

EWA GUDERIAN-CZAPLIŃSKA

GOŁE NIEBO

„Uważam, że w Europie słowo «ateista» jest zupełnie nonsensowne, bo wszyscy jesteśmy wychowani w świecie ludzi wierzących. Możemy protestować, mówić, że się nie godzimy z Panem Bogiem, twierdzić, że Go nie ma, ale On jest, chociaż Go nie ma. Istnieje głęboko w naszych myślach, obawach, nieszczęściach i szczęściach” – mówi Marian Pankowski w jednym z wywiadów, choć przecież w kolejnym zdaniu przyznaje się wprost do „definitywnej utraty wiary w jakiegoś Boga Ojca Wszchemogącego”, co w przypadku pisarza stało się w bardzo konkretnym miejscu i czasie, czyli w Auschwitz¹. I już, już gotowi jesteśmy interpretować tę kluczową frazę: „nie ma go, ale On jest, chociaż Go nie ma” na co najmniej kilka sposobów i w różnych kontekstach², gdy pojawia się autorskie dopowiedzenie: „Jestem niewierzący, ale sprzeciwiam się głupocie ateistów uważających, że nauka wszystko wyjaśnia i udowadnia. Guzik. Niczego nie udowadnia” (*Żegnaj, Manius, żegnaj!...*, 2006, s. 2)³. Pankowski wykręca w ten sposób kota ogonem, przywołując w charakterze argumentu najprostsze, potoczne wręcz przeciwstawienie: wiary i wiedzy, religii i nauki, które samo ani nie udowadnia „nonsensowności” ateizmu, ani go nie uzasadnia. Jednak cytuję ten przywołuję nie tyle w kwestii ateizmu (choć z Pankowskim pod rękę byłaby to ciekawa wyprawa; „świat ludzi wierzących” bez wątplenia wpływa na „świat niewierzących” znacznie silniej niż na odwrót, determinując nawet zachowania pozostające daleko poza sferą religijną), ile po to, by zauważyć, że nawet mówiąc o czymś zupełnie innym, Pankowski oba pola, religii i nauki, zagospodarowuje kategoriami niepewności i wątplenia.

Biwak pod gołym niebem, debiutancki dramat Pankowskiego, jest pod tym względem szczególnie, ponieważ ową niepewność wyraża wprost, i to niepewność w sprawie dla religii chrześcijańskiej fundamentalnej, mianowicie narodzin Jezusa. Jeśli przyjąć, że dwa podstawowe mity Kościoła, obecne też najsilniej w symbolice i obrzędowości, czyli narodziny i śmierć Chrystusa, wyznaczają kulminacyjne punkty w boskiej historii zbawienia, to ich naruszenie, opowiadanie o nich wbrew literze Biblii i jej egzegezie (i to nawet nie w postaci niby-apokryficznej, lecz wyraziście polemicznej), zadawanie tej historii nowych pytań jest wkraczaniem w sam

środek doktryny, a więc wydaje się co najmniej kłopotliwe. Pankowski wszakże nie jest sam. Dramatowi temu, jak się wydaje, patronuje bowiem (jednak – mimo uderzającego podobieństwa – prawem paradoksu i kontrastu, co postaram się wyjaśnić) inny wątpliwy, Thomas Stearns Eliot, z pierwszym utworem w cyklu *Poematów Ariela*.

W obu dziełach, u Eliota i Pankowskiego, w centrum jest wędrowka Trzech Króli, którzy podjęli uciążliwą, trudną drogę (mróz, śnieg, ostry wiatr, „sam martwy środek zimy”, wielbłądy „w strupach i otarciach”, „gasnące ogniska i brak schronień”) do miejsca narodzenia boga. Odnajdują właściwy kierunek nie tyle z pomocą ludzi (u Eliota ludzie we „wrogich miastach” i „brudnych wsiach” grali w kości, kopali wałające się pod stołami „puste bukłaki po winie” (Eliot, 1990, s. 196)⁴ i trudno się było od nich czegoś dowiedzieć; u Pankowskiego magowie zelżeni na dworze Heroda czym prędzej stamtąd odchodzą), ile dzięki pojawiającym się symbolicznym wskazówkom – u Eliota są to trzy drzewa i biały koń, u Pankowskiego, bardziej tradycyjnie, gwiazda na nocnym niebie. Trzej mędrcy Eliota docierają „w samą porę” – i... na tym kończy się relacja z podjętego trudu, który wydawał się „szaleństwem”. W obu utworach nie ma żadnych obrazków ze stajenki, nie ma momentu pokłonu i przekazania darów. Ta najważniejsza scena osiągnięcia celu wędrowki została pominięta, wykreślona z opisów i choć pojawia się w planie narracji, to jej bezpośrednia nieobecność sprawia, że po pierwsze, staje się ona nagle problematyczna i tajemnicza (a więc jej roztrząsanie w kategoriach niepewności i wątplenia jest możliwe), po drugie, ważniejsze w opowieści magów staje się „przed” i „po” (a więc zapowiedzi i konsekwencje tego wydarzenia), po trzecie wreszcie, wprowadzony zostaje wyrazisty znak zakłócenia tradycyjnego religijnego przekazu o narodzinach.

Proponuję pozostać przez chwilę przy wierszu Eliota, ponieważ pytaniem dlań najważniejszym staje się właśnie pytanie o konsekwencje tego wydarzenia zadawane z perspektywy późniejszej, o wiele późniejszej, kiedy królowie „wrócili do swych ziem, do dawnych królestw” i „nie jest [im] łatwo w starym ładzie, wśród obcych ludów wielbiących swych bogów”. Czy chodzi o to, że – ponieważ ich wiara jest już inna – nie odnajdują dłużej dawnych rozkoszy życia w swoich „letnich pałacach na wzgórzach” i wśród „dziewcząt w jedwabiach, przynoszących sorbet”, czują się obco w otoczeniu nieświadomych wyznawców „starej” wiary, bo widzieli „bez wątplenia” narodziny boga? Pierwszych trzydzieści wersów to opis wędrowki, ostatnie dziesięć jest refleksją nad istotą tego, co się wydarzyło u celu. A więc trzy czwarte do jednej

czwartej: trzy razy tyle opowieści o trudach i grozie drogi, o szaleństwie podjętym przez magów, zapewne wbrew ich fizycznym możliwościom, ile namysłu w ostatnim, krótkim fragmencie – wyraziście przeniesionym w czas terażniejszy narracji („wszystko to było dawno, pamiętam”, powiada mag, jeszcze raz powracając do tamtych wydarzeń) – nad efektami straceńczej wyprawy. Nie chodzi więc raczej o obecne poczucie wyobcowania, ale o niepewność w interpretacji kluczowej sprawy: narodzin boga. Dlatego wyrażanej krótko, na końcu, jakby ciszej, ale jednocześnie – z racji miejsca w utworze, które przecież domyka, podsumowuje – bardziej dramatycznie. W ten sposób groza krótkiego pytania przeważa grozę długiej wędrówki.

Z naciskiem, niemal nerwowo powtórzona fraza: „ale ustalmy to, ustalmy to”⁵ dotyczy wszakże czegoś innego: nie kwestii, czy oglądali boga (w to akurat magowie niezachwianie wierzą), ale tego, czemu w istocie byli przytomni – narodzinom czy śmierci. Tę splątana figurę ramują u Eliota obrazy „dawnego i obecnego”, „wtedy i teraz”, które ulegają odwróceniu. Martwemu i skrajnie nieprzyjaznemu pejzażowi wędrówki towarzyszy pamięć o żywym, barwnym, pełnym przyjemności i wygod domu, poniechanym dla odbycia podróży; po narodzinach i powrocie – wszystko się zmienia, to wspaniałe pałace magów stają się obce i martwe, nie sposób już porozumieć się z innymi ludźmi, ludźmi innej wiary. Gdyby przyjął nieco inny podział wiersza (inne jego „taktowanie”), to można by w nim wyróżnić nie dwie części (trzy czwarte / jedna czwarta, czyli: droga / refleksja), ale trzy części: pierwsza byłaby opisem okropnej podróży przez śniegi, druga (od wiersu dwudziestego pierwszego, czyli dokładnie od połowy tekstu) opisywałaby zmienione warunki po przybyciu do „łagodnej doliny”, trzecia byłaby refleksją snutą z perspektywy czasu. Druga część pozornie należy jeszcze do opisu drogi, ale moment zejścia w dolinę jest ważny: kończą się trudy związane z surową zimą, krajobraz zmienia się diametralnie (dolina rozciąga się już „pod linią śniegów”, jest w niej „parno”, pachną rośliny, zielenią się łąki, wartko płyną strumienie). To jak odzyskanie życia, zasłużony oddech; tu dopiero – jakby w nagrodę – pojawiają się znaki, które magowie potrafią odczytać. Ale w tej (rajskiej niemal) dolinie żyją ludzie, którzy niczym nie różnią się od tamtych z „wrogich miast”. Więcej nawet – mimo że są najbliższymi boga (to dzięki niemu – czy może: dla niego – dolina kwitnie?), to przecież zachowują się nawet podlej niż tamci: obraz trzech postaci (ale właśnie opisanych „nieludzko”, synekdochicznie, jako „sześć rąk”) siedzących w karczmie, pijących wino i grających „w kości o srebrniki” wyraziście odsyła do symboliki trójki (trzy krzyże na górze, trzech krzyżujących żołnierzy, gra o odzienie Jezusa) i Judaszowej nagrody. W tych dziesięciu wersach buduje więc Eliot obraz-przeczcucie przyszłej śmierci boga zadanej rękami ludzi. Czyli już tutaj, wcześniej, nie w samej końcówce wiersza, Eliot złącza życie i śmierć w jeden splątany dylemat. Także w wizjach krajobrazów: te piękne są albo zapowiedzią śmierci⁶, jak dolina, albo śmiercią samą, jak ogrody magów po ich powrocie z Betlejem.

Magowie również pragną śmierci, choć przecież („ustalmy to, ustalmy to”) właściwie już umarli. W tym wierszu właściwie wszyscy już umarli. Umarł stary świat, całe w t e d y i p r z e d t e m. Narodziny Jezusa nie są bowiem u Eliota zapowiedzią jego przyszłej śmierci dla zbawienia ludzi... Tak rzecz tłumaczy wprowadzicie arcybiskup Thomas Becket w kazaniu z *Mordu w katedrze*⁷ wygłaszanym w „Dzień Narodzenia Pańskiego 1170 roku”, podkreślając, że to jedyna msza w roku, kiedy „możemy się cieszyć i smuć w czasie tym samym i dla jednego powodu”: każda msza bowiem „odtworza Mękę i Śmierć Zbawiciela”, zaś w ten szczególny grudniowy dzień czcimy także podczas mszy jego narodziny (Eliot, 1988, s. 43). Ale w *Wędrówce Trzech Króli* tak nie jest, narodziny są śmiercią: „sądziłem, że się różnią” – powiada mag, ale nie: „te narodziny – były dla nas ciężką i gorzką agonią”. Nie wiadomo do końca czyją: boga, „starego” świata, czy najpewniej ich własną. Akt narodzin jest okupiony ogromną ceną, a w dodatku pozostaje niewyjaśnialny, dlatego magowie – właśnie oni, mędrcy – pozostają odrętwiali i niepewni jego wartości. Ponury, dramatyczny poemat nie opatruje świata po narodzinach choćby odrobiną radości czy wzniosłości, obietnicy rozwoju czy nowego życia (choć interpretowano wiersz i tak, że to tylko magowie nie potrafią go dostrzec, przekroczyć własnych, dotąd racjonalnych, ograniczeń – i po prostu przyjąć cudu, choćby pozostał tajemnicą).

Najważniejszą dla mnie frazą – w tym osobliwym zmar-twieniu, zamarcu – pozostaje: „ustalmy to”. Zakłada bowiem, że wbrew twardego zapisowi w ewangeliach można to wydarzenie zapisać inaczej, umówić się co do interpretacji, dociekać jego znaczeń – u Eliota to pragnienie jest wyrażone, ale bodaj niemożliwe do realizacji, skoro magowie nie mogą już żyć w świecie, który nastał (a wciąż – wiele lat później – jeszcze nie „ustalili”, dlaczego się tak stało), skoro narodziny były dla nich śmiercią. To tylko mój domysł, bez dowodów, ale sądzę, że Pankowski musiał znać Eliota, podobieństwa są uderzające. Wydaje się jednak, że dramaturg podjął nie tyle sugestię atmosfery zwątpienia, ile właśnie zawołanie „ustalmy to” – zawołanie (w sytuacji Pankowskiego po Auschwitz) jednocześnie rozpaczliwe i wywrotowe.

W *Biwaku pod gołym niebem* wędrówka Trzech Króli – a właściwie ich tytułowy biwak w noc po narodzinach, podczas którego rozważają (jak Eliotowi magowie), co mianowicie zobaczyli – jest obrazem centralnym, dlatego tak silnie łączy się z poematem. Scena ta jest jednak w dramacie włączona w serię innych obrazów, które obrazoburczo, ale za to z humorem i ożywczą kpina rozbrajającą bluźnierstwo, grają z biblijnymi opowieściami. Józef, jego bracia (Srulim, Bulim, Szpulim, Tulim) i mieszkańcy Jerozolimy mówią jak galicyjscy Żydzi, których głosy Pankowski pamiętał sprzed wojny z Sanoka⁸. Mnóstwo tu charakterystycznej dla autora zabawy groteskową ludowością (bracia chcą wybadać, czy Józef już wie, że Miriam wróciła z wizyty w Hebronie w widocznej ciąży, ale nie mają odwagi mówić wprost, więc usiłują dialogować poprzez rozmaite przypowieści) i językiem (Kasper, Melchior i Baltazar mówią niby „po obcemu”, ale całkiem

zrozumiałe: „gwiazdoliża prywiedzicha tudacha z dalekucha” – Pankowski, 1981, s. 15). Wszystkie te zabiegi są na miejscu, ponieważ dramat rozpisany został na „jasełka w jedenastu scenach”, autor czerpie więc z jasełkowo-szopkowych tradycji pełnymi garściami: od pierwszych widowisk związanych z narodzinami Chrystusa, „przylegających do ludowej pobożności” i w związku z tym nie stroniących od językowej dosadności, po XX-wieczne wyrafinowane warianty literackie, polityczne, kabaretowe czy środowiskowe. Szopka – jak przypomina Dobrochna Ratajczakowa –

pozostawała otwarta na wszelkie związki zarówno z tradycją literacką, jak i folklorem: wchłaniała kolędy, pastorałki, sceny historyczne, epizody herodowe, które [wcześniej] przeniknęły do folkloru i [...] zostały w nim [...] przetworzone przez akt stylizacji, wtórnie trafiając do szopki jako łańcuch krótkich scenek. Wnosiły ze sobą swoisty prymitywizm, swobodę i trywialność, kontrastowo dopełniające święte wydarzenie (Ratajczakowa, 2015, s. 274).

U Pankowskiego mamy więc taki właśnie łańcuch, spleciony ze „scen herodowych” i innych: porozumienie Józefa z ciężarną Miriam, przybycie Trzech Królów, działania Heroda i ogłoszenie spisu ludności, narodziny Jezusa (obecnie wyłącznie w biwakowej debacie magów), wreszcie ucieczkę rodziny z Betlejem i rzeź niewiniątek. Historia uwzględniła też wszystkie ważniejsze cechy w – ludowym, jak trzeba – rysunku postaci: Józef jest dobroduszny, Maria natchniona, Herod wyuzdany i okrutny, mędrzy mądrzy. Jednak im dalej w dramat, tym pastorałka coraz bardziej upiornieje. XX-wieczne jasełka – jak później u Iredyńskiego⁹ czy w obozowych rysunkach Zygmunta Warczygłowy – ulegają „symbolicznej degradacji”, bowiem do przestrzeni dotąd będącej „przystanią dobrą” zło nie tylko wtargnęło z impetem, ale zaczęło „ją współtworzyć” (zob. Ratajczakowa, 2015, s. 277)¹⁰. Nie ma w tej szopce niczego, co przypominałoby jej tradycyjnie miłą i uspokajającą postać; nie ma stajenki, sianka, ufnych pasterzy i małych zwierzątek; w charakterze ich odpowiednika występuje ewentualnie rozgniewany robak, pasterze są „bydłem cuchliwym”, a świadek Pańskiego narodzenia „sra przy płocie” (Pankowski, 1981, s. 38). Powiedzmy jednak, że to może być – po Pankowsku rozumiana – najbardziej wyrazista konsekwencja podjęcia ludowego gatunku i nie ona jest tu najważniejsza (ordynarne kłótnie autorzy wprowadzali „dla realizmu” już w jasełkach XVII-wiecznych), choć to właśnie ona przyciąga uwagę i stanowi o (pozornej, jeśli patrzeć z tego punktu) wywrotowości tekstu.

Zakłócenia przychodzą z innej strony. Już bowiem w pierwszej scenie poważny zgrzyt wprowadza przypowieść Bulima o wróblu (choć jednocześnie uwodzi mistrzowsko stylizowanym językiem): jest w niej zamierzone, zimne okrucieństwo powiązane przedziwnie z jakąś chłopską czułością, taką Reymontowską; to postawa, w której mieści się zarówno kopanie psa, jak przytulanie krowy i najwyższa dla niej atencja. Oto Bulim idąc drogą spostrzegł wróbla próbującego

upolować wijącą się w glinie rosówkę. Przestraszony nadejściem człowieka ptaszek „poderwał się dziurawo i pokuszył w powietrzu” – opowiada Bulim. – „A rosówka przy moim sandale. I skręca się. I wyłamuje. Tak ja za wróblem patrze, a on tam na kamieniu siedzi osowiały. Tak ja sandałem glizde dusze a ona pęcznieje, puchnie i puchnie, aż gównem sikła. Tak ja ide dali. I słysze frr-fruwaj! A to ten haładryga już tam pokalikował. Już tam siedzi i dławi się flakiem dziurawym” (Pankowski, 1981, s. 11-12). To niepokojąca i ambiwalentna scena – czy Bulim zabił rosówkę dla wróbla, czy rozdeptał ją z czystego okrucieństwa? Gdyby przyjąć, że chciał nakarmić wróbla, to, wedle hierarchii zwierząt, zabił coś „niższego” dla czegoś „wyższego”; kognitywista powiedziałaby, że ptak jest bardziej zwierzęciem niż robak. Dla niektórych może robak w ogóle nie mieści się w kategorii „zwierzę”, więc zabicie robaka jest mało ważne, a nawet całkowicie nieistotne. Ten epizod, zrazu uchodzący uwadze, odsuwany (może z obrzydzenia), nie jest jednak przypadkowy: wróci z potworną siłą w scenie ostatniej, trzeba o nim pamiętać.

Biwak magów obramowują więc sceny, które – jak u Eliota – znajdują swoje negatywowe niemal odbicia; zabawna lekkość początku skonstrastowana jest z osłupiającym niemal zamknięciem, daleko wykraczającym poza ludową groteskę. A jednak oba te – najważniejsze dla znaczeń tekstu – akcenty pozostają niemal niedostrzegalne, toną w obrazach, które są na pozór dominujące: żenująca opowieść Bulima przykryta jest historią poczęcia Miriam i duchowych zmagani Józefa (uwierzyć jej? ożenić się z ciężarną?), zaś w ostatniej scenie na plan pierwszy wysuwa się niespodziewana śmierć Kaspra, zatłuczonego (właściwie przypadkiem, ale konsekwentnie, bo w szaleństwie fali mordy) przez żołnierzy Heroda. Tymczasem, jak sądzę, dostrzeżenie tych właśnie „ukrytych” epizodów pozwała lepiej zrozumieć, co usiłuje powiedzieć Pankowski.

Centralna scena nocnego białego biwaku jest przesycona podobnie bezbrzeżnym smutkiem, jak poemat Eliota. Tutaj wszakże dominującą emocją jest zwątpienie. Królowie nie mogą spać i przepowiadają sobie, co stało się wieczorem, bo „jakoś im niewyraźnie”. „Jakoś mi trudno uwierzyć, że to było To, że to On...” – mówi Melchior. Królowie zwierają się ze swoich oczekiwań i okazuje się, że żadne z nich się nie sprawdziło – narodzinom boga nie towarzyszyły żadne spektakularne zjawiska, właściwie w ogóle nie było epifanii... królowie zastali po prostu miłą rodzinę. A przecież „nie można przyjść do Boga” – mówi Kasper – „powiedzieć «dzień dobry» jego rodzicom [...] i potem ich opisywać, że ojciec niemrawy i skromny, a matka młoda i rozgarnięta...”. Najważniejsze: „nie można powiedzieć «Bóg» i nie zdradzić” (Pankowski, 1981 s. 30 i n) – a przecież właśnie tak się stało. Więc magom przychodzi na myśl, że może wędrowali na darmo, albo – że jednak nie znaleźli. Że ich zadaniem jest szukać dalej. „Gołe niebo” z tytułu, będące zrazu zwykłym frazeologizmem związanym z obozowaniem w otwartym terenie, spektakularnie zbliża się nagle do „nieba pustego”. Ale rodzi się stąd pochwała „myśli wolnej i wątpliwej” – jedynej godnej szacunku, ale wyrażonej ze straszliwą egzaltacją – co

oznacza, że droga poszukiwania prawdy nigdy nie powinna się urwać. Melchior i Baltazar wyruszają dalej na wschód, z przygodnie spotkanymi podróżnymi, bo „nie wierzą, że wszystko skończone”. Kasper zaś zostaje, by „jeszcze raz, za dnia popatrzeć temu dziecku w oczy”. Ale „wygląda tak, jakby wolał, żeby Bóg się nigdy nie narodził” – bo jego wyrozumiałość dla zwykłości, jak sądzi, uśmierca Bogów.

Co za dziwna debata, gdzieś w polu pod Jeruzolimą! Przesadzona, egzaltowana. Zrozumiałe, że Pankowski – wzorem wszystkich opowieści o bogu-człowieku – akcentuje w rozważaniach magów tę niespodziewaną prostotę, ubóstwo, codzienność i niskość połączone z uczonym dyskursem. „Na pewno *Biwak pod gołym niebem* jest idealną ilustracją moich ówczesnych poszukiwań, mojej rozterki i mojego spojrzenia na ludzi, na ich sprawy. Tutaj *sacrum* zostało oświetlone jaskrawym płomieniem i ten dramat jest chyba najlepszym zapisem mojego wejścia na drogę *libre examen*”, czyli drogę odrzucania dogmatów i prawa do prowadzenia myślowych eksperymentów – uważał po latach Pankowski. Interpretacja postaci Kaspra – tego z magów, który został, by sprawdzić i zweryfikować nocne wrażenia, spojrzeć na dziecko raz jeszcze – wedle autora może sprowadzać się do tego, że będzie on reprezentantem postawy niemożliwej (jak blisko Eliota!), bowiem: „nie można sprawdzić, czy Bóg jest Bogiem. Kasper mógł marzyć o tym jako «libre-egzamin-ista» pragnąc zgłębić w świetle dziennym istotę Boga, ale Marian Pankowski już wtedy wiedział, że *sacrum* jest niesprawdzalne” (*Polak w dwuznacznych sytuacjach...*, 2000, s. 89-90)¹¹. Jednak gest Kaspra jest bodaj mocniejszy, bo – znowu niemal niedostrzeżalnie – zapowiada kluczową dla dramatu scenę, schodzącą głęboko pod jaskrawie „wywrotową” (i właśnie zbyt jaskrawie) powierzchnię *Biwaku*. Zwątpienie i rozczarowanie magów, choć mocno nieortodoksyjne, jest przecież zrozumiałe i powtarzane po wielokroć w historii, choćby w opowieściach o ponownym przyjściu Chrystusa, którego nikt nie zauważył lub którego nikt nie chciał przyjąć. Bóg-człowiek jest nie do pojęcia, acz „myśl wolna i wąpiąca” ma prawo zajmować się kolejnymi próbami dotarcia do tajemnicy. Znowu więc gwar dyskusji, decyzja podążania dalej, przybycie podróżnych natchnionych wizjami świętych gór Palmiru, przykrywają ciche zdanie Kaspra o śmierci.

Która się w dramacie wreszcie dokonuje. W scenie dziesiątej, parzystej, okrągłej, właściwie kończącej, ale – jak wszystkie tu ważne – zamaskowanej jeszcze ostatnią, jedenastą, w której zabijają Kaspra. I ponieważ zabijają go na scenie, to robi ona z pewnością większe wrażenie, jest teatralnie bardziej „spektakularna” (zwłaszcza że morderstwom towarzyszy tu bluźnierczo brzmiąca „czysto i wdzięcznie” kolęda) niż scena przedostatnia. Jednak to właśnie w scenie dziesiątej kulminują wszystkie „ludowości”, okrucieństwa, ciemność – i jest to też jedyna scena niebędąca powtórzeniem, przetworzeniem czegoś wcześniej obecnego w tradycji jasełkowej. Ucieczka Józefa i Marii z Betlejem, wyrwanych ze snu ostrzeżeniem anioła, przebiegająca w panice, byle szybciej i dalej, na chwilę przerwana zostaje przytomną myślą Józefa: „Mire,

czekaj... ta tam wszystko śpi. Jak siepacze zajdą w osadę, to wybiją wszystkie maluchy. Stój ty, ja skoczę, [...] krzyknę im, niech się ratują...”. I wtedy Miriam, dotąd portretowana jako „rozgarnięta”, wypowiadająca się zawsze w wysokim biblijnym stylu wyraziście innym niż styl pozostałych postaci, w mowie „natchnionej” – wtedy Miriam rozdierająco krzyczy, jak prosta chłopka: „Nie, nieeee! Stój! Sama tu z dzieckiem nie zostanie!”. I że mąż nie zostawia żony w nocy! I że trzeba się spieszyć. A potem, jakby przytomniejąc, błyskawicznie wraca do dawnego języka, który traktowany jest tu jak ostateczny argument („Pan anioła zesłał swego, żebyśmy głowy unieśli cało, jego zrządeń nie krzyżujmy, modły wznosmy i dziękujmy, że słowo ciałem się stało” (Pankowski, 1981, s. 42)). I Józef zawraca.

Poranek zastaje wioskę we krwi. Wszystkie dzieci zarżnięto. W didaskaliach Pankowski notuje, że słyhać *Gloria in excelsis Deo*. To jest coś więcej niż szyderstwo. Ta scena – nie zawrócili, choć mogli, wydali wioskę na śmierć, poświęcili wszystkich, by ratować siebie – jest podważeniem założycielskiego mitu chrześcijaństwa. Anioły nie są dla wszystkich, bóg nie dba o ludzi. Kategoria zwątpienia, która – przez figury magów – wydawała się dla dramatu podstawowa (Krystyna Ruta-Rutkowska nazwała ją figurą „metafizycznego rozczarowania”, Ruta-Rutkowska, 1992, s. 150), nabiera zupełnie innego znaczenia i staje się wielokroć bardziej dramatyczna, gdy scena rzezi niemowląt okazuje się wydarzeniem zawinionym, wydarzeniem, do którego dopuściła boża rodzina, choć mogła mu zapobiec. Religia została ufundowana na śmierci niewinnych, mówi Pankowski, których potraktowano jako gorszych, zaklasyfikowano do kategorii „niegodni ocalenia”. Przeświadczenie Miriam, że została wybrana, rodzi nie tylko okrutne zachowanie, ale wprowadza też – wraz z pojawieniem się boga – podział na „godnych” i „niegodnych”, stwarza hierarchie. Krystyna Ruta-Rutkowska przenikliwie zauważyła, że „absolutny” język Miriam „nie dopuszczający innych punktów widzenia, [jest] całkowicie zamknięty na możliwość dialogicznej wymiany” (Ruta-Rutkowska, 1992, s. 187), ale warto też dodać, że ten język jest czczym „teatrowaniem”, bo natchniona poza Miriam pęka w sytuacji zagrożenia, prowokując nie tyle „niehumanitarne” (Ruta-Rutkowska, 1992, s. 187)¹², ile właśnie najbardziej ludzkie, podyktowane przytłaczającym strachem, histeryczne zachowanie. Ocalenie boga-człowieka dokonane zostało kosztem setek innych istnień ludzkich, ich zlekceważenia i porzucenia – czy na tym można zbudować wspólnotę Kościoła, skoro jego aktem założycielskim nie są „czyste” i pełne nadziei narodziny zbawiciela, ale śmiertelne konsekwencje jego narodzin?

U Eliota śmierć dotyczyła starego świata, narodziny były równoznaczne ze zniszczeniem jego wartości; u Pankowskiego śmierć dotyczy nowego świata, ponieważ został na niej ufundowany. Nie dziwcie się, mógłby powiedzieć Pankowski, że żadnego Boga nie było w Auschwitz, skoro pierwszą rzeczą po jego narodzeniu była rzeź, do której dopuścił. „Ustalmy to” u Pankowskiego nie dotyczy więc, jak to dotąd interpretowano, „metafizycznego rozczarowania”,

czyli nieortodoksyjnych wprawdzie, ale jednak teologicznych pytań o boga zadawanych w rozważaniach magów – które należą do innego, wysokiego porządku namysłu, nieobecnego w codzienności Kościoła; dotyczy natomiast możliwości funkcjonowania zbiorowości od początku budowanej na fałszu, grozie i ustanawianiu hierarchii.

Jasełka okazują się tu więc gatunkiem dodatkowo wspierającym wyrazisty demontaż kościelnej wspólnoty u Pankowskiego, wedle niego bowiem myśl religijna opiera się zasadniczo na prostych schematach; ludowe wyobrażenia dążą do unieruchomienia zrozumiałego obrazu, który będzie można rytualnie odtwarzać, umacniając się we wspólnotowej sile, o nic już nie pytając, tylko powtarzając gesty, zgodnie z tradycyjną polską pobożnością¹³. Stąd u Pankowskiego jasełka bez jasełek, bez stajenki, dzieciątka, infantylnego lulania, zawsze obecnych w przedstawieniach – w klasyczny schemat wpisana została natomiast opowieść *à rebours*, ze wszystkimi obscenami, czyli tym, co nigdy na „scenę” nie trafia, pozostając poza oficjalnym obrazem, ale w ukryty sposób nim rządzi.

„Ustalmy to”: rzezie z ostatnich dwóch scen – zabicie niemowlaków i Kaspra – przypominające rozgniatanie glisty z pierwszej sceny – są właśnie tym, co ludzie od zawsze robią sobie nawzajem i innym istotom bez żadnej boskiej interwencji. Pankowski wykorzystuje najbardziej ckliwy i ustrukturyzowany gatunek kościelnych widowisk (acz w wersjach XX-wiecznych wykorzystywany też w celach satyrycznych i prześmiewczych), zwykle inscenizowany z udziałem dzieci i młodych zwierząt, obudowany atrybutami cudowności, pełen wzruszeń i „najpiękniejszych polskich pieśni” (czyli kolęd), żeby skonstruować opowieść radykalnie antywspółnotową, pokazującą, że Kościół fundowany jest na braku empatii, stanowi więc wspólnotę od początku skłamaną.

W wariacie Eliota bohater – jeden z magów – opowiada właściwie wyłącznie o własnym cierpieniu, o „męce konieczności życia w martwym już świecie starych bogów”, o oczekiwaniu „innej”, czyli zapewne własnej, śmierci. Nie poświęca uwagi ludziom i światu dookoła, zakamieniały we własnych odczuciach. W dramacie Pankowskiego, mimo identycznej sytuacji wyjściowej, nie ma niczego, co przypominałoby elitarnie („eliotarne”), wysokie tony poety rozważającego religijne dylematy i choć wiersz napisany został językiem niemal potocznym, to jednak jego rytmika i skrupulatna, niemal matematyczna kompozycja dają w rezultacie efekt niezwykłej powagi. W dramatycznej debacie magów także słychać inny język niż w scenach otaczających, ale za to one właśnie kipią kilkoma różnymi rodzajami mowy, gwarem ulicy handlowej, hałaśliwym towarzystwem Józefowych braci, przemocą dworu Heroda, aż do żołdackiego wybuchu w rzezi niewiniątek (na tym tle kluczowe zmagania Józefa z Miriam w scenie dziesiątej wydają się wyjątkowo wyciszone, podobnie zresztą, jak sama nocna rozmowa magów). Jerozolima jest głośna, pełna ludzi, Pankowskiego obchodzi, co się z nimi stanie. Praktykowanie „myśli wolnej i wąpiącej” wydawało się jakimś sensownym wyjściem po strasznym rozczarowaniu brakiem boskości w boskich narodzinach – ale przecież,

paradoksalnie i okrutnie, Kasper zostaje zabity całkowitym przypadkiem, zmieciony falą zbrodni po prostu dlatego, że znalazł się na jej drodze. Racjonalizm i wdrożenie nowego myślenia w niczym mu nie pomogły. „Kurtyna [...] upada trupem z blachy”...

„Pełna sekularyzacja wydaje się [...] psychologicznie niemożliwa” – powiada więc autor i w późniejszych utworach dopuszcza dalsze praktykowanie „dobroczynnych iluzji” religijnych, jeśli tylko w czymś pomagają. Bo „są ludzie” – mówi niby Kasper w nowym, postsekularnym wcieleniu – „którzy mają tylko modlitwę i wiarę. Jeśli rozwiąż ich wiarę, nic nie zostanie, będą zgubieni” (Marecki, 2011, s. 295). „Pierwszy” Kasper, z *Biwaku*, w ten sposób przeszedł jakoś w „drugiego”, z *Ostatniego zlotu aniołów*, postsekularnego. Ale może ciekawszy jest trzeci, który właściwie przeczy obu swoim poprzednikom i rozwiewa chwilowe złudzenie, że autor złągodniał: to bohater *Złotych szczęk* (zwany Pankowskim). Ten dramat koresponduje wyraźnie z *Biwakiem* swoim „religijnym” odniesieniem (anioły, święci, raj), podobnym planem muzycznym (*Gloria*), podważaniem sakralnych wartości. Tyle że bohater już o nic nie pyta ani nie wąpi, bo właściwie – nie ma nawet w co wąpić, nie ma po co uruchamiać swojej wolnej myśli. Wizja raju to obraz potwornego śmietniska, gdzie panują okrucieństwo i przemoc, gdzie przekroczone zostały wszelkie normy obsceniczności, zdawania bólu i okazywania pogardy. „Irracjonalne jasełka” tutaj dopiero objawiają swoją moc, sprofanowane do cna. Jeśli w *Biwaku* dotkliwa była koncepcja przesunięcia „mordu założycielskiego”, to w *Szczękach* oszałamia ostentacyjne łamanie tabu, wpisane wprawdzie w rodzaj teatralnej gry, teatru w teatrze, ale wcale przez to nie mniej szokujące. Największe wrażenie robi nieprzystawalność aktorów „ziemian” i aktorów „świętych”; pierwsi wydają się nie rozumieć, w czym uczestniczą, i próbują ratować się resztkami „normalnych” reakcji (całkowicie nieskutecznie), drudzy stanowią zaś obsadę raju podobną funkcyjnym w obozach. Jest to właściwie obraz z gatunku postapokaliptycznych – właśnie upadł kapitalizm, a innego raju nie będzie. Wyobraźnia Pankowskiego pełną parą pracowała więc nad stworzeniem tego scenariusza, który nie pozostawia już żadnych złudzeń: „szkielety bogów, wymodlonych do białości”, „ornaty i nosy karnawałowe”, „święty Mikołaj [...] ze złotymi szczękami”, „parkany z drutu kolczastego z wiszącymi nogami lalek”... a za nimi jakby somnambuliczni przechodnie „idą obławowani świętecznymi pakunczkami” (Pankowski, 1981, s. 163-195). Ten dramatyczny koszmar gromadzący bohaterów „klubu dla b. umysłowo chorych” pokazuje koniec tego, co zaczęło się, gdy Miriam nie pozwoliła ostrzec mieszkańców wioski – bez empatii i współczucia (których, jak się okazuje, nie zapewnia żadna religia) wszyscyśmy zwariowali. ■

Autorka dziękuje prof. Krzysztofowi Kurkowi za Eliotowskie inspiracje.

¹³ „Bóg wszechmogący zostaje ujęty w nawias kulturowy, odłożony do biblioteki, skoro nie sprawdził się tym ogniu i dymie auschwitzkim

oglądanym codziennie [...]” (*Polak w dwuznacznych sytuacjach*, 2000, s. 37-38). Pierwszym, wczesnym rozliczeniem z Bogiem w kontekście rzeczywistości obozów był w twórczości Pankowskiego poemat *Auschwitz* z roku 1946.

² Przypomniawszy sobie na przykład dawne wyznanie Krystiana Lupy: „Ja ciągle jeszcze mam krzyż w głębi duszy i cały jestem zrobiony z tego symbolu, bo kultura, która mnie utworzyła, należy do tego krzyża i ja się jej nie wyprę”. Jednak podobnie, jak Pankowski, Lupa upatrywał możliwości duchowego rozbudzenia w utracie (odrzuconiu?) wiary i podjęciu własnych poszukiwań (cyt. za: Węgrzyniak, 2003).

³ Przy innej okazji Pankowski precyzował: „Ja nie jestem ateistą, tylko przestałem od dawna korzystać z pomocy instytucjonalnej Kościoła, jeśli chodzi o mój stosunek do *sacrum*”. Zob. *Polak w dwuznacznych sytuacjach...*, 2000, s. 88.

⁴ Pozostałe cytaty z tegoż przekładu i wydania (s. 195-197).

⁵ Tak w tłumaczeniu Krzysztofa Boczkowskiego. Józef Czechowicz przekłada inaczej: „ale zapiszcie w księgach, / Zapiszcie to”. Angielski oryginał: „but set down / This set down / This”. Cyt. za: Eliot, 1990, s. 192-195. Jeszcze inaczej proponuje Antoni Libera; „tylko trzeba zapytać / Trzeba zapytać” (cytuję za: <http://www.teologiapolityczna.pl/podroz-trzech-kroli-wiersz-t-s-eliot-a-w-przekladzie-antoniego-libery>). We wszystkich tłumaczeniach, nawet u Czechowicza („zapiszcie to” – bo niezapisane jest wciąż niewiadome, lub: bo trzeba zapisać nasze pytania), element niepewności jest wyraźny.

⁶ Co w pewien sposób koresponduje z jedną z najsłynniejszych fraz Eliota: „najokrutniejszy miesiąc to kwiecień”.

⁷ Zwraca na to uwagę Wanda Rulewicz we wstępie do: Eliot, 1990, s. LXXXIX.

⁸ Pankowski wspominał w wywiadzie, że nawet „napisał to w didaskaliach” (by jerozolimscy bohaterowie mówili jak galicyjscy Żydzi), ale jednak nie napisał (albo w wydaniu książkowym z 1981 roku tę uwagę usunął), niemniej charakterystyczny żydowski zaśpiew „słyszać” zwłaszcza w otwierających dramat dialogach braci („Co jemu można pomóc, jak on mówi, że on nie bidny...”). Zob. *Żegnaj, Manius, żegnaj!*, 2006. W tym samym wywiadzie Pankowski wspomina też jedyne wystawienie *Biwaku* w teatrze (zanotowano je wprawdzie z błędną datą), które nie cieszyło się wielkim powodzeniem: „Była konferencja prasowa, jakieś 15 osób, jedna pani pyta: «Panie profesorze, dlaczego w tej sztuce tytu Żydów». A ja mówię: «Bo oni są u siebie». Druga dziennikarka: «Panie profesorze, a dlaczego tyle wątpliwości w tej sztuce, bo skoro gwiazda się zatrzymała nad Betlejem, to znak, że tam się prawdziwy Bóg urodził». No i koniec, bo jak mi powiedział dyrektor: «Są pewne głosy, z którymi musimy się liczyć, że ta sztuka nie jest polska». Możliwe, że także wizerunek Józefa jako galicyjskiego Żyda nie spotkał się ze zrozumieniem części publiczności.

⁹ Ale nie dużo później – dramaty te zostały opublikowane w odstępie zaledwie trzyletnim (*Jaselka moderne* Iredyńskiego – w 1962).

¹⁰ „Szopkowe zło” nie wydaje się jednak wynalazkiem całkiem współczesnym, ponieważ poetyki misteryjne zakładały – dla uprawdopodobnienia obrazu świata – wprowadzanie „drobnych rysów realistycznych”. Julian Lewański przytaczał te „realistyczne” przykłady z tekstów XVII-wiecznych – i ciekawe, że dotyczą one w większości grzechu nieudzielenia gościny Marii i Józefowi przez bojaźliwych

albo chciwych gospodarzy (mąż krzyczy na żonę, która proponuje przygarnięcie zmarzniętej rodziny: „Byś targu pilnowała!”, a w innym przykładzie na pytanie Józefa „Będziecie nam radzi?” Baba odpowiada „Jeśliś mi co przyniosła, pewno nie zawadzi”. Maria wybucha w końcu: „O niewdzięczny narodzie, kainowskie plemię!”). Zob. Lewański, 1991, s. 40-41.

¹¹ Później Pankowski wrócił raz jeszcze do postaci Kaspra – w *Ostatnim zlocie aniołów* (wyraźnie nawiązującym do *Biwaku*...) – i dał jej niespodziewanie zupełnie nowe rysy: postaci rozumiejącej i akceptującej religijność „ludzi prostych”. Zob. wyjaśnienia autora w wywiadzie rzece z Piotrem Mareckim (2011, s. 295 i n).

¹² („[...] inspirowany Biblią język może uzasadniać okrucieństwo i nie-ludzkie zachowania”).

¹³ O odwołaniach do różnych form obrzędowych i wykorzystywaniu przez Pankowskiego tradycyjnych gatunków pisze Tomasz Chomiszczak. Zob. Pankowski, 2015, s. 20-25.

Bibliografia:

Eliot, Thomas Stearns, *Mord w katedrze*, spolszczył J. S. Sito, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1988.

Tenże, *Wędrówka Trzech Króli*, przeł. K. Boczkowski, [w:] tegoż, *Wybór poezji*, wybór: K. Boczkowski, W. Rulewicz, wstęp: W. Rulewicz, BN seria II, nr 230, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1990.

Lewański, Julian, *Trzy modele religijnych widowisk XVII w. w Polsce*. [w:] *Dramat i teatr religijny w Polsce*, pod red. Ireny Sławińskiej i Wojciecha Kaczmarka, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 1991.

Marecki, Piotr, *Nam wieczna w polszczyźnie rozróżba! Marian Pankowski mówi*, Korporacja Ha!art, Kraków 2011.

Pankowski, Marian, *Biwak pod gołym niebem*, [w:] tegoż: *Nasz Julo czerwony i siedem innych sztuk*, Oficyna Poetów i Malarzy, Londyn 1981.

Tenże, *Królestwo. Dramaty*, wybór i wstęp Tomasz Chomiszczak, seria „Dramat polski. Reaktywacja”, Wyd. IBL PAN, Warszawa 2015.

Tenże, *Złote szczęki*, [w:] tegoż: *Nasz Julo czerwony i siedem innych sztuk*, Oficyna Poetów i Malarzy, Londyn 1981.

Polak w dwuznacznych sytuacjach. Z Marianem Pankowskim rozmawia Krystyna Ruta-Rutkowska, Wyd. IBL PAN, Warszawa 2000.

Ratajczakowa, Dobrochna, *Galeria gatunków widowiskowych, teatralnych i dramatycznych*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2015.

Ruta-Rutkowska, Krystyna, *Bunt metafizyczny. O dwóch dramatach Mariana Pankowskiego*, „Ogród” 1992, nr 3-4.

Węgrzyniak, Rafał, *Lunatyk*. „Więź” 2003, nr 7.

Żegnaj, Manius, żegnaj! Z Marianem Pankowskim rozmawiała Katarzyna Bielas. „Duży Format” nr 17, dodatek do „Gazety Wyborczej” nr 96, wydanie z dnia 24 IV 2006, s. 2, cyt. za Archiwum Internetowym „Gazety Wyborczej”: http://wyborcza.pl/1,76842,9370635,Zegnaj_Manius_zegnaj_.html [dostęp: 5 V 2017].