

## „Ja, podejrzany narrator”. Mariana Pankowskiego gry z autorstwem i autobiografizmem<sup>1</sup>

### 1. „Wszystko jest rodem z JA”. Autobiografizm i uwodzenie

W prozie Mariana Pankowskiego mamy do czynienia z nastawieniem autobiograficznym – ta teza pojawia się po wielokroć zarówno w pracach naukowych, jak i recenzjach czy szkicowych omówieniach twórczości autora *Z Auszwicu do Belsen*. Najprostszym sposobem jej udowodnienia bywa porównywanie losów narratorów i bohaterów utworów literackich z wiedzą na temat życia ich autora. Janusz Drzewucki w tekście poświęconym tomowi *Złoto żałobne* proponuje następujące wyliczenie podobieństw: wiemy, że autor urodził się i wychowywał w Sanoku, podobnie jak narrator noweli *Kule*; studiował na Uniwersytecie Jagiellońskim, a więc nic dziwnego, że narrator-bohater *Krakowskiego taksówkarza* czuje się w Krakowie jak w swoim mieście; spędził kilka lat w obozach koncentracyjnych, podobnie jak narrator opowiadania *Moja SS Rottenführer Johanna*; był profesorem literaturoznawstwa na uniwersytecie, a potem przeszedł na emeryturę, tak jak protagonista *Lekcji Simony*<sup>2</sup>.

Inni krytycy odwoływali się do konkretnych koncepcji teoretycznych dotyczących autobiografii, w tym do jednej z najbardziej wpływowych, wypracowanej przez Philippe’a Lejeune’a. Tak zrobił chociażby Tadeusz Komendant w eseju stanowiącym zarówno omówienie *Złota żałobnego*, jak i ciekawy zarys interpretacji całości dzieła Pankowskiego<sup>3</sup>. Wątek paktu autobiograficznego rozwinął Zbigniew Fiszbak. Badacz uważa, że strategię autobiograficzną w prozie autora *Rudolfa* można śledzić niejako na dwóch poziomach. Pierwszy to podobieństwo między bytami tekstowymi a bytem pozatekstowym – pisarzem. Owo podobieństwo dotyczy nie tylko kreacji bohaterów, lecz także „duchowego formatu narratora oraz jego preferencji światopoglądowych i artystycznych, porównywalnych z wypowiedziami pisarza w tekstach o charakterze dyskursywnym i w wywiadach”<sup>4</sup>. Na drugim poziomie analogie z biografiami i wypowiedziami autora są trudne

<sup>1</sup> Tekst stanowi fragment rozprawy doktorskiej autora zatytułowanej *Przygody mowy. Proza Mariana Pankowskiego wobec problematyki reprezentacji*. Autor uzyskał środki finansowe na przygotowanie rozprawy doktorskiej z Narodowego Centrum Nauki w ramach finansowania stypendium doktorskiego na podstawie decyzji numer DEC-2013/08/T/HS2/00527.

<sup>2</sup> Zob. J. Drzewucki, *Nieodpowiedzialność chłopczyńska i starość* [w:] „Acta Pancoviana” 2005, nr 3, s. 52–56.

<sup>3</sup> Zob. T. Komendant, *Hej kolendra, kolendra...* [w:] „Twórczość” 2003, nr 6, s. 96–101.

<sup>4</sup> Z. Fiszbak, *Dialogiczność, autotematyczność, autobiograficzność w prozie Mariana Pankowskiego* [w:] „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Polonica” 2002, nr 5, s. 152. Cytat nieznacznie zmodyfikowany.

do uchwycenia, należy więc mówić nie o obecności paktu autobiograficznego, lecz paktu fantazmatycznego, będącego – zgodnie z propozycją Lejeune’a – pośrednią formą tego pierwszego<sup>5</sup>. „Oznacza to, iż utwory prozatorskie autora Gościa odczytywać należy jako literackie fantazmaty niosące prawdę o autorskim indywiduum”<sup>6</sup>. Suma owych tendencji składa się na stanowisko określane przez krytyka mianem autobiografizmu bez wiary, „bez wiary w możliwość uchwycenia (...) prawdy o własnej egzystencji”<sup>7</sup>, naznaczonego niemożliwymi do rozwiązywania kłopotami podmiotu z tożsamością.

Inny aspekt zjawiska wskazuje Stanisław Barć. Autor odwołuje się do pojęcia postawy autobiograficznej wprowadzonego przez Małgorzatę Czermińską i proponuje dodatkowo rozróżnić „elementarny poziom postawy autobiograficznej”:

„Ogólnie rzecz biorąc, chodzi tu o koncepcję słowa zakorzenionego w podmiotowym przeżyciu, słowa niejako doświadczonego, wywiedzonego z życia, z biologii, konkretnego, «zmysłowego», usiłującego dotrzeć do rzeczy”<sup>8</sup>.

Autobiograficzny wymiar pisarstwa Pankowskiego zasadza się zatem nie tylko na określonej konstrukcji narratora i bohatera, ich uformowaniu w taki sposób, by wywoływały efekt odsyłania do autora empirycznego jako bytu pozatekstowego, lecz także ujawnia się w samym kształcie narracji, w stosunku do słowa, w filozofii języka poetyckiego.

Ta podstawowa intuicja badaczy uzyskiwała wsparcie w wypowiedziach pisarza na temat własnej twórczości. Z bardzo wielu enuncjacji wybieram jeden wyrazisty przykład z wywiadu rzeki udzielonego Krystynie Rucie-Rutkowskiej:

„Z czasem, kiedy życie moje dorosło, wiersze też, a potem wszystkie moje teksty – czy teatr, czy proza – stały się siecią, w którą łowiłem świat, a w nim siebie w świat wpisane. I dziś chyba bez trudu mogę odpowiedzieć na pytanie: czym dla mnie jest tworzenie. Myślę, że jest po prostu synonimem mej egzystencji. (...) Zaczęło się od czasownika w pierwszej osobie; zaczęło się od zamka i zaczęło się od naiwnego wskazywania palcem na swoją niezwykłość, swoją wartość, żeby inni ją zauważyli. Myślę, że literatura, gest pisarza jest ciągłym wyrażaniem swego JA. Kultura literacka podsuwa nam pewne maski, uczy nas unikania tego JA wprost. Ale sam zamiar zapisania naszych emocji na użytek innych jest już tworzeniem sytuacji, kiedy to JA jest komuś proponowane. Staje się właściwie formą uwodzenia: fizycznego, emocjonalnego, intelektualnego – czy dziennik, czy liryka, czy teatr – wszystko jest rodem z JA”<sup>9</sup>.

Z tej wypowiedzi możemy wyczytać kilka interesujących kwestii. Pisanie autobiograficzne nie jest dla Pankowskiego wyłącznie wyrażaniem „ja”, polega również

<sup>5</sup> Zob. P. Lejeune, *Pakt autobiograficzny*, tłum. A. Labuda [w:] idem, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, pod red. R. Lubas-Bartoszyńskiej, tłum. W. Grajewski, S. Jaworski, A. Labuda, R. Lubas-Bartoszyńska, Kraków 2001, s. 54.

<sup>6</sup> Z. Fiszbak, *Dialogiczność, autotematyczność, autobiograficzność w prozie Mariana Pankowskiego*, op. cit., s. 152.

<sup>7</sup> Ibidem.

<sup>8</sup> S. Barć, *Marian Pankowski. Poeta – prozaik – dramaturg*, Lublin 1991, s. 164.

<sup>9</sup> *Polak w dwuznacznych sytuacjach. Z Marianem Pankowskim rozmawia Krystyna Ruta-Rutkowska*, postłowie A. Nasitłowskiej, Warszawa 2000, s. 135–136.

na zastawianiu sieci, w którą łowi się świat i owo „ja”, a to znaczy, że polega tylko na artykulacji czegoś już obecnego, ukształtowanego, ile na zdobywaniu czegoś, co pierwotnie obecne nie było, co trzeba dopiero uchwycić, by następnie zaproponować to innemu, czyli czytelnikowi. Pankowski wiąże autobiografizm nie tylko z ekspresją, lecz także z reprezentacją (tę sieć, w którą łowi się świat oraz siebie samego) i komunikacją. Pisanie autobiograficzne realizuje się dzięki współdziałaniu trzech kluczowych funkcji języka. Z całą mocą należy tu podkreślić fakt, że podmiot owego procesu nie jest w całości gotowy zawczasu, przed rozpoczęciem pisania, on tworzy się dopiero w ramach owej czynności. *Écriture autobiographique* zakłada zatem podwójny ruch: dośrodkowy, a więc od autora empirycznego do tekstu, oraz odśrodkowy, za sprawą którego tekst zwraca się ku swemu zewnątrz, oddziałuje na swego autora. Pisarstwo autora Rudolfa to jeszcze jeden przykład na to, jak

„(...) nowoczesny dyskurs autobiograficzny zaświadcza, że wypowiadanie prawdy o podmiocie i jego statusie prowadzi do dostrzeżenia procesualnego charakteru podmiotowej tożsamości oraz jej współkonstituowania przez język (...). Samowiedza podmiotu o własnej tożsamości nie jest kwestią werbalnej proklamacji ukrytej (a wcześniej i gdzie indziej ustalonej) istoty osobowości, uzewewnętrznienia wewnętrznej prawdy o własnej odrębności i integralności, uprzedniej i niezależnej od artykulacji. Jest bowiem przede wszystkim rezultatem autokreatywnej sztuki opowieści”<sup>10</sup>.

Ponadto Pankowski mówi, że pisanie autobiograficzne to pewna forma uwodzenia, a uwodzenie nie obywa się bez przywdziewania podsuwanych nam przez kulturę literacką masek, ruchu odśaniania i zaśniania „ja”, bliskości i dystansu. Autobiograficzne uwodzenie to zatem rodzaj gry. Owe tekstowe gry – bo lepiej tu użyć liczby mnogiej – z odbiorcą nieustannie zachęcają go do stawiania hipotezy o autobiograficznym charakterze pisarstwa Pankowskiego, zachęcają do wyobrażania sobie osoby rzeczywistego autora, a jednocześnie stanowią weryfikację tej hipotezy i owo wyobrażanie utrudniają. Dzieło staje się, by użyć sformułowania Andrzeja Zieniewicza, „hermeneutyczną przestrzenią pytania o autora”<sup>11</sup>, o jego relacje wobec podmiotu mówiącego i wobec postaci w świecie przedstawionym, a jednocześnie blokuje możliwość uzyskania precyzyjnej odpowiedzi na te pytania. W moim tekście będę starał się pokazać, w jaki sposób pewien zestaw chwytów i tekstowych procedur czyni dotychczasowe rozważania krytyków w kwestii autobiograficzności pisarstwa Pankowskiego nie tyle bezowocnymi, ile niewystarczającymi.

## 2. „Tak zwana prawda”. Świadectwo i fikcja

Najniższy poziom gry z konwencją autobiograficzną to poziom gramatyki. Opowiadanie *Herbata z cytryną* rozpoczyna się od konstatacji: „Jeden gruźlik, Polak, na pokładzie statku stoi i tak myśli (...)”<sup>12</sup>. W jednym z kolejnych akapitów natrafiamy na zdanie: „I płyniemy z tym pierwszym lasem na płasko”; wreszcie kilka wersów dalej; „(...) myśli

<sup>10</sup> R. Nycz, *Literatura nowoczesna: cztery dyskursy* [w:] idem, *Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura*, Warszawa 2012, s. 200.

<sup>11</sup> A. Zieniewicz, *Obecność autora. Style rzeczywistości w sylvie współczesnej*, Warszawa 2001, s. 34.

<sup>12</sup> M. Pankowski, *Herbata z cytryną* [w:] idem, *Bukenocie*, Kraków 1979, s. 129. Dwa kolejne cytaty ze strony 130.

sobie ten Polak, to znaczy ja, i pomału po schodkach schodzi – schodzę”. Jak określić cel tych zabiegów, skoro do samego końca utworu będziemy mieli do czynienia z narracją pierwszoosobową, a narrator nie będzie już więcej problematyzował swojego statusu? Wydaje się, że oscylacja osób gramatycznych, obecność „on” i „my”, służy temu, by tym mocniej uwydatnić „ja” (bez przesądzenia o jego ewentualnym autobiograficznym charakterze), a jednocześnie wskazać na jego umowny, tekstowy status. Dysponent reguł gry operuje tu dystansem: skraca go, używając pierwszej osoby liczby pojedynczej i wydłuża, stosując formy trzeciej osoby liczby pojedynczej. Taką funkcję pełnią też analogiczne chwytły w innych tekstach:

„A ty? To znaczy ja? Ja, podejrzany narrator?”<sup>13</sup>.

„Czy tak było naprawdę? Czy też autor chciał, to znaczy musiał tak ujrzeć sam środek własnego lata? I rozpisać swe urzeczenie w taki gorący landszafcik?”<sup>14</sup>.

W pierwszym fragmencie ponownie natrafiamy na oscylację osób i form gramatycznych, w obu zaś pojawiają się nazwy instancji nadawczych w komunikacji literackiej. Jeżeli podmiot mówiący zastanawia się nad tym, co zrobił autor, albo sam siebie nazywa „podejrzany narrator”, to znaczy, że mamy tu do czynienia z autobiografizmem w jego krytycznym, by tak rzec, wydaniu, z autobiografizmem spod znaku Gombrowicza: to już nie dokonywany z dobrą wiarą zapis własnych doświadczeń, myśli i uczuć, ale gra z konwencjami intymistycznymi. Autobiografizm jawi się tu jako problem, jako zadanie postawione przed czytelnikiem. Gdybyśmy chcieli odwołać się do metafory Małgorzaty Czermińskiej, musielibyśmy powiedzieć, że u Pankowskiego najbardziej wyeksponowanym wierzchołkiem trójkąta autobiograficznego będzie wyzwanie, z kolei dwa pozostałe, świadectwo i wyznanie, będą odgrywały mniej istotną rolę<sup>15</sup>.

Kolejny poziom gry można umownie określić mianem retoryczno-stylistycznego. Jak już wspominałem, Stanisław Barć pisał, iż postawa autobiograficzna współgra w prozie Pankowskiego z charakterystycznym „bogaty” sposobem mówienia, ze szczególnym stosunkiem do słowa. Uważam tę tezę za bardzo słuszną (choć domagającą się zniuansowania), jednak należy pamiętać, że Philippe Lejeune w swoich wczesnych tekstach kwestionował autobiograficzny status utworów podważających „zaufanie referencyjne” za sprawą nadmiernego zaakcentowania poetyckiej funkcji przekazu. Używał sformułowania „styl biografii”, mając na myśli „(...) wszystko, co zakłóca przejrzystość języka pisanego, oddala go od »stopnia zerowego« i »prawdopodobieństwa«, ujawniając pracę nad językiem, jak na przykład parodia, gra *signifiants* lub wersyfikacja”<sup>16</sup>. Pisanie Mariana Pankowskiego oczywiście znacząco oddala się od „stopnia zero” stylu, nie tylko za sprawą parodii i innych odmian intertekstualności, gry znaczących i (sporadycznego) użycia wersyfikacji, lecz także szeregu dodatkowych chwytów. Bardzo tradycyjnie

<sup>13</sup> Idem, *W stronę miłości*, Warszawa 2001, s. 9.

<sup>14</sup> Idem, *Rudolf*, Kraków 2004, s. 71.

<sup>15</sup> Zob. M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Kraków 2000.

<sup>16</sup> P. Lejeune, *Pakt autobiograficzny (bis)*, tłum. S. Jaworski [w:] idem, *Wariacje na temat pewnego paktu*, op. cit., s. 191.

nastawiony czytelnik prawdopodobnie starałby się podważyć tezę o autobiograficznym charakterze pisarstwa Pankowskiego właśnie ze względu na wysoki stopień „uporządkowania naddanego”. W późniejszych tekstach Lejeune modyfikuje swoje wcześniejsze rozpoznania, stwierdzając, że w autobiografii literackiej zawsze występuje napięcie wynikające z tego, iż usiłuje ona być jednocześnie dziełem sztuki i dyskursem prawdomównym. W związku z tym, jeżeli chodzi o stylistykę, poetykę i retorykę autobiografii, powinniśmy wyobrazić sobie pewną skalę: na jednym jej krańcu znajdzie się „przezroczystość” *curriculum vitae*, na drugim zaś – „czysta poezja”. „Na tych dwóch skrajnych biegunach kontrakt autobiograficzny, z różnych powodów, traci swoją wiarygodność”<sup>17</sup>. Proza Pankowskiego, grawitująca ku drugiemu z tych biegunów, z pewnością nie wyklucza możliwości lektury autobiograficznej, choć nieco ją komplikuje.

Sprawa stanie się bardziej zawiślana, gdy przyjrzymy się utworom pisarza od strony przynależności gatunkowej. Większa część opublikowanej spuścizny prozatorskiej Pankowskiego nie daje się zaklasyfikować jako literatura dokumentu osobistego w znaczeniu, jakie temu pojęciu nadał Roman Zimand<sup>18</sup> – to utwory fikcjonalne (powieści, minipowieści, opowiadania, nowele) bądź sytuujące się na pograniczu fikcji i niefikcji (sylwy). Wyjątek mogłaby stanowić proza *Z Auszvicu do Belsen. Przygody*, w której autor posługuje się poetyką obozowego świadectwa<sup>19</sup>. Narracja prowadzona jest konsekwentnie w pierwszej osobie, narrator ma na imię Marian, a w KL Auschwitz nosił obozowy numer 46333, ten sam, co autentyczny więzień Marian Pankowski. Jednak nawet w tak oczywistym – jak mogłoby się zdawać – przypadku mamy do czynienia z pewnymi komplikacjami. Podtytuł musi się nam skojarzyć z pierwszą prozą eksperymentalną Pankowskiego, *Matuga idzie. Przygody*. Wygląda na to, że obok odwołania do konwencji gatunkowej świadectwa obozowego autor uruchamia inną relację architekstualną, odsyłając do wzorca gatunkowego powieści pikareskiej, a więc formy literackiej nieprzynależnej domenie literatury dokumentu osobistego, która na dodatek osiągnęła apogeum rozwoju kilka wieków przed narodzinami nowoczesnego autobiografizmu. Genologiczna sugestia zawarta w tytule nie jest bez znaczenia, ponieważ oba gatunki charakteryzują się odmiennym stosunkiem do kwestii faktyczności i fikcyjności: świadectwo lokujemy po stronie przekazów referencyjnych (w tradycyjnym rozumieniu tego słowa), możemy zatem mieć do czynienia ze świadectwem prawdziwym bądź fałszywym, natomiast powieściowe czy *quasi*-powieściowe „przygody”, uruchamiające skojarzenie z pikareską, lokują się po stronie fikcji.

Lektura utworu nie może całkowicie rozwiązać wątpliwości. Ktoś, kto podziela poglądy, że w literaturze można (i warto) wytyczyć granicę między fikcją i niefikcją, mógłby bez większego trudu wskazać fragmenty, w których narrator Pankowskiego korzysta

<sup>17</sup> Ibidem, s. 192.

<sup>18</sup> Zob. R. Zimand, *Diarysta Stefan Ż.*, Wrocław 1990.

<sup>19</sup> Odwołując się do terminologii proponowanej przez Reginę Lubas-Bartoszyńską, możemy powiedzieć, że *Z Auszvicu do Belsen* to przykład tekstu autobiograficznego referencyjnego, natomiast szereg innych utworów to teksty autobiograficzne literackie. Zob. R. Lubas-Bartoszyńska, *Między autobiografią a literaturą*, Warszawa 1993, s. 12 i nast.

z prerogatyw powieściopisarza, nie autobiografisty. Nie musiałby w tym celu odnosić wydarzeń opisanych w utworze do wiedzy historycznej czy innych obozowych świadectw, wystarczy, że podążając śladami zwolenników teorii tekstowych wykładników fikcji, zbada konstrukcję narracji<sup>20</sup>. Prosty przykład: narrator snujący wspomnienia przeszło pół wieku po opuszczeniu terenu obozów pamięta zdecydowanie zbyt dużo, przytacza *in extenso* dialogi więźniów. Przywoływana przed momentem teoria mówi nam, że tego rodzaju zabieg stanowi – obok takich czynników, jak dostęp narratora do świadomości i myśli bohaterów przejawiający się w użyciu monologu wewnętrznego i tak zwanej myśli pozornie zależnej – wykładnik fikcji: to narzędzie z warsztatu powieściopisarza, nie świadka czy diarysty<sup>21</sup>.

Warto przytoczyć tutaj słowa samego autora dotyczące wspomnianego utworu:

„Może kiedyś uda mi się skończyć zaczęty kilka miesięcy temu tekst, gdzie po raz pierwszy chcę napisać tak zwaną prawdę o moim Auschwitzu, o moich kacetach, gdzie odczyta pani bez trudności moje nie tyle borykanie się, ile moją grę z rzeczywistością kacetową”<sup>22</sup>.

Dla Pankowskiego prawda biografii jest zawsze tylko „tak zwaną prawdą”, a przedstawianie jakiejś historii, jakiej rzeczywistości, jest zawsze grą z tą rzeczywistością.

I jeszcze jeden przykład komplikacji między fikcjonalnością a faktualnością. W powieści *Rudolf* znajduje się jedna z najsłynniejszych scen prozy Pankowskiego, scena specyficznego pojedynku na tatuaże, w której bohater-narrator pokazuje Niemcowi Thomasowi-Rudolfowi wytatuowany na przedramieniu numer obozowy 46333, ten zaś wskazuje na swój tatuaż upamiętniający jednego z jego kochanków. Wydawać by się mogło, że nie istnieje bardziej dobitny sposób na podkreślenie tożsamości narratora-bohatera i autora empirycznego, niż nadanie temu pierwszemu tego samego numeru obozowego, który nosił autentyczny więzień KL Auschwitz, Marian Pankowski, autor *Rudolfa*. Tymczasem, jak dowiadujemy się z jednego z wywiadów, Pankowski nie miał na przedramieniu wytatuowanego numeru obozowego: należał do tej części więźniów, która uniknęła tego piętna skutkiem „zaniedbania” ze strony oprawców<sup>23</sup>. Zatem tam, gdzie czytelnik może się spodziewać potwierdzenia autentyczności wydarzeń popartych autorytetem świadka, natrafia raz jeszcze na żywioł fikcji, tam, gdzie spodziewał się zniesienia dystansu między autorem a narratorem-bohaterem, natrafia na jeszcze jedno oddzielenie.

<sup>20</sup> Do segregacjonistów należy polska badaczka Joanna Jeziorska-Haładyj. Autorka odwołująca się między innymi do prac Käte Hamburger i Dorrit Cohn uznaje za możliwe dokonanie rozstrzygnięcia, czy mamy do czynienia z przekazem fikcyjnym, czy niefikcyjnym wyłącznie na podstawie analizy tekstu. Zob. J. Jeziorska-Haładyj, *Tekstowe wykładniki fikcji. Na przykładzie reportażu i powieści autobiograficznej*, Warszawa 2013. O segregacjonizmie i teorii tekstowych wykładników fikcji zob. także: A. Łebkowska, *Między teoriami a fikcją literacką*, Kraków 2001, s. 357–375.

<sup>21</sup> Krytycy odnotowywali ten aspekt utworu i stwierdzali, że mamy do czynienia z tekstem „(...) z pogranicza dokumentu i literatury czy może lepiej: wypowiedzią dokumentarno-kreacyjną, z wykorzystaną konwencją doskonałej pamięci (na przykład zapis dialogów), poetyzacją języka, elementami groteski czy epizodyczną postacią Władzia Matugi (identyczne imię i nazwisko nosi tytułowy bohater tomu prozy *Matuga idzie. Przygody*, wydanego przez Pankowskiego w roku 1959)”. Cyt. za: A. Morawiec, *Lagrowe przygody Pankowskiego*, „*Twórczość*” 2001, nr 12, s. 113. Cytat nieznacznie zmodyfikowany.

<sup>22</sup> Polak w dwuznacznych sytuacjach, op. cit., s. 37.

<sup>23</sup> Zob. *Żegnaj, Manius, żegnaj!* Z Marianem Pankowskim rozmawia Katarzyna Bielas [w:] K. Bielas, *Niesformowani. Rozmowy*, Kraków 2007, s. 386.

### 3. „Między Bogiem a prawdą, to ja nie jestem Pankowski”. Imiona własne

Każda lektura autobiograficzna musi uwzględnić kwestię imion własnych; jak wiadomo, Philippe Lejeune uczynił ją podstawą swojej teorii. To, że Pankowski prowadzi grę również na tym polu, nie powinno być dla nas zaskoczeniem. W opowiadaniu *Kozak* z 1962 roku po raz pierwszy w jego twórczości pojawia się pierwszoosobowy narrator noszący nazwisko identyczne z nazwiskiem autora, jednak jego wymienieniu towarzyszy natychmiastowe zaprzeczenie tożsamości, a przynajmniej podanie jej w wątpliwość: „Wierzą, że nazywam się Pankowski, i nawet im przez myśl nie przejdzie, że...”; „Między Bogiem a prawdą, to ja nie jestem Pankowski”<sup>24</sup>. W chwilę później dowiadujemy się, że nazwisko to powinno brzmieć Panko, tak nazywał się bowiem dziadek narratora-bohatera, zanim zamienił swoją tożsamość kozacką na polską. Z identycznością nazwisk nie mamy jednak do czynienia zbyt często, zazwyczaj w prozie Pankowskiego pojawia się autodiegetyczny narrator zdradzający podobieństwo do osoby autora, a więc będący Polakiem mieszkającym w Belgii, wykładowcą uniwersyteckim i pisarzem, byłym więźniem nazistowskich obozów koncentracyjnych, przy czym owa postać nie nazywa się Marian Pankowski, lecz na przykład Cucutowski (opowiadania *Bukenocie* i *Krakowski taksówkarz*) czy Barszczyński (*Putto*)<sup>25</sup>.

Inny możliwy wariant to kreacja narratora-bohatera o nieznanym nazwisku, przypominającego nieco autora, ale różniącego się od niego w szczegółach: to przypadek opowiadania *Lekcja Simony*, w którym pojawia się bohater, będący emerytowanym profesorem pochodzącym z Polski, mieszkającym nie w Brukseli, jak Pankowski, lecz w Nicei. Odmienna strategia została zastosowana w późnym utworze *Ostatni Złot Aniołów*. Na stronie tytułowej znajdujemy dopisek „Z rękopisu sylwy Mariana Pankowskiego/sześć rozmaitych dni wybrał/Piotr Marecki/edytor/Kraków, 9 listopada 2050 r.”<sup>26</sup>. Tekst rzeczywiście składa się z pięciu zapisów datowanych kolejno na: 22 grudnia 2006 roku, 7 listopada 2019 roku, 8 listopada 2039 roku, 9 listopada 2039 roku, 21 kwietnia 2041 roku oraz szósty, oznaczony jako „dzień bez daty, czyli fragment sylwy jak gdyby spoza kalendarza” (OZA 52). Mimo iż autorska sygnatura, a także nazwisko edytora są prawdziwe (choć tekstu nie trzeba było wydawać z rękopisu), to same daty są w oczywisty sposób fikcyjne. Do tego na stronie końcowej autor zdecydował się umieścić miejsce i datę ukończenia utworu: „Bruksela, 2 września 2006 r.” (OZA 71); co do autentyczności ostatniego zapisu nie mamy powodu żywić wątpliwości. W tkaninę fikcji Pankowski wplata pojedyncze nitki prawdy, na oczach czytelnika bawi się formą apokryfu, co nie jest bez znaczenia nie tylko dla treści utworu (który opowiada – przy użyciu onirycznych czy alegorycznych obrazów wykorzystujących chrześcijańską symbolikę biblijną i eschatologiczną – o problemach wiary i kondycji duchowej współczesnego człowieka), lecz także dla rozważań nad jego statusem.

<sup>24</sup> M. Pankowski, *Kozak* [w:] idem, *Bukenocie*, op. cit., s. 7, 8.

<sup>25</sup> We wspomnianym *Z Auszvicu do Belsen* pojawia się w tekście nazwisko Marian Auszwicki, choć tym razem nie chodzi o imię nadane bohaterowi, lecz raczej o szczególnie pseudonim, jaki przybiera narrator, by wskazać na swoją kondycję więźnia obozu.

<sup>26</sup> M. Pankowski, *Ostatni Złot Aniołów*, Warszawa 2007, s. 3. Kolejne cytaty ze stron 52 i 71.

Jagoda Wierzejska, pisząc o *Piotrusiu* Leo Lipskiego, twierdzi, że podtytuł tej minipowieści, „apokryf”, „(...) aktualizuje i taki sens, że jest to opowieść nie-kanoniczna; a to może znaczyć: nie-oficjalna, ale również: nie-autentyczna, nie-prawdziwa, ergo nie-autobiograficzna”<sup>27</sup>. Możliwe, że *Ostatni Złot Aniołów* należy czytać właśnie jako taki nie-autobiograficzny apokryf czy też „autoapokryf”.

Utwory Pankowskiego zdolne są zatem wypełnić co najmniej pięć pól tabeli proponowanej przez Lejeune’a w pierwszej wersji tekstu o pakcie<sup>28</sup>. Klasyyczny pakt autobiograficzny zostaje zawarty w książce *Z Auszwicu do Belsen* – i chyba nigdzie indziej. To stosunkowo prosty przypadek, podobnie jak te, w których mamy do czynienia z paktem powieściowym oraz: a) odmiennymi nazwiskami autora i narratora czy narratora-bohatera (opowiadanie *Przyjaciele dzieci*) lub b) brakiem informacji o nazwisku narratora (*Fara na Pomorzu*, *Granatowy Goździk*). Do tego dochodzą dwie sytuacje bardziej złożone. Duża część książek autora Rudolfa to, zgodnie z terminologią Lejeune’a, powieści autobiograficzne, a więc

„teksty fikcyjne, gdzie opierając się na domniemywanych przez siebie podobieństwach czytelnik ma prawo sądzić, że zachodzi tożsamość autora i postaci, podczas gdy sam autor taką tożsamość neguje albo przynajmniej nie chce jej afirmować”<sup>29</sup>.

Odbiorca może powziąć takie przekonanie na podstawie porównania z innymi tekstami, dzięki dodatkowym informacjom pozatekstowym, wreszcie – to chyba najbardziej dyskusyjny przypadek – na podstawie lektury samej książki, „(...) podobnie jak wtedy, gdy ktoś opowiada nam coś jako cudzą historię, ale z takim przekonaniem i z takimi szczegółami, że zaczynamy podejrzewać, iż jest to jego własna historia”<sup>30</sup>. Jako powieść autobiograficzną można czytać *Matugę* – tu jednak pojawiają się kontrowersje, o których mowa w kolejnym akapicie. Piąta możliwa konfiguracja występująca w prozie Pankowskiego wypełnia jedną ze ślepych przegródek tabeli Lejeune’a: w *Pisimie w stronę miłości* mamy do czynienia z tożsamością onomastyczną, czemu jednak towarzyszy zawarcie kontraktu powieściowego, nie autobiograficznego. Ten utwór, podobnie jak *Ostatni Złot Aniołów*, należy zatem uznać za autofikcję<sup>31</sup>.

Trudno oprzeć się wrażeniu, że choć użycie terminologii i narzędzi Lejeune’a pozwala nam na pewne usystematyzowanie naszej wiedzy, to jednak nie daje pełnej satysfakcji

---

<sup>27</sup> J. Wierzejska, *Retoryczna interpretacja autobiograficzna. Na przykładzie pisarstwa Andrzeja Bobkowskiego, Zygmunta Haupta i Leo Lipskiego*, Warszawa 2012, s. 373.

<sup>28</sup> Zob. P. Lejeune, *Pakt autobiograficzny*, op. cit., s. 38.

<sup>29</sup> Ibidem, s. 34.

<sup>30</sup> Ibidem. O powieści autobiograficznej zob.: M. Czermińska, *Autobiografia i powieść, czyli pisarz i jego postaci*, Gdańsk 1987; R. Lubas-Bartoszyńska, *Między autobiografią a literaturą*, op. cit., s. 166–219; eadem, *Nowa powieść autobiograficzna, czyli autofikcja* [w:] eadem, *Pisanie autobiograficzne w kontekstach europejskich*, Katowice 2003, s. 123–132.

<sup>31</sup> O autofikcji zob.: P. Lejeune, *Pakt autobiograficzny (bis)*, op. cit., s. 188–190; S. Doubrovsky, *Autobiografia/prawda/psychoanaliza*, tłum. A. Turczyn [w:] „Teksty Drugie” 2007, nr 1–2, s. 189–203; A. Turczyn, *Autofikcja, czyli autobiografia psychopolifoniczna*, ibidem, s. 204–211; A. Zieniewicz, *Autofikcja. Fantazja jako praca pamięci. Zdarzenie wewnątrz opowieści (J. Pilch, P. Huelle)* [w:] idem, *Pakty i fikcje. Autobiografizm po końcu wielkich narracji (szkice)*, Warszawa 2011, s. 206–216; J. Lis, *Obrzeża autobiografii. O współczesnym piarstwie autofikcyjnym we Francji*, Poznań 2006.



i zmusza do zadawania kolejnych pytań. Oto przykład: istnieje pewne podobieństwo między losami Mariana Pankowskiego a losami bohatera utworu *Matuga idzie*. Sam autor powiedział jednak kiedyś w wywiadzie, że w tej książce wszystkie sceny zostały zmyślone, z wyjątkiem tych opisanych w epizodach *Pierwsza wizyta u Mieszczki* i *Druga wizyta u Mieszczki*<sup>32</sup>. Mamy zatem prawo czytać ten utwór jako powieść autobiograficzną czy też nie? Żaden dyskurs o autobiografii nie może się obyć bez pojęcia prawdy, choć może nim rozmaicie manipulować; gdzie jednak mogłaby się lokować owa prawda w tekście opowiadającym o wydarzeniach fikcyjnych, w którym nie ma tożsamości nazwisk autora, narratora i bohatera? Jaka ilość prawdy przesądza o tym, że utwór zmienia swój status z powieści na powieść autobiograficzną?<sup>33</sup> Choć Lejeune przez lata doskonalił swoją koncepcję, choć zrezygnował z niektórych kategorycznych twierdzeń i sam uważał siebie nie za „prawodawcę”, lecz za „specjalistę od orzecznictwa, który, z konieczną powolnością, rozplątuje zawiłe przypadki”<sup>34</sup>, to wydaje się, że właśnie w tych szczególnie skomplikowanych przypadkach wprowadzone przez niego narzędzia okazują się niewystarczające. Tekstowe gry Pankowskiego udaremniają zapędy tych, którzy chcieliby wytyczyć granicę między tym, co w jego twórczości autobiograficzne, a tym, co nieautobiograficzne. A stawka w tej grze jest, jak się przekonamy, wysoka.

#### **4. „Stałem się uczestnikiem dziejby”. Książki, które pozwalają nam stać się bardziej okrutnymi**

Marian Pankowski lubił kształtować swój wizerunek pisarza niepokornego, kontrowersyjnego, literackiego „marginesowca”. W przypadku różnego rodzaju pisarskich prowokacji kwestia autorskiej sygnatury ma niebagatelne znaczenie. Skoro fikcję możemy uznać za „(...) typ przedstawienia, który autora, jako »zmyślacza« wyprowadza poza obszar uczestnictwa w opowiadaniu, a więc pozwala mu nie ponosić jego kosztów (społecznych, prawnych, ideologicznych)”<sup>35</sup>, to już spłot fikcji i prawdy (znowu: rozmaicie rozumianej) znany z powieści autobiograficznych czy autofikcji sygnalizuje, że autor nie chce się całkowicie od ponoszenia owych kosztów uchylać. W kontekście twórczości Pankowskiego Tadeusz Komendant postawił sprawę dość kategorycznie: każdy pisarz ma oczywiście prawo do transgresji, do intelektualnych ekscesów, może naruszać tabu, „ale musi to robić we własnym imieniu i na własny rachunek”<sup>36</sup>. To kwestia wiarygodności. Pankowski swoją „niecenzuralność myślową”<sup>37</sup> uwiarygodnia osobistym doświadczeniem, stąd obecność paktu autobiograficznego. Wypada przyznać krytykowi słuszność.

<sup>32</sup> Zob. Polak w *dwuznacznych sytuacjach*, op. cit., s. 114.

<sup>33</sup> Dużą rolę w rozstrzygnięciach czytelniczych odgrywa oczywiście kontekst. Współcześnie duża część odbiorców z pewnością byłaby skłonna uznać *Matugę* za powieść autobiograficzną, a to ze względu na znajomość kilkunastu kolejnych dzieł prozatorskich Pankowskiego. Natomiast jej pierwsi recenzenci, a wśród nich choćby Czesław Miłosz i Zbigniew Bieńkowski, unikali wszelkich spekulacji na temat jej ewentualnego autobiograficznego charakteru.

<sup>34</sup> P. Lejeune, op. cit., s. 190.

<sup>35</sup> A. Lejeune, *Odmiany paktów autobiograficznych w literaturze XX wieku* [w:] idem, *Pakty i fikcje*, op. cit., s. 54.

<sup>36</sup> T. Komendant, *Hej kolendra, kolendra...*, op. cit., s. 101.

<sup>37</sup> Ibidem, s. 99.

Do tego możemy dodać aspekt pragmatyczny: czysto retoryczna siła prowokacji będzie znacząco większa w przypadku, gdy autor umieści w świecie przedstawionym swego reprezentanta czy sobowtóra. Z pewnością *Dziennik złodzieja* czytałoby się inaczej, gdyby jego bohater nie nazywał się Jean Genet. Sprawa nie jest jednak prosta. Chciałbym przyrzeć się jednemu z bardziej kontrowersyjnych zagadnień poruszanych w książkach Pankowskiego i zastanowić się nad zależnościami między obecną tu siłą transgresyjną a (ewentualną) obecnością postawy autobiograficznej.

Badaczy pisarstwa Pankowskiego przez lata interesował przede wszystkim wymiar krytyczny jego pisarstwa, rozmaicie rozumiana niepokorność duchowa, niechęć do schematów myślowych. Bez względu na to, czy komentatorzy skłonni byli podziwiać intelektualną bezkompromisowość pisarza (jak Krystyna Ruta-Rutkowska, Piotr Krupiński albo autorzy związani z „Halartem”), czy też pozostawali pełni rezerwy wobec jego propozycji (jak Aleksander Fiut), punktem odniesienia i hasłem pozostawała dla nich słynna fraza z *Przedmowy do Matuga idzie*: „Nam wieczna w polszczyźnie rozróżba!”<sup>38</sup>. Takie czytanie pism autora *Złota żałobnego* nie wydaje się już dziś satysfakcjonujące. W uniwersum sztuki nic nie ulega tak szybkiej dewaluacji, jak prowokacja czy obrazoburstwo. Kiedy krytycy mówią o kontrowersyjności czy wywrotowości utworów Pankowskiego, zazwyczaj mają na myśli przywoływanie zagadnienia tożsamości homoseksualnej (*Rudolf*), szarganie świętości narodowych (dramat *Nasz Julo czerwony*), ostrą satyrę na polski katolicyzm (tak bywają czytani *Pątnicy z Macierzyzny*), wreszcie łamanie tabu w przedstawianiu tematu obozów koncentracyjnych (na przykład sztuka *Teatrowanie nad świętym barszczem*). Zgadzam się z opinią Krystyny Latawiec, która pisała:

„Po wielu latach wczytywania się w teksty Pankowskiego i wsłuchiwania się w jego słowo mówione pozwolę sobie na stwierdzenie, że ton szyderczo-prześmiewczy jest już dziś częścią zjawiska historycznego. Kiedyś istotnie chodziło o oczyszczenie dziedzictwa narodowego i romantycznego z nadmiaru sentymalnej egzaltacji. Pankowski był jednym z licznego grona pisarzy tego nurtu, mocno już dziś wyblakłego, skoro dziedzictwo to popada w zapomnienie, zwłaszcza w świadomości młodych pokoleń. Dlatego »rozróżba« na tym polu wydaje się dziś anachroniczna”<sup>39</sup>.

Nie wydaje się też, by powieść *Pątnicy z Macierzyzny* mogła być współcześnie uznana za autentycznie obrazoburczą: polski katolicyzm z pewnością nie należy do najbardziej progresywnych tendencji intelektualnych, jednak jego dzisiejszy wizerunek mimo wszystko nie przystaje do tego, jaki jawi się w szyderczym zwierciadle podsuwanym przez Pankowskiego. Wydaje się, że również „wywrotowość” *Rudolfa* to dziś raczej sprawa przeszłości. Nie łudźmy się, że po tę powieść sięgają współczesne pensjonarki; jej czytelnik empiryczny to zazwyczaj student lub absolwent studiów humanistycznych, dla którego kwestia równouprawnienia (i tak przecież w utworze akceptowanego warunkowo) seksualności gejów nie będzie zupełną nowością i nie wywoła szoku (bez względu na to, czy sam należy do zwolenników takiego równouprawnienia, czy też nie). Nawet motyw splotu sił

<sup>38</sup> M. Pankowski, *Matuga idzie. Przygody*, Lublin 1983, s. 8.

<sup>39</sup> K. Latawiec, *Obecność Mariana Pankowskiego w latach 1980–2004*, „Acta Pancoviana” 2012, nr 5, s. 39.

Erosa i Tanatosa za bramami obozów – choć wciąż wywołujący pewien niepokój odbiorcy – budzi mniejsze emocje u kogoś, kto obejrzał, powiedzmy, *Pasażerkę* Andrzeja Munka czy, tym bardziej, *Nocnego portiera* Liliany Cavani. Ktoś, kto mówiąc o krytycznym wymiarze pisarstwa Pankowskiego, ma na myśli ostrze wymierzone przeciwko pewnym utrwalonym w zbiorowej świadomości wyobrażeniom, naraża się na uproszczenia, ryzykuje, iż „wieczna w polszczyźnie rozróżba” stanie się jeszcze jedną kliszą interpretacyjną. Trudno oprzeć się wrażeniu, że o kontrowersyjności Pankowskiego mówią dziś głównie ci, którzy przynajmniej częściowo i pod pewnymi warunkami mogliby stać się jego ideowymi sojusznikami – z pewnością dotyczy to choćby środowiska „Ha!artu” – ci zaś, którzy mogliby uznać zawartość ideową jego książek za naprawdę obrazoburczą, zazwyczaj ich po prostu nie czytają, a przynajmniej nie zostawiają dowodów lektury w postaci pełnych oburzenia polemicznych artykułów...<sup>40</sup> Spod działania tej reguły wymyka się jednak wyraźnie jeden motyw: chodzi o szczególną postać „zblądzenia seksualnego” (określenie Freuda), jaką stanowi pedofilia.

Pankowski poświęcił temu tematowi dwa teksty. W pochodzącym z połowy lat 60. krótkim opowiadaniu zatytułowanym *Przyjaciele* dzieci pierwszoosobowy narrator i zarazem główny bohater został skonstruowany w taki sposób, że żaden czytelnik raczej nie będzie skłonny kojarzyć owej fikcyjnej osoby z osobą autora: to robotnik, emigrant z Polski, posługujący się dość ubogim słownictwem, przez pozostałych bohaterów nazywany „Polak” lub „Szarleke”<sup>41</sup>. Po raz drugi motyw powraca po kilkudziesięciu latach w mikropowieści *Putto* (1994). Inaczej niż w pierwszym z utworów protagonista nie bierze tu udziału w akcie seksualnego molestowania dziecka, staje się natomiast obserwatorem takiej sceny i – w stopniu trudnym do określenia – współnikiem grupy mężczyzn określających siebie szyderczym mianem „przyjaciół dzieci”. Druga, istotniejsza różnica polega na tym, że główny bohater nosi cechy wspólne wielu postaciom z innych utworów Pankowskiego: to pisarz mieszkający w Brukseli, pochodzący z gór. Do tego znajdujemy tu szereg wątków i motywów obecnych w innych tekstach Pankowskiego o jeszcze wyraźniejszym nastawieniu autobiograficznym: należy do nich motyw spojrzenia w przeszłość i refleksja nad upływającym czasem (pojawiające się we wszystkich późnych utworach), temat seksualności senioralnej, a w szczególności motyw rozpoznania w niemłodej już kobiecie kochanki sprzed lat (*Lekcja Simony*, *W stronę miłości*, *Bal wdów i wdowców*), wreszcie dość odrażająca postać mężczyzny określanego mianem Poptiu, przejawiającego pewne skłonności pedofilskie (*Matuga idzie*, *Rudolf*). Tym, co odróżnia autodiegetycznego narratora *Putta* od innych, jest nazwisko: przedstawia się on pozostałym bohaterom jako Barszczyński.

○ ile w przypadku *Płtników z Macierzyzny* trudno pewnie byłoby dziś znaleźć czytelnika autentycznie zgorszonego treścią utworu, o tyle w przypadku *Putta* trudno znaleźć

---

<sup>40</sup> Warto w tym miejscu sięgnąć do tekstu Przemysława Czaplińskiego *Pank's not dead*. Poznański badacz pokazał w nim, na czym mogłaby polegać polityczna aktualność dzieła autora *Rudolfa*: chodziłoby nie o eksplorowanie kolejnych przejawów nienormalnej seksualności czy walkę z bogoojczyźnianym polskim patriotyzmem, lecz raczej odmienne potraktowanie kwestii kanonu wartości. Zob. P. Czapliński, *Pank's not dead, czyli pisarz XX-wieczny wobec kanonu*, „Teksty Drugie” 2011, nr 6, s. 29–48.

<sup>41</sup> Zob. M. Pankowski, *Przyjaciele dzieci* [w:] idem, *Kozak i inne opowiesci*, Bruksela 1965, s. 65–74.

takiego, który mógłby z czystym sumieniem, bez wątpliwości i cienia niepokoju utożsamić się z narratorem-bohaterem czy jego cynicznymi towarzyszami. Łatwo możemy wyobrazić sobie wspólnoty interpretacyjne aprobujące zawartość ideową *Rudolfa* czy *Pątników*, nie ma natomiast we współczesnej Polsce grupy otwarcie głoszącej aprobatę dla praktyk opisanych w *Putcie*. Marian Pankowski jako autor mógłby bez trudu uchylić się od, jak mówi Andrzej Zieniewicz, ponoszenia kosztów, kazać zapłacić rachunek postaci całkowicie zmyślonej, dokładnie tak, jak uczynił to w *Przyjaciółtach dzieci*. A jednak z jakichś powodów tego nie uczynił.

Dawca opowieści nie bez niepokoju stwierdza zmianę swojej pozycji wewnątrz historii:

„Ale też nagła świadomość przemiany, bo z narratora, z detektywa, co lśniącym piórem rozpruwał mahoniowe ciemności, stałem się uczestnikiem dziejby... Aktorem? Na pewno statystą, dopuszczanym za kulisy różowej opery. Tego nie przewidziałem. Ejże?”<sup>42</sup>.

Czy ma to nam uzmysłwić, że nie istnieje opowiadanie niewinne, że eksplorując świat fantazmatów innego, rozwijamy jednocześnie pragnienie własne? Czy to dlatego autor, zamiast od początku przyjąć perspektywę całkowicie zewnętrzną, powołuje do życia powieściowego fikcyjnego sobowtóra? Istotne jest również miejsce, jakie wyznacza się tutaj czytelnikowi; on wszakże też został dopuszczony za kulisy „różowej opery”. Można by w tym miejscu pokusić się o następującą interpretację: *Putto* to opowieść o skomplikowanej zależności między tym, co estetyczne, a tym, co etyczne. Bohaterowie w żadnym razie nie są ludźmi z marginesu społecznego, wśród nich znaleźli się między innymi szanowany ksiądz profesor, prawnicy, bogaci mieszczaństwo. Wszystkie te osoby łączy pasja kolekcjonerska, miejsce ich spotkań to renomowany brugijski sklep z antykami. Tak jak w przypadku „przyjaciół dzieci” czy też „mahoniowców” miłość do piękna, dążenie do otaczania się znakami bogactwa skrywają mroczne skłonności, tak też być może – w przypadku czytelnika – lubowanie się w kunszcie słowa, przyjemność ze słuchania niezwykłych opowieści mogą przystoić to, że u podłoża tych ostatnich legły czyjeś upokorzenie, poniżenie i ból. Niebezpieczeństwo, które książka buduje i jednocześnie demaskuje, polega oczywiście nie na tym, że po lekturze czytelnik zacznie przejawiać niezdrowe zainteresowanie seksualnością małych chłopców, lecz na tym, że czerpanie tekstualnej rozkoszy uczyni go obojętnym wobec wymiaru etycznego utworu. Kreacja narratora-bohatera i jego manipulowanie wirtualnym odbiorcą mają tu kluczowe znaczenie. Zamiast prostej, statycznej sytuacji, w której podmiot zajmuje „słuszne”, zewnętrzne stanowisko, mamy sytuację dynamiczną: opowiadający sytuuje siebie wewnątrz opowieści, nieustannie redefiniuje własną postawę wobec dylematów w niej przedstawionych i taką samą, nieustaloną pozycję proponuje czytelnikowi. Pytanie „kto to mówi?” ani na moment nie traci na aktualności.

Richard Rorty w *Przygodności, ironii i solidarności* przedstawił kategorię książek, które pozwalają nam stać się mniej okrutnymi; zaliczył do niej między innymi *Lolite* Nabokowa<sup>43</sup>. Łatwo wyobrazić sobie lekturę wpisującą *Putto* w obręb owej kategorii.

<sup>42</sup> Idem, *Putto*, Poznań 1994, s. 85.

<sup>43</sup> Zob. R. Rorty, *Przygodność, ironia i solidarność*, tłum. W. J. Popowski, wyd. 2, Warszawa 2009, s. 217–258.

Proponowany przeze mnie szkic interpretacyjny zmierzał w zasadzie w tym właśnie kierunku: Pankowski próbowałby zatem, tak jak Nabokov, pisząc niejako z wnętrza okrucieństwa, przestrzec odbiorcę przed skłonnością do bycia obojętnym na cierpienie innych. Barszczyński byłby zaś, jak Humbert Humbert, okrutnym estetą w nieustającej pogoni za rozkoszą, jednym z tych, „którzy zadowalają się przemienianiem życia innych istot ludzkich w obrazy na ekranie, a przy tym po prostu nie zauważają, że ci inni ludzie cierpią”<sup>44</sup>. Problem polega na tym, że u podstaw takiej interpretacji leży założenie o istnieniu nadrzędnej instancji nadawczej, różnej od podmiotu mówiącego w utworze i narzucającej utworowi sensy odmienne od tych wyrażonych wprost. To założenie zaś musi pozostać niepotwierdzoną hipotezą, w przypadku Pankowskiego tym bardziej chwiejną, że istnieją, jak już udowaśniałem, poszlaki wskazujące na pewnego rodzaju pokrewieństwo między narratorem-bohaterem a autorem<sup>45</sup>. Nabokov zdecydował się na napisanie postłowa do *Lolity*, nie istnieje natomiast postłowie do *Putto*. Jeśli zaś ciche założenie Rorty’ego zostanie uchylone, nie będzie żadnych powodów, by nie umieścić *Putto* w innej kategorii: kategorii książek, które pozwalają nam stać się bardziej okrutnymi...

\*

Pora na podsumowanie. Choć większość czytelników prozy Pankowskiego zgodzi się, że zdradza ona wyraźny autobiograficzny charakter, to cały szereg chwytów stosowanych w tekstach (na poziomie gramatyki, stylistyki, intertekstualności czy konstruowania postaci, a zwłaszcza posługiwania się imionami własnymi) komplikuje jej autobiografizującą interpretację. Tradycyjna odmiana tej ostatniej opiera się na założeniu, że w ramach korpusu tekstów danego autora istnieje możliwość oddzielenia tego, co autobiograficzne, od tego, co nieautobiograficzne. Wydaje się, że próby wytyczenia takiego podziału w przypadku analizowanej tu prozy skazywałyby czytelnika na niekończące się roztrząsanie niemożliwych do rozstrzygnięcia problemów. Bezradni byłiby zarówno ci, którzy skłonni są uważać, że autobiografizm to kwestia gatunków literackich (bo Pankowski bardzo rzadko sięgał po formy przynależne domenie literatury dokumentu osobistego, a jeśli już to robił, to wpłatał w nie elementy poetyki utworów fikcyjnych), jak i ci, którzy lokują go w sferze aktów mowy, a więc zwolennicy teorii Lejeune’a o paktach (bo stwierdzamy obecność nastawienia autobiograficznego w utworach z paktem powieściowym i, z drugiej strony, obecność żywiołu powieściowego w utworze, gdzie obowiązuje kontrakt autobiograficzny). Aby dobrze zdać sprawę z tego wymiaru pisarstwa Pankowskiego, należy zastosować zatem metody odmienne od tych używanych tradycyjnie. Jakież? Odpowiedź na to pytanie pozwalam sobie zostawić na inną okazję...

<sup>44</sup> Ibidem, s. 241.

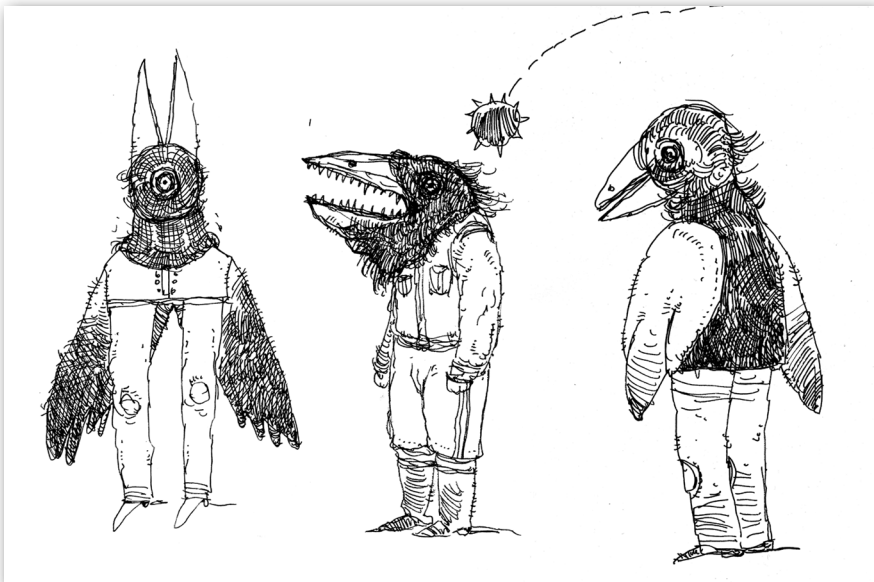
<sup>45</sup> Należy przyznać, że Pankowski robi jeszcze jedną rzecz, która oddala narratorkę *Putto* od obrazu osoby autorki, mianowicie na ostatniej stronie utworu uśmierca Barszczyńskiego. Instancja mówiąca w tekście okazuje się więc narratorką niemożliwą, zdającym relację ze swoich poczynań już po własnej śmierci. Zastosowanie tego chwytu, choć oczywiście wyklucza tożsamość, nie zacierają jednak wcześniejszego wrażenia podobieństwa autorki oraz narratorki-bohaterki.

## Summary

### I, the Suspect Narrator: The Games with Authorship and Autobiography in Marian Pankowski's Prose

The paper discusses the autobiographical aspect of Marian Pankowski's prose. The writer often employs devices whose aim is to create a sense of proximity between the protagonist and the author understood as an extra-textual being. Pankowski has emphasized in interviews that he believes the author to be always present in the text in some way. However, the possibility of a naïve autobiographical reading is completely ruled out in his works. The sphere of autobiography becomes a stage where the author plays a singular game with the reader. The article explores the literary techniques upon which this game depends.

**Keywords:** author, authorship, autobiography, Polish prose, representation.



Dobrosław Wierzbowski, *Ludzie-ptaki*