

Krzysztof Kurek

(NIE)OBECNOŚĆ PANKOWSKIEGO

Dramaturgia Mariana Pankowskiego wywołuje reakcje skrajne. Zwolennicy podkreślają związki jego twórczości z dokonaniami dwudziestowiecznych europejskich awangard oraz niezwykle indywidualny i wyrazisty język artystyczny, będący wyrazem buntu „wobec wszystkiego, co trąci przyzwyczajeniem, konwencją i wygodą myślową”¹. Przeciwnicy dokonań Pankowskiego odnajdują w tej twórczości jedynie niczym nie uzasadnioną, obrazoburczą prowokację opartą na eksponowaniu i wyolbrzymianiu fizjologicznych aspektów ludzkiej egzystencji, fascynacji sferą seksualnych dewiacji, degradacji języka oraz na podważaniu fundamentalnych, ukształtowanych przez romantyczny paradygmat, wartości patriotycznych i religijnych.² Maria Danile-

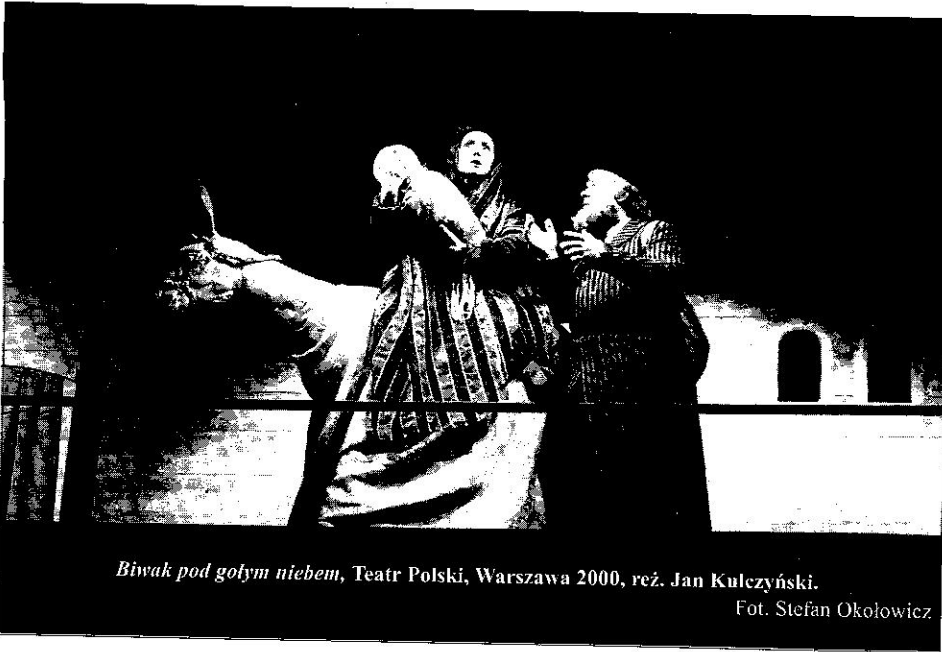
wicz-Zielińska w swoich *Szkicach o literaturze emigracyjnej*³, próbując scharakteryzować twórczość Pankowskiego i umiejscowić ją w kontekście tak zwanej „literatury emigracyjnej”, podkreślała, iż należy on „do pisarzy najbardziej kontrowersyjnych, aprobowanych z entuzjazmem lub odrzuconych lekką ręką”. Sprzeciwy wobec twórczości autora *Teatrowania nad świętym barszczem* wiązać się miały przede wszystkim z jego „daleko posuniętym antypurytanizmem [...], kalającym gniazdo rodzinne, nurzającym się w fekaliach, obrażającym uczucia religijne i szanowane przez ogół tabu”. Zdaniem Danilewicz-Zielińskiej u podstaw twórczości Pankowskiego leży „wyłącznie potrzeba żonglerki słownej i przekorna chęć zgorszenia czytelnika, mająca w sobie coś przesadnie młodzieńczego”.

Marian Pankowski – urodzony w 1919 roku w Sanoku, były żołnierz Związku Walki Zbrojnej, więzień hitlerowskich obozów koncentracyjnych, zamieszkały od 1945 roku w Belgii poeta, dramaturg, prozaik, tłumacz i historyk literatury zwią-

¹ Anna Nasiłowska *Marian Pankowski – pisarz do odkrycia*, postowie do: *Polak w dwuznacznych sytuacjach. Z Marianem Pankowskim rozmawia Krystylna Ruta-Rutkowska*, Instytut Badań Literackich, Warszawa 2000.

² Zob. Stanisław Barć *Twórczość Mariana Pankowskiego w świetle głosów krytyki*, w: *Polska literatura emigracyjna. Materiały z sesji naukowej (10 czerwca 1981)*, pod redakcją Wojciecha Białasiewicza, Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 1983.

³ Ossolineum, Wrocław 1992.



Biwak pod gołym niebem, Teatr Polski, Warszawa 2000, reż. Jan Kulczyński.

Fot. Stefan Okołowicz

zany z Université Libre w Brukseli – wielokrotnie podkreślał, iż nie jest „twórcą emigracyjnym” w znaczeniu postulowanym przez tradycję romantyczną. Deklarował, iż jest polskim twórcą zamieszkałym poza granicami rodzinnego kraju, odrzucającym elegijno-nostalgiczny ton „twórczości służebnej”, zgodnej z oczekiwaniami wychodźczej widowńi, poddanej patriotycznemu obowiązkiowi mitologizowania polskiego losu. W wywiadzie udzielonym Alainowi Bertrandowi w 1990 roku Pankowski stwierdził: „Ja, pisarz europejski o polskich korzeniach, który rozkwita oddychając belgijskim powietrzem, i tak wdaję się przecież w wymianę ciosów z polskim czytelnikiem, kiedy dotykam wielkich problemów niepokojących jego kraj. Jednak robię to jak wolny strzelec: oko w oko z przyszłością Polaków, ale w bezpiecznym ukryciu przed wszelką stronnictwą wizją teraźniejszości”⁴.

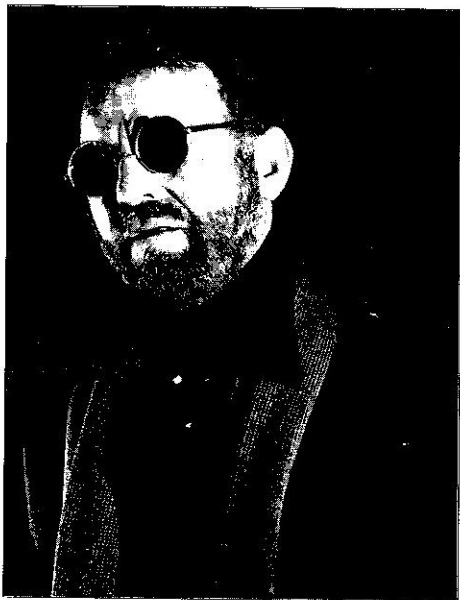
⁴ Alain Bertrand – wywiad z Marianem Pankowskim, *Temps Livres* nr 12/1990; polski przekład Tomasza Chomiszczaka w: *Acta Pancoviana*, t. 1, czerwiec 1998.

Konsekwencją takiej postawy było lekceważenie bądź całkowite odrzucenie przez środowiska polskiej emigracji twórczości Pankowskiego, która – jak pisała Anna Nasiłowska – nie odpowiada „uproszczonym oczekiwaniom łączonym z literaturą emigracyjną: trudno tego autora przypisać do jakiegoś nurtu, nie podsuwa on prostych recept politycznych”. Według Nasiłowskiej to właśnie oddalenie od kraju „stanowi jeden z powodów niezależności Pankowskiego. Jest on pisarzem polskim, a jednocześnie mógł w porę zaczerpnąć inspiracji z francuskiej i belgijskiej awangardy, przede wszystkim z teatru okrucieństwa Michela de Ghelderode’a”. Do wymienionych obok źródeł inspiracji, z których czerpie Pankowski-dramatopisarz, należy bez wahania dodać odzwierciedlony w twórczości Kochanowskiego, Reja i Paska żywioł staropolszczyzny, estetykę literatury sowizdrzalskiej, formułę teatru absurdu, dramat ekspresjonistyczny, poetykę widowiska telewizyjnego oraz tradycję karnawału.

Opublikowane przez londyńską Oficynę Poetów i Malarzy kolejne edycje utwo-

rów dramatycznych Pankowskiego (*Teatrowanie nad świętym barszczem*, 1968; *Chrabąszcze*, 1970; *Nasz Julo czerwony i siedem innych sztuk*, 1981; *Zygmunt August. Teatrowanie na użytek ludzi sceny i filmu*, 1986; *Teatrowanie nad świętym barszczem i pięć innych sztuk*, 1989) zostały zaledwie odnotowane przez krajową krytykę, nie stając się podstawą do bardziej szczegółowych analiz.

Należy podkreślić, iż do dzisiejszego dnia dramaty Pankowskiego nie doczekały się pełnego, opatrzonego krytycznym komentarzem krajowego wydania. *Dialog* najwcześniej opublikował trzy utwory (*Biwak pod gołym niebem*, 10/1959, *Brandon, Furbon i Spółka*, 4/1974, *Śmierć białej północy*, 2/1976), dokonując niemal pionierskiego aktu wpisania dokonań Pankowskiego w obraz powojennej dramaturgii polskiej. Dopiero w 1995 i 1996 roku, nakładem krakowskiego Wydawnictwa Literackiego, ukazały się dwa wybory dramatów Pankowskiego: *Teatrowanie nad świętym barszczem* oraz *Ksiądz Helena*.



Przygody Matugi, Teatr im. Osterwy, Lublin
1986, reż. Jan Wojciech Krzyszczak.

Fot. Mieczysław Sachadyn

Również teatralna recepcja dramaturgii Pankowskiego w Polsce nie przedstawia się imponująco i obejmuje zaledwie sześć inscenizacji, z których trzy funkcjonowały niejako poza „wysokim” i oficjalnym życiem teatralnym. Warto odnotować te realizacje w porządku chronologicznym – *Nasz Julo czerwony* (wrocławski OTO Kalambur, 1987), *Chrabąszcze* (wrocławski OTO Kalambur, 1990; Stara Prochownia w Warszawie, 1990), *Ręce na szyję zarzucić* (Teatr Śląski w Katowicach, 1996), *Śmierć białej północy* (Teatr Polski w Szczecinie, 1998), *Biwak pod gołym niebem* (Teatr Polski w Warszawie, 2000). Do tego zestawienia dodać należy jeszcze monodram w wykonaniu Jana Wojciecha Krzyszczaka zatytułowany *Przygody Matugi*, zrealizowany w Teatrze im. Juliusza Osterwy w Lublinie w 1986 roku, oparty na fragmentach prozy Pankowskiego oraz „zdarzenie teatralne” *Trzej Królowie* zrealizowane w grudniu 1998 roku przez Centrum Sztuki – Teatr Dramatyczny w Legnicy, w którym wykorzystane zostały fragmenty *Biwaku pod gołym niebem*. Ostatni z wymienionych utworów został również zrealizowany, w formie słuchowiska, w Teatrze Polskiego Radia w 2001 roku.

Zestawienie to nie przedstawia się zbyt imponująco zważywszy na fakt, iż pierwszą krajową realizację dramatu Pankowskiego poprzedziło aż sześć inscenizacji na scenach Paryża, Genewy i Charleroi. Niezwykle intensywna działalność belgijskich tłumaczy utworów Pankowskiego (między innymi Elisabeth Destrée-Van Wilder oraz Alaina van Crugtena) sprawiła, iż autor *Chrabąszczy* jest nadal bardziej znany w obszarze francuskojęzycznym niż w kraju rodzinnym⁵. Tego stanu rzeczy nie zmieni-

⁵ Działalność ta zaowocowała między innymi francuskojęzyczną dwutomową edycją dramatów Pankowskiego *Théâtre Complet*, t. 1-2, Lausanne 1972-1978.

ła pierwsza nagroda w Ogólnopolskim Konkursie na wystawienie polskiej sztuki współczesnej, jaką Ministerstwo Kultury przyznało Pankowskiemu w 1996 roku, po katowickiej prapremierze dramatu *Ręce na szyję zarzucić*. Twórczość ta nadal znana jest niemal wyłącznie w hermetycznym środowisku dramatologów i teatrologów. Trzeba jednak podkreślić, iż ostatnie lata przyniosły znakomite i z wielu powodów przełomowe prace autorstwa Krystyny Latawiec i Krystyny Ruty-Rutkowskiej omawiające dramaturgiczny dorobek autora *Biwaku pod gołym niebem*.⁶

Godnym odnotowania wydarzeniem jest również powołanie w 1996 roku przez sanocką Korporację Literacką ośrodka Pankovianum, którego zasadniczym celem jest gromadzenie dokumentów dotyczących życia i dzieła Mariana Pankowskiego oraz popularyzacja jego twórczości w kraju (między innymi za pośrednictwem wydawanych zeszytów *Acta Pankoviana*).

Jedną z podstawowych cech dramaturgii Pankowskiego jest nieustanna weryfikacja utrwalonych w potocznej świadomości historiograficznych schematów i stereotypów, związanych z postrzeganiem zarówno polskiej historii, jak i fundamentalnych wartości współtworzących tradycję śródziemnomorską. Pankowski podkreśla nieustannie swoją nieufność wobec „oficjalnej” wersji narodowych dziejów, będącej – jego zdaniem – swoistym zbiorem stereotypów wynikających z kształtowania historycznej refleksji za pośrednictwem mesjanistyczno-martyrologicznego mitu. Cieszące się akceptacją i uznaniem kultury masowej ujęcia narodowych dziejów Pankowski konfrontuje z ich antystereotypem, burząc w ten sposób podręcznikowy, często zmanipulowany i uładzony obraz prze-

szłej rzeczywistości.⁷ Zabieg ten – jak pisał Ryszard Kazimierz Przybylski – polega przede wszystkim na „destrukcji nadbudowanych nad faktami symbolicznych wykładni”, gdzie „opłatanie instynktami ciało zostaje wykorzystane jako racja rozstrzygająca”⁸. Pankowski, w wywiadzie udzielonym Krystynie Rucie-Rutkowskiej, stwierdza: „Wydaje mi się, że postaciom historycznym odebrałem atrybuty, które historycy podkreślali w ciągu stuleci, obnażyłem bohaterów do ich prywatności, do ich cielesności”⁹.

W didaskaliach zamieszczonych w drugiej scenie dramatu *Nasz Julo czerwony* Pankowski przedstawia Juliusza Słowackiego w sposób odbiegający zdecydowanie od metod opisu bohaterów narodowego panteonu. Słowacki to „mały garbusek z gruźliczymi wypiekami; nos długi, lok czarny, tu i ówdzie przesrebrzony; kanarkowe rękawiczki irchowe, lakierki”. Strach przed fizjologicznym aspektem egzystencji determinuje niemal każdy rodzaj aktywności poety. Odrzucenie sfery ludzkiej cielesności wiąże się przede wszystkim z negacją własnej seksualności, nie przystającą do wzniosłej roli narodowego wieszcza. W piątej scenie dramatu, rozgrywającej się w scenerii obrazów zgromadzonych w Palazzo Vecchio we Florencji, w efekcie prowokacyjnego zachowania przybyłych z Podola Rozwódek, Słowacki nie potrafi ukryć swojego niemal obsesyjnego lęku przed kobietami, spowodowanego niemożnością seksualnego spełnienia:

IV ROZWÓDKA Panie Juliuszu... Pan zapomniał dodać, że Ucello umarł prawnikiem.

⁷ Krystyna Ruta-Rutkowska *Historia na ławie oskarżonych. O dwóch dramatach Mariana Pankowskiego*, w: *Teatr i dramat polskiej emigracji 1939-1989*, pod redakcją Izoldy Kieć, Dobrochny Ratajczakowej i Jacka Wachowskiego, Acarus, Poznań 1994.

⁸ Ryszard Kazimierz Przybylski *Ciemności Mariana Pankowskiego*, *Dialog* nr 1-2/1993.

⁹ *Polak w dwuznacznych sytuacjach...*, op. cit.

⁶ Zob. Krystyna Latawiec *Na scenie świata i teatru. O dramaturgii Mariana Pankowskiego*, Universitas, Kraków 1994; Krystyna Ruta-Rutkowska *Dramaturgia Mariana Pankowskiego. Problemy poetyki dramatu współczesnego*, DiG, Warszawa 2001.

SŁOWACKI (*nie może przemówić; wybuchą*) To fałsz! To jedna z najnikczemniejszych plot florenckich! Panie pojęcia nie mają, ileż ci florentczycy potrafią nałgać! Ucello... po prostu był... ponad te rzeczy... był... mnichem... rycerzem... był ar-tys-tą! (*chce zmienić temat*) Otóż William Blake...

III ROZWÓDKA (*plocho*) Spójrzcie! To niesłychane! Adam z obrazu ma... nos Pana Juliusza! (*wybuch śmiechu*)

SŁOWACKI (*zmieszany*) Hę... (*dotyka nosa*) Tak Pani uważa? Ha... cóż... wszyseśmy z ojca Adama.

I ROZWÓDKA Wuj Ignac mówi, że „jaki nos ma, takie trzosa”... I nigdy mi nie chciał powiedzieć, co to znaczy... Pan Juliusz, jako znawca naszej mowy...

SŁOWACKI (*z nerwową, podejrzaną elokwencją*) Hm... to nie takie znowu trudne... Wuj Ignac... zaraz... „trzosła”. Czyżby „trzon”... „trzop”?... Nie. Hm... (*Rozwódki aż pękają od hamowanego śmiechu*) „Trzosła”... to nawet ładny rym. Na przykład... „dobył z wód sennego wiosła”... (*Rozwódki wybuchają śmiechem. Z ulicy dochodzi muzyka i śpiew karnawałowy. Słowacki przyśpiesza kroku, żeby stanąć przed następnym obrazem. Rozwódki zostają w tyle; zbiły się w gromadę, że tylko plecy im widać. Szept, śmiechy. Poeta wraca w płasach, zdziwiony i obrażony*) Proszę Rodaczek... tych rzeczy nie ma... tam, u Was... gdzie „świerzop i gryka, jak śnieg biały”... trzeba więc korzystać (*dochodzi do grupy Rozwódek; koło raptownie się otworzy. Wszystkie mają maski, maseczki, różowe i czarne, też z piórek połyskujących sroczą zielenią. Poeta ich więźniem*).

I MASKA Juluś, daj rączkę!

SŁOWACKI (*powstrzymuje ją ręką*) Szalona!

II MASKA Daj noskę pogłaskać! (*Słowacki cofa się*)

III MASKA (*gorącym szeptem*) Powiosłuj, nooo?!

IV MASKA Ale nie wyciągaj prędko z wód sennego wiosła! Wiosłuj!

SŁOWACKI Szalone! Powiem księżnie. (*boleśnie*) Polki... Taki wstyd!¹⁰

W tej sztuce wizerunek Juliusza Słowackiego został nakreślony za pomocą skonwencjonalizowanych i groteskowo przejaskrawionych gestów wyjętych z kanonu „stylów zachowań romantycznych”, dzięki czemu postać wielkiego polskiego romantyka traci swoją tożsamość, realizując schemat obiegowych i zbanalizowanych wyobrażeń historycznych (na przykład poeta-wygnaniec opiewający uroki utraconej na zawsze ojczyzny; romantyczny kochanek, którego uczucie wykracza poza banalność i konwencjonalność świata; romantyczny dandys; narodowy wieszcz recytujący swoje utwory na zebraniu spiskowców; romantyczny poeta – powstaniec). Ukazana w *Naszym Julu czerwonym* autokreacja Słowackiego, który zarówno przed samym sobą, jak i przed światem odgrywa rolę romantycznego poety-wieszczka, osiąga niemal ekstremalny wymiar, dzięki czemu konstrukcja tej postaci zostaje w całości podporządkowana regułom teatralnej gry. Wiele scen dramatu opartych jest na listach Słowackiego do matki, które według Pankowskiego są nie tylko „zapisem miłości syna wygnańca”, lecz także „dziennikiem romantycznego playboya, dla którego ojczyzna bywała garścią wspominków przesypanych dłońmi w żółtych, skórkowych rękawiczkach, a wiersze odbiciem egotystycznej zadumy”¹¹.

Ta charakterystyczna strategia, określana przez Krystynę Rutę-Rutkowską mianem „rewizji kultury”¹², jest widoczna niemal we wszystkich dramatach Pankowskiego. Przypieczętowany brutalnym gwałtem akt zaślubin króla Władysława Jagiełły z nieletnią Jadwigą (przedstawiony w dramacie *Śmierć białej pończochy*) jest efektem

¹⁰ Cyt. wg edycji Marian Pankowski *Nasz Julu czerwony i siedem innych sztuk*, Londyn 1981.

¹¹ Tamże.

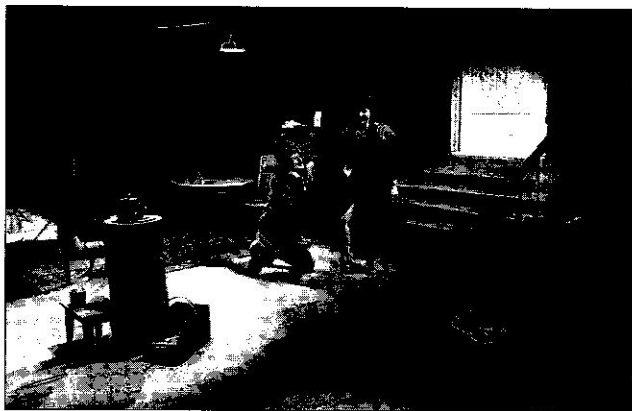
¹² Krystyna Ruta-Rutkowska *Bunt metafizyczny. O dwóch dramatach Mariana Pankowskiego*, Ogród z. 3-4/1992.

cynicznego, politycznego kontraktu. Pankowski obnaża duchową pustkę i sztuczność postaw polskiej emigracji, której zachowania przedstawia między innymi w konwencji politycznej szopki (*Nasze srebra*). W *Teatrowaniu nad świętym barszczem* podważa stereotyp „kombatanckiego etosu”, instrumentalnie ujmującego przeżycia więźniów niemieckich obozów koncentracyjnych. W dramacie *Chrabąszcze* zdecydowanie

wykracza poza dotychczasowe formy opisu holocaustu. Należy jednak podkreślić, iż Pankowski w podobny sposób traktuje wątki zaczerpnięte ze współczesności. Ryszard Kazimierz Przybylski zauważył, „iż w dramatach historycznych jakości świata ukazane zostały w tych samych nieomal kształtach, co w tekstach odnoszących się do współczesności. Wnosić można zasadnie, że w rozumieniu Pankowskiego tak a nie inaczej było zawsze”.

Postrzeganie tej dramaturgii wyłącznie w kategoriach artystycznej prowokacji mającej na celu naruszenie społecznego i kulturowego tabu byłoby jednak dużym uproszczeniem. Sam Pankowski w jednym z wywiadów podkreślał, iż charakterystyczna dla jego twórczości „skłonność do drastycznej strony historii jest protestem przeciw niesprawiedliwościom normy, której ofiarami są istoty marginesowe”¹³.

W dramacie *Biwak pod gołym niebem*, będącym niezwykle przewrotną transpozycją jasełek, Pankowski zrekonstruował wydarzenia związane z narodzinami Chrystusa. W przedostatniej scenie Józef wraz z Miriam i Dzieciątkiem ucieka do Egiptu. Został we śnie ostrzeżony przez anioła o rozkazie Heroda, który nakazał swoim żołnie-



Ręce na szyję zarzucić, Teatr Śląski im. Wyspiańskiego, Katowice 1996, reż. Dariusz Banek.

Fot. Józef Wróbel

rzom wymordowanie wszystkich nowo narodzonych chłopców. Józef nagle zatrzymuje się. Chce choć na chwilę wrócić do Betlejem, aby ostrzec innych mieszkańców. Miriam przekonuje go, aby został i zaufał Boskiemu miłosierdziu:

JÓZEF (*staje naraz*) Mire, czekaj... ta tam wszystko śpi. Jak siepacze zajdą w osade, to wybiją maluchy, co do jednego. Stój ty, ja skocze, żeby choć do pierwszego opłotka i krzykne im, niech sie ratują. Niech jedni drugich budzą! (*biegnie*)

MIRIAM (*krzyczy*) Nie, nieee. Stój! Sama tu z dzieckiem nie zostanie!

JÓZEF (*staje*) Mire, puść ty mnie! U biednego Klopasa dwu młodzianków, a on śpi i nie wie, że ich we krwi zobaczy!

MIRIAM Nie, Józef! Mąż nie opuszcza żony z dzieckiem w środku takiej nocy. Śpieszmy się... Oni się tam pobudzą... Pan anioła zesała swego, żebyśmy głowy umieśli cało; Jego zrządeń nie krzyżujemy, modły wznosmy i dziękujemy, że Słowo ciałem się stało...

*Józef zawraca i pomału idą dalej.*¹⁴

Twórczość Mariana Pankowskiego należy bez wątpienia potraktować jako pełną zrozumienia odpowiedź na wahanie Józefa.

¹³ *Polak w dwuznacznych sytuacjach...*, op. cit.

¹⁴ *Nasz Julo czerwony...*, op. cit.