.

<sup>13</sup> *Antropologia śmierci...*, op. cit., s. 9.

Wskazę na jeszcze jedną paralełę ostatniej prozy Pankowskiego z filmem Bergmana – kwestię znanego dobrze, przede wszystkim ze średniowieczna, motywu *danse macabre*. W filmie ów topos wyraża pojawiający się na wzgórzu korowód prowadzony przez śmierć. U Pankowskiego występuje kilka elementów będących swoistą egzemplifikacją tego motywu. Wspomniany powyżej wiek głównego bohatera oraz jego „kompanów” uczestniczących w tytułowym balu. Kolejnym aspektem zrównującym ludzi wobec śmierci, jest fakt wynikający z treści korespondencji listownej bohaterów książki. Korespondencji, która posiada w swej immanencji trzy bardzo istotne cechy: żałobny, konsolacyjny oraz, najbardziej nas w tym momencie interesujący, jednoczący. Listy owe mówią przede wszystkim o samotności ich nadawców, ale także samotności ich adresata. Korespondujący znajdują się zatem w takiej samej sytuacji egzystencjalnej: równi i obnażeni wobec śmierci.

Ze względu na interesujący nas problem, istotne jest dokonanie jeszcze jednego odkrycia w tekście. To motyw maski, która w ramach tanatologicznego ujęcia implikuje (kolejny już raz ) zabieg osławiania śmierci. W tym miejscu oswojenia jej dla siebie:

Maska pomaga nam stawić czoła przyszłości [a jak twierdzą tanatolodzy śmierć jest jedyną i najpewniejszą przyszłością]. Jest zawsze w większym stopniu ofensywna niż defensywna. [...] nie sposób nie zauważyć siły odnowy, jaką niesie z sobą wiara w możliwość wkroczenia w przyszłość z nową twarzą<sup>14</sup>.

Motyw maski pełni w pewnym stopniu rolę „momentu finalnego”, który swoim „wynikiem” otwiera bohaterowi drzwi do innego, przekształconego życia.

Z okazji pierwszej wizyty na Balu Wdów i Wdowców, protagonista przywdziewa na twarz maskę Gigola, który to fakt również nie pozostaje bez znaczenia. Konotuje zatem młodość, witalność, erotyzm, z całą pewnością stojące w opozycji do wieku protagonisty. Zatem maska pełniłaby znowu funkcję pewnej reminiscencji, ewokowałyby te lata, których symbolem jest młodość.

Wspomniałem wcześniej o masce, pozwalającej bohaterowi niejako na wkroczenie w nową fazę życia. Dlaczego? Maskę w tym ujęciu zasadza się na dwóch elementach, których syntezą jest właśnie wspomniany powyżej etap przejścia. Elementem tym jest motyw konfesji o charakterze katarctycznym.

Konfesja dotyczy tu planu duchowego, i trzeba ją zdecydowanie odróżnić od jakiegokolwiek ekshibicjonizmu uczuciowego. Element ów pojawia się w momencie, gdy bohater, podobnie jak każdy z przybyłych na bal, musi odpowiedzieć na pytanie zadane przez Prezesa, a będące jednocześnie podsumowaniem lat pożycia małżeńskiego. W tym miejscu, za pomocą wyważonej i obiektywnej odpowiedzi, dokonuje się swego rodzaju akt „spowiedzi”. Bohater w tym miejscu powieściowej akcji ukrywa jeszcze twarz pod maską, a jak pisze Gaston Bachelard: „maska jest chęcią posiadania nowej przyszłości [...], posiadania nowej twarzy”<sup>15</sup>. Zatem po konfesji

<sup>14</sup> G. Bachelard, *Fenomenologia maski*, [w:] *Transgresje*, t. IV. *Maski*, wybór i oprac. M. Janion, Gdańsk 1986, s. 19.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

dochodzi do symbolicznego oczyszczenia bohatera, do przejścia, czy też możliwości przejścia do kolejnego etapu „wdowiej” egzystencji. Mocno symbolicznym momentem jest faza porzucania masek, która dopełnia symbolikę oczyszczenia i wkroczenia w kolejny wymiar egzystencji; czyli w pełni świadome wdowieństwo, otwierające nowe perspektywy (co realizuje się m.in. w momencie spotkań z Elżbietą).

Znamienny jest również sam tytuł powieści, której postaci znajdują się u schyłku życia. Dodatkowo funkcjonują one w samotności, w związku z faktem owdowienia. Opozycyjnie natomiast do pola znaczeniowego rzeczownika wdowieństwo, sytuuje się wyraz bal, którego „naturalnymi” konotacjami jest zabawa, ludyczność, stan euforyczny. Ten absurdalny związek: *bal wdów i wdowców*, jest pełen wewnętrznych napięć. Wywołują obraz jakiegoś dzikiego, obłądnego tańca śmierci rodem z obrazu Michaela Wolgemuta (*The dance of the death*).

W moim przekonaniu, książka Mariana Pankowskiego jest w pewnym sensie próbą przygotowania się na śmierć. Może nie jest to wybitnie odkrywcze stwierdzenie, lecz tekstowe sygnały zmuszają do wyrażenia właśnie takiej opinii. Bohatera tej prozy charakteryzuje przede wszystkim samotność, samotność człowieka, który „kołatacze” do bram śmierci. Począwszy od etapu zrzucenia masek, protagonista otrzymuje, jak pisze Phillipe Aries, „czas, na przygotowanie się do niej”. Jest też próbą ukazania człowieka jako bytu nieodwołalnie wpisanego w rozpięcie pomiędzy Erosem a Thanatosem, który to aspekt tak mocno ujawnia się w trakcie interakcji płci (mam na myśli w tym miejscu plan rzeczywisty oraz symboliczny). Finalnie, pozycja ta zdaje się określać kondycję jednostki stojącej u progu egzystencji, właśnie w świetle „medytacji” tanatologów.

### **M. Pankowski's "Widows and widowers' ball" in the perspective of anthropology of death**

#### **Abstract**

The subject of this paper is the recent novel by Marian Pankowski, *Widows and Widowers' Ball*, viewed in the light of the 20<sup>th</sup> century French anthropology of death. The article also shows the thematic changes which occurred in the prose of the author of *Matuga*.

The thanatological analysis concentrates on the contacts of the main character with women, which at the same time are a form of taming the idea of, or preparing oneself to, death, through the motif of seduction, realized both on the realistic and symbolic planes. The paper also shows the thematic parallel with Ingmar Bergman's film, *The Seventh Seal*.