

Inna strona kanonu

Bohater tej książki, Marian Pankowski, trafił do KL Auschwitz-Birkenau jako więzień polityczny w 1942 roku. Przewieziony do Gross-Rosen, przeszedł Nordhausen, by doczekać wyzwolenia w Bergen-Belsen. Niewątpliwie więc przysługuje mu status świadka. Świadomy dwuznaczności tej pozycji, Pankowski będzie ją w swoich tekstach problematyzował na różne sposoby. Doświadczenia obozowe pojawiły się w jego poezji tuż po wojnie¹. W pierwszej powieści, *Matuga idzie. Przygody* z 1959 roku, poświęcił im rozdział *Podróż Władzia Matugi*. Następnie w 1968 roku zostało opublikowane *Teatrowanie nad świętym barszczem*, a w 1998 roku – poobozowe wspomnienia zatytułowane *Z Auszwicu do Belsen. Przygody*². Wątek kacetowy pełni także ważną rolę w *Rudolfie* napisanym w 1980 roku. Z doświadczeniami obozowymi łączy się w jego twórczości wątek Zagłady będący tematem wydanych w 1969 roku *Chrabąszczy*, krótkiej sztuki *Podróż rodziców mej żony do Treblinki* z 2003 i powieści *Była Żydówka, nie ma Żydówki* z 2008 roku. Tę ostatnią książkę pisarz zadeedykował swojej zmarłej żonie, Reginie z Fernów, Żydówce ocalałej z Holocaustu, która przeżyła wojnę, ukrywając się na aryjskich papierach w Warszawie.

Twórczość zmarłego w 2011 roku autora *Teatrowania...* po roku dwutysięcznym wydaje się przeżywać renesans. Publikacjom kolejnych utworów pisarza towarzyszą wznowienia utworów starszych, a także rosnąca biblioteka tekstów krytycznych i książek monograficznych. Tutaj, obok pierwszych, klasycznych

¹ Zob. Marian Pankowski, *Pieśni pompejańskie*, Éditions R.-J. Stenuit, Bruksela 1946.

² „Twórczość” 1998, nr 5; przedruk: Czytelnik, Warszawa 2000.

już opracowań Stanisława Barcia (*Marian Pankowski – poeta, prozaik, dramaturg*³), Krystyny Latawiec (*Na scenie świata i teatru. O dramaturgii Mariana Pankowskiego*⁴) oraz Krystyny Ruty-Rutkowskiej (*Dramaturgia Mariana Pankowskiego. Problemy poetyki dramatu współczesnego i Szkice o twórczości Mariana Pankowskiego*⁵) należałoby wymienić książki Piotra Krupińskiego *Ciało, historia, kultura. Pisarstwo Mariana Pankowskiego i Leo Lipskiego wobec tabu*⁶ oraz Tomasza Chomiszczaka *Mistrz ceremonii. Marian Pankowski – od filologii do rytuału*⁷. Spośród tych ujęć najbliższe mi jest podejście Piotra Krupińskiego, który podejmuje zagadnienia kluczowe także i w moich interpretacjach utworów Pankowskiego: kwestie ciała i cielesności, seksualności, granic reprezentacji i obszarów stabuizowanych, które owe granice wyznaczają, strzegąc kanonu. Wywrotowość twórczości autora *Rudolfa* – tak jego kontestacja obyczajowa, jak nieustanne kwestionowanie oficjalnej wykładni pamięci zbiorowej zdecydowały, jak pokazuje Krupiński, o marginesowej pozycji pisarza⁸.

Pankowski jest autorem niepokojącym, na wszelki wypadek więc marginalizowanym w krytycznym oglądzie. [...] niewielka książka *Z Auszwicu do Belsen* prowadzi czytelnika jeszcze dalej, opisując obóz koncentracyjny jako miejsce „swoje” przez zasiedzenie, miejsce językowego eksperymentu (pisarz wszędzie, także tam,

³ Zob. Stanisław Barć, *Marian Pankowski – poeta, prozaik, dramaturg*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 1991.

⁴ Zob. Krystyna Latawiec, *Na scenie świata i teatru. O dramaturgii Mariana Pankowskiego*, Universitas, Kraków 1994.

⁵ Zob. Krystyna Ruta-Rutkowska, *Dramaturgia Mariana Pankowskiego. Problemy poetyki dramatu współczesnego*, DiG, Warszawa 2001; *Szkice o twórczości Mariana Pankowskiego*, Wydawnictwo Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008.

⁶ Zob. Piotr Krupiński, *Ciało, historia, kultura. Pisarstwo Mariana Pankowskiego i Leo Lipskiego wobec tabu*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin 2011.

⁷ Zob. Tomasz Chomiszczak, *Mistrz ceremonii – od filologii do rytuału*, Miejska Biblioteka Publiczna im. Grzegorza z Sanoka, Sanok 2014.

⁸ Zob. także Jan Burnatowski, *Pankowski i Giedroyc – wyimki z korespondencji*, „Didaskalia” 2012, nr 107.

poszukuje tematu), a wreszcie miejsce dobre dla homoseksualnego pożądania. [...] To druga, niewidoczna strona kanonu: strona Leo Lipskiego i Mariana Pankowskiego. Oba cenimy, ale młodzież wychowujemy na Herlingu, bo pewnie łatwiej nam uwierzyć, że w lagrze czytalibyśmy Dostojewskiego niż w to, że szukalibyśmy pociechy w miłości z kimś z sąsiedniej pryczy. Jeszcze trudniej połączyć erotykę i przemoc, głód życia i sadomasochistyczną scenografię. Marian Pankowski nie nadaje się na pomnik, a jednak to jemu, w sprawie ludzkiej natury i historii wierzę⁹

– pisała z kolei na marginesie *Fary na Pomorzu* Inga Iwasiów, która poświęcony prozie Pankowskiego tekst zatytułowała *Inna strona kanonu*. To ujęcie wydaje mi się niezwykle trafne i w taki sposób chciałabym interpretować jego utwory w tej książce.

Kwestia stosunku Pankowskiego do kanonu – i charakterystyczna dla jego twórczości „zmienna, dostosowana do historycznego i kulturowego kontekstu taktyka stabilizującego podważania norm”¹⁰ – jest także tematem inspirującego eseju Przemysława Czaplińskiego.

Rekonstruując strategię twórczą pisarza, Czapliński wychodzi od jego dwóch artykułów poświęconych Tadeuszowi Borowskiemu opublikowanych w londyńskich „Wiadomościach” w 1970 roku, w których zaatakował autora *U nas w Auschwitzu* za fałszywą, upraszczającą wizję życia obozowego i „poniżanie [...] legendy czynu zbrojnego”¹¹, a także innych, napisanych kil-

⁹ Inga Iwasiów, *Inna strona kanonu*, w: tejże, *Rewindykacje. Kobieta czytająca dzisiaj*, Universitas, Kraków 2002, s. 220–221.

¹⁰ Przemysław Czapliński, *Pank's not dead, czyli pisarz XX-wieczny wobec kanonu*, „Teksty Drugie” 2011, nr 6, s. 29.

¹¹ Nieoczywistą kwestię stosunku autora *Z Auszwicu do Belsen* do Tadeusza Borowskiego analizuje obszernie Piotr Krupiński w przywoływanej książce *Ciało, historia, kultura*. W krytycznym stosunku Pankowskiego do autora *Pożegnania z Marią* badacz dostrzega ślady Bloomowskiego „lęku przed wpływem”. (Sam pisarz po latach przyznał się do innych pobudek: „Oczywiście z drugiej strony zdawałem sobie sprawę, że to jest dokument: pierwszy, najważniejszy. To było świetnie napisane, choć o innej precyzji opisu, niż ja bym to zrobił. Być może więc była to jakaś forma zazdrości z mojej strony o to, że on był pierwszy i wtedy jeszcze jedyny, który tak napisał o Auszwicu”. Piotr Marecki,

ka lat później, tekstów: *Agresywne słowo marginesowców* oraz *Polska poezja nieokrzesana*, gdzie z kolei poddał socjologicznej analizie pieczołowicie zbierane przez siebie latryalia i muralia oraz „poezję nieokrzesaną”. Jej autorami okazali się „zwykli użytkownicy polszczyzny uagresywnieni poczuciem swej marginesowości”. Według Czaplińskiego, agresja i „nieokrzesanie” tej poezji są zdaniem Pankowskiego „wymierzone w oficjalność”, zarazem jednak pisarz wydaje się poszukiwać „ścieżki, na której agresja podlega sublimacji w wartość estetyczną”¹². „Do takiego pojednania dochodzi wtedy, gdy atak – choć wymierzony w konkretny świat wartości i obierający sobie jakiegoś adresata za ofiarę – wytwarza «inność samą w sobie», czyli autonomiczny tekst, który staje się «propozycją nowego świata», wolnego już od uwikłania w społeczny konkret”¹³.

Czapliński uważa, że pisarz w tych kilku tekstach „przechodzi przez sprzeczności rozwojowe sztuki modernistycznej”, polegające na ścieraniu się wysokiego i niskiego wariantu modernizmu. Pierwszy z nich, Eliotowski, „broniący wartości w obliczu katastrofy” wyrażałby się – jego zdaniem – w zaskakującym ataku Pankowskiego na obozową prozę Borowskiego. Opiewając „agresywne słowo marginesowców” i „poezję nieokrzesaną” Pankowski byłby z kolei „przedstawicielem modernizmu niskiego, który sferę sztuki uznaje za obszar uprawnio-

Nam wieczna w polszczyźnie rozróżba! Marian Pankowski mówi, Korporacja Ha!art, Kraków 2011, s. 98). Krupiński stawia tezę, że mocne wystąpienie przeciw Borowskiemu, ustanawiającemu niejako nieheroiczną narrację Auschwitz, w którą tak dobrze wpisują się poobozowe utwory samego Pankowskiego, pozwoliło mu znaleźć język i wykrystalizować własną postawę wobec obozowych doświadczeń. Tym samym *Z Auschwitzu do Belsen* wypływałoby z *U nas w Auschwitzu*, będąc równocześnie kontynuacją i zerwaniem pewnej tradycji. Henryk Bereza zauważa, że autor *Rudolfa* „eksponuje w swojej narracji nie człowieka, który się dostosowuje do prawa dżungli, lecz człowieka, który w najgorszych sytuacjach ocala w sobie świadomie lub nieświadomie jakikolwiek ślad tego, w czym zwykło się widzieć zwyczajny i normalny rys ludzki. W tym właśnie narracja *Z Auschwitzu do Belsen* jest najpiękniejsza i najsztubtelniejsza”. Cyt za: Piotr Krupiński, *Ciało, historia, kultura*, dz. cyt., s. 171.

¹² Przemysław Czapliński, *Pank's not dead*, dz. cyt., s. 30.

¹³ Tamże, s. 30–31.

nego braku pohamowania”¹⁴. Tym samym pisarz wszedł niejako w dwie, sprzeczne, role: „strażnika wartości” w czasie dziejowej katastrofy i „promotora anarchii”. „Gdyby poszedł dalej tym tropem – zauważa badacz – miotałby się między rozwiązaniami skrajnymi”¹⁵. Pankowski jednak wybiera trzecią drogę: opartą na kreowaniu „inności samej w sobie”. „Inność ta powinna podważać kanon – pisze Czapliński – a jednocześnie zachowywać samą «zasadę kanonu», czyli istnienie zasad”¹⁶.

Taka koncepcja wymaga nie tylko „indywidualnych rozwiązań estetycznych”, ale także – własnej antropologii. Czapliński określa ją jako „koncepcję «człowieka ciekliwego»”¹⁷. Człowiek jest w niej definiowany przez „niestałość materii, z której się składa”. Jego działania „są powodowane przez biologię – przez pożądanie i lęk, głód i pragnienie”, a świadomość – „jest cechą przygodną, zmienną, niestwarzającą żadnej mocnej podstawy” (co oznacza, że koncepcja człowieka u Pankowskiego „nie jest kartezyjańska”). Nie da się jej jednak także wyprowadzić z psychoanalizy, jako że „nie toczy się w nim dramatyczna walka między kulturowymi zakazami i libido, między «zasadą rzeczywistości» i «zasadą przyjemności». Wszystko, co w człowieku się znajduje, podlega upłynnieniu”¹⁸.

Znaczenie owej „antropologii ciekliwości” (którą Pankowski kreuje od samego początku swojej twórczości) ujawnia się – zdaniem Czaplińskiego – w pełni dopiero przy lekturze *Z Auszvicu do Belsen*. W tej części wywodu Czaplińskiego kluczową rolę odgrywa figura muzułmana. Dla Pankowskiego muzułman (niepanujący już nad fizjologią) jest „człowiekiem, który przecieka”; wspominając obozowych muzułmanów odnotowuje zarówno wstręt, jaki w nim budzili, jak i współczucie¹⁹.

¹⁴ Tamże, s. 31.

¹⁵ Tamże.

¹⁶ Tamże.

¹⁷ Tamże, s. 32.

¹⁸ Tamże.

¹⁹ „Muzułman jest widoczny, jest niechcący ostentacyjny, istny *homme-sandwich*, reklamujący ostatni etap koncentracyjnego bytu – pisze Pankowski w swoich poobozowych wspomnieniach. – Musowo należał do komanda

Muzułman – będący „właściwym celem władzy biopolitycznej”²⁰, „martwy za życia”, utracił podmiotowość, wolę, samoświadomość i zdolność posługiwania się językiem, „pogrążony” według Primo Leviego, gdyby nie utracił dostępu do języka, byłby „świadkiem całkowitym”, niezwykle mocno sytuując w ten sposób w obrębie refleksji nad Zagładą kwestię świadectwa. Dla Giorgio Agambena z jednej strony „sam mużulman zatem staje się świadectwem”²¹, z drugiej – niemota mużulmana „powołuje do świadczenia” innych, autoryzuje narrację i żąda oddania mu głosu. Lecz odpowiedź Pankowskiego – uważa Czapliński – jest jeszcze inna. „W jego ujęciu prawo do świadczenia o Zagładzie ma ten, kto swoje człowieczeństwo będzie definiował tak samo jak mużulman”, a więc „stwierdzenie nie-człowieczości mużulmana odbierałoby człowieczeństwo wszystkim, ponieważ wszyscy są definiowani przez tę samą «płynność»”²².

Wobec tego można uznać, że autor *Z Auszwicu do Belsen* w pewnym sensie przepisał „kanoniczną opowieść o obozie”, stawiając kanon w paradoksalnej sytuacji:

Jeśli odrzucimy opowieść z powodu jej obrazoburczej zawartości, zakwestionujemy świadectwo złożone w indywidualnym języku,

łopaciarzy gruźliczących na deszczu, dreszczu i mrozie. Pewnie próbował okryć swą skórę-i-kości workiem cementu, wepchniętym pod bluzę. A przecież wiedział, że tego robić nie wolno. Za to skopał go na sino esesman i tym samym zapoczątkował proces mużulmanienia. Dla esesmanów mużulmanie są masą odrażającą. Ich niezdolność do musztry apelowej rzuca się w oczy. Podaje w wątpliwość walory edukacyjne naszych umundurowanych wychowawców. Ale nade wszystko mużulman to człowiek, co przecieka. W szpitalu dostał od sanitariusza garść węgla plus zalecenie.

– Wpieprz to, ale pomału... i przegłoduj się, brachu, dwa, trzy dni...

Gadanie. On już na pajdkę wieczorną się rzuca, połyka, i oczy mu się palą z gorączki. Wyszedł na lagier. Snuje się blady, prerafaelicki, i nadal się z niego leje. Brzydę się nim, ale jeszcze się zmuszam do myśli, że to «nieszczęśnik skazany na rychłą śmierć». Marian Pankowski, *Z Auszwicu do Belsen. Przygody*, Czytelnik, Warszawa 2000, s. 20–21.

²⁰ Przemysław Czapliński, *Pank's not dead*, dz. cyt., s. 32.

²¹ Tamże, s. 33.

²² Tamże, s. 34.

które opowiada o obozie z perspektywy erotyki, okrucieństwa i miłosierdzia; jeśli wchłonimy to świadectwo, wówczas nastąpi wyciek w kanonie, to znaczy dostanie się do niego istota ludzka zdolna do walki, agresji, miłości i życia, lecz zarazem składająca się z materii gnilnej, gniotliwej, odpychającej i budzącej obrzydzenie²³.

W związku z tym – wydaje się mówić Czapliński – doświadczenie Auschwitz (choć pewnie stosowniej byłoby pisać – „doświadczenia Auszwic”) jest kluczowe dla antropologii i co za tym idzie – estetyki Mariana Pankowskiego. To rozpoznanie jest mi bardzo bliskie. Dlatego zdecydowałam się skupić na tym jednym temacie w jego twórczości – na Auschwitz i problematyce Zagłady. Na kluczowe znaczenie tego wątku w twórczości Pankowskiego zwracają uwagę także Piotr Krupiński w przywołanej książce o Pankowskim i Leo Lipskim²⁴ oraz Arkadiusz Morawiec²⁵. Mam nadzieję, że moje interpretacje, podejmujące niekiedy ich rozpoznania, pozwolą je pogłębić, aby lepiej zrozumieć specyfikę twórczości Pankowskiego i jego miejsce w historii literatury.

Książkową wersję obronionego w 1963 roku na brukselskim Université Libre doktoratu o Bolesławie Leśmianie, Pankowski zatytułował *Leśmian czyli bunt poety przeciw granicom*, odnajdując – jak się wydaje – w twórczości autora *Garbusa* własne pisarskie strategie. Bunt Leśmiana – pisze – ma dwa wymiary: pierwszy to młodopolski „pokoleniowy” nonkonformizm obyczajowy; drugi – związany jest z osobistą i samoświadomą „ideologią artystyczną”. I właśnie „ekspresję literacką” i indywidualny język Pankowski nazywa „zasadniczym zwycięstwem zbuntowanego poety”²⁶. I pewnie – jak można przypuszczać – marzenie o takim zwycięstwie autor *Rudolfa* sam pielęgnował w głębi serca.

²³ Tamże.

²⁴ Zob. Piotr Krupiński, *Ciało, historia, kultura*, dz. cyt.

²⁵ Zob. Arkadiusz Morawiec, *Zagłada w twórczości Mariana Pankowskiego*, „Acta Universitatis Lodziensis”, „Folia Litteraria Polonica” 2013, nr 4 (22).

²⁶ Zob. Marian Pankowski, *Leśmian czyli bunt poety przeciw granicom*, przeł. Andrzej Krzewicki, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 1999, s. 216.

Zachęcona nonkonformizmem Pankowskiego, nieustannym kwestionowaniem przez niego reguł stosowności, pozwalałam sobie przełamać nieco standardy publikacji akademickiej. Nie oddaję sprawiedliwości całej złożoności problematyki jego twórczości ani wszystkim jej dotychczasowym interpretacjom. Pozwalam sobie na radykalne i często arbitralne wybory tak analizowanych utworów, jak i kontekstów, w których je osadzam oraz narzędzi, za pomocą których je interpretuję, przyglądając się czasem szczegółom, wyjętym z całości obrazom i motywom. Pomijam tuż powojenne utwory poetyckie poświęcone Auschwitz, by skupić się na prozie i dramacie. W nich bowiem w pełni dochodzi do głosu to, co mnie najbardziej interesuje w twórczości autora *Rudolfa*: jego nieoczywista antropologia, stosunek do ciała i cielesności, obsceniczna estetyka. W swoich interpretacjach wypróbowuję użyteczność rozmaitych narzędzi współczesnej humanistyki – studiów nad Zagładą i studiów nad traumą (*Holocaust studies*, *trauma studies*) – w tym tych ich nurtów, uwzględniających genderową specyfikę traumatycznego doświadczenia, studiów nad pamięcią (*memory studies*), w końcu – *animal studies*. Za każdym razem wybór narzędzi interpretacji podpowiada mi tekst, z którym podejmuję dialog, zatem – jeśli nawet błędę, to na manowce wiedzie mnie sam Pankowski.

W każdym rozdziale skupiam się na wybranym tekście, starając się podążać za inspirującymi mnie wątkami. W pierwszym rozdziale jest to *Teatrowanie nad świętym barszczem*, na którego przykładzie analizuję estetykę obsceniczności autora *Z Auszwicu do Belsen* i Agambenowską strategię profanacji – jak się wydaje – wyjątkowo mu bliską. W drugim rozdziale – *Chrabąszcze* pozwalają przyjrzeć się genderowej specyfice doświadczenia Zagłady i performatywnemu wymiarowi pamięci. W trzecim – obozowy rozdział z pierwszej powieści Pankowskiego *Matuga idzie*. *Przygody* daje wgląd w zmysłowy charakter obozowego doświadczenia. W czwartym – interpretuję *Rudolfa*, nazywanego „pierwszą polską powieścią homoseksualną”, który przynosi ważny u Pankowskiego wątek śmiechu i tropy posthumanistyczne. Piąty rozdział, poświęcony *Podróży rodziców mej żony do Treblinki* i *Była*

Żydówka, nie ma Żydówki, pozwala przyjrzeć się teatrowi jako medium pamięci oraz wrócić do kwestii genderowego wymiaru doświadczenia Zagłady.

Przewrotny tytuł książki pożyczam natomiast od autora *Z Auszwicu do Belsen*. „Niech się pan nie wyteatrza!” – mówi w *Chrabąszczach* Dziennikarz, reprezentujący oficjalną wersję pamięci zbiorowej, do pojawiającego się znikąd Andrzeja, a właściwie – jego zjawy, ducha, emanacji przeszłości, wnoszącego na scenę całą ambiwalencję i skomplikowanie naszej historii. Wszystko to, co w niej uwiera, rodzi dyskomfort, o czym nie chcemy pamiętać, co w owej oficjalnej narracji się nie mieści, co próbujemy stłumić, zatuszować, wymazać. Ale teatr – zdaje się mówić Pankowski – z jego wywrotowym potencjałem, zapomnieć nam nie pozwoli, a oficjalny rytuał upamiętnienia zmieni w groteskowy karnawał. Wyzwoli to, co stłumione. W imię Nocy i Mowy – jak chciał Pankowski. W imię ciała i śmiechu, historii i pamięci pisanych z małych liter.