



KRYSTIAN WĘGRZYNEK

Biblioteka Śląska

ORCID: 0000-0003-4453-6731

Czy Melpomena mówi już po śląsku? O nurcie lokalnym w teatrze śląskim

Streszczenie

Artykuł omawia kilkanaście przedstawień teatralnych zrealizowanych przez zespół Teatru Śląskiego w Katowicach w XXI wieku. Autor charakteryzuje związki pomiędzy treścią spektakli a różnymi formami pamięci o ważnych wydarzeniach z dziejów regionu. Omawiane przedstawienia są zakorzenione w śląskiej tradycji i historii, podejmują tematy ważne dla współczesnych i sięgają do lokalnej mitologii, a jednocześnie pokazują inne doświadczenia historyczne i obyczajowe mieszkańców regionu górnośląskiego. Opisano różnice między utworami literackimi (m.in. proza Szczepana Twardocha, esej Zbigniewa Rokity), kompletnymi biografiami (np.: Jerzego Kukuczki czy Ryszarda Riedla) a ich realizacjami scenicznymi. Artykuł przywołuje również przedstawienia historyczne, które ukształtowały odrębny charakter katowickiej sceny i przypomina przedstawienia grane w innych teatrach (m.in. w Teatrze Korez, Teatrze Ziemi Zagłębia czy Teatrze Polskim w Bielsku-Białej), by pokazać specyfikę śląskiego teatru lokalnego.

Słowa kluczowe

Teatr im. S. Wyspiańskiego w Katowicach, teatr współczesny, teatr lokalny, spektakl, tożsamość

Teatr lokalny

Czy pośród różnych form mówienia o wspólnocie przekaz teatralny nie okazuje się formą najbardziej – na równi z religijnymi obrzędami – zakorzenioną? Czy nie rodzi się z *hic et nunc*? Czy sam teatr nie jest zjawiskiem lokalnym? Marvin Carlsson uważa, że absolutnie nim jest, „bo odwołuje się do języka i dialektalnego zróżnicowania konkretnej wspólnoty”¹. Takie stanowisko – w szczególnym, śląskim przypadku bardzo interesujące – nie uwzględniałoby jednak rytmu współczesnej globalnej kultury. Bo przecież tak samo prawdziwe jest inne zdanie: „Teatr można postrzegać jako aktywnego uczestnika procesu mobilności kultury, jako podróżnika, dawnego lub współczesnego nomadę czy też medium”².

W tym tekście chcę skoncentrować się na pierwszym, lokalnym wymiarze scenicznej opowieści w odniesieniu do powstałych w XXI wieku przedstawień Teatru Śląskiego im. S. Wyspiańskiego w Katowicach, by naskwicować związki pomiędzy ich treścią a różnymi formami pamięci o ważnych wydarzeniach w dziejach regionu: pamięcią jednostkową, pokoleniową i przede wszystkim kulturową rozumianą jako alternatywa dla zbiorowej pamięci instytucjonalnej³. Fenomen śląskiego teatru ostatnich kilkunastu lat wynika z faktu, iż znajdując różnorodne, nierzadko atrakcyjne estetycznie formy, umieszcza w nich wydobyte z pamięci, nieznieskształcone – zdaniem twórcy – zideologizowanym historycznym przekazem, opowieści. Tu znajdują ujście i przez lata stabuizowane rodzinne przekazy, i niemieszczące się w wielkonarracyjnym kanonie wspólnotowe traumy. Czy nie najlepszą przestrzenią dla takich historii jest właśnie teatr? Teatr, który staje się – zdaniem Tadeusza Bradeckiego – „nieoczekiwanym wyładowaniem zbiorowej, współodczuwanej w danym «tu i teraz» emocjonalnej i intelektualnej energii aktorów i widzów. Jest wstrząsem, przeskokiem elektrycznej iskry, jest w jak najbardziej arystotelesowskim sensie katartycznym szokiem”⁴.

Taką tendencję dostrzegania odrębnego charakteru regionu, który wiele wieków kształtował się poza bezpośrednią strefą oddziaływania polskiego imaginarium, można zauważyć w zasadzie od przełomu 1989 roku. Autonomizacja tego dyskursu dokonywała się w czasie śląskoznawczych sesji na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego (z udziałem m.in. Stefana Szymutki, Aleksandra Nawareckiego), w dziełach literatury małych ojczyzn (Feliks Netz, Henryk Waniek, Wojciech Kuczok), w filmach nowego pokolenia (Michał Rosa, Maciej Pieprzycza, Magdalena Piekorz), w tekstach publicystycznych (Michał Smolorz, Krzysztof Kar-

¹ Cyt. za: E. Bał, *Lokalność i mobilność kulturowa teatru. Śladami Arlekina i Pulcinelli*, Kraków 2017, s. 12.

² Tamże, s. 13.

³ Posługuję się terminologią Aleidy Assmann, która wyróżnia cztery formy pamięci: indywidualną (osobiste wspomnienia biograficzne, obraz własnej tożsamości), pokoleń (związana w przekazem międzygeneracyjnym), zbiorową – tworzoną przez instytucje (np. naród, państwo, Kościół) i kulturową – kreowaną przez zewnętrzne media, utrwalaną w tekstach kultury. A. Assmann, *Cztery formy pamięci.*, tł. K. Sidowska, [w:] taż, *Między historią a pamięcią. Antologia*, red. M. Saryusz-Wolska, Warszawa 2013, s. 39-58.

⁴ T. Bradecki, *Koniec końców (oraz kilka początków w krainie fikcji)*, Kraków 2021, s. 214.

wat, Kazimierz Kutz). Najdonośniej brzmią do dziś słowa Stefana Szymutki wygłoszone na pierwszej sesji śląskoznawczej, która odbyła się na Uniwersytecie Śląskim 25 kwietnia 1996 roku:

Zapytany o to, co odziedziczyłem z rodzimej kultury, od razu i bez trudu odpowiem: przywiązanie do własnej historyczności i koncepcję słowa, które nie powinno nigdy służyć samemu sobie. Inaczej zostaje się bojtłokiem, bajdokiem, fafułom albo pierdołą dziwyń dobry⁵.

Kiedy zatem Melpomena po raz pierwszy przemówiła po śląsku? W sztukach Karola Miarki i Piotra Kołodzieja? W teatrze plebiscytowym Henryka Cepnika? W wystawieniach polskich sztuk na deskach katowickiego Teatru Polskiego w 1922 roku? A może w *Weselu na Górnym Śląsku* Stanisława Ligonia – najpopularniejszym przedstawieniu okresu międzywojennego? A jeśli znacznie wcześniej? Na przykład w inscenizacji *Die Weber / De Waber* Gerharta Hauptmanna przedstawiającej bunt tkaczy śląskich? W tej samej, która sprawiła, że cesarz Wilhelm II zrezygnował ze swojej łoży w Berlińskim Deutsches Theater⁶. Ramy tego szkicu nie pozwalają na rozwinięcie historycznych kwestii, aczkolwiek warto zauważyć, iż na wystawienie całej sztuki po śląsku widzowie musieli czekać bardzo długo.

Przed *Cholonkiem*

Pierwszym donośnym głosem teatralnym o Śląsku i po śląsku w XXI wieku był niewątpliwie *Cholonek* Teatru Korez, którego premiera odbyła się 16 października 2004 roku. Oczywiście były i głosy wcześniejsze. Spośród nich pierwszeństwo i tytuł honorowego patrona, zdecydowanie należy się Kazimierzowi Kutzowi. Śląska trylogia filmowa, która wydobyla lokalną opowieść z pułapki przasnego folkloryzmu, stała się punktem odniesienia dla wszystkich twórców: *Sól ziemi czarnej* (1969) była romantyczną wizją śląskich powstań, *Perła w koronie* (1971) kreowała obraz górnika walczącego z kapitalistycznym wyzyskiem, a *Paciorki jednego rózańca* (1979) przedstawiały emerytowanego górnika kontestującego decyzje komunistycznych notabli. W podobnej tonacji utrzymane są dzieła autorów ukształtowanych w epoce PRL-u i ten system negujących: Andrzeja Niedoby i Stanisława Bieniasza.

Temat konfrontacji społeczności robotników i komunistycznej władzy dominuje w sztuce Andrzeja Niedoby, dziennikarza i dramatopisarza pochodzącego ze Śląska Cieszyńskiego. *Kapry i brzany*, nagrodzone w Ogólnopolskim Konkursie Zamkniętym na sztukę dramatyczną, miały premierę w Teatrze Śląskim podczas karnawału Solidarności 6 czerwca 1981 roku⁷. Spektakl wyreżyserowany przez

⁵ S. Szymutko, *Nagrobek ciotki Cili*, [w:] *Śląsk inaczej. Materiały I sesji śląskoznawczej Pracowników Naukowych i Studentów Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Śląskiego*, red. T. Głogowski, M. Kisiel, Katowice 1997, s. 16.

⁶ Notabene amatorskie teatry robotnicze na Górnym Śląsku grały tę sztukę przed I wojną światową. Zob. C. Mykita-Glensk, *Teatr Polski na Śląsku w czasach niewoli narodowej*, [w:] *Oblicza literackie Śląska*, red. M. Kubista, Katowice-Opole-Cieszyn 1992, s. 140.

⁷ Podobną wymowę miało przedstawienie *Zapach dojrzałej pigwy*, Tear Śląski w Katowicach, reż. K. Kutz, prem. 21 XI 1980. Sztuka moldawskiego dramaturga była pomyślana jako głos w bieżącej dyskusji, w programie teatralnym czytamy: „Sztuka Iona Druce’a *Zapach dojrzałej pigwy*, dla nas,

Jana Sycza opowiadał historię dojrzewania śląskiego robotnika do buntu wobec komunistycznej władzy. Jej bohaterowie – dyrektor kopalni, przewodniczący rady zakładowej i górnik strzałowy (wraz z rodziną) uwikłani są w splót zależności osobistych i zawodowych. Wydarzenia skupione wokół „gruby” są rejestrem zmian od odwilży 1956 do 1980 roku. Na przestrzeni lat dewizą bohaterów jest przekonanie wyrażone przez jednego z nich – Achtelika:

Ludzie, ludzie! Jeszcze chcą wóm pedzieć pora słów! Nie wiem jak dali będzie, ale nie będzie tak jak było! Tu na naszym grubie, co na niej robili nasi ojcowie i dziadowie, a teraz robiemy my – musi być sprawiedliwość, porzońdek i spokój!⁸

Oczywiście zależnie od zajmowanego stanowiska i od politycznych okoliczności to przekonanie jest różnorodnie rozumiane. Dominuje jednak opinia, że górnicy walczą nie o kopalnię państwową, a swoją. W skali mikro pokazuje to Andrzej Niedoba poprzez wątek organizowania przestrzeni wokół wędkarskiego stawu; do tego motywu nawiązuje także tytułowe zestawienie, w którym słabsi („brzany”) pozerają silniejszych („kapry”).

Znaczącą postacią w śląskim teatrze jest bez wątpienia rodzimy dramatopisarz Stanisław Bieniasz. Jeszcze przed nocą stanu wojennego Kazimierz Kutz zdążył przygotować telewizyjną realizację *Starego portfela* (1980), która doczekała się swojej premiery dopiero w 1989 roku. Również w 1980 roku Teatr Nowy w Zabrzu wystawił *Czerwone słoneczko* tego autora w reżyserii Jerzego Połńskiego. Na scenie katowickiego teatru wystawiono inne jego utwory: najpierw *Biografię kontrolowaną* (1991)⁹, a potem wcześniej napisane *Hałdy* (1995)¹⁰. Miejscem akcji *Biografii* jest niemiecki Przytułek św. Józefa, gdzie trafia Wiktor Grzesiok i tam dokonuje rozrachunku z własnym życiem. Jego rozdarcie jest szczególnie widoczne, gdy konfrontuje swój punkt widzenia z doświadczeniami innych pobratymców:

WIKTOR: Ja panu teraz powiem, jaki z pana wielki Niemiec! Kiedy Hitler przegrał, to wyparł się go pan tak samo szybko, jak go pan przedtem zaakceptował. I słusznie. Klepał pan pacierze przed polską komisją weryfikacyjną, żeby udowodnić, jaki z pana Polak i katolik. Nie miał pan najmniejszej ochoty jechać do Niemiec, bo tam było zaraz po wojnie jeszcze gorzej niż w Polsce. Dopiero potem zdecydował się pan, kiedy usłyszał pan o niemieckim cudzie gospodarczym, kiedy tutaj ludziom szło coraz lepiej, a Polskę komuniści dusili coraz bardziej [...] Proszę pana, pan próbuje siedzieć tak samo jak ja, między dwoma krzesłami¹¹.

Przedstawienie Jerzego Zegalskiego było oparte na skróconej i nieco uwspółcześnionej wersji tekstu, a kwestie Wiktora, Marty i Johanna zostały zdialektyzowane. Jak pisze Krzysztof Karwat:

polskiej publiczności, nabrała szczególnej aktualności dziś, kiedy nadużycia aparatu władzy są przedmiotem dyskusji i rozrachunku a protest społeczny stał się głosem dominującym naszego lata i jesieni 1980”. Teatr Śląski, *Zapach dojrzałej pigwy*, program, Katowice 1980.

⁸ A. Niedoba, *Kapry i brzany*, maszynopis Biblioteki Teatru Śląskiego, nr 5065, s. 35.

⁹ Przedstawienie oparte na sztuce *Biografia* (druk: S. Bieniasz, *Biografia*, „Dialog” 1990, nr 8, s. 5–40 oraz S. Bieniasz, *Biografia. Sztuka w dwóch aktach*, [w:] tegoż, *Stary portfel i inne utwory dramatyczne*, oprac. K. Karwat, Gliwice 2003, s. 93–172).

¹⁰ S. Bieniasz, *Hałdy*, „Dialog” 1979, nr 10, s. 5–31.

¹¹ S. Bieniasz, *Biografia. Sztuka w dwóch aktach...*, s. 168.

Udało się jednak Bieniaszowi nie zatracić podstawowych sensów tej sztuki i jego [tekstu – KW] przesłania. Ba, zdynamizowany został finał, a pewne drobne korekty w tekście przesunęły akcję właściwą sztuki na przełom lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych¹².

Mimo obsadzenia w roli Wiktora Grzesioka wybitnego aktora, Bernarda Krawczyka, spektakl został oceniony przez krytyka dość surowo:

Teatr Śląski nie przysłużył się dobrze „Biografii”. Inscenizacja Jerzego Zegalskiego tuszowała to, co najlepsze – zadziorność, ostre starcia racji, uwypukliła natomiast w realistycznym, „życiowym” toku główne słabości: papierowość postaci, uproszczenia psychologiczne¹³.

Po drugą sztukę Stanisława Bieniasza katowicki teatr sięgnął cztery lata później. Tytułowe *Hałdy* można wprawdzie odnieść do miejsca akcji, Górnego Śląska, ale w tym wypadku ma to znaczenie drugorzędne. Janusz, główny bohater mający kłopoty z alkoholem, nie był aktywny zawodowo, tylko od czasu do czasu zbierał węgiel na pobliskiej hałdzie. Od pracy fizycznej zdecydowanie stronił, kiedy dostał propozycję zatrudnienia w Hucie Katowice, narzekał: „Ja mam zostać rylem?”. Hałdy mogą symbolizować również ciężar, jakim obarczony jest alkoholik. Teresa decyzję Janusza o niepodjęciu pracy, komentuje ironicznie: „Pewnie znowu wymyśliłeś coś genialnego? [...] Coś jak z tą wygraną w totku. Albo jak z hałdą (przedrzeźnia) Hałdy ważą setki tysięcy ton. Gdyby zawierały tylko kilka procent węgla, to...”. Tytułowe *Hałdy* mają więc charakter symboliczny – sztuka Bieniasza jest przede wszystkim wnikliwym studium alkoholizmu. Janusz „jak ta hałda – dopala w sobie resztki uczuć i nadziei na przyszłość”¹⁴. Spektakl spotkał się z lepszym przyjęciem niż *Biografia kontrolowana*. Tym razem sam autor wyreżyserował swój tekst. Przedstawienie było kilkakrotnie nagradzane, a odtwórca głównej roli, Jerzy Kuczera, otrzymał wyróżnienie podczas I Ogólnopolskiego Konkursu na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej.

Nie licząc tych realizacji, lata 90. XX wieku i pierwsze lata XXI stulecia to w śląskim teatrze czas wielkiego milczenia. Oprócz wspomnianych już akademickich dyskusji, literatury małych ojczyzn, czy publicystycznych polemik, lukę tę w pewnym stopniu wypełniały produkcje telewizyjne: *Sobota w Bytkowie* (1993–1999) i *Święta wojna* (2000–2009), w których grali aktorzy lokalnych scen teatralnych i kabaretowych. Z kolei w polskim teatrze zaczyna się wystawiać sztuki Sary Kane czy Brada Fräsera, fala „nowego brutalizmu” nie omija i Katowic¹⁵.

Czas Cholonka

Wystawienie *Cholonka* przypadło na okres szczególny. Nie wytworzył się jeszcze kod teatralny, poprzez który artysta trafiłby do lokalnej publiczności, a śląskość

¹² K. Karwat, *Stanisława Bieniasz ucieczki i powroty*, [w:] S. Bieniasz, *Stary portfel...*, s. 10.

¹³ J. Sieradzki, *Dopłata do powrotu* [rec.], „Polityka” 1991, nr 15, s. 8. Inaczej odebrała to przedstawienie Grażyna B. Szewczyk, wywołało ono w niej „niezwykłe emocje”. Zob. G.B. Szewczyk, [bez tytułu], [w:] *Teatr Ś/śląski. Historie mówione*, red. Z. Kadłubek, S. Nowicka, K. Węgrzynek, Katowice 2022, s. 101.

¹⁴ K. Karwat, *Stanisława Bieniasz ucieczki...*, s. 10.

¹⁵ S. Kane, *Miłość Fedry*, Teatr Gry i Ludzie w Katowicach, reż. R. Talarczyk, prem. 28 III 2003; B. Fraser, *Niezidentyfikowane szczątki ludzkie i prawdziwa natura miłości*, Teatr Gry i Ludzie w Katowicach, reż. R. Talarczyk, prem. 11 VI 2004.

wielu kojarzyła się z serialem, komedią, kabaretem¹⁶. W tym kontekście sięgnięcie po groteskowy, sarkastyczny tekst powieści Janoscha¹⁷ zapowiadało się jako kulminacja tego komediowego nurtu. Tymczasem przedstawienie Mirosława Neinerta i Roberta Talarczyka stało się nowym początkiem scenicznej opowieści tożsamościowej w śląskim teatrze¹⁸.

Czas akcji powieści pokrywa się mniej więcej z pierwszym etapem życia Horsta Eckerta, urodzonego w Zabrze w 1931 roku, a wysiedlonego stamtąd w 1945 roku i z okresem panowania nazistów w tej części Górnego Śląska. Żywiołem Janoschowej narracji – wynikającej i z pogodniejszych wspomnień „kraju lat dziecińczych”, i z traum wywołanych jego utratą – jest specyficzna gawędowość:

W tych z pozoru naiwnych, szpaśnych opowieściach kryje się być może jakaś materia autobiograficzna, kreuująca Górny Śląsk jako „kraj skazu”, jednak jest ona stworzona przede wszystkim przez literaturę. Jest „przeczytana” przez Janoscha, i to nie tylko w tematycznym ograniczeniu do górnośląskiego skrawka Ziemi¹⁹.

W scenicznej adaptacji nie zrezygnowano z sowizdrzalskich opowieści, ale osadzono je w ramach lirycznych – kpiarski ton nie odbierał opisywanemu światu tragizmu. Te trafnie wyważone estetyczne proporcje, brawurowa gra aktorska, a przede wszystkim pokazanie pełnej historii Ślązaków w XX wieku (m.in. poddanie się hitlerowskiej indoktrynacji), legły u podstaw niesłuchanej popularności tej inscenizacji granej nieprzerwanie od 2004 roku. Jak zauważyła Inga Niedzielska:

„Cholonek” jest zbudowany prostymi, a jednocześnie wzruszającymi środkami, bo składają się na niego ocalone z zapomnienia i jednocześnie pielęgnowane w pamięci „składniki” Śląska. Mamy więc gwarę, którą aktorzy posługują się biegle, charakterystycznie akcentując „Jezuuuu”, czy wyrazy niedowierzania i podziwu. [...] Nawet scenografia ze stołem, krzesłami, kredensem, który odwracany, obracany, rozsuwany, spełnia wszelkie funkcje, służy utrzymaniu wrażenia prostoty i czytelności świata, który odszedł²⁰.

Treść sztuki – losy śląskiej rodziny na tle ważnych społecznych przemian, charakterystyczna scenografia przywołująca na myśl wyposażenie familokowej izby, swojskie przyspiewki, tragikomiczna konwencja opowiadania i oczywiście wypowiedziane po śląsku kwestie ustanowiły kanon, do którego odnosiły się późniejsze realizacje.

Nowy rozdział w historii głównej śląskiej sceny otwiera *Polterabend* Stanisława Mutza (2008). Było to pierwsze przedstawienie wyreżyserowane przez nowego dy-

¹⁶ Zob. B. Siemianowska, *Patriotycznie zakrećeni: Jerzy Ciurlok. Słynny kabareciarz o lokalnym patriotyzmie*, <https://mikolow.naszemiasto.pl/patriotycznie-zakrećeni-jerzy-ciurlok-slyny-kabareciarz-o/ar/c13-2099866> [dostęp 1 lipca 2022].

¹⁷ Janosch, właśc. Horst Eckert.

¹⁸ Spektakl Teatru Korez poprzedziły przedstawienie zabrzańskie Sceny Propozycji: *Żywi ludzie* (2001) i *Ducha nie ujrzysz* (2003). Zob. D. Fox, *W kopalni i wokół kopalni. Przedsięwzięcia teatralne Sceny Propozycji działającej przy zabrzańskim Stowarzyszeniu „Pro Futuro”*, [w:] *Teatr historii lokalnych w Europie Środkowej*, red. E. Wąchocka, D. Fox, A. Głowacka, Katowice 2015, s. 27–38.

¹⁹ W. Kunicki, *Cholonek, czyli dobry Pan Bóg z gliny Janoscha*, [w:] *Leksykon mitów, symboli i bohaterów Górnego Śląska XIX–XX wieku*, red. B. Linek, A. Michalczuk, Opole 2015, s. 222.

²⁰ I. Niedzielska, „Cholonek...” – *historia wesola a przez to smutna* [rec.], „Dziennik Teatralny” 30.06.2007, <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/cholonek-historia-wesola-a-przez-to-smutna.html> [dostęp 1.07.2022].

rektora Teatru Śląskiego, zabranina²¹ Tadeusza Bradeckiego, które powstało tuż po objęciu tej posady. Akcja dramatu rozpoczyna się po zakończeniu I wojny światowej, a kończy niedługo po powstaniu PRL. Na historię Górnego Śląska patrzymy z perspektywy rodziny Mutzów: Jorga, jego żony Berty, ich synów oraz Tekli, matki Jorga. Przyglądamy się ich postawom w okresie plebiscytowo-powstańczym, po dojściu do władzy Hitlera, a potem w czasie wkroczenia Sowieców i rządów komunistów w Polsce. Czas głębokich przemian w aparacie władzy na Górnym Śląsku był w języku teatralnych znaków sygnalizowany poprzez zawieszanie na ścianach portretów kolejnych rządzących (Wilhelm II, Hitler, Stalin)²². Można by przyjąć, że Bradecki w swoim spektaklu oprócz wygrywania swojskiej nuty (wejścia orkiestry górniczej, sowizdrzalskie przyśpiewki, ukazanie losów rodziny na tle lokalnej historii, niemal wszystkie kwestie wypowiedane po śląsku, scenografia ze stołem w centralnej części izby), sięga też po wyższe rejestry: muzyka organowa, *Requiem* Mozarta, projekcja reprodukcji obrazu ukazującego ofiarowanie Izaaka²³. Tytułowy „polterabend”, poprzedzający wesele zwyczaj tłuczenia szkła przed domem pani młodej, który w spektaklu został tylko wspomniany, staje się obrzędem spotkania z duchami zmarłych, co bardziej przywodzi na myśl wieczorne przybycie Poltergeista niż przedślubny zwyczaj. Jorg przypomina króla Leara – wyrzeka się syna Johanna, ponieważ został śląskim powstańcem, a toleruje zachowanie Pyjtra i Alojza, którzy wolą zabawę w szynku niż rozmowę o losach brata. Potem Jorg dwa razy przeżyje groźbę wyrzucenia z domu przez władze: a to hitlerowskie, a to stalinowskie – w obu przypadkach ratują go z opresji, aczkolwiek z wyraźną niechęcią, synowie: najpierw Pyjter, członek NSDAP, a potem żarliwy komunista Hanek.

Symbolem śląskiego losu stają się sceny z odpustową zabawką („bowidełko dlo dziecka”) – pudełkiem z wyskakującymi z myszkami oraz scena „akedy” pomiędzy Jorgiem a Ludwiczkiem. W pierwszym przypadku to lekcja życiowego oportunizmu, której udziela Tekla synowi:

My som take jak ta myszka – swyrtne, ale strachliwe: jak fto barzy tompnie, to już nos niy ma... Ludzie se łeby urywajom, a my tu siedzimy, w postrzodku, tak jakby nos niy było... (*delikatnie wysuwa jedną z myszek*). Jak wszytsko się uspokoi, to zaś wylezie – poszkubie trocha i zaś się skryje... Nom tyz wiyncy niy trza²⁴.

Druga symboliczna figura – scena ofiarowania syna – ma zdecydowanie patetyczny charakter. W planie realistycznym to wspomnienie śmierci syna Antona (1915) połączone z odczytaniem dedykacji z obrazu, w planie symbolicznym – rozrachunek Jorga z własnym ojcostwem.

Pierwszy od lat spektakl tak bardzo zakorzeniony w śląskiej tradycji i historii spotkał się z nie do końca słusznym zarzutem wtórności albo nawet plagiatowości.

²¹ „W niemieckim – do końca wojny – Hindenburgu, w którym urodziłem się dziesięć lat po wojnie, wszystkie podłogi i ściany, wszystkie krzesła i stoły były niemieckie. Wszystkie bliskie mi osoby śpiewały kresowym akcentem”. T. Bradecki, *Koniec końców...*, s. 225.

²² Te sceny mogły kojarzyć się śląskiemu widzowi z *Cholonkiem*.

²³ Pierwsza część muzycznych interludii utrzymana jest w klimacie *Kabaretu* Boba Fosse’a.

²⁴ S. Mutz, *Polterabend*, maszynopis Biblioteki Śląskiej, sygn. R 6346 III, s. 193.

Michał Smolorz odnalazł tu wątki z powieści Augusta Scholtisa, z dramatów Bieniasza, z *Cholonka* Janoscha. Jednak dla rodzimych widzów był to swoisty *coming out* – na katowicki rynek przyjeżdżały autobusy wycieczkowe, którymi przybywali widzowie spragnieni rodzimej opowieści i śląskiego dialektu. Można się jednak zgodzić z zarzutem, że właśnie język płynący ze sceny był dla niektórych sporą komunikacyjną przeszkodą:

[...] śląska gwara stała się nie tyle językiem twórczego wyrazu, lecz wartością samą w sobie. [Mutz – K.W.] Postanowił więc wykonać tytaniczną pracę i zmieścić w tekście jak najwięcej śląskich „ausdruków” (czyli gwarowych słówek i zwrotów), zupełnie jakby chciał do tekstu sztuki przepisać cały słownik polsko-śląski. Powstała z tego mowa irytująco sztuczna [...] W efekcie – zamiast po prostu grać, aktorzy przez trzy godziny muszą bez przerwy gadać, wydając z siebie tysiące słów, których jedynym sensem jest epatowanie widowni lawiną tych „ausdruków” oraz zabawa, który widz ile odgadnie. To jest dobre na festyn do kabaretu ludowego [...] ale nie do teatralnego dramatu z historiozoficznymi aspiracjami²⁵.

Nie takie były jednak zamiary twórców spektaklu. *Polterabend* miał właśnie wskrzeszać mowę ojców i dziadów sprzed stu lat. Jolanta Tambor, językoznawczyni zajmująca się śląską mową, tak oceniała efekty pracy autora tekstu w programie przedstawienia:

Mutz śląskie słownictwo wkłada w usta bohaterów z niezwykłym wyczuciem i umiarem. Wyważa proporcje między formami starymi, które nie wszyscy już pamiętamy, germanizmami (zapożyczeniami z niemieckiego) i współczesnymi polonizmami, ale ze śląską wymową²⁶.

Temat regionalny pojawił się jeszcze raz w Teatrze Śląskim kierowanym przez Tadeusza Bradeckiego – w *Piątej stronie świata* (2013). W roku poprzedzającym premierę jednego z najbardziej znanych śląskich spektakli powstało kilka ważnych przedstawień w innych przybytkach Melpomeny. W kierowanym przez Roberta Talarczyka bielskim teatrze Ingmar Villqist wystawił *Miłość w Königshütte*, co wywołało wiele, nie tylko teatralnych, emocji. Spektakl, oparty na niezrealizowanym scenariuszu filmowym Villqista, przedstawiał losy Ślązaków po 1945 roku – oprócz dziejów burzliwej miłości pomiędzy lekarzem – Ślązakiem a nauczycielką spoza Śląska, pokazana została tragiczna historia obozu w Świętochłowicach-Zgodzie, do którego trafiali także niewiukłani w nazistowską machinę autochtoni. Oburzenie jednej z krytyczek wywołało zakończenie spektaklu:

A na koniec finał. Kuriozalny, bo niebezpiecznie mieszący sztukę z polityką spoza teatru. Bohaterowie *Miłości w Königshütte*, już przeniesieni we współczesne czasy, przywdziewają demonstracyjnie żółto-niebieskie opaski, widz na balkonie daje sygnał gwizdnięciem (mam świadków) i obecni na premierze członkowie Ruchu Autonomii Śląska inicjują owacje na stojąco. A potem Robert Talarczyk – dyrektor Teatru Polskiego w Bielsku-Białej – wychodzi na scenę i obwieszcza, że oto tym przedstawieniem artyści włożyli kij w mrowisko²⁷.

²⁵ M. Smolorz, *Polterabend czyli piąta woda po kisielu* [rec.], „Gazeta Wyborcza” 2008, nr 6, s. 5.

²⁶ Teatr Śląski, *Polterabend*, program, Katowice 2008. Wsparcia śląskiej Melpomenie udzielał także Zbigniew Kadłubek, autor *Listów z Rzymu* (2008), który w programie sztuki pisał: „Świat przemija, Śląsk się traci, a w ślonskiej mowie żyje dala dusza śląsko [...] Bez toż czeba godać po ślonsku”.

²⁷ H. Wach-Malicka, *Miłość w Königshütte, czyli patyczkiem w mrowisko*, „Polska. Dziennik Zachodni online”, 2.04.2012, <https://dziennikzachodni.pl/z-notatnika-recenzentki-milosc-w-koenigshuette-czyli-patyczkiem-w-mrowisko/ar/544339> [dostęp 1.07.2022].

Ta polityczno-publicystyczna wrzawa przysłoniła główną ideę przedsięwzięcia, którą było stworzenie spektaklu zaangażowanego, inicjującego dyskusję na tematy bardzo istotne dla mieszkańców regionu, a nieeksponowane w polskiej debacie publicznej. Zapewne temat ten był mniej potrzebny – przynajmniej zdaniem decydentów – mieszkańcom Bielska-Białej²⁸. Tak swojej decyzji bronił wówczas dyrektor Robert Talarczyk:

Była zadyma na całą teatralną Polskę. Poseł Stanisław Pięta chciał mnie wyrzucić z teatru, a ówczesny prezydent Bielska-Białej pisał do mnie listy z pytaniem, dlaczego wystawiam lokalne, śląskie historie w stolicy Podbeskidzia²⁹.

Z perspektywy części odbiorców to wydarzenie, a w zasadzie sam gest zakładania żółto-niebieskich opasek, można uznać za próbę zerwania z polską narracją historyczną snutą z teatralnej sceny. Dla części widzów cała sztuka, a szczególnie jej końcowa scena, kiedy Schneider składa ciało zmasakrowanej Elwiry przy ołtarzu chorzowskiego kościoła, była wołaniem o pamięć wobec ofiar obozu koncentracyjnego w Zgodzie. Czy obok skrwawionej wstążki z *Warszawianki* nie można położyć wstążki z sukienki Elwiry?

Ważnym wydarzeniem 2012 roku była premiera *Korzeńca* w Teatrze Zagłębia w Sosnowcu. Spektakl wyreżyserowany przez Remigiusza Brzyka oparty był na powieści Zbigniewa Białasa pod tym samym tytułem. Kryminalna historia, osnuta wokół morderstwa sosnowieckiego kafelkarza, Alojzego Korzeńca, toczy się – także w rytmie wygrywanym przez górniczą orkiestrę – przy Trójkacie Trzech Cesarzy, w obrębie którego mieszkańcy Śląska i Zagłębia uprawiali przemytniczy proceder. Snucie sensacyjnej intrygi było jednak przede wszystkim pretekstem do zbudowania opowieści o Zagłębiu Dąbrowskim z początków XX wieku³⁰.

Zespół Pieśni i Tańca „Śląsk” zrealizował *Wesele na Górnym Śląsku* Stanisława Ligionia w reżyserii Henryka Konwińskiego. Główne role w tym regionalnym widowisku, którego premiera odbyła się 9 grudnia 2012 roku, zagrali gościnnie aktorzy Teatru Śląskiego w Katowicach: Agnieszka Radzikowska i Dariusz Chojnacki. Pojawienie się na sztuki, której prapremiera miała miejsce na deskach katowickiego teatru w 1930 roku i cieszyła się wówczas wielkim powodzeniem, było symbolicznym przywołaniem tradycji polskiego Górnego Śląska z czasów wojewody Michała Grażyńskiego³¹. Za spadkobiercę tradycji tamtych czasów, ale symbolizowanej przez Wojciecha Korfantego, uznaje się Kazimierz Kutz.

²⁸ Powstałe w 1951 roku Bielsko-Biała to miasto wywodzące się historycznie z dwóch różnych obszarów: śląskiego Bielska i małopolskiej Białej. Terminu „Podbeskidzie Śląskie” użył przed wojną Emanuel Grim. W obecnym znaczeniu używa się go od 1968 roku. Por. E. Grim, *Baśnie z Podbeskidzia Śląskiego*. Cieszyn [1929]; *Przewodnik po ziemi Bielsko-Bialskiej*, oprac. B. Lubosz et al., [Bielsko-Biała] 1968.

²⁹ *Sklejaj teatralne modele*. Jacek Cieślak rozmawia z Robertem Talarczykiem, „Teatr” 2022, nr 6, <https://teatr-pismo.pl/18411-sklejaj-teatralne-modele/> [dostęp 1 lipca 2022].

³⁰ „Zagłębiowska publiczność świetnie przyjmuje – chwilami niewybredne – żarty ze Ślązaków, ale też z własnego miasta i jego współczesnych strategii promocyjnych i wielkomiejskich pretensji”, W. Mrozek, *Kto zabił kafelkarza?*, „Przekrój” 2012, nr 26, s. 47.

³¹ „Stanisław Ligoń był jednym z tych rdzennych Ślązaków, byłych działaczy plebiscytowych, którzy stanęli przy boku wojewody, został jednym z czołowych propagandzistów tej ekipy politycznej”. M. Smolorz, *Śląsk wymyślony*, Katowice 2012, s. 171.

Spektakl, będący adaptacją *Piątej strony świata* prozy, jest hołdem złożonym słynnemu śląskiemu twórcy przez Roberta Talarczyka, który tak deklaruje w programie przedstawienia:

Kazimierz Kutz jest Panem Bogiem *Piątej strony*. Tak naprawdę to on ją stworzył, a potem opisał po swojemu. I nazwał. Dzięki niemu nie musimy błądzić po omacku. To on zaświecił latarnie, ustawił drogowskazy i ukryte znaki. [...] Wszyscyśmy z Kutza, ktoś kiedyś powiedział. I miał rację³².

Kazimierza Kutza można uznać za współtwórcę tego spektaklu – był nie tylko autorem tekstu, ale i konsultantem w czasie tworzenia koncepcji dzieła teatralnego. Z rozmów reżysera z autorem narodziła się idea wyeksponowania głównego bohatera, alter ego Kutza – Dariusz Chojnacki jako jedyny spośród wszystkich aktorów używa mikroportu, co sprawia, że jego narrację odbieramy nie tylko jako wspomnienie, ale i wyznacznik. W całej opowieści dominuje tonacja nostalgiczna. Na scenie, wraz z opowieścią Bohatera, wyczarowywany zostaje nieistniejący już świat:

Nie ma już tego wszystkiego. Ani kolorowych zaprzęgów konnych z lodami, ani wykopków kartofli i jesiennych ognisk, ani szmaciarzy wymieniających wszystko na garnki, ani żydowskich domokrążców, u których można było kupić najtańsze na świecie gardyny, a nawet radio firmy Philips z magicznym oczkiem [...]³³.

W przedstawieniu zarejestrowano najważniejsze wydarzenia XX wieku. Są to tematy znane widzom z wcześniejszych spektakli (reminiscencje z powstań śląskich, plebiscytu, zagłady Żydów, hitlerowskiej okupacji; sprawa Volkslisty, początek ery PRL) oraz te mniej obecne (niechęć do sanacji, utrudnianie awansu zawodowego autochtonom po 1945, losy Ślązaków na emigracji). Kazimierz Kutz, starszy o dwa lata od Janoscha, odtworzył świat własnego dzieciństwa (synka z tej strony granicy), a jednocześnie wszedł w dialog ze swoimi filmami. *Piąta strona świata* to kolejna wersja sagi rodu Basistów (w spektaklu to nazwisko pojawia się tylko raz)³⁴. O ile *Sól ziemi czarnej* była patriarchalną opowieścią o zachłystaniu się polskością, o tyle *Piąta strona świata* jest matriarchalną historią o Śląsku negocjującym swoją przynależność do Polski. Mamy zatem w spektaklu sceny konfrontacji z panującym się w familoku żandarmem Suchankiem, scenę załamania ojca po otrzymaniu do podpisu aktu lojalności wobec Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej („Kozali mi to podpisać”) i obraz syna, którego oświadczenia zostały odrzucone przez matkę Alicji („To Niemiec! Cholerny szwab! Jak mogłaś?”). Druga część przedstawienia zdominowana jest przez „celtyckie wdowy” Mariannę (Ewa Leśniak) i Chrobokową (Grażyna Bułka), które aranżują życie Lucjana i Ade-

³² Teatr Śląski, *Piąta strona świata*, program, Katowice 2013. Nie jest to zatem deklaracja ojcobójcy, a dziedzica i spadkobiercy. Por. P. Gruszczyński, *Ojcobójcy: młodszy zdolniejszy w teatrze polskim*, Warszawa 2003.

³³ *Piąta strona świata*. Scenariusz przedstawienia do tekstu K. Kutza napisał R. Talarczyk, Archiwum Teatru Śląskiego, s. 4; Por. K. Kutz, *Piąta strona świata*, Kraków 2010, s. 24. W artykule kolejne odwołania do scenariuszy poszczególnych przedstawień będą umieszczane w tekście głównym z numerem strony.

³⁴ „Heniek Basista. Mój starszy brat. Na swoje nieszczęście dostał się na front wschodni i zginął pod Stalingradem, *Piąta strona świata*. Scenariusz..., s. 70.

li. Dramatyczny finał, samobójstwo Lucjana, który odkrywa zbrodniczą przeszłość swojego teścia służącego w Waffen SS, zostaje złagodzony sceną występu jego córki w nowojorskiej Carnegie Hall. Wizja Kutza, uwolniona już od peerelowskich uwikłań, jest więc polemiczna wobec tradycyjnego wizerunku polskiego Śląska, wyraźnie oddzielonego od niemieckich powiązań.

Anna Głowacka tak pisała o wymowie całego spektaklu:

Na sukces *Piątej strony świata* poza sprawną realizacją, wpłynął przede wszystkim temat i sposób konstruowania narracji, odpowiadający na nostalgiczne tęsknoty widzów za utraconą przeszłością [...] adaptacja utrwalająca stereotyp i odpowiadająca wyobrażeniom Ślązaków na temat samych siebie idealnie wpisała się w strategię konstruowania i podtrzymywania tożsamości grupy. Śląsk, który wyłaniał się z tej opowieści, był krainą mityczną, miejscem życia ludzi dobrych, szczerych i lojalnych³⁵.

Wydaje się jednak, że spektakl, który zdobył główną nagrodę w XIX Ogólnopolskim Konkursie na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej, nie dość, że nie stronił od poruszania drażliwych kwestii, to jeszcze mógł być odbierany bardziej uniwersalnie – jako poszukiwanie straconego czasu, rzecz o pułapkach konstruowania własnej tożsamości, czy namysł nad nieustanną konfrontacją biografii i biopolityki.

Cykl „Śląsk święty / Śląsk przeklęty”

Sukces spektaklu *Piąta strona świata* miał zapewne decydujący wpływ na obsadę stanowiska dyrektora Teatru Śląskiego im. S. Wyspiańskiego po zakończeniu kadencji Tadeusza Bradeckiego. Robert Talarczyk po objęciu kierownictwa w katowickim teatrze ogłosił rozpoczęcie nowej inicjatywy. W rozmowie z Katarzyną Walotek-Ściańską tłumaczył:

Staramy się, by repertuar, który prezentujemy, nawiązywał do dziedzictwa tego miejsca, stąd nasz cykl „Śląsk święty / Śląsk przeklęty”. Prezentujemy w nim historie związane z legendami tego regionu, z ikonami takimi jak Rysiek Riedel czy Zbyszek Cybulski, z dziełami Szczepana Twardocha, Kazimierza Kutza czy Małgorzaty Szejnert. Te tematy i nazwiska przyciągają do teatru ludzi, którzy rozumieją Śląsk, bo są stąd, ale też tych, którzy naszego regionu nie rozumieją, a chcieliby zrozumieć³⁶.

Przedstawieniem rozpoczynającym wspomniany cykl był *Skazany na bluesa* w reżyserii Arkadiusza Jakubika, scenograficznie i kostiumowo zapowiadający otwarcie wielkiej księgi śląskiej mitologii. Na scenie przywołany został klimat obrazów Grupy Janowskiej, szczególnie synkretycznych wizji Erwina Sówki³⁷; obok św. Barbary (Plastikowa Barbara) pojawia się Niebieski Budda, obok Anioła z Tektury staje Mały Wasyl, a za Gołą Babą kroczy Kobieta z Cepelii.

³⁵ A. Głowacka, *Lokalność w budowaniu porozumienia z publicznością na Górnym Śląsku*, [w:] *Teatr historii lokalnych w Europie Środkowej*, red. E. Wąchocka, D. Fox, A. Głowacka, Katowice 2015, s. 159.

³⁶ K. Walotek-Ściańska, *Rozmowa z Robertem Talarczykiem, Dyrektorem Teatru Śląskiego w Katowicach*. http://www.slaskgtl.pl/dzial/slaskie_sceny/50# [dostęp 1.07.2022].

³⁷ Na jednym z obrazów Sówki Wenus namalowana jest „w indyjskiej stylizacji, z sumeryjskimi symbolami płodności i w śląskim, ludowym wianku na głowie”. S.A. Wisłocki, *Janowscy „kapłani wiedzy tajemnej”*, Katowice 2007, s. 97.

Opowieść teatralna o charyzmatycznym wokaliście zespołu Dżem, Ryszardzie Riedlu (na okładce programu do spektaklu upozowany został na buddyjskiego mentora), oparta została na scenariuszu filmowym Przemysława Angermiana i Jana Kidawy-Błońskiego. Zamiast oryginalnych, głównie tyskich³⁸, plenerów: osiedlowego podwórka, klatki schodowej, budki z piwem, widz ogląda mistycznokiszowieckie przestrzenie wykreowane przez janowskich surrealistów. Agnieszka Werner, autorka kostiumów tak pisała w programie przedstawienia: „Inspiracją sztuką naiwną z jednej strony osadza nas w śląskich klimatach, a z drugiej wprowadza w surrealistyczny, ponarkotyczny «świat z głowy» Ryśka”³⁹. Reżyser Arkadiusz Jakubik, pozostawiając sceny dialogowe znane z filmu, wprowadził na początku i między nimi procesje „Świętego Przekłętego i jego wyznawców”. Spektakl wypełnia jednak przede wszystkim muzyka Ryszarda Riedla (granego początkowo przez Tomasza Kowalskiego, a później Macieja Lipinę).

Skazany na bluesa grany był nie tylko w przestrzeniach teatralnych, ale i w salach koncertowych oraz w plenerze⁴⁰. Poza przestrzenią teatru stawał się w większym stopniu rockowym koncertem niż tragedią przedwcześnie zmarłego artysty. To przesunięcie akcentów najwyraźniejsze jest w scenach końcowych – film zamyka poetycka wizja śmierci, a spektakl – chóralne odśpiewanie *Snu o Victorii*. O ile miłośnikom śląskiego bluesa to wystarczało, o tyle pozostawiało niedosyt u krytyków. Jeden z nich pisał:

Powolna akcja zapowiada mocno oniryczny charakter spektaklu. Ponad wszystkim, niczym Księżyc na niebie, króluje wizerunek Indianera (nieco zagubiony w tej roli Dariusz Chojnacki), którego postać miała zapewne odegrać w spektaklu znaczącą rolę, jednak ostatecznie srowadza się zaledwie do mrocznego cienia głównego bohatera. Riedlowi w pierwszej scenie śni się koszmar o wstawianiu złotych zębów... Ów oniryczny świat szybko okazuje się jednak obietnicą niespełnioną – oprócz sceny otwarcia i zamknięcia spektaklu, a także kilku krótkich wtrętów pomiędzy kolejnymi epizodami z życia Riedla, postaci spoza naszego świata nie odgrywają w spektaklu żadnej znaczącej roli. Wielka szkoda, bo wydaje się, że to właśnie w nich tkwił największy potencjał *Skazanego na bluesa*.

Z jednej strony bardzo cieszy mnie, że powstał taki spektakl. Widzom narzekającym na niezrozumiałość współczesnego teatru mogę go bowiem polecić jako przedstawienie, na którym z pewnością będą się dobrze bawić [...]. Z drugiej jednak strony czuję się nieco zawiedziony. Takie proste podejście do teatralnej materii sugeruje bowiem, iż ktoś tu nie uwierzył w inteligencję śląskiego widza i postanowił pójść na łatwiznę [...] – ja tymczasem stoję w rozkroku, nie mogąc wystawić jednoznacznej oceny, która uczyniłaby ze mnie przeciwnika bądź sympatyka *Skazanego na bluesa*...⁴¹.

³⁸ Na tyskim osiedlu F, gdzie urodził się Riedel, w 2021 r. powstał wielki mural poświęcony artyście.

³⁹ Teatr Śląski, *Skazany na bluesa*, program, Katowice 2008, s. 19.

⁴⁰ „By spektakl stał się bliższy, bardziej prawdziwy, w kwestiach postaci używa się śląskiej gwary, która jednak jest zrozumiała nie tylko na miejscu, w Katowicach, ale też nie sprawiała trudności widowni z innych części kraju podczas spektakli wyjazdowych. Ten najdroższy od długiego czasu spektakl (jak przyznała Krystyna Szaraniec pełniąca wówczas funkcję zastępcy dyrektora naczelnego Teatru Śląskiego), przez wzgląd na tematykę i rozmach, nastawiony był – i chyba jest do tej pory – na zysk i sukces”. M. Szybiak, *Skazany na bluesa – moralitet czy laurka dla ikony Śląska?*, „Dziennik Teatralny”, 24.10.2019, <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/skazany-na-bluesa-moralitet-czy-laurka-dla-ikony-slaska-cz-3.html> [dostęp 1.07.2022].

⁴¹ M. Markiewicz, *W rozkroku* [rec.], 26.03.2014, <https://teatralny.pl/recenzje/w-rozkroku,395.html> [dostęp 2.07.2022].

Spektakl nie jest opowieścią o przekleństwie regionalnej historii i o zmaganiach z tożsamością, a przede wszystkim o walce z nałogiem i samotnością. Najbardziej zatroskane o los Ryśka wydają się dwie postaci: pochylający się nad nim Anioł i podająca mu kielich goryczy Barbórka. Ale śląski kontekst jest istotny w obu wersjach, teatralnej i filmowej. Część bohaterów mówi po śląsku (sąsiedzi, rodzice), ojciec⁴² opowiada synowi o wyjeździe na stałe do Niemiec („Jak my byli w Rajchu, powiedzieli nom, że mogymy dostać papióry”), Rysiek zмага się z zaczepkami warszawiaka Andrzeja („Hanysy z Pierdółkowa”). W przedstawieniu brakuje retrospekcji z dzieciństwa. Twórcy teatralni dodali natomiast: scenę represji milicyjnych w rytm *Ciuciubabki* Czesława Niemena; sprzeczkę Riedla z Mistrzem (Grzegorz Przybył) w drugim akcie, który otwiera utwór *Ten o Tobie film* Dżemu z Tadeuszem Nalepą oraz rozmowę wokalisty z Reżyserką (Alina Chechelska). Reżyserka wygłasza kwestie Katarzyny Gaertner „pierwszej (i tak długo jedynej) osoby z establishmentu, która poznała się na Dżemie, na Ryśku”⁴³. Wspominana kompozytorka i autorka tekstów mówiła:

Szukałam kogoś, kto połączy hasła „Śląsk”, „rock’n’roll” i „dynamit”. A szukałam nie w telewizorze, tylko po Jarocinach, po piwnicach. Dżem znalazłam właśnie w jakiejś piwnicy, gdzie po ścianach ciekła woda. Jak oni zagrali, a Richard wydarł gębę – odpadłam. To było objawienie!⁴⁴

Sceniczny Rysiek z dystansem podchodzi zarówno do śpiewania tekstów Tadeusza Kijonki: pieśni *Puść mnie matko*, nawiązującej do powstań śląskich i napisanego w gwarze śląskiej *Gizda*, które zespół Dżem miał wykonać w *Pozłacanym warkoczu*:

RYSIEK /nie wie co ma powiedzieć/
No piękne, ale tak gwarą jechać...

REŻYSERKA
A ty myślisz, że ci znad Missisipi to śpiewają w jakim języku? Literackim?

Rysiek chwilę się zastanawia.

RYSIEK /udaje głupiego/
Moim zdaniem to oni tam dają po angielsku. (*Skazany na bluesa*. Scenariusz..., s. 33).

Jan Skaradziński komentuje to nagranie następująco: „*Gizd* pozostaje niestety jedynym płytowym zapisem obcowania Ryśka z piękną gwarą śląską”⁴⁵. Sam spektakl jednak jest mocno osadzony – jak już wcześniej wspomniałem – zarówno w biograficznej legendzie artysty (pamięć pokoleniowa) jak i w mitologicznie ukształtowanej wizji regionu (pamięć kulturowa).

O ile jednak postać Ryszarda Riedla została ściśle wpleciona w lokalną tkankę, o tyle sylwetka Zbigniewa Cybulskiego, bohatera kolejnego spektaklu z omawianego cyklu, wykreowana została w zupełnie inny sposób. Nic dziwnego, skoro koncept sztuki *W popielnicze diament* napisanej przez Jakuba Roszkowskiego,

⁴² W filmie i spektaklu w rolę ojca wcielił się Adam Baumann.

⁴³ J. Skaradziński, *Rysiek*, Poznań 2014, s. 102.

⁴⁴ Cyt. za: Tamże, s. 101.

⁴⁵ Tamże, s. 102.

opiera się na założeniu, że słynny aktor nie zginął pod kołami pociągu na wrocławskim dworcu, tylko przeżył i przygotowuje zdjęcia do kontynuacji *Popiołu i diamentu*. Tymczasem związki Cybulskiego (urodzonego w Książach k. Stanisławowa) z Katowicami można było – moim zadaniem – pokazać poprzez wizyty u rodziców, którzy po wojnie osiedlili się w Katowicach⁴⁶, przyjaźń z katowiczanielem Bogumiłem Kobielą czy jego słynny pogrzeb (grób aktora znajduje się przy mogile Kazimierza Kutza⁴⁷). Wpisanie tej sztuki w śląski cykl może zaskakiwać, zważywszy, iż żadna scena nie została osadzona w Katowicach, a reżyserem spektaklu był przecież twórca telewizyjnego serialu *Sobota w Bytkowie*, Waldemar Patlewicz.

W rolę Zbyszka Cybulskiego wcielił się sam Robert Talarczyk, który w programie do przedstawienia pisał:

Spotkałem człowieka. Podobnego do mnie. Faceta skrywającego swoje kompleksy i fobie, pragnienia i słabości [...] I muszę powiedzieć jedno: Zbyszek, jesteś fajny facet. Lubię cię⁴⁸.

Taką osobowość przeniesioną w czasy współczesne starano się ukazać poprzez rozmowy z Andrzejem Wajdą (Artur Świągły), Danielem Olbrychskim (Bartłomiej Błaszczyszki) oraz bliskimi mu kobietami (Anna Kadulska, Agnieszka Radzikowska). Zagubienie artysty w skomercjalizowanym świecie widoczne jest szczególnie w scenie nagrywania reklamy zapalniczki:

ZBYSZEK *zapalając papierosa*

„Poznaj swoją wartość! Zaciągnij się Diamentem!”

GŁOS MAĆKA

Stop! Jeszcze raz! Zbyszek więcej radości! Więcej zaangażowania! Akcja!

ZBYSZEK *zapalając papierosa*

„Poznaj swoją wartość! Zaciągnij się...”

GŁOS MAĆKA

Nie! Zbyszek! Nie możesz się ruszać, jesteś na zbliżeniu. Masz na ziemi „x”? Masz. No to się go trzymaj! Jeszcze raz.

ZBYSZEK *zapalając papierosa, zacina się zapalniczką*

„Poznaj swoją wartość! ... Poznaj swoją...”

GŁOS MAĆKA

Zbyszek! Masz po prostu w miejscu zapalić papierosa i powiedzieć tekst – czy to naprawdę takie trudne?!

ZBYSZEK

Zacięła się... Co miałem zrobić? (J. Roszkowski, *W popielnicze diament*. Scenariusz..., s. 3).

Słynna scena z zapalonymi zniczami, która kończy spektakl, poświęcona jest *poètes maudits* kina – Jamesowi Deanowi, Kurtowi Cobainowi, Heathowi Ledgerowi i właśnie pochowanemu na katowickim cmentarzu Zbigniewowi Cybulskie-

⁴⁶ Rodzina Cybulskich mieszkała najpierw przy ul. Powstańców Śląskich, a później przy pl. Grunwaldzkim, gdzie obecnie w Galerii Artystów znajduje się popiersie aktora. Zbyszek Cybulski, zgodnie z jego wolą, został pochowany na katowickim cmentarzu przy ul. Sienkiewicza w grobowcu rodzinnym obok ojca. Zob. J.F. Lewandowski, *Wędrówki po Katowicach. Grób Cybulskiego*, „Śląsk” 1997, nr 2, s. 39.

⁴⁷ Notabene również dobrych znajomych – spotkali się m.in. na planie *Pokolenia A*. Wajdy (1954).

⁴⁸ Teatr Śląski, *W popielnicze diament*, program, Katowice 2014.

mu. Czy można ją sobie wyobrazić także w innej konstelacji artystycznej? Gdzie obok siebie pojawiają się na przykład: założyciel Grupy Janowskiej Teofil Ociepka, autor *Wesela na Górnym Śląsku* Stanisław Ligoń i twórca Zespołu Pieśni i Tańca Śląsk Stanisław Hadyna?⁴⁹

Również w 2014 roku, w którym na katowickiej scenie wystawiono *W popielnicze diament*, miała miejsce premiera kolejnego spektaklu ze śląskiego cyklu. *Morfina*, adaptacja powieści Szczepana Twardocha, wyreżyserowana przez Ewelinę Marciniak, rozpoczyna serię sztuk opartych na tekstach tego pilchowskiego pisarza, a wystawianych przez Teatr Śląski. Powieść ta przedstawia przede wszystkim Warszawę zdobytą przez niemieckie wojska we wrześniu 1939 roku. Jednak główny bohater, Kostek Willemann, nie pochodzi ze stolicy – jego rodzice to Ślązacy ducha niemieckiego (matka jest mieszkanką Kattowitz, a ojciec wywodzi się ze śląskiego rodu Strachwitzów). Sceny śląskie w przedstawieniu, podobnie zresztą jak i inne (warszawskie, budapeszteńskie) są raczej wariacją na temat sekwencji powieściowych. To samo zresztą można powiedzieć o postaciach. Reżyserka nie ufa bohaterom wykreowanym „stereotypowo”⁵⁰, stąd stale się od nich dystansuje. Jarosław Murawski, odpowiedzialny za adaptację i dramaturgię, zamiast linearnej narracji wprowadził strukturę epizodyczną, historia Konstantego przypomina kolaż motywów i scen.

Nośnikiem najbardziej rozpoznawalnej, plebejskiej śląkości, jest epizodyczna postać Efika⁵¹. Narrator przywołuje ją przede wszystkim po to, by pokazać osobowość matki Konstantego:

Katarzynka uwiodła Efika, przy którym się wychowywała, od którego uczyła się polskiego, bo w domu mówiło się po wasserpolsku tylko ze służbą, ale dom był postępowy i służbą się nie gardziło, czasami nawet jadali posiłki przy jednym, mieszczańskim stole razem z państwem, dwa razy do roku [...] Potem oddawała mu się wiele razy, aż nakrył ich w końcu ojciec, który od dawna podejrzewał, że córka jego jest chora psychicznie. Histeryczka. Nimfomanka⁵².

W spektaklu Efik został niejako „wkomponowany” na chwilę w postać Ojca (w obie postaci wciela się Artur Świąć):

OJCIEC: Graf von Strachwitz junior. Szesnaście. Lędźwie młode, lecz gotowe.

MATKA: Komm morgen zu mir, Richard-Holtze-Strasse 1, ersten Stock, chyba nie muszę po co tłumaczyć.

⁴⁹ Wymienieni twórcy upamiętnieni są wraz z Cybulskim w Galerii Artystów znajdującej się na katowickiej Koszutce.

⁵⁰ Por. „*Morfina*” jest metaforą. Teatr Śląski wziął się za Twardocha. Marta Odziomek rozmawia z Eweliną Marciniak [wywiad], „Gazeta Wyborcza. Magazyn Katowice online”, 8 listopada 2014, <https://katowice.wyborcza.pl/katowice/7,35055,16927650,morfina-jest-metafora-teatr-slaski-wzial-sie-za-twardocha.html?disableRedirects=true> [dostęp 2.07.2022]. Najbardziej wyraziste jest to w kreacji żony Kostka (Anna Kadulska), która pod koniec przedstawienia wręcz wychodzi z ciężką jej roli matki Polki.

⁵¹ W programie do przedstawienia, w tekście *To co się nigdy nie zdarzyło. Pamiętam. Efik* czytamy: „Jestem Efik, czyli Josef Szyndzielorz, stajenny z gliwickiego domu Willemannów. [...] Gdzie ja nie byłem, zanim tu trafiłem, co ja robiłem, zanim się skończyłem, ile się natęskniłem, jak Gliwice opuściłem. Jeśli to kogoś interesuje, piszcie na priv”. Teatr Śląski, *Morfina*, program, Katowice 2014.

⁵² S. Twardoch, *Morfina*, Kraków 2012, s. 81.

OJCIEC: To za chwilę. Jestem Efik, przysadzisty chłopiec, zajmuję się końmi i powozem ojca szanownej panienki.

MATKA: Nie można gardzić człowiekiem, tylko dlatego, że mówi po wasserpolsku. Gardzić nie wolno, trzeba uczyć niemieckiego, kultury, trzeba unosić w górę, a nie spychać w dół pogardą. Powiedziałam: w górę! [...]

KONSTANTY: Nimfomatka. (*Morfina*. Scenariusz..., s. 19).

Ojciec, Efik i Alfred (von) Konieczny, obowiązkowo bez spodni, stają się tylko petentami u wiecznie niezaspokojonej Katarzyny Willemann. W przedstawieniu pominięto wątek powstańczy – zmyśloną przez matkę Kostka opowieść o śmierci Baldura Strachwitza na Górze św. Anny⁵³. Zresztą i sam Konstanty (Paweł Smagała) w spektaklu funkcjonuje przede wszystkim jako „Warszawiak. Tyle, że na Śląsku rodzony”.

Ewelina Marciniak w większym stopniu polemizuje ze światem przedstawionym Twardocha, niż go imituje, czy nawet kreuje. Taki charakter ma tekst piosenki *Roman Dmowski* napisanej przez autora adaptacji, którą śpiewa Violetta Smolińska ze zespołem Chłopcy Kontra Basia:

Roman Dmowski

Roman Dmowski

Śląsk Cieszyński zawsze polski

Roman Dmowski

Roman Dmowski

Nie istnieje naród śląski. (*Morfina*. Scenariusz..., s. 48).

Dmowski pojawiający się jako symbol ultrapolskości ma sygnalizować aktualne *Credo* protagonisty. Zastanawiające jest jedynie przywołanie cieszyńskiej części Górnego Śląska, a nie jego przemysłowego obszaru, skąd pochodził Willemann (Gliwice, Katowice, Szopienice). Piosenka poprzedza ostatnią, pożegnalną rozmowę ojca z synem: Baldur Strachwitz, bohater i inwalida wojenny, symbol niemieckości, przyjmuje bez żadnych emocji do wiadomości, że Konstanty staje się polskim Wallenrodem. Kontrapunktem dla tej ideowo poważnej sceny jest kolejna zwrotka piosenki wykonywanej przez zespół Chłopcy Kontra Basia:

Wszystko jasne.

Kara – wina.

Bach-bach, pif-paf.

Nie masz syna. (*Morfina*. Scenariusz..., s. 48).

Spektakl Eweliny Marciniak nie był prezentowany na scenie Teatru Śląskiego, lecz w postindustrialnym budynku Galerii Szyb Wilson (dawna cechownia kopalni Giesche-Wieczorek). Tak o początkach tego odnowionego miejsca mówił jego współtwórca, Johann Bros: „Wszedłem, zobaczyłem światło jak w świątyni, zwały gruzu, wybite okna, zdechłe zwierzęta. Na środku fontanna. To była cechowania. Strop na wysokości trzeciego piętra”⁵⁴. Przestrzeń ta jest doskonale znana widzom filmów Kazimierza Kutza – właśnie tam nagrywano sceny do *Perły w ko-*

⁵³ Katarzyna wmawia synowi, że ojciec zginął pod Lichynią 23 maja 1919 (zapewne chodzi o 1921 rok, kiedy po wybuchu III powstania toczyły się walki w rejonie Góry św. Anny), tymczasem Baldur Strachwitz popełnił samobójstwo w 1939 roku, po spotkaniu z synem. Tamże, s. 301.

⁵⁴ M. Szejnert, *Czarny ogród*, Katowice 2007, s. 437.

ronie. W przeciwieństwie jednak do *Skazanego na bluesa* (motywy nikiszowieckie wyraźnie zaznaczone w scenografii przedstawienia), a szczególnie zrealizowanego rok później *Czarnego ogrodu*, ta historyczna przestrzeń nie ma żadnego znaczenia w scenicznej realizacji *Morfiny*. Widz pojawiający się w tym odnowionym miejscu jeszcze przed spektaklem (pierwsza sala galerii pełniła funkcję foyer), mógł liczyć na jakieś odwołania do owego *lieux de mémoire*, ale twórcy tej próby nie podjęli.

Jacek Głomb i Krzysztof Kopka, twórcy spektaklu *Czarny ogród*, zaczynają jednak od absolutnego początku wzorowanego na faustowskim *Prologu w Niebie*. Stwórca ze swoimi wysłannikami zastanawiają się, podobnie jak Jarosław Murawski w „morfynowym” songu, nad istnieniem narodu śląskiego. I ostatecznie chce mu się przyjrzeć, a szczególnie Wojciechowi Bywalcowi. On i jego kamraci wracają na ziemię, na Śląsk, z ogrodu rajskiego trafiają do ogrodu czarnego. Dosłownie zatem traktują twórcy spektaklu motyw genezyjskiego początku jedynie sygnalizowany przez Małgorzatę Szejnert, która zaczyna od Adama... Adama Giesche. Jeśliby *Czarny ogród* uznać za reportaż historyczny (przechodzący niemal we współczesny), to przedstawienie, podobnie jak *Piąta strona świata*, ma charakter sentymentalnego historycznego fresku. Jednak w tej opowieści – podobnie jak w literackim oryginale – brak głównego bohatera. Historie dwóch miejsc – dzisiaj katowickich osiedli – Giszowca i Nikiszowca opowiadane są wprawdzie poprzez losy mieszkańców, ale brak tu bohatera na miarę Basisty (rezonera *Piątej strony świata*). Bardziej symbolicznie niż kompozycyjnie wyeksponowany został wątek Wojciecha Bywalca granego przez Bernarda Krawczyka.

Twórców interesują losy rodziny Badurów (Alberta-Wojciecha, Rozalii i ich córki Doroty) czy ks. Pawła Dudka. Ciekawa jest kwestia pokoleniowej przemiany widoczna w rozmowie Badury z Dorotą, już wówczas Simonides, profesorem uniwersyteckim. Albert-Wojciech nie ceni jej badań etnograficznych, nie wierzy, że w śląskich berach może kryć się jakaś mądrość, córka rezygnuje z przekonania ojca do swoich idei, co nie przeszkadza jej szanować go jako rodzica. Dramatyczniejsze są losy ks. Pawła Dudka, który z jednej strony był zaangażowany w pracę duszpasterską, a z drugiej „w 1939 roku powitał Niemców jak swoich”⁵⁵. Po zakończeniu wojny, część parafian domagała się jego wygnania, a część brała go w obronę. Scenę tę zobaczył reżyser na sposób ...ikoniczny⁵⁶:

Z kulisy wychodzi także mały pochód: ksiądz DUDEK w szatach liturgicznych, z komunikatami, w asyście kobiet – wśród nich Rozalia (Badura) i (jej córka) Dorota Badurzanka. Kobiety niosą święte obrazy itd.

Ksiądz DUDEK zaczyna spowiadać i udzielać rozgrzeszenia idącym w pochodzie. (Czerwonarmiści chwytają księdza DUDKA, narzucają na niego flagę ze swastyką. Kobiety księdza bronią: biją Rosjan niesionymi przez siebie obrazami.

ROZALIA

My naszego proboszcza nie puścimy!

⁵⁵ Tamże, s. 280.

⁵⁶ Por. J. Billington, *Ikona i topór*, tł. J. Hunia, Kraków 2008 s. 25. („...ikonę chłopci bojowo wystawiali na czoło pochodu, ilekroć zapuszczali się do lasu z toporami na wycinkę lub w celu odparcia napastników”).

KOSTIA

Uh, blad! Ty pitajesz naniesti siebie prabliem?! (*Czarny ogród*. Scenariusz..., s. 46).

Reżyser Jacek Głomb nie ufa śląskim rewitalizacjom. Nie kończy swej opowieści zwyczajstwem Johanna Brosa, którego Galeria Szyb Wilson stała się ważnym punktem na mapie kulturalnej Katowic: „Johann Bros zrobił to, co zamierzał. Trudno opisać piękno i dostojeństwo cechowni Wilsona.”⁵⁷ Akcent kładzie na obrazie zamykania kopalń („Wtedy tragedyo! Bo Śląsk to wongiel, wiadomo”) oraz na wzrastającym bezrobociu, choć reporterka z zaskoczeniem odnotowuje wyniki badań opinii społecznych: „Górnik odchodzi, ale się wznosi. Na wysokiej drabinie poważania społecznego wyprzedza go tylko profesor”⁵⁸. Sztuka nie kończy się sceną ostatniego pożegnania Alberta Badury (tak w scenariuszu spektaklu), ale pogrzebem dyrektora kopalni Staszic Mirosława Majora, zastrzelonego przez Zbigniewa M. Orszak pogrzebowy przekształca się jednak w manifestację mieszkańców chcących zmian. Jacek Głomb w puencie próbuje zaakcentować optymizm wynikający z wiary we wspólnotę, która czerpie swoją siłę z odzyskiwania tożsamości miejsca⁵⁹.

Pierwszą część cyklu kończy spektakl *Western*. Historię w nim opowiedzianą, losy Ślązaków, którzy wyemigrowali w połowie XIX wieku do Teksasu i założyli tam osadę Panna Maria, chciał pokazać na dużym ekranie Kazimierz Kutz⁶⁰. Próbę zaprezentowania na scenie tej amerykańskiej sagi podjął scenarzysta Artur Pałyga oraz reżyserzy: Rafał Urbacki i Robert Talarczyk. Przekaz odbywa się na kilku poziomach: oprócz kwestii wypowiedzianych przez aktorów czy wyrazistych elementów scenografii widz może przyglądać się napisom na ekranie umieszczonym w tle sceny – na początku spektaklu pojawiają się tam słowa „Wystawa czasowa. Śląsk święty / Śląsk przeklęty”, a na końcu: „Śląsk święty / Śląsk przeklęty. Finiś”. Pomiędzy tymi informacjami rozgrywa się historia Ślązaków z Panny Marii, którzy bronią się przed sąsiadami – „bandytami z Heleny”. Na czele napastników stoi Marcin Mróz vel Martin M’Rose, który oczekuje, że jego dawni pobratymcy staną się Amerykanami:

Wy w tej Ameryce żeście sobie zbudowali skansen.

Silesia country.

Wzięliście sobie kawałek tej ziemi, kawałek Ameryki, mojej matki, która mnie usynowiła.

Wzięliście go sobie, wyrwaliście go i sobie na nim budujecie swoją obcolandię, swoją krainę obcych.

I to jest szkodliwe. (A. Pałyga, *Western*. Scenariusz..., s. 53).

⁵⁷ M. Szejnert, *Czarny...*, s. 442.

⁵⁸ Tamże, s. 453.

⁵⁹ Tak pisał o takich związkach człowieka z miejscem reżyser trzy lata przed premierą *Czarnego ogrodu*: „W poczuciu, że przed teatrem stoi to samo zadanie, odzyskiwaliśmy utraconą tożsamość Legnicy, walczyliśmy z zakłamaną wizją jej dziejów, nadawaliśmy im nowe, artystyczne życie. Z dumą twierdzimy, że obudziliśmy nasze miasto, odbudowaliśmy lokalną wspólnotę”. J. Głomb, *Manifest kontrrewolucyjny*, <http://jacekglobm.blogspot.com/2012/01/manifest-kontrrewolucyjny.html?m=1> [dostęp 2.07.2022]

⁶⁰ Scenariusz filmu nosił tytuł *Różowy horyzont*, a główną rolę, ks. Leopolda Moczygemby, miał zagrać Franciszek Pieczka. Zob. K. Kutz, *Będzie skandal*, Kraków 2019, s. 276.

Osadników broni, niczym konfederat barski, przewodzący gromadzie ksiądz (Dariusz Chojnacki):

Módlmy się za naszych wrogów, jak kazał nam pan nasz, Jezus Chrystus!
Módlmy się do Maryi, co ją patronką obraliśmy, szeryfem naszym!
[...] Aby ujrzeli potęgę Twoją i jak przybywasz na pomoc miasteczku, które Twoje imię wzięło sobie za puklerz i tarczę! (A. Pałyga, *Western*. Scenariusz..., s. 1).

Pomiędzy Ślązakami na scenie pojawiają się: indiański Szaman (Jerzy Głybin), wieszczący Ślązakom odwet za odebranie im ich terenów łowieckich, czarnoskóra Ofelia (Barbara Lubos), podążająca tropem historii swojego ojca i wędrowny aktor (Andrzej Warcaba) odgrywający na Dzikim Zachodzie najsłynniejsze monologi świata.

Western miał kończyć cały cykl „Śląsk święty / Śląsk przeklęty” – obaj reżyserzy zgodnie mówili o zakończeniu prezentowania śląskich opowieści w katowickim teatrze. Robert Talarczyk zapowiadał zamknięcie tematu historycznego poprzez wystawienie sztuki, której akcja toczy się daleko od rzeczywistego i symbolicznego Nikiszowca:

W *Westernie*, najnowszym i zarazem ostatnim spektaklu o Śląsku, postanowiliśmy wysłać Ślązaków daleko poza ich bezpieczny świat i spróbować opowiedzieć nieznaną (choć prawdziwą) historię, mając za tło świat Dzikiego Zachodu⁶¹.

Z kolei Rafał Urbacik proponował konstrukcję podsumowania cyklu umieścić w innej konwencji:

Zdecydowaliśmy, że cała scena Teatru Śląskiego wraz z całą widownią stanowi część wystawy, takiej, która mogłaby się wydarzyć w Muzeum Śląskim, a nasz *Western* to działanie upamiętniające coś takiego jak teatr⁶².

Efektom tego założenia było umowne potraktowanie teksańskiej rzeczywistości, wychodzenie aktorów z ról i próba podjęcia rozmowy z publicznością. Twórcy znani z kreacji w innych śląskich spektaklach dzielili się swoimi wrażeniami, podsumowując wcześniejsze występy. I tak: Ewa Leśniak wspominała, jakim przełomem był *Polterabend*, jak ośmielił widzów do „godania” po śląsku w *foyer*; Wiesław Sławik zauważył, że wszystkie społeczności lubią być dowartościowane, a Anna Kadulka zaproponowała zrobienie spektaklu o tych mieszkańcach regionu, którzy mieszkają tu od dawna, choć nie są autochtonami. W podobnym tonie utrzymana była wypowiedź dyrektora Talarczyka zamieszczona w programie:

To był nasz obowiązek wobec tysięcy widzów, którzy tłumnie przychodzili na *Piątą stronę świata*, *Miłość w Königshütte* czy *Cholonka*. Przecież opowiadaliśmy o nich samych⁶³.

A jednak czas pokazał, że nie wszystko zostało opowiedziane. W 2016 roku, kilkanaście miesięcy po premierze *Westernu*, na Dużej Scenie katowickiego teatru wystawiono przedstawienie *Wujek’81. Czarna ballada*. Ten „osobisty” spektakl Roberta Talarczyka opatrzony został dedykacją: „Mojemu ojcu. Był tam z nimi

⁶¹ Teatr Śląski, *Western*, program, Katowice 2015.

⁶² Tamże.

⁶³ Tamże.

16 grudnia 81”⁶⁴. Widowisko to nie jest wyłącznie ilustracją tragicznych godzin z 16 grudnia 1981 roku, co stanowiło kanwę filmu Kazimierza Kutza *Śmierć jak kromka chleba*⁶⁵. Przedstawienie ukazuje historię kilkunastu dni poprzedzających masakrę z trzech perspektyw: Rafała (*alter ego* reżysera) i jego kolegów, rodziny Rafała (rodziców, dziadków, krewnych) oraz jego sąsiadów. Reżyser nie tylko odtworza tło obyczajowe: rozmowy górników o NSZZ Solidarność, dyskusje w salonie fryzjerskim na temat zaopatrzenia, kłótnie małżonków dotyczące wyjazdu na stałe do RFN, rozważania chłopców o bohaterach *Godzilli* i *Gwiezdnym wojen*, ale i buduje – podobnie jak Arkadiusz Jakubik – plan symboliczny (Barbórka, Śmierć). Całość kompozycyjnie spaja obserwacja tragicznych wydarzeń z dachu bloku, w którym mieszkał Rafał.

Formalnie spektakl przypomina rock-operę – muzyczną opowieść snują Miłosz Paweł Borycki (raper Miuosh) i sopranistka Joanna Kściuczyk-Jędrusik, odgrywająca rolę patronki górników. Czasami te opowieści łączą się, uwyrażniając zanikanie etosu górniczej pracy:

BARBÓRKA

Kiedys przed kożdom szychtë przystowali, godali szczynść Boże, żegnoli się i dopiero szli na gruba. Teraz to nawet nie wiedzą, że sam stoja. Malowali mnie chyba ostatnio jak był strajk na grubie. Wejrziyj, farba odłazi. Wyblakłach. Zlewom się z tłem. Wszystko szarobure.

MIUOSH

Takie czasy, pojechało się.

BARBÓRKA

Synek... Dzisiej to nawet jej nie szanują. Kiedys się jej bali. Szli do mnie, porziykaç, ponarzekaç, załatwić swoje sprawy, ale to przed niom czuli respekt. Nawet czasym jak tąpnęła i wziyna keregoś z nich, bez tydzień i dłużej bali się godać jej imię. Mijali mnie z gowami spuszczonymi, przystawali w milczeniu, żegnali się i szli do niej. Jak na skazanie. A teraz jak wiedzą, że zaroz bydzie po niej, szacunek stracili. Innej roboty szukają, mówią „Po co nom ta gruba? Zmarnowane lata”.

MIUOSH

To się wszystko zmienia.

BARBÓRKA

Ino czymu na gorsze?

MIUOSH

Bośmy tak chcieli.

BARBÓRKA

Szczęść Boże, synek.

MIUOSH

Szczęść Boże. (R. Talarczyk, *Wujek'81. Czarna ballada*. Scenariusz..., s. 29).

Szczególnym znakiem, a w zasadzie gestem rytualnym, sakralizującym ofiarę górników, jest obecność na scenie ks. Piotra Brząkalika, który udziela błogosławieństwa czekającym na szturm.

Kontrapunktem dla obrazów tragicznych są sceny, w których Rafał i jego koledzy, mianując się czterema jeźdźcami apokalipsy – w kinach wyświetlany jest *Czas*

⁶⁴ Teatr Śląski, *Wujek'81. Czarna ballada*, program, Katowice 2016.

⁶⁵ Nawiązaniem do filmu jest w spektaklu pieśń *Śmierć jak kromka chleba*. Z kolei tytuł filmu (i pieśni) jest odwołaniem do fragmentu wiersza Feliksa Netza *Dnia siódmego*, który został zadedykowany Kazimierzowi Kutzowi. Zob. F. Netz, *Dnia siódmego* (K. Kutzowi), „Film” 1989, nr 47, s. 5.

Apokalipsy Coppoli – chcą uratować kopalnię Wujek i pragną ocalić cały świat. Liczą przy tym na pomoc, bo takie skojarzenia wywołują krążący nad Brynowem helikopter wiozący polskiego papieża oraz św. Helmut, rzekomy założyciel panewnickiej bazyliki, który ma pokonać „wielkiego węża zomowców”. Mimo elegijnych pieśni śpiewanych przez Miuosha, Barbórkę i Śmierć, w końcowych partiach wraca opowieść chłopców ubranych w kombinezony szturmowców z *Gwiazdnych Wojen*. To oni na pożegnanie będą biegać z flagami z napisem „Śląsk pamięta”.

Wujek’81. Czarna ballada jest zatem spektaklem przede wszystkim o pamięci pokoleniowej, serią zapamiętanych z dzieciństwa obrazów, które w połączeniu z odniesieniem do autentycznych wydarzeń, tworzą oryginalną całość. Tak pisał Robert Talarczyk:

Miałem 13 lat, jak w tej opowieści. Chodziliśmy z kolegami do kina na filmy, na które nie chciano nas wpuścić i różnymi sposobami te zakazy omijaliśmy. Gromadziliśmy plakaty z „Bravo” i różne gadzety, które napływały do nas z Zachodu. To, co wtedy wydarzało się na kopalni, było dla nas wielką przygodą – trochę może straszną, ale fascynującą. Obserwowaliśmy wydarzenia z dachu wieżowca, a wcześniej staliśmy pod bramą kopalni [...] Trauma została mi do dzisiaj, tak jak i towarzyszące temu poczucie niesprawiedliwości [...] po latach przerebobiliśmy grudniową traumę 1981 roku, pisząc i realizując ten spektakl⁶⁶.

Powstała zatem ballada, która, jak w klasyce tego gatunku, eksponuje naiwne-gę narratora, a poprzez rodzajowy synkretyzm łączy świat rzeczywisty i młodzieńczę fantazję. Jednak to, co można uznać za walory tego przedstawienia, da się też potraktować jako mankament:

Mam zresztą przeczucie, że ten barokowy nadmiar narracji, aktorów, piosenek, „momentów tragicznych” oraz wiedzy postaci scenicznych, nadmiar, który osłabił teatralnie ten spektakl wynikał w znacznym stopniu z tego, że Robert Talarczyk zrobił przedstawienie bardzo osobiste. [...] Wydaje się, że opowieść o tej tragedii była mu tak droga, że zwyczajnie nie był w stanie zrezygnować z czegośkolwiek⁶⁷.

Wujek’81. Czarna ballada to żelazny punkt w repertuarze teatru, grany jest od kilku lat w rocznicę grudniowych wydarzeń i gromadzi publiczność różnych pokoleń.

Inną opowieścią o zderzeniu (aktualizującej) pamięci i historii⁶⁸ jest przedstawienie *Korfanty. Hotel Brześć i inne piosenki*. Przemysław Wojcieszek, reżyser spektaklu, podszedł do „przeklętych” śląskich problemów, podobnie jak Ewelina Marciniak, bez jakichkolwiek obciążań lokalną tradycją. Tego zdobywcę Lauru

⁶⁶ *Górnicza tragedia oglądana oczami trzynastoletniego chłopca*. [Z R. Talarczykiem rozmawia M. Piwowar] [wywiad], „Rzeczpospolita online” 13.12.2017, <https://www.rp.pl/teatr/art2240511-gornicza-tragedia-ogladana-oczami-trzynastoletniegochlopca> [dostęp 1.07.2022].

⁶⁷ T. Domagała, *Taniec na śmierć i życie*, <https://domagalasieksultury.pl/2017/02/05/taniec-na-smierc-i-zycie-wujek-81-czarna-ballada-w-rezoberta-talarczyka-w-teatrze-slaskim-w-katowicach/> [dostęp 1.07.2022].

⁶⁸ P. Nora, *Między pamięcią a historią: les lieux de memoire*, tł. M. Borowski i M. Sugiera, „Didaskalia” 2001, nr 105, s. 20–27. Nora pisze m.in.: „Z jednej strony mamy pamięć jednolitą, dyktatorską, pozbawioną samoświadomości, władczą, wszechpotężną, aktualizującą się spontanicznie. To pamięć bez przeszłości, która niestrudzenie wymyśla od nowa własną tradycję, łącząc historię przodków z nieokreślonym czasem herosów, prapoczątków i mitów. Z drugiej zaś strony znajduje się nasza pamięć, złożona wyłącznie z przesianych i posortowanych śladów historycznych”.

Konrada, wychodzącego z założenia, iż Wojciech Korfanty jest postacią kompletnie dziś zapomnianą, w ogóle nie interesującą dokonania jednego z „Ojców Niepodległości”, architekta połączenia Górnego Śląska z Polską. Bohaterem przedstawienia, jak czytamy w programie, ma być „facet, który chciał, żeby społeczeństwo było ułożone w bardziej sprawiedliwy sposób”⁶⁹. To założenie prowadzi do pokazania na scenie postmodernistycznej rewii z tworzonymi na żywo bitami. Historyczna opowieść o spisku na Korfante go jest przede wszystkim pretekstem do diagnozy rzeczywistości Śląska i reszty Polski AD 2017. Uważny widz, znający realia okresu międzywojennego, może wyłuskać z serii piosenek i monologów elementy „dokumentalne”, z których reżyser zbudował swój kolaż. W pewnym sensie pojawiają się więc na scenie: Wojciech Korfanty (Piotr Bułka), Józef Piłsudski (Michał Surówka), Wacław Kostek-Biernacki, Konstanty Wolny, Edward Śmigły-Rydz (w tych rolach Mateusz Znaniński), Wincenty Witos (Katarzyna Brzoska), Michał Grażyński (Natalia Jesionowska) i Maria Szarecka (Karina Grabowska), ale są to głównie etiudy uczestników rockowego slamu, którzy przez chwilę – niemal bez podkreślania tego zmianą kostiumu i charakteryzacji – wypowiadają kwestie tych postaci⁷⁰. Mocniej wybrzmiewają wzięte z katowickich ulic „opowieści slychane”, mające ukazać, czy marzenia śląskiego polityka o sprawiedliwym społeczeństwie się ziściły. Pierwszy monolog Korfante go / o Korfantym dotyczy zastanego *status quo*:

Bieda. Dziedziczona, z pokolenia na pokolenie stała się stylem życia.
Ruda Śląska, Chorzów, Bytom, Katowice...
Bieda – Lifestyle.
Nie taka była umowa, nie tak się dogadaliśmy.
Wagony z węglem odjechały, bogactwo ziemi rozdane
I nic nam nie zostało tylko Bieda.
Zabrała nam wszystko, a zostawiła siebie w prezencie.
Bieda, o której pisał Korfanty stała się częścią niego samego,
Przeżyła go i ma się świetnie. (*Korfanty. Hotel Brześć i inne piosenki. Scenariusz...*, s. 7).

Dla twórców historia jest zatem punktem odniesienia do kwestii aktualnych w roku premiery: wizję postępującego bezrobocia ilustruje song o likwidacji KWK Makoszowy („Zamknięto?!” – teraz ładnie mówią – „wygaszono”), autorytarne wypowiedzi Piłsudskiego zderzane są z inicjatywą „Wolne Sądy”, monolog emerytowanej nauczycielki z reformą oświaty Anny Zalewskiej. Scena w Galerii Handlowej, gdzie grano przedstawienie, staje się sama w sobie miejscem oskarżenia:

Co zrobicie kiedy system się zawali?
Co zrobicie kiedy system się spierdoli?
I te wszystkie piękne galerie handlowe
Zamienią się w zgłiszczą obróć się w pył. (*Korfanty. Hotel Brześć i inne piosenki. Scenariusz...*, s. 20).

⁶⁹ Teatr Śląski, *Korfanty. Hotel Brześć i inne piosenki*, program, Katowice 2017. Taki punkt wyjścia można uznać za kolejną próbę kształtowania odrębnego nurtu narracji w przestrzeni pamięci kulturowej Ślązaków.

⁷⁰ Aktorzy wypowiadający kwestie odgrywanych postaci niejednokrotnie byli także autorami tekstu lub improwizowali wokół określonego tematu, dlatego też są uważani za współautorów / współtwórców scenariusza.

W spektaklu dominuje ironia, pojawiająca się w różnorodnych kontekstach. Odnosi się a to do tytułu – „Hotel Brześć” to określenie twierdzy, w której ponizano śląskiego polityka („Ściany liż. Panie Korfanty. Ściany liż, mówię”), jak i poszczególne epizodów. Pieśń z refrenem *Będzie lepiej* opowiada o matce, która nie potrafi się odnaleźć po tragicznej śmierci syna; wejście generała Rydza oznacza niemal likwidację przedstawienia:

„To jest spektakl, gówno tam. Kto to pisał? Aktorzy chyba sami, pseudo pisarze⁷¹. W dupach się poprzewracało. Rekwiruję scenę.”

Ostatnie pojawienie się na scenie Piotra Bułki, wcielającego się w Korfantego, zwiastuje obiecany koniec niedługiego performansu („Minęła godzina piętnaście i tak jak obiecałem zdążycie wyjechać na swoim dwugodzinnym darmowym bilecie parkingowym”).

Przemysław Wojcieszek deklarował, iż przywróci tym spektaklem pamięć o Korfantym jako „kimś, kto myślał w sposób bardzo współczesny”. Jeśli piętnowanie społecznych nierówności artykułowane ze sceny z dużą ekspresją, miało być środkiem zbliżającym do zamierzonego przez reżysera celu, to został on osiągnięty. Józef Krzyk tak pisał o tym przedstawieniu:

Już dawno nie usłyszałem tak wielu słów na „k”, „g” i „d” jak na drugim piętrze Galerii Katowickiej. Nie, nie wyznaczyły tu sobie spotkania żadne lumpy. To w lumpiarskim, choć nie cały czas, języku aktorzy Teatru Śląskiego wystąpili w spektaklu *Korfanty*. Żałowałem, że na widowni nie było tych, którzy pewnie na samo słowo teatr reagują całą wiązką „k”, „g” i „d”. Ten spektakl, wbrew tytułowi, jest też o niektórych z nich⁷².

Choć tytuł spektaklu Przemysława Wojcieszka sugerował widzowi spotkanie z historią, to jego treść nierzadko nabierała charakteru publicystycznego – stawała się emanacją pamięci aktualizującej.

Dariusz Kortko i Marcin Pietraszewski, autorzy książki *Kukuczka. Opowieść o najsłynniejszym polskim himalaiście*⁷³, dali twórcom Teatru Śląskiego impuls do stworzenia spektaklu, którego punktem wyjścia jest również ujęcie publicystyczne, ale celem ma być paraboliczne uniwersum. O ile pierwowzór tekstowy jest próbą zbudowania pełnej biografii, o tyle scenariusz koncentruje się na rywalizacji Jerzego Kukuczki (Dariusz Chojnacki) z Reinholdem Messnerem (Grzegorz Przybył) i realizacji ostatniego zadania – zdobyciu południowej ściany Lhotse. Śląskie wątki tej opowieści mają znaczenie drugorzędne. Wprawdzie słynny alpinista urodził się i wyrastał w pejzażu przemysłowej części Górnego Śląska („Serce robotniczej dzielnicy Bogucice. Trzypiętrowy budynek z czerwonej cegły, z zamkniętym

⁷¹ Autoironia: rzeczywiście aktorzy byli współtwórcami monologów. Nb. w zespole aktorskim, który przygotowywał spektakl, reżyser znalazł „jednego tylko chłopaka [Piotr Bułka – KW], który ma świadomość swojej śląskiej tożsamości. Cała reszta nie jest tym zainteresowana”. M. Odziomek, *Nie ma mitu, z którym mógłbym się zmierzyć. Wojcieszek o Korfantym*, „Gazeta Wyborcza – Katowice online”, <https://katowice.wyborcza.pl/katowice/7,35018,22572624,nie-ma-mitu-z-ktorym-moglbym-sie-zmierzyc-wojcieszek-o-korfantym.html> [dostęp 1.07.2022].

⁷² J. Krzyk, *Kto zabił Korfantego* [rec.], „Gazeta Wyborcza” 2017, nr 253, s. 2.

⁷³ D. Kortko, M. Pietraszewski, *Kukuczka. Opowieść o najsłynniejszym polskim himalaiście*, Warszawa 2016.

podwórzem, na którym króluje trzepak⁷⁴), ale mentalnie związany był z Istebną, skąd pochodzili jego rodzice (wątek beskidzki nie jest jednak w spektaklu wyeksponowany, a wyraźniejsze są odwołania do realiów katowickich)⁷⁵. Młody Kukuczka wspinaczki uczył się w Alpach Wełnowieckich („usypane z odpadów kopalni Karolina, która działa w pobliżu huty cynku”). W wersji teatralnej to ojciec przypomina mu dzieciństwo:

JUREK
 Czemu się wspinałem na hałdy?
 OJCIEC
 Wszyscy się wspinali. Wszystkie chłopaki z familoków.
 JUREK
 Czemu ja bardziej?
 Czemu jak dotknąłem skały, podciągnąłem się, pokonałem, czemu wszystko się przestało liczyć?
 OJCIEC
 Bo ty jesteś Indianinem.
 Na hałdzie zostałeś Indianinem.
 Inni byli kowbojami, a ty zawsze Indianinem. (*Himalaje. Scenariusz...*, s. 4).

Nośnikiem śląskości ale i jego marzeń, ambicji, pożądań, jest uosobiona Lhotse (Grażyna Bułka). Podobnie jak na obrazach Erwina Sówki staje się tu bóstwem synkretycznym, Barbórką-Kali. To ona pozwala rozpoznać Jerzemu jego własną dharmę, „cołkie żywocy”⁷⁶:

Patrz, coś ci narysują. Na piywszym planie świynto Barbara. Piykno, kształtno, z fajnymi cymbkami.
 Korale. Nasze kobity, nasze Barbary, muszom mieć czerwone korale. I czerwone majtki.
 No, a za niom bydzie kopalnia Wieczorek, z wielkimi łukami łokien, coby się nikomu nie pomylilo.
 I na znak, że każdy jest skondś. I jakby się nie wrywoł, to go sam zaś przyciongnie.
 Po to som te dwa koła wyciągowe, po jednej i drugiej stronie, żeby była równowaga. Jedno Cie spuszcza na dół, a drugie wywozi na wyrch. (*Himalaje. Scenariusz...*, s. 16).

Śląskość jest tu zatem „rozpięta” pomiędzy wzmianką biograficzną a sugestią metafizyczną. Świat *Himalajów* przypomina listopadowy obrzęd – z Kukuczka rozmawiają w tym samym scenicznym czasie żywi (Ryszard Pawłowski, Krzysztof Wielicki, Wojciech Kurtyka), jak i ci, którzy w Himalajach zginęli (Andrzej Czok, Tadeusz Piotrowski, Dobrosława Miodowicz-Wolf; Artur Hajzer)⁷⁷.

Rytm przedstawieniu nadają też inne postaci nieobecne w książce Dariusza Kortki i Marcina Pietraszewskiego: Dziennikarka (Barbara Lubos) oraz didżej (Miuosh). Oboje zresztą w znacznym stopniu odrealniają opowieść o zdobywa-

⁷⁴ Tamże, s. 35. Jerzy z żoną zamieszkał w innej dzielnicy Katowic – Ligocie.

⁷⁵ Ze Śląskiem Cieszyńskim bezpośrednio związany jest spektakl *Wiele demonów*. Sceniczną wersję powieści Jerzego Pilcha przygotował dla Teatru Śląskiego Jacek Głomb (prem. 19.01.2019). Przedstawienie to nie zostało włączone do cyklu „Śląsk święty / Śląsk przeklęty”, stąd nie ma go i w niniejszym opracowaniu.

⁷⁶ Reżyser Robert Talarczyk tak scharakteryzował relację Kukuczka-Lhotse: „Ich relacja jest niejednoznaczna i skomplikowana. Nasza Lhotse przyciąga i odpycha, kusi i upadła. Jest wyniosła i czuła”. Teatr Śląski, *Himalaje*, program, Katowice 2018.

⁷⁷ W obsadzie podane są tylko imiona bohaterów.

niu Korony Ziemi. Dociekliwa, wręcz natrętna dziennikarka wypytuje o Kukuczkę – niejako *post mortem* – jego żonę Celinę, Tyrolczyka (Reinholda Messnera) oraz świadka jego śmierci, Ryszarda Pawłowskiego. Raper Miuosh tworzy pulsujące rytmy wokół videoartowych obrazów, które przygotował Wojtek Doroszuk. Ten niezwykły nastrój chwalili krytycy, Dorota Pogorzelska po pokazie specjalnym przedstawienia na Festiwalu Scenografii i Kostiumów „Scena w Budowie” w Lublinie pisała:

Oniryzm spektaklu wprowadza widownię w trans, który mógłby mieć miejsce w górach na wysokości ponad 6 tys. metrów, gdzie specyficzny skład chemiczny powietrza, reżyseruje swój własny spektakl halucynacji. W górach dusza odrywa się od ciała i patrzy z boku na jego marność, widzi je i nie jest pewna do czyjego ciała należy [...] Koniec spektaklu zwykle zwieńczają gromkie brawa, w tym przypadku wydają się one nieestosowne. Chciałoby się już tylko zdjąć górską czapkę czy górniczy kask i pochylić głowę. „Szychta” Jerzego się skończyła⁷⁸.

Kilka miesięcy po premierze *Himalajów* na tej samej scenie po raz pierwszy wystawiono *Dracha*. Adaptacja powieści Szczepana Twardocha, której akcja dzieje się w kilku płaszczyznach równocześnie, wydawała się zadaniem karkołomnym. Saga rodów Gemanderów i Magnorów opowiadana przez tajemniczego Dracha-Smoka-Ziemię sprawiała wrażenie opowieści, ze względu na konstrukcję świata przedstawionego i sporą objętość, nie dającej się przełożyć na język sceny. Tymczasem adaptacja, zawierająca wszystkie najważniejsze wątki i postacie, została przez Roberta Talarczyka zamknięta w dwugodzinnym spektaklu. Postać narratora (Dracha / Hcarda) gra dwoje aktorów: Bartłomiej Błaszczczyński i Anna Kądulska. Komentują oni – podobnie jak w powieści – wydarzenia z perspektywy wszechwiedzącego demiurga, ale także przejmują role postaci i wypowiadają ich kwestie (np. Weroniki, córki Nikodema). Ziemiąską perspektywę *Dracha* sugeruje obracająca się nad sceną lustrzana kula, a jego panteistyczną obecność objaśnia kapłan tej nowej religii, Josef Pindur:

Rożumisz? My sòm niym. Tym drachym. Łążymy po jego ciele, ale tyż sòm my jego ciałym, poradzisz se to forsztelować? Jak wsza, kero żere twojôm krew, ôna je tobôm, pra? (*Drach*. Scenariusz..., s. 1).

Korowód postaci uwięzionych w fatalistycznym kręgu przeznaczeń podkreśla scena obrotowa i ściana luster. Z jednej strony fatum ma charakter erotyczny (np. Josef Magnor – Stanisław Gemander – Nikodem Gemander są rozdarci pomiędzy żonami a kochankami), z drugiej historyczny (wojny światowe, powstania śląskie, plebiscyt, czasy PRL)⁷⁹.

Reżyser pokazuje dylematy śląskiej tożsamości przede wszystkim poprzez losy Josefa Magnora (Mateusz Znaniecki). Formującym go wydarzeniem jest służba w Reichswehrze w czasie I wojny światowej, a w znacznie mniejszym stopniu członkostwo w Polskiej Organizacji Wojskowej (powstania śląskie są tylko tłem

⁷⁸ D. Pogorzelska, *Himalaje: najważniejsze są dla mnie góry* [rec.], „Dziennik Teatralny”, <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/himalajenajwazniejsze-sa-dla-mnie-gory.html> [dostęp 1.07.2022].

⁷⁹ To podwójne uwikłanie to charakterystyczny dla prozy Twardocha chwyt fabularny, widoczny także w scenicznych adaptacjach *Morfiny*, *Dracha* i *Pokory*.

dla rozprawy z Lomanią i Gillnerem)⁸⁰. Także bez zbędnych emocji potraktowana jest sprawa podziału Górnego Śląska – Valeski Magnor⁸¹ nie interesuje przeprowadzka na polską stronę („Polska mie niy ma potrzebń”), chce jedynie dowiedzieć się od Czoika co się stało z jej mężem. Z kolei losy Czoika, który wybiera polskość⁸², a po wybuchu II wojny światowej zostaje więźniem Mauthausen, oglądamy z perspektywy jego córki Geli; ta, wracając do Gierałtowic, po chwili zauroczenia esesmanem Willim, dowiaduje się, że „jest córką męczennika i bohatera walk o polskość”. Ten dystans dodatkowo jeszcze tłumaczy autor, którego wypowiedź kończy pierwszy akt spektaklu:

To jest jakiś rodzaj beztożsamości. To jest rodzaj tożsamości, która swoje prawdziwe źródło ma w odmowie przyjęcia jakiejś tożsamości. Ja nie jestem dumny z bycia Ślązakiem, bo w ogóle uważam, bycie dumnym z tego, że się urodziło w takiej a nie innej rodzinie, za strasznie głupi pomysł. Ja po prostu jestem Ślązakiem⁸³.

Koniec historii – scena śmierci Weroniki, córki Nikodema, oraz gwałt czerwonoarmisty na Valesce, żonie Josefa – łączy to samo miejsce: szpital psychiatryczny w Rybniku skąd wychodzi Magnor, a nieomalże na jego miejsce trafia Gemander. W języku sceny to powracające przeznaczenie symbolizuje po raz kolejny puszczona w ruch scena obrotowa. Reżyser Robert Talarczyk podejmuje zatem trop autor-ski, jak pisał w programie:

U niego [Szczepana Twardocha – K.W.] Śląsk jest tylko i aż kostiumem, który zakładają jego bohaterowie, by mocować się ze światem bez nadziei na szczęśliwe zakończenie. Uczę się od niego, jak uciekać od taniego sentymentalizmu i łatwego wzruszenia. Uczę się również, że śląskość może być fatalnym zbiegiem okoliczności, a nie błogosławieństwem. I tego, że ani nie jesteśmy wyjątkowi, ani szczególnie szlachetni i piękni. Ta konstatacja jest dość przerażająca, ale paradoksalnie jest w niej również nadzieja. Na zrównanie nas, Ślązaków, z rodzajem ludzkim. Bez kompleksów i specjalnych praw⁸⁴.

Twórcy chcieli stworzyć uniwersalną opowieść o ludzkich emocjach, w której czas i miejsce mają znaczenie drugorzędne, bo losy każdego istnienia rozpięte są pomiędzy dramatem / banałem urodzenia a dramatem / banałem śmierci. Wizja „drachowego” uniwersum mogła więc z jednej strony urzekać ambitną próbą wyjścia z zakłętą kręgu śląskich problemów, zaś z drugiej urazić widza „metaforyką tyle natrętną, co mętną – tytułowy drach (smok) to śląskość i śląska ziemia”⁸⁵.

⁸⁰ W obu wersjach – scenicznej i książkowej – nie poznajemy powstańczych losów Josefa Magnora.

⁸¹ Szybka zmiana planów czasowych wymaga od aktorów błyskawicznie zmiany środków wyrazu, gdy muszą zagrać niemal w jednej chwili tę samą osobę w sile wieku i u schyłku życia (np. Barbara Lubos jako młoda i stara Valeska; Grażyna Bułka jako młoda i stara Gela).

⁸² Czoik „jest Polakiem, bo tak sobie postanowił” (S. Twardoch, *Drach*, Kraków 2014, s. 167). Podobnie jak Korfanty w opowieści Montaga, który „był Polakiem, ponieważ chciał nim być” (H. Bienek, *Pierwsza Polka*, tł. M. Przybyłowska, Warszawa 1983, s. 124).

⁸³ Cytowana wypowiedź Szczepana Twardocha na temat jego śląskiego pochodzenia stanowi integralną część spektaklu, ponieważ jest wyświetlana zawsze w ostatnich minutach pierwszej części przedstawienia.

⁸⁴ Teatr Śląski, *Drach*, program, Katowice 2018.

⁸⁵ A. Kyzioł, *Świecąca pół-gruda* [rec.], „Polityka” 2018, nr 46, s. 79.

W czerwcu 2021 roku w Teatrze Śląskim w Katowicach odbyła się premiera *Pokory* duetu autorsko-reżyserskiego Twardoch-Talarczyk. Tym razem pisarz z Pilchowic samodzielnie opracował scenariusz jako dramaturg i powstała sztuka zatytułowana *Pokora*. Monolog Aloisa otwierający spektakl zawiera informację, która w zakończeniu powieści jest tylko sugestią:

ALOIS (do publiczności)

Moje miano je Alois Pokora.

Urodziłem się w 1891 roku w Nieborowitach.

Moje miano jest Alois Pokora, jezech trzidziści roków stary i już niy żyja.

Dostof żech ód Poloków. Niy ma mie. A to, jakech je, to jezech kożdym z wos, co sam siedzie. (S. Twardoch, *Pokora*. Scenariusz..., s. 3).

Widz przygląda się i przysłuchuje⁸⁶ opowieści o społecznym awansie Ślązaka, znając jej zakończenie – bohater został zastrzelony przez powstańców. Pierwsza scena zapowiada spektakl-wyznanie, może także w pewnym stopniu samego autora? Takie tropy nasuwa opublikowane osobiste wspomnienie pisarza, które ukazało się niemal równocześnie z premierą teatralną, a będące posłowie do kolejnego wydania *Wiecznego Grunwaldu*, i przypominające sceny dręczenia Aloisa przez innych uczniów w gimnazjum i konwiktach⁸⁷. Ponadto w jednej z etiud, ukazujących dzieciństwo bohatera, na scenie pojawia się jako mały Lojzik, syn pisarza – Jan Twardoch.

Historia Aloisa Pokory nasuwa skojarzenia z opowieścią o Josefie Magnorze. Obaj przeszli przez piekło pierwszowojennych okopów i obaj próbują odnaleźć się na ciągle niespokojnym Śląsku. Josef walczył w czasie powstań po polskiej stronie, Alois, który waha się pomiędzy kusicielem polskim (Dionizy Braun-Towiański) a niemieckim (Smilo von Kattwitz), ostatecznie chce przyłączyć się do górnośląskiego autonomisty i swojego imiennika, Alojzego Pronobisa. Rozterki sercowe Aloisa Pokory dotyczą związania się z prostolinijną Emmą, która zostaje jego żoną, a podążaniem za demoniczną Agnes⁸⁸. Nowym wątkiem w opowieści o formowaniu się śląskiej tożsamości jest obszerny opis niemieckiej rewolucji listopadowej 1918⁸⁹. Podobna natomiast pozostaje utopijna idea obu historii – w świecie rozpędzających się nacjonalizmów indyferentni Ślązacy bezskutecznie próbują odnaleźć rytm samej egzystencji. Jakże ta wizja jest odmienna od Kutzowej opowieści!

⁸⁶ Aktor kończy pierwszą część wypowiedzi pytaniem: „Rozumiycie, co jo do wos godóm? Rozumiycie abo niy? Moga godać po polsku, bydzie wóm łatwij”. Zależnie od uzyskanej ze strony publiczności odpowiedzi, kontynuuje wypowiedź po śląsku lub polsku.

⁸⁷ „Wszystko zaczęło się, gdy starsi o kilka lat koledzy z pilchowskiej podstawówki wsadzili mi łeb do kibla i spuścili wodę. Tak mi się wydaje. Ale może wtedy, kiedy pierwszy raz dostałem od nich w twarz, albo kiedy kazali mi na zawołanie śpiewać, a ja nie śpiewałem? Choć może w końcu zaśpiewałem? Nie pamiętam. To bez znaczenia.” S. Twardoch, *Moje życie, moja walka, moja kłęska*, [w:] tegoż, *Wieczny Grunwald*, Kraków 2021, s. 211–228.

⁸⁸ Pożądania Aloisa idą w jeszcze innych kierunkach – bliźnięta Salmakis, Smilo von Kattwitz.

⁸⁹ Bynajmniej nie jest to wątek nowy w śląskiej prozie – podobne losy przeżywa np. bohater powieści Morcinka *Mat Kurt Kraus*.

Konfesyjność, niezależnie od strategii kryptoautobiograficznych, wpisana jest w obie wersje *Pokory*. Osią konstrukcyjną scenariusza jest wyznanie Aloisa skierowane do Agnes (Aleksandra Przybył), wyidealizowanej kochanki. O ile w powieści funkcjonuje ona przede wszystkim w sferze wyobrażeń bohatera⁹⁰, o tyle w spektaklu staje się bardziej realna i nieomal wszechobecna – jest z nim w konwiczce, w czasie manewrów i na polu bitwy (to ona wręcza mu Żelazny Krzyż). Pełni tę samą rolę, co Głos w *Morfinie* i tytułowy drach: prowadzi / uwodzi / zwodzi. Jednak wyjątkowy status sceniczny Agnes nie zostaje wyodrębniony poprzez kostium, światło czy emisję głosu – jej realność jest taka sama jak innych postaci⁹¹. Podobną rolę spełniają bohaterowie grani przez Agnieszkę Radzikowską (Matka Aloisa / Frau Nowotny) i Dariusza Chojnackiego (Stary Pokora / Urzędnik / Baronessa). Alois chce za każdym razem zobaczyć w nich rodziców. Bohatera nie dręczy pytanie, kim jest jego biologiczny ojciec, kiedy słyszy wyznanie Starego Pokory:

Jo tyż już byda umiyrł. Jo niy ma człowiek, Lojziczku. Ani jo niy ma ci tatulek. [...]
Jo żech chciół ci być tatulkym, ale jak jo miół ci być tatulkym, jak jo niy ma człowiek? (S. Twardoch, *Pokora*. Scenariusz..., s. 86).

Jedną z konsekwencji pominięcia postaci farorza (proboszcza), biologicznego ojca Aloisa, jest inne przedstawienie przybranego ojca naszego bohatera. Kiedy Stary Pokora mówi: „Jo niy je człowiek. Jo je wół” – ukazuje się w zasadzie jako jednostka niezdolna do empatii. Kolejnym efektem takiego rozwiązania jest niepełny, a właściwie nie do końca prawdziwy w tym przypadku, obraz awansu społecznego mieszkańca śląskiej wsi na początku XX wieku.

Twórców przedstawienia w większym stopniu interesują odniesienia do realiów *hic et nunc*. Rację listopadowych rewolucjonistów ma uwiarygodnić scena, w której prowokują wytwornie ubranych widzów (w rzeczywistości podstawowych aktorów):

OBDARTUS 2:
Państwa to chuj obchodzi. Jak żyją inni. Zresztą przecież wcale nie trzeba kurwa jechać do Morii. Wystarczy zauważyć poranną kolejkę do MOPSu na Jagiellońskiej (S. Twardoch, *Pokora*. Scenariusz..., s. 63)⁹².

Inne wydarzenia z historii regionu – zakończenie I wojny światowej, niepokoje społeczne, powstania, plebiscyt⁹³ – pokazane są przez autora w kontekście historii niemieckiej. W wersji powieściowej kilkakrotnie pojawiające się wątki powstańcze

⁹⁰ Chyba najbardziej symptomatyczny pod tym względem jest początek części trzeciej: „Pierwsza myśl: ty, Agnes. Jesteś moimi myślami, wypełniasz mnie. Zawsze ty, Agnes. Otwieram oczy”. S. Twardoch, *Pokora*, Kraków 2020, s. 109.

⁹¹ Symboliczny charakter ma postać Anioła, pojawiająca się kiedy Braun-Towiański prowokuje Aloisa: „Wyobrażałeś sobie że ona jest kim, jakimś przeklętym aniołem, unoszącym się nad twoim życiem?” Tamże, s. 100.

⁹² Wspomniana scena przypomina tę ze spektaklu o Korfantym. Notabene kwestie dotyczące współczesnej śląskiej biedy wypowiada ten sam aktor – Piotr Bułka.

⁹³ Młody Pokora i jego żona Emma (tej postaci nie ma w wersji scenicznej) demonstracyjnie głosują za Niemcami. Por. S. Twardoch, *Pokora*..., s. 472.

są wyraźniejsze, natomiast w przedstawieniu zasygnalizowane zostały tylko raz, w scenie kłótni braci:

JOHANN:

No. Toch jo bōł za adiutanta u takigo Pronobisa przy piyrszym powstaniu, pra? A niyskorzij my furt do Polski uciekli, a ôn durś godoł, iże Ślōnsk to mo być dlo Ślōnzokōw, niy dlo Polokōw abo Niymcōw

ALOIS

Po jakiyemu, do Ślōnzokōw? A fto to je Ślōnzōk?

JOHANN

Zawrzij już tyn pysk, gorolu jedyn!

ALOIS

Jaki gorolu, toć my sōm bracio! (S. Twardoch, *Pokora*. Scenariusz..., s. 91).

Sceniczny Pokora jest znacznie mniej świadomy sytuacji, w jakiej się znalazł – nie bierze udziału w akademickich dyskusjach, nie czyta gazet, nie zna broszury Alojzego Pronobisa⁹⁴. Bardziej wyraziście pokazana jest jego próba wyzwolenia się spod dominacji Agnes, niż tragiczna scena zatrzymania go i rozstrzelania przez powstańców⁹⁵. Z jednej strony widz otrzymuje skondensowaną, wizualnie wyrażoną historię, ale z drugiej może pogubić się w jej przetrzebionych wątkach:

Dążąc do najwierniejszego przeniesienia własnej twórczości na teatralne deski, sam zastawił na siebie pułapkę. Akcja mknie, zmieniają się miejsca, mijają lata, konflikty zbrojne... a Alois trwa w swej bezsilności i zagubieniu. Problem w tym, że wątków jest zbyt wiele i czasami można złapać „zadyszkę”, próbując rozszyfrować dokąd przeniosła się akcja. Przed obejrzeniem spektaklu warto przeczytać powieść, aby móc cieszyć się wizualnymi atrakcjami, bowiem poszczególne sceny przypominają obrazy, które, zebrane w całość, tworzą stacje „Drogi Krzyżowej” Aloisa⁹⁶.

Owe obrazy ilustrujące drogę Aloisa Pokory, ale i wyrazisty sceniczny ekwiwalent świata *Himalajów* oraz *Dracha*, to dzieło jednej artystki – Katarzyny Borkowskiej. W tych multimedialnych przestrzeniach – sugerujących a to żarłoczne śnieżnobiałe szczyty, a to kolejne inkarnacje zamknięte w obrotach koła, a to mieniącą się barwami i stającą się błotem ziemię – wymownie podkreślone zostają przesłania poszczególnych przedstawień. Nie dziwi zatem nagroda Złotej Kieszki za scenografię do spektaklu *Pokora*. Jury Festiwalu Scenografii i Kostiumów uzasadniło ten werdykt: „niezwykle sugestywnym połączeniem formy wizualnej, kreującej wieloznaczne i metaforyczne przestrzenie, z warstwą dramaturgiczną spektakli”⁹⁷.

⁹⁴ Alojzy Pronobis wyraźnie podkreśla rodzinne przywiązanie do polskości: „Otóż uważaj, mój górnośląski współbracie: Jarzmo pruskie doprawdy już było za srogie i bodaj go ktoś tak srogo odczuł na swojej skórze jak ja i cała rodzina. Chyba nikt ojcu mojemu nie mógł ani może zarzucić, że nie czuł się Polakiem. Przywiązanie do rodzinnego języka i miłość do swoich braci była pobudką do niezachwianej wierności naszemu językowi, obyczajom i naszej glebie”. A. Pronobis, *Historja powstania górnośląskiego i jego rezultaty*, [bm. 1920], s. 8.

⁹⁵ Mniej wyrazisty jest bezpośredni pojedynek pomiędzy Chłopaczyskiem a bohaterem.

⁹⁶ M. Mikrut-Majeranek, *Ciężką pracą, nie pokorą można zmienić życie* [rec.], 24.06.2021, <https://teatrologia.pl/recenzje/magdalena-mikrut-majeranek-ciezka-praca-nie-pokora-mozna-zmienic-zycie> [dostęp 1.07.2022].

⁹⁷ *Złota kieszka i spektakle*, <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/zlota-kieszen-i-spektakle.html> [dostęp 1.07.2022].

Nikaj Zbigniewa Rokity – również wyróżniające się oryginalną scenografią Marcela Sławińskiego i Doroty Żłobińskiej – nierozzerwalnie łączy się z jego głośnym reportażem *Kajś* wydanym w 2020 roku. W swoim nagrodzonym statuetką Nike eseju autor przygląda się meandrom historii z perspektywy obserwatora („Ślązacy byli wciąż narodowo rozregulowywani. Poczucie, że jest się pomiatanym przez historię, uczy ich też ostrożności”⁹⁸), a zarazem staje się podmiotem tych rozważań („Nie wykonturowaliśmy sobie śląskości jak Żydzi żydowskości, jesteśmy tym całym pograniczem, choć trudno już powiedzieć, co od czego odgraniczamy”⁹⁹). Powstawanie *Nikaj* było efektem współpracy Zbigniewa Rokity z Robertem Talarczykiem. W sztuce położyli oni nacisk tylko na jeden z wątków poruszonych w eseju:

Problem w tym, że Zagłębie jest pierońsko fascynujące. Zagłębie to alternatywny Śląsk, Śląsk, którego losy się nieco inaczej potoczyły [...] W śląskich drwinach z Zagłębia, jak to z drwinami bywa, brakowało zawsze drugiej perspektyw. Jakby nikt nie chciał wczuć się w Zagłębiaków. A jak mieli się poczuć w takim Będzinie, gdy kilkadziesiąt lat temu Ślązacy wjeżdżali im do miasta w mundurach Wehrmachtu? Jak mają nie czuć się obco dziś, gdy Ślązacy czują się od nich lepsi, kpią z nich, generalizują¹⁰⁰.

Te złożone sąsiedzkie relacje zostały pokazane w spektaklu, będącym wspólnym dziełem Teatru Zagłębia i Teatru Śląskiego, w którym wystąpili aktorzy z Sosnowca i Katowic. Wprawdzie punktem wyjścia dla Rokity jest opowieść niemal rodzinna (bohaterami są Hajoki z Ostropy), ale daleko tu do sentymentalnej wyprawy w przyszłość w stylu *Piątej strony świata*, czy nawet kilkutomowego quasi-sztambucha Twardocha. Bohaterowie tej historii są raczej nosicielami pewnych postaw (ich karykatur) niż bohaterami rodzinnej dramy. Rodzinę Hajoków tworzą: mąż Pyjter, prowadzący dom (Dariusz Chojnacki), pracująca zawodowo żona (Barbara Lubos), ich córka Grytka (Mirosława Żak) oraz 122-letni Opa (Wiesław Sławik). Mimo wysiłków ich wszystkich najmłodsza z rodu, w żaden sposób nie daje się zszlęzanizować:

Mi się tak po ludzku nie chce z tymi wszystkimi Wehrmachtami, tożsamościami i bóg wie czym jeszcze, za przeszerzeniem, pierdolić (Z. Rokita, *Nikaj*. Scenariusz..., s. 7).

Pojawiający się sąsiad, sosnowiczanie Zbyszek (podobny nieco do Zbyszka ze *Świętej wojny*) prowokuje ich do namysłu nad dziejami regionu:

Zbyszek: Wy naprawdę udajecie, że nic się nie dzieje... Narzekacie, że was z historii wykluczają, ale jak historia przychodzi do was, to udajecie, że was nie ma w domu [...]

Regina: I mi markotno [...] Że nie mamy historii.

Pyjter: [...] Poloki nam zabroniły mieć.

Regina: No tak. Ale im też zabraniali, a oni na przekór tym więcej robili sobie historii.

Pyjter: Nie historii, a kłamstw! [...]

Regina: Może i kłamstw. Ale ja już wolę mieć przekłamaną historię niż nie mieć żadnej (Z. Rokita, *Nikaj*. Scenariusz..., s. 37–38).

⁹⁸ Z. Rokita, *Kajś. Opowieść o Górnym Śląsku*, Wołowiec 2020, s. 156–157.

⁹⁹ Tamże, s. 250.

¹⁰⁰ Tamże, s. 203–204.

Nikaj to zatem opowieść o małej lokalnej wojnie przeniesiona w groteskowo potraktowaną przyszłość – ostatecznie Ślązacy zostają wystrzeleni na Marsa, skąd i tak widzą osiedle Nikiszowiec. Sporo tu aluzji: politycznych („Burza wybrała na nowe Jeruzalem właśnie Polskę i niebawem będzie również na Śląsku”), kulturowych (mąż myje żonie nogi po powrocie z pracy), czy obyczajowych (opowieść Ujka z Niemiec: „Jechołżech po tej autobanie, Ausfahrt zech przejechoł i na Knurów zech zjechoł”). Rokita spogląda na historię regionu także poprzez komiczne hiperbolizacje. Taka rola przypada Opie: „ostatni żyjący powstaniec” zależnie od tego, czy przesłuchiwany jest przez Wielkiego Ślązakowca czy Wielkiego Wszepocholaka, przedstawia różne wersje swojego życiorysu dotyczące plebiscytu i jego losów żołnierskich:

A może i głosowałem, ja już wiele z tego nie pamiętam. Może za Polską? A pan woli, żebym welował za Germonami? Bo może i za nimi welowałem, to już było tak dawno temu, tyle mi się ojczyzn przez życie przewinęło [...] Pod Verdun jako Stabsgefreiter, pod Arras jako Unteroffizier, a nad Bzurą to chyba nawet jako Oberscharführer (Z. Rokita, *Nikaj*. Scenariusz..., s. 15–16).

Jednocześnie to Opa, broniąc się przed rozbudzonymi tożsamościowo apetytami Pyjtra i Reginy, wypowiada najbardziej sentencjonalne kwestie w końcowej partii przedstawienia. Gdy Pyjter prosi go, by poleciał z nimi na Marsa, gdzie ma powstać „prawdziwy śląski świat”, konstatuje: „Za mało na naród, za dużo na to, żeby nas ta osobność nie uwierała”. Sprowadzone do absurdu etnonacjonalistyczne zapędy Hajoków bawią publiczność na równi z tymi, które odnoszą się do sąsiadów zza Brynicy („Zagłębianie równie gorliwie dbają o czystość rasy mieszkańców «Świętego Cesarstwa Sosnowieckiego»”). Spektakl grany w Sosnowcu i Katowicach staje się próbą uzdrowienia śmiechem tych sąsiedzkich relacji¹⁰¹.

Zbigniew Rokita dostrzegł snucie podobnych refleksji nad tożsamością w spektaklu *Byk*¹⁰² – kolejnym etapie współpracy śląskiego reżysera (Talarczyk) ze śląskim pisarzem (Twardoch). W programie przedstawienia pisał:

Twardoch stał się głośnym głosem Ślązaków i Ślązaków bezprzymiotnikowych, symbolem śląskiej osobności. Stał się nim także stworzony na nowo przez Roberta Talarczyka Teatr Śląski, który na nowo Śląsk opowiada i tego nowego Śląska stał się jednym z kluczowych biegunów¹⁰³.

Monodram został specjalnie napisany dla Roberta Talarczyka, a obaj twórcy figurują jako jego reżyserzy. Opowieść Roberta Mamoka, zdecydowanie współczesna, będąca historią Ślązaka, robiącego błyskotliwą lecz kończącą się skandalem karierę w stolicy, odwołuje się także do sagi snutej w Twardochowej prozie – wnuk odkrywa wojenne losy dziadka:

¹⁰¹ Nie była to zresztą pierwsza taka próba. Triumfy, nie tylko na scenie sosnowieckiego teatru święcił *Korzeniec*, adaptacja powieści Zbigniewa Białasa pod tym samym tytułem, której akcja dzieje się przy Trójkacie Trzech Cesarzy.

¹⁰² Przedstawienie wyprodukowane przez Teatr Studio w Warszawie, przy współpracy z Teatrem Śląskim (partnerem przedsięwzięcia jest katowicki Teatr Korez).

¹⁰³ Teatr STUDIO, *Byk*, program, Warszawa 2022.

Proszę, młody Paulek Magnor w mundurze Wehrmachtu. Z medalami, Żelazny Krzyż, odznaka szturmowa, Odznaka za Rany [...] Ile ja się dowiedziałem z tego zdjęcia. Na przykład żeś nie był w Waffen-SS, stary pieronie. I dlaczegoś się tak nastroszył wtedy, jak zapytałem?¹⁰⁴

Rezultat tych poszukiwań nie staje się takim szokiem jak w przypadku Lucjana Czornynogi.

Widzowi / czytelnikowi *Byka* przypomniana zostanie też scena, znana z zakończenia *Dracha*:

Ja wychowałem się przy mojej omie, która 27 stycznia 1945 roku, dwa tygodnie po ciężkim poronieniu, wyszła do nich, bo razem z nią na strychu ukrywała się jej siostra Gela i ona nie chciała, żeby Ruscy ją znaleźli¹⁰⁵.

Biografia głównego bohatera łączy się też z życiorysem samego wykonawcy:

Wiesz, że byłem pierwszym Ślązakiem w dziejach tej znakomitej śląskiej instytucji? Pierwszym Ślązakiem dyrektorem, w sensie. Śmieszne, nie? Pierwszy Ślązak dyrektor tej znakomitej śląskiej instytucji, która ma już sto piętnaście lat. Wiedziałeś o tym?¹⁰⁶

Historia Roberta Mamoka może być też odczytywana – jak każda wcześniejsza – jako opowieść uniwersalna, w tym wypadku jako opowieść o wielkim człowieku z prowincji w stolicy, o jego wzlocie i upadku. Zbyt mocne jest jednak wpisane w nią napięcie na linii Centrum-Peryferie. Mimo iż scena przedstawia wnętrze domu śląskiego dziadka (opy)¹⁰⁷ bohatera, to wielokrotnie przywoływane są obrazy z Warszawy. Jednocześnie formułowane są prowokacje skierowane do stołecznych elit:

Bo na przykład jak mnie zauważyliście w tej waszej, kurwa, jebanej Warszawie, byka rogatego, i zapraszaliście na te wasze inteligenckie kolacje w roli atrakcji, jak człowieka słonia albo babę z brodą: Patrzcie, patrzcie, oto Ślązak, który mówi ludzkim językiem! Po polsku! Je nożem i widelcem, jak my! Dziw nad dziwy! Cyrk przyjechał!¹⁰⁸

Talarczyk odgrywa na scenie wszystkie najważniejsze emocje: radość, smutek, wstręt, strach, zaskoczenie i złość. Wyraża je zarówno po polsku, kiedy zwraca się do publiczności, i po śląsku, kiedy mówi do Opy: „Wszystko wy mie umarło, opa. Nic już wy mie niy ma. Jo żech już niy je sobom, jo żech je grobym od siebie”¹⁰⁹. Bohater kończy swoją opowieść, podobnie jak Josef Magnor czy Alois Pokora, a jego wymowa jest – na tym etapie współpracy Talarczyka z Twardochem – rodzajem pewnego *résumé* i prowokowaniem także nieśląskiej publiczności:

Jest to więc dzieło niezwykle z co najmniej kilku powodów, a jednym z nich jest z pewnością to, że jest na wskroś śląskie. Dwóch ważnych Ślązaków, bardzo

¹⁰⁴ S. Twardoch, *Byk*, Kraków 2022, s. 35 [podkr. KW].

¹⁰⁵ Tamże, s. 38.

¹⁰⁶ Tamże, s. 63. Losy osaczonego przez media Ślązaka, który wywołuje nie dający się zatuszować skandal, mogą też przywołać na myśl historię Kamila Durczoka. Urodzony w Katowicach, a robiący karierę w Warszawie dziennikarz, zmarł w listopadzie 2021 roku. Durczok jest jednym z wykonawców w spektaklu *Nikaj*. Jego głos, utrwalony na potrzeby tego spektaklu, jest komentarzem dotyczącym się na scenie wydarzeń.

¹⁰⁷ Tym razem – w porównaniu do *Dracha czy Pokory* – scenografia jest bardzo realistyczna i przedstawia wnętrze mieszkania w stylu PRL-owskim.

¹⁰⁸ S. Twardoch, *Byk...*, s. 68.

¹⁰⁹ Tamże, s. 84.

cenionych „u siebie”, ale pilnie obserwowanych także poza granicami swej „małej ojczyzny”, przyjechało do stolicy i zrobiło mocny, znaczący spektakl. Opowiadają w nim Warszawie, a w zasadzie – także całej reszcie Polski, o tym, czym jest Śląsk, na czym polega jego specyfika etniczna, obyczajowa i językowa, co go od owej całej reszty Polski różni i dlaczego Śląsk jej nienawidzi – w spektaklu padają mocne słowa o „śląskiej ksenofobii”¹¹⁰.

Podsumowanie

Patrząc z perspektywy monodramu *Byk* na wcześniejsze spektakle można dojść do wniosku, że śląski teatr zmierza w kierunku opowieści postkolonialnej, w której długo hamowana niechęć śląskich Peryferii do Centrum wybucha ze zwiększoną mocą¹¹¹. Co w *Skazanym na bluesa* było ledwie zasugerowane (scena bójki Riedla z warszawiakiem), nieco wyraźniej komunikowane w *Piątej stronie świata*¹¹², coraz mocniej narastało w kolejnych utworach Szczepana Twardocha, tu znalazło swoje ujście bezpośrednio na warszawskiej scenie. Taki rozliczeniowy charakter, konfrontujący śląskie doświadczenia z tymi, dotyczącymi całej Polski, miał też spektakl *Miłość w Königshütte*¹¹³.

Nie jest to jednak nurt dominujący. Śląski teatr był do tej pory pochłonięty rozpoznawaniem newralgicznych miejsc pamięci, szkicowaniem autoportretu wspólnoty, budowaniem teatralnego etnoobrazu. Nie wydaje się, by ta operacja miała zostać ukończona, wszak: „Przeszłość jest ciągle reorganizowana przez zmienne ramy odniesień teraźniejszości. Także to, co nowe, pojawiać się musi zawsze w postaci zrekonstruowanej przeszłości”¹¹⁴.

Inne spektakle opowiadały zatem śląskie uniwersum, nie grając do warszawskiej czwartej ściany. Szukano słów i obrazów, by pokazać na scenie inne doświadczenie historyczne i obyczajowe, nie konfrontując go z wielką polską narracją.

¹¹⁰ P. Gulda, „Byk” w *Teatrze Studio. Niechęć do „warszawki” oklaskiwana w stolicy*, <https://ksiazki.wp.pl/byk-w-teatrze-studio-niechec-do-warszawki-oklaskiwana-w-stolicy-6749263256488704a> [dostęp 3.07.2022].

¹¹¹ Por. np. b.hooks [właśc. G.J. Watkins], *Margines jako miejsce radykalnego otwarcia*, tł. E. Domańska, „Literatura na świecie” 2008, nr 1–2, s. 108–117; I. Wallerstein, *Analiza systemów – światów. Wprowadzenie*, tł. K. Gawlicz, M. Starnawski, Warszawa 2007, s. 47–48. Postkolonialną figurą takiego procesu jest postać Indianina / Indianera, pojawiająca się w *Synku* oraz – choć w innym sensie – w *Skazanym na bluesa* i w *Himalajach*.

¹¹² Np. scena rozmowy bohatera z matką jego narzeczonej. W wersji scenicznej brak innych krytycznych wypowiedzi. Nie ma gorzkich utyskiwań na sąsiadów zza Brynicy („którzy tam od dawna wysysali z matek komunistyczne mleko”) i na pozostałych współobywateli („Polonizowanie upodobiło się do obrzędu religijnego, trochę jak nawracanie na wiarę w Afryce”). K. Kutz, *Piąta strona świata...*, s. 162 i 174.

¹¹³ W tym spektaklu z kolei najbardziej konfrontacyjny charakter ma scena lekcji języka polskiego odbywająca się po zakończeniu II wojny światowej, w czasie której nauczycielka zirytowana zachowaniem śląskich uczniów stosuje wobec nich terror psychiczny i fizyczny.

¹¹⁴ J. Assmann, *Kultura pamięci*, [w:] *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. M. Saryusz-Wolska, Kraków 2009, s. 77. Takim sygnałem jest pojawianie się postaci androgynicznych (Drach / Hcard) czy transpłciowych (Baronessa) w spektaklach opartych na prozie Szczepana Twardocha.

Widz ogląda inscenizację wydarzeń kształtujących region górnośląski: doświadczenie Ślązaków jako żołnierzy Reichswehry w czasie I wojny (*Polterabend, Drach, Pokora*) i żołnierzy Wehrmachtu podczas II wojny światowej (*Morfina, Byk*); międzywojenne rządy Michała Grażyńskiego (*Piąta strona świata, Korfanty...*); powstania śląskie i plebiscyt widziane z perspektywy podzielonych rodzin, (*Polterabend, Drach, Pokora*); postawy Ślązaków w czasie rządów Hitlera (*Biografia, Cholonek, Morfina*); wejście Armii Czerwonej w 1945 roku (*Cholonek, Miłość w Königshütte, Polterabend, Drach*); doświadczenia okresu PRL-u (*Kapry i brzany, Wujek'81. Czarna ballada, Skazany na bluesa, Piąta strona świata*); dramaty emigracji do Niemiec (dramaty Stanisława Bieniasza, *Cholonek*); okres transformacji (*Korfanty..., Czarny ogród*) czy czasy współczesne (*Byk, Nikaj*). Jest to zatem przede wszystkim panorama śląskich dziejów XX wieku, z jednym wyjątkiem – ilustracją emigracji Ślązaków do Teksasu w XIX wieku (*Western*). Te historie opowiadane w teatrze rzadko wpisują się w polską opowieść martyrologiczną – w zasadzie pewnym wyjątkiem jest *Wujek'81. Czarna ballada* – budują natomiast własną opowieść o cierpieniu i krzywdzie¹¹⁵ (*Korfanty..., Drach, Pokora*) lub autonomii swojego świata (*Piąta strona świata, Czarny ogród, Western, Byk, Nikaj*).

Śląski teatr pełni zatem ważną funkcję społeczną. Jego opowieści stają się emanacją opowieści wspólnoty i jej – różnej od oficjalnej historii – pamięci generacyjnej i wspólnotowej. Właśnie w synergii zespołu teatralnego podejmującego rolę reprezentanta lokalnej społeczności kształtuje się historia, z którą ona może się identyfikować. Na ile taki obraz Peryferii ma charakter reaktywny wobec Centrum? A na ile staje się z wolna intersubiektywny? Zasadne wydaje się także pytanie, czy w ogóle da się „uczynić zadaniem sztuki tworzenie odbić rzeczywistych zdarzeń, a tym samym krytyczną postawę widza wobec rzeczywistych zdarzeń – postawą właściwą sztuce¹¹⁶”.

Odrębnym nurtem, mniej lub bardziej wpisanym w śląski kontekst, są opowieści biograficzne o wielkich indywidualnościach związanych ze Śląskiem (Ryszard Riedel, Jerzy Kukuczka) czy Katowicami (Zbigniew Cybulski). Do tej grupy należy też zaliczyć spektakle poświęcone innym osobowościom związanym ze stolicą województwa śląskiego: Hansem Bellmerem (*Świat jest skandalem* Tomasa Mana), Wiesławem Langem (*Czy uważa się pan za artystę?* Artura Pałygi), Mikołajem Beljungiem (*What the hell?!* Bartłomieja Błaszczńskiego). Obraz jednostkowego śląskiego doświadczenia wyłania się także ze szczególnie predestynowanej do tego celu formy – monodramu. Był i jest grany przez aktorów śląskich scen: *Mianujomie Hanka* Alojzego Lyski (Grażyna Bułka), *Mariacka 5, czyli dwanaście pieśni spowiednich pani Heli* Lecha Majewskiego (Elżbieta Okupska), *Synek* do tekstów Zbigniewa Kadłubka i Zbigniewa Stryja oraz samego aktora Marcina Gawła, a także *Byk Twardocha-Talarczyka*. Te monodramowe biografie eksponują albo żywioł ar-

¹¹⁵ Por. M.G. Gerlich, „Śląska krzywda” – przejaw zbiorowego poczucia poniżenia wśród górnośląskiej ludności rodzimej (okres międzywojnia), „Etnografia Polska” t. 38, 1994, z. 1–2, s. 5–24. Ten zwrot wyraźnie widać w opowieści o powstaniach: od apologii polskości w *Soli ziemi czarnej*, przez bardziej powściągliwy ton w *Piątej stronie świata*, po wymowę wyraźnie konfrontacyjną w adaptacjach prozy Szczepana Twardocha.

¹¹⁶ B. Brecht, *Wartość mosiądzu*, tł. M. Kurecka, Warszawa 1975, s. 240.

tystyczny w życiu bohatera (Bellmer, Lange, Riedel, Cybulski), albo jego uwikłanie w śląskość (matka-Ślązaczka Hanka, kurtyzana Hela, Synek-ostatni Ślązak, spadający na dno Robert Mamok).

Nie można zapomnieć o znaczącej i wyjątkowej roli Roberta Talarczyka, który jest architektem nie tylko nowej teatralnej opowieści na katowickiej scenie, ale i artystą współtworzącym śląską narrację. Podwaliny pod nią położył jeszcze realizacją *Cholonka* (Teatr Korez w Katowicach) i – jako patron przedsięwzięcia – *Miłością w Königshütte* (Teatr Polski w Bielsku-Białej). Na swojego następcę – jako Śląskiego Narratora – „namaścił” go Kazimierz Kutz poprzez powierzenie mu do realizacji swojej autobiograficznej *Piątej strony świata*. Kolejne przedstawienia (autobiograficzny *Wujek’81. Czarna ballada*, *Nikaj* Zbigniewa Rokity i spektakle realizowane ze Szczepanem Twardochem) ugruntowały jego pozycję, a z katowickiej sceny uczyniły najbardziej regionalny – obok legnickiego Teatru im. H. Modrzejewskiej – ośrodek teatralny w kraju. Uznanie wyrażane przez eksperckie gremia oraz frekwencyjny sukces teatru uprawomocniają ideę, określaną przez Jacka Głomba jako odbudowywanie lokalnej wspólnoty¹¹⁷, a którą ucieleśnia artystyczny dorobek Talarczyka ostatnich dwudziestu lat.

Gdyby spojrzeć na ten dorobek z perspektywy pamięci generacyjnej można przyjąć, że stanowi ona pomost pomiędzy różnymi nurtami w pamięci kulturowej regionu. O ile wystawienie *Piątej strony świata* pod patronatem Kazimierza Kutza było gestem dziedziczenia, o tyle wprowadzenie na katowicką scenę dzieł Szczepana Twardocha stanowi akt założycielski nowej tradycji. Najwidoczniejsze jest to w sposobie ukazywania powstań śląskich: „korfanciorze”, których hołubi Kutz, są przez pilchowskiego pisarza traktowani z niechęcią; śląskość nie utożsamia się w jego wizji ani z polskością, ani z niemieckością. Odrębne od wcześniejszych wizji były już opowieści Ingmara Villqista i Przemysława Wojcieszka, a obecnie taki charakter ma historia Talarczyka i Twardocha opowiedziana w *Byku*. Posługując się metaforą Piotra Gruszczyńskiego w odniesieniu do śląskiego teatru należy stwierdzić, iż akt ojcobójstwa dokonał się w 2022 roku: w lutym Szczepan Twardoch został – mimo protestów Iwony Świętochowskiej-Kutz – laureatem Nagrody im. Kazimierza Kutza¹¹⁸, a miesiąc później odbyła się premiera *Byka*.

Zauważmy, iż ukazanie się wersji książkowej utworu Twardocha jest znamienne także z innego powodu. Jest to pierwszy opublikowany śląski dramat od czasów wydania dzieł Stanisława Bieniasza (2003). Spektakle lokalnego nurtu nie są bowiem realizowane na podstawie dzieł tego rodzaju literackiego¹¹⁹. Z jednej strony jest to rezultat ogólnej tendencji „coraz bardziej zauważalnego rozchodzenia się

¹¹⁷ J. Głomb, *Manifest kontrrewolucyjny...*

¹¹⁸ M. Odziomek, *Szczepan Twardoch z Nagrodą im. Kazimierza Kutza. Wybór podzielił kapitulę* (2022), „Gazeta Wyborcza-Katowice online”, <https://katowice.wyborcza.pl/katowice/7,35063,28121084,z-nagroda-im-kazimierza-kutza.html> [dostęp: 1.07.2022].

¹¹⁹ Brak mu zatem takich odniesień jak dialektalna dramaturgia włoska czy dramat postkolonialny, wyrastający „z silnego poczucia lokalności opozycji do dominującego centrum”. E. Bal, *Śląsk swój i obcy. Między natywizmem a postnacionalizmem*, [w:] *Polska dramatyczna. Dramat i dramatyzacje w XX wieku*, red. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2012, s. 77. Nie zaliczam do dramatów tekstów pisanych na zamówienie teatru i potem nie publikowanych.

dróg teatru i dramatu”¹²⁰, z drugiej może oznaczać – mimo regularnie odbywającego się od 2011 roku konkursu na jednoaktówkę po śląsku – iż trafniej śląskie uniwersum odzierać dzieła epickie i liryczne. Są to zatem zazwyczaj inscenizacje prozy, reportażu lub tekstów przez teatr zamówionych. Nie jest to oczywiście teatr postdramatyczny w sensie prowadzenia teatralnej narracji czy konstruowania intrygi – nie licząc spektakli Eweliny Marciniak i Przemysława Wojcieszka – ale opiera się on na kilku elementach, które Lehman do takiej konwencji zalicza m.in.: brak hierarchii znaków teatralnych, ich gęstość, nadmiar i symultaniczność, umuzyycznienie, dramaturgię wizualną („teatr obrazów”), cielesność¹²¹.

Taki estetycznie wielopłaszczyznowy charakter ma zdecydowana większość przywołanych spektakli. Pojawia się w nich muzyka grana i śpiewana na żywo (orkiestra górnicza w *Polterabend*, zespół rockowy w *Skazanym na bluesa*, Chłopcy kontra Basia w *Morfinie*, Miuosh w *Wujku’81... i Himalajach*), piosenki wykonywane do podkładu muzycznego (*Korfanty...*, *W popielniczce diament*, *Czarny ogród*). Odrębną przestrzenią teatralnych znaków jest wspomniana już scenografia Katarzyny Borkowskiej (*Himalaje*, *Drach*, *Pokora*), ale również plastyczne wizje Adrianny Gołębiewskiej (*Western*), czy scenografia Joanny Machy i kostiumy Agnieszki Werner (*Skazany na bluesa*). Prywatne piąte strony świata twórców: Szopienice Kutza, Brynów Talarczyka, Pilchowice Twardocha, czy – ostatnio – Ostropa Rokity są więc rekonstruowane na scenie wręcz monumentalnie. Przestrzeń izby śląskiego familoka stała się już panteonem śląskich bogów (*Skazany na bluesa*), osobnym uniwersum (*Drach*), czy przestrzenią postapokaliptyczną (*Nikaj*). Staje się też terytorium symbolicznym. Alegoryczność zapowiedziana w pierwszym spektaklu cyklu *Śląsk święty / Śląsk przeklęty* pojawia się w jego nieformalnej kontynuacji: *Wujek 81. Czarna ballada* (Barbórka, Śmierć), *Czarny ogród* (Anioły), *Himalaje* (Lhotse), *Drach* (tytułowa postać narratora grana przez dwoje aktorów). Postacią najwyraźniej wyeksponowaną jest Barbórka¹²², odgrywająca także ważną rolę w spektaklu *Koń, kobieta i kanarek* Tomasza Śpiwaka i Remigiusza Brzyka wystawianym przez Teatr Zagłębia w Sosnowcu. Symboliczną przestrzenią staje się z kolei nikiszowieckie osiedle, potraktowane także z przymrużeniem oka (*Nikaj*).

Z niedużej, kanonicznej partytury na kilkoro aktorów, „byfj” i usną harmonijkę (*Cholonek*) powstają kolejne wielkoobsadowe symfonie na głosy operowe, rapujące, trzy plany czasowe, obrotową scenę i videoart (*Wujek’81. Czarna ballada*, *Drach*). Są to dzieła w coraz większym stopniu różnorodne, a także autonomiczne wobec narracji konstruowanej w obrębie pamięci narodowej. Jak zauważyła Aleida Assmann:

¹²⁰ H.T. Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, tł. D. Sajewska, M. Sugiera, Kraków 2004, s. 31. Jest to zapewne efekt kolejnego zwrotu w humanistyce. Por. E. Domańska, „Zwrot performatywny” we współczesnej humanistyce, „Teksty Drugie” 2007, nr 5, s. 48–61.

¹²¹ Por. H.T. Lehmann, *Teatr postdramatyczny...*, s. 131–169.

¹²² W sztuce Niedoby św. Barbara pojawia się jako symbol zmian wywalczonych przez Solidarność: „Niech patronka wasza św. Barbara zawsze tu stoi w blasku świec, a nie zamknięta na dwie kłódki w tej metalowej szafie, przerobionej z kasy pancernej świętej pamięci dyrektora Gieshego. A w niedzielę, którą mam nadzieję będziecie teraz mieli znowu wolną, przychodźcie do domu Pana waszego”. A. Niedoba, *Kapry i brzany...*, s. 36.

Pamięć kulturowa różni się od zbiorowej przede wszystkim pod względem swej architektury [...] Pamięć kulturowa, dzięki wbudowanej w jej strukturę relacji napięcie między pamiętaniem i zapomnieniem, świadomym i nieświadomym, widocznym i utajonym, jest nieporównanie bardziej złożona i zdolna do przemian (ale też bardziej krucha i problematyczna) niż pamięć zbiorowa, nastawiona na jednolitość i jednoznaczność¹²³.

Miejmy nadzieję, że i taka stanie się śląska opowieść teatralna, że naturalnej narracyjnej polifonii nie zastąpi pieśń o tylko tych Ślązakach, którzy nie czują związku z żadną grupą narodową. O tym, jak potrzebna była przez lata dławiona opowieść o śląskiej krzywdzie, świadczy chociażby wysoka frekwencja na spektaklach o tematyce lokalnej. Być może ze sceny wybrzmiała ona najgłośniej? Ale konieczne są również inne wizje historii regionu. Potrzebne jest także utrzymywanie swego rodzaju napięcia pomiędzy pamięcią zbiorową a kulturową, by dzieło sztuki nie stało się jedynie narzędziem propagandy. Zresztą, czy nie jest to specyfika każdego teatru społecznie zaangażowanego...? Czy nie jest ona owym zbiorowym „wyładowaniem energii aktorów i widzów”? Czy nie jest tak i w tym przypadku? W przypadku grupy, która w coraz większym stopniu buduje swoją świadomość – odzyskując pamięć i (re)konstruując historię?

Pojawiają się głosy, że Teatr Śląski w Katowicach nasycił się już lokalną opowieścią¹²⁴. A może Melpomena nie powiedziała jeszcze swojego ostatniego słowa... po śląsku? Może dopiero zaczyna...?

Wykaz przedstawię teatralnych omówionych w artykule wraz z wykorzystanymi dokumentami pracy i dokumentami dzieła

KAPRY I BRZANY, Teatr Śląski w Katowicach, reż. J. Sycz, prem. 6 VI 1981.

Niedoba Andrzej, *Kapry i brzany*, maszynopis Biblioteki Teatru Śląskiego, nr 5065.

BIOGRAFIA KONTROLOWANA, Teatr Śląski w Katowicach, reż. J. Zegalski, pra-prem. 17 I 1991.

Bieniasz Stanisław, *Biografia*, „Dialog” 1990, nr 8, s. 5–40.

Bieniasz Stanisław, *Biografia. Sztuka w dwóch aktach*, [w:] tegoż, *Stary portfel i inne utwory dramatyczne*, oprac. K. Karwat, Gliwice 2003, s. 93–172.

HAŁDY, Teatr Śląski w Katowicach, reż. S. Bieniasz, prem. 18 III 1995.

Bieniasz Stanisław, *Hałdy*, „Dialog” 1979, nr 10, s. 5–31.

CHOLONEK, Teatr Korez w Katowicach, reż. R. Talarczyk, M. Neinert, prem. 16 X 2004 [na podstawie powieści Janoscha *Cholonek, czyli dobry Pan Bóg z gliny*].

POLTERABEND, Teatr Śląski w Katowicach, reż. T. Bradecki, prem. 5 I 2008.

Mutz Stanisław, *Polterabend*, [tekst sztuki], maszynopis Biblioteki Śląskiej, sygn. R 6346 III. Teatr Śląski (2008), *Polterabend*, program, Katowice 2008.

MIŁOŚĆ W KÖNIGSHÜTTE, Teatr Polski w Bielsku-Białej, reż. I. Villqist, prem. 31 III 2012 [na podstawie niezrealizowanego scenariusza filmowego Ingmara Villqista].

¹²³ A. Assmann, *Cztery formy pamięci...*, s. 56–57.

¹²⁴ Zob. te i inne głosy zostały zebrane w publikacji *Teatr Śląski. Historie mówione...*

- Villqist Ingmar, *Miłość w Königshütte*. Scenariusz przedstawienia, Archiwum prywatne autora, [b.m., przed 2012].
- KORZENIEC, Teatr Zagłębia w Sosnowcu, reż. R. Brzyk, prem. 26 V 2012 [na podstawie powieści Zbigniewa Białasa].
- WESELE NA GÓRNYM ŚLĄSKU, Zespół Pieśni i Tańca „Śląsk”, reż. H. Konwiński, prem. 9 XII 2012 [na podstawie sztuki Stanisława Ligonia].
- Ligoń Stanisław, *Wesele na Górnym Śląsku*, Katowice: Biblioteka Śląska, 2016.
- PIĄTA STRONA ŚWIATA, Teatr Śląski w Katowicach, reż. R. Talarczyk, prem. 16 II 2013.
- Piąta strona świata*. Scenariusz przedstawienia do tekstu Kazimierza Kutza napisał Robert Talarczyk, Archiwum Teatru Śląskiego, Katowice 2013.
- Teatr Śląski, *Piąta strona świata*, program, Katowice 2013.
- SKAZANY NA BLUESA, Teatr Śląski w Katowicach, reż. A. Jakubik, prem. 7 III 2014 [„Śląsk święty / Śląsk przeklęty”, cz. I].
- Skazany na bluesa*. Scenariusz przedstawienia do tekstu Przemysława Angermanna i Jana Kidawy-Błońskiego napisał Arkadiusz Jakubik, Archiwum Teatru Śląskiego, Katowice 2014.
- Teatr Śląski, *Skazany na bluesa*, program, Katowice 2014.
- W POPIELNICZCE DIAMENT, Teatr Śląski w Katowicach, reż. W. Patlewicz, prem. 6 VI 2014 [„Śląsk święty / Śląsk przeklęty”, cz. I].
- Roszkowski Jakub, *W popielniczce diament*. Scenariusz przedstawienia, Archiwum Teatru Śląskiego, Katowice 2014.
- Teatr Śląski, *W popielniczce diament*, program, Katowice 2014.
- MORFINA, Teatr Śląski w Katowicach, reż. E. Marciniak, prem. 8 XI 2014 [„Śląsk święty / Śląsk przeklęty”, cz. I].
- Morfina*. Scenariusz przedstawienia do tekstu Szczepana Twardocha napisał J. Murawski, Archiwum Teatru Śląskiego, Katowice 2014.
- Teatr Śląski, *Morfina*, program, Katowice 2014.
- CZARNY OGRÓD, Teatr Śląski w Katowicach, reż. J. Głomb, prem. 17 IV 2015 [„Śląsk święty / Śląsk przeklęty”, cz. I].
- Czarny ogród*. Scenariusz przedstawienia do tekstu Małgorzaty Szejnert napisał Krzysztof Kopka, Archiwum Teatru Śląskiego, Katowice 2015.
- WESTERN, Teatr Śląski w Katowicach, reż. R. Talarczyk, R. Urbacki, praprem. 4 IX 2015 [„Śląsk święty / Śląsk przeklęty”, cz. I].
- Pałyga Artur, *Western*. Scenariusz przedstawienia, Archiwum Teatru Śląskiego, Katowice 2015.
- Teatr Śląski, *Western*, program, Katowice 2015.
- WUJEK’81. CZARNA BALLADA, Teatr Śląski w Katowicach, reż. R. Talarczyk, prem. 16 XII 2016 [„Śląsk święty / Śląsk przeklęty”, cz. II].
- Talarczyk Robert, *Wujek’81. Czarna ballada*. Scenariusz przedstawienia, Archiwum Teatru Śląskiego, Katowice 2016.
- Teatr Śląski, *Wujek’81. Czarna ballada*, program, Katowice 2016.
- KORFANTY. HOTEL BRZEŚĆ I INNE PIOSENKI, Teatr Śląski w Katowicach, reż. P. Wojcieszek, prem. 27 X 2017 [„Śląsk święty / Śląsk przeklęty”, cz. II].

- Wojcieszek Przemysław oraz Zespół Aktorski, *Korfanty. Hotel Brześć i inne piosenki*. Scenariusz przedstawienia, Archiwum Teatru Śląskiego, Katowice 2017.
- Teatr Śląski, *Korfanty. Hotel Brześć i inne piosenki*, program, Katowice 2017.
- HIMALAJE, Teatr Śląski w Katowicach, reż. R. Talarczyk, prem. 18 V 2018 [„Śląsk święty / Śląsk przeklęty”, cz. II].
- Himalaje*. Scenariusz przedstawienia do tekstu Dariusza Kortki i Marcina Pietraszewskiego napisał Artur Pałyga, Archiwum Teatru Śląskiego, Katowice 2018.
- Teatr Śląski, *Himalaje*, program, Katowice 2018.
- DRACH, Teatr Śląski w Katowicach, reż. R. Talarczyk, prem. 27 X 2018 [„Śląsk święty / Śląsk przeklęty”, cz. II].
- Drach*. Scenariusz przedstawienia do tekstu Szczepana Twardocha napisał Robert Talarczyk, Archiwum Teatru Śląskiego, Katowice 2018.
- Teatr Śląski, *Drach*, program, Katowice 2018.
- POKORA, Teatr Śląski w Katowicach, reż. R. Talarczyk, praprem. 11 VI 2021 [„Śląsk święty / Śląsk przeklęty”, cz. II].
- Twardoch Szczepan, *Pokora*. Scenariusz przedstawienia, Archiwum Teatru Śląskiego, Katowice 2021.
- NIKAJ, Teatr Zagłębia w Sosnowcu, reż. R. Talarczyk, prem. 10 IX 2021 [„Śląsk święty / Śląsk przeklęty”, cz. II].
- Rokita Zbigniew, *Nikaj*. Scenariusz przedstawienia, Archiwum Teatru Zagłębia, Sosnowiec 2021.
- BYK, Teatr Studio w Warszawie, reż. R. Talarczyk, S. Twardoch, prem. 19 III 2022 [„Śląsk święty / Śląsk przeklęty”, cz. II].
- Teatr STUDIO, *Byk*, program, Warszawa 2022.

Bibliografia

- Assmann Aleida (2013), *Cztery formy pamięci*, tł. K. Sidowska, [w:] też, *Między historią a pamięcią. Antologia*, red. M. Saryusz-Wolska, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, s. 39–58.
- Assmann Jan (2009), *Kultura pamięci*, [w:] *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. M. Saryusz-Wolska, Kraków: Universitas, s. 59–99.
- Bal Ewa (2017), *Lokalność i mobilność kulturowa teatru. Śladami Arlekina i Pulcinelli*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Bal Ewa (2012), *Śląsk swój i obcy. Między natywizmem a postnacionalizmem*, [w:] *Polska dramatyczna. Dramat i dramatyżacje w XX wieku*, red. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków: Księgarnia Akademicka, s. 67–107.
- Bieniasz Stanisław (1979), *Hałdy*, „Dialog”, nr 10, s. 5–31.
- Bieniasz Stanisław (1990), *Biografia*, „Dialog”, nr 8, s. 5–40.
- Bieniasz Stanisław (2003), *Biografia. Sztuka w dwóch aktach*, [w:] tegoż, *Stary portfel i inne utwory dramatyczne*, oprac. K. Karwat, Gliwice: Dom Współpracy Polsko-Niemieckiej; Katowice: Biblioteka Śląska, s. 95–172.

- Bieniek Horst (1983), *Pierwsza Polka*, tł. M. Przybyłowska, Warszawa: Czytelnik.
- Billington James H. (2008), *Ikona i topór. Historia kultury rosyjskiej*, tł. J. Hunia, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Bradecki Tadeusz (2021), *Koniec końców (oraz kilka początków w krainie fikcji)*, Kraków: Żywosłowie. wydawnictwo.
- Brecht Bertolt (1975), *Wartość mosiądzu*, tł. M. Kurecka, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Domagała Tomasz (2017), *Taniec na śmierć i życie*, <https://domagalasiekultury.pl/2017/02/05/taniec-na-smierc-i-zycie-wujek-81-czarna-ballada-w-rezroberta-talarczyka-w-teatrze-slaskim-w-katowicach/> [dostęp 1.07.2022].
- Domańska Ewa (2007), „Zwrot performatywny” we współczesnej humanistyce, „Teksty Drugie” nr 5, s. 48–61.
- Fox Dorota (2015), *W kopalni i wokół kopalni. Przedsięwzięcia teatralne Sceny Propozycji działającej przy zabrzańskim Stowarzyszeniu „Pro Futuro*, [w:] *Teatr historii lokalnych w Europie Środkowej*, red. E. Wąchocka, D. Fox, A. Głowacka, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, s. 27–38.
- Gerlich Marian Grzegorz (1994), „Śląska krzywda” – przejaw zbiorowego poczucia poniżenia wśród górnośląskiej ludności rodzimej (okres międzywojnia), t. 38, z. 1–2, s. 5–24.
- Głomb Jacek (2012), *Manifest kontrrewolucyjny*, <http://jacekglobm.blogspot.com/2012/01/manifest-kontrrewolucyjny.html?m=1> [dostęp 2.07.2022].
- Głowacka Aneta (2015), *Lokalność w budowaniu porozumienia z publicznością na Górnym Śląsku*, [w:] *Teatr historii lokalnych w Europie Środkowej*, red. E. Wąchocka, D. Fox, A. Głowacka, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, s. 148–166.
- Górnicza tragedia oglądana oczami trzynastoletniego chłopca* (2017). [Z R. Talarczykiem rozmawia M. Piwowar] [wywiad]. „Rzeczpospolita online”, <https://www.rp.pl/teatr/art2240511-gornicza-tragedia-ogladana-oczami-trzynastoletniegochlopca> [dostęp 1.07.2022].
- Grim Emanuel (1929), *Baśnie z Podbeskidzia Śląskiego*, Cieszyn: [b.w.].
- Gulda Przemek (2022), „Byk” w Teatrze Studio. Niechęć do „warszawki” oklaskiwana w stolicy, <https://ksiazki.wp.pl/byk-w-teatrze-studio-niechec-do-warszawkioklaskiwana-w-stolicy-6749263256488704a> [dostęp 3.07.2022].
- hooks bell [właśc. Watkins Gloria Jean] (2008), *Margines jako miejsce radykalnego otwarcia*, tł. E. Domańska, „Literatura na świecie”, nr 1–2, s. 108–117.
- Karwat Krzysztof (2003), *Stanisława Bieniasz ucieczki i powroty*, [w:] S. Bieniasz, *Stary portfel i inne utwory dramatyczne*, oprac. K. Karwat, Gliwice: Dom Współpracy Polsko-Niemieckiej; Katowice: Biblioteka Śląska, s. 5–31.
- Kortko Dariusz, Pietraszewski Marcin (2016), *Kukuczka. Opowieść o najśłynniejszym polskim himalaistcie*, Warszawa: Agora Wydawnictwo Książkowe.
- Krzyk Józef (2017), *Kto zabił Korfantego* [rec.], „Gazeta Wyborcza” nr 253, s. 2.
- Kunicki Wojciech (2015), *Cholonek, czyli dobry Pan Bóg z gliny Janoscha*, [w:] *Leksykon mitów, symboli i bohaterów Górnego Śląska XIX–XX wieku*, red. B. Liniek, A. Michalczyk, Opole: Państwowy Instytut Naukowy – Instytut Śląski, s. 221–222.

- Kutz Kazimierz (2019), *Będzie skandal. Autoportret*, Kraków: Wydawnictwo Znak.
- Kutz Kazimierz (2010), *Piąta strona świata*, Kraków: Wydawnictwo Znak.
- Kyzioł Aneta (2018), *Świecząca pół-gruda* [rec.], „Polityka”, nr 46, s. 79.
- Lehmann Hans-Thies (2004), *Teatr postdramatyczny*, tł. D. Sajewska, M. Sugiera, Kraków: Księgarnia Akademicka.
- Lewandowski Jan F. (1997), *Wędrówki po kinie: Grób Cybulskiego*, „Śląsk”, nr 2, s. 39.
- Markiewicz Miłosz (2014), *W rozkroku* [rec.], <https://teatralny.pl/recenzje/w-rozkroku,395.html> [dostęp 2.07.2022].
- Mikrut-Majeranek Magdalena (2021), *Ciężką pracą, nie pokorą można zmienić życie* [rec.], <https://teatrologia.pl/recenzje/magdalena-mikrut-majeranek-ciezkapraca-nie-pokora-mozna-zmienic-zycie> [dostęp 1.07.2022].
- „Morfina” jest metaforą. *Teatr Śląski wziął się za Twardocha* (2014) [wywiad]. Marta Odziomek rozmawia z Ewelina Marciniak, „Gazeta Wyborcza. Magazyn Katowice online”, <https://katowice.wyborcza.pl/katowice/7,35055,16927650,morfina-jest-metafora-teatr-slaski-wzial-sie-za-twardocha.html?disable-Redirects=true> [dostęp 2.07.2022].
- Mrozek Witold (2012), *Kto zabił kafelkarza?* [rec.], „Przekrój” nr 26, s. 47.
- Mykita-Glensk Czesława (1992), *Teatr Polski na Śląsku w latach niewoli narodowej*, [w:] *Oblicza literackie Śląska*, red. M. Kubista, Katowice-Opole-Cieszyn: Biblioteka Śląska, s. 127–146.
- Netz Feliks (1989), *Dnia siódmego (K. Kutzowi)*, „Film”, nr 47, s. 5.
- Niedoba Andrzej (1981), *Kapry i brzany*, maszynopis Biblioteki Teatru Śląskiego, nr 5065.
- Niedzielska Inga (2007), „Cholonek...” – *historia wesola a przez to smutna* [rec.], „Dziennik Teatralny”, <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/cholonekhistoria-wesola-a-przez-to-smutna.html>. [dostęp 1.07.2022].
- Nora Pierre, *Między pamięcią a historią: les lieux de memoire*, tłum. M. Borowski i M. Sugiera, „Didaskalia” 2001, nr 105, s. 20–27.
- Odziomek Marta, „*Nie ma mitu, z którym mógłbym się zmierzyć*”. *Wojcieszek o Korfantym* (2017), „Gazeta Wyborcza – Katowice online”, <https://katowice.wyborcza.pl/katowice/7,35018,22572624,nie-ma-mitu-z-ktorym-moglbym-sie-zmierzyc-wojcieszek-o-korfantym.html> [dostęp 1.07.2022].
- Odziomek Marta, *Szczepan Twardoch z Nagrodą im. Kazimierza Kutza. Wybór podzielił kapitułę* (2022), „Gazeta Wyborcza – Katowice online”, <https://katowice.wyborcza.pl/katowice/7,35063,28121084,z-nagroda-im-kazimierza-kutza.html> [dostęp: 1.07.2022].
- Pogorzelska Dorota (2019), *Himalaje: najważniejsze są dla mnie góry* [rec.], „Dziennik Teatralny”, <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/himalajenajwazniejsze-sa-dla-mnie-gory.html> [dostęp 1.07.2022].
- Pronobis Alojzy (ok. 1920), *Historja powstania górnośląskiego i jego rezultaty*, [b.m.: Polskie Związki Górnośląskich Autonomistów].
- Przewodnik po ziemi Bielsko-Bialskiej* (1968), oprac. B. Lubosz, [Bielsko Biała]: Towarzystwo Miłośników Ziemi Bielsko-Bialskiej.

- Rokita Zbigniew (2020), *Kajs. Opowieść o Górnym Śląsku*, Wołowiec: Wydawnictwo Czarne.
- Siemianowska Barbara (2013), *Patriotycznie zakręcen: Jerzy Ciurlok. Słynny kabareciarz o lokalnym patriotyzmie*, <https://mikolow.naszemiasto.pl/patriotyczniezakreceni-jerzy-ciurlok-slynnny-kabareciarz-o/ar/c13-2099866> [dostęp 1.07.2022].
- Sieradzki Jacek (1991), *Dopłata do powrotu* [rec.], „Polityka” 1991, nr 15, s. 8. Skaradziński Jan (2014), Rysiek, wyd. II, Poznań: In Rock.
- Sklejam teatralne modele* (2022). Jacek Cieślak rozmawia z Robertem Talarczykiem, „Teatr” nr 6, <https://teatr-pismo.pl/18411-sklejam-teatralne-modele/> [dostęp 1.07.2022].
- Smolorz Michał (2008), *Piąta woda po kisielu* [rec.], „Gazeta Wyborcza. Katowice”, nr 6, s. 5.
- Szejnert Małgorzata (2007), *Czarny ogród*, Kraków: Wydawnictwo Znak.
- Szybiak Marta (2019), *Skazany na bluesa – moralitet czy laurka dla ikony Śląska?* [rec.], „Dziennik Teatralny”, <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/skazany-na-bluesa-moralitet-czy-laurka-dla-ikony-slaska-cz-3.html> [dostęp 1.07.2022].
- Szymutko Stefan (1997), *Nagrobek ciotki Cili*, [w:] *Śląsk inaczej. Materiały I sesji śląskoznawczej Pracowników Naukowych i Studentów Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Śląskiego*, red. T. Głogowski, M. Kisiel, Katowice: Towarzystwo Zachęty Kultury, s. 11–18.
- Teatr Śląski. Historie mówione* (2022), red. Z. Kadłubek, S. Nowicka, K. Węgrzynek, Katowice: Biblioteka Śląska.
- Twardoch Szczepan (2014), *Drach*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Twardoch Szczepan (2012), *Morfina*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Twardoch Szczepan (2020), *Pokora*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Twardoch Szczepan (2021), *Moje życie, moja walka, moja klęska*, [w:] tegoż, *Wieczny Grunwald*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, s. 211–228.
- Wach-Malicka Henryka (2012), *„Miłość w Königshütte”, czyli patyczkiem w mrowisko*, „Polska Dziennik Zachodni online”, <https://dziennikzachodni.pl/z-notatnika-recenzentki-milosc-w-koenigshuette-czyli-patyczkiem-w-mrowisko/ar/544339> [dostęp 1.07.2022].
- Wallerstein Immanuel (2007), *Analiza systemów – światów. Wprowadzenie*, przeł. K. Gawlicz, M. Starnawski, Warszawa: Wydawnictwo Akademickie DIALOG, s. 47–48.
- Walotek-Ściańska Katarzyna (2014), *Rozmowa z Robertem Talarczykiem, Dyrektorem Teatru Śląskiego w Katowicach*, http://www.slaskgtl.pl/dzial/slaskie_sceiny/50# [dostęp 1.07.2022].
- Wiśłocki Seweryn Aleksander (2007), *Janowscy „kapłani wiedzy tajemnej”: okultyści, wizjonerzy i mistrzowie małej ojczyzny*, Katowice: Muzeum Śląskie.
- Złota kieszeń dla Katarzyny Borkowskiej* (2022), <https://teatrslaski.art.pl/2022/05/15/zlota-kieszen-dla-katarzyny-borkowskiej> [dostęp 1.07.2022].

***Does Melpomena speak yet Silesian?
On local colour in the Silesian theatre***

Summary

The article discusses over a dozen theatrical performances staged in Katowice's Silesian Theatre in the 21st century. The author describes the relationship between the content of the performances and various forms of remembrance of important events in the history of Silesia. The performances that are discussed are rooted in Silesian tradition and history, deal with topics important to the contemporaries and reach to local mythology, and at the same time show different historical experiences and customs of the inhabitants of the Upper Silesia region. Are also described the differences between literary works (among others the prose of Szczepan Twardoch, an essay by Zbigniew Rokita), complete biographies (e.g. Jerzy Kukuczka or Ryszard Riedl), and their stage productions. Moreover, the article reminds us of historical performances that shaped the separate character of the Katowice scene and of performances played in other theaters (e.g. at the Korez Theatre, Ziemi Zagłębia Theatre or the Polish Theatre in Bielsko-Biała) to show the specificity of local Silesian theatre.

Keywords

The Silesia, The Silesian Theatre, contemporary theatre, theater performance, identity

***Spricht Melpomena schon Schlesisch?
Über das Lokalkolorit im schlesischen Theater***

Zusammenfassung

Der Artikel bespricht eine Dutzend Theateraufführungen, die vom Schlesischen Theater im 21. Jahrhundert erstellt wurden. Der Autor beschreibt die Verbindungen zwischen dem Inhalt der Aufführungen und den verschiedenen Erinnerungsformen über wichtigen Ereignisse in der Geschichte der Region. Die präsentierten Aufführungen sind in der schlesischen Tradition und Geschichte verwurzelt, sie greifen Themen auf, die für die Zeitgenossen wichtig sind, reichen bis in die Mythologie zurück, und zeigen gleichzeitig andere historische und moralische Erfahrungen der Bewohner der oberschlesischen Region. Wurden auch beschrieben die Unterschiede zwischen literarischen Werken (u.a. die Prosa von Szczepan Twardoch, ein Essay von Zbigniew Rokita) vollständigen Biografien (z. B. von Jerzy Kukuczka oder Ryszard Riedl) und ihren Bühnenszenierungen. Der Artikel erinnert auch an historische Aufführungen, die den eigenständigen Charakter der Katowice Szene ge-

prägt haben, und an Aufführungen, die in anderen Theatern gespielt wurden (z. B. im Korez-Theater, im Ziemi Zagłębia Theater oder im Polnischen Theater in Bielsko-Biała), um die Besonderheit des lokalen schlesischen Theaters zu zeigen.

Schlüsselwörter

Oberschlesien, Schlesisches Theater, zeitgenössisches Theater, Schauspiel, Identität



Skazany na bluesa,
fot. Krzysztof Lisiak.
Archiwum Teatru Śląskiego
w Katowicach



W popielniczce diament,
fot. Krzysztof Lisiak.
Archiwum Teatru Śląskiego
w Katowicach



Czarny ogród, fot. Krzysztof Lisiak. Archiwum Teatru Śląskiego w Katowicach



Western, fot. Krzysztof Lisiak. Archiwum Teatru Śląskiego w Katowicach



Wujek'81. Czarna ballada, fot. Przemysław Jendroska.
Archiwum Teatru Śląskiego w Katowicach



Korfanty. Hotel Brześć i inne piosenki, fot. Przemysław Jendroska.
Archiwum Teatru Śląskiego w Katowicach



Drach, fot. Przemysław Jendroska.
Archiwum Teatru Śląskiego w Katowicach



Pokora, fot. Przemysław Jendroska.
Archiwum Teatru Śląskiego w Katowicach



Himalaje, fot. Natalia Kabanow.
Archiwum Teatru Śląskiego w Katowicach