

*Dramat polski / Reaktywacja. Antologia
wstępów historycznoliterackich I,*
Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich
PAN, Warszawa 2020, s. 192–225



„Rozróby” w „królestwach”

Ład i nieporządek
w teatralnym uniwersum
Mariana Pankowskiego

Tomasz Chomiszczak

DOI 10.18318/978-83-66448-71-1.7

Wstęp do tomu:

Marian Pankowski
Królestwo. Dramaty

Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN
Warszawa 2015

„Rozróby” w „królestwach”.

Ład i nieporządek w teatralnym uniwersum Mariana Pankowskiego

1. „Proza-nie-proza”, czyli przed i poza dramaturgią

Prozaik, dramaturg, poeta. W przypadku Mariana Pankowskiego takie wyliczenie artystyczno-zawodowych dokonań jest jeszcze niekompletne. Uzupełnijmy je zatem: tłumacz, publicysta, krytyk, wydawca, a także sławista, literaturoznawca, antologista, wreszcie – *last but not least* – promotor polskiej kultury.

Kim ponadto był Pankowski? Odpowiedź na to pytanie jest jeszcze bardziej wieloznaczna, jeśli weźmiemy pod uwagę tradycyjny podział literatury na krajową i emigracyjną. Żyjący na obczyźnie pisarz podkreślał: „Nie należę do literatury emigracyjnej. Jestem Polakiem piszącym za granicą”¹. Przez całe życie był jednocześnie „stąd” i „stamtąd”, publikował w ośrodkach zagranicznych i w Polsce. Nie dawał się zaszufladkować, odpowiadała mu szeroka kwalifikacja „pisarza europejskiego o polskich korzeniach”².

Obecna na stałe w jego twórczości dychotomia ojczyzna/obczyzna odzwierciedla pogmatwane koleje losu pisarza. Pankowski tylko ćwiartkę swojego długiego życia spędził w rodzinnym Sanoku, gdzie przyszedł na świat w listopadzie 1919 roku. Jego polonistyczne studia w Krakowie już po roku przerwał wybuch drugiej wojny światowej. Udział w kampanii wrześniowej, niewola, powrót do domu i konspiracja, wreszcie aresztowanie, wywózka do Auschwitz i tułaczka obozowa – to dalsze koleje losu przyszłego pisarza, który po wojnie osiedlił się na stałe w Brukseli. Odtąd już zawsze był zawieszony pomiędzy „tu” i „tam”: Polską i Europą, rodzinnym miasteczkiem karpaczkim i stolicą Królestwa Belgii.

1. M.-L. Bertrand-Verant: *Polak rozpięty pomiędzy dwoma światami*. „La Libre Belgique” 1992, 29 lutego–1 marca. Za: „Acta Pancoviana” 1998, nr 1, s. 26.

2. *Z Marianem Pankowskim rozmawia Alain Bertrand*. „Temps Livres” 1990, nr 12. Za: „Acta Pancoviana” 1998, nr 1, s. 22.

Po ukończeniu studiów slawistycznych podejmuje pracę akademicką na Université Libre w Brukseli, gdzie ostatecznie otrzyma godność profesorską i funkcję kierownika slawistyki. Katedrę tę przejmie po swoim mistrzu i mentorze: to Claude Backvis, który jako pierwszy dał mu skuteczną lekcję „odojczyźnienia” zjawisk literackich; drugim „nauczycielem” był dramaturg i prozaik Michel de Ghelderode. Jednak dopiero zanurzenie się w zmysłowej i agnostycznej kulturze flamandzkiej pozwoliło polskiemu pisarzowi uwolnić się z „podwójnych dybów polskich: nasilonego patriotyzmu i dogmatycznej religijności”³. Jego antykonformizm osiadł na fundamencie znanej w wolnomysłicielskiej uczelni zasady *libre examen* – tradycji kwestionowania i analizowania każdego osądu.

W nowej ojczyźnie Pankowski aktywnie zaangażował się w życie literacko-kulturalne, co zaowocowało tekstami krytyczno- i historycznoliterackimi, a także przekładami, odczytami, dziełami edytorskimi i pracami redaktorskimi. W wydawanych po francusku antologiach polskiej poezji miał swój ważny udział już jako artysta „osobny”. To z perspektywy belgijskiej zwracał się teraz do swoich rodaków na emigracji londyńskiej oraz paryskiej (z tym drugim środowiskiem zerwie później współpracę), nanosząc w ten sposób na mapę ważnych ośrodków uchodźczych kolejny – Brukselę. Życie na obczyźnie i na uboczu ostatecznie ukształtuje go jako pisarza i Polaka. Zarazem dba o kontakt z krajem: jako twórca nieustannie zabiega o publikacje, a w roli literaturoznawcy regularnie przyjeżdża na konferencje slawistyczne. Po zakończeniu kariery akademickiej poświęca się już tylko literaturze.

Początki artystyczne Mariana Pankowskiego nie zwiastowały jednak późniejszej bujności form i tematów. Jego debiut literacki we lwowskim dwutygodniku „Sygnały” zapowiadał tradycyjnego poetę: potwierdzały to zarówno kolejne utwory publikowane w czasopiśmie już na studiach, jak i powojenny ciąg dalszy, kiedy to w czasie kilku lat wydał trzy polskojęzyczne tomiki poetyckie w Brukseli oraz dwa wybory w przekładzie francuskim. Pierwsze zbiory (*Pieśni pompejańskie* i *Wiersze alpejskie*) cechowała stylizacja, w której nietrudno odnaleźć wzorce romantyczne i renesansowe: to nazbyt

3. M. Pankowski:
Dług wdzięczności.
W: *Lettres ou ne pas lettres*. Red. zbior.
Louvain: Presses Universitaires 2001.
Za: „Acta Pancoviana”
2005, nr 4, s. 16.

akademicka regularność wiersza, szczególnie ustępujący miejsca metaforom o długich okresach zdaniowych i nieco egzaltowanej retoryce, formy gatunkowe przypominające litanie, hymny i pieśni. Dopiero wiersze o parę lat późniejsze (zbiór *Podpłomyki*) kondensują treść, przechodzą od metafory do konkretności⁴. Pankowski, dla którego ideałem estetycznym staje się teraz lapidarna sztuka René Chara, gromadzi w oszczędnych kompozycjach kolekcję ulotnych chwil. Stopniowo powściąga frazę, która skrótowością zbliża go do awangardzistów. Nie oznacza to oczywiście, że rezygnuje z odwołań do tradycji: cytaty, aluzje, stylizacje są po prostu subtelniej wpisane w coraz swobodniejszą i pełną kontrastów formę⁵. Nieregularność oraz oszczędność wypowiedzi świetnie odpowiadają metodzie twórczej poety, który, skupiając się na „częstkach elementarnych”, nadal traktuje przecież o rzeczach najważniejszych, o porządku wszechświata. Teraz jednak obywa się bez wielkich słów, docenia rolę niedopowiedzeń, eksponuje pauzy – z tych elementów będzie korzystał także później w tekstach dramatycznych. Inspiracji szuka nie w tradycji cywilizacji europejskich, lecz w pięknie i harmonii panteistycznie pojmowanej natury. Pochwałę przyrody uzupełnia obrazami bezpieczniejszego przestrzeni rodzinnego domu, oswojonymi dźwiękami, zapachami i kolorami, wspomnieniami młodzieńczych miłości. To prawdopodobnie najbardziej afirmatywny etap w twórczości Pankowskiego. I właśnie wtedy pisarz dokonuje dość radykalnego zwrotu artystycznego.

Pierwszą oznaką odchodzenia od poezji była nagrodzona w 1954 roku przez Instytut Literacki, wydana rok później w Paryżu *Smagła swoboda*. Wielu krytyków uznało co prawda ten utwór za prozę poetycką, lecz diagnoza to nie trafna. Niepozorny objętościowo tomik nie mieści się w oficjalnych klasyfikacjach gatunkowych: z jednej strony zestaw pięciu traktatów nawiązuje zarówno do fenomenologii Gastona Bachelarda, jak i do tradycji literatury sapiencjalnej czy opowieści folklorystycznych; z drugiej strony to parodia piśmiennictwa poradnikowego. Na poziomie językowym autor zręcznie łączy pastisz stylu staropolskiego z elementami mowy regionalnej, ale nie brakuje tu subtelnych odwołań do klasyki. Tematycznie

4. Por. W. Lięża: *Zachwycenie*. „Acta Pancoviana” 2004, nr 3, s. 18.

5. Dogłębną analizę wielu wierszy odnajdziemy w pierwszej części monografii: S. Baré: *Marian Pankowski – poeta, prozaik, dramaturg*. Lublin: Wydawnictwo UMCS 1991.

powraca do inicjalnych momentów autobiograficznych: retrospekcje zyskują wymiar niemal czarodziejski, mają magiczną moc ocalania tożsamości w obliczu galopujących przemian cywilizacyjnych i dojmującego poczucia odosobnienia.

Znacznie radykalniejszą oznaką zerwania z poezją był kolejny utwór prozatorski *Matuga idzie. Przygody* (notabene wydany równolegle z krajowym debiutem dramaturgicznym *Biwak pod gołym niebem*). Już ironiczna autodedykacja – „Maniusiowi Pankowskiemu, autorowi lirycznych wierszy poświęcam” – dowodziła, że pisarz krytycznie patrzył teraz na wcześniejsze próby poetyckie; po latach nazwał je nawet pobłażliwie liryką „ornitologiczno-botaniczną”⁶. Trudno przystać na tak negatywną samoocenę pierwszego etapu twórczości. Pankowski sporo mu zawdzięczał: odtąd już zawsze, zwłaszcza w prozie, będzie poetyzował zmysłowe obcowanie z naturą, a moc tkwiąca w kunszcie prozatorskiego słowa to w prostej linii dziedzictwo jego poetyckiej wyobraźni. Przybywające lata nigdy nie stępią mu lirycznej wrażliwości i nie odbiorą świeżości opisów przyrody godnych Jeana Giono.

Faktem jest, że może akurat najslabiej ta wrażliwość uwidoczniła się w *Matudze* – prawdziwie ludowej epopei do dziś zaskakującej śmiałością. Narracyjna szarża przekraczała tu granice estetyczne, obyczajowe i narodowo-patriotyczne. Sam autor nazwał swą powieść „prozą eksperymentalną”, gdyż w jednym tekście „są wyliczanki dziecinne, jest erotyka latryn paryskich, gdzie homoseksualiści piszą do siebie, by uwodzić tym pismem na ścianach, jest tekst dramatyczny, jest proza niemalże młodopolska, są kolokwializmy sanockie, robotnicze, przedmiejskie”⁷. Dzieło skupia cechy dystynktywne wielu gatunków: powieści autobiograficznej, inicjacyjnej i wychowawczej, a zarazem prozy popularnej, romansu łotrzykowskiego, powiastki filozoficznej czy apokryfu à rebours. Książka stała się symbolem rewolty już z powodu słynnej przedmowy, w której autor namawiał do „wiecznej w polszczyźnie rozróby”. Postulat ten oznaczał tyleż podłożenie bomby pod językowe złoża tradycyjnej literatury, co i przewartościowanie ocen dokonanych narodowych klasyków. Odtąd artystyczne „awanturnictwo” i tematyczna obrazoburczość będą znakiem firmowym, a epicki dorobek chyba najpełniej odda buntowniczego

6. *Polak w dwuznacznych sytuacjach.*

Z Marianem Pankowskim rozmawia Krysztyna Ruta-Rutkowska. Warszawa: Wydawnictwo IBL 2000, s. 46.

7. Tamże, s. 141.

ducha tego autora, który nawet swoją rozprawę doktorską o Bolesławie Leśmianie zatytułuje *Bunt poety przeciwko granicom*.

Prowokacja stała się najbardziej znanym wyróżnikiem prozy Pankowskiego. On sam komentował: „Nie jestem nauczycielem narodu, jestem pisarzem wywrotowym, który dąży do odkrycia wielu prawd o człowieku zmysłowym i metafizycznym, wpisanym między tę nędzną, żmudną ziemię a puste niebo”⁸. Metafizyki w *Matudze* jednak nie za wiele; wywrotowość dotyczy tu przede wszystkim sfery obyczajowej i języka. Wiele epizodów to pochwała cielesności i fizjologii: opisy impulsywnych, przelamujących konwenanse zachowań erotycznych oddane stylem swobodnie przechodzącym od rejestru wysokiego do gwary i wulgaryzmów. Poetykę realistyczną zastępuje pisarz „ostrą i graniastą” opowieścią plebejską, w której elementy prawdy i zmyślenia będą nie do rozróżnienia, a liczne wątki autobiograficzne jeszcze wzmocnią tę konfuzję. W marginesowości obyczajowo-językowej doszukuje się Pankowski jedynych autentycznych zachowań i wypowiedzi. Tak będzie też w wielu późniejszych utworach prozatorskich (por. powieści *Granatowy Goździk*, *Niewola i dola Adama Poremby* oraz większość opowiadań) – sensualnych i dosadnych, rozbuchanych leksykalnie i fleksyjnie, w których rządzi nie racjonalne słowo, lecz namiętna, instynktowna mowa. Szczytem tych prowokacji było z pewnością skatologiczne opowiadanie *Pralinki*: jedynym elementem dającym się w nim gładko przełknąć jest tytuł.

Pankowski potrafił odważnie sięgać po wątki, które w literaturze polskiej dopiero wiele lat później przestały być tabu, a nawet okazały się modne. Do takich współczesnych tematów należy na przykład *coming out*, publiczne ujawnianie swoich skłonności homoseksualnych. Pisarz już w 1980 roku uczynił z miłości gejojowskiej przewodni motyw powieści *Rudolf*. Z kolei *Putto*, traktujący o sieci pedofilów w Belgii, wyprzedził o kilka lat odkrycie rzeczywistej afery w zachodniej Europie; notabene temat pedofilski pojawił się u tego pisarza już ponad ćwierć wieku wcześniej.

Wraz z *Rudolfem* czytelnik pokonuje jednak jeszcze jeden krąg transgresji; to może najbardziej ostentacyjne wyzwanie rzucone przez Pankowskiego. Wątek zafascynowania Polaka – byłego więźnia lagrowego – postacią Niemca homoseksualisty

8. Za: B. Faron: *Spotkanie z Marianem Pankowskim*. „Konspekt” 2012, nr 2, s. 26.

zostaje tu bowiem przez pisarza przeciwstawiony ówczesnej narracji historyczno-narodowej eksponującej głównie antagonistyczną wersję dziejów dwóch sąsiednich nacji. Ten oficjalny przekaz nie interesuje autora, który prowokacyjnie zakwestionuje stereotyp, ustawiając na równi obie postacie: hedonistę z tatuażem miłosnym i profesora z wytatuowanym numerem kacetowym. Jeszcze dosadniej i jednoznaczniej zrobił to Pankowski w opowiadaniu *Moja SS-Rottenführer Johanna* – już definitywnym zerwaniem z medialnym, czarno-białym przekazem. Oto w baraku obozu koncentracyjnego pierwotna relacja kat–ofiara, modelowa ze względu na czas i miejsce, zostaje przez autora przewrotnie przebudowana i z czasem przeraża się w silną, erotyczną fascynację dwojga kochanków reprezentujących narody „panów” i „nie-wolników”, zatem w miłość niemożliwą w ówczesnej rzeczywistości. Połączenie wątków relacji homoseksualnej i sadomasochistycznej z tematyką kacetową, wbrew oficjalnej narodowej interpretacji, to istota najważniejszej i najodważniejszej transgresji tego pisarza.

Oba przywołane tytuły należą zarazem do nurtu rozliczeniowego w twórczości Pankowskiego. Ważną w nim rolę odgrywa proza autobiograficzna *Z Auswicu do Belsen*: w gatunek powieści sowizdrzańskiej wpisane zostają najczarniejsze lata wojenne – temat do tej pory rzadko „bezczaszony” śmiechem i ironią. Narrator-bohater „przygody” obozowe i wojenne okrucieństwo przedstawia w konwencji zabawy, udawania, wręcz błazeńskiego wygłupu. Są też teksty prozatorskie, w których Pankowski wraca do niewygaszonych konfliktów między narodami i grupami etnicznymi na dawnych obszarach pogranicza. Do takich należą powieści *Powrót białych nietoperzy* oraz *Fara na Pomorzu*, których bohaterowie po latach nieobecności peregrynują w strony rodzinne, przywołując gorzkie wspominki-wypominki z regionów „nieczystej krwi” – czy będą to „ziemie niczyje” Kaszubów, czy kresy. Napiętnowane krzywdą tereny zderzeń cywilizacji Wschodu i Zachodu, areny wiecznych najazdów i podbojów nie mają u Pankowskiego nic wspólnego z sielskimi obrazami krain dzieciństwa.

Teksty tego autora komponowane z motywu powrotu do „małych ojczyzn” można powiązać z innymi, „obczyźnianymi”. Zadomowienie się Pankowskiego w Belgii, kraju dwóch kultur i języków, być może było dla niego próbą odnalezienia analogii do polskich obszarów wielokulturowych. Nowa sytuacja życiowa wykreowała jednak natychmiast

kolejną dychotomię: emigrant/autochton. W licznych nowelach, a przede wszystkim w powieści *Gość* pisarz buduje relacje między postaciami na tej właśnie binarność. Podobnie jak na niezabliźnionych ziemiach wschodniej Europy, tak i tu, w sytym świecie Zachodu, diagnoza jest gorzka: nie dojdzie do porozumienia pomiędzy przybyszami i tubylcami. Mimo politycznie poprawnych starań czynionych przez obie strony wzajemne niezrozumienie i trzymanie się stereotypowych wyobrażeń pozostawi antagonistów okopanych na swoich pozycjach.

Skutecznie też łamie Pankowski szablon w twórczości senioralnej⁹. Narrator stanu wolnego, permanentny wdowiec, zwykle alter ego pisarza, „poluje” na przedstawicielki płci przeciwnej. Konfrontacja męsko-damskiej pary seniorów niekoniecznie ogranicza się tylko do wspólnej refleksji, choć ta osiąga czasem rangę dyskursu historyzoficznego (*Herbata z cytryną*, *Pismo w stronę miłości*); częściej raczej doprowadza bohaterów do seksualnego, lekko perwersyjnego spełnienia (*Bal wdów i wdowców*, *Lida*, *Kora i nóż*). „Przygody” opowiadane przez emeryta stają się epilogiem jego młodzieńczych ekscesów, naturalnym domknięciem historii dawnego Władzia Matugi. Co znamienne, właśnie wtedy pisarz wydaje też utrzymane w zupełnie innej konwencji teksty quasi-sakralne: od profetycznego *Ostatniego zlotu aniołów* po biblijne motywy w utworze *Tratwa nas czeka*. Powtarzający się tu wątek poszukiwania utraconego *sacrum* i chęci powrotu do korzeni wiary poza instytucjonalnym Kościołem to kontynuacja tych utworów, w których Pankowski pisał o narastającej klerykalizacji życia w Polsce i o religijnym fanatyzmie wiernych. Najostrzej pokazał to wcześniej w powieści *Pątnicy z Macierzyzny*, a najlapidarniej podsumował temat w jednym z wywiadów słowami: „Polak bardziej wierzy, niż myśli”¹⁰.

Mimo wyodrębnionych powyżej nurtów można ustalić pewne punkty wspólne dla całej twórczości prozatorskiej Pankowskiego, który zawstydzą, krępuje, drażni i niepokoi, ale także wzrusza i skłania do refleksji. Choć bywa grubiański i wulgarny, nawet skatologiczny, nigdy nie będzie amoralny. Owszem, jest zuchwały i odkrywczy, zmysłowy i szydery, radosny i ludyczny, bywa też heretycki

9. Określenie Henryka Berezę. Por. tegoż: *Senioralność* [posłowie]. W: M. Pankowski: *W stronę miłości*. Warszawa: Biblioteka Narodowa 2001, s. 195–202.
10. *Z Marianem Pankowskim rozmawia Alain Bertrand*, dz. cyt., s. 19.

i anarchizujący – ale nigdy anarchistyczny. Dezorientuje czytelnika, sam jednak nie traci orientacji. To, co lokalne i plebejskie, umiejętnie wpisuje w dziedzictwo europejskie, wskazując na powinowactwa literatur i światów wyobraźni dwóch ojczyzn. Temperament liberetyna osobiwie łączy się u niego z powściągliwością chrześcijańską. Jeśli Pankowski dekonstruuje, to tylko po to, by budować na nowo, po swojemu. Wbrew programowej deklaracji chodzi mu przecież nie o „rozbóę”, lecz o świadomie zaplanowaną grę z czytelnikiem, zapraszającym nieustannie do współudziału w pisarskich szachach-bachanaliach. Należy pamiętać, że to pisarz erudyta, który przez rozmaite formy narracyjne w sposób zaplanowany – i często zakamuflowany – kłania się tradycji. Dopiero na tym fundamencie dokonuje „poszerzenia pola walki” literackiej i wypracowuje własną pozycję na udeptanym już terytorium.

Samo zresztą autorskie pojęcie „rozbóy” – zarówno w języku, jak i w utrwalonym wizerunku narodowych wieszczów – inaczej brzmiało przed ponad półwieczem. Dziś, w czasach demontażu mitów narodowych i po pouczających w tej dziedzinie lekcjach Witolda Gombrowicza czy Czesława Miłosza, trudno patrzeć na ówczesny postulat z perspektywy innej niż historycznoliteracka. To raczej świadectwo tamtych czasów – śmiałej idei artystyczno-intelektualnej awantury – niż wciąż obowiązujące hasło rewolucyjne pisarza. Idea „rozbóy” Pankowskiego wychodzi współcześnie poza dawną programową manifestację; to raczej jeden z ważnych składników problematyki twórczości, zwłaszcza dramaturgicznej, w której powtarza się motyw obalania i utrzymywania różnych form porządku – będzie o tym mowa w dalszej części. Termin „rozbóa” zyskuje zatem wymiar uniwersalny, co wydaje się też bardziej korespondować z temperamentem pisarza. Pankowski nie był bowiem publicystą, nie zadowalał się doraźnymi problemami; z książki na książkę zmieniał lub poszerzał optykę, próbując uchwycić świat w „wielkich wymiarach”. Autor *Rudolfa* zdumiewa rozległą skalą zainteresowań tematycznych oraz ciągłym powiększaniem „pojemności formy”, szukaniem nowych sposobów wypowiedzi. To zuchwały tropiciel świeżych tematów i zachłanny stylistą. Warto też zauważyć, że pisarz nie zdradza pokusy pisania tekstów moralizujących – na to nie pozwalają jego ostra ironia, szyderstwo, groteskowość oraz dystans stwarzany za pomocą stale przepoczwarczającego się języka.

Woli raczej quasi-perwazję¹¹ utrzymaną w konwencji ludycznej. Nie narzuca własnych przekonań odbiorcy, nie rozstrzyga arbitralnie sporów prowadzonych przez swoich protagonistów.

Gdyby umieścić Pankowskiego – archiwariusza słów i strażnika mowy, a zarazem językowego odkrywcę i wynalazcę – w ciągu rozwojowym literatury, bez wątpienia okazałby się on potomkiem François Rabelais’go, Mikołaja Reja, Jana Chryzostoma Paska i Henryka Rzewuskiego. Żywiół jego języka czerpie dużo naturalnej energii zarówno z celebracji staropolskiej – zwłaszcza barokowej, dającej duże możliwości teatralizowania – jak i z nurtu poezji „marginesowej”, tzw. nieokrzeseanej, nie wspominając o późniejszych inspiracjach wziętych z młodopolskich neoromantyków, Leśmiana i innych „eksperymentatorów”. Artystycznie byłby jednocześnie Pankowski rówieśnikiem Gombrowicza i Mirona Białoszewskiego, starszym bratem Mariana Pilota i Edwarda Redlińskiego, a ojcem Janusza Rudnickiego czy Pawła Potoroczyna.

Ważnym wyróżnikiem całego piarstwa Pankowskiego są liczne antynomie, na których autor buduje swój świat wyobraźni. Do wspomnianych wcześniej opozycji tu/tam i Polak/wygnaniec – wyrażających dwoistości ludzkiej natury i biegunowość egzystencji – dodajmy kolejne: Eros/Thanatos, Natura/Kultura, eschatologia/skatologia, duch/ciało, wiedza/wiara, Dzień/Noc, historyzm/indywidualizm, *sacrum/profanum*, ład/żywiół, powaga/śmiech, Ojczyzna/Kartoflania, kat/ofiara, humanista/hedonista, męskość/kobiecość, konformizm/konfrontacja, podniosłość/bluźnierstwo, swój/obcy, wdowiec/macho, dama/podlotek. Te dwoistości przypominają figury na kartach do gry, narysowane jak w lustrzanym odbiciu – tyle że pisarz nie tworzy odbicia „na swój obraz i podobieństwo”, lecz zawsze powołuje do życia literackiego sobowtóra, który jest jego zdeformowanym i jednowymiarowym odpowiednikiem („Pankowski-profesor”, „Pankowski-Maniuś”, „Pankowski-scenarzysta”, „Pankowski-sanoczanin” itd.).

Paradoksalnie proza Pankowskiego wydaje się bardziej zdramatyizowana niż jego sztuki teatralne. Autor chętnie poddaje ją zabiegom rytmizacji, w kontrastowo zestawianych eufoniach i dysharmoniach wygrywa dźwiękowe walory języka. Bywa, że wycofuje narratora, by zbudować epizod

11. Por. S. Barć: *Kluczowe problemy twórczości prozatorskiej Mariana Pankowskiego*. „Acta Pancoviana” 1999, nr 2, s. 27.

wyłącznie na długich, emotywnych dialogach. Język, jak w dramacie, jest tu narzędziem identyfikacji kolejnych postaci; potrafi je skutecznie maskować i demaskować, podkreśla teatralność zachowań. Narrator zaś skwapliwie włącza się w „teatrowanie”, które wprowadza czytelnika w świat regularnie tworzonych i obalanych porządków, hierarchii, systemów.

Teatralna część dorobku Pankowskiego jest tego świetną egzemplifikacją.

2. „Teatrowanie”, czyli w stronę i wokół dramaturgii

Dramaturgiczna bibliografia Mariana Pankowskiego obejmuje 18 tytułów, jeśli uznać za osobne utwory *Królestwo* i *Król Ludwik* (drugi z nich jest *de facto* przeredagowanym i rozbudowanym wariantem pierwszego). Uważna lektura chronologiczna pisanych przez niemal pół wieku utworów nie odkrywa żadnej ewolucji autorskich pomysłów: te same wątki pojawiają się naprzemiennie w różnych okresach. Podobnie jest z kompozycją utworów.

Chociaż wydaje się, że dramaturgię Pankowskiego łatwo jest poklasyfikować, perspektywa to tyleż atrakcyjna, co myląca. Nie sprawdza się kryterium czasowe. Owszem, niektóre sztuki teatralne autora *Matugi* można uznać za „historyczne”: debiut dramaturgiczny *Biwak pod gołym niebem* oraz dramaty „królewskie” (*Śmierć białej pończochy*, *Zygmunt August* i wspomniane już *Królestwo/Król Ludwik*). Dystans czasowy autor przyjmuje też w *Czarnym bzie* i w sztuce *Ręce na szyję zarzucić*. Tym z kolei przeciwstawić można utwory, których akcja toczy się współcześnie: *Brandon*, *Furbon* i *spółka*, *Nasturcje polują w Bécaussines*, *Bilet na zimowłę*, *Nasze srebra* i *Mój Król przegrany*. Mniej oczywiste czasowo zdają się kolejne tytuły – współczesne, ale z licznymi retrospekcjami przywołującymi okupacyjną przeszłość: tak jest w *Chrabąszczach* i *Teatrowaniu nad świętym barszczem*. W sztuce *Podróż rodziców mej żony do Treblink*i równorzędnie funkcjonuje już pięć różnych planów czasowych, *Nasz Julio czerwony* zaś to prywatno-publiczny dramat niemocy postaci historycznej rozgrywany w konwencji współczesnego programu telewizyjnego. Jeszcze więcej wątpliwości powstaje podczas lektury tekstów *Złote szczyki* oraz *Ksiądz Helena*: w jednym historia wyprawy grupy seniorskiej

w poszukiwaniu Raju nabiera wymiaru mitologicznego, a drugi to dramat „futurystyczny”. Kwestię „historyczności” podważał zresztą sam pisarz w odautorskim wprowadzeniu do pierwszego polskojęzycznego wyboru dramatów: „[...] jakie by były szumne i szerokie gościńce Historii, liczyć ma się nie Historia, ale człowiek, wpisany na krótko między niebo i ziemię. [...] pisanie legend to sprawa Ojców duchownych, kościelnych i świeckich”¹². Zatem nie Historia ludzkości, lecz historia człowieka – los indywidualny, a właśnie przez to uniwersalny – pozostaje w sferze zainteresowań artysty.

Mało użyteczne w odniesieniu do dramatów Pankowskiego okazują się też inne zwyczajowe klasyfikacje. Utwory kameralne pod względem obsady obejmują zdarzenia rozległe czasowo, z kolei te rozpisane na większą liczbę głosów są zwykle zamknięte w ciasnej przestrzeni. Sztuki „realistyczne” zderzają się z mitami, w „metafizycznych” zaś autor metodycznie banalizuje tematy i wulgaryzuje język.

Zamiast wskazywać na różnice pomiędzy teatralnymi sztukami Pankowskiego, warto raczej podkreślić ich elementy wspólne. Głównym elementem łączącym te teksty jest rytuał, który nadaje kształt akcji dramatycznej.

Pierwszą, konstrukcyjną konsekwencją pojawienia się obrzędu jest oczywiście uzyskanie mocnych efektów metateatralnych i wywołanie tym samym zamierzonych komplikacji odbioru tekstu na kolejnych planach przedstawianych zdarzeń. Nie tylko bowiem iluzja „wewnętrzna” – zbudowana zwykle przez znany chwyt „teatru w teatrze”, rzadziej na onirycznych retrospekcjach lub antycypacjach – legitymizuje wiarę w „prawdziwość” akcji „zewnętrznej” utworów, ale, co u tego autora istotniejsze, piętrowe układanie konstrukcji dramatu. Powoduje ono tymczasowe porzucanie przez jego *dramatis personae* statusu „uczestników” wydarzeń na rzecz rozgrywania dodatkowych „ról”: nie tylko biernych „widzów”, lecz także na przykład „reżyserów”, „scenarzyków” lub „komentatorów” czynnie ingerujących w wewnętrzną akcję, a nawet tworzących ją „na naszych oczach” niczym sam autor. Tekst sztuki zostaje przy tym wzbogacony o dodatkowe „didaskalia”, które *de facto* stanowią część tekstu głównego. Tym samym technika „teatru w teatrze” rozszerza się u Pankowskiego dodatkowo o formułę „teatru o teatrze”.

12. M. Pankowski: *Od autora*. W: Tegoż: *Nasz Julo czerwony i siedem innych sztuk*, Londyn: Oficyna Poetów i Malarzy 1981.

Widać to doskonale w *Teatrowaniu nad świętym barszczem*. Niemal od początku wiadomo, iż „jesteśmy w teatrze” (sugeruje to już sam tytuł): „aktorami” są postacie ekskwizycji, ich „reżyserem” – Prezes, dialogi zaś to zarówno „oficjalne” kwestie osób dramatu, jak i „prywatne” lub „robotcze” ich uwagi dotyczące przygotowywanej „inscenizacji” i przewidzianych w niej „ról”. W rezultacie zaciera się granica pomiędzy „udawaniem” a „rzeczywistością” postaci; to, co przedstawiane, miesza się z samym aktem przedstawiania. Z główną akcją dramatu zrównane zostaje dodatkowe teatralizowanie przez postacie swoich zachowań.

Podobne ostentacyjne „teatrowanie” dostrzec można w większości sztuk Pankowskiego – *vide* podobne „piętrowe” role postaci oraz wymowne sztuczne scenografie czy raczej ich modele w *Złotych szcękach* lub *Zygmuncie Augustcie*, czy też dyskusje na temat konwencji teatralnych i „gry” prowadzone w prologach niektórych tekstów (*Nasturcje polują w Bécaussines*, *Bilet na zimowlę*, *Ręce na szyję zarzucić*). Szczególną jednak uwagę zwraca teatralność „do drugiej potęgi” w *Śmierci białej pończochy*: w jednej ze scen Jadwiga obserwuje „projekcję” własnej postaci w młodszym wcieleniu, w innej Jagiełło historycznie odgrywa psalmy przebłagalne, epizodycznie pojawia się na scenie „robotnik teatralny”, a niemal wszystkie zdarzenia są bacznie obserwowane przez Profesorów (podobnie jak robią to Emerycy czy Stare Baby w *Nasturcjach*) – figur przejaskrawionych, jak z operetkowej kliszy – którzy ostatecznie włączają się w akcję (w *Nasturcjach* owym „komentatorom” wypłaca się jeszcze honoraria za „występ”). Towarzyszą tym scenom tanie efekty teatralne i kiczowata oprawa sceniczna. Odbiorca nie może zatem mieć wątpliwości, że to „tylko” teatr.

Ale czy faktycznie „tylko”? Czy chodzi jedynie o zabawę formą? Jeżeli poświęcimy więcej uwagi obrzędowości w dramaturgii Mariana Pankowskiego, to nie tylko z powodu jej metateatralnych implikacji. Jeszcze bardziej interesujący, a przede wszystkim znacznie istotniejszy okazuje się sam sposób funkcjonowania rytuału oraz zamysł autorski, który każe do tej ceremonialności nieustannie się odwoływać już nie tylko ze względu na efekty formalne.

Niemal wszystkie wspomniane wcześniej liczne dychotomie sprowadzić można do jednej, najważniejszej tu opozycji: *sacrum/profanum*, czy też, precyzyjniej mówiąc, do naprzemiennych aktów sakralizowania

i profanowania, nobilitowania i degradacji, uwznioślenia i upodlenia. Wszystko to dzieje się w przestrzeni, która w dramatach Pankowskiego ma charakter zamknięty i opresyjny, sprzyja powstawaniu „situacji osaczenia”¹³: to budynek współczesnego pensjonatu (*Bilet na zimowlę*) lub konkretny pokój (*Chrabąszcze*), tunel (*Nasturcje*), komnaty królewskie (*Zygmunt August*, *Śmierć białej pończochy*, *Królestwo*), obleżone miasto (*Ręce na szyję zarzucić*), baraki obozowe (*Podróż rodziców mej żony do Treblinki*, retrospekcje w *Teatrowaniu*), wreszcie więzienna cela (*Brandon*). Dużą rolę odgrywa w tym zamkniętym świecie geometria, a pośród figur szczególne znaczenie autor i jego bohaterzy nadają kołu. Idea okrągłości nie jest zarezerwowana dla konstrukcji scenograficznej, to raczej kategoria mentalna. Jej inspiracją staje się doskonałość samego kosmosu, której pochwałę wygłoszono w *Naszym Julu*: „*Esprit de Géometrie!* [...] ten cyrkiel, co koła zatacza po bożym bezkresie... te planety...”. Wydaje się, że dla *dramatis personae* Pankowskiego nieustanne „wirowanie” to wartość nadrzędna i magiczna. W *Złoty chęszczkach* jeden z Mężczyzn, obchodząc pozostałych wędrowców, nawołuje: „Do koła! I razem! Na rozgrzewkę!”. Istotne jest tu słowo „razem”: zbijanie się w krąg, ceremonialny akt łączenia się ma być preludium do przybrania wspólnej tożsamości, zatem stworzenia obrzędowej wspólnoty. Chodzenie po okręgu jest substytutem rytualnego tańca, z jego koncentrycznymi i odśrodkowymi układami „tanecznymi”.

Wprowadzeniem w obrzędowy ruch sceniczny będzie oczywiście już sam rytm: jednostajny, hipnotyzujący, doprowadzający do rytualnej ekstazy. Czasem to „urytmiona marszowo” muzyka, częściej po prostu „bębnienie” i rytmiczny marsz: „Pochód rusza. Raz-dwa-trzy, lewa, lewa, raz-dwa, na bęben!” (*Teatrowanie*). Żołnierze w *Brandonie* „wybijają kroki «trach», «trach»”; Panowie małopolscy w *Śmierci białej pończochy* „tupią lewymi nogami, panosząc brzuchy. Tupią prawymi, a z wąsów lewymi rękami zrywają iskry wściekłości”. Niczym refrenem, odpowiadają im do rytmu Posłowie litewscy. U młodzieńczej Jadwigi tupanie „staje się ogromnym echem i fascynującym rytmem”; nawet w tunelu zakochanych w *Nasturcjach* „słychać było miarowy tupot”. Podobnie w *Naszym Julu* „nadchodzą rytmicznie” Szlachcice. Jednostajny, powtarzalny

13. K. Latawiec: *Na scenie świata i teatru. O dramaturgii Mariana Pankowskiego*. Kraków: Universitas 1994, s. 123.

dźwięk łączy pojedyncze osoby, podobnie jak obrzęd jednoczy uczestników i pozwala utrzymać spójność grupy. Najważniejsze jest tu zachowanie rytmiczności. Niczym *credo* zabrzmiał przestroga Wagnera w *Królu Ludwiku*: „Nie wolno gubić rytmu! Bo nigdy nie dopłyniemy”. Owo „dopłynięcie” można zinterpretować jako pragnienie osiągnięcia dyspozycji rytualnej, gotowości do wejścia w obrzęd, którego ważnymi składnikami są rytm i „baletujący ruch”.

Te dwie cechy dystynktywne dramaturgii Pankowskiego – układy geometryczno-choreograficzne oraz zrytmizowane działania sceniczne – pojawiają się często w replikach budowanych na zasadzie zwierciadlanych odbić. Funkcję rytmu muzycznego przejmują zatem słowa, a nawet całe zdania, przeciwstawiane sobie kwestie-refreny; wiersz, piosenka, powiedzenie – mają, „jak werbel, poddawać rytm!” (*Ręce na szyję zarzucić*). Mieszanka wypowiedzi mówionych i śpiewanych, rymowanych i powtarzanych nadaje wielu sztukom dominantę rytmiczną typową dla działań rytualnych. I tak, w *Śmierci białej pończochy* trzy dialogi Profesorów korespondują z obecnością Pachółków, tworząc stałe strukturalne układy paralelne. Podobnie regularne refreny, rymujące się i współbrzmiające aliteracje, kwestie jak sinusoidy wyrysowane naprzemiennymi eksklamacjami i pauzami – występują w *Teatrowaniu*. Jeszcze bardziej widoczne jest to w *Naszym Julu*. Zwraca tam uwagę bardzo regularny rytm i rym wielu sekwencji dramaturgicznych: jedna ze scen jest niemal wyśpiewana na wzór „Balu u Senatora” z Mickiewiczowskich *Dziadów*. W *Naszych srebrach* natomiast z gwarą warszawską Antka i Staśka zderza się inteligencko-ziemiańska „kadencja” języka przedwojennego towarzystwa.

Jeśli Pankowski sięga po gatunki tradycyjne, w tym biblijne, trawestując rytmikę i melodykę hymnu, psalmu czy magnificat, robi to głównie dla mocniejszego wyakcentowania rytmu oraz osiągnięcia efektu parodystycznego¹⁴. Taki charakter mają kiczowate „wierszyki-modlitwy” w *Księdzu Helenie*, „psalmy” zawołanie Jagiełły w towarzystwie chóru Wojowników (*Śmierć*), pseudopochwalna pieśń Miriam czy kolęda śpiewana podczas śmierci Kaspra (*Biwak*). Postacie stają się wykonawcami mówiąco-działającymi, podległymi porządkowi rytmicznemu, podobnie jak w obrzędzie. W niektórych dramatach prymat rytmiczno-onomatopeicznych wypowiedzi nad akcją prowadzi do odsunięcia

14. Tamże, s. 153.

na bok samego tematu rozmowy. Chodzi o to, by „słowa nie tylko znaczyły, ale i brzmiały”, bowiem „ton panujący... ważniejszy niż treść!” (*Mój Król przegrany*).

„Brzmia” także całe sekwencje powtarzane w tekstach. Powracający czterowiersz o roco w *Bilecie na zimowlę* czy ten o Lalkarzu w *Czarnym bie* ujmują w rytualną klamrę sytuacje dramatyczne. Deklamowanie wiersza jest, wedle określenia jednego z bohaterów, „recytowaniem formułki”, tę zaś nietrudno skojarzyć z pojęciem formuły magicznej zarezerwowanej dla wtajemniczonych. Taką funkcję spełnia też w *Śmierci białej pończochy* wierszyk Biskupa: rozpoczyna się on jak quasi-modlitwa nawiązująca do *Bogurodzicy*, w rozwinięciu przechodzi w kołędowy motyw bożonarodzeniowy, by pod koniec okazać się zakłębieniem guślarsko-ludowym, z karykaturalnie zniekształconym zakończeniem „modlitewnym”, które zupełnie traci chrześcijańską konotację.

Należy w tym miejscu powrócić jeszcze raz do szczególnej u Pankowskiego funkcji słowa, czy raczej – przypomnijmy – mowy. Zmiana kwalifikacji nie jest wyłącznie stylistyczna; autorska estetyka bogactwa przynosi korzyści praktyczne. Plebejski język wyrastający wprost z kulturowych korzeni będzie zawsze autentyczny, dzięki temu odgrywa rolę nie tylko deskryptywną, ale i emotywną: w miejsce gładkich zdań rodem z „wysokiej” literatury pojawiają się wyrażenia codzienne, często o charakterze performatywnym. Liczy się nie referencyjność mowy, lecz raczej jej potencjał, siła sprawcza. U Pankowskiego to słowo stwarza sytuację i postać, nie na odwrót. Wypowiedzi są motorem „dziania się”; nie przedstawiają, ale kreują rzeczywistość („Król kaza! Święte!”, kategorycznie nakazuje władca w *Królestwie*). To język *sensu stricto* dramatyczny, a przy okazji także „swoj” – pisarz zwykł bowiem, sięgając po znane pojęcia Ferdinanda de Saussure’a, odróżniać *la langue* od *le langage*: „pierwsze to język ogólny, drugie to mój prywatny język, którego używam, który jest moją własnością i moim odkryciem”¹⁵.

15. P. Marecki, *Nam wieczna w polszczyźnie rozróżba! Marian Pankowski mówi*, Kraków: Korporacja Ha!art 2011, s. 155. W jednym z prywatnych zapisków, trawestując rewolucyjne hasło, pisarz zanotował nawet powiedzenie: „*langage* albo śmierć” („Spuszczna Mariana Pankowskiego”). Zbiory archiwalne Biblioteki Narodowej. Teczka: „Dramaty (Teatrowanie)”. Sygn. akc. 019407).

Styl Pankowskiego czerpie z polszczyzny ludycznej o folklorystycznej proveniencji, z wszelkimi właściwymi tej sferze transgresjami; jego słownictwo to wielki „śmietnik fermentujący”¹⁶. Rejestr językowy odnosi się bezpośrednio do cielesnych i uczuciowych doświadczeń, natomiast źle znosi pojęcia abstrakcyjne. Jak mówi Alain w *Brandonie*, dopiero słowa „osmolone, bepańskie, cygańskie i zbuntowane zaginają wasz świat”. Autorska mowa prowincjonalna „czerpana z domowej studni” nadaje leksyce wymiar magiczny; folklor to, jak mówi Wdowiec w *Nasturejach*, „postać sztuki obejmująca różne rodzaje opowiadań, przysłów, powiedzeń, zaklęć, pieśni, [...] formułek czarodziejskich”.

Nawiązywanie do elementów magii lub liturgii za pomocą języka „niskiego” jest u Pankowskiego aktem nobilitującym przedmioty i czynności powszednie. Częste kojarzenie ich z motywami rezurekcyjnymi, bożonarodzeniowymi, z elementami liturgii ma zarazem wywołać efekt bluźnierstwa: i tak, ronienie łez w *Teatrowaniu* porównuje się do „kropienia jak na Wszystkich Świętych”, „nieszporama” nazwano w *Brandonie* okrutny akt spalenia w domu gromady krzyczących starców, a pobożne litanie w *Teatrowaniu* i *Złotych szczękach* szybko przeistaczają się w stek złorzeczeń i wulgaryzmów. Tym sposobem już nie tylko świat przedstawiony, ale i autorska mowa zyskuje znamieny dla pisarza dwudzielny charakter: jest zarazem zmysłowa i duchowa, zbrutalizowana i upoetyczniona.

Równie magicznie jak geometria, zrytmizowanie, dźwięki i mowa potraktowane są przez dramatyczne postacie Pankowskiego pewne liczby oraz barwy, a także części garderoby i przedmioty, które w trakcie zdarzeń przeobrażają się w rytualne atrybuty. Ich mnogość sprawia, że teatralny makrokosmos autora *Teatrowania* staje się istnym magazynem rytualnych sprzętów. Te zwykle staromodne stroje zapewniają bohaterom „wyprawę po jędrne lata”, czynią ich „dozorcami przeszłości” (*Bilet na zimowlę*). W tak przygotowanym *decorum* rozgrywa się u Pankowskiego rytuał, a właściwie rytuały, ze względu bowiem na mnogość ceremonialnych wzorców, z których czerpią postacie, terminu tego należy używać w liczbie mnogiej.

16. Takim tytułem opatrzył pisarz w swoim domowym archiwum jeden z segregatorów gromadzących wyrażenia ludowe, gwarowe, erotyczne i skatologiczne („Spuścizna Mariana Pankowskiego”. Zbiory archiwalne Biblioteki Narodowej. Tezka: „Materiały do twórczości”, t. 8. Sygn. akc. 019439).

Wśród różnych form obrzędów zwracają uwagę zwłaszcza karykaturalne celebracje państwowo-kościelne. Pisarz znany był z niechęci do wszelkich nabożnych obchodów rocznic doniosłych wydarzeń historycznych („patriotyzm, który żyje z grobów”)¹⁷, z krytyki publicznego żonglowania przez Polaków męczeństwem. Jego własna wersja historii jest pełna ironii i kpiny. Pankowski przechodzi od rytuału patriotycznego do „rytuału rekonstrukcji urazu historycznego”¹⁸, nadając mu formę parodystyczną („salutujący bez przerwy Pułkownik Raszyn-Raszuński” i pusty ceremoniał narodowy w *Naszych srebrach*; celebra romantyczno-patriotyczna w *Naszym Julu*; dogmat w *Teatrowaniu* o prawdziwym Polaku-katoliku, który musi być „Wisłą chrzczony. Kolumną Zygmunta przeżegnany!”). Obok tych „od wielkiego dzwonu”, Pankowski tworzy w dramaturgii wiele celebracji powszednich: prywatnych, towarzyskich, rodzinnych, zawodowych, miłosno-erotycznych i żałobnych, inicjowanych przez postacie, by, paradoksalnie, z banalności dnia codziennego się wyzwolić. Stąd eksponowanie wyrafinowanej etykiety męsko-damskiej przy stole (*Nasze srebra*), stosowanie „pewnych charakterystycznych, a jednak niezbędnych gestów” (*Nasturcje*); stąd także „regulowanie wyrazu swej twarzy” przez polskiego władcę i uśmiech staruszka „rodem z Muzeum Figur Woskowych” (*Zygmunt August*) czy ćwiczenie gestykulacji i chodzenia po schodach przez Króla Ludwika (*Królestwo*); nawet „kroki ostentacyjne, nerwowe muszą coś znaczyć” (*Mój Król przegrany*).

U Pankowskiego wśród rytualnych działań o charakterze świeckim przyciągają uwagę zachowania karnawałowe. Wyniesione z lat młodości wspomnienia świąt ludowo-przedmiejskich połączył pisarz z późniejszą fascynacją dziedzictwem Flamandów: malarstwem Pietera Bruegla i Jacoba Jordaensa, estetyką ulicznych widowisk, a zwłaszcza twórczością Ghelderode’a. Za nazwiskiem tego ostatniego idą przecież oczywiście odwołania do tradycji: to zarówno *commedia dell’arte*, jak i teatr jarmarczny, kukielkowy, Grand Guignol, wreszcie – duch Alfreda Jarry’ego (w takiej zresztą konwencji inscenizowano na Zachodzie niektóre francuskojęzyczne przedstawienia dramatów autora *Matugi*). Nie dziwi zatem, iż w utworach dramaturgicznych Pankowskiego jest tyle elementów operetki, wodewilu czy szopki, tyle akcentów burleskowych,

17. *Polak w dwuznacznych sytuacjach...*, dz. cyt., s. 109.

18. Por. S. Frenkiel: *O „Chrabąszczach” Pankowskiego*. „Wiadomości” 1971, nr 3, s. 1.

farsowych i groteskowych. Polski pisarz chętnie czerpie z tego dziedzictwa, rozgrywając swój „kukielkowy” teatr przede wszystkim we wnętrzu własnej wyobraźni; teatr, dodajmy, trudny do przeniesienia na scenę. Wydarzenia zmieniają się tu jak w kalejdoskopie, czasem przypominając zestaw osobnych skeczy niepowiązanych logicznie, a tylko swobodnie przepływających z jednej sceny w drugą. Podobnie jak Ghelderode, który krotochwilny ton swoich sztuk równoważył poważnymi motywami biblijnymi czy historycznymi, Pankowski przetyka sceny patetyczne epizodami stanowiącymi współczesne odpowiedniki błazeńskich interludów.

Wpisane w tradycję publiczne świętowanie staje się tu zatem, obok tradycyjnego rytuału, kanwą wydarzeń dramaturgicznych. Wynikające z tej konwencji wulgarne zachowania podszyte erotyką zostają nieco „rozbrojone” dzięki wspomnianym już autorskim nawiązaniom do konwencji teatru lalkowego i jasełek. Postacie zachowują się jak figury z teatru lalek: autor opisuje ich „szopkowe przybycie”, a potem „kukielkowane znikanie” czy „marionetkowe wyprężanie”. Widać to doskonale choćby w *Teatrowaniu*: oto na terenie byłego obozu koncentracyjnego planuje się stworzenie placu zabaw, gdzie dzieci będą „zachodzić [...] z lalkami i pod czułym okiem przedszkolank odgrywać sceny, które przeżywali ich ojcowie i matki”. Nawet makabra jest u Pankowskiego skąpana w śmiechu szopkowym, we frywolnej radości. Podkreśla to ocierająca się o kicz oprawa sceniczna i „trupio-jarmarczno-czerepowata” atmosfera (*Królestwo*).

Dzięki humorowi słownemu, konwencji teatru ulicznego i groteskowemu odwróceniu tradycyjnych wartości niemal wszystko sprowadza się tu głównie do spisu cielesnych – czasem przerażających, czasem śmiechu wartych – wyczynów. Owa „zamazaność” granic fizycznych uciech jest tak wielka, że – jak mówi jedna z postaci – nawet „sam Stwórca nie potrafiłby wtenczas rozdzielić swego stworzenia na to co żeńskie i męskie...” (*Mój Król przegrany*). „Wysokie” treści, kultura, dorobek cywilizacyjny, refleksja historiozoficzna zostają rozmiezione na drobne rozkosze ciała opakowane w atrakcyjne sytuacje jak w odpustowe złotka. Oficjalność ulega wywróceniu w śmiech, a zbrukanie – wyniesione do rangi *sacrum*. Odwrócenie relacji „góra” – „dół” (wzniosłości i banału, świętości i cielesności, siły i słabości),

stereotypizacja ról, przejawskrawienia postaci, przesadna gestykulacja i brutalizacja języka – wszystko to spełnia reguły świeckiego widowiska ulicznego, z jego nadekspresją i profanowaniem uznanych świętości. Karnawał à la Pankowski to zuchwałe wymieszanie „gnojówki z ambrozją” (*Chrabąqszcze*).

Szczególne miejsce w dramaturgii Pankowskiego zajmują rytuały plemienne. Obrzędy wspólnotowe spełniają wszystkie podstawowe funkcje: sakralizują przestrzeń, odrzucają mimetyczny sposób relacjonowania zdarzeń, unieważniają chronologię przez atemporalne powtórzenia gestów i słów, uwznioślają przedstawiane wydarzenia i samych uczestników, a udramatyzowana forma wspomnień odgrywa rolę kompensacyjną wobec tłumionych kompleksów i pragnień. Zainscenizowany obrzęd służy wyrażeniu pierwotnych emocji, których ekspresja przypomina czasem objawy chorobowe.

Monografiści dramaturgii autora *Królestwa* zwracali już uwagę na fakt, że bohaterowie, którzy odgrywają rytualne role i wygłaszają przewidziane obrzędem kwestie, zostają jednocześnie pozbawieni indywidualizujących ich imion; nadaje się im zwykle tylko nazwy sprawowanych funkcji: „Powstaniec”, „Biskup”, „Szczęśliwy Zandarm”, „Profesor”, „Dziennikarz”, „Wdówka”, „Wdowiec” i inni. Postacie wchodzi więc w gotowe role społeczno-zawodowe. Obrzędy Pankowskiego przypominają archetypowe działania rytualnych ludów prymitywnych: kreują postacie kolektywne, protagonistów-funkcje, elementy obrzędowej układanki wpasowujące się we właściwe miejsca, by mogła się dopełnić ceremonia. Wpisanie w sztywność oficjalnego ceremoniału doprowadza czasem te postacie aż do „martwoty egzystencjalnej”, „zastygania” w pozach i figurach, unieruchomienia w „historycznym wosku”¹⁹.

Kolektywny charakter zachowań może wieść skojarzenia ku szczególnemu rodzajowi obrzędu wspólnotowego: rytuałowi kozła ofiarnego. Niektóre postacie od początku noszą w sobie zadatki na ofiarę, która musi być złożona u stóp lokalnej społeczności; tak jakby, mówiąc słowami Hendrika z *Czarnego bzu*, „cały gród pragnął pozbyć się raz na zawsze brudu powszechnego, brudu

19. Por. K. Latawiec, dz. cyt. oraz: K. Rutak-Rutkowska: *Dramaturgia Mariana Pankowskiego. Problemy poetyki dramatu współczesnego*, Warszawa: Wydawnictwo DiG 2001.

absolutnego...”. Nie wpasowują się one we wspólnotę, do której trafiły, samą swoją obecnością wydobywają na jaw skrywane grzeszki tubylców, demaskują kompleksy, wyzwalają perwersyjne zachowania. Ich śmierć stanowi ofiarę dosłowną, a nie symboliczną: to znany w oryginalnych, pierwotnych rytuałach etap przelania krwi. Niektóre teksty dramatyczne Pankowskiego – będzie o tym jeszcze mowa – modelowo ilustrują ten mechanizm.

Analizując funkcjonowanie rytuału u Pankowskiego, należy też podkreślić dbałość protagonistów o uporządkowanie przebiegu poszczególnych jego faz. Zaczyna się zatem od etapu inicjacji. Otwierają go wypowiedziane odpowiednie słowa klucze, przearanżowanie przestrzeni lub zmiana strojów. Te obrzędowe znaki zapowiadają gotowość, rytualną dyspozycję uczestników, dzięki której mogą oni przejść do fazy następnej – rozmontowania chronologii. Postacie opuszczają plan teraźniejszy, a kolejne wydarzenia zyskują wymiar ponadczasowy: sceniczne *hic et nunc* miesza się z epizodami odgrywanymi *in illo tempore*. W rezultacie „dawny czas zaczyna parować, miesza się z obecnym, jakby kto w adwent pełen gili i zasp, plaster patoki rozłamał! Że lipiec przy twarzy i kołęda naraz” (*Teatrowanie*). Tworzy się powoli „wzmrożona, zgęszczona rzeczywistość” (*Nasturcje*) – znak, że rozpoczęto fazę zasadniczą: „popadnięcie w uniesienie” (*Zygmunt August*). Bohaterowie wyzwalają w sobie fascynację „Ruchem. I wiecznym buntem” (*Brandon*); uczestnikom rytuału „chodzi o wstrząs” (*Nasze szczęki*). Zaznaczyć trzeba jednak, że ich zbuntowanie wyraża przede wszystkim odwieczne marzenie człowieka o wyjściu poza cielesne ograniczenia; niejako „przy okazji” tylko pogwałcona zostaje tradycja. Po transgresyjnej kulminacji i po następującej później artystyczno-prywatnej *katharsis* przychodzi wreszcie faza finalna – wyjście z rytuału.

Jak wspominałem wcześniej, najbardziej śmiała transgresja Pankowskiego bierze się z połączenia pochwały cielesności i swobody w opisywaniu seksualnych zachowań z naruszeniem narodowego tabu. Jak mało kto na gruncie polskim, autor *Teatrowania* potrafił zrywać z niepisaną umową, która wykluczała dotąd kojarzenie w jednym tekście erotyzmu i martyrologii. W pewnym wywiadzie pisarz wyznawał: „Wcześniej [...] nie śmiałem pisać o Auschwitz, bo zapamiętałem co innego – erotykę, okrucieństwo i miłosierdzie, ale żadnego

patriotyzmu”²⁰. Postawiony tu, skądinąd znany powojenny dylemat, „jak pisać” o (i po) Auschwitz, wskazuje, że transgresje Pankowskiego to uparte przesuwanie granic estetycznych – ale głównie tylko tych. To w estetyce należy doszukiwać się sensu większości jego ceremonii. Rytuály te należą, co oczywiste, do świata fikcji, wywołują zatem skutki natury estetycznej. Ceremonialność zamyka się w zapisanych słowach, a przecież – przypominał Pankowski jako profesor slawistyki – nawet najbardziej magiczne sformułowania zaczerpnięte z obrzędowości ludowej lub religijnej po zapisaniu „stają się niczym innym jak tylko tekstem, mimo ich folklorystycznej konotacji”, a „my wchodzimy w rolę czytelnika”²¹. Innymi słowy, transgresja ustaje w chwili, gdy narrator przerywa opowieść albo kurtyna przecina wydarzenia dramatyczne. Ponieważ zaś wszystkie autorskie akty i ofiary rytualne mają charakter czysto umowny i nie wywołują żadnych konsekwencji „rzeczywistych”, możemy powtórzyć za pisarzem, iż cała jego literatura to „estetyka... na tle nieudanej śmierci...”²².

Taki punkt widzenia pozwala inaczej spojrzeć na *ars poetica* Pankowskiego. Skoro rytuał staje się dominantą poetyki, „wyręcza” on podstawowe jej elementy – zwłaszcza decydujące o powiązaniu ze sobą i uporządkowaniu zdarzeń, ale również te wpływające na kreację postaci i czasoprzestrzeni. Przez ceremonię Pankowski odchodzi od psychologicznej motywacji działań i mimetyzmu. Konwencja obrzędu skutecznie burzy u niego granice pomiędzy gatunkami literackimi i ich odmianami, czyniąc z utworów pisarza dzieła heterogeniczne, wymykające się formalnym klasyfikacjom. Rytuał Pankowskiego jest też sprzeciwem wobec poetyki realizmu, która, według niego, nie gwarantuje oddania „wierności prawdzie”; natomiast to właśnie dzięki estetyce rytualnej pisarz dociera do istoty egzystencji – do fundamentalnych pragnień, obaw i marzeń człowieka. Rolę pierwszorzędną odgrywają tu nie idee, lecz ciała i emocje. W tym właśnie tkwi sens mówienia o losie człowieka – już nie podręcznikowego, lecz „wpisanego między ziemię krwi i potu, i niebo

20. „Żegnaj, Maniuś, żegnaj!”. Z Marianem Pankowskim rozmawia Katarzyna Bielas. „Duży Format” [dodatek do „Gazety Wyborczej”], 24 IV 2006, s. 2.

21. M. Pankowski: *Polska poezja nieokreślana*. W: Tegoż: *Lekcje mistrzowskie. Artykuły brukselskie o literaturze*. Wybrał, tłum. i oprac. T. Chomiszczak. Sanok: Miejska Biblioteka Publiczna im. Grzegorza z Sanoka 2014, s. 92.
22. P. Marecki, dz. cyt., s. 79.

opustoszałe”²³. Odwołując się rytualnie do sfery emocji i wprowadzając mowę potoczną, w szczęśliwym połączeniu „oryginalnej jakości wyobraźni i języka”²⁴ Pankowski, paradoksalnie, wraca do twórczości „realistycznej”, czy raczej – „prawdziwej”, przekazując w formie artystycznej „bezwzględna i całkowita wiedzę o człowieku «zdolnym do wszystkiego i do czegoś wręcz przeciwnego» – jak mówił Ghelderode”²⁵.

Poza wszystkim, ceremoniał spełnia funkcję autorskiego „wentyla bezpieczeństwa”. Trzeba tu znowu powrócić do antytetycznego charakteru twórczości oraz postawy życiowej Pankowskiego. Przywołane wcześniej opozycje uzupełnijmy zatem o jeszcze jedną ważną dwoistość: pisarz/naukowiec. Ten pierwszy, zuchwały wizjoner, z upodobaniem konstruuje uniwersum anarchizujące, transgresyjne, ale wyłącznie na poziomie świata przedstawionego, a więc bezpiecznie i bezkarnie: „Transgresje są transgresjami pisarza, który czuje się kukiełkarzem, szopkarzem, jak wszyscy wielcy pisarze. Właściwie w imię tego teatru obciążam moje postacie wszystkimi możliwymi grzechami, żeby się przyglądać ich chaotycznym i dramatycznym losom...”, mówił pisarz²⁶. Bliscy są mu nie prawdziwi rewolucjoniści, lecz ich literackie wcielenia, które on, owszem, „uagresywnia”, ale tylko na poziomie fikcji literackiej. W tym samym czasie jego akademickie *alter ego* – filolog – bada, analizuje, porządkuje, respektując tradycyjny wzorzec mędrca pełnego dystansu do świata. Zadziwiająco, jak Pankowski potrafił starannie oddzielać swoją twórczość od nauki i dydaktyki. Jeśli dokonywał kulturowej, narodowej czy językowej „rozróby”, miejscem jej czynił nie królestwo reprezentowanej przezeń wiedzy, lecz królestwo sztuki – a *de facto* uniwersum własnej niepohamowanej wyobraźni.

3. „Ence-pence”, czyli dramaty i wybory

Jeśliby najkrócej zdefiniować kryterium niniejszego wyboru, to – idąc za tytułem dramatu, który dał nazwę całemu tomowi – określiłbym je pojęciem „królestwa”. „Królestwo” jest u Pankowskiego

23. M. Pankowski: *List do Janusza Szubera z 27 lipca 1995*. „Acta Pancoviana” 2012, nr 5, s. 50.

24. M. Pankowski: *Antologia polskiej poezji nieokrzeseanej*. „Oficyna Poetów” 1978, nr 1, s. 16.

25. *Nie myśleć za czytelników*. Z Marianem Pankowskim rozmawia Włodzimierz Maciąg. „Życie Literackie” 1975, nr 40, s. 15.

26. *Polak w dwuznacznych sytuacjach...*, dz. cyt., s. 119.

paradygmatem porządku, wobec którego *dramatis personae* pozostają w relacji zgody (umacniania systemu) lub antagonizmu (dekonstrukcji, a nawet destrukcji). Prawidła świata literackiego Pankowskiego polegają albo na nieustannej dążności jednych postaci do burzenia zastanej przez nie hierarchii i budowania na tych gruzach nowego ładu, albo na staraniach drugich o przywrócenie ładu dawnego. Należałoby zresztą mówić raczej o „królestwach” w liczbie mnogiej, słowo to bywa bowiem synonimem zarówno systemu politycznego, jak i wielu rodzajów ładu społecznego: od wspólnoty narodowej i wyznaniowej po społeczności w „małych ojczyznach”, w środowisku emigranckim lub w konkretnej grupie wiekowej. Każde z tych „królestw” opiera się na pewnej formie ceremonialności pierwotnej, która rozmontowana zostaje przez transgresję, za pomocą innego rytuału po to, by w rezultacie zaprowadzić nowy porządek.

Sam autor wielokrotnie podkreślał swoje przywiązanie do idei ładu: „to jest jedyna wartość, o którą trzeba walczyć, o którą trzeba się bić”²⁷. Czy brało się to z jego próby zapamiętania „obumierających form świata”²⁸? Być może raczej podzielał opinię, że przekraczanie granic dotychczasowego porządku, pogwałcenie uznanych reguł współistnienia nie wyklucza całkowicie fazy konstrukcyjnej; wszak wszelka destrukcja czy degradacja „negując, jednocześnie utwierdza”²⁹. Ta ostatnia fraza mogłaby stać się znakomitym mottem zebranych tu sztuk.

Niemal każdy zamieszczony w niniejszym wyborze dramat Pankowskiego można czytać „parzyście”, w powiązaniu z innym. Widać to wyraźnie już na przykładzie dwóch pierwszych tytułów, które „rzymują się” ze sobą. *Biwak pod gołym niebem* i *Złote szczyki* to uwertura i koda tego samego opus, którego głównym tematem jest konfrontacja światów *ratio* i *fides*.

W *Biwaku* pokazano początek tej historii. Nowe królestwo wziastowane narodzinami Jezusa ma być przeciwstawione dotychczasowemu królestwu świata pogańskiego, porządek świata wiary – porządkowi świata doczesnego. Jednak zamiast spodziewanego cudu Trzej Królowie uczestniczą

27. P. Marecki, dz. cyt., s. 298.

28. K. Ruta-Rutkowska: *Wstęp*. W: M. Pankowski, *Moje słowo prowincjonalne*, Sanok: Muzeum Historyczne 1998, s. 8. 29. M. Bachtin:

Twórczość Franciszka Rabelais’a o kultura ludowa średniowiecza i renesansu. Przeł. A. i A. Gorenioiwie. Oprac., wstęp i koment. S. Balbus. Kraków: Wydawnictwo Literackie 1975, s. 82.

w rozczarowującej scenie: przerażona Żydówka z niemowlęciem, jej „niemrawy mąż”, smród i chłód. Żadnej w tym świętości, żadnej boskości. Betlejem przypomina kolorytem przedwojenne kresowe miasteczko, a nie obiecaną Ziemię Świętą. Nieokrzesany język Pasterzy miesza się z natchnionymi monologami Miriam, gniewną mową Heroda, egzotycznymi regionalizmami Trzech Królów i intelektualnym stylem Podróżnych. Porozumienie i próba budowania ładu na fundamencie „nowoboskim” okazały się nieudane. A może po prostu niemożliwe? Właśnie dlatego nie odnajdziemy w tekście kluczowego epizodu ewangelicznego: oddania pokłonu. Nie ma epifanii – nie ma hołdu. Autor burzy i tradycyjny topos wędrówki, której cel miał przywracać pielgrzymom sens życia, i kanon biblijny, kanwę popularnych jasełek. Pozostaje tytułowe „gołe niebo”.

Kluczowa jest scena nocnego biwaku, dramaturgiczna oś symetrycznie dzieląca tekst: po jednej stronie wiara i nadzieja, po drugiej – rozczarowanie i załamanie. Kasper ostatecznie traci wiarę i staje się orędownikiem „myśli wolnej i wątpiącej”, niczym współczesny Pankowskiemu adept uniwersytetu hołdujący zasadzie *libre examen*. Betlejemskie rozczarowanie przeobraża go w człowieka racjonalnego, który na opoce odmowy, odrzucenia starego porządku zamierza budować nowe królestwo. O ironio, jego śmierć – pozbawiona patosu, pełna szyderstwa, okrutnie rozciągana w rytm kołеды – nie ma jednak w sobie nic z racjonalności: Kasper bezsensownie ginie z rąk ogłupiałych żołdaków Heroda i pod ich butami. W końcowych didaskaliach czytamy, że kurtyna „upada trupem z blachy”: to symboliczne przekreślenie marzeń o królestwie rozumu, ale i o boskiej epifanii. Nieudaną próbę wprowadzenia nowych ideologii zastąpi powrót do starego porządku. Świeża idea została sprofanowana u jej początku.

Mijają niemal dwa tysiąclecia. Grupa byłych pensjonariuszy zakładu dla umysłowo chorych, wśród których odkrywamy samego Mariana Pankowskiego – w *Złoty ch szczękach* protagonistę-„scenarzystę”, a faktycznie koryfeusza, nawet pseudo-Mojżesza („dłoń wzniesie do góry i twardej ciosem kierunek pokaże”) – wybiera się na poszukiwanie obiecanego w religiach Raju. Zamiast niego ci współcześnie Argonauci odkrywają „królestwo” zbezczeszczone, sprofanowane, śmietnik religii i cywilizacji. To „cmentarz, nie raj”, mówi jedna z postaci; tu nawet gwiazdy są „ślepe od zawsze i na amen”. Raj utracony – albo

jego atrapa. Oto Aniołowie „z niedopałkiem u wargi”, nieopodal „naiwnie wymalowana maska nagiej Ewy”, w tle zaś kolęda (*Gloria in excelsis Deo*, jak w *Biwaku*) śpiewana przez chór Debilów do rytmu bąków puszcanych przez Anioły. W tle słyhać kiczowatą muzykę „katarynkowego Bacha”. Wszystko przypomina ruiny zniszczonego lunaparku. Jedyńm śladem po biblijnym, dziś „spróchniałym” Edenie, jest ogryzek jabłka. Podobnie jak w *Biwaku* i ta wyprawa nie przynosi objawienia: zamiast do źródeł, doprowadza do śmietniska ludzkości, gdzie piętrzą się pozostałości po kolejnych „rajach”, jakie sobie zdążyła przez ten czas zgotować ludzkość. Jest wśród nich także „królestwo” totalitarne: wokół „parkany z drutu kolczastego z wiszącymi nogami dużych lalek, nadżartymi przez szczury pogranicza”. Zużyta dekoracja pełna jest form groteskowo wykoślawionych: „Jeszcze meble rozdęte niezwykłą spuchlizną. Jeszcze szkielety bogów, wymodlnych aż do białości. Jeszcze ornaty i nosy karnawałowe”. Zdezorientowanym pielgrzymom pozostaje tylko zbić się w krąg i „odpowiedzieć płasem-pop-przytupasem zbliżającemu się zagrożeniu”. Nieporadne świętowanie, powtarzanie rymowanych i rytmizowanych kwestii oraz „upijanie się tańcem” – mają wrócić im wiarę w sens peregrynacji. Kończy się na quasi-rytualnym rozpaleniu ognia: to jedyny „Pion”, który wskazuje na niebo. Emerycy muszą zadowolić się współczesnym surogatem prawdziwego Raju, którego już nie ma. A może nigdy nie było?

Dwa następne teksty teatralne należą do sztuk „królewskich” Pankowskiego. Podobnie jak poprzednie, także i te można czytać we wzajemnym powiązaniu, tym bardziej iż obie wykorzystują znaną z dramaturgii Gombrowicza sytuację budowania władzy na idei „dworskości”, a zarazem stawiania pytań o „prawdziwość” i „autentyczność” zachowań opakowanych w ceremoniał państwowy.

Królestwo w *Śmierci białej pończochy* rozumiemy dosłownie: jako system, a raczej mit systemu władzy i państwa; mit skompromitowany po obnażeniu kulis polskiej „racji stanu”. Małżeństwo królewskie jest transakcją usankcjonowaną przed ołtarzem w imię „wyższej konieczności”; noc poślubna królewskiej pary to „miłosna mordownia”, gwałt dokonany na żonie-dziewczynie przez jurnego Jagiellę „w imię Boże”. Scena tym bardziej okrutna, że poprzedzają ją trywialne, pseudodziecięce zabawy językowe pary królewskiej, co dodatkowo uwypukla pedofilski podtekst całego zdarzenia.

Jadwiga jednak od początku zupełnie nie pasuje do funkcjonującego tu mechanizmu państwowego. Razi innych swoją dziecięcą spontanicznością i niesfornością w świecie, gdzie wszystko bezwzględnie podporządkowano ceremonialności („Uśmiech – bo zabiję! Formułka!”). Obserwuje z zewnątrz „bosko-idiotyczną” operetkę: wszyscy odgrywają swoje role jak na dziejowej scenie, są figurami teatru historii; ich kwestie – to raczej kolaż cytatów i konwencji niż rzeczywista ekspresja. Królowa swoją prywatnością wyłamuje się z królestwa konwencji, a los osobisty bardziej ją przejmuje niż dzieje świata – stąd jej bunt i tragiczne jego konsekwencje. Kolejne wydarzenia układają się w okrutny scenariusz krzywdy czynionej kobiecie, która, w pierw stręczona królowi Polski, zostanie ostatecznie usunięta przezeń z dworu jako ofiara złożona w imię ratowania „zagrożonej” Korony.

Końcowa scena staje się symboliczną celebracją śmierci, częstą w finałach sztuk Pankowskiego. Profesorowie prują „wyhaczkowaną” niegdyś przez Jadwigę pończochę, rekwizyt był bowiem atrybutem „zbuntowanej” – a może też niewiernej i spiskującej? – królowej. Ten symboliczny akt uczonych zapowiada powrót do racjonalnego *status quo* „sprzed Jadwigi”. Uniwersytecki kontekst, narzucony już zresztą w autorskim wstępie do sztuki (alter ego pisarza to tutaj literacki „profesor Marian Pankowski”), próbuje opieczetować wydarzenia autorytetem instytucjonalnej wiedzy i oswoić grozę historii na miarę tragedii antycznej.

W *Śmierci białej pończochy* destabilizacja królestwa brała się z „zagrożenia” zewnętrznego. Inaczej jest w sztuce *Królestwo*, w której porządek i autorytet władzy psują się od środka, od samej głowy państwa.

Ułomności króla Ludwika – bo jest ich kilka – stają się w oczach jego coraz bardziej zaniepokojonych poddanych zagrożeniem dla państwa. Do fobii na punkcie brudu („Król musi być czysty! Król jest czysty! Ani gestu! Ani słowa! Ani żadnej myśli! Królestwo absolutne!”) dokłada Ludwik kolejną obsesję: ideę przekształcenia królestwa z pospolitego „indyka” – kraju przyziemnych uciech – w poetycznego „łabędzia” – krainę poezji. Skupiony na autokreacji i marzący o powstaniu romantycznej enklawy władca coraz bardziej traci kontakt z rzeczywistością. W końcu zostanie uznany za dziwaka, nawet szaleńca, a jego moc twórcza okaże się „ułomna, nie na miarę wielkiego władcy”, chociaż w finale będzie potrafił jeszcze wyczarować śnieg w środku lata.

Królestwo nie jest jednak tylko kolejną typową opowieścią o szalonym władcy absolutnym i jego – tu dość specyficznym – terrorze. W Ludwiku tkwi inna jeszcze, znacznie większa „skaza”. Oto ten niespełniony poeta okazuje się homoseksualistą, który pozwala sobie na tajemne harce z parobkami. Jednocześnie, zmęczony „urzędowaniem”, coraz bardziej ostentacyjnie odmawia uczestnictwa w porządku polityczno-społecznym i kulturowym. W imię pełnej wolności osobistej i swobody obyczajowej wyklucza się z systemu władzy, stawiając się poza Dobrem i Złem („Bóg? Wysoko, za wysoko...”). Jego akt odmowy jest też próbą wyzwolenia się z dworskiego ceremoniału: Ludwik chce posmakować „prawdziwego” życia, doświadczyć „autentyczności” w świecie poza państwową etykietą. Nie można jednak pogodzić takich sprzeczności: bunt dworu i wzburzenie tłumów na ulicach doprowadzą ostatecznie do usunięcia go z tronu i zastąpienia takim władcą, który ma przywrócić państwu ład, a urzędowi – godność.

Teatrowanie nad świętym barszczem to natomiast konfrontacja dwóch innych porządków: wczorajszemu „królestwu” kacetów przeciwstawione zostaje dzisiejsze „królestwo” wiecznego inscenizowania przeszłości, ceremoniał pamięci zbiorowej. Tytułowe „teatrowanie” ma być świecką odmianą szopki, z „dobrymi” i „złymi” postaciami oraz z politycznie „jedynie słusznym” zakończeniem. Wszystko podlane patriotyczno-emocjonalnym sosem i ubrane w martyrologiczne kostiumy: „W.2: A jak muzyczka zaszopeni, jak w pasiaki się wpatrzają... to... spokojna głowa! łzami ciapciaki zaczną kropić [...]”. W tym sztampowym przedstawieniu „szuka się, gdzie akcencik położyć”, próbuje „wyregulować na jakiś górny ton”, by, jak chce Prezes, „ludzie zębami zgrzytali, włosy darli, płakali, ale i równocześnie wroga szukali...”. Sytuacja wymyka się jednak spod kontroli. Rozgrywanie przez uczestników swoistych „działów”, reanimowanie bolesnego doświadczenia obozowego doprowadza do zaburzenia chronologii wydarzeń i odwrócenia ról, jak w karnawałowej zabawie. Oto pojawiają się kapo i blokowi „o twarzach bądź zdeformowanych, bądź wujaszkwato-świętomikołajowych”. Modlitwa przechodzi w parodię, a potem, pełna wulgaryzmów, w bluźnierstwo; orkiestra zamiast hymnu gra ludowe melodie. Strywializowany zostaje sam temat męczeństwa i śmierci. Gdy dodatkowo oddzieli się od odgrywanej historii warstwę narodowo-patriotyczną, na wierzch wyjdą skrzętnie przez lata cho-

wane uczucia i emocje. Uczestnicy obrządku wskrzeszają z martwych swoje dawne uprzedzenia i fascynacje, nawet te najbardziej wstydlive – molestowanie, które przerodziło się w homoerotyczną miłość Hansa i „pipla”. To relacja wielopoziomowa: układ sadomasochistyczny kat/ofiara, ale też więź niemal ojcowsko-synowska, wreszcie konfrontacja przedstawicieli dwóch kultur.

Brak respektu dla uświęconego tradycją obrazu narodo-
wego musi prowadzić do „zawrócenia z manowców” ekswięźnia
gloryfikującego mit osobisty. W rytualnej scenie końcowej Hans
zostaje ukamienowany przez więźniów przy niemym współudziale
publiczności. Złożenie ciała oprawcy w ofierze, zatem dokonanie
upragnionej zemsty – biblijnego ukamienowania za „niemoralność”
– przynosi uczestnikom oczyszczenie. Ten stan „niewinności” dziecie-
cej to powrót do „punktu zero”, do wytyczonej przez historię rubieży
nienawiści. Wagę chwili podkreśla Prezes, który wymalowuje sobie
na twarzy biało-czerwone paski: barwy narodowe mają przywrócić
wiarę w imponderabilia i uwznioślić wspomnienia. Wszak „przeszłość
narodowa nie może być dziadowska”.

A czy można uszlachetnić równie mało chlubną terażniejszość?
To główna kwestia postawiona w *Naszyc srebrach*, których tragi-
farsowy wydźwięk nie pozostawia złudzeń: próba urządzania sobie
własnego „królestwa” na emigracji – samodzielnego, lecz przecież
umocowanego w zastanym porządku przybranej ojczyzny – zostaje
skazana na porażkę. Rywalizacja kultur autochtonów i przyjezd-
nych, ale również ścieranie się różnych postaw i idei wśród samych
emigrantów, konflikt sprzecznych systemów wartości i odmiennych
polityczno-społecznych autorytetów, walka o dominację – wszystko to
tworzy formę wydmuszkę, której pustkę próbuje się zrekompensować
alkoholem, tanią erudycją i czczymi gestami.

Większość postaci zachowuje się jak „zjawy-nie-zjawy z pograni-
cza religii i alkoholu”, którym pozostaje celebrowanie towarzyskiego
życia na obczyźnie: „Tylko gesty i grymasy śmiechu. Trącanie się
kieliszkami, poklepywanie po ramieniu, wyrazy «bezgranicznego
zdziwienia», szukania w odległej pamięci, gratulowania, potrzą-
sania ręką i całuje-rączkowania, przy równocześnie podrywaniu
się na baczność”. Mieszają się obrządek narodowy z religijnym
(Antek i Stasiak śpiewają hymn na kolanach) oraz świat rzeczywisty

z niematerialnym: niczym w seansie spirytystycznym, bohaterowie wywołują postacie oniryczno-symboliczne. To oczywiście nawiązanie do twórczości Stanisława Wyspiańskiego, niejedynie zresztą: finałowy taniec jest karykaturalną reminiscencją Chocholego tańca, choć i poloneza z Mickiewiczowskiego *Pana Tadeusza*. Trudno na takich zdeformowanych symbolach budować nowe „królestwo”, tym bardziej że główni „budowniczo” to już nie szczerzy patrioci, gorliwi pielgrzymi czy naiwni bohaterowie romantyczni: archetypy zostały zastąpione figurami wciąż pijanych i mających Polaków. Plebejusze Stasiek i Antek ze swojego emigranckiego statusu próbują w alkoholowym amoku stworzyć rodzaj religii, ale wychodzi z tego nieudane sekciarstwo, w którym dba się o żalosne *signifiants* (jak smażenie po nocach placków kartoflanych), a po *signifiés* ślad dawno już zaginął. Wszystko pozostaje niedorzecznym wyglupem, kpina, trywialnym widowiskiem rodem z jarmarcznej budy. Typowa manichejska postawa emigrantów świeżej daty – pragnienie przyjęcia do nowej wspólnoty, a zarazem nienawiść do zastanego przepychu – prowadzi do ich zmarginalizowania, w rezultacie zaś do porażki.

W *Naszyc srebrach* obczyźniane „królestwo” upada już u samych założeń idei asymilacji: ani emigranci nie zdobędą świata Zachodu, ani on ich nie wchłonie. Czy jednak zachodnioeuropejska cywilizacja jest gotowa na przyjęcie jakiegokolwiek ideologii, a tym bardziej na rewolucyjną zmianę? O tym traktuje napisana parę lat po paryskich rozruchach sztuka *Brandon, Furbon i spółka*.

Początkowo przewrót wydaje się nieunikniony. Po obu stronach barykady wyczuwalna jest zmęczenie dotychczasowym *status quo* i pragnienie przesilenia. Królowa marzy perwersyjnie o zbrataniu się z „marginesowcami”: „Mam słabość do... kryminalistów. Do takich z samego dna... rynsztoka”. Z kolei Brandon, podręcznikowa „ofiara alienacyjnych warunków społecznych”, uwielbia „patosik” i „paradność”; dzięki temu „od razu człowiek czuje się kimś bogatszym”. Przyjmuje zatem oddany mu na klęczkach hołd Furbona i upokarza Królową: „Kuuuucaj, ci mówię. [...] Taaaak! A teraz – szczyj! Słyszysz?! [...] Ha! Wszyscy tak lejecie”. Akt „marginesowca” ma skazić utrwalony przez kulturę porządek; *physis* – sfera ciemności i wstydu – ma zniewolić *sanctitas*. Jednak taki umowny przewrót to jeszcze nie rewolta społeczna. Brandon, niedoszły heros, nie ma w sobie krzty prometejskiej

boskości ani dość demonicznej mocy. W czasach popkultury jedyny mitologiczny atrybut – ogień – nie gwarantuje mu już statusu „świętego bojownika”. Tak powstaje karykatura klasycznego bohatera i związanego z nim mitu: Brandon sam podkłada ogień, by „pod publiczność” uratować niedoszłe ofiary. Atrakcyjniejsza od statusu romantyka jest medialna sława, status idola kultury masowej. Prometeusz wchodzi w rolę Supermana.

W równym stopniu teatralizuje swoje zachowanie i przeszłość Furbon. Odpowiadając na zapotrzebowanie czytelników tabloidów czy widzów tandetnych programów telewizyjnych, opowiada o trudnym dzieciństwie jako egzegezie późniejszego przestępczego uformowania, nie potrafi jednak wyjść poza mitomańskie opowieści. Także najbardziej zatwardziały wojownik w tej bandzie, Alain – kontestator sławiący „cudowny, twórczy chaos” oraz „ruch i wieczny bunt”, a zapał rewolucyjny przekuwający w nienawiść do kapitalistów – skończy na samozachwycie. W finale sztuki powstaje kiczowaty obrazek jak z folderu turystycznego: w tle wybrzmiewa nie rewolucyjny śpiew, lecz „mandolinowo-neapolitańska pieśń Alaina”. Nie ma przewrotu i nowego „królestwa”, jest słodkie zakończenie rodem z kina popularnego. Ckliwy rym utrwalił mit niedoszłego buntownika, o którym będzie się opowiadać w kolejnych produkcjach masowych. To klęska rewolucji, która jeszcze się nawet nie zaczęła.

Jeśli zatem nie sprawdza się idea zbawienia ludzkości, to może zając się zorganizowaniem ludziom doczesnej przyjemności i uciechy? Zbudować im miłosny park rozrywki i erotycznego spełnienia? Taka próba zostaje podjęta w *Nasturcjach*.

Powstaje oto nowy świecki porządek oparty na cielesnej fascynacji; królestwo szczęśliwości, w którym przechodzi się od pragmatycznego wykorzystania ciała do jego apologii: „Trzeba, żeby ciało minęło swe granice... cieleśnie! w konwulsjach nowonarodzenia... Ciało-czyn! Ciało-cios! Ciało-cześć!”. Cześć oddana ciału podczas lokalnego święta zakochanych przeobraża zabawę w rodzaj kultu, quasi-religijnej doktryny korzystającej z wierzeń i formułek magicznych folkloru. Tą „skundloną” proweniencją można wytłumaczyć tu zarówno pomieszenie różnych gatunków muzycznych (grajszafa i orkiestra dęta, „muzyka obiadowa”, „namiętna” oraz tango), jak i zderzenie stylów: z jednej strony eleganci w przedwojennych strojach czy oficjalne przemówienie burmistrza,

a z drugiej – fizjologia i skatologia. Postacie regularnie dopuszczają się „werbalnego gwałtu”: kwestie typowe dla zalotów miłosnych sąsiadują z wulgarnymi wyrażeniami i zbrutalizowanymi zachowaniami erotycznymi. Obsceniczność ma niejako „równoważyć” subtelność uczuć właściwą kulturze „wysokiej”. Uczestnicy święta na kolejne gwizdki Reżysera odgrywają role w ramach płci kulturowych, wyzbywając się naturalnego wstydu. Miejscem centralnym, jakby anty-świętynią w tym pogańskim świecie będzie tunel zakochanych z „kosmatym wejściem”. W jego intymnej przestrzeni następuje kulminacja przeżyć: słycać tam miarowy trzepot, dochodzi do perwersyjnych ekscesów w imię świętecznego wyswobodzenia się z konwensu. W to właśnie – w wyzwolenie ciała i wyzwolenie poprzez ciało – wierzą uczestnicy zabawy. Do czasu.

Gdy w finale zmieniają się sceniczne światła, opadają maski i karnawałowe peleryny, odsłaniając prawdziwe oblicza byłych imprezowiczów. Wszystko okazuje się chwilową hucpą. Idea wygasa wraz ze scenicznym oświetleniem, a przecież w świecie utraconych dogmatów, jak mówi Kelner, nawet w „cały ten burdel trza wierzyć... albo choć żyć – jakby się wierzyło”. Tymczasem maskarada była królestwem „na niby”, karnawałowym porywem: szalonym, lecz nietrwałym. Uczestnicy stworzyli sobie jedynie tymczasową enklawę libertyńskiej idei.

Pozostaniemy jeszcze przy środowiskach zamkniętych. W jednym z nich rozgrywa się akcja *Księżdz Heleny*, tekstu w założeniu autora „futurystycznego”, choć nawiązującego przecież do współczesnych nurtów feministycznych i genderowych. Sztuka już samym tytułem mierzy w zmaskulinizowany porządek Kościoła: oto główna postać, kobieta-kapłan, otrzymuje szansę przełamania stereotypu maczowskiego, zwiastując nadejście nowego „królestwa” w świecie skostniałych dogmatów. Pionierski i rewolucyjny czyn Heleny spotyka się – co zrozumiałe – z oporem dostojników kościelnych, ale i – co bardziej uderzające – także samych kobiet, które bluźnierczo sztydzą z symboliki mszalnego podniesienia: sugerują, jakoby Helena mogła ryzykownie pomieszać ofiarę krwi-wina z krwią kobiecego cyklu miesięcznego. Tymczasem dla głównej postaci to właśnie krew fizjologiczna jest oznaką „gotowości przemian”; dzięki temu kobiety „wciąż zaprzeczają śmierci”. Paradoksalnie zatem dopiero ofiarę liturgiczną sprawowaną przez kobiety można rozpatrywać w kategoriach wieczności.

Podobnie jak wiele innych *dramatis personae* Pankowskiego, także i Helena stanie się kozłem ofiarnym. Z racji tradycyjnego kulturowego postrzegania spełnia ona potrzebne warunki selekcji ofiarniczej: jest jedyną kobietą w męskiej instytucji, czyli elementem „nieczystym”, co dodatkowo zostaje podkreślone przez jej leworęczność. Kobieta wzbudza swoją obecnością poczucie narastającego chaosu w męskim świecie, wyzwała w zdezorientowanych członkach wspólnoty silne pragnienie powrotu do pierwotnego, bezpiecznego świata. Przerodzi się to wkrótce w kolektywną nienawiść wobec „winnej” nowemu stanowi rzeczy. Bezpośrednie zwroty do publiczności – podobnie jak w *Teatrowaniu* – wciągają widzów w rytuał zabijania, czyniąc ich współodpowiedzialnymi za zbrodnię, a zarazem za przywrócenie wcześniejszego porządku w tej chwilowo „rozchwianej” rzeczywistości. Jeszcze jedno stare „królestwo” zostaje zachowane-obronione. Ta akurat historia będzie jednakże opatrzona suplementem: skoro „ofiary zawsze mają w sobie coś z lekarzy”³⁰, potępioną wcześniej postać Heleny należy uświęcić – i to się ostatecznie dokonuje. Honorowy akt czyni kolektywne zabójstwo rytualnym ofiarowaniem, a nie pospolitym morderstwem.

Warto zauważyć, że finał tej sztuki teatralnej przynosi sytuację dość wyjątkową u Pankowskiego dramaturga: w poprzednich bowiem tekstach postaci, które stały się ofiarami „królestw” (Kasper, Jadwiga, Ludwik) – zatem których usunięcie lub odsunięcie również przyczyniło się do utrwalenia dawnego porządku – nie otrzymały szansy na późniejszą rehabilitację (łącznie z Furbonem i Alainem, sprowadzonymi ostatecznie do komiksowych figur popkultury, a nie obiektów oficjalnego kultu). Nawet wyjątkowy przykład losów Heleny (złożony jej pośmiertnie hołd to w gruncie rzeczy tylko dopełnienie rytuału) jedynie potwierdza fakt, iż w żadnej z pokazanych przez pisarza sytuacji system nie skapitulował pod wpływem działań jego przeciwników czy reformatorów.

Warto na koniec poświęcić parę słów dramatom Pankowskiego, które nie znalazły się w niniejszym wyborze.

Najbardziej oczywiste będzie uzasadnienie braku innych sztuk „królewskich”. *Król Ludwik*,

30. R. Girard: *Kozioł ofiarny*. Tłum. M. Goszczyńska. Łódź: Wydawnictwo Łódzkie 1991, s. 73.

jak wspomniano, to późniejsza wersja *Królestwa*; *Zygmunt August* przywołuje znany ze *Śmierci* temat „polskiej racji stanu”, „konieczności dziejowej” i etykiety dworskiej; także *Mój Król przegrany* powtarza już omawiane tu motywy. Z koncepcji tomu wyłamują się dramaty *Czarny bez oraz Bilet na zimowlę*. Inne, osadzone w czasach drugiej wojny światowej, mają charakter bardziej osobisty (*Podróż rodziców mej żony do Treblinki*), nawet intymny (*Chrabąszcze*), a sztuka *Ręce na szyję zarzucić* to kolejny przykład „królestwa” kobiecego w świecie chwilowo pozbawionym mężczyzn.

Najbardziej może zaskakującym „wielkim nieobecnym” jest utwór *Nasz Julo czerwony*. To w gruncie rzeczy bardzo znany, „opatrzone” tytuł, pojawiający się w każdym niemal zbiorze, ale jest oczywiście jeszcze inny powód jego braku w niniejszej antologii. Dziś, w dobie nachalnej i skutecznej demitologizacji przeszłości, dramat ten traci swoją dawną moc szyderstwa antyromantycznego, a jego niegdysiejsze nowatorstwo formalne – nawiązanie do estetyki widowiska telewizyjnego – bywa obecnie sztampowo i do znudzenia powielane w różnorodnych formach teatralnych: od dramatycznych po kabaretowe.

Żywią jednak przekonanie, iż mimo koniecznego odrzucenia części dorobku teatralnego Pankowskiego, prezentowany czytelnikowi polskiemu najnowszy wybór dramatów jest nie zapisem straty, lecz – przeciwnie – świadectwem sumy dokonań pisarza, który zasługuje na przypomnienie i kolejne wydania. Przede wszystkim zaś na uważną-poważną lekturę.