

Jacek Kopciński: Pesymista

Tomczyk nie tylko diagnozuje i demaskuje polską rzeczywistość polityczną, wczoraj i dziś, ale pyta też o stan świata, w jakim przyszło nam żyć



Tomczyk nie tylko diagnozuje i demaskuje polską rzeczywistość polityczną, wczoraj i dziś, ale pyta też o stan świata, w jakim przyszło nam żyć. Nawet jeżeli niekiedy ulega pokusie publicystycznej dydaktyki, poetyka jego najlepszych dramatów zdradza pisarza o gorzkim, wręcz katastroficznym światoodczuciu. W epoce odradzających się utopii społecznych warto czytać go uważniej - prof. Jacek Kopciński o twórczości Wojciecha Tomczyka na łamach pisma Teatr

Wojciech Tomczyk znany jest przede wszystkim jako autor scenariuszy filmowych i telewizyjnych, które doczekały się wielu udanych realizacji i przyniosły autorowi sukces. Wystarczy przypomnieć seriale Sprawiedliwi i Oficer czy popularną Sponę, ekranizację Sposobu na Alcybiadesa Edmunda Niziurskiego. Błyskotliwe „chłopackie” dialogi Niziurskiego typu „żujesz czy łuskasz?” scenarzysta potrafi cytować z pamięci. Tomczyk został doceniony także jako autor dramatów teatralnych. W środowisku reżyserów i krytyków podkreśla się przede wszystkim jego świetny warsztat dramaturgiczny, który wypracował w kinie i telewizji. Sprawność scenarzysty kina gatunkowego przeniesiona na grunt dramatu nie zawsze jednak służy artystycznej wyobraźni. Jak dotąd Tomczyk jest autorem trzech wybitnych tekstów dramatycznych: Wampira, Norymbergi i Bezkrólewia, oraz kilku sztuk mniej oryginalnych, choć napisanych bez zarzutu, jeśli chodzi o kompozycję fabularną czy rysunek postaci, i podejmujących ciekawą, aktualną tematykę. Zaliczam do nich Komedie romantyczną (2010) i zupełnie nowe Zaręczyny, zrealizowane w Teatrze Telewizji. Są to utwory udane, trudno jednak w ich przypadku mówić o „pełnej niuansów konstrukcji świata przedstawionego”, które w Wampirze i Norymberdze dostrzegła kiedyś Krystyna Ruta-Rutkowska¹. Ta przedwcześnie zmarła, wybitna badaczka polskiego dramatu akcentowała także wieloznaczność sztuk Tomczyka, a co za tym idzie – ich podatność na wiele różnych interpretacji. Na razie się ich nie doczekaliśmy, choć wobec uporczywego wręcz milczenia krytyków literackich na temat nowego polskiego dramatu Tomczyk i tak należy do szczęściarzy.

Inna polityczność

Wampira i Norymbergę komentowała Ruta-Rutkowska, natomiast publikacji Bezkrólewia towarzyszył w „Dialogu” błyskotliwy esej Ewy Partygi. Tak się tworzy rzeczywistość, poświęcony jednemu z najważniejszych aspektów tej dramaturgii – ironii. Krytycy literaccy zazwyczaj jednak dramatów nie opisują, natomiast ludzie teatru traktują Tomczyka z wyraźną rezerwą, a to z powodu wyznawanych przez niego poglądów politycznych. „Wyniki ankiet potwierdzają wrażenie, jakie się rodzi po lekturze recenzji i inscenizacji Wampira i Norymbergi: oba teksty zostały docenione przez ludzi teatru, których nie łączą ani upodobania estetyczne, ani poglądy polityczne” – stwierdza koncyliacyjnie Partyga, z pewnością zdając sobie sprawę, że wyważony sąd uczestników ankiety „Teatru” jest jednak czymś innym niż środowiskowa opinia.

Ta natomiast pozycjonuje Tomczyka jako pisarza politycznego, co oczywiście samo w sobie nie jest żadnym zarzutem, problem w tym, że „polityczność” autor Norymbergi definiuje inaczej, niż chciałaby tego dominująca w środowisku młodoteatralnym „Krytyka Polityczna”. W swoich sztukach nie pyta przecież o społeczne wykluczenia, ale o zbrodnie stalinowskie, nie lustruje księży i Kościoła, ale komunistyczne służby specjalne, nie dekonstruuje naszej tożsamości historycznej, ale przypomina o zapomnianych faktach, nie krytykuje liberalizmu, ale uderza w polityczny i medialny establishment Trzeciej RP. „Zaprzyjaźniony ze środowiskiem »Teologii Politycznej« scenarzysta, dramaturg i felietonista zajmuje jasno określone stanowisko w debacie publicznej na temat historii Peerelu, a w smutnym dziedzictwie, jaki Peerel po sobie zostawił, widzi źródło chorób toczących Trzecią Rzeczpospolitą, a w szczególności zaś jej elity. O tych chorobach traktują wszystkie jego dramaty” – pisze Partyga². Tematyka Wampira czy Norymbergi sytuuje Tomczyka po prawej

stronie sceny politycznej, co dwadzieścia lat temu byłoby absurdem. Tonacja naszej debaty publicznej zasadniczo się jednak zmieniła i dawne akordy brzmią dziś zupełnie inaczej. Charakterystyczne też, że hasło „śmierć ideologii”, które nas wtedy tak fascynowało, dziś nikogo już nie obchodzi, a stwierdzenie „pisarz prawicowy” lub „pisarz lewicowy” nie wzbudza większego sprzeciwu, jak gdyby twórczość literacka niczym nie różniła się od publicystyki czy wręcz działalności partyjnej.

Swoją pierwszą sztukę Tomczyk ogłosił w 2002 roku jako dojrzały, czterdziestodwuletni autor, dla którego najważniejszym przeżyciem generacyjnym był stan wojenny, a podstawowym tematem doświadczenie życia w czasach PRL-u, determinujące losy i świadomość jego pokolenia. Nie miał więc nic wspólnego z właśnie wzbierającą w tym czasie falą dramatycznych debiutów spod znaku Pokolenia porno i Made in Poland, która rok później porwała przecież także kilku rówieśników Tomczyka, pod warunkiem, że dramatów współczesności szukali oni w społecznych reportażach o zamordowanych noworodkach czy firmowym mobbingu, a nie w aktach IPN-u. Dla utrudnienia trzeba dodać, że oprócz Tomczyka obok dominującej fali funkcjonowało kilku innych autorów, wcale nie związanych ze środowiskiem młodych konserwatystów. Choćby starszy ledwie o trzy lata Paweł Mossakowski, również scenarzysta i dramaturg, a zarazem wieloletni recenzent filmowy „Gazety Wyborczej”, autor dramatów eksplorujących nie tylko współczesność, ale i historię. Takie sztuki Mossakowskiego jak Rysa czy Pseudonim Anoda w swoim kształcie i podejściu do tematu pozostają o wiele bliższe twórczości Tomczyka niż dramaturgii młodszych od nich Małgorzaty Sikorskiej-Miszczuk czy Magdy Fertacz.

W teatrach Tomczyk grany jest dość rzadko, choć na pewno pod względem ilości premier sytuuje się powyżej średniej krajowej. Nie może też narzekać na zainteresowanie telewizji, która w momentach lepszej dla pisarza koniunktury zrealizowała już cztery jego teksty dramatyczne, nie bez własnych korzyści misyjno-promocyjnych. Wyreżyserowana przez Waldemara Krzystka w 2006 roku Norymberga, z Dominiką Ostałowską i Januszem Gajosem, zgromadziła publiczność liczoną w milionach, co stanowi absolutny rekord. Realistyczna, psychologiczna, aktualna i kontrowersyjna Norymberga była do takiego sukcesu stworzona. Inaczej Wampir, tekst równie ciekawy, ale w całości oparty na metateatralnej grze iluzją sceniczną, a więc słabo funkcjonujący na planie telewizyjnym, na dodatek przenoszący widzów w PRL-owską przeszłość, co gorsza postrzegana w sposób osobliwy dla przeciętnego widza, bo jako milicyjny kabaret w typie sztuk Bertolta Brechta. Debiutancki tekst Tomczyka, w telewizji zrealizowany dwa lata później przez Macieja Dejczerę, był adresem do wyrafinowanej, a więc raczej niezbyt szerokiej publiczności. Choć autor zrekonstruował w nim pasjonującą i wiele mówiącą także o współczesności historię seryjnego zabójcy z czasów PRL-u, Wampir nie wzbudził też większego zainteresowania publicystów, którzy, jeśli w ogóle czytają i komentują sztuki teatralne, to bardzo powierzchownie. Widać to wyraźnie w recepcji Bezkrólewia, dramatu ogłoszonego w 2011 roku i wyróżnionego w finale Gdyńskiej Nagrody Dramaturgicznej. Fakt, że sztuka ta nie została dotychczas wystawiona, skłonił niektóre prawicowe portale do uznania jej za „zakazaną” i rozszyfrowania zawartych w niej aluzji politycznych. Pytanie o oryginalną konstrukcję literacką Bezkrólewia oraz jej wpływ na obraz przedstawionego w sztuce świata nie zostało jednak przez publicystów postawione.

Ciekawe, że nie sformułowała go także Ewa Partyga, ostatecznie sprowadzając Bezkrólewie do satyry na politycznych wyjadaczy tworzących w Polsce obóz władzy (w sztuce chwilowo utraconej) oraz parodii mentalności polskiej elity społecznej. Pisząc o demaskatorskich zabiegach Tomczyka, autorka celnie charakteryzuje obie przedstawione w dramacie grupy, sugerując zarazem, że broń, którą posłużył się przeciwko nim pisarz, w odbiorze Bezkrólewia może być obosieczna, przez co sama sztuka zostanie odczytana jako propaganda jedynie słusznego sposobu patrzenia na rzeczywistość. W lekturze Partygi cały świat Bezkrólewia organizuje ironia retoryczna, podporządkowana satyrze i parodii. Uważam to za uproszczenie. Propaganda, nawet prześmiewcza, zakłada jednoznaczność przekazu, tymczasem świat w sztukach Tomczyka jest tylko z pozoru taki, jaki nam się wydaje. Z jednej strony doskonale odpowiada to naczelnemu tematowi autora Norymbergi, jakim jest nieuchwytność i nieprzejrzystość rzeczywistości, z drugiej zaś skłania do lekturowej podejrzliwości, zagłębienia pod podszewkę słów, szukania drugiego dna sytuacji i fabuł. Tomczyk nie tylko diagnozuje i demaskuje polską rzeczywistość polityczną, wczoraj i dziś, ale pyta też o stan świata, w jakim przyszło nam żyć, a który na poziomie tekstu dramatycznego wynika z charakteru działań bohaterów, ich kondycji, świadomości, języka, wreszcie postawy moralnej, jaką zajmują. Wszystkie te kategorie podlegają w sztukach Tomczyka mniejszemu lub większemu odkształceniu, oddalają się od podstawowego dla tego pisarza wzorca realizmu, ciężąc ku absurdowi i grotesce, jednak dzieje się tak nie tylko ze względu na projektowany efekt satyryczny.

Owszem, autor Wampira „żuje” polityczne tematy, co i raz strzykając jadem prześmiewcy. Zarazem jednak „łuska” ich zaskakujące i bardzo niepokojące ujęcia, głęboko zakorzenione w tradycji europejskiego

modernizmu. Nawet jeżeli niekiedy ulega pokusie publicystycznej dydaktyki, poetyka jego najlepszych dramatów zdradza pisarza o gorzkim, wręcz katastroficznym światoodczuciu, co krytyka przegapia, ośmiesza albo lekceważy. „W pańskich sztukach i scenariuszach telewizyjnych powtarzają się dość ponure sytuacje i diagnozy. Jest pan pesymistą?” – zapytała autora *Bezkrólewia* Justyna Jaworska. „Zmartwiła mnie Pani tym pytaniem”³ – odpowiedział Tomczyk. Dziwicie się jego ironii?

Wampir albo pułapka

Akcja debiutanckiego dramatu Tomczyka rozgrywa się na początku lat siedemdziesiątych XX wieku, a więc w głębokim PRL-u, a jej treścią jest słynne śledztwo w sprawie seryjnego zabójcy kobiet zwanego „wampirem z Zagłębia”. Historia wampira do dzisiaj powraca w pracach historyków, publicystyce, filmach dokumentalnych, a nawet fabularnych zasadniczo z dwóch powodów. Po pierwsze z uwagi na rozmiar zbrodni – morderca terroryzował Śląsk przez ponad pięć lat, kobiety bały się wychodzić na ulice, a po kraju rozeszła się plotka, że ofiar ma być tysiąc na tysiąclecie państwa polskiego (parodia hasła „tysiąc szkół na tysiąclecie”). Po drugie zaś dlatego, że jedną z zabitych była młodziutka bratanica Edwarda Gierka, wtedy jeszcze I sekretarza Komitetu Wojewódzkiej PZPR w Katowicach. Zabójstwo Jolanty Gierek postawiło na nogi milicję w całym kraju i doprowadziło do pokazowego procesu, relacjonowanego przez ówczesne media. Jest jeszcze trzeci, może najważniejszy powód, który zdecydował o tym, że Tomczyk napisał dramat o „wampirze z Zagłębia”, a także – jak to zrobił.

Dziś już wiemy, że śledztwo w sprawie seryjnego mordercy zostało zmanipulowane, proces sfałszowany, a wyrok zasądzony niewinnemu człowiekowi (i jego bliskim). Zarzut zabójstwa na 14 kobietach i usiłowania zbrodni na kolejnych 6 usłyszał w 1975 roku niejaki Zdzisław Marchwicki, którego skazano na śmierć i dwa lata później powieszono. Razem z nim stracono też brata Marchwickiego, Jana, oskarżonego o współudział w jednym z morderstw (z oskarżonych braci, Henryk, odsiedział w więzieniu 25 lat). Do więzienia poszły jeszcze inne osoby. Kluczowe w całej sprawie okazały się donosy żony Zdzisława Marchwickiego, którą skusiła bardzo wysoka nagroda (milion złotych) za wydanie seryjnego mordercy. Milicja uwierzyła Marchwickiej, a raczej skorzystała z okazji, by zakończyć śledztwo spektakularnym sukcesem, którego oczekiwała partia. Najciekawsze jest to, że milicja знаła prawdziwego sprawcę. Był nim niejaki Piotr Olszowy, zatrzymany po jednym z kolejnych zabójstw śląski rzemieślnik, który przyznał się do winy, ale został wypuszczony z braku dowodów zbrodni. Olszowy, chory psychicznie, po wyjściu z aresztu zamordował swoją żonę i córkę, a następnie odebrał sobie życie. W pozostawionym liście potwierdził swoją winę. Milicja jednak zatuszowała ten fakt z obawy przed kompromitacją „całego resortu”, jak w Wampirze powie Komendant, sama przecież wypuściła na wolność seryjnego mordercę⁴. Od momentu śmierci Olszowego poszukiwanie wampira stało się tragiczną w skutkach i absurdalną w swoim przebiegu farsą, wyreżyserowaną przez milicję na polecenie najwyższych władz. Milicja na różne sposoby (m.in. wystawiając na przynętę funkcjonariuszki w cywilnych ubraniach, co Tomczyk sparodiuje „genderowym” obrazem facetów w kieckach) tropiła zabójcę, który już nie żył, w istocie zaś szukała pretekstu dla zaareztowania kogokolwiek, kto mógłby potem odegrać rolę sprawcy. Jak w Procesie Kafki, wina szukała winnego i w końcu

znalazła. Właśnie ten wymiar historii „wampira z Zagłębia” najbardziej zainteresował Tomczyka, który farsie milicyjnej nadał kształt farsy teatralnej.

Do swojej sztuki wprowadził Konferansjera, który jest narratorem i uczestnikiem przedstawianej historii, a zarazem gospodarzem miejsca, w którym zostaje ona zaprezentowana. Ubrany stylowo w czarny smoking i zaopatrzony w mikrofon, Konferansjer zachowuje się tak, jak podczas setek koncertów estradowych, które wcześniej poprowadził. Ten jest jednak wyjątkowy, bo mężczyzna opowiada w nim historię własnego życia. Już pierwsze zdania jego opowieści elektryzują publiczność: „Opowiem dziś państwu o tym, jak zabiłem człowieka”. Następnie Konferansjer uruchamia poszczególne epizody. Na scenie pojawiają się bohaterowie zdarzeń sprzed lat: milicjanci, tajni współpracownicy, donosiciele, przedstawiciele władz, ofiary milicyjnego spisku, świadkowie. Spektakl jest zagrany realistycznie, ale w konwencji scenicznej symultany i pod kierunkiem przerysowanego wodzireja. W kilku punktach sceny grupki bohaterów odgrywają swoje sytuacje lub przyglądają się akcji, która właśnie przeniosła się w inne miejsce. Niekiedy sytuacje się przecinają, na przykład wtedy, kiedy kamień wymierzony w głowę młodej kobiety ląduje w kubie, przy którym obiera ziemniaki Marianna, kobieta – donosicielka. Te świetne skróty świadczą o umiejętności budowania dramatycznego napięcia, tak jak napisane przez Tomczyka dialogi świadczą o doskonałym słuchu na język nie tylko funkcjonariuszy MO, ale też zwykłych ludzi pochodzących z bardzo różnych środowisk. Kapitalne zawołanie Marianny: „Achimek, cho doma! Ciulu, Ernesta, lojzo idźże precz z tego bajora! Reiner, szczyłu, kto ci będzie portki prać? No, chyba że fater”, powraca w drugiej scenie dramatu jak prześmiewczy refren i tragiczne memento. Wrobiony przez Mariannę „fater” zawiśnie przecież na stryczku.

Ale Tomczyk jest przede wszystkim mistrzem w rekonstruowaniu metod i obnażaniu mentalności milicjantów. W Wampirze jak zatopiona wyspa wynurza się z przeszłości zarazem groźny, śmieszny i bardzo przaśny świat służb, którego kompromitującym śladem są setki raportów i donosów, które autor dramatu uważnie przestudiował, a następnie świetnie sparodiował. To z nich dowiedział się o tym, że brat Marchwickiego (w dramacie Roman Nawrocki) przyznał się do winy na skutek milicyjnego szantażu. Mężczyzna był homoseksualistą, którego milicja przyłapała na stosunku z nieletnimi. Zanim został aresztowany, kapował. W sztuce Tomczyka prowadzący Romana milicjant zleca mu kradzież testów na medycynę, by następnie oskarżyć o to nieżyjącą już profesor, a kilkoro studentów, którzy zdali egzaminy, usunąć z listy i w ten sposób zrobić miejsce dla córki wojewódzkiej pani prokurator. Córka wprawdzie na studia się nie dostała, ale przecież wymarzyła sobie prywatny gabinet lekarski... Tak to działało w tamtych czasach, przypomina Tomczyk. Gdy w grę wchodził interes partyjnej nomenklatury, ludzie tracili pracę, a nawet życie.

Ponieważ PRL był państwem policyjnym, dramat o Milicji Obywatelskiej jest dramatem o systemie. Zbrodnia, jakiej dopuścił się „wampir z Zagłębia”, miała w Polsce komunistycznej znaczenie polityczne. W oczach władzy obnażała przecież słabość systemu, zasiewała „niepokój społeczny”, a nawet „podsyciała antyrządowe nastroje”. Schwytywanie mordercy było więc dla decydentów polityczną koniecznością. Zasada: uderzyć w słaby punkt, zastraszyć, zmusić do zachowań nieetycznych, skompromitować i wykorzystać do swoich celów, stosowana była nie tylko przez służby, ale także przez partię na wszystkich szczeblach władzy. Łatwo sobie wyobrazić, w jak trudnej sytuacji znajdowali się ci nieliczni, którzy próbowali zachować zasady, czyli twarz. W Wampirze uczciwy milicjant śledczy błyskawicznie traci

pracę, a na jego miejsce przychodzi cwanykarierowicz, który dobrze wie, jak chronić interesy ludzi władzy. Państwo policyjne żerowało na ludzkich słabościach, zamieniając ludzi w zastraszonych i poniżonych niewolników. Właśnie takim człowiekiem jest Konferansjer.

Już w trakcie przedstawienia dowiadujemy się, że w przeszłości Konferansjer pracował w teatrze razem z zamordowaną przez wampira aktorką. Oficer prowadzący usiłował nawet zrobić go w zbrodnię, ale znaleziono lepszego kandydata na winnego. Milicja nie odpuściła mu jednak i użyła go do ostatecznego złamania niewinnie aresztowanego. Jako agent celowy o pseudonimie Sufler, Konferansjer został umieszczony w celi ze skazanym i nakłonił go do udawania niepoczytalności, która miała go ocalić. Nic takiego jednak nie nastąpiło. Prokuratora zdobyła dowód koronny, na który czekała władza, i szybko skazała, a następnie straciła podejrzanego. Na tym jednak nie koniec. Po latach Konferansjer wystąpił w filmie poświęconym wampirowi i zagrał w nim główną rolę. Ostatnie epizody przedstawione w dramacie Tomczyka na teatralnej scenie rozgrywają się właśnie na planie filmowym. Scena przypomina wizję lokalną, biorą w niej bowiem udział Prokurator, Komendant i milicjanci, którzy wrobili podejrzanego, a teraz zmuszają go, by pokazał, jak zabił. Przebrany za wampira Konferansjer markuje ciosy wymierzone w głowę aktorki, reżyser kilkakrotnie zarządza dubel. Finał Wampira jest głęboko ironiczny, ponieważ role filmowców grają w nim wszyscy peerelowscy funkcjonariusze. Praca milicji w PRL-u to wyreżyserowana fikcja podporządkowana władzy i propagandzie – mówi Tomczyk. Ale reżyserii tych samych funkcjonariuszy podlega też współcześnie kreowany obraz przeszłości – dodaje. Jesteśmy więc w pułapce.

Dramat obnaża tę prawdę i doprowadza do ekspiacji zaszczonego Konferansjera. W scenie finałowej mężczyzna uderza nagle kamieniem byłego oficera milicji Musiała, głównego specjalistę od wrabiania, łamania i szantażu, i w ten symboliczny sposób wymierza mu sprawiedliwość. Gest zemsty tłumaczy słowa z prologu: „Opowiem dziś państwu o tym, jak zabiłem człowieka”, ale przecież sumienie Konferansjera obciąża w rzeczywistości śmierć Nawrockiego. Tomczyk w Wampirze żmudnie rekonstruuje zdarzenia sprzed lat, żeby potem metateatralnym chwytem brawurowo wprowadzić nas w świat PRL-u. Ostatecznie jednak pozostawia nas z poczuciem etycznej nieprzejrzystości świata w ogóle. Dla ludzi dążących do rozpoznania prawdy i kierujących się jasnymi zasadami, a do takich zaliczam autora Wampira, poczucie to musi być szczególnie trudne do udźwignięcia. Właśnie z takiego poczucia narodziła się kilka lat później Norymberga.

Norymberga albo piekło

Choć tematem Norymbergi jest działalność i postawa pułkownika z czasów PRL-u, sztuka ta, podobnie jak Wampir, nie jest dramatem historycznym. O ile jednak w Wampirze przeszłość aktualizuje się za sprawą chwytu „teatr w teatrze”, o tyle w Norymberdze powraca we wspomnieniach bohatera, emerytowanego pułkownika komunistycznego kontrwywiadu, w trakcie serii jego realistycznie zapisanych rozmów z dziennikarką. Dochodzi do nich po śmierci innego pułkownika, jak się domyślamy, Ryszarda Kuklińskiego, a więc w 2004 roku. Śmierć Kuklińskiego była głównym impulsem do napisania Norymbergi.

Bohaterem dramatu jest Stefan Kołodziej (postać fikcyjna, choć wzorowana na autentycznych), a rzeczywistość, do której ze znanstwem wprowadza nas Tomczyk, to świat służb wojskowych. „Tomczyka interesuje zupełnie współczesna świadomość dawnego oficera kontrwywiadu i na równi z nią – świadomość młodej dziennikarki Hance, która pewnego dnia przychodzi do Kołodzieja, by pomówić z nim o zupełnie innym pułkowniku” – pisałem we wstępie do ułożonej przeze mnie antologii *Trans/formacja*⁵. „Hanka zamierza uzyskać od Kołodzieja informacje na temat znanego mu oficera, porozmawiać » o jego roli w upadku muru... zakończeniu zimnej wojny...«, czyli przeprowadzić całkowicie bezpieczny wywiad potwierdzający oficjalną wersję historii najnowszej. Tymczasem Kołodziej zamiast o pułkowniku Kuklińskim zaczyna Hance opowiadać o stalinowskiej działalności jej mistrza, wielkiego autorytetu współczesnego dziennikarstwa. Kobieta protestuje. Jej rozmowa z Kołodziejem od początku przypomina pojedynek, oficer prowokuje dziennikarkę i próbuje ją manipulować, ona zachowuje szorstki dystans, ale w końcu daje się wciągnąć w grę”.

Cel tej gry jest zaskakujący. Otóż Kołodziej proponuje Hance, by zgłosiła do prokuratury zawiadomienie o przestępstwie, które on popełnił w czasach swojej czynnej służby. Kołodziej mówi szczerze, że wykańczał ludzi i chce być wreszcie osądzony, domaga się wręcz dla siebie „nowej Norymbergi”, co w postkomunistycznej Polsce nadal brzmi bardzo prowokacyjnie, zważywszy na to, że żaden z wysokich funkcjonariuszy milicji, wojska i służb specjalnych czasów PRL-u nie został w niej osądzony za popełnione czyny. W *Wampirze* skompromitowany współpracą ze służbami Profesor psychologii przekonuje, że każdy przestępca podświadomie chce być ujęty, a teoria ta pozwala mu wmówić winę niewinnemu i wysłać go na stryczek. W

Norymberdze jest inaczej: świadoma decyzja Kołodzieja, który szuka dla siebie kary, kompromituje system, który pozostawił na wolności ludzi naprawdę winnych. Konstrukcja sztuki Tomczyka pokazuje, dlaczego tak się mogło stać.

Kołodziej żąda dla siebie Norymbergi i całą prawdę o swojej działalności odsłania przed Hanką, której jednak nie wybrał przypadkowo. Hanka jest córką jego dawnego przyjaciela, pułkownika Wiznera, którego Kołodziej zaszczuł i doprowadził do samobójstwa z powodu jego postawy w grudniu 1970 roku, kiedy Wizner jako oficer Wojska Polskiego przeszedł na stronę strajkujących na Wybrzeżu robotników. Kołodziej postanawia przyznać się przed Hanką do winy, w zamian oczekując od niej zdecydowanego potępienia i pisma do prokuratury. Tymczasem wstrząśnięta Hanka, choć obiecuje mu sąd, nie zawiadamia o przestępstwie Kołodzieja, co pułkownik chyba przewidział, kontakty z dziewczyną traktując jako swoją ostatnią wielką manipulację. Z jednej strony podburza Hankę opowieścią o jej ojcu, z drugiej zaś poniża ją, uświadamiając, jak wiele w życiu dziewczyny zależało od służb i jego osobiście. Kołodziej twierdzi, że po śmierci Wiznera „opiekował się” Hanką, dyskretnie kierując jej karierą. W rzeczywistości jednak kontrolował jej życie, nie cofając się nawet przed rozbiciem jej małżeństwa.

Odpowiedź na pytanie, dlaczego w wolnej Polsce nie osądzono zbrodniarzy, Tomczyk zawarł w świetnym rysunku psychologicznym Kołodzieja i Hanki. Nawet jeżeli nie wszystko z opowieści pułkownika jest prawdą, w Hance rodzi się poczucie całkowitego ubezwłasnowolnienia. Załamuje się i pewnego dnia przychodzi do Kołodzieja nietrzeźwa, choć od lat nie piła, walcząc z alkoholizmem. Dziewczyna zaczyna garnąć się do swojego prześladowcy, przechodzą

na ty, a Kołodziej podejmuje coś w rodzaju flirtu. Choć na koniec Hanka znowu wraca do formy oficjalnej, a w jednej z ostatnich kwestii skierowanych do Kołodzieja obiecuje mu Norymbergę, do procesu nigdy nie dochodzi. Nawet skrzywdzona, nie jest w stanie przeciwstawić się swojemu „opiekunowi”, a z jego wpływów korzysta nawet wtedy, gdy Kołodziej już nie żyje. Postawa młodej dziennikarki w pojedynku z peerelowskim oficerem obnaża słabość, a nawet hipokryzję „dyskursu pojednania”, który po 1989 zdominował w Polsce debatę publiczną. Natomiast fakt, że najbardziej dobitne oskarżenie systemu komunistycznego w całej polskiej dramaturgii najnowszej wypowiada oficer ówczesnego kontrwywiadu, czyni Norymbergę dramatem gorzko ironicznym.

W sztuce, gdy zajrzeć pod wierzchnią warstwę przywoływanych w niej zdarzeń, otwiera się prawdziwa otchłań. Pamiętam kapitalny odcinek Oficera, w którym młody policjant zostaje poddany ciężkiej próbie lojalności. Jego bezpośredni przełożony, obdarzany przez bohatera wielkim zaufaniem, zostaje przez zwierzchników oskarżony o współpracę z gangiem. Chłopakowi w jednej chwili wali się na głowę cały świat, nie wie, komu wierzyć, do wszystkich traci zaufanie i tylko inteligencja oraz nadzwyczajny zmysł moralny pozwalają mu wyjść z tej próby zwycięsko. W Norymberdze jest podobnie – lojalność i zdrada to wręcz obsesyjny temat całej twórczości Tomczyka – tylko że nie na próbę. Świat w tym dramacie przypomina rusztowanie zbudowane ze spróchniałych desek: gdzie nie stąpnąć, pułapka. Idąc do góry, spada się na coraz niższe kondygnacje. Nic nie jest tu, czym się wydaje, zło udaje dobro, fałsz prawdę, a rzeczywistość zależy od nieznanego kreatora o trudnych do rozpoznania intencjach. Odnosi się wręcz wrażenie, że sam byt jest tu pozorny, jak w świetnym wierszu Miłosza Po drugiej stronie (z tomu Guccio zaczarowany, 1965), w którym mieszkańcy dziwnej krainy „grali w niby-karty i był zapach niby-

kapusty / i niby-wódka, niby-bród i niby-czas”⁶. Powiedzieć, że jest to tylko „polskie piekło”, to powtórzyć banał i rozminąć się z problemem. Jest znacznie gorzej – to piekło prawdziwe.

Bezkrólewie albo ziemia jałowa

Pięć lat po Norymberdze, w 2010 roku, powstało Bezkrólewie. Według Ewy Partygi wypowiedzi bohaterów tego dramatu Tomczyk ukształtował jako ironiczną satyrę na polityków polskich lub też parodię sposobu myślenia i komunikowania się polskiej rodziny – tradycyjnej (katolickiej), a zarazem pełnej pretensji do nowoczesności. Wszystko się zgadza. Tych pierwszych reprezentują w sztuce trzej zakumplowani ze sobą mężczyźni: Kolo, Gostek i Glans, którzy uciekają ze stolicy „tego kraju” i gdzieś na głębokiej prowincji trafiają do karczmy. Rodzinę natomiast reprezentują Józef, Zofia i ich córka Justyna – właściciele karczmy, która w drugim akcie sztuki okaże się nowoczesną, stylizowaną tylko, restauracją. Język, którym posługują się mężczyźni, jest połączeniem prymitywnej mowy znanej z nagrań podsłuchiowanych polityków, ze współczesną nowomową medialną, w której gotowe zwroty i wyrażenia – podporządkowane ideologii, opcji politycznej czy określonej opinii – zastąpiły język żywej komunikacji, respektującej zasadę prawdy, rzetelności i uczciwości. Kolo, Gostek i Glans, choć mienią się politykami, prowadzą prymitywną grę „kto-kogo”. Rozmawiają więc jak chłopcy na podwórku i dilerzy na giełdzie („myślisz, że oni to kupią?”), swobodnie przy tym żonglując poważnymi pojęciami, sprowadzonymi jednak do poziomu sloganów⁷.

Czerpią je z różnych źródeł, w zależności od potrzeby chwili i przeczuwanych nastrojów społecznych. Chętnie na przykład używają oskarżenia o „mowę nienawiści”, wziętego ze słownika lewicy, ale gdy trzeba, odwołują się do pojęcia „narodu”, pochodzącego ze słownika prawicy. W kwestiach Gostka i jego kumpli pojawiają się zwroty znane z debat telewizyjnych i dyżurne określenia należące do dyskursu modernizacyjnego, z przymiotnikiem „normalny” na czele, oznaczającym „takie jak na Zachodzie”, a nie w tej „strasznej” Polsce. Celują w tym także członkowie napotkanej przez nich rodziny. „Jest tak normalnie, że aż pięknie. Chce się żyć” – powie Zofia. Mowa karczmarzy/restauratorów pełna jest tego typu określeń. Wyrażają one charakterystyczną mentalność ludzi wykształconych i dobrze wychowanych, którzy z naiwności lub konformizmu idealizują rzeczywistość, narzekania innych odbierając jako przejaw frustracji, resentymentu czy po prostu złego smaku. Kolo i jego koledzy używają politycznych „pojęć jak cepy”, by za każdym razem „wyjść na swoje”, natomiast Józef i Zofia nasładzają się swoją kulturą, swobodnie mieszając slogany modernizacyjne z frazesami na temat swoich głęboki korzeni i równie głębokich przeżyć, wśród których najważniejsze dotyczy oczywiście polskiego papieża.

Kwestie bohaterów Bezkrólewia aż roją się od aluzji do polskiej rzeczywistości politycznej, przy czym mówiąc o sobie, Kolo, Gostek i Glans mieszają ze sobą różne zdarzenia i okoliczności, a przez to i osoby. Raz będą to czołowi politycy SLD, którzy – jak Aleksander Kwaśniewski i Marek Siwiec – skompromitowali się przedrzeźnianiem Jana Pawła II całującego polską ziemię. Innym razem politycy PO, którzy do niedawna lubili pokazywać się na boisku w piłkarskich koszulkach, które noszą bohaterowie Bezkrólewia. Aluzje do polityków PO są jednak o wiele liczniejsze i zupełnie czytelne: w politycznej

szopce Tomczyka namiętny palacz cygar Gostek jest parodią Donalda Tuska, a skłonny do filozofowania Glans – Bronisława Komorowskiego. Kolo wygląda natomiast na jednego z tych asystentów byłego premiera, którzy zostali w pewnym momencie skazani na „śmierć polityczną”, co w dramacie znajduje swoje bezpośrednie odzwierciedlenie.

Akcja dramatu Tomczyka rozwija się w związku z wydarzeniem, które bohaterowie nazywają „śmiercią króla”. Domyślamy się w nim śmierci prezydenta Lecha Kaczyńskiego, który zginął w katastrofie lotniczej nieopodal Smoleńska. Justyna, gdy po raz pierwszy zjawia się w dramacie, „wróży” sobie z liścia grochodrzewu, wypowiadając takie oto słowa: „Wypadek... zamach... wypadek... zamach... wypadek... zamach... wypadek...”. Matka natychmiast karci córkę: „Justysiu! Nie baw się tak! Przecież nie wolno!”, przekonując ją, że o rzeczach ważnych należy milczeć. To kwestia smaku... Potem jednak o wiele gorzej wychowany Kolo wtajemnicza Józefa w sprawy, o których ten zdaje się nic nie wiedzieć. Mówi mu o ludziach, którzy „po śmierci króla okazywali zadowolenie”, i o tym, który potem „rzucił się na władzę łapczywie”. „Może trochę za szybko to poszło” – przyznaje Kolo.

Katastrofa smoleńska, a w szczególności wydarzenia, które nastąpiły po niej, były dla Tomczyka bezpośrednim impulsem do napisania Bezkrólewia. Jednak fakt, że Glans jest uciekinierem, a w stolicy rządzą „jacyś inni”, „jacyś nowi”, każe traktować fabułę dramatu jako rodzaj prześmiewczej political fiction, która po ostatnich wyborach prezydenckich zaczyna się chyba sprawdzać... Glans bowiem już był tym, który przyszedł „po królu”, ale w wyniku „ruchawek” i „rozbórek” musiał uciekać z „pałacu”. Jak wiemy, w rzeczywistości nic takiego po katastrofie smoleńskiej nie nastąpiło. Tomczyk wyobraził sobie więc fikcyjny scenariusz, zgodnie z którym przejści śmiercią króla obywatele

wszczynają rewoltę. Glans z Gostkiem i Kolem uciekają za granicę, ale przez pomyłkę zatrzymują się w karczmie Józefa. Tam wpadają na pomysł, by obwołać go nowym suwerenem, wrócić z Józefem do stolicy, wmówić wszystkim jego królewski autorytet, a potem sprytnie usunąć go z tronu i przejąć władzę. Plan godny króla Ubu wdrażają tak, jak uczynił to kiedyś bohater Ślubu Witolda Gombrowicza, a mianowicie wykonując przed Józefem odpowiednie gesty (klęknięcia) i „pompując” go odpowiednimi słowami. Intrygę burzy im jednak Kolo – zakochuje się w nim bowiem Justyna i nakłania go do małżeństwa. W tej sytuacji plany zostają nieco zmodyfikowane, Gostek z Glansem spisują swoją historię w taki sposób, by powrócić do stolicy jako zbawcy narodu, wprawdzie bez króla (bo Józef ich jednak wyrzuca), ale z pomysłem na „nowe otwarcie”. Opiera się on na znanej z polskiego życia politycznego tezie o wewnętrznym zagrożeniu, przed którym Polskę (Glans z trudem przypomina sobie tę nazwę) może uchronić tylko rozsądny władca. Dowodem na dzikość polskiego narodu ma być śmierć Kola, którego Gostek z Glansem duszą własnymi rękami. Ciężarna Justyna wierzy, że jej mąż kiedyś wróci, a wtedy „burdele w strzeliste zmieniają się świątynie” – prorokuje z emfazą, zgodnie z zaszczepioną jej mentalnością.

Bezkrólewie jest jednak czymś więcej niż ostrą polityczną satyrą na polski establishment partyjny i parodią mentalności „zmodernizowanej” elity o konserwatywnych korzeniach. Wyrazisty kod groteskowy zmienia polityczny dramat Tomczyka w uniwersalną opowieść o świecie, który zamienił się we własną karykaturę. Oczywiście motywem kluczowym jest tu śmierć króla. Pamiętamy Króla Rybaka z opowieści arturiańskich – odkąd został ranny w nogę, jego królestwo zaczęło cierpieć i chorować razem z nim, zamieniając się w „Terre Geste” („Strapioną Ziemię”), albo „Waste Land” („Ziemię Jałową”, jak chciał Czesław Miłosz tłumaczący Eliota). Dosłownie

jednak angielski rzeczownik „waste” znaczy „odpady”, co świetnie wyraża stan świata opisanego w Bezkrólewiu. Odpad to rzecz, która pozostała w wyniku zużycia się czy wyczerpania jej najważniejszego składnika, jak żużel, który powstaje w wyniku spalania się węgla. Tomczyk w swoim dramacie pokazuje świat, z którego ulotniła się wszelka zasada, zbudowany wyłącznie z odpadków. Właśnie dlatego trzej uciekinierzy z pałacu, niedawni dygnitarze, nie poruszają się luksusowym samochodem, ale ciągną za sobą wózek, na którym znajduje się wanna, nazywana przez nich „limuzyną”. Przypominają przy tym współczesnych nędzników, którzy na swoich zdezelowanych wózeczkach wiozą do skupu zardzewiałe sztuki złomu. Z samej góry spadli na samo dno drabiny społecznej, ale to nie jest cała prawda o Gostku, Kolu i Glansie. Śmierć króla i bunt ulicy pozbawiły ich nie tyle majątku, ile dystynkcji i autorytetu, bez władcy i poddanych ich świat odwrócił się o sto osiemdziesiąt stopni i oto z dworzan mamy żebraków, którzy kroczą jak w karnawałowym pochodzie, bo z pieśnią na ustach.

Gostek idzie przebrany za kobietę, Kolo maszeruje, waląc w wielki bęben z czynelem, natomiast Glans z szyszakiem na głowie śpi w wannie, nad którą jak chorągiewka „kołysze się sitko prysznic”. W drugim akcie zawisnie na nim korona. Więc nędznicy czy karnawałowi „głupcy”? Od czasów Hieronima Boscha te dwie rzeczywistości występują wspólnie, i oto kulawi, ślepi i kalecy są na słynnym obrazie niderlandzkiego malarza znakiem kondycji ludzkiej, a nie tylko reprezentacją biedy, choroby i nieszczęścia. Podobnie na obrazach malarzy współczesnych, także polskich, żeby odwołać się do twórczości Jerzego Dudy-Gracza czy Franciszka Maśluszcza. Groteskowa grupa trzech byłych dworzan, którzy musieli opuścić pałac i teraz tułają się po „tym kraju”, ciągnąc za sobą wannę, najwięcej zdaje się zawdzięczać właśnie ostrym, satyrycznym obrazom Maśluszcza. Wspomnijmy też

na płótna Witolda Wojtkiewicza, który patronuje charakterystycznemu dzieciennieniu bohaterów dramatu Tomczyka (Gostek dokazuje jak szkrab i wymachuje drewnianym mieczykiem). Natomiast Zofia, Justyna i Józef, czyli grupa mieszkańców „skrajnej prowincji” (nie mylić z prawicą), bardzo przypominają rodzinę karczmarzy z Gombrowiczowskiego Ślubu. Tomczyk odejmuje jej tylko chłopskiej wulgarności, a dodaje pretensjonalnej, landszaftowej urody, która z kolei zdaje się być refleksem Mrożkowego Vatzlava.

Czyż materialna tandeta w Bezkrolewiu nie jest znakiem degradacji ludzi, którzy duchową pustkę swojego świata wypełniają działaniem obliczonym wyłącznie na efekt, a nie wartość i sens? Groteska Tomczyka wyrasta wprost z Gombrowiczowskiej wizji „kościoła międzyludzkiego”, w którym Henryk sam sobie postanowił udzielić ślubu, wierząc wyłącznie w sprawczą siłę słów i gestów ślubnej ceremonii. Dzięki niej w oczach dworzan karczemna dziewczka miała na powrót stać się dziewicą. Tak się jednak nie stało i Henryk zwątpił w moc ślubnej deklaracji nie wspartej na Absolucie, a szukając fundamentu dla władzy, wpadł na pomysł dobrowolnej śmierci Władzia. Moc formy uwiodła też Artura z Tanga, ale nie na długo, i w sztuce Mrożka do ślubu, który miał przywrócić porządek w domu Stomilów, ostatecznie także nie doszło. Zginął natomiast główny bohater, a nad jego trupem zatańczyli nowi władcy. W Bezkrolewiu Tomczyk uruchamia ten sam schemat nieskutecznego performansu ślubnego i śmierci jako aktu założycielskiego dla władzy tyrana. Ceremonia ślubna jest w dramacie jawnie karnawałową parodią sakramentu i może najbardziej przekonującym dowodem na to, że znaleźliśmy się w krainie odpadów. Gostek, prymitywny następca Gombrowiczowskiego Henryka, sam odprawia ten pusty ceremoniał: z braku Biblii sięga po W pustyni i w puszczy, stułę zastępuje zwykłym sznurkiem, którym krępuje dłonie Justyny i Kola, a zamiast ślubnej

formuły powtarza komiczne „cośtam cośtam cośtam cośtam”. Zresztą wszelkie ludzkie działania są w Bezkrólewiu pustymi performansami władzy, autorytetu, tradycji czy uwodzenia. Celują w nich zwłaszcza trzej przybysze, ale i gospodarze chętnie je podejmują. Parodystycznym znakiem ich życia na niby jest obraz ludzi zabobonnie pochylonych nad runami, tych samych, którzy za chwilę opowiedzą z zachwytem o polskim papieżu. Tomczyk pokazał w Bezkrólewiu, czym kończy się nihilistyczny projekt Gombrowicza, jeśli potraktować go jako przepis na życie społeczne. Niebezpieczni nihilisci – Gostek, Kolo i Glans, i naiwni czciciele tradycji – Józef, Zofia i Justyna żyją w tym samym wypalonym na żużel świecie, który nie nazywa się już Polska, ale Kolaps.

Kafkowska maskarada milicyjna, która kończy się poniżeniem i śmiercią niewinnych ludzi; piekło pozorów stworzone przez funkcjonariuszy wszechwładnych służb, w którym kat kreuje się na pierwszego sprawiedliwego; ziemia jałowa, na której wydrążeni, cyniczni „nowi ludzie” urządzają puste performanse władzy. Tak wygląda świat po katastrofie ukryty pod podszewką politycznych dramatów Wojciecha Tomczyka. Czy nie czas potraktować go poważniej?

1. Zob. K. Ruta-Rutkowska, Etyczność historii PRL w dramatach Wojciecha Tomczyka, „Przegląd Filozoficzno-Literacki” nr 2/2009.
2. E. Partyga, Tak się tworzy rzeczywistość, „Dialog” nr 12/2011.
3. Co tu się wyprawia od trzystu lat, [z W. Tomczykiem rozmawia J. Jaworska], „Dialog” nr 12/2011.
4. W. Tomczyk, Wampir, „Dialog” nr 11/2002. Kolejne cytaty z tego

wydania.

5. Trans/formacja. Dramat polski po 1989 roku, t. 2, Warszawa 2013.

6. C. Miłosz, Po drugiej stronie, [w:] tegoż, Wiersze, t. 3, Kraków 2003.

7. W. Tomczyk, Bezkrólewie, „Dialog” nr 12/2011. Dalsze cytaty z tego wydania.