

Uniwersytet Śląski  
Wydział Humanistyczny

Iwona Woźniak

**Teatry niezbędne.**  
**Działalność amatorskich zespołów teatralnych**  
**na Górnym Śląsku po transformacji ustrojowej**

Rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem  
dr hab. Doroty Fox, prof. UŚ

Katowice 2023

## Spis treści

### Wykoz tajlōw

Wstę / Wkludzyniy .....	4
<b>Część pierwsza.....</b>	<b>8</b>
1. Sztuka blisko ludzi, czyli teatr stosowany / Kōnszt blank blisko do ludziōw.....	8
2. Ze żywobycio ślōnskich tyjatrōw amatorskich – beranie / Dzieje teatrów amatorskich na Gōrnym Ślasku – historie .....	20
2.1. Początki / Pradzieje .....	20
2.2. W odrodzonej Polsce 1922–1939 / W wolnyj Polsce 1922–1939 .....	32
2.3. Od 1945 do współczesności / Łod 1945 do teroski.....	45
3. Teatry niezbedne na Ślasku / Zdatne ślōnske tyjatry.....	55
3.1. Poszukiwanie korzeni. Ślaski teatr indygeny / Sznupaniy za zdrzōdlami. Ślōnski tyjater stamstond.....	59
3.2. Na styku światōw – teatr i bohaterowie nie-ludzcy / Kaj trefiajōm sie świoty – tyjater i jego niy-ludzke bohatory .....	74
3.3. W służbie społeczności lokalnej / We suźbie miyjscowyj społeczności.....	85
<b>Część druga .....</b>	<b>96</b>
1. Mōj etnoobraz – refleksje o odwracaniu perspektywy / Mōj ślōnski łobrozek – myślynie jak łobrócić to widzianie.....	96
1.1. Moje (do)świadczenia / Moje (do)świadczyni.....	97
1.2. Własne praktyki / Moja robota .....	106
1.3. <i>Kopidoł</i> .....	115
1.4. <i>Szac</i> .....	128
<b>Część trzecia .....</b>	<b>142</b>
<b>Źródła / Kaj to znojdiesz abo Zdrzōdła .....</b>	<b>142</b>
1. Amatorski Zespōł Teatralny z Suszca przy Związku Gōrnoślaskim Koło Suszec .....	143
1.1. <i>Alojz i jego familia</i> .....	144
1.2. <i>Geszynk</i> .....	153
2. Teatr Naumiony.....	168
2.1. <i>Kopidoł</i> .....	169

<b>Spis treści</b> .....	173
3. Teatr SAFO .....	186
3.1. <i>Gehinom</i> .....	187
3.2. <i>Jo był ukradziony</i> .....	194
4. Teatr dla dorosłych z Bierunia .....	206
4.1. <i>Wilijo na poziomie 650</i> .....	207
4.2. <i>Gdowa</i> .....	210
4.3. <i>Afera Makbecioka</i> .....	213
5. Teatr Reduta Śląska.....	223
5.1. <i>Utopcowe opowieści</i> .....	224
5.2. <i>Stary kłamor w dziadkowym szranku</i> .....	228
Zakończenie / Ôstatek .....	235
Bibliografia / Bibljografio .....	238
Spis ilustracji / Wykoz łobrozkow.....	245

## Wstęp

### Wkludzyni

Przedmiotem mojej rozprawy jest działalność amatorskich grup teatralnych na Górnym Śląsku. Działalność tę staram się opisać w różnych kontekstach (historycznym, społecznym, kulturowym) i poddać pogłębionej analizie, aby wskazać jej artystyczny i kulturotwórczy potencjał. Interesują mnie różne funkcje realizowane przez tego typu (najczęściej wielopokoleniowe) zespoły, decydujące o ich znaczeniu zarówno dla członków tych grup, jak i odbiorców. Poszukuję zatem odpowiedzi na pytanie, co sprawia, że uprawiany przez nie teatr określa się mianem teatru niezbędnego. Celem mojej rozprawy będzie poszerzenie stanu wiedzy o ważnym, a ciągle niedocenionym segmencie lokalnej kultury – teatrze amatorskim, który po transformacji ustrojowej i ożywieniu idei regionalizmu w różnych wariantach, także na Górnym Śląsku, aktywnie włączył się w proces budowania i negocjowania śląskiej tożsamości. Opisuję więc artystyczne działania tych teatrów, służące podtrzymaniu wspólnotowych więzi i włączeniu wartości kultury śląskiej w szerszy obieg kultury polskiej, dzięki wykorzystaniu sztuki teatru. W tworzonych przez zespoły amatorów działaniach i performansach staram się dostrzec pełne zaangażowanie w pielęgnowanie i zachowanie rodzimej tradycji i języka.

W moim badaniu nie jestem obiektywna – nie mogę być, bo twórczość i praca pedagogiczna sytuują mnie pomiędzy działalnością naukową a praktyką artystyczną. W przedstawionym w pracy wycinku z najnowszej historii i działań śląskich amatorskich zespołów teatralnych, które śmiało nazywam indygennymi, oscyluję między spojrzeniem obiektywizującym i subiektywnym, niezdystansowanym, niesamokrytycznym, a rzecz by można – afektywnym. W swych rozważaniach i opisach wykorzystuję zatem zarówno różnego typu materiały źródłowe zdobyte w ramach badań terenowych, jak i spektakle stworzone z moim udziałem, efekt własnej praktyki artystycznej. Ponieważ jestem „z” tego ruchu, jestem dla aktorów, aktorek, twórców, twórczyń osobą wiarygodną, tak jak oni zmagam się z codziennością pracy w teatrze, wiem, ile wysiłku i samozaparcia ona wymaga. Staram się więc wykorzystać tę wiedzę, by odpowiedzieć na pytanie, które razem sobie stawiamy: Po co to wszystko? Jaki sens ma podejmowany przez nas wysiłek, jak nasza działalność przyczynia się do rozwoju lokalnej wspólnoty, czy dzięki niej daje się zahamować proces „znikania” Górnego Śląska jako kultury etnicznej, opartej na poczuciu

śląskiej tożsamość i związku z ziemią? Wyzwaniem dla mnie, kulturoznawczyni, było także znalezienie sposobu na włączenie swych doświadczeń i wiedzy terenowej w refleksję naukową, zorientowaną na badanie relacji praktyk artystycznych ze środowiskiem społecznym, lokalnym oraz jego aktualnymi potrzebami i problemami.

Organizowane przez zespoły wydarzenia, spotkania, spektakle, w których twórcy starają się wykorzystać resztki przeszłości, traktuję jako swoiste laboratorium badawcze. Orientuje mnie ono na inny rodzaj wiedzy o Śląsku i jego mieszkańcach niż ta, którą odkrywam w lekturze uznanych opracowań naukowych i odczytuję w dyskursie publicznym. Moje poszukiwanie odpowiedniego sposobu na rozpoznanie działalności zespołów amatorskich na ich własnym gruncie wiąże się z uznaniem we współczesnej humanistyce znaczenia wiedzy sytuowanej, dopuszczenie możliwości alternatywnych sposobów poznawania i opisywania świata, a także – do czego zachęca wybitna badaczka Ewa Bal – do testowania w taki właśnie sposób „różnych epistemologii”<sup>1</sup>. To pozwala mi wykorzystać w mojej metodzie działania artystyczne i własny warsztat reżyserski jako próbę osvajania, wyjaśniania i opisywania świata z lokalnej perspektywy. Zachęcają mnie do tego postulaty sformułowane przez Boaventurę de Sousa Santosa, które rekapitułuje wspomniana badaczka, twierdząc, iż długoterminowe przykładanie tylko jednej matrycy zachodnich epistemologii, charakteryzujących się kolonialnym, europocentrycznym spojrzeniem, doprowadza do „dominacji kultury pisma nad kulturą doświadczenia i ciała oraz kultury metropolii nad kulturami peryferyjnymi”<sup>2</sup>. Bal dopuszcza krytyczne myślenie w odniesieniu do sformułowanych już rozpoznań dotyczących także Śląska i jego mieszkańców. Jej zdaniem warto przetestować alternatywną ścieżkę badawczą, inny sposób poznania poprzez lokalną praktykę poznawczą. Podobnie i ja proponuję, by opisać w pracy działania amatorskich grup teatralnych jako próbę „odzyskiwania utraconych lub zmarginalizowanych, ale wyraźnie lokalnie usytuowanych sposobów konceptualizacji świata, w celu zbudowania jego bardziej zrównoważonej przyszłościowej wizji”<sup>3</sup>. Jestem twórczynią i badaczką „z”, wchodzę w żywe relacje z przedmiotem badań, starając się jednak zachować niezbędny dystans; nie tylko tworzę teatr, ale także staram się go badać, świadczyć o jego istotności, bo wiele lat był marginalizowany (co dobrze obrazują brak jego krytyki i śladowa liczba dotyczących go artykułów), czasem traktowany

---

1 E. Bal, „Kreszany”, czyli o testowaniu starych/nowych epistemologii napływających ze Wschodu, „Didaskalia” 2022, nr 168, <https://didaskalia.pl/pl/artukul/kreszany-czyli-o-testowaniu-starychnowych-epistemologii-naplywajacych-ze-wschodu>.

2 Tamże.

3 Tamże.

z przymrużeniem oka, mimo że zachwyca widzów lokalnych. Jestem badaczką „współ-  
czucio-myślącą”<sup>4</sup>. Nie sytuuję się w pozycji erudyty, myśliciela, obserwatora. Moja wiedza  
zrodziła się z praktyki, działania, bycia „w” ruchu, w czymś, co przypomina chodzenie, które  
Bał, przywołując Dianę Taylor, nazywa

procesem myślenia i stawania się w ruchu, perypatetyczna pedagogika i trening. Chodzenie,  
zamiast do określonych rezultatów, prowadzi do stworzenia nowych sposobów myślenia i  
oducza tych wcześniejszych. [...] Wymaga ono szczególnego uwrażliwienia na terytorium,  
czas, okoliczności oraz grunt pod stopami oraz na ograniczenia fizyczne naszego własnego  
ciała, poczucie równowagi, dróg dostępu, kierunku w jakim się poruszamy, dystansu oraz  
ograniczonej widzialności<sup>5</sup>.

W swych badaniach staram się odpowiedzieć na pytanie, co decyduje o tym, że  
uprawiany przez zespoły amatorskie teatr określić można mianem teatru niezbędnego.  
Wskazuję zatem funkcje, jakie realizują twórcy i członkowie grup, tryb i formy ich działania.  
Szczegółowy opis poprzedzam wyjaśnieniem podstawowych kategorii, takich jak teatr  
amatorski, teatr ludowy, teatr historii lokalnych i teatr rdzenny, wartych doprecyzowania nie  
tylko po to, by usytuować zespoły w szerszym kontekście teatralnym, społecznym i  
kulturowym, ale też po to, żeby dookreślić specyfikę ich pracy. Działające aktualnie na  
Górnym Śląsku teatry amatorskie kontynuują bogate tradycje, które przedstawiam,  
przywołując historię ruchu amatorskiego na ziemiach polskich ze szczególnym  
uwzględnieniem perspektywy śląskiej. Staram się wskazać, jak zmieniająca się sytuacja  
polityczno-społeczna Górnego Śląska na przestrzeni ostatnich dwustu lat ważyła na  
kierunku rozwoju zespołów i ich roli w kształtowaniu się śląskiej tożsamości. Pozwala mi  
to w kolejnej części skoncentrować się na tym właśnie aspekcie. Opisuję w niej i  
analizuję działalność współczesnych amatorskich teatrów wielopokoleniowych, staram się  
określić ich społeczną istotność, która wiąże się nie tylko z działaniami włączającymi  
członków lokalnej wspólnoty w budowanie jej dobrostanu, ale także ze ściśle z tym  
związanym performowaniem śląskiej tożsamości. Wyróżnikiem twórczości  
prezentowanych zespołów są bowiem podejmowane w spektaklach problemy mieszkańców  
Śląska, związane między innymi z ich identyfikacją jako grupy etnicznej przez wieki  
kolonizowanej, zabiegającej o poszanowanie języka śląskiego i chroniącej

---

4 Tamże, *Od poddaństwa do poznawczej suwerenności. Perspektywy badań współczesnych praktyk  
wiedzo-twórczych kultur lokalnych*, „Didaskalia” 2021, nr 166, <https://didaskalia.pl/pl/artukul/od-poddanstwa-do-poznawczej-suwerenności>.

5 Tamże.

pamięć o dawnych obyczajach i obrzędach. Pozwala to – w moim przekonaniu – określić te teatry jako teatry indygenne, rdzenne.

Uzasadniam moją tezę w niekonwencjonalny sposób. W drugiej części rozprawy wykorzystuję w tym celu opis własnej praktyki artystycznej, w której wykorzystałam metody entoteatru i etnodramy. Na przykładzie pracy nad dwoma spektaklami – *Kopidol* i *Szac* – stworzonymi wspólnie z Teatrem Naumionym, będącym jednym z zespołów amatorskich scharakteryzowanych w pierwszej części, staram się pokazać, jak rozumiemy performowanie śląskości w teatralnym działaniu, na czym – naszym (moim i zespołu) zdaniem – polega twórcze eksplorowanie rdzennej, rodzimej tradycji, folkloru i historii poprzez upamiętniające „kiedyś” powtórzenie w „teraz”, zorientowane na przyszłość „dla młodszych pokoleń”. Uznaję bowiem, że praktyka artystyczna jest dopełnieniem mojej praktyki badawczej. Dodatkowym efektem pracy na styku sztuki i nauki jest zaprezentowane w trzeciej części pracy archiwum. Umieściłam w nim kronikę działalności teatrów z Suszca, Bierunia, Ornontowic, Rydułtów i Chorzowa, wybranych z uwagi na ich długoletnią pracę i jej charakter: indygenne, amatorski, ludowy i społeczny. Każdy z wymienionych zespołów ma w archiwum osobny dział, w którym zawarłam informacje o obecnym składzie zespołu, jego portfolio artystyczne i fragmenty scenariuszy granych sztuk. To ponad sto spektakli, kilkadziesiąt tekstów dramatycznych, kilkaset ARTYSTÓW, którzy z własnej woli uprawiają teatr i w taki sposób opowiadają o „swoim domu”, o Śląsku i śląskiej tożsamości. To eksperci od języka śląskiego / gwary śląskiej, obrzędów, rytuałów, których wiedza i doświadczenie są wykorzystywane w tworzonych spektaklach oraz decydują o ich specyfice.

Archiwum uznaję za komplementarną część rozprawy, zgromadzone w nim materiały źródłowe – nigdy wcześniej niepublikowane – stanowią świadectwo ważnej, a nie dość docenianej i niestety ulotnej pracy amatorskich grup teatralnych na Górnym Śląsku.

# CZEŚĆ PIERWSZA

## 1. Sztuka blisko ludzi, czyli teatr stosowany

### Kōnszt blank blisko do ludziōw

„Czym jest dla Ciebie teatr?” – zapytałam uczestników moich zajęć warsztatowych prowadzonych w ramach konferencji poświęconej śląskiemu dziedzictwu<sup>1</sup>, organizowanej przez Narodowe Centrum Kultury w Warszawie w grudniu 2022 roku. Wśród nich byli instruktorzy, reżyserzy, aktorzy, pracujący na co dzień w różnych ośrodkach na terenie całego kraju, a zajmują się teatrem dla społeczności lokalnej, z której się wywodzą<sup>2</sup>. Tak zadane pytanie, które podczas rozmów musiałam opatrzyć komentarzem, doprecyzować i postawić na nowo, brzmiało ostatecznie: „Czym jest dla Ciebie Twoje działanie teatralne w społeczności / dla społeczności, w której pracujesz?”. Odpowiedzi były zróżnicowane; myślę, że zawarte w pytaniu „w” lub „dla” miało dla respondentów ogromne znaczenie. „Pasja i zobowiązanie wobec społeczności lokalnej”, „sztuka życia”, „spełnienie marzeń”<sup>3</sup> – to sformułowania najczęściej pojawiające się w odpowiedziach uczestników warsztatów. Obecna w nich podwójna perspektywa jednostkowa: „ja”, „moje” osobiste zaangażowanie i spełnienie, a także szersza zbiorowa – „my”: „nasze” zobowiązanie, „praca dla...”, „opowiadanie o...”, „współbucie”, dała mi impuls do rozważań zawartych w niniejszej rozprawie.

---

1 *Amatorski Ruch Artystyczny (ARA) / Siła tworzenia*, Narodowe Centrum Kultury, <https://www.nck.pl/projekty-kulturalne/projekty/spotkania-z-mistrzem/aktualnosci/amatorski-ruch-artystyczny-ara-sila-tworzenia>.

2 Ponieważ ich teatr – jak każdy – powstaje w określonej wspólnocie i raczej trudno go sobie wyobrazić poza jakąś grupą, warto już na wstępie ją scharakteryzować. Potrzebne jest tu dookreślenie moich rozważań. Zaczę od wyjaśnienia, że za wspólnotę uważam pewne stałe lub długotrwałe społeczności, które, jak twierdził Darko Lukić, można określić zgodnie z zasadami geografii, kultury, języka i wieku. By to uszczegółowić, odwołam się z kolei do pojęcia wspólnot tymczasowych, jak Richard Schechner określił grupy spotykające się na całym świecie wokół działania performatywnego, ale rozpadające się po jego zakończeniu – nie stanowią one przedmiotu moich badań.

3 Archiwum autorki.



Przedmiotem moich badań są – jak sugeruje tytuł pracy – amatorskie, wielopokoleniowe grupy teatralne. Czym są dzisiaj podejmowane przez te grupy inicjatywy, jak przyczyniają się do rozwoju demokratycznych społeczeństw, inkluzywności, otwartości i ruchów dekolonizacyjnych? Śląski amatorski teatr poprzez swoje działania można dziś sklasyfikować jako teatr indygeny, bo w swoich scenariuszach przemycą śląski język, obrzęd i pieśń. W performansach przedstawia nie- ludzkich bohaterów, a tym samym zbiera ślady, okruchy pamięci i artefakty świadczące o lokalnej historii. Twórców śląskich grup teatralnych determinuje pamięć, a raczej jej ulotność, dlatego ich działania są skarbnicą wiedzy na temat lokalnych zwyczajów czy historii. Warto zatem przyjrzeć się tym teatrom, które w atrakcyjnej formie dokonują transmisji śląskiej tradycji. Są to teatry nieprofesjonalne i amatorskie, mające swoją specyfikę, działające wedle określonych zasad, co szczegółowo postaram się omówić i pokazać na wybranych przykładach.

Jak zatem tworzą się amatorskie teatry? Kto jest odbiorcą proponowanych przez nie działań? Jakich narzędzi używać, by pobudzić aktywność w tego rodzaju teatrze? Po analizie rozpraw prowadzonych przez badaczy na temat amatorskich grup teatralnych na Górnym Śląsku (między innymi przygotowanych przez Andrzeja Linerta, Dorotę Fox czy Czesławę Mykity-Glensk), a także na podstawie własnych ponad dwudziestopięcioletnich doświadczeń pracy „z” takimi grupami i „w” nich, dochodzę do wniosku, że ten rodzaj teatru społecznego jest niedostatecznie wyeksponowany w ogólnym dyskursie o teatrze na Śląsku. Trudno znaleźć świadectwa o jego istnieniu i działaniach w prasie branżowej<sup>4</sup>. Dotyczy to przede wszystkim teatrów, które po transformacji ustrojowej szczególnie się uaktywniły, wiele z nich się reaktywowało, zyskując ogromną popularność w regionie. W mojej pracy skupię uwagę na tych teatrach.

Warto na początku określić członków zespołów, to jest aktorów zaangażowanych w pracę na rzecz wielopokoleniowych, amatorskich grup na Górnym Śląsku. Kto jest twórcą badanych przeze mnie zespołów?

Pierwszym skojarzeniem określającym niemal wszystkich to - amatorzy, osoby w pełni zaangażowane w działania teatralne, które nie stanowią jednak dla nich głównego źródła utrzymania. W *Słowniku synonimów* znajdujemy dwa przeciwstawne określenia słowa *amator*. Z jednej strony to „zapaleniec, entuzjasta, hobbysta, pasjonat, wielbiciel”,

---

4 Podzielam pogląd Doroty Fox, który sformułowała w artykule *Teatr amatorski jako doświadczenie wspólnotowe*, „Opcje” 2016, nr 1–2.

z drugiej: „laik, dyletant, profan, nieprofesjonalista, niefachowiec”<sup>5</sup>. Ta druga grupa, niestety, kojarzy się nawet bardziej z *amatorszczyzną*, czyli czymś drugiego sortu, gorszym, nieprofesjonalnym, byle jakim, niż z pasją i autentyczną twórczością. Definicja amatora stworzoną w latach siedemdziesiątych XX w. przez pedagoga Aleksandra Kamińskiego brzmi: „Amatorem jest osoba nieposiadająca dyplomu z danej dziedziny sztuki, która podejmuje jakieś działanie, ponieważ tego chce i odczuwa potrzebę twórczej ekspresji, wybierając język teatru dla wyrażenia tego, co jest dla niej ważne”<sup>6</sup>. Z kolei reżyser Krzysztof Czyżewski określa amatora jako tego „kto nie skończył szkoły. Amator to jest ten, kto wybrał taki los”. Postrzega go przez pryzmat wybranego sposobu czy kierunku działania w teatrze i pracy w nim, niewymagającego zawodowych kwalifikacji<sup>7</sup>. Myślę, że dziś spór, czy amator w teatrze to osoba nieposiadająca specjalistycznego wykształcenia, która nie legitymuje się dyplomem ukończenia odpowiedniej szkoły, czy ten, który kocha to, co robi, nie ma już znaczenia. W przypadku takiej osoby podkreśla się raczej zaangażowanie w działania teatralne i oddanie się im. Pomimo pracy zawodowej i zobowiązań rodzinnych aktor amator zawsze znajduje czas na spotkanie zespołu czy próby, nie oczekuje także konkretnego rezultatu swojej pracy w postaci spektakli, występów i wynagrodzenia finansowego. Nadrzędną wartością jest dla niego bycie w procesie twórczym, z grupą, z którą tworzy teatr.

Ów amator bowiem to zazwyczaj zaangażowany pasjonat teatru. W Polsce amatora sytuuje się zazwyczaj w odrębnym od teatru zawodowego nurcie teatru amatorskiego. Choć zaprasza się amatorów na scenę, jak zrobił na przykład Jan Kłata<sup>8</sup>, nie wskazuje się otwarcie na ich szczególny udział w kreowaniu spektaklu. A przecież można inaczej, czego przykładem jest niemiecka grupa Rimini Protokoll<sup>9</sup>, która nazywa swoich aktorów amatorów ekspertami. Wystąpienia ekspertów przed publicznością nie należy oceniać wedle tego, czego nie potrafią (czyli bycia aktorami), lecz zgodnie z tym, do czego zostali zaproszeni na scenę. Rimini Protokoll celowo przeciwstawia się idei teatru amatorskiego, czyli odchodzi od tradycyjnego podziału na aktorów posiadających formalne wykształcenie aktorskie i tak zwanych naturszczyków. Uczestników tego procesu nie obowiązują przyjęte tradycyjnie zasady i umiejętności warunkujące ich bycie na scenie.

---

<sup>5</sup> *Amator*, Słownik synonimów, <https://www.synonimy.pl/synonim/amator/>.

<sup>6</sup> A. Kozak, M. Zarzecki, *Raport z jakościowego badania amatorskiego ruchu teatralnego*, Warszawa 2019, s. 9.

<sup>7</sup> Tamże, s. 23.

<sup>8</sup> Wspominam tu o spektaklu *Transfer* z 2006 roku w reżyserii Jana Klaty.

<sup>9</sup> *Rimini Protokoll. Na tropie codzienności*, red. M. Dreysse, F. Malzacher, Kraków 2012, s. 21.

Nie ma tu mowy o konieczności wykorzystania przez nich aktorskiej techniki stworzenia scenicznej osobowości. Każdy może opowiedzieć swoją historię. Liczą się tylko wyrażone w niej konkretne doświadczenia, określona postawa wobec świata i samego siebie<sup>10</sup>.

Fox, określając aktorów amatorów śląskiego Teatru Naumionego, twierdzi, iż: „Nie trzeba ich zmieniać, lecz raczej inspirować do poszukiwania właściwych dla siebie kreacji, wyzyskać drzemiącą w nich siłę i chęć improwizowania, naśladowania z życia wziętych typów, prezentowanych w spektaklach z emocjonalnym maksymalizmem”<sup>11</sup>. Z jednej strony wyróżnia ich pasja i zaangażowanie pomimo zawodowych czy rodzinnych obowiązków, ale też potrzeba samorealizacji, spełnienia marzeń o byciu aktorem, czyli potrzeba wykorzystania techniki scenicznej poznawanej poza szkołą, dzięki udziałowi w najrozmaitszych formach doskonalenia, między innymi warsztatach, spotkaniach. Z drugiej zaś strony w grupach, w których pracują, są ekspertami od tematów poruszanych w tworzonych przez siebie spektaklach, czyli specjalistami od śląskich historii, języka, pieśni czy folkloru. Dominik Sodzawiczny, aktor w Teatrze Naumionym w Ornontowicach, sytuje swoje bycie w grupie jako „codziennosc, coś co czasem trzeba zrobić z obowiązku, czasami z przyjemnością, ale trzeba brać udział, bo to część mojego życia”<sup>12</sup>.

Amatorski ruch artystyczny jest obecny w każdej dziedzinie sztuki, uprawianej i indywidualnie, i zespołowo. Ruch ten ma ważne znaczenie dla rozwoju wartości społecznych. Jednym z jego podstawowych celów jest zapewnienie równości w dostępie do kultury przez animowanie środowisk życia kulturalnego. Przyczynia się do rozwoju tak zwanej kultury czynnej, czyli pozwala na równoprawny, partycypacyjny rozwój indywidualnych ambicji twórczych. Jest powszechnie dostępną formą uprawiania sztuki, ma zatem charakter demokratycznego uczestnictwa we wszystkich przejawach twórczości. Pielęgnowanie samego pierwiastka amatorskiego jest przejawem szczerości twórcy, przekazania osobistej prawdy, odwagi mówienia od siebie. Czyżewski twierdzi, że „[n]a każdym, kto choćby otarł się o etos amatora, odciska się piętno obowiązku społecznego, pewien szantaż pracy celowej, przynoszącej konkretne efekty”<sup>13</sup>.

Uczestnictwo w amatorskiej twórczości artystycznej ma znamiona autonomiczności, czyli samostanowienia o byciu w procesie twórczym. Uczestnik jest

---

10 Tamże.

11 D. Fox, *Niedościgniony autentyzm*, [w:] *Spektakl jako wydarzenie i doświadczenie*, red. I. Jajte, M. Wąsik, Łódź 2018, s. 126.

12 Wywiad z Dominikiem Sodzawicznym, archiwum autorki.

13 K. Czyżewski, *Etos amatora*, „Scena” 2004, nr 4/5, s. 20.

traktowany podmiotowo, jest „sprawcą swoich działań”<sup>14</sup>, posiada zdolność tworzenia lub wyboru norm, rozumianych jako realizacja wartości. Nabiera własnego emocjonalnego stosunku do tych wartości, a także pozwala sobie działać zgodnie z samodzielnie wybranymi celami i wartościami. Udział w ruchu amatorskim pobudza własną świadomość, napędza do działania, daje poczucie sprawczości i samorealizacji. Należałoby zatem stymulować rozwój tego ruchu, ważnego czynnika rozwoju w szeroko rozumianych procesach kulturowych. Mam tu na myśli tworzenie długofalowych strategii dla rozwoju ruchu amatorskiego i stwarzanie społecznego klimatu dla twórczości amatorskiej, zaznajomienie się z odrębnością i poznanie celów działań amatorów.

Istnieją jednak zagrożenia w stymulowaniu rozwoju teatru amatorskiego. Jednym z nich jest tak zwana amatorszczyzna i zawodowszczyzna<sup>15</sup>. Ciągłe porównywanie teatrów amatorskich do twórczości profesjonalnej, narzucenie im zadań, metod i celów przeniesionych z teatru zawodowego – prowadzą do ich marginalizacji, a także skazują na niską ocenę. Wynika to, jak sędzę, z niezrozumienia ich autonomii i odrębnej funkcji. Takie ujmowanie jest echem trudnego okresu w historii teatrów ludowych, kiedy to przekazano „szefostwo” nad amatorami aktorom zawodowym. W ten sposób zaczęła się próba zawłaszczenia przez teatr zawodowy ruchu, jakim był teatr amatorski. Dwie różne formy aktywności teatralnej, który łączy wspólny mianownik – teatr, próbowano wrzucić do tego samego obiegu. Przegrał teatr amatorski, który nie mógł spełnić oczekiwań, wypełnić celów teatrów zawodowych. „Amatorzy nie dościgną zawodowców na ich terenie i lepiej, żeby tego nie próbowali. Zawodowcy nie mogą osiągnąć tych celów, które decydują o racji i sensie istnienia amatorstwa”<sup>16</sup> – słusznie konstatawał Lech Śliwonik. Bardzo istotny staje się zatem problem kadry instruktorskiej ruchu amatorskiego, której kształcenie powinno odbywać się na innych zasadach niż kadry nurtu teatru zawodowego.

Kolejnym zagrożeniem dla tego ruchu jest jego komercjalizacja. Biletowanie imprez i domaganie się przez członków zespołów amatorskich wynagrodzenia za pracę kieruje ten ruch na zupełnie inne tory. Niebezpieczeństwem jest też dostosowanie działań repertuarowych do oczekiwań wyznaczonych polityką regionalną czy wyzwaniem turystyki kulturowej.

---

14 K. Nowak-Wolna, *Doświadczenie i urzeczywistnienie wartości w teatrze „drugiego nurtu”*, [w:] *Kultura, animacja, zmiana społeczna*, red. K. Nowak-Wolna, E. Nycz, Opole 2013, s. 177

15 L. Śliwonik, *Teatr niezbędny. Studia, szkice, felietony*, Stalowa Wola 2019, s. 119.

16 Tamże, s. 114.

Warto zastanowić się nad kategorią lidera w tego typu działaniach. Jest on niewątpliwie częścią zespołu, ale bierze na siebie odpowiedzialność za pracę innych członków grupy. Wszak, jak twierdzi polski kulturoznawca i socjolog Bogusław Dziadzia, „lidera buduje nie uzyskany dyplom i doświadczenie, ale synergia sensowności jego wizji ze zdolnością angażowania ludzi”<sup>17</sup>. Chociaż ruch teatrów amatorskich z natury powinien być oddolnym, kolektywnym działaniem, to rola lidera jest znacząca. W zarządzaniu grupą i projektem w teatrze amatorskim wykorzystuje się na ogół dwie strategie: pierwsza z nich opiera się na silnej pozycji lidera; druga, kolektywna, wiąże się z uznaniem równości wszystkich członków grupy. Jak wynika z moich obserwacji, w badanych teatrach dominuje pierwsza z wymienionych strategii. Wiele grup ma silnego lidera, który z jednej strony zarządza pracą i organizuje spotkania, a z drugiej – kreuje wizje artystyczną, narzuca czy proponuje tematy kolejnych działań teatralnych, pozyskuje środki finansowe. W pozostałych teatrach jest kilku liderów<sup>18</sup> specjalizujących się w określonych zadaniach, które ogólnie podzielić można na administracyjne i artystyczne.

Ważnym współtwórcą, można powiedzieć „wirtualnym” członkiem grupy teatralnej, będzie także widz. Można go nazwać współ-aktorem, bo niejednokrotnie, jest on zapraszany do współtworzenia spektaklu, angażowany w działania sceniczne choćby poprzez bycie w tej samej przestrzeni. Fox, definiując ten rodzaj widowni, twierdzi:

Adresatem teatralnej wypowiedzi jest bowiem w pierwszej kolejności publiczność lokalna, znajomi, rodzina, przyjaciele, czasem tylko poszukiwacze wrażeń teatralnych. Na ich oczach rozgrywa się performans (ludyczny, artystyczny). Fenomenalne ciało aktorów, codzienna realność osoby, którą znają, ulega przetworzeniu, co ośmiela, a zarazem rodzi dystans, wytwarza naturalny, rzec by można, V-efekt i angażuje niemal osobiście, tym samym stymuluje aktywny odbiór (czasem podziw, czasem konfuzję), pobudza do refleksji, skłania do autorefleksji, z pewnością nie pozostawia widza obojętnym<sup>19</sup>.

W taki sposób publiczność, która gromadzi się wokół spektaklu, włącza się w to wydarzenie i je współtworzy. Nie wymaga się od niej specjalnych kompetencji. Przedstawiane wydarzenia są wiarygodne, w tym sensie, że odwołują się do doświadczeń wspólnych dla widzów i aktorów, opowiadają o wspólnych losach, historiach, zazwyczaj w gwarze, w zrozumiałym języku. Widzowie rozpoznają w tych historiach siebie, dzieje

---

17 B. Dziadzia, *Lider jako pasjonat, autorytet i tyran*, wystąpienie podczas konferencji *Amatorski znaczy... romantyczny*, Warszawa, 9.12.2022.

18 Lidera nazywa się dziś bardzo różnie: reżyserem, instruktorem, animatorem, kierownikiem itd.

19 D. Fox, *Teatr amatorski...*, dz. cyt., s. 103.

swoich przodków, tym samym współodczuwają i zazwyczaj identyfikują się z przedstawianymi historiami.

Teatry amatorskie działają w społecznościach lokalnych, w których spełniają różne funkcje. Najpojemniejsza nazwa, którą proponują teoretycy Tim Prentki i Sheila Preston, odnosząc się do teatrów amatorskich, to określenie ich jako *teatr stosowany*<sup>20</sup>. Pod tym sformułowaniem kryje się bardzo szeroki zakres praktyk teatralnych i procesów twórczych odnoszących się do uczestników i publiczności, a jednocześnie powstających poza konwencjonalnym, mainstreamowym teatrem. Teatrem stosowanym nazywa się między innymi teatr ze społecznością, teatr amatorski, istotny, ludowy, więzienny, szkolny, rdzenny, interwencyjny, dokumentalny. W niniejszej rozprawie wykorzystam tylko kilka z wymienionych powyżej kategorii opisowych, które wydają mi się najlepiej oddawać charakter interesujących mnie zespołów.

Zacznę od oczywistej kategorii teatru amatorskiego, teatr ten jest bowiem najlepiej zdefiniowany i opisany przez historyków teatru, o czym wspominałam już wcześniej. Krystyna Nowak-Wolna podpowiada, że „[n]a teatr amatorski można spojrzeć dwojako: po pierwsze, z perspektywy sceny zawodowej, będzie to zatem teatr niezawodowy; po drugie, z perspektywy uczestników jako na teatr uprawiany z zamiłowania, ochotniczy”<sup>21</sup>. Ta druga perspektywa wydaje się bardziej interesująca, łączy się bowiem z przynależnością i zaangażowaniem aktorów. Fox, określając teatry amatorskie jako „radosną twórczość”<sup>22</sup>, wskazuje na szczególny rodzaj ich kreatywności w uprawianiu tej formy sztuki, jej współtworzenie ze świadomością, a także naturalne środowisko, w którym aktor amator może bez skrępowania tworzyć. Ta „radosna twórczość” jest jej zdaniem sposobem na doświadczanie więzi grupowych i dookreślanie własnej tożsamości. Wiktor Frankowicz, należący do młodszego pokolenia aktorów Teatru Naumionego, twierdzi:

Cieężko mi skonkretyzować działalność i istotę współczesnego teatru amatorskiego. Myślę jednak, że jest on pewnego rodzaju nurtem, który sugeruje i zapewnia transmisję kulturową i staje się pewną praktyką społeczną, a może nawet pozwala odczytać poszczególne grupy społeczne. Jest wspólnotą, zapośredniczeniem międzyludzkich relacji, procesem interakcyjnym. Wzmacnia tożsamość lokalną i w przeciwieństwie do teatru zawodowego nie ucieka od swojej autentyczności<sup>23</sup>.

---

20 D. Lukić, *Wstęp do teatru stosowanego. Do kogo należy teatr?*, Kraków 2021, s. 28.

21 K. Nowak-Wolna, *Aktor w teatrze amatorskim*, [w:] *Spektakl jako wydarzenie i doświadczenie*, red. I. Jajte-Lewkowicz, M. Wąsik, Łódź 2018, s. 87.

22 D. Fox, *Teatr amatorski...*, dz. cyt., s. 105.

23 Wywiad z Wiktorem Frankowiczem, archiwum autorki.

Do zaprezentowanych powyżej poglądów badaczy i praktyka na temat teatrów amatorskich warto dodać, że teatry te stanowią dziś prężnie rozwijający się nurt teatralny w Polsce. Komitety, stowarzyszenia i inne formy, w ramach których działają, wskazują na niejednorodny charakter pracy w ruchu amatorskim. Istotną cechą tej działalności jest poszukiwanie i danie sobie swobody w doborze tematu, formy i tempa pracy, także dopuszczenie porażki, czyli niedoprowadzenia do premiery. Tym samym ruch amatorskich teatrów wnosi do sztuki element żywołości i ożywczego fermentu. Co rusz w różnych miejscach na teatralnej mapie Polski wyrastają nowe grupy, których energia, kreatywność, a czasem wysoki poziom artystyczny intrygują i powodują twórcze zamieszanie.

Teatr niezbędny to druga kategoria, w którą można ująć intersujące mnie zespoły. Jest to teatr potrzebny osobom uczestniczącym w jego tworzeniu. Bardzo bliskie mojemu rozumieniu niezbędności, istotności teatrów w lokalnych społecznościach są słowa badacza, reżysera i akademika Grzegorza Ziółkowskiego: „Teatr niezbędny to taki, w którym aktorzy podczas bezpośredniego spotkania z publicznością dostarczają swą pracą pożywienia myślom, emocjom i sensualności widzów – pożywienia, które jest niezbywalne i którego nie da się zastąpić innym rodzajem pokarmu”<sup>24</sup>. Artyści, z którymi pracuję, często określają swoją pracę jako niezbędną, potrzebną, wymagającą pełnego zaangażowania dla dobrostanu wspólnoty lokalnej, którą reprezentują. Ich wewnętrzna potrzeba tworzenia, spotkania z publicznością, a niejednokrotnie współtworzenia razem z Onią, jest realizowana w prezentowanych przez te grupy spektaklach, a także akcentowana podczas prowadzonych z nimi wywiadów i rozmów. Warto zwrócić uwagę na jeszcze inny aspekt niezbędności. Włoski dramaturg, reżyser i teoretyk teatru Giuliano Scabia, łączył niezbędność teatru ze współuczestnictwem widza i twórcy, ze współtworzeniem<sup>25</sup>. Na Scabię powołuje się Lech Śliwonik, tłumaczący tytuł swojej książki *Teatr niezbędny. Studia, szkice, felietony* w taki sposób:

Uderzyła mnie ich [teatrów niezbędnych – I.W.] podmiotowość – to włączona do procesu twórczego osoba, bądź zespół [...] ma moc decydowania, czy wolno użyć tego pojęcia. Nie jakiś patron, albo ideolog czy krytyk. Tylko JA, współuczestnik mam prawo powiedzieć: on jest niezbędny. Uderzyła mnie także jego niesystemowość oraz nie zadaniowość<sup>26</sup>.

---

24 Peter Brook – w *poszukiwaniu teatru niezbędnego*, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, <https://grotowski-institute.pl/wydarzenia/peter-brook-w-poszukiwaniu-teatru-niezbednego/>.

25 Scabia Giuliano, Encyklopedia PWN, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/Scabia-Giuliano;3972842.html>.

26 L. Śliwonik, *Teatr niezbędny...*, dz. cyt., s. 12.

Zarówno Scabię jak i Śliwonika interesuje zatem teatr, w centrum którego stoją jego twórca i odbiorca, obaj traktowani podmiotowo, na równych prawach. Ich role (szczególnie dziś) nachodzą na siebie, migrują, a granice między nimi są płynne. Opinie o teatrze istotnym wskazują na podstawowe, rudymentarne, niezbywalne cechy tego teatru, a są nimi przede wszystkim: współudział, podmiotowość w procesie tworzenia i kreacja zbiorowa.

Teatry amatorskie kojarzone były przez lata z teatrami ludowymi, choć dzisiaj używa się takiego określenia coraz rzadziej przede wszystkim w odniesieniu do grup, których repertuar opiera się na inscenizowaniu obrzędów i zwyczajów. Na gruncie polskim termin *teatr ludowy* spopularyzował Jędrzej Cierniak<sup>27</sup>, propagator i organizator teatrów tworzonych przez lud w przedwojennej Polsce, którego teorie są aktualne także dziś. Twierdził on, iż podobne jak teatr grecki teatr ludowy powinien być zawsze „uroczystym zdarzeniem, skupiającym ludzi dla osobliwych przeżyć i doznań tak estetycznych jak i religijno-moralnych”<sup>28</sup>. Uważał, że właśnie teatr ludowy może przysłużyć się równowadze moralnej, odnowieniu wartości i w ten sposób wzbogacić życie wszystkich członków ruchu ludowego. Co jednak jest warte podkreślenia, Cierniak w teatrze tym upatrywał miejsce, w którym powinno zachować się dorobek polskiej wsi, jej bogate tradycje, folklor i język w regionalnych odmianach. Istotą teatru ludowego, jak twierdzi Małgorzata Gelo-Kluczyńska, była potrzeba stworzenia widowiska dla pewnego typu odbiorcy. Teatr ten miał działać przede wszystkim wśród ludności wiejskiej i miejskiej z tak zwanych niższych warstw społecznych. Program Cierniaka zatem zakładał użycie prostego, zrozumiałego języka oraz prostego w swojej formie i treści repertuaru. Również i dzisiaj program ludowych zespołów teatralnych nawiązuje w wielu przypadkach do rodzimej tradycji czy folkloru, jest pisany przez autorów dla określonej lokalnej grupy, wykorzystuje się w nim lokalne historie, często także używa gwary. Współczesne spektakle teatrów ludowych są nie tyle rekonstrukcją dawnych ludowych tradycji, typowych dla miejsc, z których pochodzą członkowie zespołów, ile nawiązaniem do nich, ich twórczym, artystycznym przetworzeniem. Nietrudno dostrzec w nich podobieństwo do opisywanych wiele lat temu przez semiotyka Piotra Bogatyriewa ludowych grup teatralnych. Badacz w swych opracowaniach, przywołując amatorskie realizacje wykonane

---

27 M. Lesiak, *Jędrzej Cierniak*, Encyklopedia Teatru Polskiego, <https://www.encyklopedia-teatru.pl/autorzy/2620/jedrzej-cierniak>.

28 J. Cierniak, *Źródła i nurty polskiego teatru ludowego. Wybór pism, inscenizacji i listów*, Warszawa 1963, s. 36.



przez lokalnych mieszkańców, twierdził, iż widowiska teatralne kształtują nie tylko odbiorców, ale także samych aktorów. Według niego teatry te mogły realizować wiele różnych funkcji, takich jak:

- funkcja magiczna,
- funkcja religijna (obrzędy, sceny dramatyczne sytuujące się często na pograniczu zabawy i aktu religijnego, związane z wierzeniami ludowymi),
- funkcja ceremonialna,
- funkcja estetyczna,
- funkcja rozrywkowa (humorystyczna, satyryczna),
- funkcja narodowa, regionalna (wychwalanie swego narodu),
- funkcja ekonomiczna (wynagrodzenie za grę)<sup>29</sup>.

Współczesne działające lokalnie teatry ludowe na Górnym Śląsku kumulują pamięć kulturową, eksplorują tożsamość, czasami wykorzystując w tym celu obrzęd, śpiew, język śląskiej społeczności. Są teatrami, dzięki którym opowiadane/odgrywane przez aktorów amatorów historie lokalne nabierają nowego znaczenia. Dzięki formie odtwarzania sztuki ludowej na nowo ożywa historia i tradycja Górnego Śląska. Taki teatr konsekwentnie buduje swoją odrębność, swój własny repertuar.

Proponowanym przeze mnie określeniem możliwym do użycia w opisie i charakterystyce pracy wielopokoleniowych grup teatralnych na Górnym Śląsku jest także termin *teatr indygeny*. Model tego teatru odnalazłam w działaniach performatywnych prowadzonych między innymi przez artystów pierwszych narodów w Kanadzie. Próby zdefiniowania tego rodzaju teatru są problematyczne, ponieważ nie ma jednego rdzennego teatru – jest wiele praktyk teatralnych, co dobrze odzwierciedla leżącą u ich podstaw różnorodność. Podobnie w śląskich działaniach teatralnych nie można doszukać się jednej formy śląskiego teatru indygenego, jest wiele jego form wynikających z założeń twórców, wykorzystanej dramaturgii, przyjętego sposobu pracy. Eugenia Sojka, powołując się na kanadyjską artystkę Lindsay Lachance, dokonuje podziału teatru rdzennego na: „wyrastający z ziemi”, „wyrastający z miejsca” i „zaangażowany wspólnotowo”<sup>30</sup>. Podobny podział można zastosować w opisie śląskich rdzennych teatrów, wśród których wyróżnić można takie, które opowiadają o swojej ziemi, takie, które budują wspólnotę,

---

29 P. Bogatyriew, *Semiotyka kultury ludowej*, przeł., wstęp, oprac. i wyb. M.R. Mayenowa, Warszawa 1975, s. 32–53.

30 E. Sojka, *Floyd Favel: artysta – badacz – teoretyk*, [w:] *Piszący z ziemi. Teatr indygeny Floyd Favela i inne eseje*, red. A. Głowacka, E. Sojka, Katowice 2021, s. 39.

i takie, które szczególnie dbają o przywrócenie pamięci dawnych obrzędów i lokalnych zwyczajów. Warto także zwrócić uwagę na jeszcze dwa aspekty, które zdają się wspólne dla rdzennych teatrów kanadyjskich i śląskich. Pierwszym jest brak konkretnego miejsca, w których mogą tworzyć. Przestrzenie działań teatralnych to w obu przypadkach między innymi szkoły, ośrodki kultury, muzea i inne dojsć przypadkowe lokalizacje. Drugim ważnym wyróżnikiem teatrów rdzennych i w Kanadzie, i na Śląsku jest walka o tożsamość, zacieraną czy rugowaną przez lata. Teatrołożka i filolożka Ewa Bal twierdzi, „że współcześnie zamiast o rdzennej tożsamości wspólnot lokalnych mówić należałoby raczej o tożsamościach hybrydowych, typowych dla doby postnacionalizmu, których sygnałem w odniesieniu do Śląska mogłaby być chociażby postać Wietnamczyka, urodzonego na Śląsku i posługującego się gwara, z jednoaktówki Leszka Sobieraja *Karlus niny z tyj ziemi*”<sup>31</sup>. Zgadzam się z takim stwierdzeniem w odniesieniu do tych terenów Śląska, gdzie rdzenna ludność przez wiele pokoleń z różnych powodów była mieszana z ludnością napływową, mam jednak na uwadze rdzennych mieszkańców danego terytorium, nadal wyrażających głęboką potrzebę zaznaczenia swojego istnienia i domagających się – w pozytywnym tego słowa znaczeniu – zachowania swej odrębności, swojego głosu. W tym także pomagają działania lokalnych teatrów, które niejednokrotnie asymilują społeczność, dając jej poczucie wspólnotowego działania. Antropolog Victor Turner tłumaczy, że kultury najpełniej wyrażają się poprzez swoje rytuały, a performans jako działanie, „przeptyw” pomiędzy działaniem i świadomością jest świadectwem wspólnego człowieczeństwa, ale wyraża też wyjątkowość poszczególnych kultur. Jeśli, zgodnie z myślą Turnera, poznamy własne rytuały, pełniej i lepiej wzajemnie się poznamy<sup>32</sup>. Ta perspektywa metodologiczna pozwala mi wskazać zasadniczy sens pracy teatrów indygennych, które przedstawiam w rozprawie. Proponowane przez te teatry performanse oparte są bowiem na przetwarzaniu i swoistym remiksowaniu dawnych rytuałów i obrzędów. Teatr jest nie tylko chwilowym i ulotnym działaniem – choć doświadczamy go „tu i teraz”, w określonych czasie i przestrzeni, to jednak jego performatywna moc może nas zmienić, wywołać potrzebę reakcji. Trudno określić, jaki realny wpływ ma na otoczenie teatr i co ostatecznie decyduje o jego niezbędności. Przyjęta perspektywa metodologiczna orientuje nas jedynie na pewien jego aspekt. Z uwagi na to, że głównym tematem badanych i tworzonych przeze mnie spektakli jest pojedynczy

---

31 E. Bal, *Performowanie lokalności*, [w:] *Teatr historii lokalnych w Europie Środkowej*, red. D. Fox, E. Wąchocka, A. Głowacka, Katowice 2015, s. 138.

32 Tamże, s. 12.

człowiek, jego los pokazany w szerszym kontekście życia i historii wspólnoty, której jest członkiem, próbuję w badaniu wykorzystać narzędzia i koncepcje powstałe na gruncie antropologii. Zgadzam się jednak ze słowami Dariusza Kosińskiego, że „[a]ntropologia nie jest w stanie wyzwolić się z tradycji »badań nad człowiekiem«, rozumianym jako poszukiwanie tego co »uniwersalne«”<sup>33</sup>, dlatego sięgam do ustaleń proponowanych przez performatykę<sup>34</sup>, w polu jej zainteresowań znajduje się bowiem działanie oraz jego skuteczność, fortunność, słowem – praktyka artystyczna nierzadko połączona z praktyką badawczą. Performatyka dała mi szerszą perspektywę widzenia. Kiedy uczestniczyłam w próbach, spotkaniach, spektaklach, nie interesowało mnie samo odczytywanie, analizowanie spektakli czy prób, ale działanie. „Skupiając się na nim – jego przebiegu, strukturze, kontekście i rezultatach – performatyka nie »czyta« działań, ale analizuje je jako sposoby zachowania”<sup>35</sup>. Na podstawie tych analiz sposobów zachowań staram się budować własne spektakle. Co ważne, cenną dla mnie metodą podpowiadaną przez performatykę było prowadzenie badań w terenie, obserwacja uczestnicząca, choć nie była ona łatwa, zważywszy na różne role przyjmowane przeze mnie w tym procesie, zarówno jako osoba badająca, jak i badana. Konsekwencją tej podwójności jest niejednorodny charakter niniejszej rozprawy, której kolejny rozdział poświęcony jest historiom amatorskich teatrów na Górnym Śląsku na tle całego ruchu amatorskiego na ziemiach polskich.

---

33 D. Kosiński, *Performatyka. W(y)prowadzenia*, Kraków 2017, s. 32.

34 Tamże, s. 18.

35 Tamże, s. 21.

## **2. Ze żywobycio ślōnskich tyjatrōw amatorskich – beranie**

### **Dzieje teatrów amatorskich na Górnym Śląsku – historie**

#### **2.1. Początki**

##### **Pradzieje**

Geneza amatorskiego ruchu teatralnego jest do dziś tematem nie do końca zbadanym i niejasnym. Stosunkowo małej liczby materiałów źródłowych i opracowań naukowych, powstałych na gruncie różnych dyscyplin – od teatrologii, przez pedagogikę, antropologię, socjologię, aż po historię regionów – nie zebrano jak dotąd w jednej publikacji. Kto po raz pierwszy zainicjował powstanie amatorskich zespołów teatralnych? Jak działały? Jaki był ich repertuar? Te i wiele innych pytań nie doczeka się już pewnie odpowiedzi. Ustalenie tych faktów wobec braku dokumentacji jest już dziś niemożliwe. Dlatego w kreśleniu historii teatrów amatorskich na Śląsku starałam się wykorzystać nie tylko literaturę przedmiotu, powstałe już bezcenne opracowania między innymi teatrologów Czesławy Mykity-Glensk czy Józefa Zięby, ale także materiały pochodzące z kronik badanych zespołów, gazet, wycinków czy scenariuszy, które w trakcie pracy nad rozprawą zgromadziłam. Zestawiam pracę teatrów amatorskich na Śląsku z historią tego ruchu w Polsce po to, aby nakreślić ważny dla ich działań szerszy kontekst. Terminy „teatr ludowy” i „teatr amatorski” stosuję zamiennie, mając jednak świadomość różnic pomiędzy tymi dwoma zjawiskami. Uważam, że interesujące mnie zespoły mieszczą się w obu kategoriach. Ponieważ jednak cechy teatru ludowego w nich dominują, będę zatem częściej określać je tym właśnie terminem.

Samo zjawisko, co oczywiste, miało od początku charakter społeczny. Choć pojęcie „teatr ludowy” powstało we Francji pod koniec XIX wieku na określenie teatru adresowanego do najuboższej ludności miejskiej i wiejskiej, to sama idea pojawiła się wcześniej w Niemczech<sup>1</sup>. Tam teatr ludowy był znacznie bardziej zróżnicowany obejmował zarówno teatry zawodowe, jak i amatorskie. Niemiecki teatr ludowy miał silny nurt narodowo-społeczny. Jego repertuar miał być lekki, skierowany do szerokiej

---

<sup>1</sup> Por. P. Olkusz, M. Wąsik, *Teatry dla masowej publiczności*, Łódź 2018, s. 20–56.

publiczności. Często nawiązywał do organizacji świąt i innych uroczystości świeckich. Miał on za zadanie „konsolidację społeczeństwa przez wspólne przeżycie artystyczne”<sup>2</sup>. Ten rodzaj teatru wyrósł z doświadczeń teatru amatorskiego.

Rozwój teatr ludowego w Polsce wiąże się z konkretnym czasem historycznym: okresem zaborów, rusyfikacji i germanizacji. Przypadł na początek pozytywizmu, kiedy to najważniejsze stały się działalność kulturalno-oświatowa i praca u podstaw. Priorytetem było podtrzymanie tradycji, kultury i języka polskiego. Jak twierdzi Małgorzata Gelo-Kruszyńska,

w owym czasie zaczęto interesować się wsią, folklorem, życiem chłopów, życiem na wsi, a fascynacja ta odzwierciedlała się również w twórczości. Powstawały dzieła Bolesława Prusa, Elizy Orzeszkowej, Henryka Sienkiewicza czy obrazy Józefa Chełmońskiego. Jak pisze Stanisław Pigoń, w tej wzniosłej idei powrotu do ludowości w obszarze muzyki, literatury, sztuki niestety pominięto dramat ludowy. Przy całym entuzjazmie dla twórczości ludowej i zaszczerpieniu jej elementów w różnych dziedzinach kultury teatr został pominięty i zaniedbany. W wyniku dyskusji pozytywistycznej wyrosła idea stworzenia amatorskiego teatru ludowego<sup>3</sup>.

Inicjatywa tworzenia teatru amatorskiego wychodziła przede wszystkim od działaczy społecznych i oświatowych, nauczycieli, organizatorów kółek rolniczych, a miała na celu dotarcie z oświatą i kulturą do najniższych warstw społecznych. Teatr miał być atrakcyjnym narzędziem kulturotwórczym. Jak twierdzi Józef Zięba,

pierwsze amatorskie zespoły teatralne na wsi powstały nie z inicjatywy samych chłopów, ich organizatorzy próbowali przenieść na wieś popularny wówczas w teatrach zawodowych typ repertuaru o tematyce tzw. „ludowej”<sup>4</sup>.

Ludność wiejska nie rozumiała tych narzuconych tematów i spektakli. Dlatego też chłopcy sami próbowali tworzyć i organizować widowiska w oparciu o obrzędy i kalendarz związany z obchodami kościelnymi (jasełka, widowiska pasyjne). Nie było to jednak proste. Jeszcze w 1862 roku w „Tygodniku Ilustrowanym” publicysta namawiał na przykład do organizowania spektakli dla chłopów, ale bez ich udziału. Dowodził, że „w każdym domu obywatelskim, gdzie dobra wola zamieszkuje, pan domu może być

---

2 D. Ratajczakowa, *Teatr ludowy*, Encyklopedia Teatru Polskiego, <https://encyklopedia-teatru.pl/hasla/163/teatr-ludowy>.

3 Małgorzata Gelo-Kluczyńska, *Amatorski Teatr Ludowy – miejsce przechowywania wiejskich tradycji i obrzędów*, [w:] *Ciągłość i zmiana: sto lat rozwoju polskiej wsi*, red. M. Halamska, M. Stanny, Warszawa 2019, s. 578.

4 J. Zięba, *Ruch teatralny na wsi*, Warszawa 1976, s. 10.

dyrektorem, pani domu dekoratorką, dzieci z przybraniem pani służącej, pisarza prowentowego, a nawet starszych uczniów ze szkółki aktorami, a przedstawienie takie w lecie wcale nie jest trudne”<sup>5</sup>. Wbrew woli chłopów to na dworach włościańskich organizowane miały być owe widowiska i spektakle. Dopuszczano udział dzieci ze szkół wiejskich, ale tylko do małych, nieznaczących ról. Zespół teatru miał być złożony z rodziny dziedzica i służby dworskiej. Wiadomo, że takie widowiska organizowano w Królestwie Polskim, zaborze austriackim czy pruskim.

Wywłaszczenia i powszechny opór chłopów wobec odrabiania pańszczyzny w latach pięćdziesiątych XIX wieku zmieniły sytuację i relacje pomiędzy dworem a chłopstwem, toteż stopniowo skończyły się próby organizacji przez ziemiaństwo przedstawień teatralnych dla chłopów. Pod koniec XIX wieku organizacją życia teatralnego na wsi zajęła się inteligencja. Był to już inny czas, a polska wieś pod wpływem reform i zmieniającej się sytuacji społeczno-ekonomicznej była innym miejscem. Chłopi stali się pełnoprawnymi obywatelami kraju. Edukacja wsi nabrała rozpędu, pojawiły się liczne inicjatywy oświatowe, pisma i książki. Powstało wiele towarzystw społecznych (między innymi poznańskie Towarzystwo Czytelni Ludowych, Towarzystwo Oświaty Ludowej we Lwowie, Towarzystwo Szkoły Ludowej w Krakowie i wiele innych), co zintensyfikowało działania służące podniesieniu poziomu oświaty i świadomości wśród chłopów, a w konsekwencji zaowocowało spadkiem tak powszechnego jeszcze w XIX wieku na polskiej wsi analfabetyzmu. Wśród tych wszystkich podejmowanych inicjatyw była także organizacja przedstawień teatralnych, gdyż, jak sądzono, „wieczór spędzony na przysłuchiwaniu się odpowiedniej, moralnej, uzacniającej sztuce, więcej może przynieść pożytku, jak wiele godzin przy książce”<sup>6</sup>.

W tym czasie teatry zawodowe próbowały zmniejszyć ceny biletów i grać sztuki „dla ludu”. W 1890 roku „potrzeba teatru ludowego została uznana za nagłą”<sup>7</sup>. Zaczęły zatem powstawać teatry ludowe, między innymi w Warszawie, Krakowie, Łodzi, we Lwowie. Grano tylko w sezonie jesienno-zimowym, latem zaś przenoszono swoje działania do miejscowości fabrycznych, między innymi do Dąbrowy czy Zgierza. Istniały także tak zwane teatry ogródkowe, powstające na przykład przy wielu warszawskich zakładach gastronomicznych. To one miały wprowadzić program, który oddziaływałby na niższe klasy. Niestety inicjatywy te z założenia nastawione były na zyski, a nie na

---

5 Tamże, s. 13.

6 Tamże, s. 20.

7 Tamże, s. 22.

pełnienie misji społecznych. Na spektakle zaczęły przyjeżdżać wycieczki chłopów, które organizowane były przez właścicieli majątków pracodawców. Jak wspomina Zięba, „prostoduszni chłopkowie spędzali spektakl zazwyczaj przy bufecie, pytając po każdej kurtynie: Czy to już czas zbierać się do domu”<sup>8</sup>. Rozrywkowy repertuar popularyzowały także liczne trupy objazdowe, działające w tamtym czasie na terenie całego kraju. Jeżdżąc od miasteczka do miasteczka, czasami odwiedzając pobliskie wsie, pokazywały repertuar o tematyce ludowej. Niejednokrotnie teatry te inspirowały mieszkańców wsi do organizowania własnych teatrzyków, bowiem przekonywali się oni, że „do udziału w teatrze amatorskim żadnych nadzwyczajnych, wyjątkowych kwalifikacji nie potrzeba oprócz trochę odwagi do pokonania tremy przy pierwszym publicznym występie”<sup>9</sup>. Pod koniec XIX wieku wypowiedź Karola Estreichera, historyka sztuki, zmieniła podejście do teatru ludowego. Oświadczył on, że „teatr nie ma być już dla ludu kształtowany przez same czynniki zewnętrzne, ale instytucja ukształtowana przez samych chłopów i zaspokajająca ich potrzeby”<sup>10</sup>.

Okolo 1900 roku nikt już nie miał wątpliwości co do charakteru i istoty ludowego teatru amatorskiego, którego organizatorami i widzami mieli być sami chłopcy i mieszcianie. W wydanej w 1903 roku książce *Teatry chłopskie w Galicji*, poświęconej problematyce amatorskiego ruchu teatralnego na wsi, Zygmunt Gargas pisał, że „Teatr taki z natury o wiele żywiej przemówi do duszy chłopca, bo chłopca duszę chłopca zawsze głębiej odczuje niż surdutowiec, a przy tym teatr taki da się wszędzie tam zorganizować, gdzie są odpowiednie po temu warunki”<sup>11</sup>. Od tego czasu pieczę nad rozwojem ruchu amatorskiego na wsi przejęło Towarzystwo Kółek Rolniczych, którego jednym z celów było „podniesienie moralne i ekonomiczne ludności włościańskiej”<sup>12</sup>.

Głównym autorem sztuk pisanych dla teatrów ludowych był Władysław Ludwik Anczyc. Debiutował on w 1849 roku sztuką *Chłopi arystokraci*. Ukazując w niej chłopskie wady, między innymi pijaństwo, chciwość czy skłonność do oszustwa, zwracał uwagę na zepsucie społeczeństwa. Obok negatywnych postaci chłopów i Żyda, który rozpija całą wieś, mamy także postaci dobre, ckiwe i uczciwe. Dzięki nim ostatecznie dobro zwycięża. W kolejnych swoich utworach dramatycznych (*Łobzowianach*, *Flisakach*) Anczyc kreślił już bardziej pozytywny obraz chłopca: „Ludek nasz wiejski choć poczciwy w swoim sercu

---

8 W. Filler, *Melpomena i piwo*, Warszawa 1960, s. 180, cyt. za: J. Zięba, dz. cyt., s. 24.

9 J. Zięba, dz. cyt., s. 26.

10 Tamże, s. 32.

11 Z. Gargas, *Teatry chłopskie w Galicji*, Lwów 1903, s. 17.

12 Tenże, cyt. za: J. Zięba, dz. cyt., s. 35.

i duszy, ale prosty, bez nauki, często nie wiedząc o tym źle robi i błądzi”<sup>13</sup>. Najgłośniejsza sztuka Anczyca, *Kościuszko pod Racławicami* z 1880 roku, była najczęściej grana właśnie w teatrach ludowych. Wśród innych popularnych autorów, po sztuki których sięgali amatorzy, wymienić można także Jana Kantego Galasiewicza, Adama Staszyka i Władysława Gutowskiego, jednak to Anczyc stał się klasykiem tych scen.

Dzięki naiwnej prostocie tych utworów i małym wymogom scenicznym można było wystawiać je nawet na najprymitywniejszej scenie wiejskiej. Wiejscy aktorzy bez trudu odtwarzali role Anczycowskich chłopów, a scenografia, przedstawiająca zazwyczaj wnętrze chłopskiej chaty lub karczmy, nie nastroczała większych kłopotów. Rekwizyty do tych sztuk z łatwością można było znaleźć w każdej niemal chałupie<sup>14</sup>.

Nieco inaczej niż w Polsce teatr amatorski rozwijał się na Śląsku. Kiedy w 1900 roku Karol Estreicher pisał o potrzebie i konieczności rozwoju teatrów amatorskich w nieistniejącej wtedy Polsce, wspomniął także o Śląsku, gdzie tego rodzaju przedsięwzięcia pojawiały się już od pewnego czasu. Pisał, że „grają rzemieślnicy i włościanie i ciż sami są zarazem autorami sztuk”<sup>15</sup>. Prawdą jest, że początki teatru amatorskiego na Śląsku w stosunku do pozostałych regionów były trudniejsze ze względu na warunki społeczno-polityczne panujące na tym terenie. Doświadczenia historyczne rdzennych mieszkańców Śląska, którzy ponad pięćset lat pozostawali poza granicami państwa polskiego, sprawiły, że teatr amatorski, który powstawał w tym miejscu, miał raczej rodowód robotniczo-chłopski. Ani inteligencja (która w tym regionie była niemiecka), ani teatr ludowy wyrastający z chłopskiej tradycji nie ukształtowały amatorskich działań teatralnych. Jednak takie działania były podejmowane. Czesława Mykita-Glensk twierdzi, że śląski teatr amatorski na tle pozostałych części Polski był najlepiej rozwinięty. Jak wskazuje, „działający w latach narodowego zniewolenia, przy całym ubóstwie środków wyrazu, ograniczeniu swobody działania, braku fachowych reżyserów, a nawet choćby średniej klasy recenzentów, był swoistym fenomenem w polskim pejzażu społeczno-kulturalnym Śląska”<sup>16</sup>.

Najwcześniejsze przejawy ruchu teatralnego odnotowano na terenie Śląska Cieszyńskiego, gdzie inspiracją do działań teatralnych były teatr niemiecki i czeski. Pierwsze przedstawienie w języku polskim odbyło się w Cieszynie 20 grudnia 1852 roku.

---

13 L. Anczyc, *Lobzowanie*, Warszawa 1906, s. 108.

14 Por. J. Zięba, dz. cyt., s. 51.

15 Tamże, s. 32.

16 C. Mykita-Glensk, *Teatr polski na Śląsku w latach niewoli narodowej*, [w:] *Wszechnica Górnos Śląska*, Katowice–Opole–Cieszyn, 1992, s. 127.



Było ono przygotowane przez miejscowych amatorów, którzy odegrali *Chłopów arystokratów* Anczyca. Uczestnicy tego wydarzenia tak je zapamiętali: „znaleźli się widzowie co powiadali, iż widzieli tę sztukę w Krakowie, a Ci mówili, że krakowskie przedstawienie niczym wobec tutejszego”<sup>17</sup>.

Amatorskie przedstawienia teatralne na innych terenach Górnego Śląska urządzone były w XIX wieku przede wszystkim przez związki wyznaniowe czeladników i bractwa kurkowe. Grane były w dwóch językach – polskim i niemieckim.

Jedną z najwcześniejszych informacji na temat działalności teatru amatorskiego na Górnym Śląsku, na jaką zwraca uwagę Mykita-Glensk, jest notka Józefa Lompy z września 1843 roku, która pojawiła się w *Rozmaitościach Śląskich*: „Tam u św. Anny jest nauczyciel, który z dziećmi szkolnymi ćwiczy dla ich zabawy sztuki sceniczne, po polsku, których sam jest autorem [...]. Utwory jego mają być dobre. Trzeba by się postarać o takowe”<sup>18</sup>. Choć nie udało się zidentyfikować wspomnianego przez Lompę nauczyciela, to fakt, iż podjął trud wykorzystania form teatralnych w edukowaniu Ślązaków w mowie polskiej, wydaje się wart odnotowania.

Oprócz Cieszyna ośrodkiem rozwoju polskiego amatorskiego ruchu teatralnego były Żory. Tu w 1862 roku rozpoczął swoją działalność Jan Gajda<sup>19</sup>, który zasłynął przede wszystkim z tłumaczeń niemieckich dramatów na język polski, choć pisał także własne utwory. Założył on w Żorach kółko teatralne, a z jego członkami wygłaszał teksty i śpiewał pieśni, byle „obywateli bawić i oświecać”<sup>20</sup>. Najprawdopodobniej z 1893 roku pochodzi jedna z bardziej znanych pieśni Gajdy, która zresztą, jak wiele innych powstałych w tamtym czasie, nawiązuje do umiłowania ziemi śląskiej.

Znasz ty tę ziemię, co z wszystkich skarbów słynie?

Z których dla obcych złoto w kieszeń płynie

To jest śląska ziemia żyzna,

To ma kochana ojczyzna<sup>21</sup>

Ważnym miejscem, w którym rozwijał się teatr amatorski, były także Mysłówice, gdzie od 1861 roku działało Towarzystwo Katolickiej Czeladzi Rzemieślniczej. W 1861 roku za sprawą ks. Jordana wystawiono tam pierwsze znane z tytułu polskie

---

17 Cyt za: tamże, s. 128.

18 Tamże, s. 132.

19 Jan Gajda (1827–1911), malarz pokojowy, złotnik, urodzony w Lublinieckiem.

20 J. Kudera, *Obrazy Ślązaków wspomnienia godnych*, Mikołów 1920, s. 77.

21 Tamże, s. 85.

przedstawienie – *Amerikanów* autorstwa Saławy. Nie było to wyjątkowe wydarzenie teatralne w Mysłowicach. Jak donosił „Zwiastun Górnos Śląski”<sup>22</sup>, „znać było, że jak zwykle grający gorliwie się ćwiczyli”<sup>23</sup>.

Ważnym (do dzisiaj) ośrodkiem życia teatralnego była Królewska Huta (obecnie Chorzów), gdzie w 1869 roku zamieszkał Karol Miarka<sup>24</sup>. Tego samego roku 6 czerwca założył tam Polsko-Katolickie Kasyno, aby już 16 stycznia 1870 roku wystawić w nim dwie swoje sztuki, *Żuawów* i *Mośka spekulanta*. Podobno „zwabieni sławą pierwszych przedstawień miejscowi Niemcy, nawet nieznający języka polskiego, też wykupili bilety na następną prapremierę sztuki Miarki pt. *Dzwonek św. Jadwigi* (29 stycznia 1871)”<sup>25</sup>. Zespół Kasyna dzięki licznym występom gościnnym promował więc sztuki Miarki. Były one z końcem XIX wieku niezwykle popularne w repertuarze śląskich amatorskich zespołów teatralnych.

Wraz z Miarką tworzył dla nich scenariusze i współpracował przy wielu działaniach inny bardzo popularny dramatopisarz tego czasu, silnie ze Śląskiem związany – Juliusz Ligoń<sup>26</sup>. Jego sztuki wystawiane były zresztą nie tylko na terenie Górnego Śląska. W większości przypadków miejscem ich premier był jednak Bytom, gdzie w ramach pracy Towarzystwa im. św. Alojzego, założonego przez ks. Norberta Bonczyka, organizowano przedstawienia teatralne. Bytomscy alójzjanie rozpoczęli tę działalność 28 stycznia 1883 roku od premiery *Losu sieroty, czyli niewinność zwycięża* Juliusza Ligonia.

Towarzystwa alójzjańskie powstawały pod koniec XIX wieku także w wielu innych śląskich miejscowościach, między innymi w Rybniku i Chorzowie. Występy organizowane przez to towarzystwo w Rybniku kierowane przez z ks. Miczkę odwiedzały rzesze widzów. Powstające tam przedstawienia pasyjne cieszyły się ogromną popularnością nie tylko wśród śląskiej publiczności. Niestety towarzystwa alójzjańskie ustawą kardynała Jerzego Koppa w 1897 roku zostały zlikwidowane, a tym samym ich bogata działalność teatralna została zatrzymana. To zahamowało dalszy rozwój tego teatru, bo, jak twierdzi Czesława Mykita-Glensk, „Do roku 1897 głównie młodzi Alójzjanie formowali i utrwalali

---

22 Czasopismo wydawane w języku polskim w latach 1868–1872 w Piekarach Śląskich.

23 Cyt za: C. Mykita-Glensk, dz. cyt., s. 133.

24 Karol Miarka (1825–1882), działacz społeczny na Górnym Śląsku, nauczyciel, pisarz, publicysta, drukarz. Inicjator wielu działań społeczno-gospodarczych, animator życia teatralnego.

25 C. Mykita-Glensk, dz. cyt., s. 133.

26 Juliusz Ligoń (1823–1889), śląski poeta ludowy, działacz społeczny, publicysta.

autentycznie ludowy, robotniczy i jednocześnie narodowy charakter śląskiego teatru amatorskiego w pierwszym dwudziestolecu jego istnienia”<sup>27</sup>.

Na przełomie XIX i XX wieku teatr amatorski w wielu obszarach nosił znamiona nurtu radykalno-narodowego<sup>28</sup>. Sporo spektakli grano w języku polskim, między innymi w Raciborzu i Opolu. W przedstawieniu Teatru Kasyno z Królewskiej Huty w Katowicach 31 stycznia 1892 roku w sali Reichshall wzięło udział ponad tysiąc czterysta osób<sup>29</sup>. Na deskach cieszyńskich teatrów grane były utwory Aleksandra Fredry czy Kazimierza Tetmajera.

Mykita-Glensk, opisując wejście teatru amatorskiego w XX wiek, stwierdza: Śląski teatr amatorski wchodził w wiek XX zasilony energią ostatniej dekady mijającej ery. Ta kumulacja narodowego potencjału, nabyte doświadczenie, ciągłość świeżej tradycji przyjętej już przez nowe już pokolenie, silniejsze niż przed laty więzi z innymi regionami kraju, rozwój nowych, licznych form polskiego życia społecznego, organizacji, ich unowocześnianie się sprawiły, że lata 1900–1921 znamionowała wyjątkowa aktywność społeczno-kulturalna polskiej ludności na Śląsku<sup>30</sup>.

Opis to jednak jednostronny. Od początku istnienia amatorskiego ruchu na terenie Górnego Śląska ujawnia się jego charakter propolski lub związany z dwoma narodowościami: niemiecką i czeską. Nie ma mowy o rdzennych mieszkańcach Górnego Śląska. Nie ma zapisków o tym, w jaki sposób aktorzy amatorzy radzili sobie z językiem polskim czy jak widownia reagowała na polską dramaturgię. Odpowiedzi na te pytania nie są oczywiste ani jednoznaczne. Na podstawie zebranych materiałów archiwalnych i przeprowadzonych kwerend można wysnuć kilka tez. Pierwsza wskazywałaby, że powodem braku własnych korzeni i skodyfikowanego języka mieszkańców regionu był fakt ciągle zmieniających się granic Górnego Śląska, a tym samym zmieniających się właścicieli tych ziem (od Polski i Cesarstwa Austro-Węgierskiego po Prusy). Na przestrzeni pięciuset lat Śląsk przynależał do trzech różnych kultur, a tym samym ludzie mieszkający na tych terenach operowali trzema różnym językami. Ciągłe spory o Śląsk, zmiany ustroju, systemu szkolnictwa i przynależności miały znaczący wpływ na rozwój kultury i języka rdzennych mieszkańców.

Językoznawczyni Jolanta Tambor obserwowała te trudności głównie w kontekście języka używanego przez mieszkańców Śląska. Dla wielu, jak pisze, był to trudny temat.

---

27 C. Mykita-Glensk, dz. cyt., s. 134.

28 Por. tamże, s. 136.

29 Por. tamże.

30 Tamże, s. 137.

O dusze i serca walczą pruscy nauczyciele ludowi, miejscowi księża, przybyli z Wielkopolski dziennikarze, polscy i niemieccy działacze robotniczy. Coraz trudniej jest zachować neutralność. Jest to jednak sytuacja taka sama, jak w całej ówczesnej Europie, na wielu terenach pogranicznych, gdzie kształtuje się nowoczesna świadomość narodowa. Wydaje się, że na Górnym Śląsku na przyjmowane postawy bardziej wpływ mają doświadczenia negatywne niż pozytywne. Poczucie dyskryminacji ze strony Niemców przy intensywnej pracy narodowej polskich działaczy skłania stopniowo coraz większą część Górnoszlązaków do deklarowania swojej polskości<sup>31</sup>.

Historyk Roland Gehrke, opisując początki ruchu polskiego na Górnym Śląsku po 1850 roku, określa dialekt śląski jako „Wasserpolnisch” („rozdwojony polski”)<sup>32</sup>. Pierwotnie określenie to dotyczyło języka potocznego śląskich flisaków na Odrze w XIX wieku i było nacechowane raczej pejoratywnie. Gehrke wskazuje dalej, że

ocena dialektu górnośląskiego, jako pod względem budowy – prymitywnego „języka mieszanego”, odpowiada rozpowszechnionym wówczas uprzedzeniom, które rysowały obraz miejscowych, niższych warstw społecznych jako leniwej, w rozwoju opóźnionej i notorycznie uzależnionej od alkoholu ludności<sup>33</sup>.

Opis ten pozwoliłby postawić kolejną tezę, że to sami rdzenni mieszkańcy, wstydząc się swojego pochodzenia, podporządkowywali się dominującej kulturze, polskiej albo niemieckiej, by zmienić swoje życie, tak by było znośniejsze i lepiej wykształcić swoje dzieci. Może właśnie w języku upatrywano szansę na nobilitację społeczną. Samo uczestnictwo w przedstawieniach teatralnych organizowanych przez lokalnych amatorów dawało możliwość udziału w tak zwanej kulturze wyższej (dzisiaj powiedzielibyśmy – kulturze hegemonu). Niemniej jednak w tekstach dramaturgów śląskich można odnaleźć pewne nawiązania do lokalnej gwary i wykorzystanie śląskiego dialektu. Teksty śląskich autorów można zaliczyć do nurtu teatru ludowego przede wszystkim ze względu na tematykę, konstrukcję bohatera i kompozycję<sup>34</sup>. Językoznawczyni Mirosława Siuciak wskazuje, że

Język, jakim posługują się bohaterowie ludowi w śląskich sztukach, jest efektem stylizacji, ponieważ nie ma odpowiednika w realnej rzeczywistości, w której środowiska chłopskie posługiwały się dialektem. Mimetyczne przeniesienie gwary śląskiej do tekstów literackich

---

31 J. Tambor, *Mowa Górnoszlązaków oraz ich świadomość językowa i etniczna*, Katowice 2006, s. 36.

32 R. Gehrke, *Początki ruchu polskiego na Górnym Śląsku po 1850 roku*, [w:] *Historia Górnego Śląska*, red. J. Bahlcke, D. Gawrecki, R. Kaczmarek, Gliwice 2011, s. 199.

33 Tamże, s. 200.

34 Por. M. Siuciak, *Język śląskich utworów scenicznych z lat 1864–1922*, Katowice 1998, s. 85.

nie było w tym okresie możliwe ze względów ideowych i dydaktycznych, ale wybór tematyki i bohaterów wymagały socjalnego nacechowania języka. Stylizacja przeprowadzona przez śląskich dramatopisarzy polegała przede wszystkim na intuicyjnym eliminowaniu tych właściwości własnej mowy, które odczuwali jako dialektalne (tzn. śląskie), a stosowaniu głównie takich wykładników mowy chłopskiej, które mogły wystąpić w różnych regionach<sup>35</sup>.

W tekstach śląskich dramaturgów pojawiają się bardzo często stosowane w gwarze śląskiej zwroty grzecznościowe w liczbie mnogiej w stosunku do osób starszych (zgodnie z zasadą panującą do dziś) czy powszechnie szanowanych.

Adyc dziaduś się już podnoszą, a babka pacierze na łóżku klepią.  
z jaką hałastrą nasz gospodarz idą.  
Gospodarz i wam coś **gosposia wiozą**.  
Gospodyni mnie zobaczyli i za to mnie biją, że ich okradłem<sup>36</sup>.

Mamy też przykłady zastosowania ogólnogwarowych słów, między innymi *ciarach*, *nieskoro*, *olekać się*, *poschraniac*, *smykać się*, *społem*, *smażonka*, *tuste*, *sfurgnąć*<sup>37</sup>, a także wąsko regionalne zwroty, takie jak *dziolcha*, *przodek*, *dyć*, *galoty*, *goreć*<sup>38</sup>. Są też często spotykane germanizmy: *bildować*, *fajrant*, *farorz*<sup>39</sup>.

Oczywiście stosunek do gwary, jaki mieli śląscy dramatopisarze, można odczytać, analizując pod tym kątem język ich dramatów. Miarka w swych utworach nieczęsto używał zwrotów gwarowych. Był to pewnie wynik jego celowego działania i rygorystycznego eliminowania silezyzmów. Czasami spotyka się w jego utworach zwroty czy słowa ogólnogwarowe. Inaczej przedstawia się twórczość śląskiego autora Piotra Kołodzieja<sup>40</sup>, który z silezyzmów czy germanizmów bardzo często korzysta. Wspomniana już Mirosława Siuciak opisuje dramaty jako „napisane językiem zbliżonym do polszczyzny ogólnej, ponieważ podstawowym założeniem śląskiego piśmiennictwa w okresie pruskim było unikanie gwary”<sup>41</sup>.

Jak zatem radzili sobie aktorzy amatorzy z polskim językiem literackim? Nie ma w dostępnych materiałach źródłowych, niestety, żadnych świadectw czy zapisów. Można

---

35 Tamże.

36 Tamże, s. 88.

37 Tamże, s. 100.

38 Tamże, s. 101.

39 Tamże, s. 102.

40 Piotr Kołodziej (1853–1931), pochodzący z chłopskiej rodziny, urodzony w Siemianowicach Śląskich, polski działacz społeczno-kulturalny. Autor około trzydziestu sztuk o tematyce śląskiej. Cieszył się ogromnym zainteresowaniem i popularnością.

41 M. Siuciak, dz. cyt., s. 127.

zatem zgodzić się z śląskim kabareciarzem Jerzym Ciurlokiem<sup>42</sup>, który twierdził, że wykorzystanie poprawnej polszczyzny było wręcz niemożliwe: „Pamiętam moich dziadków, którzy czytali na głos książki czy gazety. Pomimo tego, iż napisane one były literacką polszczyzną zawsze je zmieniali i czytali w gwarze”<sup>43</sup>. Nawet moi aktorzy, pracując i czytając teksty w języku polskim, mają z tym dziś trudności. Słysząc ich śląski akcent i śląsko brzmiące słowa.

Powyższe rozważania, mające na celu próbę rekonstrukcji i zbadania amatorskiego teatru na Górnym Śląsku na przełomie XIX i XX wieku w kontekście rozwoju tego ruchu na ziemiach polskich, należy dopełnić stwierdzeniem, że liczba inicjatyw teatralnych była duża. Czesława Mykita-Glensk pisze wręcz, że „lata 1900–1921 znamionowała wyjątkowa aktywność społeczno-kulturalna polskiej ludności na Śląsku osiągająca w trzyleciu 1919–1921 swe apogeum”<sup>44</sup>. Najwięcej inicjatyw teatralnych spotykamy w tamtym czasie w Orzeszu, Nowej Hucie, Załężu, Starym Bieruniu, Świętochłowicach i Katowicach. Wybuch I wojny światowej ostatecznie zmniejszył liczbę wystawianych widowisk.



Zdjęcie 1. Przedstawienie teatralne Kongregacji Mariańskiej *Święta Elżbieta*, 1930 rok.

Źródło: Kronika Teatru Naumionego

---

42 Jerzy Ciurlok (ur. 1951), publicysta, felietonista, poeta, prozaik eseista, reportażysta telewizyjny oraz prezenter radiowy. Autor książek poświęconych problematyce historycznej, górnośląskiej oraz humorystycznej: *Ich książęce wysokości. Część górnośląska*.

43 Wywiad z Jerzym Ciurlokiem, archiwum autorki.

44 C. Mykita-Glensk, dz. cyt., s. 137.



Zdjęcie 2. Przedstawienie teatralne w wykonaniu członków Towarzystwa Czytelni Ludowej, 1926 rok.  
Źródło: Kronika Teatru Naumionego



Zdjęcie 3. Członkowie ornotowickiej grupy teatralnej. Źródło: Kronika Teatru Naumionego



Zdjęcie 4. Członkowie ornotowickiej grupy teatralnej. Źródło: archiwum własne autorki

## **2.2. W odrodzonej Polsce 1922–1939**

### **W wolnej Polsce 1922–1939**

W dwudziestoleciu międzywojennym teatr amatorski rozwijał się bardzo pręźnie – co rusz w kolejnych miastach, miasteczkach i na wsiach pojawiały się nowe inicjatywy teatralne. Powód tego rozkwitu wydaje się bardzo prosty. Nowa, odrodzona Polska staje się wolna. Teatr zatem może pracować bez ograniczeń i cenzury. Bardzo liczne organizacje i stronnictwa powstające w tamtym okresie wprowadzały do swojej działalności organizację wydarzeń teatralnych. Można wymienić wśród nich między innymi straż pożarną, kółka rolnicze, spółdzielnie mleczarskie, koła Młodzieży Katolickiej i wiele innych. Duże znaczenie dla rozwoju działań amatorskiego ruchu teatralnego miały szkoły i prowadzone w nich działania edukacyjne. Nauczyciele i wychowawcy chętnie organizowali teatry szkolne. Kolejną ważną dla rozwoju amatorskiego ruchu teatralnego organizacją były powstałe przed 1920 rokiem pręźnie rozwijające się Towarzystwa Śpiewacze na Śląsku<sup>45</sup>, w których oprócz działalności chórów organizowano przedstawienia teatralne, okolicznościowe wieczory poetyckie, inscenizowane jasełka czy

---

<sup>45</sup> Por. *O nas*, Śląski Związek Chórów i Orkiestr, <https://szchio.pl/news/o-nas>.



spektakle pasyjne. W historii chóru Harmonia z Mikołowa znajdujemy zapis, że pierwsze odegrane jasełka zostały wystawione w Mikołowie w 1925 roku przez członków towarzystwa<sup>46</sup>. Były to jednak inicjatywy dodatkowe, organizowane raczej z potrzeby uświetnienia obchodów związanych z religijnymi świętami czy innymi okolicznościowymi uroczystościami.

Ciekawy jest fakt, że większość działań teatralnych w dwudziestoleciu międzywojennym podejmowanych była w małych miasteczkach i na wsiach. Jak twierdzi Józef Zięba, „Druha Rzeczpospolita powstała jako państwo wybitnie rolnicze, w którym 76% obywateli mieszkało na wsi. Warstwa chłopska po raz pierwszy w dziejach narodu w sposób świadomy poczuła się odpowiedzialna za losy państwa”<sup>47</sup>. Wieś stała się w tamtym czasie miejscem rozkwitu kultury ludowej, w tym teatru. Bardzo trudne warunki na odradzających się terenach wiejskich sprawiły, że sam teatr początkowo rozwijał się powoli. Brakowało mu nowej idei i, jak twierdzili działacze ruchu ludowego, wyznaczonego programu kulturalnego, który promowałby rodzimą tradycję. „Teatry wiejskie zadowalały się w dalszym ciągu mało ambitnym repertuarem i nie poszukiwały w swojej pracy twórczych rozwiązań, nie troszczyły się też zbyt o kultywowanie tradycji ludowej”<sup>48</sup>.

Liderem, który rozpoczął zmiany i wprowadził nowy program dla amatorskiego ruchu teatralnego, był Jędrzej Cierniak, który pochodził z Zaborowa, małej wioski w powiecie brzeskim, w obecnym województwie małopolskim. Pomimo że urodził się w biednej rodzinie wielodzietnej, Cierniak ukończył studia na Uniwersytecie Jagiellońskim. Jego doświadczenia z dzieciństwa sprawiły, że zainteresował się przede wszystkim kulturą ludową i folklorem. Zaborów był dla niego inspiracją. Jak wspomina Jerzy Zawiejski:

Żartowaliśmy nieraz, że Zaborów jest „pępkiem świata” dla Cierniaka i że wszystko, co najważniejsze musi ogarniać i Zaborów. [...] Miłość Cierniaka do Zaborowa była zobowiązaniem moralnym. Chciał swoją wieś dźwignąć, ukulturalnić, uspołecznić i podnieść na wyższy poziom życia ekonomicznego i kulturalnego. Rwał się do Zaborowa zawsze stęskniony, zawsze dziecięco uradowany, że jedzie do swoich, do braci, do sióstr,

---

46 Por. A. Grzbielina, *50 lat istnienia Towarzystwa Śpiewu Harmonia*, Mikołów 1958, s. 30.

47 J. Zięba, dz. cyt., s. 66.

48 Tamże, s. 78.

do krewnych, do całej wsi. Wraciał stamtąd nieraz w przygnębieniu, w smutku, bo widział biedę coraz większą, widział rozdarcie wsi i niezgodę<sup>49</sup>.

Jędrzej Cierniak wraz z innymi działaczami i animatorami stworzyli Związek Teatrów Ludowych (1919) i jego regionalne oddziały na terenie całego kraju, a w roku 1929 – Instytut Teatrów Wiejskich. Kształcili reżyserów dla amatorskiego ruchu, przekonywali o potrzebie własnego repertuaru, który inspirowany byłby twórczością ludową i folklorem, propagowali nowe formy pracy w zespole. Byli też wydawcami pisma „Teatr Ludowy”<sup>50</sup>. Ambicją Cierniaka było stworzenie oryginalnego repertuaru z ducha ludowego dla tego typu zespołów, inspirowanego obrzędem i kulturą wsi. Twierdził, że teatr tworzony na wsi powinien mieć swój własny repertuar, oparty na doświadczeniu ludzi, którzy go współtworzą, a więc chłopów. Nie mogli oni dobrze grać w sztukach przygotowanych dla teatrów zawodowych. Chciał pokazać teatr wiejski i jego potencjał, dostojność, oddać mu należny szacunek. Dostrzegał artyzm i autentyczną sztukę w wiejskich rytuałach. Niewątpliwie wpływ na jego program miała działalność Reduty<sup>51</sup> Juliusza Osterwy i Mieczysława Limanowskiego. Jak wskazuje Zięba, „[z] Reduty usiłowano przeszczepić do teatru wiejskiego zespołowość pracy i wiarę w ideowe posłannictwo teatru”<sup>52</sup>. Inspiracją były także realizacje Leona Schillera, szczególnie *Pastoralka*, *Wielkanoc*, *Gody*. Schiller zauważał bowiem w ludowej kulturze, w jej rytuałach, korowodach i tradycji, prawdziwą sztukę.

Cierniak stworzył dla amatorskiego ludowego teatru swoisty kodeks teatralny:

1. Chcemy w dzisiejsze powojenne czasy, charakteryzujące się wybitnie brakiem równowagi moralnej, tandetą życia i lekkomyślną nieodpowiedzialnością za jego przemijające wartości, wnieść przez samorodny teatr ludowy więcej jego przyrodzonej powagi;
2. Chcemy za pomocą sztuki teatralnej budzić w szerszych masach potrzebę samorodnej twórczości artystycznej w jak najszerszym zakresie, a przez to wzbogacać duchowe życie tych mas i, co za tym idzie, wzbogacać rodzimą kulturę artystyczną narodu;
3. Chcemy masom ludowym dać możliwość wypowiedzenia swej odrębnej kultury za pośrednictwem oryginalnej twórczości widowiskowo-teatralnej;

---

49 J. Zawieyski, *O Jędrzeju Cierniaku i jego teatrze*, [w:] J. Cierniak, *Zaborowska nuta*, oprac. J. Zawieyski, wstęp S. Pigoń, J. Zawieyski, Warszawa 1956, s. 23.

50 Pismo wydawane od 1920 roku przez Związek Teatrów Ludowych.

51 Reduta – eksperymentalny zespół założony przez Juliusza Osterwę i Mieczysława Limanowskiego w 1919 r., do którego w 1924 r. dołączył również Leon Schiller. Celem Reduty była walka z elitarnością teatru. Osterwa uważał, że praca zespołowa jest najważniejsza. Reduta była w dużej mierze teatrem objazdowym i ze swoimi sztukami (wyłącznie polskimi) docierała do najdalszych prowincji.

52 J. Zięba, dz. cyt., s. 78.

4. Chcemy ratować od zupełnej zagłady dorobek artystyczny polskiego ludu, nie tylko przez gromadzenie i konserwowanie okazów muzealnych dla nauki, ale przez wyzyskanie go jako macierzystego źródła dla wprowadzenia zeń naszego, rdzennie polskiego teatru;
5. Chcemy podnieść i uszlachetnić w pięknej i bezinteresownej pracy kulturę towarzyską i społeczną w masach jego pragnieniem było stworzenie teatru, który mimo jego amatorskości, byłby twórczy, malowniczy, artystyczny, swoją plastycznością przemawiający do wyobraźni widza. Teatru pełnego naturalności, ruchu, akcji, dynamiki, barwy, naturalnego języka<sup>53</sup>.

Kodeks ten w istocie wskazywał cele tego typu teatru amatorskiego i zawierał krótką instrukcję, w jaki sposób je realizować. Cierniak, konstruując te cele, oparł je na kilku podstawowych założeniach. Pierwszym z nich było podniesienie do rangi sztuki twórczości samorodnej, rodzimej, ludowej. Coś, co wydawało się plebejskie, regionalne, a więc marginalizowane, a wręcz pomijane w ogólnopolskim dyskursie o sztuce, miało stać się istotne i wzbogacać sztukę narodową. Drugą kwestią było oddanie głosu mieszkańcom wsi, a tym samym wszelkim mniejszościom etnicznym oraz zespołom grup etnograficznych<sup>54</sup> i umożliwienie im wypowiedzenia się za pośrednictwem twórczości widowiskowo-teatralnej. Same widowiska i spektakle teatralne miały być także, zdaniem Cierniaka, nie tylko „żywym muzeum”<sup>55</sup>, ale także źródłem rozwoju teatru polskiego, jego inspiracją. Teatr amatorski był dla niego, pomimo ludowego, „niskiego” pochodzenia, autentycznym, barwnym, twórczym działaniem, skupiającym wokół siebie mieszkańców danych społeczności.

Za sprawą organizatorów Związku Teatrów Ludowych, a od 1938 roku Instytutu Teatrów Wiejskich, powstała sieć oddziałów regionalnych, które pomagały w tworzeniu nowych amatorskich zespołów teatralnych, wzmacniając rozwój tego ruchu w całym kraju. Podjęto także rozmowy na temat samej nazwy ruchu. Teatr ludowy znacznie różnił się od teatru zawodowego i naśladującego go teatru amatorskiego<sup>56</sup>. Wyróżniał się, zdaniem Cierniaka, dwiema zasadniczymi cechami: powstawał za sprawą ściśle określonej grupy

---

53 J. Cierniak, *Źródła i nurty polskiego teatru ludowego. Wybór pism, inscenizacji i listów*, Warszawa 1963, s. 46–47.

54 „Podstawą do wyznaczenia regionu etnograficznego jest występowanie wśród mieszkańców określonego terenu zespołu cech odróżniających ich od mieszkańców terenów sąsiednich, na przykład odmiennej gwary, ubioru, budownictwa, specyficznych form zdobniczych. Granice mogą też wyznaczać dominujące zajęcia ludności i świadomość tradycji pochodzenia” (*Regiony etnograficzne w Polsce*, NaLudowo.pl, <http://naludowo.pl/kultura-ludowa/regiony-etnograficzne-w-polsce-malopolska-slask-wielkopolska-pomorze-mapa-grupy-etnograficzne-zdjecie-opis.html>).

55 „Żywe muzeum” rozumiane jest jako odgrywanie inscenizacji historycznych, rekonstrukcji obrzędów czy wydarzeń z lokalnych historii.

56 Por. J. Zięba, dz. cyt., s. 135.

społecznej, etnicznej; a zarówno widzami, jak i wykonawcami, aktorami nietrudniącymi się aktorstwem zawodowo byli ludzie z tej samej grupy<sup>57</sup>. Praca Cierniaka ukształtowała i zainspirowała w wielu miejscach lokalnych działaczy do utworzenia teatrów ludowych<sup>58</sup>. Teatry takie powstały między innymi na Podhalu czy Kaszubach<sup>59</sup>.

Teatr amatorski organizowany były także na Górnym Śląsku<sup>60</sup>, ale nowa sytuacja polityczna, w jakiej się znalazł Śląsk po 1922 roku, doprowadziła do przeformułowania zadań, jakie teatr miał realizować. Przypomnijmy, że pod koniec XIX wieku „teatr amatorski miał tych co są zachwiani w polskości – utwierdzać, tych co polskości nie znają [...] oczarować i przywrócić ojczyźnie”<sup>61</sup>. Tuż po powrocie do macierzy<sup>62</sup> miał być także

---

57 Por. tamże, s. 136.

58 Jak podaje Zięba, teatrów amatorskich w 1938 roku było aż 11176 i przygotowały one ponad 36654 spektakli, wieczornic i innych spotkań.

59 Jednym z takich miejsc, gdzie nieprzerwanie od 1923 działa teatr ludowy zgodnie z założeniami Jędrzeja Cierniaka, jest Bukowina Tatrzańska. Zespół teatralny, który powstał tam jesienią 1923 roku, nosił nazwę Teatr i Chór Włościański w Bukowinie pod Jaworzyną w Tatrach. Założony został z inicjatywy miejscowych nauczycieli Michaliny i Franciszka Cwiżewiczów.. Od samego początku twórcami przedstawień były dzieci, a potem ich rodzice i bliscy. Teatr prezentował repertuar wyłącznie w gwarze podhalańskiej. Autorami sztuk byli miejscowi dramatopisarze, m.in. Wojciech Brzeg czy Feliks Gwiżdż. Teatr ten w ciągu zaledwie kilku lat wystawił ponad dwadzieścia premier, zyskując popularność wśród ludzi z Podhala i Małopolski. Ciekawe było to, że warunkiem przystąpienia do zespołu było posiadanie własnego stroju ludowego. W pierwszym okresie patronat nad zespołem objął Związek Teatrów i Chórów Włościańskich we Lwowie. Pomagało to zespołowi w pozyskiwaniu scenariuszy i podnosiło jego prestiż. Od początku istnienia teatru reżyserką spektakli i scenografką dbającą o każdy szczegół była Michalina Cwiżewiczowa. Próby zespołu w początkowym okresie odbywały się w szkole, ale już w 1924 r. powołano Komitet Budowy Domu Ludowego. To inicjatywa dotąd niezorganizowana. Stworzono już w latach dwudziestych scenę dla teatru ludowego. Istotny jest fakt, że Dom Ludowy działa do dziś, a funkcjonujący tam teatr ludowy swoje dochody przeznacza na jego utrzymanie. To także miejsce, w którym działają inne grupy, m.in. szkoła folkloru i sztuki ludowej oraz zespoły folklorystyczne. Od wielu lat odbywają się tam przeglądy Sejmików Teatrów Wiejskich organizowanych przez Towarzystwo Kultury Teatralnej z Warszawy (por. Towarzystwo Kultury Teatralnej, <http://tkt.art.pl/>). Inicjatyw podobnych jak ta bukowiańska było w dwudziestoleciu międzywojennym w Polsce bardzo dużo. Takim – oprócz Podhala – miejscem, w którym rozwijało się amatorskie życie teatralne, były także Kaszuby. Spektakle teatrów ludowych grających w języku kaszubskim opisuje Daniel Kalinowski w *Teatrze Kaszubskim*. Datuje on początki rozwoju teatru kaszubskiego (grającego już w języku kaszubskim), podobnie jak teatru śląskiego, w drugiej połowie XIX wieku. Jego rozwój przypada na dwudziestolecie międzywojenne. Tematy sztuk związane były w tym okresie przede wszystkim z tradycyjnymi obrzędami wiejskimi i kościelnymi. To, jak twierdzi Daniel Kalinowski, „ludyczność teatru rozumiana jako żywioł zabawy, święta, był jego bardzo ważną cechą” (D. Kalinowski, *Teatr Kaszubski. Kaszëbsczi teater. Zjawiszczë, fòrmë, òkrążé*, tłóm. D. Majkòwsczi, Gdańsk/Gduńsk 2021, s. 20–25). To owa ludyczność była tematem sztuk granych na Kaszubach. *Wesele kaszubskie* Jana Karnowskiego z 1933 roku czy *Wreje. Sztuka ludowa w jednej odsłonie z śpiewami i tańcami regionu kaszubskiego* Huberta Sucheckiego to przykłady sztuk teatralnych napisanych z myślą o ich prezentacji, co niezwykle istotne, w języku kaszubskim, granych przez aktorów amatorów wywodzących się z lokalnych społeczności. Prezentowane były przede wszystkim na kaszubskiej wsi i promowały lokalne historie i folklor. Ten typ teatru istnieje, bez przerw, do dziś. Przeprowadzone przeze mnie kwerendy, m.in. w Połczynie, Strzelnie, Sważewie oraz rozmowy z lokalnymi twórcami i animatorami, m.in. Józefem Roszmanem, dają podstawy do stwierdzenia, że teatr kaszubski promuje swój język, folklor, historie i nieprzerwanie cieszy się ogromną popularnością wśród lokalnej społeczności.

60 Jak twierdzi Fox, ogólna liczba zespołów teatralnych działających wówczas na Górnym Śląsku na początku dwudziestolecia międzywojennego wahała się między 700 a 800 grup (por. D. Fox, *Amatorski Ruch Teatralny*, [w:] *Katowice. Środowisko, dzieje, kultura, język i społeczeństwo*, t. 2, red. A. Barciak, E. Chojecka, S. Fertacz, Katowice 2012, s. 206–207).

61 Tamże, s. 207.

atrakcyjną formą spędzania czasu wolnego, miał opowiadać i promować rodzimą kulturę, wyrażać potrzeby społeczności robotniczo-chłopskiej. Miał także asymilować tak zwaną ludność napływową<sup>63</sup>, nie tylko zaświadczać o polskich korzeniach Ślązaków, czy wręcz je narzucając, ale w nowej rzeczywistości politycznej miał włączać Śląsk w obręb kultury polskiej, służąc integracji.

Cierniak w „Teatrze Ludowym”<sup>64</sup>, opisując Śląsk, wskazywał na jego silne związki z Polską: „Śląsk, prastara dzielnicą polską, znajdująca się na kresach zachodnich, jakkolwiek oddalona od serca naszej ojczyzny, nie zapomniała, ani na chwilę o tem, że jest dzieckiem ziemi polskiej”<sup>65</sup>. Charakteryzując mieszkańców Śląska, zwracał uwagę na ich zamiłowanie do piękna, porządku pięknych ogrodów, a nade wszystko do śląskiej literatury: „Ile rzewnej poezji i nieuczzonego arcyzmu [...], lud lubuje się w tych fantastycznych opowiadaniach i wiele posiada baśni na ten temat”<sup>66</sup>. Podkreślał, że „kaleczą gwarę śląską naleciałości języka niemieckiego [germanizmy], lecz i one są mało znaczne przy bogactwie słów czysto polskich”<sup>67</sup>. Nazywając gwarę śląską językiem, widział w niej jedynie polskie pochodzenie, nie było tu mowy o języku mniejszości czy odrębnym śląskim języku. Zwracał też uwagę na obrzędowość tego regionu. Opisywał trojok<sup>68</sup> jako typowy taniec śląski, wesele śląskie, topienie marzanny, dorocznego goika czy obchody święta górników, Barbórki. Prezentując Śląsk i śląski folklor, nie wskazywał na ich odrębność – ani w warstwie językowej, ani też kulturowej, bo najprawdopodobniej nie miał takiej wiedzy. Pochodził przecież z innego regionu Polski.

W rozwoju teatrów amatorskich na Górnym Śląsku w okresie dwudziestolecia ważną rolę odegrała Sekcja Teatrów Ludowych. W istocie STL realizowała swoje cele poprzez angażowanie się w organizację ludowych zespołów teatralnych, udzielanie im pomocy przede wszystkim w wyborze repertuaru, kształceniu kadry, dbaniu o poziom artystyczny przygotowanych spektakli. Posiadała także bibliotekę i szatnię, z której wypożyczyć można było rekwizyty, peruki i stroje.

---

62 Warto zwrócić uwagę, iż Górny Śląsk nie należał do Polski od sześciuset lat, trudno zatem używać terminu powrotu.

63 W tym czasie z powodu rozwijającej się gospodarki na Górny Śląsk przybywało bardzo dużo ludności z całej polski. Na terenie Śląska określano ich mianem gorol, co znaczyło, nie Ślązak (por. *Gorol*, Słownik śląski, <http://www.slownikslaski.pl/> [10.06.2023]).

64 Por. J. Cierniak, *Zapiski z życia teatru*, „Teatr Ludowy” 1927, nr 12.

65 Tamże, s. 2.

66 Tamże, s. 4.

67 Tamże, s. 5.

68 Trojok – śląski taniec ludowy, wykonywany w grupach trzyosobowych (mężczyzna i dwie kobiety), dzieli się na dwie części: szybką i wolną.

Jak podaje Dorota Fox, członkowie śląskiego ruchu teatralnego zrzeszeni byli w dwóch kategoriach: w samodzielnych zespołach teatralnych i w sekcjach dramatycznych<sup>69</sup>. Według wykazu Śląskich Teatrów Ludowych w roku 1931 istniało prawie trzydzieści samodzielnych zespołów teatralnych, między innymi w Dębie, Wełnowcu, Radzionkowie. Jedną z najstarszych do dziś działających grup teatralnych na Górnym Śląsku – Reduta Śląska – powstała nieco później, bo w 1933 roku<sup>70</sup>. Zespół ten tylko w pierwszych sześciu latach odpowiadał za aż dwadzieścia dziewięć premier.

Sekcje dramatyczne zrzeszające zespoły powstawały przy różnego rodzaju organizacjach oraz zespołach świetlicowych. Wśród tych organizacji były między innymi Towarzystwo Polek, Koło Przyjaciół Przyrody, Związek Powstańców Śląskich, kluby sportowe i organizacje Ochotniczej Straży Pożarnej. Wiele grup powstało także przy kościołach i związkach wyznaniowych. Przy takich sekcjach i towarzystwach rozwijały się teatry (między innymi teatr w Ornontowicach<sup>71</sup>). Wystawiały głównie sztuki związane z ludowymi obrzędami i tradycjami, ale prezentowały również repertuar popularny w tamtym czasie, także sztuki o patriotycznym wydźwięku<sup>72</sup>.

Działające w Ornontowicach Towarzystwo Polek na przykład w 1923 roku wystawiło spektakl pod tytułem *Tobie Polsko*<sup>73</sup> na podstawie jednoaktówki Jadwigi z Łobzowa, nawiązującej do historii legionów<sup>74</sup>. W tej miejscowości, położonej w niedawno jeszcze należącej do zaboru pruskiego wschodniej części Górnego Śląska, a przyłączonej do Polski w 1922 roku, lokalne kobiety, niespełna rok później, bo w 1923 roku, wygłaszały na scenie słowa o patriotyzmie i umiłowaniu ziemi polskiej, napisane w języku literackim, polskim. „Polka, czy w chacie, czy na dworze jedno zna imię [...]. Miłość do ojczyzny”<sup>75</sup>.

Oprócz Towarzystwa Polek na terenie Ornontowic działały Katolickie Stowarzyszenie Młodzieży Męskiej, Kongregacja Mariańska, Związek Powstańców

---

69 Por. D. Fox, *Amatorski Ruch Teatralny*, dz. cyt., s. 206.

70 Por. *Historia*, Teatr Reduta Śląska, <https://www.redutaslaska.pl/Historia> [10.06.2023].

71 Miejscowość, której źródła sięgają XIV wieku (prawdopodobnie 1305 roku) jako Renoltowicz. Ornontowice należą dziś do powiatu mikołowskiego. W 1634 r. założono warzelnię soli wielickiej, a w 1680 r. szkołę. W 1798 r. powstała pierwsza kopalnia węgla kamiennego pod nazwą Leopold. W 1860 r. powstała filia gliwickiej Fabryki Drutów, Łańcuchów i Gwoździ Hegenscheidta. Od 1888 r. poprowadzono linię kolejową na potrzebę przemysłu. Po przyłączeniu Śląska do Polski, Ornontowice należą do województwa śląskiego. Od 1991 roku stanowią samodzielną gminę.

72 Por. Kronika Teatru Naumionego, archiwum autorki, s. 5.

73 Por. Jadwiga z Łobzowa, *Kto idzie?, Tobie Polsko!!*, Kraków 1916.

74 Jadwiga z Łobzowa to pseudonim artystyczny Jadwigi Strokowej (1854–1916). Pracowała jako nauczycielka w szkole w Łobzowie pod Kielcami. Działała na rzecz oświaty wśród kobiet wiejskich. Była członkinią, a następnie przewodniczącą krakowskiego oddziału Towarzystwa Szkoły Ludowej. Publikowała teksty m.in w „Katoliku” i „Kurierze Lwowskim”. Wydała 104 tomy poezji i prozy.

Śląskich i Towarzystwo Czytelni Ludowej. W jednej małej górnośląskiej miejscowości tuż po przyłączeniu do Polski organizowano życie kulturalne i społeczne tylko w duchu propolskim<sup>76</sup>. Ornotowice nie były na tle Górnego Śląska wyjątkowe, jeśli chodzi o działalność teatralną. W samym Zabrze i okolicach istniały między innymi Towarzystwo Katolickich Robotników im. Św. Józefa, Towarzystwo Śpiewu „Gwiazda” i Polskie Towarzystwo Gimnastyczne „Sokół”, działające na terenie wielu miast i wsi. Istniały liczne grupy teatralne w Rokitnicy, Makoszowach, Biskupicach, Raciborzu, Cieszynie, Mikołowie, a także w mniejszych wsiach i miasteczkach. Były one niezwykle popularne i gromadziły na spektaklach wielu widzów<sup>77</sup>.



Zdjęcie 5. Ornotowicki zespół teatralny, 1937 rok. Źródło: Kronika Teatru Naumionego

---

<sup>75</sup> Jadwiga z Łobzowa, dz. cyt., s. 33.

<sup>76</sup> Przeprowadzając badania wśród mieszkańców powiatu mikołowskiego, nie natknęłam się na żadne ślady czy dokumenty, które świadczyłyby o tym, że lokalne towarzystwa czy grupy kultywowałyby śląską gwarę i tradycję. Istnieją jedynie wzmianki o organizowanych widowiskach, takich jak *Jaselka* czy *Obrzędy Pasyjne*.

<sup>77</sup> Por. A. Linert, *Niezawodowe Teatry Górnego Śląska. 150 lat działalności*, Warszawa 2020, s. 43.



Zdjęcie 6. Sztuka teatralna. Źródło: Kronika Teatru Naumionego

Wymienione zespoły i grupy nie wyczerpują listy wszystkich działań teatralnych podejmowanych w dwudziestoleciu międzywojennym na Górnym Śląsku. Każda niemal miejscowość czy organizacja prowadziła swoją działalność teatralną. Jak podaje Czesława Mykita-Glensk, od 1919 do 1921 zagrano na Górnym Śląsku ponad tysiąc spektakli teatralnych<sup>78</sup>.

Warto przyjrzeć się zatem dokładnie repertuarowi amatorskich ludowych teatrów. Znalazły się w nim przede wszystkim: sztuki wesołe, komedie, śpiewogry i ludowe żarty sceniczne, a także przeróbki dramatów klasycznych<sup>79</sup>. Tworzył je między innymi Piotr Śmietana-Sokółski popularny wówczas autor humoresek śląskich, co ciekawe – pisanych w gwarze śląskiej.

Farona Kandego, biyda, aż piszczy  
Kebych tak nie miał tego konska roli  
Tobych już downo szłopy wyciągną!<sup>80</sup>.

---

78 Por. C. Mykita-Glensk, *Kalendarium polskich przedstawień amatorskich na Górnym Śląsku w latach 1919–1921*, Opole 1993, s. 8.

79 Por. A. Linert, dz. cyt., s. 44.

80 P. Śmietana-Sokółski, *Humoreski Śląskie*, Katowice [1935], s. 7.



Z kolei Jan Szuścik, kolejny z autorów tego rodzaju sztuk (między innymi *Pani Wójtowa, Obraz ludowy w trzech aktach*<sup>81</sup>), nie używał w nich już gwary. Jego dramaty napisane zostały w języku polskim, z niewielkimi wstawkami gwarowymi.

Szuścik, świadomy przeznaczenia swych utworów, rozpoczął je od podania wskazówek dla reżyserów kółek amatorskich:

Zwracam się z uprzejmą prośbą, by przy wystawieniu niniejszej sztuki dbali przede wszystkim o pamięciowe opanowanie ról, tak by zbiorowe sceny poszły gładko bez przykrych i nudzących pauz. [...] Dbać należy również o stroje śląskie, jakie noszono w okolicy Cieszyna przed 30 laty i o odpowiednią charakteryzację osób występujących<sup>82</sup>.

Do czytelnika pisał:

Niniejszym podaję obraz ludowy z przed trzydziestu lat, zdjęty z życia zacisznej wioski śląskiej, z okresu, w którym praca narodowa, gospodarcza i polityczna, budziły się do życia. Sceny namiętności przeplatane śpiewami i tańcami, język literacki obok gwary ludowej [...] o roli kobiety w dziele odrodzenia Śląska<sup>83</sup>.

Pomimo zachęty, by w repertuarze sięgać do klasyki dramatu polskiego, tylko Fredro cieszył się w tych teatrach popularnością. Najczęściej jednak wystawiano sztuki inspirowane śląskim folklorem i obrzędowością, na przykład jasełka, sztuki religijne, a także dramaty, które poruszały problemy codziennego życia na śląskiej wsi. Chętnie wystawiano teksty Stanisława Wallisa<sup>84</sup>, między innymi *Wesele śląskie, Marzanioka, Ostatki*. W repertuarze śląskich teatrów było wiele sztuk z odniesieniami do tradycji weselnych, stąd znalazły się w nim między innymi *Wesele Hanki, Wesele Jadwigi, Wesele Janka, Wesele Kocyntra*<sup>85</sup>. Niewątpliwie jednak największy sukces dramaturgiczny pośród sztuk napisanych dla teatru amatorskiego w dwudziestoleciu odniosła sztuka Stanisława Ligonia *Wesele na Górnym Śląsku. Widowisko ludowe w 4 obrazach, 5 odsłonach ze śpiewem i tańcami*. Dramat ten, którego współautorami byli Aleksander Kubiczka (scena) i Bolesław Wallek Walewski (muzyka)<sup>86</sup>, to ujęty w ramy scenariusza popularny wówczas obrzęd wesela. Mamy w nim zatem zrękowiny, wywodziny, wesele i czepiny. Te cztery

---

81 Jan Szuścik (1879–1941), polityk i samorządowiec, w latach 1922–1930 poseł na Sejm Śląski, w latach 1938–1939 burmistrz Łazów, działacz ludowy i narodowy, pedagog.

82 J. Szuścik, *Pani Wójtowa, Obraz ludowy w trzech aktach*, Katowice 1926, s. 3.

83 Tamże, s. 6.

84 Stanisław Wallis (1895–1957), pisarz, folklorysta, autor m.in. *Wesela śląskiego, Szopia śląskiej*.

85 Por. C. Mykita-Glensk, *Kalendarium...*, s.99.

86 Por. S. Ligoń, *Wesele na Górnym Śląsku*, Katowice 2016, s. 15.

obrazy, napisane stylizowaną gwara przepieplatane są pieśniami w języku polskim. Jak twierdził autor we wstępie do dramatu,

jako najwartościowszy materiał do *Wesela Górnośląskiego* [...] zużytkowałem zwyczaję weselne z ziemi Bytomskiej, a więc z Rozbarku, następnie z Kamienia, Wielkiej Dąbrówki, Piekar, Łagiewnik, Chorzowa i okolicy, gdzie charakterystyczna śląska obrzędowość weselna, zachowała się w całej swojej krasie<sup>87</sup>.

W utworze, jak i w didaskaliach zachowana została także wierność folklorowi: nawiązano do bytomskich strojów ludowych i wykorzystano obyczaje weselne z tego regionu. Utwór miał promować obrzęd weselny nie tylko lokalnie, Ligoń adresował go do „znacznie szerszego kręgu odbiorców, szczególnie w kraju, ukazując i popularyzując cały wielki i bogaty krąg zwyczajów oraz obrzędowości Górnego Śląska, praktykowanej tu od dziesiątek, a może setek lat”<sup>88</sup>. Mocno to podkreślał we wstępie do sztuki wydanej drukiem w 1934 roku. Region, który po setkach lat na nowo został dołączony do Polski, należało oswoić i promować.

*Weselem na Górnym Śląsku* zainteresował się także teatr zawodowy. Teatru Polskiego w Katowicach wystawił je po raz pierwszy w sezonie 1929/1930, a dokładnie 22 stycznia 1930 roku. Lokalna prasa donosiła: „niespotykany sukces odniosło *Wesele na Górnym Śląsku*”<sup>89</sup>. Spektakl cieszył się ogromną popularnością wśród widzów – świadczy o tym zarówno liczba wystawień w Katowicach i w całym regionie, nawet w Warszawie i Wilnie, jak i bardzo dobra prasa. Krytycy pisali: „świetna gra artystów, odtwarzających w sposób naturalny swe role...”, „zrodziło się nareszcie z prawdziwego ukochania ludu górnośląskiego nowe, prześliczne widowisko”, „widownia huczała od oklasków, tańce musiano wciąż bisować”<sup>90</sup>. Dramat stał się zatem formą demonstracji kultury i tradycji śląskiej. Jego popularność nie słabnie do dziś. Pojawiał się w repertuarach teatrów amatorskich także po powojnie, wystawiano go między innymi w Chorzowie, Ornontowicach, Suszcu, Katowicach.

Teatr amatorski, jako forma rozrywki organizowana na wsiach, miasteczkach, miastach Górnego Śląska, nie miał konkurenta. Teatr zawodowy działał tylko w dużych miastach – warto wspomnieć, że Teatr Polski w Katowicach istniał dopiero od 1922 roku

---

87 Tamże, s. 7.

88 Tamże, s. 26.

89 Tamże.

90 Tamże, s. 45

(wcześniej od 1907 działała tu tylko scena niemiecka)<sup>91</sup>. Ogromne zainteresowanie teatrem amatorskim spowodowało potrzebę organizacji licznych form doskonalenia reżyserów i aktorów tego ruchu. W trakcie jednego z takich kursów organizowanych w 1938 roku w Cieszynie wykładowcami byli między innymi Jędrzej Cierniak, Jerzy Zawieyski i Jadwiga Turowicz. Kurs ten cieszył się niebywałym zainteresowaniem, o którym przeczytać można było w lokalnej prasie tamtego czasu.

Mimo licznych szkoleń i kursów, jakie organizowały regionalne STL, praca w teatrze amatorskim nie była łatwa. Bardzo ciekawie opisuje to William Szewczyk. W wydawanym przez STL „Biuletynie” tak opisywał próby z aktorami amatorami organizowane na jednym z osiedli górniczych:

Każdy kto choć chwilę rozmawiał z współczesnym tryglodytą zamieszkującym rozpadliny hałd, wie jak trudno jest uzgodnić z nim zasady życia i bytowania. Zjawisko to jest zupełnie do wytłumaczenia, gdy bierze się pod uwagę warunki rozwoju człowieka i jego typową, śląską nieufność. Prowadzić rozmowę o rzeczach chodź oderwanych od życia np. o sztuce, jest niemożliwością. Że jednak może przedsięwzięcie się udało zawdzięczam to temu iż sam mieszkałem wśród tych ludzi i dlatego podejście moje do nich było nacechowane tą prostotą, która w ich oczach znajduje, życzliwą aprobatę i zgodność. Żyjąc wśród hałdziarzy, w osadzie położonej za przedmieściami Katowic miałem możliwość przekonać się o tym, że chwilami ludzi tych opanowuje niezmierna tęsknota za rzeczami większej wartości i dającymi więcej zadowolenia niż całodzienna gonitwa za chlebem, pracą i pieniędzmi... Zaczęło się, iż musiałem przewertować polski repertuar ludowy w nadziei, że znajdę sztukę, która w całości odpowie gustom hałdziarzy, a równocześnie spełni należycie swoją rolę wychowawczą... Próby odbywały się pod gołym niebem. Była już jesień i wieczory zapadały szybko i niespodziewanie. Dziewczyny przychodziły na próby z miechami pozakręcanymi na krótko obciętych włosach, aby się uchronić od chłodu. Chłopcy na każdą próbę przynosili instrumenty i śpiewali z zapałem. Przychodzili nawet niekiedy starzy z fajkami w zębach i siadali na gołym kamieniu. Przysłuchując się wszystkiemu uważnie... Wszyscy uczyli się chętnie i wkrótce zaczęliśmy myśleć o wystawieniu sztuki dla wszystkich mieszkańców hałd. Scenę urządziliśmy w plackowatym wgłębieniu wyrastającym amfiteatralnie na powierzchnię hałdy. Scena miała przedstawiać polanę leśną w dwóch aktach i plac przed domem w trzecim... Była pamiętna niedziela października... Moi chłopcy prosili gości już na tydzień przed przedstawieniem. Przyszli wszyscy nawet najmniejsze dzieci ze wszystkich trzech osad... Zaczęło się na sceny wbiegły dziewczyny śpiewając *Szła Karolinka*. Po tem weszli chłopcy. Umieli role znakomicie. Ukryty za świerkami nie musiałem myśleć

---

<sup>91</sup> Por. *Działalność teatru*, Teatr Śląski im. St. Wyspiańskiego, <https://teatrlaski.art.pl/dzialalnosc-teatru/>.

o suflerowaniu. Patrzyłem na scenę przez pryzmat szumiącej swadą sceny. Z początku wszyscy śmiali się serdecznie z każdego prawie gestu aktorów... Znali ich przecież jako typowych łazików, gdy tym czasem tu odgrywali ludzi poważnych i głęboko zastanawiających się nad swą bezrobotną rolą. Właśnie Karlik Bagoń mówił do HANKI Smyczkówny, którą odtwarzała ładna, a inteligentnie wyglądająca dziewczyna, te słowa:

Polacy myślę, że w nos nima serc  
Że jeno myślimy co na obiod zrać,  
A i w nos się przecież burzą wszystkie siły  
Na tych, co nam Polskę okradli, zgiździli.,  
Na tych, coby trzeba kleszczyskami rwać,  
Kiedy na kopalni wiszą polskie fany,  
To i my im szumnym oddamy cześć  
I zapominamy na ta jedna chwila,  
Że próchnieją ręce, że ni ma co jeść.

Na widowni powiał nagły, gwałtowny wiatr... Starzy zaczęli klaskać. Wszyscy krzyczeli, że prawda, że racja... Sztukę zakończono wśród ogólnego gwaru i radosnego podniecenia. Aktorzy byli dumni... Długo potem myślałem, że dokonałem wielkiej rzeczy... Teraz myślę, że należałoby stworzyć coś w rodzaju stałego teatru dla tych ludzi, aby im prócz rozrywki dać również pewną lekcję patriotyzmu...<sup>92</sup>

Dokumenty opisujące relacje z prowadzonych warsztatów i przebieg spektaklu jednoznacznie wskazują na dużą popularność i potrzebę tego rodzaju inicjatyw. Dwudziestolecie międzywojenne to dla teatrów amatorskich okres rozwoju pod każdym względem. Rozwija się struktura teatrów, organizowana jest dla nich pomoc, pisane są sztuki, a ich ilość jest imponująca. Niestety ten stan rzeczy przerywa II wojna światowa.

---

92 W. Szewczyk, *Teatr na haldach*, „Biuletyn” 1938, nr 4, s. 5.



Zdjęcie 7. Aktorzy sztuk *Wigilia Świętego Andrzeja* i *Święta Germina* w sali Szydłowskiego, 1926 rok.  
Źródło: Kronika Teatru Naumionego

## 2.3. Od 1945 do współczesności

### Łódź 1945 do teraźniejszości

Rozkwit teatru amatorskiego w Polsce przerwał wybuch II wojny światowej. Cierniak zginął w 1942 roku. Po wojnie próbowano kontynuować jego dzieło. Już w 1945 roku powstało Towarzystwo Teatru i Muzyki Ludowej, które z powodu niezgodności swojego programu z ideologią panującej wówczas partii szybko zakończyło swoją działalność. Podobnie potoczyły się losy Związku Teatrów i Chórów Ludowych, który w 1956 roku próbowano reaktywować, ale jego prace także nie zyskały aprobaty władzy. W PRL-u nie było miejsca na rozwój teatru ludowego w takiej formie, jaką propagował i jakiej pragnął Cierniak. Wszystkie działania dotyczące krzewienia sztuki, w tym teatru, były sterowane odgórnie. Centralizacji uległo wiele imprez, między innymi doroczne dożynki, których huczne obchody kreowały nieco sztuczny wizerunek wsi. Teatr amatorski, w tym teatr ludowy został poddany cenzurze. Najbezpieczniejszą formą pracy było wskazanie tym grupom i niejako narzucenie klasycznego repertuaru, sztuk polskich autorów, w tym Słowackiego, Fredry, Bałuckiego. Czasami w repertuarach odradzających się grup można było znaleźć nawet sztuki Szekspira czy Czechowa. Generalnie dominował wtedy

repertuar komediowo-farsowy. Andrzej Linert twierdzi, że „wraz z odzyskaniem niepodległości nastąpił w robotniczym amatorskim ruchu teatralnym czas rozprężenia, widoczny na przykładzie realizacji przez to środowisko niejednokrotnie błahych fars i komedii, obliczonych na tanią i popularną rozrywkę”<sup>93</sup>. Teatry te działały w duchu „polityczno-komunistycznym i oświatowo-socjalistycznym”<sup>94</sup>.

W pod koniec lat czterdziestych na Śląsku powstały teatralne zespoły robotnicze, między innymi Zespół Organizacji Młodzieży Towarzystwa Uniwersytetu Robotniczego, Zespół Związku Zawodowego Kolejarzy w Kochłowicach i zespół teatralny kopalni Anna. Reaktywuje się także wspomniany już, najstarszy zespół teatralny Reduta Śląska w Chorzowie. Teatry wiejskie między innymi w Błotnicy Strzeleckiej, Brzeziu czy Culichowie funkcjonowały w tamtym czasie w strukturach uniwersytetów ludowych, a ich oddziały organizowały teatry ludowe na swoim terenie. Przykładem takich teatrów na Górnym Śląsku były między innymi zespoły powstałe w Rydułtowach w okolicach Rybnika i w Wójtowej Wsi niedaleko Gliwic.

W latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych teatry robotnicze i wiejskie powstałe w ramach oddolnych inicjatyw przeniesiono do tworzonych wówczas placówek świetlicowych. Określano je wówczas jako „dziecko ustroju”<sup>95</sup>, ponieważ miały działać zgodnie z narzuconymi zasadami partii. Upolitycznienie i podległość związkom zawodowym zatrzymały na wiele lat proces rozwoju tego ruchu. Andrzej Żdanow, radziecki teoretyk sztuki, twierdził, że

teatry świetlicowe powinny rozwijać się i kształtować pod patronatem teatrów zawodowych. Nie chodziło tylko w tym przypadku tylko o fachową pomoc teatralną czy też ukazywanie właściwych dla świetlic formy pracy scenicznej, lecz przede wszystkim o teoretyczne, systematyczne i dobrze przemyślane stopniowe zaszczepienie szerokim masom socjalistycznej kultury<sup>96</sup>.

Te zadania realizowano poprzez prezentacje sztuk o tematyce produkcyjnej i spółdzielczej. Niewielka ich ilość, a także bardzo znikoma wartość literacka spowodowały, iż zespoły teatrów amatorskich często sięgały po repertuar klasyczny. Wybierano głównie komedie Aleksandra Fredry, a także sztuki Słowackiego, bezpieczne w formie i treści.

---

93 A. Linert, *Teatr i polityka*, Katowice 1987 s. 41.

94 Tamże, s. 39

95 Tamże, s. 58

96 Tamże.

Trwający od powojnia do lat siedemdziesiątych okres to czas upolitycznienia twórczości teatrów amatorskich. Dodatkowo ich zależność od teatrów zawodowych skutkowałą zahamowaniem ich kreatywności i obniżeniem wartości artystycznej „produkowanych” przez nie przedstawień. Amatorstwo rozumiane jako zamiłowanie, pasja straciło na znaczeniu. Członkowie tych teatrów bez przygotowania zawodowego, bez doświadczenia scenicznego, próbujący naśladować zawodowych artystów, skazani byli na porażkę. Słowo „amator” nabrało wówczas pejoratywnego znaczenia i wiązało się z określeniem „amatorszczyzna”. Do dziś oddolne inicjatywy twórcze realizowane w różnych kolektywach, grupach, zespołach określane są jako gorsze, (częstokroć bez znajomości ich twórczości, pracy czy działania).

Sytuacja teatrów amatorskich w latach siedemdziesiątych ulega nieznacznej poprawie, a to za sprawą między innymi powstałego w 1971 roku Towarzystwa Kultury Teatralnej (TKT), które wykształciło się z istniejącego od roku 1962 Związku Teatrów Amatorskich<sup>97</sup>.

Powstanie Towarzystwa Kultury Teatralnej miało niebagatelny wpływ na przywrócenie amatorskiemu ruchowi teatralnemu wartości. Powstałe niemal we wszystkich województwach oddziały TKT dbały o rozwój różnych rodzajów teatru amatorskiego, ludowego, studenckiego, a także offowego. Katowicki oddział prowadziła przez wiele lat Otylia Czerny, a jej następcą, Jerzy Kuczera (aktor Teatru Śląskiego) prezesował tej organizacji do 2023 roku<sup>98</sup>.

Polemizując z twierdzeniem Fox i Linerta, że teatr na Śląsku w latach sześćdziesiątych, siedemdziesiątych, a także osiemdziesiątych znajdował się w impasie,

---

97 TKT to organizacja, którą od początku kieruje Lech Śliwonik. Misją towarzystwa było i jest wspieranie i upowszechnianie teatru amatorskiego, a także kreowanie polityki związanej z organizacją działalności amatorskich, studenckich grup teatralnych. Towarzystwo przygotowuje m.in. Ogólnopolski Konkurs Recytatorski, a także wspólnie z Teatrem Polskim Ogólnopolski Festiwal Teatrów Wiejskich ZWYKI. Jedną z najważniejszych imprez realizowanych bez przerwy od lat siedemdziesiątych przez Towarzystwo Kultury Teatralnej jest Sejmik Teatrów Wiejskich. To doroczna impreza zrzeszająca teatry ludowe z całej Polski. Pierwsze sejmiki odbywały się w Stoczku Łukowskim, a od 1984 roku do dziś – w Tarnogrodzie. Prezentowane podczas sejmików spektakle to w przeważającej większości uteatralizowane, zapomniane już obrzędy takie jak: szkubanie pierza, obrzędy świąt wielkanocnych, obrzędy weselne, pogrzebowe i wiele innych. To ogromne przedsięwzięcie, w którym od samego początku, co roku udział bierze kilkaset zespołów teatrów ludowych z wszystkich stron Polski. Dzięki tej inicjatywie historia zatoczyła koło. Wróciły Cierniakowe idee teatru ludowego i do dziś kontynuowana jest jego misja utrwalenia kultury ludowej. Częstokroć jednak same widowiska są już tylko odtworzeniem przekazanej tradycji; język, którym posługują się aktorzy amatorzy – wyuczoną formą gwary. Czas pokazał, że pewne tradycje, obrzędy są skostniałą formą, która wymaga ponownego „odczytania” przez pryzmat zmieniającej się rzeczywistości. Wartość samą w sobie jest to, że zespoły prezentują w formie widowiska zapomniane, wiejskie zwyczaje, i czynią to z szacunku i umiłowania tradycji.

98 Por. E. Kosowska, E. Jaworski, *Miłośnicy Melpomeny. Kartki z dziejów Towarzystwa Kultury Teatralnej w Katowicach*, Katowice 2019.

muszę stwierdzić, iż z relacji żyjących jeszcze świadków, dostępnych kronik zespołów, a także zapisków, które znalazłam w archiwach teatrów, można wysnuć wnioski zgoła odmienne. Teatr amatorski rozwijał się w tamtym czasie między innymi w Chorzowie, ale także w Ornontowicach. Teatr Reduta Śląska, o którym pisałam już wcześniej, wznowił swoją działalność tuż po wojnie w 1945 roku w Chorzowie. Przez cały okres działalności, aż do 1996 roku teatr ten współpracował z miastem Chorzów, z którym związany jest do dziś (wznowienie działalności w 2012 roku). W 1962 roku w kronice zespołu<sup>99</sup> czytamy, że Teatr Reduta Śląska przygotował od początku swojego istnienia siedemdziesiąt pięć sztuk, zagrał tysiąc pięćset, a od reaktywacji w 1945 roku – dziewięćset sześćdziesiąt sześć<sup>100</sup>. Te imponujące liczby świadczą o twórczej i zaangażowanej postawie aktorów i organizatorów Reduty.

Klaudiusz Klein, aktor do dziś grający w zespole, wspominając minione lata, twierdzi, że „był to najlepszy okres w dziejach Reduty. Lata sześćdziesiąte i siedemdziesiąte to czas, kiedy mieliśmy wszystko. Była prawdziwa scena, szyto nam kostiumy, buty. Scenografia była imponująca, bogata. To był prawdziwy teatr”<sup>101</sup>. Bolesław Szkaradek, wieloletni, nieżyjący już aktor Reduty napisał wtedy:

W tym Reduty jest uroda,  
Że na Śląsku wciąż jest młoda  
Zmieniają się pokolenia,  
Lecz Reduta się nie zmienia<sup>102</sup>.

Repertuar Teatru Reduta Śląska był bardzo różnorodny, ale opierał się przede wszystkim na farsach i przedstawieniach komediowych. Były jednak wyjątki. W kronice tego teatru czytamy: „Trzeba było czekać blisko pięćdziesiąt lat, by chorzowski teatr sięgnął po twórczość lokalną”<sup>103</sup>. W roku 1980 przygotował premierę w oparciu o tekst Stanisława Ligonia *Wesele na Górnym Śląsku*. Z relacji i dokumentacji wynika, że przedstawienie było trudne, wymagało dużej obsady, bogatej scenografii i wielu kostiumów. Najważniejsze jednak dla zespołu było odwzorowanie śląskiej obyczajowości i gwary śląskiej. Kilka lat wcześniej, bo na przełomie lat 1975 i 1976, zespół teatralny z miejscowości Ornontowice wystawił na deskach lokalnego domu kultury ten sam tytuł.

---

99 Por. kronika Teatru Reduta Śląska, brak paginacji.

100 Por. tamże.

101 Wywiad z Klaudiuszem Kleimem, archiwum autorki.

102 B. Szkaradek, cyt. za strona główna Reduty Śląskiej, <https://www.redutaslaska.pl/>.

103 Kronika Teatru Reduta Śląska, dz. cyt.



Tadeusz Skrobacz, ówczesny animator życia muzycznego w Ornontowicach, reżyser przedstawienia, wspomina, że było to niezwykle przedsięwzięcie: „ponad dwudziestoosobowa obsada i dziewięciu muzyków, kostiumy, scenografia. Przygotowywaliśmy wszystko ponad pół roku. Graliśmy to przedstawienie kilkanaście razy, m.in. w Czerwionce, Przyszowicach”<sup>104</sup>.

Przeglądając kroniki amatorskich grup teatralnych tamtego okresu, trudno odnaleźć inne tytuły, które nawiązywałyby do historii śląskiego pogranicza. Zazwyczaj grany był klasyczny repertuar, typowy dla scen zawodowych. Pojawiają się w nim dobrze znane dramaty: *Balladyna*, *Damy i Huzary* czy *Mazepa*. Trudno odnaleźć przedstawienia napisane przez lokalnych twórców. Oprócz wspomnianego *Ligonia* amatorzy sięgali jeszcze po sztukę *Domek z ogródkiem*<sup>105</sup> autorstwa Albina Siekierskiego<sup>106</sup>. Ta komedia w trzech aktach, napisana w roku 1958, opowiada o losach rodziny Nowaków. We wstępie autor osadza akcję dramatu w „jednej z wiosek powiatu pszczyńskiego, w której mieszka wielu robotników, a zwłaszcza górników okolicznych kopalń.”<sup>107</sup> Wskazuje także, iż tylko jedna postać sztuki „chodzi po chłopsku”<sup>108</sup>, czyli w stroju regionalnym, a jest z nią Nowakowa, matka rodziny. Oprócz niej bohaterami spektaklu są: jej mąż, dzieci, dziadek – ojciec Nowakowej i sąsiedzi: Kudajka i Mentara. Epizodycznie pojawia się także postać milicjanta. Ta zabawna historia, osnuta wokół codziennego życia rodziny Nowaków, ich wzajemnych relacji i opowieści o pracy górnika, jest interesująca w związku z użyciem w niej gwary. To bowiem jeden z nielicznych zachowanych w kronikach zespołów (wystawiany przez zespoły między innymi z Ornontowic, Chorzowa) utwór stworzony w latach pięćdziesiątych napisany językiem ówczesnych mieszkańców śląskiej wsi. W komentarzu do tekstu pojawia się także *Słownik wyrazów gwarowych*<sup>109</sup>, w którym znajdujemy tłumaczenie użytych zwrotów na język polski. Są wśród nich takie słowa jak *rajcować*, *ściebrać*, *skuli*, *knefle*, *nafutrować*, *chachary*, *elwry*, *pra*, *oblekać*, *miglanec*, *bombony*, *świdraty*<sup>110</sup> i wiele innych, które są nadal żywymi i używanymi słowami w gwarze śląskiej.

---

104 Kronika Teatru Naumionego, dz. cyt.

105 Por. A. Siekierski, *Domek z ogródkiem*, Warszawa 1958.

106 Albin Siekierski (1920–1989), polski pisarz i poseł na sejm PRL IX kadencji z ramienia PZPR. Autor licznych powieści, felietonów i opowiadań. Napisał kilkanaście sztuk teatralnych, a wśród nich: *Domek z ogródkiem*, *Szarwark*, czy *Na granicy Górnego Śląska*. Istnieje Stowarzyszenie Kulturalno- Społeczne im. Albina Siekierskiego w Imielinie, które archiwizuje i propaguje twórczość tego autora.

107 A. Siekierski, dz. cyt., s. 2.

108 Tamże.

109 Por. tamże, s. 60.

110 Tamże.

Maria Kulawik, w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych aktorka teatru amatorskiego w Ornontowicach, twierdzi wręcz, iż był to dla niej wyjątkowy okres:

Byłam młodą dziewczyną. Jeździliśmy do ościennych miejscowości z naszymi spektaklami, przeważnie traktorami. Innych pojazdów nie było, a musieliśmy przewieźć naszą scenografię, kostiumy. To było dla mnie odkrywanie świata. Byłam taka dumna, szczególnie z kostiumów, które pożyczaliśmy z Katowic. Kiedy ubierałam swój kostium, stawałam się kimś innym, lepszym. Szczególnie dobrze pamiętam kostiumy z *Balladyny*. Miałyśmy specjalne panie, dziś nazywane garderobianymi, które pomagały nam ubierać nasze kostiumy. Ja go nie chciałam oddać, był taki piękny<sup>111</sup>.

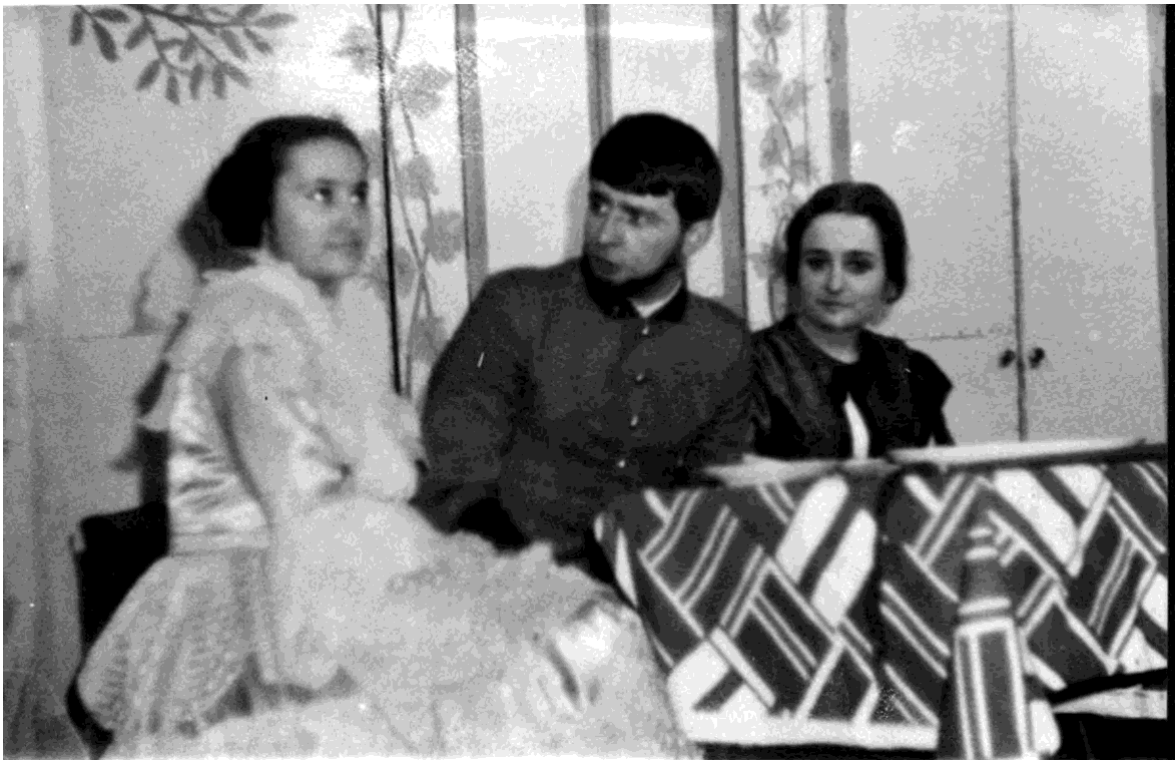
Takich świadectw aktorów tego ruchu o pracy w zespole, która stwarzała im możliwości osobistego rozwoju, jest bardzo dużo. Trudno jednak nie zauważyć (wskazując na liczbę teatrów organizowanych poza środowiskiem szkoły czy uniwersytetu oraz na niewielką liczbę nowych zespołów), że okres ten raczej hamował rozwój amatorskich teatrów.



Zdjęcie 8. *Wesele Fonsia*. Źródło: archiwum własne autorki

---

111 Wywiad z Marią Kulawik, archiwum autorki.



Zdjęcia 9–10. *Wesele Fonsia*. Źródło: archiwum własne autorki



Zdjęcia 11–12. *Balladyna*. Źródło: archiwum własne autorki



Zdjęcie 13. *Damy i huzary*. Źródło: archiwum własne autorki



Zdjęcia 14–15. *Damy i huzary*. Źródło: archiwum własne autorki

Niewątpliwie czasem przełomowym był okres transformacji i przemian ustrojowych w Polsce. W latach dziewięćdziesiątych otwały się dla działań amatorskich nowe możliwości. Ukształtowało się wtedy na nowo poczucie lokalności, przynależności

do swoich małych ojczyzn. Grupy amatorskie chciały to manifestować, starały się więc w swych spektaklach przypominać tradycyjne opowieści, by zachować je dla przyszłych pokoleń.

Niektórzy widzą w tych działaniach nie tylko podtrzymanie ciągłości kulturowej, ale wręcz formę dekolonizacji<sup>112</sup>. Trudno nie wskazać, że jest to efekt toczącej się od lat dziewięćdziesiątych dyskusji nad tym, czym jest i na czym polega śląska tożsamość. W tym okresie regionaliści intensyfikowali swoje działania. Śląska tożsamość stała się przedmiotem badań naukowców różnych dziedzin: socjologów, polityków, kulturoznawców, językoznawców<sup>113</sup>. Powstały śląskie media: Radio Piekary, TV Silesia. Od 1999 roku pojawiło się wiele nowych inicjatyw teatralnych<sup>114</sup> czy muzycznych<sup>115</sup>, w których wspólnym mianownikiem stało się opowiadanie o Górnym Śląsku, jego specyfice i trudnej historii. Ważne, jak sądzę, miejsce w tym „odradzaniu się Górnego Śląska” zajmują teatry amatorskie, czego będę się starała dowiedzieć w kolejnym rozdziale.

---

112 Dekolonizacja to proces sprzeciwu wobec kolonizacji, jak również proces odzyskiwania i odbudowy rdzennych kultur, wiedzy, języków oraz politycznych i społecznych światopoglądów (por. *Piszący z ziemi. Teatr indygeny Floyda Favela i inne eseje*, red. E. Sojka, A. Głowacka, Katowice 2021).

113 Przytoczyć można prace m.in. Aleksandry Kunce i Zbigniewa Kadłubka (*Mysleć Śląsk. Wybór esejów*), Michała Smolorza (*Śląsk wymyślony*), Jolanty Tambor (*Mowa Górnoślązaków oraz ich świadomość językowa i etniczna*), Doroty Światały-Trybek (*Święto i zabawa na Górnym Śląsku*) czy Małgorzaty Szejnert (*Czarny ogród*).

114 Por. spektakle m.in. Roberta Talarczyka w Teatrze Śląskim w Katowicach, Zbigniewa Stryja w Scenie Propozycji działającej przy stowarzyszeniu Pro-Futuro w Zabrze, Mirosława Neinerta w Teatrze Korez.

115 M.in. Zespół Oberschlesien założony z inicjatywy Marka Różanki w Piekarach Śląskich w 2008 roku, działalność śląskich raperów WU, HK Rufijok, grupy pasjonatów muzyki folkowej zgromadzonych wokół inicjatywy Śląsk Folkowy.

### 3. Teatry niezbędne na Śląsku

#### Zdatne ślōnske tyjatry

W literaturze przedmiotu brak opisów spektakli czy monografii grup teatralnych po 1990 roku, niewiele jest też publikacji na temat specyfiki teatru amatorskiego na Górnym Śląsku. Tym cenniejszy jest raport Narodowego Centrum Kultury, w którym spróbowano policzyć działające na terenie Polski zespoły i określić typ działalności, jaką prowadzą. Według raportu w roku 2017 istniały na terenie Polski 2153 teatralne grupy amatorskie, skupiające 29842 członków<sup>1</sup>. Dokument ten wskazuje także, iż prawie połowa z nich działa na wsi – prawie 738 zespołów<sup>2</sup>. Liczba ta nie obejmuje, jak twierdzą autorzy badania, grup działających przy organizacjach pozarządowych, grup nieformalnych, prywatnych, a także grup skupionych wokół inicjatyw parafialnych i jednostek związanych z organizacjami pomocy społecznej. Z badań wynika, iż największą grupę uczestników stanowią dzieci i młodzież (75%), a drugą w kolejności – seniorzy<sup>3</sup>. Dla porównania: teatrów instytucjonalnych i instytucji muzycznych w 2017 roku odnotowano w Polsce sto osiemdziesiąt siedem<sup>4</sup>. Mając na uwadze temat mojej rozprawy, poszukuję innych badań, które uszczegółowią obraz związany z amatorskimi grupami teatralnymi na Górnym Śląsku.

Kolejne dostępne dane dotyczące interesującego mnie tematu odnajduję w badaniach, które rozpoczęły się w Instytucie Myśli Polskiej im. Wojciecha Korfańtego (w ramach programu „Teatr Amatorski – nowe otwarcie”)<sup>5</sup>, a które tylko w pewnym stopniu ilustrują działalność teatrów amatorskich w województwie śląskim. Na ankietę przygotowaną w ramach badań w 2019 roku odpowiedziało sto siedemdziesiąt dziewięć teatrów deklarujących się jako zespoły amatorskie. Przekrój odnotowanych grup jest bardzo różny – od zespołów dziecięcych i młodzieżowych po teatry wielopokoleniowe

---

1 Por. raport z jakościowego badania amatorskiego ruchu teatralnego *Amatorski znaczy miłośniczy*, Warszawa 2019, s. 1.

2 Por. tamże.

3 Por. tamże.

4 Por. *Działalność teatrów i instytucji muzycznych w 2022 roku*, Główny Urząd Statystyczny, <https://stat.gov.pl/obszary-tematyczne/kultura-turystyka-sport/kultura/dzialalnosc-teatrow-i-instytucji-muzycznych-w-2022-roku,13,7.html>.

5 Por. *O inicjatywie Teatr Amatorski – nowe otwarcie*, Instytut Myśli Polskiej im. Wojciecha Korfańtego, <https://instytutkorfańtego.pl/centrum-edukacji/teatr-amatorski-nowe-otwarcie/> [12.06.2023].

i senioralne. Skala zjawiska, wielość form i działań oraz różnorodny repertuar są godne zauważenia i opisanie.

W tym rozdziale spróbuję przeanalizować pracę współczesnych, amatorskich, wielopokoleniowych grup teatralnych na Górnym Śląsku. Interesować mnie będzie ich ludowo-indygeny charakter, który postaram się wskazać i omówić na konkretnych przykładach. Niewątpliwie teatry amatorskie przeżywają dziś swój renesans, dlatego niełatwym było wybranie zaledwie kilku ich reprezentantów. Moją uwagę przyciągnęły zespoły, które w swojej aktywności wyrażają potrzebę wzmacniania lokalnej wspólnoty, troszczą się o miejsca pamięci, potwierdzają poprzez twórczość tożsamość regionalną, zapisują i kultywują swój język. „Wynajdują swoją historię”<sup>6</sup>, jak ujmie to Ewa Bal, tworząc przedstawienia na podstawie resztek wspomnień, archiwaliów, artefaktów czy opowieści funkcjonujących w lokalnej świadomości. Zespoły teatralne omawiane w tym rozdziale są tylko reprezentantami teatrów wielopokoleniowych działających na terenie Górnego Śląska. Wybrałam je ze względu na to, że poprzez swoją autorską narrację konstruowaną w spektaklach szczególnie identyfikują się ze Śląskiem, jego historią i tradycją.

Amatorskie śląskie zespoły teatralne, które przywołuję jako przykłady, to zazwyczaj grupy, do których przynależą całe rodziny, zamieszkujące te tereny od pokoleń. Każdy z aktorów ma swój udział w budowaniu opowieści wykorzystanej w scenariuszu spektaklu. W analizie działań tych teatrów szczególnie przydatna wydaje się wprowadzona przez amerykańskiego badacza Josepha Roacha kategoria surogacji, która najtrafniej ujmie zasady ich działania w lokalnych śląskich społecznościach i dla nich. Jak pisze Bal, surogacja to według Roacha

proces przywoływania określonej kulturowej tradycji w zgodzie ze sformułowanymi przez użytkowników kultury potrzebami i oczekiwaniami – na zasadzie wypełniania wakatów czy zapełniania luki. Od związku z miejscem lub pamięcią ważniejsze w jego myśli wydaje się bowiem wskazanie na funkcjonalność wykorzystania elementów wybranej tradycji, dodajmy – również tej lokalnej lub przeniesionej skądinąd –której źródła uległy wymazaniu. Dlatego też lokalność w tym ostatnim ujęciu można rozumieć jako projekt do realizacji, który da się skutecznie wdrażać w życie, na przykład w sferze architektury, kuchni lub chociażby w języku<sup>7</sup>.

---

6 E. Bal, *Lokalność i mobilność kulturowa teatru*, Kraków 2017, s. 119–124.

7 Tamże, s. 7.



Nim przejdę do bardziej szczegółowych rozważań, chcę krótko przedstawić wybrane teatry w kolejności ich powstania lub reaktywacji. One bowiem stanowiły podstawowy przedmiot moich badań.

Pierwszy z nich to Amatorski Zespół Teatralny z Suszca przy Związku Górnośląskim, założony przez członkinię Związku Górnośląskiego – Annę Kinę – w 1999 roku w miejscowości liczącej około dwunastu tysięcy mieszkańców, położonej na południu Województwa Śląskiego, niedaleko Pszczyny. Z okazji dziesiątej rocznicy powstania oddziału Związku Górnośląskiego w Suszcu Kine zebrała grupę aktorów amatorów w lokalnym ośrodku kultury i rozpoczęła z nią próby sztuki Stanisława Ligonia *Wesele na Górnym Śląsku*, której premiera odbyła się 11 listopada 1999 roku w tamtejszym Gminnym Ośrodku Kultury. Od tamtej pory teatr działa niezmiennie, wystawiając każdego roku kolejną sztukę. Obecnie liderem i kierownikiem zespołu jest Bogusław Musiolik, który wraz z zespołem stworzył kilkanaście spektakli, a większość z nich, między innymi *Historię rodziny Pogorzalków*, *Jak wesele to wesele*, *Liczy się rodzina*, reżyserował. W ostatnich latach rolę dramaturga w teatrze przejęła córka Bogusława Musiolika, Monika Panfil. Spektakle z jej scenariuszem to między innymi *Kawaler z odzysku* czy ostatnia premiera *ROMANSiada*. Zespół liczy kilkanaście osób, a jego skład jest zmienny.

Drugim zespołem jest Teatr Naumiony z Ornontowic, którego reaktywacja nastąpiła w 2004 roku (początki sięgają lat sześćdziesiątych ubiegłego stulecia). Zespół powstał dzięki inicjatywie grupy przyjaciół: Bronisławy Poremskiej, Marii Bonzy, Małgorzaty Mrozek, Heleny Chwałek, Teresy Machulik i Stefana Owczarka. Początkowo działał w strukturach Koła Gospodyń Wiejskich, następnie w ramach Gminnego Ośrodka Kultury w Ornontowicach, a od 2012 roku funkcjonuje w ramach Fundacji Szafa Gra. Pierwszym spektaklem przygotowanym przez zespół był *Domek z ogródkiem* Albina Siekierskiego, wystawiony 18 lutego 2004 roku w Sali GOK w Ornontowicach. Za reżyserię i przygotowanie wszystkich elementów spektaklu odpowiedzialny był cały zespół. Grupa ta liczy dzisiaj około pięćdziesięciu osób, a ja jestem jej menagerem i reżyserem. Scenariusze kolejnych przygotowywanych w teatrze spektakli tworzyli między innymi Dariusz Dyrda, Joanna Sodzawiczny, Marcin Melon. W repertuarze teatru znajdują się obecnie następujące przedstawienia: *Kopidoł* (2016), *Szac* (2018), *Marika* (2012), *Hebama* (2014), *Jaselka* (2014), *Last Minute* (2021). Zespół prezentuje je bardzo regularnie w sali lokalnego ośrodka kultury, a także na gościnnych występach w kraju

i poza jego granicami. Warto dodać, że gromadzi na swoich występach komplety widzów nie tylko ze Śląska, ale z całej Polski.

Teatr SAFO to trzecia z badanych grup. Działa od 2010 roku w Rydułtowach pod auspicjami Rydułtowskiego Centrum Kultury „Feniks”. Jego założycielką, reżyserką i autorką scenariuszy jest dyrektorka Centrum Katarzyna Chwałek-Bednarska. Rydułtowy są niespełna dwudziestodwutysięczną miejscowością położoną w powiecie wodzisławskim, w województwie śląskim, co prawdopodobnie ma niemały wpływ na kierunek działalności teatru. Przez pierwszy rok grupa działała bezimiennie, a w 2011 roku przyjęła nazwę SAFO – od greckiej poetki Safony, bowiem grupę tę wówczas tworzyły same kobiety. Od początku swojej działalności teatr zrzeszał młodzież i dorosłych. Przewinęło się przezeń kilkadziesiąt osób, a kilkaset brało udział w wielu spektaklach jako statyści. W różnych składach SAFO przygotował kilkanaście spektakli, między innymi *Szczeliny* (2011), *Wilki w ścianach* (2012), *Miłość uspokaja* (2013), *Krzesełwo* (2013), *Prawiek* (2014), *Polska przez wszystkie przypadki* (2017), *Zabiliście Mi syna* (2017), *Święci Osiedlowi* (2018), *Panie, Panowie uratować Nas może jedna rzecz* (2018). Najbardziej ciekawym doświadczeniem, jak twierdzi reżyserka i prowadząca zespół<sup>8</sup>, była praca nad spektaklami z lokalnymi społecznościami w oparciu o ich historie i lokalne dziedzictwo. Do takich realizacji należały *Historie Czernickie* (2012), *Był pierwszy piątek miesiąca* (2013), *Za mało na wojnę, za dużo na pokój* (2013), *R-218* (2016), *Jo był ukradziony* (2017), *Czernickie Wesele* (2017) i *Gehinom* (2019).

Czwartą wybraną przeze mnie grupą jest najstarszy (założony w 1933 roku!) teatr amatorski tym terenie, Reduta Śląska z Chorzowa, którego reaktywacja (po prawie trzydziestoletniej przerwie w działalności) dokonała się w 2013 roku. Liderką zespołu, a także inicjatorką reaktywacji grupy jest Barbara Michalik. Z okazji swojej reaktywacji zespół zaprezentował przedstawienie *Ulijanka* według scenariusza i w reżyserii Mirosława Orzechowskiego. Premiera odbyła się 23 lutego 2013 roku w Chorzowskim Centrum Kultury. Teatr Reduta Śląska to dziś wielopokoleniowy zespół, do którego przynależą dwadzieścia cztery osoby. Ma w swym repertuarze między innymi spektakl *Rajzentasza*, *Utopcowe opowieści*, *Blee*, *Przycisk*, *Stary kłamor w dziadkowym szkanku*. Reżyserami w zespole byli dotychczas Mirosław Orzechowski, Mirosław Neinert, Iwona Woźniak (autorka tej pracy) i Robert Talarczyk. Scenariusze tworzyli między innymi Sandra Jaworudzka, Joanna Sodzawiczny i Mirosław Orzechowski. Grupa wspierana jest przez

---

8 Por. wywiad z Katarzyną Chwałek-Bednarską, archiwum autorki.

Chorzowskie Centrum Kultury, ale działa w strukturach powołanego przez siebie Stowarzyszenia Reduta Śląska.

Kolejny zespół – Teatr dla Dorosłych z Bierunia – powstał w grudniu 2013 roku z pomysłu i inicjatywy Joanny Lorenc, która w teatrze jest nie tylko reżyserką, ale także aktorką. Swoją pierwszą premierę wystawił w czerwcu 2014 roku, przedstawiając dwie jednoaktówki po śląsku. Celem tej grupy jest krzewienie śląskości, języka oraz walorów regionu i zaangażowanie dorosłej części mieszkańców powiatu bieruńsko-lędzińskiego w działalność kulturalną. Zespół pracuje w Bieruńskim Ośrodku Kultury. Głównym tematem spektakli są współczesne problemy lokalnej społeczności oraz wydarzenia z historii Górnego Śląska. Co roku zespół wystawia premierowy spektakl. Jego sztuki cieszą się coraz większą popularnością wśród publiczności nie tylko w Bieruniu, ale i w innych miejscowościach na Śląsku. Obecnie zespół liczy piętnaście osób pracujących w różnych zawodach (nauczycielki, pracownicy domów kultury, kosmetyczka, przedsiębiorcy, strażak, emeryci, inżynierowie, uczniowie). W repertuarze ma ponad dwadzieścia spektakli, między innymi *Komisarz Hanusik* (2014), *Freedland* (2014), *Banhoff* (2014), *Po ómoku w Bieruniu* (2015), *Gdowa* (2018), *Chop od mojej baby* (2019), *Wilijo na poziomie 650* (2022).

Te krótkie informacje na temat wybranych zespołów stanowią wstęp do zaprezentowania i omówienia ich społecznego charakteru pracy, a także roli, jaką pełnią w performowaniu kultury śląskiej.

### **3.1. Poszukiwanie korzeni. Śląski teatr indygeny**

#### **Sznupaniy za zdrzōdlami. Ślōnski tyjater stamstond**

Działalność wybranych teatrów amatorskich na Górnym Śląsku stanowi niezwykle atrakcyjną formę performowania kultury śląskiej, historii pomocowej czy niematerialnego dziedzictwa kulturowego, co ma niebagatelny wpływ na rozwój świadomości kulturowej i historycznej mieszkańców regionu, a przede wszystkim lokalnych wspólnot. Śmiem twierdzić, że nikt lepiej niż my sami nie może przeżyć i opowiedzieć własnych historii, dlatego też teatr amatorski, jako inicjatywa oddolna samych mieszkańców wsi i miasteczek, tworzony spontanicznie, ma tak ogromny potencjał w tym zakresie. Wybrane teatry (w pewnym sensie) ludowe zdają się to potwierdzać, odkrywają bowiem w spektaklach na nowo lokalne tradycje, bogactwo języka, śląskiej kultury mniejszościowej, podtrzymują tradycję społeczności, w której i dla której tworzą.

Owe odkrywanie, ratowanie i podtrzymywanie wiązą się niewątpliwie z potrzebą manifestowania śląskiej odrębności kulturowej i pozyskania dla niej akceptacji w strukturach kultury dominującej. Zatem śląskie zespoły teatralne zabiegają nie tylko o atrakcyjność, ale wpisują się raczej w procesy dekolonizacyjne, sprzeciwiając się dominującym modelom kulturowym i modelom edukacji, a także przyczyniając się do odrodzenia rodzimych języków, rytuałów i obrzędów.

Analizując pracę śląskich teatrów ludowych, odkryłam podobieństwo do działań kanadyjskich artystów teatralnych pochodzących z ludów rdzennych. Powód odniesienia się do teatru pierwszych ludów Ameryki nie jest przypadkowy. Miałam bowiem możliwość od 2018 roku współpracować z Floydem Favelem<sup>9</sup>, reżyserem i animatorem kultury pochodzącym z rezerwatu Poundmaker Cree Nation<sup>10</sup>. W Kanadzie, podobnie jak na Górnym Śląsku, wszelkie procesy odradzania kultur mniejszościowych możemy za kanadyjskim badaczem kultur rdzennych Glenem Coulthardem nazwać indygennym odrodzeniem kulturowym, czyli intelektualnym, społecznym i artystycznym ruchem, którego celem jest odtworzenie wierzeń i praktyk, które najlepiej odzwierciedlają rdzenne rzeczywistości<sup>11</sup>. Sam proces indygenizacji, jak twierdzi Eugenia Sojka, badaczka rdzennych kultur kanadyjskich, „jest procesem recentralizacji wiedzy rdzennej i wprowadzenia jej do struktur instytucji kultury dominującej”<sup>12</sup>.

Favel, nawiązując do indygennych praktyk, wskazuje, iż obejmują one osoby, które posiadają emocjonalny i intelektualny stosunek do miejsca swojego urodzenia i wymieniania tutaj między innymi rodowitych Ślązaków<sup>13</sup>. Aby ten emocjonalny, artystyczny i społeczny zapal pobudzić, potrzebne jest uruchomienie pamięci, która pozwoli wydobyć treści kultury, które zanikają, twierdził. Trudno nie odnieść jego spostrzeżeń do badanych przeze mnie śląskich teatrów amatorskich. W wywiadach czy podsłuchanych przeze mnie na próbach rozmowach artyści tych teatrów bardzo często

---

9 Floyd Favel, reżyser i pedagog. Teatru uczył się m.in. w Native Theatre School w Ontario i Tükak' Teatret w Danii (szkoła teatralna zajmująca się rdzenną kulturą Inuitów z Grenlandii i Samów ze Skandynawii). Był także uczniem Jerzego Grotowskiego w Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards w Pontederze we Włoszech. Wypracowanej przez siebie metody teatru uczył i nadal uczy na uniwersytecie w Ottawie, Concordia University w Montrealu, Victoria University w Melbourne i University of British Columbia w Kelownie.

10 O współpracy i wpływie na moje praktyki twórcze piszę szerzej w rozdziale *Mój ślōnski łobrozek – myślynie jak łobrócić to widzianie / Mój etnoobraz – refleksje o odwracaniu perspektywy* w części drugiej rozprawy.

11 Por. E. Sojka, *Floyd Favel: artysta – badacz – teoretyk*, [w:] *Piszący z ziemi. Teatr indygeny* *Floyda Favela*, red. E. Sojka, A. Głowacka, Katowice 2021, s. 20.

12 Tamże, s. 20

13 Por. tamże, s. 39.

opowiadali: „pamiętom, tak robiła moja starka”, „pamiętom, mój opa powiedział”, „pamiętom, jak moja oma śpiewali”. Można zatem założyć, iż wspólnym mianownikiem omawianych tu zespołów jest wykorzystanie pamięci jako środka wspomagającego proces tworzenia spektakli.

Wspominanie przeszłości to dla twórców tych teatrów dokonywanie retrospekcji, zapisywanie w postaci scenariuszy resztek wspomnień, opowieści, pieśni, obrzędów, to sposób na zachowanie tego, co zostało po pamięci przodków. Ewa Domańska nazywa owo „ratowanie” historią ratowniczą, która związana jest z inicjatywami obywatelskimi i służy zachowaniu lokalnego dziedzictwa<sup>14</sup>. Takie działanie jest zawsze wspólnotowe, aktywizujące miejscową społeczność i pełni funkcje społeczno-integracyjne. Artyści lokalnych teatrów wykorzystują i zapisują historie, które są zapamiętane przez daną wspólnotę, ale także pozostają w pamięci jednostki.

W myśleniu o pamięci zbiorowej istotna dla mnie jest refleksja Maurice’a Halbwachsa, który podejmuje w swych rozważaniach zagadnienia kolektywności pamięci, a także jej społecznych uwarunkowań<sup>15</sup>. Jego zdaniem człowiek jest istotą społeczną, zatem bez innych ludzi jednostka jest pozbawiona języka, obrzędów, a także własnej pamięci. To drugi człowiek pomaga nam w przypominaniu i odtwarzaniu zdarzeń z przeszłości.

Bronisława Poremska, aktorka Teatru Naumionego z Orontowic potwierdza to wskazane przez Halbwachsa jako ważne przekonanie o kolektywnym odtwarzaniu pamięci, twierdząc, iż „każde opowiadanie, każdo pieśń powinni my spisać, razem na naszych próbach, żeby młodzi pamiętali jak było downij”<sup>16</sup>. Według socjolożki Barbary Szackiej pamięć zbiorowa to zbiór wyobrażeń członków danej społeczności o przeszłości i jej losach. Istotną kwestią jest jej zdaniem przekazywanie danej historii, umiejętność jej transformacji dla nowych pokoleń. Jak podkreśla socjolożka Grażyna Gliwka, cytując Szacką, aby wspominać, potrzebujemy innych, nigdy nie można wspominać samemu<sup>17</sup>. Kolektywne wspólnoty, jakimi są niewątpliwie śląskie zespoły teatralne, rozpoczynają swoją pracę nad spektaklem od wspominania. Podczas prób stolikowych członkowie teatrów przywołują sobie znane historie, bohaterów związanych z lokalną historią, przebieg i znaczenie danego zapomnianego obrzędu. Te „wspominki” mają funkcję

---

14 Por. E. Domańska, *Historia ratownicza*, „Teksty Drugie” 2014, nr 5: *Historia ratownicza*, s. 14.

15 Por. A. Erll, *Kultura pamięci. Wprowadzenie*, przeł. A. Teperek, Warszawa 2018, s. 32.

16 Wywiad z Bronisławą Poremską, archiwum autorki.

17 G. Gliwka, *Pamięć zbiorowa – jej funkcje i mechanizmy przekazu w kontekście badań Barbary Szackiej i Andrzeja Szpocińskiego*, „Rozprawy Społeczne” 2018, t. 13, nr 3, s. 13–27.

tożsamościową, po pierwsze bowiem uświadamiają i porządkują wiedzę na temat wspólnej przeszłości, po drugie są przekazem pewnych, najczęściej zapoznanych wartości, którymi kierowała się dana wspólnota, i wzorów zachowań, które w niej obowiązywały. Po trzecie przypominane symbole i wzory pozwalają odróżnić daną wspólnotę od innych.

Taką metodę przypominania i spisywania lokalnych historii praktykuje wraz ze swoim zespołem Katarzyna Chwałek-Bednarczyk. Na spotkania zespołu SAFO zapraszani są często lokalni historycy lub uczestnicy wydarzeń, do których spektakl się odwołuje. Te bezpośrednie relacje świadków, podparte zebraną literaturą, są bazą scenariuszy kolejnych spektakli. W taki sposób powstały przedstawienia, które Chwałek-Bednarczyk określiła jako teatr historii lokalnych<sup>18</sup>. Pierwszy z nich, spektakl *Za mało na wojnę, za dużo na pokój*, dotyczył historii powstań śląskich, a powstał przy współpracy z Zabytkową Kopalnią „Ignacy”, SDL „Spichlerz” oraz Liceum Ogólnokształcącym im. Noblistów Polskich w Rydułtowach, a także Zespołem Szkolno-Przedszkolnym. Drugi, *92 dni*, opowiadał o filii obozu koncentracyjnego KL „Auschwitz” w Rydułtowach, zaś trzeci, powstały przy współpracy ze stowarzyszeniem Zabytkowej Kopalni „Ignacy”, nosił tytuł *R-218* i przedstawiał wydarzenia, jakie rozegrały się w obozie jenieckim na terenie kopalni.

Wspólna potrzeba odzyskiwania pamięci w rydułtowskim zespole (ale także w innych teatrach śląskich) i dążenie do jej pozyskiwania związane są także z przemianami społecznymi i ruchami dekolonizacyjnymi. Dzięki pracy z pamięcią i opowieściom zawartym w scenariuszach przedstawień wiele społeczności należących do zapomnianych czy marginalizowanych kultur odzyskuje swoją tożsamość. Teatry amatorskie należą moim zdaniem do „stref kontaktu”<sup>19</sup>, jak je ujmuje Mary Louis Pratt, ponieważ poprzez swoje praktyki społeczno-artystyczne stykają i kontaktują ze sobą ludzi po to, aby nawiązywać relacje i zażegnać konflikty; aby na zróżnicowanym pod względem etnicznym obszarze Górnego Śląska opowiedzieć historię Ślązaków.

Ujmowanie amatorskich teatrów śląskich w kategorii teatru rdzennego pozwala mi wskazać trzy ważne aspekty ich działalności. Pierwszy z nich odnosić się będzie do zachowania i próby zapisu języka śląskiego w autorskich dramatach teatrów śląskich.

---

18 Określenie to funkcjonuje w refleksji naukowej jako nazwa zjawiska, które pojawiło się we współczesnym teatrze, (nie tylko polskim) po transformacji ustrojowej w związku z rosnącym zainteresowaniem twórców teatralnych lokalnością, kulturami mniejszościowymi i pamięcią miejsca. Por. *Teatr historii lokalnych w Europie Środkowej*, red. D. Fox, E. Wąchocka, A. Głowacka, Katowice 2015.

19 Por. M.L. Pratt, *Imperialne spojrzenie. Pisarstwo podróżnicze, a transkultuacja*, przeł. E.E. Nowakowska, Kraków 2011, s. 340–341.

Drugi pozwoli wskazać na autoetnograficzną prezentację kultury w dramatach śląskich autorów. Trzeci aspekt natomiast unaocznia kwestię odradzających się lub przypominanych obrzędów i pieśni, które dzięki odtwarzaniu i zapisywaniu w przedstawieniach powracają po to, aby zostać zapamiętane.

Istotnym dla śląskiego dziedzictwa jest z pewnością specyficzny, wyróżniający mieszkańców regionu język. Zasadniczym pytaniem jest: czy to język czy gwara? Jolanta Tambor, uznana językoznawczyni, która także pytania te sobie zadaje, uważa, że język śląski istnieje, choć jest słabo skodyfikowany ze względu na swoją odmienność w różnych regionach Górnego Śląska<sup>20</sup>. Badaczka dzieli go jednak na trzy kategorie związane z regionalnością: gwarę, język miejski i interdialekt. Innego zdania jest socjolożka Halina Rusek, która uważa, że język śląski nie istnieje, ponieważ niemożliwa jest jego kodyfikacja. Istnieją natomiast aż sześćdziesiąt cztery gwary śląskie. Sama gwara śląska jest, jej zdaniem, odmianą języka polskiego z wieloma obcymi naleciałościami<sup>21</sup>.

Artyści związani ze śląskimi teatrami słowa „gwara” i „język” stosują zamiennie. Cel jest dla nich jeden: zachować język/gwarę dla potomnych, po to, aby przetrwał/przetrwała. Aktor i reżyser Mirosław Neinert, który także współpracuje z teatrami amatorskimi, uważa, że

to język właśnie. Ja się go nauczyłem w dzieciństwie i odkryłem, że on ma siłę jakby sakralną, niecodzienną. Kiedy mówisz coś ważnego w języku śląskim, to mam wrażenie, że to nabiera większej wagi niż gdybym powiedział to samo po polsku<sup>22</sup>.

Według Stefana Owczarka, aktora Teatru Naumionego, „muszymy kultywować tą gwarę, musimy uczyć młodych, bo my kiedyś nie mogli godać po śląsku, a teraz możemy”<sup>23</sup>. Małgorzata Mrozek, założycielka i była aktorka Naumionego, dodaje, że dzięki teatrowi, a dokładnie spektaklowi *Domek z ogródkiem* Albina Siekierskiego, który współtworzyła, mogła po raz pierwszy publicznie posługiwać się gwarą śląską. Każdy z moich rozmówców – aktorów, twórców, pracowników technicznych ze śląskich, rdzennych teatrów – potwierdza wagę i znaczenie, jakie ma dla niego posługiwanie się językiem śląskim na scenie.

---

20 Por. J. Tambor, *Mowa Górnoślązaków oraz ich świadomość językowa i etniczna*, Katowice 2006, s. 76.

21 Por. H. Rusek, wystąpienie podczas konferencji *Amatorski znaczy... romantyczny*, 9.12.2022, Warszawa.

22 Wywiad z Mirosławem Neinertem, archiwum autorki.

23 Wywiad ze Stefanem Owczarkiem, archiwum autorki.

Sama pochodzę z terenu Górnego Śląska i uważam, iż śląski to mój drugi język. Mimo poszukiwań nie znalazłam dokładnych informacji o czasie, w którym rozpoczęły się działania na rzecz rozbudzenia śląskiej tożsamości, w tym języka. Z początków własnej edukacji w latach osiemdziesiątych pamiętam, że jako uczniowie byliśmy rugani za używanie języka śląskiego w szkole, a w domu chwalono nas za „godanie”. Wśród mieszkańców Górnego Śląska panowało i myślę, że dalej panuje przekonanie, iż jest to nasz język, którym posługujemy się w domu, miejscach pracy, a coraz częściej także w urzędach. Niewątpliwie datą rozpoczęcia oficjalnych rozmów na temat języka śląskiego był rok 2005, kiedy to weszła w życie Ustawa o mniejszościach narodowych i etnicznych oraz języku regionalnym. Uznano wtedy, iż jedynym językiem regionalnym zostanie kaszubszczyzna. Decyzja ta spowodowała liczne protesty Ślązaków, a także doprowadziła do zainicjowania wielu działań społeczno-artystycznych, które służyły zmanifestowaniu poparcia dla śląskiego języka i kultury.

Śląskie teatry indygenne wyprzedziły te debaty, bo już od mniej więcej 1999 roku przygotowują swoje spektakle w języku śląskim. Zapoczątkował tę praktykę zespół z Suszca, który nieprzerwanie od 1999 roku wystawia spektakle wyłącznie w gwarze śląskiej. W swoim repertuarze ma ponad dwadzieścia sztuk, których autorami są między innymi Monika Panfil i Bogusław Musiolik. Część z nich opowiada o rodzinie Pogorzałków:

**Alojz:** Kaj jo jest? To by był Suszec? Tak zech tu downo nie był, że nie poznowom. Jak to sie wszystko pozmieniało... Cmyntorz pamiyntom, ale żeby tu fontanna była, tego se nie przypominom. A ta willa za fontannom... no no... to sie ktoś fest postarol.*(zauważa przechodzącą kobietę)* Przepraszam panią!

**Maria:** Słucham?

**Alojz:** Czy tutaj mieszkają może państwo Pogorzałek?

**Maria:** Tak, to ten dom! *(wskazuje na drzwi wejściowe)*

**Alojz:** Piękna pani! Dziękuję za wskazanie drogi! Całuję rączki *(chce pocałować Marię, ta odskakuje zawstydzona)*

**Maria:** No co pan! Jo yno panu chałpa pokozła.*(Na boku)* Lowelas sie jakiś trefił.

**Alojz:** Ale jak pani to zrobiła! I do tego widza, że pani jest naszo, hanyaska. Dyc to je idealne połonczyni! Szwarno, mondro baba, kiero przy tym kierunków nie myli. Z pani byłby idealny GPS! A może dałaby sie pani zaprosić na jakoś kawa?

**Maria:** Pan wyboczy, ale jo musza iść. *(wycofuje się, do siebie)* Niby nasz, ale jakoś tak Europom zalatuje.

**Alojz:** Kaj mi odlatujesz, ptaszyno? Miyszko pani kaś w okolicy? Trefiymy sie jeszcze?

**Maria:** Tego nie wia panu pedzieć...



**Alojz:** To jo może zostawia swój hendy numer? Znaczy numer telefonu i sie dzwoniemy.

**Maria:** Dobra, to jo zadzwonia.

**Alojz:** Ale nie zno pani ani mojigo telefon numeruani mojigo iminiynia!

**Maria:** Wiyisz pan co, jak nosopatrnośćmo połączyć, to jo zgodna i to imie, i tyn numer!  
(*odchodzi pospiesznie*)<sup>24</sup>

W przytoczonym fragmencie sztuki *Alojz i jego familia* autorstwa Moniki Panfil warte uwagi, oprócz wartkiej akcji i żartu sytuacyjnego, jest użycie gwary. Kwestie bohaterów są zapisane językiem śląskim, natomiast didaskalia i niektóre zwroty odnoszące się do postaci Alojza, który przyjeżdża do Suszca po latach, językiem polskim. Autorka z dużą świadomością używa gwary i języka polskiego. Wszystkie wskazówki umieszcza po polsku, aby spektakl mógł być zrealizowany i zrozumiany także przez osoby gwary nieznające.

Drugim zespołem, świadomie rezygnującym z użycia poprawnej polszczyzny jest Teatr Naumiony z Ornontowic, który, działając od 2004 roku, nie wystawił żadnej sztuki w języku innym niż śląski. Ta szczególna dbałość wszystkich członków zespołu wiąże się z wręcz obsesyjną obawą przed zapomnieniem języka śląskiego. Od momentu reaktywacji ponad dziesięć spektakli zostało stworzonych przez ten zespół z użyciem śląskich słów, czasem zapomnianych i odtwarzanych za pomocą zwrotów precyzyjnie zapisanych w monologach czy dialogach, które Naumiony wykorzystuje w swoich dramatach. Dzięki temu, jak twierdzi jeden z nielicznych recenzentów teatrów amatorskich, Dominik Gac, teatr staje się bardzo wiarygodny i prawdziwy, bo język stał się partnerem artystów tego teatru:

Wielkim sprzymierzeńcem Naumionych aktorów jest język. Godanie po śląsku częściowo zasłania owe niedoskonałości. Uruchamia paradoksalną strukturę – z jednej strony naturalną, z drugiej wyraźnie sformalizowaną estetycznie (a dla przybysza skądinąd także niezwykłą – żeby nie napisać egzotyczną). W efekcie spotkanie z *Last Minute* sprawia wrażenie obcowania z najważniejszym rodzajem sztuki – sztuką potrzebną<sup>25</sup>.

Teatr dla Dorosłych z Bierunia to kolejny przykład zespołu, który w swoim bogatym repertuarze (ponad dwadzieścia spektakli) ma sztuki jedynie w języku śląskim. Joanna Lorenc twierdzi, iż jest to naturalny (podstawowy, pierwszy) język jej aktorów.

---

24 M. Panfil, *Alojz i jego familia*, niepublikowany scenariusz, archiwum autorki.  
25 D. Gac, *Czas minął*, „Nietakt” 2022, nr 1–2, s. 86.

Jednym z przykładów użycia gwary jest fragment tekstu spektaklu *Gdowa* autorstwa Mateusza Czuby:

STARA

*klęka przy łóżku, robi znak krzyża*

W imię Ojca i Syna.

Ja, ja, co jo ci to miałach pedzieć? Jo już tak dugo klynkać niy poradza. A jeronie!

Takich gupot ci niy byda godać.

Co z tego, że szłapy mie bolom, to je moja sprawa.

*siada na łóżku*

No, Pyjterku, kaj żeś ty je, co? Niy powiysz mi?

Ja, co ty mie możesz pedzieć, jak ty żeś nigdy nic niy godo! Ani dobrego, ani złego.

*milczy*

Dyć aże takij sklerozy jeszcze niy mom<sup>26</sup>.

We wszystkich spektaklach Teatru dla Dorosłych podobne sceny rodzajowe i sytuacyjne napisane i zagrane w gwarze śląskiej znajdują u publiczności pełną akceptację, a wręcz są przez nią pożądane. Często jednak zapisane kwestie są zmieniane, modyfikowane przez aktorów grających dane postaci, co ma służyć temu, jak twierdzą, aby wypowiedane słowa były jeszcze bardziej wiarygodne i jeszcze lepiej oddawały duszę języka śląskiego i jego bogactwo.

Teatr Reduta Śląska od swojej reaktywacji w 2012 roku wystawia kilka spektakli w gwarze śląskiej. W spektaklu *Stary klamor w babcinym szrarku*, którego premiera miała miejsce w 2016 roku, przedstawiona została historia młodego, zaradnego Ślązaka Nikodema, który poszukuje swojej tożsamości, negując wszystko, co śląskie. Realizację przedstawienia poprzedził rekonesans i badania ludności Chorzowa i przyległych miast, z których wynikało, że nie ma wśród niej jednej opowieści o śląskiej kulturze. Szczególnie wśród młodych ludzi panuje przekonanie, że to, co związane z tradycją, jest staromodne. Nie słyhać już gwary, a Śląsk kojarzony jest z marką Gryfnie. Nikodem (postać inspirowana bohaterem powieści Szczepana Twardocha *Drach*) nie wie zatem, kim jest i kim chciałby być, podobnie jak nie wiedzieli tego w większości uczestnicy badań. W aglomeracji śląskiej trudno doszukać się korzeni. Bohatera krępuje wszystko, co związane z tradycją przodków. Otwierając szufladę swojego dziadka, znajduje w niej artefakty przeszłości. To one inicjują szereg retrospekcji, wspomnień związanych

---

26 M. Czaba, *Gdowa*, scenariusz, archiwum Teatru dla Dorosłych z Bierunia.

z rodzinnymi opowieściami. Nikodem nie chce uznać swojego pochodzenia, nie lubi języka śląskiego, a jednak wyciągając kolejne przedmioty, zastanawia się:

Wszyscy moi nowi starzy sąsiedzi zaznaczyli w spisie powszechnym, że są narodowości gruba, języka szola, herbu taszlampa... Ale już żeby się tak kopać o ten zaprzeszły język familoka, to już zupełnie niezrozumiałe. Nielogiczne. Irracjonalne. Nieefektywne oraz obciążone wysokim stopniem zawodności. Ten projekt się nie może powieźć jak wszystko, co jest generowane sztucznie bez uwzględnienia targetów. Pozwólcie, że powiem wprost – deście se spokój. To jest jawny pochód cepeliady, śmieją się z was, z tego zaśpiewu, którego się nie da wyczyścić nawet setką lekcji dykcji. Ale hanyś tego tak nie widzi, on łonaczy swoje dinksy z pełną godnością<sup>27</sup>.

Głos Nikodema zdaje się głosem współczesnego młodego Ślązaka mieszkającego w dużym mieście i nie bardzo wiedzącego, skąd jest. To odzyskiwanie prawdziwej tożsamości, szukanie, grzebanie w kolejnych historiach rodzinnych jest po to, aby odpowiedzieć sobie na pytanie: kim jestem?

To też krytyczne podejście do języko-gwary. W drugim rozdziale pracy, przywołując historię ruchu amatorskich teatrów na Śląsku, wskazywałam na znikomą ilość granych przez te teatry spektakli napisanych w języku śląskim. Współcześnie jednak w repertuarze prezentowanych zespołów trudno znaleźć adaptacje klasycznych polskich dramatów. Co więcej, jeśli już pojawia się w wystawianych sztukach poprawny język polski, to zawsze opowiada się w nim historię lokalnych społeczności.

Do pierwszej kategorii – teatru historii lokalnych – zaliczyć można prac zrealizowane przez Katarzynę Chwałek-Bednarczyk wraz z Teatrem SAFO z Rydułtów. Jedną ze sztuk stworzonych przez tę grupę w 2017 roku, *Jo był ukradziony* na podstawie powieści pod tym samym tytułem autorstwa Kazimierza Miroszewskiego i Mateusza Sobeczko, przedstawia historię związaną z tak zwaną Tragedią Górnos Śląską, która rozegrała się po wkroczeniu pod koniec stycznia 1945 roku wojsk radzieckich i polskich na terytorium ówczesnej Prowincji Górnos Śląskiej. Jak nie wszyscy wiedzą, wiązało się to z masowymi mordami, gwałtami, grabieżami i dewastacją materialnego dziedzictwa, tworzeniem przyzakładowych obozów pracy oraz obozów koncentracyjnych, a także z deportacjami do Związku Radzieckiego oraz wysiedleniami Ślązaków zaklasyfikowanych jako Niemcy.

---

27 S. Staletowicz, J. Sodzawiczny, *Stary klamor w dziadkowym szranku*, niepublikowany scenariusz, archiwum autorki, s. 10.

Warto także ponownie wspomnieć o spektaklach prezentowanych przez Teatr dla Dorosłych z Bierunia, a szczególnie o *Wilijo na poziomie 656* autorstwa Marcina Melona. To spektakl opowiadający o najdłuższym strajku podziemnym, trwającym od 14 do 28 grudnia 1981 roku w KWK Piast, którego przykre konsekwencje (między innymi utrata pracy) poniosło wiele miejscowych rodzin górniczych. Wzruszające są pokazana w spektaklu scena, w której dziadek podczas odbywającego się strajku czyta list otrzymany od swojego wnuczka, czy wspólnie odśpiewana przez górników kolęda. Przeraża opowieść jednego z bohaterów, Witka, o internowanych skaczących z okien czy rozmowa prowadzona przez górnika z podstawioną przez SB kobietą udającą jego żonę. Z kolei w przedstawieniu *Marika* Teatru Naumionego autorstwa Dariusza Dyrda ukazana jest historia Górnioślazaków z szerszej perspektywy, to znaczy przez pryzmat kilku istotnych wydarzeń historycznych: powstań śląskich, II wojny światowej i czasów powojennych. Erwin, główny bohater, ojciec rodziny, co rusz przywołuje do porządku resztę rodziny, wskazując na zachowanie porządku, dyscyplinę i pracowitość jako wartości nadrzędne dla swojej społeczności. Losy bohaterów pokazane zostały w spektaklu w kontekście tych okresów, które były dla regionu szczególnie trudne, wiązały się z nieustanną walką o tożsamość Śląska, jego przynależność do konkretnego państwa i kultury. Erwin, związany ze Śląskiem od wielu pokoleń, nie chce opowiedzieć się po żadnej ze stron. Stoi na stanowisku, że wszędzie dobrze, ale na Śląsku najlepiej:

Styknie tego godanio, Polsko, Nymce, Polsko, Nymce. Bydzie jak bydzie, a my Rózła niy bydymy sia o' Polsko prać. Na co nom to, żyli my tela storoczy we Nymcach i źle nom to boło? Niy ch sie Poloki ze Niemcami pierom wiela chcom, a nom je za jedno. Byle my pod Rusa niy trefili, bo Rus je dziki soroń. A tak to za jedno, pod Polskom, pod Nymcami, pode Czechami... Tak samo we polu sia robi, tak samo wongiel kopie, tak samo oma warzom żur. I we fusbal tyż sia gro tak samo. Tuż co ci za różnica Polsko abo Niemcy<sup>28</sup>.

W opozycji do niego stoją starka i córka Erwina. Starka opowiada z zachwytem o kulturze pracy w Niemczech i tam chętnie zobaczyłaby Śląsk, córka zaś stoi po stronie Polski. Te trzy postawy ilustrują dylematy Ślązaków, które, jak się zdaje, pozostają ciągle aktualne, a związane są z koniecznością nieustannego dookreślenia własnej tożsamości i jednoznacznej deklaracji przynależności, a także z poczuciem bycia raz mniejszością chcianą i docenianą, a raz kłopotliwą i niechcianą. To opowiadanie o śląskiej tożsamości w spektaklu *Marika* porusza najistotniejsze problemy śląskiej społeczności.

---

28 D. Dyrda, *Marika*, archiwum autorki, s. 2.

Druga kategoria proponowana przeze mnie to teatr obyczajowo-obrzędowy. Do niej zaliczyć można teatralną sagę o rodzinie Pogorzałków, przedstawianą w tekstach dramaturgicznych autorstwa Bogusława Musiolika, napisanych dla Teatru z Suszca. Zawarta w nich historia wielopokoleniowej rodziny śląskiej to, jak twierdzi sam autor, „uchwycenie i przemyślenie codziennego życia mieszkańców małej, śląskiej wioski – Suszca”<sup>29</sup>. Zaprezentowanie w komediowy sposób codziennych zmagani mieszkańców, kłótni i radości przeplatane jest także zapisem kultywowanych przez tę społeczność górnośląskich obrzędów. Kolejnym przykładem tego typu teatru jest twórczość Teatru dla Dorosłych z Bierunia, między innymi spektakl *Gdowa* autorstwa Mateusza Czuby. To jednoaktówka opowiadająca o losach śląskiej kobiety na trzech etapach jej życia: w młodości, wieku średnim oraz starości. W przedstawieniu podglądamy życie kobiety, współodczuwając i przeżywając jej rozterki i wspomnienia, które w dowcipny, a jednocześnie wzruszający sposób przekazują trzy aktorki. Z tych opowieści wyłania się obraz kobiety śląskiej, która ma swoje marzenia i pasje, czasem niemożliwe do spełnienia i zrealizowana, gdyż najważniejszą jej rolą jest rola żony i matki, a na końcu – wdowy.

Oglądając i analizując repertuar śląskich teatrów indygennych, można wysnuć wniosek, że niemalże w każdym spektaklu poruszany jest temat śląskiej rodziny, jej małych i wielkich problemów, niesnasek, kłótni. Sytuacje komediowe mieszają się z tragicznymi losami mieszkańców regionu. Można zatem odnieść wrażenie, iż współczesny amatorski teatr śląski chce zapisać każdy fragment życia tej społeczności, aby odtworzyć praktyki i wierzenia i zachować je dla kolejnych pokoleń.

Istotnym elementem teatru indygennego, ale także niematerialnego dziedzictwa są wszelkie obrzędy i tradycje związane z obchodzeniem świeckich rytuałów (jak grzebanie basa, czyli grzebanie kontrabas, który staje się symbolem pogrzebu muzyki na czas wielkiego postu), zwyczajami (szkubanie pierza), ale także z wydarzeniami religijnymi, takimi jak tradycyjne obchody adwentu czy Wielkiego Tygodnia. Do dzisiaj w lokalnych domach kultury organizuje się babskie combry, przygotowywane przez koła gospodyń śląskich czy zespoły regionalne, można też posłuchać pieśni śląskich i skosztować lokalnych przysmaków. Wydaje się, że śląskie obrzędy są kultywowane, odtwarzane i wytwarzane w codziennym życiu, które za Richardem Schechnerem nazywać możemy performansem codzienności<sup>30</sup>.

---

29 Wywiad z Bogusławem Musiolikiem, archiwum autorki.

30 Por. R. Schechner, *Performatyka. Wstęp*, przeł. T. Kubikowski, Wrocław 2006, s. 11–43.

Lokalne dziedzictwo kulturowe rozumiane jest jako proces, w którym przedmioty, wydarzenia i postaci z przeszłości w wyniku nowego sposobu myślenia o nich i nowego sposobu ich użycia stają się na nowo aktualne i rozpoznane. Niewątpliwie przyjęta w 2003 roku Konwencja UNESCO w sprawie ochrony niematerialnego dziedzictwa kulturowego podnosi i umacnia znaczenie wszelkich niematerialnych artefaktów z przeszłości. Zgodnie z nią dziedzictwo niematerialne obejmuje praktyki, wyobrażenia, przekazy wiedzy i umiejętności oraz związane z nimi dokumenty, przedmioty, artefakty i przestrzeń kulturową. Warto podkreślić, że zgodnie z założeniami konwencji to jednostki i grupy społeczne decydują o statusie dziedzictwa. Opisywane zespoły teatralne wyprzedziły niejako postanowienia konwencji, bo od wielu już lat chronią resztki historii, pamięci, tradycji, obrzędów i języka śląskiego, wykorzystując je w scenariuszach i pokazując w spektaklach w formie powtórzenia i, jak pisałam wcześniej, remiksu.

W repertuarach śląskich zespołów często znajdujemy odniesienia do lub wprost odtworzenia lokalnych rytuałów. Twórcy śląskich performansów chcą je lepiej poznać, pogłębić o nich wiedzę i przekazać ją widzom. Ten proces twórczy jest moim zdaniem możliwy, ponieważ grupy te budują swoje spektakle w oparciu o wspólnotowy, a czasem klanowy sposób działania. Zauważała to także Fox, która pisała:

W moim przekonaniu teatry, których korzenie są ludowe, teatry swojskie, także teatry wielopokoleniowe, środowiskowe, działające w konkretnych miejscach naznaczonych swoją historią, kumulujące pamięć kulturową, sięgając po lokalną tradycję, ludowe, typowe dla regionu obrzędy odgrywane przed jego mieszkańcami, starają się tworzyć wspólną przestrzeń emocji i wyobraźni<sup>31</sup>.

W śląskiej grupie, nawet jeśli się do niej nie przynależy i z nią nie identyfikuje, wspólnotowość jest potrzebna do zbudowania więzi. Wymieszana, wielokulturowa mozaika śląskiej kultury potrzebuje samoidentyfikacji. Dlatego też śląskie performanse są dziś popularne. Warto wprowadzić w tym miejscu pojęcie folkloru, który dla porządku moich rozważań znaczy tyle co „wiedza ludu”, „mądrość ludu”<sup>32</sup>. Folklor zdaniem Cierniaka (którego rozpoznania nadal są dla mnie interesujące i ważne) to zasób treści możliwy do wykorzystania w teatrze amatorskim czy ludowym<sup>33</sup>. Kolędowanie, chrzciny,

---

31 D. Fox, *Rewiwalizm kultury i folkloryzm*, „Er(r)go. Teoria–Literatura–Kultura” 2019, nr 39 (2), s. 176.

32 Za: J. Dziadowiec, *Festum folkloricum. Performatywność folkloru w kulturze współczesnej: rzecz o międzykulturowych festiwalach folklorystycznych*, Warszawa 2016, s. 68.

33 J. Cierniak, *Źródła i nurty polskiego teatru ludowego. Wybór pism, inscenizacji i listów*, Warszawa 1963.

obrzędy pochówku, wesela, dożynki i inne to naturalny materiał i gotowe scenariusze dla teatrów amatorskich. Folklor zatem w czystej postaci, podobnie jak folklorizm, który inspirowane się folklorem, są dla wielopokoleniowych grup teatralnych odpowiednim narzędziem do budowania przedstawień odwołujących się do lokalnej historii. Józef Burszta, definiując folklorizm, wskazuje na ważną jego funkcję polegającą na przenoszeniu, transmisji ginącej kultury ludowej do kultury narodowej. Tak o tym pisał:

zjawisko umyślnego, zamierzonego, celowego przenoszenia w odpowiednich sytuacjach wybranych elementów kultury ludowej z ich oryginalnego, naturalnego środowiska, aktualnego, czy już historycznego, w inne szersze, w obręb szerszego społeczeństwa i jego kultury. Przenoszenie to, związane zawsze z odpowiednim wartościowaniem tych elementów, przybierało różną postać, co nadawało temu odzwierciedleniu koloryt ludowości, to wreszcie jako tworzywa do stworzenia już innej postaci wytworu kulturowego, będącego efektem indywidualnej twórczości artystycznej, orientowanej jednak wartościami tego tworzywa...<sup>34</sup>

Warto w związku z tak rozumianymi folklorem i folkloryzmem przywołać spektakle Teatru Naumionego, który performuje tradycję i folklor niemalże w każdej swojej realizacji, aby, jak twierdził senior tej grupy, Stefan Owczarek, „opowiedzieć o naszym Śląsku”<sup>35</sup>.

We wspomnianym już wcześniej spektaklu autorstwa Dariusza Dyrdy *Marika* wykorzystywanych jest kilka obrzędów kultywowanych na terenie Górnego Śląska. Pierwszy z nich, zwany polterabend, to tradycyjne, rytualne, wspólnotowe spotkanie w domu panny młodej przed dniem zaślubin, organizowane, aby rozbić porcelanę przed jej domem. To tłuczenie szkła ma młodej parze przynieść szczęście w małżeństwie. Im więcej porcelany, im więcej hałasu, tym obfitsze i bogatsze będzie ich wspólne życie. Warunkiem spełnienia się tej wróżby jest zakopanie części porcelany obok domu. Starka, zagrana przez Bronisławę Porembską, śpiewając, opowiada o przebiegu tego obrzędu tak:

Wy się od polterabentu biercie. Porcelana się trzasko, coby złe odegnąć. Już we kanie galilejskiej pon Jezus potrzaskoł po wieczery boncloki po winie, a moja mamulka tak śpiewali:

Wszystkim wina durś stykało

Z giskany si przelywało

Kej z weselem szlus już bou

---

34 Za: J. Dziadowiec, dz. cyt., s. 68.

35 Wywiad ze Stefanem Owczarkiem, archiwum autorki.

To pan Jezus tak padoł  
Nie bydziecie pokazywali  
Iżeście wino ze wody pijali  
Zbiercie szolki mi do kupy  
Potrzaskom je na skorupy  
Kej je trzaskoł na dylinie  
To powiado: niech po winie  
Wom ostanie jedno życzenie  
To trzaskanie zapewni spełnienie<sup>36</sup>.

Opowiadanie o śląskiej, zapomnianej już, bo wypartej i skomercjalizowanej tradycji pochówku przedstawił za to Teatr Naumiony w spektaklu *Kopidoł* w 2016 roku. To historia związana z odejściem, celebracją śmierci przez towarzyszące temu pieśni, obrzędy, zabobony. Akcję inicjuje Śmierć – jedna z bohaterek spektaklu, która przychodzi i zabiera seniora rodu. Dalszy ciąg spektaklu ukazuje przygotowania do pogrzebu, związane z trzydniowym pożegnaniem zmarłego w domu, obmyciem ciała oraz ze stypą, tradycyjnie związaną z biesiadowaniem po pogrzebie. Wszystkiemu temu towarzyszy tytułowy kopidoł, czyli grabarz, postać na pół realna, na pół z „innego” już świata. Jest mediatorem pomiędzy żywymi i zmarłymi. Historie żyjących w okolicy rodzin, zachowane tradycje, pieśni, lokalne historie, wszystko, co dotyczyło obrzędu odchodzenia, zostało wykorzystane przez Joannę Sodzawiczny, autorkę scenariusza. Marta Odziomek, opisując przedstawienie, twierdziła:

Spektakl *Kopidoł*, jest nie waham się użyć tego słowa – niezwykły z kilku powodów. Po pierwsze dlatego, że tak umiejętnie łączy w warstwie zarówno przedstawieniowej, jak i słownej różne stany emocjonalne. Jest śmieszny, smutny, zabawny i refleksyjny. Nie ma żadnej patetyczności, ani protensjonalności, a przecież łatwo o takie klimaty, kiedy mowa o śmierci. Po drugie – ten pozbawiony napięcia nastrój dostarczają wspaniali aktorzy amatorzy, którzy z oddaniem grają swoje role, racząc nas piękną, melodyjną, śląską gwarą. Po trzecie – udało się autorom tego prostego w gruncie rzeczy, wręcz schematycznego scenariusza przemycić kilka fantastycznych scen dotyczącej regionalnej obrzędowości. Kiedy chórek kobiet intonuje tradycyjne pieśni pogrzebowe, ma się ochotę nauczyć ich na pamięć. Po czwarte zaś – za pomocą zaledwie kilku rekwizytów udało się wykreować na scenie pewien rodzaj mistycznej teatralności, w którą tak lubię się zanurzyć<sup>37</sup>.

---

36 D. Dyrda, *Marika*, s. 14.

37 M. Odziomek, *Amatorski Teatr Naumiony z Ornontowic*, „Gazeta Wyborcza”, 28 kwietnia 2016.



Jednej z kluczowych scen prezentujących rytuał obmycia zmarłego przewodzi matka rodziny, Tila, która wyjaśnia:

Tila: Bo jak dusza niyboszczyka sie obejrzy w źdźdle to może jeszcze kogoś ze sobą pociągnąć [...] Idź yno jeszcze przyniysz pyndzel i krym do gołynio [...] Idź przyniysz ze szranku tyn bronotny ancug od opy, kryka koło dzwi stoi a hut na hoku wisi... a i o szczewikach niy zapomni... Czekaj weź to (*podaje jej tobolek z rzeczami zmarłego*).

Niech to Tyjo spoli, ale byle daleko od chałpy

(*Mała wraca i podaje matce pędzel i szybko oddala się od łóżka.*)

Tila: Weź ta miska i wylyj jom ale tyż kańs za płotym i niy kole łogrodka żeby sie trupi jad abo jako choroba niy rozplęgła...<sup>38</sup>

Z kolei Matka (Magdalena Owczarek) w spektaklu Teatru Naumionego *Last minute* autorstwa Marcina Melona w empatyczny sposób opowiada o swojej rodzinie, która związana jest z górnictwem. Próbuje reparaować, czyli, zdaniem Domańskiej<sup>39</sup>, odzyskiwać język, rytuał, szczególnie ten związany z pożegnaniem chłopca przed szychtą. Spektakl Naumionego opowiada historię o współczesnych rozterkach, problemach młodego pokolenia Ślązaków. Dwóch braci wyznaje skrajnie odmienne poglądy na swoje „bycie” na Górnym Śląsku. Starszy Pyjter to bohater silnie związany z rodziną, tradycją, z pracą w pobliskiej kopalni. Młodszy – Młody – postuluje postawę otwartości na to, co nowe. Sam wybiera pracę „jotubera”, która nie odpowiada reszcie rodziny. To właśnie wspomniana matka próbuje temperować rodzinne zgrzyty. Łagodzi spory, choć sama została skrzywdzona przez los (jej mąż umiera w kopalni). Próbuje uczyć swoje dzieci porządku i w emocjonalny sposób opowiada o pracy i przynależności do śląskiego pogranicza.

Jak jo zech trefyła twojigo fatra, to 0n jeszcze robiył za szofera. Ino wszyscy sztyjc mu godali: „Adik, ty niy bydź gupi. Zobocz wiela twoje braty i ujki zarobiał0m na grubie. Coś ty je? Gorszy 0d nich? Po jakymu niy p0dziesz na d0ł, jak normalny chop? Co? Twoja Ana i bajtel s0m gorsze?” Jo zech na niego nigdy niy cisła. Godałach: zrobisz, jak chcesz. Nale 0n juź mi0ł za tela tyj szpicatyj godki... Pamiynt0m jak piyrszy roz przisz0ł nazod ze szychty. Mi0ł take maszketnie zmaraszone 0czy, choby sie je pomalow0ł. Tyś tyż na to d0ł poz0r, Pyjter, pamiynt0m. B0ł taki zmachany, co małowiela 0sprowi0ł ino posz0ł sie 0d razu legn0nć. Myślałach, co we sobota n0m cosik wyncy powiy, nale tyż psinco. Tyś sie go zowdy pyt0ł 0 tego Skarbnika, co Oupa ci 0 nim tela ber0ł, pamiynt0m... Jak chop robi na

---

38 J. Sodzawiczny, *Kopidoł*, archiwum autorki, s. 16.

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

grubie, to sōm take roztomajte zwyki. Jak choby to, co musimy mu winszować szczynśliwyj szychty, zaczym pōdzie do roboty. Jo żech ci to tuplikowała: Pyjter, pamiyntej, coby zowdy tacie winszować szczynśliwyj, bo inakszyj przidzie ku jakiś ostudzie<sup>40</sup>.

Odnosząc się do obrzędu, rytuału pożegnania męża, matka i żona prezentuje go w sposób tak obrazowy, że każdy z członków społeczności odnosi się do swoich przeżyć związanych ze śmiercią najbliższych. Jak twierdzi Aleksander Łuria, „zachowujemy wersje przeszłości, przedstawiając je sobie w słowach i obrazach. Obrzędy upamiętniania są w tym zakresie praktykami dominującymi”<sup>41</sup>.

Niewątpliwie teatry indygenne na Górnym Śląsku dla uzasadnienia swojego podejścia do kwestii zachowania dziedzictwa, języka i obrzędów mogą powiedzieć za językoznawczynią Sabiną Swetą Sen-Podstawską: „to nasze kultury, nasze światopoglądy, nasze czasy, nasze języki, nasza historia, nasza duchowość i nasze miejsca w kosmosie”<sup>42</sup>. Nie tylko jednak sami rdzenni mieszkańcy Śląska zaświadczać o ciągłości kultury, ale także nie-ludzcy bohaterowie, których twórcy amatorskich śląskich zespołów wprowadzają do spektakli. Prezentuję je w kolejnej części rozprawy.

### **3.2. Na styku światów – teatr i bohaterowie nie-ludzcy**

#### **Kaj trefiajōm sie świoty – tyjater i jego niy-ludzke bohatory**

Na Górnym Śląsku, na terenie przygranicznym, lokalne społeczności chcą odbudować poczucie bezpieczeństwa i ratować resztki kultury. Starają się nie tylko wspierać więzi międzyludzkie, szacunek, zaufanie do drugiego człowieka, ale także – tak istotne zdaniem Domańskiej – „więzi z naturą, [...] idee życia wspólnotowego rozumianego w kategoriach kolektywu ludzkich i nieludzkich podmiotów”<sup>43</sup>. Jak twierdził Bruno Latour, „bez nie-ludzi nie ma człowieka”<sup>44</sup>, a więc: bez artefaktów, przedmiotów, rzeczy pozostających z nami na długo, a będących emisariuszami, wysłannikami w przyszłość. Dlatego też twórcy spektakli opowiadających o lasach tego regionu często eksperymentują z tym, co

---

40 M. Melon, *Last minute*, archiwum autorki, s. 18.

41 A. Łuria, *Świat utracony i odzyskany. Hitosria pewnego zranienia*, przeł. A. Kowaliszyn, Warszawa 1981, s. 47.

42 S. Sweta Sen-Podstawska, *Osobiste kartografie. Odbudowanie relacji między ziemią a człowiekiem we współczesnym tańcu indygenym w Kanadzie*, [w:] *Na styku. Performanse naukowo-kulturowe w strefach kontaktu i konfliktu*, red. E. Bal, D. Fox, E. Wąchocka, Kraków 2022, s. 208.

43 E. Domańska, *Epistemologie pograniczy*, dz. cyt., s. 101.

44 B. Latour, *Polityka natury. Nauki wkraczają do demokracji*, przeł. A. Czarnacka, Warszawa 2009, s. 50.

nie-ludzkie, dając mu sprawczą moc, stawiając przedmioty na równi z ludzkimi bohaterami.

Podjęcie refleksji nad obecnością i sprawczością przedmiotów w spektaklach interesujących mnie teatrów znajduje uzasadnienie w mocno dziś dyskutowanym projekcie posthumanizmu. Według Moniki Bakke posthumanizm, a dokładnie humanizm krytyczny, to nieufność wobec technologii i krytyka antropocenu<sup>45</sup>. To studia nad tym, co nie-ludzkie, czyli nad zwierzętami, roślinami i rzeczami jako pełnoprawnymi uczestnikami zdarzeń. Latour dzieli elementy świata na przyrodę ożywioną i artefakty. Nowy kolektyw, w którym nie-ludzie są również reprezentowani jako czynni uczestnicy, będzie według Latoura „rodzajem pluriwersum lub kosmosem, rozumianym jako dobry, wspólny świat”<sup>46</sup>. O takim wspólnym świecie opowiadają w śląskich etnoperformansach bohaterowie ludzcy i nie-ludzcy, tworząc wzajemne relacje i sojusze.

Strychy, piwnice, korytarze, magazyny i salki pękają w szwach od starych, czasami zużytych już artefaktów. Używane niegdyś w codziennym życiu, służyć dzisiaj mogą do wyrażenia określonych znaczeń, opowieści. Szczególne znaczenie dla teatrów rdzennych, wielopokoleniowych mają te przedmioty, które przedstawiają historie rodzin i miejsc, z których pochodzą. Są one często przynoszone na próby i spotkania zespołu teatralnego, подарowane przez lokalnych mieszkańców, aby na nowo ich użyć, przypomnieć o ich istnieniu. Bagaż historii i doświadczeń tych rzeczy jest porównywalny z ludzkimi bohaterami, dlatego te nie-ludzkie podmioty mają nam coś do zakomunikowania i często stają się pełnoprawnymi bohaterami prezentowanych opowieści. „One mają swoją historię. Są wygrzebane z szaf, strychów, czasami przyniesione przez członkinie Koła Gospodyń, lokalne koła historyczne. Wiele takich rzeczy przynoszą mi ludzie, żeby je zachować i wykorzystać w teatrze, bo te przedmioty mają dusze”<sup>47</sup> – twierdzi Sabina Baron, autorka scenografii, kostiumów, garderobiana w Teatrze Naumionym w Ornontowicach. Tym przekazany teatrom przedmiotom nadaje się często szczególną moc. Ciekawie o tym pisał Marcel Proust:

Bardzo rozsądna wydaje mi się wiara celtycka, że dusze tych, których straciliśmy, uwięzione są w jakiejś niższej istocie, w zwierzęciu, roślinie, rzeczy nieożywionej, stracone

---

45 M. Bakke, *Posthumanizm: człowiek w świecie większym niż ludzki*, [w:] *Człowiek wobec natury – humanizm wobec nauk przyrodniczych*, red. J. Sokolski, Warszawa 2010, s. 337.

46 B. Latour, dz. cyt., s. 50.

47 Wywiad z Sabiną Baron, scenografką Teatru Naumionego z Ornontowic, archiwum autorki.

w istocie dla nas aż do dnia – dla wielu nie przychodzi on nigdy – gdy nam się zdarzy przejść koło drzewa, wejść w posiadanie przedmiotu będącego ich więzieniem<sup>48</sup>.

W spektaklach śląskich rdzennych teatrów, nie tylko amatorskich, bardzo często dzięki obecności artefaktów przywołuje się konkretne wspomnienia czy skojarzenia ze śląskim domem, krajobrazem, z terytorium. Czasami materialne atrybuty, ślady istnieją obok nas niezauważone. Jak twierdził antropolog Janusz Barański,

łączą nas indekscjalnie/kontagialnie z pewną rzeczywistością przeszłą, a równocześnie uaktualniają ją: wzbudzają uczucia wzruszenia, żalu, radości, smutku, tęsknoty, siły. Magicznie łączą przeszłość z teraźniejszością, odległe miejsca czynią bliskimi; są także łącznikami rzeczywistości z różnych porządków<sup>49</sup>.

W spektaklach celowo zatem pojawiają się animizowane elementy materii, które świadomie się hiperbolizuje. Jednym z nich jest welon jako świadek zaślubin, znak wielkopańskiego życia (panna młoda ubrana w strój chłopski nie zakładała welonu), luksusu i wysokiego statusu społecznego. W spektaklu *Marika* od wniesienia welonu przez družki (druhny) rozpoczyna się ceremonię zaślubin. To on, animowany przez aktorki, wyznacza rytm obrzędu, uruchamiając wspomnienia i działając na wyobraźnię odbiorców. Jest tu podmiotem, bohaterem, sprawcą całego wydarzenia związanego z zamążpójściem. Wkładany na głowę młodej pani daje sygnał, że zmienia się jej życie. Warto dodać, że welon użyty w spektaklu jest szczególnym artefaktem – jego właścicielka, mieszkanka Ornontowic, podarowała go teatrowi.

Inną funkcję pełni welon w spektaklu *Last Minute*. Niesiony przez trzy płaczki, bohaterki przedstawienia, które pomagają pannie młodej wejść na scenę, staje się kolejno ścianą, murem i firanką. Welon oznacza zatem zamknięcie, przemoc oraz poddanie się tradycji i oczekiwaniom otoczenia. Jest przez pannę młodą układany, wkładany, zdejmowany, aż wreszcie zgniatany, miętoszony, jakby w tych kilku gestach chciała opowiedzieć historię małżeństwa – od uniesienia, miłości, po niepokój, zdradę, stłamszenie, opuszczenie<sup>50</sup>. Welon zatem stał się tutaj „opowiadaczem” historii małżeństwa, ważnym medium. W spektaklu Teatru Reduta Śląska z Chorzowa *Stary*

---

48 M. Proust, *W poszukiwaniu straconego czasu*, t. 1: *W stronę Swanna*, przeł. T. Boy-Żeleński, Warszawa 1992, s. 45.

49 J. Barański, *Świat rzeczy. Zarys antropologiczny*, Kraków 2007, s. 126.

50 Warto tutaj także przytoczyć kategorię semiofioru. Por. L. Trzcionkowski, *Fragment w historii kultury. Zbiory fragmentów autorów antycznych jako semiofory*, [w:] *Znakowe wartości kultury*, red. Z. Kloch, Ł. Grützmacher, M. Kaźmierczak, Warszawa 2014, s. 219–230.

*Klamor w dziadkowym szranku*<sup>51</sup> welon przekazywany jest natomiast z rąk do rąk przez młode panny, bohaterki. Samo przekazywanie tego przedmiotu jest niejako przekazywaniem sobie odpowiedzialności za budowanie rodziny, co w tradycji Górnoszlązaków jest ważnym elementem także życia wspólnotowego. Sam gest przekazywania, oddawania świadczy jednak o niepokoju, braku wiary, oddaleniu tej decyzji. Panny z lękiem opowiadają przy okazji o tym, co dzieje się po ślubie, jak należy wypełniać powierzone obowiązki, co to znaczy, że „musisz z nim zawsze lygać jak łon chce, no to je babski obowiązek”<sup>52</sup>.



Zdjęcie 1. *Last minute*. Autor zdjęcia: Maciej Dziaczko

W *Starym klamorze z dziadkowym szranku* pojawia się jeszcze jeden istotny dla zrozumienia przedstawienia nie-ludzki bohater: jest nim medalik przyniesiony do teatru przez jednego z aktorów. Medalik to mały wisiołek z wizerunkiem świętego, zawieszony zazwyczaj na szyi. Ma chronić przed złymi mocami i obdarowywać łaską. W Kościele rzymskokatolickim jest bardzo popularnym talizmanem ochraniającym wierzącego, a także znakiem przynależności do danego wyznania. Medalik w spektaklu Teatru Reduta Śląska był też świadkiem wielu wydarzeń z życia Górnoszlązaków. Jednym z nich był coroczny pochód mężczyzn śląskich do miejscowości Piekary, gdzie odbywała się pielgrzymka mężczyzn i chłopców do miejsca kultu. Ta coroczna wyprawa jest ściśle związana ze

---

51 Por. *Stary klamor w dziadkowym szranku*, tekst S. Staletowicz, J. Sodzawiczny, reż. I. Woźniak, Teatr Reduta Śląska, premiera 30.06.2016.

52 *Stary klamor w dziadkowym szranku*, niepublikowany scenariusz, archiwum autorki, s. 8.

tradycją śląską, a także z rytuałami Kościoła rzymskokatolickiego na Śląsku. Udział w niej był kiedyś niemal obowiązkowy, dziś cieszy się ona jednak już mniejszym zainteresowaniem.

Bohater spektaklu, młody Górnoszlązak Nikodem, żyjący w dużym śląskim mieście, chce za wszelką cenę przerwać tradycję, uwolnić się od niej, bo, jest dla niego ciężarem – ale nie może. Artefakt, którym jest medalik, nie daje mu spokoju. Nie potrafi się go pozbyć. Jest z nim związany, ponieważ należał do jego dziadka, przodka, którego cenił i kochał. Ów wisiołek staje z bohaterem ludzkim w szranki. Nie daje mu zapomnieć o tym, kim jest. Rozmawia z nim niewerbalnie, przekazując pewne wartości, które uosabia. Tworzy się sojusz pomiędzy tymi bohaterami, którego żaden z nich nie potrafi zerwać.

Co ci mom opa pedzieć, skłamać? Cięży mi ten łańcuszek, bo nosić go wstyd, a wyrzucić jednak jakiś strach. Taki jestem nowoczesny chłopak, który nie umie sobie ułożyć własnych stosunków z kawałkiem blaszki. Już dawno powinna świecić na szrocie, ale ciągle nie potrafię się jej pozbyć<sup>53</sup>.

Kolejnym bohaterem jest byfj (kredens) jako nieludzki obserwator codziennego życia mieszkańców Górnego Śląska. Byfj był bardzo popularnym meblem ustawianym w kuchni. Służył do przechowywania przedmiotów codziennego użytku, takich jak szolki (kubki), talyrze (talerze), bysztek (sztućce) i wielu innych, służących przede wszystkim do przygotowywania posiłków. Był „głównym bohaterem” w kuchni i towarzyszył rodzinom w ich codziennym życiu. Zazwyczaj pomalowany białą farbą, zawsze czysty, schludny, nieskazitelny, czasami ozdobiony ręcznie robionym makatkami, stanowił ozdobę kuchni. Ten oto bohater służy dzisiaj w teatralnych inscenizacjach do retrospekcji, powrotu czasów odległych. Nim byfj pojawił się w spektaklach grup amatorskich, wykorzystany został w zawodowym teatrze Korez w Katowicach. Niewątpliwie to właśnie byfj przyczynił się do powstania *Cholonka*<sup>54</sup>, spektaklu w reżyserii Roberta Talarczyka i Mirosława Neinerta. Ascetyczna scenografia składająca się głównie z dużego, białego byfyja wykonanego przez Ewę Satalecką nawiązuje do czasów z początku XX wieku. Wspominane w *Cholonku* historie, opowiadanie o śląskiej tożsamości, krzywdzie, biedzie kontrastują ze spokojnym kredensem, który milcząco przysłuchuje się opowieściom. Jest nienachalny, introwertyczny.

---

53 Tamże, s. 10.

54 Por. *Cholonek*, na podst. powieści Janoscha *Cholonek, czyli dobry Pan Bóg z gliny*, adapt. i reż. R. Talarczyk, M. Neinert, Teatr Korez, prapremiera 16.10.2004.



Zdjęcie 2. *Cholonek*. Autor zdjęcia: Krzysztof Niesporek

Byfjy jako główny bohater pojawił się także w cyklu spektakli *Ballady prowincjonalne na śląskim byfju*, stworzonym w ramach projektu realizowanego w 2020 roku przez Katarzynę Chwałek-Bednarską oraz Patrycję Tomiczek. Artystki wykorzystały w nim kilka śląskich opowieści o Czernicy, Pstrążnej i Łukowie Śląskim. Byfjy jako nie-ludzki bohater staje w centrum tych opowiadań. Jako tytułowa postać zaświadcza o prawdziwości przedstawianych w spektaklu wydarzeń.

Byfjy, który symbolizuje miniony czas, zobaczymy także w kilku innych spektaklach śląskich teatrów, między innymi w *Wojnie naszej ostatniej* Joanny Lorenc, zrealizowanym wraz z Teatrem dla Dorosłych w Bieruniu w 2019 roku<sup>55</sup>.

Ciekawą funkcję ten nie-ludzki bohater pełni w spektaklu autorstwa Dariusza Dyrdy *Marika* w Teatrze Naumionym w Ornontowicach. Usytuowany na środku sceny, jest główną częścią scenografii, ale nie tylko. Można powiedzieć, że gra. W scenie wesela otwiera się niemal samoczynnie (widz nie dostrzega pracowników technicznych, którzy go uruchamiają). Odnosi się wrażenie, że to właśnie byfjy wyprowadza młodą parę. Jest jakby wehikułem czasu, który przenosi nowożeńców w inny moment.

---

<sup>55</sup> *Wojna nasza ostatnia*, tekst K. Kokot, reż. J. Lorenc, Teatr dla Dorosłych w Bieruniu, premiera 11.11.2019.



Zdjęcie 3. *Marika*. Autorka zdjęcia: Aleksandra Malczyk

Artyści śląskich teatrów rdzennych poszukują artefaktów, które nie tylko mają za zadanie przywrócić pamięć, ale także pomóc aktorom być i stać się postacią, którą tworzą. Monika Panfil, współtwórczyni Amatorskiego Zespołu Teatralnego z Suszca, wskazuje na to, mówiąc:

sami szukamy wszystkich rzeczy, kostiumów, przedmiotów. Najlepsze są te, które znajdujemy w swoich domach. Czasem zdarza się, że sąsiadka przynosi nam suknie czy inne rekwizyty, które znajduje podczas porządków. Przynosi je, bo chce o nich przypomnieć i nie dać ich na zmarnowanie<sup>56</sup>.

Bronisława Poremska, aktorka Teatru Naumionego, powie za to: „nasze obleczyni mamy od naszych om. U nos tak zawsze było. Przynoszymy łachy z całej wioski. Momy stare chusty, trygyroki, fartuchy. We wszystkim tym łąziły nasze matki abo omy. Te przedmioty są dla nas ważne, bo mają dusza”<sup>57</sup>. Elementy kostiumu, takie jak chusty, fartuchy, czepce, które, jak twierdzi Sabina Baron, scenografka Teatru Naumionego, pomagają aktorom zbudować postać, dają podstawy do nadania historii rysów autentyczności. Szczególnie kostium Omy (babci) w spektaklu *Marika* stał się nie-ludzkim

---

<sup>56</sup> Wywiad z Moniką Panfil, autorką scenariuszy, aktorką Amatorskiego Zespołu Teatralnego z Suszca przy Związku Górnośląskim Koła Suszec, archiwum autorki.

<sup>57</sup> Wywiad z Bronisławą Poremską, aktorką Teatru Naumionego z Ornontowic, archiwum autorki.



bohaterem spektaklu. Bronisława Poremska, odtwarzająca w przedstawieniu rolę Omy, ubrana jest „po chopsku”<sup>58</sup>. Ma na sobie oryginalne ubrania, które należały do jej mamy. Czarna chusta, fartuch, kiecka i jakła<sup>59</sup> to codzienne ubranie mężatki i babki na terenie Górnego Śląska w okolicach Ornontowic na przełomie XIX i XX wieku. Ludzki i nie- ludzki sojusz aktorki i stroju wyraża prawdę jednostkowego doświadczenia, tak ważną w konstruowaniu wizji artystycznej widowiska. Nie ma tutaj fałszu, nadmiernego stylizowania, odtwarzania. Sam kostium przenosi nas do czasu przeszłego, w którym osadzona jest akcja sztuki. Dodatkowo uwiarygadnia samą postać, pomagając jej nie tyle w kreowaniu Omy, ile w staniu się Omą.



Zdjęcie 4. *Marika*. Autorka zdjęcia: Aleksandra Malczyk

Niewątpliwie nie-ludzkim bohaterem spektaklu *Szac* Teatru Naumionego jest czepiec. To nakrycie głowy, zazwyczaj noszone przez mężatki, różniło się wyglądem w zależności od regionu. Były czepce zabrzańskie, rozbarskie, pszczyńskie i cieszyńskie<sup>60</sup>. W przedstawieniu *Szac* czepce zaprojektowane przez scenografkę Barbarę Wójcik-Wiktorowicz, a wykonane przez projektantkę Aleksandrę Malczyk stanowią element

---

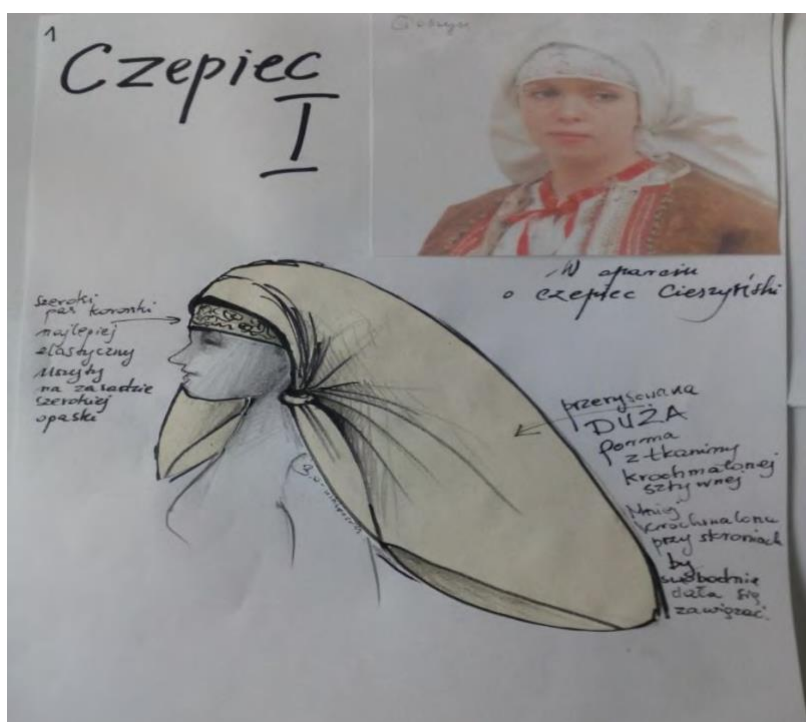
58 Tamże.

59 Jakle to luźne kaftany z długim rękawem, zakładane na lajbiki (staniki). Świąteczne szyte były z jedwabiu lub, na zimę, z aksamitu bądź pluszu, codzienne z kretonu. Por. S. Gadomski, B. Kubska, M. Lipok-Bierwiaczonek, M. Zych, *Polski strój ludowy*, Tychy 2016, s. 225.

60 Por. tamże, s. 143.

kostiumu, ale należą także do scenografii. Noszą je na głowach matrony, które zasiadają na wysokich krzesłach. To właśnie czepce inspirowane czterema regionami Śląska przypominają o związku mieszkańców z ziemią, sygnalizując przy okazji rozpiętość tego terytorium i różnorodność właściwej mu kultury. Prezentują się godnie i z powagą, niczym strażniczki przeszłości, spoglądające z góry na pokolenia Ślązaków.

Pierwszy czepiec – z regionu cieszyńskiego – ma charakterystyczne koronkowe czółko, upięte z tyłu chustą. W *Szacu* zakłada go postać jednej z bab grana przez Jolanę Sodzawiczny. Postać ta opowiada historię kobiety, zowitki<sup>61</sup>, która wędruje ze Śląska Cieszyńskiego w poszukiwaniu ojca swojego dziecka.

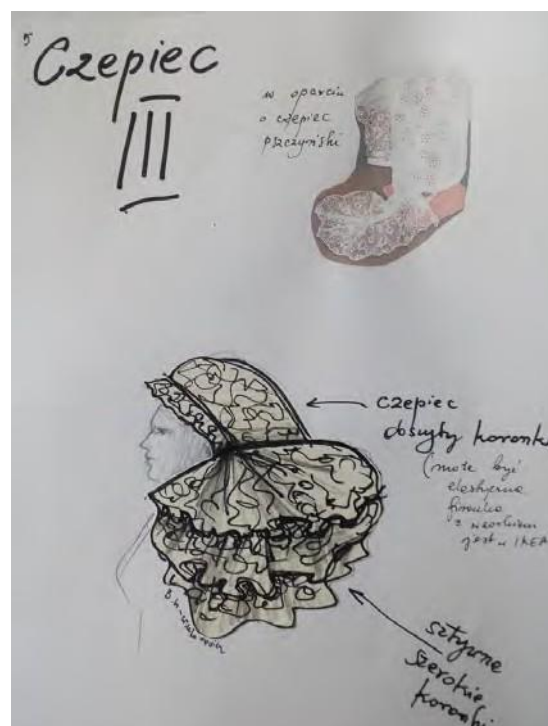
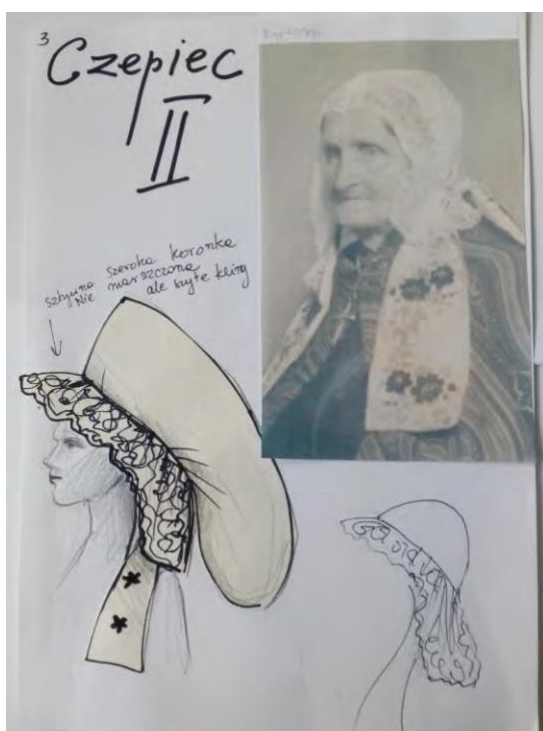


Zdjęcie 5. Projekt kostiumu do spektaklu *Szac*. Autorka projektu: Barbara Wójcik-Wiktorowicz

Drugi czepiec inspirowany jest strojem bytomskim, wymiennie nazywanym także strojem rozbarskim. Jako jego element, czepiec określany był też słowem buda<sup>62</sup>. W spektaklu prezentuje go postać baby granej przez Bronisławę Porembską, opowiadającej historię kobiety bitej i poniewieranej, która jako pierwsza z wioski postanowiła rozwieść ze swoim mężem. Było to nie lada wyzwaniem i świadczyło o wielkiej odwadze. Dodać należy, że historia ta była prawdziwa, inspirowana relacją kobiety mieszkającej w okolicach Bytomia.

<sup>61</sup> Zowitka to kobieta, która przed zamążpójściem została matką. Zazwyczaj za takie „przestępstwo” wyrzucało się kobietę ze wspólnoty, w której mieszkała.

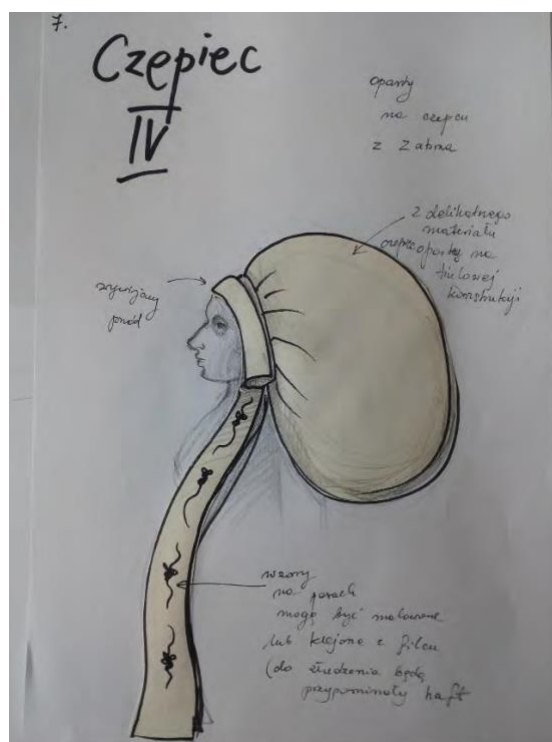
<sup>62</sup> Por. S. Gadomski, B. Kubska, M. Lipok-Bierwiaczonek, M. Zych, dz. cyt., s. 228.



Zdjęcia 6–7. Projekt kostiumu do spektaklu Szac. Autorka projektu: Barbara Wójcik-Wiktorowicz

Trzecia z bab zakłada czepiec pochodzący z okolic Pszczyny. Charakterystyczna dla niego była dwuwarstwowość. Pod spód męzatki zakładały koronkowy czepiek, zaś na górę białą chustę czepcową zdobioną haftami, a wzdłuż brzegów – szydełkowymi koronkami. W spektaklu nosi go baba grana przez Magdalenę Owczarek. Ten nie-ludzki bohater prezentuje się nader bogato. Wiązanie z tyłu jest celowo hiperbolizowane, a koronki zdobiące brzegi szczególnie piękne. Posiadaczka tego czepca opowiada w spektaklu historię kobiety swawolnej, niestroniącej od uciech cielesnych, co oczywiście było źle widziane w dość konserwatywnym środowisku śląskich kobiet. Baba miała zgodnie z normami być posłuszna, pokorna i oddana bez reszty swojej rodzinie.

Czwarty czepiec pochodzi z okolic Zabrze. Oparty jest na konstrukcji kapelusza, z dużymi haftowanymi szarfami z przodu. Nosi go czwarta baba, grana przez Beatę Kniejską, która wciela się w rolę ustatkowanej Ślązaczki, będącej przykładną gospodynią. Czepiec ten wskazuje na jej nieskazitelny obraz jako matki i żony.



Zdjęcie 8. Projekt kostiumu do spektaklu *Szac*. Autorka projektu: Barbara Wójcik-Wiktorowicz

W spektaklu *Kopidoł* w wykonaniu Teatru Naumionego z Ornontowic w kulminacyjnej scenie dwie bohaterki, Tila i Adela, przygotowują swojego ojca do pochówku, wkładając do trumny rzeczy, które służyły mu za życia. Są nimi fajfka (pol. fajka), taszyntuch (pol. chusteczka do nosa), pieniądze i brele (pol. okulary).

No Opa Dej sie oblyc a pudymy do kościoła... łoberzysz wiela bydzie ludzi... No łobejrzy jeszcze szaket i widzisz jaki bydziesz piykny... Łobejrzyj Adela wyglado choby społ... dej sam yno różaniec, chustka i piniondz... niy take kotloki... dej papierzany co by opek mog śwyntymu Pyjtrowi dac jak tyn mu dzwyrze otworz... a ksionżeczka otworz na Litanii do wszysjtkich śwyntyech. No opa a tu do kapsy wom wsadza wasze bryle i fajfka... Tera żeście som gotowi, tera możecie iść...<sup>63</sup>

Cała scena rozgrywa się w ciszy, skupieniu – jest punktem kulminacyjnym spektaklu. Rzeczy służą w niej przywołaniu wspomnień o opie (dziadku), są niejako jego reprezentacją. Stoją na straży przeszłości. To, co przeszłe, staje się dzięki nim namacalne i terażniejsze. To sprawia, że bohaterowie nie pozostają w pustce, nie odczuwają tak mocno braku bliskiej osoby, a przypominają sobie bardzo konkretne zdarzenia i chwile, w których pojawiał się ich przodek. Czas musi płynąć dalej, a rzeczy stają się medium dla

<sup>63</sup> J. Sodzawiczny, *Kopidoł*, dz. cyt., s. 9–10.

przeszłości otwartej na przyszłość. Jak twierdzi Latour, „wtedy i tylko wtedy czas staje się ciągłym i progresywnym wpływem”<sup>64</sup>.

Przeszłość, choć miniona, bo odszedł ludzki bohater, pozostaje z nami w kilku wspomnieniach, obrazach i rzeczach. Istnienie dziadka trwa w przedmiotach, artefaktach, których używał. Skojarzenie, że te przedmioty służyły do konkretnego działania, może uczynić te fajki czy okulary, jak wyjaśnia antropolożka Layla Renshaw,

szczególnym medium przywołującym przedśmiertną egzystencję zmarłego. Ta niezbywalna nadmiarowość, jaką cechują się określone przedmioty użytkowe, może wywołać doświadczenie tragizmu, w którym bezsensowność przedmiotów, które przetrwały, nakłada się na bezsens brutalnej śmierci<sup>65</sup>.

Materialnym bohaterom (takim jak welon, czepiec, stołki, byfyje, filiżanki, poduchy, buty czy marynarki) twórcy śląskich, wielopokoleniowych, rdzennych teatrów starają się oddać głos i pokazać ich sprawczość, upodmiotowić je i nadać im rangę aktora. Te minimalistyczne środki wyrazu – elementy scenografii czy kostiumu – traktowane są na równych prawach z aktorami ludzkimi. Każdy z tych przedmiotów ma swoją historię, jest darem osoby, rodziny, pochodzi ze śląskiego domu. Zespoły opiekują się tymi nie-ludzkimi aktorami, traktują ich z empatią, okazują im szacunek jako nośnikom historii śląskiego pogranicza. I choć, tak jak grafik i pisarz Marcin Wicha, często zadajemy sobie pytanie, co z tym wszystkim zrobić, bo „nie chcemy zniknąć bez śladu. A nawet jak znikniemy, to zostaną nasze rzeczy, zakurzone barykady”<sup>66</sup>. Przynależą bowiem nie tylko do świata przodków, ale także do naszego współczesnego świata, w którym po odrzuceniu antropocentrycznej perspektywy człowiek, przedmiot i inne więcej-niż-ludzkie istnienia są równie ważne. Dzięki zrozumieniu wszelkich interakcji, do jakich dochodzi między nimi, możemy inaczej zaprojektować przyszłość.

### **3.3. W służbie społeczności lokalnej**

#### **We służbie miejscowej społeczności**

Niejednokrotnie grupy teatralne, artystyczne stają się grupami społecznymi mającymi duży wpływ na zmianę rzeczywistości kulturalnej, społecznej czy politycznej. Tworzą

---

64 B. Latour, *Nigdy nie byliśmy nowocześni. Studium z antropologii symetrycznej*, przeł. M. Gdula, Warszawa 2011, s. 104–107.

65 L. Renshaw, *Otwarty grób*, przeł. M. Napiórkowski, [w:] *Antropologia pamięci. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. P. Majewski, M. Napiórkowski, Warszawa 2022, s. 104.

66 M. Wicha, *Rzeczy, których nie wyrzuciłem*, Kraków 2017, s. 12.

wspólnotę, która kształtuje się wokół wybranej przez członków idei, tematu, a grupa ta jest zintegrowana i empatyczna. Jej członek widzi siłę w zespołowym działaniu, a dzięki możliwości współuczestnictwa i współtworzenia czuje się zrealizowany i dowartościowany.

Fundamentem transformacji jest przekonanie, że kultura społeczna ma możliwość przemiany człowieka oraz ma realny wpływ na zmianę rzeczywistości, w której żyją konkretne społeczności. Kluczowym dla tego procesu transformacji wydaje się zjawisko partycypacji, rozumianej nie tylko jako włączanie odbiorców do działań z pola kultury, lecz jako współdecydowanie o całościowym kształcie procesów zachodzących w ramach kultury społecznej.

Teatr amatorski, w którym uczestnictwo i budowanie relacji międzyludzkich są głównym motorem napędowym, można też określić jako teatr społeczny i partycypacyjny. Ta partycypacja, współdziałanie, bycie ze sobą daje aktorom poczucie sprawczości, odpowiedzialności za siebie i innych. Łucja Iwanczewska uważa, że partycypacja społeczna jest synonimem władzy obywatelskiej, bo umożliwia włączenie ludzi obecnie wykluczonych z procesów politycznych, kulturalnych i gospodarczych<sup>67</sup>.

Koncepcja drabiny partycypacji stworzona przez Sherry Arnstein pozwala na doprecyzowanie tego ujęcia. Zgodnie z tą koncepcją upodmiotowienie społeczeństwa i redystrybucja władzy wcale nie muszą mieć wiele wspólnego ze społeczną reformą. Bywa, że wszelkie przejawy społecznego zaangażowania są wykorzystywane politycznie, a partycypacja staje się pustym sloganem<sup>68</sup>. Teatr, który mnie interesuje, jest teatrem społecznym i partycypacyjnym, ponieważ działa w relacji ze społecznością śląską, dla i z powodu tej społeczności. Ta relacyjność polega na nieustanym szukaniu i inicjowaniu wspólnotowych działań łączących mieszkańców. Do tego rodzaju działań można zaliczyć organizację premier, pokazów, zaproszenie do współtworzenia spektaklu, udział w spotkaniach czy warsztatach służących podtrzymywaniu relacji ze społecznością lokalną. Teatry amatorskie są w moim przekonaniu teatrami społecznymi, wyróżniają je bowiem charakterystyczne dla teatru społecznego cechy. Postaram się w dalszym wywodzie tego dowieść na konkretnych przykładach.

---

67 Por. Ł. Iwanczewska, *Partycypacje*, [w:] *Performatyka. Terytoria*, red. E. Bal, D. Kosiński, Kraków 2017, s. 162.

68 Por. S.R. Arnstein, *Drabina społecznej partycypacji*, przeł. Ł. Stępnik, <http://teoria-architektury.blogspot.com/2011/02/sherry-r-arnstein-drabina-spoecznej.html> [12.06.2023].

Pierwsza z tych cech to zbudowanie grupy i wspólnotowy charakter działania wobec tematu podejmowanego w realizowanych w grupie spektaklach. Komitywa w działaniu, która zmierza do osiągnięcia celu (w działaniach teatralnych zazwyczaj celem jest realizacja przedstawienia) daje szansę na powodzenie całego procesu. Cel nie jest najważniejszy, czasem nie udaje się go osiągnąć w pełni zadowalająco. Jolanta Sodzawiczny uważa, że to właśnie grupa, zespół, przyjaciele są w teatrze najważniejsi. Jak mówi, „teatr to moja rodzina. Czuję się w niej bezpiecznie. Każdy z moich przyjaciół z teatru służy mi pomocą w każdym momencie mojego życia”<sup>69</sup>.

Oczywiście zbudowanie zespołu jest procesem długofalowym i trudnym, nie zawsze zakończonym powodzeniem. W wypadku Teatru Naumionego proces tworzenia grupy trwa już od 2004 roku. Osoby, które przyjmują na siebie określone zadania jako aktorzy, montażyści, scenografka czy technicy sceny budują zespół Teatru Naumionego. W przygotowaniu scenografii i kostiumów pomagają lokalni stolarze i krawcowe. Ten wspólnotowy charakter działania Naumionego jest modelowym przykładem teatru partycypacyjnego. Takim teatrem jest też Reduta Śląska z Chorzowa. Warto dodać, iż zespół Reduty tworzą ludzie w różnym wieku, także aktorzy, którzy działali w tym teatrze jeszcze w latach sześćdziesiątych ubiegłego stulecia. Dzięki nim przekazywanie tradycji teatralnej z pokolenia na pokolenie jest możliwe. Jak twierdzi Tomasz Ignalski, dyrektor Chorzowskiego Centrum Kultury: „Ten zespół jest dla mnie wzorem. Ich współpraca, współorganizowanie, kreatywność i jak sami siebie nazywają ta «rodzinka», która potrafi pracować i ciągle się rozwija”<sup>70</sup>.

Wyróżnikiem kultury społecznej jest kreatywność, która ujawnia się w grupach teatralnych już na poziomie tworzenia, w które zaangażowani są wszyscy, choć różny jest ich udział w tym procesie. Na przykład w teatrze w Suszcu kanwę spektakli tworzą: Bogusław Musiolik, reżyser i lider zespołu, oraz Monika Panfil, aktorka. Twierdzą oni, iż proces pracy nad tekstem jest owocny między innymi dlatego, że członkowie zespołu dają im konkretne wsparcie i pomagają. „Cieszę się kiedy tekst, który napiszę, jest zaakceptowany. Dzieje się tak wtedy, kiedy zaczynamy się nim bawić, czasami przekształcać słowa, aby był jeszcze bardziej autentyczny, wiarygodny, aby lepiej pasował do danej postaci”<sup>71</sup>, wyznaje Monika Panfil.

---

69 Wywiad z Jolantą Sodzawiczny, archiwum autorki.

70 Wywiad z Tomaszem Ignalskim, archiwum autorki.

71 Wywiad z Moniką Panfil, archiwum autorki.

Przykładem współpracy przy tworzeniu scenariusza jest działanie Teatru Naumionego z Ornontowic, gdzie autorowi w przygotowaniu scenariusza towarzyszy cały zespół, szczególnie jeśli autorką jest członkini teatru Joanna Sodzawiczny, która wsłuchuje się i zbiera opowieści grupy, uwzględnia także pomysły reżysera i tworzy kanwę spektaklu. Jej teksty są często korygowane, zmieniane i poddawane „cenzurze” przez członków grupy. Przede wszystkim „błędy” językowe są przedmiotem żarliwych sporów. Nierzadko słyszy się w dyskusji słowa: „u nos się tak nie godało”<sup>72</sup>. Chodzi bowiem o to, jak twierdzą członkowie zespołu, aby była „prowda, aby było o nos i po naszymu”<sup>73</sup>.

Kreatywność grup teatralnych przejawia się nie tylko w scenariuszach. We wszystkich zespołach bardzo ważne jest dbanie o każdy szczegół związany z kostiumem. Zazwyczaj stroje przygotowywane są przez samych członków teatru. Przynoszone z domowych garderób, odnalezione w szafach babć i dziadków, stają się podstawą kostiumu przygotowanego dla danej postaci. Niejednokrotnie ubiór szyty jest przez lokalne krawcowe zgodnie z projektami przygotowanymi przez członków zespołu. Sabina Baron, kostiumografka w Teatrze Naumionym, twierdzi, że „każdy szczegół ma znaczenie. Często patrzymy na stare fotografie, które stają się inspiracją dla tworzonych przez mnie kostiumów”<sup>74</sup>. Podobnie się dzieje w przypadku scenografii i rekwizytów. Dotyczy to zarówno projektu przygotowywanego zazwyczaj kolektywnie, jak i jego realizacji, którą poprzedza szukania elementów możliwych do wykorzystania na scenie, na przykład starych krzeseł, byfyjów i filiżanek zbieranych z całej okolicy. Joanna Lorenc, liderka Teatru dla Dorosłych z Bierunia, także poświadczała fakt przygotowywania każdej części scenografii, rekwizytów, i kostiumów przez członków teatru i ich rodziny. Taka wspólnotowa praca ma także inne podłoże. Zazwyczaj teatry amatorskie nie dysponują prawie żadnymi środkami na swoje realizacje. To niewątpliwie zmusza artystów do jeszcze większej kreatywności i radzenia sobie pomimo braku funduszy.

Wydobywanie i wykorzystywanie zasobów niematerialnych danej społeczności oraz traktowanie uczestników jako ekspertów to zadanie teatru społecznego, ale i kolejny jego wyróżnik. Ekspertami w teatrach amatorskich są ich członkowie – wywodząc się z danej miejscowości, wiedzą o swojej społeczności najwięcej. To oni przypominają innym o zwyczajach, języku, pieśniach, odtwarzają je. Lider takiej grupy jest tu tylko zbieraczem i animatorem tego typu działań. Wykorzystanie w spektaklach pamiątek,

---

72 Notatki sporządzone podczas udziału autorki w próbach zespołu, archiwum autorki.

73 Tamże.

74 Wywiad z Sabiną Baron, archiwum autorki.



rzeczy, śladów przeszłości, niematerialnego dziedzictwa, pokazywanie ich w spektaklach można by uznać za ciekawą formę rekonstrukcji, określanej przez Ięgę Gańczarczyk jako *reenactment*<sup>75</sup>. Strategia ta pozwala na usunięcie dystansu wobec historycznych odniesień, obrazów i obrzędów. Dla twórców teatrów indygennych to jedna z podstawowych strategii i założeń działania. Przypominanie zapamiętywanych obrazów i przenoszenie ich za pomocą teatru do terażniejszości, swoista rekonfiguracja pozwala na ocalenie zanikających zwyczajów, pieśni i lokalnych historii, o czym już wcześniej pisałam. Można zatem powiedzieć, że członkowie teatrów amatorskich, jako eksperci, nie pytają o przeszłość, ale przywołując ją, pytają o to, jakie znaczenie ma czy też może mieć ona w osadzeniu się w terażniejszości.

Wspólnota działania, zaufanie, poszanowanie indywidualności to cechy teatru społecznego, które śmiało odnajdujemy w praktyce teatrów amatorskich. Każdy uczestnik nie jest tu z przymusu, ale z własnej woli. Bark jest w grupie zależności, hierarchii. Każdy szanuje swój czas i tego wymaga od swoich kolegów z zespołu. „Denerwuję się kiedy grupa przychodzi spóźniona, kiedy przez niektórych niepunktualnych kolegów tracę czas i energię. To dla mnie niekomfortowe”<sup>76</sup>.

Jako jeden z istotniejszych wyznaczników pracy teatrów należy wskazać ich ścisły związek z praktykami opartymi na inkluzywności, dostępności i otwartości. Nie ma miejsca na tak zwany proces castingów, dzięki którym zapraszane są do pracy nad kolejnym spektaklem nowe osoby. Nabór we wszystkich tych teatrach jest otwarty. Każdy, kto chciałby dołączyć do grupy, ma taką możliwość. Nieważny jest stopień niepełnosprawności, płeć czy wiek. Jedno zasadnicze pytanie i zastrzeżenie, z jakim mogą spotkać się kandydaci, wiąże się z miejscem urodzenia. „Skąd on jest?”, „kaj on się urodził? On nie godo po śląsku?” – pytają członkowie zespołu. Ten rodzaj wykluczenia w tym wypadku wynika z obawy przed utratą „śląskiego” charakteru grupy. Mimo początkowej niechęci, z jaką taki *gorol* może się spotkać, wchodząc do składu zespołu, szybko zaczyna być traktowany jako partner, a jego zasoby bycia „innym” są wykorzystywane do tworzenia kolejnych ról czy epizodów w nowych przedstawieniach. Kategoria „Innego”, w jakiej się znalazł, zazwyczaj przekuwana zostaje w atut, co ubogaca potencjał artystyczny i kulturowy grupy.

---

75 Por. I. Gańczarczyk, *Od rekonstrukcji do mistyfikacji i z powrotem*, „Didaskalia” 2012, nr 109–110, s. 43.

76 Wywiad z Jolantą Sodzawiczny, archiwum autorki.

Każdy z członków tych teatrów wnosi do zespołu coś od siebie: swoją wrażliwość, temperament, a nawet poczucie humoru, jak również umiejętności, które nie są nabyte w drodze formalnej edukacji. Garderobiana, scenografka i charakteryzatorka Teatru Naumionego to lokalna kosmetyczka, która dzięki swoim umiejętnościom wykonuje powierzane jej specjalistyczne zadania profesjonalnie. Rodzima fryzjerka układa fryzury, emerytowana polonistka dokonuje korekty tekstów, a osoba najlepiej znająca i posługująca się gwarą śląską pilnuje jej poprawności w scenariuszach i ich realizacji scenicznej. Technicy teatru, montażyści i operatorzy świateł to miejscowi elektrycy, stolarze czy tokarze. Wśród aktorów jeden to emerytowany inżynier, przez wiele lat związany z kopalnią. W teatrze pełni rolę podwójną: jest aktorem i kronikarzem. Kronika teatru to, mówiąc humorystycznie, „kopalnia wiedzy”. W niej zapisywany i dokumentowany jest każdy wyjazd, spektakl czy próba.

Ważne jest także zaangażowanie społeczności ornontowickiej, która mocno identyfikuje się z teatrem. Rodzimi piekarze, cukiernicy i kucharze dostarczają swoje specjalności na wszystkie uroczystości organizowane przez teatr. Podobne praktyki stosowane są w Amatorskim Zespole Teatralnym z Suszca. Garderobianą i scenografką jest Maria Musiolik, żona Bogusława Musiolika. Monika Panfil, pisze scenariusze i spełnia się aktorsko. W przedstawieniach biorą udział wszyscy, którzy mają na to ochotę. „Dla niektórych to rodzaj terapii od uzależnień. Mamy tu takie przypadki i mogę powiedzieć, że jestem dumny z tego, iż możemy jako zespół pomóc wyjść z nałogu, zaangażować taką osobę i zająć jej czas”<sup>77</sup>, twierdzi Bogusław Musiolik. Patryk Kłosek, jeden z liderów Teatru SAFO, aktor i współtwórca scenariuszy, opowiada o tym, jak znalazł się w zespole:

Kiedyś na spotkanie lokalnego stowarzyszenia wpadła Kasia Chwałek, nie wiedziałem kto to. Ona pojawiła się z taką energią i zaprosiła wszystkich do pracy w teatrze, który tworzyła. Zgodziłem się, poszedłem na pierwsze próby. Bywa różnie, ale mam poczucie spełnienia i dziś sam prowadzę grupy młodzieżowe. Czuję się potrzebny w mojej wiosce – Czernicy<sup>78</sup>.

Działania tego rodzaju mają charakter społeczny, służą włączeniu do grupy wszystkich, którzy mają ochotę i czas. Rozmowy prowadzone w czasie i po próbach, wymiana doświadczeń aktora z widzami po spektaklach, a także biesiadowanie, które odbywa się zazwyczaj po premierze i jest związane z tradycyjną śląską gościnnością, to

---

<sup>77</sup> Wywiad z Bogusławem Musiolikiem, archiwum autorki.

<sup>78</sup> Wywiad z Patrykiem Kłosem, archiwum autorki.

kolejne bardzo ważne elementy wyróżniające teatr społeczny. Debaty, w trakcie których wspomniane są historie, tradycje, pieśni to „żywe muzeum” śląskiej kultury. Po przedstawieniach *Jo był ukradziony* w Teatrze SAFO dyskutuje się o mało znanej dla większości odbiorców historii Tragedii Górnos Śląskiej, do której spektakl nawiązywał. Do takich rozmów włączają się wszyscy widzowie i twórcy przedstawienia.

Warto zatem przyjrzeć się i scharakteryzować odbiorców spektakli teatrów indygennych, ponieważ to oni tworzą społeczność wokół zespołów, angażują się i często pomagają, przynosząc niezbędne rekwizyty czy kostiumy. Są siłą napędzającą i mobilizującą aktorów amatorów, dają im wsparcie i zazwyczaj pozytywnie komentują ich udział w spektaklu.

Na podstawie rozmów, obserwacji i badań można widzów śląskich teatrów amatorskich podzielić na dwie grupy. Pierwszą tworzą członkowie rodzin aktorów, ich sąsiedzi i znajomi. To ci, którzy oglądali spektakle nawet kilka razy i zawsze z niecierpliwością czekają na kolejny występ swoich przyjaciół z teatru. Druga grupa to tak zwani pasjonaci teatru, którzy odwiedzają teatr i śledzą dokonania zespołów, przyjeżdżając nierzadko z odległych części Górnego Śląska, a zdarza się, że i z ościennych województw (między innymi z Opolskiego, Małopolskiego, Podkarpackiego). Wiek widzów jest bardzo zróżnicowany i zależy od treści oferowanego przedstawienia. Warto dodać, iż na większość prezentowanych sztuk brakuje miejsc, trzeba zatem uważnie śledzić zapowiedzi, które pojawiają się w mediach społecznościowych czy na stronach teatrów lub domów kultury, z którymi te grupy współpracują, by zdobyć na konkretny spektakl wejściówkę.

Ważnym zagadnieniem są więc formy promocji tych teatrów. Teatr Reduta Śląska z Chorzowa publikuje na swój temat treści dość nieregularnie na swoim fanpage'u<sup>79</sup>, który śledzi ponad siedemset osób. Prowadzi również swoją stronę internetową<sup>80</sup>, a także promuje się dzięki wsparciu Chorzowskiego Centrum Kultury, organizującego także sprzedaż biletów i częściowo administrującego teatrem. Teatr dla Dorosłych działa w strukturach Bieruńskiego Ośrodka Kultury<sup>81</sup>, dlatego też promocja i sprzedaż biletów odbywa się, podobnie jak w Reducie, przy udziale administracji ośrodka kultury. Grupa prowadzi swój fanpage, który regularnie uzupełnia i komentuje<sup>82</sup>. Ponad tysiąc osób

---

79 Por. fanpage Teatru Reduta Śląska, Facebook, <https://www.facebook.com/teatr.reduta.slaska>.

80 Por. strona Teatru Reduta Śląska, <https://www.reduataslaska.pl>.

81 Por. „*Teatr dla Dorosłych*”, Bieruński Ośrodek Kultury, <https://bok.bierun.pl/bierunski-osrodek-kultury/teatr-dla-doroslych>.

82 Por. fanpage Teatru dla Dorosłych, Facebook, <https://www.facebook.com/teatrdladoroslych>.

obserwuje fanpage grupy SAFO z Rydułtów<sup>83</sup>. Grupa dzięki starannie i skrupulatnie prowadzonej kampanii reklamowej dociera do bardzo szerokiego grona odbiorców. Co prawda działa w strukturach Centrum Kultury w Rydułtowach, ale jest zmuszona do samodzielnej promocji. Teatr Naumiony z Ornontowic, prowadzony przez Fundację Szafa Gra, to lider, jeśli idzie o kontakt i liczbę obserwujących i komentujących widzów na fanpage'u zespołu<sup>84</sup>. Grupa ta tworzy bardzo dobrą kampanię reklamową, ma spójną identyfikację wizualną, wydaje co miesiąc repertuar, a także prowadzi internetową sprzedaż biletów. Na stronach fundacji znajdziemy opisy przedstawień, aktualne występy i zapowiedzi filmowe spektakli<sup>85</sup>.

Starania o kontakt z widzami i umiejętne prowadzenie kampanii reklamowych świadczą o tym, iż zespoły te bardzo dobrze odnalazły się na rynku kulturalnym. Ich spektakle odbywają się niejednokrotnie przy nadkompletach na widowni. Między innymi w kronice Teatru Naumionego można przeczytać komentarze widzów po obejrzanych przedstawieniach: „jesteście wiarygodni, prawdziwi, niepowtarzalni”, „płakałam długo po *Kopidole*, dziękuję za prawdziwe emocje”, „czekamy na kolejne prezentacje”<sup>86</sup>. Relacje z odbiorcami zespoły nawiązują także poprzez materiały promocyjne, takie jak plakaty, zaproszenia, repertuary. Najślabszą metodą reklamową jest kontakt z mediami, to jest prasą, lokalną telewizją, prasą branżową. Zdawkowe zapowiedzi spektakli zamieszczane w lokalnej prasie, często pisane przez samych członków teatrów, śladowa ilość zapowiedzi w prasie branżowej i właściwie brak recenzji z tych przedstawień świadczą o nikłym zainteresowaniu dziennikarzy i krytyków teatralnych twórczością zespołów.

Niełatwo teatrom realizować społeczną misję również ze względu na fundusze i brak wsparcia ze strony władz. Warto zatem przyjrzeć się, w jaki sposób zespoły teatralne radzą sobie z organizacją swojej działalności, a także z finansowaniem kolejnych produkcji teatralnych. Do 1989 roku większość amatorskich zespołów teatralnych pracowało w strukturach lokalnych ośrodków kultury. Dziś organizacja teatrów amatorskich jest bardzo różnorodna. Wyróżniłabym trzy podstawowe jej modele. Pierwszy z nich to funkcjonowanie w strukturze ośrodków kultury jako sekcja, grupa. Taki model daje zabezpieczenie stałego źródła finansowania, które zazwyczaj wiąże się z opłaceniem podstawowych potrzeb, między innymi reżysera, sali, prób, kampanii reklamowej, czasami

---

83 Por. fanpage Teatru SAFO, Facebook, <https://www.facebook.com/TeatrSafo>.

84 Por. fanpage Teatru Naumionego, Facebook, <https://www.facebook.com/TeatrNaumiony>.

85 Por. *Szafa Gra*, <https://szafagra.org/>.

86 Kronika Teatru Naumionego.

produkcji spektaklu. Zazwyczaj zasoby finansowe, jakimi dysponują dyrektorzy lokalnych domów kultury, nie wystarczają na rozwój lokalnych teatrów. Z rozmów z reżyserami, instruktorami pracującymi na takich zasadach, a także z własnych doświadczeń wiem, że często taki model pracy bywa uciążliwy i uniemożliwia rozwój działalności teatralnej. Dzieje się tak po pierwsze dlatego, że w ośrodku, ze względu na ograniczoną infrastrukturę, brakuje czasu koniecznego do przeprowadzenia wystarczającej liczby prób. Po drugie w działalności teatrów przeszkadza nikła wśród kierujących ośrodkami kultury świadomość tego, jak wartościowym zasobem jest grupa amatorów, co w konsekwencji prowadzi do marginalizowania jej pracy. Ten problem sygnalizowali najczęściej rozmówcy, którzy bardzo często rezygnują z pracy, a czasem nawet odchodzą z zawodu reżysera w teatrach amatorskich. Brak motywacji do pracy, niskie dochody i brak stabilnego zatrudnienia to najczęściej pojawiające się powody ich odejścia, a wykorzystywanie zespołów amatorskich do „obsługiwania” lokalnych imprez, okolicznościowych spotkań czy organizacji akademii to nadal częsta praktyka, która uniemożliwia rozwój grupie, sprowadzając ją do roli usługowej. W takim modelu funkcjonuje Teatr dla Dorosłych z Bierunia i Teatr SAFO z Rydułtów.

Drugi model – hybrydowy – polega na współpracy teatru z lokalną instytucją kultury jedynie w zakresie korzystania z bezpłatnie użyczonej sali prób i pomocy w promocji spektakli. Taki model pozwala teatrowi zachować niezależność twórczą, ale pozbawia go podstawowego źródła finansowania i stałego dostępu do miejsca prób. Teatry muszą w tym przypadku pobierać od członków grupy składki i poszukiwać sponsorów. Zespół tak działający nie posiada osobowości prawnej, nie ma zatem możliwości aplikowania po inne źródła finansowania, jak programy grantowe. W takim modelu działa Amatorski Zespół Teatralny z Suszca.

Trzeci model pracy wiąże się z działalnością w strukturze organizacji pozarządowej. Członkowie grup sami decydują o sposobie i wyborze repertuaru. Możliwe jest staranie się o finansowanie z wielu źródeł, czyli pozyskiwanie funduszy z programów grantowych i konkursów, dzięki czemu zespoły zdobywają środki na produkcję i realizację swoich założeń artystycznych. Grupy posiadają osobowość prawną, ponieważ zrzeszone są w ramach fundacji czy stowarzyszeń. Taki model daje wiele możliwości, ale wymusza na organizatorach bardzo precyzyjny, dokładny i zaplanowany sposób działania, sprowadzający się do pracy projektowej. Jest to mimo wszystko, jak twierdzi dyrektor Chorzowskiego Centrum Kultury Tomasz Ignalski,

najlepszy model współpracy. Reduta Śląska, z którą mój ośrodek współpracuje, płaci nam symboliczną kwotę za wynajem sali. Jesteśmy także współproducentami ich spektakli, ale w podpisanym porozumieniu każda ze stron zobowiązuje się do podziału środków, które pozyskujemy ze sprzedaży biletów na spektakle teatru. Grupa ma swobodę pracy, nie recenzujemy ani nie wpływamy na dobór twórców dla tego teatru. Oni sami decydują, co wystawiają i z kim chcą pracować<sup>87</sup>.

Istnieją także negatywne skutki takiej organizacji pracy. Fakt, że grupa nie jest u siebie, powoduje jej złe traktowanie przez pracowników instytucji kultury, w których prowadzi swoje próby. Najczęściej słyszy się opinie, że to nie jest ich zespół.

Działający w Ornontowicach Teatr Naumiony uzyskał swoją niezależność finansową i tak ważną dla zespołu samowystarczalność dzięki powołanej do życia w 2014 roku Fundacji Szafa Gra. Wychodząc ze struktur lokalnej instytucji kultury, uzyskał swobodę działania. Dochody zespołu pochodzą z dotacji pozyskiwanych przez fundację między innymi z lokalnych, wojewódzkich czy ministerialnych konkursów grantowych i programów dotacyjnych. Dodatkowymi środkami są darowizny i dochody ze sprzedaży biletów. Grupa posiada swoją salę prób i przez lata nagromadzone dobra, ma spory magazyn kostiumów, scenografii i sprzętu. Jest dziś samowystarczalną jednostką kultury w gminie Ornontowice. Taki sposób pracy zespołu jest dobrym modelem działania, ale wymaga od liderów grupy dużego zaangażowania i bycia jednocześnie menagerem i reżyserem zespołu. W ramach fundacji zatrudnieni są koordynatorzy teatru, osoby zajmujące się promocją i PR, technicy, reżyserka i osoby odpowiedzialne za sprawy administracyjne i księgowość. Ten model pracy uniezależnia teatr od lokalnych ośrodków kultury, ale wymaga stworzenia własnej instytucji kultury, ze wszystkimi tego konsekwencjami.

Samostanowienie, zespołowa kreatywność, inkluzywność, otwartość i dążenie do samowystarczalności to najważniejsze cechy kultury społecznej czy działań partycypacyjnych widoczne w pracy wybranych przeze mnie zespołów. To pozwala je określić jako teatry społeczne i partycypacyjne. Rangę i wartość kulturotwórczą takich inicjatyw podkreśla socjolog Igor Stokfiszewski, twierdząc iż

Ludzie tworzą kulturę przez bycie razem, wspólne świętowanie, biesiadowanie, dostosowywanie estetyki miejskiej i pozamiejskiej do własnych potrzeb, przez

---

87 Wywiad z Tomaszem Ignalskim, archiwum autorki.

postępowanie zgodnie z wartościami, w interakcji z sąsiadami i obcymi ludźmi w tramwaju, autobusie, metrze<sup>88</sup>.

Teatry amatorskie są dla swoich „małych ojczyzn”, a także śląskiej społeczności istotne z wielu powodów. Po pierwsze dlatego, że animują lokalne społeczności, wpisując się tym samym w model kultury społecznej. Wytwarzają dobro wspólne, to znaczy wartości, którymi dzielą się z odbiorcą. Współdecydują o działaniach społecznych i realnie wpływają na zmianę swojej miejscowości. Po drugie, jako teatry indygenne czy ludowe, dbają o zachowanie języka, tradycji, obrzędów. Ta dbałość wynika z obawy o utratę swojego hajmatu, a jej efektem jest próba zapisanie tego, co pozostało, w przygotowywanych spektaklach, licznych tekstach dramatycznych, etiudach, performansach... Robią to wszystko szczerze, bez zadęcia i artystycznego rozmachu. Owa szczerłość jest tu kategorią nadrzędną. Życiowe doświadczenie i obserwacja otoczenia stanowią dla artystów, czyli aktorów amatorów podstawowe źródło, z którego czerpią, budując swoje postaci. To wszystko wpływa na ich autentyczność i wiarygodność, tak często podkreślaną przez odbiorców przedstawień.

Wszystkie te teatry można podsumować słowami Fox:

Nie trzeba ich zmieniać, lecz raczej inspirować do poszukiwania właściwych dla siebie kreacji, wyzyskać drzemiącą w nich siłę i chęć improwizowania, naśladowania z życia wziętych typów, prezentowanych w spektaklach z emocjonalnym maksymalizmem. Trudno oprzeć się wrażeniu, że zespół realizuje w pewnym stopniu model teatru włoskich komediantów, tworząc kolejnymi spektaklami śląską komedię dell'arte, co prawda bez masek, ale z łatwo rozpoznawalnymi postaciami, których wyróżnikiem jest mowa sceniczna, gesty, sposób bycia na scenie<sup>89</sup>.

Aby bardziej unaocznić i nieco inaczej opowiedzieć o tym, jak teatry te stają się istotne, odwołam się w następnym rozdziale do własnych doświadczeń zdobytych w trakcie wieloletniej pracy z kilkoma z tych teatrów. Działania artystyczno-społeczne w społecznościach lokalnych prowadzę od ponad dwudziestu lat. Formy teatru indygenne, ludowego czy amatorskiego są przeze mnie performowane i animowane w wielu obszarach edukacyjnych, społecznych i artystycznych. Pozwoliły mi, jak myślę, zyskać inną perspektywę w pracy, „wiedzę o” teatrach zastąpić – czy raczej dopełnić – wiedzą „z” teatrów.

---

88 I. Stokfiszewski, *Prawo do kultury*, Warszawa 2018, s. 30.

89 D. Fox, *Niedościgniony autentyzm. O aktorach śląskiego teatru amatorskiego „Naumiony”*, [w:] *Spektakl jako wydarzenie i doświadczenie. Aktor*, red. I. Jajte, M. Wąsik, Łódź 2018, s. 73.

# CZEŚĆ DRUGA

## 1. Mój etnoobraz – refleksje o odwracaniu perspektywy

### Mój ślōnski łobrozek – myślnie jak łobrócić to widzianie

Kiedy okrzepnie organizm Śląska tak mocno, żeby nie potrzebować już historii? Kiedy Ślązacy, właściwie Górnos Ślązacy, pomyślą Górny Śląsk jako swoją tożsamość bez obaw, bez lęku? Taka tożsamość Górnego Śląska, tożsamość poza historią – będzie niewinnością i ułaskawieniem tego znękanego kraju<sup>1</sup>.

Dwadzieścia pięć lat mojej praktyki, badań, studiów, doświadczania teatru na różnych jego poziomach, w różnych obszarach i zakresach działań – to szmat czasu. Kilkadziesiąt premier w Polsce, a także poza granicami, między innymi w Belgii i na Węgrzech, pewnie kilka tysięcy godzin prób, warsztatów, spotkań – to przede wszystkim spotkanie z drugim człowiekiem, które jest dla mnie najcenniejsze. Nie jest to wszakże mój autoreferat, a raczej autobadanie, próba spojrzenia na własną praktykę z dystansu, przez pryzmat nabytej wiedzy i doświadczenia. Przeanalizuję zatem tylko kilka zwrotów akcji i własnych działań, które miały znaczący wpływ na rozwój i pogłębianie mojej praktyki teatralnej. Najogólniej teatr postrzegam, podobnie jak uznany pedagog Wiesław Źardecki, jako sztukę, której tworzywem jest człowiek i jego najbardziej powszechne doświadczenia. Dziedzina, w której sytuuję moją praktykę teatralną, jest pedagogika teatru<sup>2</sup>. Jej przedmiotem i podmiotem jest, jak to określał Źardecki, „człowiek aktywny teatralnie, a polem tej aktywności są różne formy teatru i jego zastosowań w życiu i wychowaniu

---

1 Z. Kadłubek, *Spotkanie z tożsamością*, [w:] A. Kuncce, Z. Kadłubek, *Myśleć Śląsk. Wybór esejów*, Katowice 2007, s. 142.

2 Por. W. Źardecki, *Teatr w refleksji i praktyce edukacyjnej. Ku pedagogice teatru*, Lublin 2012.



człowieka [...] w zakresie wzbogacania osobowości, pobudzania intuicji i wyobraźni, uaktywniania refleksji, odkrywania możliwości działań ekspresyjnych”<sup>3</sup>. Te przeróżne formy uwzględniłam w swojej pracy teatralnej, doświadczam i praktykuję, współtworząc z zespołami teatr amatorski, społeczny, a od niedawna indygeny.

## 1.1. Moje (do)świadczenia

### Moje (do)świadczeni

Pierwsze doświadczenie z zakresu teatru społecznego, a dokładniej teatru dla życia<sup>4</sup>, zdobyłam w powołanym przeze mnie teatrze zajmującym się pracą z osobami z niepełnosprawnościami – pensjonariuszami Domu Pomocy Społecznej w Orzeszu<sup>5</sup>. Teatr nosił nazwę Integracyjna Grupa Teatralna Pomost i działał od 1998 r., zrzeszając młodzież, osoby dorosłe i podopiecznych tego DPS-u. Wraz z grupą zrealizowałam w nim ponad piętnaście premier, między innymi *Wystarczy być*, *Uczta kozła*, *Gaja*, *Album*, które były prezentowane w sali Miejskiego Ośrodka Kultury w Orzeszu, a także na wielu festiwalach, między innymi w Budapeszcie, Brukseli, Wilnie i we Lwowie. Było to jedno z najważniejszych doświadczeń, które uformowało mnie w zakresie szeroko pojętego teatru ze społecznościami i ugruntowało moje przekonanie o możliwościach, jakie daje praca z wykorzystaniem metod teatralnych. Otwartość na drugiego, wrażliwość, empatia, jaką darzyli siebie nawzajem aktorzy, nie patrząc na swoje wrodzone niedoskonałości, to największa lekcja pokory, jakiej doświadczyłam w pracy teatralnej. Wielogodzinne, regularne próby odbywające się przynajmniej raz w tygodniu to nie tylko praca nad zadaniami aktorskimi czy interpretacją tekstu, ale także ćwiczenia prowadzące do akceptacji siebie i partnera. Podczas jednej z prób aktor z niepełnosprawnością, Janusz, pod wpływem emocji, jakich dostarczyło mu kreowanie postaci w jednej z odgrywanych scenek, wstał z wózka i przeszedł kilka kroków na własnych nogach. Było to doświadczenie dojmujące, niezwykle, wykraczająca poza świadomość zarówno moją, jak i innych osób uczestniczących w tej sytuacji. Aktor, który z powodu swojej niepełnosprawności (porażenia mózgowego) nigdy dotąd nie wstał z wózka inwalidzkiego o własnych siłach, dokonał tego właśnie na scenie. Tego typu momenty pozwoliły mi w późniejszym czasie z pełnym przekonaniem współtworzyć programy, podejmować działania, w których wykorzystywałam metody pedagogiki teatru. Przez wiele lat

---

<sup>3</sup> Tamże, s. 243.

<sup>4</sup> Por. L. Śliwnik, *Teatr dla życia*, Stalowa Wola 2019, s. 155–177.

proceeding activities in the theater workshop located in the structures of the Youth Palace in Katowice. I co-created the repertoire, and especially the part related to the broad concept of theatrical education in the Small Theater in Tychy, organized a course for animators and educators under the name Laboratory of Theater Pedagogy in Katowice, Gliwice and Sosnowiec. Currently, leading the professional Theater of Zagłębie, I also attach great importance to theater pedagogy, together with my colleagues I take care of organizing courses, meetings, workshops, which for me are unusually important activities related to building a community around a theatrical cultural institution<sup>6</sup>.

Another important turning point in my artistic activity, and more precisely the confirmation of my conviction about the need for this work and its importance in the Silesian communities, was a meeting and experience of work with Floyd Favel, who leads a folk theater, trying to recover the remnants of the disappearing culture of the first peoples of Canada. This is an analogy to the work of Silesian indigenous theaters.



Zdjęcie 1. Rezerwat Podaker Cree Natio. Autorka zdjęcia: Sabina Sweta Sen-Podstawska

<sup>5</sup> Dom Pomocy Społecznej w Orzeszu, <https://www.dpsorzesze.pl/>.

<sup>6</sup> *Edukacja teatralna jest*, rozmowa z Andrzejem Błażewiczem, Martą Gosecką, Agatą Kędzią i Łukaszem Zaleskim, „Dwutygodnik” 2023, nr 5 (360), [https://www.dwutygodnik.com/artykul/10704-edukacja-teatralna-jest.html?fbclid=IwAR3IX7oLv1NF9R7qa\\_HOL83Czycd\\_9nZEU7miPLFpG\\_qvF56nnQtrWv9Uwo](https://www.dwutygodnik.com/artykul/10704-edukacja-teatralna-jest.html?fbclid=IwAR3IX7oLv1NF9R7qa_HOL83Czycd_9nZEU7miPLFpG_qvF56nnQtrWv9Uwo).

Od trzech lat współpracuję z mieszkańcami rezerwatu Poundmaker Cree Nation, który znajduje się w środkowej części Kanady, na obszarze zwanym Krainą Wielkich Równin<sup>7</sup>. Rezerwat z dość dobrą infrastrukturą i – wydawałoby się – dogodnymi warunkami do życia, okazał się jednak pusty; czasami można w nim było zobaczyć sfory bezpańskich psów czy przejeżdżający samochód. Nie słyszało się krzyków bawiących się dzieci, nie było widać spacerujących ludzi. Muzeum, które ma pełnić funkcję lokalnego domu kultury, odwiedzała garstka mieszkańców. Wolność rdzennych ludów okazała się tutaj pozorna, ponieważ przez lata kolonizacji zostało im odebrane to, co najważniejsze: język, kultura i tożsamość.

Praktyka twórcza Favela opiera się na pracy ze społecznością rdzennych narodów Kanady, z których sam się wywodzi. Działanie to polega na przywołaniu w tekstach dramatycznych i, spektaklach zapomnianych rytuałów, języka i tradycji. Artysta twierdzi:

Teatr jest w dużej mierze przedłużeniem mojego życia, nie ma oddzielnego życia teatralnego od życia osobistego i rytualnego. Powiedziałbym, że mój teatr jest sztuką rytualną, ponieważ wiele odpowiedzi znalazłem w rytuale. To sztuka sakralna<sup>8</sup>.

W swojej praktyce teatralnej Favel wykorzystuje język znakowy Indian, który opiera się na systemie piktograficznym Lakota Winter Count, a także muzykę i rytuał. Swoje praktyki nazywa Native Performance Culture. Wyjaśniając swoją metodę pracy, tworzy wzór, w którym wskazuje na funkcję rodziny, będącej w jego teorii podstawą, bazą i uzdrowieniem wszelkich działań człowieka. Źródła teatru upatruje także w tradycji, języku, obrazach. Jego zdaniem wykorzystanie wspomnianych wyżej składowych pozwala na pełny proces tworzenia, zakończony spektaklem, który ma służyć jego społeczności w odbudowaniu kultury i tożsamości. Favel podkreśla związek ze swoim nauczycielem, Jerzym Grotowskim, powtarzając jego słowa: „Kiedy odwołuję się do rytuału, to mówię o jego obiektywności; to znaczy, że elementy akcji są instrumentami pracy [...] pracujemy nad pieśniami, impulsami, formami ruchu; mogą nawet pojawić się motywy narracyjne”<sup>9</sup>.

Swoją teorię pracy teatralnej, jak pisałam wcześniej, Favel przedstawia w formie wzoru, tłumacząc jednocześnie jego funkcję:

---

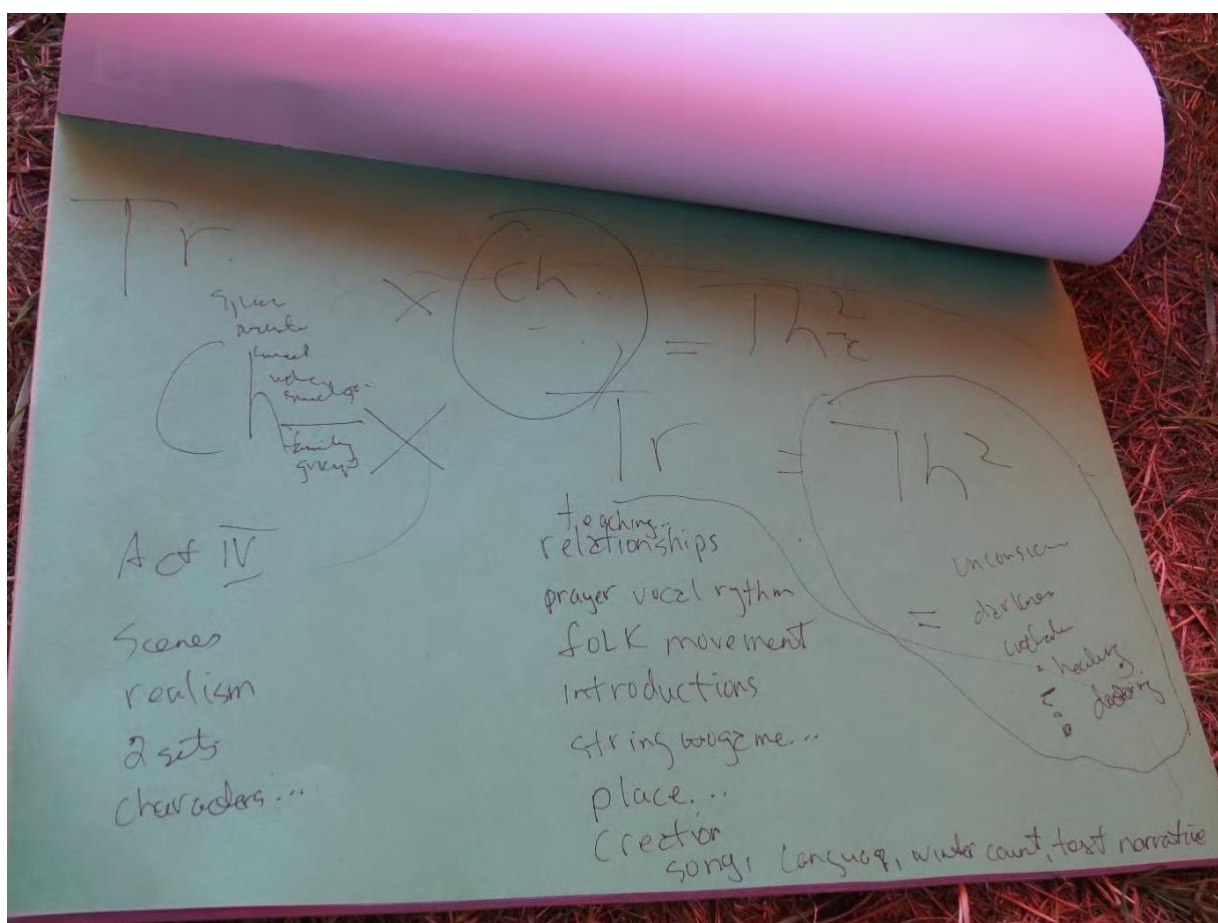
7 Udział w wyprawie naukowej i festiwalu na Poundmaker Storyteller's na zaproszenie Floyda Favela, dyrektora Miyawata Culture Arts Inc., w latach 2018, 2019 i 2020 w rezerwacie Poundmaker Cree w Kanadzie.

8 Wywiad z Floydem Favelem, archiwum autorki.

9 J. Grotowski, *Od zespołu teatralnego do Sztuki jako wehikułu*, [w:] tegoż, *Teksty zebrane*, red. M. Biagini, D. Kosiński, C. Pollastrelli, T. Richards, A. Adamecka-Sitek, I. Stokfiszewski, Wrocław-Warszawa 2012, s. 841.

$$\text{Fa}[\text{H}(\text{Tr} \times \text{Pr})] = \text{Th}^2$$

Tak opisuje pojawiające się w niej symbole: W przypadku rdzennych mieszkańców rodzina jest podstawą naszych kultur. Każda osoba jest mężem, bratem, żoną, dziadkiem, dzieckiem i tak dalej. Nie jesteśmy jak nierdzenni mieszkańcy, u których sztuka pochodzi od samotnej neurotycznej osoby bez związku z rodziną i kulturą. Rodzina jest podstawową bazą teatru i tym jest uzdrowienie, czyli H, ponieważ teatr musi mieć funkcję uzdrawiającą, a w naszym przypadku jest to uzdrowienie z traumatycznych skutków kolonizacji, co z kolei powinno prowadzić z biegiem czasu do formy wyzwolenia<sup>10</sup>.



Zdjęcie 2. Zapiski z warsztatów z Floydem Favelem. Autorka zdjęcia: Sabina Sweta Sen-Podstawska

Wszystko to razem, zdaniem Favela, tworzy teatr podwojony, czyli „teatr Th<sup>2</sup>, zdwojony, w kontakcie z duchowym wymiarem życia, jaki zaproponował Antonin Artaud w książce *Teatr i jego sobowtór*”<sup>11</sup>. Teatralne działania Favela łączy wspólny mianownik. Jest nim rodzina. Wszyscy należą do rodziny. To kuzyni, bracia, siostry, dalsi i bliżsi krewni, których łączy wspólna więź z przodkami. Podczas wielu spotkań, rozmów,

<sup>10</sup> Wywiad z Floydem Favelem, dz. cyt.

<sup>11</sup> Tamże.

rytuałów, w których uczestniczyłam, pojawiali się dalsi i bliżsi krewni Favela. Ta wspólna chęć podtrzymania tradycji i języka była zaskakująca. Zdaniem reżysera:

To ziemia, na której żyli moi przodkowie, a przodkowie są bardzo ważni dla ludzi z Cree. Prowadzą nas, a my zawsze pamiętamy o nich i składamy im hołd. Podczas naszych ceremonii również składamy hołd, więc to naturalne, że ten aspekt naszej kultury objawia się w naszej sztuce. Cała moja teatralna podróż, moje obecne poszukiwania teatru nad jeziorem, opierają się na marzeniu moich przodków, którzy kazali mi zbudować teatr w szczerym polu, daleko od wielkiego miasta. Teatr, który próbujemy zbudować, nie jest imitacją teatru kolonialnego, ale własnym rodzimym teatrem, w swoim własnym świecie i naturalnym środowisku oraz z naszym własnym materiałem budowlanym<sup>12</sup>.



Zdjęcie 3. Uczestnicy warsztatów z Floydem Favelem. Autorka zdjęcia: Sabina Sweta Sen-Podstawska

Podczas pobytu w rezerwacie Poundmaker Cree Nation uczestniczyłam w warsztatach, które prowadził Favel. Każdy dzień rozpoczynał się od spotkania i przygotowania miejsca pracy, czyli tipi. Stawiano go nad malowniczym jeziorem na obrzeżach rezerwatu. Ten pozornie nudny czas służył poznaniu się uczestników, którymi – oprócz badaczek z Polski (oprócz mnie w wyprawie uczestniczyły naukowczynie

z Uniwersytetu Śląskiego) – byli mieszkańcy rezerwatu i studenci kanadyjskich uczelni. Wiązanie żerdzi i wspólne rozkładanie sceny w naturalny sposób zintegrowało grupę. Kilka, a czasem kilkanaście godzin dziennie, które spędzaliśmy razem przez prawie trzy tygodnie, spowodowało, iż stworzyliśmy bardzo zgrany zespół. Ten naturalnie płynący czas, bez pośpiechu, do którego przywykliśmy w kulturze europejskiej, był odpowiedni, aby bliżej poznać tradycje i obrzędy mieszkańców rezerwatu. Co dzień w miejscu spotkania pojawiali się także inni uczestnicy: okoliczni muzycy, mistrzowie ceremonii, osoby z rezerwatu. Każdy wnosił do przygotowania spektaklu swoją opowieść. Floyd Favel jako główny organizator jednocześnie prowadził spotkania, przygotowywał posiłki, budował kolejne tipi, organizował wyjazdy i spotkania. Nie było tu podziału na „mistrza” i uczestników. Tworzyliśmy jeden organizm, zespół, który poprzez doświadczenie wspólnoty stał się na ten czas rodziną. Wszystko było płynne i wynikało raczej z potrzeby chwili niż ze sztywnych reguł.

Rytuał, który za Victorem Turnerem można nazwać, zestrojeniem zmysłów i „zestrojeniem działań i przedmiotów symbolicznych we wszystkich kodach percepcyjnych – wizualnym, słuchowym, kinestetycznym, węchowym i smakowym – przepełnionym muzyką i tańcem, poprzetykanym zabawą i rozrywką”<sup>13</sup>, był najważniejszy. To zestrojenie i zacieranie czasu było bardzo symptomatyczne podczas warsztatów. Działania teatralne odbywały się jakby przy okazji, podejmowano je z potrzeby chwili, nie zaś zgodnie z wcześniej zarysowanym planem czy harmonogramem. Spotkania nie odbywały się z powodu pracy nad rolą, konieczności odtwarzaniu kolejnych scen czy budowania iluzyjnego świata teatru, to dokonywało się jakby mimochodem, przy okazji.

---

12 Tamże.

13 V. Turner, *Od rytuału do teatru. Powaga zabawy*, przeł. M. i J. Dziekanowie, Warszawa 2005, s. 183.



Zdjęcie 4. Uczestnicy warsztatów z Floydem Favelem. Autorka zdjęcia: Sabina Sweta Sen-Podstawska

Teatr jest narzędziem, do odzyskiwania własnej kultury, bo – jak twierdzi Favel – „teatr jest częścią społeczności, teatr, który wywodzi się ze społeczności, może być wolny od wpływów kolonialnych. Może to być miejsce wolności dla zachowania własnego języka i kultury”<sup>14</sup>. Ta siła zbiorowości, wspólnoty, jest dowodem na determinację i pragnienie, aby kultura pierwszych narodów w Kanadzie przetrwała. Sam teatr jest doskonałym narzędziem, które może pomóc w powodzeniu tego procesu.

Teatralne poszukiwania Favela polegają na wykorzystaniu autorskiej metody pracy, która zasadza się na przekładaniu kultury rdzennych mieszkańców Ameryki Północnej na język artystyczny. Tworzony przez niego teatr spełnia także funkcję terapeutyczną, służy pozbyciu się i przepracowaniu krzywd związanych z procesem kolonizacji. Ten rodzaj pracy znany jest chociażby z prac Augusta Boala, twórcy Teatru Uciśnionych (Teatro do Oprimido), czy Johnny’ego Saldañy, który podkreślał w swych działaniach istotny aspekt partycypacyjny. Zgodnie z tą metodą uczestnicy nie tylko są dostarczycielami danych, ale także aktywnie wpływają na przebieg procesu, wyniki i formę prezentacji. W Polsce taki

---

<sup>14</sup> Wywiad z Floydem Favelem, dz. cyt.

rodzaj pracy kultywuje między innymi wiele teatrów ludowych czy społecznych<sup>15</sup>. W działaniach Floyda Favela szczególnie ujęła mnie dbałość o partycypacyjny charakter procesu na każdym etapie twórczości. Z dostarczonych przez rdzennych mieszkańców informacji (skrawków historii, pieśni, fragmentów rytuałów, ruchu i gestu) tworzy on opowieść i buduje scenariusz.

Jako obserwatorka pracy Floyda Favela i uczestniczka warsztatów, spotkań i ceremonii od 2018 roku, twierdzę, że stworzone przez niego laboratorium pracy ma głęboki sens i ciągle się rozwija. Nad jeziorem zbudował scenę i przygotował miejsce pracy. Stworzył wokół siebie grupę, która co roku realizuje nowe działania. Jego determinacja, upór i wiara w odbudowanie swojej kultury z wykorzystaniem teatru są godne uwagi. Teatralne poszukiwania i praca Favela są podyktowane przede wszystkim zamiarem odbudowania rdzennej kultury i języka:

Tak, teatr, który budujemy, nie służy przemysłowi rozrywkowemu, przemysł stwarza wiele kłopotów i zamętu wśród młodych artystów, ale nasz teatr służy tradycji i językowi, i w tej podróży nie ma rozczarowania<sup>16</sup>.



Zdjęcie 5. Scena w rezerwacie. Autorka zdjęcia: Sabina Sweta Sen-Podstawska

---

15 Warto wspomnieć chociażby przedstawienie *Wesele dynowskie* zrealizowane przez Miejski Ośrodek Kultury w Dynowie w 2016 roku. Dwie badaczki i realizatorki przedsięwzięcia – dyrektorka dynowskiego ośrodka Aneta Pepaś-Skowron i dr Joanna Bielecka-Prus – opisując etnoperformans (wobec którego stosują zamiennie nazwę *etnoteatr*), twierdzą, że jest to pisemny scenariusz składający się z wywiadów, notatek, wspomnień, dzienników i innych artefaktów. Tak powstały scenariusz został przedstawiony w formie działań teatralnych, nie będąc jednak teatrem, ponieważ jego narracja budowana jest w oparciu o obserwacje uczestniczące i własne doświadczenia z udziałem osób badanych. Por. A. Pepaś-Skowron, J. Bielecka-Prus, *Dynowskie doświadczenia badań tradycji weselnej z zastosowaniem etnografii performatywnej*, „Sztuka i Dokumentacja” 2016, nr 4, s. 63–73.

16 Wywiad z Floydem Favelem, dz. cyt.



To kilkuletnie doświadczenie i spotkania z twórcami kultur rdzennych Ameryki utwierdziło mnie w przekonaniu o niezbedności i istotności zastosowania metod teatralnych w pracy na rzecz ratowania ginących kultur i języków. W działaniach Favela dostrzegłam podobieństwo do realizowanych przeze mnie w śląskich teatrach amatorskich praktyk, służących przecież ratowaniu kultury śląskiej. Co zatem mnie z Favelem łączy? Po pierwsze przywiązanie do rodziny. Familijność wszystkich działań teatralnych jest także moim udziałem. Teatry, które współtworzę, to wielopokoleniowe grupy. Czasami zdarza się, iż taki rodzaj budowania wspólnoty jest oceniany jako hermetyczny, otwarty tylko na jedną kulturę. Owo zamknięcie się na „innych” jest tutaj spowodowane autentycznym przejęciem się śląską kulturą, próbą ochrony i zachowania jej pozostałości, szczególnie języka. Dlatego też w trakcie mojej pracy teatralnej często odnoszę się do opowieści i historii zasłyszanych u najstarszych członków rodziny. Teatr Naumiony, który współtworzę, składa się z kilku rodzin. Moi bracia, mąż i syn także przynależą do grupy. Razem w bezpiecznym, klanowym układzie staramy się rozmawiać, przypominać sobie o wspólnych dla nas doświadczeniach śląskości i przekazywać je w spektaklach innym – w dosłownym i metaforycznym znaczeniu – widzom lokalnym, przybyszom i gościom spoza regionu.

Drugim wspólnym obszarem są działania na rzecz zachowania, odtworzenia i skodyfikowania języka. Favel posługuję się językiem znakowym Indian, ja językiem śląskim, który choć nie jest prawnie uznany za język, dla mnie i członków zespołów, z którymi współpracuję, jest właśnie językiem. Dlatego też starałam się zmanifestować, akcentując w tytułach i podtytułach niniejszej rozprawy, moją dwujęzyczność. Łączy nas zatem zarówno dbałość o język, jak i chęć ocalenia obrzędów, dawnych, pamiętanych tylko przez najstarszych Ślązaków pieśni, które staramy się włączyć w spektakle.

Udział w badaniach i warsztatach prowadzonych w Kanadzie ugruntował moją postawę i pracę na rzecz zachowania języka i tożsamości śląskiej.



Zdjęcie 6. Konstrukcja tipi. Autorka zdjęcia: Sabina Sweta Sen-Podstawska

## **1.2. Własne praktyki**

### **Moja robota**

Moje pochodzenie i doświadczenia wpłynęły zasadniczo na wybór tematów podejmowanych w spektaklach i działaniach teatralnych, które dotychczas zrealizowałam. Niewątpliwie interesował mnie zawsze teatr rdzenny czy też teatr opowieści lokalnych. Staralam się taki teatr tworzyć, wypracowując sukcesywnie własną metodę pracy i nieustannie ją modyfikując i dostrajając do potrzeb i możliwości grup, z którymi realizuję konkretny projekt.

Metoda ta wynika z moich praktyk, studiów, ale przede wszystkim poglądów na kilka zasadniczych kwestii. Dotyczą one lokalności, tożsamości, obrzędowości teatrów amatorskich, z którymi tworzę artystyczny przekaz. Nieustannie stawiam sobie pytanie, co te pojęcia dla mnie znaczą, i w każdej kolejnej realizacji scenicznej inaczej próbuję na to pytanie odpowiedzieć.

## **Czym jest dla mnie lokalność?**

Aleksandra Kunce, której słowa są mi bliskie, twierdzi, że:

Dobra lokalność wspiera się na innej argumentacji. Tylko w lokalnym ułożeniu można dotknąć rzeczy, specyficznych konfiguracji między zachowaniem, sposobem myślenia, klimatem, krajobrazem, granicami najbliższej czasoprzestrzeni, predyspozycją do takiego a nie innego waloryzowania ciszy, niepokoju, dystansu, odwagi, pokory, śmierci. Zwykle nie wiemy, na czym dokładnie polega bycie człowiekiem „stąd”, a nie „stamtąd”. Nie jest prawdą, że etnograficzne czy socjologiczne parametry są w stanie to precyzyjnie ustalić. Istotne, że uderza nas, iż człowiek umiejscowiony jest duchowo w jakimś „tu”, przez owo „tu” tworzony. Zyskuje namacalność w lokalnym ułożeniu rzeczy. Gdy opuszcza krajobraz, choćby nie wiem jak go wytracał i rozmyślał, zawsze nosi go ze sobą. Ostatecznie lokalne przestrzenie zawsze nas dopadają<sup>17</sup>.

Jestem przekonana, że uprawiany przeze mnie teatr pozwala mi na dotyknięcia znaczeń, rzeczy, języka, tych wszystkich ulotnych, niejednoznacznych, pogmatwanych elementów, z których składa się mozaika kultury śląskiej. Pochodzę wszak z małej miejscowości położonej w centrum Górnego Śląska, gdzie do większości ludności posługuje się językiem śląskim. Jest to teren pogranicza, które – dzielone na kawałki przez ostatnie setki lat – jest nie miejscem konfliktu, ale strefą kontaktów sprzyjających raczej włączeniu i wymianie niż separowaniu. Według Wojciecha Wrzesińskiego pogranicze to „region, gdzie występuje utrzymywanie się faktów społecznych powiązanych z dwoma konkurencyjnymi wzorami kulturowymi, ale jednocześnie zachodzi proces tworzenia nowych, odmiennych wartości, wyrastających w rezultacie z ich zderzenia, przy czym te nowe zjawiska nie są powiązane z jednym tylko narodem”<sup>18</sup>. Śląsk jest dla mnie właśnie tak rozumianym regionem.

## **Czym jest dla mnie śląska tożsamość?**

W tyglu górnośląskim mieszają się przynajmniej trzy kultury, a czasy migracji i przesiedleń spowodowały, że miejsce to przesiąknięte jest wieloma historiami. Ewa Bał, odwołując się do potocznego określenia, dzieli mieszkańców Śląska na „»ptoki, krzoki i pnioki«. Dla tego, czytelnego – jak się wydaje – potocznego podziału ludzi na tych, którzy są tu przejazdem, przyjezdnych i na miejscowych, punktem odniesienia

---

17 A. Kunce, *Dom na szczytach lokalności*, [w:] T. Sławek, A. Kunce, Z. Kadłubek, *Oikologia. Nauka o domu*, Katowice 2013, s. 64.

18 Za: E. Domańska, *Epistemologie pograniczy*, [w:] *Na pograniczach literatury*, red. J. Fazan, K. Zajas, Kraków 2012, s. 85.

pozostawało nadal terytorium”<sup>19</sup>. Podział ten jest punktem wyjścia wielu proponowanych przez teatry narracji, a także wielu opowieści, historii związanych z Górnym Śląskiem, również moich. „Sam jest twój dom, tukej jest twoje miejsce...” – stygmatyzowała miejsce mojego pochodzenia moja starka. Zatem miejsce śląskiego pogranicza, jego kultura, zbiór zasad i język – będą przedmiotem opowieści ludzi stąd, także mojej historii jako Górnoszlazaczki. Opowiadanie to ma służyć, jak chce Ewa Domańska, „ludziom żyjącym na pograniczach, którzy przez długi czas pozostawali historycznie niemi, udzielić głosu”<sup>20</sup>. Przywoływane śląskiej opowieści mówionej – *oral history* – ma pomóc w odzyskaniu przeszłości, autentycznej tożsamości Górnego Śląska. Odzyskanie języka, rytuałów przeszłości, to – jak podpowiada Bal – „wypełnienie spowodowane przez procesy kolonizacyjne kulturowego braku, przez odzyskaną esencję. Ona staje się podstawą kulturowej tożsamości oporu danej społeczności”<sup>21</sup>. Odzyskanie tożsamości, potwierdzenie prawdy i uprawomocnienie doświadczeń społeczności pogranicza domagają się urealnienia; opowiadanie o doświadczeniach, uczuciach, wyobrażeniach, emocjach, które dotychczas były ignorowane w ogólnym dyskursie, również dzięki działaniom współtworzonych przeze mnie teatrów indygennych, zostaje włączone do metanarracji o zbiorowości śląskiej.

### **Czy teatr pomoże mi w (do)świadczeniu Śląska?**

Miejscem szczególnie predestynowanym do manifestowania śląskiej tożsamości i przypominania śląskich historii stał się dla mnie teatr, którego naturalną domeną jest historia jako fabuła. Chodzi mi nie o teatr w ogóle, ale pewien jego rodzaj, określany mianem etnoteatru. *Etnoteatr* właśnie lub zamiennie *etnodrama* pozwala mi na wykorzystanie badań i ujęcie ich w formie scenariuszy, a w drugiej kolejności na zaprezentowanie w spektaklu. Amerykańska socjolożka Patricia Leavy wskazuje, że „etnodrama umożliwia podejmowanie ważnych kwestii dotyczących nierówności, sprawiedliwości społecznej, tożsamości i doświadczenia uprzedzeń. Badacze posiadający doświadczenie ze sztuką dramatyczną, zainteresowani tym rodzajem tematów, mogą uznać etnodramę za wyjątkowo atrakcyjną z powodu emocjonalnego oddziaływania dramaturgii i performansu”<sup>22</sup>. Przystępując do pracy nad kolejną historią

---

19 E. Bal, *Performowanie lokalności*, [w:] *Teatr historii lokalnych w Europie Środkowej*, red. E. Wąchocka, D. Fox, A. Głowacka, Katowice 2015, s. 139.

20 E. Domańska, dz. cyt., s. 94.

21 Tamże, s. 95.

22 P. Leavy, *Metoda spotyka sztukę. Praktyki badawcze oparte na sztuce*, przeł. K. Stanisz,

opowiadającą o lokalnej społeczności, przeprowadzam szereg badań trwających zazwyczaj około dwóch lat. Pomimo że sama pochodzę z tego regionu Polski, potrzebuję spotkań, wywiadów i wizji lokalnych. Stanowią one podstawę pogłębionych analiz, których rezultaty wykorzystuję w tworzeniu kanwy scenariusza, pomysłu na sceniczną jego realizację. Ta metoda nie znosi pośpiechu, każdy element jest tu istotny i potrzebny, aby zgłębić temat. Wykorzystywałam ją głównie w pracy z Integracyjną Grupą Teatralną Pomost z Orzesza, Teatrem Naumionym z Ornontowic, Teatrem Reduta Śląska z Chorzowa i w spektaklu *Baby* Fundacji Szafa Gra.

W Teatrze Naumionym wyreżyserowałam kilka spektakli teatralnych, między innymi *Marikę*, *Hebamę*, *Szaac*, *Kopidoła* i *Last minute*. Pracę nad każdym z nich poprzedziłam wieloma godzinami rozmów z mieszkańcami Ornontowic, Orzesza, Bujakowa – miejscowości, które przynależą do powiatu mikołowskiego i są do dziś uznane za kolebkę śląskości. Tu usłyszeć można śląski, który nazywany jest tutaj językiem właśnie. Tutaj:

Lokalność promieniuje z ludzi, z ich duchowych aspiracji i tęsknot, okaleczeń. To w sąsiedztwie znajomych wzgórz, rzek, dolin, lasów człowiek może oderwać się od siebie, od narcystycznego skupienia na sobie, bo to, co znajome, uwalnia go od uważnego stąpania, pilnowania trasy marszu, nerwowego śledzenia kierunku jazdy, pilnowania rozkładu lotów. Doskonała jest podróż bez podróży, powtarzalna, niezauważalna, bo wtedy ujawnia się rytm życia<sup>23</sup>.

Pracując nad kolejnymi etnodramami, zadaję sobie pytanie, na ile właśnie wolno mi ujawnić ów „rytm życia”, przedstawiać dziedzictwo, odkrywać i dawać im wyraz w subiektywnych wytworach mojej i moich aktorów – wyobrażonych obrazach z przeszłości? Myślę wtedy o historii ratowniczej, która „nastawiona jest na przywracanie oraz udostępnianie w postaci spektaklu fragmentów mikro-społeczności”<sup>24</sup>. Postępuję zgodnie z nią, gdy odkrywając, przywracając pamięć o tym, co prawie już zapomniane, tworzę scenopis spektaklu, w kolejnym etapie wraz z autorami scenariuszy obrabiany i zapisywany w postaci tekstu. W spektaklach przygotowywanych z wieloma teatrami wiedza z książek i zapisków miesza się z subiektywną interpretacją przeszłości przez osobę przekazującą wspomnienia, a potem przez innych twórców przedstawienia, którzy dostarczają kolejnych, już własnych historii. To wszystko razem trafia do widza jako żywy

---

J. Kucharska, Warszawa 2018, s. 266.

23 A. Kunce, *Dom na szczytach...*, dz. cyt., s. 64–67.

24 E. Domańska, dz. cyt., s. 98, 101.

przekaz spleciony z zarejestrowanych, odgrzebanych wspomnień, rzeczy, znaków, obrazów, zapachów. Punktem wyjścia pracy nad spektaklem jest zatem subiektywny podmiot, przedstawiciel wspólnoty śląskiej, który poprzez opowieści i zapiski ze swojego życia inspiruje grupę do pracy teatralnej. Jego emocjonalny stosunek i brak obiektywizmu stają się wartością nadrzędną. Chodzi tu przecież o odkrywanie samego siebie, szukanie własnej tożsamości i tożsamości wspólnoty, z której się pochodzi i z którą się identyfikuje

### **Jak to zrobić?**

Moja metoda pracy to zbiór wielu praktyk, efekt doświadczeń i przemyśleń. Przystępując do kolejnej realizacji, każdorazowo wchodzę w bliskie relacje z aktorami amatorami, staram się poznać specyfikę ich pracy i zidentyfikować ich możliwe do wykorzystania umiejętności. Następnie przygotowuję harmonogram i dobieram ćwiczenia. Scenariusz działania jest zmienny, często w trakcie realizacji ulega modyfikacjom – to naturalna konsekwencja bycia w procesie. Akceptacja zmiany jest dowodem na empatyczny, otwarty i kolektywny wybór metod i sposobów pracy. Zatem jeśli wspólnie z zespołem dochodzimy do wniosku, że obrany kierunek nie jest dobry, pozwalamy sobie na jego zmianę. Omówię to na konkretnym przykładzie: pracy z Integracyjną Grupą Teatralną POMOST zakończonej premierą spektaklu *Album* w 2012 roku. Do współpracy nad tekstem zaprosiłam dramaturga, nauczyciela i reżysera Macieja Dziaczkę.

Postawiłam grupie pięć zadań.

**Zadanie pierwsze:** „Poszukajcie w swoich rodzinach, wśród najbliższych historii, które dotyczyłyby Waszych doświadczeń Śląska. Historii, a także znaczeń, zapachów, obrazów. Proszę, przynieście zdjęcia, notatki, porozmawiajcie z Waszymi domownikami”. Zadanie wywołało niemałą konsternację, niepokój, a także bunt wśród młodych aktorów. Jak to? Nie mamy gotowego scenariusza? Jak będziemy pracować? Po co o Śląsku, ja nie lubię tego miejsca! Z takim nastawieniem i brakiem chęci przystąpiliśmy do pracy, która zmierzała do odwrócenia roli, do osadzenia teatru w życiu codziennym, stworzenia nowej wiedzy o sobie, swoim otoczeniu, swojej rodzinie.

**Zadanie drugie:** „Opowiedzcie swoje historie oraz kto jest na przyniesionych zdjęciach, zaprezentujcie własne badania”. Od tej części do końca procesu obecny był dramaturg. Uczestnicy warsztatów powoli i raczej bez entuzjazmu pokazywali zdjęcia i opowiadali swoje historie, których w fazie początkowej było niewiele. Daliśmy sobie czas na przemyślenia i proces badawczy, bo to właśnie aktorzy stali się badaczami, przełamany został tym samym podział pracy. Z biernego oczekiwania na tekst, a potem

schematyczne próby stolikowe, podczas kolejnych spotkań zrodziła się prawdziwa „debata o historii lokalnej”. Poprzez oddanie głosu uczestnikom, wysłuchanie ich historii doświadczyliśmy niezwykle głębokich wspólnotowych przeżyć na temat własnych rodzin, relacji, wspomnień – nie zawsze łatwych, jeden z uczestników ze zdziwieniem opowiadał odkrytą podczas rozmów z dziadkiem historię o pobycie swojego przodka w wojskach niemieckich. Pojawiały się także historie matrymonialne czy opowieści o traumatycznych przeżyciach związanych ze śmiercią najbliższego członka rodziny. Ta różnorodna perspektywa pozwoliła na ukazanie i doświadczenie wielu aspektów życia śląskiej wspólnoty. Stworzyła się nowa wiedza „z”, którą mogliśmy poznać i się podzielić. Ten proces był także w wielu przypadkach formą terapeutyczną, posłużył do przepracowania uprzedzeń, niechęci czy doświadczeń związanych z byciem „Innym”, czyli Ślązakiem. Jeden z aktorów poruszył temat „inności”, która podczas jego pobytu poza terytorium Śląska mocno go uwierała. „Jo nie chcą godać, bo inni mnie nie zrozumieli, było mi wstyd, ale jo inaczej nie poradzą [pol. nie potrafię]”<sup>25</sup>. Zadanie drugie było wykonywane najdłużej – prawie rok. Czas ten był jednak naszym sprzymierzeńcem i stanowił najintensywniejszy fragment powstawania przedstawienia. Zebraliśmy bardzo wiele historii, przybywało ich z każdym nowym spotkaniem. Dlatego też postanowiłam zakończyć ten etap i pozostawić aktorom wybór, które z opowieści można byłoby wykorzystać w budowaniu szkieletu spektaklu. Każda próba na tym etapie pracy odbywała się z aktywnym udziałem dramaturga, który podrzucał zadania, zbierał historie, moderował spotkania. Do następnego zadania przystąpiliśmy, mając już gotowy szkielet scenariusza.

---

25 Wywiad z uczestnikiem Integracyjnej Grupy Teatralnej POMOST, archiwum autorki.



Zdjęcie 7. Spektakl *Album*, scena zbiorowa. Autor zdjęcia: Maciej Dziaczko

**Zadanie trzecie:** „Po przeczytaniu tekstu zastanówcie się nad przebiegiem akcji, dialogiem i wybierzcie role, które chcielibyście kreować”. Przygotowana przez Dziaczkę fabuła i pierwszy zapis tekstu były niejako poddane badaniu przez uczestników zajęć. Ciekawi tekstu, czytaliśmy go w skupieniu. Przedstawione w nim prawdziwe historie, skonfabulowane i poddane dramaturgicznej obróbce spowodowały niemal natychmiast identyfikacje z bohaterami dramatu i pełne zaangażowanie. Aktorzy, dzięki odnajdywaniu w tekście własnych historii, dostarczonych podczas pierwszego i drugiego zadania, natychmiast identyfikowali się z zaproponowanymi bohaterami i już podczas pierwszych czytań niemal się nimi stawali. W tekście główną postacią stał się dziadek, opa, starzyk – różnie nazywany przez uczestników. Pojawił się problem, kto będzie dziadkiem. Rola ta stała się rolą przechodnią tak, aby każdy z zaangażowanych mógł przez chwilę, za pomocą wkładanego na głowę melonika, stać się opom. Po wyborze fabuły, akceptacji scenariusza i obsadzie ról przystąpiliśmy do czwartego zadania.





Zdjęcie 8. Spektakl *Album*, scena zbiorowa. Autor zdjęcia: Maciej Dziaczko

**Zadanie czwarte:** „Przynieście z domu **jeden** artefakt, przedmiot, który należał do Waszych przodków, a mógłby być rekwizytem w naszym spektaklu”. Na kolejnym spotkaniu pojawiły się: welon należący do babci, melonik dziadka, album rodzinny, ślubny garnitur taty, sukienka babci. Niemal wszystkie te przedmioty wykorzystaliśmy, prezentując w spektaklu kolejne sceny. To owi nie-ludzcy bohaterowie stali się równoprawnymi aktorami.



Zdjęcie 9. Spektakl *Album*, scena zbiorowa. Autor zdjęcia: Maciej Dziaczko

**Zadanie piąte:** „Na podstawie scenariusza przygotujcie swój monolog i dialog z partnerem”. To zadanie było ostatnim już etapem pracy i – jak się okazało – najkrótszym. Aktorzy amatorzy, bez trudu poradzieli sobie z kreacją swoich ról. Stali się przecież swoimi dziadkami, babciami, postaciami, których prototypy zostały wybrane z ich opowieści. Po pracy nad poszczególnymi scenami połączyliśmy wszystko w całość i doprowadziliśmy do pokazu premierowego.

Podczas pracy nad budowaniem tego spektaklu niezwykle istotne było danie sobie czasu na pokonywanie kolejnych etapów, omówienie ich przebiegu i wprowadzenie kolejnego elementu. Etapy, na które podzieliłam ten proces, to: zebranie danych, kodowanie tekstu, budowanie postaw, emocji, konfliktów. Efektem procesu była premiera spektaklu, w której uczestniczyły całe rodziny aktorów. Sam pokaz nie zakończył wieczoru, bo po spektaklu odbywały się żywe dyskusje na temat lokalnych historii, nie tylko tych opowiedzianych w przedstawieniu.

Wspólnotowy proces pracy, chociaż obarczony ryzykiem niepowodzenia, bo nie zawsze grupa jest zaangażowana na każdym etapie pracy, pobudza wyobraźnię, umożliwia współtworzenie i daje możliwość własnej kreacji. Etnodrama, którą posługuję się w mojej pracy to zapisanie wyników badań w formie scenariusza, który może, ale nie musi, zostać w pełni zrealizowany w spektaklu; może istnieć niezależnie od niego, jako tekst, zbiór,

ważne by składał się – jak podpowiada Leavy – „ze znaczącego wyboru narracji zebranych za pomocą wywiadów, notatek terenowych, z obserwacji uczestników [...] medialnych artefaktów”<sup>26</sup>.

Posługując się metodą etnoteatru, wyreżyserowałam kilka spektakli ze śląskimi teatrami indygennymi. Chcę jednak podkreślić, że stosując tę metodę, dbałam, by praca nad spektaklem zawsze była wspólnotowym procesem, który zakłada na każdym etapie zaangażowanie wszystkich członków zespołu. Potwierdzeniem tego niech będą dwie realizacje przygotowane wspólnie z artystami Teatru Naumionego z Ornontowic, które postaram się poniżej dokładnie opisać.

### **1.3. *Kopidoł***

*Kopidoł*<sup>27</sup> to przedstawienie, które zrealizowałam w 2016 roku wraz z zespołem Teatru Naumionego z Ornontowic według tekstu aktorki tego teatru Joanny Sodzawicznej.

Przedstawiona historia to opowieść o zwykłych sprawach śląskiej społeczności w dniu powszednim: pracy, krzątanie w domu, ciekawości sąsiadki, która z uważnością słucha wydarzeń z życia wioski, historiach młodych, którzy wybierają się na lokalne potańcówki, chcąc choć na chwilę wyrwać się spod opieki rodziców. Obraz śląskiej rodziny przerywa śmierć seniora rodu – opy (pol. Dziadek). Wszystkie sprawy powszednie zostają wstrzymane, a cała uwaga skupiona jest wokół przygotowania i godnego pochówku dziadka. Pozornie prosta historia obrazująca życie okolicznych mieszkańców zawiera w sobie uniwersalne przesłanie. To oswojenie śmierci, która dotyka każdego z nas, w różnym czasie i okolicznościach, ale jest czymś nieuchronnym. Okoliczności, przed którymi stają członkowie rodziny w związku ze śmiercią opy, zmieniają ich perspektywę, wywracają porządek dnia, stawiają wobec tajemnicy śmierci, budzą lęk i grozę.

---

<sup>26</sup> Za: P. Leavy, dz. cyt., s. 259.

<sup>27</sup> *Kopidoł* – spektakl Teatru Naumiony. Historia kopidoła (grabarza) i jego rodziny osadzona w latach pięćdziesiątych XX wieku na terenie wioski na Górnym Śląsku. Tragikomiczna opowieść o losach wielopokoleniowej rodziny, w której codzienność zakłóca śmierć seniora rodu. W przedstawieniu wykorzystano obrzędy pogrzebowe, które jeszcze do niedawna kultywowano na Śląsku, a także stare pieśni pogrzebowe śpiewane w domach. Całość zagrana w gwarze śląskiej. Reżyseria: Iwona Woźniak. Asystent reżysera/sufler/konsultant do spraw językowych: Teresa Machulik. Tekst: Joanna Sodzawiczna. Scenografia i kostiumy: Sabina Baron. Charakteryzacja: Helena Chwałek. Przygotowanie muzyczne: Nina Wolska, Paweł Łebek. Reżyseria świateł: Marcin Thomann. Oprawa graficzna: Marta Sygiert. Autorka filmu: Sandra Staletowicz. W roli Kopidoła Bartłomiej Garus. Występują: Bronisława Poremska, Jolanta Sodzawiczna, Magdalena Owczarek, Beata Kniejska, Stefan Owczarek, Józef Ignasiak, Joanna Sodzawiczna, Joanna Wiaterek, Sylwia Zajusz, Karolina Jaworska, Karolina Sosna, Patryk Skolik, Dominik Sodzawiczny, Łukasz Domin, Łukasz Gocal.

To przedstawienie wpisuje się w nurt teatru indygennego, ponieważ zawiera w sobie kilka istotnych komponentów: język śląski, w którym opowiadana jest historia, wykorzystanie lokalnej opowieści, a nade wszystko wykorzystanie obrzędu pochówku i pieśni temu towarzyszących. Niewątpliwie można go także sklasyfikować jako spektakl mieszczący się w kategorii teatru opowieści lokalnych, która doczekała się już wielu opracowań<sup>28</sup>. Odtwarzane ludowe zwyczaje, obrządki, pieśni pozwalają dostrzec w spektaklu cechy teatru ludowego. Niewątpliwie jest jednak próbą przetworzenia zapisanych jeszcze w pamięci ludzi, a powoli ginących zwyczajów związanych ze śmiercią członka społeczności śląskiej.

Inspiracji do powstania spektaklu było kilka. Pierwsza – dojmująca ze względu na bardzo osobisty charakter – wiązała się z tragedią, która dotknęła moją rodzinę: z przedwczesnym odejściem mojego ojca. Jako piętnastoletnia dziewczyna doświadczyłam utraty najbliższego mi człowieka i jako już „prawie dorosła” musiałam przygotować jego pochówek wspólnie z członkami rodziny. To dramatyczne wydarzenie zostało w mojej pamięci, a dzięki pracy nad spektaklem powróciło – i po prawie trzydziestu latach udało mi się je oswoić. Mogę zatem powiedzieć, że spektakl ten był dla mnie swoistą terapią.

Drugą inspiracją była fascynacja obrzędami śmierci, która pojawiła się u mnie już w młodości, chyba wraz z lekturą *Dziadów* Adama Mickiewicza. Przywołany obrzęd wywołania duchów, praktykowany w wielu kulturach, był wówczas ciekawym, niemal metafizycznym, a z pewnością religijnym doświadczeniem. Do jego pogłębienia przyczynił się udział, wraz z moją babcią, w wielu ceremoniach pogrzebowych. Tradycja nakazywała uczestnictwo nie tylko w pogrzebach osób bliskich, ale także dalszych i bliższych sąsiadów, a ponieważ pochodzę z kilkutysięcznej, małej wioski, w której niemal każdy jest znajomym i krewnym, wzięłam udział w wielu takich ceremoniach. Zastłyszane na pogrzebach snute przez najstarszych opowieści, w których mieszały się światy realny, przodków i duchów, wryły się w moją pamięć. Członkowie mojej rodziny powtarzali, że zmarli jakby nie do końca umarli, ponieważ w sensie metafizycznym są z nami, biorąc udział w naszym realnym życiu, a utrzymywanie z nimi dobrych stosunków gwarantuje pomyślność. Historie śląskiej społeczności wprowadzały mnie w świat metafizyczny, ożywiały wyobraźnię. Splatały się w nich światy duchów i wierzeń, jak w innych indygennych kulturach i niemal jak w opisywanych przez znakomitego polskiego reportażystę Ryszarda Kapuścińskiego w *Hebanie* trzech światach, w których żyją ludy

---

28 Por. *Teatr historii lokalnych...*, dz. cyt.

Afryki. Te wymieszane realne i nierealne porządki tworzą pewną wspólnotę. Duchy mieszają się i żyją w równoległym czasie i miejscu z ludźmi<sup>29</sup>. Fascynacja kulturą rdzenną zaprowadziła mnie na leżącą w północnej części Indonezji wyspę Celebes. Lud Toradżów, tak zwanych ludzi z gór, który zamieszkuje Celebes Południowy<sup>30</sup>. Kulturowana przez nich ceremonia pochówku znana jest na całym świecie. Wierzą oni, że zanim dusza dotrze do świata zmarłych, zwanego Puya, musi opowiedzieć o swoich ceremoniach pogrzebowych władcy tamtego świata. Im większe i bogatsze uroczystości, w którym uczestniczyć powinna cała dalsza i bliższa rodzina, tym większe szanse na zbawienie ma zmarły, dlatego przygotowania do ceremonii trwają czasami miesiącami, aby rodzina mogła zdobyć odpowiednie środki i przygotować całą uroczystość<sup>31</sup>. Podobne starania, być może niewymagające aż takiego zachodu, podejmują mieszkańcy śląskich wiosek, organizując uroczystość zwaną stypą. Ten zwyczaj wykorzystuję w ostatniej scenie spektaklu. Wierzenia pierwszych ludów w Kanadzie, z którymi miałam możliwość pracować, zdają się także wskazywać na ich ścisły związek ze światem zmarłych przodków. Floyd Favel traktuje swoich zmarłych rodziców, dziadków, członków społeczności, jakby żyli w równoległym świecie, tuż obok naszego.

Istotną inspiracją w pracy nad spektaklem była twórczość Tadeusza Kantora, a szczególnie jego idea „teatru śmierci”<sup>32</sup>. Użyta w spektaklach, między innymi w *Umarłej klasie* i *Niech szczerzą artyści*, postać sobowtóra, którą uosabiają bracia bliźniacy: Wacław i Wiesław Janiccy, wydała mi się szczególnie ciekawa. W przedstawieniu *Kopidoł* także używam sobowtóra dla tytułowego bohatera, którym jest lalka, animowana w drugiej części spektaklu. W moim spektaklu, podobnie jak u Kantora, prezentowana jest pewna dwoistość postaci, którą Ewelina Godlewska-Byliniak ujmuje jako „taneczny, dynamiczny, korowód par: iluzja–realność, realność–iluzja, życie–śmierć, śmierć–życie, realność– śmierć”<sup>33</sup>. To przenikanie się życia i śmierci prezentowane jest przy pomocy dwóch bohaterów spektaklu: aktora i lalki, ich wspólny pokaz sygnalizujący zespolenie ma przenieść widza w świat metafizyki.

---

29 Por. R. Kapuściński, *Heban*, Warszawa 2017.

30 A. Kotnowski, *Kultura śmierci Toradżów*, „Przegląd” 2009, nr 43, <https://www.tygodnik-przeglad.pl/kultura-smierci-toradzow/>.

31 *Ludzie*, Moja Indonezja, [http://mojaindonezja.pl/mi/1\\_2\\_ludzie-people.html](http://mojaindonezja.pl/mi/1_2_ludzie-people.html).

32 Por. T. Kantor, *Dalej już nic... Teksty z lat 1985–1990*, wyb. i oprac. K. Pleśniarowicz, Kraków 2005, s. 233.

33 E. Godlewska-Byliniak, *Tadeusz Kantor. Sobowtór, melancholia, powtórzenie*, Kraków 2011, s. 13.

Za pierwowzór tytułowego bohatera spektaklu, zwanego kopidołem (pol. grabarz), posłużyła nam (mnie i zespołowi) postać autentycznego grabarza, który mieszkał i pracował w Ornontowicach w latach osiemdziesiątych minionego wieku. Jak głosi lokalna historia, był on osobą szanowaną, ale także wzbudzającą respekt i strach. Podobno kiedy pojawiał się w lokalnej karczmie, wszyscy współbiednicy zamierali, bo krążyła pogłoska, iż ten, kogo pierwszego zmierzy swoją miarą, pierwszy odejdzie z tego świata. Kopidoł, grany w przedstawieniu przez aktora Bartłomieja Garusa, nawiązuje do tej barwnej i często wspominanej postaci ornontowickiej historii. Ze względu na wykonywaną profesję staje się przewodnikiem na granicy dwóch światów, medium pomiędzy żywymi a umarłymi. Trzymana przez niego w ręku miarka jest atrybutem nawiązującym do legandarnego ornontowickiego grabarza. Kopidoł rozpoczyna cały spektakl, wyłaniając się z mroku w czarnym garniturze, białej koszuli i w meloniku na głowie – jego ubiór nawiązuje zarówno do już wspomnianych braci Janickich, jak i do pierwowzoru postaci. Sama gra aktorska, nierealny sposób poruszania, a także pobielona twarz sugerują, że mamy do czynienia z figurą z tego i nie tego świata.



Zdjęcie 10. Spektakl *Kopidoł*, na zdjęciu Bartłomiej Garus. Autorka zdjęcia: Jagoda Stuła

Pozostałe postaci dramatu to typowi mieszkańcy małej śląskiej wioski: syn seniora rodu Waluś, grany przez zmarłego w 2020 roku Stefana Owczarka, i jego żona Tila

(Jolanta Sodzawiczny), a także ich dzieci: Tyjo, Paulik, Mała, Ela i najmłodszy Mikołaj. Te ostatnie postacie kreowane są przez reprezentantów młodego pokolenie aktorów Teatru Naumionego<sup>34</sup>. Drugą prezentowaną rodziną jest córka opy Adela grana przez Bronisławę Poremską i jej rodzina: mąż Tadzik (Józek Ignasiak) oraz córki Pola i Tola (młodzież należąca do Teatru Naumionego). Występują także Wszędobylska Sąsiadka kreowana przez Beatę Kniejską i dwie kobiety z wioski (Joanna Sodzawiczny i Magdalena Owczarek) – to osoby, które organizują modlitwy i śpiewy w czasie poprzedzającym pogrzeb (na Śląsku są one określane mianem rzykaczek).

Akcja dramatu rozpoczyna się od wejścia tytułowego bohatera. Kopidoł wylania się z ciemności i balansując wśród widzów, zaczepia ich, zwraca się do nich. Jako mediator pomiędzy postaciami a widzami wchodzi z nimi w żywą reakcję. Jego wejście każdorazowo poprzedzone jest dźwiękiem tych samych dzwonów, które zapowiadają z kościelnej wieży śmierć mieszkańca wioski. Wobec tej postaci widz staje się bezbronny, czasami reaguje śmiechem, czasami odsuwa się na bok, demonstrując swoją niezgodę na kontakt z nim, dotyk. Kopidoł, jakby nie zwracając uwagi na te reakcje, bez pardonu w swoim pierwszym monologu informuje kim jest i po co przychodzi, komunikując jednocześnie, że każdy z nas musi stanąć w szranki ze śmiercią:

Do każdego przydzie taki momynt że to Kopidoł je nojważniyszy. Ja! Wy se tukej leźcie spokojnie i się niy starejcie jo ło wos zadbom bo czych kedy zapomniol komu dziury wykopać? Niy! Koždy swoja kwatery miał naszykowano zanim ksiądz go sam przykludził. Zima czy lato, dyszcz czy spiekota biera i kopia. A ni ma to fach najlekszy z możliwych... sami wycie. Wielu razy musiołech wasze kości przesuwac bo jednego na drugim chowiom???... Jo się pytom czy kery się kedyś nad tym zastanawioł? Niy! Przydzie jedyn z drugim, miejsce obsztluje i załatwione. A ty się potym chopie starej... glina czy kamiyn, abo woda stoi a trula cza wsadzić... No ale nic taki mom fach i robia go nojlepi jak umia...<sup>35</sup>

Grabarz do końca spektaklu nie opuszcza sali, krąży wśród widzów, jakby szukając okazji wejścia na scenę i rozmowy z publicznością – można odnieść wrażenie, że czeka na czyjąś śmierć. Podgląda, co dzieje się w rodzinie pozostałych bohaterów, a dzieje się w niej sporo. W pierwszej części spektaklu poznajemy dwie zwaśnione rodziny

---

<sup>34</sup> Teatr Naumiony prowadził w latach 2010–2021 Akademię Teatru Naumionego, w której uczestniczyli młodzi adepci sztuki teatru. Pod okiem starszych aktorów, a także uczestnicząc w warsztatach aktorskich, przygotowywali się do pracy na scenie. To właśnie spośród nich rekrutowałam osoby, które w kolejnych latach grały wymienione postaci.

<sup>35</sup> J. Sodzawiczny, *Kopidoł*, niepublikowany scenariusz, archiwum autorki, s. 2.

i wszechobecną sąsiadkę, która pojawia się w istotnych dla rozwoju sytuacji momentach. Na uwagę zasługuje druga scena, w której najmłodszy z rodziny, Mikołaj, przychodzi do dziadka, aby ten nauczył go grać w szkatka.

**Mikołaj:** Toż mi to dziadek jeszcze roz tłumaczcie, najstarszy Ober dupek to je żołyndny, po nim je grinowy a potem herc i szel ja? ..... I jak je hercowy to z nim grajom dwa abo czy ? A jak mom yno grinowego abo żołyndnego to grom bez dwóch?<sup>36</sup>

To spotkanie Mikołaja z opom będzie powracało jeszcze w kilku kluczowych momentach spektaklu. Relacja dziadka z wnuczką pokazana jest, aby wskazać na ważną rolę transmisji kultury i kontaktów międzypokoleniowych służących podtrzymaniu śląskiej tradycji. Dziadek przedstawiony w spektaklu jedynie za pomocą melonika leżącego na łóżku, nie mówi nic – jest niemy, co oczywiste, zważywszy na rodzaj reprezentacji. To wnuk doprasza się o to, by nauczył go grać w karty, chce z nim rozmawiać, być z nim.

Wszystkie prace domowe spadają na garb żony, matki i synowej, czyli Tili. To ona krząta się wokół męża i dzieci, a także swojego umierającego teścia. W śląskiej kulturze kobieta jako opiekunka ogniska domowego odpowiedzialna jest za dom i obejście oraz za wychowanie dzieci. Mamy tu zatem postać typowej śląskiej baby (pol. kobiety), która odpowiada za cały domowy świat. W kilku scenach jej krzątanie się, karmienie, upominanie, sprzątanie jest wręcz eksponowane przez powtarzanie tych samych ruchów, zachowań, słów. Ze wzruszeniem i szacunkiem odnosi się do swojego teścia, ojca męża – nawet wtedy, kiedy przychodzi jej opiekować się nim jako starym, schorowanym opom.

**Tila:** No opa, obiod wom przyniosłach, zupa... A wy jak się tera czujecie? (*zaczyno go karmić głasko po głowie, godo jak do małego dziecka*) No łotworzcie gymba, jeszcze jedna łyżka, dobre nie... piyknie A z tego Mikołaja to je pieron, najmłodszy i najbardzi pyskaty... Mocie recht łon nos jeszcze wszystkich sprzedo... No jydzie... jak yno zjycie to wom szłapy naszmaruja nagetkami... Piyknie no jeszcze jedna łyżka... No am<sup>37</sup>

Kolejne fragmenty pierwszej części wprowadzają i pokazują życie typowej śląskiej rodziny. Rozmowy dzieci, które chcą koniecznie pójść na zabawę organizowaną w remizie, sąsiadka, która zbiera opowieści z okolicy, matka krzątająca się po domu. Na to wszystko patrzy Kopidoł, wyczekując momentu, kiedy może wejść na scenę po to, aby opowiedzieć kolejną historię, poradzić się publiczności, gdzie pochować osobę z wioski.

---

36 Tamże.

37 Tamże, s. 4.



Patrząc przesywającym wzrokiem, szuka wśród publiczności osoby, którą należy przygotować do pochówku i pyta:

Ale kaj go pochować? Hmmm miejsca coraz myni... Kaj by nowego położyć?<sup>38</sup>

Chodzi dookoła, ogląda cmentarne nagrobki, czasem przystaje przy którymś z nich i snuje opowieść o jakimś zmarłym. I tak dowiadujemy się o kilku ornontowickich bohaterach. Są wśród nich: Oskar Połap, współtwórca teatru amatorskiego w latach sześćdziesiątych, który odpowiadał za tworzenie charakterystyki i fryzur. Hebama (pol. położna), która, jak donosi wiejska legenda, odebrała ponad tysiąc porodów i wszystkie zakończyły się sukcesem. Wspominany jest także dyrektor szkoły Walenty Łowiński, odpowiedzialny za zorganizowanie w Ornontowicach polskiej szkoły w dwudziestoleciu międzywojennym, a także po drugiej wojnie. Jest też rodzina Matysków, działaczy ornontowickiego samorządu i kultury:

Łobejrzyjcie tukej: Matyski. Łon był naczelnikym gminy a łona przewodniczącą koła gospodyń przez 20 lot. Jo je ciekawy kto kim w doma rządził... A tera se leżom zgodnie... mój z mojom<sup>39</sup>.

Słuchając opowieści Kopidoła, ma się wrażenie jakby otwierał księgę historii lokalnych i przywoływał zapisanych w niej ważnych mieszkańców. Tym samym dowiadujemy się, jak wyglądało życie w Ornontowicach, co działo się na przestrzeni kilkudziesięciu lat. Ta opowieść staje się uniwersalną historią małych śląskich wiosek, w których życie toczyło zgodnie z określonym rytmem i porządkiem. Monolog kopidoła przerywa Tila, niespodziewanie i z impetem wbiegając na scenę. Tuż za nią przybiega jej mąż Waluś. Rozpoczyna się zabawna scena witania, przekomarzania się brata z siostrą i ich rodzin. Jednak wszystko to zdaje się błaha w obliczu nadchodzącej śmierci – debaty o płocie, domu czy podziale majątku toczony w obecności umierającego opy są jakby nie na miejscu. Jedynie Mikołaj zdaje się obserwować dziadka i to on zauważa jego odejście.

Mamo!!! Mie się zdo że opa wzion i umarł!!!!<sup>40</sup>

Ten przewrotny obraz w spektaklu przekierowuje uwagę widza na ważny wątek, który wkrótce zdominuje całe przedstawienie – przygotowania do obrzędu pochówku,

---

38 Tamże, s. 6.

39 Tamże.

40 Tamże, s. 12.

ostatniego pożegnania nieobecnego, reprezentowanego przez melonik opy. Jedną z bardziej dojmujących scen w spektaklu jest scena przygotowywania ciała zmarłego, obmywanie go i ubieranie. Zespół bardzo długo ją przygotowywał, a zaprezentowaliśmy ją za pomocą kilku rekwizytów: miski, szmaty i wody. Symboliczne obmycie następuje, kiedy Tila, na przemian wykręcając i zamaczając płótno służące jej do obmycia zmarłego, opowiada córce o kolejnych etapach tej czynności:

**Tila:** Każdego cza umyc co by do Ponboczka czyściutki trefił... I pamiętej niy śmisz o tym zapomnieć... Tak ci na przyszłość godom. A jeżeś już w takim wieku że czas zebyś się nauczyła co i jak... No opa tera cie umyjmy. Niy boj się. Umartych się ni ma co boć. Myć bydymy my z ciotką a ty pozasłaniej okno i źdzadło.

**Mala:** A na co?

**Tila:** Bo jak dusza niyboszczyka sie obejrzy w źdzadle to może jeszcze kogoś ze sobą pociągnąć. Idź yno jeszcze przyniysz pyndzel i krym do golynio. Idź przyniysz ze szranku tyn bronotny ancug od opy, kryka koło dzwi stoi a hut na hoku wisi... a i o szczewikach niy zapomni... Czekej weź to (*podaje jej tobolek z rzeczami zmarłego*) Niech to Tyjo spoli ale byle daleko od chalpy. Weź ta miska i wylyj jom ale tyż kańs za płotym i niy kole łogrodka żeby sie trupi jad abo jako choroba niy rozplęła.



Zdjęcie 11. Spektakl *Kopidoł*, na zdjęciu Jolanta Sodzawiczny. Autorka zdjęcia: Jagoda Stuła

Istotną rolę odgrywa w tej scenie dźwięk wody kapiącej z wykręcanej przez Tilę szmaty – zwielokrotniony poprzez odbicie w metalowym waszbracie (pol. miska), potęgujące uczucie grozy, strachu, wywołuje fizyczny, trudny do opisanego ból, jak twierdził jeden z widzów przedstawienia<sup>41</sup>. Przygotowania „ciała” (w spektaklu nieobecnego, zastąpionego przez symboliczny melonik, a także ubrania dziadka) do złożenia w trumnie kończy ubranie nieboszczyka w garnitur i włożenie do jego kieszeni kilku istotnych rzeczy. To zgodnie z tradycją przedmioty, z którymi zmarły był szczególnie związany za życia. Fajka, okulary, kapelusz, różaniec i pieniądze, które może ofiarować Świętemu Piotrowi, wchodząc do bram nieba. Tak przygotowane ciało, które do momentu pogrzebu pozostawało w domu, gotowe jest na przyjęcie swojej rodziny i ostatnie pożegnanie. Oczywiście cała rodzina żegna seniora rodu i dziękuje mu, pojawia się także przygnębiony i smutny Mikołaj, którego łączyła z dziadkiem najsilniejsza więź. Żegna się z dziadkiem słowami:

Opa... bo mie sam zapronili przyłazic ale... jo... wom chcioł padać że mie bydzie tesno za Wami... i jo wom przynios karty do szkata... To je ta Wasza ulubiono talia... (*Szybko podchodzi do trumny i kładą karty pod poduszkę*) Muter padała a na co ale jo wiyem że jak wy tera bydzie u śwyntego Pyjtra to sie z chyncom pogrocie... I jo wom chcioł jeszcze pedzieć że jo sie wos wcale tera niy boja... Jo wiyem żeście mi pszoli<sup>42</sup>.

Kolejnym etapem jest oczekiwanie na pogrzeb, którego przygotowanie zajmowało około trzech dni po śmierci, i organizacja uroczystości zwanej stypą. Bohaterowie przedstawienia przygotowują dom i obejście. Młode pokolenie nie bardzo wie, jak wypełnić polecenia i zachować się podczas pogrzebu, z pomocą przychodzi jednak sąsiadka, która z powagą instruuje, co należy zrobić i jak wygląda dzień pogrzebu. Wtórjuje jej najstarszy z młodego pokolenia.

**Ciotka:** To je tak, truła stoi w doma nogami do drzwierzy, tak coby niyboszczyk był gotowy do wyjścia. Potym przychodzi farorz porzyko i pokropi, chopy truła zamykajom... ministrant z krzyżym idzie piyrwszy... zanim farorz, truła no i rodzina...

**Tyjo:** No a jak wylażom z chałpy to trygry trzi razy klupiom o framuga i wołają: Zostońcie z Bogym, z Panym Bogym. Zostońcie z Bogym, Z Panym Bogym Zostońcie z Bogym Z Panym Bogym<sup>43</sup>.

---

41 Kronika Teatru Naumionego, archiwum autorki.

42 A. Sodzawiczna, *Kopidoł*, dz. cyt., s. 14.

43 Tamże, s. 18.

Dom zdaje się przygotowany na przyjęcie gości, a wszystko za sprawą najmłodszych, którzy sprzątają, a także przynoszą niezbędne rekwizyty, między innymi świece. W kolejnej scenie Tila jako gospodyni domu wita wszystkich przybyłych na kolejną część obchodów zwaną rzykaniem (pol. Modlitwa). Schodzi się cała rodzina, sąsiedzi, a także rzykaczki, które zaintonują śpiewana przez całą rodzinę pieśń pogrzebową



Zdjęcie 12. Spektakl *Kopidoł*, scena zbiorowa. Autorka zdjęcia: Jagoda Stuła

W tym samym czasie nasz kopidoł podchodzi do łóżka opy, jedyne elementu scenografii, i przewracając je, zmienia w trumnę. W następnej kolejności wyciąga kukłę, która jest łudząco podobna do niego samego. Martwa kukła, która ożywa w rękach aktora, staje się jego sobowtórem. Scena symbolizuje przejście, wyzwolenie się z ciała. Wyciągnięta z trumny postać (kukła) jest w swoim domu, ale niewidoczna dla najbliższych – pyta, gdzie jest, siada na skrzyni przed widownią, która obserwuje rozgrywający się w głębi sceny pogrzeb, pokazany symbolicznie jako korowód rodziny zmarłego.



Zdjęcie 13. Spektakl *Kopidoł*, scena zbiorowa. Autorka zdjęcia: Jagoda Stuła

Dynamiczna zmiana scenografii, polegająca na zamianie trumny w stół, oraz przygotowanie obrusu i kilku naczyń sygnalizuje, że zakończony został obrzęd pochówku, a rodzina przygotowuje się do stypy. Jej główny i jedyny właściwie element przechodzi metamorfozę po raz trzeci. Powstała z łóżka trumna przeistacza się w stół, przy którym zasiada cała rodzina. Tytułowy bohater, animując kukłę, umożliwia jej pożegnanie się ze swoją rodziną słowami:

No ja to już wszyscy... na pogrzeb modego to kupa ludzi idzie a jak stary umierze to yno gorstka... Ciesza się ze aby tyła, bo wiyem żech mioł familio i pamięć o mie niy zaginie...<sup>44</sup>

---

44 Tamże, s. 19.



Zdjęcie 14. Spektakl *Kopidoł*, na zdjęciu Bartłomiej Garus. Autorka zdjęcia: Jagoda Stuła

Spektakl, który przez jednego z widzów nazwany został „śląskimi dziadami”<sup>45</sup>, grany jest od ponad siedmiu lat – wciąż z niesłabnącą popularnością. Warte zauważenia są także pieśni, które wykonywane są przez artystów amatorów z ornontowickiego teatru. Obydwie pieśni przygotowywane zostały przez pieśniarkę, aktorkę i reżyserkę Ninę Wolską. Pierwsza z nich to pieśń pogrzebowa *Jedną garstką ziemi*<sup>46</sup>, która spotykana jest w wielu miejscach na terenie Polski, w tym na Śląsku. Druga to *Żegnam cię, mój świecie wesoly*:

Żegnam cię, mój świecie wesoly,  
już idę w śmiertelne popioły.  
Rwie się życia przędza, czas mnie w grób zapędza.  
Bije pierwsza godzina.

Żegnam Was, rodzice kochani,  
znajomi krewni i poddani.  
Za łaskę dziękuję, z opieki kwituje.  
Bije druga godzina.

---

45 Kronika Teatru Naumionego, dz. cyt.

46 Wilkołaz, woj. lubelskie, zapis Marty Zyśko, lat 62, z 1988 roku.

Żegnam Was, mili przyjaciele,  
mnie pod głąz czas grobowy ścieli.  
Już śmiertelne oczy sen wiecznie zamroczy.  
Bije trzecia godzina<sup>47</sup>.

Ta wielogłosowa pieśń składająca się z dwunastu zwrotek stanowi główną część obrzędu śmierci. Pożegnanie, które w każdej kolejnej zwrotce ma swojego adresata, jest jakby ostatnią wolą zmarłego. W przedstawieniu zastępuje bardzo istotną część obrzędu: modły przy ciele zmarłego. Obydwie pieśni nie pochodzą jednak ściśle z terenu Górnego Śląska. Jest to przemyślany zabieg, który ma wskazywać na śląską wielokulturowość. Warte zwrócenia uwagi są także pojawiające się zwiastuny śmierci, które przepowiadają jej nadejście. Zgodnie z legendą są nimi jaskółka i obco baba, co łązi po placu. Przywołane znaki śmierci poznałam podczas rozmów z mieszkankami Ornontowic, które opowiadały o ich zauważeniu przed śmiercią członków ich rodzin. Były to najczęściej „cudze baby”, które w czarnych strojach „zjawiały się” w okolicy domu.

Ten mój śląski spektakl – etnoobraz, który wraz z zespołem Teatru Naumionego budowaliśmy ponad dwa lata – jest dla mnie istotnym doznaniem – tak, właśnie doznaniem. Po pierwsze dlatego, że rozliczyłam się dzięki niemu z własną traumą po utracie ojca. Po drugie udało się mi wypracować metodę opierającą się na etnoteatrze i przeprowadzić ten proces bez pośpiechu, z namysłem. Każdy etap pracy był poprzedzony licznymi badaniami terenowymi, rozmowami, analizą tekstów źródłowych. Po trzecie udało się przemycić do spektaklu ważne, zapomniane obrzędy towarzyszące celebrowaniu śmierci na Górnym Śląsku i tym samym zachować kawałek jego – mojego Śląska – tradycji. Po czwarte zrozumiałam wagę pracy nad odtwarzaniem języka śląskiego / gwary śląskiej. Tekst napisany przez Joannę Sodzawiczny był wielokrotnie poprawiany, zmieniamy z powodu właśnie nieustannego badania, „czy u nos się tak godało”.

---

<sup>47</sup> *Żegnam cię mój świecie wesoly*, Polskie pieśni w Białorusi, <https://www.polskiepiesni.pl/song/zegnam-cie-moj-swiecie-wesoly/>.

## 1.4. Szac<sup>48</sup>

Oniryczny obraz Śląska przedstawiłam w kolejnym etnoperformensie pt. *Szac*<sup>49</sup>, który przygotowałam w 2018 roku wraz z Teatrem Naumionym, zespołem Rube Świnie i zaproszonymi twórcami: scenografką Barbarą Wójcik-Wiktorowicz, choreografami Mikołajem Karczewskim i Natalią Dinges, a także projektantką mody, dyrektorką Arterii Centrum Kultury i Promocji w Ornontowicach Aleksandrą Malczyk.

*Szac* to opowieść o kobietach stworzona na podstawie rozmów, które wraz z autorką scenariusza przeprowadziłam zarówno przed pracą nad spektaklem, jak i jej w trakcie. Osoby, z którymi rozmawiałyśmy, opowiedziały nam często skrętnie ukrywane w śląskich domach, gdzie rodzina jest wartością nadrzędną, historie o przemocy wobec nich i o ich zniewoleniu. To bardzo istotne, gdyż w śląskiej społeczności wstyd przyznać się do porażek, lęków czy niepowodzeń.

To przedstawienie niełatwe w odbiorze przede wszystkim dlatego, że mieszają się w nim wątki, czasy i przestrzenie. Wyodrębnić w nim można kilka planów, na których rozgrywa się akcja, i kilka warstw. Pierwsza warstwa – można powiedzieć: fabularna – to historia przedstawiana przez tytułowego bohatera, Szaca (pol. kawaler), który jako już wiekowy mężczyzna zwierza się ze swoich licznych podbojów miłosnych i zolyt (pol. randek). Żaden z romansów nie zakończył się małżeństwem, co nie jest akceptowane w śląskiej społeczności. W przedstawieniu widzimy pensjonariusza domu starców, starszego mężczyznę, który przypomina sobie i przywołuje kobiety, które były obiektem jego zainteresowań. Słowa *obiekt*, *cel*, *rzecz* dobrze obrazują jego stosunek do owych bab (pol. kobiet). Traktuje je przedmiotowo, wykorzystuje, dlatego jest postrzegany jako lokalny bawidamek. Rozpoczynając przedstawienie, powie:

---

48 *Szac* – cztery dojrzałe kobiety opowiadają historie swojego życia. Jest jeszcze on – mężczyzna, który wzbudza namiętność i pożądanie. W tle ukazane postaci z młodości, ich wybory, które decydują o ich losie. Ukazany na kilku planach spektakl pokazuje jak młodzięcze wybory wpływają dorosłe życie. To wszystko w śląskim, hermetycznym społeczeństwie. Reżyseria: Iwona Woźniak. Tekst: Joanna Sodzawiczny. Choreografia: Mikołaj Karczewski, Natalia Dinges. Muzyka: zespół Rube Świnie. Konsultacje muzyczne: Nina Wolska. Scenografia, kostiumy: Barbara Wójcik-Wiktorowicz. Czepce: Aleksandra Malczyk. Reżyseria światła: Marcin Thomann. Obsługa techniczna: Janusz Golec, Edward Szolc, Maksym Juranek, Janusz Golec, Andrzej Woźniak, Andrzej Machulik, Sabina Baron, Helena Chwałek. Występują: Bartłomiej Garus, Stefan Owczarek, Lucjan Noras, Karolina Jaworska, Iza Zajusz, Jolanta Sodzawiczny, Karolina Sosna, Magdalena Owczarek, Sylwia Zajusz, Bronisława Poremska, Joanna Wiaterek, Małgorzata Spyra, Beata Kniejska, Otylia Herb, Dominik Sodzawiczny, Józef Ignasiak, Marcin Noras, Łukasz Domin, Wiktor Frankowicz, Joanna Sodzawiczny.

49 *Szac*, Fundacja Szafa Gra, <https://szafagra.org/szac/>.



baby, babeczki, kobitki, frelki, dziołchy, dziołszki, jasne czy ciemne, ryże czy siwe, mode czy stare, wydane czy gdowy wszystkie za mnom lotały... Jo się łod nich niy poradził łodgonić<sup>50</sup>.

Nie przywiązywał wagi do zastanej tradycji związanej z zolytami:

Jak kawaler przychodził do dziołchy, to patrzył, czy u niej w chałpie porządek, czy lipsta jest gospodarno i robotno, jak się łoblyko i czy dużo nie godo. Takij co miała niewyparzony pysk i cały czos rzekotała i tyrtoliła, to się chopcy trocha boli, żeby się potym cołki życi z takom nie używać<sup>51</sup>.

Przychodził do swoich wybranek raczej ukradkiem, po cichu, tylko po to, by zaznać rozkoszy i uciech. Nie miał czasu ani też zbytej ochoty na rozwijanie owych zolyt, na spotkania z rodziną wybranki czy ustalanie kolejnych etapów przyjętych w śląskiej tradycji zolycynio. Spełniał swoje pragnienia i zachcianki tu i teraz, dlatego został wykluczony ze śląskiej społeczności.

Drugą płaszczyzną, na której toczy się moje opowiadanie, to historia śląskich bab. Reprezentują je na scenie cztery dorosłe matrony, które dominują w przedstawieniu w sposób dosłowny i umowny. Bohaterki – Misia, Renatka, Anna i Gabi –siedzą na ogromnych krzesłach jak na tronach za monstrualnym stołem. Każda nosi inny czepiec, stylizowany i inspirowany nakryciem głowy z konkretnego regionu Śląska. Ubrane są w biały, lśniący czystością kostium sięgający samej ziemi, stylizowany na śląski strój ludowy. Na uwagę zasługuje jego część – ogromna spódnica, pod którą schowane są aktorki grające młode śląskie dziewczyny. Tak przedstawiona baba ma tutaj moc: tworzy rzeczywistość, to z niej rodzą się nowe pokolenia. Rolą kobiety w śląskim społeczeństwie było przecież, jak już wspominałem, zajmowanie się domem i opieka nad dziećmi. To kobiety w momencie wyjścia za mąż miały zrezygnować ze swoich pasji i marzeń, pozostawało im jedynie bycie w domu i opieka nad członkami rodziny.

Podobnie jak Aleksandra Kunce myślę, że model matki, kobiety pojmowanej tylko przez pryzmat domu to stereotyp, do którego nie powinniśmy już wracać. Badaczka pisała:

Myśląc: Śląsk, myśląc: dom, myśląc: kobieta, dotykam stereotypu, dotykam znaku, który się zużył, który chciałabym osłabić, przydziać wreszcie w inne szaty. Ale myślę, że nie można rozprawić o Śląsku, nie posługując się tym wytrychem. Trzeba zmierzyć się z tą traktowaną jak eksploratorskie pole badawcze sferą, która ciąży. Zasłania. Ale to ważna

---

50 J. Sodzawiczny, *Szac*, scenariusz, archiwum autorki, s. 3.

51 E. Madeja, B. Danek, *Babczyne berani. Opowiadki spod Pszczyny*, il. M.,. Niesyto, Katowice 2005, s. 41.

zasłona. Jest jakoś tkana. Z czego? Trzeba podjąć ten wątek, bo na Śląsku troska jest skierowana na dom, na zadomowienie, na oswojenie przestrzeni kulturowej, na terytorium, które wiąże. Ta troska wyzwala i więzi. Zadomowienie może niebezpiecznie zasklepić w tym, co własne<sup>52</sup>.

Nie jest tak jednak do końca, szczególnie kiedy przyglądam się śląskim kobietom w małych społecznościach. Dlatego jestem zdeterminowana, aby w moich spektaklach temat wolności kobiet i ich emancypacji mocno wybrzmiewał, powracał. Każda z bohaterek spektaklu „reżyseruje”, układa życie domowe na swój sposób. Koleje i losy ich rodzin są różne, inne, nie zawsze zgodne z obowiązującym modelem. Kobieta w moim przedstawieniu ujawnia swój mikroświat, znany wcześniej tylko jej samej, i konfrontuje go ze światem ułożonym zgodnie z wyobrażeniem wspólnoty, potwierdzonym obowiązującymi w tej wspólnotcie nakazami, zakazami, wzorami zachowań. Ma do niego prawo. Celowo pokazana jak bóstwo i stwórczyni śląskiego świata.

Wskażę na jeszcze jeden trop, a właściwie inspirację, która towarzyszyła mi podczas tworzenia tego etnodramatu. Na pomysł takiego wykreowania świata śląskich kobiet w spektaklu, użycia określonej scenografii i kostiumów miała wpływ twórczość Erwina Sówki, którą się mocno inspirowałam. Malarz w jednym z wywiadów powiedział:

Na kobiety w mojej twórczości nie należy patrzeć jak na kobiety, które są wokół nas, ani też nie należy patrzeć z lubieżnością, bo z tym nie mają nic wspólnego. Kobiety, które maluję, to jedna z mocy Boga objawiająca się w żeńskości<sup>53</sup>.

Zainspirowana Sówką maluję zatem portrety czterech kobiet, które zastygły jak kukły, manekiny opowiadają na scenie swoje życie. Krępuje je kostium, wymuszona ustawieniem posągowa pozycja ciała, nakrycie głowy. To skrępowanie zauważam także w realnym życiu. Brak ruchu, swobody w sposób umowny odbiera kobietom moc działania, pozbawia je sprawczości, dynamiki, ale to właśnie one kreują rzeczywistość tego świata, to one rodzą kolejne pokolenia, które w trakcie spektaklu znacząco wychodzą spod spodu. One chronią, ale też strzegą tradycji, która – paradoksalnie – krępuje je i nie pozwala tak łatwo się od siebie uwolnić. Każda z kobiet opowiada jedną historię jakby nieprzystającą do świata, z którego pochodzi. To nie uładzona opowieść baby prowadzącej śląski dom, a zawikłane losy ludzkie, skrzętnie skrywane przed społeczeństwem.

---

52 A. Kunce, *Jak smakuje dom*, [w:] A. Kunce, Z. Kadłubek, *Mysleć Śląsk...*, dz. cyt., s. 84–89.

53Za: M. Fiderkiewicz, *Zasztyfrowany wszechświat malarstwa Erwina Sówki*, Katowice 2015, s. 187.

W przedstawieniu kobiety postanawiają przyznać się do popełnionych błędów i życiowych porażek. Opowiadają swoje historie, jakby spowiadając się przed samymi sobą i ludźmi z wioski. Pierwsza z nich, Renata, przyznaje się do bycia zowitką (pol. panna z dzieckiem). Przed ślubem zgrzeszyła, była nieczysta i nieposłuszna – i jako taka została napiętnowana, wysmiana przez społeczność, w której mieszkała. Nie miała raczej szans na zamążpójście. Renatka opowiada, że ma trójkę dzieci, ale to pierwsze nie ze swoim mężem. Los okazał się dla niej łaskawy. Znalazła ukochanego, który pomimo jej „grzechu”, zaprosił ją do swojego domu, ale i tak nadal z rozrzewnieniem wspomina Edka:

Pamiętam go jak dzisiaj... Wysoki, miał takie czarne ślupia i jak nimi na mnie paczoł to mie się kolana uginały... Mog mieć koźdo a do mnie zagadywoł... Tera się zastanawiam czy łon tego nasfol niy robił bo czuł że sy mną mu pódzie leko. Dziosioj bych mu szmatom po pysku wyszczyłała... ale wtedy... Jak do mnie godoł to choby śpiywoł... Jo go prawie niy rozumiała... ale jak mi „Kociku” do ucha godoł to mie serce stawało na chwila. Roz mi przynios kwiotki... roz bombony. Roz zauśniczki... no toż jak mi pedzioł podż to jo poszła... potym mi obiecywoł że się bydzie żynił... że chałpa, że to że tamto.. za koźdym razym co inszego... A jo wierzyła... Miesiąc późni się okazało że jo ni ma sama... i że łonego już z wojska puścili a te kwiotki i bombony to łon koźdy dowoł... nawet zauśniczki ukrod jakimuś koledze... W jednostce ani ło nim nie chcieli spominać bo tam jakiegoś chacharstwa narobił. Łojce mi padali że jak mom bajtla bez łojca to tera mom tego łojca szukac. Jo go znodła. Kedyś mi padoł skąd je. Jo ta cało droga prawie piechty przeszła, z brzuchem... I co mi to dało? Nic! Wszystkiego się wypar<sup>54</sup>.



Zdjęcie 15. Spektakl *Szac*, scena zbiorowa. Autor zdjęcia: Karol Wiśniewski

---

54 J. Sodzawiczny, *Szac*, dz. cyt., s. 3

Druga z moich bohaterek, Anna, przyznaje się do tego, że jako pierwsza we wsi odprawiła swojego męża i „zadała o rozwód”. W śląskim społeczeństwie, w większości katolickim, rozstanie małżonków właściwie do dziś nie jest akceptowane. Pomimo doznanych krzywd i upokorzeń ze strony męża najbliżsi Anny nie udzielali jej pomocy. Stała się ona wręcz ofiarą przemocy fizycznej i psychicznej.

Jedne pretensje, drugie. Roz dostałach w pysk, drugi roz. Z płaczym do matki poleciałach a ta mi pediała że samach se go wybrała. Naprzod było yno w pysk, potym coraz gorzi<sup>55</sup>.

Historia Anny inspirowana jest prawdziwą historią opowiadaną mi w trakcie pracy nad spektaklem przez jedną z aktorek. Można więc uznać, że i dla niej spektakl miał moc terapeutyczną, pozwalał w artystyczny sposób przepracować trudne doświadczenie, wyzwolenie się z towarzyszących mu leków. |W dzisiejszych czasach kobiety nadal traktowane są gorzej niż mężczyźni, a proces ich emancypacji w małych środowiskach jest o wiele powolniejszy i trudniejszy niż w dużych ośrodkach. Renatka ułożyła sobie życie sama, po swojemu i na własnych zasadach i z perspektywy czasu twierdzi, że:

Chop w chałpie to je yno na ostuda. Pierony zakłete. Choby se baba sama rady dac niy umiała. Dwóch ich miałach to chyba wiem co godom. Miłość... na co łona komu? Przodzi czimanie za ręce, kusiki, spacerki a potym co? płacz i zgrzytanie zębów. Wieczne cygaństwa a jak mu cos niy spasuje to jeszcze po pysku dostaniesz. Jak się matce skarżyłach to mi padała że łon może bo to je moj ślubny. Akurat. Dwadziścia lot wyczimalach!<sup>56</sup>

---

55 Tamże, s. 4.

56 Tamże, s. 6.



Zdjęcie 16. Spektakl Szac, scena zbiorowa. Autor zdjęcia: Karol Wiśniewski

Trzeci z typów kobiet reprezentuje Gabi, która nie wstydzi się swojej seksualności, a wręcz w pełni ją akceptuje. Jest na wskroś wyzwolona, dlatego nie przystaje do śląskich norm, które zresztą łamie i przekracza, wychodzi poza wyznaczone w śląskich społecznościach ramy akceptowalnych zachowań. Przyznaje:

Jo tam zawsze seks lubiła. Mie się to zawsze podobało, bo i co się mo niy podobać? Oma dycki godała że to się przeciyż niy wymydli to coch se miała żałować? Żeby wionek czimać do ślubnego? Pfff tyż mi. Coch se użyła to moje. Szkoda yno żech se używała nie z tym kim trzeba... Młodość mo swoje prawa, robisz a niy myślisz jak zaczniesz myśleć to już za niskoro. Coż wiyncy pedzić?<sup>57</sup>

Niestety, po latach doświadcza – podobnie jak tytułowy Szac – odrzucenia przez społeczność lokalną, czuje się nieakceptowana i wyalienowana. Pozostaje w swej starości sama, bez rodziny i najbliższych. Kolejna próba wyjścia poza schemat, przeciwstawienia się wspólnocie, bycia innym, okazuje się opłakana w skutkach.

---

<sup>57</sup> Tamże, s. 12.



Zdjęcie 17. Spektakl *Szac*, scena zbiorowa. Autor zdjęcia: Karol Wiśniewski

Czwarta z bab, Misia, zdaje się toczyć swoje życie zgodnie z wszystkimi zasadami obowiązującymi w śląskiej wspólnocie. Jest przykładną żoną, która przeżywszy ze swoim mężem ponad pięćdziesiąt lat, opowiada o codziennych trudach i zmaganiach. Każda domowa czynność przychodzi jej z trudem, bo nie może porozumieć się ze swoim ślubnym. Problem, z którym się zmagą, dotyczy braku komunikacji, tej przecież podstawowej formy porozumienia na poziomie najbliższych członków rodziny: męża i żony. Brak możliwości dogadania się z mężem, otwartego dialogu razi i uwiera. Brakuje jej szczerych rozmów, czułości, którą zapamiętała z przeszłości, z rozrzewnieniem i nostalgią wspomina: „bo kiedyś był o inaczej”, „bo kiedyś...”. To wszystko powoduje, że Misia – pomimo ułożonego i starannie zorganizowanego życia – nie jest szczęśliwa.

[...] tak mie tym zaro z rana znerwuje że wypijom jego, ale co tam niych mo, z niego to je tako słodko dziurka, niych pije ale Ledwo od stoła stana to zaro się mie pyto czy mom to czy tamto, czy śramto, to łon mo skleroza w ty rodzinie, łonemu durś cza przypominac że mo pigułki łyknąć, ale nie woli się pierdoł czepiać<sup>58</sup>.

---

58 Tamże, s. 2.



Zdjęcie 18. Spektakl *Szac*, scena zbiorowa. Autor zdjęcia: Karol Wiśniewski

Trzecią warstwę spektaklu wypełniają młodzi, których charakteryzują ruch, działanie, energia, witalność i radość. Do tej grupy należą cztery kobiety stanowiące alter ego bab siedzących nad nimi. Przenikanie postaci i wymieszanie czasu akcji pozwala na opowiedzenie kilku historii jednocześnie. W spektaklu konfrontuję przedstawione historie kobiet z ich opowieściami z młodości pokazanymi przez ich młodsze kopie. Do tego świata zaproszeni są także kawalerowie z wioski. Dynamika, taniec i nieustające zolyty są lejtmotywem przedstawienia, który spaja go w planie fabularnym i w planie działań scenicznych.

Zastosowane w spektaklu pomieszczenie czasu służy mi do uchwycenia i pokazania losów kobiet na przestrzeni kilku pokoleń. Poddaję refleksji, czy te – często dramatyczne, związane z przemocą wobec kobiet – historie są typowe tylko dla przeszłości.



Zdjęcie 19. Spektakl *Szac*, scena zbiorowa. Autor zdjęcia: Karol Wiśniewski

W pewnym sensie bohaterką tego przedstawienia jest także muzyka, którą tworzą, grając na żywo, Mateusz Dyszkiewicz i Katarzyna Dudziak, występujący jako zespół Rube Świnie<sup>59</sup>. W spektaklu wykorzystywana jest muzyka taneczna typowa dla Górnego Śląska, w tym walczyki *Stoi u wody* i *Karolinka*, ale też pieśni taneczne pochodzące z Kurpi, między innymi *Stara baba*<sup>60</sup> i *Powolniak*<sup>61</sup>. Instrumenty i kompozycje współtworzące narrację spektaklu czasami wchodzą w „rozmowę” z bohaterami, dopowiadając czy opowiadając ich historie. Tworzony poprzez muzykę świat to kolejna ważna i znacząca warstwa przedstawienia. Kompozycje Rubych Świń nie tylko stwarzają odpowiednią atmosferę, korespondują z toczącymi się na scenie wydarzeniami i podkreślają emocje bohaterów, ale także nadają spektaklowi odpowiedni rytm.

Istotnym elementem całego przedstawienia są scenografia i kostiumy przygotowane przez Barbarę Wójcik-Wiktorowicz. Inspirując się twórczością artystów związanych

59 Rube Świnie to zespół wykonujący muzykę tradycyjną z historycznego z obszaru Górnego Śląska. Korzystają oni z zapisów nutowych sprzed ponad 100 lat. Nazwa odwołuje się do pierwotnego składu zespołu, w którym dominował akordeon, zwany cyją lub świnią; określenie rube (pol. grube) – ponieważ ich brzmienie ma być mocne. Tron zespołu stanowią Katarzyna Dudziak i Mateusz Dyszkiewicz.

60 Stara baba – szybki, skoczny taniec w parach pochodzący z różnych regionów Polski, tańczony w metrum 2/4. W spektaklu wykorzystano wersję pochodzącą z Kurpi.

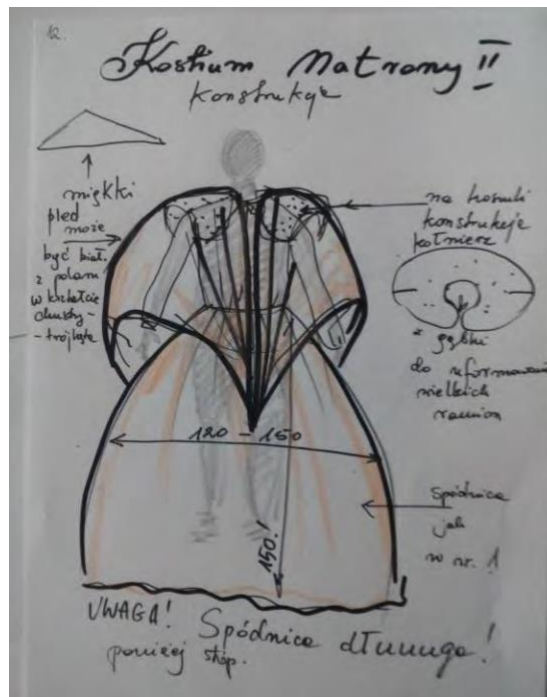
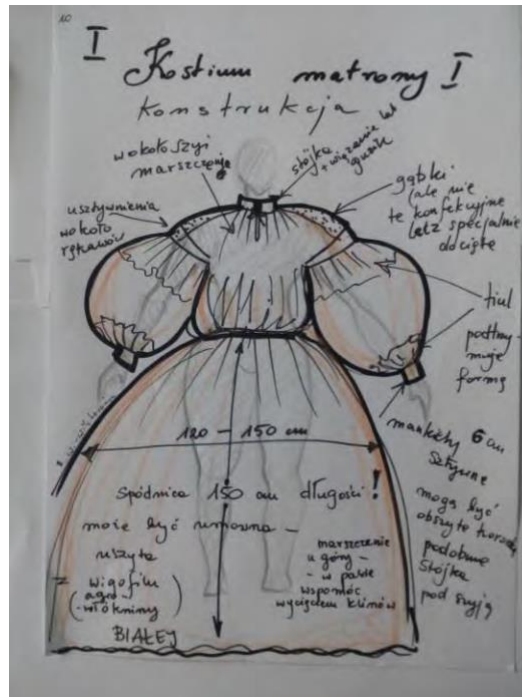
61 Powolniak to najbardziej znany taniec pochodzący z Kurpi; wykonywany w parach, wbrew nazwie bardzo szybki i skoczny. Cechą charakterystyczną jest polirytmia, czyli wykonywanie kroków w metrum nieparzystym do dwumiarowej muzyki.



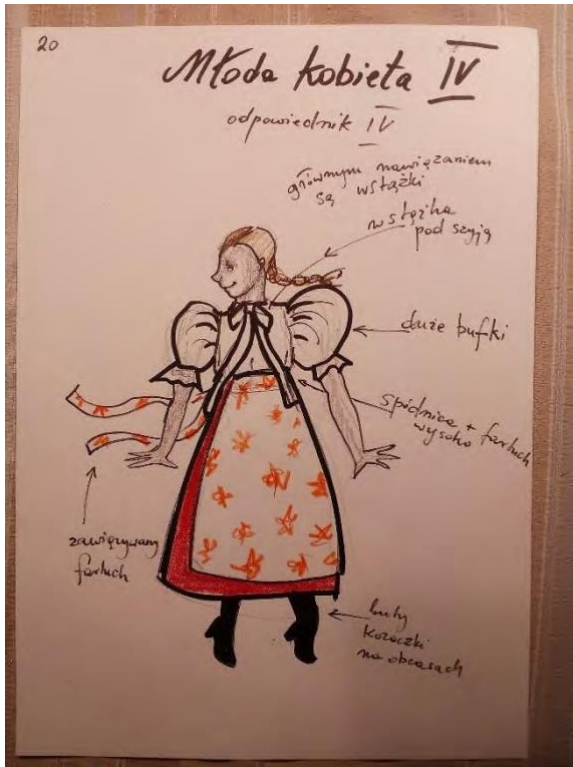
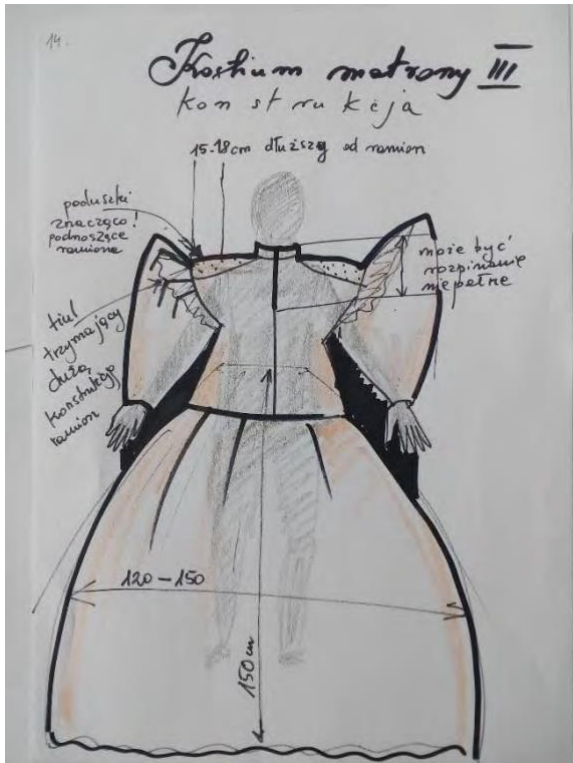
z Grupą Janowską, a przede wszystkim Pawłem Wróblem<sup>62</sup>, stworzyła ona barwną, wielowymiarową i złożoną z kilku płaszczyzn przestrzeń: ogromnych rozmiarów baby, które górują nad resztą – to jedna płaszczyzna, wielki stół jako hiperbola domu – druga, sukienki bab, które są także firankami z domu, z którego wyłaniają się młode – trzecia. Obrazy Wróbla, do których nawiązujemy w spektaklu, przedstawiające barwne korowody, zabawy i śląskie obrzędy, wyrażone są w spektaklu przede wszystkim poprzez kostiumy. Odpowiednio podświetlone kolorowe sukienki, których krój inspirowany jest śląskim ubiorem, jeszcze mocniej uwypuklają różnorodność i wielokulturowy śląskich wsi i miast.

---

62 Paweł Wróbel – urodzony w Katowicach-Szopienicach, z zawodu górnik (pracował w kopalni Wieczorek); znany na Śląsku przedstawiciel amatorskiej twórczości robotniczej. Związany z Grupą Janowską (wraz z Teofilem Ociepką i innymi malarzami nieprofesjonalnymi). W swojej twórczości skupiał się na przedstawieniu obrazów ginącego Śląska. Jego twórczość charakteryzują bogata kolorystyka, uproszczone geometryczne formy przedstawionych budynków, postacie z ledwo zaznaczonymi twarzami oraz bogactwo szczegółów. Zyskał przydomek śląskiego Brueghla.



Zdjęcia 20–21. Projekty kostiumów do spektaklu Szac. Projekt: Barbara Wójcik-Wiktorowicz



Zdjęcia 22-25. Projekty kostiumów do spektaklu Szac. Projekt: Barbara Wójcik-Wiktorowicz



Zdjęcie 26. Projekt kostiumów do spektaklu *Szac*. Projekt: Barbara Wójcik-Wiktorowicz

Stworzone w spektaklu kobiety wyglądają jak dwumetrowe matrioski, są schowane za kostiumem, konstrukcją stołu, a jednak górują nad wszystkimi. Scenografia inspirowana industrialnymi konstrukcjami z metalu ma dopełnić i uwypuklić ową monstrialność bab.

Krytyczka Magdalena Tarnowska, recenzując spektakl, napisała:

*Szac* jest znakomitym przykładem na to, że prosty, doprawiony humorem przekaz może iść w parze z jakością artystyczną. W końcu Teatr Naumiony doskonale potrafi mówić o sprawach bliskim Ślązakom, a jednocześnie ważnym dla reszty świata. Uniwersalne prawdy, regionalny sztafaż, *śląsko godka* – to wszystko w niebanalny sposób przybliży widzom atmosferę dawnego Śląska. Spektakl, zderzając przeszłość z teraźniejszością, pozwala dostrzec ewolucje naszej codzienności, a zarazem stałość otaczającej nas, niezmiennej natury<sup>63</sup>.

<sup>63</sup> M. Tarnowska, *Playboy ze Śląska*, „nietak!t” 2019, nr 1–2, <http://www.nietak-t.pl/playboy-ze-slaska/>.

*Szac* to przedstawienie z wielu powodów dla mnie i moich aktorów istotne – przede wszystkim dlatego, że dotykamy w nim spraw dla Ślązaków niewygodnych i opowiadamy o nich śląskim językiem, a także za pomocą scenografii, kostiumów i muzyki, które stanowią integralną część spektaklu. Niewątpliwie ważny był dla nas sam proces pracy nad spektaklem. Wielogodzinne próby, szczególnie kiedy przygotowaliśmy monologi bab, przerodziły się w rozmowy o roli kobiety i jej funkcji w społeczności śląskiej. Ten prowadzony metodą etnoteatru proces przebiegał wieloetapowo – od zbierania materiałów i powstawania scenariusza przez proces prób po premierę – i trwał ponad dwa lata. Wydaje się, że czas był tu naszym sprzymierzeńcem. Pozwolił na dopracowanie każdego szczegółu, przedyskutowanie każdego wątku, czyli na przeprowadzenie procesu, w którym każdy z członków teatru czuł satysfakcję z dobrze wykonanej pracy i spełnienie.

# CZEŚĆ TRZECIA

**Źródła**

**Kaj to znojdziesz abo Zdrzōdła**

# 1. Amatorski Zespół Teatralny z Suszca przy Związku Górnośląskim Kolo Suszec

Amatorski Zespół Teatralny z Suszca przy Związku Górnośląskim został założony przez członkinię Związku Górnośląskiego Annę Kinę w 1999 roku, w społeczności liczącej około dwunastu tysięcy mieszkańców, położonej na południu Województwa Śląskiego, niedaleko miasta Pszczyny. Grupa korzysta z gościnności Gminnego Ośrodka Kultury w Suszcu, organizując próby i spektakle na tamtejszej scenie.

## Obsada:

Anna Kine, Bogusław Musiolik, Monika Panfil, Jolanta Kojzar, Piotr Waleczek, Magdalena Sinka, Joanna Musiolik, Joanna Mrukwa, Kornelia Tchorz, Piotr Musiolik, Zbigniew Gardyan, Józef Krzekotowski, Irena Weideman, Roman Skowronek. Osoby zmarłe: Maria Szendera, Aleksandra Waleczek.

## W swoim dorobku mają:

- „Wesele na Górnym Śląsku”, autor: Stanisław Ligoń (1999 r.)
- „Historii rodziny Pogorzałków ciąg dalszy. Dwa lata po weselu Tereski”, reżyseria: Bogusław Musiolik (2000 r.)
- „Rodzina Pogorzałków - historii ciąg dalszy”, reżyseria: Bogusław Musiolik (2001 r.)
- „Co nowego u Pogorzałków i w okolicy”, reżyseria: Bogusław Musiolik (2002 r.)
- „Wczoraj i dziś”, reżyseria: Bogusław Musiolik (2003 r.)
- „Fajka Abrahama”, autor: Alojzy Lysko (2005 r.)
- „Grube ryby”, autor: Michał Bałucki (2006 r.)
- „Suszczanie” na podstawie sztuki „Chorzowianie”, adaptacja: Bogusław Musiolik (2007 r.)
- „Pogorzałkowie - reaktywacja”, reżyseria: Bogusław Musiolik (2008 r.)
- „Jak wesele to wesele”, autor: Bogusław Musiolik, reżyseria: Bogusław Musiolik (2009 r.)
- „Liczy się rodzina”, autorzy: Monika Panfil i Bogusław Musiolik, reżyseria: Bogusław Musiolik (2010 r.)
- „Spokojny weekend”, autorzy: Monika Panfil i Bogusław Musiolik, reżyseria: Bogusław Musiolik (2011 r.)
- „Janek doktorem”, oryginalny tekst: Piotr Kołodziej, adaptacja tekstu na gwara śląską: Bogusław Musiolik, reżyseria: Bogusław Musiolik (2005 r. i 2012 r.)
- „Flirt”, reżyseria: Bogusław Musiolik (2013 r.)
- „Teść”, reżyseria: Bogusław Musiolik (2014 r.)
- „Urodziny dziadka”, autorzy: Monika Panfil i Bogusław Musiolik, reżyseria: Bogusław Musiolik (2015 r.)
- „Alojz i jego familia”, autor: Monika Panfil, reżyseria: Bogusław Musiolik (2016 r.)
- „Geszynek”, autor: Moniki Panfil, reżyseria Bogusław Musiolik (2017 r.)
- „Skok”, autor: Moniki Panfil, reżyseria: Bogusław Musiolik i Monika Panfil (2018 r.)
- „Kawaler z odzysku”, autor: Moniki Panfil, reżyseria: Bogusław Musiolik (2019 r.)
- „ROMANsjada”, autor: Moniki Panfil, reżyseria: Bogusław Musiolik (2022 r.)

## 1.1. „Alojz i jego familia”

Alojz po latach pracy w Niemczech wraca w rodzinne strony. Spotyka tu dawno niewidzianych znajomych, odnawia przyjacielskie kontakty. Przynosi także niespodziewaną nowinę, która wywróci nie tylko jego życie do góry nogami. Sztuka opowiada o losach współczesnych Ślązaków - związanych ze swoją ziemią, kulturą i językiem. Ukazuje także rodzinne relacje - nie zawsze idealne, ale oparte na staraniach o wzajemne zrozumienie i szczęście. Przeplatające się losy głównego bohatera i jego rodziny, opisane gwarą śląską, w humorystyczny sposób opowiadają o zmieniającym się świecie i tym, co jest stałe - w wsparciu najbliższych.

**Reżyseria:** Bogusław Musiolik

**Scenariusz:** Monika Panfil

**Obsada:** Anna Kine, Irena Weideman, Joanna Mrukwa, Joanna Musiolik, Józef Krzekotowski, Bogusław Musiolik, Aleksandra Waleczek, Zbigniew Gardyan, Marek Nycz, Magdalena Sinka, Kornelia Tchorz, Marek Tchorz, Roman Skowronek, Marek Nycz, Jolanta Kojzar, Piotr Waleczek.

## „Alojz i jego familia”

(fragment)

### AKTi

*Scena podzielona na 2 części. Jedna części (ok. 1/3 -1/4) sceny to droga, druga, większa część, to wnętrze domu - salonu. Z lewej strony wychodzi starszy mężczyzna, elegancko ubrany, ciągnie za sobą walizkę. Przystaje i rozgląda się, mówi do siebie.*

**Alojz:** Kaj jo jest? To by był Suszec? Tak zech tu downo nie był, że nie poznowom. Jak to sie wszystko pozmiańiało... Cmyntorz pamiyntom, ale żeby tu fontanna była, tego se nie przypominom. A ta willa za fontannom... no no... to sie ktoś fest postaroł. *(zauważa przechodzącą kobietę)* Przepraszam panią!

**Maria:** Słucham?

**Alojz:** Czy tutaj mieszkają może państwo Pogorzałek?

**Maria:** Tak, to ten dom! *(wskazuje na drzwi wejściowe)*

**Alojz:** Piękna pani! Dziękuję za wskazanie drogi! Całuję rączki. *(chce pocałować Marię, ta odskakuje zawstydzona)*

**Maria:** No co pan! Jo yno panu chałpa pokoziała. *(Na boku)* Lowelas sie jakiś trefił.

**Alojz:** Ale jak pani to zrobiła! I do tego widza, że pani jest naszo, hanyska. Dyc to je idealne połonczyni! Szwamo, mondro baba, kiero przy tym kierunków nie myli. Z pani byłby idealny GPS! A może dałaby siepani zaprosić na jakoś kawa?

**Maria:** Pan wyboczy, ale jo musza iść. *(wycofuje się, do siebie)* Niby nasz, ale jakoś tak Europom zala-tuje.

**Alojz:** Kaj mi odlatujesz, ptaszyno? Miyszko pani kaś w okolicy? Trefiymy sie jeszcze?

**Maria:** Tego nie wia panu pedzieć...

**Alojz:** To jo może zostawia swój hendy numer? Znaczy numer telefonu i sie dzzwoniymy.

**Maria:** Dobra, to jo zadzownia.

**Alojz:** Ale nie zno pani ani mojigo telefon numeru ani mojigo iminiynia!



**Maria:** Wiysz pan co, jak nos opatrność mo połączyć, to jo zgodna i to imie, i tyn numer! (*odchodzi pospiesznie*)

**Alojz:** (*do siebie*) Ale sztuka! (*rozgląda się po okolicy*) Faktycznie to tukej było. Tyn płot naprzeciw to jakiś futurystyczne połonczyni metalu i drewna. I jaki ciekawe podpory pod dachym... że to siejeszcze nie obuliło! Ciekawe, czy mie poznajom. Lata my sie nie widzieli. (*Podchodzi do drzwi, dzwoni. W mieszkaniu słyhać zamieszanie, z prawej strony sceny wychodzi starszy mężczyzna, w spodniach roboczych i podkoszulce, umorusany od smaru, otwiera z rozmachem drzwi*).

**Edmund:** No?

**Alojz:** Dziyń dobry!

**Edmund:** Już niy taki dobry! Co pan sprzedowo?

**Alojz:** *Ich verstehe nicht...* Nie rozumia.

**Edmund:** Elegancko obleczony chłop, wielko, czomo walizkaza, to musi pan coś sprzedować.

**Teresa:** (*z za sceny*) Mundek! Kogo tam diobli prziniali?

**Edmund:** (*do żony*) Nie wia. Jakiś handlyrz obwoźny, Abo obnośny. Na coś ty sie zaś zgodziła? Zaś bydom u nos warzyć pół dnia abo chałpa sprzontać?

**Teresa:** (*starsza kobieta, w walkach na głowie i fartuchu podchodzi do drzwi*) Jo nic o tym nie wia. Czym pan handluje? Bo zaroz godom: thermomixa już morny, odkurzacza nie chcymy, gorki z Zeptera jeszcze działajom, a kołdrów z wełny od wielbłodnów i inkszych lamów morny tela, że moglibymy obdzielić tym cały powiat. Chyba, że pan chce godać o Panu Jezusie. To wtedy z Mundkiym.

**Alojz:** O Panu Jezusie?

**Edmund:** A czamu zy mnom?

**Teresa:** Bo jo ni morn siły im tłumaczyć, czamu nie pójda na spotkania formantujonce.

**Alojz:** Chyba formujonce.

**Edmund:** FORMACYJNE.

**Teresa:** No. A co jo padała? Rozumia, że pan chce godać o Panu Jezusie? To jo panu zaro powia: mysie już do żodnej inszej wiary przepisywać nie bydymy. Mi pasuje ta parafia, z ksiyndzym dobrze żyjymy, siosytrzycki też uśmiychniynte i taki swojski. Tyn nasz kościołjuż znomy, naszej Matce Boskiej pszajymy. Nasi ojcowie i Dzidkowie podłóg tej wiary żyli, to i my do niej nawykli. Pra, Mundek?

**Edmund:** No...

**Teresa:** Żodne „no”. Powiydz panu, że łon nom tu inkszej wiary pociskać nie musi. Zresztom, jak pan chce, to jo panu pokoża. Morny łobrozki z papiyżym, co zech sama haftowała, na karku zawsze nosza medalik z Matkom Boskom czynstochowskom, a od wczoraj morny w chałpie kapliczka. Jak pan mo chwila, to mogymy razym porzykać. Som pan widzi, że sie nom już nie opłaco tej wiary zmiyniać.

**Edmund:** Teresa, dej pokój chłopu. Nie widzisz jako mo mina? Borok przetyko jak głodny pelikan.

**Alojz:** Mi sie zdo, że wyście mie nie poznali.

**Teresa:** (*baczenie przygląda się Alojzowi*) Przepraszom, a skondby my sie mieli niby znać? Mundek? Znosz tego pana?

**Edmund:** Jo żodnych handlarzy i inkszych domokrażców nie znam.

**Alojz:** Ale jo nic nie sprzedowom!

**Teresa:** Jerona! Jo zaroz godała, że nos chce nawracać.

**Alojz:** Teresko, *verdammt*, jo jest tej samej wiary, co wy. *Wirklich* nie wiyecie, kto jo je?

**Edmund:** Jak sie tak rychtyk przyjrzyć, to wyglondosz trocha, jak mój kamrat ze szkolnych lot. Ale on

do Niemiec wyjechał i z 30 lat zech go nie widział.

**Alojz:** Alojz mu było?

**Teresa:** Trzymajcie mnie! Alojz. Chłopie, jo cie nie poznała.

**Edmund:** Alojz! Właz do środka, co bydymy tak stoli na progu, jak widły w gnoju? Kaś ty sie podziwoł? I jak żeś do nos trefił?

*(wchodzą do domu, siadają przy stole, Teresa wychodzi do kuchni, wraca ze szklankami i butelką wody)*

**Alojz:** Widzisz tak to jest. *Heimat* mo się w sercu. Downo mie sam nie było, a jednak zech terfił.

**Edmund:** Ja, mosz recht. Przaje sie rodzinnym stronom, pra? A u nos nic sienie zmiyniło. *(do Teresy)* Babo, a ciebie co? - straszy. Woda nom dowosz? Czy my som krowy, żeby woda pić?

**Teresa:** Osły a niy krowy! Toż jeszcze połednia ni ma. Co chcesz pić?

**Alojz:** *(wyciąga z torby butelkę nalewki)* Jo jest zawsze przyrychtowany. Przeca nie wypado iść w gości z pustymi rynkami!

**Teresa:** Acha, to jo już nic nie chca...

**Edmund:** A co mosz chceć? Geszynki sie dowo głowie rodziny, czyli komu??? No mie! Alojz, z ciebie jest swoj chłop. Telki czasy mysie nie widzieli, atymie znosz, jakbyś wczoraj wyjechał! Terynia, dosz szkło?

**Teresa:** Teraz to „Terynia”! *(do siebie)* Za chwila mi zacznie „kochanie” godać. *(szuka kieliszków)*

**Edmund:** *(bębni palcami po stole)* Kochanie! Co z tymi kieliszkami?

**Teresa:** Chwila!

**Alojz:** *(do Edmunda)* Widza, że miyszkocie w tej samej chałpie, co kiedyś twoi łojcowie?

**Edmund:** Ja. Wiysz, mie jakoś nigdy nie ciongło do rajzowania po tym Bożym świecie. Przaja tej chałpie, tym kamratom, co tu miyszkajom. Jak komina z chałpy nie widza, to mie biere sra.....

**Teresa:** *(rozstawiając kieliszki)* Już cie biere! Do kamratów ci tynskno. Byle było z kim do baru wyskoczyć.

**Edmund:** Tereś! Jak jo znom Alojza, to on by czymś zagryzł ta naleweczka. Można skoczysz posznupać do spiżarki i przyniesiesz coś do zmaszkiecynio? Alojz coś na słodko czy na ostro?

**Teresa:** To jo może zaroz do sklepu skocza. Bo (coś) czuja, że tego, co Alojz lubi, to my w chałpie mmomy.

**Edmund:** No widzisz... z ciebie to jest myślonco kobieta. Toż weź kup zaroz 2 flaszki tych maszkietów.

**Teresa:** 2 flaszki!!!

**Edmund:** Mosz recht! *(liczy)* Roz, dwa, trzi. Toż weź 3.

**Teresa:** Trzymajcie mnie! 3 flaszki.

**Edmund:** *(odprowadzając Teresę do drzwi, podaje jej torebkę, która leżała na stoliku przy wejściu)* Wiysz co, przemyśłoł zech to. Weź 4. Bo jak się chłopcy dowiedzom, kto nos odwiedził, to nie bydymy o suchym pysku siedzieć. I kup kołocza! *(wypycha kobietę za drzwi, zamyka je przed nosem Teresy)*

**Alojz:** Aleś to załatwił!

**Edmund:** Chłopie, lata praktyki. Małżeństwo jest jak pole minowe. Jedyn fałszywy ruch i ni mosz rynki!

**Alojz:** Albo przirodzyńnio! I cołki życi pod pantoflym.

**Edmund:** A Ty? Mosz babe? Pieszczonka nie widza. Czyli aboś kawaler z odzysku abo szczynśliwy singiel.

**Alojz:** Ani jedno, ani drugie.

**Edmund:** Powiędz, że w tych Niymcach szfula z ciebie zrobili. Jo to zawsze czu! Mogłech sie doklipić, jak żeś na wuefie woloł ćwiczynia gimnastyczne i z dziółchami aerobik uprawiać niż, jak prawdziwy chłop, w fusbal grać.

**Alojz:** Broń Boże! Jo przaja kobietom. Yno jakoś nigdy ni miołech szczynścia w miłości.

**Edmund:** W tych sprawach nie trzeba mieć szczynścio, yno łeb na karku. Jo ci dom rada: bier ta, co na porzomno wyglondo. Yno pamiyntej se, żeby nojprzód na przyszło teściowo popatrzeć. Bo twoja baba na pewno bydzie kiedyś tako sama.

**Alojz:** Toś mi rady udzielił! *Verdammt!*

**Edmund:** Jak tak o tym myśla, to my mieli o tym pogodać 30 lot tymu. Bo terozki to trocha nie w czas. Ty mi lepij opowiadej, co cie sam skludzo.

**Alojz:** No właśnie ta baba. Toś trefił, *verdammt!* Ta baba właśnie.

**Edmund:** Kiero?

**Alojz:** Moja baba.

**Edmund:** Czyli jednak jakoś mosz? Jo tak czu!

**Alojz:** Przed chwilom żeś czuł, że kochom inaczej i że sie na boku z chłopami umawiom.

**Edmund:** A bo to wiysz na pewno? Niby ci sie zdo, że kogoś znosz, a tu taki niespodzianki. Jo już nikomu nie wierza. Nawet samemu sobie. Łoto żech chcił yno pierdnonć, a po tym galoty do pranio.

**Alojz:** Ale mi możesz wierzyć. Jo przaja kobietkom. Zawsze żech przoł i teraz morn zamiar sie żynić!

**Edmund:** Co? Zgupiołes? Na stare lata sie bydziesz żynić?

**Alojz:** Byda.

**Edmund:** Chce cisie?

**Alojz:** Nie chce... Yno musza! *Verdammt!*

**Edmund:** Co?!?

**Alojz:** Co sie tak dziwujesz? Musza sie żynić i *szlus!* Znaczy- koniec.

**Edmund:** Patrz go... taki stary i taki nieostrożny. Yno sie dziwia, że baba w tym wieku i w cionży? Dużo sił witalnych, że jeszcze niy przekwitła.

**Alojz:** A kto ci padoł, że w naszym wieku? A kto tu co o wieku godoł?

**Edmund:** No niy! Młodszo? To co, ryczonco 40?

**Alojz:** Ujmij jeszcze trocha.

**Edmund:** Niy! Nie wierza.

**Alojz:** 34 i pół! *Verdammt*, rozumisz to!

**Edmund:** Nie rozumia. Ty mi zaro godej, jak to się robi, kaj sie baby w takim wieku poznowo!

**Alojz:** A no wiysz... wypadki chodzm po ludziach. Szczaśli my sie kiedyś we Wrocławiu.

**Edmund:** We Wrocławiu? Ty tamterozki miyszkosz?

**Alojz:** A kaj! Pojechołech na wycieczka z emerytami. *Verdammt*. Poszlimy zwiedzać miasto. Łona też była na wycieczce. Bo wiysz, ona miyszko w Bytomiu. A w tym Wrocławiu to jechała na kole. Teraz wymyślajom, na wypożyczonych kołach się miasto zwiydzo, *verdammt*. Nie zauważyła mie i my sie szczaśli. Rynka miołech złomano, dwa szwy na głowie, ale padom ci, wercilo sie!

**Edmund:** A łona co?

**Alojz:** Tak ij było głupio, że obiecała mi *pjlege*, znaczy opieke. Na pogotowie mie zawiozła!

**Edmund:** Na tym kole?

**Alojz:** Na żodnym kole. Taksówka bysztelowała i gibko do szpitala. Tam mi padali: ,jak to ładnie,

że córka taka troskliwa i pana tak szybko przywiozła". Ajo zech to wykorzystał i padom: „niy córka, yno narzeczono!"

**Edmund:** Smolisz! I co?

**Alojz:** I nic! Powiedziała lekarzom: „miło mi, Hania". I tak się mnom zajyna, że...

**Edmund:** Ale historia! Jak żeś sie ij oświadczył w szpitalu, to kaj żeś jom wzion na piyrso randka?

**Alojz:** Na pogrzeb.

**Edmund:** Niy!

**Alojz:** Ja! Tak sie złożyło, że ciotka Hilda umarła i Hania pojechała zy mnom na pogrzeb. Przeca miała sie mnom opiekować. Chłopie - wyszło *perfekt*, idealnie. Jedzyni na stypie - rewelacja, a przy okazji cało familia poznała!

**Edmund:** Niemożliwe... jakiś bajki zmyślasz.

**Alojz:** *Verdammt*, a jednak. I widzisz, jakoś tak wyszło, że mysie dogadali...

**Edmund:** I teraz musicie sie żynić!

**Alojz:** Ponoć późne rodzicielstwo jest łatwiyjsze. Mosz wiyncyj cierpliwości.

**Edmund:** Ty byś mog być ojcem do twoij narzeczonej! No i jak już na nij żeś poćwiczył, to pójdzie ci z górki z bajtlami!

*(wraca Teresa z koleżanką, niosą torby z zakupami)*

**Teresa:** Pódź dalij, Halinko.

**Halina:** Dziyń dobry.

*(Alojz zrywa się, odbiera torby Halinie, Teresa wynosi swoje torby do kuchni)*

**Alojz:** Już pomogom szanownej pani.

**Halina:** Dziynkuja. Ale z pana dżentelmen.

**Edmund:** Dżentelmen jak sie patrzy. Ale zajynty!

**Alojz:** Mundek! Czemu atmosfere psujesz? *(do Haliny)* Jo morn wielki serce, do piyknych kobiet zawsze znajdzie sie miyjsce w moim sercu. *(całuje Halinę w rękę)*

**Edmund:** Ty se uważej. Bo jak bydziesz tak dalij baby bajerował, to ci rynty nie styknie, żeby wszystkie utrzymać.

**Alojz:** Fanzolisz głupoty. *Verdammt!*

**Edmund:** Chyba że sie chcesz na 500 Plus załapać. A można by ci sie nawet udało.

**Teresa:** *(wracając z kuchni)* Komu by sie 500 Plus należało? Przeca to som piyniondze na małe dziecka.

**Edmund:** No Alojzowi. On za jednym zamachym dwoje nieletnich bydzie miał pod swoim dachym. Piyrsze - to narzeczono, a drugie to jego własny noworodek, kierego se zmajstrował.

**Halina i Teresa:** Coooo?

**Alojz:** Psinco! *Verdammt!*

**Halina:** To pan sie z nieletnimi zadaje?

**Alojz:** Z zodynymi nieletnimi. Moja Hania już downo 18 skończyła.

**Edmund:** No... zjakiś 11, niy... 12 miesiynicy tymu!

**Teresa:** Alojz, odbiło ci na stare lata? Z gimnazjalistkami sie umawiasz? Dyc to sie kryminałym skończy. O pedofilia cie oskarżam. I jeszcze tako dziolszka w cionży.

**Halina:** Jo to sie najbardzij dziwuja, kaj pan tako młodo znoloz.

**Edmund:** W przedszkolu. Był tam zaproszony jako kombatant. Potym zjedli razym kaszka i tak sie zaczyna ta wielko miłość!

**Alojz:** Mundek, *verdammt*, wypado se tak z własnej baby dworować? Pani Halino, Teresko, moja narzyczono mo 35 lot i do przedszkola chodzi, owszem, ale jako wychowawczyni wczesnoszkolno.

**Teresa:** To niewielka zmiynio. I tak żeś jest od nij prawie dwa razy starszy. Jak Ty se to wyobrażosz?

**Alojz:** A jak se to morn wyobrażać? Mondro, piykno dziółcha. Do tego młodo, z energiom. I dzieci kocho.

**Edmund:** Aż mie ciekawość biere, skond ty mosz siły, żeby nadonżyć za jej potrzebami.

**Halina:** Jak to nie wiesz? W aptece idzie se kupić taki niebieski pigułki! One gwarantujom energia na pora godzin!

**Teresa:** Halinko! A ty skond wiesz taki rzeczy?

**Edmund:** Jak to skond? Przeca Roman mi opowiadał, co sie kupuje, żeby, jak to w reklamie godajom, rozpolić konar. I jak, Halinko, działajom? Jeżeś zadowolono z tego Romkowego konara?

**Teresa:** (*do Edmunda*) To ty znosz taki pigułki i jeszcze żeś ich nie kupił?

**Edmund:** Kochanie, jo je kupił, ale mi sie przeterminowały! Z powodu czyigoś bólu głowy.

**Alojz:** *Verdammt!* Bo w apotyce powinni je sprzedować w pakiecie z tabletkami na ból głowy! Wtedy wchodzisz do sypialki z pigułkom Goździkowej i szklonkom wody, a do swij *frau* godosz: „kochanie, tu mosz tabletki od bólu głowy”, ona na to: „ale mie głowa nie boli”, a ty do nij: „ha ha! I tu cie morn!”

**Halina:** I tak to sie u wos odbywo, panie Alojzie?

**Alojz:** Niy. Już zech godoł, że moja Hania mo dużo siły i wigoru!

**Edmund:** Do czasu. A co bydzie za 20 lot?

**Alojz:** Nawyżej se wtedy wezna młodszo. Co za problem?

**Teresa:** Ty se nie rob błoznow z pogrzebu. A kaj mosz ta swoja najmilejszo? Cóż taksom przyjechoł?

**Alojz:** Bo Hanusia musiała skoczyć jeszcze do dochtora. I zostanie na troche u swoich *eltern*, znaczy ojców.

**Edmund:** Ale żeś umoczył! Jeszcze na starość teściów bydziesz mioł!

**Alojz:** I tu jest pies pogrzebany. *Verdammt*, bo widzisz, oni mie jeszcze nie znajom...

**Halina:** No to fajnie. A jak se nie przypadniecie do gustu?

**Teresa:** Jo racyj czuja, że sie od razu dogodajom. Bydom sie wymieniać lekarstwami i razym do sanatorium pojadam. To jest przeca nasz target, ludzie w naszym wieku!

**Halina:** No dyć! A może wy sie już znocie, a jeszcze o tym nie wiesz?

**Edmund:** No właśnie. Może być i tak, Alojz, że my wszyscy do jednej szkoły chodzili i na przerwach w dwa onie grali. Na pewno sie im spodobo, że ich cera se znodła kuratora. I jeszcze bydziecie sie mogli zniżkami w aptekach dzielić!

**Teresa:** I paczcie, jako oszczyndność. Jak sie wom bajtel urodzi, to bydziecie wszyndzi kupować dwa bilety ulgowe - do ryncisty i dziecka i yno jedyn normalny - do nij. Powia ci Alojz, dobrze żeś to wykombinowoł!

**Alojz:** Wy sie śmijcie, *verdammt*, a jo morn poważny problem. Ona chce poznać moi *Heimat*, znaczy rodzinne strony i moich przyjaciół. I jeszcze kosała mi świadka na weseli wybrać i jakiś kawalerski urzondzać. Gupot sie w telewizorze naoglonowała i mie mynczy teraz.

**Edmund:** Jo chyba się traca, powiydz yno po co ty żeś sam przyjechoł. Alojz, co ty od nos tak rychtyk chcesz?

**Alojz:** Widzisz Mundek, jemika *verdammt*, my sie już downo nie widzieli, ale kiedyś to tyś był mój

nojlpszy kamrat. Ajo terozki na świecie som zostoł, yno ta jedna siostra w Krakowie... To żech se tak wykoncypowoł, że na weseli wos zaprosza jako moja rodzina. Acha no i jeszcze starostom byś zostoł?

**Edmund:** A ta twojo narzeczono też sam przywieziesz?

**Alojz:** No toć, *verdammt*. I musisz mi kawalerski zorganizować.

**Edmund:** Chłopie, ciebie chyba straszy. Jo ani nie wia, co to jest!

**Halina:** Nie wiesz? Skup się i uruchom swoi dwie komórki mózgowie! Kawalera sie biere do jakigoś klubu gogo i tam przed nim tańcujom gołe baby.

**Edmund:** Alojz, przyjacielu! To jo nie wiedzioł, że ty mi tak przajesz. Jak tak to mogomy sie zaro zbiyrac!

**Teresa:** Ja, ja. Jak gołe baby, to styknie roz i po cichu pedzieć a on już leci. Rok tymu zgłosiła żech mu awarie kurka w łazience, to co tydzień do Castoramy po uszczelka jedzie! Ana faktury do PGK-u my już majontek wydali, bo ponoć najdroższo woda w okolicy morny.

**Halina:** Wiesz, jak mi mój Roman zawsze godo? „Jak mi roz powiesz, to jo to zaro zrobia. Nie musisz mi co pół roku przypominać!”

**Edmund:** Wy, dziołchy, jak zwykle nic nie rozumicie! Przeca to jest mój kamrat. Tela lot mysie nie widzieli, a teraz on mie prosi o przysługa ratujonco życie...

**Teresa:** Trzymcie mie! Wyjście na striptiz to jest przysługa ratujonco życie...

**Alojz:** Jeżeś za mało wrażliwo, Teresko. Poza tym jo do ciebie też morn prośba.

**Halina:** Yno uważej Teresa, żeby ciebie nie poprosił o taki pokaz z hopsztosami.

**Alojz:** *Verdammt!* Ależ absolutnie. Jo by sie nie ośmielił prosić Teryni o coś takigo. Jo sie chcioł dowiedzieć, czy by mysie do wos mogli wprosić. Bo Hania za niedługo przyjedzie i nie wia, kaj tu somjakiś hotele.

**Teresa:** Hotele? To byś mie obraził, jak byś do jakigo hotelu położ! Jasne, że możesz tu przywiyżć ta swoja ukochano. Jojom chyntnie poznom.

**Halina:** Teresko, to jo na kawa do ciebie przyjda.

**Teresa:** No dyć, a kiedy?

**Halina:** No... jak pan Alojz z narzeczonom do wos zawito.

**Edmund:** Wtedy Halinko, to trzeba bydzie se wykupić bilet wstympu. Cało wieś sie zleci poznać nojmilyjszom od Alojza.

**Teresa:** Ty sie, Halinko, nie trop. Jo do ciebie zarezerwuja miejsce w loży honorowej! Pódz, zrobia ci kawa i pogodomy na spokojnie. *(wychodzą do kuchni, panowie siadają za stołem)*

**Alojz:** *Verdammt!* Jaki bilet wstympu? Czamu godosz, że cało wieś sie zleci?

**Edmund:** Bo ty nie znosz jeszcze naszej Halinki. Jak ona wylezie z tej chałpy, to cało wieś sie dowiy o twoij szczerej miłości. Ona jest lepszo niż CBA, CBS i kontrwywiad RP. Każdo afera wyśledzi.

**Alojz:** Mundek, nie wia jak ty, ale jo się, *verdammt*, musza napić. Już nie pamiyntom, kiedy ostatnio żech sie tela nanerwowoł, jak dzisioj. Idzie sie tu kaś zresetować?

**Edmund:** No dyć! Zależy jaki reset: twardy czy miynki?

**Alojz:** Eee co?

**Edmund:** Znaczy piwo czy destylat?

*(W czasie rozmowy do drzwi zewnętrznych podchodzi starszy mężczyzna, puka. Edmund otwiera)*

**Roman:** Pochwolony.

**Edmund:** Na wieki wieków! Roman, co cie do nos skludzo?

**Roman:** To, co zawsze. Baby szukom? Rano po cukier poszła do sklepu i do teraz ij ni ma!

**Edmund:** Ale żeś trefił. Pozwól, że ci przedstawią. *(prowadzi Romana do pokoju, przedstawia Alojza)*  
To jest mój kamrat ze szkolnych lot -Alojz. *(do Alojza)* To jest nasz somsiod Romek, chłop od Haliny. Fajny synek. Zawsze idzie na niego liczyć.

**Roman:** Witom.

**Alojz:** Miło poznać.

**Edmund:** Romek, tak na marginesie, twoja baba kawa pije z Teresom. A mysie właśnie na coś mocnijszego wybieromy. Zawołać ci jom?

**Roman:** *(gwałtownie)* Niy!!! Znaczy sie - co bydymy koleżankom przeszkadzać przy picciu kawy. Somsiedzki kontakty - rzecz świnynto. A wy kaj idziecie, bo nie dosłyszolech?

**Alojz:** No na piwo myśleli my iść.

**Edmund:** Alojz, ty jeszcze nie wiysz, że Roman to jest miejscowy ekspert, można rzec: koneser piwa. Zaroz ci powiy, kaj lejom nojlepsze. Romek, wybrolbyś sie z nami?

**Roman:** Mundek ty to mosz dar przekonywania! Zgoda, jo by poszeł do baru U Pietra.

**Edmund:** Widzisz! To jest dobry wybór. Bo my musimy z Alojzym wieczór kawalerski obgodać.

**Roman:** A kto sie żyni?

**Alojz:** *Verdammt.* Jo!

**Roman:** A to wyrazy współczucio. Chce cisie?

**Edmund:** Nie chce, ale musi!

**Roman:** Doprowdy? Nie godej.

**Alojz:** Co zrobić, jak mus to mus!

**Edmund:** Yno o tymym muszyniu tej swoij Hani nie godej, bo ci nie daruje. Póďtecie, zbiyromy się *(mężczyźni podnoszą się, wychodzą, po drodze rozmawiają)*

**Roman:** Tak se myśla, w tym wieku to chyba wnuki zamiast dziecek sie mo.

**Edmund:** Ale onymu sie tako młodo narzeczono trefiła. 35 lot dziółcha. Ledwo co przedszkoli skończyła!

**Roman:** Co? *(do Alojza)* Ty mi musisz powiedzieć, jak sie taki młode dziółchy bajeruje.

**Edmund:** Chcesz Halinke na nowszy model wymiynić?

**Roman:** Żebyś wiedzioł! Gwarancja mi sie już na niom downo skończyła. A mechanik kosztuje i nie wia, czy misie to jeszcze kalkuluje.

*(Kiedy mężczyźni znikają za kotarą, z kuchni wychodzą kobiety, niosą filiżanki z kawą, siadają przy stole)*

**Teresa:** Ale afera! Cało wieś bydzie o tym huczeć!

**Halina:** Ty mi powiydz, czy tyn Alojz, to jest brat od Eli?

**Teresa:** Zdowo misie, że ja. A co?

**Halina:** Bo mi ostatni synek Fejsbuka założył i jo jom tam znodła. Wiysz, jako to jest paniczka? W Krakowie miyszko, cało „ą ę”, po całym Bożym świecie z chłopym rajzuje: do Turcji, Egiptu i inkszych krajów. I tak sie zastanawiom, czy ona wiy, co też tyn jej braciszek wyprawio. I że ciotkom zostanie!

**Teresa:** Halina, co ci po głowie chodzi?

**Halina:** Nic. Jo sie ij yno niewinnie zapytom, czy by się z bratym w rodzinnych stronach nie chciała spotkać.

**Teresa:** I to wszystko idzie przez tego buka zrobić?

**Halina:** Fejsbuka! Tam możesz znolyć każdego, padom ci!

**Teresa:** Smolisz!

**Halina:** Padom Ci, wczoraj zech tam znoła naszego kapelonka.

**Teresa:** Kierego? Tego z łatkom na głowie?

**Halina:** Niy... Tego, co taki mondre kozania godo! Wiysz, że on teraz jest w Afryce?

**Teresa:** Co to godosz! Musza yno dzieckom pedzieć, żebych to też w kompie miała. Padosz, że wszyscy tam som?

**Halina:** Ja!

**Teresa:** Aleś mie podjarała, chyba się nie doczekom aż moi dziecka do nos przyjadom. To można pošlesz do nos tego swoigo synka, on mi pokoże, jak sie tego używo, co?

**Halina:** No toć. On za szekulada zrobi wszystko!

**Teresa:** Myślisz, że ta Ela ci coś odpisze, jak sie dowiy o Alojzie?

**Halina:** Nie wia. Ale podpucha idzie zrobić.

**Teresa:** Wiysz, mie sie tak zdo, że oni weseli powinni zrobić sam, u nos. To by było taki powrót do korzyni.

**Halina:** U ciebie w chałpie? Kaj tych ludzi tu pomieścisz?

**Teresa:** Niy w chałpie. Morny przeca piykno, odnowiono sala w GOK-u. Tam by szło porzomne i szumne weseli zrobić.

**Halina:** Tereska, tyś jest gyniusz. Trzeba yno Alojza na tom myśl troszka naprowadzić! Albo jego Haneczce podpowiedzieć.

**Teresa:** To sie jeszcze okoże, co to za ziółko ta Haneczka.

**Halina:** Toż miyj sie, musza iść, bo zaro Romek mie zacznie po somsiadach szukać, a jo yno miała do sklepu na chwila wyskoczyć. Apropoz morza... Ni mosz może kilo cukru pożyczyc?

**Teresa:** Zaro ci przyniesia.

**Halina:** Dziynki! *(Teresa wychodzi do kuchni, Halina w tym czasie rozgląda się po pokoju, Teresa wraca z paczką cukru)* Fajnie, że na ciebie trefiłach. Nie musza już iść do sklepu. Toż z Bogiym, Teresko. Do zaś!

**Teresa:** *(odprowadzając Halinę do drzwi)* To do zaś! Byda dzwonić, jak sie czegoś dowia.

**Halina:** Koniecznie!

*Kurtyna*



## 1.2. „Geszynek”

„Geszynek” to sztuka pełna humoru i dystansu do rzeczywistości. Tym razem artyści zapraszają widzów do odwiedzenia współczesnej śląskiej rodziny, świętującej jubileusz małżeńskiego pożycia. Splot zabawnych nieporozumień sprawia, że trwałość związku głównych bohaterów zostaje wystawiona na poważną próbę. Czy poradzą sobie z przeciwnościami? I co stanowi prawdziwą wartość w małżeństwie? Na te pytania stara się odpowiedzieć sztuka „Geszynek”

**Reżyseria:** Bogusław Musiolik

**Scenariusz:** Monika Panfil

**Obsada:** Magdalena Sinka, Piotr Waleczek, Kornelia Tchorz, Anna Kine, Józef Krzekotowski, Roman Skowronek, Zbigniew Gardyan, Marek Nycz, Joanna Mrukwa, Jolanta Kojzar, Joanna Musiolik, Bogusław Musiolik, Mirosław Tchorz, Aleksandra Waleczek, Irena Weideman.

### „Geszynek”

(fragment)

#### SCENA I

*Scena to pokój w domu. W nim stoją porozstawiane stoły, przystrojone, przy nich krzesła. Na stolach talerze, napoje. Z boku sceny dobiega cicha muzyka (szlagiery w stylu „Białego Misia”). Na scenę wchodzi po kolei para, odświętnie ubrane - osoby młodsze i starsze. Przyciszone rozmowy.*

**Anna:** Jezdynereczkusie! 35 lot po ślubie! Kiedy to przeleciało?

**Halina:** Kto? Wy 35 lot? Jo myślała, że sie już dłużyj z chłopym użyrocie!

**Anna:** Kaj tam my?! Nom z Józefem w wielkij zgodzie, latoś 55 rok piźnie.

**Józef:** A pamiyntosz jak my medal dostali?

**Anna:** Ja! Taki szumny, różowy i z kwiotkami i wstążeczkami.

**Józef:** Różowy- wymyślili! Kto to widzioł taki coś chłopowi dować?

**Chimek:** Za to teraz możesz sie chwolić, żeś dostał medal za odwaga. Czamu leży w szufladzie a nie wisi na twoij piersi? Musisz go nosić z dumom i podniesionom głowom.

**Anna:** Co tam fanzolisz?

**Chimek:** Medal za 50 lot małżyństwa jest wyncyj wert niż tyn spod Lenino.

**Truda:** Trzymcie mie. Coś Ty zaś wymyślił?

**Chimek:** No ja! Pomyśl logicznie. Na wojnie som yno dwa wyjścia i wiysz, że to sie gipko skończy. Abo cie zastrzelom, abo wrócisz jako bohater. A w małżeństwie... to do śmierci daleko, a walczysz każdego dnia. Przez cołki życi. Zaś godka z babom to jak szpacyr przez pole minowe. Musisz wachować co godosz, bo jedyn fałszywy krok i mosz pozamiatane. Potym ciche dni, bombonierki trza kupować.

**Józef:** Z kwiotkami łazić, domyślać sie, przepraszać, tłumaczyć coś mioł na myśli, jak żeś to godoł...

**Chimek:** Chocioż mie się tam podobo czasami nic nie godać. Wiela to rzeczy idzie wtedy wymyśleć!

**Józef:** Ajo z tymi cichymii dniami to różne morn wspomniynia. Roz my się powadzili i nie odzywalimy sie do siebie, a Aneczka mie zowdy do roboty budziła. Żeby udowodnić, żech jest twardy i piyrszy nie zaczna godać z wieczora, napisołech ij na kartce: „Anka, obudź mie o 5”. Stowom, a tu 9!

**Truda:** Nie obudziła cie?

**Józef:** Obudziła... znaczy napisała mi na kartce przy łóżku: „Stary stowej, już 5”.

**Chimek:** No to cie załatwiła!

**Truda:** Jo zawsze wiedziała, że Aneczka to je mondro baba.

**Anna:** Jak to godajom? Kto mieczem wojuje, od miecza ginie...

**Chimek:** I to się potwierdza: z babom nie wygrosz. Beztoż lepiej dziób zawrzić i nie próbować, yno medal z dumom i godnościom nosić.

**Truda:** Już ustoń, stary. Lepiej powiydz Aneczko, jak tam daleko rychtowani?

**Anna:** To by było tak: Byłach u fryzjera, nowe szaty se kupiłach, nawet Józefa zech wyciongła, żeby nowy ancug przymierzył i na tyn fajer jakoś wyglondoł.

**Józef:** Nie wia po co. Przeca szaket i westa morn jeszcze całkim dobro, jak nowe, galoty trocha potargane, ale to byś jako poszyła.

**Anna:** Cołkiym dobry! Trzymcie mie. Bez mała ze chrzcin od Karolka.

**Józef:** No i? Karolek ni ma jeszcze taki stary...

**Anna:** Niy, w ogóle. W tym roku na studia poszeł.

**Chimek:** Ale ancugi nie starzejom sie tak gibko jak dziecka. Jo też morn taki w szranku, rynkowy w szakecie na łokciach troche przitarte, ale galoty jak nowe, można by my jedyn kompletny ancug z tego złożyli.

**Truda:** Ty sie lepiej nie odzywey. Na dzisiejsza impreza chciaeś iść w ślubnym ancugu z naszego wesela.

**Chimek:** Bo moda się wraco. A ostatnio w telewizorze widziolech chłopca, kiery miał oblyczony szaket, a do tego badychołzy. Ale bych ci wstydu narobił, jakbych sie tak pokozoł, co?

**Anna:** Ajo bych to bardzo chyntnie zobaczyła!

**Truda:** Ty se Ana nie dworuj. Jo sie o dzisiejszo impreza pytała, a niy o Wasz jubileusz.

**Anna:** Ale jak o dzisiejsza?

**Józef:** Dusza zech se wzion, znaczy okompalimy sie, jo sie nawet ogolił. Chciolech Anke namówić, żeby też se nogi ogoliła, ale jakoś se nie dała pedzieć.

**Anna:** Som se nogi gol!

**Józef:** Żeby mie w szłapy oziombało? Jo nie musza. Chyba że zaczna chodzić w krótkich galotkachjak Chimek.

**Chimek:** Ale jo nie pedzioł, że jo sie tak oblykom.

**Józef:** Przeca wia. Ale młode dziołchy se teraz nogi golom i ponoś insze miejsca też, to mie ciekawi czymu tak robiom.

**Chimek:** *(rozmarzony)* Ja... młode dziołchy...

**Trudka:** Stary, yno mi sam nie odpływey! *(na scenę wchodzi następne osoby, witają się z rozmawiającymi po cichu)* Ale miałaś mi pedzieć Aneczko, wiela wom zeszło na rychtowaniu.

**Anna:** My nic nie rychtowali. To se wszystko jubilaci zamówili.

**Trudka:** Jaaaaa? Ajo myślałach, że cołki tydziyn żeście warzyły.

**Anna:** A kaj! Niy te czasy. Tera wszystko idzie zasztalować, do chlapy Ci przywiezom. Nawet kelnerzy w fortuchach przyjadom

**Trudka:** Fanzolisz.

**Anna:** To nie som te czasy, że trzeba było pół roku swinia chować, wszystkiego nakupić miesiąc naprzód, a potym cołki tydziyn po nocach warzyć. Powia ci, że se to chwola.

**Trudka:** No ja, ni ma co godać.

*(Do Anny podchodzi Hania ze swoim mężem)*

**Hania:** Ciotko! Aleście to piyknie przirychtowali!

**Alojz:** Ja...zaroz widać oko wprawnej gospodyni.

**Hania:** Tako szumno uroczystość, te kwiotki w kościele... to z tej kwiaciarni przy fontannie, ja?

**Alojz:** Sie gupio pytosz! A skond by miały być?

**Hania:** No ja...widzisz, nie pomyślałam. Ale tu w chałpie też wszystko elegancko narychtowane, muzyka do tańcowanio też je...

**Alojz:** No to zaroz ruszomy w tany!

**Anna:** Haneczko! A kaj macie dziecka?

**Alojz:** Ciii...niech ciotka głośno nie spomino. Morny dzisioj od nich wolne!

**Józef:** Wolne?

**Alojz:** Sprzedalimy je. Młode ciotki uznały, że ich weznom na wycieczka.

**Hania:** No... Robercikowi się wypsło, że nie bydzie spyndzoł dnia z ludziami, kierzy som yno trocha młodszy od zamku w Pszczynie.

**Józef:** No... toś ich dobrze, Alojz, wychował.

**Alojz:** Co jo, co jo? To ni ma moja wina. Mie po całych dniach w chałpie ni ma! Ktoś musi na to wszystko narobić.

**Hania:** Ujku, teraz taki czasy! Nie wycie, jaki dziecka som pyskate i wygodane? Yno o ajfonach i inkszych chaboziach godajom. Mamo kup mi tablet, a Denis mo lepszy, a Denis mo tamto...

**Truda:** Coś Ty pedziała? Tak szpetnie godać!

**Hania:** Ale co?

**Truda:** Jo tego nie byda powtarzać. Babie tak nie przystoi.

**Hania:** Ciotko, ale jo o ajfonach godała.

**Truda:** No, nojprzód o fonach, a potym o chłopach! Znaczy sie o takich czynściach od chłopaka...

**Hania:** Co? Jo o koledze od Roberta godała. D-enis! „D” na poczontku!

**Truda:** Ach widzisz, to jo cie źle zrozumiała.

**Chimek:** Wiysz jak to godajom Trudka? Głodnymu chlyb na myśli.

**Truda:** Fanzolisz! Wiysz wiewa czasu jo już głodno nie była!

**Chimek:** No właśnie wia!

*(na scenę wchodzi elegancko ubrani Romek i Irena)*

**Anna:** !rynko! Dziecko moje! Jakoś ty dzisioj gryfno była! Nie przimierzając jak na swoim ślubie!  
*(przytula się do Ireny)*

**Józef:** No to co? *(intonuje)* Sto lat, sto lat... *(wszyscy zebrani śpiewają)*

**Romek:** Dziynki!

**Irena:** Dziynki, dziynki! Ciesza sie, że wos sam widza!

**Romek:** To co, rozgoście sie. Siadejcie, kaj kto może.

**Truda:** Chwila, chwila. Nojprzód złożymy życzynia młodej parze!

**Chimek:** No, już nie takij młodej!

**Romek:** Tato, jo sie dalij czuja młody.

**Chimek:** Chocioż tela!

*(kolejno goście podchodzą, ściskają jubilatów, wręczają upominki, a potem siadają na swoich)*

*miejscach, najpierw po cichu Anna, Józef, Truda i Chimek, Teresa i Halina, potem podchodzą Hania i Alojz)*

**Hania:** !rynko! Jo Ci życza, żeby Ci chłop zawsze przoł.

**Alojz:** I żeby cie mało loł!

**Hania:** Alojz!

**Alojz:** Ale jo nie w tym synsie... może im sie tak podobo?

**Irena:** Ja, ja... dziynki!

**Alojz:** No widzisz Hania? Niekierzi som bardziej otwarci. Sie „Greya” naoglondali! A ciebie, Romek życza, żeby cisie jak najdłużyj chciało...

**Hania:** Alojz!

**Alojz:** Żeby ci sie chciało robić! Bo wiadomo, zmiyniajom z tom ryntom, emeryturom, nie wiadomo kiedy w końcu bydziesz wolny!

**Romek:** Ja, prowda prowda.

*(ściskają się, Alojz i Hania siadają, do jubilatów podchodzą Karol i Krystyna)*

**Karol:** Wszystkigo dobrego! Gratulacje!

**Irena:** Dziynki!

**Karol:** A kaj mocie Magda?

**Irena:** No widzisz... jedna cera morny i jeszcze nie dojechała! Co zrobić? Akurat miała jakoś ważno sprawa do załatwiynia w centrali i tam została.

**Krystyna:** No co ci pedzieć, nic nie poradzisz. Nasze też wiecznie zagonione, wiecznie coś do zrobynio maJom.

**Roman:** Taki czasy! Korporacyjne! Muszorn sie dziecka nalotać, żeby na życi zarobić. My to jednak mieli trocha lżyj.

**Karol:** Nie godej! Chałpy my pobudowali, cołki życi tyrali, w kolejkach z kartkami swoi odstoli...

**Roman:** No niby ja...

**Krystyna:** Karol, pódź se siednyrny. Tu sie już kolejka zaczyno nerwować. Jeszcze se z Rornanyrn pogodosz. *(odciąga go na bok, siadają)*

**Janina:** Irena! Wieki całe! Kochana moja. *(całuje ją w powietrzu)* Wszystkigo dobrego, dużo radości i kolejnych 35 lat razem!

**Antoni:** I żeby się wam wszystko układało!

**Irena:** Dziękuję Janinko. Cieszę się, że dotarłaś.

**Janina:** Za nic bym tego nie opuściła! Byłam wtedy, jestem i dziś. Pamiętam dobrze twoją sukienkę, tę biel, ten krój, twój bukiet. Byłaś taka piękna! I był jeszcze... Roman!

**Roman:** Miło mi, że mie też parniyntosz.

**Janina:** Ależ co to był za ślub! Wtedy jeszcze miałaś całe życie przed sobą! A teraz...

**Roman:** Teraz to sie dopiero zacznie!

**Janina:** Pamiętaj Irenko, na mnie zawsze możesz liczyć.

**Antoni:** No i na mnie też!

**Roman:** *(odbiera Janinie z ręki pakunek)* Ja, ja, bydyrny parniyntać! Siednijcie se kaj jest wolne.

**Janina:** *(ponownie całując Irenę w powietrzu)* Pogadamy później!

**Antoni:** *(powtarzając gest Janiny)* Pogadamy! *(odchodzą)*

**Roman:** *(do Ireny)* Tegoch nie jest pewny. Po coś ich zapraszała?

**Irena:** Co ich miałach nie zapraszać? Moja nojlepszio przyjaciółka.

**Roman:** I od niej przydupas.

**Irena:** Chłopak, partner.

**Roman:** Konkubent!

**Irena:** *(widząc, że zbliża się do nich ksiądz)* Cicho bądź!

**Ksiądz:** Szczęść Boże młodej parze!

**Roman:** Bóg zapłać!

**Irena:** Cieszymy się, że ksiondz znod do nos czas.

**Ksiądz:** Jakże bym mógł nie znaleźć? Tacy dobrzy parafianie, co niedziela w kościele widuję. A panią to nawet częściej.

**Roman:** Żona mo czas, to i rzykać za nos chodzi.

**Irena:** Wiedzom farożyczek, taki czasy, że trza dużo prosić.

**Ksiądz:** A i dziękować jest za co. 35 lat razem to naprawdę piękny jubileusz.

**Roman:** No... godajom, że po takim czasie pożycia to misie korona za męczeństwo w niebie należy.

**Irena:** Ciebie? Ciekawe czamu...

**Roman:** No niech ksiondz sami powiedzom - 35 lot z jednym wytrzymać! To już chyba som Pon Bóczek majom specjalna loża do takich narychtowano.

**Irena:** A skond ksiondz majom to wiedzieć?

**Roman:** No jak by sie farożowi tako charakterna gospodyni trefiła... albo jako siostrzyczka - to na pewno mo u szefa wyynksze zasługi policzone. To czamu by my, pokorne baranki, ni mogli na jaki profi- ty liczyć?

**Ksiądz:** Wiecie, trudno mi powiedzić. Mówi się, że małż... męczeństwo to droga do świętości...

**Roman:** A widzisz! Zawsze ci godołech, że jo z tym moim gołymbim sercem prosto do nieba pójda. Jeszcze mi za życia skrzydła przyprawiam!

**Irena:** Uważej, żebych ci jo za życia czegoś innego nie przyprawiła.

**Ksiądz:** Moi mili!

**Roman:** Ksiynżoszek wybozczom, trocha się z małżonkom przedrzeźniamy. My se tak radzi pożartujemy. Somi ksiondz wiedzom, jak to je...

**Ksiądz:** Właśnie...

**Irena:** Właśnie skond majom wiedzieć?

**Roman:** Ale że tak nic? A nigdy faroża nie korciło? Ani ciut ciut?

**Irena:** Roman!

**Roman:** No cooo? Zawsze się chciołech zapytać, a nigdy nie było okazji. A przy kolyndzie, jak teście siedzom, to nie wypado!

**Ksiądz:** To ja może wręcę prezent. Obrazek święty.

**Irena:** Taki zaszczyt!

**Roman:** A co to za śwynty?

**Ksiądz:** Juda Tadeusz!

**Irena:** Od spraw beznadziejnych?

**Roman:** Farożyczek to jest jednak swój chłop! Rozumicie się na sprawie jak mało kto! *(odprowadza księdza na miejsce)* Se siednicie.

**Halina:** Tu jest miejsce, tutaj. *(wskazuje miejsce obok swojego, na którym leży torebka)* Tu ksiądz

proboszcz se spocznom.

**Teresa:** A to jo byda siedziała tukej. (*wskazuje miejsce po drugiej stronie księdza*). Słyszałam, że ksiondz uczony człowiek, a jo chyntnie z kimś inteligentnym pogodom.

**Ksiądz:** Oczywiście, oczywiście.

**Halina:** (*odciągając Teresę na bok*) Teresko, yno sie dobrze nad tematami zastanów, bo to o byle czym nie idzie z duchownom osobom godać. Szkoda czasu.

**Teresa:** Jo sie o siebie nie martwia. Bardziej sie boja, żeby ciebie jynzyka w gymbie nie brakło. Beranim o głupotach na długo go nie zajmiesz. On ni ma jak twój świyntej pamiyenci chłop.

**Halina:** Przynajmniej jakigoś miałach. A niy - cołki życi staro panna!

**Teresa:** Żebych ci nie musiała przypominać, co tyn boroczek sie z tobom nacyrpioł.

**Halina:** A bo jo by tego słuchała! (*odchodzi*)

**Teresa:** Zoboczmy. (*siada do stolika*)

(*Irena i Roman stoją na środku, zwracają się do gości*)

**Roman:** Jak 35 lot tymu, tak dzisioj chca wom pedzieć, że bardzo żech jest rod, żeście sam wszyscy przyszli. A nojbardziej sie ciesza, że moja baba te wszystkie lata zy mnom wytrzymała.

**Irena:** Jo też sie czasym dziwuja, jak to sie stało.

**Roman:** Mielimy piykne chwile, mielimy też ciynżki. Jak w każdym małżyństwie sie zdarzo. Ale przetrwalimy to i z Bożom pomocom dzisioj stojmy przed wami. Szczynśliwi i z nadziejami na nastympne lata.

**Chimek:** Zdrowie młodej pary!

**Truda:** Jak łon to sprownie padoł. Moja krew. Tyś sie wy mie wdoł Romek.

**Chimek:** W ciebie! Akurat!

**Romek:** Zdrowie! (*zabierają ze stołu kieliszki, wznoszą toast*) Za moja ukochano!

(*wszyscy piją, Roman idzie włączyć cicho muzykę*)

**Irena:** No to teraz siadejcie. Halina, Teresa, pomożecie mi?

(*Halina i Teresa podchodzą, wychodzą z Ireną do kuchni, po chwili wracają z wazami i talerzami z jedzeniem*)

**Truda:** (*do Anny*) A godałaś, że bydom kelnerzy?

**Anna:** Nie godałam. Powiedziałam yno, że se idzie wynajonć.

**Truda:** A yno kelnerów?

**Chimek:** A kogo byś jeszcze chciała wynajmować?

**Truda:** Nie wia, to zależy od tego, co idzie. Za niedługo morn geburstag.

**Chimek:** Jak ty se wynajmiesz kelnerów, to jo młode kelnerki!

**Józef:** Ale koniecznie w fortuszkach.

**Chimek:** Ana, a przy zamówianiu długość kiecek idzie ustalać?

**Anna:** Mie sienie pytej, czy jo to prowadzi?

**Chimek:** Ajo myślołech, żeś ty jest ekspert.

**Józef:** Moja baba sie zno na wszystkim. Ostatnio sprzedołech encyklopedia. Anna mo odpowiedź na każde pytani. Po co byda ksionżki wertował?

**Chimek:** Haha, dobre!

**Józef:** Godom ci! 27 tomów! Wiysz wiela morny teraz miejsca na regałach? Już tam zdonżyła szolki poustawiać.

**Anna:** Niy szolki, yno porcelana.

**Janina:** Zbiera pani porcelanę? Ja też!

**Anna:** Morn taki komplet, co my dostali na weseli. Nigdy go nie było kaj ustawić, a jak Józef wywalił ta makulatura, to sie zrobił plac.

**Józef:** I po co to wystawiać? Jak my z tego chyba rozpili.

**Anna:** Bo to jest kafeserwis na wyjontkowe okazje.

**Józef:** Toć, czekomy aż nos królowo angielsko odwiedzi. Abo papież.

**Anna:** Żebyś sie nie zdziwił!

**Janina:** Ja panią doskonale rozumiem. Sama nie pozwalam dotykać najcenniejszych okazów.

**Hania:** A pani, przepraszom, to czym sie zajmuje? Mo pani jakiś sklep z antykami?

**Janina:** Nie, skąd! To tylko hobby!

**Antoni:** Kosztowne hobby.

**Janina:** Jestem radcą prawnym.

**Hania:** Ach, radca. Światowo. A małżonek?

**Janina:** Partner.

**Roman:** Konkubent znaczy się.

**Antoni:** Prowadzę własną firmę. Usługi marketingowe w social mediach. Takie tam...

**Alojz:** Sołszal co?

**Antoni:** Social media: snap, Fejs, insta, twitter. Współpracujemy z największymi brandami, kreujemy ich wizerunek, dbamy o utrzymanie zainteresowania followersów ...

**Alojz:** Przepraszom, ale przestołech rozumieć zanim zaczołes tłumaczyć.

**Hania:** Z takimi rzeczami to może do naszego Robercika. On to gibcij zrozumie. Albo do Helenki.

**Alojz:** Zapisz mi to na kartce, to mi synek w chałpie wytłumaczy.

**Antoni:** Oczywiście. Zostawię swoją wizytówkę na wszelki wypadek.

**Karol:** Zostow, zostow. Na pewno sie przydo, jak bydymy chcieli...

**Krystyna:** No, Karolku, wykoż sie! Jak bydymy co chcieli?

**Karol:** Wykreować wizerunek i utrzymać zainteresowanie followersów! Ha! Głupio ci, co? Fotograficzno pamiyńć! Znaczy sie... dyktafon w uchu!

**Krystyna:** Do czasu, aż ci koża coś naprawić. Wtedy dyktafon ci jakoś nie zbiyro.

**Alojz:** O niy, niy! Krysia, musza bronić Karola. To, że coś mu kożesz zrobić, wcale nie znaczy, że on cie nie słucho. On to zapisuje na twardym dysku.

**Karol:** Dokładnie. W pamiynci długotrwałej.

**Hania:** Znaczy sie na długotrwałe odłożyni na potym...

**Krystyna:** Do czasu, aż to wygrzebie z pamiynci i naroz sie biere, <lejmy na to, za naprawianie płota.

**Karol:** Co, źle ci? Mosz płot naprawiony?

**Krystyna:** Ja, naprawiony. Yno że jo cie o to prosiłach na Wielkanoc, a naprawiołes go na Wigilia.

**Karol:** Powiedziałaś, że na świynta mo być zrobione. I jest zrobione.

**Hania:** Ty sie ciesz, że to w jednym roku zrobił. Jo kiedyś przychodza do dom, a tam mój Alojz, szczyniści moje, gwoździe do ściany w kuchni wbijo. Pytom siego co robi, przeca my niedowno malowali, a on na to, że chciałach obrozek wieszac.

**Alojz:** Bo chiałaś! Sama godałaś.

**Hania:** No chciałach. Ale jak my jeszcze na blokach miyszkali! Wtedy my mieli mało kuchnia i szpetne

tapety. A przeca już 5 lot tymu do nowej chlapy my się wkludzili!

**Alojz:** Czepiosz sie jak rzep psiego ogona.

**Antoni:** Ja panów świetnie rozumiem. Też się czasem nie mogę z Janiną dogadać.

**Janina:** Bo jak mówię, że śmieci mają być wyniesione, to mają być wyniesione dzisiaj! Teraz! A nie leżeć w korytarzu tak długo, aż im nogi wyrosną i same wyjdą.

**Antoni:** Ale czy to trzeba się tak denerwować? Przecież można na spokojnie, maila napisać, sms przypominający posłać.

**Roman:** Jo to moij !rynce zawsze godom: jo cie słysza, pamiyntom i jak przyjdzie pora, to sie za to wezna.

**Karol:** O to, to!

**Roman:** A ty sie Janina nie ekscytuj, bo cisie efekty botosku cofnom.

**Irena:** Roman!

**Janina:** Słucham? Botoksu? Ja sobie wypraszam! To zabiegi poprawiające urodę. Botoks jest przestarzały.

**Roman:** Może i zabiegi poprawiające urodę. Jo i tak twierdza, że głupio jest zapłacić 1000 zł yno za to, żeby mieć gładki czoło, nie umieć sie zdziwić.

**Hania:** A przepraszom, że sie wtronca, pani Janino, kaj pani te zabiegi robi?

**Janina:** Mam takie zaprzyjaźnione studio urody, regularnie odwiedzam też salon fitness. Nazywa się „Rzeźba kobiety”.

**Roman:** Raczuj sklep z gipsym i tapetami.

**Irena:** Roman! (*daje mu kuksańca*) Jydzcie, jydzcie, bo bydzie zimne.

*Oedzq)*

**Anna:** Czy wy pamiyntocie, jak to było 35 lot tymu?

**Truda:** Jakby to było wczoraj, yno kluski nom sie lepsze udały!

**Alojz:** Widzicie! To jest dopiero pamiyńć! Twardy dysk mo przy tym na noc. Strach coś pedzieć, bo na cołki życi bydzie zapamiyntane.

**Chimek:** Powia ci, Alojz, że mosz recht! Jedno nieopaczne słowo, jedna głupio uwaga i mosz przechalane. Za 10 lot wypomni.

**Truda:** Fanzolisz.

**Anna:** Ale jo sie pytom o weseli, a niy o Chimka.

**Józef:** No dyć, że pamiyntomy.

**Anna:** To rychtowani, te starani.

**Józef:** Pamiyntom, żeś mi kosała garaż bielić. A somsiady pomagały stoły ustawiać i scyna zbijać.

**Anna:** No bo kto tam wtedy myślał o weselu na sali? Nie było za bardzo kaj... A przeca my gospodarstwo mieli, plac był wielki i jedzyni my swoji w chlewiku chowali. To i w garażu wesele było.

**Janina:** To jest znowu modne! Wesela w stylizowanych stodołach, nastrojowe, to teraz hit!

**Józef:** Staro, jo nie wiedzioł, że my byli pionierami! Że my tacy modni byli!

**Antoni:** Trendsetterzy!

**Anna:** A to ni ma jakoś rasa psa?

**Romek:** Seter - jest taki pies.

**Antoni:** Nie, nie - mi chodzilo o to, że państwo wyznaczaliście trendy. Ustalaliście je...

**Anna:** To godej jak człowiek. A niy jakoś nowomowa.



**Irena:** Pamiyntom, że nojbardziej sie bołach, żeby nie lolo. Bo by nom goście z placu do gulika spłynuli.

**Chimek:** Łońskiego czasu żodyn jeszcze ni miał placów wyflostrowanych. Ale impreza i taksie udała!  
I, na szczynści, ani jedna kropla deszczu z nieba nie sleciała. Pon Bóczek nad wami czuwoł.

**Halina:** Pamiyntom, że piykne kozani farów pedzieli.

**Teresa:** No, ale koło tego dzisiejszego to se ni mogło stanąć! Jak to ksiondz farów umiom tak człowieka za serce chycić.

**Ksiądz:** Dziękuję, staram się...

*(Romek wstaje, zaczyna polewać)*

**Halina:** A jak trza, to i do słuchu umicie pedzieć! Taki duszpasterz, to było nasze marzenie!

**Teresa:** *(do siebie)* Chyba twoi!

**Halina:** Nie dosłyszalałach Teresko, co tam padosz?

**Teresa:** A nic, nic. Że mi sie w oczach dwoi. Chyba wczoraj przesadziłach z rzykanim. Cołko „pompejańsko” na kolanach ...

**Halina:** Yno „pompejańsko”?

Jo rano na kolanach rzykom liturgia godzin z brewiarza, potym nowenna...

**Teresa:** Ja? Jo yno o wieczornej modlitwie przed snym godała. Bo jakby tak liczyć od rana...

**Roman:** To może sie napijemy? Zdrowie!

*(wszyscy piją, ksiądz także przechyla kieliszek, Teresa wypija, a Halina przypatruje się księdzu)*

**Halina:** Jak ksiynżoszek pijom, to jo też jednego...

**Ksiądz:** Z umiarem, dla zdrowotności, jednego. Oczywiście - to już mój ostatni.

**Halina:** *(szybko wychylając kieliszek)* Oczywiście, oczywiście.

**Anna:** A pamiyntom jeszcze smak tego kołocza. Tego sie nie do zapomnieć.

**Irena:** I te gorki z syrym porozkładane wszyndzi, mielynie maku...

**Truda:** I jak my rok do przodu kartki zbiyrali, żeby mieć masło.

**Józef:** A tam masło! Żeby gorzoła była!

**Chimek:** Boś samoróbki nie zaakceptowoł. A potym my sie boli, czy tego styknie.

**Józef:** Spokojnie, my byli zabezpieczyni! Jo ze szwagrym zaczon prywatno produkcja już pół roku do przodku, żeby mieć odpowiedni zapasy. Bo najprzód było czaskani szkła, potym wesele no i poprawiny.

**Roman:** I do każdego somsiada trza było iść z flaszkom, żeby sie napić za zdrowie młodych.

**Józef:** To były piynke czasy!

**Alojz:** Romek, ty sie przyznej, miołeś wtedy strach?

**Roman:** Czych sie boł? Jo wtedy nie wiedzioł, czego sie morn boć!

**Karol:** Teraz za to wiysz.

**Roman:** Głupoty godosz. Żodyn by mi nie dol tela szczynścia, co mi dała !rynka bez te wszystkie lata. I wytrzymała zy mnom, choć roztomaicie bywało.

**Janina:** Ja uważam, że Irena to prawdziwa bohaterka.

**Roman:** Też tak godom. Najprawdziwszo.

**Janina:** Takim kobietom powinno się przyznawać specjalne nagrody za życie w ciężkich warunkach!

**Irena:** Już nie przesadzejcie. Zawsze mysie starali w tej chałpie żyć w zgodzie i próbować sie dogodać. Teraz za gibko sie ludzie decydujom na rozwody, idom na łatwizna. A my byli uczyni, że jak sie coś zepsuje, to sie to naprawio, a nie kupuje nowe.

**Anna:** Moja krew!

**Hania:** A kaście byli na podróży poślubnej?

**Irena:** Na czym? Dziołcha, jaki podróży poślubnej? Kto tam wtedy o czymś takim myślał?

**Alojz:** Nojprzód trzeba było myśleć o jakimś koncje do miyszkanio i aucie.

**Roman:** O, przepraszom. Szarpnołech siei pojechalimy na tydziyń do Wisły!

**Teresa:** Ja, to było coś! Tydziyń we Wiśle.

**Hania:** Krótko pamiyńc sie mo Irenko, niby nikaj nie byłaś? A tu podróż poślubno jak sie patrzy!

**Irena:** Wiysz, to nie było tak, jak dzisioj, że podróż poślubno to tropiki zagranicom, w jakimś drogim hotelu, pod palmami. Teraz som inne wymagania, a jak my brali ślub, to wyrobiyni paszportu granicyło z cudem.

**Roman:** Ale powiydz sama, że Wisła też była fajno.

**Irena:** Bardzo fajno. Pamiyntom ta chałpa, w kierej my spali. Ona już wtedy miała z 70 lot. Haził na dworze, woda ze studni trzeba było brać. A jak lol deszcz, to nom przez gipsdeka na głowy kapało.

**Roman:** Ale musisz prziznać, miało to swój urok!

**Irena:** Jasne!... to wszystko nic w porównaniu do wczasów, kiere Karol wynaloz w Rakowie!

**Anna:** Rakowo? Kaj to było?

**Irena:** Krysia, pamiyntosz?

**Krystyna:** Tego sienie do zapomnieć!

**Truda:** A to wyście razem z Krysioim i Karolem byli?

**Karol:** Nojlepsze wakacje w życiu! Kolega mi poleciał, że fajne miyjsce.

**Krystyna:** Miało być nad morzym, blisko do plaży...

**Irena:** I pykne lasy, jeziora...

**Krystyna:** Yno jakoś nikogo nie zastanowiło hasło „agroturystyka”. I że niby blisko natury.

**Irena:** Mioł być luksus w wiejskim stylu. I basyn przy chałpie!

**Roman:** I był!

**Irena:** Kaczok był! W tym sie ani kaczki nie chciały topłać.

**Roman:** Oj tam, oj tam.

**Karol:** I morze też było. Bylimy dwa razy na plaży.

**Krystyna:** Dwa razy, bo było trzeba dwie godziny autym jechać. 100 km do morza to ni ma „domek blisko plaży”.

**Roman:** Ale województwo sie zgadzało Zachodniopomorskie.

**Anna:** No to co wom sienie podobało?

**Irena:** Spalimy w starych chlywach. Przerobionych na izby gościnne. Były yno łóżka piyntrowe, a ściany obili boazeriom.

**Teresa:** Haha! To pierwsza klasa!

**Krystyna:** To nie wszystko! Na piyrso noc sie okazało, że za tom boazeriom siedzom świerszcze, taki cykady. A jak zaczyny swój nocny koncert, to Romek i Karlik przytachali werkeuge z auta i pół boazerii rozebrali, żeby je znolyźć.

**Halina:** I co, znodli?

**Krystyna:** A kaj! Nad ranyim uznali, że nacisnom pianki do golynio we wszystkie szpary. Się im uroiło, że je poduszom. Na 3 dziyń po ciężkich walkach świerszcze przeniosły się do somsiadow za ścianom!

**Truda:** Nojważniyjsze, że se poradzili.

**Irena:** Też tak godom. Chocioż te świerszcze to było nic w porównaniu z kurami, koniami i kozami!

## AMATORSKI ZESPÓŁ TEATRALNY Z SUSZCA

**Alojz:** Yno nie godej, że też za boazeria wlazły?!

**Irena:** Ach kaj! Za oknym sie pasły. Bo w byłym chlywie my spali, ale zegroda została. Właściciele nom zapewnili kontakt z naturom i zwierzyntami. Co rano: „meeeeeee” od 6 rano.

**Krystyna:** A że okna były nisko, to nom te kozy zaglondały do piszczotka, lizały szyby i sprawdzały, czy my już postowali.

**Hania:** O Boże! Toście mieli wakacje życia.



Zdjęcie 1. „ROMANSjada”. Na zdjęciu: scena zbiorowa.  
Autor zdjęcia: Adam Kajda.



Zdjęcie 2. „ROMANSjada”. Na zdjęciu: scena zbiorowa.  
Autor zdjęcia: Adam Kajda.



Zdjęcie 3. „ROMANSjada”. Na zdjęciu: aktorzy po premierze spektaklu.  
Autor zdjęcia: Adam Kajda.



Zdjęcie 4., „Geszynek”. Na zdjęciu: scena zbiorowa.

Autor zdjęcia: Adam Kajda.



Zdjęcie 5., „Geszynek”. Na zdjęciu: scena zbiorowa.

Autor zdjęcia: Adam Kajda.



**Zdjęcie 6.** „Geszynk”. Na zdjęciu: aktorzy po premierze spektaklu.  
Autor zdjęcia: Adam Kajda.



**Zdjęcie 7.** „Skok”. Na zdjęciu: scena zbiorowa.  
Autor zdjęcia: Adam Kajda.



Zdjęcie 8., „Skok”. Na zdjęciu: scena zbiorowa.  
Autor zdjęcia: Adam Kajda.



Zdjęcie 9., „Skok”. Na zdjęciu: aktorzy po premierze spektaklu.  
Autor zdjęcia: Adam Kajda.

## 2. Teatr Naumiony

Teatr Naumiony działa w Gminie Ornontowice należącej do powiatu mikołowskiego. Grupa działa od 2004 roku. Obecnie od 2014 roku teatr prowadzony jest przez Fundację Szafa Gra z Ornontowic.

### **Skład zespołu:**

**Aktorzy:** Bronisława Poremska, Józef Ignasiak, Magdalena Owczarek, Lucjan Noras, Beata Kniejska, Jolanta Sodzawiczny, Joanna Sodzawiczny, Marcin Noras, Bartłomiej Garus, Łukasz Domin, Karolina Sosna, Sylwia Woźnica, Marcin Machulik, Iza Zajusz, Dominik Sodzawiczny, Wiktor Frankowicz, Kajetan Woźniak, Paweł Szafraniec, Małgorzata Spyra.

**Obsługa techniczna:** Sabina Baron, Helena Chwałek, Andrzej Woźniak, Janusz Golec, Andrzej Wójcik, Edward Szolc, Maksym Juranek, Marcin Thoman, Teresa Machulik.

**Reżyserka:** Iwona Woźniak

### **W swoim dorobku mają:**

- „Domek z ogródkiem”, autor: Albin Siekierski, reżyseria: zespół (2004 r.)
- „Szarwark”, autor: Albin Siekierski, reżyseria: Aleksandra Żydek (2007 r.)
- „Ojciec nasz czyli niewinnie na śmierć skazany”, autor: nieznany, reżyseria: zespół (2008 r.)
- „Kjask krasnoludki”, autor: nieznany, reżyseria: zespół (2009 r.)
- „Świniobicie”, autor: nieznany, reżyseria: zespół (2009 r.)
- „Zolyty w Ornontowicach”, autor: nieznany, reżyseria: zespół (2009 r.)
- „Maśłok śmierzdirobotka”, autor: Gustaw Morcinek, reżyseria: zespół (2009 r.)
- „Słodkie bobo”, autor: nieznany, reżyseria: Iwona Woźniak (2010 r.)
- „Marika”, autor: Dariusz Dyrda, reżyseria: Iwona Woźniak (2011 r.)
- „Jasełka”, autor: nieznany, reżyseria: Alicja Jachiewicz-Szmidt (2012 r.)
- „Hebama”, autor: Dariusz Dyrda, reżyseria: Iwona Woźniak (2013 r.)
- „Jasełka”, autor: Konrad Karol Mastalerz, tłumaczenie na język śląski: Joanna Sodzawiczny, reżyseria: Iwona Woźniak (2013 r.)
- „Kopidoł”, autor: Joanna Sodzawiczny, reżyseria: Iwona Woźniak (2016 r.)
- „Szac”, autor: Joanna Sodzawiczny, reżyseria: Iwona Woźniak (2018 r.)
- „Odwołany”, autor: Paweł Świerczek, reżyseria: Iwona Woźniak (2017 r.)
- „Synek z familoka”, słuchowisko, autor i reżyseria: Adam Kowalski (2019 r.)
- „Last minute”, autor: Marcin Melon, reżyseria: Iwona Woźniak (2021 r.)



## 2.1. „Kopidol”

**Reżyseria:** Iwona Woźniak

**Asystent reżysera/sufler/konsultant do spraw językowych:** Teresa Machulik

**Tekst:** Joanna Sodzawiczny

**Scenografia i kostiumy:** Sabina Baron

**Charakteryzacja:** Helena Chwałek

**Przygotowanie muzyczne:** Nina Wolska, Paweł Łebek

**Reżyseria świateł:** Marcin Thomann

**W roli Kopidoła:** Bartłomiej Garus

**Obsada:** Bronisława Poremska, Jolanta Sodzawiczny, Magdalena Owczarek, Beata Kniejska, Stefan Owczarek, Józef Ignasiak, Joanna Sodzawiczny, Joanna Wiaterek, Sylwia Zajusz, Karolina Jaworska, Karolina Sosna, Patryk Skolik, Dominik Sodzawiczny, Łukasz Domin, Łukasz Gocal.

**Czas trwania:** 70 minut

Historia kopidoła (grabarza) i jego rodziny osadzona w 50-latach XX wieku na terenie wioski na Górnym Śląsku. Tragikomiczna opowieść o losach wielopokoleniowej rodziny, w której codzienność zakłóca śmierć seniora rodu. W przedstawieniu wykorzystano obrzędy pogrzebowe, które jeszcze do niedawna kultywowano na Śląsku, a także stare pieśni pogrzebowe śpiewane w domach. Całość zagrana w gwarze śląskiej. Pomimo bardzo poważnej tematyki spektakl utrzymany jest w konwencji tragikomedii, gdzie dość zabawne perypetie rodzinne przeplatają się z śląską obrzędowością.

### „Kopidol”

(fragment)

**Osoby:**

Waluś - syn trupa

Tila - synowa trupa

Adela - cera trupa

Dorka Bednorka - rzykaczka

Sasiadka

Ciotka

Tyjo - starszy synek Walusia i Tile

Paulik - młodszy synek Walusia i Tile

Mała - starsza cera Walusia i Tile

Ela - młodsza cera Walusia i Tile

Mikołoj - najmłodsze dziecko Tile i Walusia

Tadzik - chop od Adele

Pola i Tola - siostry „bliźniaczki”, cery Adele i Tadzika

Kopidol

## Rozważania kopidola I

*(Ciemna scena, klimat cmentarny, światło na postać Kopidola, właśnie zasypuje grób po pogrzebie.)*

**Kopidol:** *(nie wiadomo czy godo do publiczności czy do nieboszczyków na cmenarzu)* Ha, słyszycie? Zaś dzwoniom, mono kery umar,... Świeć panie nad jego duszom *(ściągo czopka i na chwila się zamyśla ale za chwila już z większa werwą mówi)*... a jo zaś byda miół na flaszk... spróbowaliby niy dać... to im niyboszczyka na stojąco zakopia... tak to je, łoni se wszyscy mogom być, dochtorami, rehtorami abo na fleku, ale jak przydzie co do czego, to każdy się znojdzie pod mojom łopatom. Do każdego przydzie taki momynt że to Kopidoł je nojważniejszy. Ja! Wy se tukej leźcie spokojnie i się niy starejcie, jo ło wos zadbom, bo czych kedy zapomniał komu dziury wykopać? Niy! Każdy swoja kwatery miół naszykowano zanim ksiądz go sam przykludził. Zima czy lato, dyszcz czy spiekota biera i kopia. A ni ma to fach najlekszy z możliwych... sami wyicie. Wiele razy musiolech wasze kości przesuwac bo jednego na drugim chowiom???... Jo się pytom czy kery się kedyś nad tym zastanawioł? Niy! Przydzie jedyn z drugim, miejsce obsztluje i załatwione. A ty się potym chopie starej... glina czy kamiyń, abo woda stoi, a truła cza wsadzić... No ale nic, taki morn fach i robia go nojlepi jak umia....

### Scena 1.

*Scena podzielona na dwa pomieszczenia, z jednej stany izba od dziadka, stoi tam łózko, stółek, druga izba paradna albo kuchnia. W izbie u dziadka siedzi Mikołaj i „gro” z dziadkiem w Szkatka.*

**Mikoloj:** Toż mi to dziadek jeszcze roz tłumaczcie, nojstarszy Ober dupek to je żołyndny, po nim je grinowy, a potem herc i szelja? Ijakje hercowy to z nim grajom dwa abo czy? Ajak morn yno grinowego abo żołyndnego, to grom bez dwóch ?

**Tila:** *(Włazi z talyrzym)* Mikołoj dej spokoj opkowi, tam na stole mosz obiod. Zupa zjydz, a na druge kitko ci zostawiłach ... idź pojydz, a potym się troć, opa tera pojedzom, a potym się dzimnom. Niy myncz go.

**Mikoloj:** Zaś kitko? Dyć mie zaro z rzici piyrze wyrośnie...

**Tila:** Ni ma żeś głodny, to wcale niy jydz...

**Mikoloj:** Afto padoł że jo niy ma głodny... *(patrzy przez okno)* Mamo ale mie się zdo że jakoś cudzo baba po placu łazi... *(pojawienie się obcej milczącej kobiety albo białej gęsi zwiastowało śmierć - i omen śmierci)*

**Tila:** *(Zagląda)* Żodnego niy widza, richtig cisie zdowało... No pacz się tracić...

**Mikoloj:** Już leca ... A opy jo niy myncza... jo łod niego szprymy zbiyrom. *(odwaco się i ucieka)*

**Tila:** No opa, obiod wom przyniosłach, zupa... a wy jak się tera czujecie? *(zaczyna go karmić, głaska po głowie, godo jak do małego dziecka)*, no łotworzcie gymba, jeszcze jedna łyżka, dobre nie... piyknie. A z tego Mikołoja to je pieron, najmłodszy i najbardzi pyskaty... Mocie recht, łon nos jeszcze wszystkich sprzedę... No jydzcie... jak yno zjycie, to wom szłapy naszmaruja nagetkami... piyknie no jeszcze jedna łyżka... no am.

*(włazi młody synek)*

**Tyjo:** Muter, dobry opa... to jo leca, byda niskorzi....

**Tila:** A ciebie tokaj zaś gno? Poodbywane? Poschranialiście z dworu?

**Tyjo:** Ja już wszystko porobione, a jak zech czego niy porobił, to, to jutro zrobia, niy uciecze.

**Tila:** A ciebie kaj niesie? Na łączkowe w fuzbal grać?

**Tyjo:** No chyba lepi żebych w fuzbal groł niżli się obijoł w szopie u ujka.

## TEATR NAUMIONY

*(włazi drugi synek)*

**Paulik:** Co się obijo? Co się obijo? Som się obijosz przy robocie, fto ze ciebie zegrodek skopoł? No fto? „Jo już niy umia, jo już niy poradza”, łobejrz go, jak cie machna w ta tyta, to zobaczysz....

**Tyjo:** Co zobocza???? Co zobocza Chyba twój ryjok miyndzy palcami. *(zaczynają się szarpać)*

**Tiła:** Bydzie sam spokoj? Zaro nikaj niy pójdziecie, jak niy przestaniecie opkowi nad łebom jazgotać, niy opa? Wom niy cza larma... *(nagle słyhać że do mieszkania wleciał ptak - II omen śmierci).*

Wygońcie mi to stąd zaro!!!

*(Wszyscy zaczynają skakać i machać rękami przeganiając ptaka, po chwili)*

**Tyjo:** Eto yno jaskołka sam wfurgła... To co muter moga iść?

**Paulik:** Jak łon może, to jo tyż ida... do ujka...

**Tiła:** Idźcie, ale tak co byście byli nazot przed łojcym...

**Paulik:** A łojciec kaj?

**Tiła:** Z Bynkiym pojechał, padoł, że przyjadom po połedniu.

**Tyjo:** Jak z Bynkiym, to bydzie miol dobry humor... idzie się leko spóźnić... *(chłopaki wychodzą)*

**Tiła:** *(wolo za nimi)* Yno się przeblydzcie galoty, bo jak zaś łobejrza, że som ucioprane ze szmyry to... dostaniecie szmary. Widzicie łojciec, jakie to dziecka, nic yo by się kłykali, a nabzdury jedyn drugimu robili, lepi co by się jakich dziolchow poszukali... a można i niy, bo, bo tera to jak kokoty skokaja, a potym to jeszcze jak byczki pobodom, a Mała i Ela niy lepsze, durś yno o zabawie godają, łażom, a po kątach ciuciają. Jeszcze się łojca niy spytały czy moga, a już sztaluja kero jakie szaty łoblecze... Jo wom padom, bydzie w ty chałpie cyrk bo ich Waluś niy puści...

*(Do izby wchodzi Ciotka)*

**Ciotka:** Dobry Wom, dobry ujek, lepi wom dzisioj?

**Tiła:** Widzisz sama jaki łojciec dzisioj fajny... pijesz kawa?

**Ciotka:** A kaj niy moga, wlażlach yno na chwila, bo do wsi musza lecieć... niy poszłabyś zy mną?

**Tiła:** Nijak niy moga bo gości byda miała

**Ciotka:** A kto to do Wos przyjeżdzo?

**Tiła:** Adela z Tadzikiem się zapowiedziała.

**Ciotka:** Ło jezderynie, a co to za okazjo, że cera do łojca przyjeżdzo??? Toż to jakie święto chyba.

**Tiła:** Na jakiś wczasach byli, to się mono chcom poasić, Walusia ponerwujom i tyła z tego bydzie...

**Ciotka:** Take buty... Dobra leca przyda kedy indzi... Z Bogym ujku...

**Tiła:** Doczkej cie odkludza.

*(Tiła i Ciotka wychodzą, a do pokoju po kryjomu wchodzi Mikołaj, siada z drugi strony łozka i układa karty. Po chwili do pokoju wchodzi dwie dziewczyny i szepczą)*

**Mała:** Godom ci, że trza się tera spytać.

**Ela:** No niy niym ...

**Mała:** Ja, tera, matka godali, że po połedniu ujek przyjeżdzo, a jak przyjedzie, to się łojciec znerwujom i bydzie po ptokach, a zabawa za dwa tydzie, jo na nia MUSZA iść!!! MUSZA!!

**Ela:** JO TYŻ, mnie już Dorek obiecoł, że jak przyda, to mnie potym do dom odkludzi.

*(Przegląda się w lustrze wiszącym w pokoju)* Myślisz że jak się tak poczesza to mu się bydzie podobało?

**Mała:** Dorek! Phi... łon kożdo odkludzo... a muter to go niy cierpią, lepi o tym niy spominej... W kuchni poschroniane, gowiedź nafutrowano... nawet fuzekle Tyjokowi zasztopowałach... idymy?

*(zza łozka wychyla się Mikołaj i gada)*

**Mikołoj:** Yno se wygodne szczewiki weźcie...

*Mała i Ela krzyczą wystraszone.*

**Mała:** Aleś mie wystraszył...

**Ela:** Ty nie mosz co robić, yno się po kontaktach chować.

**Mikołoj:** Wcale się niy chowia... Z opkiym w karty grom... Zaś zech przegroł.

**Mała:** Dyc Opa śpiom...

**Mikołoj:** Widzisz jaki łon je dobry w szkata? Nawet na spaniu mie ogroł...

**Ela:** Ło co ci się rozchodziło z tymi szczewikami?

**Mikołoj:** No bo łojca ni ma, z ujkiym Bynkiym kańs pojechał. Dobre, biercie się stąd, bo mi laga przerywocle...

## **Rozważania Kopidola II**

**Kopidol:** Ale kaj go pochować? Hmmm miejsca coraz myni... Kaj by nowego położyć???? Hmmm może tukej kole Oskara Połapa... frizer... w latach sześćdziesiątych, w naszym gminnym tyjatrze charakteryzacja robił... Wonsy na kleju stolarskim przyklejoł ... A jak go łodlepioł, to już ze skorom... Niyjedyn się boł, że go od miski obszcirze ... Leż se sam Oskarku, przyda z flaszcikom, to wypijymy i pogodomy ... Ooo, a sam Cienciałka, hebama... A dwa rzyndy dali... Jorguś ... Chaderlokiym był, w Ornontowicach się przed wojnom ożynił... potym go do Wermahntu wziyni i już z Rusyje niy przyszoł... Walenty Łowiński, rector. Piyrrwszy roz szkoła organizowoł za stary Polski, a za drugim razem już po wojnie. Mioł wtedy 70 lot, a mu się chciało. Jak rusy spolili szkoła, a bajtli było, kupa to się z Haukim dogodoł i u niego na Orzeski sie poła dzieci uczyło. Z Orzeski, Bujakowski, Polny i Leśnej reszta nazot do stary szkoły. A ławki mieli takie, co ich rusy nie zdążyli spolić. Własnym kosztym ponaprawiali. Z bratym chałpa na lipowym wystawił. Wielko chałpa, oda osobne wyjścia. Eh, co to był za chop! Leż się tukej, leż, niy byda cie nerwowoł... Co rok wos sam wiyncy leży... Co rok cza wiyncy zniczy polić we Wszystkich Świętych. Łobejrzyjcie tukej: Matyski. Łon był naczelnikym gminy, a łona przewodniczącą koła gospodyń przez 20 lot. Jo je ciekawy kto kim w doma rządził... A tera se leżom zgodnie... mój z mojom. A kaj ta moja nieboszczka? Tukej siódmy rząd, pionto kwatara... Salomea... Kiedyś sam legna kole ciebie...

## 2.2. „Szac”

**Reżyseria:** Iwona Woźniak

**Tekst:** Joanna Sodzawiczny

**Choreografia:** Mikołaj Karczewski/Natalia Dinges

**Muzyka:** Zespół Rube Świnie

**Konsultacje muzyczne:** Nina Wolska

**Scenografia, kostiumy:** Barbara Wójcik-Wiktorowicz

**Czepce:** Aleksandra Malczyk

**Reżyseria świateł:** Marcin Thomann

**Obsługa techniczna:** Janusz Golec, Edward Szolc, Maksym Juranek, Janusz Golec, Andrzej Woźniak, Andrzej Machulik, Sabina Baron, Helena Chwałek.

### **Obsada:**

Edek: Bartłomiej Garus /Stefan Owczarek/ Lucjan Noras

Renatka: Karolina Jaworska/Iza Zajusz/Jolanta Sodzawiczny

Gabi: Karolina Sosna/Magdalena Owczarek

Anna: Sylwia Zajusz/Bronisława Porembaska

Misia: Joanna Wiaterek/Małgorzata Spyra/Beata Kniejska/Otylia Herb

Czesiek: Dominik Sodzawiczny/Jófef Ignasiak/Marcin Noras

Olek: Łukasz Domin

Marianek: Wiktor Frankowicz

Pielęgniarka: Joanna Sodzawiczny

Cztery dojrzałe kobiety opowiadają historie swojego życia. Jest jeszcze on - mężczyzna, który wzbudza namiętność i pożądanie. W tle ukazane postaci z młodości, ich wybory, które decydują o ich losie. Ukazany na kilku planach spektakl pokazuje jak młodzieńcze wybory wpływają na dorosłe życie. To wszystko w śląskim, hermetycznym społeczeństwie.

## „Szac”

(fragment)

### 1. MISIA I CZESIEK

**Misia:** Jak mie Tyn mój chop nerwuje, to je niemożliwe ...

**Czesiek:** Jak mie ta moja baba nerwuje, to je niymozliwe.

**Misia:** Pieńdziesiąt lot z nim zyja, a Tyn ciuémok niy umi spamiętać, że jo do herbaty suja dwie łyżki cukru, no łonje chyba jakiś piźniynty.

**Czesiek:** Codziennie, od piyndziesiynciu lot i robia herbata, a ta się zawsze krziwi i dosypuje jeszcze jedna łyżka cukru, chociaż wiy, że ni może, bo jak wypije za słodko to i potym euker skoko. Ale jo je szprytniyjszy, swoi niy cukruja yno szolki podmiyniom. Co tam, jo je zdrowy jak koń, mogą pić taki ulepek.

**Misia:** Tak mie tym zaro z rana znerwuje, że wypijom jego, ale co tam niych mo, z niego to je tako słodko dziurka, niych pije, ale ledwo od stola stana, to zaro się mie pyto czy morn to, czy tamto,

czy śramto, to łon mo skleroza w ty rodzinie, łonemu durś cza przypominac, że mo pigułki łyknąć, ale nie, woli się pierdoł czepiac ...

**Czesiek:** Od rana już morn z niom larmo, ledwo tyn tyj wypije, to już po mie ryczy. Pigułki, pigułki, dyc wezna, jo i ino przypominam, że mo se wziąć bryle i jakla... a dyc wiyn, że i tak się wróci i po bryle, i po jakla, bo się zawsze wraco. Siado na ławce przed chałpom, abo we fotelu kole kaloryfera i czyto gazeta. Już i szykują to co lubi, dodatek mikołowski, bo łona je tako wraźdlato, że musi wiedziec co się kaj dzieje...

**Misia:** Ledwie się na ławka siedna, to już się musza drugi roz znerwować ... Co to je za człowiek, gazeta w pazury weźnie, alejom niy posłodo. Tako porozkładano zostawio. Tyla dobrze, że na dodatku mikołowskim, przynami się zaro poczytom i wiym, co tam u nos słyhac... Tak chwila siedza i się zbiyrom w sobie, bo wiym, że za chwila zas bydzie haja... ale nic, pytom się „Co chcesz na łobiod”.

**Czesiek:** Co jo chca na obiad? Dyc jerona kandego zawsze żur warzysz to co morn chcieć ???

**Misia:** Zaro po slubie się moigo żury niy umioł nachwalić, to mu go warza, jak mu smakuje, to niech jy... Roz zech pomidorowy uwarzyła, to się tak wejrzoł i pado „pomidorowo”? Tak się spytoł chobych go chciała łotruć...

**Czesiek:** Roz pamiętom jak pomidorowy uwarzyła, jak jo się zajadoł, tak godom mmm pomidorowo... ale już jom wiynicy niy zrobiła, nie wim czamu... A tak chytnie bych zas zjod.

**Misia:** Tak mie łostatnio nerwuje, że chyba zas uwarza ta pomidorowo, niych mo za swoje...

**Czesiek:** Jo się tak po łoiedzie lubia legnąć, sadło zawiązać ale niy, ledwie na tapczan siedna, to mie już pod parza biere, kryka wyciągo i pado idymy na szpacyr... co jo je pies, żeby mie wykłudzać?

**Misia:** Łon się po obiedzie musi przespacerować, jak je pojedzony, to go spanie biere i jak się dzymnie na tapczanie, to już zas w nocy niy uśnie. Krynci się i krynci, sztucho mie w tym łozku. Mynczy się i charlo. To se go tak zawsze pod parza wezna i idymy. Czasym zońdymy do Gerhata, jo go tak niy ciyrpia, łon mo chyba cos gorolski krwie, bo mie durś po rynkach mamlo. Fuj jakie to je obrzydliwe. Ale nic, kolegują się tyła czasu, to to zdzierża.

**Czesiek:** I kaj łona mie to kludzi, do Gerharta tego ciul... Jak jo widza jak łon jo po rekach całuje... co łona myśli, że jo tyż tak zaczyna? Czy łona kiedy widziała, żeby prawdziwy chop baba po rynkach całował? Taki ciulu majtek jak Gerhart niych całuje. Ale jo? Jo cie babo prosza... Kiedys to jo umioł pokozac co to je prawdziwy ślonski chop, ale teraz... tera to i kusika dom jak idymy nazot i musi i to styknąć.

**Misia:** Co by na tego moigo chopa niy godach, to zawsze jak idymy nazot to mi do kusika. Kiedys się na samym kusiku niy kończyło, ale codziennie, łod piyndziesięciu lot wiym, że kusik bydzie. I co by niy godach, jo je tymu zawsza rada. Jak jo se spomna tego Edka, coch się w nim za panny kochała to dziynkuja Ponboczkowi, że mi tego mojego Cześka posłoł. Edek był galantny jak pieron, ale jak to godajom z pięknego talerza się niy najysz. Przepił całe życie, a tera siedzi kontym u siostry. A Czesiek niy dom se na niego złego słowa pedzieć.

## 2. WPROWADZENIE EDKA

**Edek:** Baby, babeczki, kobitki, frelki, dziolchy, dziolzki, jasne czy ciemne, ryże czy siwe, mode czy stare, wydane czy gdowy wszystkie za mnom lotały... jo się łod nich niy poradził łodgonić.

**Renatka:** Pamientom go jak dzisioj... wysoki, mioł takie czome ślypia i jak nimi na mie paczoł tomie się kolana uginały.

**Edek:** Kożdo mi do łozka właziła, kożdo mie chciała. Miel Edka łod Kurpasow.

**Ana:** Jak łon mnie zdradzał, to jo tyż roz poszła. Do Edka, jego kolegi. Niy ch wy jak to smakuje.

**Edek:** Po prawdzie to niy było szwamijszego synka we wsi. Stykło zech na wieś wyłoz, a już za mnom dziołszyska piskały jak gynsi w zagrodzie.

**Gabi:** Jeronie, jak łon mie tak ścis i paczył tymi czomymi ślypia, tomie się aże coś robiło. Loba my tyn szport lubili.

**Edek:** Już od modego. Jak się piyrzo trefiła, to wiela jo tam mog mieć? Szesnaście? Siedymnoście? A potym drugo, trzecio, pionto dziesiąta... Coch miół godać że niy?

**Gabi:** Drugi roz bych tak nie zrobiła. To wszystko miało być inaczy...

### 3. RENATKA

**Edek:** Wojsko, dwa lata. Jo zawsze był kolegom, kożdymu dopomog. Jak cza było, toch za kogoś służba wzion i na co mi to było? Tera mało wiela, a żodyn się nie odezwie. Udowajom że nie znajom. Co jo przeżył, to przeżył. Je się czym pochwalić... Dziołchy tyż były i o wiela, ale co jedna to głupszo... ale dowaly... Roz się jedny uwidziało... Już niy pamiętam jak i było. Ryśka? Regina? Rynata? I mie w bajtla chciała wrobić. Nawet sam do wsi przyjechała i larmo robi, że się morn żynić... Ja uhhh. Pol jednostki jom miało, a jo byda cudze chowół?

**Renatka:** Morn trójka dzieci, dwóch synków i cera. Dwójka je z moim chopym, piyrze niy!... Jako jo kedyś była gupio... Latałach za synkami w ta a wewta... Tu szatki, tam szlafki, tak co by się synkom podobać. Matka mi zawsze godali co morn dować pozor, bo się <loczkom. Ale jo... kaj tam... Wiedziałach swoje... Jo ni ma stąd. Jo sam przyjechała praje sztyrdziści lot tymu, żeby szukać łojca mojego bajtla, jak mie włośno rodzina z chałpy wygnała... To były insze czasy i cera z brzuchym bez chopa to była richtig gańba... Kole moi wsi była jednostka wojskowo i i na nasze potańcówki przyłazili wojoki... Co jedyn to fajniejszy... Co jedyn to umiół fajni godać... Jo miała szesnaście, siedymnoście lot. A te chłopcy jak murowane ... Wysoke, szykowne, wyglancowane, tańcować chcieli, a zaś dziołchów niy było aż tak dużo... jo niy była puszczałska, jo była gupio. Pamientom go jak dziosioj... wysoki, miół takie czome ślypia i jak nimi na mie paczoł, tomie się kolana ugiwały... Mog mieć kożdo, a do mnie zagadywał ... Tera się zastanawiam czy łon tego nasfol niy robił, bo czuł że sy mną mu pódzie leko. Dzosioj bych mu szmatom po pysku wyszczylała... ale wtedy... Jak do mnie godoł to choby śpiywoł... Jo go prawie niy rozumiała ... ale jak mi „Kociku” do ucha godoł, to mie serce stawało na chwila... Roz mi przynios kwiotki... roz bombony... Roz zauśniczki ... no toż jak mi pedzioł podż, to jo poszła... potym mi obiecywał, że się bydzie żynił... że chałpa, że to, że tamto... za kożdym razem co inszego ... A jo wierzyła ... Miesiąc późni się okazało, że jo ni ma sama... i że łonego już z wojska puścili, a te kwiotki i bombony to łon kożdy dowoł... nawet zauśniczki ukrod jakimuś koledze... W jednostce ani ło nim nie chcieli spominać, bo tam jakiegoś chacharstwa narobił. Łojce mi padali, że jak morn bajtla bez łojca, to tera morn tego łojca szukac... Jo go znodła. Kedyś mi padoł skąd je. Jo ta cało droga prawie piechty przeszła, z brzuchem... I co mi to dało? Nic! Wszystkiego się wypar.

**Edek:** Łośmiółech i się w pysk i poszłech dali... Łobicywołech i co?

**Renatka:** Ajo sam ni miała zodnego kery by mi pomog... Ale wiecie co wom powiem? Dobrze się stało! Jak my by się łozynili, to jo by do końca życie była do tego pierona przywiązano! By mie pokarało, co z niego je za gizard. Roboty się uczciwy niy chycił. Śmierdzirobotka. Za co się zabroł to spierniczył, liczyli się koledzy i gorzoła. Ludzie we wsi godali, że ponoć jakiś inszy babie tyż dziecko zrobił

i tyż się niy przyznoł. Jo niy wiym jak tak idzie... Niy wiym czy łon jeszcze żyje czy niy, ale morn to kańs. Mój pierworodny wiy fto jest jego prawdziwym łojcym. Tyn co go wychowoł. Na szczyńście niy wdoł się w biologocznego i je porządny synkiem... Jo sam niy miała żodnego, jo nawet niy miała kaj spać... jo myślała, że pójda nad stowi się utopia.

**Marianek:** Podź, niy stoj tukej jak kołek...

**Renatka:** Kiej niy moga...

**Marianek:** Renatka...łonego sam niy bydzie. Uciyk jak jaki paciulok... nawet Gabi na tym ślubie niy bydzie... Padała, że taki gańby to łona niy szczie... Olek się żyni z Aną. Wszystko do ślubu było gotowe, świnie pozbijane, to coż było poradzić... Jak się okazało, że z Edka taki gizd, to łojce łod Gabi pedzieli, że niy wydadzom za niego cery... Zresztom sama wiysz...

**Renatka:** Ja, bo to wszystko skuli mie...

**Marianek:** Przestoń, tyś sam niy zawiniła... To Edek napochoł... Łobu wom krziwda wyrządził... Pacz idom już .

**Renatka:** Ale wtedy mój chop,jeszcze wtedy nim niy był, mi pedzioł, że on mo pusto izba i pomoc jako mu się na gospodarce zdo. Bo łon somjuż niy dowo rady. I że jak chca, to łon ni za warzynie i sprzątanie bydzie płacił. A jak se znojda co inkszego, to se pójda, ale łon mie wygonioł niy bydzie. To niy była jakoś wielko miłość. Łon mi kwiotków niy przynosił, tak po prawdzie, to jo niy pamiętom czy jo aby roz łod niego jakie dostała. Ale to był dobry człowiek. Dochowali my się razym trójki dzieci, a jak umar, to jo myślała, że mie tyż serce pyknie. Tera jo mu co sobota na cmyntorz kwiotki zanosza. Zawsze ku nimu siedna i z nim pogodom. No a życie? Toczy się dali...

#### 4. ANAI GABI

**Edek:** Była jedna co bych się mono mog do ni postarać... Ana, Poznołech jom zaro po wojsku. Gynau tako akuratno.

**Ana:** Gabi podź sam!

**Gabi:** Co ty lody mnie chcesz?

**Ana:** Musisz mie kryć...

**Gabi:** Nic niy musza.

**Ana:** No to chcesz... Prosza, prosza, prosza,jo się musza stracie na pół godziny, jakby się mama pytała to i powiydz że jo je u Miśki.

**Gabi:** A co jo z tego byda miała?

**Ana:** No Gabi, no prosza cie... No dobra co chcesz?

**Gabi:** Tako sama kiecka jak ześ Miście uszyła uyno z inkszego sztofu...

**Ana:** No ale ciebie niy bydzie pasowała. Tyn krój to nie do ciebie, no bo tyś je trocha więkso...

**Gabi:** Nie to nie.

**Ana:** No dobra, no uszyja ci... ale teraz musza lecieć.

*Wchodzi z impetem 3 dziewczyna.*

**Miśka:** Dziołchy wiecie co?

**Ana:** Miska co ty tu robisz?

**Miśka:** Wieści morn, niy uwierzycie... Edek wraco z wojska.

**Gabi:** A ta zas z nim.

**Ana:** Jeszcze ci niy przeszło? Miśka dyć łon je od ciebie z łozym lot startszy. Aż za stary do ciebie...



**Edek:** Niy to niy, jakjedna niy chiała, to drugo dowala. Mie tamje egal. Ana, Maryja czy Lyjna.

**Miśka:** Ale co jak jo go kochom? Łodką pamiętom.

**Ana:** Miśka, łon na ciebie uwagi wcale niy zwraca.

**Gabi:** Łon nawet niy wie, że istniejesz.

**Miśka:** Może do teraz niy wiedział, bo jo była smarkato, ale go dwa lata niy było, a jo wyrosła, łon się na pewno wy mie zakocho. Łon je po wojsku, zaro się jako robota znajdzie i bydzie na mie czekoł az jo szkoła skończa. Jeszcze dwa lata. Potym tak przy wszystkich klynknie i powie, że chce zebych jo była jego, a jo powiyim że ja... a potym bydymy mieć trójka dzieci... łon bydzie łąził do roboty, a jo w doma, no ktoś te dzieci musi odchowac, a jak bajle pójdom spac, to łon mie bydzie broł na klin i bydymy se godac o wszystkim... A jak bydymy starzi, to jo mu byda przynosiła kryka i bydymy se łązić na szpacyry, jak mój z mojom. I razym se umrzymy i razym nos pochowają...

**Ana:** Miśka...

**Gabi:** Ja no na pewno...

**Miśka:** Ale wy tyż idziecie na zabawa? Tam bydom wszyscy. Ajo się tak trocha boja isc sama. Piyrwszy roz się spotkomy z Edkiem. Zebych jo jakich gupot niy narobiła... bydziecie ja? Ana ty idziesz z... a własnie! Jo wom niy powiedziała najwważnijszego! Gabi wychodzi za mąż!

**Ana i Gabi:** Coooo?

**Miśka:** Bo to jest tak: moja mama, wasza mama i mama od Olka siedzom u nos i szkubiom piyrze. No i jo się tam kręciła, i słyszałach jak wasza mama pytała się mamy od Olka czy Olekmo jako lipsta. A mama od Olka padała, że niy, ale że mu się dziołcha przido i to jeszcze tako blank zaradno, bo to tako dupa w kraglu i jak nim baba niy pokieruje, to synek bydzie stracony.

**Ana:** Łon wcale taki ni ma.

**Gabi:** Cicho być! Niy przerywej! Godej dali .

**Miśka:** No i mama Olka zacza chwalić jaki to wasza mama dobro babka przyniosła, a wasza mama pedziała ze to Gabi robota.

**Ana:** Ale przeca to jo piekła...

**Gabi:** Cicho, jak mama pedziała, ze to jo, to się z niom niy wodź. I co było dali?

**Miśka:** No i obie obsztalowały, że Olek przidzie do was „z wizytom" i łobejrzom co z tego bydzie, a moja mama się śmiała, że jak bydzie z tego wesele, to łona chce na nim tańcować bo downo na żodnym niy była i chyba drap niy pódzie... no razja bo zanim jo z Edkiem to jeszcze przynajmni dwa lata,,

**Ana:** Och zamknij się już! I podź cie odkludza. *(wyprowadza szybko Miškę)*

*Gabi wzrusza ramiona i całkiem zadowolona z rozmowy wychodzi.*

**Edek:** Ale Olka se wziyna. Kolega mój to był za młodu, tera taki zdiadziały, baba go zostawiła. No niy dziwia się, a Ana mogła mieć mie! No ale widziały gały co brały... Ana... *(nostalgicznie)* ale jej chyba się za mną tyż cniło, bo kiedyś do mnie przyszła no i co tu dużo padać... No! A potymjak mie widziała to łączy spuszczała i uciekała. Za babom niy trefisz ...



**Zdjęcie 1.** „Kopidoł”. Na zdjęciu (od lewej): Sylwia Woźniaca, Karolina Sosna, Magdalena Owczarek, Bartłomiej Garus. **Autor zdjęcia:** Jagoda Stuła.



**Zdjęcie 2.** „Kopidoł”. Na zdjęciu (od lewej): Beata Kniejska, Patryk Skolik, Dominik Sodzawiczny, Łukasz Domin, Bartłomiej Garus, Sylwia Woźniaca, Karolina Jaworska, Karolina Sosna, Joanna Wiaterek, Jolanta Sodzawiczny, Stefan Owczarek. **Autor zdjęcia:** Jagoda Stuła.



**Zdjęcie 3.** „Kopidoł”. **Na zdjęciu:** Bartłomiej Garus.  
**Autor zdjęcia:** Jagoda Stuła.



**Zdjęcie 4.** „Kopidoł”. **Na zdjęciu (od lewej):** Jolanta Sodzawiczny, Bartłomiej Garus.  
**Autor zdjęcia:** Jagoda Stuła.



**Zdjęcie 5.** „Kopidoł”. Na zdjęciu (od lewej): Jolanta Sodzawiczny, Stefan Owczarek.  
**Autor zdjęcia:** Jagoda Stula.



**Zdjęcie 6.** „Kopidof”. Na zdjęciu (od lewej): Joanna Wiaterek, Sylwia Woźnica.  
**Autor zdjęcia:** Jagoda Stula.



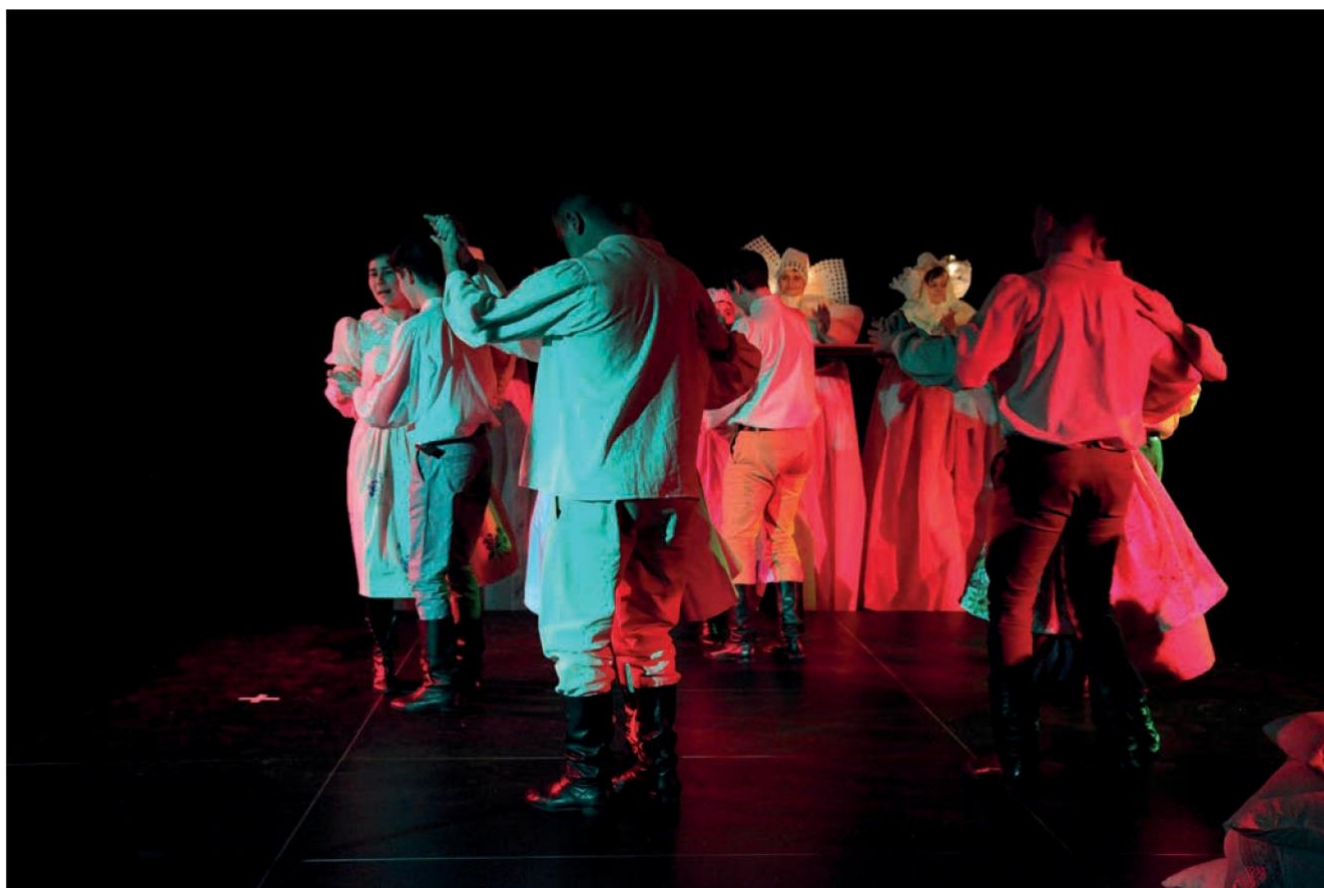
**Zdjęcie 7.** „Kopidoł”. Na zdjęciu (od lewej): Joanna Wiaterek, Józef Ignasiak, Bronisława Porembska, Sylwia Woźnica, Jolanta Sodzawiczny. **Autor zdjęcia:** Jagoda Stuła.



**Zdjęcie 8.** „Kopidoł”. Na zdjęciu (od lewej): Karolina Sosna, Dominik Sodzawiczny. **Autor zdjęcia:** Jagoda Stuła.



Zdjęcie 9. „Szac”. Na zdjęciu: scena zbiorowa.  
Autor zdjęcia: Karol Wiśniewski.



Zdjęcie 10. „Szac”. Na zdjęciu: scena zbiorowa.  
Autor zdjęcia: Karol Wiśniewski.



Zdjęcie 11. „Szac”. Na pierwszym planie: Joanna Wiaterek.  
Autor zdjęcia: Karol Wiśniewski.



Zdjęcie 12. „Szac”. Na zdjęciu (od lewej): Patryk Skolik, Karolina Jaworska.  
Autor zdjęcia: Karol Wiśniewski.



Zdjęcie 13. „Szac”. Na zdjęciu: Bronisława Poremska.  
Autor zdjęcia: Karol Wiśniewski.



Zdjęcie 14. „Szac”. Na zdjęciu: Magdalena Owczarek.  
Autor zdjęcia: Karol Wiśniewski.





Zdjęcie 15. „Szac”. Na zdjęciu: Otylia Herb.  
Autor zdjęcia: Karol Wiśniewski.



Zdjęcie 16. „Szac”. Na zdjęciu: Jolanta Sodzawiczny.  
Autor zdjęcia: Karol Wiśniewski.

### **3. Teatr SAFO**

Teatr SAFO działa od 2010 roku w Rydułtowach pod auspicjami Rydułtowskiego Centrum Kultury „Feniks”. Jego założycielką, reżyserką i autorką scenariuszy jest dyrektorka Centrum Katarzyna Chwałek-Bednarczyk.

#### **Skład zespołu:**

Patryk Kłosek, Kacper Kłosek, Sławek Zawisz, Paulina Pierchała, Zuza Pawlak, Małgosia Simińska, Michał Hajduczek, Daria Ciszewska, Adam Razik, Remigiusz Michalik, Szymon Skaba, Monika Kubica-Skaba, Zofia Bornikowska, Patrycja Tomiczek, Adam Miera, Paulina Żmijewska, Urszula Hajto, Kamil Samek.

#### **W swoim dorobku mają:**

Autorką scenariuszy i reżyserką wszystkich spektakli jest Katarzyna Chwałek-Bednarczyk

- „Szczeliny” (2011 r.)
- „Wilki w ścianach” (2012 r.)
- „Miłość uspokaja” (2013 r.)
- „Krzesiwo” (2013 r.)
- „Prawiek” (2014 r.)
- „Polska przez wszystkie przypadki” (2017 r.)
- „Zabiliście Mi syna” (2017 r.)
- „Święci Osiedlowi” (2018 r.)
- „Panie, Panowie uratować Nas może jedna rzecz” (2018 r.)

#### **Realizacje z cyklu teatr historii lokalnych:**

- „Historie Czernickie” (2012 r.)
- „Był pierwszy piątek miesiąca” (2013 r.)
- „Za mało na wojnę, za dużo na pokój” (2013 r.)
- „R-218” (2016 r.)
- „Jo był ukradziony” (2017 r.)
- „Czernickie Wesele” (2017 r.)
- „Gehinom” (2019 r.)
- „Uciekaj myszko” (2021 r.)
- „Heksy/ballada o umieraniu” (2023 r.)

### 3.1. „Gehinom”

**Scenariusz, reżyseria i scenografia:** Katarzyna Chwałek-Bednarczyk

**Muzyka:** Tomasz Mazur, The Cracow Klezmer Band

**Obsada:** Szymon Skaba, Zuza Pawlak, Magdalena Makosz, Paulina Pierchała, Patryk Kłosek, Sławek Zawisz, Kacper Kłosek, Adam Razik.

Pomysł na spektakl podsunęła zespołowi Małgorzata Płoszaj - badaczka rybnickich Żydów, która odkryła historię Genowefy i Shaindli, córek Abrahama i Miriam Ryba. Gienia urodziła się w Rybniku 1930 roku, a jej siostra, Shaindla, zwana Stefcia, przyszła na świat zaledwie dwa lata później. Rodzice dziewczynek przybyli do Rybnika prawdopodobnie z Sosnowca i zamieszkali przy ulicy Korfantego 4. Abraham wraz z żoną prowadzili przy ulicy Młyńskiej skup starego żelaza i szmat. Pod koniec lat 30-tych stali się ofiarami antysemickich nastrojów i zostali oskarżeni o paserstwo. Według syna Gieni po wybuchu wojny rodzina Rybów trafiła do sosnowieckiego getta, skąd w 1940 roku Abraham został wywieziono do komory gazowej w KL Auschwitz. Ten sam los spotkał w 1942 roku Shaindlę i Miriam. Jest to opowieść o wojnie widzianej oczami dziecka. Spektakl powstał na bazie szczątkowych informacji i kilku zdjęć. To z nich aktorzy Teatru SAFO prezentują wzruszającą historię o żydowskiej rodzinie Ryba.

## „Gehinom”

### Scena 1.

**Przewodnik:** Dzień dobry Państwu. Witam w najmniejszym muzeum świata. To wielki zaszczyt Państwa gości. Muzeum to, do tej pory miało tylko jednego zwiedzającego - mnie. Nasza skromna ekspozycja poświęcona jest nieistotnemu życiu Genowefy Ryby. Nasze zasoby obejmują zaledwie 3363 z 16142 dni jej niewartego uwagi życia. Genowefa, w dzieciństwie zwana Genią, a w dorosłym życiu Gołą nie osiągnęła niczego. Nie ukształtowała nowoczesnych kanonów piękna niczym Helena Rubinstein, nie pozostawiła po sobie znaczących dzieł traktujących o korzeniach totalitaryzmu jak Hannah Ardent, nie okryła się chociażby złą sławą niczym Stella Kubler, najbardziej osławiony „łapacz” Żydów. Genowefa Ryba po prostu przeżyła. Ale przejdźmy do rzeczy. *(przechodzi)* Gienia, w księgach Gminy Żydowskiej zapisana jako Zahawa, została poczęta z wysiłków chudego ciała Abrahama Ryby i pulchnej niczym chałka ciała Miriam Ryba z domu Tanenbaum. Był rok 1930, kiedy Miriam przy pomocy starej żydowskiej akuszerki powiła swoją pierworodną. Państwo Ryba doświadczyli cudu życia z którym pojawił się lęk, bo kto daje życie jest za nie odpowiedzialny. W obawie, by Gienia w przypadku ich śmierci nagłej bądź naturalnej, nie została sama, Abraham i Miriam ponownym wysiłkiem swych ciał sprowadzili na świat w 1932 roku Shaindlę zwaną Stefcia. *(przechodzi na horyzont)*

Jest rok 1937. *(ustawia krzesło)*

Znajdujemy w atelier braci Altmanów „Fotografujemy wszystko i wszędzie”. *(ustawia krzesło)*

Atelier mieści się w Sosnowcu przy ulicy 3 maja 11. *(ustawia krzesło).*

## Scena 2.

*Mame wchodzi zatrzymuje się, rozgląda, idzie na środek.*

**Marne:** Dzień dobry. *(idzie dalej)*

*Wchodzi grupa.*

**Marne:** Dzień dobry. *(idzie dalej, grupa za nią)* O, dzień dobry. Nazywam się Ryba, a to jest moja rodzina ryb. Byliśmy umówieni na fotografię. No kochani ustawiamy się do zdjęcia. No już, już.

*Idą na krzesła.*

**Abraham:** Pan też na zdjęcia? To jeszcze trochę pan poczeka. Marne sześćdziesiąte urodziny obchodzi i zarządziła, że na tę okazję fotografię trzeba zrobić. Zdjęcie to dobra rzecz. Jak sobie pomyślę, że za te dwadzieścia lat, moje córki dorosną i wyjdą za mąż, za porządnych Żydów. Miło będzie powspominać jakimi berbeciami były.

**P:** Abraham Ryba jeszcze nie wie, że za dwadzieścia lat nie będzie miał czego wspominać, Abraham Ryba jeszcze nie wie, że za dwadzieścia lat nie będzie jego samego.

**A:** W fotografii właśnie najważniejsze jest uchwycenie chwili, momentu. Decydujący moment. Ta jedna chwila, ułamek sekundy, w którym świat pogrążony w chaosie, jawi się jako doskonała całość. Fotografia powinna streszczać wydarzenie - jak na przykład te sześćdziesiąte urodziny mojej Marne. Wydarzenie, które ułamek sekundy wcześniej i ułamek sekundy później już nie byłoby takie samo.

**Shindla:** Daj mi!

**Hania:** Nie dam. To jest mój najlepszy przyjaciel.

**S:** To ja już nie będę się z tobą kolegować.

**Wuj:** Haniu oddaj jej tego konika.

**Marne:** To nie jest Hania tylko Hana.

**A:** Skąd tyle wiem? Wie Pan, ja jestem sprzedawcą starego żelaza, ale mam taką fascynację. Mam aparat Leicę i trochę fotografuję, głównie rodzinę. Wie Pan, że pierwszy aparat marki Leica skonstruował Oskar Barnack w 1913 roku. Pomysłem autora było użycie w aparacie fotograficznym około 2 metrów perforowanej taśmy kinematograficznej, w celu uzyskania 40 klatek na jednym odcinku błony. Czy to nie wspaniałe? Już idę Marne. Shindla do zdjęcia, no już, już.

**Wuj:** Haniu chodź tu. Taki ptaszek wyleci.

**Marne:** Czy to dziecko ma konika. Kto to widział, żeby fotografować zabawkę, proszę zabrać jej to zwierzę.

*Hania płacze.*

**A:** Józek zrób coś.

**W:** Pójdziemy na lody do Stokłosy.

**Hania:** Bobe siusiu.

**Marne:** Wytrzymasz!

*Hania płacze.*

**A:** Józek zrób coś.

**W:** Mamo, to tylko chwila.

**Marne:** No idź...już, już.

*Hania wychodzi w kulisy i wraca.*

**Hania:** Bobe kupa.

**Marne:** Dajcie jej tego konika. Możemy!

*Stop-klatka. Przewodnik przechodzi do grupy, staje po środku.*

**Przewodnik:** Bracia Bronisław i Stanisław Altman nie przeżyli wojny.

**Gienia:** Kim pan jest?

**Przewodnik:** Ciiiiiiii. (*wskazuje na aparat*)

### Scena 3.

**Przewodnik:** To była ostatnia sobota sierpnia.

**Gienia:** Ale w sobotę jest szabat.

**Przewodnik:** Zatem to była niedziela, ostatnia niedziela sierpnia. Shaindla biegnie bardzo szybko.

**Shaindla:** Marne chodź.

**Miriam:** Shaindla liczę do trzech.

**Przewodnik:** Miriam biegnie za nią, nie potrafi jej dogonić. Abraham idzie z tyłu ma swój aparat Laike.

*Wchodzi Miriam.*

**Miriam:** Shaindla ja mam z tobą trzy światy. (*podchodzi do niej*) AJ waj i sukienka nowa od Pragera cała ubrudzona, (*zwraca sięw kierunku Gieni*) a ty sobie warkoczyki popraw (*przechodzi na drugą stronę*) bo ci się wstążeczka zsunęła. (*podchodzi do horyzontu zamiera*) O jak tu pięknie.

**Przewodnik:** Tam naprawdę było pięknie.

*(Miriam siada na krześle. Wszyscy zwracają się tyłem do publiczności po około 20 sek. Wchodzi Abraham.)*

**Abraham:** O jak tu ładnie. Dziewczynki ustawiamy się do zdjęcia. (*ustawia ich do zdjęcia dopóki nie pojawi się umówiony motyw muzyczny. STOP KLATKA*)

**P:** Na odwrocie fotografii słowa.

**G:** Z mamusią i Shaindlą na wycieczce.

*Błysk. Black out.*

### Scena 4.

*Słysać w ciemnościach „żyyyyyyd”. Dziewczynki udają samoloty.*

**S:** Gienia dlaczego nie mogę iść do szkoły?

**G:** Bo wybuchła wojna.

**S:** Ale nic przecież nie wybuchło. Przynajmniej ja nic nie słyszałam.

**G:** Głuptasie, jak wybuchła wojna to nie znaczy, że tak naprawdę coś wybuchła, to znaczy że...

**S:** Że co?

**Przewodnik i Gienia (razem):** że dobrzy będą walczyli ze złymi.

*Muzyka, wlatują papierowe samoloty, na ustalonym motywie muzycznym wbiega trzech chłopców, latają naokoło dziewczyn, z krzesel mają zrobione karabiny.*

**S:** Możemy się z wami bawić w wojnę?

**Izek:** Wojna nie jest dla dziewczyn.

*Dziewczynki się obrażają.*

**Izek:** Mosze zrób Hitlera.

**Mosze:** Znowu ja, nie chcę.

**Wiesiek:** Nie bądź popsuj zabawą.

**Mosze:** No dobra ale to jużostatni raz. (*podchodzi na proscenium, kładzie krzesło wchodzi na nie, przemawia jak Hitler*) Od dziś zabrania się dzieciństwa i radości. Zabawie mówimy nein, słodyczom mówimy nein. Od tej pory będziecie się tylko uczyć. Arytmetyki, geometrii i rachunków i będziecie sprzątać swój pokój. Trzy razy dziennie. Jeść szpinak, brukselkę i pić tran.

**Izek:** Precz z tranem.

**S:** Precz z brukselką

**G:** Hitler kaput.

**Wiesiek:** Atak. (*rzucają z Shaindlą w Hitlera papierowymi kulkami chłopcy uciekają*)

**S:** Dziewczyny górą.

*Zostaje Przewodnik, Shaindla, Gienia i !zek. Przewodnik sprząta.*

**I:** Shaidla.

**S:** Co?

**I:** To nic, że jesteś dziewczyną. Masz.

**S:** Co to?

**I:** To jest mój medal z chanukowego pieniążka, dla ciebie, zasłużyłaś.

**S:** Dzięki Izek

*Całuje Izka. !zek w szoku wychodzi.*

**G:** Shaindla się zakochała, Shaindla się zakochała.

**S:** Przestań, przestań

*Dziewczynki zaczynają się gilgotać przewracają się na ziemię. Ustawiają się do zdjęcia.*

**Przewodnik:** Ze wszystkich chłopaków z podwórka wojnę przeżył tylko Mosze, syn najbogatszego kupca z Rybnika, który cały majątek stracił przekupując niemieckich urzędników, dzięki tysiącom złotych z całej rodziny udało się uratować tylko jego. Z tyłu zdjęcia napis.

**G:** Gienusia i Stefcia w szczęśliwych czasach.

## Scena 5.

**S:** Przestań... Gienia.

**S:** Gienia, co zrobimy jak zobaczymy tych prawdziwych złych?

**G:** No jak to co? Powiemy tacie. Mina im zrzednie, jak zobaczą kim zadarli. Wiadomo, że nasz tata jest przecież najsilniejszy na świecie.

**S:** A jak przyjadą po nas czołgiem?

**G:** To powiemy im, że jesteśmy księżniczkami i jeździmy tylko karetą.

**S:** A jak będą do nas strzelać?

**G:** To zatkamy im lufę palcami.

**S:** A jak będą mieć więcej niż dziesięć karabinów?

**G:** To użyjemy też nóg.

**S:** A jak będą zrzucać bomby?

**G:** To je złapiemy i odeślemy im pocztą.

**S:** A jak znowu je zrzuca?

**G:** To dmuchniemy tak mocno, żeby do nich wróciły.

**S:** A jak to nie pomoże?

**G:** To, to to nasikamy im do hełmów.

*Dziewczynki śmieją się. Gienia wręcza Shaindli opaskę.*

## Scena 6.

**P:** Niemcy do Rybnika wkroczyli 1 września 1939 roku

*Wchodzą Miriam i Abraham.*

**M:** Shaindla pakujemy się.

**A:** Gienia jedziemy?

**P:** Sklepy żydowskie zostały przejęte, a majątki skonfiskowane.

**M:** Shaindla pakujemy się.

**A:** Gienia jedziemy?

**P:** W październiku Niemcy spalili żydowską synagogę, a mury wysadzili.

**M:** Shaindla pakujemy się.

**A:** Gienia jedziemy?

**P:** W końcu grudnia Żydzi musieli założyć opaski z gwiazdą Dawida na lewą rękę.

*Wchodzą wszyscy.*

**G:** Pamiętaj ,wychodząc z domu musisz ją zawsze zakładać.

**S:** Po co?

**G:** Żeby Niemcy wiedzieli kto jest Żyd. Żeby wiedzieli kogo mogą uderzyć, popchnąć, a czasem nawet zabić.

**S:** To chyba lepiej ich nie nośmy.

**G:** No coś ty. Oni powiedzieli, że zabijają każdego Żyda, który pokaże się w mieście bez opaski.

**P:** Cmentarz żydowski został zrównany z ziemią i od tej pory służył jako park. W maju 1940 roku wysiedlono resztę Żydów z Rybnika. Pozwolono im zabrać tylko szafę, łóżko i odzież. Rybowie zdążyli wyjechać do Sosnowca jeszcze przed przesiedleniem. Gienia do Rybnika już nie wróciła. W końcu Niemcy nie chcieli już wcale widzieć Żydów na ulicach i stworzyli getto. Abraham, Miriam, Gienia i Shaindla musieli się jakoś pomieścić w małym pokoiku na poddaszu. Szybko okazało się, że w getcie brakuje jedzenia.

## Scena 7.

**A:** Ładnie tutaj, ładnie. *(Miriam zaczyna płakać)* Aj waj. *(Kładzie walizkę, podchodzi do Miriam. Zabiera jej walizkę odkłada).* Dziewczyny do spania raz raz.

**S:** Gienia, co było dalej z tą księżniczką?

**G:** Królewicz pocałował Królową Śnieżkę i zatruty kawałek bułki z kiełbasą wyleciał jej z ust. Obudziła się z ciężkiego snu.

**S:** Gienia, księżniczka połknęła zatrute jabłko, a nie bułkę z kiełbasą.

**M:** Głodnemu chleb na myśli Shaidla. *(Abraham wychodzi)* Avram gdzie idziesz?

**A:** Zaraz wrócę.

**G:** Tak, rzeczywiście - jabłko! Wypadło jej z ust jabłko. Kosztela. Taka w kropeczki, jakby obsypana wanilią. Słodka, taka słodka...

**S:** W bajce nie ma nazwy jabłka

**G:** Nie bądź przemądrzała. Jestem taka głodna... zjadłabym czulent

**S:** I chałkę.

**G:** I strudel.

**S:** I mendelbrot.

**G:** I szlajmzupe.

**S:** I kugel.

*Wchodzi Abraham.*

**M:** Gdzie byłeś?

*Abraham wyciąga zza koszuli chleb i daje Miriam.*

**M:** Skąd miałeś pieniądze...Gdzie aparat?

**A:** Tutaj... dziewczyny do zdjęcia. Raz... raz

*Wszyscy ustawiają się do zdjęcia przed wyimaginowanym aparatem. Śmieją się. Balck out.*

## **Scena 8.**

*Miriam nieruchoma, jakby zahipnotyzowana siedzi, nie odzywa się, wzrok wbity gdzieś w dal.*

*Gienia za nią, głaszcze ją po włosach. Shaindla na walizce, w ręku trzyma Golema.*

**G:** Shaindla co ty robisz?

**S:** Lepiej Golema żeby nas obronił. Na razie jest malutki, ale potem wyrośnie na wielkiego Golema i będzie mnie słuchał. A ja mu wtedy każę przegonić wszystkich złych panów, rozdeptać ich motory i ciężarówki, porzucić z nieba te okropne samoloty i uwolnić tatę z obozu.

**G:** No, to jeszcze musisz wymyślić jakieś czarodziejskie zaklęcie, żeby urósł i cię słuchał.

*Shaindla odtej pory mówi cały czas zaklęcia. Gaśnie światło, na ciemności Gienia zaczyna mówić zaklęcia, siada w miejscu Shaindli, Shaindla znika.*

**S:** Abrakadabra, hokus pokus, czary mary, simsalabim (x4)

**G:** Abrakadabra, hokus pokus, czary mary, simsalabim (do końca sceny 9)

## **Scena 9.**

*Folia unosi się, czerwone światło, wchodzi żołnierze. Stają za folią. Pod folią na ziemi Shaindla i Miriam. Tekst x 3, potem się nakłada, przyśpiesza, staje się mocniejszy.*

**SS-man 1:** W naszych warsztaty potrzebujemy takich jak wy.

**SS-man2:** Będzie pracować za dobrą płacę.

**SS-man 1:** Po kąpeli i zupie zgłaszajcie się bezpośrednio do mnie.

**SS-man 2:** Potrzebne nam pielęgniarki i różni rzemieślnicy.

**SS-man 3:** Murarze. kamieniarze, stolarze, mechanicy samochodowi, elektrycy.

**SS-man 4:** Odnajdźcie mnie jak będziecie gotowi.

**SS-man 2:** Ubrania tu zostaną, walizki również.

**SS-man 1:** Rozbierzcie się i zapamiętajcie numer swojego haczyka.

**SS-man 4:** Szybciej bo zupa wam wystygnie.

**SS-man 3:** Każdy zostanie zakwaterowany do obozu, lecz najpierw musicie przejść proces dezynfekcji i kąpeli.

*latarka*

**SS-man 2:** Otworzyć drzwi.

**SS-man 1:** Dziękuję.

**SS-man 4:** Zamknąć drzwi.

*Zakładają maski.*



### Scena 10.

*Gienia i Przewonik siedzą na walizce.*

**P:** Kiedy chude ciało Abrahama Ryby wkładano do pieca krematoryjnego był rok 1940, zaledwie dwa lata później do tego samego pieca, co było już obojętne Abrahamowi, włożono równie chude ciała Miriam z domu Tanenbaum i Shaindli zwanej Stefcją. Gienia, mimo wszelkich starań swoich rodziców na wypadek ich śmierci, nagłej bądź naturalnej, została sama.

*(wyciąga szpulkę, koniec nici podaje Gieni, wstaje i idzie na środek rozwijając nić)*

Gieni udało się uniknąć losu rodziny, chociaż w głębi duszy wolałaby ten los podzielić niż znaleźć się w Obozie Gabersdorf, gdzie przywożono dziewczynki w jej wieku, by pracowały przędąc nici w przędzalni Vereinigte Textilwerke K.Z. Barthelna na śliczne ubranka szczęśliwych aryjskich dzieci.

*Gienia wstaje zaczyna rozwijać nici i bawić się nimi.*

### Scena 11.

*Szum wody,folia się porusza, dźwięk statku, wpływają aktorzy, kiedy znajdują się na środku sceny zaczynają śpiewać „Hava Nagila”. Rozlega się syrena.*

**P:** *(przez megafon)* Exodus 1947 znajdujecie się na wodach Wielkiej Brytanii zawróćcie albo zostaniecie zaatakowani. *(mówi za każdym razem głośniej, dopóki nie rozlegnie się trzecie uderzenie).*

*Cisza. Black Out.*

### Scena 12.

*Przewodnik i Genia na środku, patrzą do góry.*

**G:** Kim Pan jest i gdzie jest statek?

**P:** Nie ma. Brytyjczycy odholowali go z powrotem do Europy.

**G:** No a ja? Gdzie ja jestem?

**P:** Już nigdzie?

**G:** A co z Erec Israel, co z ziemią obiecaną?

**P:** Dopłynęłaś tam w końcu, zostałaś pielęgniarką, wyszłaś za męż...

**G:** Za męż?

**P:** Tak. Miałaś nawet dzieci. Chłopca i dziewczynkę? *(idzie w kierunku walizki)*

**G:** Chłopca i dziewczynkę. No a potem?

**P:** Potem umarłaś. W twojej piersi pojawił się rak. *(zamyka walizkę)*

**G:** Rak? *(śmieje się)* To zabawne.

**P:** Istotnie zabawne.

**G:** Ile miałam lat?

**P:** 43 *(podchodzi do Gieni)*

**G:** To chyba niewiele.

**P:** Wystarczająco. *(podaje jej walizkę i potem rękę)*

**G:** Kimjesteś?

**P:** Przewodnikiem.

*Folia się podnosi, przechodzą przez nią, folia opada. Ciemność.*

## 3.2. „Jo był ukradziony”

**Reżyseria i scenariusz:** Katarzyna Chwałek-Bednarczyk

**Światła:** Wojciech Stokłosa, Marlena Kolarczyk

**Muzyka:** Olafur Arnalds, Tomasz Mazur

**Obsada:** Zuza Pawlak, Patrycja Tomiczek, Remigiusz Michalik, Patryk Kłosek, Sławek Zawisz, Adam Razik.

„Młodzi nie wiedzą, starzy nie pamiętają” - to słowa mieszkańca Rydułtów, uczestnika projektu publikacji „Jo był ukradziony”. Książka porusza kwestię Tragedii Górnośląskiej, która obejmowała szereg działań o charakterze zbrodniczym wobec cywilnych mieszkańców Górnego Śląska. Rozpoczęła się wraz z wkroczeniem wojsk radzieckich i polskich pod koniec stycznia 1945 r. na terytorium ówczesnej Prowincji Górnośląskiej. Wiązała się z masowymi mordami, gwałtami, grabieżami i dewastacją materialnego dziedzictwa, tworzeniem przykładowych obozów pracy oraz obozów koncentracyjnych, a także z deportacjami do Związku Radzieckiego oraz wysiedleniami Ślązaków zweryfikowanych jako Niemcy. Tym działaniom towarzyszyły nadużycia o charakterze materialnym oraz nieuzasadnione aresztowania. Na podstawie tej książki wydanej z inicjatywy Stowarzyszenia Moje Miasto teatr SAFO stworzył sztukę o tym samym tytule, która miała swoją premierę w 2017 roku.

## „Jo był ukradziony”

(fragment)

### Scena 1.

*Ciemność, tykanie zegara. Punktów tyle ile grających aktorów. Postacie ubrane w babcinym klimaci ale w jednej tonacji kolorystycznej - szarej. W każdym punkcie krzesło i lampa stojąca na nóżce z abażu-rem. Lampy zapalają się i gasną. W trakcie każdego black out'u postacie zmieniają pozycje. Scena ma odwzorowywać upływ czasu. Z offu rozlega się pukanie, w tym momencie wszystkie lampy zapalają się, a postacie wstają lub podrywają się, patrzą w jeden. Nieruchomieją pukanie nasila się postacie patrzą po sobie, widać oznaki paniki.*

**Razem:** Kto tam?

**off:** Dzień dobry, my w sprawie książki, możemy wejść?

**zuza:** Nie.

**off:** Możemy porozmawiać?

**Remi:** Ale o czym wy w ogóle chcecie teraz rozmawiać.

**off:** O wywózkach.

**Młoda:** Nie.

**off:** Proszę.

**Michał:** Nie.

**Sławek:** Nazywam się Antoni Gruszka.

**Patryk:** Norbert Sielski.

**Zuza:** Łucja Porwoł.

**Młoda:** Gertruda Stencel.

**Michał:** Robert Grzybek.

**Młoda:** Nazywam się Stefania Chlebiak.

**Michał:** Nazywam się Tadeusz Gorol.

**Zuza:** Janka Chlebiak-Turek.

**Remi:** Hubert Raszczyk.

**Sławek:** Mieszkam w Warszowicach, to jest dzielnica Jastrzębia-Zdroju.

**Zuza:** Urodziłam się w 31 roku.

**Patryk:** Syn Maksymiliana Sielskiego, deportowanego do ZSRR.

**Zuza:** Córka deportowanego do ZSRR Franciszka Grabca.

**Młoda:** A mojego ojca wywieźli w 45 roku.

**Michał:** A mojego ojca Emila deportowali do ZSRR.

**Zuza:** Wnuczka Franciszka Grabca deportowanego do ZSRR.

**Remi:** Urodziłem się 22 lutego 1927 roku.

**Sławek:** Jestem synem deportowanego do Rosji Tomasza Gruszki.

**Patryk:** Mieszkam w Rybniku, Niewiadom.

**Zuza:** Zamieszkała w Rybniku.

**Młoda:** Mieszkam w Pszowie.

**Michał:** Mieszkam w Żorach.

**Remi:** Nazywam się Ignacy Serwotka, urodziłem się w 1927 roku jako syn Jadwigi z domu Barteczko.

**Młoda:** Tata.

**Remi:** Ja.

**Młoda:** Powiedz im, to coś mi godoło ostatnio.

**Remi:** Oj dziółcha, ja już tego nie pamiętam. To było dawno temu z 40 lat.

**Zuza:** Z 70.

**Remi:** Jerunie...ja...z 70... A kim oni są.

**Patryk:** Książka o nas piszom.

**Remi:** Ach ja książka... Front stał na linii Rybnik- Gliwice - Racibórz. Czekaliśmy na przesunięcie się frontu od dzielącego mnie rodzinnego Radlina...Co oni robiom.

**Młoda:** Książka tata piszom.

**Remi:** Ja...książka. *(pauza)* Nie było mnie na żadnej liście, ja byłam ukradziona.

*Muzyka. Olfur „Befor the Calm”. Powtórka sekwencji czasowej gaszenia świateł i zmian pozycji lub ściemnienie.*

## **Scena 2.**

**Sławek:** Książka...noż to my wam powiemy. Do nas Rosjanie weszli dokładnie w Palmową Niedzielę, to było 25 marca, rano. Front stał na linii Pawłowice - Warszowice - Rybnik. To nawet w styczniu już chyba było.

**Młoda:** Na Paruszowcu jeszcze Niemcy byli. To był luty, początek lutego.

**Michał:** Z tego co mi mama godała, ten cały front ukraiński był cofnięty.

**Patryk:** To trwało, bo dopiero 27 marca tu Rosjanie weszli.

*Muzyka. Wyciemnienie światła, punktowiec na Zużę. Zuza zaplata warkoczyki. Jak zaczyna mówić swoją kwestię. Każdy dochodzi do niej, stoją w grupie zamieniając się w młodych na tekstach o swoim wieku. Kostiumy muszą mieć potencjał przetworzenia, Remi stoi w miejscu, też przepotwarza swój kostium.*

**Zuza:** 1945 - rok „wyzwolenia” ale ja odczułam to jak rok zniewolenia, pogardy, bezbożności, która przysłała nie tylko z Rosjanami, ale i z Polakami. Miałam wtedy 13 lat.

**Młoda:** Ja miałam 9 lat.

**Remik:** Byłem wówczas 18-letnim chłopakiem.

*Chłopcy ostrzeliwiają się wzajemnie. Wygląda to jak zabawa. Może używają stołu na kółkach. Mogą też być pomnikami strzelających żołnierzy zastygłymi na stole. Jeżdżą w jednej linii np. na horyzoncie. Zuza wchodzi na krzesło i rzuca na ziemię spodeczki, które udają dachówki.*

**Remi:** Za tym lasem, ok 2,5 km byli już Ruscy, a tu Niemcy i wzajemnie się ostrzeliwali. Dachówki leciały z domu, a nic nie można było zrobić.

**Sławek:** Były roztomajste bombardowania, to myśmy w piwnicy cały czas siedzieli.

*W tym czasie stół podjeżdża przed stojącą na krześle Zużę. Wszyscy oprócz niej wchodzą pod stół, ona wchodzi na.*

**Patryk:** Gdy przyszedł front sowiecki, fama szła o „wyzwolicielach”, że tam są różne wschodnie nacje - Mongoły na przykład.

**Michał:** Mongoły, Kazachy. To była taka armia pozbierana.

**Sławek:** Najgorsi byli Mongołowie. Okropne rzeczy o nich słyszało.

**Patryk:** Fama szła o tym, że wszystek bierą, że wszystko zabierają począwszy od żywności, zwierząt domowych - nikt nie mógł im przeszkadzać.

**Sławek:** Ojciec pozbył się butów, trzech par, bo miał skórzane, przyszedł roz Rusek i powiedział.

**Remi:** „Dawaj sapoki”.

**Sławek:** Tak powiedział, ściongnął z nóg i se wziół.

**Remi:** Przychodzili, kradli. Szukali. Szukali po szufladach, wyciągali je. Co się im podobało, to brali. Budzik na komodzie w kuchni i był nastawiony na budzenie, a ci wzięli szklanki, bo uszka były złote. Trzaskali to, a te złote brali sobie. I nagle...

*Dźwięk budzenia.*

**Zuza:** My o tym wiedzieliśmy. Trza było ukryć dziewczyny, gdzie się dało. My sami byliśmy ukryci w piwnicy, cała rodzina, no i obcy też. Mój ojciec skrył trzy dziewczyny w piwnicy i zasypał słomą, zanim weszli żołnierze. Jak oni weszli z gromnicami, to baliśmy się, że nas zabiją.

*(pauza, śmiech)*

**Zuza:** Znaleźli harmoszka od wujka, a ja zaczęłam tupać głośno *(zaczynają śpiewać i tańczyć)* żeby tych dziewczyn nie było słychać. Zaczęli się weselić, bo im się to spodobało. Na koniec wzięli tę harmoszkę, worek cukru w kostkach, który wujek z Rybnika przywiózł i poszli sobie.

*Nucenie śpiewanie narasta. Panowie w tym czasie zakładają czapki.*

**Patryk:** Tyś jest germaniec. tyś się przebroł.

**Zuza, Sławek:** Niiieeeee.

*(pauza)*

**Młoda:** Najpierw denaturat chcieli pić. Mama sam w piwnicy miała taką flaszkę, no to im dała. Mamo?

**Zuza:** Ja Trudko?

**Młoda:** Nasi uciekają z Warszawy, my też stąd idziemy?

**Zuza:** Ja idziemy.

**Młoda:** Ino że mamo.

**Zuza:** Ja?

**Młoda:** Onemu kazali sam zostać.

*żołnierz zaczyna bić, krzyki*

**Patryk:** Pierdolony germaniec, swołocz parszywa.

*śmiech, żołnierz wyciąga pistolet stop-klatka, Zuza obchodzi Patryka i Sławka*

**Zuza:** Najgorszy był pierwszy dzień, a właściwie pierwsza noc. Najpierw rano, jak Niemcy uciekli, to moja mama otworzyła okno i usłyszała piosenkę.

*(Hej tam w dolinie)*

**Zuza:** Potem konno jechali żołnierze rosyjscy i nawet się nie zatrzymywali. Najgorszy był pierwszy dzień, a właściwie pierwsza noc.

**Michał:** Ruskie jadą.

### Scena 3.

*Hej tam w dolinie. Pauza. Rekonstrukcja. Scena głównie plastyczna, która powinna oparta na ruchu scenicznym, trzech powtarzalnych przyruchach. NARASTAJĄCY ROZPIŹDZIEL. Potem spokój i sprzątnie.*

### Scena 4.

**Michał:** Jak żeśmy szli do tych Stanowic tą drogą do Rybnika, to tam stała kobieta.

**Zuza:** Bydzie pan moim chopym.

**Młoda:** Powiedziała.

**Remi:** A on jej na to.

**M:** Czemu nie?

**Z:** No to chodź pan do mnie.

**M:** To była żona kolejarza i nazywała się Anna Dyrguś z domu Piela. *(kobieta zaczyna gwizdać kołyskę „Z popielnika na Danusie iskiereczka mruga” i kołysze kolebkę).* Jak Rosjanie wchodzili to się pytali.

**Sławek:** A kto eta?

**P:** To jest mój mąż.

**S:** Mąsz, a broda, a szczecina gdzie,

**P:** To jest mój mąż

**S:** Monsz yhm - maładiet *(gwizdże)*

**M:** Dziwili się, bo ja młody byłem, ona starsza i im to nie pasowało. Długo tam nie byliśmy, bo zaraz Rosjanie kazali nas ewakuować.

*Posprzątane siadają na swoich krzesłach, Młoda przestaje gwizdać.*

**Zuza:** Najgorsze przyszło po przejściu Rosjan.

**S:** Wróciłem do domu koło 10 maja. Ruscy już tu byli od końca marca. 17 maja przyszli po ojca i przy okazji mnie też zabrali. Nasi go zabrali.

**Młoda:** Ojciec z matką sadzili z nami kartofle na wiosnę 1945 roku. Po ojca przyszło dwóch Polaków z opaskami biało-czerwonymi i kazali się mu pożegnać z nami. Tak samo zrobili z innymi naszymi chłopami.

**Patryk:** Jak kiery „pocisł” na sąsiada, to wtedy po niego przychodzili.

**Młoda:** Ja, polski milicjant i NKWD.

**Patryk:** Ja i zabierali. W Wielką Sobotę, 31 marca przyszli po mojego ojca. Ojciec przyszedł wtedy z roboty, jeszcze nie zdążył dobrze zjeść obiadu...

**Remik:** Przed południem przyszedł, teraz już nie pamiętam, czy jeden, czy dwóch, i że niby go biorą tylko na przesłuchanie. Ale był też jeden miejscowy. Wzięli na przesłuchanie i od tamtej pory koniec.

**Młoda:** Przepadł.

**Zuza:** Nie ma.

**Patryk:** Zniknął.

**Michał:** Jak kamień w wodę.

**Remik:** I po chłopie.

**Sławek:** Która volkslista.

*Wymieniają wszyscy liczby.*

**Sławek:** Zbierać się, idziemy skurwysyny.

**Michał:** Pojawiły się ogłoszenia na tablicach, że wszyscy mężczyźni, chyba od 17 lat do 50, muszą się zgłosić tam przy urzędzie pod groźbą kary, rozstrzelania chyba. Afisze wisały i wszystkie chłopcy poszły. Tam paręset mężczyzn szło.

**Młoda:** Wywozili sąsiadów, kolegów, znajomych. Dziadek mówił, że ich, takich dobrych znajomych, było pięciu, a z Karagandy wróciło trzech.

**Patryk:** Tu w Niewiadomiu zostało zabranych trzynastu ludzi. Najpierw trzymano ich dzień w piwnicy, później do Mysłowic, a ostateczną bazą przed wywozem był Oświęcim.

**Młoda:** Jednej rzeczy dziadek mi nigdy nie powiedział. *(podchodzi do krzesła)* Dziadku?

**Remik:** Ja.

**Młoda:** Co żeś widział w Oświęcimiu.

**Remik:** Dzięłocho, ty tego nie chcesz wiedzieć ...

*(Młoda kładzie rękę na jego rękę, gaśnie światło)*

**Zuza:** Myśleliśmy, że to są tylko zatrzymani na chwilę.

**Patryk:** Absolutnie ojciec nie wiedział za co go zabrali. Wywieźli go.

**Sławek:** Ślad zaginął.

**Zuza:** Ojca jak nie było, tak nie było.

**Patryk:** Nic nie było.

**Sławek:** Gdybym wiedział, że będzie to trwało trzy lata, to bym uciekł.

**Remik:** W trakcie mijaliśmy ogród, gdzie jakiś chłopak - może w moim wieku, może młodszy - kopał coś ze swoim dziadkiem. Podszedł do nich „Rusek”, zagonił i już szli dalej z nami. Prosilili, błagali, ale doszli z nami aż do samego końca.

**Michał:** To był nowy budynek, ale niezamieszkały, betonowy. To nie było jak normalne piwnice, stare. Tam już było NKWD.

## Scena 5.

**Patryk:** Następny.

**Michał:** Wywoływali nas pojedynczo. Jeden za drugim szedł.

**Patryk:** Następny. *(po kolei wychodzą wszyscy)*

**Michał:** Ale nikt nie wracał. Ja jestem wierzący i mocno się modliłem.

**Patryk:** Następny.

**Michał:** Oni nie wracali, my byliśmy w piwnicy, ale z okienka było widać plac, podwórze.

**Patryk:** Następny.

**Michał:** Myślmy sobie: chyba rozstrzeliwują. To było okropne. Ja byłem tym ostatnim.

**Patryk:** Następny.

**NKWD:** Jak się nazywasz

**Michał:** Robert Grzybek.

**NKWD:** Ile masz lat?

**Michał:** 20.

**NKWD:** Dokąd idziesz?

**Michał:** Do domu.

*Seria coraz szybciej powtarzanych pytań i odpowiedzi.*

**NKWD:** Skądjesteś?

**Michał:** Z Wodzisławia.

**NKWD:** Ty jesteś z Loslau. Pierdolony germaniec. *(zaczyna go kopać I krzyżeć, Grzybek kuli się i jęczy)*

**M:** Nie, ja jestem Polak. Nazywam się Robert Mikołaj Grzybek.

**NKWD:** Mikołaj?

**M:** Tak nazywam się Robert Mikołaj.

**NKWD:** Haraszo, Mikołaj to dobre imię. Idi. *(macha ręką)* Idiii.

*Grzybek ucieka. Ciemność.*

## Scena 6.

**Zuza:** Z mamą ujrzeliśmy przemarsz „jeńców” na drodze z Raciborza do Rybnika. Było ich tak wielu. Poznałam tam mojego wujka z Leszczyn, ale ojca nie było. Chcieliśmy im dać jeść ale strażnicy nie pozwolili.

**Sławek:** Ojciec mówił, że więcej wystał od Polaków, jak od Rosjan. Że zanim wyjechali, w tych „krowiokach”, to kamieniami ich obrzucali, w Mysłowicach, bo tam ta cała trasa na wschód prowadziła. Pół roku my nic nie wiedzieli. Dopiero jak pierwszy transport już z Rosji przyszedł, to dopiero od tych ludzi my się dowiedzieli, nie pamiętam, kto nam to pierwszy przyszedł powiedzieć, że taka osoba - Gruszka - tam jest.

## Scena 7.

*Odgłosy bicia, potem strzały, wszystko cichnie, wodzi Morel gwizdząc.*

**Remik:** Wiesia wódki mi przynieś *(dziewczyna przynosi)*, z tego to ty się mozesz napić. *(pije)* Wprowadzić kolejne ścierwa. *(wbiegają więźniowie, każdy po kolei, biegną w kółku wokół Morela)* Auschwitz to było sanatorium w porównaniu z tym co ja wam tu przygotowałem. *(upadek)*

Wy gnoje, wy kurwy niemieckie na Was szkoda naboi. Wy prędzej sami wyzdychacie. (*upadek*) To czego Niemcy nie dokonali w pięć lat, ja dokonam w pięć miesięcy. (*upadek*) Pierdoliłaś się ze szwabami, teraz ze mną to zrobisz. (*upadek*) To ja zdecyduję kiedy każdy z Was zdechnie. (*upadek*) Wy pierdolone faszy-stowskie ścierwa. (*upadek*) Przecież wy już kurwa nie żyjecie. (*upadek, biega tylko Gutzman*)

**Sławek:** Do Katowic pociągiem nas wieźli. Jedną noc byliśmy na UB, a stamtąd tramwajem wywieźli nas na Zgodę. Jak nas przywieźli to każdy szedł do tego komendanta Morela. (*siedzi w polskim mundurze, dziewczyna siedzi mu na kolanach, wygłupia się, macha pistoletem*)

**Remik:** Zastrzele go? Dla ciebie go zastrzele?

*Śmiech dziewczyny, podchodzi pijana. Przewraca się.*

**Zuza:** Zostawgo młody jest.

*Morel spluwa na Gutzmana, gwizdając wychodzi. Muzyka.*

**Sławek:** W Zgodzie był człowiek ubrany tak, jak z domu wyszedł. W tym chodziłem, co miałem. Cały czas. To przecież było niemożliwe. Nie było łyżki, talerza. Niby w południe taka zupa była. Buraki takie kwaśne, rozgrzane w wodzie. To żeśmy dostawali. Tego nie dało się jeść. Absolutnie. Chleb, nie wiem - 1.5 kg, był na sześciu ludzi. Sznurkiem go mierzyliśmy na trzy części, żeby jedna nie była większa. Walka była. Pieroństwo. I potem ludzie zaczęli umierać. A tych wszy ile?

Nie mieliśmy mydła, ręcznika, nic. Przed nami w tym obozie byli Rusy. To był obóz jeniecki. To już było zaświnione. Tam się nic nie zmieniało. Sienników nowych nawet, nic. Na tych zaśmierdziałych. Mój ojciec tam zmarł. W tym obozie. Ja poszedłem tą kolumną do huty Laura i podobno on wtedy, pod koniec lipca zmarł. Do dziś nie wiem, gdzie jest pochowany.

Tam byli sami Polacy. Mówi się, że to Rosjanie. Nieprawda. Rusów tu już dawno nie było. Przeszli, a władzę przejęli tutejsi ludzie. Mówią, że to był obóz pracy. Nie. To był obóz zagłady.

*Ciemność.*

## Scena 8.

**Remik:** Pracowałem z tydzień w kopalni w Brzeszczach. Miałem jeszcze swoje buty, ciężkie, mocne i na dole jeden chciał mnie za te buty zabić. Stamtąd nagle wszystkich górników zebrali i przeprowadzili do Auschwitz...Straszne to było...

**Sławek:** Z tego obozu zaprowadzono nas do Pyskowic.

**Remik:** W drugim albo trzecim dniu, zebrali nas na placu, tam stała już pani doktor, badała, sprawdzała nam pośladki. Wybrali dwa tysiące ludzi.

**Sławek:** Załadowano nas do wagonów bydlęcych.

*Szczekanie psów, odjazd pociągów, po gwizdzie zebranie grupy.*

**Remik:** Ponad 30 dni jechałem do Kazachstanu.

**Patryk:** Miesiąc mniej więcej trwała podróż na wschód pod Rusyjo aż do Karagandy.

**Remik:** Jechaliśmy do Charkowa, potem aż do Uralu, gdzie na skałach ogromne obrazy Stalina. Stalin olbrzym! Później Nowosybirsk, w sumie ponad 4000 kilometrów.

**Sławek:** Nie wiem ile jechaliśmy, trzy dni, siedem, parę dni. No dwa dni, trzy, może tydzień. Dwa tygodnie jechaliśmy. Myśleliśmy, że jedziemy nad morze. Nic nie widzieliśmy. Byliśmy przekonani, że jedziemy nad morze, tak długo to trwało.

**Patryk:** Jak widzieli woda, to tych ludzi się nie dało utrzymać, bo od razu do niej lecieli, obojętnie, czy była czysto, czy zmazano.



**Remik:** Gdy przejeżdżaliśmy przez Charków to lokomotywa stanęła i nabierała wody. Była tam kałuża, kapały się w niej krowy, a nam kazali tej wody do picia nabrać i wsypali tam potem chloru.

Ale co innego mieliśmy zrobić?

**Patryk:** Cug zatrzymywał się raz na doba, na swoje potrzeby mieli dziura w deskach.

**Remik:** W wagonie sto osób, nie było jak się obrócić. W rogu była klatka na intymne potrzeby, ale gdy ktoś chciał skorzystać to grupa musiała cała wstawać. Na szczęście nie było z czym wychodzić.

**Patryk:** Codziennie ktoś w tym wagonie umierał, a było ich kole stu w jednym.

**Remik:** Ludzie podczas transportu umierali masowo i na skarpie, albo tam gdzie krzewy kolczaste wyrzucano ich ciała.

*Modlą się dopóki pociąg nie zahamuje. Przewracają się.*

## Scena 9.

*Wiatr.*

**Sławek:** Wyładowano nas w miejscowości Makiejewka, gdzie był przygotowany obóz na około 2 tysiące osób... na miejscu były tylko pola i pola.

**Remik:** Z wagonu musieliśmy zeskoczyć, bo nogi odmawiały posłuszeństwa po miesiącu drogi. Do obozu doszliśmy na kolanach, po czterech, bo inaczej nie dało rady.

**Patryk:** W zimie było czterdzieści stopni mrozu, w lecie hyc. W tym co dostali, to chodzili na okrągło.

**Sławek:** Na miejscu robota na grubie była zupełnie inna, niż u nas. Opad był jakieś 800 metrów i musieli to wynosić na powierzchnię w drewnianych kalfasach.

**Remik:** A kalfasy zrobionych z desek i drutów, bo gwoździ nie znali. Praca w kopalni była straszna, nogi zaczęły mi tak puchnąć, że kolan nie mogłem zgiąć.

**Sławek:** Pracowało się dziewięć, dwanaście godzin. A te robactwo...

**Remik:** To było przekleństwo! Spać nie szło, bo cały czas prześladowały nas pluskwy - leciały tak jak deszcz.

**Patryk:** Racje żywnościowe były skromne, suchary, buraki - my takie jedzenie bydłu dawaliśmy.

**Sławek:** Dlatego potem ludzie wszystko łapali - tyfus i inne choroby.

**Remik:** Zmarłych kopano tylko na tyle, na ile pozwoliła ziemia. Zakopywali płytko, tylko tyle żeby zakryć. W lipcu w jeden dzień umarło ponad 50 ludzi, bo były straszne upały.

**Sławek:** Zimą trupa taszczyło się za obóz. Rozkopać ziemi nie można było, bo minus trzydzieści stopni. Więc odsuwało się śnieg, a potem go już nie było. Bo zwierzęta go tam rozszarpały.

**Patryk:** Strażnikami byli różni ludzie.

**Sławek:** Stacja trzecia Pan Jezus po raz pierwszy upada pod krzyżem.

**Remik:** Mieli takie cienkie deski.

*upadek*

**Sławek:** Stacja siódma Pan Jezus po raz drugi upada pod krzyżem.

**Remik:** I nimi nas bili po krzyżu.

*upadek*

**Sławek:** Stacja dziewiąta Pan Jezus po raz trzeci upada pod krzyżem.

**Remik:** I tak popędzali.

*upadek*

**Patryk:** „Francek, choć ucieczymy, nie bój się.”



**Zdjęcie 1.** „Jo był ukradziony”. **Na zdjęciu:** Paulina Pierchała.  
**Autor zdjęcia:** Zbigniew Kąkol.



**Zdjęcie 2.** „Jo był ukradziony”. **Na zdjęciu:** scena zbiorowa.  
**Autor zdjęcia:** Zbigniew Kąkol.



**Zdjęcie 3.** „Jo był ukradziony”. **Na zdjęciu:** scena zbiorowa.  
**Autor zdjęcia:** Zbigniew Kąkol.



**Zdjęcie 4.** „Jo był ukradziony”.

**Na zdjęciu (od lewej):** Patrycja Tomiczek, Adam Miera. **Autor zdjęcia:** Zbigniew Kąkol.



**Zdjęcie 5.** „Jo był ukradziony”.

**Na zdjęciu (widoczny):** Szymon Wystyrk. **Autor zdjęcia:** Zbigniew Kąkol.

**Zdjęcie 6.** „Jo był ukradziony”. **Na zdjęciu (od lewej):** Kamil Samek, Remigiusz Michalik, Patryk Kłosek. **Autor zdjęcia:** Zbigniew Kąkol.



**Zdjęcie 6.** „Jo był ukradziony”. **Na zdjęciu (od lewej):** Kamil Samek, Remigiusz Michalik, Patryk Kłosek.  
**Autor zdjęcia:** Zbigniew Kąkol.



**Zdjęcie 7.** „Uciekaj myszko”. **Na zdjęciu:** aktorka Teatru SAFO.  
**Autor zdjęcia:** Rafał Bednarczyk.



**Zdjęcie 8.** „Uciekaj myszko”. **Na zdjęciu:** scena zbiorowa.  
**Autor zdjęcia:** Rafał Bednarczyk.



Zdjęcie 9. „Uciekaj myszko”. Na zdjęciu: scena zbiorowa.  
Autor zdjęcia: Rafał Bednarczyk.



Zdjęcie 10. „Uciekaj myszko”. Na zdjęciu (od lewej): scena zbiorowa.  
Autor zdjęcia: Rafał Bednarczyk.

## 4. Teatr dla dorosłych z Bierunia

Zespół powstał w grudniu 2013 roku z pomysłu i inicjatywy Joanny Lorenc, która jest nie tylko założycielką, reżyserką, ale także aktorką w teatrze.

### **Skład zespołu:**

Stały skład liczy obecnie 15 osób w różnym wieku, pracujących w różnych zawodach (nauczycielki, pracownicy domów kultury, kosmetyczka, przedsiębiorcy, strażak, emeryci, inżynierowie, uczniowie), mających jednak tę samą pasję: teatr i Śląsk.

### **Do stałego składu należą:**

Joanna Lorenc, Monika Bulanda, Dagmara Kupczyk, Maria Urbańczyk, Celina Rosowska, Bożena Tomala, Mateusz Duraj, Sławomir Rosowski, Janusz Watoła, Bartłomiej Jarosz, Michał Kucz, Marian Synowiec, Magdalena Górkiewicz, Jakub Łasicki i Radosław Zajac.

### **W swoim dorobku mają:**

- „Komisarz Hanusik”, autor: Marcin Melon, reżyseria: Joanna Lorenc (2014 r.)- jednoaktówka
- „Freedland”, autor: Maciej Sojka, reżyseria: Joanna Lorenc (2014 r.) - jednoaktówka
- „Banhoff”, autor: Krystian Gałuszka, reżyseria Joanna Lorenc (2014 r.)- jednoaktówka
- „Po ćmoku w Bieruniu”, autor: Marcin Melon, reżyseria: Joanna Lorenc (2015 r.)
- „Cioplyta, czyli fto zachachmyncił utopca”, autor: Marcin Melon, reżyseria: Joanna Lorenc (2016 r.)
- „Afera Makbecioka”, autor: Marcin Melon, reżyseria: Joanna Lorenc (2017 r.)
- „Skarb De Gaulle'a”, autor: M. Melon reżyseria: Joanna Lorenc (2018 r.)
- „Gdowa”, autor: Marcin Czyba, reżyseria: Joanna Lorenc (2018 r.)
- „Chop od mojjj baby”, autor: Marcin Melon, reżyseria: Joanna Lorenc (2019 r.)
- „Wojna nasza ostatnia”, autor: Krzysztof Kokot, reżyseria: Joanna Lorenc (2019 r.)
- „Bebok w kapucy (czyli cała prawda o teatrze)”, autor: Marcin Melon, reżyseria: J. Lorenc (2021 r.)
- „Wilijo na poziomie 650”, autor: Marcin Melon, reżyseria: Joanna Lorenc (2022 r.)

## 4.1. „Wilijo na poziomie 650”

**Autor:** Marcin Melon

**Reżyseria:** Joanna Lorenc

**Muzyka:** Augustyn

**Obsada:**

Górnik - Jakub Łasicki

Górnik - Sławomir Rosowski

Górnik - Janusz Watoła

Związkowiec i ojciec - Marian Synowiec

Żona Ana - Dagmara Kupczyk

Teściowa - Bożena Tomala

Młoda wdowa - Magdalena Górkiewicz

Córka (10 lat)- Nina Stypułkowska

Opowiada o najdłuższym strajku podziemnym, trwającym od 14 do 28 grudnia 1981 roku w KWK Piast, a jego konsekwencje poniosło wiele miejscowych rodzin górniczych. Aktorzy, wcielając się w typowych górników tamtego czasu, oddali w pełni myśli, lęki, uczucia, ale i frustracje, jakie towarzyszyły strajkującym. Wzrusza scena dziadka czytającego list wnuczka, czy wspólnie odśpiewana kolęda przez górników. Przeraża opowieść Witka o internowanych skaczących z okien, chwytą za gardło rozmowa górnika z podstawioną przez SB kobietą, udającą jego żonę... a wszystko to z przejmującą muzyką, wpływającą na emocje widzów i pozostającymi z tyłu głowy odczytywanymi oryginalnymi tekstami apeli przywódców reżimowych tamtych lat. Jeśli dołożyć do tego przestrzeń wydarzeń dziejących się nad ziemią, płacz kobiet, żon, pytania pozostawionych bez ojców dzieci - wtedy trudno wobec tego spektaklu przejść obojętnym. Jeśli uświadomimy sobie, że wydarzenia te rozgrywały się w okresie świąt Bożego Narodzenia, jeszcze bardziej dotyka to naszych zmysłów. Piękna to uczta dla ducha wspomnień, podróż w niedaleką historię naszego regionu, naszego miasta, naszych rodziców, dziadków - to wręcz obowiązkowa lekcja dla młodego pokolenia, młodzieży i dzieci.

## „Wilijo na poziomie 650”

**Spektakl z okazji 40-lecia Strajku w KWK „Piast”**

**(fragment)**

### **Scena 1.**

*Na scenie panuje półmrok. Nagle z offu zostaje puszczone nagranie, hałas (może to być na przykład nagranie ruchu drogowego na ruchliwym skrzyżowaniu), przez który przebija się męski głos, mówiący powoli, oficjalnym tonem, złowrogim, adekwatnym do doniosłości zdarzenia: „...zawieszono zostało prawo pracowników do organizowania i przeprowadzania wszelkiego rodzaju strajków oraz akcji protestacyjnych. (...) określone jednostki organizacyjne administracji państwowej i gospodarki narodowej, wykonujące zadania szczególnie ważne dla obronności i bezpieczeństwa państwa, objęte zostały militaryzacją, co oznacza nałożenie na osoby zatrudnione w tych jednostkach szczególnych obowiązków,*



*o których osoby te zostaną poinformowane przez kierowników zakładów pracy. (. ..) Obywatele polscy mający ukończone lat 17, w stosunku do których ze względu na dotychczasowe zachowanie się zachodzi podejrzenie, że pozostając na wolności nie będą przestrzegać porządku prawnego albo prowadzić będą działalność zagrażającą interesom bezpieczeństwa lub obronności państwa, mogą być internowani na czas obowiązywania stanu wojennego w ośrodkach odosobnienia. (...) Kto organizuje albo kieruje strajkiem lub akcją protestacyjną, podlega karze pobawienia wolności do lat 5. (. ..) Kto w celu przeprowadzenia strajku lub akcji protestacyjnej albo w czasie ich trwania przemocą, groźbą bezprawną lub podstępem zmusza inną osobę do zaniechania podjęcia lub wykonywania pracy, podlega karze pozbawienia wolności do lat 5. (. ..) Kto uczestniczy w strajku albo akcji protestacyjnej, podlega karze aresztu do 3 miesięcy albo karze grzywny do 5000 złotych. Minister górnictwa i energetyki komunikuje, że na podstawie paragrafu 2 Uchwały Komitetu Obrony Kraju objęte zostały militaryzacją m.in.: kopalnie węgla kamiennego i brunatnego oraz jednostki organizacyjne zabezpieczające ciągłość pracy tych zakładów. "*  
*Nagle zapada całkowita cisza. Oświetlenie punktowe na zawieszony na ścianie telefon - tzw. „świńskie ucho”. Pod telefonem leżą materace, obok nich kilofy. Wchodzi PYJTER, podnosi słuchawkę, odczekuje chwilę.*

**PYJTER** *(do telefonu):* Hanna Nowak. Moje nazwisko to Piotr Nowak. Moja żona to Hanna Nowak. Na pewno tam będzie.

**Męski głos w telefonie:** Nowak? Hanna Nowak? Nie ma pani Nowak? Poczekajcie ... Idzie. Już idzie, chwila.

**Głoski żeński w telefonie** *(zniekształcony):* Pyjter? Pyjter? To ty?

**PYJTER:** Hanka? Jeronie, jak dobrze że cie słysza.

**Głos żeński:** Pyjter, jo cie tukej potrzebuja. Musisz wyjechać. To niy mo synsu. Chopy już wyjeżdżajom na wyrch, coroz wyncyj ich tukej.

**PYJTER:** Kocik, jo niy moga. Jużech ci to tuplikowoł. Jeszcze musicie wytrzymać...

**Głos żeński** *(coraz głośniejszy):* Nasza cera jest choro. Mo gorączka. Jo cie tukej potrzebuja.

**PYJTER** *(zaniepokojony):* Co ty godosz? Co jij jest?

**Głos żeński** *(nagle rozhisteryzowany):* Pyjter, jo morn już dość! Jo już niy wytrzymia! Musisz wyjechać na wyrch! Słyszysz?

**PYJTER:** Kocik, ale posuchej... Jo wiyim...

**Głos żeński** *(krzycząc dramatycznie):* Pyjter, jo niy wytrzymia. Jo sie zabija. Słyszysz? Jak niy wyjedziesz dzisiaj, to jo sie zabija!

**PYJTER:** Hanka... Ale Hanka... Posuchej mie...

**Głos żeński:** Niy, niy byda cie suchać! Abo sie zabija, abo sie z tobom rozwieda. Jo już morn dość rozumisz?! Morn dość! Zostowcie mie! Ala! Co mi robicie! Puście mie! Pyjter! Łoni mie bierom! Pyjter, łoni mie obmacujom! Bier te ryncy! Pyjter, jo je twoja baba, dosz im?

**PYJTER** *(przerażony):* Hanka! Hanka! Zostowcie jom, pierony łogniste! Hanka! Co wy jij robicie?! Hanka! Jo wyjada. Zostowcie jom! Wyjada, słyszycie?! Bydziecie mogli mie aresztować, ale łostowcie jom! Hanka!

*Pojawiają się JORG i WITEK. Odcinają PYJTRA silą od telefonu, WITEK obejmuje go, usiłując go unieruchomić, podczas gdy JORG kontynuuje rozmowę przez telefon.*

**WITEK:** Piotruś, uspokój się! Piotrek! Mówię do ciebie! Spójrz na mnie.

**PYJTER** (*wyrrywając się*): Jo pozabijom tych gizardów! Puś mie, gorolu! Jo jada na wyrch! Pozabijom!

**WITEK:** Piotrek, ja wiem, że jestem gorol, ale w tej chwili musisz mnie posłuchać...

**JORG** (*który równolegle rozmawia przez telefon*): Ja. Rozumia. Dziynki. (*do PYJTRA*) To niy była łona. Słyszysz? To była inkszo baba.

**PYJTER:** Puście mie! Jo jada na wyrch! Jo im niy dom macać mojjj baby! Jo musza! Jo morn choro cera. Moja Ania! Ty tego niy rozumisz, gorolu!

**JORG** (*krzycząc*): Pyjter! To niy była łona, rozumisz? Ta, z kerom żeś godoł, ani niy wiedziała jak twoja cera mona imie!

**WITEK:** Słyszysz? To nie była twoja! Oni tak robią cały czas. Mieszają nam w głowach. To jest ich taktyka. Chcą, by nam puściły nerwy, byśmy się poddali i wyjechali.

**PYJTER** (*wciąż jeszcze poruszony*): Co wom sie zdowo? Że jo niy poznom głosu łod mojjj?

**JORG:** Witek dobrze godo. Uspokój siei posuchej. Godołych terozki z ludźmi na wyrchu. Dyć przeca koždy zno twoja baba. Jak żeś zadzwonił to żodyn sie niy zgłoszoł, beztóż jakoś baba wziynła i podała sie za nia. Rozumisz terozki? Kej ludzie spokopili, że to niy je twoja, ino udowo, wziynli i jom wyciepli z gruby.

**PYJTER** (*powoli się uspokaja*): Ale po jakymu miała by udować mojjj?

**WITEK:** No, przecież ci tłumaczę, że to jest taka ich ubecka metoda. W tłumie krążą kobiety podstawione przez komuchów. Kiedy widzą, że nikt nie podchodzi do telefonu, podszywają się pod czyjąś żonę albo dziewczynę. A potem mieszają im w głowach.

**JORG:** Gynau. Abo podciepujom fałszywe listy. Abo dopisujom jakeś gupoty do listów. Jak niy znosz handszriftu łod swojjj baby, to dosz sie zrobić za bozna.

**WITEK:** Jasiu dostał na przykład wiadomość, że jego syn jest w szpitalu. Kojarzysz Janka?

**PYJTER:** Czekej, przeca łon niy mo syna?

**JORG:** Jasiu? Te, łon mo dziewiytności lot, łon ani baby jeszcze niy powonio! (*JORG i WITEK wybuchają śmiechem*) O to sie rozchodzi. Jasiu zaroz sie pokapowoł, co wieszajom mu nudle na uszach, ale fto inkszy sie niy kapnie.

**WITEK:** Już rozumiesz? Ta kobieta na górze to nie była twoja żona. To jakaś ubecka sucz, której płacą za mieszanie nam w głowach. A wiesz co to oznacza? Że się nas boją! Że to, że my tu siedzimy od dziesięciu dni to jest dla nich problem! I że zrobią wszystko, by nas zmusić do wyjazdu!

**PYJTER** (*zażenowany całą sytuacją*): Przebocz, żech ci nazdoł łod goroli. I dziynkuja.

**WITEK:** Ale, Piotrek, czym ty się przejmujesz? Każdy by tak zareagował na twoim miejscu. Ludziom puszczają nerwy, to normalne. Słyszeliście o Zenku?

**PYJTER** (*ze smutkiem*): Tyn sztajger? No, jo wiym, wywiyżli go na wyrch, bo niy wytrzymał.

**WITEK:** Ale co było dalej - wiesz? Zenkowi puściły nerwy. No, po prostu mu odwaliło. Trzeba było go wyhangować na powierzchnię, do domu karetka go odwiozła. Ale tak porządnie to nikt go nie przebadał. A powinni. W nocy Zenek wziął swoją córeczkę na ręce, wyszedł z nią na dach domu. Trzypiętrowego. Normalnie, wziął ją na dach, na mróz. No i Zenek skoczył.

**JORG:** Jezus Maria...

## 4.2. „Gdowa”

**Autor:** Mateusz Czuba

**Reżyseria:** Joanna Lorenc

**Obsada:**

Młoda - Maria Urbańczyk

Dojrzała - Dagmara Kupczyk

Gdowa - Bożena Tomala

Słodko-gorzka jednoaktówka po śląsku, która opowiada o życiu śląskiej kobiety w trzech etapach: młodości, wieku średniego oraz starości. Widz wchodzi w intymny świat kobiety, współodczuwając i przeżywając jej rozterki i wspomnienia, które w dowcipny, a jednocześnie wzruszający sposób przekazują trzy aktorki, które w tym samym czasie opowiadają swoje koleje życia. Z tych opowieści wyłania się obraz kobiety śląskiej, która ma swoje marzenia, pasje, które nie zawsze może spełnić, gdyż najważniejszą jej rolą jest rola żony i matki, na końcu wdowy.

### „Gdowa”

**sztuka w jednym akcie, lekko symultaniczna**

**(fragment)**

*Na scenie trzy łóżka: po lewej łoże małżeńskie z lat 60., po prawej rozłożona wersalka z lat 80., w środku współczesny tapczan. Tapczan wysunięty do przodu. Wszystkie zasłane. Przy każdym nocna szajka z zapaloną lampką. Każde łóżko oświetlone z góry. Od lewej wchodzi Młoda, w ciąży, po dwudziestce, radosna, choć nastroje ma zmienne. Czesze włosy, czyta pismo madowe wyjęte z szajki. Zajmuje lewą przestrzeń sceny wraz z łóżkiem. Od prawej wchodzi Dojrzała, po czterdziestce, czesze włosy, zaczyna czytać książkę. Zajmuje prawą przestrzeń sceny wraz z łóżkiem. Nieco później wychodzi Stara, stateczna, ok. 70 lat, czesze włosy, nuci kościelną pieśń. Zajmuje środek. Wszystkie ubrane w takie same koszule nocne. Kobiety wykonują różne czynności niezależnie od siebie, niekoniecznie wg sugestii autora.*

**STARA**

*klęka przy łóżku, robi znak krzyża*

W imię Ojca i Syna.

Ja, ja, co jo ci to miałach pedzieć? Jo już tak dugo klynkać niy poradza. Ajeronie!

Takich gupot ci niy byda godać.

Co z tego, że szłapy mie bolom, to je moja sprawa.

*siada na łóżku*

No, Pyjterku, kaj żeś ty je, co? Niy powiysz mi?

Ja, co ty mie możesz pedzieć, jak ty żeś nigdy nic niy godoł? Ani dobrego, ani złego.

*milczy*

Dyc aże takij sklerozy jeszcze niy morn.

**DOJRZAŁA**

*chowa książkę w szafce*

No ja, zaś szychta po szychcie we szynku.

Pora sznapsów i pódzie bez Fryncita do dom.

Pieroński gupielok.

**MŁODA**

*odkłada pismo*

Para mo, że hej!

*chichocze*

Niy je szmodrok, łoblyc sie poradzi. Kupa roboty na tyj grubie mo.

Ale fajne piniondze zarobi, a ze takom parom, to eli ratownikiym niy zostanie.

Ino żeby mu do mie trocha tyj pary zostało.

*bierze pismo, przegląda*

Ale sie w tyj Warszawie łoblykajom.

Oj, Pyjter, ty mie tam musisz wzionć!

**DOJRZAŁA**

Wiele to już lot mie do tyj Warszawy bierzesz? Dwadziścia?

Terozki to mie sie już nawet niy chce. Co jo bych tam miała robić?

We „Zynicie" jo już pora lot niy boła, a do Warszawy momjechać?

**STARA**

Takie niskie banki zrobili i jo sie moga elegancko do Bytomia jechać.

Ino, że te stare bany tyż jeszcze jeżdżom.

Amie tak szłapy bolom, wlyż niy poradza.

**MŁODA**

No wiele to już je?

Kaj tyn gizzd sie szlajo?

Już godzina tymu skończył szychta. Jeronie.

**STARA**

Pilech zjadła, a terozki mie łeba boli. Wiele to je?

**DOJRZAŁA**

Już jedynoscie.

Niy.

Pół dwanostyj.

*nasłuchuje*

Zaś tyn łód Bazgierów wyje.

Żeby to jeszcze jaki pies boł, ale taki pogupiały dakiel.

**STARA**

Pyjterku, a wiesz, że mie sie tyn pies łód Bazgierów przypomniał?

Taki fajny kundelek. Zowdy na ciebie szczekał.

Łoni go dugo mieli.

**MŁODA**

*przełada pismo*

Jak już bydymy w tyj Warszawie, to sie psa kupiymy. Mój opa musieli mieć psa.

Łon bez psa to by chyba umar. Ajo tyż kochom psy.

Wilczury som takie fajne.

*błyskawica, grzmot, wszystkie wskakują pod pierzyny/koldry, szum deszczu, cichsze grzmoty*

**WSZYSTKIE**

Chrystus zwycięża, Chrystus króluje.

Niech Chrystus uchroni nas przed wszelkimi burzami i błyskawicami!

*ciszej*

Chrystus zwycięża, Chrystus króluje.

Niech Chrystus uchroni nas przed wszelkimi burzami i błyskawicami!

*Młoda i Dojrzała powtarzają jeszcze ciszej*

Chrystus zwycięża, Chrystus króluje.

Niech Chrystus uchroni nas przed wszelkimi burzami i błyskawicami.

**STARA**

Pierony niy bozny.

Jedyn sioszcze Heli chałpa społół. I łojca zabił...

Jechoł na kole ze szychty na Zgodzie. Zamiast sie schronić kajś we siyni.

Abo we ajnfarcie.

A łon myśłół, że przed nojwiynkszym dyszczym zdonży do dom. Ale niy zdonżył.

Pieron szczylł we gałynź.

A łona prosto na moigo łojca. Słeciała.

Tako gupio śmierć.

**MŁODA i STARA**

*szeptem*

Chrystus zwycięża, Chrystus króluje.

Niech Chrystus uchroni nas przed wszelkimi burzami i błyskawicami.

**DOJRZAŁA**

Kajś ty je, Pyjterku? Wiysz jak sie boja. Co jo morn za chopa? Co jo z nim morn?

A keby ciebie jaki pieron szczylł!

*Młoda i Stara kończą modlitwę, chwila ciszy*

**MŁODA**

Może jaki wypodek boł, abo co? Sama już niy wiym.

Byle jakie wypodki na tych grubach som.

Morn sie terozki durch starać, bo chop na grubie robi?

*deszcz ustaje*

## 4.3. „Afera Makbecioka”

**Autor:** Marcin Melon

**Reżyseria:** Joanna Lorenc

**Czas trwania:** 75 minut

**Obsada:**

Makbeciok - Sławomir Rosowski

Makbeciokowo - Dagmara Kupczyk

Ujek Erwin - Janusz Watōła

Sztajger Duczek - Michał Kucz

Klachula 1 - Monika Bulanda

Klachula 2 - Joanna Lorenc

Klachula 3 - Celina Rosowska

Młody karlus - Mateusz Duraj

Młodo frelka- Maria Urbańczyk

Spektakl oparty jest na motywie Makbeta i Lady Makbet, który przeniesiony został do górniczego familoka, gdzie pod czujnym okiem trzech klachul, rozgrywa się walka o władzę. Makbeciokowo nie chce już być żoną zwyczajnego ślepra i dąży za wszelką cenę do zostania panią sztajgrową. Musi więc w sposób nieczysty, korzystając z afery podsłuchowej opisanej w gazetach, wyeliminować sztajgra Duczka. Właściwie podstęp się udał, gdyby nie duch ujka Erwina, który nawiedza Makbecioka i zapowiada mu rychłą klęskę. Wątki fabuły nawiązują do wielu współczesnych elementów popkultury, polityki czy motywów humorystycznych.

Przedstawienie obfituje w wiele zabawnych zwrotów akcji, wszystko podane piękną śląską godką i w znakomitej scenografii prawdziwego familoka. Brawurowa gra aktorów powoduje, że na każdym przedstawieniu widownia bawi się znakomicie.

## „Afera Makbecioka”

(fragment)

**POSTACI DRAMATU:** Ginter Makbeciok, Frida Makbeciokowo czyli Baba Łod Makbecioka, trzy sąsiadki (Heksa 1, Heksa 2 i Heksa 3), Weronika, sztygar Duczek, ujek Erwin - Nieboszczyk, Pyjter, głosy dwóch górników biorących udział w imprezie z okazji awansu.

### Scena 1.

*Dekoracja: ściana typowego familoka z dziesięcioma oknami, z których cztery są otwarte: dwa na parterze, dwa na piętrze (?). W oknach HEKSA 1, HEKSA 2, HEKSA 3 i BABA ŁOD MAKBECIOKA. Siedzą oparte na poduszkach - tzw. pozycja wyjściowa dla śląskiej klachuli. Rozmawiając wychylają się lekko przez okna.*

*Na scenę wchodzi WERONIKA w raczej histerycznym nastroju. Wypluwa gumę (albo żuje ją mówiąc).*

**WERONIKA** (*placząc*): Niiyy! Po jakiemu jo?! Czamu to sie prawie mie musiało przitrefić? Ponbóczku! Za jakie grzychyyy?! Tako gańbaaa! Jak jo morn terazki żyć?!? (*łapie się za głowę, zwracając się do publiczności*) Kaj jo terazki chopa znojda? Żodyn mie niy bydzie chcio! No, może niy żodyn, bo wiadomo, żech je durś gryfno... Ale żodyn fajny. A jo niy chca żodnego mamlasaaa! Jo sie chyba byda musiała wykłudzić z Bierunia. Hnet każdy tukej bydzie wiedzioł ło mie! Byda musiała kajś pojechać, boroka, w szeroki świat. Kajś hań fórt daleko, kaj mie żodyn niy bydzie zno! No, jo niy wiyw kaj! Jak nojdalij samstond! Można do Tychów nawet? Jezderkusie!!! Co jo, boroczka, zrobia terazki?

*WERONIKA schodzi ze sceny.*

**HEKSA 1:** A tyj ło co zaś sie rozchodzi? Po jakiemu łożna tak ślimto?

**HEKSA 2:** Niy godejcie! Richtich niy wiyecie?

**HEKSA 3** (*poirytowana*): Jezderkusie, jak możecie niy wiedzieć? Wyście som ale zacofano!

**BABA:** Dyc ŁOD czwortku cołko chaupa ino ło tym godo!

**HEKSA 2:** Mie tam to niy interesuje, co mie tam...

**HEKSA 3:** No toć... Jo ino powiyw tela, że jom Ponbóczek pokoroł.

**BABA:** No ale za co jom pokoroł?

**HEKSA 2:** Niy godejcie, że niy wiecie. Dyc ło tym cołko chaupa godała łożńskiego roku!

**HEKSA 1:** Nale po jakiemu łożna tak ślimto?

**HEKSA 3:** Niy wiyecie? Przeca łożna prawie sie dowiedziała, że je adoptowano.

**HEKSA 1** (*zdumiona*): Niy! Wy mie chyba za bozna robicie! Richtich? Dopiero terazki sie ło tym dowiedziała?!?! Dyc każdy ło tym cinyngiyw godo!... (*chodzi o wywołanie wrażenia, że zdumienie HEKSY wywołuje nie fakt adopcji WERONIKI, a fakt, że dotąd o tym nie wiedziała*)

**HEKSA 2:** No ja. Ale łożna tako trocha maszketno zawdy była. Ino smykała sie po tych dyskotekach, a pogodać to z niom szło ino ło tipsach i sztiglowaniu.

**HEKSA 1:** Mocie recht. Jo to rada pogodom o bele czym. Wiyecie, tak życiowo. (*BABA, HEKSA 2 i 3 kiwają głowami: - Ja, ja*)

**HEKSA 3:** Nale wiyecie, że to sie niy ino ło to rozchodzi, że łożna je adoptowano. łożna bardziej ślimto skuli tego, fto je ŁOD nij prawdziwy fater.

**BABA:** No ja, to je richtich gańba. Nale co wyście godali, że jom Ponbóczek pokoroł?

**HEKSA 2:** No, dyc łożńskiego roku łożna zolyciła z synkiem ŁOD Łosoniów, nale potem go ciepła skiż takigo sztudynta.

**BABA:** Sztudynta?! Jezderkusie!

**HEKSA 1:** Nale tyn synek ŁOD Łosoniów to tyż niy ma taki świynty. Pamiyntocie, że łożn zolycił z Gryjtą ŁOD Latusków pora lot nazod. Ino że bez tyn som czos...

**HEKSA 3:** Bez tyn som czos zaczon tyż zolycić z Lyńciom, wiecie kerom, pra?

**BABA:** Lyńcia, ta ŁOD Wyciśłoków.

**HEKSA:** Ino, że łożna sie niy mianuje Wyciśłok, bo Wyciśłoczka miała jom jeszcze za panny...

**HEKSA 1:** Co wy godocie? Wyciśłoczka boła zowitka?!

**HEKSA 2:** No toć! Jak wyście mogli ło tym niy wiedzieć?

**HEKSA 3:** No i ta Gryjta prziszła ku tymu, że łożn zolyci z łożbiema łożroz. Jeronie, jako łożna mu wtynczos chaja zrobiła!

**HEKSA 2:** Ja, ja, pamiyntom. Jo żech prawie wtynczos w łożknie siedziała, jak łożna mu ta chaja na placu robiła. Tak bez cufal, bo jo to terazki rzodko w łożknie siedza.

**HEKSA 1:** Toć, jo tyż. Dyć człowiek terazki to ani czasu niy mo, coby poklachać...

**BABA:** I godocie, że tyn synek ŁOD Łosioniów potym zolycił z tom Weronikom, ja? I łona go ciepła?

**HEKSA 2:** No i terazki jom Ponbóczek pokoroł, bo sie dowiedziała, że ja adoptowano ...

**HEKSA 3:** A jeji richtich fater je z... No, wiadomo skond...

**BABA:** Jezderkusie ... Suhejcie, jo musza iść narychtować łobiod, bo mój chop zaroz bydzie nazod.

*BABA opuszcza swój „posterunek” w oknie.*

**HEKSA 1:** Ja, tak to jest...

**HEKSA 2:** Jak tak pomyśla co ludziom niykierym sie przitrefio w życiu...

**HEKSA 3:** A co u Hyjdle? Łona sie durś niy odzywo do tyj swoji cery?

**HEKSA 1:** Ja, to już bydzie ze trzi tydzie jak sie pochajały...

**HEKSA 2:** Poczkejcie ino, dejcie pozór fto idzie...

*MAKBECIOK wchodzi na scenę. Widząc HEKSY w oknach usiłuje dyskretnie przemknąć przez scenę z tyłu dekoracji. (Czy jakoś inaczej, ważne, że dyskretnie.)*

**HEKSA 3:** Panie Makbeciok! Póďtecie sam ino!

*MAKBECIOK, który już prawie dotarł do przeciwległego końca sceny, zatrzymuje się, plecami do okien.*

*MAKBECIOK cicho sam do siebie:* O, wy heksy pierońskie!

**HEKSA 1:** Co godocie, panie Makbeciok?

**MAKBECIOK** *(na głos):* Nic, nic, godom, że mie chyciła tako heksa pierońsko...

**HEKSA 2:** Ja, richtich? Mojigo chopa tyż łostatnio chyciła. Jo wom napisza tako maść, kerom łon sie szmarowoł...

**MAKBECIOK:** Niy trza, suhejcie, somsiadki, jo musza lecieć, prawie z banku ida... *(ten bank pojawił się jako aluzja do Banka, który towarzyszył Makbetowi w scenie z czarownicami, ale można go zastąpić jakimś innym miejscem kojarzonym lokalnie)*

**HEKSA 3:** Panie Makbeciok, a powiedzcie wy nom ino: wiela wy już lot u nos na grubie robicie?

**MAKBECIOK:** A po jakiyemu sie pytocie?

**HEKSA 1:** My? Niy, my ino taksie pytomy... Przeca co nom do tego?

**HEKSA 2:** Nale wyście prziszli do roboty przódzjij jak synek ŁOD Pietroniów?

**MAKBECIOK:** A na co wom to wiedzieć? Co wyście som? Co wy, w ZUS-ie robicie, że mi terazki bydziecie staż rachować?

**HEKSA 3:** My? Niyyy, co nom do tego... My ino taksie pytomy.

**MAKBECIOK:** Jo myśłoł, że wy wszystko wycie. Przeca wy mocie wasz systym, kery poradzi wszystko wysznupać i porachować. *(liczy okna na ścianie)* Dwa, sztyry, łoziem, dziesiynć... Systym Windows 10, pra?

**HEKSA 1** *(lekko obrażona):* Panie Makbeciok, niy byďtecie już taki frehowny. Mysie ino ło wos staromy...

**MAKBECIOK** *(poirytowany):* Ja, prziszłoł zech do roboty za ślepra u nos na grubie rok przódzjij jak synek ŁOD Pietroniów. A co?!

**HEKSA 1:** No, nic...

**HEKSA 2:** Niy, niy, przeca nom psinco do tego...

**HEKSA 3:** Ino, że wiecie ło tym, że synek ŁOD Pietroniów bydzie robić terazki za sztajgra, pra?

**MAKBECIOK** *(coraz bardziej wściekły):* Wiym ło tym, że synek ŁOD Pietroniów bydzie robić za sztajgra. Nale co mie to łobchodzi?



## TEATR DLA DOROSŁYCH

**HEKSA 1:** No, nic... Ino, że wy robicie już na tyj grobie rok wiyncyj jak łon, a durś som żeście za ajnfachowego ślepra...

**HEKSA 2:** Nale dyć to niy ma żodno gańba. Koždy mo przeca inksze ambycyje zawodowe.

**HEKSA 3:** Jednemu sie rozchodziło kariera, a inkszy moto kajś...

**MAKBECIOK** (*zirytowany*): A dejcie wy mi pokój!!!

*Schodzi ze sceny.*

**HEKSA 1:** Jeronie, co łon je ale taki nerwowy?

**HEKSA 2:** A pamiyntocie starego Makbecioka, fatra ŁOD tego Gintra? Dyć łon bołjednaki...

**HEKSA 3:** Toć, tyż taki nogły. Nale cołko rodzina tako maszketno, te Makbecioki...

**HEKSA 1:** Dyć przeca łone ani niy som normalne Ślonzoki...

**HEKSA 2:** Co wy godocie? Makbecioki som gorole?

**HEKSA 3:** Toć. Godajom, co łone sie sam skludziły jeszcze w łoziemnostym wieku. Ze Szkocyje!

**HEKSA 2:** Ze Szkocyje? A kaj to bydzie ta Szkocyjo?

**HEKSA 1:** Na zicher kajś w gorolyji, bo przeca niy na Ślonsku.

**HEKSA 3:** Godajom, że piyrszy Makbeciok, kery sie sam przikludził do Bieronio, to sie naprowdy mianowoł blank inakszyj. Ino że zmiynili sie tamte nazwisko na „Makbeciok” co by miało taki bardzij ślonski klang. To sie ŁOD razu idzie pokapować, że kabociorze.

**HEKSA 2:** A tyn Erwin Makbeciok to boł tyż z tyj samyj familje? Wiyecie, tyn co musie umarło łonśkiego roku.

**HEKSA 1:** Ja, mie sie zdo, że to bołjakiś ujek ŁOD tego gupieloka.

**HEKSA 3:** To boł tyż ale pitomy chop. Łon miał siostra, pra?

**HEKSA 1:** Ja, Trautaji godali. Trauta Makbecioczka. Ino, że łona wyjechała samstond.

**HEKSA 2:** Kaj? Do tyj Szkocyje, ja?

**HEKSA 1:** Niy, do Rajchu.

**HEKSA 3:** I tyn Erwin, wiyecie, tyn ujek ŁOD tego naszego Makbecioka, roz tam do nij pojechał na byzuch.

**HEKSA 1:** Ciyngiyem potem ino ło tym godoł. Aże do samyj śmierci.

**HEKSA 3:** Pitomy chop boł z niego.

**HEKSA 2:** Nale tyn mody Makbeciok tyż taki maszketny, dyć ŁOD razu to widać. ŁOD Pietronia syn krócyj na grobie robi jak łon, a już prziszło dran za sztajgra...

**HEKSA 1:** Ja, ja, mocie recht. Maszketny chop z tego Gintra Makbecioka...

**HEKSA 1, HEKSA 2 i HEKSA 3:** Ale co nom do tego?

*HEKSY znikają w swoich oknach.*



**Zdjęcie 1.** „Wilijo na poziomie 650”. **Na zdjęciu (od lewej):** Jakub Łosicki, Marian Synowiec.  
**Autor zdjęcia:** Paweł Świąś.



**Zdjęcie 2.** „Wilijo na poziomie 650”. **Na zdjęciu (od lewej):** Marian Synowiec, Jakub Łosicki, Sławomir Rosowski.  
**Autor zdjęcia:** Paweł Świąś.



**Zdjęcie 3.** „Wilijo na poziomie 650”.

**Na zdjęciu:** Janusz Watoła.

**Autor zdjęcia:** Paweł Świąś.



**Zdjęcie 4.** „Wilijo na poziomie 650”.

**Na zdjęciu:** Janusz Watoła.

**Autor zdjęcia:** Paweł Świąś.

**Zdjęcie 5.** „Wilijo na poziomie 650”. **Na zdjęciu:** Sławomir Rosowski.

**Autor zdjęcia:** Paweł Świąś.



**Zdjęcie 5.** „Wilijo na poziomie 650”. **Na zdjęciu:** Sławomir Rosowski.  
**Autor zdjęcia:** Paweł Świąś.



Zdjęcie 6., „Wilijo na poziomie 650”. Na zdjęciu (od lewej): Janusz Watoła, Sławomir Rosowski, Jakub Łosicki. Autor zdjęcia: Paweł Świąś.



Zdjęcie 7., „Wilijo na poziomie 650”. Na zdjęciu (od lewej): Janusz Watoła, Marian Synowiec, Sławomir Rosowski, Jakub Łosicki. Autor zdjęcia: Paweł Świąś.



**Zdjęcie 8.** „Wilijo na poziomie 650”. Na zdjęciu (od lewej): Janusz Watoła, Sławomir Rosowski, Jakub Łosicki. Autor zdjęcia: Paweł Świąś.



**Zdjęcie 9.** „Wilijo na poziomie 650”. Na zdjęciu (od lewej): Nina Stypułkowska, Dagmara Kupczyk. Autor zdjęcia: Paweł Świąś.



**Zdjęcie 10.** „Wilijo na poziomie 650”. Na zdjęciu (od lewej): Jakub Łosicki, Marian Synowiec. Autor zdjęcia: Paweł Świąś.



**Zdjęcie 11.** „Wilijo na poziomie 650”. **Na zdjęciu (od lewej):** Dagmara Kupczyk, Nina Stypułkowska, Małgorzata Połubok. **Autor zdjęcia:** Paweł Świąś.



**Zdjęcie 12.** „Wilijo na poziomie 650”.  
**Na zdjęciu (od lewej):** Dagmara Kupczyk, Małgorzata Połubok. **Autor zdjęcia:** Paweł Świąś.



**Zdjęcie 13.** „Banhoff”.  
**Na zdjęciu (od lewej):** Michał Kucz, Jakub Łosicki.  
**Autor zdjęcia:** anonimowy.

**Zdjęcie 14.** „Gdowa”. **Na zdjęciu (od lewej):** Bożena Tomala, Dagmara Kupczyk, Maria Urbańczyk.  
**Autor zdjęcia:** zaczerpnięte ze strony [www.jednoaktowka.pl](http://www.jednoaktowka.pl).



**Zdjęcie 14.** „Gdowa”. Na zdjęciu (od lewej): Bożena Tomala, Dagmara Kupczyk, Maria Urbańczyk.  
**Autor zdjęcia:** zaczerpnięte ze strony [www.jednoaktowka.pl](http://www.jednoaktowka.pl).





Zdjęcie 15. „Gdowa”. Na zdjęciu: Bożena Tomala.  
Autor zdjęcia: zaczerpnięte ze strony [www.jednoaktowka.pl](http://www.jednoaktowka.pl).



Zdjęcie 16. „Gdowa”. Na zdjęciu (od lewej): Bożena Tomala, Dagmara Kupczyk, Maria Urbańczyk.  
Autor zdjęcia: zaczerpnięte ze strony [www.jednoaktowka.pl](http://www.jednoaktowka.pl).

## 5. Teatr Reduta Śląska

Teatr Reduta Śląska z Chorzowa działa w ramach stowarzyszenia Teatr Reduta Śląska. Najstarszy amatorski i zarazem wielopokoleniowy zespół, istniejący z przerwami od 1933 roku. Jego reaktywacja nastąpiła w roku 2012 z inicjatywy Barbary Michalik, która do dziś pełni funkcję prezesa stowarzyszenia i koordynatora pracy artystycznej zespołu. Teatr korzysta z gościnności Chorzowskiego Centrum Kultury.

### **Skład zespołu:**

Stały skład liczy obecnie około dwudziestu czterech osób w zróżnicowanym wieku, począwszy od emerytów, pracujących w różnych zawodach (nauczycielki, pracownicy domów kultury, przedsiębiorcy, rehabilitantki pielęgniarki) oraz uczących się i studiujących, mających jednak tę samą pasję: teatr!

### **Do stałego składu należą:**

Barbara Michalik - liderka zespołu, Brygida Hałata, Danuta Markiewicz, Klaudiusz Kail, Mirosława Siemierska, Danuta Skowronek, Leszek Lubaszewski, Tadeusz Michalak, Beata Makowska.

### **W swoim dorobku mają (po 2012 roku):**

- „Tragedia prześlicznej Ulijanki i dojrzałego Edmunda”, autor i reżyseria: Mirosław Orzechowski (2013 r.)
- „Wspomnienia z Przedmieścia”, reżyseria: Piotr Janiszewski (2013 r.)
- „Dom otwarty”, autor: Michał Bałucki, reżyseria: Piotr Janiszewski (2014 r.)
- „Rajzentasza”, autor: Roman Gaty, Roman Kocur, Marcin Melon, reżyseria: Mirosław Neinert (2014 r.)
- „Kalejdoskop bajek”, opracowanie tekstu: Agnieszka Niemiec, Marek Chudziński, reżyseria: Marek Chudziński (2015 r.)
- „Stary kłamor w dziadkowym szranku”, autorzy: Joanna Sodzawiczny, Sandra Staletowicz, reżyseria: Iwona Woźniak (2016 r.)
- „Utopcowe opowieści”, autor: Sandra Staletowicz, reżyseria: Iwona Woźniak (2017 r.)
- „Przycisk”, autor: Sandra Staletowicz, reżyseria: Iwona Woźniak (2019 r.)
- „Bleee... ” autor: Malina Prześluga, reżyseria: Mirosław Neinert (2021 r.)

## 5.1. „Utopcowe opowieści”

Spektakl familijny pt. „Utopcowe opowieści” w wykonaniu Teatru Reduta Śląska, to historia zakorzeniona w śląskiej tradycji. Zderzenie współczesnego betonowego świata i ceglanych familoków z utopcową głębią stawu rybnego ma w założeniu nieść mocne ekologiczne przesłanie i poprzez zabawę przypominać regionalne tradycje. W „Utopcowych opowieściach” teatr posługuje się wyłącznie językiem literackim, nie narażając młodych odbiorców na trudną zapewne dziś do pokonania barierę śląszczyzny. Fabuła historii z pogranicza baśni pomyślana jest tak, by budzący początkowo lęk Utopiec z czasem zyskiwał dziecięcą sympatię.

**Reżyseria:** Iwona Woźniak

**Scenariusz:** Sandra Staletowicz

**Scenografia/kostium/lalki:** Marcin Kozłowski

**Muzyka:** Daria Kasprzak/Michał Leśniak

**Zdjęcia:** Jagoda Stuła

**Koordinacja pracy artystycznej:** Barbara Michalik

**Obsada:**

Teatr „Reduta Śląska”:

Martyna Danisz, Bartosz Drzensła, Brygida Hałata, Daria Kasprzak, Jakub Kliś, Denis Kostorz, Patryk Ksol, Wiktoria Krzyżanowska, Michał Leśniak, Danuta Markiewicz, Tadeusz Michalak, Elżbieta Pańczyk, Maria Sroka, Bolesław Szkaradek, Sebastian Świeczak, Karolina Trychta, Patryk Trzcionka.

## „Utopcowe opowieści”

(fragment)

### Scena 1. Dzień z życia utopca

Obserwujemy zwykły dzień Utopca. Krząta się po swoim domostwie na bagnach, wykonując różne czynności w bardzo oryginalny sposób. Przywołuje opowieści ze swojej młodości( + legendy). Pojawia się Hydraulik, którego jak się okazuje Utopiec wezwał kilka dni wcześniej. Rura w domu Utopca wcale nie cieknie, ale mimo to dzwoni po Hydraulika, aby spędzić z kimś trochę czasu.

Hydraulik nastawia Utopca przeciw miasteczku i opowiada mu niestworzone historie. Utopiec spogląda z daleka na miasteczko i złorzeczy. Zauważa przejeżdżające obok jego domu dzieci i przegania je. Dzieci ze strachu gubią piłkę i uciekają.

**Jan:**

Ty tam, do ciebie mówię... Chcesz pograć ze mną w kaczki? Kaczki to najstarsza gra z bagien - wystarczy znaleźć nad wodą kilka płaskich kamyków i tak wrzucać je do wody, żeby odbijały się od tafli i skakały jak żabki. Swego czasu byłem mistrzem bagna w grze w kaczki, więc wiem co mówię. O, tak się to robi!... choć czasem oczywiście może się nie udać. Dwa... razy... może... się... nie... udać... a... nawet... siedem. E, za stary już na to jestem. Pora się zająć swoimi sprawami. Co by tu dzisiaj na obiad... Może płotek sobie złowię? W dawnych czasach, kiedy każde bagienko miało swoich mieszkańców, utopce dbały o hodowlę ryb. W każdym najmniejszym nawet stawie można było coś złowić.

Teraz nic z tego. Kiedyś chodziło się tu popatrzeć na rumiane raki, a po zaroślach przechadzały się smukłe czaple. Wyprowadziły się jednak, bo co miały jeść, sami zobaczcie? Pełno śmieci w moim stawie, poradzić sobie z nimi nie można! Ja bym wam dał, wy szkodniki! Wy....

**Hydraulik:**

Na kogo pan tak krzyczy, panie Janie? Dzień dobry!

**Jan:**

O, jest pan wreszcie! Ile mam czekać? Rura cała zatkana, z kranu ledwo woda leci!

**Hydraulik:**

Dzień dobry, panie Janie. Gnałem, jak tylko się dało. Na Niekąpielowej ktoś zatkał rurę i kanalizacja wybiła, wszystko wszystkich zalało, jaki czad, mówię panu...Pokaż pan, która to zapchana?

**Jan:**

A no ta, proszę spojrzeć, ledwo ciurka.

**Hydraulik:**

E, nie. Choć może kapkę jakby rzeczywiście. Dosypali znowu panu coś pewnie do wody.

**Jan:**

Dosypali? Co też pan opowiada? Od miesiąca panu mówię, że coś się tu złego z tymi rurami wyprawia.

**Hydraulik:**

A jak? Pan wie, co za ludzie mieszkają w tym miasteczku? Ma pan szczęście, że mieszka tak daleko. Tacy są złośliwi, że mogli nawet panu wodę skazić.

**Jan:**

Ja im zaraz dam! Staw cały w śmieciach, rybki ledwo mają czym oddychać, a pan jeszcze mi tu mówi, że mi wodę będą truć? O nie, nie ze mną te numery! Wy! Hejże! Co wyście za jedni? Zabierać się stąd i to już! Widział pan? Masz pan chyba rację, kręcą się tu jakieś podejrzane typki! Muszę mieć się na baczności!

**Hydraulik:**

Święte słowa, panie Janie. Dobrze panu radzę, niech pan tu lepiej z nikim nawet nie rozmawia i wszystkich przegania, bo inaczej wejdą panu na głowę. To jest miasteczko pełne złych ludzi.

Nikomu nie można ufać.

**Jan:**

W nosie ich mam, niech mi tylko dadzą spokój. Ja się do miejskich rzeczy nie mieszam. I co pan tam w tej rurze widzi, będzie coś z tego?

**Hydraulik:**

Spokojnie, panie Janie, trzy razy tu przykręcę, wymienimy panu uszczelkę, podniesiemy wajchę i.... tadam! Może pan znowu zalać sobie całe mieszkanie.

**Jan:**

Popatrz pan, taka niby prosta usterka, a tyle szkód. Na pewno by to niej nie doszło, gdyby przychodził pan sprawdzać codziennie, czy nic na pewno się nie psuje.

**Hydraulik:**

Ja to pana zawsze chętnie odwiedzę, ale praca czeka, sam pan rozumie. No, będę leciał.

Tymczasem!

**Jan:**

Słyszeliście, co się podobno wyprawia w tym miasteczku? Mój dziadek to by tak tego nie zostawił, o nie! Kiedyś, jak go ktoś w miasteczku próbował oszukać, to od razu wciągał pod wodę i nigdy już nie wypuszczał. Kto zadarł raz z utopcem, ten już na zawsze zostawał w otchłani wody... Za to wasze śmiecenie, hałasowanie w lesie i brzydkie słowa niejednego z was należałoby wciągnąć na zawsze pod wodę. Cieszcie się, że taki się wam trafił cierpliwy utopiec....

## **Scena 2. Poranek na ulicy**

Na ulicy Hydraulik mija się przelotem z babcią, niosącą zakupy. Babcia spogląda z ciekawością za Hydraulikiem i idzie dalej mijając Woźnego. Pyta go, czy słyszał o jakiejś awarii w okolicy. Woźny zbywa Babcię, udając, że nic nie wie. Pojawiają się Wnuczki, które każą Babci szybko wchodzić do domu, nie histeryzować i się chować. Po odejściu Babci z Wnuczkami woźny zauważa, że skądś zaczyna płynąć woda, którą początkowo ignoruje. Z treningu przybiega Prawdziwy Mężczyzna, który próbuje zrobić na Woźnym wrażenie swoją sprawnością fizyczną. Nagle buty Prawdziwego Mężczyzny przemakają, odgraża się Woźnemu i odchodzi. Woźny bagatelizuje problem wody i odchodzi do swoich obowiązków.

**Hydraulik:**

Dzień dobry, pani Kaczkowska.

**Babcia:**

Dzień dobry, stało się coś, że pan u nas?

**Hydraulik:**

Nie, spokojna głowa, to tylko taka profilaktyka.

**Babcia:**

Panie Woźny, słyszał pan, coś się w kanalizacji podobno na Niekąpielowej porobiło.

**Woźny:**

Co miałem nie słyszeć, słyszałem.

**Babcia:**

Oby nie u nas, moje wnuczki umrą z brudu, jak trzy razy dziennie nie wezmą prysznic.

**Wnuczki:**

Co babcia tu rozpowiada? Proszę natychmiast do domu, wie babcia, która godzina? Miał być rosółek już dawno ugotowany, a babcia się pałęta po ulicy. No już, proszę maszerować.

**Prawdziwy Mężczyzna:**

Dzień dobry, pani Kaczkowska. Kurza pierzyna, ale laski te młode Kaczkowskie, widział pan? Aż się chce żyć! Ja już dziś po joggingu i stretchingu, nie chwaląc się wycisnąłem także co nieco, rzeźba sama się nie robi, widzi pan, syn mi polecił ostatnio takie nowe pompki i myślał, że mnie tym zmęczy, a ja na jednej ręce. Jak tak ludzie na mnie patrzą, to pewnie myślą, że to mój brat, a nie syn, widzi pan. Ale, ejże, co pan tu wyrabia? Leje się!

**Woźny:**

A no leje się.

**Prawdziwy Mężczyzna:**

Nowe buty! Weź pan to przytkaj natychmiast, cały dzień pan tu stoi i o nic nie dba. Nowe buty, całe w syfie.

### Scena 3. Hydraulik wraca

Utopiec spogląda z oddali na miasto i ze zgorzaniem komentuje sytuacje, o których opowiadał mu Hydraulik. Przywołuje właściwe nawyki ekologiczne, które sam stosuje ku uciesze ryb, kaczek itp. Powraca Hydraulik pod pozorem sprawdzenia, czy założona wcześniej u Utopca rura dobrze działa. Ponownie opowiada Utopcowi straszne historie z miasteczka. Hydraulik przestrzega Utopca przed wychodzeniem do miasta i wychodzi. Utopiec ze smutkiem wraca do swoich zajęć.

**Utopiec:**

A dobrze ci tak! Co za głupiec, jemu się wydaje, że jak się napnie, to nikt nie zauważy, jaki z niego stary raszpel. Siwego włosa się boi, taki z niego mężczyzna. A widzieliście te dziewczuchy? Jak, pytam się, można się tak brzydko odnosić do babci? Mój wuj utopiec z Lublińca, jak gdzieś słyszał takie chamstwo, to od razu zsyłał na ludzi żabią wysypkę. Miarka się przebrała, jak nie skończą śmiecić i zapychać kanalizacji, to ja im będę musiał dać nauczkę...

**Hydraulik:**

I co pan tam wypatrył ze wzgórza? Mówiłem, sami niegodziwcy w tym miasteczku, lepiej niech pan nawet nie patrzy.

**Utopiec:**

A weź pan, widział pan, jak te pannice traktują swoją babcię? Kobicina się stara, znosi im warzywka na rosołki, a one jak się do niej odzywają!

**Hydraulik:**

Zawsze mówiłem, że one jakieś podejrzane. Ja tylko do pana na sekundkę, bo w karczmie zapchał się syfon! Jak ja dawno nie przepychałem syfonu, pół nocy z radości nie spałem. Może by pan czasem spróbował coś u siebie zapchać, tak żeby nie wyjść z wprawy? O, uszczelka trzyma, wszystko pod kontrolą. Ma pan szczęście, że się pan tam nie musi pokazywać, a mój telefon to ostatnio dzwoni i dzwoni.

**Jan:**

Wie pan, z pana porządny chłopak, ale ja się na ulicę raczej nie wybieram. Za dużo chamstwa. Jak tak można, w moim rodzinnym stawie to za takie zachowanie czekałaby najsurowsza kara. Opowiadałem kiedyś, jak dwójka dzieci próbowała mojego dziadka oszukać? Tak kombinowali z pieniędzmi, tak w te i nazad obracali, aż wygrali z dziadkiem cały stos złotych monet. A dziadek, choć wiedział, że oszukiwali w grze, nic nie powiedział, oddał im cały worek swoich pieniędzy i tylko węża sumiastego sobie poprawił. Wyobraź pan sobie, jak się musieli zdziwić, kiedy okazało się, że w worku zamiast złotych monet były tylko rybie łuski! Tak ich załatwił za te ich oszustwa.

**Hydraulik:**

Może to i racja, czasem by się niektórym przydało przemówić do rozsądku. Ja się już zmywam, do widzenia.

## 5.2. „Stary kłamor w dziadkowym szranku”

Inspiracją do tworzenia scenariusza stała się wyjątkowo ciekawa i poczytna pozycja literatury pt. „Drach”, której autorem jest Szczepan Twardoch. Akcja i tematyka książki jest mocno osadzona w problematyce i historii naszych śląskich rodzin opowiadana z perspektywy młodego inteligenta, który zatracił swoją tożsamość. Zadaniem spektaklu jest sprowokowanie widza do odpowiedzi na pytanie dokąd zmierzamy i jaki jest dzisiejszy Ślązak z miasta?

**Reżyseria:** Iwona Woźniak

**Scenariusz:** Joanna Sodzawiczny i Sandra Staletowicz

**Scenografia i kostiumy:** Barbara Wójcik-Wiktorowicz

**Muzyka:** Jan Nowak

**Obsada:**

Nikodem-Patryk Trzcionka

Dziadek 1 - Klaudiusz Kail

Dziadek 2 - Eugeniusz Kosmala

Ojciec 1- Adam Wrocławczyk

Ojciec 2 - Tadeusz Michalak

Babcia 1 - Danuta Markiewicz

Babcia 2 - Brygida Hałata

Matka - Maria Sroka

Młody Pan - Patryk Ksol

Młoda Pani - Martyna Danisz

Dziewczyny:

Elżbieta Pańczyk

Daria Kasprzak

Wiktoria Krzyżanowska

Julia Czudaj

Sąsiad - Bolesław Szkaradek

Sąsiadka - Klaudia Korpowska / Barbara Lubaszewska-Borys

Sportowcy:

Bartosz Drzensła

Jakub Kliś

Michał Leśniak

Sebastian Świczak

Denis Kostorz

## „Stary kłamor w dziadkowym szranku”

(fragment)

### Scena 1.

*Pokój, wystrój to takie lata 60, na środku stoi staro szafa, do pomieszczenia stara się wejść dwóch mężczyzn w roboczych ubraniach. Próbują otworzyć zardzewiały zamek.*

**Adam:** Chopie, ałeś się urządził... Zamiast remontować stary dom wystawiłbyś nowy... albo mieszkanie kupił.

**Paweł:** Tu niy ma tak dużo roboty... Trocha się yno ogarnie, tak co się wkludzimy zanim Żanetka urodzi... a potym pomyślymy ...

**Adam:** Co nowe to nowe...

**Paweł:** Ja... ale wiysz, kasy morn tela, że styknie albo na działka, albo na chałpa. A co morn kredyt brać na 30 lot? Czy to wiysz wiela jeszcze porobiymy. Widzisz som co się na grobie dzieje...

**Adam:** Kule moja firma już wyleciała z gruby... Nie podpisali z nią umowy... Tera dojeżdżom 30 kilometrów dali...

**Paweł:** No widzisz... Dziadek już stary, łojce mają swoja chałpa. To się zamieniemy ... Dziadek pójdzie do nich, a jo z Żanetką tukej... Żanetka nie chce mieszkać z teściami... Tak bydzie lepi bo wiysz Żanetka z moją matką to niy bardzo... a u teściów na szczęście nie ma miejsca żeby my się tam jeszcze wciskali... *(udaje mu się otworzyć drzwi)* No to zapraszam na apartamenta ...

*Wchodzą i rozglądają się.*

**Adam:** O kule dyć sam je prawie jak w muzeum...

**Paweł:** Dziadek niy pozwolił niczego wyciepać, co matka przyłaziła posprzątać to yno warczoł, że mo to zostawić bo się jeszcze przido...

**Adam:** Patrz wszystko jest... fotele, szafy... nawet lampa działo... Dzwon do Żanetki i powiedz, że się można od razu wprowadzać ...

**Paweł:** Lampa to dziadek babci kupił, jak się kedyś ożał to poprzednio szczaskoł, babcia z nim trzy dni nie godała, to się w końcu zebroł, pojechał i nowo kupił... Pamiętom, że babcia zawsze sam na fotelu siedziała i przy ty lampie sztrykowała ... Ja ... widzisz ty Żanetka między tymi starymi gratami??? Dyć ona już mo wszystko zaplanowane ... Panele wybrane, kafelki zamówione, a od trzech dni mi truje yno o drzwiach ... A co mo chwila czasu, to do Ikee jedzie i wybiero co kupiemy... Wszystko mo być po nowoczenemu ... Metal, chrom i szkło, wszystko na wysoki połysk.

**Adam:** To co z tym wszystkim zrobisz? *(Adam chodzi i się rozgląda)*

**Paweł:** No wywala, zamówia auto, łokno się otworzy, wyciepie wszystko i na wysypisko... Żanetka nie chce żodnych używanych mebli...

*Adam podchodzi do szafy.*

**Adam:** No ale patrz, to jest porządne drzewo, nie szkoda ci tego?

**Paweł:** No szkoda, ale jak Żanetka pado co wszystko nowe kupujemy, to co się byda wadził? A szafa to jeszcze od praaaapraaaapradziadów jest. Prapradziadek Alojz dostał ją w spadku po swoich łojcach, bo łon po plebiscycie zostoł w Chorzowie, a łoni się za niemcow uważali i się wykludzili ... To łod nich sie zaczęła nasza rodzinno legynda

**Adam:** To wy mocie swoja legenda?

**Paweł:** Nooo, podź zakurzyć to ci opowiem...



*Panowie wychodzą, ze skrzypieniem drzwi szafy się uchylają, z szafy wychodzi matka ojciec i synek około 20 letni i młody chłopak, wszyscy ubrani na lata 20.*

## **Retrospekcja I**

*Ojciec z synem się kłóć, matka ociera łzy.*

**Synek:** Jo z wami niy pojada...

**Dziadek:** Sprechen in Deutsch.

**Synek:** To je tera Polska, byda godoł po polsku.

**Dziadek:** Sie sind dumm. Polen wird nicht lange dauern.

**Synek:** Nie ma żech gupi... A Polska trwać bydzie... Jak my jom wywalczyli, tojom obronimy... Korfanty nos pokludzi... Łojciec Wy sam tyż łostońcie... Kaj pójdziecie?

**Ojciec:** Nach Deutschland!! Ich war immer ein Deutsch!

**Synek:** Ajo jest Polokiem, sam byda miyszkoł i robił! Sam sie łóżyńia i byda dzieci chowoł...

**Ojciec:** Und ich habe nicht mehr einen Sohn!!!

**Matka:** Niecee!!! Nie godej tak, nicht sagen, dass. Dies ist dein Sohn... Dziecko opamiętej sie! Łojciec ci wyboczył żeś siew powstaniu bił, wyboczy żeś za Polską głosowoł, ale podź z nami!!!

**Ojciec:** Halt die Klappe!

**Synek:** Muter niy. Jo chca zostać sam. To je mój kraj!!! Morn robota na hucie. Piniondzie morn niy byda sie po Niemcach szwyndoł.

**Matka:** Ale synku...

**Ojciec:** Komm schon. *(ciągnie matkę do wyjścia, nie ogląda się na syna)*

**Matka:** *(ściąga z szyi złoty krzyżyk i zakłada synowi)* Synku sam mosz złoty krzyżyk, jo go dostała od swoich łojców jak sie wydowałach, niech łon zostanie z tobą, jak dugo bydziesz go nosił tak dugo szczyńście bydzie przy ciebie... i pamiętej o nos, dbej o siebie... Zostoń z Bogiym.

**Synek:** Z Bogiym matko ..... i łojciec.

*Znikają ze sceny, drzwi szafy zamykają się ze skrzypieniem, a wchodzi panowie.*

**Paweł:** No i tyn prapradziadek łaził z tym krzyżykiem i miał szczyńście, robota miał, łóżyńił siei miał dwóch synków. Jaksie tyn starszy urodził to doł mu tyn krzyżyk i jakoś taksie stało, że jedyn roz wzion młodszego synka czyli mojego dziadka kańś, a starszy zostoł z matkom. Jak za pora godzin przyszli nazot, to pradiadek paczy, a jego baba nieżywo na delofce leży, a dziecka nikaj ni ma....

**Adam:** I co sie z nim stało?

**Paweł:** Żodyn nie wie, łojciec go szukoł, cało familio, znajomi, somsiedzi. Ponoć nawet do studnie zagłądali, ale kamień w woda ani dziecka ani krzyżyka... czekej bo telefon dzwoni Na pewno Żanetka *(odbiera a w tym czasie Adam otwiera dwie puszki piwa i jedną podaje koledze)* No halo Żabeczko, ja my sam z Adamym cały czos robimy ... ja wynoszymy te starocie... ja wszystko... ja szrak tyż... trocha go szkoda, może by... Nie no, jak tak godosz, to tak bydzie, wyciepnymy!... nie nerwuj sie... Zaś nasek marszczysz... niy gniywej sie... zro go wyniesymy... jutro juz go niy bydzie Jaaa, jedź do koleżanki... No na kawa... Poklachejcie i o nic sienie martw... Niecee, jo piwa niy pija My tu grzecznie robimy... no to buziaczki... Jo cie tyż i to mocni... Niy jo ciebie... jo cie hardzi..... No buziaczki no pa pa... *(Patrzy na Adama i mówi rozanielonym głosem)* Żanetka .....ło czym to to my godali ?

**Adam:** Że tego dziecka szukali... znaleźli go w końcu?

**Pawel:** Nie! No i jakoś tak że pech zaczon zaczął pradziadka Alojza ścigać, naprzód stracił robota, no a potem... *(bierze tyk piwa i wspólnie z Adamem biorą stary fotel do wyniesienia)*

**Adam:** No a potem co?

**Pawel:** No a potem przyszła wojna... *(wychodzą)*

## Retrospekcja II

*(Z szafy wychodzą 2 starsze i 3 młodsze kobiety ubrane po wojennemu, maga albo robić chleb, albo sztrykować, wyszywać, szkubać czy pokazać inny typowo śląski zwyczaj, ja wpisuję szycie mundurów dla niemieckiego wojska, ale trzeba z panem Ojgynym uzgodnić czy takie coś mogło mieć miejsce w Chorzowie. Bohaterki mają tylko imiona, ale można dopisać nazwiska typowo chorzowskie. Początek tej sceny to może być wspólny śpiew wojennej piosenki, jak to kobiety zostają, a mężczyźni walczą.)*

**Hyjdla:** A widza sąsiadko, że wom jedna gymba wyncy przybyła do wyżywienia.

**Agnys:** A przybyła, ale co tam, jest, to sie wykarmi, było siedym jest łożym, wielkie mi mecyje.

**Hyjdla:** Ale żeby tak cudze...

**Agnys:** *(ze złością do Hyjdle)* A coch miała zrobić? Zostawić na zatracynie?

**Hyjdla:** Czy jo coś godom... *(do młodszej Dziewczyny i ostro)* Szyj to równo! Kto to widzioł takie krzywe szwy stawiać???

**Dziewczyna I:** Ale przecież prosto jest... I jak krzywo? Koždy mie chwoli że piynie szyja...

**Hyjdla:** Może koždy chwoli, ale jo widza że mosz to krzywe.

**Dziewczyna II:** Dyc jom kożdo prosi żeby i pomogła bluzka abo szaty wyhaftować. *Oakieś śląskie słowo na hafotwanie? - nie pamiętam*) Bo żodno niy umi tak piykanie.

**Hyjdla:** A ty tyż być cicho! Kto to widzioł starszym pyskować? Pokoż co ty tam mosz? Ha wcale niy lepszoo... Zaro wom to popruja...

**Agnys:** Dyc dej dziołchoml spokoj, dobre to mają.

**Hyjdla:** To niemo być dobre, to mo być nojlepsze, bo to do nimieckiego wojska je! Bydom w tym nasze chopcy chodzili!

**Agnys:** *(po cichu do siebie)* Czy jo wiył czy takie nasze?

*Przez chwilę szyja w ciszy albo jakoś inna piosenka śpiewają.*

**Hyjdla:** To dugo bydziecie tego podciepa żywić?

**Agnys:** Tak dugo jak bydzie czeba, matki ni mo, a łożeciec na froncie...

**Hyjdla:** Ta rodzina zawsze była jakoś podejrzano... Łojciec matka zabił i pieron wie co zrobił z dzieckim...Morderca jedyn!

**Agnys:** Cicho... Nie przy dziołkach... Poza tym to niy łon zabił swoja baba. Łonego wtedy ny było.

**Hyjdla:** No niby tak godają, ale jo tam wiył swoje...

**Agnys:** Psinco wiyce i gupoty godocie! ... A to niy przypadkiym z waszom cerom mioł sie łon żynić? Po słowie już byli, ale sie cosik popsulo i naroz sie inkszo narzeczono znoloz.

**Hyjdla:** No bo na brzuch go chyciła... latawica jedna...

**Agnys:** Jak na brzuch?? Jak sie dziecko dziepiero dwa lata po ślubie urodziło?

**Hyjdla:** Bo to diobelskie nasiynie... Czy ty widzisz dziołcha jak to szyjesz? Bydziesz tak robić to sie w życiu niy wydosz ....

*Dziewczyna II wybiega z placzem.*

**Agnys:** No i po co łożtuda robicie? Wiyce że jej szac na ostfroncie zostol?

Ledwie co ślub obgodali, to go do Wermachtu wziyni... Łona w doma wiano rychtuje, a synek już niyboszczyk...

**Hyjdla:** Wielkie mi mecyje, ślimto o byle co.

**Milka, Dziewczyna III:** Ale łoni sie kochali.

**Dziewczyna I:** Pstt, bo sie na ciebie uweźnie...

**Hyjdla:** Co wy tam ciucioicie? Godejcie głośni...

**Dziewczyna I:** A nic, nic. Milka godo, że wasza cera to je fest pobožno.

**Hyjdla:** No fest!

**Dziewczyna I:** A łona tak dziennie do kościoła loto?

**Hyjdla:** Niy ma nic złego w tym, że dziełcha je bogobojno.

**Dziewczyna I:** No ja... Ale że siei tak chce codzienie do kościoła...

**Hyjdla:** Ha keby yno... a jak jeszcze mo chwila czasu to i różniec rzyko.

**Dziewczyna I:** Ajo jom widziała jak z kościoła z płaczym wylatuje...

**Hyjdla:** No widzicie jako ta moja cera je wrażliwo. Można na nia jakie objawiynia spadujom jak na ta klosztomo, co dziynniczek spisuje...

**Dziewczyna I:** A po wsi ludzie godajom, że łona tak do kościoła loto skuli farorza...

**Hyjdla:** Co to bezczelne dziewuszysko!!! Kto tak godo? *(wstowo i sie zbiera do wyjścia)* Jak jo spotkom twoich łojcow, to im zaro powiem jak ty starszym pyskujesz... niych ci pysk mydłym wymyjom. *(wychodzi)*

*Pozostałe parszkają śmiechem, a najmłodsza zostawia swoją robótkę i siada na kolana Agnys.*

**Milka:** Mamo, a czamu ciotka Hyjdla tak szpetnie o Berciku godała?

**Agnys:** Bo widzisz curuś som na tym świecie ludziska co muszom źle godać.

**Milka:** Ale jo bardzo lubia Bercika.

**Agnys:** Wiy dziecko, wiy...

**Milka:** Ale ty go niy oddosz?

**Agnys:** Niy! Łostanie z nami tak dugo jak jego łojciec na wojnie je!

**Milka:** A wiesz co łon mu pedzioł jak jechoł?

**Agnys:** Ale kto komu?

**Milka:** No tata Bercikowi? Że jak niy wroci, to łon mo szukac swojego brata, mo ło nim niy zapomnieć! Ale jak łon mo go zność, jak łon niy wiy jak tyn brat wygladoł? Ale jak zostanie to dobrze, bo jo go bardzo lubia. A wczoraj jak my poszli do przikopy, tam kaj je ta gałyńź z tymi dobrymi jabkami, to tam na ni dwa jabka wisiały ... ale yno dwa i łon je urwoł i te wiyksze dol miel Łon je bardzo dobry!!! A wiesz jakie te jabko było dobre i bez chroboka!

**Dziewczyna III:** ummm, to prawie jak zolyty... może sie za niego wydosz? *(mruga okiem)*

**Milka:** Może, kto wiy?

*(Wychodzą)*



# STARY KLAMOR W DZIADKOWYM SZRANKU

**Zdjęcie 1.** „Stary klamor w dziadkowym szranku”. **Na zdjęciu (od lewej:** Martyna Danisz, Patryk Trzcionka, Julia Czudaj. **Autor zdjęcia:** Paweł Mazur.



**Zdjęcie 2.** „Stary klamor w dziadkowym szranku”.  
**Na zdjęciu:** Patryk Trzcionka.  
**Autor zdjęcia:** Paweł Mazur.



**Zdjęcie 3.** „Stary klamor w dziadkowym szranku”.  
**Na zdjęciu:** Barbara Lubaszewska-Borys,  
Bolesław Szkaradek. **Autor zdjęcia:** Paweł Mazur.



**Zdjęcie 4.** „Stary kłamor w dziadkowym szranku”.  
**Na zdjęciu:** scena zbiorowa.  
**Autor zdjęcia:** Paweł Mazur.



**Zdjęcie 5.** „Stary kłamor w dziadkowym szranku”.  
**Na zdjęciu:** Brygida Hałada, Eugeniusz Kosmala,  
Maria Sroka. **Autor zdjęcia:** Paweł Mazur.



**Zdjęcie 6.** „Utopcowe opowieści”.  
**Na zdjęciu:** Maria Sroka, Danuta Markiewicz,  
Brygida Hałada. **Autor zdjęcia:** Paweł Mazur.



**Zdjęcie 7.** „Utopcowe opowieści”.  
**Na zdjęciu:** Tadeusz Michałak, Maria Sroka.  
**Autor zdjęcia:** Paweł Mazur.



**Zdjęcie 9.** „Utopcowe opowieści”.  
**Na zdjęciu:** Bolesław Szkaradek.  
**Autor zdjęcia:** Paweł Mazur.



**Zdjęcie 8.** „Utopcowe opowieści”.  
**Na zdjęciu:** Bolesław Szkaradek.  
**Autor zdjęcia:** Jagoda Stuła.



**Zdjęcie 10.** „Utopcowe opowieści”.  
**Na zdjęciu:** scena zbiorowa.  
**Autor zdjęcia:** Paweł Mazur.

## Zakończenie

### Ôstatek

Celami rozprawy pt. *Teatry niezbędne. Działalność amatorskich zespołów teatralnych na Górnym Śląsku po transformacji ustrojowej* były opis i analiza twórczej aktywności wielopokoleniowych grup zorientowanych na podtrzymanie śląskiej tożsamości i budowanie lokalnych wspólnot. Interesowały mnie różne aspekty pracy zespołów powstałych na tym terenie lub reaktywujących się w ciągu ostatnich trzydziestu lat, przede wszystkim ich artystyczny i kulturotwórczy potencjał. W swych badaniach starałam się odpowiedzieć na pytanie, co decyduje o tym, że uprawiany przez zespoły amatorskie teatr określić można mianem teatru niezbędnego. Metody, które wybrałam do pracy nad interesującym mnie zagadnieniem, to między innymi obserwacja uczestnicząca, udział w próbach, prowadzenie kwerend w celach poszukania materiałów archiwalnych, spotkania z twórcami i twórczyniami teatrów amatorskich na Górnym Śląsku. Po przeprowadzeniu badań i ich analizie mogę stwierdzić, że założona teza – która brzmiała: działalność teatrów amatorskich na Górnym Śląsku jest formą performowania kultury lokalnej, żywym archiwum, dziedzictwem w akcji – została potwierdzona.

Tylko w wybranych przeze mnie zespołach działa ponad stu pięćdziesięciu artystów amatorów, którzy codzienną pracą w swojej społeczności performują i za pomocą tworzonych przedstawień opowiadają o lokalnych zwyczajach, tradycjach oraz obrzędach. Scenariusze spektakli są zatem „żywym archiwum”, w którym przedstawiona zostaje codzienność śląskich miast, miasteczek i wsi. To przebogie źródło wiedzy na temat obecnych zwyczajów, języka, codzienności zapisane jest w – śmiem twierdzić – niezliczonych scenariuszach, zapiskach czy scenopisach. Tylko w przeanalizowanym materiale odnalazłam wiele zapomnianych zwyczajów związanych między innymi z zolytami, weselem, pogrzebem, które pielęgnowane były jeszcze kilkadziesiąt lat temu na śląskiej ziemi. Dzięki wykorzystanym obrzędom w gwarze śląskiej / języku śląskim w większości przedstawień badane grupy sklasyfikowałam i nazwałam jako teatry indygenne, których domeną jest odtwarzanie rodzimych kultur i języków. Śląskie zespoły teatralne pracują w dużych grupach, kolektywach liczących czasami nawet kilkadziesiąt osób. Pomimo trudności w organizacji pracy, ustaleniu terminów prób i spotkań stanowią świadectwo o dobrze zorganizowanych społecznościach. Na szczególną uwagę zasługuje

liczba organizowanych przez te zespoły premier. Mimo braków kadrowych, infrastrukturalnych i finansowych zespoły te produkują kilka premier rocznie. To – mogą (za)świadczyć – dobrze przygotowane spektakle z oryginalnymi kostiumami, czasami dużą scenografią, oprawą muzyczną, czyli niezbędnymi elementami teatru. Aktorzy amatorzy są w tych zespołach ekspertami od śląskich tematów, języka i tradycji. Świadectwem ich dobrze wykonywanej pracy są pełne sale widzów, którzy przyjeżdżają z całej Polski do między innymi Ornontowic, Rydułtów, Suszca, Bierunia i Chorzowa, by zobaczyć oryginalny, niesztampowy spektakl w rodzimym języku. Sale pękają w szwach, a widzowie domagają się kolejnych występów.

Ten niewątpliwy fenomen pracy, organizacji i wyróżniających się dobrą jakością spektakli amatorskich zespołów teatralnych na Górnym Śląsku potrzebuje dziś docenienia, zrozumienia, zbadania i dofinansowania. Badania, których wynikiem jest niniejsza rozprawa, stanowią – mam nadzieję – początek do jeszcze głębszej analizy historii i pracy amatorskich zespołów teatralnych na Górnym Śląsku. Myślę, że mogą one również stanowić punkt wyjścia do kolejnych debat, dyskusji i rozważań. Kilka z tych zespołów doczekało się opracowań, między innymi Dorota Fox pisała o Teatrze Naumionym z Ornontowic:

Spektakle Teatru Naumiony dotąd oglądane przede wszystkim przez mieszkańców gminy Ornontowice i przyległych miejscowości, przez znajomych członków grupy, rodzinę nagle zaczęły przyciągać uwagę wielu osób zarówno związanych z kulturą śląską jak i tych, którzy mieszkając na Śląsku, nie czują się Ślązakami. Fenomen popularności teatru daje do myślenia. Najprościej wyjaśnić go podziwianą i ważką w dobie globalizacji i ponowoczesności potrzebą restytucji pamięci kultury i do-świadczania wyrazistej tożsamości kulturowej, potrzebą zakorzenienia w choćby i „małej”, ale własnej ojczyźnie, heimacie, także chęcią zmanifestowania śląskiej odrębności, co nie należy wiązać z separatystyczną polityką kojarzoną z ruchem autonomii Śląska, eskalującego dość silnie obecnie odmiennosc, inność Ślązaków, raczej z autentyczną potrzebą ekspresji własnej rodzimej kultury<sup>1</sup>.

Opowiedziana śląska przeszłość, ale też współczesność w prezentowanych przez śląskie zespoły teatralne przedstawieniach znajduje masowego odbiorcę. Wydaje się, że ta popularność wynika przede wszystkim z autentycznych przekazów i ich interpretacji.

---

<sup>1</sup> D. Fox, *Niedościgniony autentyzm*, [w:] *Spektakl jako wydarzenie i doświadczenie*, red. I. Jajte, M. Wąsik, Łódź 2018, s. 127.

W niniejszej pracy przedstawiłam także moje subiektywne ujęcie tematu, dzięki któremu wraz z moimi przyjaciółmi – twórcami i twórczyniami śląskich teatrów – manifestuję: „My som sam po to, aby godać po Śląsku i pedzieć wszystkim, że my są z tyj ziemi, bydymy o nij opowiadać”.



## Bibliografia

## Bibljografio

(Wszystkie linki internetowe aktywne na 10 czerwca 2023 roku).

*Amator*, Słownik synonimów, <https://www.synonimy.pl/synonim/amator/>.

*Amatorski Ruch Artystyczny (ARA) / Siła tworzenia*, Narodowe Centrum Kultury, <https://www.nck.pl/projekty-kulturalne/projekty/spotkania-z-mistrzem/aktualnosc/amatorski-ruch-artystyczny-ara-sila-tworzenia>.

Anczyc L., *Łobzowanie*, Warszawa 1906.

Arnstein S.R., *Drabina społecznej partycypacji*, przeł. Ł. Stępnik, <http://teoriaarchitektury.blogspot.com/2011/02/sherry-r-arnstein-drabina-spoecznej.html>.

Bakke M., *Posthumanizm: człowiek w świecie większym niż ludzki*, [w:] *Człowiek wobec natury – humanizm wobec nauk przyrodniczych*, red. J. Sokolski, Warszawa 2010.

Bal E., „Kreszany”, czyli o testowaniu starych/nowych epistemologii napływających ze Wschodu, „Didaskalia” 2022, nr 168, <https://didaskalia.pl/pl/artykul/kreszany-czyli-o-testowaniu-starychnowych-epistemologii-naplywajacych-ze-wschodu>.

Bal E., *Lokalność i mobilność kulturowa teatru*, Kraków 2017.

Bal E., *Od poddaństwa do poznawczej suwerenności. Perspektywy badań współczesnych praktyk wiedzy-twórczych kultur lokalnych*, „Didaskalia” 2021, nr 166, <https://didaskalia.pl/pl/artykul/od-poddanstwa-do-poznawczej-suwerennosci>.

Bal E., *Performowanie lokalności*, [w:] *Teatr historii lokalnych w Europie Środkowej*, red. D. Fox, E. Wąchocka, A. Głowacka, Katowice 2015.

Barański J., *Świat rzeczy. Zarys antropologiczny*, Kraków 2007.

Bogatyriew P., *Semiotyka kultury ludowej*, przeł., wstęp, oprac. i wyb. M.R. Mayenowa, Warszawa 1975.

Cierniak J., *Zapiski z życia teatru*, „Teatr Ludowy” 1927, nr 12.

Cierniak J., *Źródła i nurty polskiego teatru ludowego. Wybór pism, inscenizacji i listów*, Warszawa 1963.

Czyżewski K., *Etos amatora*, „Scena” 2004, nr 4/5.

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

Domańska E., *Historia ratownicza*, „Teksty Drugie” 2014, nr 5: *Historia ratownicza*.

- Dziadowiec J., *Festum folkloricum. Performatywność folkloru w kulturze współczesnej. Rzecz o międzykulturowych festiwalach folklorystycznych*, Warszawa 2016.
- Edukacja teatralna jest*, rozmowa z Andrzejem Błażewiczem, Martą Gosecką, Agatą Kędzią i Łukaszem Zaleskim, „Dwutygodnik” 2023, nr 5 (360), [https://www.dwutygodnik.com/artukul/10704-edukacja-teatralna-jest.html?fbclid=IwAR3IX7oLv1NF9R7qa\\_HO L83Czycd\\_9nZEU7miPLFpG\\_qvF56nnQtrWv9Uwo/](https://www.dwutygodnik.com/artukul/10704-edukacja-teatralna-jest.html?fbclid=IwAR3IX7oLv1NF9R7qa_HO L83Czycd_9nZEU7miPLFpG_qvF56nnQtrWv9Uwo/).
- Erl A., *Kultura pamięci. Wprowadzenie*, przeł. A. Teperek, Warszawa 2018.
- Fiderkiewicz M., *Zaszzyfrowany wszechświat malarstwa Erwina Sówki*, Katowice 2015.
- Filler W., *Melpomena i piwo*, Warszawa 1960.
- Fox D., *Amatorski Ruch Teatralny*, [w:] Katowice. Środowisko, dzieje, kultura, język i społeczeństwo, t. 2, red. A. Barciak, E. Chojecka, S. Fertacz, Katowice 2012.
- Fox D., *Niedościgniony autentyzm. O aktorach śląskiego teatru amatorskiego „Naumiony”*, [w:] *Spektakl jako wydarzenie i doświadczenie. Aktor*, red. I. Jajte, M. Wąsik, Łódź 2018.
- Fox D., *Rewiwalizm kultury i folkloryzm*, „Er(r)go. Teoria–Literatura–Kultura” 2019, nr 39 (2).
- Fox D., *Teatr amatorski jako doświadczenie wspólnotowe*, „Opcje” 2016, nr 1–2.
- Gac D., *Czas minął, „nietak!t”* 2022, nr 1–2.
- Gadomski S., Kubska B., Lipok-Bierwiazzonek M., Zych M., *Polski strój ludowy*, Tychy 2016.
- Gańczarczyk I., *Od rekonstrukcji do mistyfikacji i z powrotem*, „Didaskalia” 2012, nr 109–110.
- Gargas Z., *Teatry chłopskie w Galicji*, Lwów 1903.
- Gehrke R., *Początki ruchu polskiego na Górnym Śląsku po 1850 roku*, [w:] *Historia Górnego Śląska*, red. J. Bahlcke, D. Gawrecki, R. Kaczmarek, Gliwice 2011.
- Gelo-Kluczyńska M., *Amatorski Teatr Ludowy – miejsce przechowywania wiejskich tradycji i obrzędów*, [w:] *Ciągłość i zmiana. Sto lat rozwoju polskiej wsi*, red. M. Halamska, M. Stanny, Warszawa 2019.
- Gliwka G., *Pamięć zbiorowa – jej funkcje i mechanizmy przekazu w kontekście badań Barbary Szackiej i Andrzeja Szpocińskiego*, „Rozprawy Społeczne” 2018, t. 13, nr 3.
- Godlewska-Byliniak E., *Tadeusz Kantor. Sobowtór, melancholia, powtórzenie*, Kraków 2013.
- Gorol, Słownik śląski, <http://www.slovníkslaski.pl/>.
- Grotowski J., *Od zespołu teatralnego do Sztuki jako wehikułu*, [w:] tegoż, *Teksty zebrane*, red. M. Biagini, D. Kosiński, C. Pollastrelli, T. Richards, A. Adamiecka-Sitek, I. Stokfiszewski, Wrocław–Warszawa 2012.
- Grzbielina A., *50 lat istnienia Towarzystwa Śpiewu Harmonia*, Mikołów 1958.
- Iwanczewska Ł., *Partycypacje*, [w:] *Performatyka. Terytoria*, red. E. Bal, D. Kosiński, Kraków 2017.
- Jadwiga z Łobzowa [właśc. J. Strokowa], *Kto idzie?, Tobie Polsko!!*, Kraków 1916.
- Kadłubek Z., *Spotkanie z tożsamością*, [w:] A. Kuncce, Z. Kadłubek, *Myślenie Śląsk. Wybór esejów*, Katowice 2007.

- Kalinowski D., *Teatr Kaszubski. Kaszëbsczi teater. Zjawiszczë, fòrmë, òkrãżé*, tłóm. D. Majkòw-  
szi, Gdańsk/Gduńsk 2021.
- Kantor T., *Dalej już nic... Teksty z lat 1985–1990*, wyb. i oprac. K. Pleśniarowicz, Kraków 2005.
- Kapuściński R., *Heban*, Warszawa 2017.
- Kosiński D., *Performatyka. W(y)prowadzenia*, Kraków 2017.
- Kosowska E., Jaworski E., *Miłośnicy Melpomeny. Kartki z dziejów Towarzystwa Kultury  
Teatralnej w Katowicach*, Katowice 2019.
- Kotnowski A., *Kultura śmierci Toradżów*, „Przegląd” 2009, nr 43, <https://www.tygodnikprzeglad.pl/kultura-smierci-toradzow/>.
- Kozak A., Zarzecki M., *Raport z jakościowego badania amatorskiego ruchu teatralnego*,  
Warszawa 2019.
- Kudera J., *Obrazy Ślązaków wspomnienia godnych*, Mikołów 1920.
- Kunce A., *Dom na szczytach lokalności*, [w:] T. Sławek, A. Kunce, Z. Kadłubek, *Oikologia. Nauka  
o domu*, Katowice 2013.
- Kunce A., *Jak smakuje dom*, [w:] A. Kunce, Z. Kadłubek, *Mysleć Śląsk. Wybór esejów*, Katowice  
2007.
- Latour B., *Nigdy nie byliśmy nowocześni. Studium z antropologii symetrycznej*, przeł. M. Gdula,  
Warszawa 2011.
- Latour B., *Polityka natury. Nauki wkraczają do demokracji*, przeł. A. Czarnacka, Warszawa 2009.
- Leavy P., *Metoda spotyka sztukę. Praktyki badawcze oparte na sztuce*, przeł. K. Stanisł,  
J. Kucharska, Warszawa 2018.
- Lesiak M., *Jędrzej Cierniak*, Encyklopedia Teatru Polskiego, [https://www.encyklopedia-  
teatru.pl/autorzy/2620/jedrzej-cierniak](https://www.encyklopedia-teatru.pl/autorzy/2620/jedrzej-cierniak).
- Ligoń S., *Wesele na Górnym Śląsku*, Katowice 2016.
- Linert A., *Niezawodowe Teatry Górnego Śląska. 150 lat działalności*, Warszawa 2020.
- Linert A., *Teatr i polityka*, Katowice 1987.
- Ludzie*, Moja Indonezja, [http://mojaindonezja.pl/mi/1\\_2\\_ludzie-people.html](http://mojaindonezja.pl/mi/1_2_ludzie-people.html).
- Lukić D., *Wstęp do teatru stosowanego. Do kogo należy teatr?*, Kraków 2021.
- Łuria A., *Świat utracony i odzyskany. Hitosria pewnego zranienia*, przeł. A. Kowaliszyn,  
Warszawa 1981.
- Madeja E., Danek B., *Babczyne berani. Opowiadki spod Pszczyny*, il. M. Niesyto, Katowice 2005.
- Mykita-Glensk C., *Kalendarium polskich przedstawień amatorskich na Górnym Śląsku w latach  
1919–1921*, Opole 1993.
- Mykita-Glensk C., *Teatr polski na Śląsku w latach niewoli narodowej*, [w:] *Wszechnica  
Górnośląska*, Katowice–Opole–Cieszyn 1992.
- Nowak-Wolna K., *Aktor w teatrze amatorskim*, [w:] *Spektakl jako wydarzenie i doświadczenie*, red.  
I. Jajte-Lewkowicz, M. Wąsik, Łódź 2018.

- Nowak-Wolna K., *Doświadczenie i urzeczywistnienie wartości w teatrze „drugiego nurtu”*, [w:] *Kultura, animacja, zmiana społeczna*, red. K. Nowak-Wolna, E. Nycz, Opole 2013.
- O inicjatywie Teatr Amatorski – nowe otwarcie*, Instytut Myśli Polskiej im. Wojciecha Korfantego, <https://instytutkorfantego.pl/centrum-edukacji/teatr-amatorski-nowe-otwarcie/>.
- Odziomek M., *Amatorski Teatr Naumiony z Ornontowic*, „Gazeta Wyborcza”, 28 kwietnia 2016.
- Olkusz P., Wąsik M., *Teatry dla masowej publiczności*, Łódź 2018.
- Pepaś-Skowron A., Bielecka-Prus J., *Dynowskie doświadczenia badań tradycji weselnej z zastosowaniem etnografii performatywnej*, „Sztuka i Dokumentacja” 2016, nr 4.
- Peter Brook – w poszukiwaniu teatru niezbędnego*, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, <https://grotowski-institute.pl/wydarzenia/peter-brook-w-poszukiwaniu-teatru-niezbednego/>.
- Piszący z ziemi. Teatr indygeny Floyda Favela i inne eseje*, red. A. Głowacka, E. Sojka, Katowice 2021.
- Pratt M.L., *Imperialne spojrzenie. Pisarstwo podróżnicze, a transkulturowanie*, przeł. E.E. Nowakowska, Kraków 2011.
- Proust M., *W poszukiwaniu straconego czasu*, t. 1: *W stronę Swanna*, przeł. T. Boy-Żeleński, Warszawa 1992.
- Ratajczakowa D., *Teatr ludowy*, Encyklopedia Teatru Polskiego, <https://encyklopedia-teatru.pl/hasla/163/teatr-ludowy/>.
- Regiony etnograficzne w Polsce*, NaLudowo.pl, <http://naludowo.pl/kultura-ludowa/regiony-etnograficzne-w-polsce-malopolska-slask-wielkopolska-pomorze-mapa-grupy-etnograficzne-zdjecie-opis.html>.
- Renshaw L., *Otwarty grób*, przeł. M. Napiórkowski, [w:] *Antropologia pamięci. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. P. Majewski, M. Napiórkowski, Warszawa 2022.
- Rimini Protokoll. Na tropie codzienności*, red. M. Dreysse, F. Malzacher, przeł. M. Sugiera, M. Borowski, Kraków 2012.
- Scabia Giuliano*, Encyklopedia PWN, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/Scabia-Giuliano;39728-42.html>.
- Schechner R., *Performatyka. Wstęp*, przeł. T. Kubikowski, Wrocław 2006.
- Sen-Podstawska S.S., *Osobiste kartografie. Odbudowanie relacji między ziemią a człowiekiem we współczesnym tańcu indygenym w Kanadzie*, [w:] *Na styku. Performanse naukowo-kulturowe w strefach kontaktu i konfliktu*, red. E. Bal, D. Fox, E. Wąchocka, Kraków 2022.
- Siekierski A., *Domek z ogródkiem*, Warszawa 1958.
- Siuciak M., *Język śląskich utworów scenicznych z lat 1864–1922*, Katowice 1998.
- Sojka E., *Floyd Favel: artysta – badacz – teoretyk*, [w:] *Piszący z ziemi. Teatr indygeny Floyda Favela i inne eseje*, red. E. Sojka, A. Głowacka, Katowice 2021.
- Stokfiszewski I., *Prawo do kultury*, Warszawa 2018.
- Szac, opis spektaklu, Fundacja Szafa Gra, <https://szafagra.org/szac/>.

- Szewczyk W., *Teatr na haldach*, „Biuletyn” 1938, nr 4.
- Szuścik J., *Pani Wójtowa, Obraz ludowy w trzech aktach*, Katowice 1926.
- Śliwonik L., *Teatr dla życia*, Stalowa Wola 2019.
- Śliwonik L., *Teatr niezbędny. Studia, szkice, felietony*, Stalowa Wola 2019.
- Śmietana-Sokólski P., *Humoreski Śląskie*, Katowice [1935].
- Tambor J., *Mowa Górnolęzaków oraz ich świadomość językowa i etniczna*, Katowice 2006.
- Tarnowska M., *Playboy ze Śląska*, „nietak!t” 2019, nr 1–2, <http://www.nietak-t.pl/playboy-ze-slaska/>.
- „*Teatr dla Dorosłych*”, Bieruński Ośrodek Kultury, <https://bok.bierun.pl/bierunski-osrodek-kultury/teatr-dla-doroslych/>.
- Teatr historii lokalnych w Europie Środkowej*, red. D. Fox, E. Wąchocka, A. Głowacka, Katowice 2015.
- Trzcionkowski L., *Fragment w historii kultury. Zbiory fragmentów autorów antycznych jako semiofory*, [w:] *Znakowe wartości kultury*, red. Z. Kloch, Ł. Grützmacher, M. Kaźmierczak, Warszawa 2014.
- Turner V., *Od rytuału do teatru. Powaga zabawy*, przeł. M. i J. Dziekanowie, Warszawa 2005.
- Wicha M., *Rzeczy, których nie wyrzuciłem*, Kraków 2017.
- Zawieyski J., *O Jędrzeju Cierniaku i jego teatrze*, [w:] J. Cierniak, *Zaborowska nuta*, oprac. J. Zawieyski, wstęp S. Pigoń, J. Zawieyski, Warszawa 1956.
- Zięba J., *Ruch teatralny na wsi*, Warszawa 1976.
- Żardecki W., *Teatr w refleksji i praktyce edukacyjnej. Ku pedagogice teatru*, Lublin 2012.
- Żegnam cię mój świecie wesoły*, Polskie pieśni w Białorusi, <https://www.polskie-piesni.pl/song/zegnam-cie-moj-swiecie-wesoly/>.

## **Strony internetowe i fanpage’ e teatrów i instytucji**

- Dom Pomocy Społecznej w Orzeszu, <https://www.dpsorzesze.pl/>.
- Działalność teatru*, Teatr Śląski im. St. Wyspiańskiego, <https://teatrslaski.art.pl/dzialalnosc-teatru/>.
- Historia*, Teatr Reduta Śląska, <https://www.redutaslaska.pl/Historia>.
- O nas*, Śląski Związek Chórów i Orkiestr, <https://szchio.pl/news/o-nas>.
- Teatr dla Dorosłych, fanpage na portalu Facebook, <https://www.facebook.com/teatrdladoroslych>.
- Teatr Naumiony, fanpage na portalu Facebook, <https://www.facebook.com/TeatrNaumiony>.
- Teatr Reduta Śląska, fanpage na portalu Facebook, <https://www.facebook.com/teatr.reduta.slaska/>.
- Teatr Reduta Śląska, <https://www.redutaslaska.pl/>.
- Teatr SAFO, fanpage na portalu Facebook, <https://www.facebook.com/TeatrSafo/>.
- Towarzystwo Kultury Teatralnej, <http://tkt.art.pl/>.

## Spektakle teatralne

*Cholonek*, na podst. powieści Janoscha *Cholonek, czyli dobry Pan Bóg z gliny*, adapt. i reż. R. Talarczyk, M. Neinert, Teatr Korez, prapremiera 16.10.2004.

*Kopidoł*, tekst J. Sodzawiczny, reż. I. Woźniak, Teatr Naumiony z Ornatowic, premiera 11.02.2016.

*Stary Klamor w dziadkowym szranku*, tekst S. Staletowicz, J. Sodzawiczny, reż. I. Woźniak, Teatr Reduta Śląska, premiera 30.06.2016.

*Szac*, tekst J. Sodzawiczny, reż. I. Woźniak, Fundacja Szafa Gra/Teatr Naumiony z Ornatowic, premiera 14.04.2018.

*Transfer*, tekst D. Funke, S. Majewski, J. Klata, reż. J. Klata, Wrocławski Teatr Współczesny im. Edmunda Wiercińskiego/Hebbel-am-Ufer Berlin, premiera: 18.11.2006.

*Wojna nasza ostatnia*, tekst K. Kokot, reż. J. Lorenc, Teatr dla Dorosłych w Bieruniu, premiera 11.11.2019.

## Scenariusze

Czaba M., *Gdowa*, niepublikowany scenariusz, archiwum Teatru dla Dorosłych z Bierunia.

Dyrda D., *Marika*, niepublikowany scenariusz, archiwum autorki.

Melon M., *Last minute*, niepublikowany scenariusz, archiwum autorki.

Panfil M., *Alojz i jego familio*, niepublikowany scenariusz, archiwum autorki.

Sodzawiczny J., *Kopidoł*, niepublikowany scenariusz, archiwum autorki.

Sodzawiczny J., *Szac*, niepublikowany scenariusz, archiwum autorki.

Staletowicz S., Sodzawiczny J., *Stary klamor w dziadkowym szranku*, niepublikowany scenariusz, archiwum autorki.

## Materiały archiwalne

Kronika Teatru Naumionego, archiwum autorki.

Kronika Teatru Reduta Śląska, archiwum Teatru Ruda Śląska.

Notatki własne sporządzone podczas udziału w próbach zespołu, archiwum autorki.

## Raporty i statystyki

Raport z jakościowego badania amatorskiego ruchu teatralnego *Amatorski znaczy miłośniczy*, Warszawa 2019.

*Działalność teatrów i instytucji muzycznych w 2022 roku*, Główny Urząd Statystyczny, <https://stat.gov.pl/obszary-tematyczne/kultura-turystyka-sport/kultura/dzialalnosc-teatrow-i-instytucji-muzycznych-w-2022-roku,13,7.html>.

## **Wywiady**

Wywiad z Bogusławem Musiolikiem, 18.11.2022, archiwum autorki.

Wywiad z Bronisławą Poremską, aktorką Teatru Naumionego z Ornontowic, 28.12.2022, archiwum autorki.

Wywiad z Bronisławą Poremską 29.12.2022, archiwum autorki.

Wywiad z Dominikiem Sodzawicznym, 12.10.2022, archiwum autorki.

Wywiady z Floydem Favelem, 21.07.2018–19.07.2019, archiwum autorki.

Wywiad z Jerzym Ciurlokiem, 6.10.2021, archiwum autorki.

Wywiad z Jolantą Sodzawiczny, 27.12.2022, archiwum autorki.

Wywiad z Katarzyną Chwałek-Bednarską 17.11.2022, archiwum autorki.

Wywiad z Klaudiuszem Kleimem, 12.12.2021, archiwum autorki.

Wywiad z Marią Kulawik, 10.08.2020, archiwum autorki.

Wywiad z Mirosławem Neinertem, 29.12.2022, archiwum autorki.

Wywiad z Moniką Panfil, 18.11.2022, archiwum autorki.

Wywiad z Patrykiem Kłoskiem, 6.11.2022, archiwum autorki.

Wywiad z Sabiną Baron, scenografką Teatru Naumionego z Ornontowic, 29.12.2022, archiwum autorki.

Wywiad z Tomaszem Ignalskim, 15.10.2022, archiwum autorki.

Wywiad z uczestnikiem Integracyjnej Grupy Teatralnej POMOST, 10.09.2018, archiwum autorki.

Wywiad z Wiktorem Frankowiczem, 12.10.2022, archiwum autorki.

Wywiad ze Stefanem Owczarkiem, 18.06.2018, archiwum autorki.

## **Wystąpienia konferencyjne**

Dziadzia B., *Lider jako pasjonat, autorytet i tyran*, wystąpienie podczas konferencji *Amatorski znaczy... romantyczny*, Warszawa, 9.12.2022.

Rusek H., wystąpienie podczas konferencji *Amatorski znaczy... romantyczny*, Warszawa, 9.12.2022.

## Spis ilustracji

### Wykaz łobrozkow

#### Część pierwsza

##### 1.2. Dzieje teatrów amatorskich na Górnym Śląsku – historie

###### Ze żywobycio ślōnskich tyjatrōw amatorskich – beranie

1. Przedstawienie teatralne Kongregacji Mariańskiej <i>Święta Elżbieta</i> , 1930 rok.....	30
2. Przedstawienie teatralne w wykonaniu członków Towarzystwa Czytelni Ludowej, 1926 rok .....	31
3. Członkowie ornotowickiej grupy teatralnej.....	31
4. Członkowie ornotowickiej grupy teatralnej.....	32
5. Ornotowicki zespół teatralny, 1937 rok.....	39
6. Sztuka teatralna .....	40
7. Aktorzy sztuk <i>Wigilia Świętego Andrzeja</i> i <i>Święta Germina</i> w sali Szydłowskiego, 1926 rok.....	45
8. <i>Wesele Fonsia</i> .....	50
9–10. <i>Wesele Fonsia</i> .....	51
11–12. <i>Balladyna</i> .....	52
13. <i>Damy i huzary</i> .....	52
14–15. <i>Damy i huzary</i> .....	53

##### 1.3. Teatry niezbędne na Śląsku

###### Zdatne ślōnske tyjatry

1. <i>Last minute</i> .....	77
2. <i>Cholonek</i> .....	79
3. <i>Marika</i> .....	80
4. <i>Marika</i> .....	81
5. Projekt kostiumu do spektaklu <i>Szac</i> .....	82
6–7. Projekt kostiumu do spektaklu <i>Szac</i> .....	83
8. Projekt kostiumu do spektaklu <i>Szac</i> .....	84



## Część druga

### 1. Mój etnoobraz – refleksje o odwracaniu perspektywy

#### Mój ślōnski łobrozek – myślnie jak łobrócić to widzianie

1. Rezerwat Podaker Cree Natio.....	98
2. Zapiski z warsztatów z Floydem Favelem .....	100
3. Uczestnicy warsztatów z Floydem Favelem.....	101
4. Uczestnicy warsztatów z Floydem Favelem.....	103
5. Scena w rezerwacie .....	104
6. Konstrukcja tipi .....	106
7. Spektakl <i>Album</i> , scena zbiorowa .....	112
8. Spektakl <i>Album</i> , scena zbiorowa .....	113
9. Spektakl <i>Album</i> , scena zbiorowa.....	114
10. Spektakl <i>Kopidoł</i> , na zdjęciu Bartłomiej Garus .....	118
11. Spektakl <i>Kopidoł</i> , na zdjęciu Jolanta Sodzawiczny.....	122
12. Spektakl <i>Kopidoł</i> , scena zbiorowa.....	124
13. Spektakl <i>Kopidoł</i> , scena zbiorowa.....	125
14. Spektakl <i>Kopidoł</i> , na zdjęciu Bartłomiej Garus .....	126
15. Spektakl <i>Szac</i> , scena zbiorowa .....	131
16. Spektakl <i>Szac</i> , scena zbiorowa .....	133
17. Spektakl <i>Szac</i> , scena zbiorowa .....	134
18. Spektakl <i>Szac</i> , scena zbiorowa .....	135
19. Spektakl <i>Szac</i> , scena zbiorowa .....	136
20–21. Projekty kostiumów do spektaklu <i>Szac</i> .....	138
22–25. Projekty kostiumów do spektaklu <i>Szac</i> .....	139
26. Projekt kostiumów do spektaklu <i>Szac</i> .....	140

## Część trzecia

### 1. Amatorski Zespół Teatralny z Suszca przy Związku Górnośląskim Koło Suszec

1–3. <i>ROMANSjada</i> . Na zdjęciu: scena zbiorowa.....	163
4–5. <i>Geszynk</i> . Na zdjęciu: scena zbiorowa.....	164
6. <i>ROMANSjada</i> . Na zdjęciu: aktorzy po premierze spektaklu .....	164
7. <i>Skok</i> . Na zdjęciu: scena zbiorowa.....	165
8. <i>Skok</i> . Na zdjęciu: scena zbiorowa.....	166

9. <i>Skok</i> . Na zdjęciu aktorzy po premierze spektaklu .....	167
--	-----

## **2. Teatr Naumiony**

1. <i>Kopidoł</i> . Na zdjęciu: Sylwia Woźniaca, Karolina Sosna, Magdalena Owczarek, Bartłomiej Garus .....	178
2. <i>Kopidoł</i> . Na zdjęciu: Beata Kniejska, Patryk Skolik, Dominik Sodzawiczny, Łukasz Domin, Bartłomiej Garus, Sylwia Woźnica, Karolina Jaworska, Karolina Sosna, Joanna Wiaterek, Jolanta Sodzawiczny, Stefan Owczarek.....	178
3. <i>Kopidoł</i> . Na zdjęciu: Bartłomiej Garus .....	179
4. <i>Kopidoł</i> . Na zdjęciu: Jolanta Sodzawiczny, Bartłomiej Garus .....	179
5. <i>Kopidoł</i> . Na zdjęciu: Jolanta Sodzawiczny, Stefan Owczarek .....	180
6. <i>Kopidoł</i> . Na zdjęciu: Joanna Wiaterek, Sylwia Woźnica .....	180
7. <i>Kopidoł</i> . Na zdjęciu: Joanna Wiaterek, Józef Ignasiak, Bronisława Poremska, Sylwia Woźnica, Jolanta Sodzawiczny .....	181
8. <i>Kopidoł</i> . Na zdjęciu: Karolina Sosna, Dominik Sodzawiczny .....	181
9–10. <i>Szac</i> . Na zdjęciu: scena zbiorowa.....	182
11. <i>Szac</i> . Na pierwszym planie: Joanna Wiaterek .....	183
12. <i>Szac</i> . Na zdjęciu: Patryk Skolik, Karolina Jaworska .....	183
13. <i>Szac</i> . Na zdjęciu: Bronisława Poremska.....	184
14. <i>Szac</i> . Na zdjęciu: Magdalena Owczarek.....	184
15. <i>Szac</i> . Na zdjęciu: Otylia Herb.....	185
16. <i>Szac</i> . Na zdjęciu: Jolanta Sodzawiczny .....	185

## **3. Teatr SAFO**

1. <i>Jo był ukradziony</i> . Na zdjęciu: Paulina Pierchała.....	202
2–3. <i>Jo był ukradziony</i> . Na zdjęciu: scena zbiorowa.....	202
4. <i>Jo był ukradziony</i> . Na zdjęciu: Patrycja Tomiczek, Adam Miera .....	203
5. <i>Jo był ukradziony</i> . Na zdjęciu: Szymon Wystyrk.....	203
6. <i>Jo był ukradziony</i> . Na zdjęciu: Kamil Samek, Remigiusz Michalik, Patryk Kłosek.....	203
7. <i>Uciekaj myszko</i> . Na zdjęciu: aktorka Teatru SAFO.....	204
8. <i>Uciekaj myszko</i> . Na zdjęciu: scena zbiorowa .....	204
9–10. <i>Uciekaj myszko</i> . Na zdjęciu: scena zbiorowa .....	205

## **4. Teatr dla dorosłych z Bierunia**

1. <i>Wilijo na poziomie 650</i> . Na zdjęciu: Jakub Łasicki, Marian Synowiec.....	217
2. <i>Wilijo na poziomie 650</i> . Na zdjęciu: Marian Synowiec, Jakub Łasicki, Sławomir Rosowski.....	217
3–4. <i>Wilijo na poziomie 650</i> . Na zdjęciu: Janusz Watoła .....	218

5. <i>Wilijo na poziomie 650</i> . Na zdjęciu: Sławomir Rosowski.....	218
6. <i>Wilijo na poziomie 650</i> . Na zdjęciu: Janusz Watoła, Sławomir Rosowski, Jakub Łasicki .....	219
7. <i>Wilijo na poziomie 650</i> . Na zdjęciu: Janusz Watoła, Marian Synowiec, Sławomir Rosowski, Jakub Łasicki.....	219
8. <i>Wilijo na poziomie 650</i> . Na zdjęciu: Janusz Watoła, Sławomir Rosowski, Jakub Łasicki .....	220
9. <i>Wilijo na poziomie 650</i> . Na zdjęciu: Nina Stypułkowska, Dagmara Kupczyk.....	220
10. <i>Wilijo na poziomie 650</i> . Na zdjęciu: Jakub Łasicki, Marian Synowiec .....	220
11. <i>Wilijo na poziomie 650</i> . Na zdjęciu: Dagmara Kupczyk, Nina Stypułkowska, Małgorzata Połubok .....	221
12. <i>Wilijo na poziomie 650</i> . Na zdjęciu: Dagmara Kupczyk, Małgorzata Połubok.....	221
13. <i>Banhoff</i> . Na zdjęciu: Michał Kucz, Jakub Łasicki .....	221
14. <i>Gdowa</i> . Na zdjęciu: Bożena Tomala, Dagmara Kupczyk, Maria Urbańczyk.....	221
15. <i>Gdowa</i> . Na zdjęciu: Bożena Tomala .....	222
16. <i>Gdowa</i> . Na zdjęciu: Bożena Tomala, Dagmara Kupczyk, Maria Urbańczyk.....	222

## 5. Teatr Reduta Śląska

1. <i>Stary kłamor w dziadkowym szranku</i> . Na zdjęciu: Martyna Danisz, Patryk Trzcionka, Julia Czudaj.....	233
2. <i>Stary kłamor w dziadkowym szranku</i> . Na zdjęciu: Patryk Trzcionka .....	233
3. <i>Stary kłamor w dziadkowym szranku</i> . Na zdjęciu: Barbara Lubaszewska-Borys, Bolesław Szkaradek .....	233
4. <i>Stary kłamor w dziadkowym szranku</i> . Na zdjęciu: scena zbiorowa.....	234
5. <i>Stary kłamor w dziadkowym szranku</i> . Na zdjęciu: Brygida Hałada, Eugeniusz Kosmala, Maria Sroka .....	234
6. <i>Utopcowe opowieści</i> . Na zdjęciu: Maria Sroka, Danuta Markiewicz, Brygida Hałada .....	234
7. <i>Utopcowe opowieści</i> . Na zdjęciu: Tadeusz Michalak, Maria Sroka.....	234
8–9. <i>Utopcowe opowieści</i> . Na zdjęciu: Bolesław Szkaradek .....	234
10. <i>Utopcowe opowieści</i> . Na zdjęciu: scena zbiorowa.....	234