

KAJETAN MOJSAK  
(Szkoła Nauk Społecznych, IFiS PAN, Warszawa)

„PRZYGODY CIAŁA” –  
PODMIOTOWOŚĆ I GROTESKA W POWIEŚCI „MATUGA IDZIE”  
MARIANA PANKOWSKIEGO

Wydana w 1959 r. powieść Mariana Pankowskiego *Matuga idzie. Przygody* stanowi jedną z najpełniejszych realizacji groteski w polskiej literaturze powojennej. Warto poświęcić temu utworowi więcej uwagi, jako że przynosi on niemal wzorcowe ujęcie zagadnień kluczowych dla modernistycznej groteski tego okresu. Tekst niniejszy jest poświęcony analizie modelu antropologicznego, implikowanego przez groteskowe środki wyrazu pojawiające się w powieści. Występujący w niej model podmiotu odczytuję głównie przez pryzmat problematyki ciała i cielesności. Istotnym kontekstem dla omawianych zagadnień będzie związek tej prozy z tradycją powieści pikareskiej oraz wpływ twórczości Witolda Gombrowicza.

### Zwrot ku grotesce

Debiut prozatorski Pankowskiego to dzieło niejako programowe, zawierające deklarację poetyki. Wstęp *Do czytelnika* przynosi zapowiedź „rozróby w polszczyźnie” – mowy „ostrej”, „graniastej”, „plebejskiej” (M 8)<sup>1</sup>:

W imię Nocy i Mowy! Z Nocy i Mowy. Taki jest mój rodowód. [...] Patetycznie i zrozumiale witam cię, Czytelniku. [M 5]

A ja jestem Mowa. Jestem węgorz uciekający z oschłego Nieba Praw rządzonych Prawami. Jestem uciekinier od Panprawidłowości. Jestem ciemnozielony burdel, w który spadają, płonąć, dziewczynki ubrane do pierwszej komunii. Ach, siarki, siarki! Niechaj młodzież szkolna pali siarkę przed ołtarzem swego Patrona. [...]

A nam, Przygoda! Nam ucztą na słońcu osadzonym na płask na Synaju. Nam pańskoplebejski chód w stronę brzucha macierzystej Nocy. Nam wieczna w polszczyźnie rozróżba. [M 8]

*Matuga idzie* jest pozycją przełomową w dorobku Pankowskiego, stanowiącą zerwanie z liryką wczesnego etapu jego twórczości, a zarazem jej przedłużenie<sup>2</sup>. Jak trafnie spostrzegł Wojciech Ligęza, powieść ta spełnia w dorobku pisarza rolę

<sup>1</sup> Skrótem M odsyłam do: M. Pankowski, *Matuga idzie. Przygody*. Lublin 1983. Liczby po skrócie oznaczają stronicę.

<sup>2</sup> Mowa tu o tomach poetyckich *Pieśni pompejańskie* (1946), *Wiersze alpejskie* (1947), *Podpłomyki* (1951), *Sto mil przed brzegiem* (1958). Osobną pozycję stanowi *Smagła swoboda* (1955),

„zamiennika gatunkowego”<sup>3</sup>. Dokonuje się tu przesunięcie na linii poezja–proza: styl wysoki właściwy liryce Pankowskiego z lat 1946–1958 ustępuje mowie plebejskiej, wulgarnej, dosadnej, służącej demityzacji i demistyfikacji. Konwencje mowy poetyckiej ustępują ostrym środkom wyrazu, a reguła *decorum* ustępuje groteskowej zasadzie kontrastu i zderzenia sprzeczności.

Powieść – forma-worek, w której wszystko jest możliwe, dramat – sceniczny tygiel stylów [...] lepiej niż liryka mogą udźwignąć zamysł demaskacji, destrukcji, parodii, karnawałowej błazenady połączony z poważną refleksją nad naszym wiekiem<sup>4</sup>.

Jednak charakterystyczna dla poezji językowa nadorganizacja tekstu nie zanika w twórczości Pankowskiego, ale staje się jednym z najważniejszych składników jego prozy i dramatu, ulegając przy tym wzbogaceniu, zyskując na oryginalności i sile wyrazu<sup>5</sup>. Poetyzacja narracji i opisu sprawia, że ta „proza eksperymentalna” jest zarazem prozą poetycką<sup>6</sup>.

Zwrot Pankowskiego ku prozie, nawiązującej do osiągnięć awangardy Dwudziestolecia, zbiega się z popaździernikowym renesansem groteski i literatury „eksperymentalnej” w kraju<sup>7</sup>. W przypadku Pankowskiego zwrot ten oznacza zerwanie nie tyle z wzorcami socrealistycznymi<sup>8</sup>, ile raczej z rygorami stylu wysokiego – i dość przy tym konwencjonalnego – charakterystycznego dla jego wczesnej liryki. *Matuga idzie* zdaje się być nie tylko przełomową, ale też najbardziej znamieną pozycją w dorobku pisarza, a przy tym najsilniej z całej jego prozy naznaczoną groteskowymi środkami wyrazu. (W jeszcze większym stopniu groteska dochodzi do głosu w dramatach Pankowskiego<sup>9</sup>.) Ze swoim „patetycznym i zarozumiałym”, manifestacyj-

którą należy traktować jako prozę poetycką, choć więcej łączy ją z wczesną liryką niż z powieścią *Matuga idzie* i późniejszą prozą.

<sup>3</sup> W. L i g ę z a (*Anarchia i forma. Uwagi o stylu poezji i prozy Mariana Pankowskiego*. W zb.: *Acta Pancoviana*. T. 2. Red. L. Puchała [i in.]. Sanok–Rzeszów 1999, s. 59) odwołuje się tu, oczywiście, do terminu, za pomocą którego K. W y k a (*Problem zamiennika gatunkowego w pisarstwie Różewicza*. W: *Różewicz parokrotnie*. Oprac. M. W y k a. Warszawa 1977) opisywał przejście od dramatu do prozy w twórczości T. Różewicza.

<sup>4</sup> L i g ę z a, *op. cit.*

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> J. W i t t l i n („Wiadomości” [Londyn] 1960, nr 20. Cyt. za: M. P a n k o w s k i, *Dług wdzięczności*. W zb.: *Acta Pancoviana*. T. 4. Red. T. Chomiszczak [i in.]. Sanok 2005, s. 20) pisał o powieści Pankowskiego, iż jest to „zduńwiająca wizja powieściowa i poetycka” i „jednocześnie zduńwiająca kompozycja dźwiękowa”, w samym autorze widział zaś „poetę lirycznego czystej krwi”. Z kolei J. B i e l a t o w i c z („Wiadomości”, Londyn 1960, nr 20. Cyt. jw., s. 21–22) twierdził: „Jeśli chodzi o formę od czasu futurystów [...] i w prozie od czasu *Ferdynurke* i Brunona Schulza Pankowski jest najbardziej twórczy, najbardziej pomysłowy w łonie języka polskiego”. Wysoko ocenił liryczne walory tej prozy także M. d e G h e l d e r o d e („Le Courrier du Littoral” 1962, nr z 23 II. Cyt. jw., s. 24), uznając, że tym, co ją wyróżnia, jest „obecność stylu wspaniałego, podniosłego, gęstego, bogatego, wyrazistego [...]”.

<sup>7</sup> Koniec lat pięćdziesiątych i początek lat sześćdziesiątych w PRL to okres, w którym dochodzi do podobnych zwrotów ku prozie awangardowej – wspomnijmy choćby przypadek A. K u ś n i e w i c z a, debiutującego jako poeta, by w r. 1961 opublikować swą pierwszą powieść, pod wyraźnym wpływem *Trans-Atlantyku*. Należy jeszcze wspomnieć, że *Bukenocie* Pankowskiego wydano w Polsce dopiero w r. 1979, a *Matugę* w roku 1983.

<sup>8</sup> Pankowski miał jednak swój epizod socrealistyczny chyba jako jedyny pisarz emigracyjny. Chodzi tu o wiersz *Tygodnik filmowy widziany w Brukseli* („Twórczość” 1951, nr 1, s. 37–38). Zob. S. B a r ć, *Marian Pankowski. Poeta – prozaik – dramaturg*. Lublin 1991, s. 101.

<sup>9</sup> Zob. B a r ć, *op. cit.*, s. 171.

nym wstępem i ostentacyjną prowokacyjnością powieść ta stanowi niejako punkt wyjścia dla artystycznego projektu tożsamości, który – mimo że podlegał będzie ewolucji w kolejnych tekstach – wyznacza zasadniczą ramę antropologiczną tej twórczości.

Łatwo odnaleźć w prozie Pankowskiego sygnały autobiografizmu – na poziomie charakterystyki narratorów i bohaterów<sup>10</sup>. Elementy autorskiej biografii stanowią tu materiał wyjściowy, poddawany przekształceniom, deformacjom i szyfrowaniu literackim. *Matuga idzie*, a także późniejsze opowiadania: *Bukenocie*, *Kawalerka na Ochędóżnej*, *Krawczyńni*, *Kozak*, to kolejne literackie warianty tego samego doświadczenia. Można tu zatem mówić o występowaniu postawy autobiograficznej – według określenia Małgorzaty Czermińskiej<sup>11</sup>, podmiotu sylleptycznego – według sformułowania Ryszarda Nycza<sup>12</sup>, paktu autobiograficznego<sup>13</sup> w rozumieniu Philippe’a Lejeune’a, czy też – „paktu fantazmatycznego”<sup>14</sup>.

Wstępnie można tu wskazać najważniejsze elementy projektu tożsamości pojawiającego się w prozie Pankowskiego. Pierwszy z nich to, mówiąc w wielkim skrócie, negacja mitów, abstrakcji, stereotypów. Drugi to „ucieleśnienie” – próba oparcia podmiotowości na doświadczeniu cielesnym – a w szczególności na erotyce. Wokół tych kluczowych zagadnień koncentrują się najistotniejsze problemy omawianej prozy<sup>15</sup>.

Twórczość Pankowskiego wpisuje się w nurt groteskowych ujęć podmiotowości, stanowi przede wszystkim próbę wyzwolenia podmiotu – pojmowanego przede wszystkim jako konkretne, naznaczone cierpieniem i pożądaniem, „ja” cie-

<sup>10</sup> Występują one także w niektórych dramatach Pankowskiego (np. *Teatrowanie nad świętym barszczem*). Obecność autobiograficznego „ja” sylleptycznego ulega tu jednak pewnemu wyciszeniu, już z racji samej specyfiki gatunku.

<sup>11</sup> M. Czermińska, *Postawa autobiograficzna*. W: *Autobiografia i powieść, czyli pisarz i jego postacie*. Gdańsk 1987.

<sup>12</sup> R. Nycz (*Osoba w nowoczesnej literaturze. Ślady obecności*. W: *Literatura jako trop rzeczywistości*. Kraków 2001) pisze też o dwóch przeciwstawnych, ale komplementarnych tendencjach: fikcjonalizacji i empiryzacji głosu autorskiego – podmiot fikcjonalnej literatury okazuje się „rezultatem obiektywizacji oraz uniwersalizacji egzystencjalnego doświadczenia piszącej jednostki” (s. 63). Natomiast empiryczny podmiot wypowiedzi autobiograficznej ujawnia rysy fikcyjne czy raczej – cechy celowo budowanego konstruktów. „Tekstualizacja nadaje bowiem sens rozproszony całości życiowych doznań, narzucając selekcję i uporządkowanie, które maskuje i zniekształca źródłową »sobość« jednostki” (s. 63–64).

<sup>13</sup> Zob. Barć, *op. cit.*, s. 164.

<sup>14</sup> Jak uważa Z. Fiszbak (*Dialogiczność, autotematyczność, autobiograficzność w prozie Mariana Pankowskiego*. „Folia Litteraria Polonica”, z. 5 (2002), s. 152): „W odniesieniu do całej twórczości prozatorskiej Mariana Pankowskiego właściwiej jest [...] używać proponowanej przez Lejeune’a nazwy: pakt fantazmatyczny (pośrednia forma paktu autobiograficznego). Oznacza to, iż utwory prozatorskie autora *Gościa* odczytywać należy jako literackie fantazmaty niosące prawdę o autorskim indywiduum. Kłopoty kolejnych bohaterów tej prozy z tożsamością, ich »niedefiniowalność«, powodują, iż tak rozumiany autobiografizm trzeba nazwać autobiografizmem bez wiary. Bez wiary w możliwość uchwycenia owej prawdy o własnej egzystencji”. Zob. też Ligęza, *op. cit.*, s. 241.

<sup>15</sup> Monografista tej twórczości, S. Barć (*Główne aspekty pisarstwa Mariana Pankowskiego*. W zb.: *Pisarska rozróżba. W 70-lecie urodzin Mariana Pankowskiego*. Red. S. Barć, T. Korzeniowski, B. Przystasz. Sanok 1990, s. 15–16), do jej najważniejszych zagadnień zalicza: mity i stereotypy, zespół znaczeń i wartości skupionych wokół usymbolizowanych pojęć „Nocy”, „Panwęża”, kwestie tożsamości i wyobcowania bohaterów, dialog odmiennych światopoglądów, ideologii, kultur, systemów etycznych, a także kwestie metaliterackie.

lesne – z opresji abstrakcyjnych porządków i systemów myślowych; z niewoli nieautentycznych wartości współtworzących kulturę oficjalną.

[Pankowski] wszędzie tropi przede wszystkim mechanizmy ulegania jednostki [...]. Albo inaczej: szuka formuły pełnej, nieskrępowanej niczym, indywidualnej wolności.

Jego głównym gestem, co od razu dostrzeżono – jest prowokacja, zasadniczymi chwytami – parodia, hiperbola, groteska<sup>16</sup>.

Jego twórczości patronuje konsekwentne dążenie do ujmowania ludzkiej podmiotowości przez pryzmat doświadczenia jednostkowego i zmysłowego.

### Powieść pikarejska

Występujący w prozie Pankowskiego model podmiotowości można odczytywać przez pryzmat jej korespondencji z tradycją powieści pikarejskiej. Związek taki sugerowany jest już przez przekorny podtytuł – *Przygody*. Zostanie on powtórzony po latach w tytule tomu prozy (o jawnie już autobiograficznym charakterze) – *Z Auszvicu do Belsen. Przygody*.

Mogące brzmieć w tym kontekście obrazoburczo, a przynajmniej prowokacyjnie, „przygody” odczytywać należy [...] przede wszystkim w ich znaczeniu dawnym [...] – jako określenie niepomyślnych okoliczności, ale też serii szczęśliwych przypadków, oraz szerzej: jako nazywanie ziemskiej wędrówki człowieka, człowieczego losu<sup>17</sup>.

Ten komentarz można odnieść także do debiutanckiej powieści. Ton prowokacji pozostaje tu jednak wyraźnie wyczuwalny. Utwór *Matuga idzie* – ze swoją szczytkową fabułą, poetycką nadorganizacją wielu fragmentów, obyczajową drastycznością oraz antyheroicznym ujęciem doświadczeń obozowych i powojennej tułaczki – nie spełni, rzecz jasna, oczekiwań czytelnika nastawionego na atrakcyjną „przygodową” lekturę.

*Matuga idzie* nie stanowi w żadnym razie czystej realizacji powieści pikarejskiej<sup>18</sup>, ale wpisuje się we wzorzec pikarejski rozumiany szeroko<sup>19</sup>. Pojawiają się

<sup>16</sup> A. F i u t, *Białe rękawiczki i herbata z cytryną*. W: *Pytanie o tożsamość*. Kraków 1995, s. 60. Zob. też. A. v a n C r u g t e n, *Marian Pankowski – kozak i moralista*. „Oficyna Poetów” 1975, nr 3, s. 17. – B a r ć, *Marian Pankowski*, s. 181.

<sup>17</sup> A. M o r a w i e c, *Tematyka lagrowa w twórczości Mariana Pankowskiego*. W zb.: *Język, literatura, dydaktyka*. T. 2. Red. R. Jagodzińska, A. Morawiec. Łódź 2003, s. 33–34.

<sup>18</sup> W przypadku powieści pikarejskiej należy mówić nie tyle o wzorcu, co raczej o tradycji; kolejne powieści pikarejskie znacznie różniły się od siebie zarówno strukturą, jak i „przesłaniem”. Można wskazać anonimowy *Żywot Łazika z Tormesu* z 1554 r. jako pierwowzór romansu łotrzykowskiego, ale granice gatunku są trudne do jednoznacznego określenia, jako że na przestrzeni wieków – począwszy od *Żywotu Łazika* i *Guzmána de Alfarache* M. Alemána, przez kolejne XVII-wieczne realizacje hiszpańskie, niemieckie *Przygody Simplicissimusa* autorstwa H. J. von Grimmelshausena i francuskie *Przypadki Idziego Blasa* A.-R. Lesage’a, aż po *Dole i niedole sławnej Moll Flanders* D. Defoe i *Historię życia Toma Jonesa* H. Fieldinga – podlegał on różnorodnym modyfikacjom.

<sup>19</sup> C. G u i l l é n (*Toward a Definition of the Picaresque*. W: *Literature as System. Essays toward the Theory of Literary History*. Princeton 1971, s. 142) wyróżnia powieści pikarejskie w ścisłym znaczeniu (tu mieści się głównie XVII-wieczna literatura hiszpańska), pikareski w szerszym rozumieniu (mające jedynie niektóre cechy wzorca) oraz mit pikarejski – pojmowany jako podstawowa struktura powieści nawiązujących do ogólnego modelu łotrzykowskiego. Otwarte ujęcia pikareski proponują: U. W i c k s (*Picaresque Narrative, Picaresque Fictions. A Theory and Research Guide*. New York 1989) oraz R. B j o r n s o n (*The Picaresque Hero in European Fiction*. Madison 1977, s. 4).

tu kluczowe dla romansu łotrzykowskiego cechy<sup>20</sup>: przede wszystkim postać skazanego na tułaczkę bohatera oraz jego wyjściowa sytuacja egzystencjalna, stanowiąca najogólniejszy wspólny mianownik pikaresek<sup>21</sup>, a także wynikające z tej podstawowej sytuacji tematy (deziluzja, głód, samotność, wolność) i motywy (niezwykle dzieciństwo, zmienne role społeczne bohatera, „szelmowskie sztuczki”, okrucieństwo, wygnanie)<sup>22</sup>, a ponadto realistyczny, przekrojowy obraz rzeczywistości społecznej, zazwyczaj o krytycznym i satyrycznym zacięciu, oraz nacisk na materialną stronę egzystencji.

Ze wzorem prozy łotrzykowskiej łączy omawianą powieść i późniejsze opowiadania również koncentracja na postaci głównego bohatera. W książce *Matuga idzie* nie ma wprawdzie występującej w opowiadaniach narracji pierwszoosobowej, charakteryzującej tradycyjną pikareskę, wyraźna jest tu natomiast biograficzna formuła, scalająca luźną, epizodyczną strukturę utworu<sup>23</sup>, oraz podporządkowanie obrazu świata przedstawionego kreacji głównej postaci.

Poszczególne rozdziały powieści składają się na chronologicznie ułożoną opowieść biograficzną, obdarzone są jednak daleko idącą autonomią. Kolejne epizody tworzą jak gdyby kalejdoskop potrząskanych elementów. Segmentacja materiału biograficznego i stylistyczna pstrokaczna współtworzą – istotną dla pikareski – wizję świata jako chaosu, królestwa przypadku<sup>24</sup>. To fragmentaryczne ujęcie losów głównej postaci wynika też z koncepcji życia jako ciągu „przygód”.

Przygoda to zdarzenie niecodzienne, wyodrębnione z całości egzystencji. Georg Simmel pisze:

Przygoda [...] jako taka jest niezależna od tego, co było przedtem i będzie potem: sama zakreśla swoje granice. Gdy ciągłość życia zostaje zasadniczo zanegowana, a właściwie nie trzeba jej nawet negować, bo od razu dochodzi do konfrontacji z czymś obcym, nieprzystawalnym, zakłócającym szlak – wówczas mówimy o przygodzie. [...] Właściwą atmosferą przygody jest bezwarunkowa teraźniejszość, skupienie procesu życiowego w jednym punkcie, który

<sup>20</sup> W ujęciu Guilléna podstawowe cechy romansu łotrzykowskiego (w ścisłym znaczeniu) to sytuacja egzystencjalna picara (tułaczka, samotność, zmagania z nieprzyjazytnym otoczeniem) oraz pseudoautobiograficzna forma narracji. Wicks zaznacza, że kluczowa jest koncepcja świata przedstawionego, kreacja picara, a szczególnie jego podstawowe doświadczenia życiowe (zmagania z okrutnym, chaotycznym światem, tułaczka, wrogie społeczeństwo). Zdaniem Bjornsona, trzy główne aspekty romansu łotrzykowskiego to obraz wędrującego bohatera, konwencje strukturalne oraz ideologiczno-moralne oblicze powieści. Zob. A. W i e c z o r k i e w i c z, *Pikareskie włóczęgi*. W: *Wędrowcy fikcyjnych światów*. Gdańsk 1996, s. 107–110, 185.

<sup>21</sup> Zob. *ibidem*, s. 121.

<sup>22</sup> Takie właśnie tematy i motywy jako charakterystyczne dla pikareski („fikcji P”) wyróżnia Wicks. Zob. *ibidem*, s. 184.

<sup>23</sup> C. Guillén pisze w eseju *Toward a Definition of the Picaresque*: „Powieść pikareska jest pseudo-autobiografią. Posłużenie się pierwszą osobą jest czymś więcej niż ujęciem formalnym. Znaczy ono, że nie tylko bohater i jego działania są pikareskie, ale że wszystko w opowieści jest kształtowane z perspektywy narratora – *picaro*. Stąd szczególna konsekwencja i nasycenie stylu jego osobowością”. Cyt. za: M. G ł o w i ń s k i, *Parodia konstruktywna. O „Pornografii” Gombrowicza*. W: *Praca wybrane. T. 5: Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje*. Kraków 2000, s. 233.

<sup>24</sup> Kolejne realizacje od *Lazika z Tormesu* po *Moll Flanders* świadczą o tym, że pikareskę można postrzegać jako linearną konstrukcję otwartą na każdą ideologię; jednak zdaniem S. M i l l e r a (*The Picaresque Novel*. Cleveland 1976, s. 131) w jej strukturze immanentnie zawarta jest koncepcja świata jako królestwa chaosu i dysharmonii, domeny przypadku; podobnie widzi to Wicks (zob. *Wieczorkiewicz, op. cit.*, s. 158).

nie ma przeszłości ani przyszłości i dlatego nadaje życiu intensywność stosunkowo niezależną od samej materii zdarzenia<sup>25</sup>.

Każda z opisanych w powieści *Matuga idzie* „przygód” rozgrywa się niejako w izolacji od pozostałych. Rozbicie fabuły na niezależne, luźno powiązane ze sobą fragmenty nie pozostaje bez wpływu na spójność głównej postaci. Jak pisze Kazimierz Bartoszyński, „fabuła i postać są tak powiązane całościami sensów, że ich destrukcja na ogół postępuje równolegle”<sup>26</sup>.

### Śmierć dzieciństwa

W powieści Pankowskiego realizuje się podstawowy schemat inicjacyjny pikareski: opuszczenie domu, tułaczka, wtajemniczenie w świat fałszu, wykształcenie postawy życiowej nastawionej na zaspokojenie potrzeb materialnych. Tym samym *Matuga idzie* przywołuje też zasadniczą strukturę powieści rozwojowej – ale jest to powieść rozwojowa *à rebours*: proces dojrzewania i zdobywanie doświadczenia oznacza tu bowiem przede wszystkim pasmo radykalnych rozczarowań i bolesne odkrywanie, że odziedziczone wartości są fikcją. Kolejne przygody Matugi odzwierciedlają historię związków między tożsamością bohatera a światem. „Mowa autora śledzi każdy krok bohatera, aby świadczyć o jego przeobrażeniach. Dokonują się one w kierunku od pełnego złączenia ze światem do wyobcowania”<sup>27</sup>.

W pikaresce momentem przełomowym bywa zazwyczaj utrata naiwnej młodszej ufności wobec otoczenia i poznanie okrutnych reguł rządzących życiem społecznym, „rytualna śmierć dzieciństwa”<sup>28</sup>, a konsekwencją tego zwrotu jest zmiana zasad postępowania i wykształcenie postawy egzystencjalnej opartej na „łotrzykowskim” cynizmie, dbałości o własne potrzeby materialne.

Charakter przełomowy w strukturze powieści ma rozdział dotyczący doświadczeń obozowych – *Podróż Władzia Matugi: śmierć dzieciństwa i krach dawnego systemu wartości* ma tu wymiar sytuacji granicznej. W cieniu Komina następuje rozpad ideałów, odkrycie bezużyteczności kultury – literatury, konwencji, tradycji, wiary. Kluczem do ukazania destrukcji dotychczasowego świata staje się szyderstwo wymierzone w dotychczasowe sposoby mówienia o rzeczywistości, odsłonięcie bezsilności języka, niezdolnego do wyrażenia nieludzkiego doświadczenia<sup>29</sup>.

Ja to muszę kiedyś opisać. Na przykład ten gorąc teraz. I tego starego pułkownika, co mu oko przed chwilą wyciekło. Fajno powinno się udać. [M 52]

<sup>25</sup> G. Simmel, *Filozofia przygody*. W: *Most i drzwi. Wybór esejów*. Przeł. M. Łukasiewicz. Warszawa 2006, s. 257, 267–268.

<sup>26</sup> K. Bartoszyński, *Podmiot, fabuła, postać*. W: *Kryzys czy trwanie powieści*. Kraków 2004, s. 123.

<sup>27</sup> E. Czerwińska, *Historia pewnej tożsamości*. „Literatura” 1984, nr 4, s. 55.

<sup>28</sup> Wieczorkiewicz, *op. cit.*, s. 138.

<sup>29</sup> Do doświadczeń obozowych wraca Pankowski w autobiograficznej prozie *Z Auszwicu do Belsen. Przygody*. Zob. J. Drzewucki, *Nieodpowiedzialność chłopczyńska i starość*. W zb.: *Acta Pancoviana*. T. 3. Red. T. Chomiszczak. Sanok 2004, s. 53: „Opowiadając o tym, co go spotkało w Oświęcimiu – na »planecie Auszwic« – [...] ukazuje z brutalną dosadnością, ale bez zbytecznej histerii, jak w miejsce bez reszty abstrakcyjnych pojęć, takich jak: ojczyzna, konspiracja, miłość, wchodzi terminy aż do bólu konkretne: muzułman, rozwałka, komin, powodujące, że tamte okazują się »pojęciami przegranymi z kretesem«”.

Boże, jak to opisać? Że więźniowie ciągną ulicami obozu zwłoki rozstrzelanych towarzyszy niedoli. Zaraz, jak on to powiedział? Zresztą wszyscy tak to nazywają. Co „to”? No, rozstrzelanie. Rozłupali ich, rozwalili. Tak, „rozwałka”. A rym? „Załka”. Najlepiej byłoby trzy-nastozgłoskowcem i pełnymi rymami. Patetycznie. Ale w takim razie jak użyć takich słów jak „rozwałka”? [M 55]

I łup! I leży zwierzyna. I potem nieś takiego prosto z gówna. Tylko jak ja im to opowiem? Opowiem, to gips, trochę pochrząkam i już – ale jak ja to w epopei narodowej umieszczę, przecież tego mi do czytanek szkolnych nie puszcza. [M 57]

Powieść Pankowskiego jest plebejską, cywilną i skrajnie antyheroiczną wersją doświadczenia wojny i okupacji – przeciwstawioną wariantom oficjalnym, nakierowanym na konserwowanie tradycyjnie pojmowanej miłości ojczyzny. Z bohaterstwem żołnierzy z patriotycznego mitu skonfrontowane zostają „przyziemność” i cynizm Matugi, tak jak „podludzkość” picara przeciwstawiana była „nadmudzkość” herosów z romansów rycerskich<sup>30</sup>.

### Mity i stereotypy

„Przygody” Matugi, a szczególnie jego obozowa „podróż”, to zarazem *exodus*: wygnanie-ucieczka. To wyjście z rajy dzieciństwa, ale też ze sfery zbiorowego mitu obejmującego tradycję, ojczyznę, wiarę, wszystkie dotychczasowe wartości. Problematyka mitów i stereotypów w tej prozie została już szczegółowo opisana, wspomnijmy zatem tylko, że odrzucane wartości – ukazane zazwyczaj w postaci karykaturalnej – jako negatywny punkt odniesienia stanowią jeden z głównych wyznaczników tożsamości bohatera<sup>31</sup>. Jest ona budowana w opozycji do zastanych wzorców osobowych i struktur społecznych, takich jak rodzina, ojczyzna, religia, które jawią się jako źródło opresji, a w najlepszym razie – jako bezużyteczne fikcje. Odrzucenie ich wynika z podejrzliwości wobec intelektualnych i aksjologicznych treści nie dość mocno zakorzenionych w bezpośrednim doświad-

<sup>30</sup> Zob. Wierzchowicz, *op. cit.*, s. 154–156.

<sup>31</sup> Zob. m.in. Barć, *Marian Pankowski*, s. 81–142. – R. Chodźko, *Ugorowanie i Kartoflania*. W: *Strefy konfesji i kreacji*. Białystok 1992, s. 329–335. – A. Fiuć, *Pankowski: mity i seks*. „Teksty Drugie” 1994, nr 2. – K. RUTA-RUTKOWSKA, *Twórczość Mariana Pankowskiego a destrukcja romantyzmu*. „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza” R. XXXIX (2004), s. 21.

Jak pisze Barć w monografii *Marian Pankowski*, „spory, jakie prowadzi autor *Matugi* z obrazami polskiej historii narodowej i literackiej, stanowią jedno z ważniejszych sfunkcjonalizowanych napięć strukturalnych, współtworzących plan myślowej i stylistyczno-kompozycyjnej organizacji jego prozatorskich wypowiedzi” (s. 96). Badając tę problematykę w twórczości Pankowskiego, Barć proponuje, by mit rozumieć jako taką formę wyobrażeń zbiorowych, „której podstawowym czynnikiem fundującym są akty sakralizacji, a dokładniej – idealizacji, uwznioślenia i usymbolizowania określonych postaci, faktów i zjawisk historycznych, pewnych doświadczeń zbiorowych, elementów obyczaju (zwłaszcza patriotycznego) oraz wybranych systemów wartości”. Właściwością tak definiowanego mitu jest „zdolność do reprodukcji się w społecznej świadomości” (s. 83). Stereotyp zaś byłby „uschematyzowanym, spetryfikowanym i reprodukowalnym typem wyobrażeń społecznych oraz wzorców zachowań, którego zasadnicze cechy to uproszczenie obiektu, do którego się odnosi, oraz nacechowanie emocjonalne i aksjologiczne (zob. s. 84). Stereotypy mogą też być pojmowane jako „przesadne, wtórne zracjonalizowanie wyobrażenia symbolicznego” (H. GOSK, *Bohater swoich czasów. Postać literacka w powojennej prozie polskiej o tematyce współczesnej*. Izabelin 2002, s. 30) lub nieweryfikowalne, odgórnie przyjęte przekonania, ogólnikowe sądy wynikające z nawyków i oczekiwań, a nie z trafnej oceny zjawiska. Tak rozumiane stereotypy są zawsze znaczącymi ideologicznymi składnikami przekazu (zob. *ibidem*).

czeniu. Negacja ta jest częścią szerszego zjawiska – nieufności wobec kultury jako takiej, kultury jako sfery zagrożonej nierealnością.

W procesie destrukcji skostniałych wartości, które wykazały swoją nieprzystawalność do rzeczywistości, ujawnia się cały potencjał groteski. Narzędziem ośmieszenia języków (w sensie Bachtinowskim – jako postaw światopoglądowych) stają się różnego rodzaju zabiegi degradacji, groteskowego „obniżania wartości”: chwytły parodystyczne: operowanie frazesami, kliszami i stereotypami językowymi, pseudostylizacje (na język biblijny, na epos narodowy), zderzanie nieprzystawalnych dyskursów, mieszanie trywialności ze wzniosłością, hiperbolizacje i pur-nonsensowe sytuacje fabularne.

Rzadko mamy w utworze do czynienia z rzeczową polemiką czy z epicką wielością głosów dopuszczonych do ideowego agonu. O wiele częściej Pankowski posługuje się niejako „gotowymi” – co znaczy też: uproszczonymi – karykaturalnymi obrazami rzeczywistości społecznej. Jak pisze Aleksander Fiut:

na pierwszy rzut oka, szkicowany przez Pankowskiego obraz [Europy i Polski] uderza jawnym schematyzmem i powtarzaniem oczywistości. [...] Pankowski konsekwentnie rezygnuje z rdzajowości na rzecz manipulacji stereotypami<sup>32</sup>.

Operowanie groteskową hiperbolą, parodią oraz metaforycznym skrótem w ukazywaniu konwencji i stereotypów stanowi siłę, ale również słabość intelektualną tej prozy – szczególnie tam, gdzie popada ona w satyryczną doraźność i jednowymiarowość. Uzasadniony jest więc, sugerowany przez krytyka, zarzut uproszczeń i trywializacji. Trzeba wszakże zaznaczyć, że właśnie z radykalnego ataku, z niecierpliwego rozczarowania sferą zbiorowych wartości czerpie siłę artystyczną proza Pankowskiego, przynajmniej we wczesnym etapie swego rozwoju. Ów atak na „mity i stereotypy” jest tu bowiem nie tyle postawą epistemologiczną, służącą dotarciu do obiektywnej prawdy o rzeczywistości, ile raczej postawą egzystencjalną – próbą uwolnienia „ja” z niewoli abstrakcji, ze sfery oddziaływania wypaczonych idei, nie przystających do doświadczenia osobowego, niezdolnych do organizowania płynnej materii indywidualnie przeżywanej rzeczywistości. Perspektywa egzystencjalna dominuje zatem nad epistemologiczną, świat jest nie tyle poznawany, co doznawany (to także cecha łącząca powieść *Matuga idzie* z tradycją pikarejską)<sup>33</sup>. Dzięki temu obraz podmiotowości nabiera tu wyrazistości i wysuwa się na pierwszy plan w strukturze utworu. Na tle karykaturalnie ujętych, abstrakcyjnych idei jednostkowe, przede wszystkim cielesne, doświadczenie jawi się jako domena realności.

### „Przygody ciała”

Jedną z najważniejszych cech projektu antropologicznego w twórczości Pankowskiego jest reinkorporalizacja podmiotu – proces dowartościowania ciała jako podstawy podmiotowości, dążenie do zniesienia alienacji między podmiotem a ciałem. Porządek myśli i idei jawi się jako sfera iluzji; ciało i materii przysługuje zaś istnienie w pełni realne. Podstawy podmiotowości nie stanowi tu więc ani samo-

<sup>32</sup> Fiut, *Białe rękawiczki i herbata z cytryną*, s. 61, 63.

<sup>33</sup> Zob. *Wieczorkiewicz, op. cit.*, s. 137.



świadomość, ani zdolność do samostanowienia, ale intensywność istnienia cielesnego. „Przygody” Matugi to przygody ciała wrzuconego w kolejne sytuacje<sup>34</sup>. Bohater tej prozy pokazywany jest bowiem najczęściej behawioralnie – przez pryzmat zachowań i doznań cielesnych, a nie procesów intelektualnych czy stanów emocjonalnych. Jest nie tyle podmiotem myślącym i działającym, co przede wszystkim receptywnym: doznającym ciałem. Cieleśność jest tu doświadczana szczególnie poprzez brak. Głód jedzenia i głód erotyczny oraz podstawowe potrzeby materialne wyznaczają zakres działań i dążeń głównej postaci.

Hedonistyczna, zabarwiona cynizmem i okrucieństwem pogoń za intensywnością wrażeń zmysłowych jest gonitwą za życiem, jak gdyby próbą utwierdzenia się w poczuciu uczestnictwa w rzeczywistości materialnej, cielesnej, doznawanej bezpośrednio. Stąd też bierze się ogromna rola erotyki w modelu antropologicznym Pankowskiego.

Unikając popadnięcia w pornografię (m.in. dzięki silnej poetyzacji oraz kpiarzskiemu dystansowi) i tworząc własny język erotyki, autor książki *Matuga idzie* wykazuje wyraźne nastawienie obrazoburcze, polemiczne wobec tradycji polskiej literatury, wobec wartości wyznawanych przez emigrację, wobec katolicyzmu. Świat miłości zmysłowej u Pankowskiego składa się w znacznej mierze ze zdekonstruowanych konwencji: opisy scen erotycznych, operujące dosadnym, kolo-kwialnym, wulgarnym słownictwem, brutalizmami (a przy tym niepozabawione poetyckiego liryzmu) – budowane są zarazem w odniesieniu do sentymentalnych wzorców mówienia o miłości. To, co cielesne, materialne, przyziemne, przeciwstawione zostaje temu, co duchowe, wzniosłe, wysublimowane; dół materialno-cielesny – górze ciała. To jedna z cech prozy Pankowskiego, która najsilniej łączy ją z tradycją groteski – z powieścią François Rabelais’go interpretowaną w duchu Michaiła Bachtina, z „Belgią nadrealistyczną”: z malarstwem Pietera Bruegla, z pi-sarstwem Michela de Ghelderode<sup>35</sup>.

<sup>34</sup> Wynika to m.in. z faktu, iż w badanej powieści tzw. sytuacyjne definicje postaci (uprzywilejowane zazwyczaj przez narrację personalną) dominują nad definicjami apriorycznymi, a informacje implikowane – nad informacjami stematyzowanymi (zob. M. P ł a c h e c k i, *Z zagadnień poetyki powieści realistycznej. Dystans narracyjny – bohater – zdarzenie*. W zb.: *Studia o narracji*. Red. J. Sławiński. Warszawa–Wrocław 1982, s. 90–91). Definicje sytuacyjne i aprioryczne to zgodnie z terminologią proponowaną przez H. M a r k i e w i c z a (*Postać literacka. W: Wymiary dzieła literackiego*. Kraków 1984, s. 101) metoda bezpośrednia i metoda pośrednia budowania postaci literackiej. Z kolei A. W. L a b u d a (*O literackich i nieliterackich obrazach postaci*. „Teksty” 1979, nr 4, s. 50) posługuje się określeniami: szereg etiologiczny i szereg proksemiczny.

<sup>35</sup> Groteska autora *Bukenocie* nie została jeszcze poddana bliższej analizie, chociaż takie środki wyrazu dostrzega większość badaczy i recenzentów piszących o tej twórczości. Zob. m.in. V a n C r u g t e n, *op. cit.* – K. L a t a w i e c, *Twórczość Mariana Pankowskiego na tle tradycji kulturowej i przemian artystycznych literatury współczesnej*. W zb.: *Pisarska rozróżba*. – B a r ć, *Marian Pankowski*, s. 132–133. – C h o d ź k o, *op. cit.*, s. 333. – J. J a k ó b c z y k, *Sentymentalne prowokacje, czyli o prozie Mariana Pankowskiego*. W zb.: *Szkice o polskich pisarzach emigracyjnych*. Red. M. Kisiel, W. Wójcik. Katowice 1996.

Temu aspektowi twórczości Pankowskiego patronuje m.in. polska tradycja sowizdrzalska i barokowa, Rabelais, ale także „Belgia nadrealistyczna” i groteskowa (zob. W. L i g ę z a, *Marian Pankowski – od formy do anarchii*. W: *Jaśniejsze strony katastrofy. Szkice o twórczości poetów emigracyjnych*. Kraków 2001, s. 250. – K. L a t a w i e c, *Belgijskie realia w prozie Mariana Pankowskiego*. W zb.: *Acta Pancoviana*, t. 2, s. 36–37), poetyckość zbliża autora *Matugi* do pisarstwa de Ghelderode’a, a operowanie ostrym kontrastem i scenami karnawałowymi – do obrazów wielkiego Flamandczyka P. Bruegla (odniesienia do jego malarstwa można znaleźć w *Rudolfie* i w opo-

Cielesność i fizjologia nie ograniczają się tu jednak do roli narzędzia destrukcji. Sfera erotyki i doznań zmysłowych wyznacza kształt podmiotowości w sensie pozytywnym. Ciało, a szczególnie popęd seksualny, jest tu utożsamiany z tym, co stoi po stronie życia. Jak zauważa Aleksander Fiut, w świecie bez transcendencji – a takim jest świat prozy Pankowskiego – *quasi*-transcendencją staje się przyroda, a religią – cielesne zespolenie<sup>36</sup>. Dlatego prowokacyjne pod względem obyczajowym sceny erotyczne zyskują niekiedy dodatkowy wymiar symboliczny<sup>37</sup>.

Doświadczenie zmysłowe staje się sposobem na dotarcie do pierwotnej, materialnej esencji rzeczywistości, do płynnego jądra istnienia, które symbolizuje w prozie Pankowskiego zantropomorfizowana Noc. Barć pisze:

Noc jest tedy domeną tajemniczych sił natury, chaosu, żywiołu, płynnej magmy istnienia; swoistym biologicznym misterium życia, sferą fizjologii, seksu, zmysłowości. [...] Noc jest równocześnie źródłem życia, śmierci i odrodzenia, [...] symbolem niepokoju, strachu, zagrozenia, zniewolenia, unicestwienia<sup>38</sup>.

W związku z pozytywnie waloryzowaną sferą biologii wspomnieć należy jedno z najważniejszych zagadnień prozy Pankowskiego – mit dzieciństwa i kresowej ojczyzny. Kwestia ta była już omawiana przez znawców tematu<sup>39</sup>, warto jednak nadmienić, iż na ten arkadyjski mit (wymiar przestrzenny: daleka „prywatna ojczyzna”, i wymiar czasowy: dzieciństwo – stają się w nim właściwie nierozdzielne, nie tylko w twórczości Pankowskiego) składają się przede wszystkim doświadczenia zmysłowe: przyroda, pierwsze doznania erotyczne, a także kulinarne; nie ma tu natomiast miejsca na historię, tradycję, religię, słowem – na to wszystko, czym żyje emigracja, a co pojawia się w powieści jako sfera zbiorowych złudzeń. Obraz kresowej ojczyzny jest więc przede wszystkim zmitologizowanym rajem natury<sup>40</sup>. (Także ta mityzacja dokonuje się przy użyciu groteski, choć znaczny jest tu udział pierwiastka lirycznego.)

---

wiadaniu *Bukenocie*). O karnawale i karnawalizacji prozy Pankowskiego pisał Barć (*Marian Pankowski*, s. 163) oraz Fiut (*Białe rękawiczki i herbata z cytryną*, s. 69), który wyrażał wątpliwości co do trafności tego klucza interpretacyjnego: „jest to karnawał, który grzęźnie stopniowo w rutynie i w którym milknie ozdrowieńczy śmiech. Dawne hierarchie utraciły bowiem bezpowrotnie swoją ważność, a niewzruszone systemy wartości już nie istnieją. Nie można, po prostu, stanąć na głowie, kiedy się nie wie, gdzie góra, a gdzie dół”. Najważniejszym jednak kontekstem jest polska awangarda Dwudziestolecia (poezja Leśmiana, dramaturgia Witkacego) oraz twórczość Gombrowicza – szczególnie *Ferdydurke* i *Trans-Atlantyk*.

<sup>36</sup> Zob. Fiut, *Białe rękawiczki i herbata z cytryną*, s. 69.

<sup>37</sup> Np. scena kopulacji na grobie, pojawiająca się w nieco późniejszym od powieści *Matuga idzie* opowiadaniu *Bukenocie*, jest nie tylko naruszeniem *tabu* (związanych ze śmiercią, religią, seksualnością), ale też symbolicznym zjednoczeniem sfery śmierci i życia, zburzeniem sztywnych granic między nimi. Wspomniany już „łotrzykowski” cynizm – będący podstawą działania bohaterów Pankowskiego – spleciony jest tu nierozdzielnie z Rabelais’owskim motywem „brzemiennej śmierci” (interpretowanym wnikliwie przez M. Bachtina w pracy: *Twórczość Franciszka Rabelais’go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*. Przeł. A., A. Gorenio wie. Oprac., wstęp i komentarze S. Bałbus. Kraków 1975).

<sup>38</sup> Barć, *Marian Pankowski*, s. 106–107.

<sup>39</sup> Zob. m.in.: Barć, *Marian Pankowski*, s. 155–156. – A. Burghardt, *Kresowe ojczyzny Janusza Szubera i Mariana Pankowskiego*. W zb.: *Góry, literatura, kultura*. T. 3. Red. J. Kolbuszewski. Wrocław 1998.

<sup>40</sup> Ten prywatny mit zostanie poddany wiwisekcji w późniejszej twórczości pisarza, w *Powrocie białych nietoperzy*.

Zakorzenieniu podmiotowości w ciele towarzyszą przy tym dwa zjawiska: „zagęszczanie” materialności świata przedstawionego za pomocą „fizjologicznej” metaforyki oraz materializacja pojęć abstrakcyjnych, stanów i procesów mentalnych<sup>41</sup>.

### Podmiot

Ciało, stanowiące podstawę podmiotowego istnienia, poddane zostaje (charakterystycznym dla groteski) zabiegom autonomizacji i hiperbolizacji. Poszczególne jego części usamodzielniają się i żyją własnym życiem. Widać to szczególnie w scenach erotycznych i w opisach ciał kobiecych: zazwyczaj brak tu ujęć całych postaci; w ich miejsce pojawia się szereg zbliżeń i autonomicznych detali, takich jak ręce, genitalia, oczy, piersi, usta<sup>42</sup>.

Stała od ziemi ku niebu, tęga. Na twarzy niewiele było do oglądania. Mało oczu, trochę więcej nosa, warg za to bez liku. Wywijają się po dwie, po trzy, wypuszczając wciąż nowymi krawędziami. Brzytwa Stwórcy wyrzezała je w bladym mięsie cielęcym, zamyśliwszy się nad irysem. Wyginały się więc te usta wielokrotne i ciężkie. Poniżej rosły piersi, jeszcze niżej szerokie ciało. [M 110]

Za dużo było w niej szczęk, za dużo czoła i nosa. Były tam same części twarzy, części składowe, encyklopedyczne, za to brak było tego, co je niegdyś wiązało w jedno i stapiało w twarz. [M 157–158]

Podobna autonomizacja i dynamizacja elementów składowych ciała ma miejsce w opisach bólu. Obok wrażeń erotycznych to właśnie cierpienie fizyczne ma w powieści znaczenie kluczowe dla obrazu cielesnej podmiotowości. Właśnie doznanie bólu – we wspomnianym już rozdziale *Podróż Władzia Matugi* – stanowi cezurę w biografii bohatera i w strukturze utworu.

Kiedy przyszło mu na myśl, żeby wyrzeć z siebie, nie wiedział, jak zacząć. Ruchem-odruchem popróbował oczu, ale twarz trwała zamknięta. [...]

– Gdzie jesteś, ciało moje? – spytał na koniec nie z siebie i nie spoza siebie. Odpowiedziała mu skóra dłoni, zdarta i postrzępiona na krzyż. Reszta Matugi milczała nadal. Tylko jakieś ciemne a gorące pulsowanie przemierzało go od stóp do głów. Leżał krwią ciężką i upadł na dno świata, pośród której istniały zasypane kości jego i mięśnie.

Wiedział, że jest pomiędzy słowami słowo krótkie a pyszne, proste jak trzepnięcie się w piersi dłonią na płask. Wiedział, że pomyślane choćby najciszej, pozwoli doczepić do siebie

<sup>41</sup> Zob. m.in.: „Słowa, chociaż formowane po obu stronach, materializowały się dopiero w środku, ponad brukiem. Stał tak pod chmurą mowy gardłowej i gorącej. [...] Powietrze aż kipiało i rozpruwane gardłowym słowem, wywalało raz po raz swe dymiące krwią wnętrzości” (M 21–22); „Samotniała na oczach i przez skórę czoła widać było, jak myśli jej rzucały się ku ścianom tej chłopskiej, po sikirze ciosanej głowy i jak opadały, coraz cięższe. [...] – Plutonowy Tiutiń, Tiutiń, Tiutiń... – powtarzał Matuga. I za każdym razem nazwisko upadało powoli na stół, po czym toczyło się na skraj i spadało na beton” (M 122); „Władziu uderzył się w piersi raz i drugi – i coś mu się zacięło w dobrej woli. Diabłem po niej przejechało. Czortem ją wyszczerbiło. Hycel na niej siadł i biczyskiem zaczął ją, tę Matugową dobrą wolę, okładać” (M 161).

<sup>42</sup> Zob. P. Sawicki, *Czy Marian Pankowski jest pisarzem pornograficznym?* W zb.: *Acta Pancoviana*, t. 2, s. 74. Obrazowanie tego typu stanowi jeden z elementów groteski w ujęciu B a c h t i n a (*op. cit.*, s. 437–439). Podstawowe zabiegi prowadzące do wykreowania groteskowego obrazu ciała to: eksponowanie wszystkiego, co „wystaje i sterczy” z ciała, jego „gór i dolin”, wypukłości i odrośli przełamujących granice między ciałem a światem oraz między dwoma ciałami, a także autonomizacja i hiperbolizacja poszczególnych jego części, zwłaszcza ust, nosa, fallusa, brzucha.

treści następne, coraz bardziej żywe. Po omacku szukał tego słowa, ale wszędzie, dokąd mógł się domyśleć, leżała tylko paląca się skóra, leżał nurtujący i głuchy jęk. [M 64–65]

W cytowanym fragmencie ból prowadzi do utraty podmiotowej spójności, oznacza niemożność odnalezienia podstawy osobowego istnienia, niemożność dotarcia do czegoś, co scalałoby cierpiącą cielesną magmę. Dochodzi tu do utożsamienia: cierpienie – nieobecność ciała – nieobecność „ja”<sup>43</sup>.

Podobne obrazowanie rozpadu „ja” (ciała) pojawia się we fragmencie pt. *Nauka umierania*:

Rozdawał się. Rozdawał tego czwartku swoją osobę, warstwę po warstwie. [...] – Leżę i nawet nie wiem, gdzie się podziałem. Tyle że wiem, gdzie jest myśl moja, bo poruszam nią jak ostatnią z siedmiu rąk zamęczonych pracą. Leżę, ale nic nie wiem o moich oczach. Co z nimi? [...]

Kazał swej myśli wstąpić jak najwyżej i z góry sondować przestrzeń, a nuż trafi na ciało. A potem i tego poniechał. Nawet nie tak. Po prostu przyszło nań poniechanie wszystkiego. Toteż tego czwartku leżały na ziemi, pijąc słońce, oczy Matugi i ręce, czoło i kolana; leżało ciało, w którym zwinięto krew wokół serca, a teraz rozwijano ją w drugą stronę. Powoli, jak warkocz po kąpielii w wieczornej rzece dzieciństwa. Wszystko oddychało. [M 130–131]

Autonomizacja części ciała przyczynia się do destrukcji obrazu spójnego podmiotowego „ja” i prowadzi do kreacji podmiotu jako wiązki doznań sensualnych. Czynnikiem scalającym to „pokawałkowane”, rozproszone fizyczne istnienie bohatera staje się krew – będąca tu niejako aktywnym elementem podmiotowości. Uzyskuje ona szczególnie status znaczeniowy: kluczowe momenty w biografii postaci ukazywane są właśnie poprzez obrazy krwi – pulsującej, skandującej czy spełniającej „gospodarskie obowiązki” w ciele:

nawoływał po ciele krew przerażoną, co ciemnym rojem wokół serca się zbila, piastując je i stróżę nad nim czyniąc okrążającą. Wołał krew swą, nieufną i spoliczkowaną, ku brzegom ciała, na samą granicę października. [M 62]

A potem usłyszał, jak krew zatrzymała się w nim na chwilę i ruszyła w stronę białego ułkucia. Ale zawróciła zaraz i podjęła na nowo swe gospodarskie obowiązki. [M 77]

Gdy schodził po schodach, krew rzuciła się w nim gwałtownie. Ona pierwsza wpadła na trop i zadzwoniła. I już zjawiły się wokół wszystkie zmysły gotowe na spotkanie. [M 115]

Krew powstawała w nim i, stromą togą odziewszy ciało, próbowała przemówić, próbowała przemówić tak, aby zrozumiał. [M 116]

<sup>43</sup> Cierpienie zazwyczaj ujmuje się jako spotęgowanie poczucia istnienia. W systemie myślowym W. Gombrowicza (*Dzieła*. T. 14: *Varia*. – *Publicystyka*. – *Wywiady*. – *Teksty różne 1963–1969*. Red. naukowa tekstu I. Błoński, J. Jarzębski. Wybór i układ tekstów J. Jarzębski, K. Jeżewski. Tłum. I. Kania [i in.]. Kraków 1997) to właśnie ból fizyczny stanowi niejako ostateczny (i jedyny) dowód na obiektywną egzystencję podmiotu, co sprawia, że głoszona przez M. Foucaulta teza o śmierci podmiotu jest „jedynie formułką” (s. 324). Ta zdroworoządkowa strategia polemiczna nie oznacza wszakże, iż autor *Trans-Atlantyku* całkowicie unieważnia problematykę rozpadu podmiotu (zob. M. Bielecki, *Ślady kryzysu podmiotu i... postmodernistycznych nań odpowiedzi*. W: *Literatura i lektura. O metaliterackich i metakrytycznych poglądach Witolda Gombrowicza*. Kraków 2004, s. 277–297). Ból „to jest prawdziwy diabeł, reszta to tylko deklamacje” (Gombrowicz, *op. cit.*, s. 394) – prowadzi on jednak zarazem do niewyraźności doświadczenia i do unicestwienia komunikacji. Zdaniem P. Ricoeura (*Cierpienie nie jest bólem*. W: *Filozofia osoby*. Przeł. M. Frankiewicz. Kraków 1992, s. 58), cierpienie intensyfikuje poczucie własnego „ja”, ale równocześnie zrywa „nić narracyjną” i możliwość opowiadania o sobie, ponieważ powoduje skrajną koncentrację na jednej chwili, a przez to niszczy ciągłość między przeszłością, teraźniejszością a przyszłością.

Krew rzuciła się w nim ku górze i biła na radość. [M 135]

Umilkli, ale rytmu było w nich jeszcze tyle, że krew skandowała, jakby dziecko, wołane do zabawy, zbiegało po drewnianych schodach. [M 179]

Krew jest tu symbolem życia, popędu płciowego; a zarazem materialnym korelatem płynności i procesualności. Wyeksponowane obrazy krwi – jako ukrytej, a przy tym niejako aktywnej, sprawczej siły<sup>44</sup> – prowadzą do zatarcia psychologicznych i intelektualnych śladów obecności podmiotu. Sfera racjonalności i emocji ustępuje przejawom życia ściśle cielesnego, autonomiczna podmiotowość jednostki (widoczna przede wszystkim w aktach decyzji i samoświadomości) zanika na rzecz strumienia życia biologicznego. Już nawet nie ciało, ale jego ukryta „esencja” staje się właściwym podmiotem działań.

Można się zastanawiać nad implikacjami takiego obrazowania cielesności. Wydaje się, że wyłaniający się z prozy Pankowskiego obraz „ja” mieści się gdzieś pomiędzy Bachtinowską wizją podmiotu cielesnego, uczestniczącego w wiecznym procesie wciąż odradzającego się, zwyciężającego życia, a postawą dającą się określić jako „antyhumanistyczny naturalizm”.

W utworze *Matuga idzie* realizuje się ten typ obrazowania, które Bachtin interpretuje jako fundament światopoglądu groteskowego; pojawia się tu m.in.: fizjologiczna i cielesna degradacja (dół materialno-cielesny), eksponowanie i obdarzanie autonomią poszczególnych członków, zatarcie granic między ciałem a rzeczami, między ciałem a światem, ukazywanie cielesnego wnętrza. Lecz powieść Pankowskiego, dając świadectwo także doświadczeniu cierpienia i wyobcowania, operując ściśle jednostkową i skrajnie indywidualistyczną perspektywą, zdecydowanie wykracza poza Bachtinowską triumfalną wizję ciała jednoczącego człowieka ze światem, ciała jako „ostatniego i najlepszego słowa kosmosu”, „wiodącej siły kosmicznej”<sup>45</sup>.

Ta uwaga dotyczy zresztą większości modernistycznej groteski – duchowa i cielesna wspólnota ze światem (będąca wedle Bachtina podstawą wielkiej, karnawałowej groteski) ustępuje tam zazwyczaj alienacji wobec rzeczywistości zewnętrznej i wobec własnego ciała. Modernistyczne obrazy cielesności należałoby więc odczytywać raczej przez pryzmat Kayserowskiej teorii groteski<sup>46</sup>.

W kreacjach bohaterów tej prozy można zatem widzieć naturalistyczną reduk-

<sup>44</sup> Także ten obraz cielesności daje się opisać w kategoriach Bachtinowskiego modelu groteskowego ciała. Obraz groteskowy, zdaniem Bachtina (*op. cit.*, s. 439), nie poprzestaje na zamkniętej, gładkiej płaszczyźnie i zstępuje w głąb organizmu; „ukazuje nie tylko zewnętrzną, ale i wewnętrzną postać ciała: krew, kiszki, serce i inne organa wewnętrzne”, przy czym „Często »zewnętrzność« i »wewnętrzność« mieszają się w jednym obrazie”.

<sup>45</sup> Można tu przy okazji sformułować wątpliwości pod adresem owej Bachtinowskiej koncepcji ciała. Autor pracy *Twórczość Franciszka Rabelais’go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu* nieustannie podkreśla ambiwalencję groteskowego obrazu ciała (rozpięcie między biegunem pozytywnym a negatywnym, życiem a śmiercią, *etc.*); bardzo wyraźnie przesuwając punkt ciężkości właśnie na aspekty pozytywne, „triumfalne”. W pewnym sensie teoria groteski Bachtina ma charakter normatywny – wprawdzie nie wyznacza kanonu, lecz jest silnie wartościująca. Badacz wprowadza wyrazisty podział między groteską realistyczną (występującą w renesansie, a w XX w. w twórczości Manna, Nerudy, Brechta) a groteską modernistyczną, kameralną, subiektywną; tę drugą traktując jako degenerację prawdziwej groteski.

<sup>46</sup> W. Kayser, *Próba określenia istoty groteskowości*. Przeł. R. Handke. W zb.: *Groteska*. Red. M. Głowiński. Gdańsk 2003.

cję podmiotowości do szeregu biologicznych reakcji i klasyfikować taki obraz podmiotu jako przejaw „antyhumanistycznego naturalizmu”<sup>47</sup>, o jakim pisze Dominique Folscheid. Analizując XX-wieczne ujęcia podmiotowości, badacz wyróżnia poza nim jeszcze dwie zasadnicze „figury świadomości”: „dialektyczny dualizm” i „absolutny subiektywizm”. Tymi różniącymi się między sobą koncepcjami podmiotu rządzi jednak taki sam schemat:

ten, kto uważa się za podmiot, nie jest podmiotem właściwym, a kto sądzi, że działa, w rzeczywistości jest powodowany przez coś innego. Wszystko, czego dokonuje podmiot subiektywny, jest więc tylko przejawem c h y t r o ś c i rzeczywistego podmiotu, który jest substratem<sup>48</sup>.

Antyhumanistyczny naturalizm najbardziej zbliża się do negacji suwerennej podmiotowości. W tym modelu „prawda człowieka leży w naturze”. Folscheid streszcza ów punkt widzenia na sytuację podmiotu następująco:

wolna wola jest złudzeniem, wolna jest tylko substancja, która działa wedle konieczności swej natury. [...]

Dzięki sofistycznej strategii, która polega na antropomorfizowaniu rzeczywistości roślinnej i zwierzęcej, a zarazem na animalizowaniu człowieka, szybko przechodzi się do próby usunięcia samego człowieka<sup>49</sup>.

Identyfikowanie „ja” z ciałem lub z jakąś ukrytą organiczną esencją cielesności-materialności (którą obrazuje krew), przyznanie głównej – czy wręcz jedynej – siły sprawczej popędowi powoduje, że model podmiotowości występujący w powieści *Matuga idzie* zbliża się do tak rozumianego naturalizmu. Jednak od początku wyraźnie uwidacznia się w utworze także dystans w stosunku do cielesności, wynikający przede wszystkim z doświadczenia bólu, dystans wzmocniony w finałowej scenie wyobcowania (alienacji wobec siebie jako ciała). Ta ambiwalencja nie pozwala na jednoznaczne zakwalifikowanie groteskowego obrazu ciała-podmiotu w prozie Pankowskiego (i szerzej – we współczesnej grotesce).

Mimo że postać głównego bohatera znajduje się w centrum powieściowego świata i łączy kolejne epizody, jego osobowa obecność jest słabo wyczuwalna – jego „ja” ulega rozproszeniu w doznaniach zmysłowych, emocjach, potrzebach i impulsach cielesnych. Podmiot ujmowany jest tu jako wiązka doznań, momentalnych wrażeń i stanów, migawkowych przeżyć, których nie scala żaden wyższy porządek.

Ten widoczny w powieści rozpad „ja” wpisuje się w modernistyczny model podmiotowości, znajdujący różne realizacje literackie od początku XX stulecia, inspirowany w znacznej mierze tzw. filozofią czystego doświadczenia<sup>50</sup>. Owa wi-

<sup>47</sup> M. Bachtin (*Formy czasu i czasoprzestrzeni w powieści*. W: *Problemy literatury i estetyki*. Przeł. W. Grajewski. Warszawa 1982), rekonstruuje model antropologiczny właściwy dawnej kulturze ludowej i twórczości Rabelais’go, mimo koncentracji na ciele i fizjologii odcina się jednoznacznie od naturalizmu.

<sup>48</sup> D. Folscheid, *Współczesna alienacja podmiotowości: podmiotowość bez podmiotu i podmiot bez podmiotowości*. W zb.: *Podmiotowość i tożsamość*. Red. J. Migasiński. Warszawa 2001, s. 57 (przeł. M. Kowalska). Każda z tych trzech postaw wykazuje, zdaniem autora, analogię z jakąś patologią psychiczną; są to odpowiednio: zaburzenia histeryczno-obsesyjne, schizofrenia i obłęd. „Rozważany pod tym kątem antyhumanistyczny naturalizm przypomina zaburzenia typu histeryczno-obsesyjnego, ponieważ subiektywny podmiot całkowicie oddaje się tu we władzę symbolicznego organu, jakim staje się substrat, w którym niesamowystarczalna istota zatracza siebie” (s. 61).

<sup>49</sup> *Ibidem*, s. 59.

<sup>50</sup> Pisze na ten temat A. Zawałdzki (*Autor. Podmiot literacki*. W zb.: *Kulturowa teoria literatury*. Red. M. P. Markowski, R. Nycz. Kraków 2006, s. 228).

zja podmiotowości migotliwej i dynamicznej – rozplywającej się w strumieniu doznań i wrażeń – wynika przede wszystkim z dążenia do uniknięcia fałszywych hipostaz i intelektualnych konstrukcji, które prowadzą do unieruchomienia obrazu podmiotu. Próba dotarcia do czystego doświadczenia, uchwycenia „ja” w jego bezustannej proteuszowej zmienności prowadzi nieuchronnie do redukcji podmiotowości pojmowanej jako stabilny, substancjalny byt<sup>51</sup>.

Z takiego rozumienia podmiotowości wynikają znaczące przeobrażenia w sposobie kształtowania postaci literackich: zmniejsza się rola portretowej prezentacji postaci i walorów informacyjnych, usztywniających ją, ograniczony zostaje (stabilizujący) obraz zewnętrznosci na rzecz ukazywania zmiennej, nieuchwytnego „wnętrza”; narracja personalna wypiera autorytarnego narratora. Jednym słowem – obraz postaci okazuje się zjawiskiem procesualnym<sup>52</sup>.

Podobny model podmiotu uobecnia się w dramatach Pankowskiego<sup>53</sup>. Ich bohaterowie, siłą rzeczy, zostają ukazani głównie w interakcji z innymi, a więc na większą skalę dochodzi do głosu problematyka ról społecznych, aktorstwa, sztuczności. Wyraźniej też zaznacza się tu redukcja postaci do jednego wymiaru, np. ułomności fizycznej, lub do określonej scenicznej funkcji<sup>54</sup>.

Problematykę podmiotowości w tej części literackiego dorobku autora *Matuga idzie* analizowała Krystyna Ruta-Rutkowska. Zdaniem badaczki, w dramatach ma miejsce przede wszystkim daleko posunięta stereotypizacja i „spłaszczenie” postaci. Podmiotowość – budowana z różnych, często sprzecznych, konwencji, pozysywana z gotowych fragmentów, a przy tym pozbawiona głębi i ekspresji – istnieje jako puste miejsce, ciągle na nowo stwarzane, zapełniane, ale zawsze tymczasowo, nieostatecznie. Podmiot – dynamiczny i funkcjonalny, pozbawiony ontologicznego fundamentu – nie tyle jest, ile wiecznie się staje. Migotliwy, „nieustannie zmienia punkty widzenia i pozycje w świecie przedstawionym”<sup>55</sup>.

Oto bowiem „ja” rozprasza się w odbiciach, powtórzeniach i konwencjonalizacjach i nie istnieje żadna zasada, według której by mogła dokonać się jego integracja. Nie ma już możliwości odnalezienia substratu substancjalnego; bohaterowie poszukujący w sobie samych głębi i esencji odkrywają, że „istnieje tylko powierzchnia”, rozproszone manifestacje „ja” bez centralnego ośrodka krystalizacji<sup>56</sup>.

<sup>51</sup> Zob. *ibidem*, s. 228: „Próba dotarcia do podmiotu w akcie czystego doświadczenia prowadzi więc nieuchronnie do anihilacji »ja«, usuwa bowiem to, co zarówno w podmiocie, jak i w przedmiocie substancjalne i esencjonalne, traktuje oba jako konstrukty metafizyczne, znajdujące się poza obszarem doświadczenia, w rezultacie – redukuje podmiotowość”. W odniesieniu do literatury wczesnego modernizmu pisał o tym zjawisku m.in. już L. Fryde (*Conrad i kryzys powieści psychologicznej*. W: *Wybór pism krytycznych*. Oprac. A. Biernacki. Warszawa 1966, s. 180. Cyt. za: Bartoszyński, *op. cit.*, s. 125): „Ztraca się charakter jako spójnia i więź indywidualności, jako życie ludzkie ukazuje się bezkształtna miazga doznań, strumień bezwolnych odruchów”.

<sup>52</sup> Zob. Bartoszyński, *op. cit.*, s. 123–124.

<sup>53</sup> Problematykę podmiotowości w dramatach Pankowskiego analizowała K. Ruta-Rutkowska (*Dramatyczne gry w podmiot*. W: *Dramaturgia Mariana Pankowskiego: problemy poetyki dramatu współczesnego*. Warszawa 2001).

<sup>54</sup> Jak to ujmuje K. Kurek (*Teatrowanie Mariana Pankowskiego* [rec.: K. Łatawiec, *Na scenie świata i teatru*]. W zb.: *Dramat i teatr emigracyjny po roku 1939*. Red. E. Kalemba-Kasprzak, D. Ratajczak. Wrocław 1998, s. 318): „Ową redukcję cech motywują przede wszystkim czynniki natury estetycznej. Konsekwencją owej »zdegradowanej jednostkowości« postaci jest redukcja ich »osobowości« do poziomu ożywionych kukieł, manekinów, odgrywających z góry określony scenariusz”.

<sup>55</sup> Ruta-Rutkowska, *Dramaturgia Mariana Pankowskiego*, s. 41–42.

<sup>56</sup> K. Ruta-Rutkowska, *Romantyczne kreacje postaci w dramatach Mariana Pankowskiego*. W: *Acta Pancoviana*, t. 2, s. 49.

Te – całkowicie trafne – uwagi prowadzą badaczkę do konstatacji, iż bohater dramatów Pankowskiego „odzwierciedla problemy z własną kondycją człowieka dwudziestego wieku. Jest w pewnym sensie dramaturgiczną repliką na tezę o »śmierci człowieka« Foucaulta”<sup>57</sup>. Zapewne nie brakuje argumentów dla takiego wniosku; wydaje się jednak, że jest to spostrzeżenie do tego stopnia ogólne, iż w efekcie niezbyt płodne poznawczo. Aby je uprawomocnić, trzeba by było przyjąć, że większość modernistycznych wizji podmiotowości koresponduje z radykalną diagnozą sformułowaną przez Michela Foucaulta; tymczasem twórczość Pankowskiego nie należy do skrajnych ujęć rozpadu podmiotowości. Słuszniejsza byłaby zatem ostrożność w formułowaniu tak daleko idących opinii.

### Tożsamość – między zakorzeniem a wyobcowaniem

Sytuację egzystencjalną bohaterów Pankowskiego wyznacza bolesne doświadczenie wyobcowania i samotności. Dotyczy to szczególnie pierwszoplanowej postaci debiutanckiej powieści – Matuga to przybysz wrzucony we wrogą rzeczywistość, a zarazem niezdolny do przystosowania się *outsider*, „marginesowiec” nie znajdujący miejsca w zastanym porządku społecznym, w obowiązującym systemie norm i reguł postępowania<sup>58</sup>. Jego obcość jest zatem potrójna: wobec codzienności świata „sytych mieszczan”; wobec sfery abstrakcyjnych i martwych ideałów, którymi żyje emigracja; w końcu także wobec własnej tęsknoty do utraconego raju dzieciństwa. Właśnie niemożliwość utożsamienia się z żadnym z tych dostępnych porządków wartości prowadzi do poczucia rozpaczliwej bezwyjściowości, o której pisał w odniesieniu do powieści *Matuga idzie* Zbigniew Bieńkowski<sup>59</sup>.

Bohater utworu Pankowskiego jest przybyszem nie posiadającym swego miejsca, kimś „trwale przemieszczonym”. Omawiana proza wpisuje się zatem w modernistyczną problematykę wyobcowania i bezdomności. Zdaniem Ryszarda Nycza, centralnym doświadczeniem i krytycznym punktem wyjścia modernistycznej świadomości, wyznaczającym zarazem kondycję człowieka, jest poczucie nieprzynależności oraz bezkierunkowości indywidualnego życia<sup>60</sup>. W tej sytuacji dwie najważniejsze w polskiej literaturze XX w. drogi uzyskania poczucia tożsamości to – jak twierdzi Nycz – strategia zadomowienia (której patronuje Miłoszowa sentencja: „Gdziekolwiek jesteś, nie zdołasz być obcy”) oraz strategia obcości (którą wyraża nakaz sformułowany przez Gombrowicza: „Bądź zawsze obcy!”). Dzieje nowoczesnej podmiotowości przebiegają zatem „od dramatycznego przeżycia wykorzenia i utraty tożsamości, przez poczucie konieczności »znoszenia« alienacji, po swego rodzaju akceptację tego »kondycyjnego« dla współczesnego człowieka uwarunkowania”<sup>61</sup>.

W powieści *Matuga idzie* mamy pod tym względem ciekawą sytuację – odziedziczoną po pikaresce: wygnanie nie wynika tu w żadnej mierze z wyboru, ale

<sup>57</sup> Ruta-Rutkowska, *Dramaturgia Mariana Pankowskiego*, s. 52.

<sup>58</sup> Zob. Van Crugten, *op. cit.*, s. 31.

<sup>59</sup> Z. Bieńkowski, *Pamiętnik wyobcowania*. W: *Modelunki*. Warszawa 1966.

<sup>60</sup> Nycz, *op. cit.*, s. 72.

<sup>61</sup> *Ibidem*, s. 85.



jawi się jako stan, który należy przezwyciężyć; *picaro* dąży do zakorzenienia, stabilizacji, osiadłości i zaspokojenia potrzeb materialnych. Jego tułaczka miała taki właśnie: przyziemny, antyheroiczny charakter, i przeciwstawiana była dobrowolnej podróży-pielgrzymce, znanej z romansów rycerskich<sup>62</sup>. Sytuację wyjściową określa tu więc potrzeba bycia „u siebie”, tęsknota za zakorzeniem oraz osiadłością, i to przede wszystkim w jej materialnym wymiarze. Wewnętrzny konflikt między bezdomnością a zadowoleniem znajduje symboliczny wyraz w postaci koszuli *khaki*, symbolizującej tułaczkę, a zarazem swobodę, oraz lakierków – będących znakiem osiadłości i stabilizacji.

Wykorzenie stanowi przekleństwo, ale też synonim wolności i autonomii. Nie ma tu jednak realizacji Gombrowiczowskiego modelu wyobcowania jako szansy. Zbyt silny jest ukryty sentyment do dalekiej (fantazmatycznej, zmitologizowanej) ojczyzny oraz wiara, że da się osiągnąć taką sytuację egzystencjalną, w której jest się „u siebie”, zbyt wyraźne pozostaje też utożsamienie zakorzenienia z zaspokojeniem potrzeb materialnych.

Końcowa scena (rozdział *Miseczka do golenia*), stanowiąca kolejny moment kluczowy dla powieściowego obrazu podmiotowości, komplikuje jednak wymowę utworu: przynosi obraz kłeski, ale i otwarcie na możliwość przewartościowania:

spojrzał na swą twarz, twarz Matugi. [...] Twarz była wielka, nie, raczej tęga. Szczęki sterczały szeroko, obłożone i aż napięte od... od czego? Od tłuszczu – pomyślał prędko. Dlaczego prędko? Od tłuszczu – powtórzył myśl swą wolniej, siłąc się na szczerłość.

[...] Spojrzał znowu do lustra. Głowa jakby urosła. Łeb mi tyje, psiakrew! Łeb mi puchnie! [...] Wydało mu się, że zajmuje całe lustro. Czyj to łeb? Mój, tyle że trochę przybrał ostatnio. Czyj to łeb, oprócz tego że mój? Naraz [...] zobaczył swą głowę jedzącą. Ruszała, mlaskała ogromnymi szczękami [...]. To moja głowa. No i co z tego, że moja? Jeść mi nie wolno? [...]

Odwrócił głowę, ale tamta, w lustrze, szczęśliwa i tłusta, ryczała nadal. Wtedy, siły nie mając, żeby odejść od siebie samego, zmrzążył oczy. [...] I naraz charknął w pysk tamtej głowie rechoczącej. [M 204–205]

Fragment ten dobrze oddaje istotę stylu Pankowskiego: operowanie obrazowym metaforycznym skrótem czy wręcz stereotypem, ale o dużej sile wyrazu. W finałowej scenie dochodzi do swego rodzaju *Verfremdungseffekt*: lustrzane odbicie swojej-nieswojej twarzy staje się przyczyną radykalnego samowyobcowania podmiotu. Co ciekawe, to właśnie zakorzenie – cielesno-materialne zaspokojenie – znajduje się w samym centrum efektu obcości, powoduje autoalienację. Matuga przebywa swą wędrowką przez kacety i powojenną tułaczkę w nieustającym pragnieniu osiedlenia się – po to, by u kresu, gdy jego droga przez mękę dobiega końca, odnaleźć obcość w samym sobie; by odkryć, że prawdziwe zadowolenie jest utopią, bo – mówiąc słowami Sigmunda Freuda – człowiek nie jest panem we własnym domu, bo obcość mieszka w nim samym. Dochodzi tu więc do odkrycia, które wyznacza w dużej mierze istotę modernistycznej przemiany rozumienia podmiotowości, a któremu najdobitniejszy wyraz daje Rimbaudowski sformułowanie: „*JE est un autre* – JA to ktoś inny”.

Ostateczny akt autokompromitacji prowadzi do radykalnej zmiany perspektywy widzenia cielesności: po raz pierwszy ciało nagle przestaje być nośnikiem „ja”, siedliskiem poczucia tożsamości, a staje się tym, co obce w samym „ja”. To jedyna tak wyraźna w całej powieści scena, w której nad doznaniem cielesnym domi-

<sup>62</sup> Zob. Wiczorkiewicz, *op. cit.*, s. 154–156.

nuje akt samoświadomości, wprowadzający dystans między „ja” a ciało. Próba oparcia jednostkowej tożsamości na cielesności, na sferze popędowej okazuje się zatem utopijna. W konflikcie między kulturą a ciałem Pankowski „żadnemu z bohaterów nie daje szansy zwycięstwa”<sup>63</sup>. Finałowa scena jest szczytowym momentem narratorskiego dystansu do bohatera; dzięki niej cały utwór zyskuje dodatkowy wymiar. Jest to więc świadectwo klęski Matugi, ale zarazem otwarcie na możliwość przewartościowania.

### Gombrowicz. Ograniczenia

Jawna czy nawet nachalna opozycyjność wobec tradycyjnych wzorców tożsamości oraz radykalny zwrot ku ciału jako jedynej realnej sferze istnienia – ujmują główne cechy modelu podmiotowości wyłaniającego się z omawianej powieści, a zarazem stanowią jego ograniczenie. W jakiejś mierze jest to też ograniczenie groteski w jej wersji burzącej. Widać to szczególnie na tle systemu myślowego Gombrowicza, który stanowi tu jeden z najważniejszych punktów odniesienia.

Powieść Pankowskiego z pisarstwem Gombrowicza (głównie z *Trans-Atlantyką*) łączy nie tylko odwołanie się do wzoru powieści pikareskiej, ale – co istotniejsze – problematyka młodości i niedojrzałości. Pikareska jest bowiem organicznie związana z młodością jako sferą tego, co jeszcze nie ustabilizowane, potencjalne; *picaro* zaś to człowiek nie ukształtowany, podmiot, który dopiero się staje. Procesualność i dynamika „przygód” współtworzy tu fenomen zmiennej, niegotowej istoty ludzkiej<sup>64</sup>. Tradycja łotzykowska, awanturyczna staje się więc naturalnym *medium* dla Gombrowiczowskiej problematyki formy, młodości, niedojrzałości. Wzorzec pikareski dochodzi do głosu szczególnie w *Trans-Atlantyku* i częściowo w *Pornografii*. Ich autor rozwija swą refleksję nad młodością, cielesnością i erotyzmem, powołując przy tym do życia postacie „wyrzuconych z siódła”, życiowych rozbitków. Jak pisze Michał Głowiński:

Wątki pikareskie u Gombrowicza to ekspresja niedojrzałości i – jednocześnie – forma jej przezwyciężenia, wyraz fascynacji młodością i środek prowadzący do jej sproblematyzowania, a więc włączenia w kształtowany przez pisarza system myślenia. [...] W zgodzie ze specyficzną Gombrowiczowską dialektyką, ostentacyjny, przejęty z tradycyjnych, współcześnie już archaicznych, gatunków literackich brak dystansu staje się sposobem jego kreowania<sup>65</sup>.

W systemie myśli Gombrowicza młodość i niedojrzałość – mimo że odsyłają do tego, co instynktowne, erotyczne, popędowe – nie są jedynie kategoriami biologicznymi. Stają się w ujęciu pisarza przede wszystkim znakiem potencjalności i ciągłej przemiany. W refleksji nad Formą wyznaczają one kierunek dostępnej podmiotowej niezależności. Podmiot Gombrowiczowski realizuje się bowiem głównie w dążeniu do wolności („Nie wiem, kim jestem, ale cierpię, gdy zostaję znie-

<sup>63</sup> M. E. Cybulska, „Tygodnik Polski” 1985, nr z 1 VI. Cyt. za: E. Destrée - Van Wilder, *Odbiór twórczości Mariana Pankowskiego na Zachodzie*. W zb.: *Pisarska rozróżba*, s. 52.

<sup>64</sup> Zob. *Wieczorkiewicz, op. cit.*, s. 140.

<sup>65</sup> Głowiński, *op. cit.*, s. 234. Uwagi te dotyczą *Pornografii*, jednak – jak pisze badacz – elementy powieści łotzykowskiej znajdują pełniejszą realizację w *Trans-Atlantyku*, będącym, moim zdaniem, tą powieścią Gombrowicza, która najmocniej wpłynęła na omawiany utwór Pankowskiego, a także m.in. na *Korupcję* Kuśniewicza.

kształcony, oto wszystko”<sup>66</sup>). Trafnym określeniem, oddającym radykalizm tego projektu, jest sformułowanie Włodzimierza Maciąga: „pisarstwo Gombrowicza staje się najdalej idącym świadectwem dążenia do podmiotowości absolutnej”<sup>67</sup>. „Próba podmiotu absolutnego” polegałaby tu na dążeniu do zdobycia władzy nad procesem samostwarzania się formy. Taki projekt antropologiczny nie oznacza jednak utopii, ale właśnie bezwzględną świadomość wpływów i ograniczeń, którym podlega podmiot; świadomość zarazem naznaczoną „lękiem przed wpływem”. Pragnienie osiągnięcia absolutnej niezależności powoduje jednocześnie absolutną nieufność wobec jakiegokolwiek formy, także tej, którą podmiot sam dla siebie stwarza. W tym względzie Gombrowicz jest kontynuatorem tradycji „filozofii podejrzenia”, inspirowanej przez Nietzschego i Freuda. Antropologia Gombrowicza wykracza daleko poza zagadnienia natury społecznej; stanowią one istotny, ale nie jedyny element jego projektu podmiotowości. Gombrowiczowska problematyka Formy ma swój wymiar epistemologiczny, antropologiczny, ontologiczny, a także – ale nie przede wszystkim – socjologiczny. Ponadto autor *Kosmosu* wnikliwej analizie poddaje proces wyłaniania się form, ukazuje jego złożoność oraz udział, jaki bierze w nim sam podmiot. Zniewolenie Formą nie stanowi po prostu czegoś narzuconego jednostce przez zbiorowość, ale rodzi się w złożonej grze międzyludzkich interakcji, której nikt nie kontroluje. Gombrowicz jest przy tym daleki od jakiegokolwiek dosłowności i jednostronności. Jego prowokacje erotyczne i obyczajowe, wyrażane zazwyczaj językiem symbolicznym, są wieloznaczne i wymykają się prostym wykładniom.

U Pankowskiego mamy do czynienia z nieco podobnym zespołem zagadnień, jednak o znacznie bardziej konkretnym i ograniczonym zakresie. To, co u Gombrowicza jest zmaganiem z wszechwładną i samorodną Formą, u Pankowskiego przybiera postać walki z – przedstawioną w dużym uproszczeniu – sferą społecznych mitów i stereotypów. Wyzwalające negacje autora powieści *Matuga idzie* niekiedy popadają przy tym w schematyzm, ograniczają intelektualny horyzont tej prozy i sprawiają, że wyczerpuje się ona w geście zaprzeczenia. Trafne uwagi poświęcił temu zjawisku Aleksander Fiut:

[Bohater Pankowskiego] na pozór dobrze przerobił lekcję Gombrowicza. Śledzi przecież własne i innych ludzi uwikłanie w zbiorowe rytuały oraz uleganie mitom. A jednak przegrywa. Niewystarczającą bronią okazują się zarówno świadomość zniewolenia, jak gest negacji. Dlaczego?

Tocząc zapasy z wszechwładnym demonem Formy, Gombrowicz poddawał rewizji jej każdy, nawet ledwo się wyłaniający, kształt. Także taki, jaki narzuca postawa buntu i destrukcji. Pankowski tymczasem zanegował wszystko poza samym gestem negacji. Uwierzył jakby, że prowokacja ofiaruje mu wolność bez ograniczeń, i stał się, paradoksalnie, zależny od formy prowokacji<sup>68</sup>.

Do tych spostrzeżeń należy jeszcze dodać, że negacje Pankowskiego mają niekiedy wąski, doraźny cel satyryczny i pozbawione są ambiwalencji charakterystycznej dla groteski. Dialektyczna negacja groteskowa, która – jak pisze Bachtin – „ujmuje zjawisko w trakcie jego stawania się, w ruchu od bieguna negatywnego

<sup>66</sup> Gombrowicz, *op. cit.*, s. 59.

<sup>67</sup> W. Maciąg, *Próba podmiotu absolutnego. Witold Gombrowicz. W: Nasz wiek XX: przewodnie idee literatury polskiej 1918–1980*. Wrocław 1992, s. 138.

<sup>68</sup> Fiut, *Białe rękawiczki i herbata z cytryną*, s. 71–73.

do pozytywnego”<sup>69</sup>, ustępuje wówczas miejsca jednostronnej, „pragmatycznej” satyrze o ściśle określonym adresie. (Taki charakter ma np. opis pałacu zbudowanego ze smalcu przez belgijskich mieszczan czy scena zatytułowana *Wjazd Tego* – karykaturalnie przedstawiająca patriotyczne ceremonie polskiej emigracji.)

Z powieści Pankowskiego wyłania się witalistyczny model podmiotu o proveniencji Gombrowiczowskiej (a pośrednio i Nietzscheańskiej), mocno przy tym osadzony w sytuacyjnym i socjologicznym konkrezie. Mimo oczywistych zależności tej prozy od twórczości autora *Ferdydurke* (takich jak: problematyka mitów i stereotypów, młodość, biologizm, nawet poszczególne motywy fabularne, zależności stylistyczne i językowe) trzeba zgodzić się z Aleksandrem Fiutem, że zbieżności te świadczą raczej o duchowym pokrewieństwie niż o zapożyczeniu, a centralny konflikt omawianej powieści należy określić za Bieńkowskim jako oryginalny, nie inspirowany przez Gombrowicza<sup>70</sup>. Rozpatrując analogie i różnice między autorami, trzeba zatem przyznać Pankowskiemu jego własną, specyficzną językową wynalazczość (pokrewną „słowiarstwu” Bolesława Leśmiana)<sup>71</sup>, indywidualną problematykę, zakotwiczoną w realiach i w konkrezie obyczajowym. Jednak ze względu na rzeczone pokrewieństwo nie sposób uniknąć porównań – a wówczas ujawniają się ograniczenia pisarstwa Pankowskiego. Podobnie jak w przypadku znacznej części groteskowej prozy powojennej – autor *Matuga idzie* porusza się po zdecydowanie węższym niż Gombrowicz terenie. Zwłaszcza mitoburczy, demistyfikacyjny aspekt tej literatury często wydaje się ułatwiony, korzysta bowiem z chwytów artystycznych znanych z *Ferdydurke* i z *Trans-Atlantyku*, przy czym jego intelektualna pojemność i artystyczna finezja są nieporównanie mniejsze.

Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na istotną wątpliwość, jaka rodzi się przy odbiorze prozy Pankowskiego – wątpliwość dotycząca właśnie sposobów wykorzystania groteski. Z jednej strony, znakomicie służy ona zasadniczym celom tej twórczości (mitoburstwo i „ucieleśnianie”). Ponadto zwiększa polisemię wypowiedzi, umożliwia metaforyczne „krótkie spięcie” sensu, zagęszczenie znaczeń; wzmacnia też siłę oddziaływania tekstu. Z kolei jej parodystyczny charakter stwarza możliwość wpisania nowych treści w zużyte wzorce.

Z drugiej strony jednak, niektóre cechy stylistyczne związane z groteską, takie jak daleko idąca umowność, aspektowość charakterystyki postaci i świata przedstawionego, zdają się tuszować artystyczne i intelektualne niedostatki tej prozy. Trafnie zdiagnozował ową dwuznaczność Jan Jakóbczyk, wskazując, iż stylistyczna kakofonia, dekompozycja, redukcja presupozycji i *deixis*, ekscentryczna metaforyka – czynią niekiedy teksty Pankowskiego „przeszarżowany-

<sup>69</sup> B a c h t i n, *Twórczość Franciszka Rabelais’go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, s. 555.

<sup>70</sup> Zob. F i u t, *Białe rękawiczki i herbata z cytryną*, s. 71. – B i e ń k o w s k i, *op. cit.*, s. 365. Większość recenzentów prozy Pankowskiego dostrzega tę ewidentną zależność, przyznając jednak autorowi powieści *Matuga idzie* oryginalność: „Choć wpływ Gombrowicza jest oczywisty, zwłaszcza w radosnym użytkowaniu mimochodem szczegółów groteskowych, należy uznać Pankowskiego, pogańskiego w natchnieniu i nadzwyczajnie lakonicznego w formie, za nowatora” (A. R i n a l d i, rec. *Rudolfa*. „L’Express” 1982, nr z 28 V. Cyt. za: D e s t r é e - V a n W i l d e r, *op. cit.*, s. 52).

<sup>71</sup> Zdaniem A. L i s i e c k i e j (*Między „Finnegans Wake” a Leśmianem*. „Oficyna Poetów” 1978, nr 2) Pankowskiego spokrewnia z Leśmianem „słowiarstwo” – językowa wynalazczość. Zob. też L a t a w i e c, *Twórczość Mariana Pankowskiego na tle tradycji kulturowej i przemian artystycznych literatury współczesnej*, s. 47.

mi”. Stylistyczna szarża zaś niekoniecznie musi mieć tragiczny wymiar (którego dopatrywał się w omawianej powieści Bieńkowski). Może oznaczać atrofię sensu, twórczą niemoc<sup>72</sup>. Problem ten jest częścią szerszego zagadnienia, na które zwraca uwagę Jakóbczyk. Otóż w przypadku literatury dobrej, ale nie wybitnej – a do takiej wypada zaliczyć pisarstwo Pankowskiego – zabiegi interpretacyjne często dowartościowują badane teksty, zakładając ich artystyczną i myślową spójność, która nie zawsze występuje w nich w pełni. Co prawda, przedmiotem analizy są intencja tekstu oraz antropologiczne implikacje zastosowanej poetyki – wszystkie elementy dzieła pozostają więc znaczące bez względu na zamiary autora. Mimo to – szczególnie w przypadku prozy silnie nasyconej groteską, ale dalekiej od doskonałości artystycznej – łatwo o nadinterpretację, wynikającą z traktowania wszystkich elementów dzieła odbiegających od reguł poetyki realistycznej czy psychologicznej jako zamierzonych aktów destrukcji tradycyjnej formy powieściowej.

W późniejszej twórczości Pankowskiego (m.in. w opowiadaniach z tomu *Bukenocie*) fundamentem antropologii pozostają oba wspomniane źródła podmiotowości, obecne w powieści *Matuga idzie*: próba wyzwolenia „ja” ze sfery mitu (przy czym negowane wartości pokazywane są konsekwentnie w formie stereotypów, a siła ataku nie zawsze idzie w parze z siłą argumentacji) oraz dowartościowanie ciała. Ten drugi aspekt jest poszerzany o elementy panteistycznej wizji świata, kontemplacyjny zachwyt nad przyrodą i nad życiem w jego codziennym, zmysłowym wymiarze. Szczególnie ważną funkcję pełni nadal erotyzm: ukazywany z drastyczną dosadnością, używany w roli narzędzia prowokacji, staje się jednocześnie niemal aksjologiczną podstawą pisarstwa Pankowskiego<sup>73</sup>.

*Matuga idzie* stanowi na tle polskiej prozy tego okresu stosunkowo radykalną realizację groteski, tak w aspekcie estetycznym, jak i światopoglądowym. Można tu zatem mówić o groteskowym światopoglądzie, którego fundamentem jest negacja abstrakcji i waloryzowana pozytywnie cielesność. Ruch od abstrakcji ku konkretowi cielesnemu i materialnej, biologicznej „magnie” – esencji istnienia – dokonuje się przede wszystkim za pomocą groteskowych środków wyrazu. Groteska stanowi zatem strategię wyzwolenia podmiotu ze światopoglądowych i intelektualnych abstrakcji, z koszmaru historii; staje się metodą docierania do jednostkowego, zmysłowego doświadczenia, zanurzonego w płynnej materii bytu.

#### Abstract

KAJETAN MOJSAK  
(The Centre for Social Studies, IFiS PAN, Warsaw)

#### “BODY’S ADVENTURE” – SUBJECTIVITY AND GROTESQUE IN MARIAN PANKOWSKI’S NOVEL “HERE COMES MATUGA”

The text is devoted to an analysis of the model of subjectivity implied by the grotesque means of expression in Marian Pankowski’s novel *Here Comes Matuga*. The fundament of the grotesque world

<sup>72</sup> Zob. Jakóbczyk, *op. cit.*, s. 116–117.

<sup>73</sup> Zob. K. R u t a - R u t k o w s k a, *Mit miłości i erotyka w twórczości Mariana Pankowskiego*. W zb.: *Acta Pancoviana*, t. 3, s. 38.

view emerging from the prose are the negation of common myths and stereotypes, and a positively valued corporality. The anthropological model of Pankowki's writing fails to be fully described with Mikhail Bakhtin's categories as it is closer to "anti-humanistic naturalism". Important contexts of the issues in question are the prose's connections with the picaresque tradition, and a marked influence of Witold Gombrowicz's writings. The ultimate part of the paper shows that the way Pankowski operates with the grotesque decides about the originality of his writings, and at the same time hides the intellectual and artistic constraints of his prose and of the personality model present in it.