


**Tomasz Chomiszcak\***

 <https://orcid.org/0000-0002-2322-319X>

# Pomysły, warianty i wersje (nie)ostateczne. W warsztacie pisarskim Mariana Pankowskiego

## *Streszczenie*

Oficjalny dorobek literacki Mariana Pankowskiego jest imponujący, ale dopiero przebadanie jego obfitego archiwum domowego pokazuje, ile literackich planów czy szkiców nie zostało zrealizowanych i, w związku z tym, jak naprawdę rozległa była twórczość tego pisarza. W jego prywatnych zbiorach znajdują się, między innymi, duże fragmenty planowanych sztuk, ciekawe warianty znanych z późniejszych oficjalnych wydań krótkich form prozatorskich, jak również pominięte rozdziały ze słynnej powieści *Matuga idzie*. Wśród innych materiałów, które dopiero czekają na odkrycie, są opowiadania, szkice, recenzje, relacje, a także fraszki, dowcipy, wierszyki okazjonalne, setki listów, wreszcie prywatno-artystyczny dziennik pisany w drugiej połowie lat pięćdziesiątych XX wieku. To ważny dla historii polskiej literatury materiał, który czeka na kolejnych badaczy. W niniejszym artykule, łącząc metodę *close reading* niewydanych materiałów źródłowych z ujęciem komparatystycznym w odniesieniu do oficjalnej bibliografii omawianego pisarza, pokazano, w jakim stopniu warsztatowe wprawki oraz warianty wpływały na jego publikowaną twórczość lub ją uzupełniały.

**Słowa kluczowe:** Marian Pankowski, archiwum domowe, opowiadania, sztuki teatralne, dziennik

---

\* Uniwersytet Komisji Edukacji Narodowej, e-mail: [tomasz.chomiszcak@up.krakow.pl](mailto:tomasz.chomiszcak@up.krakow.pl)

# Ideas, variants and (not) final versions In Marian Pankowski's writing workshop

## Summary

Marian Pankowski's official literary output is already impressive, but only an examination of his large home archive shows how many literary plans or sketches were not implemented and, therefore, how extensive the writer's artistic creation really was. His private collection includes, among others, large fragments of planned plays, interesting variants of short prose forms known from further official editions, as well as omitted chapters from the famous novel *Here comes Matuga*. Among other materials that are yet to be discovered, there are stories, sketches, reviews, reports, but also epigrams, jokes, occasional poems, hundreds of letters, and finally a private-art diary written in the second half of the 1950s. This is still an unknown area, important for the history of Polish literature, which awaits further researchers.

**Keywords:** Marian Pankowski, home archive, short stories, plays, diary

Marian Pankowski pozostawił po sobie pokaźny dorobek artystyczny, będący efektem ponad 70-letniego procesu twórczego – tak na obczyźnie, jak i w kraju – obejmującego wszystkie trzy rodzaje literackie, nie licząc przekładów, tekstów krytycznych i publicystyki. O obszerności tego dziedzictwa, chyba jeszcze bardziej niż oficjalna bibliografia podmiotowa, może świadczyć zgromadzone w Bibliotece Narodowej w Warszawie archiwum pisarza, przekazane po jego śmierci przez córkę Danielle Pankowski. Sto kilkadziesiąt pokaźnej grubości teczek skrywa materiały bezcenne nie tylko dla literaturoznawcy, lecz także dla badacza kultury polskiej XX wieku.

Duża część zachowanych materiałów to oczywiście dokumentacja (wycinki prasowe, wywiady, fotografie, rysunki, nuty, teksty piosenek, odręcznie spisywane autorskie słowniczki,) gromadzona przez Pankowskiego podczas pisania kolejnych, wydawanych oficjalnie tekstów literackich. Tak jest choćby w teczkach z materiałami do 18 sztuk teatralnych wymienionych w jego oficjalnej bibliografii<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Co prawda liczbę tę należałoby skorygować, gdyż sztuka *Król Ludwik* jest po prostu późniejszą, przeredagowaną i rozszerzoną wersją dwuaktówki *Królestwo*, napisanej w 1964 roku i opublikowanej rok później w paryskiej „Kulturze”.

W archiwum zachowało się wiele związanych z nimi dokumentów: są to kolejne warianty maszynopisów, rzadziej rękopisy z autorskimi komentarzami, a także liczne notatki odręczne, broszury, ulotki i mnóstwo wycinków prasowych – Pankowski zwykł systematycznie, wręcz obsesyjnie gromadzić wszelkie informacje związane z tematami wybranymi przezeń do dramatów. Pasjonująca jest w tym przypadku również lektura korespondencji pisarza z reżyserami i dyrektorami teatrów, ilustrująca wieloletnie starania pisarza o wystawienie swoich sztuk na scenach polskich.

Jednakże znacznie atrakcyjniejsze z punktu widzenia literaturoznawstwa czy biografistyki są partie archiwum z tekstami (najczęściej niedokończonymi), które dotąd nie ujrzały światła dziennego<sup>2</sup>.

Przede wszystkim należy przypomnieć pewien artystyczny fakt: zdarzyło się, że Pankowski tę samą historię wykorzystał w dwóch różnych utworach, reprezentujących dwa różne rodzaje literackie. Chodzi mianowicie o opowiadanie *Betty* oraz o sztukę teatralną *Bilet na zimowlę*<sup>3</sup>. Otóż, jak się okazuje po przebadaniu archiwum pisarza, takich zamiarów było więcej. Z zapisków autora z maja 2002 roku wynika, że planował on na przykład „transpozycję” odwrotną: mianowicie sztuka *Nasturcje polują w Bécaussines* miała pojawić się jako opowiadanie, do czego jednak ostatecznie nie doszło. Można natomiast odnaleźć w archiwum zrealizowany zamiar „przełożenia” tego samego tematu na inny język artystyczny. Plan ów nie został co prawda doprowadzony do końca, bo ostatecznie tekst nie wyszedł drukiem, ale zachował się kompletny czystopis sztuki zatytułowanej *Nowy Rok*, napisanej w 1965 roku<sup>4</sup>.

Już pierwszy rzut oka na spis postaci dramatu oraz egzotyczne miejsce akcji – Kongo Belgijskie – przywodzi uważnemu odbiorcy literatury Pankowskiego na myśl jedno z opowiadań, które dokładnie w tym samym 1965 roku pojawiło się drukiem w brukselskim zbiorze prozatorskim *Kozak i inne opowieści*. Chodzi o opowiadanie powstałe trzy lata wcześniej, noszące tytuł *Opowieść noworoczna* i należące do mniej znanych utworów Pankowskiego. A jednak pisarz – jak widać – musiał darzyć je szczególną estymą, skoro zdecydował się na sceniczną przeróbkę.

2 Omawiane w dalszej części niniejszego artykułu fragmenty nieznanymi utworów tego pisarza pochodzą z teczek oznaczonych w czytelni rękopisów BN sygnaturami od akc. 19331 do akc. 19439. W przypisach, przytaczając bądź odwołując się do konkretnych fragmentów, nie podaję paginacji, ponieważ w oryginałach na ogół jej nie ma albo też wprowadzona została przez autora fragmentarycznie, niekonsekwentnie i z błędami.

3 Taka właśnie była kolejność napisania tych tekstów. Opowiadanie *Betty* z 1963 roku po raz pierwszy pojawiło się drukiem w tym samym roku w numerze 10 londyńskich „Wiadomości”. Natomiast dramat *Bilet na zimowlę* z 1979 roku miał pierwodruk w emigracyjnym tomie Pankowskiego *Nasz Julo czerwony i siedem innych sztuk*, Londyn 1981.

4 Autor zaznacza na końcu rękopisu, że ukończył ostatnią wersję tekstu 30 marca, zaś na czysto przepisał go 6 kwietnia tegoż roku.

Rękopis tej dwuaktówki liczy 52 strony. Kolejne sceny zasadniczo odpowiadają chronologii wydarzeń znanych z opowiadania; w wielu epizodach pojawiają się niemal te same dialogi i monologi. Co zatem nowego do znanej historii wnosi warian dramaturgiczny? Przede wszystkim kilka dynamicznie skomponowanych scen zbiorowych. Oto w I akcie podczas salonowego przyjęcia spotykają się biali notable z poselstwa, przybyli z Europy handlowcy oraz turyści. Rozmowy gospodarzy i gości przeplatają się, postaci przesuwiają się jak w jasełkowym widowisku; kolejne konwersacje – raczej mało salonowe, z mocnymi akcentami rasistowskimi<sup>5</sup> – regularnie wyciszają się i powracają. Również w II akcie *Nowego Roku* odnajdziemy kilka scen ulicznych, opartych na licznych repetycjach, aliteracjach, rymowankach i mocnym rytmem brzmieniowym – tym razem z udziałem postaci czarnych tubylców.

Jest jeszcze jedna istotna różnica pomiędzy ową sztuką a jej prozatorskim oryginałem: otóż autor wprowadza nowe postaci Męża i Żony. Jak zaznacza w początkowym spisie postaci dramatycznych, są to „biali aktorzy stający się osobami”. Tym samym pojawia się tu stale obecny w dramaturgii Pankowskiego topos *theatrum mundi*, dylemat autentyczności, ciągłego wchodzenia w role i wychodzenia z nich, „reżyserowania” sytuacji, nietrwałego statusu postaci, które raz są osobami dramatu, a raz tylko osobami „prywatnymi”, nieledwie wykonawcami ról powierzonych im przez autora, jak niegdyś w dramaturgii Luigiego Pirandella<sup>6</sup>. Co jednak ważniejsze, Mąż i Żona mają tu odgrywać dodatkowo role rasowe: udawać „Czarnych”, ale i „Białych”, co wywołuje u nich liczne rozterki<sup>7</sup>. Aż prosi się o przywołanie w tym miejscu dramatu *Murzyni* Jeana Geneta<sup>8</sup>, we wstępie do którego francuski dramaturg tymi słowami zastanawiał się nad prośbą znajomego o napisanie sztuki dla Czarnych: „Ale cóż to znaczy – Czarny? I, przede wszystkim, jakiego jest

5 Uwypuklają to również liczne i powtarzające się w tekście opozycje kolorystyczne wg schematu „biały/czarny”: od ludzi, poprzez budynki i ich wyposażenie, aż po drobne rekwizyty.

6 Mam na myśli zwłaszcza najbardziej chyba charakterystyczny pod tym względem utwór tego pisarza: L. Pirandello, *Sześć postaci w poszukiwaniu autora*, przekł. Z. Jachimecka, [w:] tenże, *Wybór dramatów*, opr. J. Heistein, Ossolineum, Wrocław 1978, s. 1–130.

7 Por. np. ten fragment: „ŻONA: – Boisz się zagrać rolę Białego? MAŻ: – Którą? Którą spośród ról?”.

8 Sztukę tę Genet napisał w 1958 roku, a po raz pierwszy pokazała ją na scenie w roku następnym Compagnie des Griots w głośnej reżyserii Rogera Blina. Francuski pierwodruk ukazał się w 1960, zaś po kilkunastu miesiącach mieliśmy w kraju i polski przekład, i polską premierę (*Murzynów* w przekładzie Marii Skibniewskiej i Jerzego Lisowskiego wydano w numerze 9. „Dialogu” z 1961 roku, zaś premiera polska miała miejsce już 2 grudnia 1961 w Teatrze Ateneum w reż. Zygmunta Hübnera). Wydaje się, że Pankowski, pilnie śledzący nowinki życia literacko-kulturalnego w kraju i na emigracji, nie mógł nie znać nowego dramatu Geneta. Oczywiście skojarzenie klasyki Geneta z ostatecznie niewydanym tekstem pisarza polskiego niczego istotnego do tematu niniejszego artykułu nie wnosi; godna odnotowania jest tylko zbieżność pewnych wątków w obu dramatach.

koloru?”<sup>9</sup>. Widać wręcz uderzające podobieństwo pomiędzy pewną kwestią Żony w sztuce Pankowskiego: „Pomimo wszystko wybierzmy jedną rolę, jedną spośród wielu – i brońmy jej do upadłego!”, a słynną deklaracją Archibalda, postaci „aktorskiej” z dramatu Geneta: „Jesteśmy takimi, jakimi inni chcą nas widzieć, i będziemy nimi, absurdalnie, aż do końca!”<sup>10</sup>.

*Nowy Rok* to jedyna spośród niepublikowanych zachowana w całości sztuka Mariana Pankowskiego. Archiwum pisarza pełne jest natomiast innych, zaskakujących fragmentów dramaturgicznych lub ich szkiców – a przynajmniej dwa z nich dobrze rokowały.

Jednym z ważnych tematów, do których przymierzał się pisarz, była postać, a właściwie postawa światopoglądowa Jana Husa. Osobowość wielkiego reformatora Kościoła pochłonęła uwagę polskiego pisarza w ciekawym dla niego twórczo okresie: mianowicie w latach 1988–1989<sup>11</sup>, czyli niedługo po napisaniu historycznej, nawiązującej do mitu biblijnego sztuki *Czarny bez*, a tuż przed zajęciem się „futurystycznym” tematem w dramacie *Ksiądz Helena*. Kto wie zresztą, czy właśnie ten drugi tytuł nie był rezultatem dwuletniego namysłu autora nad dziejami Reformacji; rezultatem dość przekornym, skoro pisarz akcję przesunął ku nieodległej przyszłości, właściwie nie porzucając swojej *idée fixe*: dychotomii „prawda–zakłamanie”, ale także podkreślanego często w jego twórczości senioralnej zagadnienia ładu i poszukiwania pozainstytucjonalnego *sacrum*.

Na 22 ocalałych kartach maszynopisu i kilkunastu stronach rękopisu *Husa*<sup>12</sup> przetrwało kilka konkretnych scen, mocno przez autora przerezagowanych, pokreślonych, miejscami mało czytelnych. Owe epizody sprowadzają się przeważnie do teologicznych dysput, trochę w stylu tych znanych z debiutanckiego *Biwaku*

9 J. Genet, *Les Nègres. Clownerie*, Marc Barbezat-L'Arbalète, Lyon 1988, s. 15 [cytat ten i następny podaję we własnym przekładzie z oryginału francuskiego].

10 Tamże, s. 122.

11 Sam pomysł i pierwsze odręczne notatki autorskie na jego temat pochodzą jeszcze z grudnia 1987 roku: pisarz zapisuje wtedy m.in., by „tragi-komicznie prowadzić ludzi ku krzywdzie Jana Husa” oraz podkreśla, że mają się pojawiać częste sceny zbiorowe. Na jednej z luźnych karczek można też odnaleźć zanotowane po francusku zdanie – prawdopodobny cytat, ale brak jest źródła i autora – które mogłoby być mottem artystycznym Pankowskiego dramaturga. W przekładzie na polski stanowi ono, iż teatr to „rodzaj opery (wagnerowskiej), w której słowo poetyckie zastępowałoby orkiestrę, i której inscenizacje byłyby rodzajem rytuału religijnego otwartego na tajemnicę”.

12 W materiałach można natrafić na alternatywne tytuły tej sztuki: *Jana Husa żywot niebezpieczny* oraz *Żywot człowieka*; ten drugi jest wymowny zwłaszcza w odniesieniu do wspomnianej dalej relacji między sztuką Pankowskiego i znanym dramatem Bertolta Brechta (zob. przyp. nr 16). Ostatecznie jednak autor zdecydował, że „Żywot człowieka” będzie nazwą tylko jednej z części dramatu (każda z nich miała przewidziane własne tytuły, np.: „Bóg na podniebieniu”, „Oszczercza do Konstancji”, „Na granicy”).

pod gołym niebem<sup>13</sup>, ale sztukę otwiera typowy dla Pankowskiego dylemat głównej postaci skazanej na „odgrywanie roli”<sup>14</sup>, zaś kilka scen ulicznych napisanych zostało z ogromną werwą, by nie rzec zuchwałością językowo-obyczajową, łagodzoną nieco humorem i ironią. Co jednak ciekawe, zarówno z samych fragmentów tekstu, jak i z notatek odautorskich jasno wynika, że miał być *Hus* także pewnym intertekstualnym dialogiem ze sztuką Bertolta Brechta o Galileuszu<sup>15</sup>. Relacje między prawdą wiary i stałością poglądów a „prawdą” instytucji kościelnych, zmagania z władzą, sprzeczności społeczne, uwikłanie dogmatyków w politykę – to kilka wyraźnych wspólnych wątków w obu tekstach. Są także u Pankowskiego wypowiedzi postaci skierowane bezpośrednio do publiczności, w stylu dydaktycznych komentarzy znanych z teatru epickiego Brechta; pojawiają się wreszcie uwagi odautorskie już otwarcie nawiązujące do spektakli niemieckiego dramaturga<sup>16</sup>. Jednakże, jak podkreśla Pankowski w odręcznej notatce, o ile Brecht „uhistorycznił ostatnią wersję *Żywota Galileusza*”<sup>17</sup>, dla polskiego autora zgodność faktograficzna nie jest najistotniejsza: on „po swojemu” przyrządza znane dzieje, co wyjaśnia w innym miejscu, notując ołówkiem zalecenie: „Dbać bardziej o obraz duszy ludzkiej niż o historyczność”<sup>18</sup>.

Drugim wielkim tematem, z którym chciał zmierzyć się Pankowski dramaturg, był Hiob jako przykład współczesnej przypowieści o nieoczekiwanym ludzkim cierpieniu<sup>19</sup>. Zachowana luźna kartka z połowy grudnia 2003 z odręcznie naszkicowanym planem początku tego tekstu pokazuje, że dramat znowu miała otwierać scena uliczna: oto przechodnie gromadzą się przed ustawionym

13 Jednakże sam autor podkreśla w odręcznych zapiskach istotną różnicę: o ile Kasper w *Biwaku* poddał sobie i innym „myśl wąpiącą”, to „słabość (błąd?) Husa” polegała na tym, iż on „nigdy nie wąpił”; stąd autor sztuki ma raczej wyrazić swój „żal niż podziw”.

14 Jan Hus ma wyglądać „jak z obrazu El Greca”.

15 Por. B. Brecht, *Życie Galileusza*, przekł. R. Szydłowski, [w:] tenże, *Dramaty*, oprac. K. Gajek, Wrocław 1976, s. 141–313.

16 W jednej ze scen zaznacza Pankowski w didaskaliach: „Muzyka jakby żywcem wzięta z Kurta Weilla”. Natomiast na odrębnej karcie pisarz rozrysowuje sobie schemat scen ze sztuki Brechta, zwracając uwagę na kolejne miejsca akcji i na bohaterów poszczególnych epizodów. Wreszcie w innym miejscu, na kartce z 6 lutego 1988, pomiędzy określeniem „chóry” a zapisanym tytułem *Opera za trzy grosze*, Pankowski rysuje obok siebie dwa przeciwstawne sobie znaki matematyczne: równości i zarazem równości przekreślonej.

17 Zapis na luźnej kartce z 18 stycznia 1988 roku.

18 Na innej pojedynczej kartce dodaje autor: „Hus: bohater historyczny podniesiony do rangi bohatera fikcyjnego”, zaznaczając, iż są to „dwie różne rzeczywistości”. Jeszcze gdzie indziej podkreśla pisarz, że sceny dzieją się „w teatrze, a nie w krajach geograficzno-historycznych”.

19 Świadczy o tym zachowany w teczce zatytułowanej „Hiob” wydruk odpisu nieznanego listu Jana Pawła II do cierpiącego przed śmiercią ks. Józefa Tischnera; przewodnim motywem listu papieża był obraz współczesnego Hioba, który mimo swej niedoli nie zamierza stawiać Bogu żadnych pytań.

w publicznym miejscu wielkim telewizorem, na którego ekranie spikerka podaje wyniki sondażu popularności kandydatów do Pokojowej Nagrody Nobla. Przygodni widzowie komentują wyniki, głośno wyrażając swoją aprobatę lub sceptycyzm wobec konkretnych nazwisk. Możemy sobie tylko wyobrazić taki dialog utrzymany w typowym dla Pankowskiego stylu: mieszaną dosadnych replik, pełnych humoru i zgryźliwości. Kwestie przechodniów mają przeplatać się z fragmentami oficjalnych autoprezentacji kandydatów pełnymi, jak zaznaczono w didaskaliach, „popisów dialektyki”. Scena pokazywana na ekranie przechodzi stopniowo w rodzaj konkursu krasomówczo-erystycznego, a wreszcie staje się niemalże sportową konkurencją; w końcowym dwuwierszu jeden z uczestników przepowiada drugiemu „klapę”, a całość kończy gong, który wprawia przechodniów w jeszcze większą ekscytację. W ogólnym gwarze wznoszone są okrzyki radości, następuje odegranie hymnu narodowego i „błysk świateł kabaretowy” – po czym zapada kurtyna.

Jak z tego wynika, pierwszy epizod jeszcze nie wiąże się wyraźnie z zapowiadającym w tytule motywem Hioba i nie wiadomo, czego można się było dalej w tekście spodziewać. Co prawda łącznie zachowało się około 20 kart rękopisu tej sztuki, ale są to luźne szkice, wyglądające raczej jak wyciąg ze scenariusza, z markowanymi pojedynczymi kwestiami konkretnych postaci, co nie daje wyobrażenia o całości projektu. Pewne jest natomiast, że można tu odnaleźć kilka znanych chwytów dramaturgicznych autora – jak choćby wyraźny już w pierwszej scenie zamiar sięgnięcia do estetyki widowiska telewizyjnego<sup>20</sup>.

Szczególną aktywność dramaturgiczną wykazywał jednak Pankowski znacznie wcześniej, jeszcze w latach 1966–1968: widać to po fragmentach wielu rozpoczętych wówczas sztuk, które nie tylko nie ujrzały światła dziennego, lecz były zarzucane zwykle po pierwszych przymiarkach. Ta część pisarskiego archiwum jest jednak szczątkowa; czasami na podstawie ocalałych kart trudno zorientować się, czy czytamy już nowy tekst, czy może raczej wariant poprzedniego.

Ze sztuki *Pod Siwym Koniem* przetrwała tylko pierwsza strona z czerwca 1966 roku: to barwny językowo dialog, w którym mieszkańcy małego miasteczka komentują proces i wyrok wydany na defraudanta, niejakiego Szuszaszylickiego; brak jednak śladów, by tekst był gdziekolwiek kontynuowany. Inne próbki dramaturgiczne Pankowskiego z tego samego miesiąca zachowały się bez tytułów. I tak, jedna ze sztuk planowana była jako „farsa na entuzjazm narodowy”, w której rzeczywistość należało „przemieszać z przeszłością”, a pamięć miała „uwodzić” niektóre osoby dramatu. Po tygodniu pisarz notuje nowy pomysł: to sztuka z akcją

<sup>20</sup> Pankowski wykorzystał już wcześniej ten zabieg w sztukach *Nasz Julio czerwony* oraz *Zygmunt August*. Warto na marginesie odnotować, że dramat poświęcony Hiobowi następowałby po napisanej w 2002 roku sztuce *Podróż rodziców mej żony do Treblinki* (która pojawiła się drukiem w kraju rok później, w 12. numerze miesięcznika „Dialog”), zatem po ostatnim oficjalnie wydanym tekście dramatycznym w dorobku Pankowskiego.



umieszczoną w międzywojniu, ale z prologiem odnoszącym się do czasów współczesnych, rozpisana na Reżysera i dwóch Aktorów. Rzecz dzieje się na polance w parku, wszystkie postacie trzymają skrypty jakiejś sztuki, gdyż rozpoczyna się właśnie próba czytana; w archiwum pisarskim jednak brak dalszego ciągu tego tekstu.

Pod koniec października tego samego 1966 roku Pankowski rozpisuje sobie wstępne założenie dramatu *Powrót Odyseusza*. To, jak sam autor komentuje, „dramat powrotu do nie tej samej wody w rzece”. Treścią ma być przyjazd emigranta – „materialnie wzbogaconego, włączonego w typ życia zachodnioeuropejskiego” – w dawne strony rodzinne na wakacje<sup>21</sup>. Warto zauważyć, że wiele lat później na takiej quasi-autobiograficznej kanwie będzie Pankowski budował niektóre swoje powieści lub projekty prozatorskie<sup>22</sup>. W planowanym dramacie główny bohater powraca do domu z nadzieją, że będą go tam podziwiać i namawiać do pozostania. Kolejne sceny mają jednak przynieść mu wielkie rozczarowanie: i ludźmi, i krajobrazem. „Nic [tu] nie dochowało wierności”, notuje autor w szkicu sztuki. Nawet Nastka wariatka (postać znana z kilku opowiadań Pankowskiego) „na próbę aluzyjnego powrotu do erotyki odpowiada opowieścią o synu zamordowanym przez Niemców”. W rezultacie po miesiącu emigrant wyjedzie, powracając „do dobrobytu, ale bez ciepła, bez życia i ludzi”. Pisarz notuje jeszcze, że trzeba będzie w sztuce poradzić sobie z problemem językowym – zderzeniem „stylu emigracyjnego i krajowego” – oraz postawić na konflikt dwóch postaw.

Marzec następnego roku przynosi zapowiedź tekstu *Barszcz na ołowiu*, sztuki w dwóch aktach z prologiem. Również i w tym przypadku z zamiaru pozostało niewiele: kilkudzaniowy szkic prologu zapowiada tylko uwydatnienie kwestii teatralności, prawdopodobnie chodziło o zastosowanie zabiegu „teatru w teatrze”. W tym samym okresie Pankowski zapisuje pierwszą scenę zupełnie innego, też nieopatrzonego tytułem dramatu, z którego ostatecznie zachowało się 10 stron rękopisu. Brak tu didaskaliów sugerujących miejsce i czas akcji<sup>23</sup>, natomiast styl dialogu określa pisarz jako „raczej podmiejski niż kartezjański”. Niektóre postaci – panna Staszka, Broniek, Listonosz – pojawiają się jednak wariantowo także w innych ówczesnych próbkach dramaturgicznych autora *Matugi*, z których pozostały czasem tylko pojedyncze karty, co uniemożliwia ich identyfikację i uporządkowanie.

<sup>21</sup> Autor zaznacza w szkicu, że scena zbliżania się do rodzinnego miasta ma być „farsowo-patetyczna”.

<sup>22</sup> Por. podobne wątki w: M. Pankowski, *Pątnicy z Macierzyzny*, Oficyna Poetów i Malarzy, Londyn 1987 oraz tenże, *Powrót białych nietoperzy*, Oficyna Poetów i Malarzy, Londyn 1991. Z kolei w połowie pierwszej dekady nowego już stulecia Pankowski powrócił do swojego dramaturgicznego pomysłu, zdradzając zamiar napisania opowiadania o tożsamym z *Powrotem Odyseusza* temacie; był to jednak jeszcze jeden niezrealizowany projekt.

<sup>23</sup> Pozostała jedynie niewiele mówiąca informacja o „fragmencie muru jasnoszarego”; dodatkowo, opisując postać Podporucznika, autor wzmiankuje: „mundury sprzed 1939 r.”.



Pewne jest, że w planowanym przez pisarza tekście *W „Murowance”* – dramacie, którego akcja rozgrywa się w przedwojennym Sanoku – też pojawiają się postacie Listonosza i Bronka, ale zarazem dochodzą kolejne: Adama i Stolarza. Pierwsza scena, którą według autora trzeba „zwarłować” i „uteatralnić”, przedstawia kilka męskich postaci w tytułowej gospodzie grających na pieniądze w karty. Rej wodzi tu Adam, którego Listonosz błaga o zabranie go ze sobą na Zachód albo do Ameryki Południowej.

Z tym 10-stronicowym rękopisem, miejscami dość nieczytelnym, może wiązać się – znowu poprzez niektóre tak samo nazwane postacie – kilka innych szkiców zanotowanych na niezatytułowanych kartach. Tam, obok Listonosza i Adama, pojawiają się w jednej ze scen Rzeźnik, Stanisław oraz Edward o „osobowości kameleonowatej”, a także „Niedźwiedź marzący o pannie Staszcze”... Akcja dzieje się, jak żartobliwie notuje autor, „w gajku przy strumyku, z dała od krzyku”, a w streszczeniu planowanych wydarzeń wspomina Pankowski o dziewczynach z „miasteczka i okolic”. Z lapidarnego opisu wynika, że intryga nawiązuje do schematu teatru mieszczańskiego: smalenie cholewek, intrygi, planowana zdrada, trójkąt małżeński, dawna miłość i tym podobne. W kolejnej scenie sztuki miała pojawić się dość bezceremonialnie określona panna Stacha<sup>24</sup>, która w trzecim epizodzie przystąpi do spowiedzi z powodu niewątpliwie popełnionych grzeszków.

W czerwcu 1967 roku Pankowski wraca jeszcze do tego samego pomysłu, choć tym razem określa szkic jako dramat zatytułowany *Kule*<sup>25</sup>. Nic jednak poza nową nazwą się nie zmienia: postacie to znowu panna Stacha, Podporucznik, Rzeźnik, Listonosz, potem także Duch Edzia. Scena pierwsza jest innym, nieznanym – w porównaniu z powyżej omówionymi – epizodem, ale konwencja i tematyka pozostają takie same. Natomiast na pewno odbiega od owych wątków zapisany w połowie marca 1968 roku plan sztuki *Ankieciarze*, w której główną postacią miał być rzeźnik Czesław, urzędujący w „arcykaflowej jatce”.

Równie ciekawe dla badacza literatury wydają się odkrycia prozatorskie w archiwum Pankowskiego. Świadczą one, między innymi, o jego ogromnej aktywności pisarskiej w drugiej połowie lat pięćdziesiątych XX wieku, tuż po opublikowaniu w Paryżu *Smagłej swobody*, i dowodzą, że pisarz dość szybko odszedł od stylistyki zastosowanej w utworze nagrodzonym przez paryski Instytut Literacki. Owszem, w konwencji prozy poetyckiej utrzymany jest jeszcze *Mały doktor* (zwraca uwagę na poły poetycki zapis tekstu) – reprzyza tematu kacetowego, niezwykle uczuciowa i gorzka, napisana bez typowej dla późniejszego Pankowskiego domieszki ironii i humoru. Powściągliwa narracyjnie wydaje się prozatorska impresja *Starzyzna*

<sup>24</sup> Czytamy o niej w didaskaliach: „nieświadomy swej sławy kurwison”.

<sup>25</sup> Zachodzi tu zupełnie przypadkowa zbieżność tytułu planowanej sztuki z tytułem napisanego później opowiadania *Kule*, opublikowanego w zbiorze *Złoto żałobne* tego autora.

– jedno z dwóch minipowiazań, które Pankowski wysłał do londyńskich „Wiadomości” w odpowiedzi na konkurs na szkic lub esej literacki<sup>26</sup>.

Jednak równocześnie pracował pisarz nad innymi pomysłami. Jednym z nich był *Tatarak*: ledwie akapit autorskiego wprowadzenia w treść opowiadania o „15-letnim sztabaku, synu dziedzica, o wyobraźni rozbujanej”, który „wchodzi w rytm seksualny z dziewczuchą od krów około 30-tki”. Plan opowiadania, jak zanotował sobie autor, powstał z inspiracji snem w nocy z 22 na 23 stycznia 1956 roku; na początku lutego Pankowski zapisał jeszcze na maszynie dwa pierwsze zdania opowiadania: „Jak się ma piętnaście lat, nie można świętować niedzieli przez cały Boży dzień, tym bardziej w lipcu. Wiesiek zrzucił z siebie kamgarnowy mundurek, ubrał szorty i siatkową koszulę – i od razu poczuł się inaczej”. Tylko tyle pozostało z planowanego opowiadania, które ostatecznie stało się załącznikiem jednego z epizodów (pod tym samym tytułem, choć w wersji zmodyfikowanej) późniejszej powieści *Matuga idzie. Przygody*.

Podobnie było z odręcznie spisaniem w marcu 1959 ogólnym szkicem innego tekstu zatytułowanego *Służące*, gdzie pojawiają się postaci znane potem z zupełnie innego opowiadania. Kilka zachowanych w archiwum fragmentów odnajdziemy bowiem po kilku latach – z dokonanymi przez autora poprawkami redakcyjnymi – w brukselskim tomie opowiadań<sup>27</sup>. Taki między innymi był los zachowanych w archiwum dwóch obszernych fragmentów tekstu *Rue Stassart* oraz wcześniejszego szkicu *Irena modystka*, które ostatecznie, po licznych zmianach, zostały przez autora przemianowane na *Krawczynię*, opowiadanie ukończone w 1962 roku<sup>28</sup>. Wariant *Rue Stassart* jest jednak o tyle interesujący, że zawiera wiele partii całkowicie w ostatecznej wersji pominiętych, kto wie, czy nie ze szkodą dla całości: tu już bowiem wyraźnie widać, jak w swoim typowym stylu szarżuje słowotwórczo i stylistycznie mistrz Panko<sup>29</sup>.

Na marginesach wielu rękopisów podkreślał pisarz znaczenie warstwy stylistyczno-językowej; w *Służących* chciał na przykład w pewnym momencie „prze-rzucić” narratora z pierwszej do trzeciej osoby; z kolei 22 czerwca 1961 roku notował: „Stopniowo rozpuścić treść, tekst [...]. Bohaterem IV cz[ęści] musi być znowu

26 O ile trudno jest ustalić dokładny czas powstania pierwszego z wymienionych tytułów, to w przypadku drugiego wiemy, że musiał być ukończony przed 1 marca 1956 roku, ponieważ wtedy mijał termin zgłoszeń na konkurs.

27 Chodzi o wspomniany już zbiór prozatorski *Kozak i inne opowieści*.

28 Wspomniany wcześniej plan *Służących* również uwzględniał postaci Ireny i Karola znane z *Krawczyni*.

29 I to szarżuje naprawdę mocno, skoro sam pewne teksty wstrzymał wówczas przed drukiem: np. fragmenty zapisanych w sierpniu 1959 roku dialogów i zarysowanych sytuacji pod francuskim tytułem *Les Hortensias* znalazły się po latach w skandalizującym opowiadaniu *Pralinki*, wydrukowanym w 1. numerze „Oficyny Poetów” z 1974 roku; notabene ten tekst nie doczekał się dotąd krajowego wydania.

Język!!!”. Trzy kwartały wcześniej, na marginesie *Rue Stassart*, nakazywał za siebie, by niektóre sceny językowo „uniezwyklić” i „odrzczywistnić”. Nic w tym dziwnego: wszak autor był już wówczas po publikacji i po pierwszych recenzjach powieści *Matuga idzie*.

Zatrzymajmy się na chwilę przy tej właśnie, jakże ważnej w dorobku Pankowskiego powieści. Również i w tym przypadku archiwum pisarza odkrywa przed czytelnikiem wiele nieznanych stron.

Przed wszystkim zachowana dokumentacja i liczne autokomentarze jednoznacznie wskazują, że *Matuga* zaczęła powstawać wcześniej, niż to sugeruje autorska adnotacja umieszczona pod zakończeniem powieści w oficjalnych wydaniach<sup>30</sup>. Na wspomniany tu już konkurs literacki ogłoszony przez „Wiadomości” – przypomnijmy, że tekst musiał być gotowy najpóźniej w lutym 1956 – Pankowski, prócz impresji *Starzyzna*, wysłał także miniopowiadanie *Pod grubą wszą*, które okazuje się wariantem jednego z późniejszych fragmentów *Matugi*, mianowicie rozdziału zatytułowanego „Noc”. O wykorzystanym pomysłe na *Tatarak* była już mowa. Także zapiski w równoległym prowadzonym przez pisarza dzienniku<sup>31</sup> wielokrotnie potwierdzają, że pisarz miał w owym czasie wiele gotowych fragmentów przyszłej powieści: niektóre są nawet w dzienniku cytowane i przeredagowywane niemalże „na żywo”<sup>32</sup>.

Oprócz paru maszynopisów *Matugi*, w archiwum zachowało się w rękopisie kilkanaście rozdziałów, które do powieści nie weszły<sup>33</sup>. Zamyśl pisarza był zatem znacznie śmielszy; Pankowski rzeczywiście myślał o, jak to wielokrotnie określał, „epopei plebejskiej”, również jeśli chodzi o objętość powieści. Dlaczego zatem pominał tak znaczną ilość materiału? Tego nie wiemy. Lektura nieznanych dotąd rozdziałów potwierdza, że nie odbiegają one artystycznie i tematycznie od całości, zatem być może zadecydowały finanse; pisarz po odmowie publikacji przez Jerzego Giedroycia mógł się już spodziewać, że będzie musiał wydać książkę własnym nakładem, a zatem prawdopodobnie bardziej zaczął liczyć się z kosztami i postanowił skrócić tekst.

Powróćmy teraz do wspomnianego powyżej dziennika. Trzeba od razu podkreślić, że nie jest to jedyne ocalałe źródło o charakterze autobiograficznym

<sup>30</sup> Jako czas pisania powieści podany jest tam okres od lipca 1956 do grudnia 1957.

<sup>31</sup> Pankowski rozpoczął jego prowadzenie 12 lutego 1956 roku. O tym dzienniku będzie jeszcze mowa w następnych akapitach.

<sup>32</sup> Nie było wówczas oficjalnego tytułu planowanej książki; Pankowski w dzienniku nazywał utwór po prostu „Powieścią”; natomiast pewne jest, iż od początku zamierzał główną postacią uczynić fikcyjnego Władzia Matugę.

<sup>33</sup> Dokładnie jest ich 16. Niektóre przykłady tytułów: „Noc”, „Kajak”, „Kraków”, „Odwiedziny góry”, „Okupacja i kacet”, „Powrót na ziemię”, „Ruda Kaśka”, „St. Verhaegen”, „Starzec”, „U Pirsula”, „Wyjazd do dużego miasta”. Nie wszystkie rozdziały są przez autora zatytułowane; jedną z takich bezimiennych części można byłoby arbitralnie nazwać „Historią rodu Matugi”.

w archiwum Pankowskiego. Pisarz wyjątkowo skrupulatnie i drobiazgowo notował wydarzenia kolejnych dni, tygodni, miesięcy i lat, czego dowodem są między innymi zachowane w teczkach komplety kalendarzy zawierających zapiski z całych dekad (lata 1958–2010). Jednocześnie prowadził autor *Smagłej swobody* zeszyty z, jak sam to określił, „zapiskami dziennymi”: zachowały się ich ogromne partie z lat 1945–1955 oraz 1975–1999, a także francuskojęzyczne *notes* z okresu 1956–1959. Ten bogaty zbiór uzupełnia teuszka zatytułowana „Pamiętki i materiały z podróży do Polski” z archiwaliami gromadzonymi od czasu pierwszej powojennej wizyty Pankowskiego w kraju (1958 rok) aż po połowę pierwszej dekady nowego stulecia.

Czym spośród nich wyróżnia się wspomniany dziennik, prowadzony – przypomnijmy – od lutego 1956 do lipca 1959? To nie tylko zapis codziennych zdarzeń, lecz przede wszystkim dziennik literacki, świadectwo powstawania jakże istotnej – i dla samego Pankowskiego, i w perspektywie historycznoliterackiej – powieści *Matuga*. Bez wątpienia komentarze tam umieszczane, przymiarki do kolejnych rozdziałów, dywagacje językowe, wykluwające się postacie i epizody, twórcze rozterki i buńczuczne zapowiedzi – stanowią nieocenione źródło wiedzy o warsztacie pisarskim, stając się kroniką pisanej powieści, diariuszem literackiej wędrówki w głąb powieści. Oczywiście nie brak tam zapisków innego sortu: na przykład relacji ze spotkań z gremium reprezentującym środowisko paryskiej „Kultury” (w tym relacja z kawiarnianych pogaduszek z Czesławem Miłoszem), reakcji na Gomułkowską „odwilż” w Polsce czy ojcowskich obserwacji dorastającej córki – ale zdecydowanie największą wartością tego dziennika pozostanie rola autorskiej głosu do twórczości.

Co jeszcze kryje zachowane archiwum Mariana Pankowskiego? Jeśli chodzi o dorobek artystyczny – zaskakująco dużo poezji. Są wiersze z lat 1945–1947 oraz 1950–1955, ale można natrafić też na rękopisy przedwojenne. Obok czysto lirycznych utworów pojawiają się w archiwum fraszki. Z odręcznych zapisków wynika, iż Pankowski tworzył je w latach 1948–1965, przy czym niewiele ponad 30 zachowanych w rękopisach tytułów przetrwało w teczce założonej w marcu 1958 roku. Towarzyszą im notki, pojedyncze zdania i drobne rymowane wprawki, nazwane przez autora żartobliwie „tekstami dolno-brzusznymi”. Tuż przy nich zaś – „Jurne rymowanki”: zbiór krótkich wierszyków o frywolnej, często skatologicznej treści i takowym słownictwie, uzupełnionych wyborem ludowych i gwarowych powiedzeń. W sąsiedztwie odnajdujemy jeszcze materiały opatrzone roboczym tytułem „Erotyzm”, z których wyłania się niespełniony autorski plan napisania i wydania słownika erotycznego. Tu także pojawiają się po raz pierwszy kluczowe później dla recepcji Pankowskiego terminy, które, jak widać, on sam podsunął krytykom, a ci je skwapliwie podjęli: „poezja nieokrzesana”, „słowo agresywne”, „literatura wywrotowa” czy „marginesowcy”<sup>34</sup>. Podobne tematycznie refleksy pojawiają

<sup>34</sup> Są tam jednak również terminy autorskie, które nie zrobiły krytycznoliterackiej kariery. Do takich należy zapewne zapisane w archiwum sformułowanie „krańcowy naturalizm spelunkowy”.

też w innych teczkach z serii „Materiały do twórczości”, gdzie odnajdziemy dość śmiało językowo i obyczajowo zbiórki tekstów opatrzone nazwami „Śmietnik fermentujący” oraz „Kompost fosforyzujący”, a także imponujące zestawy wyliczanek i dowcipów.

Na marginesie trzeba dodać, że w archiwum przetrwały, co oczywiste, liczne ślady pracy akademickiej Pankowskiego, który na Wolnym Uniwersytecie w Brukseli doszedł do tytułu profesorskiego i funkcji dyrektora tamtejszej slawistyki. To przede wszystkim maszynopisy i odręczne szkice artykułów uniwersyteckich, a także okazałej objętości materiały przygotowywane na użytek zajęć dydaktycznych prowadzonych w latach 1964–1983. Są tam notatki do wykładów, liczne opracowania poezji Leśmiana (tematu pracy doktorskiej Pankowskiego) oraz zadania do wykorzystania na dydaktycznych ćwiczeniach z języka polskiego<sup>35</sup>. Ponieważ zaś równoległe pisarz prowadził bardzo bogatą działalność publicystyczną, z jednej strony popularyzującą kulturę polską na Zachodzie, zaś z drugiej konfrontującą życie środowisk emigracyjnych z wydarzeniami krajowymi – w teczkach odnajdziemy mnóstwo recenzji, felietonów i esejów: są to na przykład materiały przygotowywane w latach 1951–1967 na potrzeby Biennale Poezji w Knokke oraz na Kongres PEN Clubu w 1954 roku, a także teksty pisane przez dziesięciolecia do periodyków zachodnich i PRL-owskich.

Osobną wartość dla badacza życia i twórczości pisarza na obczyźnie stanowi z pewnością niezwykle obszerna korespondencja. Poza kompletem listów rodzinnych (wiadomości z obozu koncentracyjnego do rodziców i brata, a następnie korespondencja z bratem i bratową w latach 1946–2010), archiwum Pankowskiego otwiera przed badaczem olbrzymi zbiór listów wymienianych ze znakomitościami świata literatury i, szerzej, kultury polskiej kilkudziesięciu ostatnich lat w kraju i na uchodźstwie: to pisarze, poeci, dramaturdzy, krytycy, redaktorzy, reżyserzy, profesorowie – a lista ich nazwisk jest naprawdę imponująca<sup>36</sup>.

35 Można tu natrafić także na francuskojęzyczną pracę licencjacką pisarza, obronioną na Wolnym Uniwersytecie w Brukseli w 1950 roku, której tytuł oryginalny brzmiał: *Le sentiment de la nature chez les poètes des XVI et XVII siècles*.

36 Nie sposób wymienić tu nawet większości, ale niech mała wyliczanka zilustruje skalę i wagę tej korespondencji (nazwiska podaję w kolejności alfabetycznej): Krystyna i Czesław Bednarczykowie, Zbigniew Bieńkowski, Władysław Broniewski, Jan Brzękowski, Józef Czapski, Jerzy Ficowski, Mieczysław Grydzewski, Zbigniew Herbert, Gustaw Herling-Grudziński, Jerzy Giedroyc, Zofia i Zygmunt Hertzowie, Jerzy Iwaszkiewicz, Jerzy Jarzębski, Konstanty Jeleński, Stefan Kisielewski, Jan Kott, Manfred Kridl, Julian Krzyżanowski, Artur Międzyrzecki, Sławomir Mrożek, Włodzimierz Odojewski, Jan Parandowski, Julian Przyboś, Konstanty Pużyna, Dobrochna Ratajczak, Tadeusz Różewicz, Adolf Rudnicki, Stanisław Vincenz, Kazimierz Wierzyński, Kazimierz Wyka, Wojciech Żukrowski. Ponadto zachowały się trzy listy Pankowskiego wysłane do Jana Pawła II (w roku akademickim 1938–1939 Karol Wojtyła i Pankowski studiuwali na tym samym roku polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego), oraz dwie odpowiedzi

Dopełnieniem tej partii archiwaliów pozostaje korespondencja Pankowskiego z wydawnictwami: z jednej strony znajdziemy w niej świetne komentarze autora do własnej twórczości, ale z drugiej – czytamy ją jako zapis historii kilkudziesięcioletniej batalii Pankowskiego o zaistnienie na krajowym rynku wydawniczym. Batalii, którą pisarz prowadził ze zmiennym szczęściem, natrafiając na opory natury artystycznej czy cenzuralnej, ale też na zwykle niezrozumienie.

Kwerenda w archiwum pisarskim Mariana Pankowskiego nie tylko utwierdza w przekonaniu, że pisarz był istnym „gigantem” pracy twórczej i popularyzatorskiej, ale też pokazuje, jak nadal wiele partii jego dorobku czeka na opracowanie. Materiał ten z pewnością zasługuje na odkrycie i gruntowne przeanalizowanie przez kolejnych badaczy historii polskiej literatury.

## Bibliografia

### Bibliografia podmiotowa

#### Utwory Mariana Pankowskiego przywołane w artykule (z uwzględnieniem pierwodruków)

Pankowski Marian, *Betty*, „Wiadomości” 1963, s. 3.

Pankowski Marian, *Bilet na zimowłę*, [w:] Marian Pankowski, *Nasz Julo czerwony i siedem innych sztuk*, Oficyna Poetów i Malarzy, Londyn 1981, s. 267–301.

Pankowski Marian, *Biwak pod gołym niebem*, „Dialog” 1959, nr 10, s. 5–23.

Pankowski Marian, *Czarny bez*, [w:] Marian Pankowski, *Teatrowanie nad świętym barszczem i pięć innych sztuk*, Oficyna Poetów i Malarzy, Londyn 1988, s. 287–323.

Pankowski Marian, *Kozak i inne opowieści*, nakł. aut., Bruksela 1965.

Pankowski Marian, *Krawczydni*, [w:] Marian Pankowski, *Kozak i inne opowieści*, nakł. aut., Bruksela 1965, s. 77–92.

Pankowski Marian, *Król Ludwik*, [w:] Marian Pankowski, *Nasz Julo czerwony i siedem innych sztuk*, Oficyna Poetów i Malarzy, Londyn 1981, s. 45–92.

Pankowski Marian, *Królestwo*, „Kultura” 1965, nr 7–8, s. 77–105.

Pankowski Marian, *Książdz Helena*, „Ogród” 1992, nr 3–4, s. 64–108.

Pankowski Marian, *Kule*, [w:] Marian Pankowski, *Złoto żałobne*, Millenium, Koszalin 2002, s. 129–148.

Pankowski Marian, *Matuga idzie. Przygody*, nakł. aut., Bruksela 1959.

---

papieża i list podpisany przez ówczesnego sekretarza papieskiego bpa Stanisława Dziwisza. Korespondencja Pankowskiego wypełnia wiele obszernych teczek archiwalnych (BN, wszystkie tomy opatrzone tą samą sygnaturą: akc. 019442).

- Pankowski Marian, *Nasturcje polują w Bécaussines*, „Oficyna Poetów” 1976, nr 3, s. 27–39.
- Pankowski Marian, *Nasz Julo czerwony*, „Oficyna Poetów” 1976, nr 1, s. 19–31.
- Pankowski Marian, *Opowieść noworoczna*, [w:] Marian Pankowski, *Kozak i inne opowieści*, nakł. aut., Bruksela 1965, s. 29–37.
- Pankowski Marian, *Pątnicy z Macierzyzny*, Oficyna Poetów i Malarzy, Londyn 1987.
- Pankowski Marian, *Podróż rodziców mojej żony do Treblinki*, „Dialog” 2003, nr 12, s. 66–74.
- Pankowski Marian, *Powrót białych nietoperzy*, Oficyna Poetów i Malarzy, Londyn 1991.
- Pankowski Marian, *Pralinki*, „Oficyna Poetów” 1974, nr 1, s. 5–8. <https://doi.org/10.1891/0047-2220.5.3.147>
- Pankowski Marian, *Smağla swoboda*, Instytut Literacki, Paryż 1955.
- Pankowski Marian, *Zygmunt August. Teatrowanie na użytek ludzi sceny i filmu*, Oficyna Poetów i Malarzy, Londyn 1986.

### Archiwalia Mariana Pankowskiego ze zbiorów Biblioteki Narodowej omawiane w artykule (tytuły teczek z oznaczeniami sygnatur)

- „Dramaty różne”, akc. 019412
- „Dziennik 1956–1959”, akc. 019331
- „Erotyzm”, akc. 019346
- „Fraszki”, akc. 019341
- „Jurne rymowanki”, akc. 019344
- „Korespondencja”, akc. 019442
- „Materiały do twórczości”, akc. 019439
- „Matuga materiały”, akc. 019354
- „Opowiadania”, akc. 019383
- „Szkice sztuk teatralnych 1966–1968”, akc. 019393

### Bibliografia przedmiotowa

- Brecht Bertolt, *Życie Galileusza*, przekł. R. Szydłowski, [w:] Bertolt Brecht, *Dramaty*, oprac. K. Gajek, Wrocław 1976. s. 141–313.
- Genet Jean, *Les Nègres. Clownerie*, Marc Barbezat-L'Arbalète, Lyon 1988.
- Genet Jean, *Murzyni*, przekł. M. Skibniewska i J. Lisowski, „Dialog” 1961, nr 9, s. 77–114.
- Pirandello Luigi, *Sześć postaci w poszukiwaniu autora*, przekł. Z. Jachimecka, [w:] Luigi Pirandello, *Wybór dramatów*, opr. J. Heistein, Ossolineum, Wrocław 1978, s. 1–130.



**Tomasz Chomiszcak**, filolog romański, literaturoznawca; profesor w Instytucie Neofilologii Uniwersytetu Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie. Jego zainteresowania badawcze i zawodowe skupiają się, z jednej strony, na współczesnym piarstwie frankofońskim, w tym także na dramacie i teatrze (m.in. opracowanie twórczości Jeana Geneta, literackie przekłady współczesnych sztuk francuskojęzycznych, twórczość dramaturgiczna polskich pisarzy emigracyjnych); z drugiej zaś – na kulturze pogranicza rozumianego zarówno jako kategoria kulturowa (obszary kresowe, literatura regionu, zagadnienie tożsamości), jak i artystyczno-estetyczna (korespondencja sztuk, komparatystyka, intertekstualność, gatunki „nieczyste”).