

Niekanoniczny teatr

AUTOR: EWA WĄCHOCKA

■ „Szymek przyjechał. Z perłowego mercedesa wysiadł pan dobrze ciałem nabity. Szukam oczu Szymkowych, a tu nic, tylko ciężkie powieki. Idzie w moją stronę, ale coraz wolniej, bo strzepuje popiół krematoryjny ze swej kremowej, alpakowej marynarki. [...] Szymek, jak przebudzony, od stołu się dźwiga, siny, cuchnący trupią fosą, i goły. Rękę nie dopaloną nad stół wyciąga, bo chce nią zgarnąć łososiową różę z białego talerza” (M. Pankowski, *Z Auschwitzu do Belsen*, Warszawa 2000, s. 9, 11). Kiedy czytałam książkę Agaty Chałupnik, często przychodził mi na myśl ten mocny obraz, którym Marian Pankowski otwiera swoje wspomnienia. Spotkanie po latach z obozowym współtowarzyszem nosi nieusuwalne znamię spotkania upiora. Jest zderzeniem dwóch czasów, „naturalną” współobecnością dwóch ciał, ciała obfitego, które niby wpasowuje się w teraźniejszość, i wynędzniałego ciała więźnia, które w oczach, w pamięci narratora już na zawsze pozostanie cieniem, przebitką tamtego. Konfrontowanie przeszłości, jaką w niezatarty, a subiektywny sposób zapisała pamięć, ze współczesnością stanowi podstawę konstrukcji dramatów, w których Pankowski podejmuje temat Auschwitz i Zagłady – *Teatrowania nad świętym barszczem*, *Chrabąszczy*, *Podróży rodziców mej żony do Treblinki* – łącząc i zarazem ścierając ze sobą te dwie perspektywy dzięki użyciu rozmaitych form metateatru. Dialektyka napięć między celebracyjnym, zakłamującym prawdę, jakoś ustabilizowanym lub trywialnym „dziś” a traumatycznym „wtedy”, w powiązaniu z cechującym styl pisarza wydobywaniem ostrych kontrastów. Takich jak wybornie uchwycona przez Chałupnik cielesność byłych więźniów w *Teatrowaniu...*, których „monstrualne brzuchy” kłóć się z zamierzonym charakterem widowiska przygotowywanego na patriotyczną uroczystość, odbierając „aktorom” wiarygodność.

W książce *Niech się pan nie wyteatrza!* ciało to część kluczowego zagadnienia, jakim jest własny język Pankowskiego, istotnie wy-



AUTOR / AGATA CHAŁUPNIK
TYTUŁ / NIECH SIĘ PAN NIE WYTEATRZA!
AUSCHWITZ W TWÓRCZOŚCI MARIANA PANKOWSKIEGO
WYDAWCA / WYDAWNICTWA
UNIwersYTETU WARSZAWSKIEGO
MIEJSCE I ROK / WARSZAWA 2017

różniający jego sposób przedstawiania zarówno doświadczenia obozowego, jak Zagłady. Wracać czy nie wracać do tamtych najokrutniejszych wydarzeń w historii ludzkości? Opisywać czy nie opisywać? Sprawdzać możliwości literatury, sztuki w poszukiwaniu adekwatnych środków reprezentacji czy zachować milczenie? Jakie wreszcie są granice tzw. stosowności, a więc przysługujące artyście prawo wyboru formy? W ujęciu newralgicznej kwestii przedstawialności doświadczeń granicznych instruktywnym przewodnikiem jest dla Agaty Chałupnik głośna powieść Johna Maxwella Coetzeego *Elizabeth Costello*. Coetzee, inaczej niż jego bohaterka, nie daje wprawdzie odpowiedzi na to zasadnicze py-

tanie, ukazuje jednak cały splot wątpliwości, antynomii i paradoksów, te zaś odnoszą się nie tylko do działań pisarza, ale również, czy nawet przede wszystkim, do percepcji czytelnika. Wypowiedź literacka celnie wprowadza w debatę naukową, bardzo intensywną w ostatnich latach dyskusję na temat sposobów i form upamiętniania ofiar Holocaustu, statusu świadectw, dyskursu pamięci, etycznej odpowiedzialności i estetycznych miar literatury/sztuki przełamujących zasymilowane społecznie modele reprezentacji. Recepcja tej dyskusji tworzy podstawową ramę dla opisu pisarskich strategii i świadectw Pankowskiego, ich interpretacji i oceny; ramę, która dostarcza rzetelnej wiedzy, a w toku lektury obejmuje inne dopełniające perspektywy – studia nad traumą, badania genderowe, studia nad pamięcią, teorie posthumanistyczne. Cieleśność – zarówno postrzegana przez innych, jak indywidualnie doświadczana – stanowi w tym układzie współrzędnych ważny trop interpretacyjny, lecz nie jedyny. A oprócz dramatów równoważne miejsce zajmuje proza – obozowy rozdział z pierwszej powieści Pankowskiego *Matuga idzie*. *Przygody*, *Rudolf* (luźniej związany z główną problematyką książki) oraz *Była Żydówka*, *nie ma Żydówki*.

Własny język Pankowskiego – wskazuje Agata Chałupnik – wyrasta z gestu negacji, jest wyrazem „nieustannego kwestionowania” kanonu, jaki ukształtowała literatura obozowa, a zatem również reguł stosowności. Inna droga to efekt świadomej, demonstrowanej przez lata postawy polegającej na dystansowaniu się wobec owej literatury w jej odmianie heroicznej i martyrologicznej, jak też nihilistycznej (stąd odcięcie się od prozy Tadeusza Borowskiego). Myślę, że twórczość Pankowskiego emigranta, podobnie jak działania reżyserów teatralnych w kraju, szyfrujących w swoich przedstawieniach odniesienia do wojennej tragedii Żydów, uzmysławia w gruncie rzeczy rozjeżdżenie się porządku symbolicznego (ufundowanego na spetryfikowanych, w tym także

Własny język Pankowskiego – wskazuje Agata Chałupnik – wyrasta z gestu negacji, jest wyrazem „nieustannego kwestionowania” kanonu, jaki ukształtowała literatura obozowa, a zatem również reguł stosowności.

romantycznych kodach) i porządku realnego historycznego doświadczenia. Rozziew, który ujawnia mniej lub bardziej drastycznie całą trudność reprezentacji Zagłady. Wywrotowość twórczości pisarza, nieraz już dostrzegana przez krytykę, ma być według Chałupnik znakiem jego rozpoznawalności i odrębności. Aby o tym przekonać czytelnika, autorka wydobywa kilka charakterystycznych aspektów poetyki Pankowskiego, wokół których skupia swą narrację.

Pokazuje więc obsceniczną, ostrą groteskę, cielesność rządzoną albo zdegradowaną przez fizjologię – interesująco uwidacznia to zwłaszcza w *Teatrowaniu nad świętym barszczem*, ale także w obozowej opowieści z *Matuga idzie*. W antybohaterskim dramacie Pankowskiego sfera groteskowo-cielesna, obnażając patriotyczny rytuał, staje się bowiem jednocześnie – w jej odczytaniu – swoistą, teatralizowaną figurą zakazu reprezentacji Zagłady. A w interpretacji obozowej biografii Matugi ekspresja ciała cierpiącego, doznania bólu, nabiera mocy przekraczania tabu. Tropi uważnie zmysłowy wymiar doświadczenia czy to związanego z życiem w obozie (jak we wspomnianej powieści), czy w innych sytuacjach ekstremalnego zagrożenia (*Chrabąszcze*, *Była Żydówka*, *nie ma Żydówki*). Widać tu namacalnie tyleż estetyczną rewaloryzację, co odwróconą optykę Pankowskiego, nobilitującego zmysły bardziej „pierwotne”, bliższe biologicznej (zwierzęcej) natury człowieka, jak węch, smak czy dotyk, ale obrazującego też siłę i szczególne znaczenie doznań sensualnych. Wnikliwie przypatruje się Chałupnik specyfice traumatycznych doświadczeń, jaką warunkuje płeć, i wsparcia dla intuicji czy odkryć pisarza, nonkonformizmu w penetrowaniu obszarów tabuizowanych (motywy homoseksualne) autorka szuka naturalnie w dyskursie genderowym i feministycznym. Choć trochę pisała na ten temat Inga Iwasiów, przyznać trzeba, że dzięki takiemu projektowi lektury otrzymujemy wizerunek Pankowskiego mniej przyswojonego, a w każdym razie mniej

przez krytykę prześwieconego. *Chrabąszcze* są chyba najlepszą ilustracją rezultatów takiego podejścia. Tekst, który wręcz zaprasza do tego, aby wojnę i dramat Żydów zobaczyć z kobiecej perspektywy, wejrzeć w kobiecy sposób odczuwania oraz świadomość zakotwiczoną w ciele. Wśród form i narzędzi literackiej kontestacji Chałupnik odnajduje wreszcie śmiech, różne jego gatunki – bolesny i ironiczny, rubaszny i szyderczy. Zawsze jednak, jak udowadnia, jest to śmiech mający terapeutyczną siłę, w imię życia – przeciwko śmierci.

Wielość zarysowanych w książce tropów interpretacyjnych ma w istocie na celu (re)konstrukcję antropologii Pankowskiego. Kwestionowanie estetyki wzniosłości, doświadczenia graniczne i percepcja zmysłowa, biologia i semiotyka ciała, śmiech – sekwencja tych zagadnień prowadzi do określenia, ruchomych i stale problematyzowanych w jego twórczości, obszarów człowieczeństwa, badanego w okolicznościach nieludzkich. Toteż ścieżka wiodąca ku tej antropologii usłana jest kłęczami w postaci rozmaitych punktów odniesienia i/lub konfrontacji.

Pankowski czytany przez Agatę Chałupnik to twórca wpisany w gęstą sieć dyskursów współczesnej humanistyki. Nie tylko zyskuje solidny kontekst w świetle nowych nurtów badawczych (jak to się zwykle dzieje), ale – za sprawą interpretatorki – z firmującymi je autorami nawiązuje dialog. Współbrzmi z Haydenem White'em, koresponduje z Dominikiem LaCaprą, wychodzi naprzeciw opisanej przez Giorgia Agambena strategii profanacji, bywa, że coś wyprzedza. Lista powinowactw jest długa. Relacjonowane koncepcje raz stają się nader użytecznym narzędziem hermeneutycznym, pozwalającym odsłonić głębsze pokłady tekstu – jak Freudowska żaloba i melancholia w ujęciu LaCapry, czy przejęte w charakterze metaforycznego zwornika wyobrażenie teatru jako maszyny pamięci – Marvinna Carlsona. Kiedy indziej tłumaczą się słabiej, wprowadzone, odnoszę wrażenie, ponieważ teraz

są w centrum dyskusji. Podobnie nawiązania raczej pretekstowe – zamknięte niekiedy w formę miniesejów – rozrywają główny tok narracji, jak inkrustacje może i zajmujące, ale niekonieczne (choćby przytoczone za Lévi-Straussem uwagi o sposobach obróbki potraw). Długi fragment o kotach, psach i wilkach kończy okrągłe stwierdzenie, iż Pankowski „z pewnością nie należy do twórców, którzy zwierzętom poświęcają nadmiernie dużo uwagi, [...] pisząc o zwierzętach, pisze w istocie o ludziach, używając jedynie zwierzęcych metafor”. Rozważania na temat historii i ambiwalentnych konotacji tatuażu – zdanie: „Te sprzeczności [...] stanowią właśnie o specyfice twórczości Mariana Pankowskiego”. Imponować może orientacja autorki w złożonej, „gorącej” problematyce dzisiejszej humanistyki oraz zakres jej lektur. Ale czy ten rodzaj kontekstualizacji poszerza nasze poznanie i rozumienie Pankowskiego? Chyba jednak nie zawsze.

Perspektywa kulturoznawcza, która decyduje o odczytaniu Auschwitz i Zagłady w twórczości pisarza, z góry przesądziła natomiast o ograniczeniu pola literackiego. Nie zapomina naturalnie Chałupnik o uznanych, klasycznych w jakimś sensie pozycjach literatury obozowej – Prima Leviego, Zofii Posmysz czy Charlotte Delbo. Wraca do Różewicza, przywołując wątki Zagłady w jego poezji i prozie. Szkoda jednak, że (z wyjątkiem *Naszej klasy* Tadeusza Słobodzianka) nieobecny jest w jej książce polski dramat, który w swej „poprawności” mógłby stanowić rewers dla niekanonicznego teatru pamięci i prowokacyjnej estetyki Pankowskiego. Refleksji Agaty Chałupnik partnerują współczesne sztuki wizualne, prace artystów dekonstruujących na równi oficjalne formy upamiętniania doświadczenia obozów i Holocaustu, jak też odbiorcze klisze. I nie sposób się z nią nie zgodzić, bo ta linia pokrewieństwa pokazując nowoczesność Pankowskiego, pokazuje także rodowód dzisiejszej sztuki krytycznej. ■