

Jacek Kopciński: Pesymista. Dramaturgia Wojciecha Tomczyka

Świat w sztukach Tomczyka jest tylko z pozoru taki, jaki nam się wydaje, co z jednej strony doskonale odpowiada naczelnemu tematowi autora *Norymbergi*, jakim jest nieuchwytność i nieprzejrzyistość 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 — pisze Jacek Kopciński, redaktor naczelny miesięcznika „Teatr” o twórczości we wstępie do „Dramatów” Wojciecha Tomczyka, wydanych przez Teologię Polityczną.

Wojciech Tomczyk znany jest przede wszystkim jako autor scenariuszy filmowych i telewizyjnych, które doczekały się wielu udanych realizacji i przyniosły mu 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 przynosi oryginalne efekty artystyczne. Jak dotąd Tomczyk jest autorem czterech wybitnych tekstów dramatycznych: *Wampira*, *Norymbergi*, *Bezkrólewia* i *Marszałka* 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 *Komedię romantyczną*, *Zaręczyny* i *Brekaut* (dwie ostatnie 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-Rutkowska[1]. 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

Publikacji jego *Bezkrólewia* towarzyszył przecież w „Dialogu” błyskotliwy esej Ewy Partygi. Tak się tworzy rzeczywistość, poświęcony jednemu z najważniejszych aspektów tej dramaturgii – ironii. Krytycy literaccy dramatów nie czytają, 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” – pisze koncyliacyjne Partyga, z pewnością zdając sobie sprawę, że wyważony sąd uczestników ankiety „Teatru” jest jednak czymś innym niż opinia środowiskowa.

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 wykluczenie, ale o zbrodnie stalinowskie, nie lustruje księży i Kościoła, ale komunistyczne służby specjalne, nie dekonstruuje naszej pamięci 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 Partyga[2]. Czytelnikom, którzy niekoniecznie orientują się w kształcie polskiej debaty politycznej, wyjaśniam, że tematyka *Wampira* czy *Norymbergi* sytuuje ich autora po prawej stronie sceny politycznej. Proszę przy tym zauważyć, że dziś tego typu stwierdzenie przyjmujemy w sposób naturalny, jak gdyby twórczość literacka niczym nie różniła się od publicystyki czy wręcz działalności partyjnej. Rozróżnienie to, niestety, jest w naszych czasach systematycznie zacierane, oczywiście ze stratą dla twórczości, której wymowa w przypadku sztuk Tomczyka okazuje się jednak bardziej skomplikowana od uproszczonego, medialnego przekazu.

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

*Krytycy literaccy dramatów
nie czytają, natomiast ludzie
teatru traktują Tomczyka z
wyraźną rezerwą*

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 poza dominującą falą funkcjonowało kilku innych autorów, wcale niezwiązanych ze środowiskiem młodych konserwatystów. Choćby starszy ledwie o trzy lata Paweł Mossakowski, również scenarzysta i dramtopisarz, 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 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.

*Tomczyk nie tylko diagnozuje
polską rzeczywistość
polityczną, ale pyta też o stan
świata*

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, ironia, którą wspiera stale powracający w utworze motyw teatralizacji rzeczywistości. Tymczasem już poprzedzające pierwszą scenę dramatu didaskalia budują w wyobraźni czytelników zaskakujący obraz, który nadaje *Bezkrólewiu* charakter dramatycznej groteski, zagarniającej całą rzeczywistość, łącznie z językiem bohaterów. Choć na określenie „tego kraju” w kwestii jednego z bohaterów *Bezkrólewia* pojawia się wprost gargantuiczna litania słów wykoślawiających nazwę „Polska”, pojęcie groteski w szkicu Partygi w ogóle się nie pojawia.

Świat w sztukach Tomczyka jest tylko z pozoru taki, jaki nam się wydaje, co z jednej strony doskonale odpowiada 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 się odznaczają. Wszystkie te kategorie podlegają w sztukach Tomczyka mniejszemu lub większemu odkształceniu, oddalają się od podstawowego dla tego pisarza wzorca realizmu, 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. Ten podskórny nurt dramatów Tomczyka krytyka albo przegapia, albo lekceważy. Rozmowę z autorem *Bezkrólewia* Justyna Jaworska rozpoczęła w taki oto sposób: „W pańskich sztukach i scenariuszach telewizyjnych powtarzają się dość ponure sytuacje i diagnozy. Jest pan pesymistą?”[3]. „Zmartwiła mnie Pani tym pytaniem” – odpowiedział Tomczyk. Czy dziwicie się jego ironii?

[...]

Marszałek albo koronacja

Bohaterem sztuki jest Józef Piłsudski, który u schyłku życia postanawia koronować się na króla Polski. W kontekście *Bezkrólewia* deklaracja marszałka brzmi jak żart, w istocie jednak jest uwerturą do bardzo gorzkiej lekcji politycznej bezradności, z którą bohaterowi dramatu trudno się pogodzić. Marszałek wzywa do swojej belwederskiej siedziby czterech byłych premierów: Świtalskiego, Bartła, Sławka i Pystora, by zakomunikować im swój plan ustanowienia w Polsce monarchii konstytucyjnej na wzór brytyjski. Plan jest z wielu powodów niewykonalny, z czego zaufani politycy sanacji świetnie zdają sobie sprawę. Gotowi są go jednak poprzeć jako potwierdzenie faktycznej władzy marszałka. Mimo pochlebstw z ich strony, dawkowanych zresztą z umiarem, byli premierzy naprawdę uważają Piłsudskiego za politycznego geniusza. Podobnie o marszałku myśli sam Tomczyk, choć go nie idealizuje, co pewnie spodobałoby się samemu bohaterowi. „I nie patrzcie na mnie jak na słońce” – mówi w finale sztuki marszałek (w jej telewizyjnej wersji).

*Czy w demokracji można
wymagać od polityków
prawdziwego poświęcenia?*

Tomczyk wyznaczył
sobie nie lada trudne
zadanie pokazania
wielkości bohatera
nie na polu bitwy,
czy na sejmowej

mównicy, ale w salonie przy kołdunach i rosole... Starzejący się Piłsudski, w otoczeniu żony, dwóch córek, adiutanta i służącej, jest w jego sztuce jedynym polskim politykiem, który potrafi trafnie ocenić sytuację międzynarodową i przewidzieć przyszłe zagrożenia. Źródłem wiedzy jest dla niego informacja o spóźnionym ekspresie z Paryża, zatrzymanym na granicy przez niemieckich żołnierzy, którzy inwigilują żydowskich podróżnych, a także właśnie przeczytana *Mein Kampf* Hitlera, w której, jak twierdzą jego goście, nie ma ani słowa o Polsce. Dla Piłsudskiego to właśnie milczenie o Polsce jest znakiem największego niebezpieczeństwa. Dla Hitlera liczy się już tylko Rosja, najpierw jako taktyczny sojusznik, a potem kraj do szybkiego podbicia.

Marszałek jako jedyny potrafi znaleźć skuteczne remedium na spodziewaną klęskę.

Jest nim wojna prewencyjna z Niemcami, której wybuch rzeczywiście rozważała Piłsudski. Żeby odwrócić groźbę ataku Hitlera, a w dalszej perspektywie także napaści Stalina i wojny na dwa fronty, trzeba samemu zaatakować. O tym jednak w ówczesnej Polsce mógł zdecydować chyba tylko król, bo ani prezydent, ani parlament, ani rząd takiej mocy nie mieli. Nawet najbliżsi współpracownicy Piłsudskiego są w tej kwestii podzieleni, a i sam marszałek kilkakrotnie pyta siebie samego: „Jak to jest wywołać wojnę?”. Decyzja jest z

oczywistych powodów trudna, trzynaście lat od zakończenia wojny z bolszewikami znowu trzeba poświęcić ludzi i kraj (Piłsudski gotowy jest zrównać z ziemią Gdańsk, gdzie wojna miałaby się zacząć). Mobilizacja całego narodu w sytuacji zagrożenia niebezpośredniego, a więc dla większości abstrakcyjnego, może się zresztą nie udać. Odwaga, zdecydowanie i wizja to za mało, potrzebna jest jeszcze charyzma, by przekonać ludzi, że dla uniknięcia większego zła trzeba zaryzykować mniejsze. Na to stać tylko marszałka.

Nie po raz pierwszy zresztą. Wobec oporu ludzi obdarzonych mniejszą świadomością, choć także, niestety, innymi poglądami, Piłsudski nie raz decydował się na posunięcia autorytarne: przewroty, aresztowania, nawet terror. W Marszałka nie wspomina o Brześciu czy Berezie, autor dramatu zdaje sobie jednak sprawę ze skłonności (a czasem także konieczności) Piłsudskiego. Dlatego wyposaża go w marzenie o monarchii jako ustroju jednoczącym naród wokół wspólnych ideałów i wartości, wśród których najwyższą jest patriotyzm. „Wszystko dla Polski nic dla siebie” – inskrypcja z grobu Piotra Wysockiego, którego potomek grabi liście w belwederskim ogrodzie, dwa razy zostaje przywołana w telewizyjnym Marszałku. Dawny twórca legionów i pierwszy naczelnik niepodległej Polski do końca życia pozostał jej wierny. Z trudem jednak mieścił się w granicach systemu demokratycznego. Nie tylko z powodu trudnego charakteru jednostki wybitnej. W demokracji mogą zwyciężać ludzie kierujący się najniższymi pobudkami, o czym Niemcy przekonali się w 1933 roku, gdy po demokratycznych wyborach do władzy doszedł Hitler z jego rasistowską ideologią. Marszałek nazywa go w sztuce gangsterem, ale też nowoczesnym człowiekiem, zdając sobie sprawę z jego niebezpiecznej przewagi nad sobą i innymi politykami europejskimi.

Jeżeli oni są tylko wybieralnymi „lokatorami” w domu zwanym ojczyzną (jak o byłych premierach mówi Piłsudski), Hitler przypomina komendanta obozu koncentracyjnego.

*Wpatrując się w plecy
marszałka, żałujemy, że nie
został królem*

W monarchii król
kocha naród, a naród
króla, a dzieje się to
za sprawą boskiej
sankcji, w którą
Piłsudski jednak nie

wierzy. Sam więc obraca swoją zaskakującą deklarację w salonowy żart. Nie chodzi o koronację – chodzi o wojnę, która jednak bez korony nie jest możliwa. Realnie o upadku planu Piłsudskiego zadecyduje oczywiście co innego: opór premiera demokratycznej Francji, który właśnie ze względu na spodziewaną, negatywną reakcję wyborców nie zgadza się na mobilizację francuskiej armii w odpowiedzi na przyszły polski atak. Osamotniony i zrezygnowany marszałek nakazuje więc tylko zawrzeć z sojuszem z Niemcami i Rosją, a potem zmanifestować siłę polskiej armii podczas parady, doskonale zdając sobie sprawę z nieuchronności wojny, która przyniesie klęskę całemu światu. Marszałek uświadamia, jak wielkim błędem była bezczynność europejskich przywódców wobec hitlerowskiego zagrożenia, i jak wielką cenę zapłacił świat z ich tchórzostwo.

Czy jednak w demokracji można wymagać od polityków prawdziwego poświęcenia? Odpowiedzialność za Polskę, którą przed Piłsudskim biorą na siebie byli premierzy, okaże się dla nich ciężarem. Ze wszystkich bohaterów dramatu patriotyczny etos, jak wolno nam się domyślać, przechowa tylko prosty praprawnik oficera, który rzucił

wyzwanie wielkiemu imperium. Po stu pięćdziesięciu latach narodowej niewoli i ledwie piętnastu istnienia wolnej Polski transmisja wartości odbywa się w polskich rodzinach.

W świetnej, telewizyjnej realizacji sztuki w reżyserii Krzysztofa Langa Piłsudski, mistrzowsko zagrany przez Mariusza Bonaszewskiego, wychodzi zgarbiony z gabinetu i samotnie podąża korytarzami Belwederu. Wpatrując się w plecy marszałka, żałujemy, że nie został królem.

Jacek Kopciński

kierownik Katedry Badań nad Teatrem i Filmem

Wydanie książki dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury.

**Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.**

Dofinansowano
ze środków Ministra
Kultury i Dziedzictwa
Narodowego

[1] Zob. K. Ruta-Rutkowska, Etyczność historii PRL w dramatach Wojciecha Tomczyka, „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2009, nr 2.

[2] E. Partyga, Tak się tworzy rzeczywistość, „Dialog” 2011, nr 12.

[3] Co tu się wyprawia od trzystu lat, [z W. Tomczykiem rozmawia J. Jaworska], „Dialog” 2011, nr 12.