

KRYSTIAN WĘGRZYNEK

Powstania w teatrze. Kilka uwag o dramatach i spektaklach przedstawiających powstania śląskie

Powstanie, co to właściwie jest? Staroświecki sposób dochodzenia sprawiedliwości. Powstania kościuszkowskie, listopadowe, styczniowe – owszem, piękne karty w dziejach narodu polskiego, ale jaki z nich konkretny pożytek?... Każda tona węgla wydobyta na polskim Śląsku znać będzie więcej niż tysiąc poległych.

(Słowa Wojciecha Korfantego z powieści Albina Siekierskiego *Ku górze nad rzeką*)

W pamięci kulturowej każdej społeczności¹ są takie opowieści, które – odwołując się stale do tych samych wydarzeń – próbują je na nowo zdefiniować. W historii Górnego Śląska takimi szczególnymi punktami na osi czasu są bez wątpienia powstania i plebiscyt. Duża grupa tych opowieści – wyśpiewywana na żołnierskim szlaku czy drukowana w ówczesnej prasie codziennej² – włączała się w piastowską narrację powrotu regionu do Macierzy. Część z nich przeszła przez czyściec polityczno-artystycznych rozrachunków w epoce międzywojennej³, część poddana została ideologicznym deformacjom w dobie PRL lub próbowała się wybić na narracyjną niezależność⁴. Ostatnia tendencja jest najbardziej charakterystyczna w tekstach powstających po 1989 roku. W tej najnowszej opowieści pojawia się ujęcie powstań śląskich jako wojny domowej, dotyczy to także relacji notowanych przez

¹ A. Assmann, *Cztery formy pamięci*, tł. K. Sidowska, [w:] *taż, Między historią a pamięcią*, red. M. Saryusz-Wolska, Warszawa 2013, s. 39–58.

² Por. S. Łuczko, *Poezja w polskiej prasie okresu plebiscytu i powstań na Górnym Śląsku*, [w:] *Prasa okresu plebiscytu i powstań śląskich (w 65 rocznicę plebiscytu)*, red. J. Glensk, Opole 1987.

³ Z. Hierowski, *Bohaterowie i rozczarowani*, „Zaranie Śląskie” 1961, z. 1, s. 261–285.

⁴ Zob. M. Fazan, *Literackie dziedzictwo powstań śląskich*, „Niepodległość i Pamięć” 1997, nr 2, s. 171–208.

antropologów⁵. W niniejszym szkicu chciałbym się przyjrzeć formom modelowania opowieści o wydarzeniach na Górnym Śląsku w kilku wybranych⁶ tekstach dramatycznych, stworzonych w okresach pierwszym i ostatnim. W obu przypadkach będziemy mieli do czynienia z teatrem zaangażowanym⁷: w okresie rozstrzygającym o losie części Górnego Śląska po I wojnie światowej będzie to gorący głos polskich patriotów przypominający o ofierze krwi złożonej przez mieszkańców regionu i „mający budować poczucie więzi z polską historią i kulturą”⁸; w tekstach powstałych już po przełomie 1989 roku będzie to przykład lokalności „żywo kontestującej homogeniczny charakter tożsamości wspólnoty narodowej”⁹. W tych jakże rozbieżnych ideowo utworach, a jednocześnie poświęconych tym samym wydarzeniom, będziemy chcieli zobaczyć przemiany lokalnej świadomości i towarzyszącą im transformację teatralnego języka¹⁰.

Zauważmy w tym miejscu, iż wydarzenia sprzed stu lat miały w samej swej istocie „spektakularny” charakter. Górny Śląsk po zakończeniu I wojny światowej był wszak sceną wielkiego teatru, na której skupiała się opinia publiczna całego świata. A zatem wyobraźmy sobie środek kampanii plebiscytowej: samoloty bombardujące tonami dwujęzycznych ulotek, samochody jeżdżące między gminami, będące – absolutna nowość! – objazdowym kinem „zaangażowanym”, stosy „zamuflowanych” gazet: polskich, które udają niemieckie i niemieckich imitujących polskie. A dodajmy do tego rzeszę proboszczów i wikarych związanych z Partią Centrum nakłaniających do głosowania na Niemcy oraz księży „ducha polskiego”, którzy prywatnie (na co zezwolił Watykan po interwencji polskiego duchowieństwa) orędowni za „właściwą” ojczyzną. I jeszcze naciski *na grubie*, rozmowy w szynku i *wielgo rodzinno dyskusjo przy kołoczku i bonkawie*, za kim bydymy *welować*. Wszystko stało się polityką, a każda niemal interakcja opowiadaniem się „na rzecz czy przeciw”.

„Tam, gdzie rządzi spektakl, nie istnieją żadne zorganizowane siły, które nie opowiadałyby się za spektaklem” – pisał w 1984 roku Guy Debord¹¹ po całej se-

⁵ M. Gerlich, *Śląski witraż. Prawdy – złudzenia – mity*, Katowice 2016, s. 245–267; M. Szmaja, *Śląsk – bez zmian(?)*. *Ludzie, kultura i społeczność Śląska w perspektywie postkolonialnej*, Kraków 2017; por. także: Z. Woźniczka, *Powstania śląskie na tle powstań narodowych*, „Zaranie Śląskie. Seria Druga” 2019, nr 5, s. 26–47.

⁶ Egzemplifikacja opiera się przede wszystkim na tekstach niepublikowanych, znajdujących się w zbiorach rękopiśmiennych Biblioteki Śląskiej. W cytatach pochodzących z tekstów rękopiśmiennych zachowano pisownię oryginalną.

⁷ W XXI wieku wraca dyskusja o istocie teatru zaangażowanego. Jego zwolennicy twierdzą, że należy porzucić autonomię, wyjść z izolacji i ponownie zainteresować się otaczającym nas światem społecznym. Przeciwnicy uważają, iż „prawdziwa sztuka zajmuje się [...] czym innym, ma ważniejsze rzeczy na głowie”. P. Mościcki, *Polityka teatru. Eseje o sztuce angażującej*, Warszawa 2008, s. 8.

⁸ K. Heska-Kwaśniewicz, *Wyznanie narodowe Śląska*, Katowice 1999, s. 8.

⁹ E. Bal, *Performowanie lokalności*, [w:] *Teatr historii lokalnych w Europie Środkowej*, red. E. Wąchocka, D. Fox, A. Głowacka, Katowice 2015, s. 138.

¹⁰ Tekst stanowi jedynie przyczynek do dyskusji, w żaden sposób nie rości sobie praw do syntezy tych zjawisk.

¹¹ G. Debord, *Społeczeństwo spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, tłum. M. Kwaterko, Warszawa 2006, s. 162.

rii politycznych przedstawień, w których wziął udział na czele z tym paryskim z 1968 roku. Czy, *tout proportions gardées*, tej uwagi nie można odnieść do Górnoślązaków sprzed lat stu? Czy przed tym przedwyborczym jazgotem, nieustannym zachwalaniem i oczernianiem przeciwnika można się ukryć, uciec, zaimpregnować? Totalność tego natarcia skierowana na zmysły ani oswojone, ani uodpornione, musiała być przecież wówczas znacznie bardziej odczuwalna. Nie znaczy to oczywiście, że w roli wyborców-widzów nie byli oni obsadzani. Nowy reżyser tego totalnego spektaklu zadebiutował broszurą *Precz z Centrum* z 1901 roku. Rozpoczęły ją następujące słowa:

Walkę do upadłego od lat stu z górą toczymy z wrogiem, walkę zarówno o byt narodowy jak i ekonomiczny, walkę, w której z jednej strony udział biorą wszystkie żywioły nam wrogie, z drugiej zaś całe społeczeństwo polskie. Powtarzamy: **całe społeczeństwo bez względu na różnice stanowe**¹².

Jak przenoszą się te działania polityczne na akcje stricte teatralne? Nie wnikając tu już w kwestię czynnego zaangażowanie artystów profesjonalnych i amatorów w kampanię plebiscytową¹³, nie można nie poświęcić tu uwagi twórcom, dla których powstania i plebiscyt pojawiają się w nich niejako na zasadzie *finis coronat opus*. Mam na myśli twórczość Jana Nikodema Jaronia i Piotra Kołodzieja. Jaroń był działaczem plebiscytowym, uczestnikiem III powstania śląskiego oraz poetą-dramaturgiem. *Wojsko św. Jadwigi* jest zamknięciem trylogii (*Wywłaszczenie*, 1912; *Konrad Kędzierzawy*, 1920) poświęconej historii regionu. Twórczość Jaronia wyraźnie osadzona w poetyce modernizmu, w ostatnim dramacie skłania się już ku ekspresjonizmowi¹⁴. Piotr Kołodziej to najpopularniejszy dramatopisarz tworzący na Śląsku na przełomie XIX i XX wieku. Jego sztuki o zdecydowanie lżejszym ciężarze gatunkowym – coś pomiędzy wodewilem a śpiewogrą – cieszyły się wielką popularnością. Konstanty Prus pisał: „Na Górnym Śląsku istnieje jeden Kołodziej, który duchowe prowadzi rzemiosło, pisząc i układając sztuki teatralne dla ludu”¹⁵. Ostatnią jego sztuką był nieopublikowany tekst zatytułowany *Powstanie Ludu Górnośląskiego*.

Wojsko św. Jadwigi – jak wynika z informacji zawartych i w przypisie i bezpośrednio w tekście – to utwór, który powstał po zakończeniu I powstania i przed przeprowadzeniem plebiscytu. Głos Jaronia ma mieć charakter historiozoficzny, martyrologiczny, a ostatecznie moralny. Autor nawiązuje do popularnego, nie tylko w polskiej kulturze, motywu śpiącego wojska, które – ujmując rzecz skrótowo – zasypia podczas tatarskiego najazdu i budzi się w czasie śląskich powstań. Wybór pochodzącej z Bawarii Hedwig Andechs jako patronki i rezonatorki nie przeszkadza w tworzeniu narodowo-katolickiego przesłania, co można zauważyć chociażby w modlitwie Konstancji i Gertrudy:

¹² W. Korfanty, *Precz z Centrum!*, Berlin, 1901, s. 3 (podkr. moje –KW).

¹³ Por. W. Zieliński, *Polska i niemiecka propaganda plebiscytowa na Górnym Śląsku*, Wrocław 1972; W. Karuga, *Organizacja Polskiego Komisarjatu Plebiscytowego dla Górnego Śląska*, Opole 1966.

¹⁴ A. Gładysz, *Młoda Polska na Śląsku*, [w:] *Młoda Polska na Śląsku. Antologia*, Wrocław 1969, s. 21.

¹⁵ K. Prus, *Piotr Kołodziej, pisarz sztuk teatralnych*, Mikołów 1938, s. 127.

Święta Jadwigo, Patronko tej ziemi,
Którą z tatarskich wyzwoliłaś rąk
Chroń kraj od zguby modlitwami twemi,
Zbaw lud twój wierny od krzyżackich mąk¹⁶.

Jadwiga pojawia się w kilku wcieleniach¹⁷, w których odpokutowuje swoją germańskość. Tekst jest wyraźnie neoromantyczny. To metafizyczny reportaż w stylu *Dziadów drezdeńskich*, gdzie obok tyrtejskich modlitw, pojawiają się odwołania do opisu konkretnych zbrodni Grenzschutzu: zamordowania Izydora Murka („Czyście słyszeli, co zrobili z Murkiem”) czy Wincentego Janasa („Na przykład Janasa/Jak mordowali – aż ciarki przechodzą!”). Warto przy tym pamiętać, że rewitalizacja mitu Hedwig była przeprowadzana przez Niemców już w XIX wieku (zwycięstwo feldmarszałka Gebharda Blüchera nad wojskami napoleońskimi nad Kaczawą w 1813 roku; walka z *die gelbe Gefahr* czyli z żółtym niebezpieczeństwem z Japonii w 1895 roku)¹⁸. Jaroń zatem nie tylko prowadzi plebiscytową agitację przed trzebnickim sarkofagiem¹⁹ („Plebiscyt! Na to narodowe hasło/U grobu świętej zbierają się tłumy”), nie tylko wprowadza śląskich męczenników do narodowego imaginarium/sanktuarium, ale i prowadzi polemikę z niemieckim wyobrażeniem zwycięstwa niejakiego *Heinrich der Fromme bei Liegnitz*, któremu miał pomagać, jak nieopatrznie dopisał Jan Długosz, oddział krzyżacki²⁰. Najważniejszy był jednak główny nurt polskiej kampanii – powrót do piastowskich korzeni („Podąży za nim śląski lud Piastowy/na ostateczny, na zwycięski bój”).

Podobnie brzmią deklaracje bohaterów dramatu Piotra Kołodzieja, chyba w dalszym ciągu najpopularniejszego ludowego dramaturga śląskiego. Dla siemianowickiego pisarza tworzenie sztuk było częścią jego kulturalno-oświatowej walki o polski Górny Śląsk. Jej efektami były: policyjny zakaz odgrywania jego sztuk wydany w 1887 roku oraz rozwiązanie przez kardynała Georga Koppa Towarzystwa Alojzjanów (w 1897 roku), z którym współpracował. Z drugiej strony Kołodziej stworzył świat odpowiadający „umysłowi jego ludowej publiczności”²¹ oraz osiągnął olbrzymi sukces frekwencyjny na przedstawieniach swoich sztuk. Inną konsekwencją jego strategii walki jest język, którym posługują się bohaterowie, to nie śląski dialekt, a „interdialektalna polszczyzna o charakterze ludowym”²². Tak samo mówią bohaterowie sztuki najbardziej nas tu interesującej – *Powstanie Ludu Górnośląskiego*²³. Kołodziej na przykładzie losów Michała Pokornego i jego rodziny, prześladowanej za to, że Janek, syn Michała, przyłączył się do oddziału powstańczego, ilustruje przyczyny buntu Górnoślązaków. W pierwszym akcie pokazane jest wzrastające niezadowolenie autochtonów („Podatki płąć, głębę trzymaj,

¹⁶ J. N. Jaroń, *Wojsko św. Jadwigi*, Katowice 1931, s. 88–89.

¹⁷ Motyw metempsychozy jest inspirowany *Genezis z Ducha* Juliusza Słowackiego.

¹⁸ J. Maroń, *Legnica 1241*, Warszawa 1996, s. 134.

¹⁹ Trzebnica nawet nie znajdowała się na terenie plebiscytowym.

²⁰ Chodzi o oddział krzyżaków na czele z Poppo von Ostern. Zob. J. Długosz, *Roczniki czyli Kroniki sławnego Królestwa Polskiego*, ks. 7 i 8, Warszawa 1974, s. 20.

²¹ J. Moskal, S. Wilczek, *Album pisarzy śląskich*, Opole 1975, s. 62.

²² M. Siuciak, *Język śląskich utworów scenicznych z lat 1864–1922*, Katowice 1998, s. 27.

²³ P. Kołodziej, *Powstanie Ludu Górnośląskiego*, rękopis Biblioteki Śląskiej, sygn. R 1394 II.

a cierp dalej, taka jest dola nas górnoślązaków”). Kołodziej, podobnie jak Jaroń, włącza do śląskiego rachunku krzywd, stanowiącego tu uzasadnienie powstańczego zrywu, akcję wywłaszczającą („Z sądu odpisali, że istnieje prawo wywłaszczenia, a naprzeciw prawu nie można nic czynić, tylko się dobrowolnie poddać”). W drugim akcie przedstawiono sytuację regionu po zakończeniu I wojny światowej, decyzję o przeprowadzeniu plebiscytu („Niemiecki zastępca stawiał wnioski, żeby się na Górnym Śląsku odbyło się głosowanie, gdzie chcemy należeć, czy do Polski lub Niemiec”) oraz głosy o powstaniu („Niemcy mają szczerze obsadzić granicę Górnego Śląska. Reichswehra też już nadciąga. A to wszystko, żeby nas bronić przed powstańcami”). Akt trzeci ilustruje przygotowania do kolejnego zrywu przeprowadzanej we wsi, której nazwy – jak zwykle u Kołodzieja – nie znamy. („Na drugie powstanie, chcemy ten Górnyszuc i Reichswehra wypędzić z Górnego Śląska”). Kołodziej przedstawia wydarzenie realistycznie, czy wręcz faktograficznie – powstanie poprzedza strajk. Tak to relacjonuje Filip: „Wszystko załatwione tak jak w niedzielę. Żaden nie pracuje. Są ustawione straże, że żadnego do pracy nie puszczą. Jeżeli jakiś niemiaszek albo jakiś zdrajca chce iść do pracy, to mu nasi dają odprawę, że ucieka do domu aż się za nim kurzy”. Odwołaniom do faktów towarzyszy konsekwentnie retoryka religijna („Do dzisiaj się modlę *Od Górnyszucu i Reichswehry zachowaj nas Panie*). Akt czwarty jest zapowiedzią ostatniego zrywu. Rodzinie, zwolnionej z więzienia i oczekującej na powrót Janka, bieżącą sytuację przedstawia sołtys Bruzda:

Pan komisarz stanął na czele trzeciego powstania. Ci powstańcy, którzy są za granicą, przybędą znowu na powrót. My znowu zbierzemy ochotników i wyślemy na front. Na dany znak obsadzimy cały Górny Śląsk aż po Odrę.

Rękopis Kołodzieja, podobnie jak tekst Jaronia, kończy się nadzieją na zwycięstwo. Fakt, iż oba teksty nie zostały zredagowane na nowo po zakończeniu III powstania i podziale obszaru plebiscytowego daje do myślenia. Mamy literackie świadectwa gorączkowej atmosfery tamtego czasu – różne w poetyce, lecz podobne w optymistycznej wymowie. Być może gorycz po podziale regionu była silniejsza niż radość odzyskania jego części i dlatego autorzy nie wrócili do swoich tekstów? Tak bardzo doraźnie traktowali więc oni te dzieła? Liczyli na ich rychłą inscenizację i bezpośredni odzew publiczności? Były głosem serca obu patriotów? Z obu sztuk, pisanych niemal w samym środku wydarzeń, wyłania się wizja walczącego o wolność regionu. Gdyby spojrzeć na te teksty z perspektywy okolicznościowej poezji drukowanej w ówczesnej prasie, to wątpliwości mieć nie można – są to typowe dzieła okresu heroicznego o charakterze agitacyjnym.

Zestawmy te dawne opowieści ze sceniczną epopeją o losach Górnoślązaków napisaną już w XXI wieku, z drugim – jak się wydaje – spektaklem tworzonym ze śląskiej perspektywy w naszym regionie²⁴, z *Polterabend* Stanisława Mutza. Wydarzenia okresu powstańczo-plebiscytowego wpisane są tu w koleje śląskiego losu: Ślązacy w armii kajzera – okres międzywojenny – okupacja hitlerowska – okres

²⁴S. Mutz, *Polterabend*. Reż. T. Bradecki. Teatr Śląski. Premiera 5 stycznia 2008. Pierwszym takim spektaklem był oczywiście: *Cholonek* według powieści Janoscha, *Cholonek czyli dobry Pan Bóg z gliny*, tł. L. Bielas, adaptacja R. Talarczyk, reż. M. Neinert, R. Talarczyk. Premiera 16 października 2004.

stalinowski. Dialogi, które toczą bohaterowie, dalekie są od optymizmu Korfante-go i Jaronia (plebiscyt jako jednoczące „narodowe hasło”); mają bardziej pragmatyczny charakter, jak chociażby ten o głosowaniu właśnie:

TEKLA: Grytka to najprowodopodobni za Nijmcami bydzie weluwać, jak sie za wangelika wydała

JORG: Ksiondz godo, ze katoliki majom za Polskom gosuwać. Jo juz som jes gupi... Teraz to każdy jes bohater... Jak już po wszystkim. Nojwinynkszy chachor... A wy co na to wszystko godocie...?

[...]

TEKLA: Jak zawelują za Polskom, to mie Gryta do hajmu wyciepie!²⁵.

Samo powstanie ukazane jest w wymownym teatralnym skrócie – o jego tragicznych skutkach dowiadujemy z kończącej scenę wymiany zdań między rodzicami:

JORG [...] (*podchodzi z wściekłością do B.*) Kaj mos dzieci!? Kaj mos dzieci!? (*mocna chwyta B.za brzuch*) Tu mos!! Wiecnie ino tu mos!! (*wyjmuje powoli z kieszeni przestrzeloną powstańczą czapkę*)

BERTA: (*przyciska czapkę do piersi, spoglądając w niebo*) Johan!!

Dramat Kołodzieja kończy się sceną odczytywania listu od syna-powstańca przez dumnych rodziców, zaś wątek wojenno-plebiscytowo-powstańczy u Mutza zamyka właśnie przywołana powyżej sytuacja; odarta z patosu w warstwie dialogowej i daleka od patriotycznego krzepienia serc.

Jeszcze inaczej tamte wydarzenia ukazane są w dziełach Stanisława Bieniasza. Zabrzeński dramaturg – znany przede wszystkim jako autora *Starego portfela*, który zrealizował w Teatrze Telewizji Kazimierz Kutz tuż przed stanem wojennym, a jego zapis cudem ocalał – był też jednym z pierwszych, który zainicjował dyskusję o nowym spojrzeniu na powstania śląskie jako na wojnę domową²⁶. Jego dwa niepublikowane dramaty sprawiają wrażenie ilustracji tej tezy. Dla miłośników *Soli ziemi czarnej* dramat Bieniasza *Christoph i Jadwiga* to bardziej Szekspirowska wersja miłości młodych rozdzielonych powstańczą barykadą. Monteki nazywają się tu Hartmannowie i są niemieckimi ewangelikami, Kapuleti to polscy katolicy, a główna para próbuje odseparować się od zaogniającego się w ich środowisku konfliktu. Akcja toczy się tuż przed III powstaniem i w jego trakcie, a po obu stronach są osoby mocno zaangażowane w narodowościowy konflikt. Z jednej strony to niemiecki urzędnik Wolfgang Giese, narzeczony Veroniki, siostry Christopha („Jeżeli jeszcze raz podniosą rękę, to tym razem ją złamiemy”)²⁷ z drugiej to bracia Jadwigi, Bolek i Kazik („Każdy może mieć prawo, ale nie te pierońskie Prusoki! [...] Prac ich trzeba!). Kiedy w górnośląskiej „Weronie”²⁸ przejście przez ulicę

²⁵ S. Mutz, *Sztuki teatralne. Polterabend. Dziesięć lot nazod*, rękopis Biblioteki Śląskiej, sygn. 6346 III, s. 167–217.

²⁶ S. Bieniasz, *Co nas łączy, co nas dzieli*, „Kultura” 1990, nr 4, s. 29.

²⁷ S. Bieniasz, *Christoph i Jadwiga. Sztuka w dwóch aktach*, rękopis Biblioteki Śląskiej, sygn. R 3011 III.

²⁸ Miejsca akcji autor nie dookreśla, ale wzmianka o wyjściu na piwo do Sedlaczka (s. 7) wskazywałaby na Tarnowskie Góry. Por. także uwagi na temat utworu w: K. Karwat, *Stanisława Bieniasza*

staje się już śmiertelnym niebezpieczeństwem, młodzi nie przebiegają w słowach, identyfikując zagrożenie w najbliższym otoczeniu. Jadwiga mówi o braciach „najgorsze chachary w mieście”, a Christoph o swoim ewentualnym szwagrze „Ja też nie cierpię tego gnojka”. Autor każe nam zatem – oczywiście z sympatią patrząc na politycznie niezaangażowanych młodych – spoglądać na walki przy powstańczej barykadzie jako na obustronne zwanie odrażających ekstremistów. Kiedy starzyk Bubala wyrokuje „A najgorszo jest wojna domowa”, to Jadwiga skwapliwie mu przytakuje. I wkrótce potem decyduje, że opuści rodzinne strony, które Christoph nazywa „krajem nienawiści”.

Akcja drugiego aktu toczy się już w trakcie powstania. Patrzymy na nie z perspektywy pobitego Christopha i jego ukochanej („Wszyscy lotają z karabinami jak głupcy, i strzelają, a jo... jo się boja”). Bubala, który udziela schronienia ukrywającym się kochankom, wie jednak, że ucieczka jest niemożliwa: „Wy tu łostaniecie, bo kaj indziej wasza miłość byłaby zwyczajno. Ino tu może być tako wyjątkowo, bo wszystkim zawodzi”). Historia ta kończy się tragicznie, jak u Stratfordczyka, śmiercią obojga. A może i tragiczniej, bo śmierć dzieci nie godzi Filipczyków i Hartmannów, a w dodatku rozdziela ich granica, jak informuje w końcowym didaskalium autor: „Na dachu chlewika [odgradzającego obie posesje – KW] znajduje się płotek markujący granicę państwową”.

W filmie *Sól ziemi czarnej* Kutza puenta wątku romansowego zniesiona jest przez perspektywę narodową: Gabriel trafia przeniesiony do Polski i tam – jak można sądzić – znajduje prawdziwe szczęście. Jednak co działałoby się z ponadnarodowym uczuciem, gdyby autor chciał tę milczącą *love story* opowiedzieć do końca? Niemiecka sanitariuszka pobiegłaby za nim i została przyjęta po drugiej stronie Brynicy z otwartymi ramionami? Gabriel nawróciłby ją na polskość? Ale gdyby tę paralelę rozbudować, gdyby porównywać wątki heroiczne i komediowe w książce-filmie śląskiego reżysera z takowymi tonacjami wybrzmiewającymi w powstańczej tragedii i „powstańczej” komedii Bieniasza, mogłoby się okazać, że autorów więcej łączy niż dzieli. A jeśli by jeszcze dodać perspektywę, której użył wobec tej samej historii (rodzina Basistów) Kutz w *Piątej stronie świata*, gdzie główny bohater nie znajduje szczęścia u boku wybranki serca, bo rodzice „z Polski” nie akceptują podejrzanego Ślązaka..., ale to temat na osobne studium.

Komedia Bieniasza *Jorg robi czwarte powstanie*²⁹ operuje humorem dość absurdalnym. Utrzymana jest w popularnej na Górnym Śląsku tonacji plebejskiej. Jeszcze bardziej oddalamy się od podniosłych oracji sprzed wieku. Podsumowanie trzech zrywów jest lapidarne i defetystyczne: I powstanie – „jak oni dupli, to my pitli”, II powstanie – „jak oni dupli, to starzyk pitli”, III powstanie – „starzyk [...] sami dupli [...] ale jak oni dupli nazad, to starzyk się zatrzymali dopiero w domu”. Głównego bohatera, którego rodzina świętuje osiemdziesiąte urodziny – choć on

ucieczki i powroty, [w:] S. Bieniasz, *Stary portfel i inne utwory dramatyczne*, oprac. K. Karwat, Katowice 2003, s. 24.

²⁹ S. Bieniasz, *Jorg robi czwarte powstanie. Komedia śląska w dwóch aktach*, rękopis Biblioteki Śląskiej, sygn. R 3016 III.

sam twierdzi, że ma już 98 lat i pamięta nawet „cysorza Wilusia” – rozpiera niezwykła życiowa (społeczna?) energia i chce wywołać czwarte powstanie, bo „zawsze się znojdzie jakiś powód”. Akt drugi wygląda na próbę realizacji tych zamierzeń, ale w formie przypominającej wojnę polsko-ruską pod flagą biało-czerwoną, czy może nawet bardziej *Underground* Emira Kusturicy i *Wesele w Atomicach* Sławomira Mrożka: Jorg wychodzi na scenę w hełmie „wehrmachtowskim”, a Achim „krasnoarmiejskim” Zmobilizowani to widzowie, którzy jednak uporczywie siedzą, w czym Maks dopatruje się braku elementarnej logiki” „Co to ma być? Siedzące powstanie?”. Nowocześniej podchodzi do przygotowań Bercik: „Jak ujek Maks ogłosił te powstanie, to sam zaraz przyjechali Rusy z rakietami [...] Kozoł zech je sfalić do piwnicy na wągłe u ujka Maksa”. Jak się później okaże Bercik wrzucił do zsypu zapasy sfermentowanych śledzi („Geringi w masle” [sic!]). Jednak w tle tych wydarzeń i pod powierzchnią dialogowej błazenady da się dostrzec egzystencjalne symbole.

JORG [...] Jak mamy robić te powstanie, to musi nas być przynajmniej trzech. Poczekamy, posiedzimy się na ławeczce, popatrzymy jak się kręci koło na szybie.

MAKS [...] Ojciec, przeca gruba w likwidacji, to jak się ma kręcić.

JORG Bo ja wiem? Wiatry może albo jakie chachary na wierzch wyleźli [...]

W centrum mikrokosmosu, bliżej nieokreślonego, ale zabrzański przypominającego, tkwi – niczym Oko Opatrzności a może drzewo z *Czekając na Godota*³⁰ – koło wyciągowe. Górny Śląsk ukazany jest w pewnym zawieszeniu: między – prawdopodobnie – zamkniętą kopalnią a planem budowania „autobany”. Pozorne zaś działania bohaterów, nieco inaczej niż w dramatach Samuela Becketta, zmierzają jednak do nieco pogodniejszej iluzji szczęśliwego zakończenia:

ACHIM Wasze urodziny tak fajrują albo powstanie?

JORG Przeca tyła ludzie nie wie, że mam urodziny... Powstanie, powstanie! Patrz, Achimku, patrz! A jednak się kręci!

ACHIM Co, koło na szybie?... Nie, to jest karasol!

JORG Nie, to jest na grubie. Patrz!

ACHIM Wiecie co? My chyba te powstanie wygrali!

JORG Myślisz...? Jeronie, to by ale było! Bez jednego wystrzału!

Taką właśnie pełzającą i plebejską, przypadkową i błazeńską rewolucją jest opowieść o Jorgu i jego rodzinie. Z jednej strony może się wydawać, iż teksty Jaronia i Bieniasza dzieli przepaść historyczna, gatunkowa i stylistyczna, z drugiej pokazują one powstańców ogarniętych letargiem, ale czekających na wyzwolenie, funkcjonujących między terkotem koła szybowego a dźwiękiem złotego rogu, żyjących gdzieś poza historią (zdekapitowani, ale przemawiający Henryk, rzekomo matuzalemowy, lecz nadzwyczaj żywiołowy Jorg³¹), a jednocześnie w niej na powrót uczestniczący. Temat powstańców w komedii Bieniasza jest więc – podob-

³⁰ „Symbolizuje ono zarówno bezmiar ludzkich cierpień, jak też możliwość odrodzenia życia i nadzieję”. A. Pałasz, *Od Jarry'ego do Becketta i Arrabala*, Warszawa 1989, s. 153.

³¹ Jorg, podobnie jak Habryka z *Paciorków jednego różańca*, toczy swoją jeszcze jedną życiową batalię.

nie jak w spektaklu *Korfanty. Hotel Brześć i inne piosenki*³² – tylko pretekstem do rozmowy o aktualnej społeczno-gospodarczej kondycji regionu.

Jaką zatem drogę przebył powstańczy mit piastowski na przestrzeni tych stu lat? Czy Jaroń lub Kołodziej rozpoznałby atmosferę swoich czasów w sytuacjach wykreowanych przez Bieniasza? Czy zaakceptowałby śląską mowę wybrzmiewającą z teatralnej sceny? Zmienność literackich mód i stylów, czy przyczynowo-skutkowa prawidłowość? Zauważmy, iż taką metamorfozę w opisie powstania listopadowego dostrzec można w twórczości Juliusza Słowackiego, który początkowo wznosi liryczno-religijne wezwania (*Hymn*, 1830), by już kilka lat później sformułować refleksje zdecydowanie gorzkie (*Kordian*, 1833). O powstaniach narodowych pisali przecież także krytycznie tacy twórcy jak: Zygmunt Krasiński, Józef Ignacy Kraszewski, Bolesław Prus, Miron Białoszewski czy Jerzy S. Stawiński. Nie ulga wątpliwości, że i część Górnoślązaków dramatyczne sceny sprzed wieku przedstawia dziś znacznie krytyczniej. Powstania są oceniane przez ludność rodzimą jako wydarzenia, które „doprowadziły do wieloaspektowej dekompozycji ładu społecznego”³³. Wizja tej przeszłości „pisana na podstawie selektywnie dobranych dokumentów, ma podkreślać wielkość i chwałę Polski i służyć przekonywaniu o jej dziejowej pozytywnej bytności na Śląsku” jest określona jako „klasyczna historia grupy dominującej”³⁴.

Z tego punktu widzenia utwory starsze jawią się jako dokumenty atmosfery tamtego czasu, ale i utwory propagandowe w pełnym tego słowa znaczeniu: Jaroń uwodzi narracją piastowską, wszechobecną w całej kampanii plebiscytowej, a Kołodziej roznieca emocje nieomal religijną martyrologią. Bieniasz z kolei wyrażałby głosy ludności rodzimej podnoszone po 1989 roku – powstania rozbiły sieci rodzinno-sąsiedzkich powiązań uosobione przez rodziny Hartmannów i Filipczyków. Charakterystyczne jest także użycie dialektu w dialogach dramatów zabrzańskiego autora (ale także Stanisława Mutza i innych przywoływanych tu współczesnych autorów) oraz niemal całkowita rezygnacja z dialektyzacji w utworach Jaronia i Kołodzieja, jakby język osobniczy miał wzmocnić autentyzm przekazu, a jednocześnie dostąpić literackiej nobilitacji³⁵. Przypomnijmy, że wprawdzie śląszczyznę przywrócił językowi artystycznemu Kutz w *Soli ziemi czarnej*, ale w teatrze cieszy się ona popularnością dopiero od czasów prapremiery *Cholonka* (2004), a więc trzy lata po śmierci Bieniasza. Gdyby przyjąć, że scena teatru może stać się

³² W autorskim spektaklu Przemysława Wojcieszka „Wodzirej”(?) przypominający Korfantego, grany przez Piotra Bułkę, prowadzi protest-songowy performance, pytając m.in. publiczność, o to, kto zabił Korfantego lub kto odpowiada za biedę śląskich miast, z których wydrenowano pokłady węgla i „pozostawiono je w ruinie”. *Korfanty. Hotel Brześć i inne piosenki*. Reżyseria i teksty P. Wojcieszek. Teatr Śląski. Premiera 27 października 2017.

³³ M. Gerlich, *Śląski witraż. Prawdy – złudzenia – mity*, Katowice 2016, s. 256.

³⁴ M. Szmeja, *Śląsk – bez zmian*(?). *Ludzie, kultura i społeczność Śląska w perspektywie postkolonialnej*, Kraków 2017, s. 186.

³⁵ Choć oba utwory pisane są dwie dekady po *Weselu* S. Wyspiańskiego i kilkanaście lat po *Na skalnym Podhalu* K. Tetmajera!

„medium wyzwalającym mówienie o traumatycznej przeszłości”³⁶, a w przypadku Górnego Śląska takim scenicznym *coming outem* była *Miłość w Königshütte* Ingmara Villqista (2014), to dramaty Bieniasza można by uznać za prekursorskie w tym nurcie. Niejako kontynuacją tych tendencji jest konkurs *Jednoaktówka po śląsku* organizowany przez Villqista od 2011 roku³⁷.

Przedstawiony tu materiał jest jednak zbyt ubogi, by formułować jakieś poważniejsze uogólnienia. Można by jedynie snuć międzytekstowe paralele, zastanawiając się nad tym, czy Henryk Pobożny nie jest w tekście Jaronia zbyt waleczny, a Michał Pokorny z kolei zanadto pobożny? Czy św. Jadwiga nie jest symbolem przede wszystkim ducha walki, a Jadwiga Filipczyk nie uosabia postawy całkowitego indyferentyzmu, czy wręcz pacyfizmu? Czy pogrążeni w delirycznej senności bohaterowie sztuki *Jorg robi czworte powstanie* nie są parodią śpiących rycerzy z trzebnickiego klasztoru...? Tymczasem pozostaje nam poprzestać na konkluzji, że okres powstańczo-plebiscytowy ciągle stanowi ważny punkt odniesienia we współczesnej literaturze regionu. Mam tu na myśli szczególnie wątki powstańcze pojawiające się także w śląskiej prozie: w *Piątej stronie świata* Kazimierza Kutza, *Jak Niobe*³⁸ Alojzego Lyski, w *Morfinie* i *Drachu* Szczepana Twardocha czyli dziełach literackich, które doczekały się scenicznej realizacji. Ów wielogłos – jak sądzimy – przyczynia się do skonstruowania pełniejszego i pogłębionego obrazu tamtych wydarzeń. Dla części publiczności będzie to głos społecznie zaangażowanego teatru, dla części kolejny przejaw ideologizacji tematyki powstań i szargania narodowych świętości. Część widzów z kolei odbiera te dzieła jako próbę szukania własnej, lokalnej narracji także przez język wypowiedzi scenicznej – świadczy o tym sukces frekwencyjny przywoływanych w tym szkicu przedstawień. Należy chyba to zjawisko traktować jako część szerszej tendencji w polskiej sztuce XXI wieku³⁹.

Czy wpiszą się te usiłowania w historię polskiego teatru? Wszak sceniczne opowieści o narodowych powstaniach odcisnęły w zbiorowej pamięci potężne piętno! Może po trzech śląskich powstaniach pozostanie choć jeden artystyczny ślad?

³⁶ A. Głowacka, *Lokalność w budowaniu porozumienia z publicznością na Górnym Śląsku*, [w:] *Teatr historii lokalnych w Europie Środkowej*, red. E. Wąchocka, D. Fox, A. Głowacka, Katowice 2015, s. 153.

³⁷ Tematyka nagradzanych utworów jest różnorodna. (więcej zob.: <https://jednoaktowka.pl>). Nie brak również odniesień do wydarzeń z lat 1919–1921. W utworze Marcina Szewczyka powstania ukazane są poprzez współczesny konflikt dwóch braci: Maksa „zagorzałego patrioty” i Jerzego „zagorzałego śląskiego autonomisty”. M. Szewczyk, *Wojna domowa*, [w:] *Rajzyntasza. Jednoaktówki po śląsku*, red. W. Szymczyk, Katowice 2013, s. 28–36.

³⁸ Tak opowiada o powstaniach Hanka, bohaterka książki Alojzego Lyski: „Zrobiło się powstanie, podhajcowano młódkę pojechała pod Anaberg bić się z Niemcami, a tak richtig to pojechała po śmierć”. A. Lysko, *Jak Niobe. Opowieść górnośląska*, Katowice 2016, s. 23.

³⁹ „Sztuka przestaje być traktowana jako gra czy rozrywka, artyści znów myślą o niej poważnie. Ironia traci na znaczeniu, a rzeczy, które wydawały się błahe, odkrywają swoje drugie oblicze” M. Ujma, *Ani rewolucja, ani konsumpcja. Uwagi o sztuce w Polsce po 2000 roku*. <https://culture.pl/pl/artykul/ani-rewolucja-ani-konsumpcja-uwagi-o-sztuce-w-polsce-po-2000-roku> [dostęp on-line, 28 sierpnia 2020].