

Maciej Urbanowski: O komediach Wojciecha Tomczyka

Zaskakiwać może, że ktoś jeszcze pisze w Polsce komedie. Komedie znajduje się u nas przecież od dość dawna w stanie rejterady, choć można polemizować ze zdaniem Tomczyka, że ten „niezwykle wymagający i niewdzięczny gatunek” jest w Polsce „skrajnie nieszanowany” – pisze Maciej Urbanowski w książce „Wojna, śmiech, polityka. Wędrówki po tematach polskiej literatury nowoczesnej”.

Komedie Wojciecha Tomczyka wzbudzą zapewne w wielu czytelnikach spore zaskoczenie.

Może ono wynikać najpierw z tego, że Tomczyk kojarzy się z tematyką poważną, tragiczną, a nawet smutną. Myślę tu o jego wybitnych i ważnych dramatach, takich jak słynna *Norymberga*, głośny *Wampir*, oglądany nie tak dawno w Teatrze Telewizji *Marszałek* [1] czy niewystawiane, „źle obecne” *Bezkrólewie*. Łączy te teksty to, że dotyczą – ogólnie rzecz ujmując – problematyki polskiej historii XX wieku i jej wpływu na współczesność. Ich fabuła zwykle jest osnuta wokół autentycznych wydarzeń, a bohaterowie mają mniej lub bardziej realne pierwowzory. Zarazem Tomczyka interesują kwestie serio, sprawy fundamentalne: władza, polityka, zdrada, sprawiedliwość... Autor *Norymbergi*, zastanawiając się nad nimi, nie krzepi serc widzów, nie bardzo ich rozwesela. Tomczyka nazywano już zresztą kilka razy pesymistą, co on sam nieco ironicznie uściślał, mówiąc, że jest

pesymistą, ale „konstruktywnym”. Posłuchajmy: „[...] hasło pesymistów konstruktywnych brzmiałoby – «Czyń, coś powinien, będzie, co może...», ale misją pesymistów konstruktywnych nie jest głoszenie haseł” [2].

Ale zaskakiwać może też samo to, że ktoś jeszcze pisze w Polsce komedie. Komedie znajdują się u nas przecież od dość dawna w stanie rejterady, choć można polemizować ze zdaniem Tomczyka, że „niezwykle wymagający i niewdzięczny gatunek” jest w Polsce „skrajnie nieszanowany” [3]. Pisarz zresztą winił za to naszą historię: „[...] odechciewa się – mówił w 2011 roku – komediopisarstwa, kiedy pomyśli, co tu się wyprawia od trzystu lat” [4].

Tak czy owak, ze świecą dzisiaj szukać współczesnych Fredrów, Bałuckich, Cwojdzinśkich, Hemarów czy Mroźków. Dzieje się tak, bo już w wieku XX można było zaobserwować dwa charakterystyczne zjawiska. Z jednej strony specyficzną detronizację komedii, która zaczyna być kojarzona z literaturą masową, popularną i zarazem ułatwioną, której miejscem był raczej kabaret niż teatr, a jeszcze bardziej film. Stąd zmierzanie komedii w stronę skeczu, farsy, wodewilu. Z drugiej zaś strony komedia tradycyjna, zwłaszcza w jej odmianach wybitniejszych, ulegała różnym przemianom, które z grubsza polegały na jej otwarciu się ku temu, co ciemne, poważne, tragiczne. Tak rodzi się, na przykład, komedia wysoka, komedia idei, czarna komedia, no i – przede wszystkim – tragifarsa. Tę ostatnią lubili zwłaszcza awangardiści.

Na to nakłada się kryzys śmiechu w kulturze nowoczesnej, a zwłaszcza w kulturze polskiej. O specyficznej ewolucji „gestu śmiechu” i o „nici śmiesznego” w polskiej literaturze nowoczesnej pisali już ciekawie Ryszard Nycz oraz Tomasz Mizerkiewicz, swoje trzy grosze dodawałem i ja [5]. Uwag tych nie będę tu streszczał, podkreślę tylko, że śmiech w polskiej kulturze minionego stulecia miał coraz bardziej ambiwalentne oblicze. Wyzwalające, radosne, ale także opresyjne i represyjne. O „chłości śmiechu” pisał Zbigniew Herbert w słynnym *Przesłaniu Pana Cogito*, a znacznie wcześniej zabójczą rolę śmiechu demaskował Witold Gombrowicz w *Iwonie, księżniczce Burgunda*. Jerzy Stempowski w *Panu Jowialskim i jego spadkobiercach*, znakomitym eseju i zarazem pamflecie na Piłsudskiego z 1929 roku, zauważał także – za Gilbertem Keithem Chestertonem – że „nie można napisać dobrej komedii tam, gdzie żadne sprawy ludzkie nie są więcej brane na serio, ponieważ brak wówczas elementu kontrastu potrzebnego do wywołania efektów komicznych. Tańczący biskup nie ma w sobie [...] nic śmiesznego tam, gdzie biskupi nie są szanowani” [6]. A czyż nasze czasy nie są coraz bardziej zdominowane przez niepowagę?

Po 1989 roku śmiech jest tyleż wyczekiwany, co budzi niepokój. Z jednej strony zdaje się wszechobecny, czego świadectwem są seryjnie produkowane i masowo oglądane kabarety, kariera polskich odmian *sitcomów*, *stand-upów* i komedii romantycznych. Z drugiej strony słyhać powracające narzekania publicystów, zwłaszcza postępowych, że Polacy nie lubią śmiechu, są ponurakami, co jest złe, bo śmiech to nie tylko zdrowie, ale także lek na pokusy dogmatyzmu czy fanatyzmu oraz podstawa „zdrowej demokracji” [7]. „Trzeba odpocząć od Polski nadętej, naburmuszonej, zmarszczonej sztuczną powagą i pozbawionej

poczucia humoru, tej wielkiej cnoty wiodącej ku pokorze i zdolnej do budzenia nadziei przez zmianę smutku w radość”, mówił na przykład w „Gazecie Wyborczej” profesor Tadeusz Sławek [8].

Ale towarzyszy temu niepokój, że mamy do czynienia z „terrorem szyderców”, a nawet „dyktaturą śmiechu”. O pierwszym mówił Jarosław Marek Rymkiewicz, przed drugim przestrzegali Jan Polkowski... [9]

Tłumaczy to dość rachityczną karierę komedii w literaturze III RP. Jej najgłośniejszym i najlepszym przykładem jest chyba *Miłość na Krymie* Sławomira Mrożka, „komedia tragiczna” o bolszewizmie i dwudziestowiecznej Rosji. Przykładem z kolei najbardziej popularnym i typowym byłby *Testosteron* Andrzeja Saramonowicza, satyryczna farsa o współczesnych mężczyznach, uznana przez ówczesną krytykę za reprezentatywny przykład wkroczenia do polskiego dramatu w III RP „pokolenia porno”.

Tu pora wrócić do *Komedii* Tomczyka i od razu uściślić, że nieco wbrew temu, co napisałem na początku, szeroko rozumiany żywioł komizmu jest charakterystyczny także dla jego sztuk „poważnych”. Krytycy, którzy omawiali *Bezkrólewie* czy *Norymbergę*, zwracali uwagę na to, że ich najważniejszymi aspektami są ironia, obecność satyry oraz parodii, skłonność do groteski [10]. Jacek Kopciński, analizując *Wampira*, stwierdził nawet, że autor tej sztuki „co i raz strzyka jadem prześmiewcy” [11] i nadaje historii rzekomego seryjnego mordercy ze Śląska „kształt teatralnej farsy” [12]. Ten sam krytyk nazwał *Bezkrólewie* „rodzajem prześmiewczej *politicalfiction*” [13], Antoni Libera chwalił zaś dialogi w dramatach Tomczyka za to, że „skrzą się ironią i cierpkim dowcipem” [14].

Rodzaj rozproszonej komediowości istnieje chyba w całej twórczości dramaturgicznej Tomczyka, nie mówiąc oczywiście o jego felietonach. W *Komediach* ów „gest śmiechu” jest „tylko” bardziej wyraźny, z kolei wytłumiony jest wspomniany pesymizm. Komedia wszak – zgodnie z definicją – to utwór o pogodnej tematyce i zwykle żywej akcji kończącej się obowiązkowym *happy endem*, a więc rozwiązaniem pomyślnym dla bohaterów sztuki.

Tak jest w publikowanych tu utworach Tomczyka [15], których komizm generalnie wyrasta ze zderzenia wzniosłej przeszłości z raczej przyziemną współczesnością. A mówiąc inaczej: z kontrastu tego, co romantyczne, z tym, co realistyczne. Ów romantyczny budulec komedii Tomczyka zapowiadają już tytuły: *Wielka Improwizacja* i *Komedia romantyczna*, choć w tym ostatnim przypadku chodzi także o zabawę z popularną konwencją filmową. Ale romantyczne echa słychać we wszystkich publikowanych tu dramatach w postaci aluzji, cytatów czy kryptocytatów.

Czemu służą te nawiązania? W dwudziestowiecznych komediach zwykle chodziło o kompromitację romantyzmu, jego ośmieszenie i zarazem demaskację jako fałszywego lub anachronicznego. Słynny przykład? *Śmierć porucznika* Mrożka. U Tomczyka jest inaczej: romantyzm okazuje się źródłem symboli, punktem odniesienia i oceny, narzędziem komunikacji oraz – co chyba najważniejsze – sposobem porozumiewania się inteligentnych zwykle bohaterów publikowanych tu sztuk.

Przykładem jest *Wielka Improwizacja*, w której Tomczyk wraca w peerelowską przeszłość, ukazując – fikcyjne – rozmowy reżysera Kazimierza Dejmka z aktorem Gustawem Holoubkiem, które miały nakłonić tego ostatniego do objęcia roli Gustawa-Konrada w słynnym i autentycznym spektaklu *Dziadów* w warszawskim Teatrze Narodowym. Premiera sztuki odbyła się 25 listopada 1967 roku i miała uświetnić obchody... pięćdziesiątej rocznicy wybuchu rewolucji bolszewickiej w Rosji. Jak pamiętamy, publiczność, a potem władza uznały jednak sztukę za antyrosyjską, a nawet antysowiecką. Publiczność szalała z zachwytu, a władza z wściekłości, ostatecznie zakazując wystawiania dramatu Mickiewicza. To z kolei doprowadziło do manifestacji widzów w trakcie i po zakończeniu spektaklu, który odbył się 30 stycznia 1968 roku, zaś Dejmka – długoletniego członka PZPR usunięto z partii i z funkcji dyrektora Teatru Narodowego. Dzisiaj spektakl *Dziadów* uznawany jest za legendarny, podobnie jak rola Holoubka, a wydarzenia wokół niego uznaje się za jedną z zapowiedzi Marca 1968 roku.

Przypominam w skrócie te wydarzenia, choć Tomczyk zdaje się zakładać, że widz będzie o nich pamiętał, oglądając *Wielką Improwizację*. Sztuka cofa nas do chwili kształtowania się idei legendarnego spektaklu, jest – jak chciał jeden z krytyków – jego *quasi*-historycznym preludium [16], a Tomczyk wpuszcza nas do reżyserskiej „kuchni”, ściślej: na warszawską ulicę, a potem stadion, na którym w środę 3 maja 1967 roku rozgrywa się mecz piłki nożnej. To zaś – w połączeniu z mało podniosłym, chwilami dosadnym językiem tej rozmowy – jest źródłem nieuniknionego komizmu, ale też skłania do refleksji nad tym, jak dalece rozbieżne mogą być intencje i skutki naszych działań. Gustaw (Holoubek) broni się przed rolą swego – jak się okaże – życia, a jego argumentacja, że jest zbyt stary, aby odegrać rolę

Gustawa-Konrada, bo ma lat czterdzieści cztery, zdumiewa swą trzeźwą, antyromantyczną kalkulacją, ślepą na dość oczywiste w tym kontekście symbole-sygnaly. To samo dotyczy Kazimierza (Dejmka), który twierdzi, że romantyzmu nie znosi, że jest on „może ładny, lecz głupi” i „bezużyteczny”, a tak w ogóle to polska kultura jest „niezrozumiała, wsobna”: „Niemców wszyscy rozumieją. Nas nikt”. Słowem – szereg frazesów, którymi częstują nas od stu lat kolejne pokolenia naszych „nowoczesnych” i „postępowych” inteligentów. Jeszcze gorsza jest opinia Kazimierza na temat *Dziadów*. Posłuchajmy: „Konstrukcja leży, nie wiadomo, kto jest bohaterem. Bohater przez większość sztuki przebywa za kulisami. Snuje się, snuje po scenie, snując mnóstwo dygresji”. O samej *Wielkiej Improwizacji* Kazimierz powie, że jest „dla narodu kompromitująca”, i w pewnym momencie będzie ją nawet chciał wykreślić i stworzyć w ten sposób z *Dziadów* dramat polityczno-kryminalny na kształt *Biesów*. Do tego Kazimierz to „członek partii marksistowskiej, ateista” i niewierzący w duchy materialista, zwolennik Polski Ludowej – jest ona wedle niego „wolnym krajem”, a jej największym osiągnięciem jest... „likwidacja burdeli”. Istna komedia pomyłek!

Z antyromantyzmem Kazimierza polemizuje Gustaw, ale początkowo nieśmiało. Uważa bohatera Mickiewiczowskiego arcydramatu za „niedojdę”, potem o *Wielkiej Improwizacji* powie, że „to jest tekst doskonale skonstruowany, logiczny, bezbłędny”. Z biegiem czasu rozmowa o Mickiewiczowskim dramacie przeradza się zresztą w dyskusję o Bogu, sztuce i złu, a także o własnych biografiiach, naznaczonych wojną, śmiercią i cierpieniem. „Posłuchajcie, ludzie, gdybyśmy nauczyli się słuchać siebie nawzajem, to może byłoby nam lepiej na ziemi” – tak interpretuje początek słynnego monologu Konrada aktor. Podobnie chyba myśli Kazimierz, który stwierdzi: „Na

dobry ład, nie ma żadnego istotnego powodu, abyśmy nie stworzyli mądrej, roztropnej i czułej wspólnoty. Widzi pan jakiś rozsądny powód, aby ludzie skakali sobie do gardeł?”.

Reżyser wypowie też słowa, które mogłyby stać się mottem wielu innych dramatów samego Tomczyka: „Ludzie nieznający historii skazani są na jej powtarzanie”.

W końcu ci dwaj Polacy o czeskich (!) korzeniach dochodzą do wniosku, że sednem polskiego romantyzmu jest przekonanie, iż „nauczyciel z dziury nie większej od Błonia czy Skierniewic [...] jest równy Bogom”.

W tle tej – ostatecznie niezwykle istotnej i poważnej – debaty słyszymy odgłosy toczącego się meczu Legii z Cracovią i widzimy zabawną przemianę Kazimierza, w którym narasta zainteresowanie futbolem i współczucie dla przegrywającej drużyny z Krakowa. W pewnym momencie kibicujący w osamotnieniu Cracovii Gustaw wyrecytuje w twarz kibicowi Legii słowa Konrada, potem zaś wypowiada *Wielką Improwizację* przez stadionowy megafon. Tu literatura zaczyna przenikać w przyziemną, trywialną rzeczywistość meczu, przenikać i ją zmieniać. Kibicowska „lawa” nie tylko w skupieniu słucha recytacji Gustawa, ale w pewnym momencie z nią współbrzmi, skandując słowo-oskarżenie: „Carem!”.

Happy end? Wiemy, że Gustaw z Kazimierzem odniosą sukces, ale też widzimy, że w zakończeniu komedii Tomczyka „wygrywa” przede wszystkim Mickiewicz i jego arcydramat. Język romantyzmu okazuje się wcale nie głupi i wcale nie bezużyteczny. Tomczyk pokazuje też ironię

dziejów: bohaterowie *Wielkiej Improwizacji* tworzą legendę, zmieniają historię, a przecież nie są tego świadomi, a nawet wcale takich ambicji nie mają. To zwycięstwo ich, ale może przede wszystkim romantyzmu i – niestety? – historii, która czyni go aktualnym. Ale można także chyba widzieć w tytule komedii Tomczyka rodzaj metafory dziejów – są one wielką improwizacją w tym sensie, że są nieprzewidywalne, ale też dzięki temu mogą je „odgrywać” nawet tacy ludzie jak „podtatusiały” Gustaw czy zblazowany Kazimierz. Romantykami są oni (jesteśmy my?) jakby mimo woli...

Komedią specyficzną jest także *Rodzina królewska (jak gdyby)*. I tu wracamy do okresu PRL, choć akcja tego dramatu rozgrywa się w czasie dość nieokreślonym, skoro mowa tu o zrujnowanej Warszawie, socrealizmie, ale i o biletach na koncert Rolling Stonesów oraz o tym, że „ludzie do gwiazd popylają”. Bylibyśmy więc jakby równocześnie w latach 50. i 60., gdyby nie to, że jeden z bohaterów sztuki mówi Goffmanem („teatr życia codziennego”), a na samym końcu widzimy Marka z iPhonem. Te anachronizmy są zresztą także źródłem komizmu.

Z ducha farsowa, inspirowana wspomnieniami Marka Hłaski, historia perypetii Celiny, spekulantki o nobliwych korzeniach, doświadczonej przez historię, prowadzącej melinę i próbującej wywinąć się dzielnicowemu, który ją nakrył na tym procederze, jest pretekstem do nakreślenia nie tylko kilku zabawnych sytuacji i postaci, ale i do sportretowania Polski Ludowej. Inaczej jednak niż było to w *Norymberdze* czy *Wampirze*, tu PRL ukazany jest w wersji nieco złagodzonej. Nie jako więzienie, lecz jako melina właśnie, może nie cudowna, jak to było w powieści Kazimierza Orłosa, a bardziej groteskowa, w której „życie – ogólnie rzecz biorąc – jest ciężkie, czasy nerwowe”, „sąsiedzi kablują milicji na sąsiadów”, zbrodnią okazuje się

to, że „ktoś kupuje taniej i sprzedaje drożej”, ale ostatecznie dzięki rodzinie i sprytowi jej sublokatorów udaje się bohaterce wywikłać z opałów.

Zabawne w tej komedii są zwłaszcza postaci peerelowskich pisarzy: Bolesława Marii Bezpalczyka, wspomnianego tylko twórcy prozy nurtu wiejskiego, który wybrał wolność na Zachodzie, a dalej Juliusza Zarypiaszczego i jego młodszego, utalentowanego kolegi Marka Ludwika Koszona. Czytelników peerelowskich komiksów rozśmieszy zapewne już samo nazwisko sierżanta MO Eustachego Żbika, który w sumie okaże się tyleż naiwny, co sympatyczny. Najważniejsze: i on tęskni za dawnymi, przedwojennymi czasami, w których miał buty z cholewami, rakietę do tenisa i motocykl. Broni on nie tyle komunizmu, ile zasady, że „dobrych ludzi prawo też obowiązuje”, inaczej „przestalibyśmy odróżniać jednych od drugich”. I tutaj wraca wątek romantyczny, mianowicie wtedy, gdy córka Celiny, Hanka, odkrywa w Marku romantyka, co jej nie cieszy: „A ja widzę w tym coś złego – mówi. – Wyobraź sobie, że mój ojciec był romantyczny. I co? Zrobił to, co robi większość mężczyzn w tej części świata – zginął w akcji”.

Ale to kwestia w farsie Tomczyka chyba poboczna. Jeżeli szukać tu jakiegoś przesłania, to kryje się ono chyba w tytule uwznioślającym rodzinę jako taką, a może też w słowach Juliusza o maskach, jakie Polakom nakładała powojenna historia. Takie maski nosi chyba każda postać *Rodziny królewskiej*.

O współczesności mówią z kolei trzy ostatnie sztuki w tym tomie. *Fragment większej całości* można czytać jak rodzaj komediowego suplementu *Norymbergi*. Historia cudownego, nieoczekiwanego

ocalenia od likwidacji prowincjonalnej „Akademii Humanistycznej im. Piotra...” jest satyrą nie tyle na szkolnictwo wyższe III RP, ile gorzkim portretem naszej inteligencji, która zresztą wydaje się być w centrum uwagi Tomczyka w jego wszystkich dramatach – tych „poważnych” i tych „komiowych”.

Fabula komedii, skupiona wokół oczekiwania na rządowego kontrolera, kończąca się próbą wpisania na listę wykładowców zmarłego ekskomunistycznego profesora, nawiązuje do *Rewizora* oraz *Martwych dusz* Nikołaja Gogola, w czym upewnia nas pojawienie się postaci doktora Cziczikiewicza, kopii Gogolowskiego Cziczikowa. Ale znowu istotne okazują się konteksty Mickiewiczowskie, zwłaszcza aluzje do III części *Dziadów*.

Wśród kadry akademickiej widzimy znanego nam z dramatu Mickiewicza Pelikana, a wyczekiwany ze strachem kontrolerem okazuje się niedoszły absolwent Akademii, Tomasz Rollison. U Mickiewicza student Rollison – przypominam – został uwięziony przez Rosjan za udział w spisku i torturowany, u Tomczyka jest zaś autorem atakowanej pracy magisterskiej, niedopuszczonej do obrony przez Cziczikiewicza, wydanej jednak w formie książkowej. Pelikan ocenia, że praca ta to „gówniarski bełkot, pełen inwektyw pod adresem ludzi honoru, ludzi godnych szacunku”, a to dlatego, iż dowodziła, że przemiany w Polsce i Europie Środkowej po 1989 roku były akcją zaplanowaną od dawna przez Moskwę po to, by przejąć w ten sposób kontrolę nad Zachodem Co byłoby – jak sarkastycznie zauważa Pelikan – ponurym spełnieniem proroctwa o Polsce jako Winkelriedzie narodów.

Pewną inspiracją dla tego wątku i całej sztuki była zapewne głośna sprawa Pawła Zyzaka, który napisał na UJ pod opieką profesora Andrzeja Nowaka pracę magisterską na temat Lecha Wałęsy, dowodzącą na podstawie obszernego materiału dowodowego między innymi jego współpracy z SB. Po jej opublikowaniu w 2009 roku na autora i jego promotora posypał się grad oskarżeń, interweniował rząd Platformy Obywatelskiej, a niesławnej pamięci minister Barbara Kudrycka zagroziła UJ kontrolą.

Akcja *Fragmentu większej całości* toczy się w gabinecie Rektora, w budynku Akademii, który – jak się okaże – dawniej był siedzibą UB. Rektor ze swymi współpracownikami obawia się, że kontrola jest zemstą dawnego profesora, który z racji swego poparcia dla lustracji w środowisku uchodził za „oszołoma” i był promotorem Rollisona. Domniemana zemsta – cofnięcie uczelni akredytacji – jest tym łatwiejsza do przeprowadzenia, że uczelnia nie może poszczycić się zbyt wielkimi osiągnięciami naukowymi i utrzymuje się dzięki praktykom niezbyt uczciwym, mówiąc eufemistycznie. Do tego Pelikan był współpracownikiem SB, ale już sam Rektor ma chlubną przeszłość opozycyjną, w III RP był nawet senatorem. Dla ratowania uczelni i samego siebie sprzedaje duszę diabłu: chce zatrudnić profesora Madeja, „komuszą kanalię, człowieka stanu wojennego”, „Goebbelsa”, „ruskiego biurokratę wprost z Gogola”, który wywalił Rektora z Uniwersytetu, gdy został aresztowany.

Nieoczekiwany *happy end* – poprzedzony groteskowymi próbami ocalenia uczelni – nie budzi jednak *katharsis*. Rektor i jego kompani budzą politowanie, a nawet obrzydzenie, są symbolem mało sympatycznej symbiozy elit dawnego i nowego reżimu, jaka nastąpiła

po roku 1989 ze wszystkimi tego skutkami intelektualnymi i moralnymi. Z kolei postawa Rollisona, który reprezentuje nie tylko pokolenie „młode”, ale też tych, którzy na ten stan rzeczy się nie zgadzali, zdaje się jakąś kolejną wersją polskiego „kochajmy się”, w którym to geście zaciera się w imię osobistych interesów i świętego spokoju istotne różnice i zapomina o imponderabiliach i rewolucyjnych zamiarach.

Nieco inaczej jest w autotematycznej *Komedii romantycznej*, która zwykle komentowana była – i słusznie – jako satyra na środowisko artystów filmowych i zarazem kpina ze schematów rządzących popularnym we współczesnym kinie gatunkiem [17]. Tomczyk ośmiesza cynizm, konformizm i głupotę bohaterów sztuki, reprezentujących zarazem młode pokolenie Polaków. Jego „duchowość” i aspiracje streszcza chyba dobrze minimonolog gwiazdora filmowego, Marcina Ciamciary: „śmigniesz z nami”, „przemożemy się”, „strzelimy po drinie”, „możemy też wyhaczyć kogoś”, „towary jakie chcesz”...

Przeciwstawia się im jednak w sztuce generację starszą, którą reprezentuje profesor-inteligent Mundial, ojciec głównego bohatera *Komedii*, Tadeusza Zasepy, oraz sprzątaczkę-samarytankę Stefania. Mundial mówi o młodych: „wszystko, co robicie, ty i twoje pokolenie, jest głupie bez reszty i trywialne. [...] Nieważne filmy, banalne, nudne seriale”. Albo: „Pustka, jadowita pustka”. I jeszcze: „Narcyzm, minoderia, snobizm”.

No tak, ale i Mundiala stać już tylko na gapienie się w pociągi... Jego ślub ze Stefanią jest być może jakimś echem „mezaliansu” z Wesela, łączącego różne warstwy społeczne, ale i nie wywołuje ów ślub żadnej

reakcji. Stąd może „lekkie” zakończenie tej komedii: miast „miałeś chacie złoty róg”, słyszymy kiczowaty przebój ze słowami „miałem balonik jak ze snu” i „miał kiedyś kasy jak lodu”.

Wspomniany Tadeusz Zasepa to postać tyleż śmieszna, co smutna, a tę ambiwalencję oddaje już to, że jego imię i nazwisko odsyła do bohatera powieści Edmunda Niziurskiego *Sposób na Alcybiadesa*, ale także – oczywiście – do bohatera Mickiewiczowskiego arcypoematu. To ostatnie wrażenie wzmacnia sam początek sztuki, w którym pan Tadeusz recytuje *Dziady*, by zaraz potem wyrzucić sobie: „nieźle cię w sumie, stary, pogięło”. Tadeusz jest romantykiem, mężczyzną „dziewiętnastowiecznym na maksa”, chce stworzyć „prawdziwą sztukę”. Jest antykomunistą, wierzy, że „prawda jest wartością”. A przecież nie jest w stanie wcielić w czyn swego romantyzmu. Ani jako kochanek, ani jako pisarz. Jedyne, na co go stać, to scenariusz pokracznej *Komedii romantycznej* („księżdz zagra jakiś komiczny gej”), użalanie się nad zmarnowanym życiem, porównywanie siebie do Wyspiańskiego na weselu i recytowanie *Wydrążonych ludzi* Eliota. Komedial? Tak, ale znowu raczej gorzka.

O *Weselu* nie sposób nie myśleć przy okazji komedii obyczajowej *Zaręczyny*, najgłośniejszej z prezentowanych w tym tomie sztuk Tomczyka. Zestawiano ją także z *Zemstą* Fredry, a to z racji motywu ślubu młodej pary, który godzi zwaśnione ze sobą rodziny i jest okazją do stawiania diagnoz społecznych, ale też oczywiście staje się źródłem komizmu.

W *Zaręczynach* mowa o waśni raczej potencjalnej, na którą przygotowują nas początkowe, symultanicznie budowane sceny komedii, z których dowiadujemy się, że rodzice Marii i Kajetana reprezentują dwie strony „zimnej wojny domowej” rozdzierającej Polskę Nowakowie i Kowalscy reprezentują inteligencję, ale tym razem zamożną i zadowoloną ze swego życia w niepodległej Polsce. A zarazem niezadowoloną z rządów – realnych lub potencjalnych – owej strony drugiej. Tę widzą nie tylko jako inną, ale też „nienormalną”.

„My” – mówią – jesteśmy jak „wszyscy”, „wszyscy inteligentni ludzie myślą jak my”, oni zaś; „są kosmitami”. I jeszcze: „oni nie są tacy, jak my. Oni myślą inaczej, czują inaczej, mówią inaczej. To, co my uważamy za dobre, dla nich jest złe. I na odwrót”.

Wszystko więc w takim świecie może potencjalnie doprowadzić do kłótni, każdy temat potencjalnej dyskusji jest zapalny. W świecie *Zaręczyn* nie ma „mentalnych stref zdemilitaryzowanych”, „nawet Ebola jest polityczna”, jak z sarkazmem stwierdzi Kajetan, który wraz ze swą narzeczoną zdaje się mieć serdecznie dość owego konfliktu, a zarazem jest przekonany, że nie uda się go uniknąć nawet w czasie zaręczynowego spotkania przyszłych teściów. Dlatego wraz z młodymi oczekujemy na nadchodzącą katastrofę, która... nie nadchodzi. Do tego jesteśmy świadkami zaskakującego *qui pro quo*: „tradycjoniści [Kowalscy – M.U.] okazują się ludźmi bez korzeni, modernizatorzy [Nowakowie – M.U.] mają za to w rodzinie nieco wypieranego żołnierza wyklętego, bohatera zabitego przez UB” [18].

Rzecz kończy się szczęśliwie, co kazało szukać przyczyn owego happy endu, który zdaje się tyleż sympatyczny, wzruszający, co niepokojący. Lewicowy krytyk Witold Mrozek widział tu błąd pisarza i wyraz pobożnych życzeń. Ów „uwspółcześniony spór Cześnika z Rejentem” [19] dowodzi, pisał, że ukazane w sztuce dwie Polski tak naprawdę niczym się nie różnią, obie są równie nudne i równie mieszczańskie, a dzielące je różnice mają charakter bardziej retoryczny niż faktyczny. Łączy je zaś w istocie nie tylko troska o swe dzieci, lecz także polska historia, a raczej ta jej „romantyczna” część, którą chcieli zniszczyć po drugiej wojnie komuniści. Łączy lub – dopowiedzmy – łączyć powinna.

Bardziej ambiwalentnie rzecz ocenił Andrzej Horubała, pokazując, że *Zaręczyny* raczej prowokują do pytań, niż stawiają jasne odpowiedzi. Być może Tomczyk nie tyle wzywa nas do narodowej zgody i zasypania podziałów, ile opowiada „o komedii, jaką rozgrywają przed nami elity”, i pokazuje „obłudę obu spierających się stron, fundujących naiwnemu elektoratowi – lemingom i ludowi smoleńskiemu skłamaną, pozornie ostrą opowieść” [20]. Opowieść – dopowiedzmy raz jeszcze której ofiarami są w *Zaręczynach* młodzi. Nie przypadkiem chyba zostają sami w domu, pozwalając rodzicom wyjechać, by oddali hołd zamordowanemu przez komunistów ojcu Nowakowej.

Z perspektywy 2020 roku w zakończeniu komedii jeszcze mocniej wybrzmiewa jego szlachetna „naiwność”, podszyta wiarą w narodowe pojednanie, zwłaszcza na podstawie polskiej martyrologii w okresie komunizmu. Ona – jak widzimy dzisiaj – jest raczej źródłem polaryzacji niż pojednania. Wciąż natomiast aktualne i zabawne wydają się diagnozy zwarte w początkowych partiach *Zaręczyn*.

*

Jacek Kopciński we wstępie do *Dramatów* Tomczyka mimochodem zaliczył jego komedie do „sztuk mniej oryginalnych, choć napisanych bez zarzutu, jeśli chodzi o kompozycję fabularną czy rysunek postaci, i podejmujących ciekawą, aktualną tematykę” [21]. Niniejszy tom pozwala tę ocenę zweryfikować i nuansować. W *Komediach* Tomczyka wyraźnie widać osobność tego pisarza we współczesnej polskiej dramaturgii. I jego podkreślane tu wielokrotnie związki z romantyzmem oraz tradycją dramatu narodowego, pasja, z jaką obserwuje współczesność i wciąż żywą historię, a wreszcie sięganie do komedii – wszystko razem tworzy mieszankę intrygującą i oryginalną.

Rozdział pochodzi z książki „Wojna, śmiech, polityka. Wędrowki po tematach polskiej literatury nowoczesnej” autorstwa Macieja Urbanowskiego.

fot. J. Łagowski

Przypisy:

[1] W. Tomczyk, *Wampir*, reż. M Dejczer, scenografia J. Osadowski, Teatr Telewizji Polskiej, premiera 21 kwietnia 2006; tenże, *Marszałek*, reż. K. Lang, scenografia E. Skoczowska, Teatr Telewizji Polskiej, premiera 24 listopada 2017.

[2] „*Jestem pesymistą konstruktywnym*”, z W. Tomczykiem rozmawiali A. Czartoryska-Sziler i D. Kawa, „Arcana” 2019, nr 149, Por. także: *Co tu się wyprawia od trzystu lat*, z W. Tomczykiem rozmawiała J. Jaworska, „Dialog” 2011, nr 11.

[3] W. Tomczyk, *Czy „Wesele” znaczy?*, online <https://teologiapolityczna.pl/wojciech-tomczyk-czy-wesele-znaczy> [dostęp 14.03.2020].

[4] *Co tu się wyprawia...*

[5] R. Nycz, *Gest śmiechu. Z przemian świadomości literackiej początku wieku XX (do pierwszej wojny światowej)* [w:] tegoż, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 2002; T. Mizerkiewicz, *Nić śmiesznego. Studia o komizmie w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, Poznań 2007; M. Urbanowski, *Gest śmiechu w literaturze dwudziestolecia międzywojennego*, „Wielogłos. Pismo Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego” 2007, nr 1; zob. przedruk w niniejszym tomie.

[6] P. Hostowiec [J. Stempowski], *Pan Jowialski i jego spadkobiercy* [w:] tegoż, *Eseje dla Kasandry*, Paryż 1961, s. 225.

[7] *Śmiechu naszego powszedniego*, z P. Bielskim rozmawiali M. Hawranek i S. Opryszek, „Gazeta Wyborcza”, 30.04.2016.

[8] *Kuria mać! Śmiech to ostatnia broń nadziei*. Rozmowa z prof. Tadeuszem Sławkiem, rozmawiała D. Wodecka „Wysokie Obcasy Extra”, 31.03.2018.

[9] *Terror szyderców*, z J. M. Rymkiewiczem rozmawiali T. Majeran i D. Suska, „Frona” 1996, nr 6; J. Polkowski, *Dyktatura śmiechu*, „Rzeczpospolita” (dodatek „Plus Minus”) 2016, nr 89.

[10] E. Partyga, *Tak się tworzy rzeczywistość*, „Dialog” 2011, nr 12; J. Kopciński, *Pesymista. Dramaturgia Wojciecha Tomczyka* [w:] W. Tomczyk, *Dramaty*, Warszawa 2018, s. 11-35.

[11] J. Kopciński, *Pesymista...*, s. 16.

[12] Tamże.

[13] Tamże, s. 28.

[14] A. Libera, [nota na okładce] [w:] W. Tomczyk, *Dramaty*.

[15] Tekst ukazał się pierwotnie jako wstęp do *Komedii* Wojciecha Tomczyka (2020) [przyp. red.].

[16] Ł. Kucharczyk, *Kuszenie Gustawa, czyli Konrad na stadionie. Wokół „Wielkiej Improwizacji” Wojciecha Tomczyka*, „Nowy Napis Co Tydzień” 2002, nr 20, online: <https://nowynapis.eu/tygodnik/nr-20/artukul/kuszenie-gustawa-czyli-konrad-na-stadionie-wokol-wielkiej-improwizacji> [dostęp: 4.01.2023].

[17] Zob. J. Rybus, *Komedia made in Poland*, „Gazeta Wyborcza” (dodatek „Łódź”), 3.02.2010; Ł. Drewniak, *Chybiony cios*, „Dziennik Gazeta Prawna”, 19.02.2010.

[18] A. Horubała, *Drażniący Tomczyk* [w:] tegoż, *Byliśmy tacy zakochani... Teksty z lat 2014-2015*, Warszawa 2018, s. 276. Por także: T. Stankiewicz-Podhorecka, *Ku odrodzeniu wartości*, „Nasz Dziennik” 2015, nr 113.

[19] W. Mrozek, *Zwroty: Platynowy Opornik*, online: <https://www.dwutygodnik.com/artukul/6181-zwroty-platynowy-opornik.html> [dostęp: 14.03.2020].

[20] A. Horubała, *Drażniący Tomczyk*, s. 275.

[21] J. Kopciński, *Pesymista*, s. 11.