



TEMAT Z OKŁADKI

1 / Nowy idiom śląski

Nowe głosy na śląskiej scenie

AUTOR: ANETA GŁOWACKA

We współczesnych sztukach teatralnych na przeszłość i teraźniejszość Śląska patrzymy oczami przybyszy a nie tubylców. Różnice etniczne są w nich ważniejsze, niż tożsamość Ślązaków.

1.

■ „Wypadło mi się zatrzymać w Katowicach, gdyż na dworcu w Krakowie źle mnie poinformowano, i trzy godziny mam czasu. Zwiadam więc Katowice. Jest to wielkie miasto malutkie. Zupełnie brzydkie i głupie, ale praktyczne, eleganckie i mądre, dziewczęta ładne, głupiuteńkie, sądząc z wyrazu twarzy” – w ten mało pochlebny, a trzeba by wręcz powiedzieć, że w mizoginistyczny i wyższościowy sposób zrecenzował Katowice Stanisław Wyspiański. Przytoczone słowa znalazły się na kartce wysłanej 12 lipca 1898 roku do przyjaciela Lucjana Rydla. Miasto liczyło wówczas dwadzieścia pięć tysięcy mieszkańców i – jak pisał o nim Alexander Pohlmann, od 1903 roku pełniący funkcję nadburmistrza Katowic – rozwijało się bardzo dynamicznie, głównie dzięki handlowi transgranicznemu i przemysłowi opartemu na górnictwie węglowym¹. Notowania miasta wzrosły dodatkowo dziewięć lat po wizycie Wyspiańskiego, gdy w 1907 roku otworzono tu niemiecki Teatr Miejski.

Badania prowadzone przez studentów z Alexander Brückner Zentrum pod kierunkiem profesor Ivonne Kleinmann, dotyczące niemieckiej historii teatru w Katowicach, uświadamiają, że miasto, choć jeszcze małe i prowincjonalne, znajdowało się wówczas w geograficznym centrum zawodowych wędrowek ówczesnych niemieckojęzycznych dyrektorów. Nim dotarli oni

do Katowic, często mieli za sobą bogate zawodowe kariery, pracując jako aktorzy, reżyserzy czy dyrektorzy teatrów w Monarchii Habsburskiej, Cesarstwie Niemieckim, a nawet w Cesarstwie Rosyjskim. Jednak miasto i region, które od połowy XIX wieku znalazły się w centrum rewolucji przemysłowej oraz ekonomicznych, technologicznych, kulturowych i ludzkich przepływów, w XX wieku przesunęły się na obrzeża nowego kraju. Na tych peryferiach dość długo rozwijała się również lokalna, śląska kultura, która dopiero od niedawna przeżywa swój renesans – wcześniej poddawana najpierw niemieckiej, a później polskiej kolonizacji. W czasach komunistycznych postrzegano Śląsk jako wiejsko-robotniczą monokulturę, ignorując wielokulturową i wielonarodową przeszłość miejsca, a śląskość kojarzyła się jedynie z folklorem albo kulturą proletariacką. Ten obraz uległ zmianie po 1989 roku, bowiem – jak pisała Aleksandra Kunce, zajmująca się lokalną tożsamością – „skończyła się społeczna zgoda na fałszujący i zmanipulowany obraz, w którym niby uznajemy specyfikę przestrzeni, ale naprawdę pokazujemy jej podrzędność”².

2.

W prężnie rozwijających się dziś studiach postkolonialnych, obejmujących szerokie spektrum tematyki, wiele uwagi poświęca się rela-

cjom kultur imperialnych i występujących przeciwko nim kultur oporu; prowadzi się rozważania na temat kondycji peryferii i kultur zdekolonizowanych oraz trwałości kolonialnego dziedzictwa³. Centra stereotypowo postrzegane są jako ośrodki, w których dochodzi do gromadzenia różnego rodzaju zasobów, zarówno materialnych, jak i symbolicznych. Są one również punktem odniesienia dla wartościujących sądów, ustalających hierarchie i zależności. Dla peryferii, tradycyjnie postrzeganych jako margines usytuowany z dala od centrum, a więc coś gorszego, ceną w tych negocjacjach jest odzyskanie i/lub zachowanie godności. W walce o jej utrzymanie wykorzystują różne dyskursywne sposoby, m.in. „okcydentalizację”, czyli uwypuklenie związków z Zachodem, pełniącym rolę centrum, wobec którego się sytuują, albo „wiktyimizację”, a więc podkreślenie własnych cierpień⁴.

W humanistycie zaangażowanej postuluje się jednak odejście od interpretowania zjawisk kultury w kontekście jednokierunkowych relacji zależności centro-peryferijnych, zdefiniowanych przez założoną z góry dominację i jednostronne podporządkowanie, na rzecz wizji integracyjnych, przedstawiających układ centrum – peryferia jako rodzaj dialogu, wymiany i negocjacji pozycji. Z jednej strony prowadzi to do dowartościowania pograniczy i marginesów, z drugiej – otwiera nowe



fot. Jeremi Astaszew

Dziki Wschód, reż. Jerzy Jan Połowski, Teatr Miejski w Gliwicach [2021]

perspektywy w analizie starych zjawisk. Jak pisze Ewa Domańska, „doświadczenie bycia na pograniczach, marginesach, wcale nie musi być zatem doświadczeniem peryferyzacji, wykluczenia, ucisku, bezsilności, lecz także doświadczeniem sprzeciwu wobec wiktylizacji (wobec usiłowań utrzymania ofiar w kondycji biernych podmiotów, tj. idealnych innych)”⁵. Tak opowiadana historia wiktylizacji nastawiona jest na eksponowanie źródeł przeżycia i prezentowanie strategii oporu. Jej cel stanowi również odzyskanie sprawiedliwości dla marginalizowanych grup, utraconej przeszłości czy wzmocnienie wspólnoty. Służą temu procesy reparacyjne czy dekolonizacyjne, polegające na rewitalizacji rdzennych systemów wiedzy i odzyskiwaniu języka, rytuałów czy przeszłości poprzez odkrywanie, przywracanie, zachowanie i udostępnianie mniejszościowych narracji⁶. W Ameryce Północnej i Południowej, a także w Afryce czy w Australii, gdzie europejska dominacja odcisnęła silne piętno na rdzennych kulturach, często prowadząc do ich zniszczenia, wiele uwagi poświęca się nie tylko procesom dekolonizacyjnym, lecz także indygenizacyjnym, mającym na celu zrekonstruowanie oraz wprowadzenie lokalnych rdzennych światopoglądów i wiedzy do struktur instytucji kultury dominującej⁷. W sztuce przejawia się to na przykład w czerpaniu z lokalnej tradycji, wykorzystywaniu jej elementów, które łączy się z tekstami kultury dominującej, przetwarza i przekształca, akcentując ich równorzędność. Proces ten jest

zorientowany na uzyskanie efektów nie tylko estetycznych, ale również terapeutycznych, wiąże się z przepracowywaniem własnej tożsamości, prowadzi do samoświadomości, zarówno twórców, jak i widzów.

Wydaje się, że w teatrze podejmującym śląską tematykę od co najmniej piętnastu lat, wykorzystującym elementy lokalnej kultury i historii, pewne kroki już zostały zrobione. W spektaklach takich jak *Cholonek* z Teatru Korez w reżyserii Mirosława Neinerta i Roberta Talarczyka (2008), który był pierwszą ważną i cieszącą się ogromną popularnością inkarnacją śląskiej kultury na profesjonalnej scenie; w docenianej przez selekcjonerów ogólnopolskich festiwali *Piątej stronie świata* z Teatru Śląskiego, na podstawie powieści Kazimierza Kutza i w reżyserii Talarczyka (2013); w *Mianujom mie Hanka* na podstawie tekstu Alojzego Lyski w reżyserii Neinerta z oklaskiwaną przez lokalną publiczność Grażyną Bułką (Teatr Korez, 2016) czy *Pokorze* na podstawie powieści Szczepana Twardocha w reżyserii Talarczyka (Teatr Śląski, 2021), i w wielu innych tytułach, które powstały na lokalnych scenach, tematem przewodnim uczyniono przeszłość i próbę odzyskania przez Ślązaków kontroli nad dotyczącą ich narracją. Stawką było opowiedzenie skomplikowanej historii regionu z perspektywy własnej grupy etnicznej, zmapowanie bolących miejsc i nazwanie traum. W wielu opowieściach przywoływano tragiczne doświadczenia z pierwszej połowy XX wieku. Ich wspólnym mianownikiem był

brak możliwości samostanowienia, podleganie zmiennym kolejom historii, na którą nie ma się wpływu, a także walka o awans społeczny w dominującej niemieckiej bądź w polskiej społeczności. Jako tematy pojawiały się niedoceniona ofiara powstań śląskich, tragiczne losy rodzin w czasie drugiej wojny światowej, trauma powojennych obozów koncentracyjnych dla miejscowej ludności, niezrozumienie odrębności kulturowej Ślązaków przez dominującą polską większość czy – jak w *Pokorze* – doświadczenie społecznej krzywdy, brak zakorzenienia i upokorzenie wynikające nie tylko z pochodzenia etnicznego, lecz również z przynależności klasowej.

3.

Sztuki teatralne i spektakle, które reprezentują nowe głosy na śląskich scenach, także odwołują się do przeszłości regionu. To, co je odróżnia od wcześniej wspomnianych przedstawień, to przede wszystkim inna perspektywa opowiadania o tym, co było, próba patrzenia na przeszłość oczami innego bohatera niż Ślązaczka czy Ślązak. Obecna jest w nich również refleksja na temat teraźniejszości i przyszłości regionu, zamieszkiwanego przez różne grupy etniczne, a także potrzeba konfrontacji z narosłymi przez lata i zakorzenionymi w przeszłości uprzedzeniami. Choć współcześnie wydają się one nie mieć już znaczenia w codziennym życiu, ciągle są obecne w zbiorowej świadomości w postaci żartów i anegdot. W tej części tekstu przywołam trzy



fot. Maciej Stobierski

Nikaj, reż. Robert Talarczyk, Teatr Zagłębia w Sosnowcu (2021)

tytuły wystawione na zawodowych scenach, choć warto dodać, że wspomniane tematy można też dostrzec w utworach autorów biorących udział w konkursie „Jednoaktówka po śląsku”, którzy często tutaj rozpoczynają przygodę z pisaniem, a ich dramaty wystawiane są przez teatry alternatywne i amatorskie.

Dziki Wschód Przemysława Pilarskiego, wyreżyserowany w Teatrze Miejskim w Gliwicach przez Jerzego Jana Połńskiego (2021), jest w pewnym sensie rewersem spektaklu *Miłość w Königshütte*, powstałego w Teatrze Polskim w Bielsku-Białej w 2012 roku na podstawie tekstu i w reżyserii Ingmara Villqista. Tematem tamtego przedstawienia uczyniono ciemne karty polsko-śląskiej historii powojennej związane z funkcjonowaniem obozów koncentracyjnych dla ludności śląskiego i niemieckiego pochodzenia, zwykle organizowanych na terenie, gdzie wcześniej istniały obozy założone przez nazistów. Głównym bohaterem był lekarz Jan Schneider, pracujący w obozie Zgoda w Świętochłowicach. Jego żoną – nauczycielką języka polskiego, przeniesioną do pracy na Śląsk. Napięcia społeczno-polityczne znajdowały odbicie w relacji małżonków. Nie mogąc się porozumieć ze względu na odmienne doświadczenia i różnice kulturowe, oboje cierpieli na samotność. Tłem dla ich historii stała się tragedia Ślązaków prześladowanych przez nową, komunistyczną władzę. W *Dzikim Wschodzie* Pilarski nieco zmienia perspektywę. Sztuka dotyczy tego samego okresu historycznego i tematu, jednak główną bohaterką jest Lola, czyli Lola Potok –

polka Żydówka, krawcowa z Będzina, która po likwidacji będzińskiego getta w 1943 roku trafiła do obozu koncentracyjnego Auschwitz-Birkenau, gdzie zgładzono całą jej rodzinę. W styczniu 1945 roku Lola ocalała z marszu śmierci, czyli przeprowadzonej przez nazistów ewakuacji więźniów obozu, a miesiąc później zapisała się do Polskiej Partii Robotniczej i poprosiła o przyjęcie do służby więzień i obozów. Została zastępczynią naczelnika ds. polityczno-wychowawczych więzienia w Gliwicach, w którym przetrzymywano osoby podejrzewane o przynależność do organizacji nazistowskich, często na podstawie donosów i fałszywych oskarżeń. Dość szybko związała się z Salomonem Morelem, komendantem obozu Zgoda – wiele lat po wojnie oskarżonym o zbrodnie przeciwko ludzkości.

Dziki Wschód nie jest drobiazgową rekonstrukcją losów historycznej postaci, to raczej, jak zaznacza Pilarski na początku dramatu, „fantazja autora na temat autentycznych postaci i zdarzeń”⁸, stworzona nie tylko na podstawie dostępnych dokumentów i faktów historycznych, lecz także w oparciu o inspiracje zaczerpnięte z dzieł popkultury – dramatopisarz przyznaje się między innymi do filmów Quentina Tarantina. Bardziej niż precyzyjna rekonstrukcja przeszłości, do której pełny dostęp nie jest przecież możliwy, interesują go pytania o motywacje Loli i Salomona – ich zbrodniczych zachowań nie da się usprawiedliwić, ale można spróbować zrozumieć, jakie okoliczności i przeżycia uczyniły z nich ludzi zdolnych do przemocy i zbrodni. Na koniec

Salomon i jego ofiara, starzejący się Ślązak, mają się spotkać. Chociaż nie dochodzi do bezpośredniej konfrontacji, to jednak Pilarski zmusza ofiarę do zmierzenia się z przeszłością, wypowiedzenia doświadczonej krzywdy i być może przepracowania traumatycznych doświadczeń.

Z kolei w sztuce *Nikaj* Zbigniewa Rokity, wyreżyserowanej przez Roberta Talarczyka w Teatrze Zagłębia w Sosnowcu (2021), wektor uwagi twórców został skierowany na teraźniejszość i przyszłość mieszkańców regionu. Spektakl powstał jako efekt współpracy dwóch teatrów: Zagłębia i Śląskiego, realizujących wspólny projekt Zagłębie//Śląsk. Jego celem stało się eksplorowanie historii, kultury i relacji między sąsiadującymi ze sobą regionami, w których ciągle obecne są wzajemne uprzedzenia, jakkolwiek częściej artykułuje się je w anegdocie, niż praktykuje w codziennym życiu. Akcja sztuki toczy się w Ostropie, czyli nigdzie – jak zapowiada autor w tytule – która kiedyś była samodzielną miejscowością (pochodzi z niej rodzina Rokity), a dziś to dzielnica Gliwic. Kiedy burzowe chmury zbierają się nad Warszawą, a grzmoty i pioruny dzięki wyobraźni pisarza oddzielają stolicę od reszty kraju powoli dryfującego w stronę anarchii, również w Ostropie zachodzą zmiany. Brak władzy centralnej zachęca wszelkiej maści separatystów do formowania rzeczywistości zgodnie z własnymi wyobrażeniami. Pyjtra i Reginę Hajoków co jakiś czas nawiedzają więc dziwni goście: wyznawcy burzy, czyli Grzmotarianie, żądający autonomii Ślązakowcy,

zwalczający ich Wszechpolanie, a nawet Zagłębiacy, chcący wybić się na niepodległość spod śląskiej dominacji. Diagnoza Rokity i Talarczyka jest w tym spektaklu jednoznaczna. Wszelkie separatyzmy, nawet jeśli początkowo prezentują się jako formy miejscowego patriotyzmu, łatwo osuwają się w lokalny izolacjonizm i ksenofobię. Rodzina Hajoków w zależności od tego, kto przejmuje władzę, musi „kryć we szranku” zaprzyjaźnionego Zagłębiaka Zbyszka albo samą siebie. Jednak to nie refleksja na temat szkodliwości nacjonalizmów wybrzmiewa w tej sztuce najmocniej. Najbardziej przejmujący wydaje się monolog Zbyszka, który zarzuca Ślązakom poczucie wyższości i protekcyjne traktowanie. Jego siła tkwi przede wszystkim w odwróceniu kierunku adresowania pretensji – po raz pierwszy to nie Ślązak Polakowi, a Zagłębiak Ślązakowi zarzuca pielęgnowanie uprzedzeń.

Odpowiedź na spektakl Rokity i Talarczyka stanowi zrealizowane w Teatrze Śląskim przedstawienie *Węgla nie ma* w reżyserii Jacka Jabrzyka na podstawie tekstu Przemysława Pilarskiego (2022). Akcja sztuki rozpoczyna się w momencie, w którym kończy się sosnowiecki spektakl: ze Śląska zniknęli jego dotychczasowi mieszkańcy, szukający szczęścia w kosmosie. Prywatny detektyw, Edward Twarz Zagłębia, dostaje zlecenie od dziwnego mocodawcy, Kazimierza Juliusza (jego nazwisko nieprzypadkowo kojarzy się z upadłą sosnowiecką kopalnią) – ma odnaleźć zaginionych sąsiadów zza dzielącej oba regiony rzeki Brynicy. Wędrowka Edwarda po opustoszałym Śląsku przeobraża się w podróż w głąb siebie (odbywaną na jawie lub we śnie) i staje się dla niego okazją do przepracowania własnej tożsamości. Ta zaś – jak się okazuje – w Zagłębiu kształtowała się w opozycji do wyrazistej, również dzięki sile stereotypów, tożsamości śląskiej. Kim się jest, jeśli znika obiekt, wobec którego się różnicujemy? – zastanawia się Edward. Jak zbudować swoją tożsamość, jeśli giną z oczu dotychczasowe punkty orientacyjne? To pytanie kieruje także do przypadkowo spotkanych Ślązaków, jak się okazuje, ostatnich przedstawicieli własnej społeczności – po tym, jak pozostali uciekli Spodkiem na Księżyc. Zastanawia się, co stanowi o ich tożsamości, jeśli ze Śląska zniknął nawet węgiel, z którym byli powszechnie kojarzeni. Sztuka Pilarskiego gra stereotypami, to kolaż cytatów i nawiązań do różnych tekstów kultury, raczej prowokuje do dalszych refleksji

na temat lokalnej tożsamości, aniżeli daje gotowe odpowiedzi. To, co jest w niej niezwykle istotne, to prowadzenie opowieści z perspektywy Edwarda, dzięki któremu Zagłębiacy odzyskują na śląskiej scenie swoją podmiotowość i widzialność. Otwierający sztukę monolog, inspirowany *Skowytem* Allena Ginsberga, to przejmująca wypowiedź o potransformacyjnej niesprawiedliwości. O ile krzywda Ślązaków zwalnianych z zamykanych kopalni została powszechnie uznana, o tyle podobne doświadczenie górników i hutników z Zagłębia wymazano z historii przemian gospodarczych w Polsce lat dziewięćdziesiątych.

Przywołane tytuły wprowadzają nową perspektywę do performowanej na scenie historii regionu. Po przedstawieniach rekonstruujących przeszłość z perspektywy śląskiej etniczności i przepracowujących śląskie traumy, doszły do głosu narracje innych bohaterów niż Ślązacy. Co ciekawe, dzieje się to w czasie, kiedy śląskie opowieści zyskują widzialność w przestrzeni ogólnopolskiej. Wystarczy wspomnieć sukcesy kolejnych książek Szczepana Twardocha czy popularność zrealizowanego na podstawie jego sztuki spektaklu *Byk* w reżyserii Talarczyka i Twardocha (od premiery w marcu 2022 roku został zagrany na różnych scenach w Polsce ponad pięćdziesiąt razy przy kompletach na widowni). Monodram, w którym tytułową rolę gra Talarczyk, wcielający się w postać Roberta Mamoka, traktuje o toksycznej śląskiej męskości. Główny bohater zмага się ze swoją tożsamością etniczną i klasową oraz przedziera przez traumy związane z surowym, przemocowym śląskim wychowaniem. Słowa krytyki kieruje również w stronę polskich (w wydaniu premierowym – warszawskich) widzów, zarzucając im stereotypowe i ksenofobiczne postrzeganie Ślązaków, co jednak spotyka się ze zrozumieniem po drugiej stronie teatralnej rampy. I już sam ten fakt świadczy o zmianie w odbiorze śląskiej kultury, której ekspresje zyskują status równoprawnych opowieści wobec większościowych polskich narracji.

We wspomnianych przeze mnie, i z konieczności potraktowanych wybiórczo, nowych śląskich narracjach punktem wyjścia ciągle są jeszcze stereotypy i wzajemne uprzedzenia, które jednak na scenie odwraca się, parodiuje, hiperbolizuje i rozbiera śmiechem. W związku z kulturowymi, społecznymi i demograficznymi zmianami na Górnym Śląsku artyści dostrzegają konieczność wprowadzania również innych głosów oraz tworzenia alternatywnych

opowieści wobec sentymentalnych i mitograficznych historii. Ten proces przypomina nieco przemiany zachodzące we współczesnej śląskiej architekturze czy dizajnie. Twórcy projektów korzystają z lokalnej przemysłowej lub ludowej tradycji, jednak wybierają z niej poszczególne elementy, które osadzają w nowym kontekście. Kubki i koszulki z nadrukiem słów w języku śląskim, biżuteria i kosmetyki z węgla czy dywany ze wzorami inspirowanymi ludowymi wycinankami z jednej strony są rodzajem gry z tradycją i wyrażają więź z miejscem (co określa się mianem projektowania zaangażowanego), z drugiej – stanowią formę ekspresji lokalnej podmiotowości, mówienia o regionie z własnej, współczesnej perspektywy. Rzecz jasna, jest jeszcze wiele grup społecznych i mniejszości kulturowych związanych z Górnym Śląskiem, ciągle czekających na odzyskanie widzialności na scenie, jak choćby przybyli tu po wojnie kresowiaci i ich potomkowie czy osiedlający się w regionie przedstawiciele nowych mniejszości etnicznych. Funkcjonowanie na marginesach, pograniczach czy w tzw. strefach kontaktu – jak takie miejsca nazywa Mary Louise Pratt⁹ – oznacza obecność w strefie liminalnej. Spotykają się w niej różne narodowości oraz kultury i zachodzą procesy różnego rodzaju przenikania. Z tym często wiąże się konieczność rozpoznania siebie i innych, negocjowania pozycji i umiejętności przepracowywania rozmaitych konfliktów. Pogranicza otwierają na odmienne punkty widzenia i rzeczywistości, co sprzyja – jak zauważa Domańska – powstawaniu kultury alternatywnej wobec centrum, charakteryzującej się dużym potencjałem zmiany¹⁰. Teatry w regionie stają się aktywnymi uczestnikami tych przemian, których nie powstrzyma próba ponownej kolonizacji Śląska przez polityków. ■

1 ■ A. Pohlmann, *Katowice w latach 1865–1915*, [w:] *Katowice oczami Niemców i Polaków. Relacje, wspomnienia, obrazy literackie*, red. G.B. Szewczyk, Katowice 2017, s. 72.

2 ■ A. Kunce, *Co nam się udało po 1989 roku*, „Fabryka Silesia” nr 2/2013, s. 4.

3 ■ E. Domańska, *Badania postkolonialne*, [w:] L. Gandhi, *Teoria postkolonialna. Wprowadzenie krytyczne*, tłum. J. Serwański, Poznań 2008, s. 158.

4 ■ T. Zarycki, *Peryferie. Nowe ujęcie zależności centro-peryferyjnych*, Warszawa 2009, s. 11.

5 ■ E. Domańska, *Epistemologie pograniczy*, [w:] *Na pograniczach literatury*, red. J. Fazan, K. Zajas, Kraków 2012, s. 95.

6 ■ Zob. N. Maldonado-Torres, *Outline of ten theses on coloniality and decoloniality*, źródło: http://caribbeanstudiesassociation.org/docs/Maldonado-Torres_Outline_Ten_Theses-10.23.16.pdf;

W.D. Mignolo, *Globalization and the decolonial option*, red. A. Escobar, Londyn 2010; B. de Sousa Santos, *Epistemologies of the South. Justice against epistemicide*, Nowy Jork 2016.

7 ■ L. Tuhiwai Smith, *Decolonizing Methodologies. Research and Indigenous Peoples*, Londyn – Nowy Jork 2012, s. 40.

8 ■ P. Pilarski, *Dziki Wschód*, Gliwice 2022, s. 5.

9 ■ Zob. M.L. Pratt, *Arts of the Contact Zone*, [w:] *Ways of Reading*, red. D. Bartholomae, A. Petrosky, Nowy Jork 1999, źródło: <https://gato-docs.its.txstate.edu/jcr:c0d3cfd-961c-4c96-b759-93007e68e1f0/Arts%20of%20the%20Contact%20Zone.pdf>, dostęp: 27.12.2022.

10 ■ E. Domańska, *Epistemologie pograniczy*, dz. cyt., s. 94.