

## **Literature for God's sake! Przekład, poemat i powieść. O artystycznych przyczynach ewolucji pisarstwa Mariana Pankowskiego w świetle korespondencji z Jerzym Giedroyciem**

Z korespondencji Mariana Pankowskiego z Jerzym Giedroyciem z lat 1949–1977<sup>1</sup>, liczącej blisko pięćset listów, wynika, że Pankowski dążył do zawiązania współpracy z „Kulturą” jeszcze w rzymskim okresie działalności Instytutu Literackiego (wzmiankowany w liście z 19 czerwca 1949 roku list z roku 1947), natomiast silniejsze zbliżanie miało miejsce w latach 1953–1959, z czego szczególnie interesujący okres intensywnych kontaktów przypadł na lata 1954–1958. Poświadczona dokumentami historia tej współpracy obejmowała tematy literatury, polityki i – w schyłkowym okresie korespondencji – osobistych ambicji pisarza oświetlających się nawzajem. Innymi słowy: o ile Giedroyc w pierwszym rządzie wyznaczał Pankowskiemu rolę redaktora działu poezji, recenzującego aktualne wówczas nowości poetyckie, o ile okazjonalnie tylko angażował go do większych przedsięwzięć politycznych dotyczących obustronnych relacji między krajem a emigracją – jak miało to miejsce w przypadku Światowego Kongresu PEN Clubu w Amsterdamie w 1954 roku oraz III Biennale Poezji w Knokke w 1956 roku czy w ramach organizacji przyjazdu Marii Dąbrowskiej do Maisons-Laffitte – o tyle Pankowski zamierzał przede wszystkim wybić się na artystyczną niepodległość i zostać pisarzem. Wyraźna zmiana poetyki i estetyki jego dzieł, której przedtaktem jest *Smagła swoboda* z 1955 roku, pełniejszą zapowiedzią – poemat prozą *Góralu* czy *ci...*, ogłoszony w 1959 roku na łamach „Kultury”, a najsilniejszą artykulacją poszukiwania własnego głosu zaś – powieść *Matuga idzie* (1959), sprawiły, że to właśnie poglądy na literaturę i sama literatura poróżniły obu korespondentów. Wszelako trzeba podkreślić, że ta artystyczna metamorfoza z pewnością nie dokonałaby się w takim kształcie, gdyby nie wpływ Jerzego Giedroycia, gdyż to za jego sprawą Marian Pankowski poznał belgijskiego awangardystę Michela de Ghelderode’a, któremu wyznaczył rolę patrona w procesie własnej artystycznej przemiany. Dlatego też w artykule wykorzystuję korespondencję dostępną w Archiwum Instytutu Literackiego „Kultura” w Maisons-Laffitte oraz (śladowo) niektóre ustalenia translatorskich, głównie w zakresie międzykulturowego transferu artystyczno-poetologicznych idei związanych ze specyfiką kultury belgijskiej, by zrekonstruować źródła zmiany literackiego światopoglądu Mariana Pankowskiego w drugiej połowie lat 50.,

<sup>1</sup> Dzięki uprzejmości Wojciecha Sikory, dyrektora Instytutu Literackiego, mogłem zapoznać się z całością zgromadzonej tam korespondencji Jerzego Giedroycia z Marianem Pankowskim. W tym miejscu dziękuję Dyrektorowi oraz pracownikom Instytutu Literackiego „Kultura” za jej udostępnienie. Zakres emendacji: dostosowano ortografię i interpunkcję do norm współczesnych; poprawiono oczywiste błędy literowe; ujednotomiono zapis przytoczeń w cudzysłowach; zachowano zastosowane przez autorów graficzne wyróżnienia słów.

podczas ożywionych stosunków z paryską „Kulturą” i jej redaktorem. Zakres wywodu porządkuje teza o artystycznych – a nie politycznych, jak dotąd sądzono – przyczynach rozpadu współpracy z redakcją z Maisons-Laffitte, co było następstwem stopniowego odsuwania się Pankowskiego od kultury polskiej i zbliżania do kultury francuskojęzycznej, a szczególnie flandryjskiej, w czym niewątpliwie znaczenie miała praca nad przekładem jednoaktówki Michela de Ghelderode’a *Hop Signior!*, zainicjowana przez Giedroycia w związku z pomysłem zbudowania biblioteki przekładów z języków europejskich.

## I

W inicjalnym zdaniu listu z 9 października 1958 roku Jerzy Giedroyc pisał do Czesława Miłosza: „Zwracam się do Pana w sprawie dla mnie b[ardzo] ważnej, a którą prosilibym traktować całkowicie poufnie”. Po czym dodawał:

„Ostatnia ewolucja Pankowskiego (myślę, ma się rozumieć, o ewol[ucji] artyst[ycznej]) bardzo mnie niepokoi z tego względu, że zupełnie mi się nie podoba i jej kompletnie nie rozumiem. Ma się rozumieć, świadczyć to może też o mojej ignorancji, do czego chętnie się przyznaję. Ostatnio przysłał mi »poemat« po pobycie w kraju, który mnie po prostu odrzuca. Chciałbym jednak skontrolować mój sąd. Przesyłam go więc Panu z prośbą o dwa słowa oceny i odwrotne odesłanie”<sup>2</sup>.

W perspektywie poszukiwania rzeczywistych powodów rozbratu Mariana Pankowskiego z paryską „Kulturą” list dotyczący poematu prozą *Góralu czy ci...*, ogłoszonego w numerze 1–2 miesięcznika z 1959 roku, wydaje się mieć znaczenie kapitalne przynajmniej z kilku powodów. Po pierwsze, w wydanym dotąd korpusie korespondencji Jerzego Giedroycia nie sposób odnaleźć śladów podobnie bezpośredniego zainteresowania twórczością Pankowskiego, która redaktorowi zaczyna sprawiać wyraźny kłopot, a nawet go rozczarowywać. Po drugie, o randze problemu może świadczyć to, że przedmiotowa rozmowa z autorem *Gucia zaczarowanego* zajmuje cały list. Po trzecie, redaktor precyzyjnie określa swój stosunek do Belga<sup>3</sup>, wszak prosi Miłosza, by tę „sprawę bardzo ważną” trzymał w tajemnicy. Mimochodem przemycą tu Giedroyc inne jeszcze ważne treści, które, oglądane z historyczno-literackiego oddalenia, można uznać za symptomy powolnej erozji tej znajomości. Owa konwersja estetyczno-stylistyczna Mariana Pankowskiego, określona w liście mianem *ewolucji artystycznej*, jest dla redaktora tyle czytelna, ile niezrozumiała. Ponadto Giedroyc mówi wiele o swoich lekturowych preferencjach, definiując siebie jako ignoranta (w innym miejscu powie o sobie, że jest konserwatystą w dziedzinie literatury), a sam tekst (nowy tekst Pankowskiego) przy tak ustawionej optyce po prostu odrzuca go i wprowadza w konfuzję, która musi zostać przedyskutowana. Wobec tego redaktor nie wie, co na ten temat sądzić. Zatem literatura pisana przez Pankowskiego onegdaj, twórczość poprzednia, sprzed owego poematu (a zatem do roku 1959), obejmująca – przypomnijmy – pięć książek poetyckich (w tym dwie francuskojęzyczne)<sup>4</sup>,

<sup>2</sup> J. Giedroyc, Cz. Miłosz, *Listy 1952–1963*, Warszawa 2008, s. 305–306.

<sup>3</sup> Określenie Jerzego Giedroycia użyte w liście do Jana Nowaka-Jeziorańskiego z 15 września 1955 roku [w:] J. Nowak-Jeziorański, J. Giedroyc, *Listy 1952–1998*, Wrocław 2001, s. 85.

<sup>4</sup> Książki polskojęzyczne: *Pieśni pompejańskie*, Bruksela 1946; *Podpłomyki*, Bruksela 1951; *Sto mil przed brzegiem (wybór wierszy)*, Warszawa 1958. Książki francuskojęzyczne: *Couleur de jeune mèche*, Bruksela 1951; *Poignée du present*, Paryż 1954.

Smagłą swobodę<sup>5</sup>, wychodzącą poza jednoznaczne klasyfikacje genologiczne, nadto kilkanaście tekstów publicystycznych oraz recenzenckich, wreszcie autorskie przekłady z polskiej poezji na język francuski<sup>6</sup>, przemawiała do gustu Giedroycia mocniej i, jak można przypuszczać, dobrze przystawała do tradycyjnego smaku literackiego. To założenie o formalnym uporządkowaniu poezji Pankowskiego, które byłoby przeciwieństwem żywołowej dykcji awangardy i które cechowałoby zamknięcie wiersza w klasycznej, odznaczającej się śladem formie artystycznej, przed laty zaproponował Wojciech Ligęza<sup>7</sup>. Ale w tekście znakomitego literaturoznawcy jeszcze inna teza wydaje mi się warta uwagi: otóż Ligęza wskazuje, że punktem granicznym, spoiwem łączącym literackie gatunki w twórczości Mariana Pankowskiego, zrazu wyznaczającym początek odwrótu od liryki, jest proza poetycka *Smagła swoboda*; tym samym nie przypisuje on należytej wagi nieco późniejszemu poematowi *prozą*<sup>8</sup>. Zaskakujące jest to, że na tekst opublikowany w „Kulturze” większość badaczy twórczości autora *Matugi* nie zwróciła należytej uwagi bądź nie zwróciła jej w ogóle, a wiele przemawia za tym, że właśnie ów krótki poemat, będący literackim wybrykiem Pankowskiego, jest nośnikiem zasadniczych cech, które wyraźnie zapowiadają jego dalszą poetykę. Toteż ostrożnie proponowałbym przesunąć cezurę w tej twórczości właśnie w kierunku czasu opublikowania *Góralu* czy *ci...* głównie ze względu na wyraźną zmianę stylistyczno-tematyczną i sprzężoną z nią bezpośrednio nową koncepcję podmiotu sylleptycznego<sup>9</sup>. Oprócz wskazanych przez Ligęzę dystynkcji<sup>10</sup> ów rozliczeniowy tekst (z okresem młodzieńczym spędzonym w Sanoku, krakowskimi studiami, czasem przebytym w obozach), który układa się w opowieść o próbach przekroczenia dotychczasowego „ja” oraz realizowanego dotąd modelu literatury, zawiera już wiele nowych elementów. Pojawia się temat przemieszczenia protagonisty, zasadniczy dla późniejszego pisarstwa Pankowskiego, motyw ruchu (*i mijano mię wszystko*), fundujący kolejny krąg problemowy: przemieszanie tutejszości z tamtejszością.

<sup>5</sup> Celnie i przekonująco pisze o tym problemie Tomasz Chomiszczak: „Wielu krytyków uznało co prawda ten utwór za prozę poetycką, lecz diagnoza to nietrafna. Niepozorny objętościowo tomik nie mieści się w oficjalnych klasyfikacjach gatunkowych: z jednej strony zestaw pięciu traktatów nawiązuje zarówno do fenomenologii Gastona Bachelarda, jak i do tradycji literatury sapienckalnej czy opowieści folklorystycznych; z drugiej to parodia piśmiennictwa poradnikowego. Na poziomie językowym autor zręcznie łączy pastisz stylu staropolskiego z elementami mowy regionalnej, ale nie brakuje tu subtelných odwołań do klasyki”. Zob. idem, „Rozróby” w „królestwach”. *Ład i nieporządek w teatralnym uniwersum Mariana Pankowskiego* [w:] M. Pankowski, *Królestwo. Dramaty*, Warszawa 2015, s. 9.

<sup>6</sup> Do 1959 roku Pankowski zamieszczał przekłady na język francuski głównie ze staropolskich oraz czołowych (współczesnych sobie) polskich poetów w czasopiśmie „Le Journal des Poètes”: w numerze datowanym na 15 marca 1952 roku oraz w numerze 10 z 1957 roku. Ponadto publikował w kilku antologiach: *Un demi-siècle de poésie: Première anthologie mondiale des poètes vivants*, Lozanna 1952; *Un demi-siècle de poésie*, t. 3, Bruksela 1956. Szczegółowe informacje w tym zakresie można odnaleźć w zestawieniu bibliograficznym zamieszczonym w tomie *Pisarstwa rozróba. W 70-lecie urodzin Mariana Pankowskiego*, pod red. S. Barcia, T. Korzeniowskiego, B. Przyszasza, Sanok 1990, s. 80–111.

<sup>7</sup> W. Ligęza, *Marian Pankowski – od formy do anarchii* [w:] idem, *Jaśniejsze strony katastrofy. Szkice o twórczości poetów emigracyjnych*, Kraków 2001, s. 228.

<sup>8</sup> Ibidem, s. 236.

<sup>9</sup> Zob. ibidem, s. 241.

<sup>10</sup> Krakowski badacz zwraca uwagę na naturalistyczną w swej istocie metaforykę „odcigcia” (zerwania), odwrót od literackości (brak interpunkcji; zwrot w kierunku języka „plebejskiego”), autoironiczne gesty podmiotu.

Temat procesualności, kroczenia najpełniej zrealizuje pisarz w wydanej w tym samym roku powieści, która już w tytule zawiera ów pierwiastek: *Matuga idzie*. Istotną rolę zaczyna odgrywać – inicjowana poematem – erotyzacja opisu postaci, później zwykle zredukowana do fizjologii, często zestrojona z obrazami flory i fauny ulegających procesom rozkładu („a pod bluzkami borowiki/borowiki borowe/prawaki prawdziwki/prawdziwki prawiczki wyborne/A chłopcy twardzi już w kroku”). Ten rodzaj deskrypcji stanie się idiomem swoście postrzeganej autorskiej antropologii. Bez trudu można odnaleźć kolejny *raison d'être* tej twórczości, zjawiający się w poemacie niemalże w formie nakazu: *ku inności*. Mamy tu również do czynienia z początkami krytyki kodu kultury mieszczańskiej (mieszczańskości), mającej swoje źródła zapewne w spotkaniu z belgijskim dramaturgiem Michélem de Ghelderode'em. Jej emblematami są: Wieszczy, kremówka, gotyby, Wierzynek, krakowskie dorożki. Inwencja pisarza sięga także po repozytorium religijne: Pankowski używa języka i gestów kojarzonych dotąd ze sferą *sacrum* do wyeksponowania trudu adolescencji, rytualizując ów moment:

„Lecz kiedy przyszło wyżymanie była tam balia nic tylko balia  
w której kiś patetycznie ogromny ciuch dzieciństwa  
I wtenczas ja genialny Manio przeżegnałem się I natychmiast  
odżegnałem się Ale czy całkowicie Bo coś we mnie chciało  
jeszcze chlapać litanię do baranków na niebie”.

Wreszcie, tym tekstem Pankowski rozpoczyna spór z wizją literatury zaangażowanej i przeciwstawia jej twórczość wolną od pozaartystycznych powinności. O tej sekwencji poematu napisze Ligęza, że jest „prawdziwą opowieścią o przemianie modelu literatury. Istotę owej przemiany wyrażają metafory odkrojenia, okaleczenia, oskrobania”<sup>11</sup>.

Rzecz jasna skala tej artykulacji nie jest jeszcze tak wysoka jak we wstępie *Do czytelnika* poprzedzającym *Matugę*. Dla przejrzystości argumentacji konieczny jest dłuższy cytat:

„Ale wtenczas choć i bez lustra ujrzałem nieswoją ust  
Trach po nich Brzytwą I flakiem przed siebie aż dziatki idące  
mi naprzeciw z kwiatkami z naszych pól i lasów podskoczyły  
i w nogi/ Aż cofnęły się panie z przedwojennej inteligencji niosące  
mi album Grottgera bo zobaczyły dziąsła Mania krwi świńskiej  
pełne po oderżnięciu ust powszechnych  
I jamą zębatą ryjem nareszcie plebejskim odrapanym do  
krwi z łaciny wielki Manio zaśpiewał  
A śpiewał tak wysoko że noc szła mu w pysk i w bebech  
spadała i pozwalała się trawić o ileż prawdziwsza potem (...)  
A u kresu śpiewania  
Wielki Manio zaczął ową  
na chrobaczka świętojańskiego  
i gdy wpadł mu w pają

<sup>11</sup> W. Ligęza, op. cit., s. 241–242.

plunął nim  
w stronę bibliotek złożonych [przeciw literaturze]

W której jestem osobie?”.

Użyta przez protagonistę Brzytwa (pisana majuskułą) powoduje powstanie obficie krwawiącej rany w miejscu ust, dodajmy: rany krwawiącej krwią *święską*, plebejską, niską – nabierającą przy tym cech krwi *świętej*, zbawczej i koniecznej, która jest ostatnim znakiem niegdysiejszych *ust powszechnych*. Oczywiście zakorzeniony we wspólnocie sposób mówienia służy dobitniejszej ekspozycji gestu gwałtownego zerwania ze społecznie podzielanymi normami – odtąd pisarz będzie wywodził literaturę z tego, co ciemne, skryte i popędlliwe; słowem, z tego, co jednostkowe, co pochodzi od Matki Nocy, bo to przecież ona rodzi „chrobaczka świętojańskiego”. Ten fragment zwieńczy Pankowski pytaniem o istotę sztuki: „W której jestem osobie?” skierowanym do „bibliotek złożonych”. To artystyczne *salto mortale* – jakim niewątpliwie było dla Pankowskiego napisanie omawianego poematu – wyda na świat wytupionego ze skóry na „Podobieństwo Bezprzykładne sarniuka”, któremu nikt nie okaże pieśczoły ani troski.

W przytaczanym już liście Giedroyc określił poemat *Góralu* czy *ci...* mianem „niepokojącego”, ale – wbrew wstępnym obawom – zdecydował się na jego publikację. Sądzę, że czynnikiem, który przechylił szalę na korzyść Pankowskiego, nie była jedynie odpowiedź Miłosza – zanim ją przytoczę, wywołam z pamięci zdania napisane przez redaktora w 1957 roku, a skierowane do Jana Nowaka-Jeziorańskiego, będące w istocie opinią na temat twórczości Pankowskiego:

„Pankowskiego stawiam na ostatnim miejscu [Giedroyc ma na uwadze: Jerzego Sito, Floriana Śmieję, Janusza Ilnatowicza, Zygmunta Ławrynowicza, Danutę Bieńkowską – przyp. J.B.], choć, jak Pan wie, cenię go bardzo wysoko, po prostu dlatego, że trzeba najpierw pomóc debiutantom”<sup>12</sup>.

Chciałbym jeszcze powrócić do punktu wyjścia tego artykułu, a szczególnie do towarzyszącego rozważaniom przekonania, że o zakończeniu współpracy redaktora z Pankowskim zadecydowały bardziej względy literackie niż różnice wynikające z odmiennych poglądów politycznych. Taka odpowiedź może brzmieć przekornie, zwłaszcza że koliduje z dotychczasowymi ustaleniami badaczy, ale jej sformułowanie uprawomocniają wnioski wywiedzione z materiałów źródłowych, w tym ze zdań zapisanych po latach w *Autobiografii na cztery ręce*:

„Pomijając jednak takich autorów, jak Gombrowicz czy Miłoz, których drukowałem wszystko, co napisali, większość książek, wydanych w Bibliotece »Kultury«, wyrosła z moich inicjatyw. Były one przeważnie zwrócone ku książkom o charakterze politycznym, czego przykładem może być Archiwum Rewolucji<sup>13</sup>, starałem się jednak nie pomijać utworów czysto literackich. W tej dziedzinie

---

<sup>12</sup> List Jerzego Giedroycia do Jana Nowaka-Jeziorańskiego z 2 stycznia 1957 [w:] J. Nowak-Jeziorański, J. Giedroyc, op. cit., s. 154.

<sup>13</sup> Jedną z podrserii wydawniczych w Bibliotece „Kultury” (oprócz „Dokumentów” oraz „Bez cenzury”), której ustanowienie ogłoszono w jubileuszowym numerze 200. „Kultury” (nr 6/1964). Notatkę na ten temat sporządził Ignazio Silone (objaśniał główny cel, to jest ujawnianie kłamstw radzieckiej propagandy).

robiłem pewne eksperymenty, nie zawsze udane; początkowo bardzo mnie zafrapował Pankowski, który później przestał być dla mnie ciekawy”<sup>14</sup>.

Jeżeli dobrze rozumiem sens słów Giedroycia, to przez pewien czas – do przestania rękopisu poematu *Góralu* czy *ci...* – Pankowski był redaktorskim odkryciem i wyjątkiem od ściśle określonej, bo politycznie zorientowanej strategii wydawniczej. Zauważmy, że estetyka wczesnych wierszy Pankowskiego koreluje z uprawianym przez niego modelem literatury sprzed poematu, ergo koresponduje z dość tradycyjnym i konserwatywnym gustem literackim. Jak sądzę, przytoczona wypowiedź redaktora świadczy także o intuicyjnym pojmowaniu literackości, którą ten okazjonalnie kierował się przy ocenie nadesłanych do Maisons-Lafitte tekstów. Pankowski okazał się zatem nieudanym autorskim eksperymentem<sup>15</sup>.

## II

Nie wiemy dokładnie, kiedy Giedroyc podjął decyzję, by ten szczególny tekst Pankowskiego wydrukować. Respons Miłosza wcale nie upraszczał sprawy ani tym bardziej jej nie rozwiązywał, wszak stał *a contrario* redaktorskich rozpoznań. Można powiedzieć z przekonaniem graniczącym z pewnością, że instrukcje załączone przez autora *Ziemi Ulro* zostały przez Giedroycia przyjęte, a nawet więcej – że redaktor poszedł tropem Miłoszewej opinii. Zresztą odpowiedź późniejszego noblisty uznać trzeba za ważną i poznawczo pożyteczną, ponieważ dobrze przedstawia ona stanowisko zajmowane przez niego w odniesieniu do modelu literatury tworzonej przez Pankowskiego. Obszerniejszy jej fragment pełniej zilustruje wywód:

„Pankowski. Przeczytałem z zainteresowaniem. Jednakże ten pobyt w Polsce to nie było dla niego nic. Zznał. Najkonkretniej, wpływu [Jerzego] Harasymowicza, w pierwszym rządzie. [Kazimierz] Wyka pisze, że jest w Polsce cały gatunek, który proponuje nazwać grochowiaki i harasymuszki, widząc w tym zresztą niezwykle ciekawy nurt poezji. Że Pankowski jest wrażliwy i zaraża się, to dobrze tylko o nim świadczy. Zresztą to niezwykle pouczające, jak jednak poeta odizolowany trudno daje sobie radę, jak tęskni do włączenia się w pewien nurt kolektywno-poetycki, w atmosferę, w kierunek poszukiwań właściwy pewnej zbiorowości i konfraterni w rodzinnej mowie. Nie podzielał Pana obaw, bo to lepsze moim zdaniem niż te poszukiwania Pankowskiego poprzednie, jakieś dziwactwa bez mięsa. I, jeżeli przeczytać parę razy uważnie, wcale nie takie znowu niezrozumiałe. Tak że mój sąd jest przychylny. Tytuł, sądzę, że można przekonać autora, żeby dał: *Góralu*, czy *ci nie żal* jeżeli mu się powie, że to *Góralu*, czy *ci* to nadmierna awangardowa dyskrecja i że nawet lepiej, gdyby autor zgodził się na jakąś notę-formę od niego zależną, wskazującą, że chodzi o podróż jego

<sup>14</sup> J. Giedroyc, *Autobiografia na cztery ręce*, Warszawa 1994, s. 197.

<sup>15</sup> O tym wartościowaniu rzekomo pozbawionym przedwidzy, w ramach którego zawieszaniu ulegają osobiste sympatie i uprzedzenia, gust i polityka, gdy znaczy tylko literatura, Marek Kornat napisał w kontekście relacji redaktora z Czesławem Miłoszem: „Przy wszystkich różnicach najistotniejsze wszakże było to, że dla Jerzego Giedroycia nigdy nie były najważniejsze ani przekonania światopoglądowe, ani poglądy polityczne, ani biografia. Różnic Jerzy Giedroyc nie przenoślił nigdy na ocenę wartości literackich dzieła”. M. Kornat, *Między literaturą a polityką. Korespondencja Jerzego Giedroycia z Czesławem Miłoszem (1952–2000)* [w:] J. Giedroyc, Cz. Miłosz, *Listy 1952–1963*, Warszawa 2008, s. 62.

do Polski, bo ja wiem, że był tam, to od razu inaczej czytałem, to daje klucz, ale trudno zakładać, że musi wiedzieć o tym czytelnik i on może zupełnie nie mieć klucza”<sup>16</sup>.

Jak widać, w rezultacie lektury *Góralu* czy *ci...* Miłosz dochodzi do co najmniej czterech wniosków ważnych poznawczo. Tekst poematu uważa za interesujący („przeczytałem z zainteresowaniem”) i raczej zrozumiały („I, jeżeli przeczytać parę razy uważnie, wcale nie takie znowu niezrozumiałe”), podczas gdy Giedroyc pisał: „zupełnie mi się nie podoba i kompletnie nie rozumiem”. Tak więc generalny *sąd jest przychylny*. Ważną konsekwencją listu Giedroycia jest to, że Miłosz mimowolnie wyraża także swój pogląd na temat twórczości Pankowskiego: dotychczas mało wyrazistej, pozbawionej mocnej autorskiej sygnatury, a przy tym wydrążonej z sensu, która – wywodził Miłosz – dopiero teraz zaczyna artystycznie znaczyć. Pankowski jest, wedle obserwacji, literackim odludkiem, pisarzem samotnym, w dwójnasób oddzielonym od instytucji życia artystyczno-literackiego kraju i emigracji. W tym krótkim fragmencie Miłosz zwraca uwagę na istotny czynnik literaturo- czy szerzej: kulturotwórczy, który w dużym uproszczeniu można określić mianem transferu artystycznego – widzi mianowicie w Pankowskim artystę otwartego na aktualne tendencje, na nowoczesność, na wpływ innych pisarzy, co może być tym ożywczym czynnikiem innowacyjnie wpływającym na literaturę<sup>17</sup>. Miłosz dostrzega też głęboką potrzebę przynależności do wyobrażonej wspólnoty pisarzy języka polskiego – być może w tych intuicyjnych rozpoznaniach lokował ślady własnej kondycji z początku lat 50., niemniej dobrze korespondują one z położeniem Pankowskiego, który w jednym z listów wyjawiał Giedroyciowi: „(...) żałuję, że muszę mieszkać na prowincji. Na wypad do Paryża stać mię raz na rok” [z listu do Jerzego Giedroycia z 27 czerwca 1954 roku]. Jak wolno przypuszczać, list ów ma być w zamierzeniu Miłosza również próbą odpowiedzi na pytanie Giedroycia o źródła „artystycznej ewolucji” Pankowskiego, stąd jako kontekst wpływo-logiczny poeta wymienia nazwiska Grochowiaka i Harasymowicza, jednocześnie źródeł tej metamorfozy upatruje w bezpośrednim kontakcie z wiodącymi i silnie rezonującymi (o czym przekonywał wtedy Kazimierz Wyka) poetkami twórców krajowych. Opinia byłego żagarysty jest interesująca, sądzę jednak, że zbyt łatwa i pochopna, a przy tym niepełna, bo o ile Pankowski przejawiał krytycznoliterackie zainteresowanie twórczością

---

<sup>16</sup> List Miłosza do Giedroycia datowany jest jedynie rocznic (1958 rok), a w opublikowanym przez Wydawnictwo Czytelnik tomie korespondencji został oznaczony numerem 172, zob. J. Giedroyc, Cz. Miłosz, op. cit., s. 306–307.

<sup>17</sup> Jose Lambert i Rik van Gorp w artykule *On describing translations* wyróżniają – w odniesieniu do danego systemu literackiego – dwie zasadnicze funkcje przekładu: konserwatywną (petryfikującą pewien aktualny stan kultury [literatury]) oraz innowacyjną (twórczy impuls pobudzający rozwój danej kultury [literatury]). Cyt. za: S. Bassnett, *Od komparatystyki literackiej do translalologii* [w:] *Niewspółmierność. Perspektywy nowoczesnej komparatystyki*. Antologia, pod red. T. Bilczewskiego, Kraków 2010, s. 488–489.

Jerzego Harasymowicza<sup>18</sup>, o tyle trudno powiedzieć, czy poezję Stanisława Grochowiaka w ogóle znał. Perspektywa przyjęta przez Miłosza jest przy tym zawężająca – nie uwzględnia on kontekstu europejskiego (flamandzkiego), w jakim żyje Belg, ergo nie zwraca uwagi na istotny i twórczy czynnik, który – jako jednemu z najbliższych i najważniejszych współpracowników redakcji – powinien być mu znany, wszak Pankowski od 1956 roku dał się poznać jako autor pierwszego polskiego przekładu Michela de Ghelderode’a<sup>19</sup>. Chęć przez to powiedzieć, że to nie podróż do Polski, odbyta przez Pankowskiego w 1958 roku, i wysuwana do tej roli przez większość komentatorów jego twórczości, przesterowała artystyczną wyobraźnię pisarza, że proces ów został uruchomiony przynajmniej pięć lat wcześniej. W 1953 roku, gdy współpraca z redakcją dopiero na dobre miała się zawiązać, a stosunki z redaktorem zacieśnić, Giedroyc w liście z 27 października stwierdzał:

„Przy okazji chcę prosić Pana o radę. Coraz gwałtowniej postępujący prowincjonalizm zarówno kraju, jak i emigracji, nasunął mi projekt zmontowania biblioteki przekładów współczesnej literatury europejskiej. (...) Nie orientuję się w tamtejszych stosunkach [belgijskich] kompletnie. (...) Czy mógłby Pan poradzić, jakie książki warto zasugerować? Idzie jednak, by były to rzeczy naprawdę na poziomie. Literatury belgijskiej właściwie nie znam”.

Zapisane przez Giedroycia zdania *expressis verbis* wyrażają świadomość rozwojowej rangi przekładu, jego aspektu kulturotwórczego. Innymi słowy: zewnętrzny wpływ innej kultury, innych idei, kolportowany drogą przekładu może – jego zdaniem – wyrwać nieoceniony wpływ na kulturę polską, wyrwać ją z martwoży i nieokreślonego dryfu regulowanego (sic!) reżymowymi dekretami.

Pankowski, wówczas już pracownik brukselskiej slawistyki, zaznajomiony z belgijskim środowiskiem artystycznym, dokonuje stosownego rekonesansu: wysłuchawszy rad

---

<sup>18</sup> W 1958 roku na łamach „Kultury” Pankowski opublikował szkic krytyczny pod wiele mówiącym tytułem *Klasyki i cudotwórcy*, którego przedmiotem uczynił poezję Zbigniewa Herberta (*Struna światła*, Warszawa 1956 oraz *Hermes, pies i gwiazda*, Warszawa 1957) i Jerzego Harasymowicza (*Cuda*, Warszawa 1956 oraz *Powrót do kraju łagodności*, Kraków 1957). Pankowski co prawda zwracał uwagę na mocny debiut autora *Struny światła*, można jednak odnieść wrażenie, że to właśnie lirykę Harasymowicza (*cudotwórcy*) przyjmował lepiej. Na temat Herberta pisał: „Jest »legalistą«. Wiersz jest dla niego wypadkową zastygłych, ocenionych i rozwijanych wartości kulturalnych. Jedyne więc, co mu pozostaje, to interpretacja szczegółów, szlifowanie przedmiotów, lub dobieranie nowych oświeleń”. Wskazywał także, że Harasymowicz, podobnie jak Herbert, często uprawia poezję. Według Pankowskiego poezją nie jest uczone i flegmatyczne obchodzenie w krąg przedmiotów – ten zarzut stawał także Harasymowiczowi, jednak wyłącznie w odniesieniu do tomu *Cuda*. O Harasymowiczu notował: „Wiersze Harasymowicza są na terenie naszej poezji nowiną (...). Dopiero ruchomość wyobraźni, jej dar nagłego i bujnego sprzęgania obrazów jest twórczością. Flegmatycznego saneczkowicza, zjeżdżającego pracowicie z jednej i tej samej góry, zastąpił narciarz sunący na przełaj, wciąż dalej od wydeptanych stoków zimy. Kończąc artykuł, dokonał zawalowanej, acz wymownej komparacji: Rezygnując z handlu egzotyką i rupieciarnią (...), Harasymowicz coraz częściej stosuje swoistą mechanikę, ustawiając trampoliny na brzegach społecznej wyobraźni, skąd wybici jego obrazem, szubujemy i zahaczamy o wciąż nowe i coraz dalsze widoki. Daleko za nami pozostają złożone biblioteki *und die ganze Literaturwissenschaft*. Gest demiuurga znaczy więcej aniżeli zaduma nad istniejącym światem. Szaleństwo więcej niż sens”. Jak nietrafione to rozpoznanie, miała dopiero pokazać historia polskiej literatury. (M. Pankowski, *Klasyki i cudotwórcy*, „Kultura” 1958, nr 12, s. 145–151).

<sup>19</sup> Oprócz *Hop Signor!* Pankowski przełożył także nowelę *L'odeur du spin* (Grzech śmiertelny), którą opublikowała krakowska „Zebra” w numerze 11 z 1957 roku. Nieco później, bo od 1957 roku, z pewną regularnością utwory Michela de Ghelderode’a publikował miesięcznik „Dialog” w przekładach Zbigniewa Stolarczyka (M. de Ghelderode, *Escorial. Dramat w jednym akcie*, „Dialog” 1957, nr 1).



profesora Klaudiusza Backvisa oraz poetów skupionych wokół czasopisma „Le Journal des Poètes” (między innymi Pierre’a-Louisa Flouqueta, Arthura Haulota, Alberta Ayguesparsé’a), decyduje o przedmiocie przyszłej translacji. Wybór pada na jednoaktówkę Michela de Ghelderode’a *Hop Signor!* Pankowski zabiega o spotkanie z dramaturgiem i niedługo potem – w 1955 roku – odwiedza go w jego brukselskim domu. To pierwsze spotkanie wywarło niezatarte wrażenie, głównie z powodu zetknięcia się z niespodziewaną innością:

„Umówiłem się, przychodzę, dzwonię do drzwi, otwiera mi mężczyzna o twarzy kobiety, stary, ale z gładką cerą, włosy szpakowate, obfite, ale przygłaskane, przylizane, a na ramionach czarny szal koronkowy. (...) To był kobiecy szal, czarny, w oczka”<sup>20</sup>.

Każdy kolejny kontakt z aurą de Ghelderode’a, osobisty czy zapośredniczony przez tekst, staje się mocnym bodźcem rozszczelniającym zwarty model literatury znany Pankowskiemu z polskiej tradycji. Wskutek tego powstaje szczelina, przez którą zaczyna napływać flamandzki żywioł. Ów proces uwewnętrznienia, włączenia we własny krwiobieg elementów dotąd obcych, znakomicie oddaje wykonana przez Adama Kozaka fotografia na brukselskim Grand Place: uwagi odbiorcy nie przykuwa entuzjastyczny uśmiech Mariana Pankowskiego, a raczej zdobiący jego szyję amarantowy szal kobiecy... w oczka. Autor Lidy mówił Krystynie Rucie-Rutkowskiej:

„(...) wracamy do Michela de Ghelderode, czyli do budzenia u młodego Polaka danych wyobraźni, które na pewno istniały jeszcze w rodzinnym Sanoku, ale były przypuszczalnie przytłumione wychowaniem katolickim, to znaczy ulegały oneśmieleniu. Które zostały przebudzone, uzyskały prawo wyrazu, dzięki Michelowi de Ghelderode – chodzi mi o język, o losy; nieokastrowane losy mężczyzny i kobiety”<sup>21</sup>.

Słowa zapisane przez Rutę-Rutkowską są niezwykle istotnym tropem dla próby podjętej w tym artykule – na podstawie confesji Pankowskiego z silnym przeświadczeniem można stwierdzić, że de Ghelderode spełnił funkcję warunku koniecznego dla tej zasadniczej zmiany artystycznej, że ów nieledwie afektywny wpływ pozwolił wyobraźni (i doświadczeniu) Pankowskiego wystrzelić. Mówiąc inaczej: badacze z kręgu *trauma studies* ten szczególny moment, w którym otwiera się przestrzeń umożliwiająca emisję doświadczenia, ten asumpt, dzięki któremu umysł ozdrowieńczo kontrapunktuje, określają rzeczownikiem *trigger*. W przypadku Pankowskiego spotkanie de Ghelderode’a, praca translatorska nad jego tekstami były swoistym odblaskiem potencjału innowacji, uruchamiającego mechanizm przemiany<sup>22</sup>.

---

<sup>20</sup> P. Marecki, *Nam wieczna w polszczyźnie rozróżba. Z Marianem Pankowskim rozmawia Piotr Marecki*, Kraków 2012, s. 160.

<sup>21</sup> K. Ruta-Rutkowska, *Polak w dwuznacznych sytuacjach: z Marianem Pankowskim rozmawia Krystyna Ruta-Rutkowska*, Warszawa 2000, s. 54.

<sup>22</sup> Na marginesie pragnę zaznaczyć, że moją intencją nie jest badanie zakresu wpływu wskazywanego przy zastosowaniu ustaleń komparatystyki wpływologicznej, zamierzam jedynie dobrze obwarować wysuniętą na początku tezę, że to przez literaturę i dla literatury Pankowski poróżnił się z Giedroyciem. Zob. A. Zawadzki, *Między komparatystyką literacką a kulturową* [w:] *Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problematyki, interpretacje*, pod red. R. Nycza, T. Walas, Kraków 2012, s. 345–365.

Mam wrażenie, że *casus* Pankowskiego dobrze ilustruje ustalenia współczesnych badaczy teorii przekładu, którzy w translacji upatrują ożywczej siły wzbudzającej proces efektywnej zmiany literatury (sztuki *sensu largo*). O przełomowym charakterze tych fluktuacji w obrębie nowoczesności interesująco pisała Susan Bassnett:

„(...) obecnie zaś uznano, że translacja odgrywa decydującą rolę w historii literatury i że okresy wielkich innowacji literackich na ogół poprzedzone były okresami intensywnej działalności tłumaczeniowej. (...) To drogą translacji wchodziły nowe idee, nowe gatunki i nowe formy (...)”<sup>23</sup>.

W innym miejscu angielska badaczka powie mocniej, że obecnie przekładu „nie deprecjonuje się (...) już jako działalności wtórnej czy marginalnej, lecz można uznać go za pierwszorzędną siłę formatywną w historii literatury”<sup>24</sup>. Mimo że wysuwany przez Bassnett projekt teorii przekładu (przylegający do trendów rozwojowych nowoczesnej komparatystyki)<sup>25</sup> został przez nią skonstruowany w odniesieniu do makroskali – choć pozornie wydawać się może, że należy go przywoływać tylko w perspektywie literatur narodowych – to przecież musi on wynikać z obserwacji dokonywanych w skali mikro, wychodzących od spostrzeżeń wywodzonych z przykładów indywidualnych, osobowych twórczości.

Po wielu latach autor *Rudolfa* tak opisywał swoją translatorską pracę:

„Długie współzycie z przyswajającym polszczyźnie tekstem obudziło we mnie myśl o człowieku zmysłowym i metafizycznym, wpisanym między jałową ziemię i puste niebo, myśl o człowieku spokrewnionym z podobnymi postaciami u jakże bliskiego mi Leśmiana. (...) Pojąłem, że nie potrafię dalej pisać, wybierając górną warstwę wyobraźni, skoro bliskim stał mi się człowiek bez munduru, bez pięknego bandaża wokół czoła, bliźni cielesny i ziemski. Nastąpił we mnie istny przewrót semantyczny!”<sup>26</sup>.

W tych zdaniach słyhać autorski pogląd na sztukę translacji – Pankowski używa tu metafory współzycia, koegzystencji z tekstem, tym samym pozbawia swój stosunek do tekstu źródłowego kulturotwórczej agresji, a przecież pamiętać trzeba, że działalność tłumacza często była omawiana za pomocą metaforyki opresji; w dedykacji do autorskiego tłumaczenia *Eneidy* John Dryden zanotował: „niewolnikami jesteśmy [tłumacze] i uprawiamy nie swoją winnicę; mamy o nią staranie, lecz wino należy do właściciela”<sup>27</sup>.

Reasumując te poszczególne uwagi, skłaniam się do przekonania, że o ile aktywność przekładowa Pankowskiego może być po części gestem żarłocznego antropofaga, a tekst wyjściowy w pewnym stopniu staje się obiektem pożądanego apetytu kanibala (*vide* teoria Oswalda de Andrade), o tyle tekst ów jest przy tym swoiście rozumianym partnerem w konstruowaniu sensu („Pojąłem, że nie potrafię dalej pisać, wybierając górną warstwę

<sup>23</sup> S. Bassnett, *Literatura porównawcza w XXI wieku*, tłum. I. Noszczyk, „Teksty Drugie” 2009, nr 6, s. 116–117.

<sup>24</sup> Eadem, *Od komparatystyki...*, op. cit., s. 485.

<sup>25</sup> Zob. T. Bilczewski, *Historia literatury, komparatystyka, przekład*, „Ruch Literacki” 2012 z. 4–5, s. 423–432.

<sup>26</sup> M. Pankowski, *Garb*, „Dialog” 1993, nr 1–2, s. 161–162.

<sup>27</sup> Interesującą teorię translacji jako oporu przed „wyjęzkowaniem” Czechów w XIX wieku rozwinął niedawno Vladimir Macura: „uznawany był [przekład] za działalność czynną, wręcz agresywną, za akt zawłaszczenia cudzych wartości kulturowych (...) przekład postrzegany był jako inwazja na terytorium rywala, inwazja podjęta z zamiarem zdobycia bogatych łupów”. Macurę i Drydena cytuję za: S. Bassnett, *Od komparatystyki...*, op. cit., s. 487, 491.

wyobraźni”), a w przypadku Pankowskiego istotnym czynnikiem w dojrzewaniu do artystycznej przemiany („Nastąpił we mnie istny przewrót semantyczny”).

Jeszcze przynajmniej jeden idiom projektu literackiego rodem z pisarstwa de Ghelderode’a Pankowski internalizował i ekstrapolował do swej późniejszej twórczości, a mianowicie gwałtowny sprzeciw wobec kodu mieszczańskiego. Jak rozumieć w tej perspektywie „mieszczaństwo”? Na podstawie wypowiedzi autora *Putto*, jak również implikacji zawartych w samych tekstach, można określić mieszczaństwo (mieszczański *habitus*) jako społeczną praktykę zastępującą to, co w ludzkiej egzystencji przykre i nieprzeparowane, oddzielającą to, co publiczne, od tego, co prywatne, za pomocą szczególnego rodzaju mistyfikacji<sup>28</sup>. We wstępie do przełożonego dramatu *Hop Signor!* Pankowski określał zadania nowoczesnej sztuki:

„Mieszczuch bowiem odpycha prawdę o sobie, o nas, prawdę, którą poeta zgęścił i ujednostkował w swoich sztukach. (...) Co razi mieszczaucha? Czyżby de Ghelderode był dzisiaj jedynym pisarzem, który dotknął tabu świętej, mieszczańskiej pruderii? Bynajmniej. Rzecz cała w tym, że uczynił to w sposób nie uzgodniony z tym światkiem i jego nadwornymi krytykami. Rzecz w tym, że pokazując nasze ciała i dusze, obnażone do cna, patrzy nam przy tym prosto w oczy. Mieszczuchy wolałyby, żeby chichotał i mrugał przy tym porozumiewawczo”<sup>29</sup>.

Najwyraźniej więc Marian Pankowski, podobnie jak Roland Barthes w 1970 roku, skłaniał się ku krytycznemu potencjałowi literatury nowoczesnej, swój sprzeciw zaś kierował w stronę działalności artystycznej fingującej autentyczność, tworzącej mistyfikację. Przeciwno takiej, „która przerabia kulturę drobnomieszczańską w uniwersalną naturę”<sup>30</sup>.

O tym, jak ważnym momentem było spotkanie z belgijskim dramatopisarzem, Pankowski wiedział od początku – przez pewien czas zamierzał nawet napisać o autorze *Escorial* książkę. W elegijnym tonie wyznawał na łamach „Kontynentów – Nowego Merkuriusza”: „Kiedyś napiszę o Ghelderodem książkę. Czuję, że powinna się składać z kilku szkiców-portretów, równoległych, ale zaskakujących innością. Całość nie powinna mieć odautorskiego podsumowania; życie Ghelderodego nie było monolitem”<sup>31</sup>.

### III

W kontekście omawianej ewolucji artystycznej Mariana Pankowskiego wzmianki domaga się kwestia autorskiego stosunku do języka, jaki pisarz ujawnił w kilku okazjonalnych wypowiedziach. Nie sposób oderwać to zagadnienie od biograficznych, egzystencjalnych uwikłań. Problem ów bezpośrednio łączy się z kulturą belgijską, a szczególnie

<sup>28</sup> Zob. M.P. Markowski, *Wszyscy się mylą w sprawie „Kronosa”*, „Tygodnik Powszechny”, 16 czerwca 2013, s. 38.

<sup>29</sup> M. Pankowski, *Michel de Ghelderode*, „Kultura” 1956, nr 11, s. 53.

<sup>30</sup> R. Barthes, *Mitologie*, tłum. A. Dziadek, Warszawa 2008, s. 26. W tych napisanych w latach 50. zdaniach słycać odległe – bo pochodzące z 1924 roku – echa słów wypowiedzianych przez Anatola Sterna i Brunona Jasieńskiego: „Jesteśmy czuli. I pragniemy miłosiernie przyspieszyć jej [kultury mieszczańskiej] śmierć, aby na zupełnie oczyszczonym miejscu wznosić fundamenta nowej. Nienawidzimy burżuja, nie tylko tego, który zastania nam dzisiaj świat wytartym banknotem swej gęby – lecz burżuja, jako abstrakcję, jego widzenie świata każdą rzecz, która jego jest” (A. Stern, B. Jasieński, *Ziemia na lewo*, Kraków 1987 [brak numeracji stron; reprint wydania z 1924 roku]).

<sup>31</sup> M. Pankowski, *Wspomnienie o Ghelderodem*, „Kontynenty – Nowy Merkuriusz” 1962, nr 43–44, s. 4.

z jej wariantem flandryjskim, który wywarł na pisarza silny wpływ, odczuty przez niego bezpośrednio. Instruktywne i przekonujące ustalenia Krystyny Latawiec na ten temat, bazujące przede wszystkim na prozie narracyjnej autora *Putto*, wydają się wyczerpywać zagadnienie<sup>32</sup>, dlatego też analizowany przeze mnie materiał źródłowy, czyli korespondencja Pankowskiego z redaktorem, uzupełniony o stematyzowane wypowiedzi pisarza oferuje – jak się wydaje – jeszcze pewne pożytki poznawcze. Dość powiedzieć, że flamandzki żywioł, owo „oryginalne imaginarium (...), wizytówka gwarantująca odrębność, a nawet pewnego rodzaju egzotykę” – jak określiła „flandryjskość” Judyta Zbierska-Mościcka<sup>33</sup>, to nie tylko sztuka przedstawiania, tekstowe reprezentacje miejsc, obiektów i rzeczy, lecz także w jeszcze większym stopniu widoczny wpływ pewnego typu wyobraźni, sposobu widzenia świata i człowieka. Pankowski traktował nowe belgijskie środowisko ostrożnie, głównie z powodu swego pochodzenia. Choć w Belgii przebywał od 1945 roku i dosyć szybko otrzymał belgijskie obywatelstwo (1957), wymagające przecież znajomości języka, którą przynajmniej od 1950 roku rozwijał w intensywnych kontaktach ze studentami w ramach prowadzonego lektoratu języka polskiego, to przez długi czas nie decydował się, by tworzyć w języku francuskim. Skąd zatem taka blokada?

Niepozbowione sensu będzie przypuszczenie, że Pankowski nie postrzegał siebie jako *autochtona w języku*, nawet pomimo silnej fascynacji inną kulturą. Chociaż obcy żywioł wpływał na pisarza, to jednak był doświadczeniem nowym i w rezultacie nie tak silnym, by osłabić fundamenty artystycznego światopoglądu. Ukształtowana przez polską tradycję wielkich romantyków oraz młodopolan świadomość estetyczna i genologiczna Pankowskiego stanowiła podstawowy punkt literackiego odniesienia dla wszystkich potencjalnych dzieł pisarza. Nawiasem mówiąc, podobna postawa nie była odosobniona: o nierozdzielnym połączeniu języka – kultury – doświadczenia przekonani byli inni uczestnicy emigracji po 1945 roku<sup>34</sup>.

Inaczej mówiąc, pisarz odczuwał rodzaj skrępowania, braku swobody, który uniemożliwiał mu pozbowienie kompleksów, a więc sprawne postugiwanie się językiem jako narzędziem dotąd obcym, ale od pewnego już czasu przyswajającym i włączonym do własnej egzystencji.

W tym sensie najpierw należało dojrzeć, wrosnąć w nową rzeczywistość, w nowy świat, zarówno językowo, jak i egzystencjalnie. Według Pankowskiego język, miejsce i doświadczanie tego miejsca są bowiem ze sobą połączone nierozzerwalną więzią, której warunkiem jest komunikowalność doświadczenia zamienianego w literaturę. Innymi słowy: doświadczenie – o czym skutecznie przekonywali filozofowie języka – jest tu w całości zapośredniczone przez język, pierwszego i ostatniego gwaranta

<sup>32</sup> Zob. K. Latawiec, *Belgijskie realia w prozie Mariana Pankowskiego* [w:] „Acta Pancoviana” 1999, nr 2, s. 35–43.

<sup>33</sup> J. Zbierska-Mościcka, *Belgijskie historie tożsamości*, „Literatura na świecie” 2011, nr 9–10, s. 172.

<sup>34</sup> Podobny stosunek do języka, doświadczenia i literatury można wywieść z korespondencji Zygmunta Haupta z Mieczysławem Grydzewskim. Zob. Z. Haupt, *Listy do redaktorów „Wiadomości”*, Toruń 2014, passim. Na programową bliskość w pojmowaniu literatury przez Mariana Pankowskiego i Zygmunta Haupta już przed laty zwracał uwagę Aleksander Nawarecki w szkicu *Proza poszukiwań formalnych* [w:] *Literatura emigracyjna 1939–1989*, t. 2, pod red. J. Olejniczak, Katowice 1996, s. 39–59.

„wyjęczalności” egzystencji. Podmiot musiałem czuć się zadomowiony w języku (i kulturze), musi mieć poczucie ścisłej przyległości egzystencji i języka – tylko wówczas możemy mówić o przekazywalności empirii, jej autentyczności; warunkiem koniecznym takiej transmisji jest życie się z językiem (i kulturą), życie zgodne z jego frazą, rytmem i dźwiękiem:

„Są sytuacje, których nie przeżyłem po francusku. Ja nie byłem dzieckiem po francusku. Ja nie byłem zakochany po francusku, toteż na przykład język scen miłosnych był z konieczności zaczerpnięty z mojej kultury francuskojęzycznej, z moich lektur. Było to czymś interesującym, jako próba pisania, tworzenia w innym języku, ale to nie miało tego dźwięku autentycznego, tego brzmienia mowy, w której jest się wychowanym; dlatego wszystkie odbicia w mowie są autentyczne, prawdziwe”<sup>35</sup>.

Późniejsza dwujęzyczność Pankowskiego oprócz wyraźnego awersu – przekazywalności doświadczenia (świata) przez język – ma drugą stronę, którą kształtuje inkluzywne włączenie elementów dotąd obcych, ale z jakichś przyczyn uznanych przez pisarza za interesujące: „Dwujęzyczność była najpierw życiową koniecznością, dziś jest bogatym, wielonurtowym dostępem do źródeł myśli nowoczesnej”<sup>36</sup>. W tym krótkim fragmencie dwie myśli Pankowskiego wydają mi się ważne. Po pierwsze, jeśli życiowe okoliczności (wojna, pobyt w kacetach, praca na brukselskim uniwersytecie) sprawiły, że Pankowski musiał wyrzeć poza jednorodną kulturę polską (a zatem również wyjść poza dotychczasową tożsamość), i skoro ta okoliczność uruchomiła otwarcie się na heterogeniczną nowoczesność, to stało się tak dlatego, że dwujęzyczność okazała się – najprościej mówiąc – oknem na świat. Odsunięcie się od polskiej tradycji, zbawienne oddalenie, umożliwiające osiągnięcie koniecznego dystansu, oznaczało zajęcie innej pozycji: porzucenie peryferiów nowoczesnego świata (Polska) i przemieszczenie się do jądra Europy, poddanej wtedy (w piątej i szóstej dekadzie XX wieku) zmiennemu rytmowi modernizacji i sekularyzacji<sup>37</sup>. Po drugie, bilingwizm, który stał się udziałem Pankowskiego, był nade wszystko otwarciem się na świat, które w fundamentalny sposób zaważyło na życiu i twórczości pisarza.

## IV

Jak powszechnie wiadomo, działalność przekładowa Pankowskiego biegła również w kierunku przeciwnym: jest on autorem kilkudziesięciu przekładów poetyckich z języka polskiego na francuski. Poza koniecznością przygotowania tekstów z zakresu literatury polskiej do prowadzonego na uniwersytecie kursu<sup>38</sup> tkwił w pisarzu pewien wewnętrzny nakaz, zmuszający go do podjęcia tej formy aktywności twórczej. Po latach indagowany przez Krystynę Rutę-Rutkowską o stosunek do literatury polskiej, podbudowany

<sup>35</sup> K. Ruta-Rutkowska, op. cit., s. 60.

<sup>36</sup> K. Lisowski, *Tysiąc zmysłów zachwyconych. Z Marianem Pankowskim rozmawia Krzysztof Lisowski* [w:] „Dekada Literacka” 1996, nr 7–8, s. 3.

<sup>37</sup> Zob. A. Burzyńska, *Od metafizyki do etyki*, „Teksty Drugie” 2002, nr 1–2, s. 64–80.

<sup>38</sup> Wejrzenie we właściwe Pankowskiemu myślenie o literaturze polskiej oraz w sposoby jej przedstawiania studentom daje książka przygotowana przez Tomasza Chomiszczaka, a złożona z przetłumaczonych na polszczyznę „brukselskich artykułów o literaturze”: M. Pankowski, *Lekcje mistrzowskie. Artykuły brukselskie o literaturze*, Sanok 2014.

belgijskimi doświadczeniami, Pankowski wyjaśniał, że działalność przekładowa była wynikiem prywatnej misji, w ramach której chciał przybliżyć zachodniemu Europejczykowi tę inną, karpacką, środkowoeuropejską formę tożsamości:

„Kiedy po obronie doktoratu poświęconego Leśmianowi mogłem prowadzić wykłady z literatury współczesnej, a następnie klasycznej, starałem się wybrać w każdym z okresów teksty i autorów, którzy by mogli obudzić rezonans kulturalny u młodzieży zachodnioeuropejskiej. Przede wszystkim pokazać im polskość, która nie imituje renesansu włoskiego czy francuskiego XVIII wieku, lecz jest czymś autentycznym. Oczywiście nie pojmowałem tego jako jakiegoś autentyzmu siermięgi, tylko żeby dzieła o nas mówiły: o naszej inności, chociaż pokrewnej Europie. (...) mocne emocjonalne fragmenty (...) więcej mówiły o naszej polskości niż nasz [Jan] Kochanowski – padewski, taciński, włoski czy [Stanisław] Trembecki, albo [Franciszek Dionizy] Kniaźnin – wdzięczni imitatorzy obcych poetyk i obyczajów”<sup>39</sup>.

Oczywiście te zdania mówią coś ważnego o duchowym porządku przekładowej aktywności pisarza, która w jego założeniu jest kluczowym elementem międzykulturowego przepływu idei. Ruch literackiej innowacji, wydaje się mówić Pankowski, opiera się na zasadzie dialogu i w istocie sprowadza się do kontaktu z tym, co wobec kultury (podmiotu) zewnętrzne i już w odniesieniu do tego służy budowaniu międzykulturowego porozumienia, opartego na głębszym poznaniu swoistości obcych kultur. Wynikać z tego może, że translacje Pankowskiego brały początek z utopijnej wiary w możliwość ucieczki przed poznawczą stereotypizacją, a zatem powinny przysłużyć się ocalaniu unikalności tych kultur, które są albo marginalne, albo słabo znane. Ale te zdania przynoszą także jeszcze jedną wiadomość, mianowicie odkrywają mocną samoświadomość pisarza w zakresie określania zadań literatury, które urastają tu do rangi wystąpienia programowego. Jednakowoż w wypowiedzi Pankowskiego równie ciekawe wydaje się pewne pominięcie, brak, którego dopuszcza się pisarz. Otóż na podstawie tego fragmentu można błędnie przyjąć, że autor *Księżdy Heleny* na dobre zajął się przekładaniem poezji polskiej na język francuski dopiero po roku 1963, czyli już po otrzymaniu stopnia doktora nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa. W rzeczywistości Pankowski, jak już wiemy, rozpoczął ten rodzaj aktywności artystycznej przynajmniej dekadę wcześniej (1952), ogłaszając translacje głównie na łamach czasopisma „Le Journal des Poètes” oraz w kilku okazjonalnych antologiach. W tym kontekście warto wspomnieć najobszerniejsze przekładowe przedsięwzięcie Pankowskiego, wieńczące kilkuletnią pracę w tym obszarze, którym była wydana w 1961 roku *auf eigene Kosten* antologia. Zawierająca wybór z trzydziestu czterech polskich poetów od Jana Kochanowskiego do Czesława Miłosza *Anthologie de la poésie polonaise du XVe au XXe siècle*, poprzedzona wstępem

---

<sup>39</sup> K. Ruta-Rutkowska, op. cit., s. 65–66.

profesora Klaudiusza Backvisa, publikacji doczekała się późno, mimo że jej wstępną wersję przygotował Pankowski już w 1953 roku<sup>40</sup>.

## V

Powody podjęcia działalności przekładowej mogły być również inne. Itamar Even-Zohar wskazuje, że wzmoczona działalność przekładowa zachodzi zwykle z powodu wystąpienia przynajmniej jednego z trzech czynników. Po pierwsze, sytuacja taka może wystąpić wtedy, gdy dana literatura znajduje się na wczesnym etapie rozwoju. Po drugie, do takiego procesu może dojść, gdy dana literatura uważa się za peryferyjną bądź słabą. I po trzecie – w czasie, gdy przeżywa punkty zwrotne, kryzysy bądź odczuwa literacką próżnię<sup>41</sup>. Odnoszę wrażenie, że w takiej perspektywie – wzmocnionej poprzednimi analizami poematu *Góralu czy ci...* oraz korespondencji autorów związanych ze środowiskiem „Kultury” – można spróbować postawić tezę o kryzysie artystycznym, który przeżywał Pankowski do momentu napisania ekscentrycznego poematu. Stanął mianowicie przed koniecznością wyboru: kontynuować obrany model wypowiedzi literackiej, przestać pisać albo dokonać gwałtownej i wyraźnej zmiany. Jak pokazał rozwój wypadków, ani zachowanie dotychczasowej poetyki, ani zerwanie z literaturą nie były możliwe; odtąd ta twórczość będzie się znajdować w ciągłym stanie interkulturowego dryfu: pisarz szczególnie upodobał sobie tworzenie literackich sytuacji „pomiędzy”, w których protagonista nigdy nie funkcjonuje w ramach homogenicznego świata przedstawionego. Oscylacja między tutejszością a tamtejszością najlepiej streszcza zasadę bycia Pankowskiego w świecie: między językami, między kulturami. Nawiasem mówiąc: przysłówek „między/pomiędzy” najpełniej oddaje koegzystencję życia i twórczości, otwierając przy tym szanse możliwym

<sup>40</sup> O przygotowanej antologii wspominał już Giedroyc w liście do Pankowskiego z 9 września 1953 roku: „Wakacje dopiero się kończą i jeszcze nikogo nie ma w Paryżu. Nie mogłem więc dotąd ruszyć sprawy antologii. Po 15 bm. zabiorę [się] do tego i zaraz dam Panu znać o rezultatach”. W trakcie poszukiwań wydawcy kopia przysłej *Anthologie de la poésie polonaise du XV au XX siècle* natrafiła na szereg perturbacji, między innymi została zagubiona w paryskiej taksówce przez redaktora czasopisma „Preuves”, Francois Bondy’ego (Jerzy Giedroyc informuje o tym w liście z 27 października 1953 roku: „Piszę do Pana z naprawdę ciężkim sercem, choć bez winy. Francois Bondy, redaktor „Preuves”, któremu dałem teczkę z Pana przekładami z propozycją zainteresowania się antologią, zgubił ją w taksówce (...). Poszukiwania w biurze rzeczy zgubionych nie dały rezultatu, może dlatego, że teka Bondy’ego była lakoma. (...) to musi być wielka strata dla Pana. Czy ma Pan odpis? Muszę powiedzieć, że w czasie mojej długoletniej działalności wydawniczo-redaktorskiej spotyka mnie to po raz pierwszy”). Wydaniem antologii był przez pewien czas zainteresowany nawet sam redaktor: „co do antologii, to bardzo mnie korci, by ją wydać, ale trudno mi jeszcze coś wiążącego Panu napisać. Myślę, że w ciągu marca będę mógł to zrobić. Nie jestem pewien, czy dać antologię dwujęzyczną. Gdyby to były wiersze w języku angielskim, to jes[ę] cze, bo narasta już spora grupa młodej inteligencji zanglizowanej czy zamerykanizowanej” (w liście z 16 lutego 1956 roku). Projekt Pankowskiego znalazł także Czesław Miłosz, o czym dowiadujemy się z listu Jerzego Giedroycia do Mariana Pankowskiego z 2 marca 1957 roku: „Dzwoniłem przed chwilą do Miłosza w sprawie Pana maszynopisu. Okazuje się, że jest już u niego. Mętnie się tłumaczył, że nie pamięta Pana listu. Przycisnąłem go, by zaraz Panu odesłał. Sprawdź jeszcze w poniedziałek, czy to zrobił. On jest czasami naprawdę nieprzytomny”. Tom wydzie dopiero w 1961 roku w brukselskiej oficynie Andre de Rache. Antologia Pankowskiego była drugim – po *Five Centuries of Polish Poetry* Jerzego Pietkiewicza i Burnsa Singera (Londyn 1960) – tak poważnym przedsięwzięciem translacyjnym, mającym na celu przybliżenie zachodniemu czytelnikowi polskiej poezji (informacja za: *Literatura emigracyjna 1939–1989*, t. 2, pod red. J. Olejniczak, Katowice 1996, s. 298–299).

<sup>41</sup> Zob. I. Even-Zohar, *Miejsce literatury tłumaczonej w polisystemie literackim*, tłum. M. Heydel [w:] *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, pod red. P. Bukowskiego, M. Heydel, Kraków 2009, s. 195–204 (cyt. za: S. Bassnett, *Od komparatystyki literackiej do translologii* [w:] *Niewspółmierność...*, s. 486).

transgresjom<sup>42</sup>. Ów stan permanentnego otwarcia, będącego skutkiem kontaktu z Michelelem de Ghelderode' em, oraz warunki, w których interferują różne, często sprzeczne ze sobą elementy, mogły okazać się czynnikami przesądzającymi o artystycznej wolcie.

Ale na tak zakreślonym terytorium interpretacyjnym dopuszczalny jest także inny wniosek, o zasięgu szerszym, znajdujący potwierdzenie w poglądach samego Pankowskiego:

„(...) *Matuga* to moja pierwsza książka napisana wbrew rutynie literackiej, którą właściwie wszyscy pisarze polscy dziedziczą: takiej romantycznej tradycji splukanej do czysta nadużywaniem wszystkich tropów (...). Dopiero w Brukseli zdałem sobie sprawę z ubóstwa tego dziedzictwa (...). W *Matudze* przeciwstawiłem się polskiej tradycji literackiej, będącej właściwie emocją patriotyczno-etyczną. Było to możliwe na pewno dzięki lekcji Michela de Ghelderode; dzięki dystansowi, jaki pojawił się w moim życiu wobec tradycji polskiej, tej tradycji codziennej, katolicko-patriotycznej<sup>43</sup>.

Wynika z tego jasno, że powieść *Matuga* była literackim paroksyzmem od dawna narastających emocji, w istocie gestem skierowanym przeciwko dominującemu romantycznemu wariantowi narodowej tradycji (o nachyleniu patriotyczno-narodowym) i polskiemu konserwatyzmowi, którego funkcją miało być wprowadzenie jakiejś istotnej zmiany, innowacji w obrębie systemu literackiego. De Ghelderode byłby tu zatem figurą przekładu, dzięki któremu literatura narodowa jest penetrowana przez elementy obce, inności, które przez fakt obecności poddają ją konstruktywnej krytyce<sup>44</sup>.

W debiutanckiej powieści Mariana Pankowskiego dochodzi do głosu, kontrapunktuje – wzbudzony znajomością z Michelelem de Ghelderode' em, potwierdzony poematem *Góralu czy ci...* – proces zapatrzenia w inną, ciemniejszą przestrzeń doświadczenia, z której pisarz będzie wywodził swoje późniejsze fabuły. Z tymi rewirami skojarzy też idiosynkratyczne pojęcie Mowy. W inicjalnych zdaniach czytamy: „W imię Nocy i Mowy! Z Nocy i Mowy. Taki jest mój rodowód. (...) A nam, Przygoda! Nam ucztą na słońcu osadzonym na płask na Synaju. Nam pańskoplebejski chód w stronę brzucha macierzystej Nocy<sup>45</sup>”.

Proponowana tu próba zrozumienia relacji Pankowskiego i Giedroycia – podejmowana ze świadomością pewnych uproszczeń – wymaga jednak znaczącego uzupełnienia o wyrażnie obecny w tej twórczości inkluz Gombrowicza<sup>46</sup>. Jego istnienia świadom był sam autor, otwarcie wskazując na tę artystyczną koligację w jednym z wczesnych listów do redaktora (w liście z 10 kwietnia 1956 roku):

„Gombrowicz jest tak trafny i świątły, że moje dotychczasowe »przekonywanie się« do niego przemienia się w prawdziwy podziw. Tam, gdzie pisze, iż sztuka wywodzi się z Nocy – dotyka rzeczy mi najdroższych. Jesteśmy w tym samym obozie – z tym, że on wie więcej o Nocy i jej prawach. Ja się dopiero uczę”.

<sup>42</sup> Zob. K. Latawiec, *Marian Pankowski – Between the Carpathians and European Civilization*, „Russian Literature” 2011, t. LXX, nr IV, s. 539–551.

<sup>43</sup> K. Ruta-Rutkowska, op. cit., s. 94.

<sup>44</sup> Zob. *Raport Bernheimera*, 1993. *Komparatystryka na przełomie wieku*, tłum. M. Wzorek [w:] *Niewspółmierność...*, op.cit., s. 137–148.

<sup>45</sup> M. Pankowski, *Matuga idzie*, Lublin 1983, s. 5–7.

<sup>46</sup> Niezwykle zresztą wpływowy w obrębie całej polskiej literatury współczesnej – oprócz drugiego nie mniej zasadniczego paradygmatu Miłoszowego, co znakomicie pokazał Ryszard Nycz. Zob. R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości*, Kraków 2001, s. 50–87.



W tych zdaniach dobrze słychać dojrzewanie do zmiany: Pankowski rozpoznaje swoje „postępy w ciemności” i określa je w kategoriach procesu edukacyjnego, obejmuje ramą terminowania. Jeżeli się nie mylę, to w tej właśnie sferze, sferze mroku, będzie on upatrywał rodowodu innowacyjności<sup>47</sup>. W innym miejscu pisarz doda: „(...) transgresja jest koniecznością w sztuce”<sup>48</sup> – dopełniając swoje poprzednie wyznaczenie. Na te swoiste *loci communes* zwrócił uwagę Aleksander Fiut, podkreślając, że świadczą one raczej o duchowym pokrewieństwie niż o zapożyczeniu<sup>49</sup>. Podobnymi zdaniami pisarstwo Pankowskiego podsumowywał Konstanty A. Jeleński, który w erotyzacji świata upatrywał inwencyjnych cech tego modelu literatury:

„Polska kultura ma spore problemy z erotyzmem – i to nie od dzisiaj. Pozornie kontrasty prymitywne: rubaszność i świntuszenie przy wódce, purytanizm i sentymentalizm z piórem w ręku. Podejrzewam (optymistycznie), że zatajony podziemny polski erotyzm jest bardzo silny, że działają tu automatyzmy samozachowawcze, niejasne przeczucie, że wywlekanie wszystkiego na światło dzienne, »wyzwolenie« i usankcjonowanie seksu nie służą pożądaniu i rozkoszy. Temu przypisuję choćby fakt, że Marian Pankowski jest jedynym polskim pisarzem dużej miary zapoznanym przez krytykę emigracyjną i krajową. U Gombrowicza erotyka jest mniej centralnym wątkiem niż u autora *Matugi*, ale stanowi nieodzowne zaplecze każdego jego utworu, zaplecze najczęściej pomijane przez polską krytykę”<sup>50</sup>.

Przyuszczam, że notacje Jeleńskiego mogą chytać coś ze stosunku Jerzego Giedroycia do powieści Pankowskiego; istotne dopowiedzenie stanowią też zdania zanotowane przez Magdalenę Grochowską na potrzeby biografii redaktora, dotyczące wspólnych spacerów Pankowskiego i Giedroycia w latach 50. w stronę lasów Saint Germain: „[Giedroyc] Był młodzieńczo wstydlivy. On się rumienił w rozmowie na różne tematy... Uważałem, że ma jakieś zaległości emocjonalne, a przecież to jest dorosły mężczyzna. Ja znam duszę ludzką i ciało ludzkie”<sup>51</sup>.

Giedroyc, czytelnik i wydawca reprezentujący kanon, tradycyjne gusta literackie, nie był w stanie przyjąć tak mocnej erotyzacji świata przedstawionego i wyraźnej, „fizjologizującej” antropologii, które najpełniejszą artykulację otrzymały w *Matudze*. Dlatego też książka nie mogła ukazać się nakładem Instytutu Literackiego.

Podobna interpretacja wydaje się bliska istocie rzeczy także z odmiennego powodu. Pankowski powieści *Matuga* nie konsultował z redaktorem w inny sposób niż za pomocą stałej korespondencji. W dostępnych dokumentach nie sposób odnaleźć argumentacji

---

<sup>47</sup> Na podobne wartości i zupełnie nowy, inny nurt w literaturze polskiej zwraca uwagę Tadeusz Nowakowski, członek kapituły Nagrody „Wiadomości”. W obradach jury w 1959 roku uzasadniał swój typ (powieść Zofii Romanowiczowej *Przejście przez Morze Czerwone*): „I wydaje mi się, że my bardzo krzywdzimy pewien typ literatury, jeżeli stosujemy kryteria tradycyjne dla naszej prozy, kryteria dosłowności. Mam głębokie przekonanie że krzywdzimy typ prozy jaką reprezentują Lipski swoim *Piotrusiem* czy Pankowski swoją *Matugą* czy Majewski swoją *Rzeką*. Przecież cały rozwój prozy idzie dzisiaj właśnie w kierunku czegoś nowego” (cyt. za: *Od Herberta do Herberta. Nagroda „Wiadomości” 1958–1990*, Londyn 1993, s. 51).

<sup>48</sup> P. Marecki, *Nam wieczna...*, op. cit., s. 219.

<sup>49</sup> Zob. A. Fiut, *Pankowski: mity i seks*, „Teksty Drugie” 1994, nr 2, s. 139.

<sup>50</sup> K.A. Jeleński, *Oko i czas* [w:] idem, *Chwile odenwane*, Gdańsk 2008, s. 338–339.

<sup>51</sup> M. Grochowska, *Jerzy Giedroyc. Do Polski ze snu*, Warszawa 2009, s. 270.

wspierającej dotychczasową tezę o rozpadzie tej współpracy z przyczyn ujawniających się różnic ideowych (według Pankowskiego spowodowanych regularnymi wyjazdami do Polski i brakiem potwierdzenia ciemnego obrazu kraju funkcjonującego na emigracji).

Zauważmy, że podobnych wątków (politycznych) nie można również odnaleźć w korespondencji Giedroycia z analogicznego okresu z innymi ludźmi z otoczenia paryskiej „Kultury” (między innymi z Konstantym Jeleńskim, Janem Nowakiem-Jeziorańskim, Juliuszem Mieroszewskim, Czesławem Miłoszem, Jerzym Stempowskim). W ramach ostatecznego odrzucenia argumentu wskazującego na powody polityczne, proponuję proste doświadczenie w ustaleniu chronologii zdarzeń. Otóż rzecz w tym, że Pankowski o odmownej decyzji Giedroycia w sprawie *Matugi* dowiedział się z listu datowanego na 7 marca 1958 roku, przy czym jego wyjazd do kraju – ta podróż otoczona nimbem mitu – nastąpił nie wcześniej niż w czerwcu tego roku<sup>52</sup>, a sprawozdanie z wojażu złożył Pankowski bezpośrednio w domu redaktora w Maisons-Laffitte pod koniec drugiego tygodnia lipca; zatem na opinię o powieści przedłożonej do lektury, opinię wyjawioną jeszcze w marcu 1958 roku, wyjazd do Polski w żadnym zakresie nie wpływał.

Wynika z tego dość jasno, że Giedroyc najpewniej nie akceptował obyczajowej warstwy powieści, która kolidowała z jego literackim gustem i smakiem. Jakies zastrzeżenia w tej materii może jednak budzić redaktorska decyzja z roku następnego (1960). Instytut Literacki wydał wówczas kontrowersyjną, naszpikowaną *momentami i słówkami*, minipowieść Leo Lipskiego pod tytułem *Piotruś*. To posunięcie wydawnicze Giedroyc motywował w liście do Andrzeja Bobkowskiego:

„Wydaję teraz opowiadanie Leo Lipskiego *Piotruś*, które będzie, przypuszczam, wielkim skandalem. Jest to książka obsesyjna seksualnie i Zosia była tak oburzona, że odmówiła korekty. O ile jednak odmówiłem wydania Mariana Pankowskiego, o tyle tu czuję wielki talent”<sup>53</sup>.

Wyimek z listu Redaktora do Andrzeja Bobkowskiego skłonił mnie do ponownej lektury książki Piotra Krupińskiego *Ciało, historia, kultura. Pisarstwo Mariana Pankowskiego i Leo Lipskiego wobec tabu*, szczególnie zaś fragmentu: „(...) gdyby nie pamiętać o pozaartystycznych przyczynach rozdzwiewu pomiędzy pisarzem ze stolicy Belgii a środowiskiem z Maisons-Laffitte, uaktywnionych właśnie w utrwalonym w korespondencji momencie (...)”<sup>54</sup>. Prezentowany przez badacza wywód rodzi zastrzeżenia merytoryczne, przede wszystkim z powodu zastosowania argumentacji pozbawionej szerszego tła socjologicznego, chociażby w postaci przywołania ustępów z innych dostępnych dokumentów i korespondencji z kręgu „Kultury”. Wskutek tego wysuwana refleksję (o wyłącznie politycznych przyczynach rozbratu) potraktować trzeba jako słabo umotywowaną opinię. Krupiński ujmuje problem zbyt jednostronnie, przyjmując i uznając

<sup>52</sup> O terminie pobytu w rodzinnym Sanoku informuje zresztą sam Pankowski w tekście wspomnieniu *Kto ty jesteś? Polak mały...*, opublikowanym w numerze 9. „Kultury” z 1958 roku, w którym pisze: „W czerwcu br. zastałem w Sanoku dwoje Żydów” (ibidem, s. 88).

<sup>53</sup> J. Giedroyc, A. Bobkowski, *Listy 1946–1961*, Warszawa 1997, s. 643.

<sup>54</sup> P. Krupiński, *Ciało, historia kultura: pisarstwo Mariana Pankowskiego i Leo Lipskiego wobec tabu*, Szczecin 2011, s. 53.

za wiążące zdania Giedroycia bez koniecznego w tych warunkach (warunkach prywatnej korespondencji) sceptycyzmu poznawczego. W rezultacie badacz na podstawie zawężonej perspektywy oglądu przemiana zapisany przez redaktora komentarz w wiedzę pewną i z tej pozycji formułuje wnioski niemające wiele wspólnego ze skomplikowaną strukturą i złożonymi relacjami wewnątrz polskiej emigracji, której przecież skromną część stanowi przywoływany tu epistolograficzny korpus. Popętnia przy tym błąd nadinterpretacji, ponieważ wypowiedź Giedroycia jest w istocie prywatnym poglądem na temat pisarstwa Pankowskiego i nie zawiera wzmianki o pozaartystycznych inklinacjach, tym samym nie wskazuje na różne od artystycznych przyczyny poluzowania się współpracy Pankowskiego z „Kulturą”. Wreszcie wnioski Krupińskiego są obarczone błędem redukcji, petryfikują stereotyp pisarza wyklętego i utrwalają wytworzony przez niego samego mit, który w trudnym momencie (to jest pod koniec lat 50.) pisarz stworzył, próbując rozgrywać na własną korzyść niepomysłną dla siebie okoliczność.

Użyty przez redaktora argument nie był jedyny ani kluczowy, ani tym bardziej nie przesądzał sprawy jednoznacznie na korzyść Lipskiego. Wiele przemawia za tym, że Pankowski w swoim literackim geście, w nowej poetyce, okazał się zbyt radykalny, ukazał się jako gwałtownie anarchizujący awangardysta, nawołujący do literackiej rozróby<sup>55</sup>. Skądinąd tej „obsesyjnej seksualności” Lipskiego – jak pisze Giedroyc – nawet pomimo obecności nimfetki Batii, raczej bliżej do pojęciowego skrótu uruchamiającego konwencjonalne sposoby prezentowania erotyki w polskiej literaturze niż do werystycznego, inwencyjnego opisu, jaki daje Pankowski.

Czytamy u Lipskiego:

„I wyłożył jej, jak ma się utożyć, co ma zrobić. Zainteresowało ją to. Potem powiedziała żując kość: – To nie było przykre. Nagle rzuciła w niego mięsem i wstała. Wtedy on pociągnął ją za nogi, tak że upadła. – Za szóstym razem krzyczała: – To jest takie przyjemne, rób mi jeszcze, jeszcze”<sup>56</sup>.

Zaś u Pankowskiego:

„– Co za wargi! Gryź! Pchać się w tę hubę nabitą, w ten cyc jak buła i ładować te razówkę światłobliwą. Dobić ją i zaryglować, aż zapierdzi”<sup>57</sup>.

Przekonanie o osobliwości przygotowanego tekstu towarzyszyło Pankowskiemu nieodłącznie. Mówiąc inaczej, autor świadomie pomyślał *Matugę* jako pewne kuriozum, a pobudki były tyleż niskie, co wysokie: „Pankowski Marian wchodzi na arenę i zaczyna ją się walki, żeby zaistnieć”<sup>58</sup>, by zdobyć znaczącą pozycję w *turnieju garbusów*, wybić się na literacką niepodległość. Zawarta jeszcze podczas knokkeńskich Biennale znajomość z Zygmuntem Lichniakiem obrodziła wieloletnią korespondencją. W wydanej w 1989 roku książce wspomnieniu krytyk przytoczył interesujący fragment listu: „Wierzę – wyjawiał Pankowski – że na jesieni złożę wszystko Giedroyciowi – a nuż wydrukuje?

<sup>55</sup> Zob. M. Pankowski, *Matuga...*, op. cit., s. 5–8.

<sup>56</sup> L. Lipski, *Opowiadania zebrane*, bms 1988, s. 120.

<sup>57</sup> M. Pankowski, op. cit., s. 112.

<sup>58</sup> P. Marecki, op. cit., s. 234.

Jednego jestem pewien: takiej książki, tak śmiałej i pisanej sobie i własnym obsesjom – jeszcze w naszej literaturze nie było!”<sup>59</sup>.

Najwyraźniej Pankowski uważał za prawdopodobne wydanie książki w Instytucie Literackim, spodziewał się aprobaty redaktora i – jak dobrze pokazuje cytowany wyimek – postrzegał *Matugę* jako nienotowaną dotąd osobliwość<sup>60</sup>. Ale idzie tu także o coś innego – jak każdy pisarz Pankowski chciał być wydawany i czytany, a kwestią drugorzędną był wybór miejsca (ośrodka) publikacji:

„(...) »Wiadomości« czy »Kultura« paryska drukowały mi tu wierszyk, tam wierszyk, trzy–cztery wiersze na rok. Wydawać tomiki własnym nakładem – owszem: dla trzydziestu subskrybentów i dwunastu przypadkowych czytelników. A do Polski moje teksty nie docierały”<sup>61</sup>.

Swoją debiutancką powieść pisał Pankowski przez półtora roku: od lipca 1956 roku do grudnia 1957 roku. W wakacyjnym liście z Delft wyjawiał Jerzemu Giedroyciowi (30 czerwca 1956 roku): „(...) a ja piszę. Po polsku i prozą. Jest już tego około pięćdziesięciu stron, ale mam plany na trzy razy tyle”. Zauważmy, że od spotkania z autorem *Hop Signor!* (1955) minęło niewiele czasu, a Pankowski stosunkowo szybko zasymilował to, co obce – wchłonął elementy, które do niedawna uznawał najpewniej za kulturowo odrębne. Wynikające z tego podobieństwo jest uderzające, nawet dla samego de Ghelderode’a, który w liście do Pankowskiego z 9 lutego 1962 roku potwierdzał tę światopoglądową bliskość:

„*Matuga* jest książką wielką, utworem człowieka wolnego, którego uwagi nie zaprzatają troski literackie, ni pospolite ambicje. Opowiada Pan to, o czym się nie mówi, co się przemilcza, co nie do zniesienia, tę wspinałką i okrutną prawdę, która zaskakuje nas w portretach Goi. Z niestabnącą pasją »szedłem tropem« *Matugi*, który jest Panem i nie jest, gdyż jesteśmy nim wszyscy! W ten sposób Pańskie »dziecię wieku«, chociaż polskie w niektórych szczegółach, jest niemniej archetypem, stworzonym przez epokę, której poeta Pankowski jest podsfuchiwcem i pamiętnikarzem. Puste komplementy literackie nie miałyby sensu wobec artysty pańskiej rangi; toteż powtarzam tylko: to dobre, bardzo dobre, głębokie i prawdziwe... (...) czytam ponownie tę piękną i bolesną opowieść, pod którą płynie Poezja, jak woda czarna i skryta! I tylko to dodam dziś wieczór, że sztuka pańska podoba mi się, i że podziwiam Pana, jako Przyjaciela prawdziwy”<sup>62</sup>.

Wiemy, że rękopis powieści został przekazany pod redaktorskie szkiełko i oko ośrobie podczas odwiedzin w Maisons-Laffitte: na podstawie listu z 4 lutego 1958 roku wolno przypuszczać, że nastąpiło to nie wcześniej niż 7 i nie później niż 19 lutego. Tuż po powrocie do Brukseli pisarz niecierpliwie wypowiedział się o złożonym tekście: „Rzecz jasna, że oczekuję odpowiedzi w sprawie mego MATUGI”. W liście z 3 marca 1958

<sup>59</sup> Z. Lichniak, *Mój skorowidz poezji polskiej na emigracji*, Warszawa 1989, s. 224.

<sup>60</sup> Pytany przez Piotra Mareckiego o generalny zamysł i okoliczności dotyczące powstania *Matugi* Pankowski wyznawał, że „*Matuga*, panie Piotrze, była zamierzona jako dzieło, jakiego jeszcze nikt nie napisał. Miała być całkiem inna” (P. Marecki, op. cit., s. 234).

<sup>61</sup> K. Ruta-Rutkowska, op. cit., s. 60.

<sup>62</sup> Faksymile listu Michela de Ghelderode’a do Mariana Pankowskiego pochodzi z książki: P. Marecki, op. cit., s. 162.

dodawał: „(...) bynajmniej nie zapomniałem o moim Matudze [podkr. Pankowskiego] i czekam, czekam, czekam i czekam na decyzję Drogiego Pana”.

Te pierwsze listy z serii dotyczących *Matugi* zapowiadają tonację następnej korespondencji i dobrze oddają niedwuznacznie emocjonalny stosunek Pankowskiego do tekstu – oczekiwania pęczniej, stają się nieznośne. Należy zwrócić uwagę na delikatną bezpośredniość odpowiedzi i opinii; z doniostości swojej decyzji i jej potencjalnego oddziaływania redaktor zdawał sobie sprawę; w liście z 7 marca 1958 roku tłumaczył:

„Odpisuję z dużym opóźnieniem, ale pomijając zawalenie pracą, chciałem Pana rękopis parę razy uważnie przeczytać. Nie jestem krytykiem literackim, więc nie będę się silił na analizę czy ocenę. Po prostu – powiem z całą szczerością, której mam nadzieję, nie weźmie mi Pan za złe – Pana książki nie czuję”.

Po czym uzasadniał:

„Wydaje mi się przestylizowana i dla mnie przynajmniej, niejasna. Jest to trochę Celine, trochę Zegadłowicz, trochę spowiedź dziecięcia wieku. Przy tym za dużo scen erotycznych i różnych słówek – to jakoś nie leży widocznie w polskim języku literackim, tak jak we francuskim. Jest to możliwe jedynie w literaturze typu Hłaski, gdzie język jest bardziej cytowanym dokumentem z życia niż transpozycją literacką. Jest szereg ustępów, które mi się bardzo podobają. Poza słowem do czytelnika widziałbym tu *Czarną ulicę*, *Podróż Władzia Matugi*, *Wjazdu Tego*, *Czerwoną sól*. W sumie jednak nie widzę możliwości wydania Pana książki. Przy naszych stosunkach wolę powiedzieć Panu swoje zdanie bez obstonek, niż ubierać je w jakieś frazesy”.

Wyraźnie widać, że ta replika rozczarowuje Pankowskiego; jej przyszłe skutki zaczną powoli dawać o sobie znać. Lapidarność listu i jego leksykalna powściągliwość są czytelnym śladem z trudem powstrzymywanych emocji (pisarz, aby je zakryć, posługuje się ironiczną aluzją – w formie *incipitu* – z fragmentu przemówienia kardynała Stefana Wyszyńskiego<sup>63</sup>). Giedroyc – nie dostrzegając rewelatorskich ambicji dzieła – w geście obrony przed tym terapeutycznym tekstem (w opinii autora) – stosuje klasyczny mechanizm wyparcia. W liście z 10 marca 1958 roku Pankowski pisał:

„Wiedziałem, że książka moja sprawi Panu wiele kłopotu. Przyznam się jednak, że nie spodziewałem się odpowiedzi odmownej. Rozdziały, które nie uzyskały Pańskiej aprobaty, tworzą świat, przed którym od stuleci broni się skutecznie tzw. dusza polska”.

W zakończeniu listu zwracał uwagę na najbardziej przykrą dla siebie rzecz:

„Co się zaś tyczy języka mej książki... wierzę że kiedyś znajdzie się ktoś, kto nie złęknie się słów i ujrzy wielkość Mowy, nowinę polszczyzny, którą przyniosłem...”.

Pankowski po tej odmownej decyzji redaktora podjął starania zmierzające do opublikowania *Matugi* w innym ośrodku wydawniczym. Maszynopis powieści przesłał również Wydawnictwu Literackiemu, w którym spotkał się z uznaniem Henryka Voglera i Jerzego Kwiatkowskiego, wstępnie zainteresowanych jego publikacją. Równocześnie wystąpił

---

<sup>63</sup> „Nie brak, niestety, na tym kontynencie europejskim narodów zgnyłych, do których się niekiedy jeździ szukać wzorów. Ale na szczęście my jesteśmy narodem zdrowym i mamy ambicję zachować zdrowie duszy i ciała narodu” (fragment z przemówienia Prymasa Polski, kardynała Stefana Wyszyńskiego, wg: „Przegląd Kulturalny” 1958, nr 9).

z prośbą do Jerzego Giedroycia o podanie kosztorysu wydania powieści w Instytucie Literackim, gdyby konieczny okazał się druk nakładem własnym. „Nie chciałbym, aby moja książka została uduszona. Wierzę, że jest nowina” – wyjaśniał w liście z 11 października 1958 roku. Jak powszechnie wiadomo, książka finalnie ukazała się nakładem autora (w oficynie Aalter) – nie jest jednak w tym miejscu najistotniejsze, kto ją wydał i czy redaktor wyraził zgodę na płatność w ratach. O wiele ciekawsze wydają się sprawy, które w tej korespondencji przemycia się mimochodem, w pozornym roztrągnięciu, przy udziale determinacji, która chyba najlepiej oddaje stosunek Pankowskiego do przełomowej w jego opinii powieści, wszakże był on gotów obłóżyć tekst autocenzurą. W liście z 31 stycznia 1959 roku pytał: „Przyszła mi nagle myśl do głowy, czy nie można by wykropkować kilku drastycznych linijek (*francuskich*) [podkreślenie Pankowskiego]? (...) Myślę, że będzie polityczniej, jeśli ten wykropkowany tekst dodam na osobnej karteczce do książki, jako *Erotica loca...* Co Pan o tym myśli?”. Niecodzienny pomysł nie spotkał się z akceptacją redaktora. Giedroyc replikował 6 lutego 1959 roku:

„Co do opuszczania ustępów to osobiście to mi się nie podoba. Albo Pan jest zdecydowany całkowicie te ustępy skreślić, albo je należy zostawić. Nakład jest mały, numerowany, a więc prawie na zasadzie rękopisu. Więc jeżeli takie wydanie jest ocenzone?... Kartka dołączana nadawałaby moim zdaniem niepotrzebnie jakiegoś smaczku”.

Sygnal wysłany przez Giedroycia był czytelny: o ile poemat *Góralu czy ci...* skorzystał z przychyłnej oceny Miłosza i na tej drodze otrzymał redaktorskie *imprimatur*, o tyle *Matuga* na podobne względy liczyć już nie mogła, czego przyczyny zostały przez redaktora drobniutko określone w liście z 7 marca 1958 roku. Obserwowane w takiej perspektywie późniejsze próby wydania kolejnych dzieł w Instytucie Literackim, wobec nowo przyjętego wzorca estetyczno-artystycznego, przy jednoczesnej niechęci do porzucenia obranej poetyki, nie mogły zakończyć się powodzeniem. W maju 1959 roku Pankowski przedłożył Giedroyciowi nowy tekst, rękopis opowiadania *Bukenocie*<sup>64</sup>, zupełnie jakby chciał sprawdzić granice kontrpunktu. W rezultacie w kolejnym liście (z 25 maja 1959 roku) otrzymał odpowiedź odmowną, niemalże repetycję uwag dotyczących *Matugi*. Redaktor podkreślał wartości ściśle literackie, nie mógł jednak przystać na obyczajową transgresję:

„Co do *Bukenocie* to znów jest z tym kłopot. Opowiadanie jest więcej niż dobre. Świetny język, drapieżność spojrzenia. Ze znanych mi Pana tekstów to opowiadanie stawałbym najwyżej. Natomiast sceny erotyczne są dla mnie niemożliwe. Nie umiałbym nawet wytłumaczyć powodów, które mnie „odrzucają”. Myślę, że język polski jest po prostu w tej dziedzinie niewykształcony czy też ja nie jestem do erotyki w języku polskim przyzwyczajony. Po francusku to mnie nie razi. Jest bardziej finezyjne, nie ma tego posmaku wulgar. [ności]”.

Ten list uznałbym w całej korespondencji za najważniejszy – sądzę, że dobrze wyraża on nastawienie Giedroycia do Pankowskiego i jego pisarstwa. Nie będzie nadużyciem stwierdzenie, że Giedroyc przeczuwał nadchodzący rozbrat i że ta intuicja skłoniła go do okazania troski. Czy ten gest zauważył wtedy Pankowski?

<sup>64</sup> *Bukenocie* opublikował Pankowski na łamach „Oficyny Poetów i Malarzy” w 1976 roku (nr 1, s. 58). Później tekst wszedł w skład tomu opowiadań *Bukenocie*, który został wydany w 1979 roku przez Wydawnictwo Literackie.

„Rozumiem, że Pan w tym kierunku obecnie »idzie«, że przywiązuje Pan do tego wielką wagę. Dlatego bez wielkiej nadziei chcę Panu zaproponować wypuszczenie tych drastycznych ustępów. Praktycznie to sprowadza się do trzech ustępów. Bardzo będę się cieszył, jeśli Pan [by] to zaakceptował. Zamieściłbym wtedy opowiadanie w nrze wrześnieowym”.

Mając przed oczami respons na ten w gruncie rzeczy odmowny list, a w pamięci wysoki stopień tłumionej afektacji w korespondencji odnoszącej się do *Matugi*, przekonujemy się, że Pankowski traktował literaturę, swoją twórczość niezwykle serio. W liście z 27 maja 1959 roku przesądzał sprawę: „Dziękuję za list. Szkoda, że pisarstwo takie, jak ja je teraz pojmuję, nie mieści się w Pańskiej praktyce kultury polskiej. Żałuję też, że moja współpraca z Panem ograniczać się będzie jedynie do drobniaków krytyczno-sprawozdawczych”.

Z tego punktu widzenia interesująca wydaje się teza wysunięta przez Isdebalda Goddeerisa, prezentująca odmienny kierunek sił<sup>65</sup>, które przesądziły o końcu tej współpracy; belgijski badacz powie, że to Pankowski zerwał ze środowiskiem „Kultury”, właśnie z powodu odmownych decyzji Giedroycia w sprawie druku jego nowych tekstów<sup>66</sup>. W świetle dostępnych dokumentów trafność takiej interpretacji jest szczególnie zasadna, zwłaszcza że pisarz w licznych rozmowach powtarzał, iż zależało mu na regularnym publikowaniu nowych książek. Z podobnej motywacji wyrastały też cykliczne wyjazdy do Polski Ludowej: „I za wszelką cenę chciałem być w Polsce, z nadzieją, że pomału wejdę może w krajowe życie literackie”<sup>67</sup>.

## VI

O ile decyzja i wybór Mariana Pankowskiego dają się wytłumaczyć zbettaną logiką ambicji i emocji, o tyle udział autora *Traktatu moralnego* w całej sprawie nadal pozostaje zastanawiający, wszak trudno wytłumaczyć zasadniczy rozdzwitek między opinią Czesława Miłosza na temat kłopotliwego dla redaktora poematu *Góralu* czy ci... a przygotowaną na zamówienie Jerzego Giedroycia recenzją debiutanckiej powieści, recenzją – podkreślmy – surową i krytyczną. W liście z 8 listopada 1959 roku pisał do Miłosza<sup>68</sup>: „Pankowski wydał własnym nakładem *Matuga* *idzie*. Traktuje to jako zwrot w swojej twórczości. Ma to zresztą posmak autobiograficzny. Czy Pan to dostał i czy miałby Pan ochotę to omówić?”<sup>69</sup>.

Po latach (w kwietniu 1962 roku) noblista dzielił się w tonie konfesyjnym trafnym spostrzeżeniem na temat specyfiki instytucji polskiej emigracji:

<sup>65</sup> W inny sposób do podobnych wniosków dochodzi K. Tarka w artykule *Agent w »Kulturze«* *pożądany*. *Nieurzeczywistniony plan zwerbowania przez wywiad PRL Mariana Pankowskiego*, „Archiwum Emigracji” 2012, z. 1–2, s. 250–263.

<sup>66</sup> Zob. I. Goddeeris, „Kultura” i Belgia, „Acta Pancoviana” 2005, nr 4, s. 37–41 (tu szczególnie s. 40). O ile podzielam tę konstatację belgijskiego badacza, mówiącą o ambicjach artystycznych i odmiennych wizjach artystycznych, o tyle upatrywanie przyczyn przerwania tej współpracy w osiągnięciu przez Pankowskiego „tak niezależnej pozycji” (s. 39) uważam za diagnozę chybioną.

<sup>67</sup> K. Ruta-Rutkowska, op. cit., s. 103.

<sup>68</sup> Zob. Cz. Miłosz, *Matuga z kacetów*, „Kultura” 1960, nr 3, s. 12–20.

<sup>69</sup> J. Giedroyc, Cz. Miłosz, op. cit., s. 376.

„Brak recenzji w pismach emigracyjnych powoduje ten skutek m.in., że ja się boję pisać (pomi- jam brak czasu), bo tam gdzie jest pustka, jedna recenzja rozlega się jak strzał pistoletu, a ja zwykle bywam gwałtowny i przydziński, potem wychodzi, że skrzywdziłem, dopieklełem, odebrałem ochotę do pracy itp. np. *Matuga idzie*”<sup>70</sup>.

Proponowany tu sposób interpretacji i próba rekonstrukcji relacji oraz współpracy łączącej Jerzego Giedroycia i Mariana Pankowskiego zostały podjęte ze świadomością koniecznych uproszczeń i schematyzacji, a także niedostatków dokumentarnych wynikających z niedostępności bądź rozproszenia archiwów. Za faktyczny koniec tej znajomości należy przyjąć rok 1959, kiedy Pankowski opublikował na łamach miesięcznika dwa ostatnie teksty<sup>71</sup> – to wygaszenie częstotliwości znajduje dobre potwierdzenie w liczbie wymienionych w tym roku listów (jedynie szesnaście); po tej dacie następuje aż dwuletnia przerwa, nieledwie zupełne milczenie.

Próbowałem tu spojrzeć na właściwe (i trudne) początki nowego modelu literatury, który w pewnym momencie swej działalności twórczej rozwinął Marian Pankowski. Sądzę, że w świetle dostępnych materiałów zasadna jest teza, że owa zmiana poetyki, ta artystyczna konwersja nie byłaby możliwa, gdyby nie krótkotrwałe instytucjonalne umocowanie. Mówiąc inaczej, zawiązanie współpracy z czasopiśmem Jerzego Giedroycia miało dla Mariana Pankowskiego niezwykle formatywne znaczenie, bo nawet jeśli artystyczna konwersja dokonała się wbrew woli samego redaktora, to jego udział w tym procesie z pewnością najlepiej określa łaciński zwrot – *spiritus movens*: wszelako to z inicjatywy Giedroycia Pankowski podjął się wielu przedsięwzięć, które doprowadziły go między innymi do znajomości z Michelem de Ghelderode’em. Podsumowując konsekwencje poznania, a później wieloletniej przyjaźni z belgijskim dramaturgiem, muszę powiedzieć, że spełnił on funkcję triggera uruchamiającego zepchnięte i zakryte dotąd pokłady doświadczenia, dzięki czemu wyobraźnia artystyczna Pankowskiego mogła zostać uruchomiona. Autor *Złota żałobnego* wielokrotnie powtarzał, że debiutancka powieść była rezultatem odblokowania pewnego typu doświadczenia (sądzę, że podobnie rzecz miała się z poematem *Góralu czy ci...*). Znajomość z Giedroyciem gwarantowała też ważną przynależność do określonej formacji myślowej, która pretendowała do objęcia zasięgiem swojej aktywności nie tylko krajowe elity intelektualne, lecz także główne ośrodki zachodniego świata. Wypadkową tych procesów było poznanie przedstawicieli krajowego środowiska literackiego, między innymi dzięki wyjazdowi w charakterze korespondenta „Kultury” na Światowy Kongres PEN Clubu do Amsterdamu w 1954 roku. Wreszcie kontakt z Giedroyciem zapewniał również stały dostęp do nowości wydawniczych (rubryka poetycka w „Kulturze”). Spłot tych okoliczności pozwolił Pankowskiemu na podjęcie próby nowej artykulacji doświadczenia, na jego zapisanie i okiełznanie, bo za takie należy uznać debiutancką powieść *Matuga idzie* oraz poemat *Góralu czy ci...* – w tym ujęciu literatura byłaby autorską, podmiotową reakcją na nowe doświadczenie, na wpływ obcych dotąd czynników kulturowych. Widziane z tej perspektywy pisarstwo Pankowskiego

<sup>70</sup> Ibidem, s. 611.

<sup>71</sup> *Góralu, czy ci...*, „Kultura” 1959, nr 1–2; *Emigracyjne nowości poetyckie*, „Kultura” 1959, nr 7–8.



nabiera cech literatury nowoczesnej, która według Ryszarda Nycza jest właśnie literaturą doświadczenia, a nie na przykład reprezentacji rzeczywistości czy autonomicznej fikcji. Literatura nowoczesna nie tyle przedstawia, ile czyni widoczną rzeczywistość, przynajmniej te jej aspekty, które pozostają na obrzeżach głównego nurtu doświadczenia<sup>72</sup>.

Nie znaczy to jednak, że byłby to jedyny dający się wskazać nowoczesny wektor tego literackiego projektu, jak starałem się bowiem akcentować, Pankowski przywiązywał dużą wagę do tego, by zostać pisarzem nowoczesnym. Prócz pewnych paranteli z twórczością Juliana Przybosia fundamentalną wartość miała współpraca z redakcją czasopisma „Le Journal des Poètes” i poetą René Charem, patronującym tej grupie. Autor *Powrotu białych nietoperzy* przyznawał: „(...) unowocześniłem się, pomogła mi lekcja René Chara i rady kolegów z redakcji, że nie trzeba pisać o ojczyźnie, tylko tworzyć zaskoczenia słowne”<sup>73</sup>.

Trudno określić, czy to, co zewnętrzne, do pewnego momentu obce, zostało w pełni świadomie wchłonięte, jednak – jak próbowałem wykazać – z pewnością znalazło miejsce w nowej poetyce Pankowskiego. Te nowoczesne dążenia, jeśli wierzyć słowom pisarza, były już dostrzegane w *Smagłej swobodzie*, w jej warstwie stylistycznej; Jeleński miał w tajemnicy wyjawić Pankowskiemu, że „jury się wahało, czy mój styl nie jest zbyt nowoczesny”<sup>74</sup>.

Symptomatyczna jest także, choć tu z oczywistych przyczyn zupełnie zmarginalizowana, ilość miejsca i uwagi poświęcona poezji Bolesława Leśmiana, który przez długi okres pozostawał w centrum zainteresowań badawczych autora *Lidy*. Pankowski uważał Leśmiana za poetę *par excellence* nowoczesnego<sup>75</sup>, głównie z powodu uwagi, jaką ten obdarzał warstwę językową tekstu poetyckiego. Do podobnych wniosków doszedł Michał Paweł Markowski, pisząc o nowoczesności Leśmiana reprezentowanej przez ściśle zrośnięcie języka z różnymi rzeczywistościami, z ich procesualnością, w której słowa „mają mieć charakter wyjątkowy, idiomatyczny, jednorazowy, albowiem tylko wtedy ukażą one wyjątkowość tego, co dzieje się w rzeczywistości”<sup>76</sup>. Ta swoista autorska ekonomia mowy, jej niewymiennosc, nieprzekładalność na mowę wspólną, dostępną ogółowi, jest jednym z idiomów twórczości Leśmiana. Z kolei językowa wynalazczość Pankowskiego budziła zaciekawienie krytyków już kiedyś<sup>77</sup>, jednak dopiero od niedawna przynajmniej jej istotne miejsce pośród innowacyjnych technik literackich. Ten sam sposób opowiadania historii doceniła kapituła Nagrody Literackiej Gdynia, przyznając Pankowskiemu

---

<sup>72</sup> Zob. R. Nycz, *Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura*, Warszawa 2012, s. 210.

<sup>73</sup> P. Marecki, op. cit., s. 155.

<sup>74</sup> Ibidem, s. 216.

<sup>75</sup> Zob. K. Ruta-Rutkowska, op. cit., s. 67.

<sup>76</sup> M.P. Markowski, *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*, Kraków 2007, s. 98. Markowski zwraca też uwagę na zasadniczą trudność, jaką jest nieprzekładalność tej poezji na inne języki (s. 100). O podobnych problemach związanych z translacjami Leśmianowej liryki mówił Pankowski (Zob. P. Marecki, op. cit., s. 157). Warto w tym miejscu przypomnieć, że Pankowski był autorem całościowego przekładu *Wierszy rosyjskich* autora Łąki na język polski (B. Leśmian, *Wiersze rosyjskie*, Londyn 1960).

<sup>77</sup> Zob. wypowiedzi jurorów Nagrody Literackiej „Wiadomości” zamieszczone w tomie: *Od Herberta do Herberta...*, passim.

nagrodę główną w 2009 roku za tom *Ostatni zlot aniołów*. Jury pod przewodnictwem Pawła Śpiewaka określiło styl pisarza jako „uderzający, gęsty, wesoly, zmysłowy, szalejący, całkowicie i doskonale wolny”. W *Matudze* ekspresywny język jawił się Jerzemu Giedroycowi jako niestosowny i nie do przyjęcia, jako niewłaściwy polszczyźnie. Derek Attridge powie, że „efektem językowej innowacji może być blokada lub pustka, zatrzymanie mechanizmu interpretacyjnego, doświadczenie zakłopotania, które prowadzi czytelnika lub słuchacza donikąd”<sup>78</sup>.

### Summary

#### **Literature for God's sake! Translation, poetry and novels. On artistic motivation for the evolution of Marian Pankowski's writing in view of his correspondence with Jerzy Giedryć**

Bilingualism as the strength which converts individual literary programs is exemplified by Marian Pankowski's literary work from the 1950s and his correspondence with Jerzy Giedroyc. The article discusses three research questions: 1. the sources of artistic transition of Marian Pankowski works; 2. the reasons of suspending cooperation with the monthly "Kultura"; 3. the circumstances surrounding the formation of the Polish contemporary literature canon. Bilingualism which resulted from decision to remain in Belgium after the Second World War allowed not only for the participation in the artistic and intellectual life of the country but also for cooperation with "Kultura" of Jerzy Giedroyc. The contact with the Belgium culture, which significantly differed from Polish, fostered Pankowski's translations from Polish to French and French to Polish. Belgian avanguard artist, Michel de Ghederode, whom Pankowski met in 1955 (when preparing translation of drama "Hop Signior") had a formative influence on the author of "Matuga". Due to this process of changing the artistic assumptions was triggered. That kind of literary invention, the inner move of Marian Pankowski writing, which was heavily influenced by the Belgian elements, was opposite to Polish tradition and it resulted in the marginalization of Pankowski's status in the Polish culture. The conclusion concerning artistic reasons for suspending cooperation with "Kultura", based on studies on letters between Pankowski and Giedroyc, challenges the predominant political interpretation.

**Słowa kluczowe:** bilingwizm, emigracja, kanon, modernizm, Giedroyc, Pankowski

**Key words:** bilingualism, exile, canon, modernism, Giedroyc, Pankowski

---

<sup>78</sup> D. Attridge, *Jednostkowość literatury*, tłum. P. Mościcki, Kraków 2007, s. 89.