

Doczepianie sensu

AUTOR: ANNA R. BURZYŃSKA

■ Nie jest łatwo znaleźć jedno słowo, które pozwoliłoby ująć istotę bardzo obfitego dorobku artystycznego Henryka Bardijewskiego; wydaje się jednak, że najwłaściwszym określeniem byłoby „pisarstwo humanistyczne”. Humanistyczne w takim sensie, jak „przedmioty humanistyczne” – zajmujące się człowiekiem jako istotą społeczną i różnymi ludzkimi wytworami, na przykład literaturą, sztuką, obyczajami, również historią. Ale też humanistyczne w takim sensie, że zainteresowane szeroko pojętym etycznym wymiarem ludzkiego działania, jednak szukające sensu i wartości na indywidualnej ścieżce poznania, nieufne wobec jakichkolwiek dogmatów.

Przy całym swoim osadzeniu w polskiej historii i kulturze jest to pisarstwo na tle polskiej dramaturgii nietypowe – przede wszystkim dlatego, że jest demonstracyjnie wręcz nieromantyczne. Nie antyromantyczne, jak dorobek Witolda Gombrowicza czy Sławomira Mrożka, atakujących literacki XIX wiek z pasją równą tej, z jaką dotychczas go chwalało; właśnie nieromantyczne: (auto)ironiczne, zdystansowane, racjonalne, z wyraźnym ostrzem satyrycznym, raczej pesymistyczne, choć nigdy nie mizantropijne, nihilistyczne czy cyniczne. To raczej bajki (w ścisłym, literaturoznawczym tego słowa znaczeniu – jeden z dramatów radiowych nosi zresztą tytuł *Wędług Ezopa*) niż baśnie (choć i te się zdarzają).

Bardijewski jako jeden z niewielu krajowych autorów przyznaje się do fascynacji dorobkiem epoki rozumu (co zapewne w dużym stopniu wynika z jego francusko-polskiego pochodzenia i wychowania w kręgu kultury romańskiej). W wywiadzie udzielonym „Nowym Książkom” w 2017 roku mówił zresztą o tym wprost: „[...] szczególnie chętnie sięgam do lektur z czasów oświecenia – wtedy powstawała nowoczesna polszczyzna. A więc Ignacy Krasicki, Stanisław Trembecki, Franciszek Zabłocki. A z obcych – Voltaire, Diderot, Sterne. Wiara w możliwości człowieka, postawa racjonalistyczna i kategoria utopii – oto trzy wielkie przesłania tej wielkiej epo-

ki. To moje sympatie światopoglądowe i językowe”¹. Jeśli ktoś chciałby w reakcji na tę wyrazistą deklarację powiedzieć „sprawdzam!”, to ma ku temu znakomitą okazję: w serii „Dramat polski. Reaktywacja” opublikowany został niedawno zbiór sztuk teatralnych, radiowych i telewizyjnych Bardijewskiego pod tytułem *Mirakle. Dramaty*.

Tom zredagowany i poprzedzony wstępem przez Jarosława Cymermana jest bardzo obszerny: to aż siedemset czterdzieści cztery strony, na których mieści się czternaście utworów reprezentujących różne okresy twórczości Bardijewskiego – od mającego premierę w 1962 roku słuchowiska *Grimm 62* po sztuki opublikowane po raz pierwszy w 2009 roku. Pojawiają się wśród nich teksty o różnym przeznaczeniu, objętości i wymogach obsadowych (od monodramu aż po sztukę rozpiętą na dziewiętnaście pełnowymiarowych postaci), różnej tematyce i stylistyce. A jednak we wszystkich rozpoznajemy te same problemy, wątki, zabiegi dramaturgiczne.

Strategią, która powraca niemal we wszystkich zebranych w tomie tekstach, jest ogrywanie na różne sposoby metateatralność, o której obszernie i ciekawie pisze we wstępie Cymerman: „Bardijewskiego »teatr w teatrze«, piętrząc plany wydarzeń, umożliwia zachowanie dystansu, zawsze bowiem wszystkie konkluzje można opatrzyć nawiasem, wycofać się z niektórych tez, mówiąc: »to była tylko gra, sceniczne udanie«”². Rzeczywiście, dramaturg piętrzy poziomy gry, mnoży maski, ale też bardzo często miejscem akcji czyni sam teatr, wprowadza w obręb dramatu sztukę w sztuce lub tematyzuje zawód i powołanie aktorskie.

Dosyć klasyczna struktura dramatyczna, silne skonwencjonalizowanie, liczba zabiegów metateatralnych i retoryczność tekstów Bardijewskiego sprawiają, że jego dramaty to materiał raczej dla teatru „aktorskiego” niż „reżyserskiego”. Wystarczy zresztą spojrzeć na zamieszczoną w tomie listę realizacji – wśród inscenizatorów powtarzają się takie



AUTOR / HENRYK BARDIJEWSKI
TYTUŁ / MIRAKLE. DRAMATY
WYBÓR I WSTĘP / JAROSŁAW CYMERMAN
OPRACOWANIE TEKSTÓW / AGNIESZKA KRAMKOWSKA-DĄBROWSKA
WYDAWCA / WYDAWNICTWO INSTYTUTU BADAŃ LITERACKICH PAN
MIEJSCE I ROK / WARSZAWA 2023

Dosyć klasyczna struktura dramatyczna, silne skonwencjonalizowanie, liczba zabiegów metateatralnych i retoryczność tekstów Bardijewskiego sprawiają, że jego dramaty to materiał raczej dla teatru „aktorskiego” niż „reżyserskiego”. Wystarczy zresztą spojrzeć na listę realizacji.

nazwiska, jak Kazimierz Rudzki, Mariusz Dmochowski czy Andrzej Łapicki. Występujące pod demonstracyjnie dziwnymi imionami postaci skonstruowane są w ten sposób, że raczej nie stanowią materiału do budowy realistycznych, psychologicznie pogłębionych postaci. To trochę teatr lalkowy, trochę kabaret, trochę parady czy inny gatunek literacki, w którym obracamy się w kręgu mocno skonwencjonalizowanych *emplois* (romantyczny artysta, śmiała i uwodzicielska młoda kobieta, nieczuły przedstawiciel władzy, filozofujący żebrak). Najłatwiej chyba wyobrazić sobie te teksty w obsadzie rodem z Kabaretu Starszych Panów (Bardijewski adaptował zresztą dla radia *Nieszczęśliwy wypadek podczas wniebowzięcia* Jeremiego Przybory), w wykonaniu artystów potrafiących bawić się formą, głosem, mimiką, gestem, w odwiecznych archetypach szukających prawdy o ludzkich wyborach, działaniach, marzeniach. To niewątpliwie świadomy wybór pisarza; że potrafił tworzyć zupełnie inne teksty, świadczy chociażby monodram *Lalki, moje ciche siostry*: subtelny,

wieloznaczny i przepojony napięciem obraz kobiety, która wydaje się równocześnie dziewczynką i staruszką, bezradną, przeżoną, pokonaną przez własną psychikę chorą, ale też wszechmocną wiedźmą, którą opresyjne społeczeństwo pragnie pokonać i uwięzić w szpitalu. Tekst z jednej strony brzmi prawie jak dokumentalny zapis logorei osoby w głębokim kryzysie psychicznym, z drugiej strony jednak ma wymiar zdecydowanie poetycki. Sposób, w jaki protagonistka animuje swoje wyimaginowane przyjaciółki-siostry, przywodzi na myśl rozmowy z kwiatami tytułowej bohaterki *Śmierci Ofelii* Stanisława Wyspiańskiego. Ale może to tylko wynik podobnej fascynacji aktorskim potencjałem i szerokością skali emocjonalnej kobiecego głosu...

To bez wątpienia literatura dramatyczna tworzona w bibliotece, czerpiąca garściami z tradycji kultury polskiej i europejskiej. Nie jest jednak bynajmniej papierowa. Przy wszystkich swoich umownościach twórczość Bardijewskiego jest równocześnie pryzmatem, przez który postrzegać można specyfikę życia w powojennej

Polsce. Ostateczny kształt tym tekstom nadała historia – i to nie tylko dlatego, że opustoszałe przestrzenie wczesnych sztuk to ewidentnie wypalony do nagiej ziemi krajobraz po II wojnie światowej, a absurdy życia społecznego i nowomowa przywędrowały do nich z PRL-owskich urzędów i prasy; także w zupełnie dosłownym tego słowa znaczeniu.

Jedną z najbardziej fascynujących części tomu jest, zgoła nieoczekiwanie, nota edytorska. Jej autorka Agnieszka Kramkowska-Dąbrowska śledzi w niej między innymi perypetie zmagania z cenzurą sztuki *Spektakl*. Druk tekstu *Spektakl* vel *Aktorzy* vel *Widzowie* – jego tytuł i przeznaczenie (scena teatralna, teatr telewizji) zmieniały się kilkakrotnie – pechowo zaplanowano bowiem na styczniowy numer „Dialogu” w 1968 roku. W związku z toczącą się właśnie walką o *Dziady* w reżyserii Kazimierza Dejmka zarówno sama akcja sztuki (niezadowoleni tym, w jaki sposób grają aktorzy, widzowie postanawiają przejąć ich rolę), jak liczne kwestie przywodzące na myśl partyjną nowomowę lub określone praktyki socjalistycznego państwa uznane zostały za

Przy całym swoim osadzeniu w polskiej historii i kulturze jest to pisarstwo na tle polskiej dramaturgii nietypowe – przede wszystkim dlatego, że jest demonstracyjnie wręcz nieromantyczne. Nie antyromantyczne, jak dorobek Gombrowicza czy Mrożka, atakujących literacki XIX wiek z pasją równą tej, z jaką dotychczas go chwalono; nieromantyczne właśnie.

Czytając niezwykle starannie skonstruowane, erudycyjne, retorycznie doskonałe dialogi, nie mamy wątpliwości, że sztuki Bardijewskiego są w pewnym sensie rozpisana na głosy autobiografią.

jednoznacznie alegoryczne. W takiej interpretacji tekst stawiał się zawołanym wezwaniem do tego, żeby rozczarowane społeczeństwo obaliło niekompetentny, „zgrany” rząd i, przejmując władzę, zajęło jego miejsce. Nic dziwnego, że dramat najpierw został zatrzymany w całości przez cenzurę, a następnie ukazał się w zmienionych wersjach (trudno powiedzieć jednak, czy wykreślone kwestie to efekt działania urzędników, czy przewencyjnej autocenzury samego dramatopisarza). Ponieważ perypetie z cenzurą dotyczyły także innych sztuk autora *Mirakli*, osoby odpowiedzialne za powstanie książki niejako podrzucają potencjalnym czytelnikom temat badawczy: na pewno warto byłoby prześledzić dokładniej zmagania Bardijewskiego z aparatem PRL-owskiej władzy.

Nie sugeruję bynajmniej, że tom ma głównie wartość historyczną. W zawartych w nim tekstach odnaleźć można wiele tematów, wątków i zabiegów nie tyle nawet ponadczasowych, co aktualnych właśnie dzisiaj. Niejasny charakter zmiennokształtnych światów, których mieszkańcy nie mają pewności co do ich (i, siłą rzeczy, swojego własnego) statusu ontologicznego, przywodzi na myśl rozwiązania, w których lubuje się od dobrej dekady kino artystyczne. Intrygująco brzmią rozważania na temat możliwości utopii; nie są prostą satyrą na nieudany socjalistyczny eksperyment, ale zadawanym zupełnie serio pytaniem o to, czy idealna społeczność jest w ogóle możliwa – i co można zrobić, by poprawić warunki, w których żyją ludzie, dać im poczucie sensu, uwolnić od traum.

Kwestie światopoglądowe rozważane w tych tekstach pozostają zresztą z reguły otwarte. Bardijewski głęboko zanurzony jest w świecie symboli chrześcijańskich i pytań teologicznych, ale wydaje się znacznie bardziej sceptyczny niż chociażby Paul Claudel czy T.S. Eliot. „Nie przyszło wam do głowy, że świat jest nieudanym cudem? Ja zawsze to podej-

rzewałem, że powstał w chwili boskiego roz-targnienia”³ – stwierdza Aleksy, przypadkowy święty, protagonista nadającej tytuł całemu wyborowi sztuki *Mirakle*, czyli *skąd nadejdą święci*. Przyznaje też, że dobry koncert Bacha daje mu więcej niż msza. Filozofujący żebrak Pełza, pełniący w tej historii rolę nowego Łazarza, opowiada o tym, co widział, będąc przez moment po drugiej stronie rzeczywistości, i jest to wyjątkowo nowoczesna, humanistyczna, empatyczna i ekumeniczna wizja raju, w którym skłonny do kompromisów Bóg nie karze już więcej Adama i Ewy, starzejących się w spokoju i miłości, oprócz Biblii czytających bezkarnie nielegalne odpisy Koranu.

Podobnie otwarty jest stosunek Bardijewskiego do nauki. Z jednej strony wiedza w świecie jego dramatów to istotna wartość: gdy chęć poznania łączy się z wyobraźnią, daje jego bohaterom poczucie mocy, wolności, sensu istnienia. Trudno nie kibicować emerytowanemu nauczycielowi geografii Lambowi w dowcipnej i przewrotnej komedii *Pangea*, gdy swoim wykładem o dziejach Ziemi chcąc nie chcąc doprowadza do paniki grupę głupawych turystów. A jednak spojrzenie na losy ludzkości z bezlitosnej, niemal bezkresnej perspektywy kosmiczno-ewolucyjnej budzić może realną grozę także u odbiorców sztuki – widziany w ten sposób człowiek staje się nie tylko maleńki i kruchy, ale też pozbawiony istotności. Z kolei w *Miraklach* powraca jak mantra temat tego, co stanie się, gdy nieograniczona moc znajdzie się w niepowołanych rękach. Wielu spośród bohaterów dramatu walczy o to, by zdobyć cudotwórczą moc Aleksego i wykorzystać ją do własnych, niekoniecznie altruistycznych celów, a w trakcie lektury stopniowo odsłania się jedna z jej metaforycznych warstw: przypowieść o ludziach zbyt małych, krótkowzrocznych i egoistycznych, by mądrze korzystać z wielkiej mocy (w pewnym momencie pojawia się zresztą wzmianka o atomie).

W tym teatrze, odbijającym w niekończącym się tunelu luster świat rozumiany jako teatr, cały czas widoczna jest ręka autora przedstawiającego po makiecie figurki postaci i pozwalającego im mówić swoim głosem. Czytając niezwykle starannie skonstruowane, erudycyjne, retorycznie doskonałe dialogi (w których co jakiś czas pojawia się jakiś ujmujący subtelnym liryzmem poetycki obraz), nie mamy wątpliwości, że sztuki Bardijewskiego są w pewnym sensie rozpisana na głosy autobiografią (co zresztą sam autor sugeruje w przywoływanym już przeze mnie wywiadzie). W tych tekstach aż roi się od poetów, pisarzy, ale też kuglarzy, klaunów, nauczycieli i proroków, którzy uważnie obserwują rzeczywistość, próbują ją opisać i pragną zmieniać ją słowem. Ale nawet postaci pozornie bardzo odległe od autora „mówią Bardijewskim”. Dość przywołać Pontusa, na pierwszy rzut oka wydającego się grubianinem trampa z *Misji*, który przedstawia się następująco: „[...] jestem Pontus. Bez wyraźnego zawodu, ale z sensem. Lubię, żeby każda rzecz i każda sprawa miała sens. Gdzie mogę, to go doczepiam. Do tego trzeba mieć powołanie”⁴. Doczepianie bezsensu jest wprawdzie łatwiejsze, ale Pontus nie chce tego robić. Skojarzenie narzuca się samo: czyż to nie postawa samego Bardijewskiego, deklarującego, że choć Witkacy był wybitnym pisarzem, trafnie diagnozującym polskie wady i przewidującym przyszłość, to jednak – mimo upodobania do groteski – nie będzie podążał jego szlakiem? ■

1 ■ Martwi mnie to, co jednocześnie śmieszy, [z H. Bardijewskim rozmawia D. Koman], „Nowe Książki” nr 4/2017; źródło: <https://e-teatr.pl/henryk-bardijewski-martwi-mnie-to-co-jednoczesnie-smieszy-a235696>, dostęp: 31.01.2024.

2 ■ J. Cymerman, *Mirakle racjonalisty. Dramatopisarstwo Henryka Bardijewskiego*, [w:] H. Bardijewski, *Mirakle. Dramaty*, wybór i wstęp J. Cymerman, opracowanie tekstów A. Kramkowska-Dąbrowska, Warszawa 2023, s. 17–18.

3 ■ H. Bardijewski, *Mirakle, czyli skąd nadejdą święci*, [w:] tegoż, *Mirakle...*, dz. cyt., s. 307.

4 ■ H. Bardijewski, *Misja. Komedia*, [w:] tegoż, *Mirakle...*, dz. cyt., s. 176.